

Redaktor naczelny / **Editor in Chief** – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak

Redakcja / **Editorial Board** - Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Adam Kamiński

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Kłaman, Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyrporowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szykowska-Piotrowska, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling

Sekcja 1 / **Section 1**

WSZYSTKO JEST KOLEKCJĄ. OSIEKI – KŁOPOTLIWA SUKCESJA?
/ **EVERYTHING IS A COLLECTION. OSIEKI**

- **A TROUBLESOME HERITAGE?** – red. /

Edited by Anna Maria Leśniewska

Współpraca / **Cooperation**

AICA Sekcja Polska / **AICA Poland**

ul. Jazdów 2, 00-467 Warszawa



Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki /
Zachęta – National Gallery of Art
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa



Sekcja 2 / **Section 2**

NURT DOKUMENTALNY W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ
/ **DOCUMENTARY TREND IN POLISH CONTEMPORARY**

ART – red. / **Edited by** Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

i/and Emilia Zimnica-Kuzioła

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów / **Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents** / Galerie dédiée

à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / **Idea and Form of Presentation** /

Conception et présentation - Leszek Brogowski

e-mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / **Cooperation**

Université Rennes 2

Cabinet du livre d'artiste

Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste

[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)

[incertain-sens](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)



Książki / **Books** / Livre

Anna Szykowska-Piotrowska

e-mail: anna.szykowska-piotrowska@cybis.asp.waw.pl

Korekta w języku polskim / **Polish proofreading** – A PROPOS
Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak, ul. Moraczewskiego 18,
05-070 Sulejówek

Korekta w języku angielskim / **English proofreading** – Anne
Seagrave, Paul Barford

Projektowanie, skład / **Design, typesetting** – Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.com>

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy za-
poznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji
Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / **Publisher**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**

Targ Węglowy 6

80-836 Gdańsk / Poland

Tel.: +48 530 490 904

e-mail: journal@doc.art.pl

<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / **Distribution**

e-mail: wydawnictwo@asp.gda.pl

Współpraca / **Cooperation**

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)

Art & Documentation Association

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**

DRUKARNIA B3PROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk

<http://www.b3project.com>

nakład 300 egz. / **circulation 300 copies**

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest
wersją pierwotną (referencyjną)

SPIS TRE- ŚCI Table of Contents

Sekcja 1 / Section 1

Pamięci Jerzego Fedorowicza (1928 - 2018)

WSZYSTKO JEST KOLEKCJĄ, OSIEKI –
KŁOPOTLIWA SUKCESJA? / EVERYTHING IS
A COLLECTION. OSIEKI - A TROUBLESOME
HERITAGE?

Red. / Edit. by Anna Maria LEŚNIEWSKA

9-13

Wstęp / Introduction

15-27

Janusz ZAGRODZKI, Muzeum Sztuki Nowoczesnej
Według Założeń Mariana Bogusza / Premises for
a Museum of Modern Art by Marian Bogusz

29-35

Marcin LACHOWSKI, Plenery w Osiekach i Granice
Nowoczesnego Obrazu / Plein Air Events in
Osieki and Limits of Modern Painting

37-44

Łukasz GUZEK, Linia, czyli Co Łączy Nurty
Awangardy Polskiej / The Line, or What
Connects the Polish Avant-Garde Trends?

47-56

Luiza NADER, Wspólnota Wyobraźni Jako
Dyssensus. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków
Sztuki Świdwin/Osieki (1970) / A Community of
Imagination as *Dissensus*. The 8th Artists
and Art Theoreticians Meeting in Świdwin/
Osieki (1970)

59-72

Anna Maria LEŚNIEWSKA, Przekształcanie
Porządku. Osiecka Performatyzacja Sztuki Według
Jana Dobkowskiego / Transformation of
Order. Introducing the Performisation of
Art at Osieki According to Jan Dobkowski

75-92

Gabriela ŚWITEK, Ekspozycje. *Koszalińskie
plenery 1963–1968 w Centralnym Biurze
Wystaw Artystycznych* / Exhibitions. *The
Plein-airs of Koszalin, 1963–1968 in the
Central Bureau for Art Exhibitions*

95-109

Dorota JARECKA, Mała Utopia Awangardy.
„Kolekcja Studio” i „Kolekcja Osiecka” Jako
Lokalne Zawiązki Muzeów Sztuki Współczesnej
/ Small Utopia of the Avant-Garde. The
Collections of both the Studio Gallery in
Warsaw and Koszalin Museum Seen as
Local Initiatives for the Foundation of
Contemporary Art Museums in Poland

111-131

Elżbieta KAL, Dialektyka Gestu. Dar Galerii
Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum
w Koszalinie w Zbiorach Muzeum Pomorza
Środkowego w Słupsku / The Dialectic
of Gesture. The Gift by the Krzywe
Koło Gallery of Contemporary Art to
the Museum in Koszalin, Held in the
Collection of the Museum of Middle
Pomerania in Słupsk

133-141

Ewa KOWALSKA i / and Walentyna
ORŁOWSKA, Spotkania w Osiekach – Sztuka,
Dokumentacja i Refleksje Po Latach / Artists’
Meetings in Osieki – Art, Documentation
and Reflections After Years

143-152

Wojciech CIESIELSKI, Już Po Osiekach? /
Has Osieki Definitely Finished?

155-167

Agnieszka POPIEL, Jerzy Fedorowicz: Rytm
Życia, Rytm Czasu, Rytm Sztuki / Jerzy
Fedorowicz: The Rhythm of Life, the
Rhythm of Time, the Rhythm of Art

169-178

English Summaries

ANEKS / ANNEX

180-183

Anka PTASZKOWSKA, *Panoramiczny Happening
Morski* – dziś

184-185

Elżbieta KALINOWSKA, *Sztuka jako gest prywatny*

186

Rozmowa Anny Marii Leśniewskiej przeprowadzona z Wojciechem Krzywobłockim

187-199

Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski. Dokumentacja działań podczas plenerów w Osiekach

200-201

Rozmowa Łukasza Guzka przeprowadzona z Marianem Zającem

275-284

Izolda KIEC, *Tęsknię Więc Jestem, O Zachowywaniu Pamięci.*

Na Przykładzie Miasteczka Belz /

I Miss Therefore I Am, About Saving of Memory. Based on the Example of the Song *Miasteczko Belz*

287-290

English Summaries

Sekcja 2 / Section 2

NURT DOKUMENTALNY W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ / DOCUMENTARY TREND IN POLISH CONTEMPORARY ART

Red. / **Edit. by** Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ i/and Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

204-205

Wstęp / Introduction

207-215

Katarzyna NIZIOŁEK, **Performing Memory. Between Document and Participation**

217-239

Patrycja TERCIAK, *Pomiędzy Prywatnym a Publicznym. Na Granicy Teatru, Performance i Sztuki (dla) Miejsca / Between Public and Private. On the Border of Theatre, Performance and Art (for) the Specific Place*

241-247

Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA, *Spektakl Zakonnice Odchodzą po Cichu jako Przykład Tendencji Demaskatorskich w Polskim Teatrze Dokumentalnym / The Performance The Nuns Leave Quietly as an Example of the Unmasking Tendencies in Polish Documentary Theatre*

249-257

Joanna PUZYNA-CHOJKA, *Performowanie Pamięci w Polskim Teatrze Współczesnym / Performing Memory in Polish Modern Theatre*

259-272

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ, *Problematyka Niechcianej Ciężary i Aborcji w Filmie Polskim. Ideologia, Polityka, Rzeczywistość / The Problem of Unwanted Pregnancy and Abortion in Polish Film. The Ideology, Politics, Reality*

VARIA

294-299

Łukasz GUZEK, *Colour in Contextual Play*

GALERIA

im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. DOKUMENTY ARTYSTÓW 1 / ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. ARTISTS' DOCUMENTS 1 / GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI. DOCUMENTS d'ARTISTES 1

302-303

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE / PROGRAM ASSUMPTIONS / HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

305-352

Leszek BROGOWSKI, *Archiwa Lefevre Jean Claude'a / Lefevre Jean Claude's Archives*

1. O artyście / **About the Artist**

2. Faksymile broszury Lefevre Jean Claude'a / **Facsimile of the Brochure by Lefevre Jean Claude**

3. Tłumaczenie broszury Lefevre Jean Claude'a / **Translation of the Brochure by Lefevre Jean Claude**

4. Wystawy i Ankiety Artystów: Archiwa Lefevre Jean Claude'a / **Artists' Exhibitions and Inquiries: Lefevre Jean Claude's Archives**

353

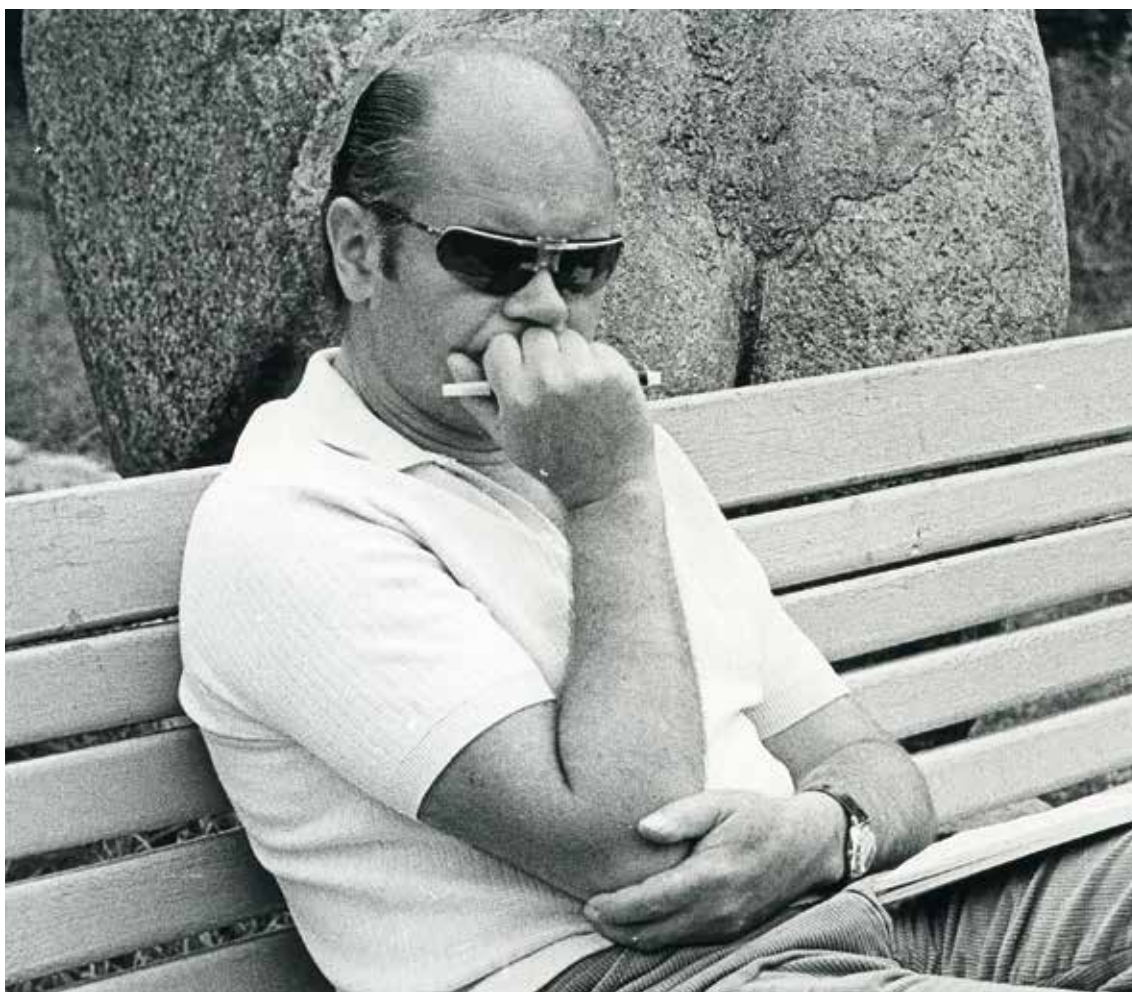
Summary / Résumé

1 SEK CJA SEC TION

**WSZYSTKO JEST
KOLEKCJĄ.**

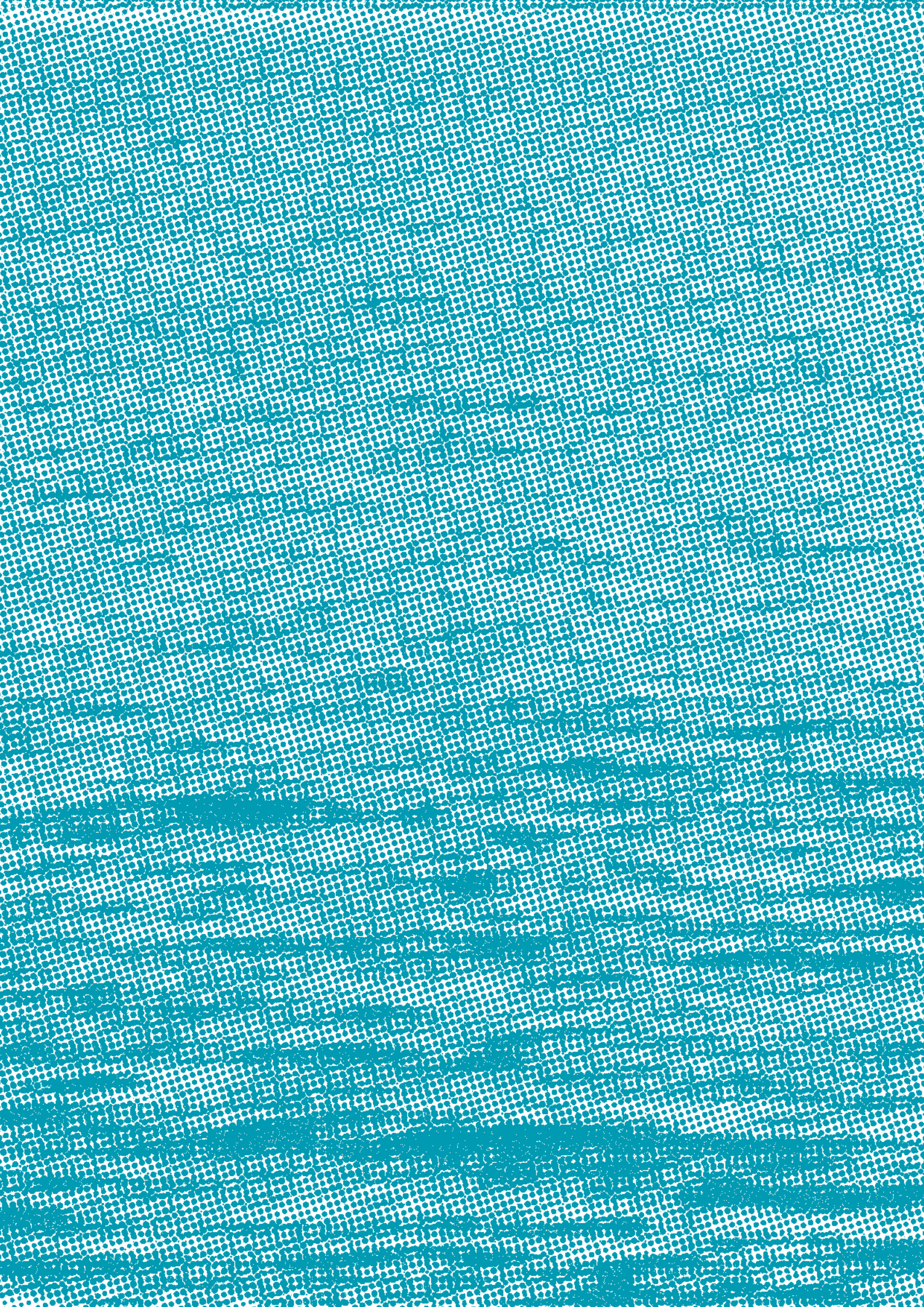
**OSIEKI
– KŁOPOTLIWA
SUKCESJA?**

Orielki⁶³₈₁



PAMIĘCI JERZEGO FEDOROWICZA (1928 – 2018)

Współorganizatora plenerów w Osiekach



WSZYSTKO JEST KOLEKCJA. OSIEKI – KŁOPOTLIWA SUKCESJA?

red. Anna Maria LEŚNIEWSKA

WSTĘP

Kolekcja osiecka powstawała wraz z kolejnymi edycjami Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, które odbywały się w Osiekach i pobliskich Łazach w latach 1963–1981. Wpisały się one na trwałe w dzieje polskiej neoawangardy, wpływając na praktykę artystyczną i refleksję teoretyczną dwóch dekad XX wieku. Zarówno plenery, jak i kolekcja, zaistniały dzięki inicjatywie artysty i animatora życia artystycznego Mariana Bogusza (1920–1980), działającego w porozumieniu z Jerzym Fedorowiczem (1928–2018), artystą związanym z Koszalinem. Bogusz, po doświadczeniach działalności w Galerii Krzywe Koło, koncentrował się na znalezieniu nowego miejsca dla realizacji swojej wizji sztuki współczesnej. Podczas wystawy *Argumenty 1962* artyści zainicjowali proces tworzenia programu spotkań osieckich oraz wspólnie nakreślił wizję Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie.

Proces organizowania plenerów i równoległego budowania kolekcji osieckiej został przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. Dorobek spotkań – z jednej strony – mieści się w globalnej ramie polityki kulturalnej PRL-u, uwzględniającej politykę wobec tzw. Ziem Zachodnich – z drugiej – plenery prowadziły do głębokich przemian w sztuce polskiej, stanowiąc

swoiste laboratorium form artystycznych. Kolekcja osiecka, w swym obecnym kształcie, składa się zarówno z dzieł sztuki, w tym filmów, jak i dokumentacji multimedialnej będącej rejestracją przebiegu spotkań. Jest to zbiór o ogromnym potencjale badawczym. Próbę jego interpretacyjnego opracowania podjęli autorzy prezentowanych poniżej tekstów. Operowanie w nich wymiennie pojęciami awangardy i neoawangardy, bez wskazywania kryteriów podziału, można odczytać jako rodzaj intuicyjnego uznania przez badaczy ciągłości zjawisk artystycznych występujących w Osiekach, podczas plenerów i uwidocznionej również w kolekcji.

Zebrane tu artykuły są poświęcone dorobkowi Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach i kolekcji zgromadzonej w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Służą one także zarysowaniu nowych wątków zasługujących na dalsze rozwinięcie. Zestawowi tekstów teoretycznych towarzyszy aneks, który składa się z dokumentacji.

Kolekcji osieckiej została poświęcona konferencja *Osieki 1963-1981*, powiązana z obchodami stulecia ruchu awangardowego w Polsce, zorganizowana przez Sekcję Polską Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA

w Zachęcie – Narodowej Galeria Sztuki w grudniu 2017 roku.

O inicjatywie założycielskiej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie wyczerpująco napisał Janusz Zagrodzki w tekście „Muzeum Sztuki Nowoczesnej Według Założeń Mariana Bogusza.” W prezentowanych tu tekstach będą często przywoływane inne opracowania tego badacza dotyczące tematyki osieckiej oraz jego postać jako uczestnika plenerów.

Marcin Lachowski podejmując refleksję nad wczesnymi plenerami organizowanymi do 1967 roku. W tekście „Plenery w Osiekach i Granice Nowoczesnego Obrazu” ukazuje proces kształtowania się neoawangardy, do czego przyczyniła się cykliczność organizowanych spotkań oraz ich zmienność tematyczna. Stanowiły one istotne elementy tworzenia nowej formuły pleneru. W powszechnej opinii krytyki, plenery w Osiekach zostały zinterpretowane jako kontynuacja projektu kolekcji sztuki nowoczesnej zainicjowanej przez Bogusza w warszawskiej Galerii Krzywego Koła. Ofiarowanie części tej kolekcji Muzeum w Koszalinie oraz zainicjowanie spotkań w Osiekach wynikało z potrzeby namysłu nad zróżnicowanymi konwencjami artystycznymi okresu odwilży. Zarazem inicjowało refleksję nad obrazem, który łączy się z kontekstem, z miejscem i czasem działania anektującego fragmenty rzeczywistości, reinterpreting category „realizmu”. W czasie spotkań osieckich, swoisty rytuał prezentowania prac w naturalnym krajobrazie, według Lachowskiego, wyznaczał proces kwestionowania modernistycznej formy poprzez zastosowanie form przestrzennych oraz akcji i działań artystycznych. Taka praktyka stała się bezpośrednim impulsem dla twórczości konceptualnej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Artykuł Łukasza Guzka „Linia, Czyli Co Łączy Nurty Awangardy Polskiej?” jest próbą rekonstrukcji znaczenia artystycznego i politycznego dwóch ostatnich plenerów osieckich z roku 1980 i 1981, w których sztuka konceptualna, według autora, zajęła pozycję dominującą. Co nie znaczy, że Osieki były jedynym miejscem jej prezentacji. „Linia” - jako wiodące hasło pleneru w 1980 roku, stanowi dla autora użyteczny punkt odniesienia. Wywodzi on szeroką interpre-

tację linii z książki Wasyła Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*. Innym, przez organizatorów pleneru uważanym za bezpośredni punkt odniesienia, stały się rysunki linearne Wacława Szpakowskiego, prezentowane w czasie trwania pleneru przez Janusza Zagrodzkiego. Natomiast słowo „rytm” stało się hasłem wiodącym pleneru w 1981 roku. Zarówno „linia” jak i „rytm” to nie tylko słowa kluczowe, a także rodzaj opisu, symbolicznego zamknięcia i podsumowania, jak uważa Guzek, debat artystycznych lat siedemdziesiątych nad sztuką konceptualną, a także dorobku plenerów osieckich. Ich znaczenie wzmacniał kontekst sporu między władzą a społeczeństwem, w tym strajków w Stoczni Gdańskiej i wpływu ruchu Solidarność. Autor zastosował metodologię performatyki do analizy zjawiska plenerów osieckich. Wyróżnione przez Jona McKenziego kategorie performansu stają się narzędziem rozpoznania zjawiska plenerów osieckich, co podkreśla ich stale aktualny potencjał badawczy.

Działania artystyczne realizowane w czasie trwania plenerów były wynikiem afektywnych reakcji artystów funkcjonujących pomiędzy dyskursami, których istota zawiera się w pojęciach „dyssensus” i „eutrapelia”. Tekst Luizy Nader „Wspólnota Wyobraźni jako *Dyssensus*. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970)” wprowadza przedstawienie aktu oporu jako formy *dyssensusu*. Ten wątek według autorki pojawia się w Osiekach za sprawą wykładu Jerzego Ludwińskiego „Epoka postartystyczna.” Krytyk postulował w nim stworzenie „pola gry”. Autorka przywołuje związane z osobą Ludwińskiego wydarzenie, zamieszczone przez Jarosława Jakimczyka w publikacji *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, które tłumaczy postawę *dysensusu*. To niezgodą Ludwińskiego zarówno na postawę władz, jak i środowiska artystycznego. Przytoczona wypowiedź funkcjonariusza SB mogła jedynie skutkować wycofaniem się Ludwińskiego z otwartej krytyki władzy na rzecz możliwości kontynuacji twórczego działania. Strategia stosowana zarówno przez krytyka, jak i artystów, ujawniona podczas VIII osieckiego pleneru, ukazuje ich jako osoby w pełni świadome istniejących w ówczesnej

Polsce zagrożen. Ta krytyczna postawa Ludwińskiego wyrażała się już w jego wcześniejszych działaniach animatora wydarzeń artystycznych, np.: podczas I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) oraz w wystąpieniach artystów, które miały tam miejsce (np. Włodzimierza Borowskiego *Ofiarowanie pieców*). Były to radykalne, krytyczne manifestacje postaw wobec polityki władzy. Pomimo stanowiska autorki tekstu, w sztuce polskiej panował stan „cichej gry” z władzą, a wręcz przyzwolenia na jej poczynania, pomimo wydarzeń marcowych 1968 roku i ich skutków. Zatem *dysensus*, będący zaprzeczeniem konsensusu, stał się sposobem artystycznego dyskursu środowiska twórców neoawangardy. Odnosi się to nie tylko do plenerów w Osiekach, ale także innych spotkań. Było to wynikiem politycznych sytuacji, których źródeł należy szukać przede wszystkim w polityce kulturalnej i wprowadzeniu nowych zasad polityki społecznej, na podstawie umowy między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Prezydium Centralnej Rady Związków Zawodowych w zakresie upowszechniania kultury (1963).

Spotkania plenerowe w Osiekach były doświadczeniem biograficznym pokolenia historycznej awangardy i nawiązujących do jej ideałów artystów neoawangardy. W tekście mojego autorstwa „Przekształcanie Porządku. Osiecka Performatyzacja Sztuki Według Jana Dobkowskiego” dokonuję krytyki fenomenu awangardowości zaproponowanego przez Stefana Morawskiego. Obecność filozofa na plenerach osieckich była znamieną z uwagi na prowadzony przez niego otwarty dialog z artystami, który stał się wyznacznikiem nowej jakości artystycznego dyskursu. Na przeciwległym jego krańcu lokuje się aktywność, którą określiłam pojęciem „eutrapelia”, które, ujmując najogólniej, jest umiejętnością „przemieniania dyskursu w dowcip”. Dzięki temu kształtuje ona wrażliwość innych. Eutrapelia stała się jednym z elementów opisujących perspektywę afektywnej transformacji, pozwalającej na przyjęcie postawy otwartości na nowe procedury w sztuce wobec zindoktrynowanej rzeczywistości. Deklaracja Jana Dobkowskiego, który ogłosił powrót do naturalnej egzystencji, inspirowała go do działań performatywnych. Stały się one dla niego

narzędziem badawczym, wspartym eutrapelią. Plenery w Osiekach, w kontekście działań Dobkowskiego oraz wystąpień Ludwińskiego, możemy postrzegać jako miejsce manifestacji postaw autonomicznych. Były one „szczelinami sztuki”, sytuującymi się w obszarze działań antysystemowych. Paradoksalnie miały one miejsce w państwowej instytucji kultury, co tylko podkreśla stan nieustannie prowadzonej gry. Przywołana na potrzeby analizy znaczenia humoru Susan Sontag, w swoim eseju *Notes on Camp* zarysowała strategię totalnego dystansu wobec kultury popularnej, która staje się obszarem zabawy, bezustanną grą, rozumianą jako rodzaj wrażliwości, a która została uznana za sposób interpretacji sztuki przełamującej dotychczasową rutynę widzenia.

Kompleksowe przedstawienie zbioru osieckiego, na podstawie ekspozycji w warszawskiej galerii CBWA w 1969 roku, jako kolekcji muzealnej pokazującej plenery i środowiska artystyczne omówiła Gabriela Świtek w tekście „Ekspozycje. Koszalińskie plenery 1963-1968 w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych”. Autorka uwzględniła refleksję nad polityką wystawienniczą wobec dzieł powstających na plenerach w Osiekach. Wszechstronna analiza ekspozycji, wsparta komentarzem ówczesnego wpływowego recenzenta Ignacego Witza, ujawniła wyraźnie zarysowany podział środowiskowy podczas plenerów, niezależnie od ośrodka czy regionu, z którego wywodzili się artyści. Słowa Witza zasadniczo wpłynęły na relacje prasowe komentujące pokaz sztuki z plenerów osieckich w warszawskiej Zachęcie. Znaczna „mobilność kolekcji osieckiej” do roku 1980, ujawniała stereotypowy charakter doboru miejsc jej prezentacji. Dopiero wystawy z udziałem kolekcji osieckiej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, nawiązujące do historii Galerii Krzywe Koło i jej kolekcji (MNW, Warszawa 1990; Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 2015) czy do działalności Mariana Bogusza (*Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, Galeria Zachęta, Warszawa, 2017) rodzą zasadnicze pytanie, które stawia autorka, dotyczące rewizji poglądów na temat problemów ekspozycyjnych, jakie niesie kolekcja w kontekście dorobku plenerów. Nie mniej to, co ostatecznie będzie przedmiotem analiz, jak

sygnalizuje badaczka, powinno uwzględniać stylizującą rolę kolekcji osieckiej, w tym także archiwów, w powstających reinterpretacjach sztuki polskiej.

Schizofreniczny - tak określiła Dorota Jarecka w tekście „Mała Utopia Awangardy. „Kolekcja Studio” i „Kolekcja Osiecka” Jako Lokalne Zawiązki Muzeów Sztuki Współczesnej” problem kolekcji osieckiej. Autorka analizuje go przez porównanie z sytuacją prowadzonej przez nią aktualnie Galerii Studio, funkcjonującej od 1972 roku w Teatrze Studio w Warszawie. Instytucje działające na podobnych zasadach mają wspólne cechy strukturalne. Obie są częścią większej całości. Zarówno Muzeum w Koszalinie, jak i Teatr Studio, „nie są dedykowane sztuce współczesnej i są ambiwalentnym dziedzictwem”. W kontekście szeroko rozumianej polityki historycznej, autorka stawia pytanie o współczesne miejsce dorobku tych instytucji powstałych w PRL-u. Zwraca także uwagę na niejasność terminów „kolekcja” i „muzeum” w odniesieniu do dzieł w tych zbiorach. Autorka wysnuwa wniosek, iż stworzenie muzeum mogło być utożsamiane przez władzę z miejscem rządzącym się autonomicznością myślenia, a więc będącym źródłem oporu. Natomiast pozycja kolekcji jest tworem uzależnionym od miejsca, w którym się znajduje. Nie stanowi więc teoretycznie zagrożenia. Ten sposób rozumienia siły dzieł sztuki niewątpliwie może świadczyć o swoistej bojaźni i o wielkim respekcie władzy wobec zobowiązania, jakim jest muzeum skupiające opiniotwórcze środowisko. Autorka podkreśla, że takie miejsce nie zyska znaczenia, nawet jeśli będą znajdować się tam dzieła znaczących artystów wielu pokoleń i kierunków wraz z obszerną dokumentacją ich powstania, jeżeli nie będzie poddawane stałemu przewartościowaniu. Kolekcja zyskuje wartość i znaczenie poprzez kolejne adaptacje. W ten sposób staje się niezbywalnym punktem odniesienia w toczącym się dyskursie pokoleniowym, a nie „ambiwalentnym ciężarem” spowalniającym działania na rzecz sztuki. Instytucja może hamować inicjowanie działań artystycznych. Ale nie zmieni to faktu, że sztuka będzie powstawać, ze wsparciem instytucjonalnym lub bez niego, gdyż rodzi się z niepohamowanego impulsu działania, niezależnie od panującego systemu politycznego.

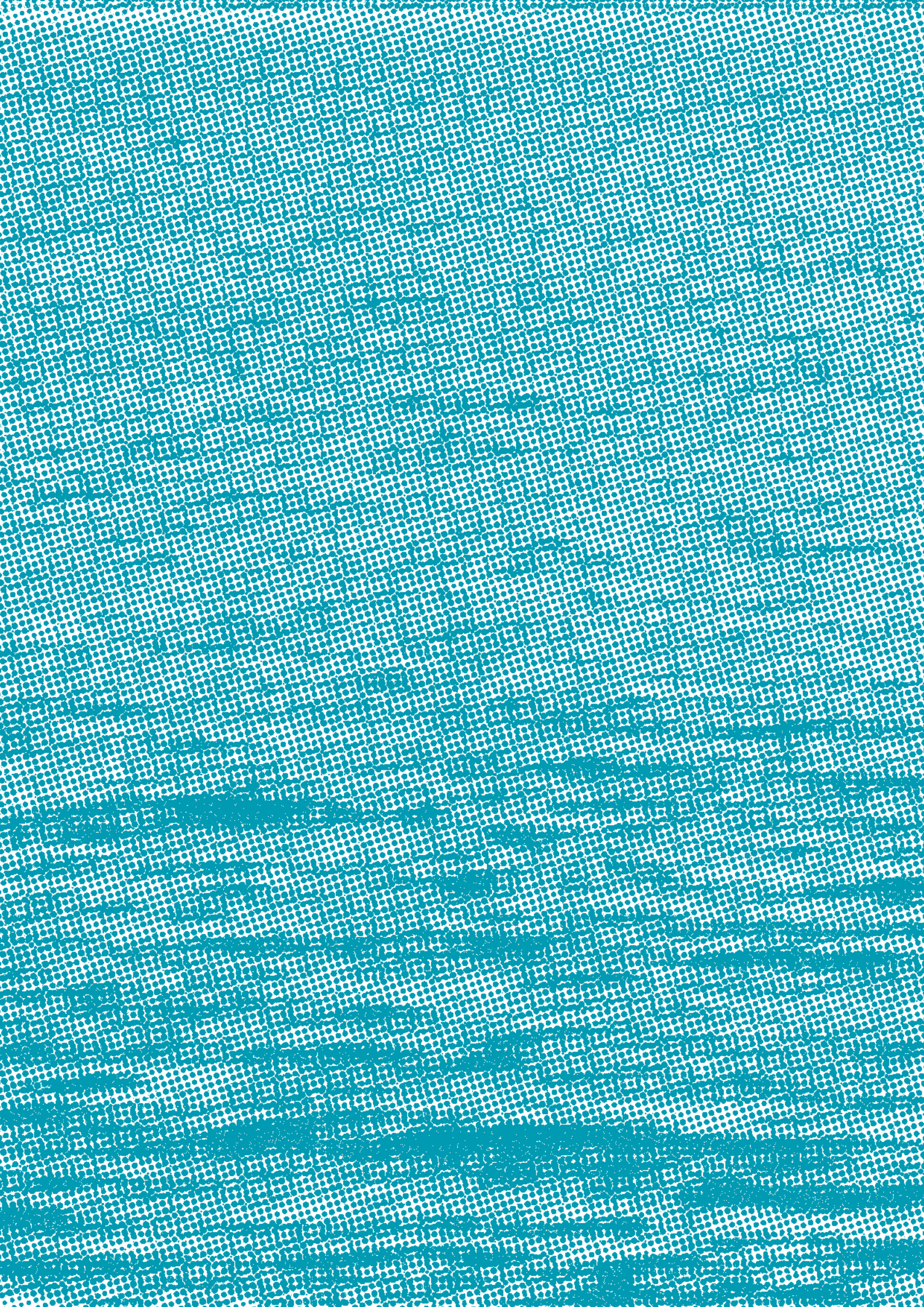
Elżbieta Kal w tekście „Dialektyka Gestu. Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie w Zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku” opisuje fragment kolekcji pochodzący z pierwszego daru Galerii Krzywe Koło dla Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w świetle znajdującego się tam zbioru prac Stanisława Ignacego Witkiewicza. Usytuowany w tym kontekście dar Bogusza stanowi dla autorki przykład zbioru zajmującego statyczną pozycję wobec nowych zjawisk. Autorka stawia dość dyskusyjną tezę, iż dar Bogusza spełnia ideę witkacowskiej Czystej Formy.

Potrzeba redefinicji dorobku Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki wynika także z faktu ujawnienia jego obecnego stanu zachowania, który stał się dojmującym problem dla władz Koszalina. Zauważalne niedoinwestowanie Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie skutkujące brakiem właściwego miejsca przechowywania, profesjonalnego wyposażenia oraz niezbędnego wsparcia merytorycznego i organizacyjnego dla tego działu, pojawia się niemal na każdym etapie prac nad spuścizną plenerów osieckich. W rezultacie coraz mocniej uświadamiamy sobie, iż dziedzictwo wypracowane w latach 1963-1981 w Osiekach przez twórców, krytyków i entuzjastów sztuki jest coraz mniej obecne w powszechnym odbiorze. Przesłanie Osiek, które wykraczało poza lokalność, za sprawą lokalności myślenia ulega degradacji. Zwracają na to uwagę Walentyna Orłowska, wieloletnia kierowniczka Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie oraz Ewa Kowalska, dawny pracownik muzeum, obecnie Miejski Konserwator Zabytków w Kołobrzegu w tekście „Spotkania w Osiekach – Sztuka, Dokumentacja i Refleksje Po Latach”. Poprzez przywołanie historii osieckich spotkań, a w tym nieomal wszystkich ich uczestników oraz spektakularnych wystąpień, autorki apelują do władz o zapewnienie właściwych warunków dla przechowywania kolekcji osieckiej i stworzenie dla niej nowej siedziby. Pomimo znacznego upływu czasu idea muzeum Bogusza wydaje się być stale aktualna, gdyż uczyniłaby Koszalin atrakcyjniejszym dla odwiedzających oraz dla badaczy analizujących fenomen spotkań osieckich.

Wojciech Ciesielski w tekście „Już Po Osiekach?” opisuje wybrane wydarzenia artystyczne, które nawiązywały do działań w Osiekach. Autor uwypukla istnienie „podwójnej struktury funkcjonowania sztuki”, określającej jej sytuację do 1981 roku, w której niezależność artystyczna miejsc sztuki coraz wyraźniej wymykała się jednoznacznym ocenom władzy, mimo iż były od niej zależne. Po wprowadzeniu stanu wojennego nastąpiło zejście do *undergroundu*, a sztuka funkcjonowała jako „sztuka prywatna” w klimacie spontaniczności wynikającej z wewnętrznej potrzeby artystów. Sztuka stała się wtedy integralną częścią rodzącego się systemu wartości, co z jednej strony definitywnie zamyka czas współdziałania z władzą na jej warunkach i rozpoczyna nowy okres inicjatyw indywidualnych. Z dzisiejszego punktu widzenia osąd sytuacji, jaka wówczas zaistniała w czasie trwania spotkań osieckich, jak i tych, które do nich się odwoływały, stoi pod znakiem polityki czasu innej rzeczywistości. Analogie między nimi ujawniają potrzebę badawczego opracowania wątków polityczno-społecznych czy instytucjonalnych będących fragmentem procesu zmian zachodzących od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do lat osiemdziesiątych.

