



Raptularz

Krzysztof Miklaszewski

Narodziny artysty, czyli początek twórczej drogi Jana Sawki

Najpierw kilka biograficznych faktów. Faktów osadzonych w polskiej, socjalistycznej rzeczywistości PRL-u.

Jan Sawka (1946–2012) – jeden z najbardziej uzdolnionych artystów mojego pokolenia przyszedł wprawdzie na świat w Zabrze, ale jako artysta narodził się dopiero we Wrocławiu i Krakowie jako „wschodząca gwiazda” polskiej kultury plastycznej. Jego twórczość graficzna i plakatu to była znacząca wizytówka zjawiska, które łatwo obdarza się wielu epitetami. „Studencki” – bywa trafny, choć czasami najbardziej... mylący.

Dlatego też – zwłaszcza z perspektywy światowej – warto pochylić się na tym, bardzo pocziwie brzmiącym jednoznacznym epitetem *studencki*, związanym zwykle z określoną akademicką społecznością. II połowa XX wieku, właśnie w Polsce (czy – jak ktoś woli – w PRL), była na tyle odmienna, że praktyka społeczna tego kraju znacznie poszerzyła i zmodyfikowała pierwotne znaczenie tego na poły socjologicznego terminu. Zwłaszcza w jego połączeniu z rzeczownikami *kultura i sztuka*.

STUDENCKA KULTURA – to był bowiem w Polsce przez blisko ćwierćwiecze (1955–1980) – RUCH MŁODEJ INTELIGENCJI, która tuż przed Październikiem i tuż po roku 1956, a potem w tragicznym okresie kolejnych schyłków rządów



bardzo dynamicznej integracji, skąd wyszedł – w efekcie – dobrze przygotowany, a więc i niesłychanie skuteczny, atak młodej generacji Polaków na mentalność pogrążonego w komunistycznym marazmie społeczeństwa.

Pierwszym symbolicznym (bo „zaszczepiającym” tę „imperialistyczną truciznę” – jak określały jazz – partyjne gadzinówki) m i e j s c e m k o n t e s t a c j i stały się J a z z K l u b y, jednoczące w swych muzycznych katakumbach i piwnicach wykonawców najwyższej klasy i słuchaczy – admiratorów młodej walczącej muzyki.

A było wtedy tam kogo słuchać. Bohaterowie Festiwalu Jazzu w Sopocie, który stał się europejskim Nowym Orleanem, zaczęli podróżować po Polsce. W Krakowie kształtował wyrafinowane podniebienia polskich fanów jazzu zespół Andrzeja Kurylewicza z Wojciechem Karolakiem, Andrzejem Dąbrowskim, Janem Byrczkiem i Wandą Warszawską. W Warszawie muzykowali najczęściej: Andrzej Trzaskowski, Zbigniew Namysłowski, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Krzysztof Sadowski. W każdym polskim mieście – od morza po Tatry – zapełniały się widownie wyrastających jak grzyby po deszczu piwniczek i klubików, kiedy do wyżej wymienionych dołączali Krzysztof „Komeda” Trzciniński, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Jerzy Milian, Roman Dyląg czy Michał Urbaniak.

Co najciekawsze, wszyscy ci twórcy znani byli dobrze w USA dzięki częstemu wspólnemu muzykowaniu z mistrzami światowego jazzu.

Ten „wysyp” polskich talentów, przyciągający tłumy fanów sprawił jednocześnie, że coraz częściej na publiczne koncerty pozwalano w PRL-u na miejskich placach, zarezerwowanych dotychczas albo dla potańcówek partyjnego aktywu z przodownicami pracy socjalistycznej albo dla populistycznych seansów krzepiącego „masy pracujące miast i wsi” sowieckiego kiczu filmowego. Wtedy też kameralne estrady Jazz Klubów stały się awangardową kuźnią nowej muzyki, a coraz bardziej popularni i uznawani (nawet oficjalnie) jazzowi wirtuozi spotykali się tu na nocnych improwizacjach niekończących się „jamów”, do których z entuzjazmem dołączali mistrzowie zza Oceanu. Dave Brubeck, Stan Getz czy zespół The



na całym świecie idea i praktyka zaduszek jazzowych.

