

Miasto widziane przez medium sztuki – propozycja interpretacji przestrzeni urbanistycznej na przykładzie Gdańska

A city seen through the medium of art - a proposal to interpret
the urban space on the example of Gdańsk

Małgorzata Dorna

Wprowadzenie

W środowisku artystycznym Trójmiasta, w środowisku niegdysiejszej Bohe-my – wizerunek Gdańska funkcjonował jako przestrzeń szczególna, przywodząca na myśl rodzaj „gotowej” scenografii, zbudowanej z podestów i zaułków, rozmalowanej na prospektach, powtórzonej w lustrze kanałów i rzeki, utrwalonej jak na taflach przemyślnie ustawionych zwierciadeł, znieruchomiałej, pozbawionej cienia obecności człowieka, oczekującej w jakiejś uroczystej ciszy na pojawienie się na proscenium wyrazistych sylwetek aktorów. Niekiedy miasto przedstawiano jako widziane z dalekiej perspektywy, z terenu rozległych, porośniętych rzadkimi krzewami rokitnika i zrudziałych traw, nadrzecznych nieużytków i wówczas na horyzoncie wyraźnie rysowała się masywna sylweta bazyliki Mariackiej. Innym razem – przez pryzmat charakterystycznej, ciasnej zabudowy, przypominającej o burzliwej przeszłości, położonego u ujścia Wisły tysiącletniego, warownego grodu, którego średniowieczne fortyfikacje stanowią jeszcze dzisiaj, zachowaną we fragmentach scenerię, na tle której rysują się profile renesansowych domostw, dworów, kościołów i barokowych, bogato zdobnych bram.

W taki sposób postrzegał, zapisane na kartonach, mieniające się delikatnymi odcieniami bieli smukłe formy renesansowych kamienic, brukowane uliczki i przedproża, podświetlone z drugiego planu, skądś z głębi wizerunki sklepionych po łuku bram i bogato zdobionych portali – Jarosław Kwiatkowski, absolwent miejscowej (nie mającej jeszcze wówczas statusu Akademii) Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Jego kompozycje malarskie, ocierające się niebezpiecznie o kicz, przedstawiające miasto wyidealizowane, landrynkowo kolorowe, przypominające rozmalowaną na prospektach oprawę plastyczną taniego wodewilu lub romansu, wystawianego na amatorskiej scenie – nie budzą dzisiaj (co wydaje się całkiem zrozumiałe) zbyt wielkiego zainteresowania.

Człowiek nowego stulecia, już nie „wieku pary i elektryczności”, a raczej wieku pauperyzacji i upadku kultury – kocha (paradoksalnie!) teatr. Nie bywa jednak na spektaklach, unika analizowania dzieł dramaturgów, czytania felietonów

i recenzji, stroni od awangardy, eksperymentów i ryzykownych poczynań, by (z godnym podziwu oddaniem) uczestniczyć w imprezach plenerowych, w marszach, pochodach, protestach, w ulicznych inscenizacjach. Jako rodzaj antropologicznej dygresji należałoby dodać stwierdzenie, że od wieków poszukiwano (zarówno na gruncie filozofii, estetyki, jak i nauk społecznych) relacji między sztuką i prawdą, doceniając rolę doświadczenia i przyjmując za punkt wyjścia słynną kwestię Arystotelesa, że „sztuka rodzi się wtedy, kiedy z wielu podobnych doświadczeń zrodzi się jedno, ogólne ujęcie rzeczy”¹.

Teatralizacja przestrzeni urbanistycznej

Odnosząc tę myśl do doświadczeń czasowo najbliższych, współczesnych i nie czyniąc przy tym intelektualnego nadużycia – należałoby przyjąć, że sztuka początków XXI wieku zrodziła się z potrzeby teatralizacji przestrzeni miasta, z potrzeby powtarzania zachowań aktorskich w codziennym, coraz bardziej przestylizowanym na obraz medialny – życiu.

Podczas gdy w wieku XX, a szczególnie w jego drugiej połowie, podejmowano jeszcze rozważania na temat zjawisk paradokmentalnych w plastyce, badano związki różnych form wypowiedzi artystycznej z reportażem, tekstem dokumentalnym, opartym na „prawdzie”, czyli właśnie na tak zwanych „faktach” – wiek XXI rozpoczął się od kreowania, imitowania i stylizowania faktów, zgodnie z estetyką reklamy, przekazu telewizyjnego i kina. Rezygnując ze sporów terminologicznych, ciągle bowiem w języku potocznym używa się zamiennie określeń typu „teatr polityczny”, „teatr zaangażowany”, „teatr faktu” i trzeba przyznać, że szczególnie te dwa pierwsze określenia nie wydają się pozbawione pewnego elementu pejoratywnej, krytycznej oceny – należałoby również, jak uczynił to w swym lapidarnym eseju (zawierającym rodzaj postawionej nie bez emocji, jednak bardzo rzeczowej, konkretnej diagnozy) Dariusz Kosiński² – poszukać nowej definicji teatru, definicji na miarę zainteresowań, oczekiwań i społecznej wrażliwości człowieka początków XXI wieku.

Zmieniła się bowiem perspektywa postrzegania teatru. Dawny teatr wydawał się mocno osadzony w kontekście życia społecznego, życia zbiorowości, w kontekście wydarzeń historycznych i politycznych. Dzisiejszy nie jest już „osadzony” – jest życiem, istotą życia społecznego, prywatnego, kwintesencją życia zbiorowości we wszelkich jego przejawach i formach.