Integralną częścią zjawiska Osiek była osoba Jerzego Fedorowicza, który zmarł, gdy trwały prace nad przygotowaniem tego wydania czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*. Agnieszka Popiel w tekście „Jerzy Fedorowicz: Rytm Życia, Rytm Czasu, Rytm Sztuki,” przywołując hasło pleneru z 1981 roku, przypomina jego postać oraz Ludmiłę Popiel, artystkę współtworzącą spotkania, żonę Fedorowicza. Dzieląc tekst na „konteksty”, autorka ujawnia etapy pracy nad kolejnymi spotkaniami, w oparciu o relacje samego Fedorowicza oraz prywatne archiwum. Tekst jest wspomnieniem, impresją mającą na celu utrwalić wizerunek tego artysty. A. Popiel omawia kolejne etapy jego twórczości, która tak naprawdę jest nieznana, ponieważ nigdy nie miał on wystawy indywidualnej. Wspólne działania obojga artystów kończą się wraz ze śmiercią Ludmiły Popiel w 1988 roku. Od tego momentu Fedorowicz skupiał się na przypominaniu dokonań spotkań osieckich, zarazem krytycznie odnosząc się do powstałych publikacji na ich temat.

Kontekst polityczny, jaki pojawił się w wyżej przywołanych tekstach, stał się jedynie tłem dla opisanych procesów artystycznych. Polityczny sens zjawisk artystycznych nie determinuje optyki widzenia autorów tekstów. Stanowi natomiast przyczynek dla osadzenia ich w kontekście czasu i miejsca. Wiodącym przedmiotem zainteresowania autorów (jak i uczestników wspomnianej konferencji) pozostał problem kolekcji dzieł, ich losu, siły oddziaływania, stanu zachowania, polityki wystawienniczej prowadzonej na przestrzeni lat przez dysponentów kolekcji, jak i stale pojawiający się problem jej (nie)obecności w dyskursie publicznym.



Janusz ZAGRODZKI

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W KOSZALINIE WEDŁUG ZAŁOŻEŃ MARIANA BOGUSZA

Pisząc o działalności twórczej Mariana Bogusza muszę odnieść się do najnowszej próby interpretacji jego osiągnięć i poglądów, jaką w listopadzie 2017 roku przygotowała Narodowa Galeria Sztuki – Zachęta pod tytułem *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*. Rozpatrywanie jego dokonań jako przykładu „(po)wojennej utopii” budzi szereg uzasadnionych wątpliwości. Tym bardziej, że chodzi o postawę artysty, którego osobisty związek z realną rzeczywistością może być traktowany jako szczególnie wyróżnik jego – skądinąd na wskroś poetyckiego – dzieła. W swojej pracy twórczej, właśnie poprzez metaforyzowanie powszednich wydarzeń czy zwykłych przedmiotów, przywracał realnej rzeczywistości dającą się poznać zmysłowo fizyczną materialność, niemal dotykalność. Można tu przywołać rozważania o poetyce Romana Jakobsona,¹ o nadrzędnym kierunku artystycznych dokonań, w których wybrane elementy codzienności stają się częścią przyczynowo-skutkowego ciągu konkretnych decyzji, wykonywanych z myślą o wyznaczonym celu. Bogusz poruszał się w niejasnej sferze ciągle zmieniających się odniesień politycznych, ale w swej poetyce pozostawał w pełni racjonalny. Nie mogę zaakceptować twierdzenia, że poświęcił życie na tworzenie utopijnych obrazów, kolekcjono-

wał utopijne dzieła, komponował utopijne zbiory utopijnych muzeów sztuki współczesnej. Prowadzi to do absurdałnej tezy, że zajmowanie się sztuką jest w swojej istocie małą lub wielką „utopią”.

Projekt powstania Muzeum Sztuki Nowoczesnej był jedną z najważniejszych inicjatyw Bogusza. Natychmiast po uwolnieniu z obozu koncentracyjnego w Mauthausen (1945) i powołaniu Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie (1947) rozpoczął przygotowania do realizowania tego projektu. *Wyswtawa obrazów malarzy awangardowych* (1947) pod zobowiązującym patronatem Henryka Stażewskiego, Władysława Strzebińskiego i Marka Włodarskiego, która o rok wyprzedziła I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, w założeniu miała stanowić podstawę przyszłego muzeum. Oprócz wyjaśniania zawartości merytorycznej przedstawionych dzieł, Bogusz znaczną uwagę poświęcał doskonaleniu (jak pisał) „form ekspozycji prac plastycznych”. Zagadnienia wystawiennictwa wiązał z reżyserią artystycznego spektaklu, tak aby „wystawa stała się widowiskiem”, a poszczególne dzieła – „tekstem” umożliwiającym widzowi „odczytanie myśli autora”. Swoje przemyślenia nad oddziaływaniem formy w przestrzeni przedstawił m. in. podczas wystawy *Scenografia Mariana Bogusza* (1949).²



1. Marian Bogusz, *Osieki*, 1963.

2. Katalog: *Scenografia Mariana Bogusza*, 1949.

3. Marian Bogusz, makieła i szkice scenograficzne. W: *Scenografia Mariana Bogusza*, 1949. Franciszek Szubert *Niedokończona symfonia*, 1949.

4. Marian Bogusz, Jerzy Oplustil, projekt pawilonu: Galeria-Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, 1957. W: *Głos Robotniczy*, nr 173, 21.07.1956.

5. Zaproszenie na wystawę, *Zbiory galerii (polska sztuka nowoczesna) 1957-1961*, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962.

6. Marian Bogusz, program: *Prosper Mérimée, Teatr Klary Glazul*, BMT 1962 (reż. J. Maciejowski, scen. M. Bogusz); szkice scenografii: Teatr Klary Glazul, BMT 1962.

7. Josef Istler, *Bez tytułu*, 1962, wym. 150x80. Fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

8. Mikuláš Medek, *Obraz*, 1960, wym. 115x130. Fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

9. Marian Bogusz, projekt plakatu i scenografii do sztuki Włodzimierza Majakowskiego, *Pluskwa*, Bałtycki Teatr Dramatyczny, Koszalin-Słupsk, 1963.

10. Aleš Veselý, *Bez tytułu*, 1962, wym. 60,5x45. Fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

11. Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz, plakat: *I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego*, Koszalin-Osieki 1963.

12. Włodzimierz Majakowski, *Pluskwa*, scen. Marian Bogusz, Bałtycki Teatr Dramatyczny, Koszalin-Słupsk, 1963. Fot. Franciszek Myszkowski. Archiwum Państwowe w Koszalinie, *Pluskwa* BTD79-23 [1963].

13. Irena Kozera, Ludmiła Popiel, informator: *II Plener Koszaliński. Spotkanie Artystów i Naukowców, Osieki*, 1964.

14. Katalog: *Galeria Krzywe Koło*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990.

15. Katalog: *Gierowski i Krzywe Koło*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003.

16. Katalog: *Galeria Krzywe Koło. Prace na papierze*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 2015.

17. Wiliam Gibson, *Dwoje na huśtawce* (Maria Chwalibóg i Andrzej Kopiczyński), Bałtycki Teatr Dramatyczny, Koszalin-Słupsk, 1962 (reż. Jan Maciejowski, scen. Marian Bogusz). Fot. Grażyna Wyszomirska. Archiwum Państwowe w Koszalinie, *Dwoje na huśtawce huśtawce* BTD66-1 [1962].

Likwidacja Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1949) przerwała zbieranie kolekcji dzieł sztuki nowoczesnej na kilka lat. Bogusz nie zaakceptował też „pseudoteoretyków socrealizmu”. Uważał, że: „Utożsamianie plastyki z ilustracją haseł politycznych i społecznych było nie tylko zaprzeczeniem dialektycznego formułowania dróg rozwojowych plastyki, ale brutalnym i sztucznym usiłowaniem zatrzymania rozwoju sztuk plastycznych”.³ Lata 1950-1954 spędził doskonaląc swój warsztat sceniczny, przede wszystkim w teatrach łódzkich. Idea muzeum odżyła w Grupie 55, wyłoniła się podczas dyskusji odnowicieli polskiego ruchu intelektualnego w Klubie Krzywego Koła i wpłynęła na konkretyzowanie jego struktury. Sekcją plastyczną klubu stała się prowadzona przez Bogusza Galeria Krzywe Koło (1956). W opinii uczestników spotkań Klub odegrał rolę „wolnego uniwersytetu” grupującego wszystkie dziedziny humanistyki. Wystawom sztuki najnowszej często towarzyszyła poezja – m. in. Mirona Białoszewskiego – i muzyka: Tadeusza Bairda, Włodzimierza Kotońskiego, Witolda Lutosławskiego, Józefa Patkowskiego i Kazimierza Serockiego. Stefan Gierowski nazwał Krzywe Koło „galerią nieustannego święta”, podkreślając, że „patronem” poczyną artystów „był Władysław Strzemiński”.⁴ W tworzeniu zbiorów przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Bogusz odwoływał się właśnie do idei Strzemińskiego. W roku 1957 istniał już zarys przyszłego muzeum, a Bogusz precyzyjnie określił założenia zbioru. Gromadzone dzieła miały odzwierciedlać dwa podstawowe postulaty:

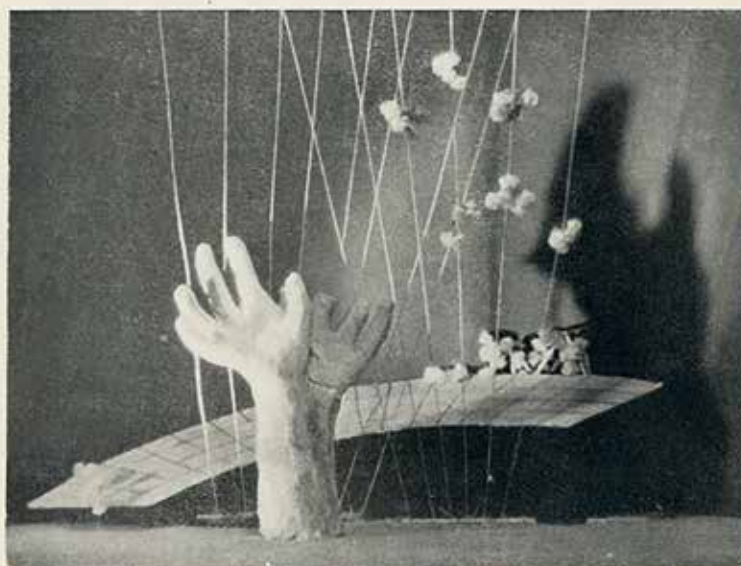
- a) Sztuka niefiguracyjna: Abstrakcja geometryczna i niegeometryczna, działania automatyczne i organizowane, poszukiwania strukturalne.
- b) Sztuka figuracyjna: Kreacja wyobrażeniowa, operująca plastyczną metaforą.⁵

Zbiór miał obejmować dzieła artystów współczesnych, tworzone w kraju i za granicami, m. in. we Francji, Czechosłowacji i na Węgrzech. Bogusz, poprzez mieszkającego w Paryżu Jerzego Kujawskiego, nawiązał kontakt z międzynarodowym ruchem Phases. Podczas przygotowywania wystawy *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński* (1956), realizowanej według scenariusza Bogusza, doszło do rozmów o przyszłej ekspozycji

z dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, Marianem Minichem. Bogusz sugerował, aby zebrane przez galerię prace były zdeponowane w łódzkim muzeum, gdzie zostałyby „wystawione w specjalnych salach”, a dopiero po wybudowaniu nowego gmachu przeniesione do Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które początkowo miało powstać w Łodzi, a według następnych sugestii w Warszawie. Kolekcję rozpoczął depozyt Jerzego Kujawskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi (1957), a kolejne przekazy artystów były składane w Paryżu za jego pośrednictwem lub bezpośrednio w ambasadzie polskiej.⁶

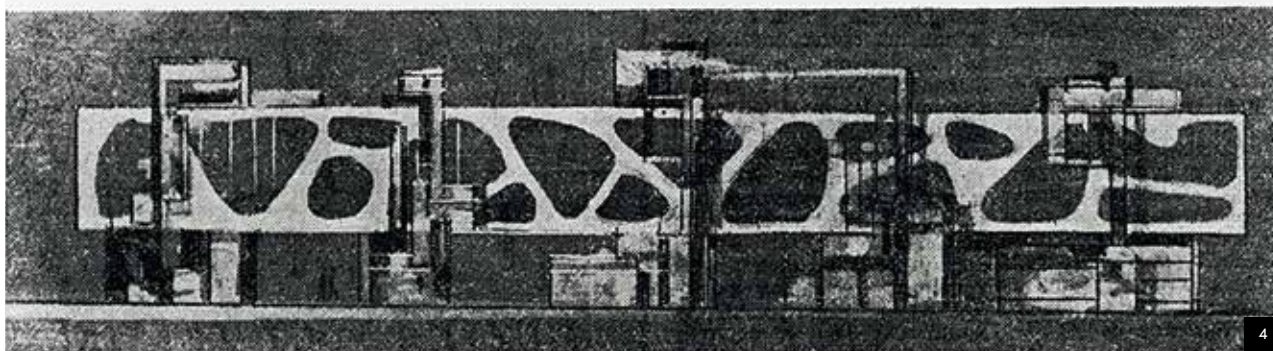
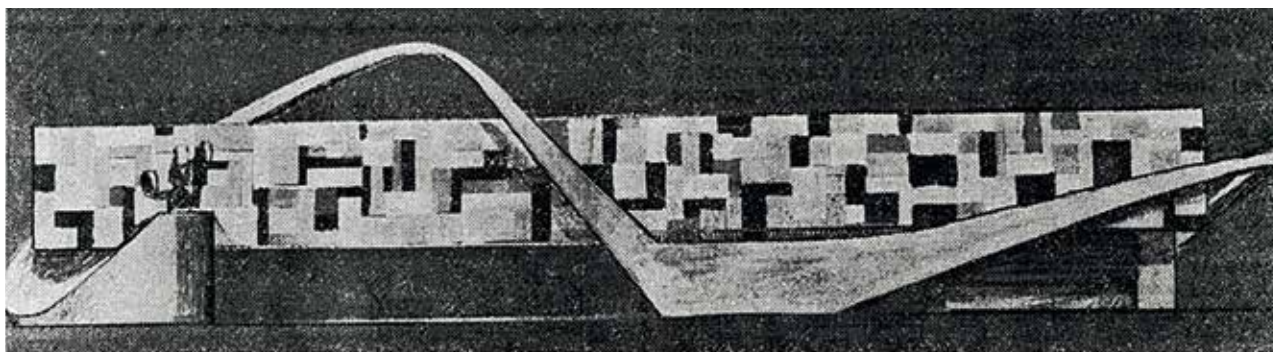
W rezultacie do muzeum trafiło 13 obrazów, m. in. Jerzego Kujawskiego, Roberto Matta, Karla Otto Götza. Minich chętnie przejął dzieła artystów ruchu Phases, ale nie poparł idei Bogusza o utworzeniu odrębnego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, jak również nie zgadzał się na istnienie w łódzkim muzeum autonomicznej kolekcji, w której kształt nie mógłby ingerować. Podczas gdy artyści chcieli zachować odrębny status Kolekcji Galerii Krzywe Koło, zbliżony do depozytu grupy a.r.⁷ Po definitywnym rozstaniu się z Minichem, Bogusz rozpoczął w Ministerstwie Kultury i Sztuki rozmowy o projekcie Centralnego Muzeum Sztuki Współczesnej, a w lutym 1962 roku w Galerii Krzywe Koło zorganizował wystawę *Zbiory galerii (polska sztuka nowoczesna) 1957-1961*. Wystawa odbyła się na krótko przed wydaniem rozporządzenia nakazującego natychmiastowe rozwiązanie Klubu Krzywego Koła – „ostatniego miejsca w komunistycznym świecie, gdzie słowo było wolne” – jak przypominał Witold Jedlicki.⁸ Idea muzeum pozostała w fazie projektu. Ostatecznie Bogusz przekazał I Kolekcję Galerii Krzywe Koło (składającą się z 35 obrazów autorstwa 31 wybitnych polskich twórców współczesnych, począwszy od Henryka Stażewskiego, Stefana Gierowskiego, Jerzego Nowosielskiego i Teresy Tyszkiewicz) do Muzeum Narodowego w Warszawie, jako zaczątek zbioru sztuki nowoczesnej, gdzie przez wiele lat pozostawała ukryta w magazynie

Brak porozumienia Bogusza z Minichem był powtórką poprzednich negocjacji dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi ze Strzemińskim, prowadzonych w latach czterdziestych. Minich początko-

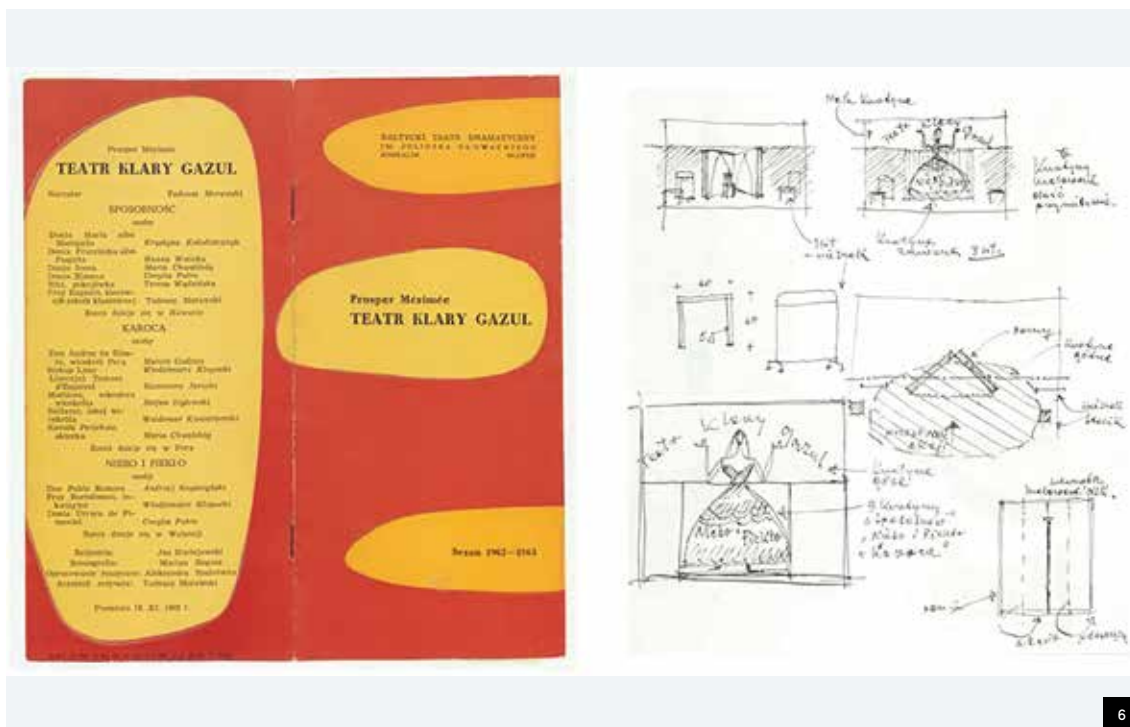


»Niedokończona symfonia«
muz. Fr. Schubert — Balet

3



4



wo przyjął założenia ekspozycji sztuki nowoczesnej według projektu Strzemińskiego, w pozyskanym przez muzeum pałacu Poznańskich przy ulicy Więckowskiego. Przejął na własność muzeum depozyt grupy a.r. oraz wszystkie ochronione w czasie wojny obrazy Strzemińskiego. Wyrzucił zgodę na realizację projektu Sali Neoplastycznej (1948). Jednak kilkakrotnie zmieniał decyzję co do możliwości pokazania dzieł zebranych przez grupę a.r., które niemal cudem przetrwały wojnę. Znaczna część obrazów, rzeźb i grafik, zgromadzonych przez Strzemińskiego i jego przyjaciół, nie została zaklasyfikowana do ekspozycji. Niektóre obrazy – określone w muzeum etykietką: „bezwartościowość” – zostały zidentyfikowane i przywrócone do kolekcji dopiero po śmierci dyrektora. Minich, powołując się na swoje kwalifikacje jako historyka sztuki, wsparte aktywnością partyjną, nie akceptował decyzji kontrowersyjnego artysty, jakim w jego rozumieniu był Strzemiński. A w prezentacji sztuki nowoczesnej mieszał prace stanowiące integralną część kolekcji grupy a.r. z reprodukcjami. W roku 1950 „wsławił się”, konsultowaną z ministrem Włodzimierzem Sokorskim, haniebną decyzją zamalowania Sali Neoplastycznej. Likwidując tym samym ostatnie ślady obecności Strzemińskiego w ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi.

we” – zostały zidentyfikowane i przywrócone do kolekcji dopiero po śmierci dyrektora. Minich, powołując się na swoje kwalifikacje jako historyka sztuki, wsparte aktywnością partyjną, nie akceptował decyzji kontrowersyjnego artysty, jakim w jego rozumieniu był Strzemiński. A w prezentacji sztuki nowoczesnej mieszał prace stanowiące integralną część kolekcji grupy a.r. z reprodukcjami. W roku 1950 „wsławił się”, konsultowaną z ministrem Włodzimierzem Sokorskim, haniebną decyzją zamalowania Sali Neoplastycznej. Likwidując tym samym ostatnie ślady obecności Strzemińskiego w ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi.

Na początku lat sześćdziesiątych szansą dla artystów stały się, nakreślone w czasie odwilży, sugestie integracji gospodarczej i kulturalnej wszystkich rejonów Polski, ze szczególnym uwzględnieniem Ziem Zachodnich i Północnych, poważnie zdewastowanych w wyniku działań wojennych. Podkreślana przez intelektualistów idea nawiązania łączności poprzez kulturę wpisała się w polityczne hasła propagujące historyczne znaczenie „powrotu dawnych ziem polskich do Macierzy”. Dzięki temu było możliwe uzyskiwanie środków finansowych na podstawową działalność. Inicjatywy środowisk artystycznych kontynuowały pracę kulturotwórczą zapoczątkowaną w Klubach Inteligencji, a przede wszystkim w warszawskim Klubie Krzywego Koła. Ważną rolę w tych przeobrażeniach przyjęły na siebie teatry. Twórczość dramatyczna, uznawana za najbardziej prospołeczną formę sztuki, stała się wykładnią nowych sposobów nawiązywania łączności z widzami. Wprowadzanie przedmiotów z życia codziennego, dźwięków zaczerpniętych z realiów otoczenia, poważnie naruszyło wznoszoną przez lata barierę między sztuką a życiem. Teatry mogły swobodnie przeobrażać się w dynamiczne miejsca różnorodnych działań artystycznych, gdzie poezja i dramat zyskiwały dodatkowe walory poprzez plastykę i muzykę. Zakwestionowanie dotychczasowych konwencji umożliwiło tryumfalne wkraczanie nowych dziedzin aktywności twórczej w obręb teatru, który od tej pory stał się ośrodkiem promieniowania sztuki nowoczesnej w pełnym wymiarze. Dodatkową, integracyjną rolę tworzenia więzi między artystami a publicznością, umożliwiającą przenikanie ważnych idei, spełniały festiwale kondensujące oddziaływanie różnorodnych spektakli. M. in.: Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu (od 1959), Kaliskie Spotkania Teatralne (od 1961), Ogólnopolski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach (od 1962). Tu często pojawiały się (mające wiele współczesnych odniesień) dzieła Antoniego Czechowa, Mikołaja Gogola i Włodzimierza Majakowskiego, przemycające pod metaforą żartu ważne problemy egzystencjalne, narodowe i polityczne. Dynamika układu form i ekspansja barw wprowadzały na scenę środki wyrazu zaczerpnięte ze współczesnego malarstwa

i rzeźby, przybliżając widzom nowy obraz plastyki, słowa i dźwięku.

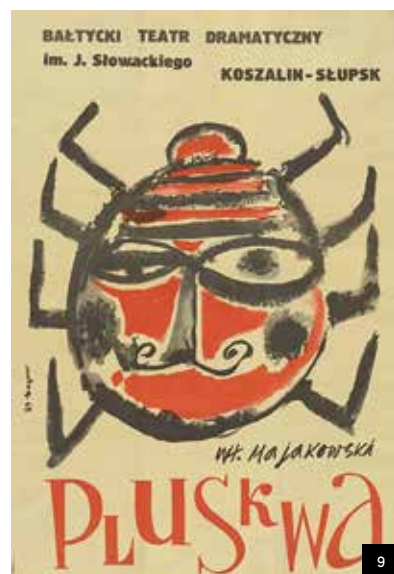
Bogusz rozszerzał doświadczenia nad niekonwencjonalnym kształtowaniem przestrzeni. W Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1958) rozpoczął współpracę z reżyserem Janem Maciejowskim, która zaowocowała ich działalnością w Koszalinie, gdzie Maciejowski od 1 lipca 1962 roku objął dyрекcję Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. Nowy dyrektor zaproponował Boguszu stanowisko Głównego Plastyka Teatru.⁹ Już pierwsza wspólna realizacja – *Dwoje na huśtawce* Williama Gibsona, przenikliwa, liryczna historia miłości dwojga samotnych kochanków zagubionych w wielkim mieście, brawurowo przekazana przez Marię Chwalibóg i Andrzeja Kopiczyńskiego, wykroczyła poza ramy sceny. Od 29 września 1962 roku w foyer teatru towarzyszyła jej wystawa *Projekty scenograficzne Mariana Bogusza*,¹⁰ składająca się z kilkunastu makiet, szkiców i rysunków. Spośród aranżacji przestrzennych wyróżniał się montaż tekstów Prospera Mérimée *Teatr Klary Gazul*, którego premiera w reżyserii Maciejowskiego odbyła się 16 listopada 1962 roku. Odtąd wystawy oraz organizowane w teatrze dyskusje o sztuce współczesnej dopełniały kolejne spektakle, kształtując świadomość wizualną odbiorców. Porzucono zwyczaj wyróżniania – odrębnych do tej pory – środków wypowiedzi artystycznej. Kuluary teatru poprzez muzykę, malarstwo i rzeźbę wielokrotnie oddziaływały na słowo, a sam teatr przekształcił się w ważny dla środowiska miejscowych twórców ośrodek oddziaływania współczesnej kultury. Bogusz przyjaźnił się z Jerzym Fedorowiczem, Ludmiłą Popiel i Ireną Kozera, poznał przedstawicieli miejscowych władz, którzy odtąd byli zapraszani na organizowane przez niego spotkania.

Po likwidacji Klubu Krzywego Koła galerię, prowadzoną przez Bogusza w Warszawie, próbował podporządkować sobie Staromiejski Dom Kultury, który stanowił administracyjną fasadę jej działalności. Bogusz, walcząc o autonomię galerii, wykorzystał ten okres na umacnianie koleżeńskich więzi z artystami z Czechosłowacji i Węgier oraz zacieśnienie współpracy ze ZPAP i Związkiem Kompozytorów Polskich. Równocześnie z inauguracją Międzynarodowego Festiwalu





8



9



10



Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, która odbyła się 15 września 1962 roku, przygotował w galerii wystawę *Argumenty 1962*. Obrazy o gęstej, uporządkowanej, rytmicznej strukturze, charakteryzujące się bogatą kolorystycznie fakturą, uwypuklały związki malarstwa i muzyki. Ich forma rozwijała się w wymiarze analogicznym do tego, jaki mogła wypełnić melodia. We wstępie do katalogu Ludwik Erhardt pisał: „Jeśli muzyka jest dźwiękiem w czasie i jeśli malarstwo jest światłem w przestrzeni – są wieczne i nieograniczone... Niedaleko stąd, w Sali Filharmonii, muzyka podniosła przypadek do godności czynnika twórczego i teraz wzbogaca się o jeszcze jeden wymiar – przestrzeń”.¹¹ Wystawa, na którą składały się prace siedmiu artystów czechosłowackich i dziesięciu polskich, już 10 listopada została pokazana w kuluarach Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie. Towarzyszyła jej wypowiedź Henryka Stażewskiego: „Artysta odrywa nas od tych konwencji barw i kształtów, które zaległy pole widzenia między naszym okiem a rzeczywistością – szuka formy nie zmaconej po-

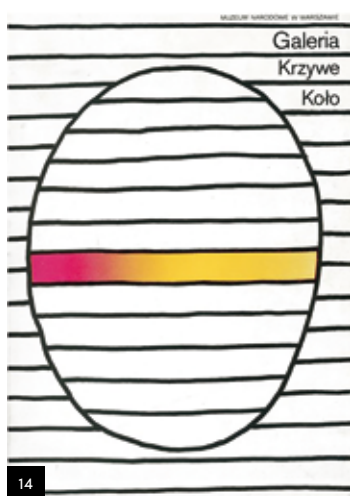
bocznymi względami lub praktycznym ujęciem... Motywem sztuki staje się to, co kryje się pod zewnętrzną powłoką przedmiotu”.¹² Na wystawie znaczącą rolę spełniały obrazy artystów z Czechosłowacji: „Zwracają uwagę przede wszystkim Boudnik, Istler, Medek i osobno Veselý. Jego abstrakcyjne, chyba raczej już płaskorzeźby, w drzewie i metalu, czynią duże wrażenie, jest w nich jakiś niepokój, poszukiwanie najwłaściwszej drogi między przypadkowością artystycznych skojarzeń a świadomym kształtowaniem środków wyrazu”.¹³ W okresie trwania wystawy, w czasie częstych rozmów z Fedorowiczem, narodziła się idea akcji *Galeria Krzywe Koło – Koszalin*, której zwieńczeniem miało być utworzenie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. Zaczątkiem powstania zbioru malarstwa współczesnego stała się, uformowana przez Bogusza, II Kolekcja Galerii Krzywe Koło, zestawiona z 13 obrazów, pokazanych w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym, wskazująca na istnienie silnych związków między malarstwem a muzyką. Hipotetyczny moment powołania nowego zespołu dzieł – wręczenie aktu



12



13



14



15



16

darowizny dyrekcji muzeum – nastąpił 10 czerwca 1963 roku. Jak wspominał Fedorowicz: „Zorganizowałem wspólnie z pracownikami Muzeum i w imieniu Mariana Bogusza uroczystość oficjalnego przekazania daru Krzywego Koła dla przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. Darem było kilkanaście obrazów z wystawy [Argumenty 1962], miały one zapoczątkować kolekcję sztuki nowoczesnej”.¹⁴ Druga część projektu szczegółowo przygotowywanego przez Bogusza i Fedorowicza zakładała zorganizowanie miejsca dla międzynarodowych „roboczych spotkań” wybijających się artystów i ludzi nauki, aby poprzez dyskusję i wzajemną inspirację uaktywnić proces tworzenia nowatorskich dzieł sztuki w „otwartych pracowniach”. Warunkiem uczestnictwa było przekazanie jednej z prac powstałych na plene-

rze do zbiorów Muzeum w Koszalinie. Powołano Komitet Organizacyjny z udziałem miejscowych artystów. Bogusz nakreślił strategię działania, która zyskała poparcie kierownictwa Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie w osobach Henryka Jaroszyka i jego zastępcy Krzysztofa Gaertiga. Dzięki wręcz entuzjastycznej opinii Zarządu Głównego ZPAP uzyskano zgodę Komitetu Centralnego, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Komitetu Wojewódzkiego PZPR.

Międzynarodowe *Studium* trwało od 2 do 15 września 1963 roku w ośrodku doskonalenia kadr administracyjnych w pobliżu Koszalina, w Osiekach nad jeziorem Jamno, zapoczątkowując coroczne Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki¹⁵. Idea dokonania konfron-

tacji twórczej myśli artystycznej w świetle aktualnych kierunków w sztuce oraz badań w wybranych dziedzinach nauki uzyskała powszechną akceptację. Po pierwszym spotkaniu artystów zbiór dzieł sztuki współczesnej w Muzeum w Koszalinie powiększył się o 44 ważne dzieła twórców polskich, czechosłowackich i węgierskich. Równolegle do spotkań i ekspozycji indywidualnych organizowanych w Muzeum: Marii Ewy Łunkiewicz, Mariana Bogusza, Alfreda Lenicy, Ryszarda Sienickiego, dalej odbywały się wystawy w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym, m. in. pokaz *Malarstwo Mariana Bogusza* (2 maja 1963), przygotowany z okazji premiery „Kordiana” Juliusza Słowackiego. Komentarze prasy podkreślały „nieustanną pasję poszukiwawczą” Bogusza, „próby znajdowania rozwiązań coraz doskonalszych, odkrywania nowych właściwości materii malarskiej”.¹⁶ W czasie prezentacji spektaklu *Phuskuwa* Włodzimierza Majakowskiego, do którego Bogusz opracował plastyczno-poetycką oprawę sceniczną, w listopadzie 1963 roku, odbyły się kolejne wystawy rozszerzające jego wizję Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Pierwsza, *Rysunki i grafiki*, powstała w dużej mierze w latach czterdziestych, w okresie działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie oraz zorganizowana bezpośrednio po niej wystawa dziewięciu nowo powstałych akwarel,¹⁷ dopełniających myśl Majakowskiego przeprowadzoną przez Bogusza analizą wizualną poematu *Dobrze*. Oba zespoły prac stanowiły kolejny dar Bogusza – 29 dzieł ofiarowanych Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie w grudniu 1963 roku – III Kolekcję Galerii Krzywe Koło.¹⁸

W IV kwartale 1963 roku władze województwa koszalińskiego wystąpiły z wnioskiem do Ministerstwa Kultury i Sztuki w sprawie utworzenia w Koszalinie muzeum okręgowego z oddziałem w Słupsku. W roku następnym, już jako Muzeum Okręgowe, zbiór koszaliński wzbogacił się o 29 obrazów powstałych w czasie II Spotkania Artystów i Naukowców w Osiekach, który odbyło się między 26 sierpnia a 15 września 1964 roku.¹⁹

Bogusz nazwał warunki, stworzone przez organizatorów „idealnymi”: „Malarze, w bezpośredniej i koleżeńskej atmosferze, pozbawieni codziennych trosk, jakimi są otoczeni we wszystkich środowiskach plastycznych, mieli możliwość

skupić się na myśleniu, dyskutowaniu i malowaniu”. Podkreślił znaczenie istnienia „terenu otwartego” dla pracy twórczej, przytoczył również określenie, które nadał plenerowi Stefan Gierowski: „kuźnia współczesnej myśli plastycznej”.²⁰ Dzieła zgromadzone w Koszalinie stały się (obok zbiorów łódzkich) najważniejszą muzealną kolekcją sztuki współczesnej w Polsce.

W roku 1964 zaszły jednak poważne zmiany w strukturach regionalnych. Uchwałą Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej nr XXI/3 z dn. 19 sierpnia, status muzeum okręgowego uzyskało Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku z siedzibą w Zamku ks. Pomorskich, a jego dyrektorem został mianowany mgr Janusz Przeżoźny, który przy biernej postawie miejscowych władz przedstawił własną wizję upowszechniania sztuki. Przekształcenia administracji urzędów wojewódzkich przekreśliły ideę powstania w Koszalinie odrębnego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Według założeń dyrektora Przewoźnego muzeum miejskie miało zostać przekształcone w oddział archeologiczny słupskiego muzeum. Zmianom narzuconym przez decyzje urzędników starali się przeciwstawić artyści, na zorganizowanym przez Bogusza *Spotkaniu Uczestników I i II Pleneru Koszalińskiego* (22 listopada 1964) w Warszawie. Zasadniczym celem było ponowne uświadomienie partyjnym decydentom znaczenia spotkań w Osiekach i podkreślenie konieczności utworzenia stałej ekspozycji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. W dyskusji Bogusz wyodrębnił trzy dominujące tematy:

1. Podsumowanie dotychczasowych osiągnięć i wyników imprezy, ufundowanej przez Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie, dla dalszego rozwoju polskiej plastyki i rozwoju form upowszechniania sztuki.
2. Skonfrontowanie poglądów nad znaczeniem tej imprezy dla dalszej krystalizacji współczesnej formy wypowiedzi plastycznej.
3. Zebranie materiału, który posłużyłby organizatorom do opracowania programu III pleneru w Koszalinie.²¹

Bogusz próbował powstrzymać postępujące stopniowo umniejszanie znaczenia zbioru w Koszalinie, wskazywał na „inną rzeczywistość” sztuki polskiej, „gdzie nie rządzą prawa marszan-



da czy merkantylizmu”, gdzie artysta „pracuje, bo czuje potrzebę wypowiedziania się poprzez plastykę”, „nikt go do tego nie zmusza, żaden kontrakt, a warunki budującej się rzeczywistości nowego społeczeństwa po wielu pomyłkach, tragediach, dają perspektywy nowych propozycji”.²² Nietety, ani wypowiedzi uczestników spotkań, ani wystawa dzieł jakie wówczas powstały, nie wpłynęły na wcześniej powzięte postanowienia. Od 1 stycznia 1965 roku Muzeum w Koszalinie istniało już tylko jako Oddział Archeologiczny Muzeum w Słupsku pod kierownictwem mgr Mariana Sikory. Jedną z pierwszych decyzji dyrektora Przewoźnego było zlikwidowanie w Koszalinie działu sztuki. Zbiory zostały przeniesione do Słupska i umieszczone poza ekspozycją w podmiejskim magazynie. Tym samym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, organizowane w Koszalinie od czerwca 1963 roku, fizycznie przestało istnieć.²³

Czym jest i czym może być udostępniony publicznie zbiór sztuki współczesnej? Zdolność intensywnego oddziaływania malarstwa, rzeźby czy innych obiektów ukształtowanych przez artystę, można odbierać w postaci sprzężeń w aktyw-

ności intelektualnej. Ale ujawnia się ona przede wszystkim poprzez nawiązanie zmysłowego kontaktu z konkretnym dziełem, co stanowi jednocześnie dowód jego energetycznego istnienia. Nie ma przeszkód, aby siłę, jaka powoduje zwrócenie uwagi potencjalnego odbiorcy na uformowany przez twórcę obiekt sztuki, wzbudzenie zainteresowania jego indywidualnymi cechami, określać „wskaźnikami zawartej w nim energii”. Obserwujemy wzajemne zależności, uświadamiamy sobie, że obrazowanie układów form na płaszczyźnie lub w przestrzeni jest nierozzerwalnie związane z naukowym określaniem ich właściwości, mimo to istota procesu poznawania ciągle pozostaje nieuchwytna. Dzieła kształtowane w sferze materii i znaku wymykają się racjonalnej kodyfikacji, wynikają z indywidualnych predyspozycji poszczególnych artystów i odkryć wizualnych, dokonywanych przez odbiorców. Stąd potrzeba tworzenia miejsc dla swobodnego oddziaływania obiektów sztuki.

