

Dr hab. Małgorzata Jarmułowicz, prof. UG

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Martyny Groth pt.
*Galeria – audiowizualne laboratorium Jerzego Krechowicza***

Spośród piętnastu zjawisk artystycznych objętych hasłem „gdańskie teatry osobne” przez nieżyjących już redaktorów tomu pod tym samym tytułem, Jana Ciechowicza i Andrzeja Żurowskiego, Galeria Jerzego Krechowicza (skądinąd autora projektu okładki tej książki) uznana została za „teatr najosobniejszy”. W istocie, trudno zaprzeczyć, że posunięta do skrajności odrębność, która wyłączy Galerię z kręgu rozpoznawalnych konwencji gatunkowych i estetyk, deprymując zarazem krytyków uzbrojonych w tradycyjne klasyfikacje i narzędzia opisu dzieła sztuki - stanowi najbardziej wyrazistą cechę eksperymentalnej sceny Krechowicza. Z podobnego przeświadczenia wyrasta również rozprawa mgr Martyny Groth, na różne sposoby eksponująca fakt, że analizowane w niej zjawisko wymaga zupełnie niekonwencjonalnego podejścia badawczego. Konwencjonalny nie jest nawet kształt edytorski rozprawy, wydrukowanej w orientacji poziomej, w dwukolumnowym układzie tekstu i oprawionej w „staroświeckie” płótno, a nie w nowoczesny (i jakże dziś wyklinany) plastik. Jest ona również wyjątkowo bogato ilustrowana, co służy nie tylko wzbogaceniu walorów poznawczych prowadzonego wywodu, ale też uruchamia wyobraźnię wizualną czytelnika w sposób szczególnie bliski praktyce twórczej samego Krechowicza. Martyna Groth nie ogląda się też na standardową objętość prac doktorskich - jej rozprawa jest zaskakująco krótka, zważywszy, że na niespełna 180 stronach mieści nie tylko tekst, ale też około 140 ilustracji. Można odnieść wrażenie, że radykalna odrębność artystyczna bohatera rozprawy znalazła swe odbicie w śmiało demonstrowanej autonomii jego badaczki.

Wolę wyjścia ze swoją refleksją nad outsiderskim fenomenem Galerii poza „badawczy mainstream” Martyna Groth deklaruje zresztą wprost w uwagach wstępnych, rozprawiając się od razu tyleż krytycznie, co lakonicznie (głównie w przypisie 6 na s. 6) z zastanymi opracowaniami na jej temat, uwikłanymi niemal wyłącznie w spory o to, czy w spektaklach Krechowicza przeważał żywioł teatralny, czy plastyczny. Akcentując hybrydyczno-multidyscyplinarny charakter tych spektakli i w związku z tym konieczność „podejścia holistycznego”, autorka rozprawy chce tymczasem skupić się na pomijanej przez badaczy i krytyków multimedialności Galerii. Traktuje teatr Krechowicza nade wszystko jak

„audiowizualne laboratorium”, stanowiące przestrzeń obrazowo-dźwiękowych eksperymentów oraz transgresji dokonywanych w obrębie znanych materii i konwencji artystycznych. Takie ujęcie fenomenu Galerii stanowi kluczowe założenie i najważniejszy autorski wkład Martyny Groth w dotychczasowe badania poświęcone tej „najosobniejszej” scenie. Ona sama jest zaś skłonna postrzegać wynikające z tego zadania „jako misję specjalną, posłanie i poruczenie osobiste” (s. 6), przedkładając subiektywno-selektywny tryb oglądu tematu nad monograficzną syntezę scalającą zastane rozpoznania, sądy i interpretacje. Nie interesuje jej rola skrupulatnej kronikarki zapoznanego zjawiska - woli podążać tropem samodzielnie wyselekcjonowanych skojarzeń i kontekstów, często nieoczywistych lub ulokowanych w dalszym planie badanego tematu, zwykle też nieobecnych w refleksji krytyczno-interpretacyjnej jej poprzedników.