I dzieje się tak niezależnie od tego, czy teatr ten w przeszłości traktowany był (podobnie jak teatry oparte na iluzji, „ukrywające swą sztuczną naturę”, w których

¹ Za: H. Kiereś, *Dramat i teatr a Poetyka Arystotelesa*, „Człowiek w Kulturze. W obronie realizmu” 9/2007, s. 145.

² D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, *Przestrzenie Teorii*, 3/4/2004, s. 215-225.

„aktorzy nie grali, a byli postaciami”, podczas gdy scenę od widowni oddzielać miała *mentalna*, jak pisze Kosiński, *czwarta ściana*) jako teren niezobowiązujących spotkań towarzyskich, przestrzeń w której widz (rozumiejący i akceptujący umowność spektaklu) dawał się ponieść i uwieść fabule, czy też przeciwnie – jako sfera sacrum, przestrzeń magiczna wspólnie odprawianego obrzędu i rytuału, przestrzeń „otwarta”, sankcjonująca podejmowanie działań w „miejscach nieteatralnych”, poza budynkiem teatru i wydzielonym obszarem sceny.

Nieprzypadkowo też wypowiedź Kosińskiego, oparta na założeniu, że teatr stanowi organizm żywy, którego „czująca”, wrażliwa tkanka zdaje się ulegać nieustannym transformacjom, przemianom – nie prowadzi (jak można by oczekiwać) do przyjęcia jednej, konkretnej definicji, gdyż (jak zastrzega na wstępie autor) użycie w tytule przyimka „ku” (*Teatr XXI wieku – ku nowym definicjom*) – „wiąże się z wyruszeniem dokądś, ze stanem otwarcia i dążenia do celu, który wcale nie musi być określony, a nawet – kto wie? – może wcale nie istnieć”³. Znacząca okazuje się tutaj zatem nie tyle ostateczna definicja teatru współczesnego, której nie sposób precyzyjnie ustalić, ile moment rozpoczęcia jej poszukiwań, owo miejsce podjęcia wędrówki i wytyczenia początku drogi badacza, baczego obserwatora charakterystycznych dla naszych czasów zjawisk para-teatralnych, rozgrywających się na ulicach i placach miast. Miejscem zainicjowania poszukiwań, znaczących dla współczesnej kultury okazuje się niewątpliwie moment, w którym teatr przestaje być „teatrem” (instytucją), a staje się przestrzenią życia publicznego, w której każdy z nas może zagrać swój spektakl lub pokusić się o przyjęcie roli w spektaklu wystawianym przez zbiorowość dla tejże zbiorowości właśnie.

„Wszystko jest teatr” – chciałoby się zatem zawołać, parafrazując myśl zapomnianego już dzisiaj poety, tak jak mawiało się, nie bez widomej ironii, że „śpiewać każdy może” i z pewnością – krzyczałoby się z entuzjazmem i głośno, pełną pierśią, po wielokroć, aż do utraty tchu. Krzyczałoby się rzecz jasna, gdyby nie resztki zawodowej przyzwoitości lub może (czysto humanistycznego) poczucia wstydu i zażenowania. Nasz narodowy bowiem, słowiański, nieco już zaszargany, zawsze jednak postromantyczny i heroiczny, nakarmiony pychą jak makową struclą, pachnący bigosem i piwem, strywializowany na użytek publiczny, patriotyczny i polityczny „look” – wymaga stosownej oprawy. Oprawy tej dostarcza stylistyka spektaklu, wszechobecna potrzeba teatralizacji, nie tylko własnego wizerunku, ale także przestrzeni publicznej.

W niej to właśnie tworzy się swoisty teatralny tygiel, którego stajemy się (mniej lub bardziej świadomymi) elementami. W tyglu tym (jak przystało na buzujący, bulgoczący war) miesza się wszystko ze wszystkim: uroczyste, patriotyczne hasła z okrzykami rozjuszonych „kiboli”, wątpliwej plastycznej wartości wizerunki „żołnierzy wyklętych” z kiczowatymi kukłami bohaterów animacji Disney’a,

³ D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku...*, dz. cyt., s. 215.

narodowe sztandary z odpustowymi portretami świętych, monstrualnych rozmiarów krzyże z głęboką zielenią, nawiązujących do faszystowskich symboli, ONR-owskich flag. W tyglu tym aż kipi nienawiść, przelewają się odwieczne animozje i kwasy, bulgocze zabawna, patetyczna retoryka „dobrej zmiany”, a stylistyka pospiesznie zaaranżowanych i zagranych byle jak spektakli – sprowadzona zostaje (w najlepszym razie) do poziomu taniej tragi-farsy lub plebejskiej burleski. A przecież wszystko to rozgrywa się na naszej, narodowej scenie, bowiem teatr nasz pragniemy nadal (zgodnie z ideą narodowego czytania Wyspiańskiego, gadania Wyspiańskim, wycierania sobie gęby słowami krakowskiego poety) „widzieć ogromnym”. Ogromnym jak w „Wyzwoleniu”, gdzie „wielkie powietrzne przestrzenie”, gdzie ciągle „widać ich twarze”, widać ich w „życia teatrze”.