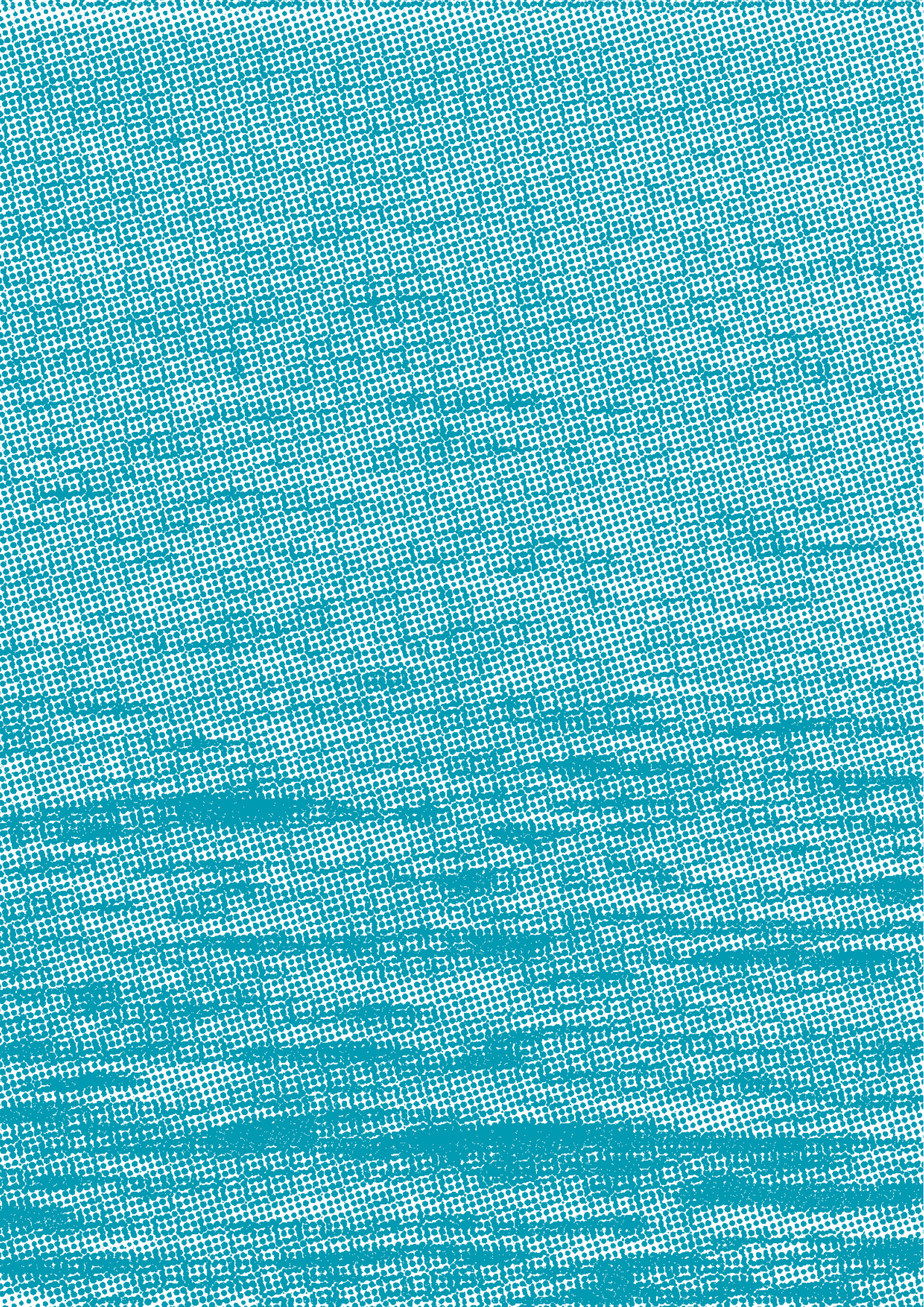
Idea nowego muzeum nakreślona przez Bogusza, wiążąca poezję, teatr i muzykę z malarstwem i rzeźbą, zasługuje na szczególną uwagę. Światowe dokonania sztuki początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, w których poważny udział mieli artyści polscy oraz wynikające z niej następstwa, nie znalazły właściwego miejsca w dotychczas przygotowywanych ekspozycjach, w świadomości badaczy sztuki istnieją tylko wirtualnie, a na powtarzających się wystawach pokazywane są produkty zastępcze. Rozproszone zbiory Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie, zebrane według założeń Bogusza, dalej czekają na odbiorców świadomych ich znaczenia.

Przypisy

- ¹ Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa,” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 431-473.
- ² *Scenografia Mariana Bogusza* (Warszawa: Klub Młodych Artystów i Naukowców, 1949). Kat. wyst.
- ³ Marian Bogusz, „O nowoczesnej plastyce w telegraficznym skrócie,” Warszawa: *Nowy Nurt*, nr 1 (1957): 29.
- ⁴ Stefan Gierowski, „Galeria nieustannego święta,” w *Gierowski i Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003), 25-26.
- ⁵ Marian Bogusz, „Galeria staromiejska,” *Plastyka* nr 11 (1957). Dodatek do *Życia Literackiego*, nr 297 (1957): 7.
- ⁶ Kontakty Mariana Bogusza z Jerzym Kujawskim trwały nieprzerwanie od lat czterdziestych. Kujawski wystawiał w Galerii Krzywe Koło w maju 1957 r. Bogusz od 1958 r. był pełnoprawnym uczestnikiem ruchu Phases. Informacje o organizowaniu kolekcji i *Wystawie malarstwa Phases* (1959) zawarłem w katalogu: Janusz Zagrodzki, „Stefan Gierowski i Krzywe Koło,” w *Gierowski i Krzywe Koło* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003), 16-18.
- ⁷ Janusz Zagrodzki, „Stefan Gierowski i Krzywe Koło,” w *Gierowski i Krzywe Koło* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003), 18; Idem, „Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak – uwarunkowanie sztuką,” w *Wystawa malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka* (Warszawa: Fundacja Stefana Gierowskiego, 2017), 22-23.
- ⁸ Witold Jedlicki, *Klub Krzywego Koła* (Paryż: Instytut Literacki, 1963), 7.
- ⁹ Umowa z 11 lipca 1962 r. zawarta na czas nieokreślony, między dyr. J. Maciejewskim a M. Boguszem, Archiwum Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie.
- ¹⁰ Sten [Stefania Zajączkowska], „Scenografia Mariana Bogusza,” *Głos Koszaliński*, nr 240 (1962): 4.
- ¹¹ *Argumenty 62* (Warszawa: Galeria Sztuki Nowoczesnej, 1962), 2. Kat. wyst.
- ¹² Henryk Stażewski motto wystawy przytoczone przez A. Pol. [Melania Grudniewska?] w informacji „Malarstwo nowoczesne,” *Głos Koszaliński*, nr 270 (1962): 4.
- ¹³ A. Pol. [Melania Grudniewska?], „Malarstwo nowoczesne,” *Głos Koszaliński*, nr 270 (1962): 4.
- ¹⁴ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki 1960-1963,” w *Galeria Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990), 59.
- ¹⁵ *Informator I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* (Osieki: brak nazwy wydawcy, 1963).
- ¹⁶ A. Pol [Melania Grudniewska?], „Obrazy Bogusza,” *Głos Koszaliński*, nr 113 (1963): 4.
- ¹⁷ nn, „Ciekawa wystawa,” *Głos Koszaliński* nr 230 (1963): 4.
- ¹⁸ Janusz Zagrodzki, „Kolekcje sztuki nowoczesnej Galerii Krzywe Koło,” w *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze* (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015), 23-51.
- ¹⁹ *II Plener Koszaliński – Spotkanie Artystów i Naukowców* (Osieki: brak nazwy wydawcy, 1964).
- ²⁰ Marian Bogusz, „Koszalin po raz drugi,” *Biuletyn Informacyjny ZPAP*, nr 16 (1964): 14.
- ²¹ *Program Spotkania Uczestników I i II Pleneru Koszalińskiego* (Warszawa: Galeria Sztuki Nowoczesnej, 1964).
- ²² Marian Bogusz, *Konfrontacje* (Warszawa: Zarząd Okręgu ZPAP, 1964).
- ²³ Muzeum koszalińskie odzyskało znaczną część tzw. „Kolekcji Osieckiej dopiero w 1976 roku. Dary Bogusza i Galerii Krzywe Koło pozostały w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. II Kolekcja pokazana była na wystawach czasowych, po raz pierwszy od 1963 roku, w 1990 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Galeria Krzywe Koło*) i w 2003 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi (*Gierowski i Krzywe Koło*). III Kolekcja została udostępniona publicznie dopiero 50 lat po jej powstaniu w 2015 roku w Radomiu (*Galeria Krzywe Koło. Prace na papierze*).

Bibliografia

- Bogusz, Marian. „O nowoczesnej plastyce w telegraficznym skrócie.” *Nowy Nurt*, nr 1 (1957): 29.
- Bogusz, Marian. „Galeria staromiejska.” W *Plastyka* nr 11. Dodatek do *Życia Literackiego*, nr 297 (1957): 7.
- Bogusz, Marian. *Konfrontacje*. Warszawa: Zarząd Okręgu ZPAP, 1964. Druk ulotny.
- Bogusz, Marian. „Koszalin po raz drugi.” *Biuletyn Informacyjny ZPAP*, nr 16 (1964).
- Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki 1960-1963.” W *Galeria Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki, 59. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990.
- Gierowski, Stefan. „Galeria nieustannego święta.” W *Gierowski i Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki, 25-26. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, październik-listopad 2003.
- Informator I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1963).
- Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa.” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 431-473.
- Program Spotkania Uczestników I i II Pleneru Koszalińskiego*. Warszawa: Galeria Sztuki Nowoczesnej, 1964.
- Scenografia Mariana Bogusza*. Warszawa: Klub Młodych Artystów i Naukowców, 1949. Kat. wyst.
- Zagrodzki, Janusz. „Kolekcje sztuki nowoczesnej Galerii Krzywe Koło.” W *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze*, 23-51. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015.



Marcin LACHOWSKI

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

PLENERY W OSIEKACH I GRANICE NOWOCZESNEGO OBRAZU

Zainicjowane w 1963 roku przez Mariana Bogusza i Jerzego Fedorowicza plenery w Osiekach stanowiły kontynuację problematyki nowoczesnego malarstwa, poszerzając zarazem zakres środków i poetyk malarskich. Nawiązując do tradycji nowoczesnej kolekcji budowanej przez warszawską Galerię Krzywe Koło, wykreślały obszar nowych odniesień. Propozycja zbudowania kolekcji sztuki współczesnej w Muzeum w Koszalinie, aktualizowanej kolejnymi edycjami plenerów, wpisywała się w program działalności Galerii Krzywe Koło, podejmującej jednocześnie strategię decentralizacji życia artystycznego. Te dopełniające się składniki – gromadzenie zbioru i odkrywanie nowych zjawisk artystycznych – wyznaczały zarazem ścieżkę określającą przekształcenia nowoczesnych poetyk w zróżnicowany obszar praktyk artystycznych lat sześćdziesiątych, nasyconych teoretyczną refleksją i realizacjami, poszerzającymi granice obrazu. Jeśli formuła malarstwa abstrakcyjnego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oznaczała swoiste wyczerpanie okresu odwilży, to cykliczne spotkania prowokowały do przewartościowania nowoczesnego paradygmatu, kontekstualizowania dzieła i praktykowania nowej formuły pleneru. Aktywność Bogusza w środowisku koszalińskim była w ten

sposób podsumowaniem i rozwinięciem dynamiki odwilży w nowym formacie instytucjonalnym lat sześćdziesiątych. Plenery w Osiekach stały się sceną transformacji idei suwerennego znaku plastycznego, zawartego w formule malarskiej metafory, w złożoną konstrukcję „obrazu konkretnego”, badającego granice malarstwa poprzez eksperyment formalny i kontekst prezentacji. Były płaszczyzną poszukiwań twórczych różnych artystów, mogą zatem jawić się od samego początku jako ogniskowa tych przemian, pokazując zarazem kształtowanie modelu neoawangardy.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nurty malarstwa nowoczesnego były już ukształtowane, prezentując zróżnicowane wachlarze poetyk artystycznych: malarstwa metaforycznego, informelu, malarstwa materii czy też strukturalnego. Tendencje utrwalone środowiskowymi pokazami, m. in. w warszawskiej Galerii Krzywe Koło określone były programami i interpretacjami opisującymi wzorce nowoczesnej sztuki. Problem autonomii języka artystycznego, wyrażony zasadami postępowania w obszarze poszczególnych dyscyplin, wiązał współczesną praktykę z rozwinięciem rozpoznanej tradycji, sytuując znak plastyczny w opozycji do realistycznego studium przedmiotu, a zarazem wewnątrz prawideł rozwoju formy.

„Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki.”¹ – głosił program Grupy 55. Dostrzegając aktualne zjawiska w rzeźbie w perspektywie historycznej, Wiesław Borowski utożsamiał współczesne problemy artystyczne z próbą wydzielenia formy z przestrzeni, nadania jej indywidualnego, niezależnego charakteru w stosunku do otoczenia. Ta dynamiczna ingerencja w przestrzeń miała gwarantować organiczną jedność dzieła, zaprzeczając idei geometrycznego, matematycznego, konstruktywistycznego rytmu. „Rzeźbiarze współcześni pragną – pisał Borowski – aby ich dzieło w sposób możliwie najsilniejszy wyodrębniło się z przestrzeni (...) jako ekspresyjna kreacja.”² Z kolei opisywane przez Mariusza Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie: abstrakcja geometryczna i taszyzm, określiły ideę przewyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentną dialektykę kompozycji obrazowej i malarskiej materii. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi – zdaniem Tchorka – do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwięzieniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”.³ W ten sposób działania rozwijające się w sztuce aktualnej, wyrażały zróżnicowany system ocen, akcentując autonomię poszukiwań plastycznych, swoisty system klasyfikacji poszczególnych dyscyplin, określonych własną formułą. Jednocześnie dostrzegano możliwość syntezy w obrazie-przedmiocie, obrazie posiadającym wymiar rzeźbiarski, będący osobliwym połączeniem realnej konkretności i plastycznej odrębności. „Z faktu tworzenia przedmiotów – pisała Hanna Ptaszkowska – Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby.”⁴ Ta rozwijająca się debata, związana ze starannym analizowaniem wzorców formalnych, wyłaniania konsekwencji rozwoju form plastycznych, ustanawiających swoją niezależną jakość, przenikała się z postulatami

nadawania nowoczesności utylitarnych znaczeń, sytuowania jej w obszarze codziennych praktyk. Realizm, konkretność i samoistość przedmiotu zastępowały naśladowczość i zależność socrealistycznej doktryny kreacyjnością artystycznych form, świadomych reguł postępowania – umożliwiając formułowanie krytycznych ocen.

Początek lat sześćdziesiątych charakteryzował się tendencją do podsumowań i kreśleniem wyrazistych tendencji artystycznych. Sprzyjały temu kolejne inicjatywy Mariana Bogusza. Wśród jego projektów z początku lat sześćdziesiątych istotne miejsce zajmowały coroczne wystawy *Konfrontacje* prowadzone przez Galerię Krzywe Koło, współpraca z elbląską Galerią El, a wreszcie propozycja cyklicznych spotkań w Osiekach. Za każdym razem próba określania charakteru współczesnej sztuki wiązała się z koniecznością wypracowania lokalnego wymiaru współpracy i społecznego oddziaływania. Poszczególne inicjatywy Bogusza prowadziły do kształtowania i łączenia ogólnopolskiego środowiska, realizującego specyficzne cele. W szczególności sposób godziły antynomie nowoczesności, wiążąc ciągłość rozwoju form artystycznych, a zarazem wpisując je w codzienną praktykę określaną administracyjnymi ramami i normami – harmonizując wyabstrahowany, osobny wymiar poszczególnego dzieła z realnym porządkiem ich prezentacji.

„Sama podstawa tej idei – wspominał Jerzy Fedorowicz o początkach spotkań w Osiekach – wzięła się z naszej niezgody na monocentryczny model polskiej kultury i stagnację ruchu artystycznego (...). Była to także świadoma próba integracji środowisk artystyczno-intelektualnych. Była to też chęć tworzenia wspólnoty twórczej w otwartym nadmorskim pejzażu.”⁵ Założenia pierwszych plenerów w Osiekach prowadziły do przeformułowania nowoczesnych praktyk artystycznych w rozbudowane modele nawiązywania sztuki wobec obszaru nauki, technologii, a wreszcie efemerycznych interwencji w krajobrazie, umożliwiając krytyczny namysł nad trwałością i autonomią obrazu. Te wątki charakteryzujące dynamikę przemian, wpisane również w tematy elbląskiego Biennale i Sympozjum w Puławach, w Osiekach zyskały ciągłość, na nowo definiując zjawisko artystycznego pleneru. Jeśli jednak dwie wspomniane imprezy – w Elblągu i Puławach – z założenia przynajmniej wpisywa-

ły się w język ideologicznego zaangażowania sztuki we współczesność,⁶ koszalińskie plenery prowadziły do bardziej niezależnego przemyślenia reguł obrazowania. Wynikając z programu konfrontacji stylistyk artystycznych, wprowadzały postulat rewizji obrazu jako takiego, zastępując model plenerowego odzwierciedlania natury propozycją kontekstualizacji obiektu w efemerycznych warunkach naturalnych.

Kolekcja dzieł oferowana przez Bogusza w 1963 roku Muzeum w Koszalinie była pochodną – organizowanych od 1960 roku przez warszawską Galerię Krzywe Koło – dorocznych *Konfrontacji*. Kolejne edycje odzwierciedlały charakter podejmowanych wątków artystycznych. Właśnie w warunkach zbiorowych pokazów najsilniej mógł zaistnieć odrębny obraz, ale też to owe pokazy prowokowały do rozpoznawania dopiero wyłaniających się nurtów czy też już dominujących tendencji. *Konfrontacje* miały prowadzić do uporządkowania odmiennych nurtów sztuki współczesnej, określać jej tradycje i granice. O przemianach sztuki nowoczesnej decydowały elementy formalne i autonomia, ekskluzywność przedmiotu artystycznego. Takie ujęcie wynikało jeszcze ze sformułowań Bogusza z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, wyrażone przeciwstawieniem sobie „sztuki konkretnej” i „sztuki abstrakcyjnej”: „Pojawienie się malarstwa abstrakcyjnego jest wynikiem dążenia do zlikwidowania dwuznaczności formy i treści, zlikwidowania wszystkiego, co stwarza iluzję otaczającej nas natury z anegdotyczną interpretacją. (...) Sztuka abstrakcyjna jest uzależniona od natury – natura warunkuje treść obrazu. Sztuka konkretna od natury jest uniezależniona – myślenie warunkuje treść obrazu.”⁷ Eliminacja iluzyjności obrazu, „odbicia” rzeczywistości w procesie abstrahowania, miała doprowadzić do powstania „naturalnego języka” obrazu: poprzez sięgnięcie do form organicznych, nieregularnych, a ponadto działających bezpośrednio.

Realizując *Konfrontacje* w Elblągu w 1965 roku Bogusz wyraźnie podzielił przestrzeń ekspozycyjną na dwie części, odgraniczając malarstwo typu informel i materii (umieszczone w nawie kościoła poddominikańskiego) od nurtu „konstruktywnego” reprezentowanego pracami m.in.: Bogusza, Gostomskiego, Krasieńskiego, Kwiatkowskie-

go, Marczyńskiego, Rosołowicza, Sosnowskiego, Stażewskiego, Załęskiego, Ziemskiego, pokazanymi w jasnym prezbiterium⁸. Dzieła tych artystów, charakteryzujące się lapidarną formą – elementarnymi, geometrycznymi składnikami kompozycyjnymi, oparte na wyraźnym module, wywiedzione zostały z doświadczeń „obrazu-przedmiotu”. Taki układ wystawy pozwalał na interpretowanie sztuki nowoczesnej w kategoriach przekształceń formalnych, wywodzących uporządkowane malarstwo „nowych konstruktywistów” ze spontanicznych działań w duchu *informel*. Dramaturgia pokazu Bogusza określała kierunki przemian ówczesnego malarstwa, nawarstwianie się odrębnych modeli, zamiast akcentowania stylistycznych przerw i opozycyjnych konwencji. Narracja tej ekspozycji kładła nacisk na esencjonalizm zjawisk artystycznych, oczyszczanie formy artystycznej, autonomiczny język obrazu – różny od niespójnej materii obrazów okresu „odwilży”.

Tego rodzaju dociekania przeważały również w komentarzach na temat imprezy. Jerzy Ludwiński w swojej recenzji, odczytując intencje autorów wystawy jako dążenie do zestawienia dwóch nurtów plastyki współczesnej, pytał zarazem: „Cóż z tego, że artysta używa w dziele sztuki form, które można by nazwać kołami lub kwadratami, jeśli tworzy z nich zmieniającą się strukturę o pewnych cechach wyrażnie relatywistycznych i o działaniu raczej destrukcyjnym niż porządkującym. Jaki pożytek z niezauważenia wyraźnych figur, skoro z zupełnie nieregularnej tkanki obrazu artysta buduje zatomizowaną, jednolitą konstrukcję, niezniszczalną jak skała?”⁹ Ten sposób analizy odnoszący się do utrwalonych konwencji językowych, był sposobem kształtowania zindywidualizowanego języka form, odczytywanych przez pryzmat osobistego doświadczenia i partykularnego sposobu ustanawiania znaczeń. Przypomnijmy jednocześnie, że przeniesione do Elbląga *Konfrontacje* zapowiadały inny sposób współuczestniczenia nowoczesnej formy wobec postulowanych oczekiwań, dotyczących nadawania kształtu miejskiej przestrzeni publicznej, określając ich przedmiotowość jako aspekt realnego oddziaływania nowoczesnym językiem wizualnym.

Podarowany do Muzeum w Koszalinie w 1963 roku zbiór dzieł oferował podobną narrację, akcentując wielokierunkowy i synchroniczny

sposób interpretowania nowoczesności, odwołując się do „malarskiej metafory” w duchu Grupy 55, abstrakcji geometrycznej (Stażewski, Gierowski, Dłubak), a także różnych odmian malarstwa materii (Rajmund Ziemiński, Hilary Krzysztofiak). Dar Bogusza, wykreślający różne modele nowoczesności, miał stać się punktem wyjścia dla dorocznych spotkań plastycznych, rozwijających tradycję pleneru w kierunku pracowni warsztatowych, aranżowanych pokazów, dyskusji problemowych, a wreszcie prezentacji edukacyjnych. Organizowane z inspiracji środowiska lokalnego, przede wszystkim dzięki działalności Jerzego Fedorowicza, plenery wpisywały się wielostronną i konsekwentną aktywnością Bogusza sięgającą jeszcze lat czterdziestych (w ramach Klubu Młodych Artystów i Naukowców), poprzez działalność Galerii Krzywe Koło aż do Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Plenery w Osiekach prowadziły zarazem do kontekstualnych praktyk artystycznych lat sześćdziesiątych. Ów kontekstualny aspekt wiązał się na początku z zawartymi we wspomnieniach mozolnymi próbami osadzenia sztuki nowoczesnej w lokalnych i politycznych uwarunkowaniach, wiążąc system znaczeń wpisanych w ideę autonomicznej formy w ciasny gorset polityki kulturalnej. We wspomnieniach Jerzego Fedorowicza pojawia się kilka wątków ujawniających oficjalny przebieg dyskusji, proces zdobywania zaufania decydentów różnych stopni administracji publicznej. Abstrakcjonizm i nowoczesność wiązały się zarówno z uniwersalizmem kultury, zastępując lokalny, figuralny wariant twórczości, jak i z panslawizmem wpisanym w program repolonizacji. Nowoczesność kojarzyła się także z możliwością kształtowania życia kulturalnego w wymiarze lokalnym, jako emanacji polityki decentralizacji. Wynikiem tych zabiegów były podejmowane próby zrównoważenia proporcji liczby uczestników na rzecz zapraszanych artystów i twórców związanych z Koszalinem, co pozwoliło na rodzimą identyfikację miejsca. Ale także odwrotnie, plenery organizowane cyklicznie miały dawać okazję wymiany wystaw i prywatnych doświadczeń, a to inicjowało powstawanie różnorodnych instytucji artystycznych. Widziane w tej perspektywie plenery osieckie stanowiły łącznik między integrującymi różne środowiska

działaniami Galerii Krzywe Koło, a rozproszonymi instytucjami wystawowymi w drugiej połowie lat sześćdziesiątych.

Jednym z warunków określających specyfikę plenerów w Osiekach był warsztatowy charakter imprezy, jawność, jak pisał Fedorowicz, procesu tworzenia. Ten aspekt inaugurował przejawiającą się w latach sześćdziesiątych ideę procesualności sztuki i łączenia technik obrazowania. Postulaty zawarte w pierwszym programie pleneru, podczas następnych zakładały również poszukiwanie nowej formuły ekspozycji, osadzającej dzieła w plenerowym kontekście. Tak określona praktyka pleneru stanowiła wczesny przykład rozważań dotyczących nowych modeli ekspozycyjnych. Zapowiadała jednocześnie dyskusje podejmowane wokół „formy otwartej”, a także zainteresowania „teorią informacji”. Wobec której, jak pisał Mieczysław Porębski „Zabieg ekspozycyjny nie tworzy samej informacji, tworzy coś więcej: sytuację informacyjną, która biegiem informacyjnego przekazu w sposób przewidziany steruje.”¹⁰ Zachowane dokumentacje filmowe i fotograficzne z pierwszych plenerów zdawały się być wyrazem poszukiwania innych miejsc dla ekspozycji nowej sztuki, czyniąc z pleneru naturalny efekt scenograficzny.¹¹ Ekspozowane prace, wywiedzione z różnych malarskich praktyk (figuralnych metafor Benona Liberskiego, geometrycznych obrazów Ludmiły Popiel, ażurowych form optycznych Jana Ziemińskiego, czy „przestrzennych kompozycji” Edwarda Krasińskiego), pokazują zróżnicowane aspekty prezentacji. Naturalny krajobraz, stanowiący tło dla ekspozowanych obiektów, stawał się częścią poplenerowych działań. Dokumentacja fotograficzna akcentowała proces produkcji, dawała wgląd w rzemieślnicze opracowanie, pokazywała montaż, wreszcie ekspozycję jako dynamiczną relację form – trójwymiarowych obiektów i naturalnego otoczenia – reinterpretując realizm w nowoczesnej formule. Ten warsztatowy charakter, ujęty w dokumentacji, umiejscawiał język form abstrakcyjnych w materialnym kontekście tworzywa i wytwórczości, odtworzając proces tworzenia i prezentowania.

Jednocześnie prezentowane podczas pleneru w 1965 roku prace ogniskowały odmienny sposób interpretowania granic plastycznego medium. Jan Ziemiński zaprezentował jedną

z pierwszych prac z cyklu „obrazów optycznych”. Odchodząc od grubo, fakturalnie nakładanych warstw gipsu i farby w *Formurach*, przynależnych malarstwu materii, w Osiekach posłużył się geometrycznymi formami przestrzennymi, kształtowanymi poprzez regularny układ wypukłych listew. Wychodząc z tradycji malarskiej zaprezentował kompozycje określające doświadczenie optyczne jako zmienne, wizualizujące przestrzenne warunki percepcji obrazu, rzutowanego na otaczający krajobraz. Z kolei Edward Krasiński uwalniając wolumen rzeźby stworzył lekką, podwieszoną kompozycję z listew i drutów, tworząc ażurowe, rytmiczne podziały, eksponujące efekt przestrzennej ekspansji, redukujące zarazem materialność „rzeźbiarskiej” konstrukcji. Naturalny kontekst oferował także refleksję dla rozpoznania i przekroczenia autonomicznych granic dzieła. Taki postulat formułował m. in. Julian Przyboś, przyglądając się obiektowi *Dzida* Edwarda Krasińskiego. Zachęcał, by artyści – tworząc swoje prace – z pełną świadomością brali pod uwagę plenerowe otoczenie, w którym miały być one eksponowane, zamiast „pracownianych” obrazów, wtórnie umieszczanych w krajobrazie. „Kompozycję przestrzenną” wykonaną przez Krasińskiego lokował wobec określonej tradycji. Przyboś wierny spuściźnie awangardy umieszczał ją w szeregu rzeźb Katarzyny Kobro i koncepcji przestrzennych Hansena.¹²

Obserwowana przez krytyka tradycja konstruktywistycznego programu stanowiła tylko jedną z osi opisaną relacji obiektu wobec przestrzeni ekspozycyjnej. Ten wariant stał się tematem prac, określających nowe warunki prezentacji i krytycznej refleksji nad integralnością obrazu w kolejnych edycjach pleneru w Osiekach. Przejawiał się w dyskusjach i programach poszczególnych spotkań, wiążących poszukiwania artystyczne z zagadnieniami nauki (1964) oraz architektury i urbanistyki (1966), na nowo definiując obszar odniesień sztuki. Przede wszystkim podejmowane problemy wyznaczały granice obrazowania. Wykonane podczas piątego pleneru (1967) akcje i działania na trwałe wpisały się w obszar polskiej historii sztuki, stając się swoistym podsumowaniem procesu przekraczania granic artystycznego tworzywa, jako programu

podejmowanego w Osiekach w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Akcje Tadeusza Kantora (*Panoramiczny happening morski*), Włodzimierza Borowskiego (*Zdjęcie kapelusza – Niciowiec okienny*) czy Andrzeja Matuszewskiego (*Ślady*), zróżnicowane w skali i rozległości podejmowanych tematów, uwzględniały warunki pokazu jako integralnej ekspresji prezentowanego dzieła.¹³ Kanwą tych działań było myślenie o obrazie jako formule reprezentacji rzeczywistości. Białe płótno w działaniu Matuszewskiego, rama okienna w akcji Borowskiego czy inscenizacja na tle morskich fal Kantora operowały zasadniczym modulem kreacji obrazowej jako wariantem kadrowania rzeczywistości. Umieszczone w ciągu zdarzeń nasycali jednocześnie artystyczną inwencję elementami przypadkowości, improwizacji, współuczestnictwa, degradacji artystycznego medium. Rezygnowały z autonomii i samoistości nowoczesnego malarstwa, epatując materialnością, surowością i impulsywnością aranżowanej sceny – kwestionowały w ten sposób podniosły nastrój artystycznego działania.

Wczesne realizacje plenerowe w Osiekach, zainspirowane odwilżową formułą malarstwa abstrakcyjnego, doprowadziły do swoistej konkluzji praktykę autonomizacji obrazu. Stały się scenarią poszerzonego pola obrazowego, kwestionując walor konstrukcji i metaforycznej wypowiedzi. Zogniskowały zróżnicowane, rozproszone procesy artystyczne, odsłaniając warsztat i kontekst prezentacji. Wpisane w ogólne ramy polityki kulturalnej lat sześćdziesiątych w PRL-u – ożywiania życia artystycznego na prowincji oraz wychowawczej funkcji sztuki – prowadziły do demontażu ideę obrazu jako autonomicznej formy. Kolejne odsłony osieckich plenerów prowadziły jednak do rozstrzygnięć wewnątrzartystycznych, oferując refleksję nad obrazem, który łączy się z miejscem i czasem działania, anektując i ukazując fragmenty rzeczywistości. Dialektyczna relacja między obrazem a przestrzenią, zyskując swoją syntezę w „obrazie konkretnym”, doprowadziła do reformułowania założeń realizmu jako głównego tematu powojennych dekad, spełniając ten postulat na granicy autonomicznego języka formy i jej realnej obecności. W Osiekach utopia nowej przestrzeni uzyskiwała swój pragmatyczny wymiar

pojedynczych miejsc. Taka praktyka okazała się na przełomie dekad bezpośrednim impulsem dla twórczości konceptualnej, ale stała się także elementem głębszej transformacji nowoczesnego dzieła w złożoną awangardową strukturę montażu – dzieła wobec otoczenia. Plenerowe warunki pokazów oferowały możliwość wydobycia związku przedmiotu i otoczenia, jako elementów pokazu. Jednocześnie skłaniały do odczytania osieckich spotkań przez pryzmat bezinteresownej twórczości, rozwijającej wewnątrzartystyczne cele. Nadmorskie otoczenia jawiło się jako enklawa ideologicznego wypoczynku. Erna Rosenstein notowała: „Wielkość przestrzeni morza, działanie powietrza, niespodziewane rozmowy i kontakty artystów, którzy zjechali z całej Polski, beztroska materialna, poczucie ważności samego tworzenia – wszystko to składało się na Plener Koszaliński.”

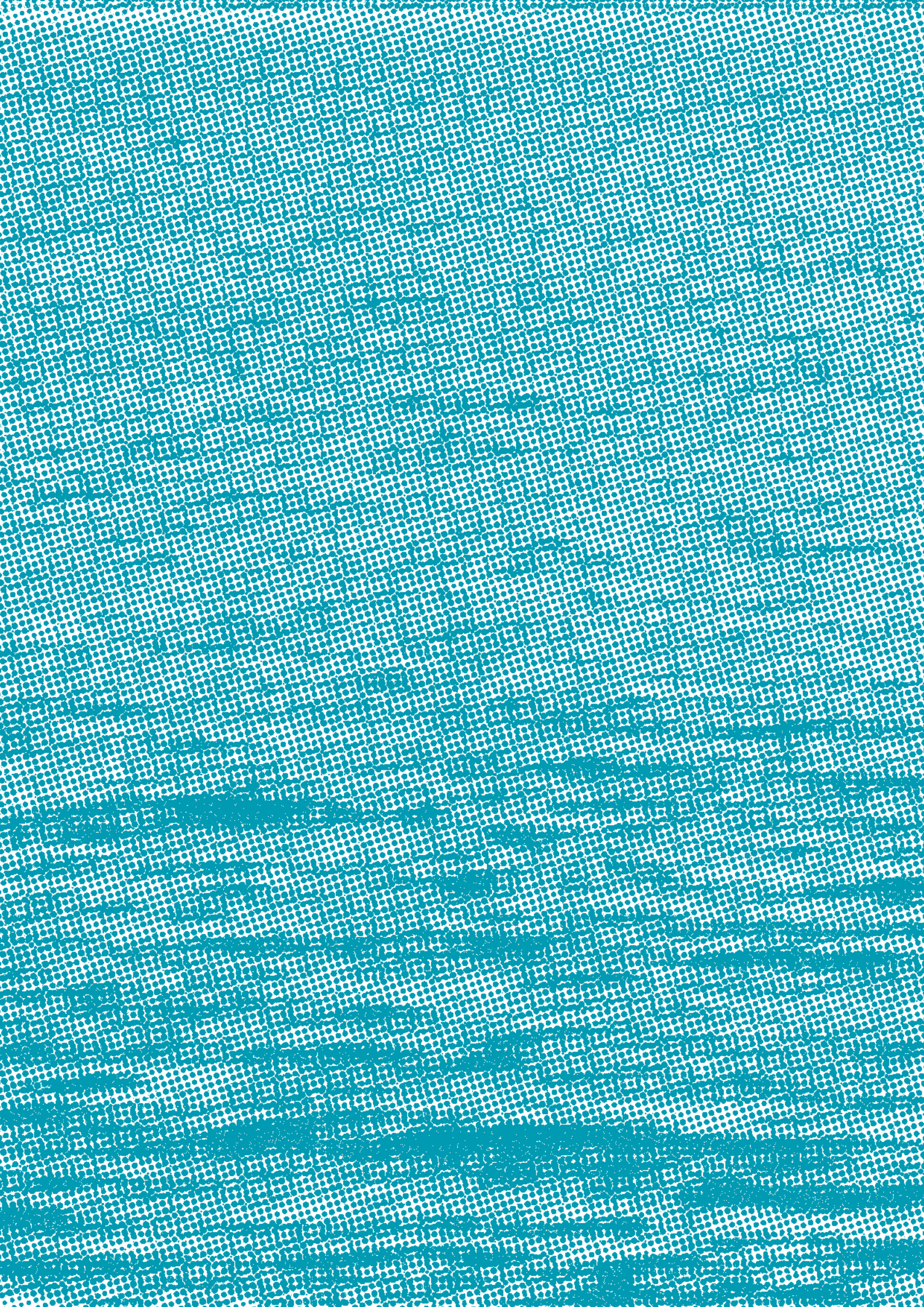
Ukształtowany jednak nowy sposób myślenia o przestrzeni jako miejscu wykreślał już inną historię – Galerii Foksal – rozwijaną przez stałych bywalców osieckich plenerów: Wiesława Borowskiego, Hannę Ptaszkowską i Mariusza Tchorka.¹⁴ Podarowana przez Bogusza Muzeum w Koszalinie kolekcja dzieł stała się punktem wyjścia dla poszerzenia warsztatu nowoczesnego obrazowania w kierunku zaprzeczenia iluzji i akcentowania zmienności jako estetycznego pryncypium neoawangardy, przekraczając stylistyczne kwalifikacje nowoczesności.