Transgresje teatralne Galerii, jako wątek solidnie wyeksploatowany przez innych badaczy (Żurowskiego, Limona, Taranienkę), interesują autorkę rozprawy w stosunkowo najmniejszym stopniu, zwłaszcza w kontekście dyskursu teoretycznego poświęconego konstytutywnym cechom teatru. Pobieźny namysł nad relacjami łączącymi audiowizualne eksperymenty gdańskiego twórcy z domeną sztuk performatywnych podejmuje ona właściwie dopiero w podsumowaniu pracy, wskazując w szczególności na pokrewieństwo tych eksperymentów z działaniami współczesnych Krechowiczowi *happenerów*. Lista cech *happeningu* dostrzeżonych w jego spektaklach zawarta zostaje tu w jednym, za to tasiemcowo długim zdaniu na stronach 174 i 175, jakby autorka najdosłowniej „jednym tchem” chciała uporać się z teatralnym aspektem osobności Galerii. W zasadzie nietrudno zrozumieć jej rezerwę wobec tego akurat wątku naukowej refleksji nad dziełem Krechowicza: uszczegółowione dociekania nad teatralnym genotypem zjawiska artystycznego o tak hybrydycznej i labilnej naturze gatunkowej (każdy ze spektakli Krechowicza był pod względem formalnym niepodobny do pozostałych) rzucają wszak niewiele światła na jego frapującą wyjątkowość.

Zamiast rozstrzygać o mniej lub bardziej oczywistej obecności (lub nieobecności) w spektaklach Galerii konwencjonalnych wyznaczników sztuki teatru, autorka rozprawy eksponuje inny wymiar ujawniającej się w nich teatralności, poświęcając tej kwestii już pierwszy rozdział pracy. Jego tytuł - *Teatr magiczny* – odsyła do najważniejszego w jej przekonaniu aspektu historycznego dziedzictwa teatru, jaki znalazł odbicie w twórczości Krechowicza, a mianowicie do „magii scenicznej” objawiającej się za sprawą doskonalonych od wieków technik związanych z iluzjonistycznym instrumentarium sceny teatralnej. Widząc w gdańskim artyście spadkobiercę idei teatru jako sztuki wytwarzania złudzeń wizualnych,

Martyna Groth zaczyna swą rozprawę od prezentacji historii technik wykorzystywanych i eksperymentalnie modyfikowanych przez twórcę Galerii, w szczególności tych, które umożliwiały projekcję obrazu za pomocą światła przepuszczanego przez urządzenia optyczne. Do pewnego stopnia jej przewodnikiem jest w tym rozdziale sam Krechowicz, który swą fascynację archaicznymi aparatami do łudzenia wzroku widza manifestował również poprzez umieszczanie ich wizerunków, przekopiowanych ze starych traktatów naukowych, w programach swoich spektakli czy na plakatach. Idąc tropem tych ilustracji, autorka rozprawy zaczyna swój historyczny rekonesans tematu od przypomnienia renesansowych konstruktorów, Josepha Furtenbacha i Nicollo Sabbatiniego, oraz Athanasiusa Kirchera, XVII-wiecznego popularyzatora urządzenia zwanego *laterna magica*, prototypu współczesnego projektora. W dalszych częściach rozdziału, dotyczących podobnego typu wynalazków, prowadzony wywód popada niestety w coraz większą chaotyczność i rozprasza się w rozbudowanych dygresjach. Zgromadzone w nim opisy poszczególnych technologii i ich pionierów (skądinąd nazbyt gęsto inkrustowane cytatami) niemal usuwają z pola widzenia samego Krechowicza, a jednocześnie autorka rezygnuje z przestrzegania chronologicznego porządku omawianych przypadków: XVI-wieczny badacz *camery obscura* Giambattista della Porta pojawia się tuż obok powojennego artysty Andrzeja Pawłowskiego, a działający w latach 30. ubiegłego stulecia czeski lalkarz Richard Teschner obok Étienne-Gasparda Robertsona, mistrza fantasmagorii z przełomu XVIII i XIX wieku.