Dzisiaj taką sceną jest przestrzeń wielkiego miasta. Przestrzeń urbanistyczna Gdańska, dawnego, hanzeatyckiego portu, położonego w historycznym sercu kontynentu, na przecięciu kulturowych szlaków i dróg. Truizmem byłoby jednak stwierdzenie, że w momentach wielkich, znaczących dla zbiorowości, politycznych przełomów i buntów – istotne wydarzenia rozgrywały się właśnie w przestrzeni urbanistycznej Gdańska. Miasta posiadającego zaangażowany niegdyś w życie społeczne Teatr „Wybrzeże”, które mogło się kiedyś poszczycić działalnością teatrów studenckich, scen plastycznych, najczęściej „nieoficjalnych”, wystawiających repertuar tak zwanego „drugiego obiegu”, jak czyniła to pamiętna „Jedynka”. Wreszcie miasta posiadającego przestrzenie „nieteatralne”, w których, w momentach znaczących, przełomowych, kiedy to do głosu dochodziła profetyczna siła teatru, teatru żywo reagującego na swój czas – artyści, obywatele, mieszkańcy i „przypadkowi przechodnie” organizowali (nierzadko spontanicznie, podejmując poważne, osobiste ryzyko) swoiste „spektakle”: happeningi, widowiska uliczne, pochody i wiece. Nierzadko też w tych właśnie przestrzeniach, których wydzielone fragmenty kojarzyć się dzisiaj mogą z przestrzenią sacrum (plac pod stoczną, wówczas im. Lenina, Targ Drzewny i Targ Węglowy, ulica Długa i Długi Targ, tuż przy fontannie Neptuna, teren wokół tak zwanego „Domu Partii” i dworca PKP) ścierały się krańcowo odmienne ideologie i zamiary, czyniąc przywołane tu miejsca – scenami podporządkowanymi narracjom przeniesionym z wielkich, antycznych, czy może Szekspirowskich – tragedii.

To tutaj, w Gdańsku, w grudniu 1970 r., z rozkazu „władzy ludowej” strzelano do robotników, podczas gdy (niemal równocześnie) na scenie Teatru Wybrzeże wystawiano „Termopile polskie” Tadeusza Micińskiego, w adaptacji Stanisława Hebanowskiego, ze scenografią Mariana Kołodzieja. Tutaj również, w pamiętnym roku strajków gdańskich i powstania zrębów Solidarności, pojmowanej w kategoriach ogólnonarodowego ruchu społeczno-politycznego, miała miejsce prapremiera „Sprawy Dantona” w reżyserii A. Wajdy (Wielki Młyn, 9 listopada 1980), a na deskach Teatru Wybrzeże wystawiano, równie mocno osadzony w problematyce

politycznej spektakl „Sto rąk, sto sztyletów” w reżyserii R. Majora (29 listopada 1980).

Dlatego też tok teatralnych narracji Gdańska wyznaczać powinny pamiętne i zarazem tragiczne dla naszej historii daty: grudzień 1970, 1976 (bezczelne akcje para-teatralne, wiece inspirowane przez władzę PRL-u i skierowane przeciwko „warchołom”), a nade wszystko – zdarzenia roku 1980 (w którym Gdańsk zyskał miano „politycznej stolicy Polski”), wreszcie lata stanu wojennego i ostatnie lata PRL-u, gdy władza postrzegała zarówno spektakle teatralne, jak i działania w miejscach „nieteatralnych” w kategorii wystąpień wymierzonych przeciwko (narzuconemu i nigdy niezaakceptowanemu przez zbiorowość) porządkowi państwa totalitarnego. Zakończenie toku owych domniemanych, teatrologicznych rozważań powinno wkraczać już w czas nam współczesny, w okres demonstracji KOD-u i „Czarnych Parasolek”, w czas protestów w obronie konstytucji i demokratycznego państwa prawa, demonstracji świadczących zarówno o wadze, znaczeniu teatru, jak i o naturalnej potrzebie teatralizacji przestrzeni publicznej, w której tylko poprzez działania nawiązujące do stylistyki spektaklu społeczeństwo było i nadal jest w stanie wyrazić (lub może właśnie wykrzyczeć) swoją determinację, swą wolę, swój gniew. Co istotne – jest w stanie także dać dowód swych wewnętrznych więzi, dowód przynależności do pewnej wspólnoty myśli, dążeń, tradycji.

Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że problem owego teatralnego buntu obecny był w Gdańsku „od zawsze” i że przedstawiciele kolejnych pokoleń gdańszczan czują się nie tylko przynależni do konkretnej, duchowej wspólnoty, czują się także spadkobiercami, zapisanej w tych murach historii. Można by przeto, przyjąć jako w pełni umotywowane stwierdzenie, że właśnie na gruncie owego buntowniczego, „teatralnego” Ducha wyrosły tak wielkie, podejmowane z nieznanym gdzie indziej rozmachem inicjatywy „z pogranicza” teatru i wielowątkowych, epickich narracji, jak: Teatr Szekspirowski, Muzeum II Wojny Światowej oraz Muzeum Solidarności. To tutaj rozgrywają się obecnie humanistyczne, uniwersalne „spektakle”: dyskursy i debaty polityczne, konferencje o międzynarodowym charakterze i uniwersalnym znaczeniu, poświęcone najbardziej doniosłym problemom europejskiej (światowej) humanistyki. To tutaj także, nie tylko na ulicy, przed budynkami użyteczności publicznej – dokonuje się proces teatralizacji społecznego i politycznego życia.