Przypisy

- ¹ *Galeria Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990), 63. Kat. wyst.
- ² Wiesław Borowski, „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (II),” *Struktury*, nr 3 (1959): 9.
- ³ Mariusz Tchorek, „W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II),” *Struktury*, nr 3 (1959): 8-9.
- ⁴ Hanna Ptaszkowska, „Klasyka czy awangarda?” *Struktury*, nr 2 (1959): 5.
- ⁵ Cyt. za Walentyna Orłowska, „Wstęp,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 14-15. Ta wypowiedź pozwala także widzieć plenery koszalińskie jako swego rodzaju proces udomowienia rzeczywistości na tzw. ziemiach odzyskanych; por. Ewa Kopczyńska, *Udamawianie przestrzeni. Dynamika tożsamości na Ziemiach Zachodnich*, dostępny 18.04.2018, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/29972/kopczynska_udomawianie_przestrzeni_dynamika_tozsamosci_miejsca.pdf?sequence=1&isAllowed=y; Jacek Wojsław, „Ziemie Odzyskane w polityce propagandowej kierownictwa PPR w latach 1945 – 1948 w kontekście rysowania relacji Niemców i Polaków: strategie komunikacyjne i ich stosowanie na przykładzie prasy Wybrzeża Gdańskiego,” *Naukowy Przegląd Dziennikarski*, nr 3 (2017): 7-27.
- ⁶ Por. Piotr Juskiewicz, *Cień modernizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), 136-176.
- ⁷ Marian Bogusz, „Uwagi polemiczne,” *Plastyka*, nr 15 (1957): 3.
- ⁸ Janusz Bogucki, „W Elblągu,” *Kultura*, nr 37 (1965): 10.
- ⁹ Jerzy Ludwiński, „Konfrontacje,” *itd.*, nr 45 (1965).
- ¹⁰ Mieczysław Porębski, „Enklawa zorganizowanej informacji,” *Projekt*, nr 5 (1964): 2.
- ¹¹ Por. archiwalia zgromadzone w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, dostępny 20.08.2017, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-osieki-and-03964>; <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-plener>.
- ¹² Julian Przyboś, „Rzeźba napowietrzna,” *Poezja*, nr 1 (1965): 75-77.
- ¹³ Por. Marta Adamczak, „Akcjonizmy osieckie w latach 1967-1981,” w *Awangarda w plenerze*, 320-326.
- ¹⁴ Por. *Galeria Foksal 1966-2016*, red. Justyna Wesołowska, Michał Jachula (Warszawa: Galeria Foksal, 2016).

Bibliografia

- Adamczak, Marta. „Akcjonizmy osieckie w latach 1967-1981.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 320-347. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Bogucki, Janusz. „W Elblągu.” *Kultura*, nr 37 (1965): 10.
- Bogusz, Marian. „Uwagi polemiczne.” *Plastyka*, nr 15 (1957): 3.
- Borowski, Wiesław. „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (II).” *Struktury*, nr 3 (1959): 9.
- Galeria Foksal 1966-2016*. red. Justyna Wesołowska, Michał Jachula. Warszawa: Galeria Foksal, 2016.
- Galeria Krzywe Koło*. Red. Janusz Zagrodzki. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990. Kat. wyst.
- Juskiewicz, Piotr. *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Kopczyńska, Ewa. „Udamawianie przestrzeni. Dynamika tożsamości na Ziemiach Zachodnich.” Dostępny 18.04.2018. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/29972/kopczynska_udomawianie_przestrzeni_dynamika_tozsamosci_miejsca.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Ludwiński, Jerzy. „Konfrontacje.” *itd.*, nr 45 (1965): 5.
- Orłowska, Walentyna. „Wstęp.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 12-24. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Porębski, Mieczysław. „Enklawa zorganizowanej informacji.” *Projekt*, nr 5 (1964): 2-23.
- Przyboś, Julian. „Rzeźba napowietrzna.” *Poezja*, nr 1 (1965): 75-77.
- Ptaszkowska, Hanna. „Klasyka czy awangarda?” *Struktury*, nr 2 (1959): 5.
- Tchorek, Mariusz. „W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II).” *Struktury*, nr 3 (1959): 8-9.
- Wojsław, Jacek. „Ziemie Odzyskane w polityce propagandowej kierownictwa PPR w latach 1945 – 1948 w kontekście rysowania relacji Niemców i Polaków: strategie komunikacyjne i ich stosowanie na przykładzie prasy Wybrzeża Gdańskiego.” *Naukowy Przegląd Dziennikarski* nr 3 (2017): 7-27.



Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

LINIA, CZYLI CO ŁĄCZY NURTY AWANGARDY POLSKIEJ

Plenery w Osiekach były organizowane od 1963 do 1981 roku. Obejmują więc dwie dekady sztuki polskiej. Mają one szczególne znaczenie w badaniach nad polską sztuką współczesną. Mianowicie jest to okres recepcji i rozwoju tendencji neoawangardowych. Sztuka, powstająca i prezentowana podczas plenerów w Osiekach, pozwala zaobserwować w syntetycznej postaci dynamikę zmian w tym okresie. Gdy porównamy listy artystów, zapraszanych do Osiek w latach sześćdziesiątych, z tymi z połowy lat siedemdziesiątych i lat 1980-81, a tym samym porównamy typy pojawiających się realizacji, to zobaczymy, iż odzwierciedlają one zmiany dominujących postaw wobec sztuki i trendów artystycznych.¹ Generalizując, jest to linia rozwojowa prowadząca od zastępowania plastyki postawangardowej wpływami sztuki konceptualnej. Ponadto, podczas plenerów artyści mogli uwolnić się od relacji, w jakich funkcjonowali na co dzień w swoich środowiskach i tworzyć w swobodnej, wakacyjnej atmosferze, a sytuacja bycia w grupie wyzwalała skłonność do rozwiązań radykalnych.² Wszystko to nadaje szczególnie znaczenie powstającej w Osiekach sztuce. A także kolekcji postosieckiej zgromadzonej w Muzeum Okręgowym w Koszalinie (choć dziś nie jest ona zorganizowana z myślą o ukazaniu procesów historycznych zachodzących w polskiej sztuce).

Główna linia rozwojowa sztuki tych dwóch dekad (w Polsce i na świecie) wiedzie od dominacji malarstwa (jako środka artystycznego), a głównie sztuki abstrakcyjnej o rozmaitej proveniencji postawangardowej, ku stopniowej dominacji sztuki konceptualnej, a szerzej efemerycznej, a więc operującej środkami sztuki akcji, instalacji różnego typu oraz nowych mediów. Kulminacja tej tendencji uwidoczniła się podczas dwóch ostatnich edycji pleneru w 1980 i 1981 roku. Zatem dwie dekady sztuki obserwowane w Osiekach to proces odejścia od tradycji awangardy, przechodzący w nurty postawangardowe, niosące zapowiedzi przełomu konceptualnego, wraz z dekadą dominacji konceptualizmu w latach siedemdziesiątych, aż po zmierzch jego klasycznej postaci i zapowiedzi tendencji postkonceptualnej. W dalszej części niniejszego artykułu przejdę do bliższego omówienia tych dwóch ostatnich edycji.

Wcześniej jednak, aby głębiej uzasadnić tezę o syntetycznym obrazie sztuki polskiej, jakiego dostarczają plenery w Osiekach, przedstawię jeszcze jeden opis diachronicznego ujęcia historii tego okresu, stworzony na potrzeby niniejszego opracowania. Otóż rok 1963, zapoczątkowujący historię plenerów, to zarazem rok, w którym Tadeusz Kantor zrealizował w Galerii Krzysztofory *Wystawę popularną*. Tytuł sugeruje, że odniósł się on

w ten sposób do narastającego wtedy wpływu na sztukę kultury popularnej, masowej, co odzwierciedlał francuski nowy realizm (1960). Wystawa była typem wystawy-instalacji, zaaranżowanej z: „rysunków, dokumentów, listów, zdjęć, gazet, kalendarzy, notatników...”³ Taką sztukę Kantor określał mianem „niskiej rangi”. Zarazem przedmioty „niskiej rangi” są, mówiąc językiem Marcela Duchampa: anestetyczne. A więc odpowiadają, co do swej istotowej cechy, charakterowi przedmiotów ready-made. To przedmioty obojętne, niebudzące emocji i niejako niezauważalne, choć na co dzień używane. Z tego „niebytu” (w sensie anestezji) wydobywa je artysta, lokując w kontekście sztuki, gdzie nasycają się znaczeniami. Takim przedmiotem jest także deska z jeszcze okupacyjnego spektaklu Kantora *Powrót Odysa*. Jest ona ready-made a zarazem jest przedmiotem „niskiej rangi”. No bo jakie wrażenia estetyczne może wzbudzać stara deska? Chyba, że zostanie podniesiona do rangi dzieła sztuki i stanie się jego częścią. Dziś możemy tę deskę łatwo skojarzyć z innym, podobnym, przedmiotem ready-made Duchampa (o którym Kantor nie mógł wtedy wiedzieć) – starymi drzwiami, które ostatecznie po wędrówce z Europy zostały zamontowane w Filadelfii w instalacji *Etant Donnes* (upublicznionej w 1968 roku). Duchamp został przez Josepha Kosutha wskazany jako źródło tendencji prowadzącej do sztuki konceptualnej (cała sztuka po Duchampie jest konceptualna⁴) właśnie dzięki wynalazkowi ready-made. W Polsce, rok 1963 i *Wystawa popularna* jest pierwszym przykładem instalacji opartej na ready-made, użytych w sposób duchampowski, zgodnie z jego ideą i literą. Wtedy właśnie zostało zainicjowane myślenie prowadzące do sztuki konceptualnej. I jest to zarazem początek Osiek.

Można więc wykreślić linię prowadzącą od *Wystawy popularnej* do – wprowadzonego w 1981 roku – stanu wojennego, który położył kres ciągłości organizacji plenerów (późniejsze próby powrotu do tej tradycji nie powiodły się). Zarazem jest to linia wyznaczająca rozwój tendencji konceptualnej w Polsce. Podkreślimy raz jeszcze – ze względu na swój przełomowy, odwracający tradycyjną hierarchię wartościowania artefakt/znaczenie charakter, jest ona kluczowa dla rozwoju sztuki współczesnej. Zarazem jest to linia prowadząca od pierwszych

do ostatnich Osiek. Kantor zrealizował tu swoje najbardziej śmiałe przedsięwzięcie artystyczne – *Panoramiczny koncert morski*, którego części składowe do dziś wyznaczają punkty orientacyjne w historii sztuki polskiej, jako historii sztuki prowadzącej ku konceptualizmowi. A więc mającej kluczowe znaczenie dla sztuki polskiej jako całości, wraz ze współczesnymi konsekwencjami.

Wracając do Osiek '80 i '81. Były to edycje szczególne. O ich wyjątkowym charakterze zadecydowało kilka czynników:

- kontekst społeczno-polityczny: podczas pleneru w 1980 roku trwał strajk w Stoczni Gdańskiej i toczyły się negocjacje zakończone porozumieniami sierpniowymi. Rok 1981 był szczytem realizacji dążeń wolnościowych w sferze społecznej i kulturalnej w kraju, a zarazem coraz cięższego kryzysu ekonomicznego i politycznego prowadzących do wprowadzenia stanu wojennego w grudniu tego roku;

- był to czas podsumowań dekady konceptualnej: w roku 1980 i 1981 polska sztuka konceptualna w ciągu dekady lat siedemdziesiątych stała się nurtem dojrzałym i w pełni rozwiniętym, w rozumieniu wyciągania z idei sztuki konceptualnej konsekwencji artystycznych idących w rozmaitych kierunkach. Powstało bardzo wiele wybitnych jakościowo dzieł konceptualnych, często o charakterze skrajnym i radykalnym. Wyrazem siły tej sztuki jest ruch galerii konceptualnych, składający się z bardzo wielu miejsc i inicjatyw czasowych. Ów ruch był zdolny nie tylko do organizowania wystaw, ale i konferencji rozwijających teorię sztuki współczesnej w Polsce. Co więcej, był w stanie organizować wymianę międzynarodową w dużej skali, konfrontować własne osiągnięcia ze sztuką światową. Wtedy także zorganizowano duże zbiorowe, przeglądowe wystawy sztuki konceptualnej: *70–80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w Sopocie (wraz z towarzyszącą publikacją o charakterze readera tekstów powstałych w ciągu dekady nt. sztuki konceptualnej), *Konstrukcja w procesie* (pierwsza edycja) i IX Spotkania Krakowskie. Wszystkie one miały charakter podsumowań i w tym kontekście należy spojrzeć na dwa ostatnie plenery w Osiekach; – dwa ostatnie plenery zdominowała reprezentacja nowych, ukształtowanych w dekadzie koncep-

tualnej środowisk, prezentujących nowe tendencje w sztuce, które już wtedy wypracowały własną tradycję artystyczną, stanowiącą zarazem linię rozwojową sztuki współczesnej. Te plenery odzwierciedliły jednocześnie dominację sztuki konceptualnej na scenie polskiej sztuki. W 1980 i 1981 roku organizatorami zostały osoby sprzyjające tej tendencji, a na plenerze pojawiły się osoby związane z Warsztatem Formy Filmowej (WFF) – już wtedy nie działającym jako grupa – oraz grupa Łódź Kaliska, pod wieloma względami artystyczno-formalnymi będąca następczynią poszukiwań WFF, ale pod względem społecznym mocno krytyczna wobec artystów będących z ich punktu widzenia nestorami awangardy polskiej, a więc prezentująca postawę postawangardową i postmodernistyczną.

Nakreślone powyżej tendencje odzwierciedlają tytuły – hasła przewodnie dwóch ostatnich plenerów. Hasło pleneru Osieki '80 brzmiało: „Linia jako możliwość zapisu stanu świadomości artystycznej”. Hasło Osiek '81 – „Rytm czasu, Rytm sztuki, Rytm pokoleń.” Poniżej poddaję analizie owe tytułowe statementy zaproponowane przez organizatorów w tytułach plenerów. Dodajmy, iż tytuły zawsze spełniały ważną rolę w przygotowaniu tych imprez. Z jednej strony, organizatorzy musieli każdorazowo zatwierdzić hasło, niejako wytłumaczyć się władzy politycznej (na co wskazują dokumenty). Z drugiej, hasło musiało być na tyle pojemne, aby mogli nań odpowiedzieć artyści reprezentujący bardzo rozmaite sposoby tworzenia. Dwa słowa klucze tych plenerów to „linia” i „rytm”. Oba wywodzą się z dominującego słownika klasyki awangardy plastycznej I połowy dwudziestego wieku i rozwoju tendencji abstrakcjonistycznych. Ich podsumowanie, skodyfikowane w formule podręcznikowej, znajdziemy w tekście Wasyła Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*. Rozważania o linii sytuują ją w roli głównego czynnika zmiany w obrębie formalno-artystycznego wzorca (paradygmatu) myślenia o dziele plastycznym.

„Geometryczna linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu poprzez zniszczenie stanu bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze stanu statyki w dynamikę. Linia jest więc *przeciwieństwem największym* [podkr

W. K.] praelementu malarstwa – punktu”⁵ – zaczyna Kandyński rozdział poświęcony linii. Linia powstaje z ruchu punktu. Ruch jest więc nie tylko cechą konstytutywną linii, ale decyduje również o jej wartości jako środka artystycznego poprzez tworzenie napięć na płaszczyźnie, a także w przestrzeni (napięcia kierunkowe bryły). Kombinacje linii tworzą rytmy. Dla Kandyńskiego punktem odniesienia była muzyka, kompozycja muzyczna, a wszelkie opisy wizualne odnosił do świata dźwięków i muzyki. Rytm jest więc kluczowy i pojawia się jako naturalna konsekwencja zidentyfikowania składników kompozycji dzieła plastycznego. Zarazem linia, jak i rytm, opisują tu następstwo w czasie, następstwo w sensie historycznym. To właśnie zapis stanu świadomości artystycznej, czy inaczej – rytm pokoleń.

Tytuły Osiek, w tym zakresie odzwierciedlają świadomość faktu, iż nastąpiła przemiana w świecie sztuki: artystyczna i generacyjna. Najpierw o przemianie generacyjnej. W tym znaczeniu Osieki były odbiciem sygnalizowanego wcześniej przełomu konceptualnego, który właśnie znalazł powszechne uznanie jako nurt główny, wiodący. Ale wtedy, w optyce wielu artystów występujących w Osiekach, ich zaproszenie do udziału w imprezie stanowiło już tylko usankcjonowanie stanu istniejącego. Stąd pewna dezynwoltura w ich stosunku do Osiek – ich zdaniem znaleźli się w tym prestiżowym dla sztuki polskiej miejscu zbyt późno, gdy już tego nie potrzebowali. Natomiast, z punktu widzenia tezy tego artykułu, owa „polityka personalna” organizatorów Osiek odzwierciedlała po prostu dynamikę zmian w naszym kraju, przy czym była to dynamika mainstreamu, a nie eksperymentów artystycznych dokonywanych przez nowatorów awangardy. Tej przemianie w sztuce towarzyszyła świadomość polityczna historycznego momentu roku 1981. Tak więc „linia” i „rytm” to dwa słowa klucze wskazujące zastępstwo w sztafecie awangard. Artyści konceptualni czuli się spadkobiercami awangard. Jest to oczywiście historycznie słuszne. Ale w tych ostatnich edycjach Osiek po raz pierwszy to właśnie ich sztuka zyskała podczas plenerów pozycję dominującą. Z jednej strony, to uznanie przyszło późno i w tym sensie Osieki pokazują prawdę o sztuce polskiej zdominowanej przez tradycję, gdzie nowość długo przegrywa

z konserwatyzmem: np. WFF powstał w roku 1970, a w Osiekach dominował dopiero dekadę później. To także wymiar polityczny, kontekstowy. Konceptualizm w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stopniowo przekształcił się w kontekstualizm, nabrał cech dyskursu społeczno-politycznego. Konferencje konceptualne, wystawy, liczne międzynarodowe kontakty nadały wtedy takiego wymiaru sztuce współczesnej w Polsce. Artyści nurtu konceptualnego byli twórcami tego ruchu. Mieli oni także świadomość politycznego znaczenia przełomu konceptualnego. Tego rodzaju sztuka i uprawiający ją artyści (a także decyzje organizatorów) nadawały polityczny charakter Osiekom dwóch ostatnich edycji.

Wracając do analizy przytoczonych wyżej słów Kandynskiego, w poniższym akapicie zwrócę uwagę na dwie kwestie o znaczeniu artystycznym. Podkreślam je tu na potrzeby argumentacji używanej w tym tekście.

Po pierwsze, linia została ukazana w tekście Kandynskiego jako przeciwieństwo wszelkiej sztuki powiązanej ze statycznym obiektem i wartościowanej ze względu na cechy jakościowe tego obiektu. Co oznaczało głównie malarstwo. Kandynski, analizując kompozycje, potencjalne układy kompozycyjne na płaszczyźnie, dochodzi – paradoksalnie – do zanegowania tych układów. Nie ma – jego zdaniem – jednego stanu ostatecznego, doskonałego, który artysta mógłby wskazać jako skończone dzieło. Istnieje natomiast nieskończona liczba możliwych układów kompozycyjnych i trudno uznać, że któryś z nich jest obiektywnie, a więc zawsze (w każdych okolicznościach i dla każdego, czyli w sposób konieczny) najlepszy, wybrany, doskonały. W zamian mamy dynamicznie zmieniające się układy elementów. I choć obserwujemy dany ich układ na płaszczyźnie, to czynimy to ze świadomością możliwości zmiany tego stanu rzeczy. Zatem – po drugie – linia to ruch, potencjalnie zawarty w dziele, a szerzej w uniwersum sztuki pojmowanej jako całość dynamiczna. Dobitnie wskazuje na ten aspekt hasło ostatniego pleneru, Osieki '81: *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*. Sztuka konceptualna prezentowała się na nim jako nurt dominujący, ale zarazem taki, który czas eksperymentów i odkryć ma już za sobą i przechodzi do fazy wyciągania wniosków, obserwowania konsekwencji.

O ile tekst Kandynskiego – na potrzeby analiz prowadzonych w tym artykule – pełni rolę wzorcowego (paradygmatycznego) punktu odniesienia podsumowującego *par excellence* awangardowe rozważania nad dziełem i naturą sztuki, o tyle teksty zawarte w wydawnictwach powstałych z okazji plenerów w 1980 i 1981 roku wskazują szczegółowe aspekty tej problematyki, rozważane na gruncie sztuki polskiej. Reader wydany z okazji pleneru Osieki '80 otwiera tekst Janusza Zagrodzkiego pt. „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej”.⁶ Zagrodzki, który zaledwie kilka lat wcześniej odkrył twórczość Szpakowskiego (1978 zorganizował wystawę jego prac w Muzeum Sztuki w Łodzi⁷), wskazał tu jego twórczość jako odzwierciedlającą założenia pleneru. Zafascynowany swoim odkryciem, postanowił zuniwersalizować sposób rozumienia linii przez Szpakowskiego i zaproponował go jako wzorzec myślenia i metodę postępowania artystycznego innym artystom. Było to uzasadnione zarówno historycznie (Szpakowski rozpoczyna swoją twórczość w epoce najważniejszych odkryć awangardowych na początku dwudziestego wieku), jak i artystycznie (dla Szpakowskiego posłuszenie się linią stanowiło sposób rytmizacji, a więc dynamizacji kompozycji oraz krańcowego jej uproszczenia, a więc analitycznego podejścia do motywu – a takie dążenie cechowało wszelkie formacje awangardowe). Dodatkowo, w Łodzi twórczość Szpakowskiego spotkała się z silnie zakorzenioną w tym środowisku tradycją awangardy konstruktywistycznej, mającej podobne dążenia artystyczne i równie radykalnej w swoich rozwiązaniach plastycznych. Na tę tradycję powoływali się współcześni twórcy związani z Łodzią, jak WFF i Robakowski, a Stanisław Fijałkowski przetłumaczył obie książki Kandynskiego (*Punkt i linia a płaszczyzna* oraz *O duchowości w sztuce*). Zagrodzki zwrócił także uwagę na relacje łączące fotografie Szpakowskiego, przedstawiające konstrukcje architektoniczne drewniane i konstrukcje inżynierskie, z rysunkami, które stają się syntetycznym znakiem plastycznym obrazu rzeczywistości. Ta sama bliskość poszukiwań w obszarze obrazu fotograficznego czy filmowego i obrazu malarskiego cechowała także twórczość Robakowskiego (stworzył on wraz z Zagrodzkim, film o Szpakowskim pt. *Nieskończo-*

ność linii, 1992). Można powiedzieć, z dzisiejszego punktu widzenia, że dla Zagrodzkiego to koncepcyjna zawartość prac Szpakowskiego – rysunków linii ciągłej tworzącej meandrowy ornament – decydowała o jego usytuowaniu w kontekście sztuki współczesnej, były one bowiem, jak to określił Zagrodzki, „zapisem świadomości”: syntetycznym przedstawieniem za pomocą znaku plastycznego wyników obserwacji obiektu architektonicznego i pracy inżyniera projektanta. Temat linii, mimo iż osadzony w historii sztuki, był zarazem *par excellence* współczesny. Pozwalał na wskazanie kategorii ogólnej, porządkującej na poziomie meta trendy występujące w polskiej sztuce postawangardowej, pod czym podpisali się uczestnicy pleneru tworząc prace odpowiadające na jego hasło przewodnie. Owo dążenie do podsumowania dotychczasowego rozwoju sztuki polskiej było kontynuowane w trakcie następnej edycji pleneru w 1981 roku. Intuicyjne poczucie, iż oto kończy się jakaś epoka było wtedy, jak się wydaje, powszechne.

Reader wydany z okazji pleneru Osieki '81 jeszcze wyraźniej pokazuje konsekwencje rozwoju sztuki polskiej w dekadzie dominacji sztuki koncepcyjnej, konsekwencje odejścia od dominacji medium malarstwa ku sztuce nowych mediów i sztuce akcji oraz innym formom efemerycznym. W części wstępnej tej publikacji znajdziemy dwa teksty teoretyków, które wybieram do dalszej analizy jako najlepiej oddające ogólną problematykę sztuki tego czasu. Poniżej przedstawiam ich główne wątki, analizowane ze względu na ogólny obraz sztuki polskiej zaprezentowany podczas tej edycji pleneru.

Janusz Zagrodzki, w tekście zatytułowanym „Fotografia, dokumentacja, rzeczywistość” - pisze o foto art: „Właściwie rola fotografa ogranicza się do obecności, współuczestnictwa i naciskania migawki.”⁸

Andrzej Kostołowski, tekst bez tytułu, z kolei napisał: „Sztuka nie jest układem zamkniętym, zdefiniowanym i skodyfikowanym. Ona staje się w dialogach, jej optyka ulega przesunięciom zależnie od wektorów międzyludzkich porozumień.”⁹

Zagrodzki jednoznacznie więc wskazał na media (tzw. nowe media) jako główny środek artystyczny sztuki koncepcyjnej, co stanowi konstatację przyznającą rację tym, którzy właśnie

z mediami wiązali perspektywy nowej sztuki. Konkurencyjne stanowisko, przyznające główną rolę w przełomie koncepcyjnym abstrakcji geometrycznej (np. Bożena Kowalska¹⁰) i bardzo wpływowe w sztuce polskiej, właśnie wtedy traciło na znaczeniu. O trwałości tego wpływu świadczy choćby wystawa *Refleksja koncepcyjna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975* w CSW Zamek Ujazdowski w roku 2000, podczas której nie zdołano włączyć w spójny obraz sztuki polskiej tego czasu właśnie sztuki nowych mediów. Ten charakter mainstreamowego dyskursu sztuki w Polsce dodatkowo wyjaśnia, dlaczego dopiero w tych ostatnich Osiekach nasi mediaści stanowili większą reprezentację. Zresztą, co należy podkreślić, zarysowana wyżej opozycja jest o tyle sztuczna, że sami twórcy sztuki mediów, zwłaszcza WFF zakorzeniony w łódzkiej awangardzie konstruktywistycznej, nie odcinali się od tradycji abstrakcji plastycznej, a wręcz do niej nawiązywali. Jednak w swoich poszukiwaniach artystycznych szli dalej, sięgali po środki, które awangarda co prawda zaczęła eksplorować, ale które pozostały polem otwartym dla dalszych badań artystycznych. Dominacja foto artu stanowiła potwierdzenie tej tendencji. Z tego też powodu na podkreślenie zasługuje inne wskazanie tego tekstu – nurt dokumentalny. Stanowił on nowy, wykreowany wraz z rozwojem konceptualizmu środek artystyczny, polegający na „obiektywnym” zapisie rzeczywistości, zgodnie z konceptualną definicją sztuki, traktującą rzeczywistość tak jak ready made. W sensie formalno-artystycznym praca artysty była oparta na metodzie tautologii i dostarczała danych do tworzenia znaczeń, a więc interpretacji. Ta tendencja dała o sobie znać w Osiekach w postaci nie tylko prac środowisk pionierów sztuki nowych mediów, jak WFF, ale i ich artystycznych następców, jak ŁK, która właśnie wtedy mogła zmanifestować swoją odrębną pozycję i dlatego też próbowała, mówiąc językiem freudowskim „zabić własnego ojca”. Owa relacja sztuki i rzeczywistości, na której bazowała sztuka nowych mediów, wymuszała otwartość definicji sztuki, uczynienia jej bardziej inkluzywną, pojemną, tak aby mogła objąć nowe praktyki konceptualne, ale i tym samym włączyć nowe środowiska. Owe relacje międzyludzkie, o jakich koniec

końców wspomina Kostołowski – wynikające z generacyjnej przemiany na scenie sztuki, której odpowiadała przemiana paradygmatu sztuki i dominacja konceptualizmu – nie były bezkonfliktowe. Ale też były nieuchronne, co ukazuje korelacja dynamiki Osiek i tendencji w sztuce światowej i polskiej.

Podsumowanie

Osieki '80 i '81 z ich słowami kluczami „linia” i „rytm”, odczytywanymi jako podsumowanie dekady konceptualnej, stanowią zarazem otwarcie ku performatyzacji sztuki i performatyce w szerokim, kulturowym ujęciu (Jon McKenzie, *Performuj albo...*¹¹). Dziś mogą one być rozpoznawane jako zapowiedzi „zwrotu performatywnego”. Nie dotyczy to tylko sztuki polskiej. Jednak takie ujęcie Osiek nadaje im szczególne znaczenie, gdyż pozwala zidentyfikować moment owego zwrotu w sztuce polskiej. Jest on konsekwencją dogłębnej zmiany, jaką wprowadził konceptualizm. To powszechny trend, rozpoznawalny w całej sztuce współczesnej. Jednak punktowo, na terenie sztuki polskiej, jest on uchwytny w Osiekach, w dwóch ostatnich edycjach pleneru. Oczywiście, ów zwrot można identyfikować także w związku z innymi zjawiskami w historii polskiej sztuki. Osieki '80 i '81 stanowią tu jedną z propozycji. Przeanalizujemy ją teraz ze względu na zawarty w nich czynnik performatywny albo inaczej mówiąc – ich performatywność. Posługując się przy tym szerokim ujęciem performatyki McKenziego.

McKenzie wyróżnił trzy rodzaje performansów – 1) organizacyjny, 2) kulturowy, 3) techniczny.

1) Pierwszy z nich – performans organizacyjny – charakteryzuje się większą kreatywnością uczestników w przeciwieństwie do sztywnych ram tradycyjnej organizacji. Chociaż plenery zawsze zawierały dużą dozę nieprzewidywalności i spontaniczności, to w przypadku Osiek '80 i '81 wprowadzenie artystów sztuki mediów i tym samym otwarcie pola definiowania sztuki spowodowało, iż powstawało szczególnie dużo (w porównaniu z innymi plenerami) dzieł efemerycznych, nieuchwytnych nie tylko materialnie, ale i znaczeniowo. Tworzenie znaczeń następowało spontanicznie i nie

było powiązane z trwałymi strukturami dzieł. Pozostało więc nieuchwytnie, funkcjonowało w przestrzeni dialogu, na co zwracał uwagę Kostołowski. Są to też plenery słabo reprezentowane w kolekcji osieckiej (w porównaniu z tradycyjnymi dziełami zgromadzonymi z poprzednich plenerów). To dowód skuteczności, czyli kreatywności, a więc performatywności organizacyjnej pleneru. Wspomniane wyżej wydawnictwa typu reader z plenerów 1980 i 1981 są przykładem próby organizacyjnego okiełznania wyzwolonego żywiołu kreacji. Jej śladem jest tekst (znak wizualny). Owa przestrzeń tekstualna, przestrzeń słowa i generowanego w dialogu znaczenia, podlegająca stałej interpretacji, a więc swoistej performatyzacji, okazuje się sposobem zaistnienia sztuki. I taką próbę podjęto (powstał reader). Jednak w sytuacji społeczno-politycznej stanu wojennego rozwijanie dalej dialogicznej formy uprawiania sztuki było niemożliwe. Powstaje pytanie: czy dziś, dysponując nowymi narzędziami intelektualnymi, jak proponowana tu performatyka, można do niej powrócić? Na pewno organizacja konferencji i publikacje w czasopiśmie naukowym to próby adekwatne, sytuują bowiem ówczesną sztukę konceptualną w przestrzeni dyskursu współczesnego. Odpowiadają też założeniom performansu organizacyjnego, znacznie bardziej niż tradycyjna kolekcja muzealna skupiona na badaniu artefaktów.

2) Drugi – performans kulturowy – wydaje się oczywisty. Osieki ostatnich edycji, jak dowodziłem w tym artykule, odzwierciedlają wiodące tendencje sztuki światowej i polskiej. Potrafimy więc umieścić sztukę z Osiek w historii sztuki. Pytanie jednak, czy podobnie łatwo przyszedłaby jej rekontekstualizacja i reaktualizacja we współczesności, tak aby Osieki nie stały się tylko zjawiskiem historycznym. McKenzie, za Schechnerem, wskazuje podstawową metodę korzystania z performansów kulturowych. To schechnerowskie „zachowanie zachowania” – pojęcie „żywej reaktualizacji społecznych systemów kulturowych”.¹² Wszystko, co wyżej powiedziano o Osiekach jako zjawisku artystycznym, ale i społecznym, może zostać przywołane we współczesnej debacie o sztuce. Jakkolwiek skuteczność takiego zabiegu powtórzenia performansu kulturowego zależy od zgromadzonej wiedzy, to zarazem mamy do dyspozycji siłę sym-

boliczną tych plenerów, ich mit. Jest on równie ważnym przedmiotem badania, jak fakty i artefakty pozostawione w kolekcji muzealnej. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że wobec stwierdzonej wyżej efemeryczności sztuki tam zaprezentowanej, potencjał symboliczny jest dziedzictwem Osiek. Ale też jest to potencjał do wypełnienia współczesnym znaczeniem. Znaczenie słowa (reader) w sztuce tworzonej w Osiekach stwarza tu szczególną okazję do podjęcia działań na polu symboliki kulturowej, włączając w to polityczne znaczenie Osiek okresu 1980-81, gdy dialog społeczny stawał przeciw przemocy politycznej państwa. Odzwierciedlała to sztuka. Nawet Łódź Kaliska, programowo społeczna i dająca temu wyraz w Osiekach, okazuje się w tym kontekście zapowiedzią politycznych postaw wobec władzy prezentowanych podczas happeningów Pomarańczowej Alternatywy, działań Ruchu Wolność i Pokój. Antyestablishmentowa postawa ŁK, z dzisiejszej perspektywy, sygnalizowała nieuchronne wyczerpanie problematyki konceptualnej, którą w latach osiemdziesiątych zastąpiła postmodernistyczna figuracja (tak jak wcześniej konceptualizm zastąpił wyczerpaną problematykę plastyki postawangardowej). Schechnerowski schemat „zachowywania zachowań” znajduje zastosowanie we współczesnych badaniach kontekstowych Osiek jako zjawiska artystycznego i kulturowego. Kultura okazuje się tu koniec końców kontrkulturą.

3) I wreszcie performans techniczny. Wydaje się początkowo równie oczywisty, co performans kulturowy, omówiony powyżej. Wszak mówimy o sztuce, a w tym przypadku, o sztuce nowych mediów, fotografii, wszelkiej mechanicznej re/produkcji obrazu, a także szerzej – dzieł sztuki efemerycznej, gdyż mowa tu o akcjach, instalacjach, czy projektach. Jednak McKenzie uświadamia nam rozległość występowania (współwystępowania z dwoma pozostałymi rodzajami) performansu technicznego. Dzisiejsza powszechność związku sztuki i technologii nie wyczerpuje tematu technoperformansu. Performans techniczny musi obejmować więcej niż techniki artystyczne. A mianowicie wszelkie możliwości zafunkcjonowania kulturowego Osiek. Nie chodzi także o obecność Osiek w mediach, np. wykorzystanie kolekcji osieckiej do promocji miasta i regionu

czy dostępność informacji na stronie internetowej muzeum. Samo to nie generuje performansu technicznego. W technoperformansie chodzi nie tyle o produkcję wiedzy, ile o sposób jej użycia, jej życie w użyciu. Dopiero udział wiedzy i informacji o Osiekach w dyskursie naukowym nadaje owemu performansowi wysoką skuteczność (high performance). Trudno oczekiwać, aby technoperformans Osiek był tak skuteczny, jak np. technoperformans znanych grafik Andy Warhola. Choć już funkcjonowanie prac Kantora czy fotografii z Osiek, ma charakter wysokiej wydajności performansu technicznego w szeroko rozumianym przemyśle kulturowym. Technoperformans naukowego przetwarzania wiedzy ma dziś na tyle dużą skuteczność, iż Osieki – przy swoim potencjale – wprowadzone w ten mechanizm systemowy mogą zyskać nowy sposób istnienia w dyskursie sztuki polskiej.

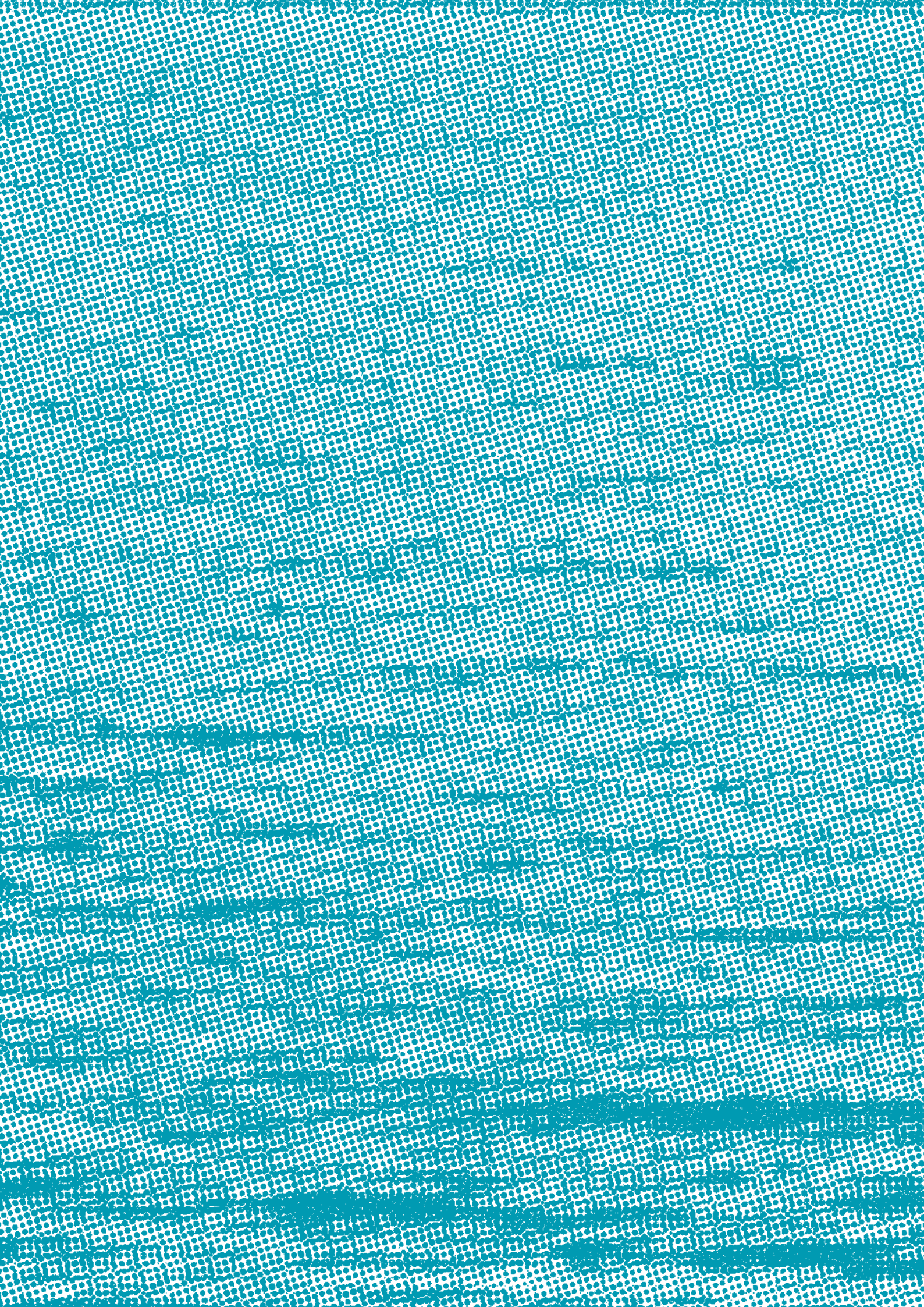
Wszystkie trzy performanse – rozdzielone na potrzeby analitycznego omówienia – w praktyce występują łącznie. Wszystkie trzy dokonują się równocześnie. Wskazana w podsumowaniu metodologia performatyki ukazuje możliwości pracy nad tematem plenerów w Osiekach jako zjawiska w sztuce w celu ich reaktualizacji. Zwłaszcza Osieki '80 i '81, jak wskazałem w artykule, dysponują takim potencjałem w kontekście warunków społeczno-politycznych funkcjonowania kultury we współczesnej Polsce.