Z kapryśnie meandrycznego toku myśli badaczki, przyglądającej się różnym odsłonom symbiozy teatru i sztuk optycznych, ostatecznie wyłania się korpus nazwisk polskich twórców - Bronisława Onufrego Kopczyńskiego, Andrzeja Pawłowskiego, Jana Berdyszaka – którzy wraz z Jerzym Krechowiczem zostają uznani przez Martynę Groth (w ślad za Ryszardem Kluszczyńskim) za „polski wkład w radykalne i eksperymentalne zjawiska z kręgu kina rozszerzonego” (s. 44). Uważny czytelnik mógł wychwycić takie rozpoznanie odniesione do Krechowicza już w uwagach wstępnych – na stronie 10 autorka nadmieniła, że: „Scenogaleria stała się od czwartego programu przestrzeni transcendowania tradycyjnych granic kina”, wobec czego zjawisko to można „uznać za jedno (sic!) z pierwszych, historycznych manifestacji kina rozszerzonego w Polsce”. Stwierdzenie to powróci też w ostatnim zdaniu całej rozprawy (s. 177), znów jednak zaledwie jako uwaga ogólna zamykająca obszerny, wielowątkowy akapit („Jerzy Krechowicz i pozostali twórcy (...) przekraczali granice teatru i sztuk wizualnych, dochodząc do radykalnej formy kina awangardowego – *expanded cinema* (...)” – s. 177). Co więcej, ów docelowy punkt transgresji Krechowicza, tym razem określony jego angielskim terminem, badaczka postanowiła opatrzeć zdumiewająco elementarnym jak

na finał całej rozprawy przypisem (dowiemy się z niego, że kino rozszerzone stanowi „podłoże dla rozwoju sztuki interaktywnej i multimedii”), jakby zapomniała, że w zakończeniu rozdziału pierwszego na s. 44 poświęciła już pojęciu kina rozszerzonego osobny akapit. Ostatecznie w żadnym miejscu rozprawy pojęcie to nie staje się jednak niestety wehikułem pogłębionej refleksji o samym Krechowiczu i Galerii, choć niewątpliwie to właśnie kinowy wymiar transgresyjnych eksperymentów Krechowicza najbardziej przykuwa uwagę badaczki. W zakończeniu rozdziału o teatrze magicznym zaniechanie to dziwi tym bardziej, że przygotowała w nim ona wręcz idealny grunt pod tak sprofilowaną refleksję, rozszerzając zasięg pojęcia „magii scenicznej”, otwierającego ten rozdział i wywiedzonego z teatru iluzjonistycznego, na dokonania transgresyjnego kina. Z kolei w podsumowaniu rozprawy namysł nad kinem rozszerzonym jako formą filmowego happeningu mógłby ciekawie dopełnić uwagi poświęcone cechom happeningu o rodowodzie teatralnym, jakie badaczka dostrzegła w spektaklach Galerii. Pozostaje osobliwe wrażenie, że mgr Groth dołożyła wielu starań, by fundamentalną i naprawdę interesującą tezę swych badań skutecznie zmarginalizować, rozmydlić i pozbawić istotnego wydźwięku.

Uwagi zawarte przez autorkę rozprawy w kolejnym rozdziale dużo lepiej znoszą niepokornie rozwichrzony, asocjacyjno-dygresyjny styl jej naukowej narracji, jednocześnie dostarczając cennych danych do opisu „scalającej wyobraźni” artysty. *Atlas obscura* Krechowicza, czyli osobliwą kolekcję często dziwacznych obrazów i przedmiotów, zachłannie gromadzonych przez twórcę Galerii, demaskujących jego nieposkromioną, dziecięcą ciekawość świata i pobudzających artystyczną kreatywność, badaczka omawia w dużym stopniu w oparciu o zapisy własnych lub cudzych rozmów z bohaterem rozprawy. Przy tej okazji przywołuje momenty z jego biografii, w których pasja ta znajdowała bezpośrednie ujście w działaniu artystycznym (wystawa obiektów typu *ready-mades* Grupy Galeria z 1962 roku, kolażowa forma zaprezentowana na Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965). Osobność Krechowicza zostaje tu także osadzona w siatce skojarzonych z nią konceptów teoretycznych (kultura ciekawości w ujęciu K. Pomiana i M. P. Markowskiego, radosne kolekcjonerstwo opisywane przez W. Benjamina), zjawisk historycznych (dawne gabinety osobliwości) i analogii z innymi artystami (casus Jadwigi Maziarskiej, którą równie dobrze mógłby tu zastąpić np. Władysław Hasiór). Spostrzeżenia poczynione w tym rozdziale znajdują również swe interesujące przedłużenie w innych miejscach rozprawy, np. w uwagach o kolażowych grafikach pełniących rolę programów do spektakli Galerii (w uwagach tych powróci skądinąd temat fascynacji Krechowicza starymi wynalazkami optycznymi).