Bastion drugi polskiej artystycznej inteligencji umacniał się równocześnie i dosyć niezależnie. Do jazzowego „ścieku” bowiem dołączały raz po raz sceny i scenki – niedawno jeszcze: estrady ZMP-owskie (ZMP to była polska odmiana sowieckiego Komsomołu, które tuż po śmierci dwóch siepaczy wolnej myśli (Józefa Stalina w ZSRR [8 marca 1953] i Bolesława Bieruta w PRL [zmarł w Moskwie – 12 marca 1956]) zdołały (trochę jeszcze nieśmiało) przemycić na teatralne deski szereg obyczajowych i politycznych dowcipów, za które rodziców odważnych wykonawców jeszcze niedawno wtrącano do więzienia. Stając się powoli, już legalnie, kabaretami, teatrzykami i teatrami studenckimi, tworzone były i animowane głównie przez absolwentów różnych uczelni artystycznych, spragnionych debiutu i artystycznych outsiderów, zafascynowanych awangardowymi nowinkami w sztuce światowej. I to w całej rozciągłości. Foyer bowiem każdej takiej scenki, która zwykle znajdowała swe miejsce w niezagospodarowanych „piwnicznych izbach”, stawało się jednocześnie wielofunkcyjnym miejscem artystycznych manifestacji: galerią, kawiarnią i parkietem tanecznym.

Tak odtwarzała się artystyczna bohema, zwalczana skutecznie od roku 1948 przez „zdrową młodzież” ZMP-owskich bojówkarzy.

TEATR STUDENCKI jednoczył we wspólnych przedsięwzięciach nie tylko młodzież wszelakich artystycznych specjalności, ale i spragnionych „strawy duchowej” studentów kierunków absolutnie nie-artystycznych.

Podobną wielofunkcyjną otwartością zadziwiła struktura STUDENCKICH KLUBÓW, traktowanych zarówno przez ich animatorów jak i przez bywalców jako kawałek nie istniejącego w komunistycznej praktyce własnego domu, w którym można by się poczuć się wolnym człowiekiem, w którym można by bezpiecznie wymienić własne poglądy, w którym można by – wreszcie – głośno zadać ludziom kompetentnym trudne pytania...

Nic zatem dziwnego, że to właśnie przeniknięty marzeniami o nieskrępowanej komunistycznym gorsetem dyskusji o życiu i o świecie, klub studencki stał się od razu podstawowym miejscem integracji środowisk



zwykle ludzie już dojrzałi i ukształtowani – dorośli inteligenci, zarówno ci „wieczni studenci”, piętnowani na ZMP-owskich sądach kapturowych, a potem jako „outsiderzy” relegowani z uczelni nie tylko za swoje poglądy (a często tylko za „niewłaściwe” pochodzenie społeczne), jak i młodzi pracownicy nauki, dla których otwarta dyskusja i wymiana myśli stanowiła naturalną potrzebę publicznego artykułowania nastrojów społecznych.

Z czasem, właśnie w Klubach lub obok nich udało się zintegrować wszystkie twórcze środowiska.

Tu warto jeszcze raz przypomnieć, że to polskie studenckie kluby przejęły albo wręcz na nowo stworzyły tak odrębne na przełomie lat 50. i 60. niezależne piwnice jazzowe. Dość powiedzieć, że ansambl Kurylewicza z krakowskiego Jazz Klubu zawędrował do „Jaszczurów”, a warszawskich jazzmanów w pewnym momencie przygarnęło klubowe środowisko „Hybryd”, gdzie powstała zresztą Polska Federacja Jazzowa.