Miasto jako palimpsest

Gdańskie narracje, czy może raczej – opowieści, prowadzone z punktu widzenia i przez pryzmat zainteresowań wybranych artystów (malarzy i grafików, reżyserów i inscenizatorów, aktorów, scenografów, ludzi teatru) będą się zająbiać, nakładać, przenikać wzajem, budując w świadomości czytelników rodzaj

wielowarstwowego palimpsestu, którego powierzchnię wystarczy nieco zadrapać, zadrasnąć by nagle otworzyły się nowe przestrzenie i wątki, równie lub może nawet bardziej interesujące niż to, co na powierzchni obrazu. Należałoby jednak podkreślić, że postrzeganie miasta na prawach palimpsestu pojawiło się w krytyce lat dziewięćdziesiątych dwudziestego stulecia przy okazji analizy jednego z trzech sposobów opisywania tak zwanych „materialnych nośników pamięci kulturowej” (obok zapisu „śladów” oraz traktowania miasta jako „pola walki”, skierowanej zazwyczaj przeciwko stereotypom historii i polityki). Jak zastrzega się w literaturze – metaforycznie traktowane pojęcie „palimpsestu” posiada równie szeroki zakres znaczeniowy, jak termin „pamięć kulturowa”, która zgodnie z powszechnie występującą definicją obejmuje „materialne artefakty (tablice i pomniki upamiętniające wydarzenia, ludzi i coraz częściej zwierzęta, muzea, architekturę, nekropolie, murale) jak i to, co nie istnieje w wymiarze materialnym – pustki, wyrwy, luki, ruiny, pozostawiające niekiedy ślady nieobecnej przeszłości, a wreszcie także to, co mieści się w sferze performatyki, a więc działań – inscenizacje historyczne, rytuały pamięci, indywidualne akcje i zbiorowe ceremonie”⁴.

W Gdańsku, traktowanym dzisiaj nie tylko w kategoriach konkretnej przestrzeni urbanistycznej, ale także jako przestrzeń symboliczną, ulegającą reinterpretacjom, przestrzeń mitotwórcza (coraz częściej pisze się biografie miasta, patrząc na nie w sposób holistyczny, prowadząc dokumentację miejsc i związanych z nimi, nobilitujących je zdarzeń)⁵ – osiedlali się, szczególnie po II wojnie światowej, przybysze z różnych stron Europy i świata. Co więcej, architektura miasta ma charakter niemal eklektyczny, dominuje tutaj co prawda gotyk i renesans, ale trafiają się także budowle charakterystyczne dla epoki baroku, manieryzmu, wreszcie architektury powojennej i nowoczesnej, która zgodnie z założeniami ówczesnych architektów miała „wpisywać się” w pejzaż odbudowywanego miasta.

Żyli i żyją tutaj w doskonałej harmonii, symbiozie Niemcy, Polacy, Rosjanie, Żydzi i Ukraińcy, współistnieją przedstawiciele różnych religii i wyznań: luteranizmu i katolicyzmu, prawosławia i muzułmanizmu, wyznania mojżeszowego oraz przeciwnicy wszelkich religii, ateści. „Spotykały się tutaj różne grupy dawnych i nowych mieszkańców (...) Nowi osadnicy wkraczali do nie swoich mieszkań i domów, wychodzili na obce sobie ulice... Dzień po dniu poznawali przestrzeń nieznaną, naznaczoną innością kulturową i społeczną, która niewątpliwie na nich wpływała, kształtowała ich tożsamość i wyznaczała ramy działania” – zastrzegają w swych rozważaniach, poświęconych co prawda egzystencji społeczności wileńskiej w powojennym Gdańsku, w rozważaniach, które z powodzeniem można

⁴ E. Rybicka, *Pamięć i miasto: palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2011/5 (131), s. 201-211.

⁵ M. Hachlica, *Gdańskie transpozycje*, „Autobiografia” 2(5)2015, s. 147-156.

by odnieść do sytuacji innych grup etnicznych – Katarzyna Stankiewicz i Alicja Zbierchowska.⁶

Współcześni badacze, podobnie jak twórcy sztuk wizualnych, pisarze i poeci, dokonujący poprzez swe własne opowieści (rozmaite teksty kultury, nie tylko te podejmujące narracje o charakterze autobiograficznym) swoistej mityzacji przestrzeni – podkreślają również, że zakorzenienie w niej wymaga „oswajania miejsc” i nadania im rysu tożsamości, postrzeganej zarówno w kontekście „pamięci zbiorowej” jak i pamięci osoby, konkretnego człowieka, który związał z nią swoje losy.

W taki sposób postrzega na przykład przestrzeń kulturową Gdańska Barbara Wieźgowiec, autorka obszernego studium na temat subiektywnej wizji miasta, utrwalonej w prozie Stefana Chwina⁷. Pisze ona o Gdańsku jako o przestrzeni doświadczającej swoistej dyfuzji kultur, przestrzeni niejednoznacznej i spornej, funkcjonującej na pograniczu nawarstwiających się mitów i opowieści, z dominującymi wpływami kultury polskiej i niemieckiej, przestrzeni o skomplikowanej, złożonej tożsamości, którą starano się (zależnie od zmiennych kolei losów miasta i jego historii) definiować po wielokroć, obalając jedne mity i tworząc w ich miejsce inne. Postrzegano zatem Gdańsk zarówno na prawach szczególnego rodzaju „melting pot” narodów i kultur jak i na prawach swoistego mikrokosmosu, „wyrażającego się w wielowiekowym tyglu narodów i wspólnot religijnych”, w dziejach którego „swoją obecność zaznaczyły nie tylko społeczność niemiecka, czy polska, ale także kaszubska, żydowska i kilka jeszcze pomniejszych grup etnicznych”⁸.