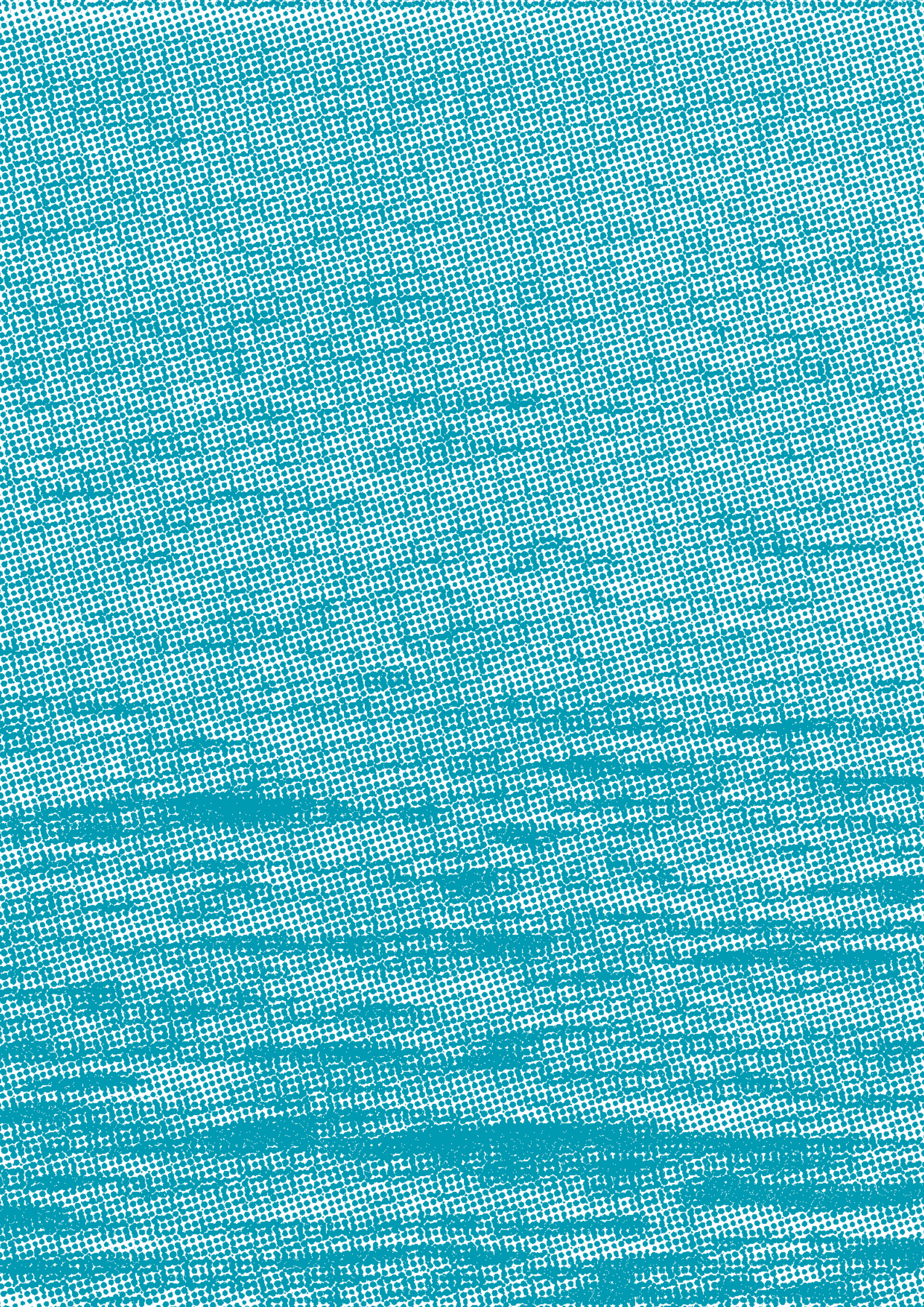
Przypisy

- ¹ Por. Łukasz Guzek, „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 10 (2014): 105–114.
- ² Zagadnienie zbadała np.: Anka Leśniak, „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie” (Praca magisterska, Uniwersytet Łódzki, 2003).
- ³ Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Galeria Foksal, 1998), 14.
- ⁴ „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.” Joseph Kosuth, „Art after Philosophy,” w *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 18.
- ⁵ Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. Stanisław Fijałkowski (Warszawa: PIW, 1986), 55.
- ⁶ Janusz Zagrodzki, „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej,” w *Linia* (Osieki: brak nazwy wydawcy, 1980), 1–4.
- ⁷ Zob. katalog tej wystawy: *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978). Pdf: <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/waclaw-szpakowski-linie-rytmiczne-1978-pdf.pdf>.
- ⁸ *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń* (Koszalin: sierpień 1981) brak numeracji stron. Brak redaktora (redaktorów). Oprócz wymienionych tekstów, reader składa się ze statement artystów i dokumentacji prac zrealizowanych w Osiekach. Data sierpień 1981 odnosi się do daty pleneru a nie wydania readera, który ukazał się po plenerze. Jednak wspomniane teksty zostały napisane na zaproszenie organizatorów przed plenerem. Wskazuje na to notka Andrzeja Ciesielskiego zamieszczona w tym wydawnictwie, otwierająca jego część drugą, dokumentującą prace z tej edycji Osiek. Całość została wydana w 1982 roku.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Bożena Kowalska, „Protokonceptualizm polski,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15–19.
- ¹¹ Jon McKenzie, *Performuj albo...* tłum. Tomasz Kubikowki (Kraków: Universitas, 2011).
- ¹² Ibidem, 10.

Bibliografia

- Guzek, Łukasz. „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 10 (2014): 105–114.
- Jurkiewicz, Małgorzata, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Kandyński, Wasył. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Tłum. Stanisław Fijałkowski. Warszawa: PIW, 1986.
- Kosuth, Joseph. „Art after Philosophy.” W *Art after philosophy and after. Collected writings 1966–1990*, red. Gabriele Guercio, 13–32. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Kowalska, Bożena. „Protokonceptualizm polski.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15–19.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo...* Tłum. Tomasz Kubikowki. Kraków: Universitas, 2011.
- Zagrodzki, Janusz. „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej.” W *Linia*, 1–4. Osieki: brak nazwy wydawcy, 1980.
- Zagrodzki, Janusz, red *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978. Pdf: <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/waclaw-szpakowski-linie-rytmiczne-1978-pdf.pdf>.





Luiza NADER

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

WSPÓLNOTA WYOBRAŹNI JAKO DYSSENSUS. VIII SPOTKANIE ARTYSTÓW I TEORETYKÓW SZTUKI ŚWIDWIN/OSIEKI (1970)

Obok paradygmatycznej manifestacji „sztuki niemożliwej” podczas Sympozjum Wrocław ’70, istotne konceptualne prace powstały podczas plenerów osieckich, ustanawiając odrębny, dziś nieco zapomniany, dyskursywny (a zarazem towarzyski, środowiskowy) spłot. Ich fenomen ustanawiają nie tylko artystyczne propozycje *per se*, ale również ich intensywność, wzajemne powiązania, otwartość, chłonność, wytwarzanie alternatywnych idiomów zaangażowania w świat i w konkretne materialne miejsca. A także funkcjonowanie poza sztywnymi, opisanymi w literaturze przedmiotu podziałami (autonomia/polityczne zaangażowanie, abstrakcja/figuracja, język/ciało, sztuka konceptualna/sztuka kontekstualna etc.). Celem niniejszego tekstu jest refleksja nad znaczeniami wypowiedzi artystycznych, które przedstawiono na VIII Spotkaniu Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki w 1970 roku, wobec horyzontu wydarzeń roku 1968 w Polsce. Szczególnie skupię się na pierwszym wykładzie Jerzego Ludwińskiego „Epoka postartystyczna” oraz na kilku pracach odpowiadających, jak sądzę, na prelekcję krytyka. Przywołam również kontekst wybranych zjawisk oraz procesów społecznych i kulturowych około roku 1968, które plener poprzedzały i które mu towarzyszyły. Zastanowię się w końcu nad wyłaniającymi się z pleneru ideami, szczególnie

nad kategorią wyobraźni. Twierdząc, że posiadały one nie tyle charakter krytyki czy kontestacji, lecz raczej powinny być pojmowane jako inna, mało rozpoznana w historii sztuki w Polsce forma dyskursu oporu – *dyssensus*.

VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki pod hasłem „Propozycje” w 1970 roku przeszło do historii jako spotkanie silnie naznaczone pojęciami takimi jak: sztuka konceptualna, sztuka idei, sztuka niemożliwa, sztuka zerowa. Zapewne przyczyniła się do tego czasowa bliskość wspomnianego już Sympozjum Wrocław ’70 rozwijającego się od początku 1970 roku. Również obecność i aktywność Jerzego Ludwińskiego oraz jego doświadczenia, płynące z prowadzenia Galerii Pod Moną Lisą we Wrocławiu między rokiem 1967 a 1970, mobilizowały zapewne artystów do prac o formach tekstu lub procesu. Działo się to także na poziomie najzupełniej bezpośrednim – Ludwiński, wraz z Bożeną Kowalską, dzięki możliwości stworzonej przez *spiritus movens* plenerów osieckich Jerzego Fedorowicza (ówczesnego wiceprezesa Związku Polskich Artystów Plastyków, okręg w Koszalinie), konstruował listy artystów zaproszonych na plener. I choć komisarzem pleneru był Ryszard Siennicki, wydaje się, że to właśnie Fedorowicz,

Ludwiński i Kowalska w pewnym sensie zdecydowali o jego charakterze. Część artystów, zaproszonych przez nich, była już znana z wyrazistych prac (przedstawianych np. w Galerii Pod Moną Lisą, a także na Sympozjum Wrocław '70) odrzucających przedmiot, zmierzających w stronę wytworzenia specyficznej sytuacji, tekstu, dokumentacji czy efemerycznego wydarzenia.¹

VIII Spotkanie odbywało się w dwóch częściach. Między 10 a 17 sierpnia w Świdwinie, gdzie miała miejsce wystawa Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka (Zamek Świdwiński), a przede wszystkim spotkania teoretyczne, m.in. wykład Ludwińskiego „Epoka postartystyczna”. Druga część – w tym pokaz interesujących mnie prac artystycznych – miała miejsce między 18 a 30 sierpnia w Osiekach. Tu również wygłaszano wykłady i brano udział w burzliwych dyskusjach, m.in. wokół wykładu Stefana Morawskiego „Kryzys pojęcia sztuka” oraz drugiego wykładu Ludwińskiego „Proces twórczy i dzieło sztuki”.

Epoka postartystyczna

Tekst Ludwińskiego bardziej jest znany ze swego urzekającego tytułu „Sztuka w epoce postartystycznej”, niż rzeczywiście odczytany, choć ostatnio, dzięki Jakubowi Szrederowi i Sebastianowi Cichockiemu, termin ten otrzymał drugie życie.² Zupełnie zaś nie jest znana, choć dostępna, wersja mówiona, poprzedzająca formę artykułu, czyli wykład wygłoszony właśnie w Osiekach 14 sierpnia 1970 roku, który stanowić będzie dla mnie główny punkt odniesienia.³

Wypowiedź „Epoka postartystyczna” Ludwińskiego w swych głównych założeniach nie mija się z tekstem opublikowanym później w *Od-rze* nr 4 (1971), suplementowanym jeszcze drugim wykładem „Proces twórczy i dzieło sztuki”, wygłoszonym przez krytyka w Osiekach w ostatnim tygodniu sierpnia 1970. Inaczej jednak rozkłada w nim akcenty, a pewnych wątków w wersji opublikowanej w ogóle nie odnajdziemy. Krytyk zauważał, że odbiorca współczesny obcuje ze sztuką nie na poziomie kultury wysokiej, lecz na poziomie kulturowych procesów mających miejsce w codzienności (jako przykład podawał m.in. ogólny wzrost zaangażowania społecznego). To, co proponują

instytucje artystyczne nie spełnia oczekiwań zaangażowanego widza. Widz powraca więc do punktu wyjścia, czyli zjawisk rzeczywistości, przesiąkniętych jednak ideami artystycznymi, takimi jak np. propagowanie tolerancji. Właściwie sztuka powoli znika, twierdził krytyk, wchłania ją rzeczywistość. Jest to jednak wniosek pozytywny, nie negatywny. Ludwińskiemu chodziło o dość wysoki ówczesnie status kultury i jej wpływ na codzienność. Artyści wedle krytyka nie znikają, ale zmieniają swoje kompetencje. Są osobowościami kształtującymi, budującymi, wpływającymi na świat. To dlatego, twierdził Ludwiński, następuje zmierzch tradycyjnych instytucji artystycznych, muzeów, galerii komercyjnych, różnice między nimi się zacierają, galerie stają się niepotrzebne. Przemawiając na plenerze w Osiekach Ludwiński twierdził również, że plenery i sympozja w kształcie znanym z lat sześćdziesiątych (które definiował przez gromadzenie przedmiotów) są już zamkniętą historią. Plener osiecki, stwierdzał on, a może raczej postulował, jest jakościowo innym przedsięwzięciem: polega na spotkaniu artystów, stworzeniu „pola gry”, „nagromadzeniu pewnego ładunku emocjonalno-intelektualnego”, a nie produkcji przedmiotów, dzieł.

Ludwiński próbował jako pierwszy zdefiniować zjawiska w sztuce, które dopiero się wyłaniały, w tym m.in. sztukę niemożliwą. Wedle krytyka miały to być prace, które można scharakteryzować poprzez kategorię kruchości, gdzie wśród repertuaru form najważniejsze okazywały się koncepcje. Pracując/obcując z koncepcjami człowiek/artysta miałby otwierać ludzką **wyobraźnię** jako przestrzeń realizacji dzieła. Akty dokonujące się w świadomości artysty, jego decyzje, proces twórczy rozwijający się w czasie stają się dziełami sztuki, czy też raczej, jak będzie twierdził krytyk w drugim wykładzie – „faktami artystycznymi”. Powołuje pojęcie „sztuki nieobecnej” czyli takiej, która nie znajduje żadnych materialnych realizacji, która zasadza się na niewidocznym trwaniu, działaniu się. Zatem – każdy moment rzeczywistości, każda wypowiedź o rzeczywistości potencjalnie może stać się dziełem. Zarówno krytyk, jak i odbiorca mogą być jego twórcami. Tradycyjny podział na krytyków, artystów i odbiorców, twierdził Ludwiński w wykładzie, coraz bardziej się rozmywa.

„Artysta może nie tworzyć manualnie dzieł sztuki, (...) – artysta dokonuje wyboru, projektuje jakieś formy, reżyseruje jakieś działania, **demonstruje** przeciwko czemuś, **milczy**, **wyłącza się** z układu artystycznego świadomie i celowo i włącza się w rzeczywistość. **Sztuka musi się ustosunkować do najważniejszych zjawisk rzeczywistości**” – zauważał w swej prelekcji Ludwiński.⁴ Wzmacniał swoje twierdzenie – artyści prowadzą badania, są inspiratorami rewolucji (tego określenia nie znajdziemy w tekście opublikowanym), kreują nowe światy przyrody czy przedmiotów. Jednak przestrzeń rzeczywistości, w której artyści zaczęli działać, to również przestrzeń ich porażki. Technika, nauka i polityka mają bowiem daleko sprawniejsze i skuteczniejsze instrumentarium. Jednak im bardziej działalność artystyczna jest marginalizowana, tym szerzej rozlewa się na świat, tym mocniej włącza technikę, naukę, rzeczywistość w swoje działania. Artyści dokonują wyłączenia się z tradycyjnych rejonów sztuki po to, by uczestniczyć w sferze, której nazwa jeszcze się nie wyłoniła, jest niesprecyzowana. Można się jedynie domyślać, że krytyk prowizorycznie nazywa ją epoką postartystyczną, która poza tytułem, w ogóle nie pojawia się w wypowiedzi Ludwińskiego. Cały wykład krytyka jest próbą wypełnienia tego pojęcia znaczeniem.

Wspólnota komunikacyjna

Uwagi te wydają się bardzo interesujące na tle tego, co w 1970 roku, w ciągu kilku tygodni po wystąpieniu Ludwińskiego, nastąpiło w Osiekach.

Jan Chwałczyk na przykład podjął problem ekspansji sztuki na terytorium nauki. W pracy *Barwny układ przestrzenny transformacji światła*, która polegała na badaniu zjawiska koloru i cienia rzucanego przez barwę, zamieniał się w naukowca, neurofizjologa, fizyka, podejmując dyskusję m.in. z twierdzeniami Richarda Feynmana.⁵ Artysta nie tyle adaptował naukę do celów artystycznych, co raczej proponował pole sztuki jako przestrzeń eksperymentu naukowego.

Praca Wandy Gołkowskiej *Strefa nieograniczonej reprodukcji dzieł sztuki*, choć nieco wcześniejsza, zaproponowana została właśnie na tym plenerze, odnosząc się do hasła „elimina-

cji dzieł sztuki w materiale”. W tym konkretnym przypadku hasło to realizowane było przez artystkę przez postulat absurdałnego zwielokrotniania dzieł, ich repetycji czy też plagiatowania, produkowania swoistej kapitałowej nadwyżki, niemożliwej do udźwignięcia dla muzeów czy instytucji związanych z rynkiem sztuki.⁶

Do koncepcji sztuki nieobecnej, procesu twórczego, którego praca artysty jest zaledwie śladem, ale również do kwestii tak istotnej dla instytucji sztuki, jak sygnatura artysty, odnosił się Włodzimierz Borowski w akcji *Fakty*, sygnując kartkę papieru swoim nazwiskiem, za każdym razem jednak innym imieniem. Akcję tego separowania się od własnej tożsamości, od-podmiotowienia, od-artystycznienia procesu twórczego, który przecież wedle Ludwińskiego dotyczyć mógł potencjalnie wszystkich i wszystkiego, dokumentował Tadeusz Rolke.

W akcji *Zamknięcie morza – otwarcie strefy suwerennej akcji artystycznej* rozmywali sztukę w rzeczywistości czy też zaznaczali w codzienności przestrzeń twórczej autonomii tacy artyści jak: Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska i krytyk – Antoni Dzieduszycki, znosząc podziały na artystów, krytyków i odbiorców.⁷ Mentalne wydarzenie zamykania morza i kształtowania suwerennej sfery przynależało do opisywanych przez Ludwińskiego prac na „granicy robienia niczego”. Doskonale rozpuszczało się w codzienności, ale przede wszystkim jednak było swoistym ćwiczeniem w kształtowaniu spektakularnych obrazów wyobraźniowych. Podobnie jak praca Gołkowskiej – akcja ta nie tylko wskazywała na wyobraźnię, ale też wzmacniała siłę wyobraźni, która dla Ludwińskiego pozostawała przestrzenią recepcji sztuki pojęciowej czy niemożliwej.⁸ To właśnie wyobraźnia wydaje się najmocniejszą kategorią, odsyłającą do siebie nawzajem tekst Ludwińskiego i prace artystów. Wymagały one wyobraźniowego łączenia lub rozłączania, kumulacji lub rozrzedzenia, suplementacji, dodawania lub odejmowania. Tworzyły w ten sposób, opartą o kategorię wyobraźni, komunikacyjną wspólnotę. Wspomniana praca Gołkowskiej była manifestem opartym o wyobraźniową ekspansję, produkowanie nadmiaru. Jerzy Kałucki w *Odcinku koła* zapraszał odbiorców do kontynu-

acji kształtu, ale i wyobraźniowej kontemplacji wirtualnej przestrzeni matematycznych figur.

Realizacja *A-B* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza składała się z dwóch tablic, na których na równej wysokości umieszczono, skierowane ku sobie, strzałki oznaczone literami A i B. Strzałki wyznaczały odległość jednego metra, która była jednocześnie odległością pomiędzy obiema tablicami.⁹ Artyści zachęcali odbiorcę do wyobrażenia sobie idei metra, ale również wszystkiego tego, co mogłoby się znaleźć czy wydarzyć w obrębie przestrzeni pomiędzy planszami oznaczonymi jako A i B. Metr jako obraz wyobraźniowy stawał się przestrzenią potencjalności, zbiorem możliwości.

Najbardziej spektakularnie odnosiło się do wyobraźni słynne działanie Jarosława Kozłowskiego *Strefa wyobraźni*. Artysta umieścił w różnych miejscach Koszalina, osieckiej plaży czy w ośrodku wczasowym w Osiekach tabliczki z tytułową informacją, wykonując ich fotograficzną dokumentację. Działanie to miało swą kolejną odsłonę w Poznaniu, gdzie jednak oznaczenia szybko zniknęły – zostały zdjęte przez nieznanych sprawców. Tabliczki, których użył artysta, wizualnie kojarzyły się ze znakami zakazu lub nakazu, ostrożności i wzmożonej uwagi. Tu jednak, zamiast „Zakaz palenia!” czy „Grozi śmiercią lub kalectwem” napis głosił: „Strefa wyobraźni”. Jak sugerowałam w innych tekstach, akcję Kozłowskiego interpretować można przynajmniej na dwóch poziomach, niekoniecznie (jak sądzę z dzisiejszej perspektywy) wykluczających się: jako odnoszącą się krytycznie wprost do kontekstu plenerów artystycznych oraz jako sytuację mimo wszystko wskazującą na wywrotowy wymiar wyobraźni.¹⁰ W pierwszym przypadku, Kozłowski odnosił się do reglamentowanej przestrzeni wolności na plenerach i sympozjach, gdzie – jak twierdził Piotr Piotrowski – wszelkie eksperymenty formalne były dozwolone dopóty, dopóki nie zamieniały się w „bezpośrednią krytykę systemu władzy”.¹¹ Określając jako „strefę wyobraźni” kolejny plener – spotkanie osieckie – Kozłowski swym oksymoronem ironicznie odnosił się do opisanego przez Piotrowskiego procesu konformizacji środowisk artystycznych, którego podwaliny stanowił „pragmatyczny oportunizm” w przestrzeni kulturowej PRL-u.¹²

Z drugiej jednak strony, nie sposób przeoczyć towarzyszącej pracy Kozłowskiego ambiwalencji. Bardziej na poziomie formy swej wypowiedzi (tabliczki z zakazami/nakazami), niż treści, artysta sugerował, że przestrzeń przynależna aktom wyobrażania sobie mimo wszystko może być niebezpieczna, wybuchowa, groźna. Wyobraźnia dopuszcza przecież omnipotencję podmiotu, jest niewidoczna, ale jej skutki mogą przybrać postać całkowicie realną. Wśród plażowiczów, przechodniów, w przestrzeniach miejskich, ale również w miejscach zupełnie odludnych, samotnych, wyobraźnia tworzyła strefę, do przebywania w której uprawniały procesy tworzenia wyobrażeń. W pierwszym przypadku zatem artysta krytykował wyobraźnię praktykowaną na plenerach jako naiwne „bujanie w obłokach” – świadome i konformistyczne oderwanie od rzeczywistości. W drugim, zachęcał do z gruntu innego uruchomienia wyobraźni – do wyobrażenia sobie otaczającego świata na nowo. W tym drugim przypadku wyobraźnia u Kozłowskiego stawała się potencjalną sferą subwersji, wstępem do zmiany zastanego porządku rzeczy.

Wyobraźnia

W psychologii przez wyobraźnię rozumie się „zdolność do intencjonalnego generowania wyobrażeń, przy czym wyobrażenia te nie są ograniczone do jednej, specyficznej dziedziny treściowej”¹³ lub „proces psychiczny umożliwiający przetwarzanie wyobrażeń”.¹⁴ Jak piszą Elżbieta Zdankiewicz-Ściagała i Tomasz Maruszewski, efektem wyobraźni jest wyobrażenie, które jest nie tylko „obrazem w umyśle”, ale również aktem poznawczym. Wyobrażenia mają przede wszystkim charakter wzrokowy, ale włączają również inne zmysły: słuch, węch, smak, dotyk. Dzieli się je na odtwórcze (odnoszące się do istniejących przedmiotów) oraz twórcze (tworzące uzupełniające, nowe lub całkowicie nowe jakości, np. w procesie twórczym). Fundamentem wyobraźni jest intencja, która powoduje jej aktywizację i tworzenie wyobrażeń. Wyobraźnia silnie powiązana jest z pamięcią, uwagą, spostrzeżeniami, procesami myślowymi i emocjonalnymi, przyczynia się do sprawnego funkcjonowania podmiotu i posiada istotną wartość poznawczą. Kreuje przestrzeń dzia-

łań umysłowych i zalicza się do mechanizmów tworzących reprezentacje poznawcze.¹⁵

Jak zauważa Wiesław Łukaszewski za Williamem Jamesem, „ludzie wyobrażają sobie różne stany rzeczy po to, aby sprawować kontrolę nad zdarzeniami”.¹⁶ Wyobrażanie sobie własnych zachowań „ukierunkowanych na ludzi i rzeczy sprawia, że zachowania te później są bardziej prawdopodobne”.¹⁷ Wyobrażnia zatem jest wstępem, zapowiedzią, a może wręcz podstawą wszelkiego efektywnego działania prowadzącego do zmian.

Wyobrażnia około 1968 roku zyskuje nowe, polityczne znaczenia. „Wyobrażnia przejmuję władzę”, „bądź realistą – domagaj się niemożliwego” głosiły napisy na murach Paryża w maju 1968 roku. Cornelius Castoriadis, jeden z filozofów, którego myśl zdefiniowana została przez paryski maj uważał, że tylko radykalna wyobrażnia jest w stanie wyrwać podmiot z mocy heteronomicznej drzemki, tego co zastane zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym czy historycznym, w kierunku życia w jednostkowej, społecznej i politycznej autonomii.¹⁸

Wyobrażnia jednak jest siłą równie transgresyjną, co kruchą. Głównym zagrożeniem dla wyobraźni są wydarzenia liminalne, traumatyczne, „gdy nagie fakty” – jak pisze Dominik LaCapra – „zdają się spełniać czy wręcz przerażać najśmielsze marzenia lub najpotworniejsze koszmary senne”.¹⁹ Fakty te, twierdzi historyk, wykraczają poza zdolność obrazowania wyobraźni, wyobrażnia wydaje się zbędna lub pusta, wyczerpana lub nieadekwatna. Odbudowa wyobraźni to jedno z ważniejszych zadań w sytuacjach pourazowych.

Mikrookres: 1967-1970

Sierpień 1970 roku w Polsce, a zatem dokładnie czas, w którym odbywa się plener osiecki, nie waham się określić mianem okresu post-traumatycznego w kulturze polskiej, charakteryzowanego nadal przez procesy i wstrząsy wtórne związane z antysemicką i antyinteligentką nagonką oraz brutalnym stłumieniem protestów studenckich w 1968 roku. Dorota Jarecka w swoim znakomitym wykładzie na temat sztuki i władzy około 1968 roku zauważyła, że w sferze kultury i sztuki

„Marzec to również konsekwencje Marca”, a zatem również „sierpień 1968 i grudzień 1970”.²⁰ Uzupełniając uwagi Jareckiej chciałabym dopowiedzieć, że Marzec w historii sztuki w Polsce charakteryzuje się specyficzną strukturą trwania. Ten niemal zupełnie nieprzebadany mikrookres (który rozciągnęłabym od czerwca 1967 do – jak proponuje Jarecka – grudnia 1970) rządzi się całkowicie dystynktywnymi regułami dyskursywnymi i stawkami kulturowymi. Przy czym trzeba brać pod uwagę również to, że – jak pisał Piotr Osęka – „rewersem protestów były bierność i konformizm”.²¹ Wiele znaczącym gestem w tym kontekście było, jak sądzę, zaproszenie na plener osiecki w 1970 roku profesora Stefana Morawskiego, usuniętego z partii, a także z uniwersytetu za wsparcie studentów właśnie w marcu 1968 roku. Morawski został skazany wśród kilkunastu innych intelektualistów, takich jak Bronisław Baczko, Zygmunt Bauman i Leszek Kołakowski na publiczny niebyt. Jego prac nie można było publikować ani cytować, a nazwiska wymieniać, chyba że w kontekście negatywnym.²² „Drugiego takiego szoku – poza okupacją hitlerowską – nie doświadczyłem” wspominał Morawski. „Zawaliło się wszystko, co dotąd budowało mi zespół wartości, aksjologiczną oś życia. Jakby nie dość było tych wstrząsów ideowych, przez następne pół roku (od marca 1968 r.) nie dostawałem poczty, telefon miałem najpierw wyłączony, a potem na podsłuchu, przed domem nieustannie stało auto. W mieszkaniu bałem się zamienić bodaj dwa słowa.”²³ Morawski do dydaktyki nie powrócił, w 1971 roku zaczął pracę w Polskiej Akademii Nauk. Zaproszenie go na plener, a także do wygłoszenia formy dydaktycznego wykładu, uznać można za ledwo dziś widoczny, ale właśnie wtedy wyrazisty gest wsparcia. A zarazem gest niezgody na ustaloną po marcu sferę, którą za Jacquesem Rancierem można określić jako sferę „podziału postrzegalnego”, czyli tego, co widzialne, słyszalne, możliwe do wypowiedzenia wewnątrz wspólnoty.

Biorąc to pod uwagę, wyjątkowo wybrzmiewa również początek wykładu „Epoka postartystyczna” Ludwińskiego, po którym nie ma ani śladu w tekście opublikowanym kilka miesięcy później. Swą wypowiedź krytyk zaczyna bowiem właśnie od roku 1968 i kontestacji młodzie-

zowej wobec biennale w Wenecji. Odczytuję ten gest jako rodzaj przemieszczenia treści – Ludwiński nie mógł powołać się na wydarzenia 1968 roku w Polsce, takie jak antyinteligencja, antysemicka nagonka. Nawiązał zatem do wydarzeń kulturowej rewolty na Zachodzie. Wielokrotnie zastanawiało mnie, dlaczego Ludwiński w swych dwóch wykładach (przedstawionych wówczas w Osiekach, a następnie scalonych, choć niedosłownie, w tekst „Sztuka w epoce postartystycznej”) powołuje się, argumentując swoje tezy, przede wszystkim na przykłady sztuki zachodniej. Przecież o wiele łatwiejsze i bardziej nośne w środowisku polskich artystów byłoby skonstruowanie tekstu ugruntowanego choćby w działaniach Galerii Pod Moną Lisą. Jeśli Ludwiński odnosi się do sztuki konceptualnej w Polsce to raczej wtapia ją w kontekst międzynarodowy, można by powiedzieć – „internacjonalny”, niż wskazuje na jej odrębność. Akcentuje raczej podobieństwa niż różnice, podkreśla analogie, wspólnotę pewnego doświadczenia (co zresztą w dyskusjach wielokrotnie mu wytykano). Odpowiedzi na to dostarcza dość niespodziewanie dokument opublikowany przez Jarosława Jakimczyka w książce *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*.²⁴

W informacji z 22 sierpnia 1970 roku, równoległej działaniom w Osiekach, niejaki kpt Mirosław Gornostaj we Wrocławiu, na podstawie donosów tak charakteryzował działalność Ludwińskiego i prowadzoną przez krytyka Galerię Pod Moną Lisą: „Pseudonowatorzy skupiający się przy galerii „Mona Lisa” negują oficjalnie nasze wartości, **nie uznają drogi do szukania i osiągnięcia kultury narodowej** [podkreślenie LN]. Biorąc bezkrytycznie pod pozorami awangardy artystycznej gotowe recepty teoretyków kultury zachodniej w większości niesprawdzaalne na naszym własnym gruncie i **godzące w socjalistyczną rzeczywistość** [podkreślenie LN]”.²⁵ Wszystko to, co Ludwiński zawiera w wykładzie „Epoka postartystyczna” jest **zaznaczeniem różnicy** (choć nie krytyką ani kontestacją) wobec dyskursu pomarcowej polityki kulturowej. Dzieje się to na poziomie strategii tekstu: doboru języka, materiału badawczego i warstwy argumentacyjnej. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się

to trudne do uchwycenia. Ludwiński mógł jasno określić odrębność sztuki pojęciowej powstającej wówczas w Polsce, jej równoległość wobec manifestacji sztuki konceptualnej w Europie Zachodniej i jej kontekstualne ugruntowanie. Jednak wypowiedź taka nie przynależałaby do ówczesnego dyskursu oporu, lecz trafiałaby może właśnie w oczekiwania władz łaknących „narodowej kultury”. Byłby to dyskurs kulturowego konsensusu. Chciałabym zaproponować tezę, że Ludwiński między rokiem 1967 a 1970, w tym przede wszystkim w wykładzie „Epoka postartystyczna” definiował i propagował nie krytykę czy kontestację, ale opierający się między innymi na wyobraźni – *dyssensus*. Przypomnę, że relacja władzy i artystów w Polsce w latach sześćdziesiątych, jak pisał Piotr Piotrowski, była charakteryzowana przez cichą umowę społeczną. A zatem konsensus właśnie, dotyczący wycofania się z pola krytyki władzy za cenę możliwości formalnych eksperymentów, m.in. na oficjalnych, organizowanych przez państwo plenerach.²⁶ Rok 1968 i następujące po nim wstrząsy całkowicie tę sytuację zmieniły. Władza zrywała niepisaną umowę, formą stała się polityczna, a niektórzy krytycy (tacy jak Ludwiński i wspomniani artyści) decydowali się w dziedzinie kultury i sztuki raczej na akty oporu przybierające bardziej formy *dyssensusu*, niż protestu, krytyki czy kontestacji. *Dyssensus* to zaprzeczenie konsensusu, czyli porozumienia osiągniętego w wyniku dyskusji, kompromisu czy konsultacji.²⁷ Ranciere, który estetykę rozumie jako podstawę polityki, określa *dyssensus* jako „rodzaj konfliktu pomiędzy różnymi reżimami postrzegania”.²⁸ Ludwiński i inni artyści m.in. w Osiekach propagowali *dyssensus* jako niezgodę, dyskursywne rozłączenie, zaznaczenie różnicy wobec pomarcowego świata. Specyficzna tożsamość sztuki polskiej, polskiej neoawangardy, jeśli miałyby być ujęta w ramach dyskursu *dyssensusu* – musiała być zdefiniowana w odniesieniu do sztuki zachodniej, w analogii, podobieństwie, w obarconym wówczas politycznie i semantycznie internacjonalizmie.