W Klubach zaroilo się też od coraz to nowych kabaretowych estrad, teatrzyków piosenki, scenek poetyckich, nie mówiąc o wernisażach plastycznych, prezentacjach filmowych nowości (z całonocnymi maratonami filmowych światowych „nowinek” włącznie) spotkaniach autorskich, sesjach, dyskusjach, dysputach, sympozjach, konkursach czy cotygodniowych potańcówkach i wspaniałych inscenizowanych balach.

Kluby środowiskowe wielkich miast (krakowski Klub Pod Jaszczurami, poznańskie: Od Nowa i Nurt, gdański Żak, wrocławski Pałacyk, warszawskie Hybrydy i Stodoła, łódzkie 77) zaczęły prześcigiwać się w szczególnie rozpisany na wszystkie poszczególne dni miesiąca programowym menu. Powstawała naprawdę bardzo szeroka oferta repertuarowa, uwzględniającym wszystkie niemal oczekiwania bywalców i skutecznie eliminująca prymitywny model mecenatu socjalistycznego.

Podstawowym i rewolucyjnym założeniem imprez typu dyskusyjnego zdawał się być – sprawdzalny w latach przesilenń ustrojowych i klęsk kolejnych ekip partyjnych – postulat aktualności problemu, żywego i niepokojącego środowisko studenckie, a zwłaszcza kręgi młodej



przywyczaił zatem swoich dywalców do praktyk w PR i mediach. Oto wysoko postawiony w hierarchii prelegent konfrontowany był twarzą w twarz z młodą masową (kilkusetosobową) publicznością, nie przebierającą ani w bardzo szczegółowych pytaniach, ani w bezpośrednich zarzutach wobec władzy.

Ale kiedy władza ludowa przeraziła się tego ideologicznego „wentylu”, klubowy program dokonał znaczącej korekty. Nie rezygnując ze swej misji skupił się na szerokiej popularyzacji zjawisk – jak się to wtedy powiadało w działaczowskim volapuku – „społeczno-kulturalnych”.

Obowiązywała więc nadal bardzo atrakcyjna forma prezentacji (by odciąć się od ideologicznej nudy, jaka wiała z tzw. imprez masowych) i bardzo szeroki obszar prezentacji. Oznaczało to, że praktyka działania nakazywała nadać specjalistyczne „piętno” każdemu dniu tygodniowego programu.

Np. w krakowskich „Jaszczurach” w drugiej połowie lat 60. w poniedziałki królowali ludzie teatru, we wtorek – muzycy i plastycy, we środę – politycy i publicyści, w czwartek – piosenkarze i estradowcy, w piątek zaś – filmowcy i sportowcy, sobota była dniem zabawy, a niedzielny poranek – literackim śniadaniem z wybitnym poetą, prozaikiem czy dramaturgiem. Jednym słowem: Klub Studencki pełnił wtedy dzisiejszą funkcję... telewizyjnego kanału kulturalnego.

Najlepszy dowód to kalendarz imprez teatralnych w okresie tylko jednego roku akademickiego (1966/67) we wzmiankowanym już krakowskim „Klubie Pod Jaszczurami”. W ciągu 9 tylko miesięcy w mistrzowskich recitalach zaprezentowały się studenckiej publiczności niemal wszystkie gwiazdy polskiej sceny profesjonalnej, a w wypełnionych szczelnie zabytkowych salach, pamiętających ślub rosyjskiego uzurpatora do tronu polskiego Dymitra Samozwańca z Marylą Mniszechówną, córką wojewody krakowskiego na początku XVII wieku, miały miejsce prawdziwe teatralne kłótnie z plejadą takich najlepszych polskich teatralnych reżyserów.

Trójka zaś najwybitniejszych – polskich inscenizatorów – międzynarodowej już sławy (Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor i Józef Szajna) całkowicie elektryzowała kilkuset uczestników ich happeningowych popisów.



bowiem – po latach. „Zak” był swoistym uniwersytechem... miejscem pierwszej randki. Dla wielu z nas drugim domem. Tutaj powstawała większość pomysłów, imprez i scenariuszy. Wykradziony nauce czas poświęcony na robienie kabaretów, filmów, pisma studenckiego”.