Postrzegano wreszcie Gdańsk jako „miejsce autobiograficzne”, z którym człowiek identyfikuje się w sposób świadomy, wybierając przestrzeń do życia i wybór ten wydaje się szczególnie interesujący w przypadku artystów dojrzałych. Tych wszystkich, którzy w okresie powojennym związali swój los z gdańską PWSSP, Teatrem Wybrzeże i innymi placówkami kultury, kształtującymi miniony i obecny wizerunek miasta.

Gdańsk jako „miejsce autobiograficzne”

Należy także przypomnieć, że w szerokim kontekście, traktując je jako kategorię uniwersalną i patrząc na nie z pozycji geopoetyki, wypowiada się na temat „miejsc autobiograficznych” Małgorzata Czermińska, zastrzegając równocześnie,

⁶ K. Stankiewicz, K. Zbierchowska, *Wilnianie w społeczności powojennego Gdańska. Między dawnym a współczesnym współdzieleniem przestrzeni miejskiej*, „Pedagogika Społeczna” 2016/1(59), s. 95-107.

⁷ B. Weźgowiec, *Miasto i pisarz. Gdańsk i jego historia w prozie Stefana Chwina*, Rozprawa doktorska pod kierunkiem dr. hab. P. Bilińskiego, prof. UJ, Warszawa 2013.

⁸ P. Adamowicz za: B. Weźgowiec, *Miasto i pisarz*, dz. cyt., s. 88-89.

że wyróżnienie kategorii „miejsca autobiograficznego”, uzasadnionej w przypadku analizy wszystkich dzieł wybranego autora, także notatek, pamiętników, listów i dzienników – pozwala spojrzeć na przestrzeń z wielu perspektyw równocześnie, przez pryzmat: literaturoznawstwa, antropologii, studiów kulturowych i geografii humanistycznej⁹.

Autorka przyjmuje również, że „elementy konstytuujące miejsce mogą być skupione w jednym utworze”, ale „bywają też rozproszone po różnych tekstach, sukcesywnie uzupełniających lub przekształcających wizje miejsca”¹⁰. Upraszczając przytoczoną tutaj myśl, można by stwierdzić, że każdy z twórców (niezależnie od wagi i znaczenia swych artystycznych poczynań, skali zainteresowań, talentu) zapisuje jakiś fragment swej biografii w dziele, wykorzystując medium literatury, obrazu, teatru lub filmu. Jak podkreśla bowiem M. Czermińska, posługując się pojęciem „miejsca autobiograficznego”, które bliższe okazuje się „przestrzeni pamięci”, niż miejscu w rozumieniu geograficznym, niezależnie od faktu, że zachowuje ono pewien element kulturowej tradycji i jej wyobrażeń – miejsce autobiograficzne „wyróżnia się dwiema podstawowymi cechami: ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie z materii utworów literackich”¹¹. Ponadto, co wyraźnie zastrzega się w przywołanym tutaj tekście – miejsce to może być wyróżnione także w sferze innych (niż tylko literackie) form wypowiedzi, takich jak: malarstwo, fotografia i film, co w praktyce oznacza, że kategorię tę można badać zarówno przez pryzmat wielu dyscyplin humanistycznych, a nade wszystko – przez pryzmat historii i teorii sztuki.

Dla krytyka sztuki Gdańsk to przede wszystkim miasto malarzy, grafików, aktorów, pisarzy i dziennikarzy, miasto niegdysiejszej bohemy, która w okresie PRL-u nonszalancko demonstrowała swą niezależność; miasto mocno związane z położonym nieopodal Sopotem, gdzie tuż po wojnie grupa zaprzyjaźnionych artystów, absolwentów krakowskiej i warszawskiej akademii – stworzyła podwaliny gdańskiej uczelni plastycznej. Dzisiaj, gdy problem wielokulturowości miasta nabiera szczególnie doniosłego znaczenia, tamten Gdańsk zapisany w malarstwie i grafice lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, utrwalony i odczytywany poprzez dokumentację wystawianych wówczas spektakli i pokazywanych w miejscach „nieteatralnych” performansów, jawi się jako przestrzeń spokojna i godna, dostojna urodą królewskiego, dawnego miasta, przepojona prawdziwym humanizmem, przyjazna zwykłym ludziom i ceniącym wolność – pięknoduchom, buntownikom, artystom, wreszcie – jako przestrzeń prowokująca do snucia osobistych, nierzadko sentymentalnych opowieści.

⁹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2011/5, s. 183-200.

¹⁰ Tamże, s. 183.

¹¹ Tamże, s. 186.