Praca Natalii LL *List gończy* przedstawiona w Osiekach w 1970 roku znakomicie odnosi się do „Epoki postartystycznej”, a zarazem atmosfery „epoki pomarcowej” przenikającej również

spotkanie osieckie.²⁹ „Rozpad dzieła sztuki” to aluzja do wykładu Ludwińskiego. Forma pracy zakłada tu interakcję z odbiorcą, który staje się jej współtwórcą, raz jeszcze rozmywają się granice między artystami, krytykami, widzami. Z drugiej strony to, co wydaje się żartem, ironią, a zatem sam tytuł, a także wizualna forma fotografii Ludwińskiego – „w stylu więziennym” – choć lekko i dowcipnie, mówią jednak o sprawach niemal codziennego doświadczenia nadzoru i zagrożenia. Ludwiński prowadził, jak wspominałam, od 1967 roku galerię Pod Moną Lisą we Wrocławiu, której wystawy i dyskusje były licznie odwiedzane przez młodzież oraz studentów i która działała w konflikcie z wrocławskim ZPAP. Galeria musiała budzić podejrzenia – była bowiem miejscem spotkań podejrzanych wówczas, „wichrzycielskich” środowisk akademickich i inteligenckich, ludzi młodych i poszukujących. Ówczesny prezes wrocławskiego ZPAP, jak pisze Jakimczyk, nie tylko atakował galerię, ale również donosił na nią jako tajny współpracownik o pseudonimie „Dąb”. Pod obserwacją znajdował się również Ludwiński, a od momentu zainicjowania Sympozjum Wrocław ’70 również jego uczestnicy, w tym artyści Galerii.³⁰ Między rokiem 1966 a 1970 Ludwiński, choć jego status egzystencjalno-materialny był niezwykle kruchy, uznawany był przez artystów neoawangardy za jednego z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszego krytyka w Polsce. W tym kierunku z jednej strony można odczytywać pracę Natalii LL – jako rodzaj dowcipnej hiperboli: Ludwiński jako „ścigany i pożądaný” przez ceniących go i marzących o jego tekstach na swój temat artystów. Nie należy jednak zapominać, że opresja, nadzór i osaczenie, obecne w realizacji artystki, były wówczas kluczowymi elementami biograficznego doświadczenia Ludwińskiego oraz kręgu artystów, z którymi był związany. Wkrótce krąg inwigilacji wokół Ludwińskiego miał się zacieśnić jeszcze bardziej, powodując ciąg negatywnych wydarzeń (niektórych bardzo dramatycznych) i zmian w życiu autora „Epoki postartystycznej”.³¹

VIII plener osiecki nie był manifestacją krytyki, która zakłada analizę, czy kontestację, która zakłada mniej lub bardziej bezpośredni protest. Zarówno jednak wypowiedź Ludwińskiego, jak i kilka prac wymienionych artystów, które

na nią odpowiadały, nosiły znamiona innej formy dyskursu oporu – wspomnianego już *dyssensusu*. W przypadku prac artystów w Osiekach *dyssensus* ów nie zasadzał się na negacji, ale na geście odbudowywania pracy z wyobraźnią, która została znacznie osłabiona lub wręcz zniszczona na skutek wydarzeń między czerwcem 1967 a sierpniem 1970 roku. Artystom i artystkom udało się wytworzyć tak pożądaną przez Ludwińskiego „pole gry”, zasadzając się przede wszystkim na sile wyobraźni, a wraz z nią na zawiązaniu wspólnoty, bazującej na dzieleniu się wyobraźnią. Wyobraźnia, czego zdaje się dowodzić plener osiecki z 1970 roku, a także i inne plenery, stała się nie tylko psychiczną przestrzenią budowy wyobrażeń, ale również między-podmiotowej komunikacji – za pomocą prac, wydarzeń czy gestów. Jean Luc Nancy zakładał, że „w miejscu komunikacji nie istnieje ani podmiot, ani komunijny byt, lecz wspólnota i dzielenie. (...) Nie może być poznania bez wspólnoty ani doświadczenia wewnętrznego bez wspólnoty tych, którzy nim żyją. (...) Być może nie jest ono czymś, czego po prostu doświadczamy, lecz raczej stanowi doświadczenie, dzięki któremu jesteśmy.”³² VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki stworzyło komunikacyjną wspólnotę, ufundowaną na mocy wyobraźni i sile wyobrażeń prowadzących do *dyssensusu*. Wspólnotę, której doświadczenie miało charakter nie tylko artystyczny i kulturowy, ale również biograficzny. Pomimo kruchości użytych środków, ujawniające się dzięki niej fenomeny, takie jak: idea gry, budowanie sieci odniesień, a w końcu kardynalna wartość artystyczna – przyjaźń, okazały się zarówno transgresyjne, jak i długotrwałe.

Przypisy

¹ Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego - Fundacja Galerii Foksal, 2009), 377. Jeśli odjąć szesnastu artystów środowiska koszańskiego, to lista pozostałych dwudziestu (czyli ponad połowa zaproszonych) pokrywała się niemal całkowicie z listą Sympozjum Wrocław'70. Tadeusz Kantor i Henryk Stażewski nie mogli na plenerze się pojawić.

² Mam na myśli m.in. wystawę *Robiąc użytek. Życie w epoce post-artystycznej*, kuratorzy: Jakub Szreder i Sebastian Cichocki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016.

³ Jerzy Ludwiński, *Epoka postartystyczna* [zapis audio], w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, oprac. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie 2008).

⁴ Ludwiński, *Epoka postartystyczna* [zapis audio].

⁵ Jan Chwałczyk pracę tę opisywał w następujący sposób: „w 1970 r. na plenerze w Osiekach napisałem tekst pt. „Barwny układ przestrzenny transformacji światła” zgłaszając go jako fakt artystyczny. Towarzyszyła mu symulacja przestrzenna. A było to tak: w nocy, na tle tekstu czytanego przez Wandę [Gołkowską] stworzyłem symulację kontrastu równoczesnego, o którym fizycy w tamtych czasach mówili, że jeżeli z dwóch strumieni światła białego i czerwonego, na ich skrzyżowaniu postawimy przeszkodę, to cień rzucany na biały ekran niektórzy ludzie widzą w barwach zielono-niebieskich. A przecież mieszając kolory biały i czerwony otrzymamy zawsze kolor różowy [...] Na pokazie, za cieniem różu, za którym stał biały parawan – zielony ślad cienia był faktem rzeczywistym.” List Jana Chwałczyka do Luizy Nader, 23 listopada 2017.

⁶ Przywołuję tekst Wandy Gołkowskiej z czerwca 1970 r., który był zarazem elementem pracy, jak i pasem startowym dla jej kontynuacji:

„Miejsce akcji:
na terenie Polski oraz poza jej granicami

Czas trwania:
rok 1969 – początek działalności
Cel: świadome wytworzenie sytuacji **nieustannego niepokoju**. Skompromitowanie dotychczasowych kryteriów oceny dzieł sztuki przez komisję, jury, czynniki oceniające, kwalifikujące.
Wprowadzenie większego chaosu w istniejący już bałagan.

Opis akcji:

W sposób **nieoczekiwany** zaczynają się mnożyć dzieła znanych artystów –
wzrastają zbiory muzealne
na wystawach
w galeriach
w pracowniach artystów[...]

Pojawiają się prace artystów, którzy mogliby być autorami tych prac, ale których oni nie wykonali. Mnożenie się dzieł sztuki odbywa się anonimowo i bezinteresownie.[...]

Wanda Gołkowska, [Ogłaszam akcję: BEZINTERESOWNEGO ZWIELOKRATNIANIA MATERIALNYCH DZIEŁ SZTUKI], w *List pisany przez całe życie. - Układ otwarty - Wandy Gołkowskiej*, red. Jolanta Studzińska (Wrocław: Fundacja dla sztuki niezidentyfikowanej 2017), 21.

⁷ „Wczoraj, dnia 28 sierpnia 1970 r., w godzinach porannych nastąpiło zamknięcie morza Bałtyk: powierzchnia 385 000 km kw, średnia głębokość 86 m, maksymalna głębokość 456 m., termika wód powierzchniowych w sierpniu 18-20 stopni C na pld. Wsch. I 12-14 stopni C na pln. Średnie zasolenie 7,8 promila.”

Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska i Antoni Dzieduszycki, „Zamknięcie morza – otwarcie strefy suwerennej akcji artystycznej,” w *Awangarda w plenerze*, 326.

⁸ Kilka lat później Ludwiński w swoich historyczno-futurologicznych diagramach i rysunkach, tekstach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych oraz części tekstu dopisanego do *Sztuki w epoce postartystycznej* (data nieznana, być może przed połową lat siedemdziesiątych) opisywał również „fazę wyobraźni”. Faza wyobraźni następować miała po fazie przedmiotu, przestrzeni, czasu, poprzedzała zaś fazę totalną i zerową: „dzieło sztuki traci swoją strukturę przestrzenną i czasową i jakiekolwiek zakreślone pierwotne granice. Jego konkretyzacja powstaje wyłącznie w wyobraźni odbiorcy (...).” Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej,” w *Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 167. Zob. również m.in. Jerzy Ludwiński, „O sztuce cywilizacji i o niczym,” i „Sztuka niezidentyfikowana,” w *Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 201 i 205. Kategoria wyobraźni w pismach Ludwińskiego domaga się gruntownych badań.

⁹ Tablicy ze strzałką A towarzyszył tekst:

„A-B wyznacza

odległość,
która jest wielokrotnością
i ułamkiem
wytworem umysłu człowieka
starającego się pokonać
jej nieskończone zwielokrotnienia
i opanować
jej najmniejszą część
jest obrazem naszej cywilizacji
pojęciem obiegowym
stereotypem

odległość A-B = 1 METR.”

Jerzy Fedorowicz, „A-B,” w *Refleksja koncepcyjna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski 2000), 63.

¹⁰ Zob. dwie interpretacje tej pracy: Nader, *Konceptualizm w PRL*, 387-389 oraz Luiza Nader, „Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego,” w *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980* (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czesu, 2015), 16.

¹¹ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis 1999), 125.

¹² Ibidem, 125.

¹³ Andrzej Falkowski, Tomasz Maruszewski i Edward Nęcka, rozdz. 6 „Procesy poznawcze,” w *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau i Dariusz Doliński, t.1 (Gdańsk: GWP, 2008), 398.

¹⁴ Elżbieta Zdankiewicz – Ścigała i Tomasz Maruszewski, rozdz. 21, „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę,” w *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, t. 2 (Gdańsk: GWP, 2006), 184.

¹⁵ Zdankiewicz-Ścigała, Maruszewski, „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia...,” 185-203; Falkowski, Maruszewski, Nęcka, „Procesy poznawcze,” 509.

¹⁶ Wiesław Łukaszewski, „Wyobrażenia i działanie,” *Nauka*, nr 1 (2006): 113-120, 113.

¹⁷ Ibidem, 115.

¹⁸ zob. m.in. Małgorzata Kowalska, „Autonomia czy alternomia? Pytania o moralne podstawy demokratycznej równości (wokół De Tocqueville'a, Castoriadis i Levinasa),” *Zoon Politikon*, nr 2 (2011): 58, 60 oraz zbiór pism Cornelius Castoriadis, *Philosophy, politics, autonomy. Essays in political philosophy*, red. David Ames Curtis (New York – Oxford: Oxford University Press, 1991).

¹⁹ Dominick LaCapra, „Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny,” w *Pamięć, etyka i historia: angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006), 128.

²⁰ Dorota Jarecka, wykład „Marzec '68 i artyści. Miejsca, osoby, działania, poglądy, mapa polityczna,” Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 6 czerwca 2016.

²¹ Piotr Oseka, *Marzec '68* (Kraków: Znak, 2008), 306.

²² Ibidem, 270, 300.

²³ Stefan Morawski, „Szok,” w *Krajobraz po szoku*, red. Anna Mieszczanek (Warszawa: Przedświt, 1989), cyt. za Oseka, *Marzec '68*, 247-248.

²⁴ Jarosław Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL* (Warszawa: Akces, 2015).

²⁵ Ibidem, 213-214.

²⁶ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 125.

²⁷ Dostępny 07.05.2018, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2564370>.

²⁸ Karolina Starego, „Sensus communis jako wspólnota równych. Teoretyczne podstawy animacji jako procesu demokratyzacji,” *Zoon Politikon* nr 3 (2012): 179-180.

²⁹ „List gończy jest rodzajem mobilnego modelu konstrukcji i rozpadu dzieła sztuki. Stanowi go dziewięć sześciątów, pokrytych każdy sześcioma obrazami:

Ludwiński en face

Ludwiński - profil prawy

Ludwiński - profil lewy

las w Osiekach

cygaro kubańskie

zaświadczenie opłaty karty wędkarskiej

Model ten pokazuje skomplikowanie wizualnej rzeczywistości. Układając kostki można uzyskać 720 wariantów, co jest wyrazem 6! Czyli 1x2x3x4x5x6.”

Natalia LL, „List gończy,” w *Awangarda w plenerze*, 329-330.

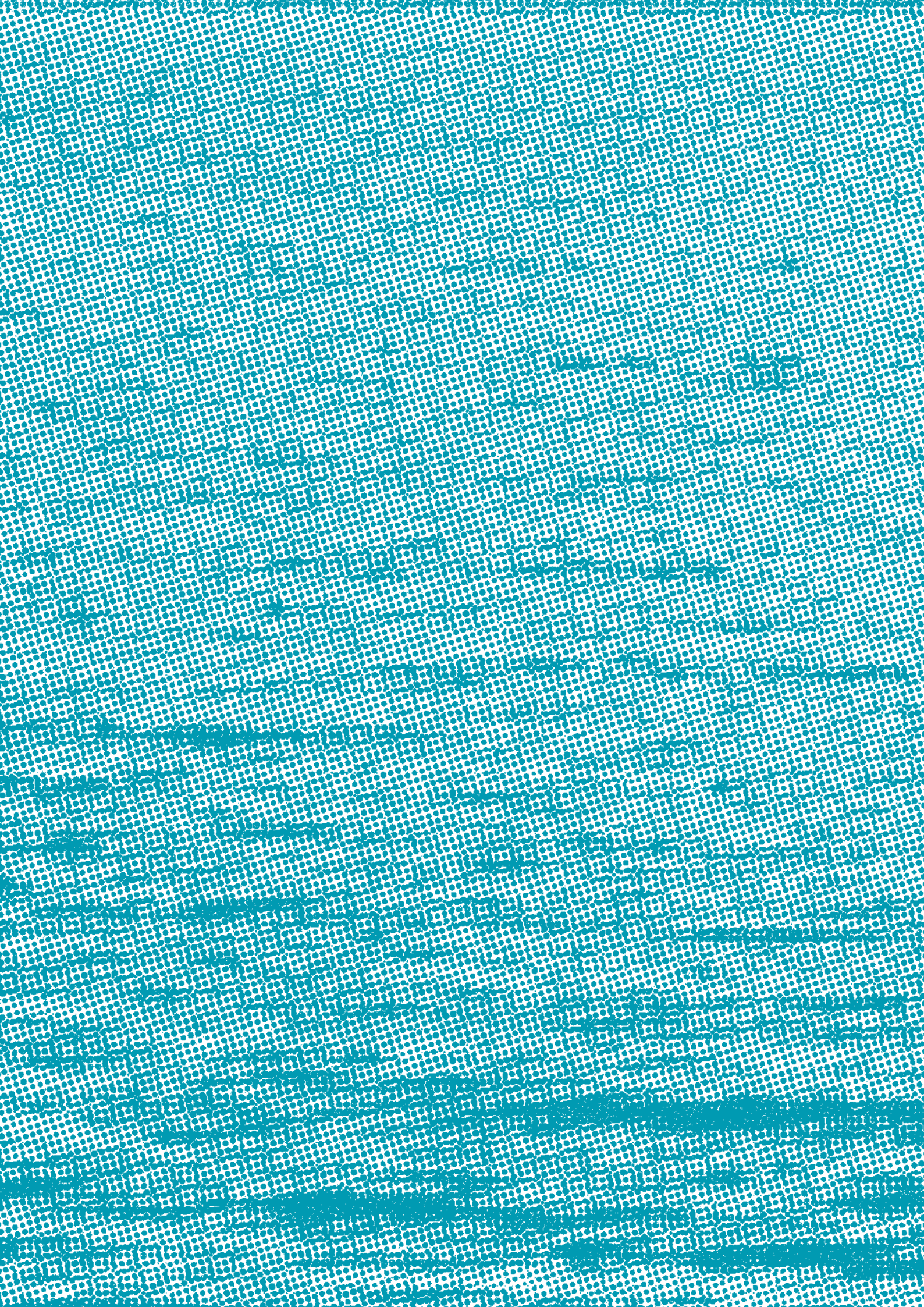
³⁰ Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie*, 68, 214.

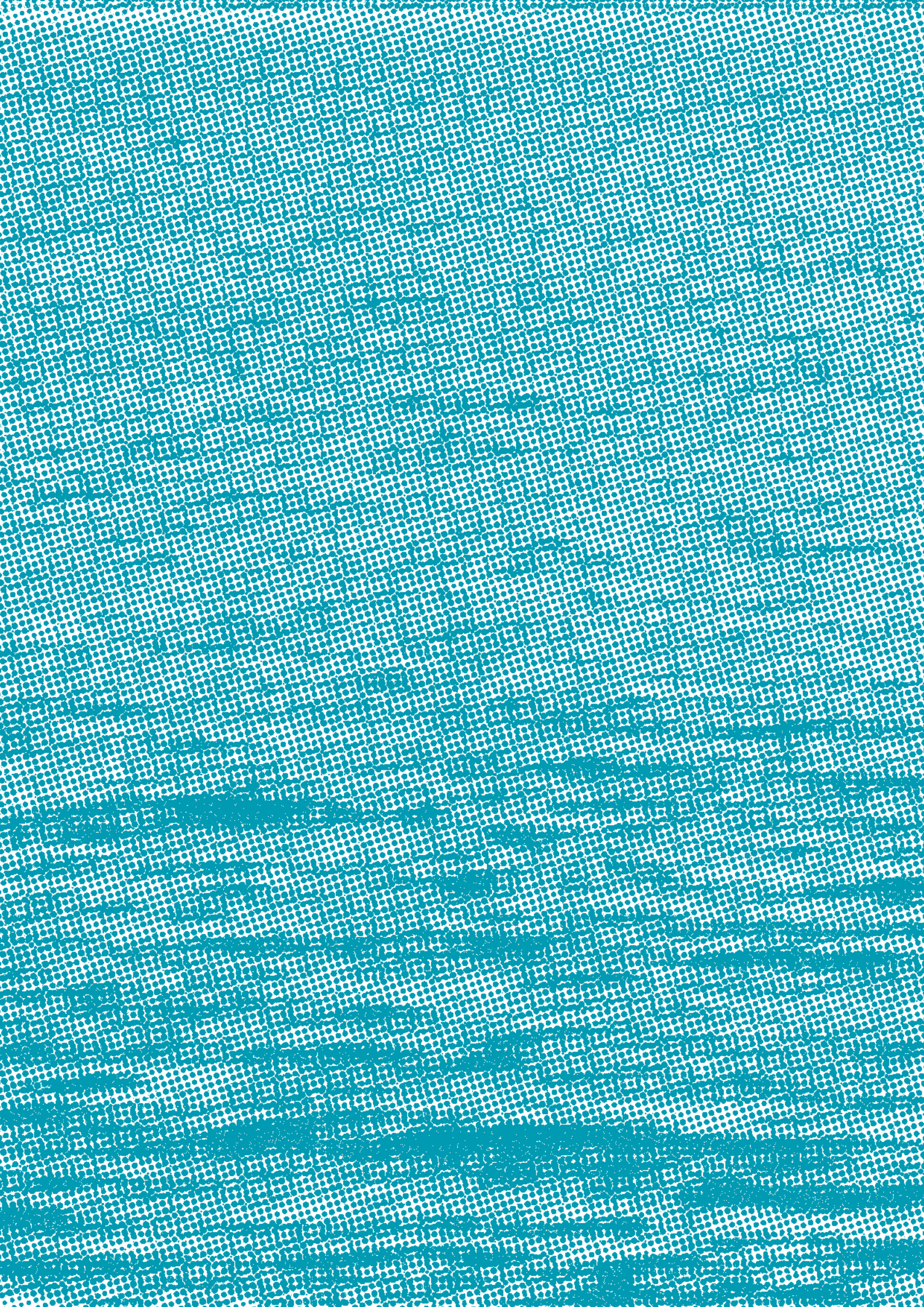
³¹ Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie*, 236-238. Mam na myśli m.in. udokumentowane ciężkie pobicie Ludwińskiego 14 czerwca 1971 przez nieznaną grupę w centrum Wrocławia. Środowisko artystyczne łączyło to wydarzenie z inwigilacją przez SB. Jakimczyk komentuje to w sposób następujący: „Czy w ramach podejmowanych przez SB wobec krytyka artystycznego mogło się mieścić zastraszanie przez agresję fizyczną, nie jestem w stanie ocenić na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych. Warte powiązania jest natomiast, że o ryzyku powiązania przez środowisko napaści na Ludwińskiego z działaniami SB poinformował kpt. Sulka tajny współpracownik, który w środowisku artystycznym lubił przechwalać się tym, że mieszkając w latach 60. w Opolu pobił do nieprzytomności i skopał Jerzego Grotowskiego, późniejszego założyciela i reżysera słynnego wrocławskiego Teatru Laboratorium, będącego wówczas jeszcze dyrektorem tamtejszego Teatru 13. Rzędów.” Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie*, 238-239.

³² Jean-Luc Nancy, *Rozdzielona wspólnota*. Cyt. za Agnieszka Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017), 377.

Bibliografia

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, oprac. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Castoriadis, Cornelius. *Philosophy, politics, autonomy. Essays in political philosophy*, red. David Ames Curtis. New York – Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Dauksza, Agnieszka. „Wspólnoty emocjonalne. W stronę interpretacji relacyjnej.” W *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, red. Agnieszka Dauksza, 352-378. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.
- Falkowski, Andrzej, Tomasz Maruszewski i Edward Nęcka. Roz. 6 „Procesy poznawcze.” W *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau i Dariusz Doliński, t.1, 398-509. Gdańsk: GWP, 2008.
- Jakimczyk, Jarosław. *Najwesełszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*. Warszawa: Akces, 2015.
- Kowalska, Małgorzata. „Autonomia czy alternomia? Pytania o moralne podstawy demokratycznej równości (wokół De Tocqueville'a, Castoriadis i Levinasa).” *Zoon Politikon*, nr 2 (2011): 54-70.
- LaCapra, Dominick. „Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny.” W *Pamięć, etyka i historia: angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska, 127-162. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- List pisany przez całe życie. - Układ otwarty - Wandy Gólkowskiej*, red. Jolanta Studzińska, 21. Wrocław: Fundacja dla sztuki niezidentyfikowanej, 2017.
- Jerzy Ludwiński. *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 156-167, 201, 205. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- Łukaszewski, Wiesław. „Wyobrażenia i działanie.” *Nauka*, nr 1 (2006): 113-120.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego - Fundacja Galerii Foksal 2009.
- Nader, Luiza. „Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego.” W *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980*, 9-20. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu 1965-1975*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, 63. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Osęka, Piotr. *Marzec '68*. Kraków: Znak, 2008.
- Starego, Karolina. „Sensus communis jako wspólnota równych. Teoretyczne podstawy animacji jako procesu demokratyzacji.” *Zoon Politikon*, nr 3 (2012): 163-187.
- Zdankiewicz-Ścigala, Elżbieta i Tomasz Maruszewski. Roz. 21 „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę.” W *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, t. 2, 183-203. Gdańsk: GWP, 2006.





Anna Maria LEŚNIEWSKA

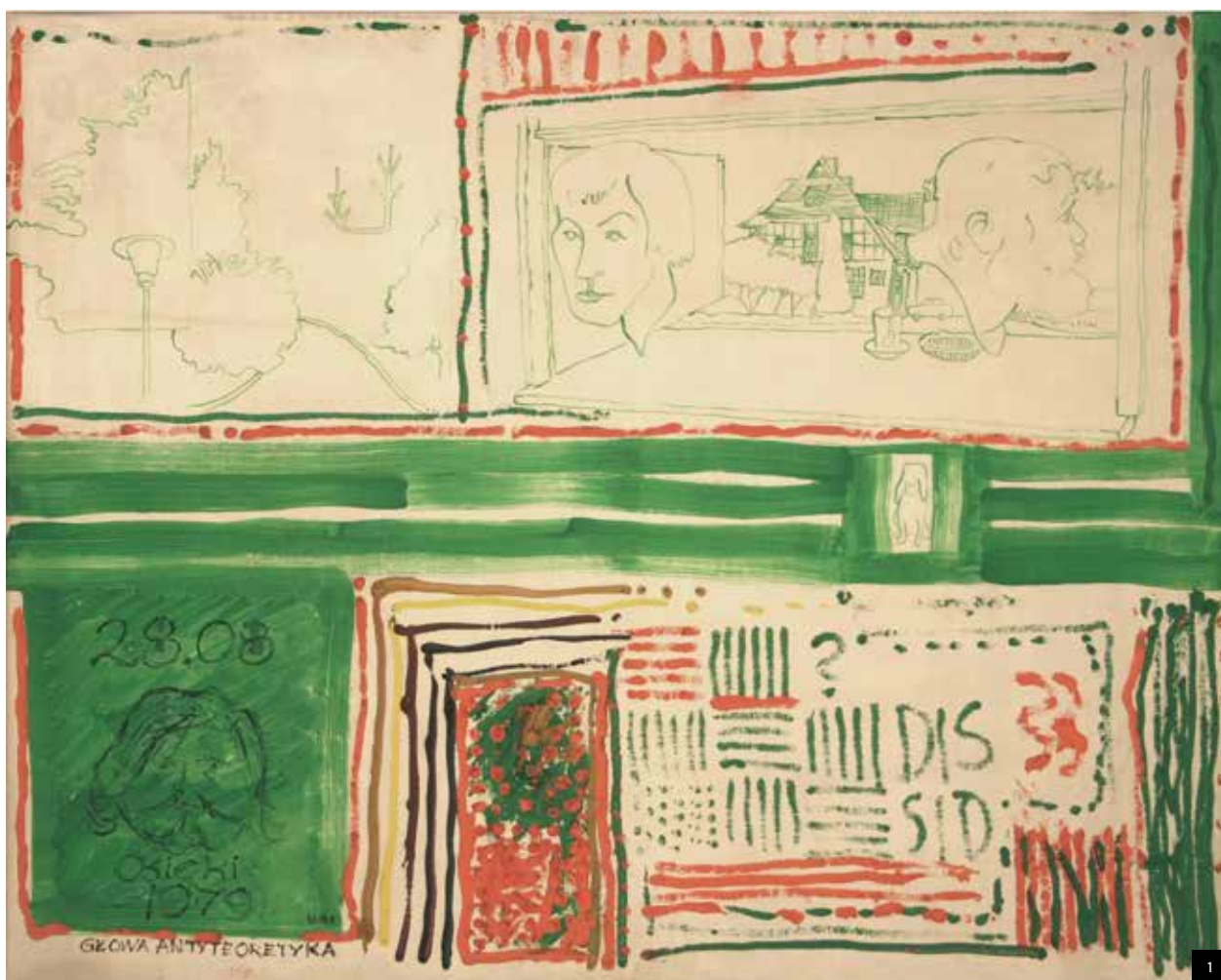
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

PRZEKSZTAŁCANIE PORZĄDKU. OSIECKA PERFORMATYZACJA SZTUKI WEDŁUG JANA DOBKOWSKIEGO

W odniesieniu do istnienia awangardy i neoawangardy Stefan Morawski uważał, że między tymi formacjami „zachodzi ciągłość i nieciągłość. O ciągłości świadczą zapowiedzi drugiej w granicach czasowych formacji pierwszej, a także teatr absurdu i *nouveau roman* jako znaczące zjawiska przejściowe, budujące kontinuum historyczno-kulturowe. Nieciągłość zasadza się na radykalnym odrzuceniu przez neoawangardę, usankcjonowanych kategorii estetycznych i na uderzającej przemianie praktyk artystycznych”.¹ Awangarda w oparciu o eksperymenty formalne tworzyła następne zniekształcone „obrazy rzeczywistości”, antycypując nowe widzenie rzeczywistości. Poszerzenie pola dyskursywnego o nowe odczytania wartości okazało się przydatne przy wypracowywaniu nowych strategii neoawangardy. Kluczowym wyróżnieniem neoawangardy według Morawskiego jest antysztuka, zmierzająca do zdyskredytowania paradygmatu sztuki, w ramach którego funkcjonowała awangarda.

Neoawangarda dokonała zasadniczego przesunięcia ze sztuki ku twórczości, gdzie autoteliczne wartości sztuki zostały zastąpione eks-

pozycją własnej tożsamości, tworzeniem więzi wspólnotowych oraz odkrywaniem nowych obszarów wrażliwości, którą przybliżył pojęcie *kampu*,² pierwotnie rozumianego jako „artykulacja tożsamości homoseksualnej”,³ ale z czasem ewoluującego i przybierającego „postać zmiennych kodów porozumienia” funkcjonujących w kulturze masowej, sytuujących się w estetyce przesady, umożliwiając zdystansowane zaangażowanie w jej efekty,⁴ stale pozostając w niedookreśleniu. Według Susan Sontag jest on „sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego”,⁵ a więc z racji braku precyzji pozostawia pola nieoznaczone, wychodzące poza jego obszar, a jednocześnie w nim będące. Wrażliwość *kampu* umożliwia faktyczny odbiór rzeczy lub sytuacji. W eseju „Notes on Camp” Sontag określiła *kamp* oraz wszelkie jego przejawy, także te odbiegające od pierwotnych założeń, jako „współczesną odmianę wrażliwości”. Obecnie pojęcie *kampu* jest użyteczne w heterogenicznych rozważaniach głównie z obszaru antropologii, estetyki czy studiów genderowych, pobudzając rozpoznanie kolejnych pól znaczeniowych definiujących *kamp* poprzez pojawiające się



1. Jan Dobkowski i inni (?), Osieki '79 [*Głowa Antyteoretyka*], 1979, ol. pł., wym. 81 x 100 cm, na odwrocie pł. napis: "JAN DOBKOWSKI / "OSIEKI 79" / DAR, wł. Muzeum w Koszalinie.

konteksty, wypełnione sprzecznościami wynikającymi z płynności wyjściowego pojęcia. Autorka twierdziła, że „kamp na pierwszym miejscu w stosunkach człowieka ze światem i ze sobą samym stawia estetyczność, jednak nie tę tradycyjnie rozumianą, nie estetykę poddaną kwestii smaku i gustu, gdzie wartości estetyczne były ściśle związane z wartościami moralnymi”.⁶ Aspekt moralny kampu, według Marii Gołębiewskiej, to estetyczny eskapizm będący sposobem zanegowania tego wszystkiego, co wiąże się ze sztuką już uznaną. Kamp „proponuje dla sztuki inny – wspomagający – zestaw wartości”.⁷ Gołębiewska wskazując na rozległą platformę dla uznania czegoś za kamp. Tym samym ujawnia inny rodzaj wrażliwości pozwalający znajdować elementy kampowe, jak np.: sztuczność, przerysowanie i nieokreśloność, obecne w tekstach kultury wypartych przez dorażne, partykularne potrzeby podporządkowane dominującemu nurtowi. Sontag zarysowała strategię totalnego dystansu wobec kultury popularnej/oficjalnej, dla której sposób bycia wyrażony w ekstrawagancji stylu staje się obszarem zabawy, nieustanną grą. Według *Encyclopedia of Homosexuality*⁸ kamp opiera się na geście, spektaklu, które uznaje za formy ostentacyjnego ekshibicjonizmu, wymagającego publiczności i prezentacji, pozbawione wszelkiej ideologii (w sensie światopoglądowego zaangażowania), które są prezentowane jako postawa bezczasowej zabawy.

Plenery w Osiekach, na przestrzeni lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, z różną intensywnością, ale jednoznacznie ujawniały, że istniał inny rodzaj wrażliwości, który nie poprzestawał na ironicznym dystansie względem szeroko rozumianej kultury, ale podejmował się jej krytyki w sposób zabawny, czasem groteskowy. Kamp, jako zjawisko, może pojawiać się w dowolnym czasie i miejscu. Jest „skutkiem podmiotowej strategii wyrafinowania, przewrotności i ironii”,⁹ jest rodzajem emancypacji – jak wskazał Andrzej Serafin – tego, co dotychczas było zdyskwalifikowane, uznane za niskie. Wszystko, co zostało dostrzeżone na nowo w działaniach artystów podczas plenerów w Osiekach, wykraczało poza pojęcie kampu. Decydujące znaczenie miała bowiem świadomość miejsca i czasu wszystkich uczestników spotkań, uważnie śledzących rów-

no przebieg, treść indywidualnych wystąpień, jak i towarzyszące im spontaniczne reakcje, uwzględniające znaczący komponent w postaci społeczno-politycznej rzeczywistości PRL-u, w jakiej te wypowiedzi artystów miały miejsce. Siatka wzajemnych oddziaływań [NADAWCA-PRZEKAZ-ODBIORCA kodowanie-dekodowanie], którą ujął w modelu kodowania i dekodowania Stefan Ingvarsson,¹⁰ stała się według badacza najprostszym systemem komunikacji, mającym swój wyraźny cel. Cel, który nie jest spełnieniem hedonistycznej zabawy, ale wynika z ekspansji mądrego dowcipu, a także, dodajmy, jego zdolności subwersywnych służących pogłębionej interpretacji działań artystycznych. Jednocześnie dyspozycji kodowania i nadawania przekazu artystycznego, syconego różnorodnymi problemami czy zjawiskami (m. in.: ontologicznymi, ekologicznymi i innymi), w odniesieniu do dowcipu wypełnia pojęcie eutrapelii.

Eutrapelia jawi się jako istotny, wspierający czynnik, nie lekceważący ani treści, ani sposobu przekazu, za to implikujący postawę aktywnego i rozumnego zaangażowania. Podobnie jak kamp, eutrapelii brak precyzyjnego określenia. Wywodzi się z gr. εὐτραπεία, eutrapelia, czyli taktowny dowcip, żartobliwość, wesołość [łac. *iucunditas* – dowcipność, umiejętność dobrej zabawy, moralna cnota]. Posiada wartość, o której pisał już Arystoteles, była jedną z jego cnót, o której wspomina w siódmym rozdziale II księgi oraz w ósmym rozdziale IV księgi *Etyki nikomachejskiej*, jako złotym środkiem, lokującym się między prostactwem (ἀγροικία), a bufonadą (ωωλοχία). Natomiast w *Nowym Testamencie* odnosi się ona do żartu zakładającego „zręczność przemieniania dyskursu w dowcip lub humor”,¹¹ pozostającego poza obszarem zainteresowań, bo zdegradowanego do rangi przeżycia pospolitego, choć spełniającego model kodowania i dekodowania. Klucz wskazany przez Ingvarssona okazał się na tyle uniwersalny, że można go odnieść do fenomenu oddziaływania dowcipu sytuującego się w pojęciu eutrapelii, które polega na umiejętności bawienia się z uwzględnieniem zasad moralnych. W tym przypadku rozumiemy je jako takt, stosowność oraz zachowanie umiaru w ilości czasu przeznaczonego na rozrywkę, a także jej

adekwatności do miejsca i innych okoliczności. Przedmiotem eutrapelii jest chęć zabawy i wypoczynku przy zachowaniu równowagi między nimi. Eutrapelia nie jest celem samym w sobie. Ma wspomagać regenerację sił witalnych, które służą usprawnieniu umiejętności zabawy, być wsparciem intelektualnym pozwalającym w pełni realizować założone cele czy powzięte zadania. Dzięki wprowadzeniu eutrapelii w obszar analitycznych spekulacji zyskujemy to, że przy braku jej doprecyzowania, to właśnie za jej sprawą wykształca się imperatyw dążenia ku właściwemu wykorzystaniu narzędzia jakim jest dowcip. Dzięki któremu pojęcie eutrapelii zyskuje autonomiczność, wychodzi poza krąg chrześcijańskich odniesień, staje się uniwersalnym środkiem samodoskonalenia poprzez dowcip.

Dowcip to rzeczywiście wielka sprawa, jak pisał Kazimierz Piotrowski,¹² która pomimo czynionych wysiłków do tej pory nie została wyzyskana. Ani rubaszny śmiech, ani powierzchowny, płytki komizm nie definiują tego, co jest poza dosłownością, a właśnie dowcip dopowiada jej sens. „Filozoficzny i artystyczny potencjał dowcipu wiąże się z jego demaskatorskim, demitologizującym charakterem”,¹³ za sprawą którego sztuka, w pełni zamierzony sposób, dokonuje samoograniczenia prestiżu, który kieruje się wtedy ku poszerzeniu jej pola. Uzyskanie dystansu pozwala na akceptację różnorodności zjawisk artystycznych. Pojęciem, które ma definiować „dowcip pozbawiony prostactwa” stał się – według Piotrowskiego – asteizm, będący przejawem kultury wyższej, powstałej „jako wytwór dowcipu rezonującego, czyli przyporządkowanego przyrodzonej, naturalnej sferze rozsądku”.¹⁴ To w „konflikcie dowcipu i władzy sądenia konstituuje się możliwość i potrzeba asteizmu”. Rozjemcę ujawnionego antagonizmu autor widzi we wspomnianym „rezonującym dowcipie”.¹⁵ Piotrowski wskazał na drogę interpretacji w nawiązaniu do moralnego aspektu humoru w sztuce, tym samym na „ofensywność humoru”¹⁶ za sprawą wystawy *Dowcip i władza sądenia. Asteizm w Polsce* (2007). Natomiast eutrapelia proponuje rozwiązanie zakorzenione w pojęciu, które jest ideałem rozumienia dowcipu, ustanawia *modus vivendi*, przenika w podmiotowość innej wrażliwości.

Zabawa sama w sobie stanowi podstawę i czynnik kultury. Według Johana Huizinga może polegać „na pewnym swoistym unaocznieniu rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”.¹⁷ Zabawa rozgrywa się w określonych granicach czasu i przestrzeni. Huizing dostrzegał zbieżność pomiędzy zabawą a czynnością uświęconą. „Czynność sakralna odbywa się według tych samych form, co zabawa, podobnie też pod względem formalnym nie można odróżnić miejsca uświęconego od terenu zabawy”.¹⁸ Humor, rozumiany jako pewna właściwość rzeczywistości i jej przejaw, pojawia się zarówno przypadkowo, jak i na skutek intencjonalnej działalności. Humor decyduje o właściwym odczytaniu dzieła, a kształtująca i kształcąca siła dowcipu pobudza siły witalne sztuki. Ponieważ dowcip jest tym co, prowokuje i inspiruje, zyskuje na przenikliwości, gdyż jest ze swej istoty wolny, nieskrępowany i w efekcie ma formotwórcze znaczenie.