Studenckie kluby kształtowały więc młodego Polaka w całości. Ich oddziaływanie było tak silne, że od razu społecznie zostało... zmitologizowane.

Weźmy przykład warszawskiej „Stodoły”. Egzystencję tego skromnego „baraku”, w którym schronienie znaleźli studenci Politechniki Warszawskiej.

Jego iście ponadwarszawskie i ponad środowiskowe oddziaływanie najlepiej ilustruje dylemat, przetaczający się wówczas przez polską prasę, a zawarty w bardzo odważnym na owe czasy pytaniu: „Czy «Stodoła» stoi koło Pałacu Kultury, czy Pałac Kultury obok «Stodoły»”?

Popularność „Stodoły” była bowiem na początku lat 60. wszelkie rekordy. „Stąd – jak przypomniano w roku 1968 w tygodniku «Politechnik» – rozchodziły się wszystkie nowinki towarzyskie w rodzaju, jak i co się tańczy, jak i co trzeba nosić, żeby być modnym”.

I jeszcze jedno stwierdzenie – równie ważne i istotne dla zrozumienia siły tego ruchu, który w swojej ogólnopolskiej sieci był bardzo niejednorodny i zaprzeczał jakiegokolwiek „urawniłowce”, tak ukochanej przez naszych wszystkich socjalistycznych sąsiadów.

Dlatego niemniej ważne od klubów środowiskowych były kluby uczelniane. Charakteryzowały je – zupełnie odmienne sposoby oddziaływania na mniejsze społeczności, na bardziej zamknięte środowiska: uczelni, wydziału, osiedla studenckiego czy nawet poszczególnego akademika.

Dwa krakowskie kluby Uniwersytetu Jagiellońskiego: „Nowy Żaczek” i „Nawojka” – najbardziej aktywne, twórcze i popularne w latach 60. – postawiły na program, który zawierał się w oczywistym dla ich usytuowania spojrzeniu: „KULTURA STUDENCKA DLA STUDENTÓW”.

I ta konsekwentnie prowadzona zasada znakomicie w uczelnianym środowisku owocowała. Owocowała zresztą głównie dlatego, że nie



na początku nowego stulecia widać bardzo wyraźnie, że koncepcja programowa polskich klubów studenckich to była nowatorska forpoczta działalności ważnych dzisiaj na świecie centrów kultury. To była tak ważna oferta jak kiedyś tuż powojenna, humanizująca, wyczerpane II wojną polskie społeczeństwo, wizja sieci domów kultury. Koncepcję tę – zresztą w PRL skutecznie zaprzepaszczoną – udało się zrealizować demokratycznej Francji dzięki fascynacji polskim wzorcem przez wyjątkowego wtedy ministra kultury – Andre Malroux.

Historia KLUBÓW I TEATRÓW STUDENCKICH przypomina o prawdzie znanej od dawna każdemu ekonomście: ten imponujący całemu światu POLSKI RUCH KULTURALNY MŁODYCH nie okrzepłby bez MECENSA. Co więcej, bez mecenasa na tyle silnego i rozsądnego, by ten ruch w momencie kolejnego kryzysu ideologii komunistycznej nie musiał – za każdym razem – schodzić od razu do podziemia. Na co – notabene – liczyli – zresztą – szczeni partyjni gracze, zawsze gotowi oskarżać środowisko studenckie za antysocjalistyczne działania. Tym DOBRODZIEJEM, który ten Ruch wzmocnił i który wziął na siebie utrzymanie i zagospodarowanie wywalczonych obszarów, okazało się ZRZESZENIE STUDENTÓW POLSKICH – organizacja nie tylko zastępująca na Uczelniach skompromitowany ZMP, ale – co bardziej istotne – kierująca się przez prawie dwadzieścia lat – ku zgorszeniu partyjnego betonu i innych organizacji młodzieżowych, świadcząca dla tego betonu nie tylko ideologiczne usługi – zasadą KONIECZNOŚCI PODSTAWOWYCH WOLNOŚCI DLA SZTUKI I KULTURY. Aż dziwne, że młodzi rewolucjoniści spod znaku Solidarności nigdy nie uznali tego ruchu, pogrążając się w mnożeniu zasług własnej generacji, skupionej wokół młodzieżowej „przybudówki” Solidarności – NZS czyli NIEZALEŻNEGO ZWIĄZKU STUDENTÓW.