Niezależnie od faktu, że Genius Loci wydaje się utrwalony w strukturze i tkance urbanistycznej, zagospodarowanych przez człowieka miejsc, to sposób jego postrzegania, odbioru uzależniony bywa od zainteresowań i wrażliwości tego, kto buduje własną narrację na temat przestrzeni i ludzi, przestrzeń tę zamieszkujących i kształtujących, pozostawiających w niej ślady własnej, niepowtarzalnej obecności. Zgodnie bowiem z przekonaniem architektów – *duch miejsca* powstaje „dzięki relacji, jaką nawiązujemy z miejscem (...) prowadzi do percepcji przekraczającej doświadczenie samego miejsca, na rzecz gry kontekstów i znaczeń. (...) Nie czyni z nas biernego wiza, lecz współtwórcę spektaklu. Staje się elementem kształtującym naszą indywidualną tożsamość”¹².

Najważniejsze (bowiem pierwsze) w moim życiu okno na Gdańsk, okno właściwie niewielkie, dość kameralne i skromne otworzył przed oczami zbuntowanej nastolatki, jaką wówczas (w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia) byłam, Stanisław Michałowski, malarz powściągliwy zarówno w słowach, jak i w swych artystycznych gestach. Jego pastelowe, rozbielone obrazy ceniono w środowisku za prostotę i czystość kompozycji, za wycucie malarskiego tworzywa, owej materii obrazu, na którą składała się umiejętnie kładziona, nierzadko szpachlą, impasto, gęsta, matowa farba, syntetyczny, wyrazisty rysunek i stosowany z umiarem, utrzymany w szarościach i czerniach kontur. Michałowski malował zaułki i bramy, pokazane w oddaleniu fragmenty mocno oświetlonej architektury, przywodzące na myśl skojarzenia z wizjami Paula Cézanne’a, z wizerunkami wydłubionych miast, rozbielonych w upale, miast pograżonych w bezruchu i ciszy, jakże egzotycznego dla nas wówczas, niedostępnego i niemal nieznanego Południa Europy.

W cyklach gdańskich pejzaży Stanisława Michałowskiego, w wizerunkach „Okrętów i wraków”, w graficznych, szkicowanych grubą krechę „Cmentarzach okrętów”, malowanych nierzadko na płycie pilśniowej, co nadawało poszczególnym kompozycjom (syntetycznym, przemyślanym do ostatka „konstruktom”) pewien walor chropawej surowości, pojawiały się ciężkie, ciemno szare lub siwe, zawsze matowe i ciężkie, zastygłe w bezruchu niebios, z zatrzymaną płaszczyzną chmur, na tle której z majestatycznym spokojem rysowały się geometryczne profile charakterystycznych, monumentalnych budowli. Bez cienia sentymentu, podobnie jak nie dający sobie prawa do odautorskich komentarzy narrator-dokumentalista, odsłaniał malarz przed oczami zaniepokojonego widza świat form geometrycznych, milczących i zimnych, patetycznych w swym trwaniu, niedotkniętych nawet śladem obecności człowieka. Z mistrzowskim wyczuciem nastroju, wprowadzając do swych malarskich wizji pewien element teatralnej sztuczności,

¹² B. Gutowski, *Wprowadzenie*, w: *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. B. Gutowski, Materiały konferencji zorganizowanej przez Muzeum Pałacu w Wilanowie oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2007, s. 7-8.

właściwej scenografii, operował światłem, które zawsze kładło się płasko, po formie, eksponując ostre krawędzie brył, tak jakby wszystko, czym zabudowywał (tworzącą egzystencjalną pułapkę) „scenę”, miało prawo tylko do światła sztucznego, pochodzącego ze źródła ustawionego frontalnie, w miejscu przeznaczonym dla widza. Dokonywał wiwisekcji budynków i ulic, nabrzeży, bram i zaułków, patrząc chłodnym, beznamiętnym okiem na pozostałości domkniętego ramą nieba i wody miasta, z pewną dozą brutalnego zaciekawienia, z jaką patrzy się na przesłuchiwaną w biurowym pokoju ofiarę, kierując jej prosto w oczy odsłoniętą, stuwatową żarówkę w trakcie przesłuchania i skrzętnie, z jakąś sadystyczną pedanterią notuje wypowiedane nerwowo słowa.

W nieco inny sposób postrzegał Gdańsk Konstanty Gorbatowski, artysta mocno związany ze środowiskiem ówczesnej bohemy, przyjaciel Zbigniewa Cybulskiego i świadek na jego pamiętnym ślubie z Elżbietą Chwalibóg, malarz określany mianem „romantycznego surrealisty”, znawca urody kobiecej, ekscentryk i elegant, bywalec sopockiego SPATiF-u. Wizerunek fragmentu pobrzeża, utrwalony na jednym z nielicznych, nie do końca jednak utrzymanych w konwencji wszechobecnego wówczas realizmu, wiernie odwzorowujący architekturę, portret miasta – pozwalał zapamiętać Gdańsk w kategoriach miejsca osnutego tajemnicą, stanowiącego rodzaj, potraktowanej bardzo umownie - sceny. Przestrzeń urbanistyczna interesowała bowiem malarza głównie jako rodzaj geometrycznej struktury, przywodzącej na myśl układy dziwnie ustawionych zwierciadeł lub metaforyczne konstrukcje, opromienionych chłodnym światłem, pustych, bezludnych labiryntów. Tak, więc przywołana tutaj praca Gorbatowskiego to niewielkich rozmiarów olej, pochodzący z 1964 roku, zatytułowany po prostu „Żuraw Gdański”. Niezależnie jednak od pozornej oczywistości motywu – wszak Żuraw to symbol miasta, eksploatowany po wielokroć na wszelkiego rodzaju drukach ulotnych, pocztówkach, grafikach i folderach – przestrzeń zapisana na płótnie nie wydaje się już tak „oczywista”.