Rozdział będący sercem rozprawy, zatytułowany *Audiowizualne laboratorium*, autorka inicjuje skromnym objętościowo i raczej przyczynkarskim wstępem, w którym szuka śladów genezy Teatru Galeria w kinopasji cechującej współczesnych Krechowiczowi artystów wybrzeżowych spod znaku Żaka, w szczególności zaś w działalności Jerzego Afanasjewa. Podobnie jak w wielu innych miejscach rozprawy uderza tu duża rezerwa badaczki w sugerowaniu bezpośredniego związku między opisywanymi zjawiskami i artystami, a twórczością samego Krechowicza. Ta sama tonacja ostrożnego domniemania, jaką znajdujemy w sformułowaniu: „Myślenie [Afanasjewa] o spektaklu jako o ruchomym obrazie mogło [podkr. MJ] zainspirować zaprzyjaźnionego z nim Jerzego Krechowicza” (s. 66), powróci jeszcze wielokrotnie w zdaniach zabezpieczanych frazą typu: „jest wielce prawdopodobne”, „możemy przypuszczać”, „mógł wiedzieć/znać”. Trudno nie zapytać przy tej okazji o badawcze pożytki z rozmów, jakie autorka rozprawy przeprowadziła przecież wielokrotnie z bohaterem swojej rozprawy.

We wstępie do rozdziału, którego tytułem jest zaproponowana przez mgr Groth alternatywna nazwa „najosobniejszego” z teatrów – „audiowizualne laboratorium” – próżno za to szukać rozwiniętego komentarza do tej nazwy, pożądanego tym bardziej, że wcale nie tłumaczy się ona sama przez się. Wątpliwości wywołuje zwłaszcza pierwszy człon przymiotnika audiowizualna, scalony w nim na zasadzie równorzędności z pojęciem wizualność. Zasugerowanej w ten sposób równowagi komponentu dźwiękowego i obrazowego w spektaklach Krechowicza nie potwierdzają tymczasem ani uwagi ogólne o Galerii pomieszczone w pozostałych rozdziałach (niemal zawsze odnoszą się one jedynie do jej wizualnego aspektu), ani część analityczna, w której autorka badając poszczególne spektakle pod kątem dominującego środka artystycznego, znów ewidentnie - i zasadnie - eksponuje środki obrazowe (co znamienne, w opisach *Kolonii* i *Psa* nie ma nawet wzmianki o ich opracowaniu dźwiękowym, a *Termitiera* doczeka się w tym zakresie dosłownie jednozdaniowego komentarza - z horyzontu rozważań badaczki znika więc również autor muzyki do tych trzech spektakli, Andrzej Baczyński). Bez wątpienia określenie „audiowizualny” brzmi zgrabnie i kusi semantyczną pojemnością, ale zarazem zafałszowuje faktyczną relację między audialnym i wizualnym aspektem eksperymentów Krechowicza. Zwłaszcza, gdy autorka rozprawy pozostawia bez wyjaśnienia implikowaną przez użyty termin symetryczność obu tych aspektów.