Apologeci NZS szybko zapomnieli, że działalność kulturalna ZSP to był znaczący WYŁOM w tzw. polityce kulturalnej kraju tzw. Obozu Socjalistycznego, stanowiącego zaplecze ideologiczne dla sowieckiej ekspansji na świat i sankcjonującego ograniczenie podstawowych wolności Jednostki.

Ten to WYŁOM był ewenementem na skalę światową. Stanowiąc coś w rodzaju wolnościowego w e n t y l u był nie tylko w pełni k u l t u r o -



tworzy trzon partyjnego aparatu władzy.

Nic zatem dziwnego, dlaczego to najciekawsze zjawiska artystyczne tego Ruchu, zjawiska o wymiarze ogólnopolskim, europejskim i światowym rodziły się i owocowały w okresach wszystkich polskich kryzysów Socjalistycznego Obozu i niebezpiecznych zakrętów komunistycznej ideologii.

Oczywistym jest natomiast, że tylko te znaczące **a r t e f a k t y** np. studencki teatr faktu i jego kontestacyjne spektakle czy literacko-publicystyczny nurt Młodej Kultury, zapowiadający estetyczno-myślową rewolucję) przetrwały i to one stanowią istotny wkład tych kilku pokoleniowych formacji do kultury polskiej i światowej.

I wreszcie: sztuka i kultura studencka to była **NATURALNA KOLEBKA PRZYSZŁYCH PROFESJONALNYCH TWÓRCÓW KULTURY NARODOWEJ**, a czasami nawet **ŚWIATOWEJ**. Startem do kariery tych wybitnych jednostek były ich młodzińcze dokonania w ruchu studenckim, daleko wykraczające poza epitet „studencki”.

Jednym słowem: tzw. teatry studenckie wykształciły nowy typ aktora, nie tylko zdolnego wykorzystywać na scenie swoje tzw. naturalne predyspozycje, nie tylko poszukującego formy i nowej ekspresji, ale także zaangażowanego w kształtowanie profilu myślowego całej swojej grupy w absolutnym kontakcie z widownią. Studenckiego aktora – po prostu kształtował materiał, nad którym pracował. Jeśli to miał być dramat to musiał być awangardowy i nieznany w Polsce.

Nie należy zapomnieć, że to właśnie polski teatr studencki przypominał Polsce o istnieniu niegranych i zakazanych autorów, jak znani dziś w całym świecie Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Witold Gombrowicz, uświadomił znaczenie myślowe granych w całym świecie sztuk Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka, a także sprawdził sceniczność prozy Bruno Schulza.

Zapominać nie można o „polskim” języku pantomimy, rodzącym się we wrocławskim „Gescie” Andrzeja Leparskiego (dziś cenionego pedagoga w Katalonii) powstającego w opozycji wobec słynnego na wszystkich



teatru tańca, baletu i pantomimy narodziło się też zjawisko widowiska czysto wizualnego, ucieleśnionego dziś w praktykach. Sceny Plastycznej KUL z Lublina i jej prawodawcy – Leszka Mądzika, święcącego triumfy na całym świecie w coraz to nowych spektaklach swego teatru „niewidzialnego”. I jeszcze – formacja podlubelskich Gardzienic, przykład nowego typu pedagogiki teatralnej, ukształtowana przez ucznia Jerzego Grotowskiego – Włodzimierza Staniewskiego.