Patrzemy przeto na miasto jakby rozmalowane na prospekcje, patrzemy z odalenia, z perspektywy bramy, na miasto widziane przez kanał, przez taflę naznaczonej refleksami światła wody, ale owa (pozornie znana perspektywa) zostaje zamknięta ramą owalnego zwierciadła. Na pierwszym planie, na krawędzi odwróconego łuku, na granicy ciemnej sylwety bramy i światła widać, ledwie naznaczone czernią – krule i delikatne postacie.

Piony, wyznaczające konstrukcję Żurawia zostają przedłużone, przeniesione na taflę wody, nie jest to jednak wizerunek budynku, banalnie „przeglądającego się” w rzece. To raczej fragment architektury, pokazany poprzez symbole: widać niemal „bajkową” wieżycę Głównomiejskiego Ratusza, gdzieś w dali, podkreślone graficznym obrysem pojawiają się smukłe sylwety kamienic, ostre światło obnaża fakturę elewacji. Ta sama gęsta, niemal zmysłowa faktura, powtórzona w zwierciadle wody, ulega jakby powtórznej materializacji. Mamy tutaj zatem do

czynienia z przestrzenią powtórzoną, zwielokrotnioną, którą (odwołując się do koncepcji teatrologów) można by nazwać mianem „narracyjnej”¹³. To także przestrzeń oniryczna, opowiedziana przez malarza jako rodzaj narracji o mieście nieobecny realnie, o mieście wymarzone, wyśnionym, o przestrzeni która skrywa się w istocie za taflą lustrzanego odbicia, przestrzeń symbolizująca miasto, jego nieco surrealny wizerunek, podczas gdy prawda o życiu miejskim, o architekturze i ludziach skrywana jest umiejętnie w podtekstach. Gdańsk opowiedziany przez Gorbatowskiego jawi się jako twór baśniowy i wyidealizowany, poprzecinany ostrymi smugami światła i w smugach tych odkrywany na nowo, zastygły, zatrzymany (podobnie jak sylwety ludzi, uwiecznionych na pierwszym planie) w gęstej czerni, głębokich czerwieniach, brązach, błękitach i bieli, w pułapce bezruchu i ciszy.

Dla mnie, jako dla teatrologa, najważniejszy jest jednak wizerunek Gdańska, zapisany w konkretnych realizacjach scenograficznych, mistrza nastroju, zwolennika barokowego „nadmiaru” i budowania sceny na prawach architektonicznego konstruktury – Mariana Kołodzieja. I tak na przykład w inscenizacji „Tragedii o bogaczu i Łazarzu” gdańskiego anonima, wystawianej w Teatrze Wybrzeże w 1968 roku, scenograf buduje ołtarz, nawiązujący do architektury sakralnej gotyckiego miasta, przeniesiony jednak nie w sposób dosłowny, a raczej na prawach stylizacji, czy też pastiszu z wnętrza Bazyliki Mariackiej. Mamy tutaj do czynienia ze sceną symultaniczną, trójdzielną, swobodnie operującą symboliką, zaczerpniętą ze średniowiecznego misterium i dramatu liturgicznego. W toku inscenizacji bogacz wspina się po konstrukcji ołtarza, by ostatecznie w końcowych scenach znaleźć się przed obliczem Pana. Tak to pycha (wbrew moralnemu przesłaniu tragedii) zostaje nagrodzona, co zdaje się wynikać z potrzeby reinterpretacji tekstu i osadzenia go w realiach społecznych świata współczesnego. Tym razem medium sztuki przenosi nas nie tyle w świat średniowiecznej estetyki i architektury, co w sferę wydarzeń politycznych, rozgrywających się na ulicach polskich miast po pamiętnej premierze „Dziadów” Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym.

Podobny zabieg, przeniesienia fragmentów architektury miasta na scenę pojawia się w gdańskiej inscenizacji „Pułapki” Tadeusza Różewicza z 1984 r., do której Marian Kołodziej projektował nie tylko oprawę plastyczną, ale także proponował konkretne rozwiązania inscenizacyjne reżyserowi spektaklu, Krzysztofowi Babickiemu. Przestrzeń sceniczna została tutaj zabudowana monstrualnych rozmiarów szafami, których czarne profile rozrastają się w bryły renesansowych, bogato zdobionych kamienic. Wszak motyw szafy, traktowanej jako pułapka i rodzaj zamknięcia, uwięzienia występuje w literaturze, związanej z holocaustem, niezależnie od faktu, że losy głównego bohatera dramatu, starszego prokurenta

¹³ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*, w: *Przeżycie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 15-26.

Kafki, związane są z jeszcze inną pułapką – egzystencjalną, w którą, jak sam mówi, „wpada się tuż po urodzeniu”.

* * *

Czym zatem jest teatralizacja przestrzeni urbanistycznej, pojmowana w kategoriach estetycznego i społecznego procesu? I czy mieści się w niej nasz nowy, jakże strywalizowany, banalny, popkulturowy, ponadnarodowy „look”? A może nie tyle o ten wyświechtany, reklamowany, marketingowy wizerunek tu chodzi, ile o poczucie tożsamości, owej świadomej kreacji, stanowiącej przejaw pozytywnie pojmowanej roli, wyrosłej na gruncie (poddawanego procesom nieustannej teatralizacji) miejsca? Jedyne takiego miejsca na mapie, tracącej swą demokratyczną tożsamość, coraz mniej „europejskiej” Europy?