Umberto Eco operuje wieloma znaczeniami otwartości, gdzie każde dzieło sztuki, nawet w intencji twórcy „zamknięte”, jest „otwarte”, bo poddaje się wielu różnym interpretacjom nienaruszającym jego istoty. Wyjątkowy sposób istnienia charakteryzuje dzieła „przekształcające się w obecności odbiorcy”, pozostające w ciągłym ruchu. Autor stwarza sytuację „otwartości” poprzez „zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji”, do udziału w których zaprasza widza. Dzieła w ruchu są szczególnym przypadkiem dzieł otwartych, ponieważ – według słów Adorna – „zawierają w sobie moment anty-sztuki”.¹⁹ Dzięki nowej wykładni pracy twórczej, przy pomocy pojęcia „dzieła otwartego”, Eco wskazuje na dwa sposoby odbioru. Pierwszy, programowo otwarty, zachęca widzów do udziału w procesie tworzenia. Drugi rodzaj otwarcia obejmuje prace już ukończone. Zakłada ich wieloznaczność, możliwość ciągłego odczytywania na nowo, niekończącą się wielość interpretacji. „Otwarcie jest więc warunkiem wszelkiego przeżycia estetycznego, a każda forma dająca się percypować, o ile ma wartość estetyczną, jest »otwarta«”²⁰ – wyjaśnia Eco. „Dzieło stanowi strukturę otwartą, która odbija niejasność naszego własnego istnienia w świecie – niejasność, o której mówi nauka, filozofia, psychologia, socjologia”.²¹

Opracowanie przez Morawskiego fenomenu awangardowości stworzyło „siatkę sensów” rozpiętych na wielu poziomach, tworząc przekaz otwarty, dotyczący danego problemu. Śledząc ewolucję jego poglądów stwierdzam, że filozof w pełni aprobuje subiektywne kryteria. Według Morawskiego model twórczości neoawangardowej, określanej przez niego najpierw jako aleatoryczno-ludyczny, a następnie ludyczno-aleatoryczny i ostatecznie akcjonistyczny – stał się modelem, w którym cechą wyróżniającą jest sam akt twórczy, proces tworzenia, w którym biorą udział zarówno twórcy, jak i odbiorcy. Nie jest podporządkowany z góry istniejącej ramie, formie uznanej za właściwą, ale przypadkowi – grze i niespodziance – zabawie. „Zasadą główną jest tutaj uprzytomnienie przypadkowości i efemeryczności zjawisk, także próba dotarcia do wszystkich potencji zakodowanych w człowieku, ich eksploracja i zmanifestowanie, szczególnie w zabawie czy »obrzędzie«, a ponadto spontaniczny protest przeciw wszelkim postaciom zniewolenia jednostki oraz niszczenia naturalnych zasobów otoczenia”.²² Rolę modelu pełni tu happening z uwagi na funkcję antyalienacyjną, demistyfikującą rzeczywistość w celu wydobycia irracjonalnego charakteru w konfrontacji z wartościami podmiotowymi.

Jedność sztuki i życia oraz entuzjazm dla życia sztuką stanowiło (i nadal stanowi) strategię twórczą Jana Dobkowskiego. Immanentną częścią jego działania stała się właśnie eutrapelia. Dzięki takiej jego postawie wydaje się możliwym uczynienie eutrapelii jednym z elementów opisujących możliwość afektywnej transformacji. Z jednej strony wpływającej na zmiany ram pojmowania żartobliwości w sztuce, ale z drugiej pozwalającej na przyjęcie postawy otwartości na nowe procedury w sztuce, stosowane wobec zindoktrynowanej rzeczywistości. Jak dobitnie skonstatował Andrzej Kostołowski: „Humor pojawia się (...), gdy wokół jest nuda, tępa bezmyślność czy marazm. Jest wówczas w stanie ożywić sytuację i prowadzić do zmian.”²³

Wyobraźnię twórczą Dobkowskiego ukształtowała z jednej strony niezależna postawa wobec programu nauczania warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a z drugiej – chroniczna

niechęć do podporządkowania się rygorom zinstytucjonalizowanego świata sztuki, działającego według określonych reguł. Postawą, z którą w pełni utożsamiał się artysta była postawa nasycona ideologią alternatywnego ruchu społecznego *hippies*, występującego w obronie praw obywatelskich i przeciw degradacji środowiska naturalnego. Pobyt stypendialny w USA (1972) umocnił w nim przekonanie o suwerenności własnych poglądów i posiadaniu pełnego prawa ich manifestowania. Spotkania w Osiekach, powstałe w wyniku inicjatywy artystów, stwarzały możliwość swobodnego działania, wyzbytego biurokratycznych nawyków i uprzedzeń. Dobkowski opowiedział się za powrotem do naturalnej egzystencji stanowiącej źródło ludzkich odczuć i uniesień. Wielokrotnie powtarzany przez niego postulat nawiązania organicznego związku z przyrodą, prowadził do odnalezienia drogi mającą siłę reorientacji sensu istnienia, której towarzyszyła eutrapelia.

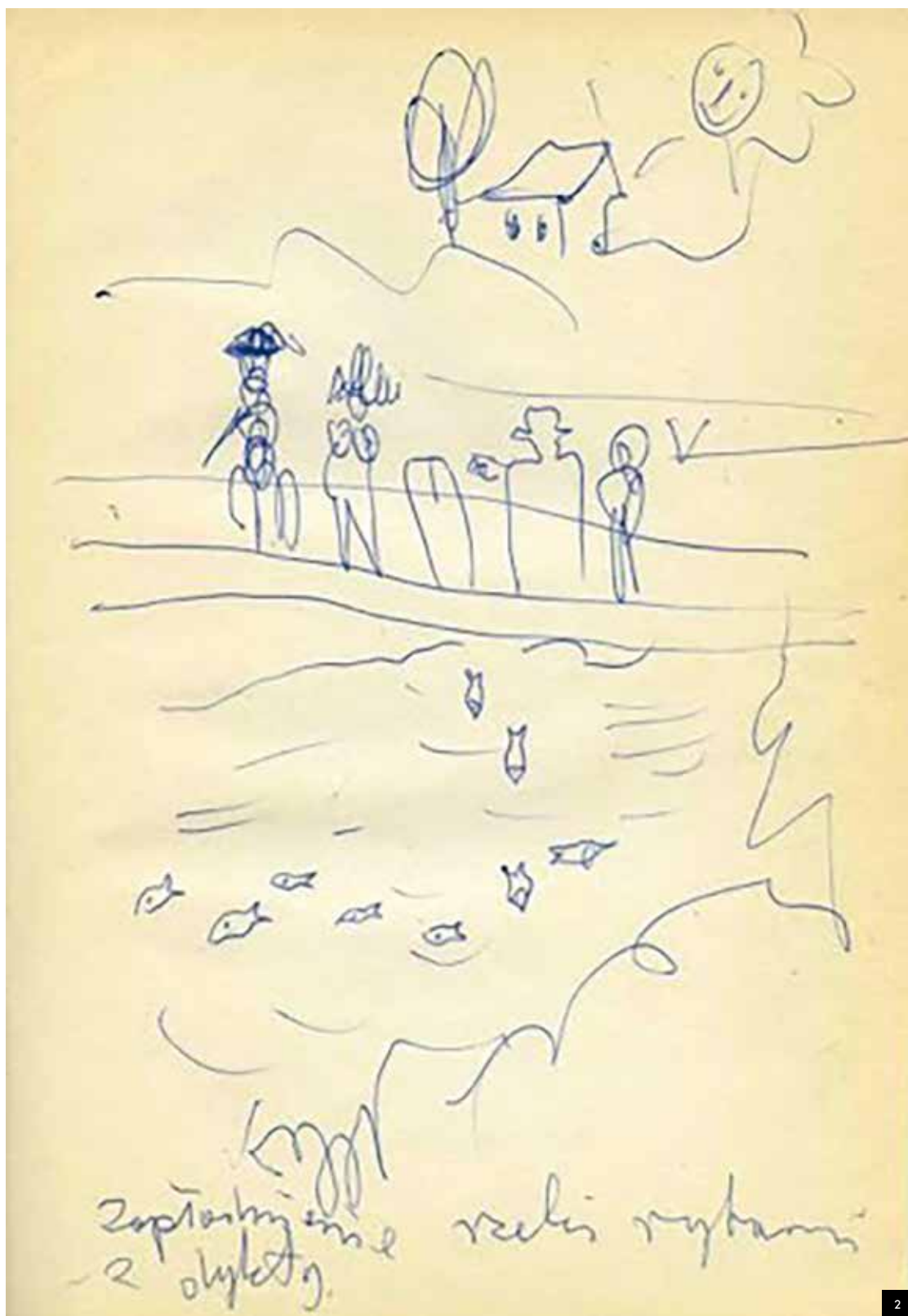
W *Informatorze I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* w 1963 roku komisarz artystyczny (którym był Jerzy Federowicz) postulował szerokie spectrum działania, w którym mieściła się: „jawność procesu tworzenia, nieograniczoność dyskusji, otwarte pracownice, spotkania ze społeczeństwem, wzbogacenie organizującej się Galerii Malarstwa Współczesnego wieloma cennymi obrazami.”²⁴ Plenery postrzegano jako swego rodzaju „kongres poświęcony sztuce”,²⁵ którego ożywczość widzenia stała się niezwykle inspirująca przede wszystkim dla tych, których zajęcia lub działania odbiegały od aktywności w trakcie plenerów. Dobkowski opierał się na własnym szczególnym doświadczeniu, które nabrało performatywności dzięki uświadomieniu i wyjawieniu uczestnikom pleneru własnej tożsamości i jego dzieła. Ten rodzaj działania, będący dla wielu formą emblematyczną, dla Dobkowskiego pozostał doświadczeniem, które stało się źródłem stymulacji, wyrazem refleksji artysty nad ludzką kondycją. Performatywność stała się jego narzędziem badawczym. Działanie artysty wiązało się ze społecznym kontekstem, w który został wpisany „dowcip”. Artysta stworzył swój własny kod wypowiedzi, który określał reguły twórczego postępowania i determinował dobór środków wyrazu.

Początki performatywnej aktywności Dobkowskiego należy wiązać z jego działaniami z okresu, gdy współtworzył wraz z Jerzym (Jurym) Ziełińskim grupę Neo-Neo-Neo (1965-1970). Artyści szukali niekonwencjonalnych miejsc prezentacji, wkraczali w przestrzeń miejską, w przyrodę, do wnętrza fabryki, dokonując zabiegu „wyjęcia” kształtów ze swoich obrazów, ich przestrzennego „uwolnienia”, które u Dobkowskiego ograniczały się „do form miękkich, naturalnych”. Zatarcie śladów materii malarskiej na rzecz gładkiej płaszczyzny, nieregularnej, bogato rozczłonkowanej plamy, określało rygor formalny jego malarstwa, który wraz z nową aranżacją przestrzenną, stał się synonimem „sztuki nowych oznaczeń.” Działania grupy wpisywały prywatność w przestrzeń miasta. Odbываły się bez wsparcia instytucjonalnego. Wynikały z imperatywu twórczego, odkrycia w sobie „fizjologicznej potrzeby tworzenia”, co było zgodne z manifestem grupy. Poczucie wspólnoty działania artystycznego w imię ochrony środowiska stało się przyczyną zaproszenia artysty do udziału w XI Spotkaniach Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki Osieki '73, odbywającego się pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.²⁶ Artysta wykonał *Zarybianie jeziora* na jeziorze Jamno w dniu 24 sierpnia 1973 roku. Szkic do tej akcji znajdujemy w notesie artysty z grudnia 1968 roku pod tytułem *Zapłodnienie rzeki rybami z dykty*, który powstał jako projekt wyprawy na tratwie wzdłuż Wisły. Wówczas do niej nie doszło, ale jej swoisty „powidok” pozostał w pamięci artysty. Na potrzeby akcji w Osiekach przygotował 118 form – rybokobiet, kijankorybek i bliżej nieokreślonych, wyciętych z dykty, stworzeń. W dniu akcji artysta (wraz z żoną Marią) wypłynęli łodzią na środek martwego (biologicznie) jeziora Jamno i „wypuścili” przygotowane żółte formy do jeziora. Formy dryfowały po powierzchni, symbolicznie ożywiając martwy akwen. Fale zniosły je na brzeg, gdzie zostały wyłowione przez widzów. „Złowione” ryby stały się pretekstem do kolejnych spontanicznych działań uczestników pleneru – malowania ich czy rozwieszania w różnych miejscach wokół jeziora.

Kolejna akcja Dobkowskiego, *Płonący kwadrat*, wykonana została podczas XVII Spo-

tkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki Osieki '79, odbywających się pod hasłem „Czwarty wymiar” (16 sierpnia 1979).²⁷ Dobkowski ułożył na ziemi w lesie obrys kwadratu o wymiarach 12 x 12 metrów, zaznaczając go puszkami wypełnionymi płonąca naftą. Utworzony świetlny znak kwadratu przykuł uwagę służb wojskowych, które wysłały samoloty zwiadowcze. Zaś uczestnicy pleneru rozpoczęli własne spontaniczne akcje (podobnie jak poprzednio) np. Franciszek Starowieyski wraz z nagą uczestniczką spotkań, wykonali w tym kwadracie „rytualny taniec”.

Podczas XVIII Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, 20 sierpnia 1980 roku, Dobkowski „przybył z miasta Wenus, planety Mars”, jak sam siebie przedstawił, zaproponował spotkanie informujące o „stanie sztuki we wszechświecie”. O jego przebiegu dowiadujemy się z bezpośredniej relacji świadka (Zygmunt Korus, krytyk sztuki²⁸). Artysta wyłożył na blat stołu różne przedmioty, m. in.: sporą liczbę prezerwatyw, cytrynę, pieniądze, nóż, grzebień oraz kalendarzyk. „Nie chodzi tu o żadną politykę – to polityka jest w tyle za sztuką” – rozpoczął swój wykład artysta, po czym przesunął prezerwatywy na skraj blatu i zaczął je odwijać z opakowań. „Kondony są po to, aby rozgraniczać życie od śmierci” – kontynuował artysta. Odwinięte prezerwatywy układał w pionowe rzędy po prawej stronie stołu. W tym czasie Krzysztof Zarębski, pełniący rolę asystenta, siedząc przed stolikiem wykładowcy skierowany w stronę zebranych, czytał życiorys Jana Dobkowskiego. Pozostali dwaj asystenci, Andrzej Partum i Waldemar Chądzyński, siedzieli w milczeniu po obu stronach wykładowcy. W pewnej chwili Dobkowski wstał i podszedł do kontaktu elektrycznego i usiłował zawiesić na nim prezerwatywę. Przycisnął klawisz wyłącznika, światło na moment zgasło i zapaliło się z powrotem, a prezerwatywa spadła na podłogę. Dobkowski wrócił za stół wykładowcy. „To jest wstrętne” – powiedział. Władczym tonem (według relacji świadka) rozkazał Chądzyńskiemu ustawić drabinę za stołem, po czym obaj weszli na nią z obu stron. Dobkowski powiedział: „Wstrętne, fuu. Kondon jest jak granica między narodami, dzieli nas”. Po czym obaj jednocześnie zeszli z drabiny. W tym czasie Krzysztof Zarębski czytał z katalogu wywód



2. Szkic akcji Zarybianie jeziora zamieszczony w notesie artysty z grudnia 1968 pod tytułem Zapłodnienie rzeki rybami z dykty.



3



4



7



8

3. Akcja *Zarybianie jeziora* na Jeziorze Jamno podczas XI Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach, 1973, archiwum artysty.

4., 5. Akcja *Zarybianie jeziora* na Jeziorze Jamno podczas XI Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach pod hasłem „*Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia człowieka*”, 1973. Artysta na potrzeby akcji przygotował 118 form – rybokobiet, kijankorybek i bliżej nieokreślonych form, wyciętych z dykty.



6, 7, 8. Akcja *Płonący kwadrat*, XVII Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach pod hasłem „Czwarty wymiar”, 1979.

9, 10. Akcja *Kapitulacja*, podczas XVIII Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach pod hasłem „Linia – jako możliwość zapisu stanu świadomości artystycznej”, 1980. Akcja z udziałem Andrzeja Partuma, Krzysztofa Zarębskiego, Waldemara Chędyńskiego.



11. Moje, interwencja przestrzenna podczas XIII pleneru w Osiekach, 1980.

krytyka na temat sztuki Dobkowskiego, przede wszystkim mówiący o obecności pierwiastka erotycznego w jego malarstwie. „Zadziałam teraz na temat pleneru... zrobię linię” – odezwał się Dobkowski i przeciął szczytami ułożone prezerwatywy. Następnie energicznym gestem zgarnął różne opakowania po prezerwatywach i powoli naciągnął prezerwatywy z kilku stron na cytrynę. Przerwał tę czynność i zaczął wertować kalendarzyk. Odczytał z niego notatki: „Jestem sprzymierzeńcem kobiet – albo i nie”, „Prącie w kącie”, „Każdy plemnik, który przedostanie się przez kondom może być człowiekiem – nawet dobrym”. W tym czasie Zarębski skończył odczytywanie tekstu z katalogu, informując, że autorem tego tekstu krytycznego o Dobkowskim jest Piotr Nowicki. Dobkowski włożył nadkrojoną cytrynę do jednej z prezerwatyw, wstał z krzesła i wręczył ją Zarębskiemu, mówiąc: „Daj mu ją” – mając na myśli Nowickiego. Podziękował zebrany za uwagę i poprosił Andrzeja Partuma o skomen-

owanie tego, co zobaczył. Partum stwierdził, że wystąpienie, któremu towarzyszyliśmy wspólnie było przemyślane. „Byliśmy świadkami przemiany drogi artystycznej Jana Dobkowskiego” – powiedział. „Tytuł jest metaforyczny, bo Dobkowski żyje na Ziemi, a nie na Marsie. Było jednak widać w jego wystąpieniu bunt wobec świata, bo artysta ten szuka drogi doskonałej. Nie chodzi tutaj w żadnym wypadku o szukanie mety. Jest on po prostu na drodze, która jest nieustannie zmienna.” Dalej Partum przywołał filozofa chrześcijańskiego Gabriela Marcela, *à propos* faktu, że Dobkowski wykazał w tym wystąpieniu „powagę świata przedmiotów”. Filozof ten miał powiedzieć: „Z małych rzeczy duże problemy”. Wtlaczanie tego wystąpienia do stylistyki jest bezskuteczne – skonkludował Partum. Dobkowski wyrzucił kondony do popielniczki. Wziął małe tekturowe pudełko z pieniędzmi i, dzwoniąc nimi, tańczył w jakby murzyńsko-niedźwiedzim rytmie. Przerwał i skorygował zdanie z katalogu



12



13

12, 13. *Modlitwa*, interwencja przestrzenna podczas XIII pleneru w Osiekach, 1980.

mówiąc, że nie urodził się w Łomży, lecz w Afryce. „Proszę pamiętać, że nie ma granic, ponieważ każdy urodził się z jednego gestu” – wyjaśnił artysta. Podziękował wszystkim zebrany i dodał: „Jeśli będą jakieś głosy dyskusyjne, to proszę za trzy dni z nimi do mnie”. Słuchacze skwitowali wystąpienie artysty salwą śmiechu.

W następnych dniach Dobkowski prowadził działania kontestujące pod wspólnym tytułem *Moja teoria jest moją praktyką* (27 sierpnia 1980 roku). Polegały one na oznaczaniu wybranych przez artystę miejsc (np. skweru) rysunkiem sznura (tytuł *Moje*), wiązaniu drzew w lesie, które zakończyła *Modlitwa*. Działanie rozgrywało się wokół wykopanego dołu, odpowiadającego wielkością i rozmieszczeniem rysunkowi kwadratu wyznaczonego sznurami w przestrzeni.

Słowo „teoria” wywodzi się z greckiego słowa oznaczającego „ogląd z daleka”, co sugeruje wieloznaczność jego rozumienia. W odniesieniu do artysty, który stroni od wszelkich autorskich

teoretycznych odniesień znajdujemy teorię w jego pracach, zarówno rysowanych improwizacjach, „traktatach o świecie”, tych na papierze i wytyczanych w przestrzeni, jak i w jego *credo* artystycznym „linia śladem myślenia”. To *credo* streszcza koncepcję artystyczną od strony formalnej, estetycznej i ideowej, jest również „środkiem wyrazu, narzędziem, (...) indywidualnym artystycznym językiem,”²⁹ ale także symbolem jego „samoistnej idei filozoficznej”³⁰. Działania artysty są wyrazem panteistycznego sposobu postrzegania rzeczywistości, w której zmysłowość zyskuje inny wymiar – metafizyczny. U Dobkowskiego radość istnienia i ufny stosunek do zjawisk natury, przełożony intuicyjnie na język znaków, niesie w sobie unikalny dar przekonywania, wsparty równie naturalnym darem poczucia humoru.

Działania Dobkowskiego pozwalają dostrzec i docenić to, co przełamywało rutynę widzenia, wypływało z osobistej wrażliwości i zmysłu obserwacyjnego artysty. Zarówno te zrealizowa-

ne w Osiekach, jak i wcześniejsze, stały się narzędziem pomocnym w radzeniu sobie ze zmieniającą się i przytłaczającą rzeczywistością. Henri Bergson zwracał uwagę, że wiele rzeczy, które są śmieszne *de iure*, *de facto* nas nie śmieszą. Analogicznie przedstawia się kwestia śmieszności, żartobliwości w sztuce, która wymyka się próbom analizy, z tą różnicą, że w przypadku sztuki to, co nie śmieszy *de iure*, okazuje się zazwyczaj zabawne *de facto*.³¹ Humor i śmiech są jednymi z warunków myślenia krytycznego, a z kolei myślenie krytyczne jest jednym z warunków, jakie stawiamy sztuce: wytrącenia nas z automatyzmu patrzenia i myślenia. Należy się więc zgodzić się z autorką książki *Humor a współczesna kondycja sztuki*, że „humor jest czymś żywym i niedającym się wtłoczyć w żadną definicję; chodzi więc zatem raczej o uchwycenie jego znaczenia dla życia sztuki”,³² czyli uchwycenia jej stymulującej roli. Plenery w Osiekach możemy rozumieć jako miejsce manifestacji postaw niezależnych, które były „szczelinami sztuki”,³³ rozumianymi jako intersubiektywny stan świadomości i zarazem obszar działań antystrukturalnych³⁴ i które pojawiały się w działaniach stymulujących, ukierunkowanych na korygowanie ówczesnego systemu społeczno-kulturowego.

Jak podsumowują Anna Zeidler-Janiszevska oraz Piotr J. Przybysz „Aksjologiczne wybory Morawskiego co do awangardy to afirmacja jej humanistycznego wymiaru (...), gdzie człowiek dąży do samorealizacji – tego, co w nim stanowi o człowieczeństwie. To głęboka wiara, jak to nazywa Morawski, w wartości europejskie, które pielęgnowała jeszcze awangarda z lat 70., ta część, która przedmiotem swojego zainteresowania i zadaniem dla siebie czyniła samorealizację człowieka nie poprzez symbiozę z maszyną, komputerem itd., ale właśnie poza nimi.”³⁵ I właśnie ten wymiar twórczości neoawangardowej stał się początkiem nowej sztuki, której uzupełnieniem jest indywidualna postawa, światopogląd artystyczny. Ten model twórczości odrzuca zasadę hierarchii, ale sankcjonuje to, co irracjonalne, co pochodzi z nieznanych możliwości obecnych w naturze człowieka, którego nie opuszcza dowcip, anegdota, wokół której pojawia się to, co najistotniejsze. „Myśl człowieka nie pozostawia

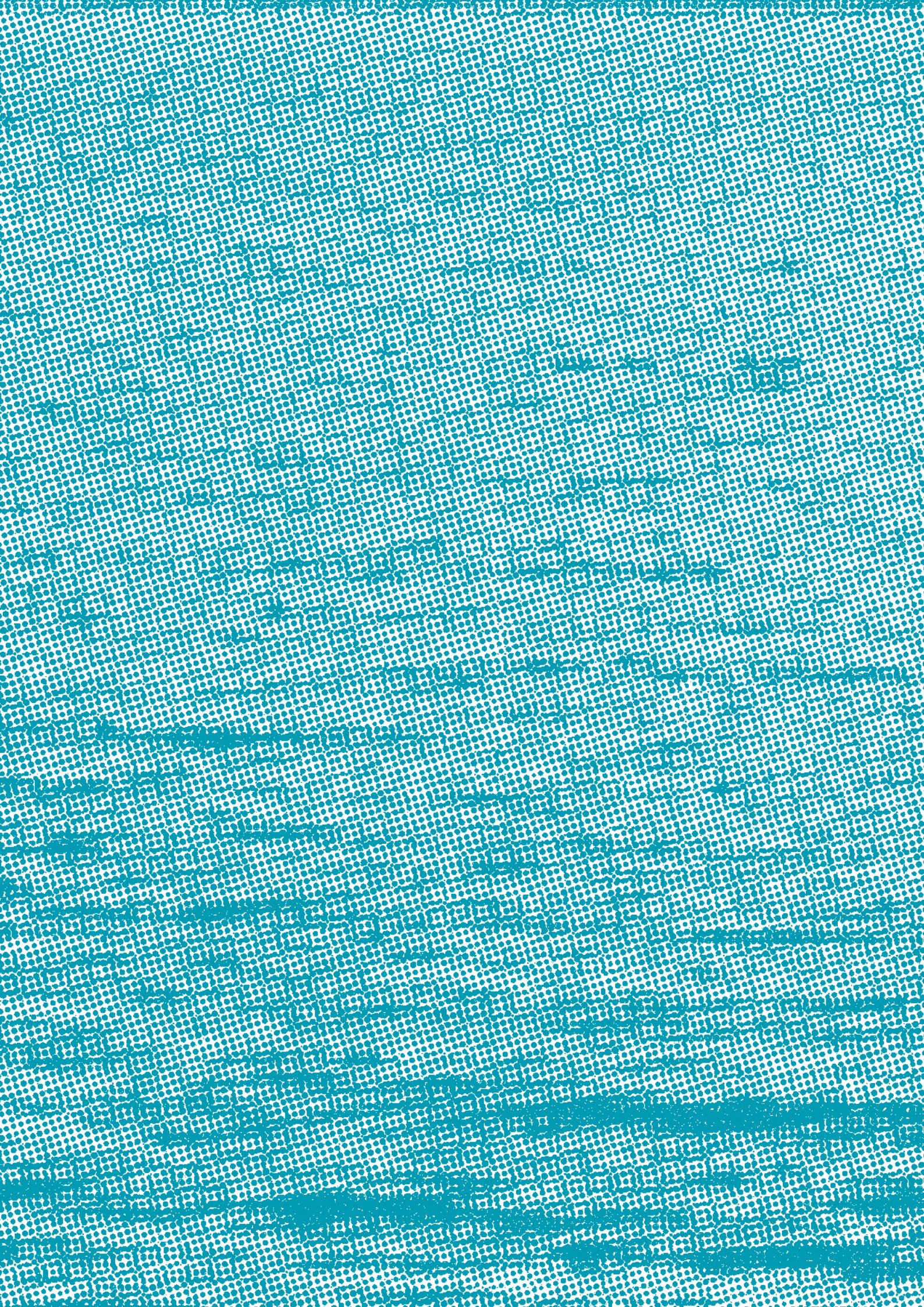
na losach świata trwalszych linii niż strumienie wody, porywy wichru i promienie gwiazd. Trudno te wszystkie linie ogarnąć, ale kiedy uda się ustalić pewien stopień paralelizmu pomiędzy liniami własnymi i uniwersalnymi, można” – jak Dobkowski – „ustalić w sztuce porządek kosmiczny, podążający śladem myślenia.”³⁶ Dodam – wsparty eutrapelią.

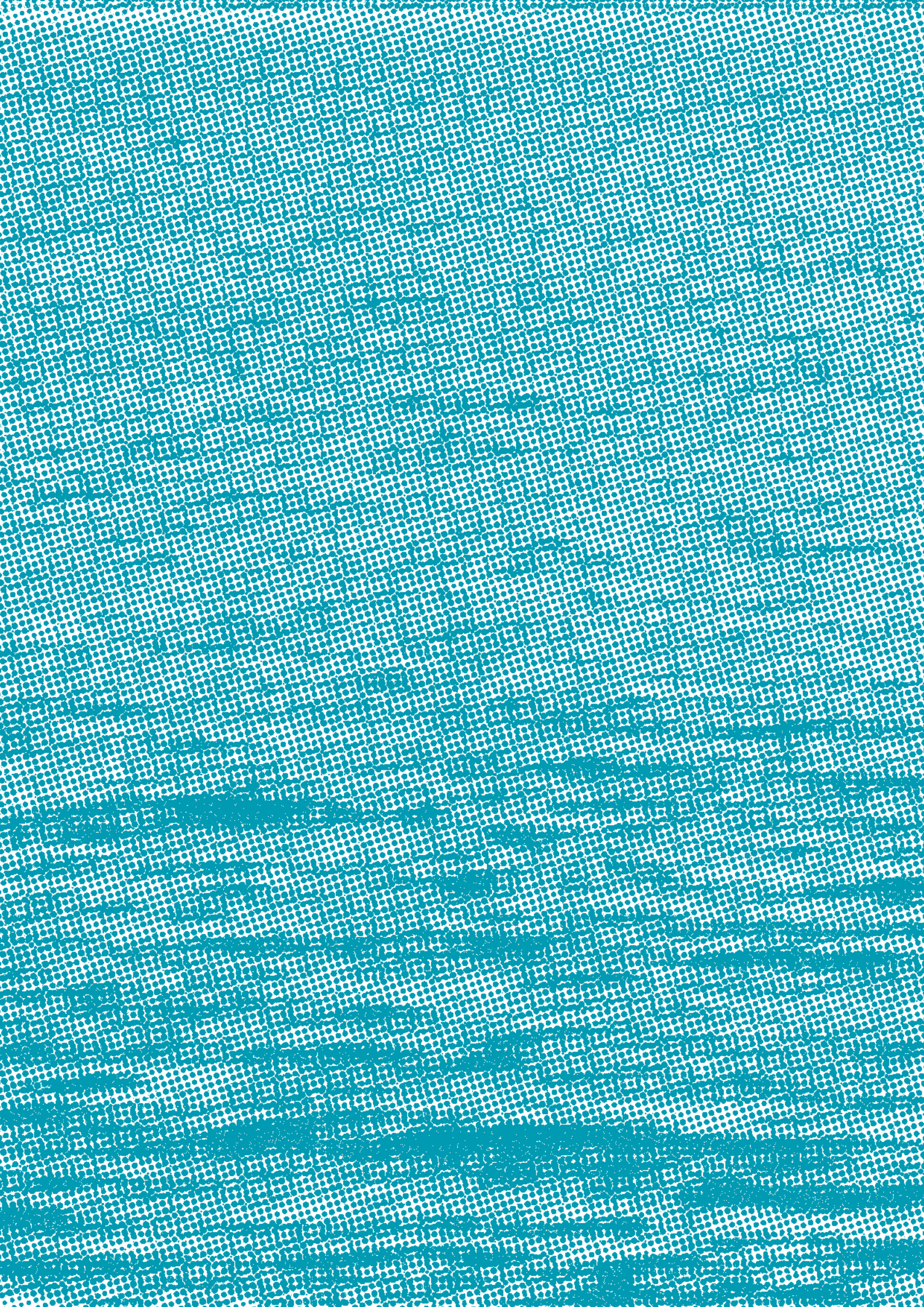
Przypisy

- ¹ Stefan Morawski, „O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy,” w *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. Urszula Czarторыska i Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985), 21.
- ² Pierwsze wydanie tekstu Susan Sontag „Notes on Camp” zamieszczono w kwartalniku *Partisan Review*, nr 4 (1964): 515-530. Polskie wydanie „Notatki o Kampie,” w tłumaczeniu Wandy Wertenstein, ukazało się w piśmie *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979): 307-323.
- ³ Przemysław Czapliński, „Kamp – gry antropologiczne,” *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 11.
- ⁴ Zob. Ibidem.
- ⁵ Susan Sontag, „Notatki o kampie,” 308.
- ⁶ Maria Gołębiewska, „Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach,” *Sztuka i Filozofia*, 17 (1999): 29.
- ⁷ Susan Sontag, „Notatki o kampie,” 318.
- ⁸ Ewa Grzeszczyk, „Camp,” *Kultura i Społeczeństwo*, 3 (1997). Cyt za Maria Gołębiewska, „Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach,” 29.
- ⁹ Andrzej Serafin, „Krótki kurs historii campu,” w *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. Piotr Oczko (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 15.
- ¹⁰ Stefan Ingvarsson, „Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu,” w ibidem 29.
- ¹¹ Cleon L. Rogers Jr. i Cleon L. Rogers III, „The New Linguistic and Exegetical Key to the Greek New Testament” (Grand Rapids, ZONDERVAN PUB HOUSE, 1998), 443.
- ¹² Kazimierz Piotrowski, „Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce),” dostępny 2 kwietnia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1954>.
- ¹³ Alicja Rybkowska, *Humor a współczesna kondycja sztuki* (Kraków: Universitas, 2016), 30.
- ¹⁴ Piotrowski, „Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce).”
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Andrzej Kostolowski, „Humor i sztuka. Uwagi typ(k)ologiczne,” *Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu* 19 (2015): 13. Autor odwołał się do publikacji Berysa Gauta, „Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humour,” *Philosophy And Literature*, t. 22, 1 (1998): 51– 68.
- ¹⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza (Warszawa: Aletheia, 1985), 16.
- ¹⁸ Ibidem, 24.
- ¹⁹ Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka et al. (Warszawa: Czytelnik 1973), 26-43, 53-54.
- ²⁰ Ibidem, 83.
- ²¹ Ibidem, 298.
- ²² Stefan Morawski, „Awangarda artystyczna (O dwu formacjach XX wieku),” w Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, red. Anna Zeidler-Janiszewska i Piotr J. Przybyś (Kraków: Universitas, 2007), 211.
- ²³ Kostolowski, „Humor i sztuka,” 13.
- ²⁴ *Informator I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1963).
- ²⁵ Wypowiedź H. Stażewskiego, w Jadwiga Ślipińska, „Poglądy i oceny,” *Głos Koszaliński*, nr 227 (1964): 7.
- ²⁶ *Informator Osieki '73*. Spotkanie odbywało się w dniach 12-26 sierpnia 1973.
- ²⁷ Krzysztof Kłopotowski, „Osieki-'78 – Płonący kwadrat,” *Literatura* nr 37 (1979): 13.
- ²⁸ Szczegółowa informacja dotycząca przebiegu spotkania - performance Jan Dobkowskiego *Stan sztuki we wszechświecie* została przytoczona na podstawie relacji Zygmunta Korusa, wówczas działającego w Chorzowie, 20 sierpnia 1980. Maszynopis w posiadaniu artysty.
- ²⁹ Krzysztof Lipka, „Linia śladem myślenia,” w *Jan Dobkowski* (Warszawa: Galeria Klimy Bocheńskiej, Fabryka Trzciny, grudzień 2003 – styczeń 2004), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Zob. Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. Stanisław Cichowicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977).
- ³² Rybkowska, *Humor a współczesna kondycja sztuki*, 80.
- ³³ Określenie Pawła Moźdzynskiego użyte w artykule „Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej,” dostępny 20 marca 2018, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35759#footnote20_t8lht1w.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, red. Anna Zeidler-Janiszewska i Piotr J. Przybyś (Kraków: Universitas, 2007), LIII.
- ³⁶ Lipka, „Linia śladem myślenia.”

Bibliografia

- Bergson, Henri. *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Czapliński, Przemysław. „Kamp – gry antropologiczne.” *Teksty Drugie* 5 (2012): 11-32.
- Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Jadwiga Gałuszka et al. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Golebiewska, Maria. „Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach.” *Sztuka i Filozofia* 17 (1999): 27-48.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultur*. Tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Warszawa: Aletheia, 1985.
- Hurley Matthew M., Daniel C. Dennett i Reginald B. Adams Jr. Red. I Tłum. Rafał Śmietana. *Filozofia dowcipu: humor jako siła napędowa umysłu*. Kraków: Copernicus Center Press, 2016.
- Informator I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1963.
- Kłopotowski, Krzysztof. „Osieki '78 – Płonący kwadrat.” *Literatura* 37 (1979): 13.
- Lipka Krzysztof. „Linia śladem myślenia.” W *Jan Dobkowski*. Warszawa: Galeria Klimy Bocheńskiej, Fabryka Trzciny, 2004. Kat. wyst.
- Morawski, Stefan. „O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy.” W *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*. Red. Urszula Czartoryska i Ryszard W. Kluszczyński, 7-27. Warszawa, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- Morawski, Stefan. *Wybór pism estetycznych*. Red. Anna Zeidler-Janiszewska i Piotr J. Przybysz. Kraków: Universitas, 2007.
- Oczko, Piotr, red. *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Piotrowski, Kazimierz. „Dowcip i władza sądzienia (asteizm w Polsce).” Dostępny 2 kwietnia 2018. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1954>.
- Rybkowska, Alicja. *Humor a współczesna kondycja sztuki*. Kraków: Universitas, 2016.
- Sontag, Susan. „Notes on Camp.” Tłum. Wanda Wertenstein. *Literatura na Świecie* 9 (1979): 307-323.
- Ślipińska, Jadwiga. „Poglądy i oceny.” *Głos Koszaliński* 227 (1964): 7.





Gabriela ŚWITEK

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

EKSPOZYCJE. KOSZALIŃSKIE PLENERY 1963-1968 W CENTRALNYM BIURZE WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

„Rzeczy dość przypadkowo zestawione, przekrzykujące się nawzajem, każda usilnie stara się przekonać widza o swoich artystycznych racjach. Zwiedzających zaskakuje i intryguje ta różnorodność i często duża agresywność form wypowiedzi plastycznej. Nie ma może dzieł olśniewających, ale całość dobrze ujawnia poważne nurty polskiej plastyki przepływające przez plenery w Osiekach”.¹ Ta powściągliwa w tonie recenzja z wystawy *Koszalińskie plenery 1963-1968*, prezentowanej we wrześniu 1969 roku w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, posłużyła za słowo wprowadzające do kilku uwag na temat znaczenia tej ekspozycji – zarówno w kalendarium wystaw warszawskiej Zachęty, jak i w badaniach nad kolekcją osiecką i jej instytucjonalizacją.²

Komisarzem wystawy w CBWA był ówczesny dyrektor Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (MPŚ) Janusz Przewoźny (historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, prezes Koszalińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego i współorganizator plenerów w Osiekach od 1965 roku³), a projektantem ekspozycji i opracowania katalogu Marian Bogusz, artysta, animator polskiego życia artystycznego, inicjator i organizator, wraz z Jerzym Fedorowiczem, osieckiego przedsięwzięcia.⁴ Podjęta tu próba przedstawienia okoliczności

organizacji *Koszalińskich plenerów 1963-1968* w Warszawie uwzględnia refleksję nad polityką wystawienniczą wobec dzieł powstających na plenerach w Osiekach, w tym nad ekspozycjami kolekcji osieckiej organizowanymi również poza salami wystawowymi opiekującymi się nią instytucji.