Jest – wreszcie – jeszcze jedna teatralna forma, która przyniosła polskiemu teatrowi zagraniczną sławę. To collage’owe widowisko teatru dokumentarnego, używającego całego sztafażu zapisu tekstowego (proza, poezja, formy dziennikarskie i naukowe) i wizualnych medialnych cytatów (radio, fotografia, film), by zaktywizować widownię i ją poruszyć.

Zapoczątkowana przez *Spadanie* i *Sennik polski* krakowskiego Teatru STU (pionierskie inscenizacje Krzysztofa Jasińskiego), a ekspresywnie realizowana głównie przez Teatr Ósmego Dnia i Teatr i 77, stała się ta forma wzorem dla wielu undergroundowych przedstawień schyłku lat 80. i profesjonalnych poszukiwań znanych i cenionych teatrów Wałbrzycha i Legnicy, poszukujących dzisiaj sposobu na prawdziwy kontakt z nowymi pokoleniami Polaków.

Zjawisko polskiego studenckiego teatru na świecie – obok polityki, której represje lat 80. tylko ten teatr nobilitowały – umocniła koncepcja i idea TEATRU OTWARTEGO, sformułowana przez Bogusława Litwińca, twórcę wrocławskiego „Kalambura” i pomysłodawcę Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich (potem: Festiwalu Teatru Otwartego) – pouczającej konfrontacji młodego walczącego teatru Zachodu. I próbujących nieustannie – sensownie i samodzielnie się określać – młodych scen Europy Wschodniej.

Obok teatru – literackim daniem firmowym studenckiego ruchu była zawsze POEZJA. W klubach i teatrach poeci nie tylko bywali, nie tylko rywalizowali w konkursach na najlepszy tomik poetycki, wybierany przez bardzo profesjonalne jury, ale i w turniejach jednego wiersza, których rezultat rozgrywał się na żywo – na oczach publiczności. W poszczególnych miastach



Poetów. Orientację założyła ósemka z Barbarą Sadowską, Zbigniewem Jerzyną i Jarosławem Markiewiczem na czele, którzy pod redakcją niesamowitego Jerzego Leszina-Koperskiego wydali trzy tomy antologii, w których pojawiły się m.in. wiersze polskiego beatnika – Edwarda Stachury.

Wśród członków poznańskiej grupy Próby można znaleźć nazwiska Ryszarda Krynickiego i znanego za Oceanem Stanisława Barańczaka.

W Krakowie po debiutantach „Zebry”, prowadzonej przez Tadeusza Śliwiaka silnym akcentem nowej fali, określanej mianem Młoda Kultura, stało się pojawienie wokół Konkursów Jednego Wiersza o Jaszczurowy Laur trzech poetyckich ugrupowań. Grupa Teraz, która ogłosiła manifest „Magiczne zaklęcia, które wyzwala metafora” zgromadziła doborową siódmkę laureatów poszczególnych konkursów (m.in. należeli do nie piewcy nowej poetyckiej fali i jej ideolodzy – Adam Zagajewski i Julian Kornhauser). Do Grupy „Tylicz”, nawiązującej zaś do doświadczeń „rustykałno-słowiańskiej”, a stworzonej kiedyś przez wybitnego poetę – Jerzego Harasymowicza – Grupy Muszyna – przystąpił natomiast m.in. najlepszy dziś polski poeta – Józef Baran.

Jednym słowem: POETYCKI URODZAJ, nie tylko odkrywający rzeczywistość w metaforyzowanej pigułce, ale dający nadzieję na odrodzenie się marzeń o WOLNOŚCI...

I tu jest miejsce, by sytuować świeżo upieczonego podwójnego absolwenta wrocławskich uczelni artystycznych (Wydziału Architektury Politechniki oraz malarstwa i grafiki na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych) – JANA SAWKĘ w gronie równie rewolucyjnych, jak aktorzy czy poeci – MŁODYCH POLSKICH PLASTYKÓW lat 70. Grupa, z którą Sawka się związał, była bowiem nie tylko nad wyraz aktywna, ale i bardzo uzdolniona.