W pięciu dalszych podrozdziałach, zawierających analizy pięciu kolejnych spektakli Galerii, podobna pokusa uporządkowania badanego materiału w oparciu o efektownie zróżnicowany zestaw pojęć-kluczy staje się uciążliwym (i zgoła niepotrzebnym) wędzidłem

dla samej badaczki. W myśl założonego planu przedmiotem jej szczególnej uwagi stają się kolejno: ruch (przypisany do *Kolonii karnej* z 1961 roku), barwa (*Pies* z 1963), światło (*Termitiera* z 1964), dźwięk (*Traktat* z 1966) i forma (*Inwazja* z 1967). Problem w tym, że spektakle te nie dają sobie łatwo wmówić hegemonii wyodrębnionych w ten sposób środków wyrazowych. Stosunkowo najmniejszy opór stawia *Traktat*, opatrzony znakomitym opisem eksperymentalnego trybu pracy kompozytora Janusza Hajduna. Największe trudności sprawia *Pies*, w którym barwa – wszechobecna biel – stanowi akurat najbardziej jałowy wątek problemowy. Wartością tych analiz zdecydowanie większą od stwierdzeń, którymi badaczka próbuje dowodzić trafności haseł przypisanych poszczególnym spektaklom, są z pewnością asocjacje i odkrycia interpretacyjne poczynione niezależnie od tych stwierdzeń (ważniejsza i ciekawsza od uwagi, że „dominanta idei ruchu” została w *Kolonii karnej* „wyrażona w postaci pracującej maszyny i synchronizowanej z nią huśtawki”, jest sugestia, że jej inspiracją mógł być *Balet mechaniczny* Fernanda Legera; s. 73). Atutem Martyny Groth jest świetna orientacja w kontekstach historyczno-artystycznych badanych przedstawień, w tym znajomość antenatów i współczesnych zjawisk odbijających się w eksperymentach Krechowicza. Imponuje też dociekliwość, z jaką tropi ona zazwyczaj ułamkowe i rozproszone ślady po spektaklach Galerii, rekonstruując z nieskrywaną fascynacją zwłaszcza detale użytych w nich technik. Dociekania nad tajemnikami eksperymentów prowadzonych w audiowizualnym laboratorium Krechowicza zajmują ją w istocie bardziej, niż ustalanie sensów pojęciowych badanych spektakli, co wobec niedostępności materiału źródłowego i tak sprowadza się przecież zaledwie do kompilowania pomysłów (i domysłów) niegdyś recenzentów.

Nieoczywistym, acz ciekawym aneksem do opisów spektakli powstałych pod szyldem Galerii, jest ostatni rozdział rozprawy, poświęcony eksperymentom Krechowicza z przestrzenią sferyczną, prowadzonym już po zakończeniu działalności jego gdańskiego teatru, w ramach warsztatów realizowanych przez artystę gościnnie w Holandii. Rozdział ten ma wiele cech wskazanych już przez mnie przy opisie wcześniejszych części rozprawy: przypadek Krechowicza obudowany jest tu mnóstwem historyczno-technicznych kontekstów, erudycyjnych asocjacji oraz dygresji sumujących się w długą listę podobnych projektów artystycznych powstałych na przestrzeni trzech minionych wieków; gęszcz przykładów zdaje się czasem przerastać możliwości percepcyjne samej autorki (o koncepcji *Plonącego sokoła* pisze na s. 171 tak, jakby ten niedotknięty wcześniej temat był już przez nią przywoływany); a we wnioskach finalnych znów rozbłyskuje jak kometa skojarzenie eksperymentalnych poszukiwań Krechowicza z ideą kina rozszerzonego. W rozdziale tym po raz kolejny znajduje

jednak również potwierdzenie rozległość studiów, badawcza dociekliwość i zdolność poruszania się po szerokim planie naukowych odniesień, jakie cechują autorkę rozprawy. Mimo wszystkich wymienionych wcześniej zastrzeżeń, walory te nadają jej dysertacji rys niepospolity, godny uznania w tym samym stopniu, co niebanalność perspektywy badawczej, przyjętej przez nią wobec „najosobniejszego” z gdańskich teatrów i jego „najosobniejszego” twórcy.

W mojej ocenie przedłożona dysertacja spełnia wymogi zapisane w art. 13 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, w związku z czym stawiam wniosek o dopuszczenie magister Martyny Groth do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

M. Jamułowicz