Jak bowiem deklarował Tadeusz Kantor, potwierdzając (każdym niemal spektaklem) słuszność swych reżyserskich, estetycznych przeczuć: „Artysta, który mówi, że ma swoje własne odczucia – mówi nieprawdę. On jest zależny od szeregu działań poza nim”¹⁴. Tę wielokrotnie cytowaną myśl, tak znaczącą dla próby ujawnienia istoty teatralizacji, należałoby rozwinąć, odwołując się do jeszcze jednej wypowiedzi T. Kantora, w której powraca on do idei istnienia owej uniwersalnej, ponad lub pozateatralnej przestrzeni, przestrzeni interpretacji: „Czuję tylko wielkie zobowiązanie wobec epoki, w której żyję i wobec ludzi żyjących obok mnie. Wierzę, że jedna całość może pomieścić barbarzyństwo obok subtelności, tragizm obok rubasznego śmiechu, że całość powstaje kontrastami i im kontrasty są większe, całość staje się namacalniejsza, konkretniejsza, żywsza”¹⁵.

Uprawiając teatr totalny, przekształcając każde zdarzenie ze swego życia w dzieło sztuki, w materię spektaklu, Kantor zdaje się rozszerzać do granic wytrzymałości (możliwości percepcji odbiorcy, którego przyzwyczajenia i przekonania zostają poddawane nieustannym wyzwaniom i próbom) – ową intensywną przestrzeń komunikacji, tak intensywną i zagęszczoną znakami, że spektakl staje się bardziej „dotykany”, bardziej prawdziwy, od „prawdy” samego życia.

W konsekwencji następuje zerwanie z jakże banalnym i stereotypowym przekonaniem, że „teatralność” to sztuczność, udawanie, operowanie maską, mówienie rolą, wyuczonym, powierzchownie przyswojonym tekstem. W teatrze Tadeusza Kantora „teatralność” (podobnie jak w teatrze Jerzego Grotowskiego czy Józefa Szajny) staje się synonimem prawdy o człowieku, o świecie, o potrzebie zachowania jedności między teatrem i światem pozateatralnych dokonań. W naszym świecie, w którym teatr jako instytucja traci z wolna swoje tradycyjne znaczenie, w którym wszelkie artystyczne próby mówienia własnym, być może nie zawsze miłym dla ucha, chropawym, niekiedy brzmącym brutalnie tekstem, poddawane

¹⁴ Za: K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 107.

¹⁵ T. Kantor, *Teatr niezależny. Eseje teoretyczne*, w: *Pisma*, t. I: *Metamorfozy, Teksty w latach 1934 – 1974*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 57.

są kontroli i cenzurze, jakiegoś domniemanego „suwerena” – jedynym miejscem dobrze zagranego spektaklu – pozostaje ulica. Dajmy się zatem ponieść magii owego teatralnego widowiska. Dajmy się wchłonąć i ponieść. Wszak spektakl ciągle trwa.

Bibliografia

Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2011/5, s. 183-200.

Gutowski B., Wprowadzenie, w: *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. B. Gutowski, Materiały konferencji zorganizowanej przez Muzeum Pałacu w Wilanowie oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2007, s. 7-8.

Hachlica M., *Gdańskie transpozycje*, „Autobiografia” 2(5)2015, s. 147-156.

Kantor T., *Teatr niezależny, Eseje teoretyczne*, w: *Pisma*, t. I: *Metamorfozy, Teksty w latach 1934 – 1974*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 56 - 67

Kiereś H., *Dramat i teatr a „Poetyka” Arystotelesa*, „Człowiek w Kulturze” 19/2007, s. 141-154.

Kosiński D., *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 3/4 (2004), s. 215-225.

Miklaszewski K., *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992.

Rybicka E., *Pamięć i miasto: palimpsest vs pole walki*, „Teksty Drugie: Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2011/ 5 (131), s. 201-211.

Stankiewicz K., Zbierchowska K., *Wilnianie w społeczności powojennego Gdańska, Między dawnym a współczesnym współdzieleniem przestrzeni miejskiej*, „Pedagogika Społeczna” 2016/1(59), s. 95 – 107.

Weźgowiec B., *Miasto i pisarz. Gdańsk i jego historia w prozie Stefana Chwiłny*, Rozprawa doktorska pod kierunkiem dr hab. P. Bilińskiego, prof. UJ, Warszawa 2013.

Słowa kluczowe

teatralizacja przestrzeni, miasto jako palimpsest, miasto jako miejsce autobiograficzne, Genius Loci

Key words:

theatralization of space, the city as a palimpsest, the city as an autobiographical site, Genius Loci

Summary

“A city seen through the medium of art” is a methodological proposal which aim is to lead a narrative about the urban space of a contemporary city from the position of art critic. It seems natural that the use of the medium of painting, graphics, drawing or theater scenography as “interpretive tools” allows us to discover a new, subjective image of the city and its inhabitants. The remembered works of art create in the mind of a person writing a fluent, orderly narrative that allows a new, original look at the seemingly familiar, unseen in this way space. Gdańsk, shown through the prism of accomplishments and sensibilities of specific artists, takes on new meanings, becomes a para-theatrical, symbolic and metaphorical space, creating its own subjective picture in the reader’s mind.