Tzw. Wrocławska Czwórka, w skład której – obok Sawki wchodził: Jan Jaromir Aleksion, Eugeniusz „Get” Stankiewicz i Jerzy Czerniawski, dała nie tylko znać o sobie na przełomie lat 60. i 70., ale dokonała artystycznej rewolucji w widzeniu sztuki plakatu i ilustracji, czyli dziedzin na przeciętnego widza ostro – na co dzień – oddziałujących.



wyrazić, a nawet dobitnie obdarować widza niejednoznaczną grą wyobraźni, zderzanej brutalnie z prymitywną, otaczającą rzeczywistością.

Podobnie było z ilustracją książkową, ponieważ wrocławscy Czwartacy postawili na najbardziej czułych i wyrafinowanych czytelników, skupionych w dwóch kręgach: dziecięcego odbiorcy i miłośnika poezji.

Dlatego też najdłużej pozostały mi w pamięci plakaty Jana Sawki do poszczególnych spektakli Teatru STU w swoich kilku, jakże różnych wersjach i ilustracje do tomików poetów młodej fali: krakowianina – Leszka Aleksandra Moczulskiego i poznaniaka – Ryszarda Krynickiego.

SAWKA – określany słusznie epitetem – ciągle wybuchającej „bomby” twórczej energii – jeszcze jako student wrocławskich uczelni, ukształtował niepowtarzalny charakter bardzo wtedy aktywnej Galerii krakowskiego Teatru STU.

Sam bowiem – jako szef tej Galerii – będąc – obok dziesiątków ulotek i druków bieżących – autorem bardzo ważnych, bo przedłużających życie sceniczne spektakli p l a k a t ó w . Zapamiętać warto przynajmniej dwa: ten z „Exodusu” – widowiska według poematu obrzędowego Moczulskiego z roku 1974 i ten, towarzyszący „Szalonej lokomotywie” – musicalowi Grechuty, Jasińskiego i Pawлуśkiewicza z roku 1977.

Nadpalona zapałka, której opadający koniec to zwęglona głowa ludzka (*Exodus*) czy rozłożona na torach kolejowych ledwo dychająca gnida wybijającej kobiecości (*Szalona lokomotywa*) na zawsze pozostaną w pamięci dzięki sprowokowanemu przez te obrazy ciągowi nieustannych, zmiennych skojarzeń, w tle których słyhać głośny rechot autora.

Sawka jednak na tym nie poprzestawał. Dość powiedzieć, że w ciągu zaledwie trzech lat – nasz Teatr, z którym od roku 1967 byłem mocno i emocjonalnie związany i jako jego kierownik literacki, i jako autor zdobywających festiwalowe laury adaptacji (*Karzeł* według Lagerkvista czy *Córeczka* według Różewicza), i wreszcie jako współautor dwóch rewolucyjnych spektakli (*Spadanie* i *Sennik polski*), obdarzył on kilkoma tak znaczącymi malarskimi wizjami, dotykającymi jego istoty, że do dzisiaj – instruują one najlepiej nie



jako – laureat prestiżowych francuskich nagród i wyróżnień, a także paryski rezydent – stypendysta Prezydenta Francji. I kiedy wszystko wydawało się być „rogiem szczęśliwości” z racji międzynarodowego uznania, Sawka nagle ogłoszony zostaje przez nasze władze – „wrogiem ojczyzny” i musi salwować się ucieczką, bo grozi mu deportacja.... Tym sposobem znalazł się w Nowym Jorku.

W styczniu 1979 i ja – Nowy Jork – odwiedziłem (jako aktor Kantorowskiej *Umarłej Klasy*), a ponieważ nasze występy na deskach słynnego of-of-Broadway Theatre La Mama trwały ponad miesiąc, z pasją przystałem na codzienne zaproszenia Sawków i przez 6 tygodni przedpołudniowych kontaktów otrzymałem szansę zrozumienia kierunku błyskawicznie rozwijającej się kariery – Jana.

Sawka zarabiał wtedy na życie aktualnymi politycznie rysunkami satyrycznymi do „New York Timesa” i „Boston Globe”. Ze zdumieniem – co drugi, trzeci dzień odkrywałem na tych prestiżowych bardzo łamach nowy jego rysunek, nie tylko oryginalny w formie, ale bardzo śmieszny i zmuszający do zadumy nad zanotowaną sytuacją. Sytuacją zazwyczaj bardzo konfliktową i dlatego przez zwyczajnego Amerykanina dobrze zauważalną.

Podziwiałem więc Sawkę nie tylko za pracowitość i doskonały warsztat. Imponował mi – podobnie jak każdemu czytelnikowi ten przysłowiowy „błysk” inteligencji, którym artysta obdarzyć potrafi każdą kreskę zwyczajnej – zdawało by się – notacji. Każdy z tych rysunków bowiem zawierał niejednoznaczne przesłanie komentarza.

Ponieważ wymowa każdego rysunku Sawki i mnie niepomniernie, ciągle zadziwiała, postanowiłem kilkakrotnie sprawdzić swój odbiór. I wtedy okazało się, że za każdym razem może on być całkowicie... inny. Kilku wyrafinowanych czytelników codziennej prasy, indagowanych przeze mnie o wykładnię przedstawionej sceny, zawsze interpretowało ją po... swojemu.

„Sawka ma diabelską intuicję” – skomentował wtedy te moje obserwacje – Seymour Chwast – prawdziwy autorytet w tej dziedzinie, jeden



przewrotną ironią” – dodał, podsuwając mi przez siebie świeżo wydrukowane numery redagowanego przez siebie magazynu „Push Pin Graphic”.

Jeden z nich z końca roku 1978 pamiętam do dziś: okładka z piętrowej magmy skłębionych, wymiętych kapeluszy w formie „Wieży Babel” zawierała jednowyrazowy komentarz: „Moda”. Kiedy, oglądając ją czas dłuższy, wybuchnąłem w końcu nieskrywanym śmiechem, Chwast z zadowoleniem stwierdził: „Z panem rozmowa ma sens!”.

Rozmawialiśmy więc długo na wiele tematów (m.in. o polskich korzeniach rodzinnych artysty), ale temat talentu Sawki, który – notabene był promotorem tego spotkania) powrócił jeszcze kilkakrotnie.

Wychodząc z pracowni Chwasta, byłem dumny, że znam Sawkę. Nigdy jednak Janowi o tym nie powiedziałem, podobnie – jak i on mnie o swojej codziennej pracy nad serią obrazów, które – jak powiadał biesiadując ze mną na wyspie Coney Island: „Zobaczysz, że zadziwią one świat!”

Podejrzywałem, że tak być musi – jeszcze w Krakowie, ale dopiero ten „napęd twórczy” Jana, jaki odczułem nowojorskiej zimy roku 1979, uświadomił, że Sawka to kolejny polski diament, diament już oszlifowany.

W tym całym galimatiasie zdarzeń artystycznych stycznia i lutego 1979 (obok codziennych spektakli „Umarłej Klasy” – ganiałem na wywiady z moimi idolami – amerykańskimi gigantami światowej dramaturgii: Tennessee Williamsem i Arthurem Millerem, na spotkania, które aranżował dla mnie niestrudzony Sawka), w tym zamęcie niespodzianek pogodowych (w Nowym Yorku i w New Jersey po siarczystych mrozach spadł potężny śnieg, który zaskoczył wszystkich: i mnie, i Sawkę), zabłysło światło jego artystycznego brylantu. Bardziej mnie to nawet ucieszyło niż niekłamany sukces *Umarłej Klasy*.

Krzysztof Miklaszewski, Kraków, wrzesień 2021



Copyright © Krzysztof Miklaszewski, 2021

kontakt: krzysztofmiklaszewski1944@gmail.com