Tytułowe „ekspozycje” to cztery aspekty tej wystawy, ukazującej kolekcję muzealną sztuki współczesnej, a jednocześnie gromadzącej dzieła powstałe na plenerach osieckich w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, stworzone przez uczestników plenerów, które jako wydarzenie cykliczne przyczyniły się do wyodrębnienia artystycznego środowiska, zarówno ogólnopolskiego, jak i międzynarodowego. Kolejne części prezentowanych tu rozważań poświęcone są więc *Koszalińskim plenerom 1963-1968* jako ekspozycji kolekcji muzealnej, ekspozycji plenerów, ekspozycji środowiska oraz ekspozycji o charakterze międzynarodowym.

Ekspozycja kolekcji muzealnej

Otwarta 2 września 1969 roku w CBWA wystawa *Koszalińskie plenery 1963-1968* zgromadziła wybór siedemdziesięciu prac powstałych na sześciu kolejnych plenerach w Osiekach. Dzieła pokazane

Związek Polskich Artystów Plastyków
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych



**Koszalińskie
Plenery
1963 – 1968
Malarstwo
czerwiec 1969**

Warszawa, Zachęta, Plac Małachowskiego 3
Wystawa otwarta oprócz poniedziałków w godz. 11–19

W. G. „Zachęta” – W. G. „Zachęta” – W. G. „Zachęta”

1

1. *Koszalińskie plenery 1963–1968*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (2–28 września 1969), plakat wystawy, projekt: Ludmiła Popiel-Fedorowicz. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

w Zachęcie, które obecnie stanowią trzon zbiorów Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, przyjechały wówczas z MPŚ w Słupsku, utworzonego w 1964 roku jako jednostka okręgowa dla muzealnictwa koszalińskiego w celu „uporządkowania gospodarki muzealnej w ramach całego województwa”.⁵ Otwarcie sal ekspozycyjnych w słupskim Zamku Książąt Pomorskich nastąpiło w czerwcu 1965 roku w obecności ministra kultury i sztuki Lucjana Motyki.⁶ Jednocześnie Muzeum w Koszalinie, z którego przekazano do Słupska załączek zbiorów współczesnych, zostało zamienione na Oddział Archeologiczny MPŚ, w którym otwarto stałą wystawę *Pradzieje Pomorza Środkowego*.⁷ Dopiero w 1976 roku, po nowych podziałach administracyjnych i utworzeniu dwóch odrębnych województw przekazano 325 dzieł składających się na ówczesną kolekcję osiecką do Muzeum Okręgowego w Koszalinie.

Podsumowując, pod tytułem *Koszalińskie plenery 1963-1968* kryła się więc przede wszystkim wystawa około jednej trzeciej kolekcji muzealnej, pozyskanej po plenerach osieckich, o czym wspomniano w recenzjach: „Na przestrzeni 5 lat, na kolejnych Plenerach Koszalińskich (...) dopracowano się pokaźnego zbioru dzieł malarskich. Stał się on własnością Muzeum Pomorza Środkowego. Z tych zbiorów liczących 224 płótna część prac wystawiono w muzeum słupskim, inne zaś oglądamy w warszawskiej Zachęcie”.⁸

Wystawa w Warszawie cieszyła się niezłą frekwencją – odwiedziło ją 6 510 osób (dane z *Rocznika CBWA*) w czasie prawie czterech tygodni trwania ekspozycji – oraz sporym zainteresowaniem prasy. Kilka większych recenzji i sporo wzmianek ukazało się w prasie stołecznej, w *Dzienniku Ludowym*, *Expressie Wieczornym*, *Kulturze*, *Słowie Powszechnym*, *Trybunie Ludu*, *Tygodniku Kulturalnym*, *Życiu Warszawy*, ale i w prasie regionalnej.⁹ Wystawa w Zachęcie była zapowiadana w *Głosie Koszalińskim*, w rubryce wydarzeń krajowych, wzmianki ukazały się również w *Dzienniku Bałtyckim*.¹⁰ Podkreślano różnorodność i niejednorodność poziom artystyczny prezentowanych w CBWA prac. Recenzent *Słowa Powszechnego* zaznaczał: „Są to prace dość różnorodne. Muzyczna łagodność linii i barwy obrazów Mariana Dąbrowskiego z Koszalina kontra-

stuje z chłodnym kolorytem organicznych form interesujących płócien Lecha Kunki z Łodzi. (...) W salach Zachęty oglądamy też cięte nożem płótno Andrzeja Matuszewskiego obok symetrycznej kompozycji przestrzennej Henryka Berlewiego i malarskiej kompozycji Tadeusza Kantora zestawiającej malowaną postać z autentycznym parasolem. Są tu i dalekie echa impresjonizmu, op-artu, nowego realizmu”.¹¹

Spośród siedemdziesięciu prac pokazanych w CBWA zdecydowaną większość stanowiły obrazy. Stąd na zaproszeniu pojawia się adnotacja „wystawa malarstwa”, a w katalogu podtytuł „malarstwo”.¹² Zaprezentowano również kompozycje rzeźbiarskie: formy przestrzenne Henryka Berlewiego, Jana Chwałczyka i Jana Ziemskiego, rzeźbę Henryka Morela oraz *Kompozycję manipulacyjną* [*Kompozycję okolicznościową* – red. G. Ś.] Grzegorza Kowalskiego,¹³ a także kilka powiększonych fotografii dokumentujących plenery osieckie. Chociaż ekspozycja obejmowała lata 1963-1968, to w katalogu nie zamieszczono informacji o happeningach i akcjach, które miały miejsce w czasie piątego pleneru osieckiego w 1967 roku. A byli to: słynny już *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora, *Ślady Andrzeja Matuszewskiego* oraz *Zdjęcie kapelusza – Niciowiec okienny* Włodzimierza Borowskiego.¹⁴

Te pominięcia, które w świetle współczesnych badań nad zjawiskiem plenerów osieckich można uznać za znaczące, dają się poniekąd wytłumaczyć założeniami wystawy w 1969 roku, która była przede wszystkim ekspozycją kolekcji muzealnej. Jeżeli przyjmujemy taką perspektywę interpretacji, to należy przypomnieć, że jeszcze w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku posługiwano się w polskich debatach o sztuce współczesnej anachronicznym kryterium „muzealności”. Za „antymuzealne” dzieła uznawano na przykład takie, które „nie dają się odłączyć od pozamuzealnego środowiska, np. embałaże gór lub budynków, rzeźba uliczna, rzeźba usytuowana na morzu.”¹⁵

Wobec tak pojmowanej „muzealności” interesującym wyjątkiem, pokazanym w CBWA, była wspomniana *Kompozycja okolicznościowa* Kowalskiego, zaprezentowana na piątym plenerze osieckim i przekazana do kolekcji w 1968 roku.

Była to jedyna praca artysty wykonana w Osiekach w 1967 roku, a zgodnie z regulaminem plenerów artyści w nich uczestniczący byli zobowiązani do przekazania „jednej pracy zrealizowanej na plenerze dla zbiorów organizującej się Galerii Malarstwa Współczesnego w Muzeum w Koszalinie”.¹⁶ W karcie inwentarzowej tego muzeum opisana jest jako „całość złożona z metalowych krążków oraz prętów z uchwytyami, na których rozpina się kolorowy sznurek w dowolnych układach kompozycyjnych; kolory: biel, czerni, oranż, brak sygnatury”.¹⁷ Na plenerze w 1967 roku kolorowe sznury zostały rozpięte na konstrukcyjnych prętach rozstawionych w lesie bukowym na obszarze około 50 m kwadratowych. Komentarz artysty nie pozostawia wątpliwości, że znaczenie tej pracy było uzależnione od okoliczności jej prezentacji: „kompozycję dyktuje stosunek człowieka tworzącego układ do natury: ukształtowania terenu, rozstawienia drzew, ich pokroju i charakteru poszycia”.¹⁸ Rozpięta w lesie kompozycja nie miała być statycznym obiektem; sznury były zakończone uchwytyami, które można było dowolnie przekładać na haki przytwierdzone do pionowych prętów. W 1969 roku Marian Bogusz poprosił Kowalskiego o rozstawienie tej kompozycji (która przyjechała wraz z innymi dziełami ze Słupska) na pionach konstrukcyjnych w sali wystawowej CBWA, na tle dzieł z kolekcji osieckiej. Artysta ostatecznie ustawił pracę, jednak zgłosił zastrzeżenia co do zasadności odtwarzania tego environment w sytuacji galeryjnej.¹⁹ W katalogu wystawy w CBWA nie opublikowano fotografii *Kompozycji okolicznościowej* w osieckim lesie, aby unaocznić jej pierwotne umiejscowienie. Na zachowanych zdjęciach z CBWA nie widać, czy fotografia kompozycji Kowalskiego została włączona do ekspozycji.

W recenzjach wystawy z 1969 roku *Kompozycja okolicznościowa* Kowalskiego nie była wzmiankowana, choć trudno było jej nie zauważyć; niewiele zresztą miejsca poświęcano sposobom ekspozycji w salach Zachęty. Biorąc pod uwagę zestaw nazwisk najczęściej wymienianych oraz prac najczęściej reprodukowanych w prasie, można wysnuć wniosek, że wystawa *Koszalińskie plenery 1963-1968* w CBWA ugruntowywała pozycję polskiej awangardy malarskiej, przeciw-

stawiając ją grupie artystów „mniej znanych”, których krytykowano za naśladowanie nurtów malarstwa europejskiego.

Na przykład Ignacy Witz, skupiając się na idei plenerów i powiązanej z nią kolekcji muzealnej pisał: „Jest tu bardzo wiele znakomitych płócien i nazwisk artystów różnych generacji, od Stażewskiego, Berlewiego i Łunkiewicz-Rogoyskiej poprzez T. Kantora, M. Bogusza, A. Lenicę, Z. Makowskiego, K. Ostrowskiego, S. Fijałkowskiego, aż po artystów najmłodszych lub mniej znanych w stolicy. Ci ostatni zresztą tak sprytnie podrabiają niekiedy stołeczne najnowsze formy, że wyglądają na najwspanialszych Europejczyków, którym brakuje niewiele: trochę indywidualności i samodzielności.”²⁰ Recenzenci *Tygodnika Kulturalnego* poszli śladem Witz, niemal dosłownie powtarzając nie tylko zestaw nazwisk, lecz także argument o słabości niektórych prac: „Obok obrazów bardzo dobrych znalazły się tutaj płótna mniej niż przeciętne. Te ostatnie często naśladują modne formy i kierunki w plastyce europejskiej. (...) Na wystawie znalazło się jednak kilka dzieł, które stanowią nie tylko materialne świadectwo odbytej imprezy, ale wnoszą istotne wartości do dorobku sztuki polskiej. Należy zaliczyć tutaj m. in. dzieła H. Stażewskiego, H. Berlewiego, M. E. Łunkiewicz-Rogoyskiej ze starszego pokolenia, M. Bogusza, A. Lenicy, T. Kantora, Z. Makowskiego, S. Fijałkowskiego i B. Liberskiego ze średniego pokolenia oraz M. Anto i J. Rosołowicza z młodego pokolenia.”²¹

Większość wymienionych artystów miało już przed prezentacją *Koszalińskich plenerów 1963-1968* indywidualne wystawy w CBWA (co dodatkowo potwierdza formułowane tu przypuszczenie, że recenzenci dostrzegali na wystawie przede wszystkim znane i cenione nazwiska): Henryk Stażewski w 1965 roku, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska – wystawę pośmiertną w 1969 roku,²² Marian Bogusz w 1967, Alfred Lenica już w 1958, Zbigniew Makowski, Benon Liberski i Maria Anto w 1966 roku.²³ Do listy artystów uczestniczących w plenerach osieckich, których duże pokazy można było zobaczyć w Zachęcie przed 1969 rokiem, dołączyć należy Ernę Rosenstein i jej wystawę w 1967 roku, rewelacyjnie zaprojektowaną przez Tadeusza Kantora.²⁴



2



3



4



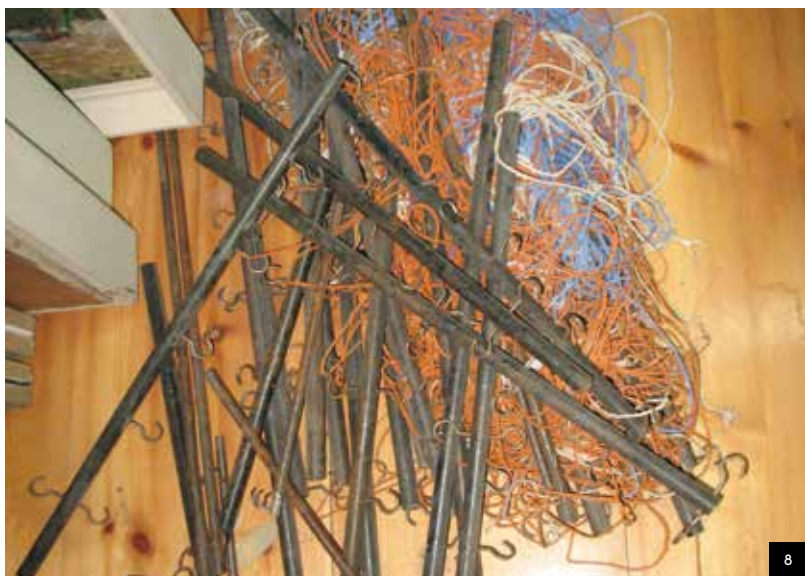
5



6



7



2, 3, 4, 5. *Koszalińskie plenery 1963–1968*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (2–28 września 1969), fragment ekspozycji. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

6. Tadeusz Kantor, *Panoramiczny happening morski*, 23 sierpnia 1967. Fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

7. Włodzimierz Borowski, *Zdjęcie kapelusza – Niciowiec okienny*, 1967. Fot. Józef Piątkowski, archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

8. Grzegorz Kowalski, *Kompozycja manipulacyjna* [Kompozycja okolicznościowa], 1967, kolekcja Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Fot. Gabriela Świtek.

9. Grzegorz Kowalski, *Kompozycja manipulacyjna* [Kompozycja okolicznościowa], 1967. Fot. dzięki uprzejmości artysty.

10. Grzegorz Kowalski, *Kompozycja manipulacyjna* [Kompozycja okolicznościowa], 1967, fragment ekspozycji *Koszalińskie plenery 1963–1968*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (2–28 września 1969). Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

11. Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (5–26 września 1958), fragment ekspozycji. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

Z wątków podejmowanych w recenzjach wynika jednocześnie, że wystawa w Zachęcie stała się przyczynkiem do szerszej dyskusji o tworzeniu państwowych kolekcji sztuki współczesnej. W *Głosie Koszalińskim* podkreślano: „Po wernisażu odbyła się konferencja prasowa, poświęcona plenerom koszalińskim, która przeciągnęła się do późnych godzin wieczornych. Należy z tego wnioskować, że zainteresowanie naszą imprezą plastyczną jest duże. Jak stwierdził ob. Zanoziński, reprezentujący Muzeum Narodowe, obrazy w »Zachęcie« są znakomitym dokumentem Pleneru w Osiekach i wiele z nich chętnie widziałby w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.”²⁵

Wspomniany już Witz, w recenzji „Malarstwo apostołów”, szczegółowo analizuje ekonomiczne okoliczności kształtowania kolekcji osieckiej. Jak zaznacza: „dzięki działaniu »plenerów«, mogła powstać na przykład w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku tak interesująca galeria malarstwa i rzeźby współczesnej. OTÓŻ WSZYSTKO TO JEST DAREM ARTYSTÓW. Zjeżdżają oni na plenery i po trzytygodniowym pobycie są zobowiązani ofiarować jedną ze swych prac organizatorom. W zamian otrzymują wyżywienie, miejsce noclegu i pracę”.²⁶

Podkreślmy, że większość tekstu Witza, który właściwie trudno zaklasyfikować jako recenzję z wystawy (stała się ona pretekstem do rozważań na temat zbiorów muzealnych), dotyczy skrupulatnego zestawienia szacunkowych kosztów plenerów z uśrednioną wartością kolekcji. Krytyk wylicza: „Trzytygodniowe wyżywienie i noclegi, według bardzo wysokich norm odpłatnych (lecz nie komercyjnych), może wynosić maksimum 75 zł dziennie, czyli za 21 dni złotych 1575. Do tego nie dochodzi nic, gdyż koszty podróży ponoszą sami artyści. Przeważnie w poszczególnym plenerze bierze jednorazowo udział 25 plastyków, co w sześcioletnim przeliczeniu wynosi 150 autorów i 150 ofiarowanych dzieł. Biorąc pod uwagę, że u nas płaci się za obrazy według ich wielkości, a nie wartości artystycznej i przyjmując za punkt wyjścia ich średnią wielkość na podstawie »pi razy krytyczne oko«, można ustalić średnią (najniższą) cenę za obraz: zł 8 tysięcy. A więc ofiarowano Słupskowi prace mniej więcej

za milion dwieście tysięcy złotych, a świadczeń uzyskanych w zamian na sumę około 240 tysięcy. Słowem, można mówić o ogromnej szczodrości artystów.”²⁷

Zakładane przez Witza sumy są możliwe do zweryfikowania na podstawie kosztorysów plenerów osieckich i wartości dzieł podanych na kartach inwentarzowych zachowanych w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Dla przykładu: preliminarz VII pleneru osieckiego z 1969 roku podaje łączną sumę 157.000 złotych.²⁸ Przy czym koszty dwudziestodniowego wyżywienia policzono na 60 osób (45 uczestników, 5 organizatorów i 10 osób obsługi), zakładając 60 złotych dziennie na osobę. Jednak do podstawowych kosztów wyżywienia doliczono m.in. honoraria za odczyty, tłumaczenia, projekty i koszty druków towarzyszących imprezie, koszty sześciuosobowej obsługi kuchni, kierowcy samochodu, koszty biura organizacyjnego, obsługi i organizacji wystaw, materiałów biurowych, lekarstw, zakupu kawy, cukru i wina na wernisaże, dojazdy i kieszonkowe uczestników zagranicznych, dojazdy prelegentów, ubezpieczenia i koszty telefonów.

Zestawmy ten preliminarz kosztów z 1969 roku z protokołem przekazania przez Biuro Wystaw Artystycznych w Koszalinie dla Muzeum Pomorza Środkowego darów z VII pleneru z 1969 roku, który zawiera listę 40 prac, bez podania ich wartości.²⁹ Przyjmując uśrednioną wartość dzieła podaną przez Witza (8.000 złotych), otrzymamy sumę 320.000 złotych. Zakładane koszty pleneru z 1969 roku stanowiłyby więc – przy powyższych szacunkowych założeniach – około połowy wartości przekazanych dzieł. Jednocześnie, uśrednioną przez Witza wartość dzieła należałoby porównać z wartościami zapisanymi w kartach inwentarzowych kolekcji osieckiej. Oscylują one między 1.000 złotych (obiekt przekazany przez młodego artystę) a 15.000 złotych (obraz uznanego artysty polskiej awangardy).³⁰

Drobiazgowa konfrontacja założeń krytyka z dokumentami archiwalnymi nie ma na celu podważania zasadności argumentów zawartych w recenzji Witza. Wszelkie liczbowe uściślenia – czy to szacunkowe, czy przeprowadzane na podstawie archiwaliów – należy uznać za symboliczne czy fikcyjne wobec realiów rynku sztuki

po drugiej stronie żelaznej kurtyny. W listopadzie 1969 roku francuscy uczestnicy VII pleneru osieckiego przesłali do organizatorów list z podziękowaniami za możliwość udziału w niezwykłym przedsięwzięciu. Planując napisanie artykułu o plenerach, skierowali do organizatorów kilka pytań („aby wszystko było jasne”), które doskonale obrazują odmienność doświadczeń w obszarze budowania kolekcji sztuki współczesnej: „1. Urządziliśmy wystawę w Koszalinie. Czy ta galeria – muzeum – należy do państwa i czy wszystkie galerie w Polsce są własnością państwa? 2. Czy w Polsce są galerie prywatne? 3. Każdy malarz podarował jeden obraz wyjeżdżając z Osiek. Dokąd je skierowano? 4. Obrazy, które zakupiło państwo polskie od artystów polskich – jakie jest ich przeznaczenie? Miejsca publiczne czy do muzeów?”³¹

Zarysowane przez Witza sposoby pozyskiwania dzieł sztuki współczesnej do polskich kolekcji państwowych (nie do końca zrozumiałe dla francuskich uczestników plenerów osieckich) uzupełnimy na koniec uwagą o zakupie w 1965 roku dzieł Witkacego z kolekcji Teodora Białynickiego-Biruli do MPŚ w Słupsku: „Za jeden portret zapłacono przeciętnie 1.500 złotych, czyli równowartość ówczesnej pierwszej pensji początkującego muzealnika czy nauczyciela. I chociaż ta wyrażona w złotych kwota nie przesądza o znaczeniu czy o wartości dzieła, jednak wiele mówi o stosunku do niego w danym czasie.”³²

Przedstawiając szacunkowe koszty plenerów i wartość kolekcji muzealnej Witz nie krytykuje koncepcji plenerów jako takich. Docenia ich rolę „kulturotwórczą”, w tym możliwość prezentacji dzieł, ale – jak podkreśla – stawia znaki zapytania, „jeśli chodzi o stronę ekonomiczną owej imprezy”.³³ Stając po stronie polskich artystów krytyk przypomina jednocześnie o braku stałych ekspozycji sztuki współczesnej: „Bardzo rzadko kupowani, raczej nie wystawiani na stałych ekspozycjach muzealnych (vide: Warszawa), pozostają z niepotrzebnym właściwie dorobkiem swego życia.”³⁴ W świetle tych rozważań podsumujmy, że wystawa kolekcji osieckiej w CBWA była postrzegana w 1969 roku jako namiastka stałej ekspozycji sztuki współczesnej, której brakowało w stołecznym życiu artystycznym.

Ekspozycja plenerów

Jak już zaznaczono, paradoks wystawy *Koszalińskie plenery 1963-1968* zawiera się w jej tytule. Była to ekspozycja około trzeciej części ówczesnej kolekcji z MPŚ (głównie prac malarskich), a nie wystawa dokumentująca fenomen plenerów, której być może oczekivalibyśmy wspólnie. A jednak, okoliczności organizacji wystawy w CBWA związane były nie tyle z pokazaniem zbiorów muzealnych z innego regionu Polski, ile z początkami organizacji plenerów osieckich. Pomysł wystawy nie wyszedł od CBWA; sugeruje to adnotacja w katalogu, że „życzliwe przyjęcie inicjatywy organizatorów przez Dyрекcję Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie umożliwiło realizację zamierzenia w postaci prezentowanej wystawy”.³⁵

W maju 1969 roku stanowisko dyrektora Zachęty (po Gizeli Szancerowej) objął Wojciech Wilski,³⁶ któremu kwestia plenerów osieckich była nieobca już od czasu ich pierwszej edycji. We wspomnieniach Jerzego Fedorowicza odnajdziemy wzmiankę, że to właśnie Wilskiemu (Dyrektorowi Zespołu do Spraw Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki w latach 1960-1969) przedstawiał on w Warszawie w 1963 roku pomysł plenerów: „Wilski potraktował mnie jak młodszego kolegę zarządzającego kulturą na niższym szczeblu, udzielając rad i przestrzegając przed tymi osobami wśród zaproszonych artystów, które zachowują wrogi stosunek wobec ustroju i nie wypełniają założeń polityki kulturalnej Komitetu Centralnego i MKiS. Obiecałem, że będziemy »czujni« i polecimy ZPAP opracowanie poprawniejszej listy uczestników. Po tym zapewnieniu połączył się z wydziałem kultury KC i po krótkiej rozmowie (prawdopodobnie z prof. Łyżwiańskim [Antonim Łyżwańskim – G. Ś.]) oświadczył, że »puszcza tę imprezę«.”³⁷

Wystawę w CBWA można więc uznać za kolejne usankcjonowanie plenerów osieckich przez władze centralne, co było podkreślane przez prasę regionalną. *Głos Koszaliński* donosił: „Na otwarcie wystawy przybył wiceminister kultury i sztuki, Zygmunt Garstecki, a władze koszalińskie reprezentował zastępca przewodniczącego Prez.[ydium] WRN [Wojewódzkiej Rady Narodowej], mgr Klemens Cieślak, sekretarz generalny

KTSK [Koszalińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – G. Ś.], dr Andrzej Czarnik oraz kierownik Wydz. Kultury Prez. WRN, mgr B. Planutis. Nie brakło też przedstawicieli środowiska plastycznego Koszalina oraz artystów, którzy gościli u nas w Osiekach.”³⁸

Na podstawie zachowanych w Zachęcie fotografii trudno stwierdzić, czy w układzie ekspozycji uwzględniono chronologię plenerów osieckich (która – na przykład – została zaznaczona we współczesnej ekspozycji kolekcji w Muzeum w Koszalinie). Nie zachował się niestety wstępny scenariusz (co niekiedy się zdarza, zwłaszcza w przypadku wystaw organizowanych przez inne, niż CBWA, instytucje); nie odnaleziono korespondencji dotyczącej wystawy w Dziale Sztuki Współczesnej w Muzeum w Koszalinie. Pytania o to, czy dla zwiedzających wystawę w 1969 roku była wizualnie czytelna obecność trzech pokoleń polskich artystów (kluczem „pokoleniowym” posługiwali się przecież recenzenci) – czy może grupowano prace według klucza chronologicznego – pozostaną więc bez odpowiedzi.

O tym, że wystawa odnosiła się nie tylko do kolekcji, ale także do plenerów, świadczyło kilka powiększonych fotografii, wplecionych między obrazy, a także – jak można przypuszczać – sposób eksponowania części obrazów na sztalugach. Dzisiaj ten rodzaj eksponowania wydaje się anachroniczny; również od końca lat pięćdziesiątych (zwłaszcza od czasu nowatorskich projektów wystawienniczych Stanisława Zamecznika) sporadycznie pojawiał się on na salach wystawowych CBWA. Możliwe, że Bogusz – projektant ekspozycji w Zachęcie i inicjator osieckich plenerów – zdecydował się na wizualne nawiązanie do plenerowo-pracownianej estetyki Osiek. W zachowanej w Muzeum w Koszalinie dokumentacji fotograficznej plenerów odnajdziemy wiele widoków wnętrz pracowni, eksponowania dzieł na sztalugach w plenerze, czy artystów portretowanych przy sztalugach.

Dla większości recenzentów wystawa w CBWA była pretekstem nie tylko do rozważań na temat kolekcji muzealnej, lecz także do uwytkulania znaczenia plenerów w polskim życiu artystycznym: „Plenery malarskie stały się u nas instytucją. Jest to instytucja rozwijająca się z bez-

błędną logiką: trudno zaprzeczyć jej społecznej przydatności.”³⁹ Plenery „wyrastają jak grzyby po deszczu prawie w każdym województwie” – pisano.⁴⁰ Uzupełnijmy, że w województwie koszalińskim, oprócz plenerów osieckich, od 1968 do 1982 roku organizowano również, pod patronatem Związku Młodzieży Wiejskiej, Ogólnopolskie Plenery Młodych w Miastku, których formuła rozwinęła się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.⁴¹ Do końca lat dziewięćdziesiątych członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Koszalin-Słupsk byli organizatorami sześciu innych plenerów cyklicznych.⁴²

Na zmianę znaczenia słowa „plener” zwrócił uwagę Witz w cytowanej już recenzji: „Jak Polska długa i szeroka pokrywają ją w lecie plenery malarskie i rzeźbiarskie. Słowo »plener« wskutek tego zagubiło w publicznej recepcji swe podstawowe znaczenie, wywodzące się od francuskiego terminu »plein air« (...), a mówiące (...) o malowaniu krajobrazu bezpośrednio z natury, w przestrzeni otwartej. Wobec tego jednak, że współczesne malarstwo kategorycznie odeszło od malowania z natury i wrażliwego jej badania pod względem zmian świetlno-atmosferycznych, nie dziwimy się, że autorzy tekstów telewizyjnych wypowiadają myśli godne współzawodniczenia z humorem zeszytów szkolnych, mówiąc na przykład, że z powodu deszczu »plener« ten i ten odbywał się we wnętrzach.”⁴³

Ironizowanie Witz nie powinno dziwić, skoro w ówczesnej prasie pojawiały się starannie wyreżyserowane fotografie z plenerów, takie jak ujęcie z V Ogólnopolskiego Plenaru Malarskiego w Białowieży (wrzesień 1969), podpisane: „salonem wystawowym były balkony hotelu »Iwa« w Białowieży.”⁴⁴ Fotografia z Białowieży potwierdza zresztą konstatacje współczesnych badaczy, że niektóre plenery w dobie PRL utożsamiano z artystyczną kanikulą, w czasie której nie dochodziło do bliższych, spontanicznych konfrontacji z otoczeniem czy miejscową ludnością.⁴⁵

Nie tylko Witz, lecz także inni recenzenci wystawy w CBWA czuli się w obowiązku poinformować czytelników o zmianie znaczenia słowa „plener”, które nie odnosiło się już do malowania pejzażu z natury: „*Koszalińskie Plenery 1963-1968* przyjechały do warszawskiej Zachęty.



Wbrew pozorom nie są to sielankowe pejzaże, ani też tzw. tematyka marynistyczna, choć obrazy te powstały w Osiekach położonych w pobliżu morza.”⁴⁶

W kilku wzmiankach prasowych można również zauważyć pewien niedosyt odnośnie przejrzystości narracji wystawy w CBWA i towarzyszącej jej publikacji; już wtedy postulowano opracowanie historii osieckich plenerów. Katalog warszawskiej wystawy zawiera jedynie niesygnowany, trzystronicowy tekst wprowadzający, spisy uczestników plenerów z lat 1963-1968, listę 70 prac pokazanych w CBWA, 30 reprodukcji dzieł artystów uczestniczących w sześciu plenerach, 4 nieopisane fotografie z plenerów oraz jedną fotografię portretową Henryka Berlewiego.⁴⁷ „Ładnie opracowany przez Mariana Bogusza katalog wystawy” – czytamy w *Słowie Powszechnym* – „spełniłby lepiej swoją rolę gdyby zawierał trochę więcej tekstu poza informacjami na temat organizacji Plenerów. Brakowało w nim omówienia bardzo istotnej części plenerów w Osiekach i odbywających się tam dyskusji, które nadają walor tej imprezie.”⁴⁸ Podobny argument pojawił się w *Tygodniku Kulturalnym*: „Dlaczego brak jest opracowań, które dotyczyłyby dyskusji i osiągnięć poszczególnych plenerów. Ogłoszenie drukiem dorobku plenerowego przyczyniłoby się do popularyzacji tej imprezy, zbliżając sztukę do ogółu.”⁴⁹

Ekspozycja środowiska

W wątku „pleneromanii”, który zdominował recenzje wystawy w CBWA, pobrzmiewały echa swoistej geopolityki polskiej sztuki współczesnej, wyznaczanej przez opozycję centrum i peryferii: „Duża liczba plenerów odbywających się w Polsce każdego lata (podobno około 40) – powinna przyczynić się do podniesienia ogólnego poziomu malarstwa oraz do zniwelowania różnicy poziomów twórczości między ośrodkami silnymi i słabymi.”⁵⁰

W katalogu wystawy *Koszalińskie plenery 1963-1968* przy nazwiskach polskich twórców podano miasto-ośrodek, które reprezentowali.⁵¹ Najliczniej reprezentowane było środowisko warszawskie. W CBWA pokazano prace piętnastorga żyjących tamtejszych twórców (Maria Anto, Marian Bogusz, Artur Brunz, Romuald Drzewiecki, Teresa Jakubowska, Grzegorz Kowalski, Hilary

Krzysztofiak, Alfred Lenica, Zbigniew Makowski, Juliusz Narzyński, Stanisław Poznański, Erna Rosenstein, Henryk Stażewski, Bogusław Szwacz i Grzegorz Wdowicki).

Drugie miejsce pod względem liczebności zajął Koszalin, który reprezentowało dziewięcioro artystów: Stanisław Bekasenas, Marian Dąbrowski, Jerzy Fedorowicz, Irena Kozera, Ryszard Lech, Paweł Niedzielski, Jerzy Niesiołowski, Ludmiła Popiel-Fedorowicz i Ryszard Siennicki.

Ze środowiska łódzkiego pokazano prace sześciorga artystów (Stanisław Fijałkowski, Lech Kunka, Benon Liberski, Ireneusz Pierzgałski, Teresa Tyszkiewicz i Krystyn Zieliński). Grupy o takiej samej liczebności reprezentowały Kraków (Zofia Broniek, Tadeusz Kantor, Mikołaj Kochanowski, Ryszard Kwiecień, Adam Marczyński i Maria Stangret-Kantorowa) oraz Wrocław (Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz i Janina Żemojtel).

Janusz Bersz i Andrzej Matuszewski reprezentowali Poznań, Sylwin Mydlak i Krystyna Sowińska – Olsztyn, Stefan Kościelecki i Zygmunt Kotlarczyk – Toruń, Klemens Felchnerowski i Marian Szpakowski – Zieloną Górę. Bielsko-Białą, Gdańsk, Gdynię, Lublin, Słupsk i Szczecin reprezentowali kolejno: Ewa Wąsikiewicz-Wolnicka, Kazimierz Ostrowski, Barbara Argasińska, Jan Ziemiński, Ignacy Bogdanowicz i Henryk Naruszewicz.

Bez „przydziału” do polskiego ośrodka-miasta wymieniono w katalogu artystów nieżyjących: Henryka Berlewiego (1894-1967), Marię Ewę Łunkiewicz-Rogoyską (1895-1967) i Henryka Morelę (1937-1968). Podsumowując, na wystawie w CBWA pokazano 59 prac polskich artystów.

Przedstawiona statystyka – być może nieznacznie drobiazgowa dla czytelnika – pełni zadanie tyleż informacyjne, ileż perswazyjne. W jej świetle wystawa *Koszalińskie plenery 1963-1968* może być interpretowana jako jedna z nielicznych możliwości obejrzenia – w ramach pokazu zbiorowego w CBWA – prac artystów z różnych polskich ośrodków twórczych, bez okolicznościowej czy narzuconej etykiety tematycznej, choć za przyzwoleniem władz centralnych i ku satysfakcji władz regionalnych.

W latach sześćdziesiątych Zachętę zdominowały zbiorowe wystawy okolicznościowe, np. pokazy *Polskiego dzieła plastycznego w XXV-lecie PRL*, a także tematyczne (np. dwie *Ogólnopolskie wystawy marynistyczne*, 1963-1964), czy wystawy ogólnopolskie zbierające twórców określonych dziedzin sztuki (tkaniny, ceramiki, fotografii, rzeźby). Tematyka wystaw była powiązana z wytycznymi Sekretariatu KC PZPR w sprawie polityki kulturalnej w dziedzinie plastyki, opublikowanymi w kwietniu 1960 roku. Postanowiono wówczas m.in.: „poddąć rewizji plan wystaw, zarówno w kraju, jak i organizowanych przez nas za granicą”, „przyjąć jako zasadę wystawianie dzieł realistycznych, ideowo i społecznie zaangażowanych lub przedstawiających”, „organizować więcej wystaw sztuki użytkowej, popierając w ten sposób najszerzy rozwój tego rodzaju twórczości”, „zalecić Min. Kultury i Sztuki organizowanie wystaw tematycznych”, „przeanalizować ekspozycje we wszystkich muzeach, prowadzących galerie współczesnego malarstwa, rzeźby i grafiki”.⁵² W CBWA odbywały się również regularnie wystawy Związku Polskich Artystów Plastyków, zdominowane przez pokazy twórców zrzeszonych w Okręgu Warszawskim. Regionalizacja ZPAP, jego podział na okręgi nie przełożył się na liczbę pokazów regionalnych w CBWA (jedynie w 1964 roku miała miejsce wystawa Rzeszowskiego Okręgu ZPAP).⁵³

Przyczyn sytuacji, w której niektórzy polscy artyści, prezentowani na wystawie koszalińskich plenerów w 1969 roku, „byli mniej znani w stolicy”⁵⁴ należy poszukiwać między innymi w repertuarze wystaw w stołecznym CBWA, jak i zapewne w zjawisku poszerzania sieci Biur Wystaw Artystycznych. W 1969 roku w Polsce działało już szesnaście takich biur (w miastach wojewódzkich: Białystok, Bydgoszcz, Sopot, Katowice, Kielce, Koszalin, Kraków, Lublin, Łódź, Olsztyn, Opole, Poznań, Rzeszów, Szczecin, Wrocław, Zielona Góra) oraz siedem delegatur BWA w miastach powiatowych. BWA przejmowały rolę placówek wystawienniczych pokazujących prace miejscowych środowisk artystycznych. Na przykład w Białymstoku prezentowano *Wystawę prac 4 malarzy białostockich*, *Wystawę prac artystów plastyków Okręgu Białostockiego ZPAP*

czy *Wystawę poplenerową rzeźby 4 spotkania rzeźbiarskie Hajnówka '70*.⁵⁵ Salon BWA w Koszalinie otwarto dopiero 1 stycznia 1968 roku i już w tym samym roku miały tam miejsce dwie wystawy poplenerowe *Konfrontacje '68* i *Osieki '68*.⁵⁶

Niezależnie od tonu i argumentów ówczesnej krytyki artystycznej *Koszalińskie plenery 1963-1968* można uznać za ekspozycję prezentującą środowisko artystyczne. Nie dlatego, że pokazano tam prace piętnastu artystów z Warszawy czy dziewięciu z Koszalina, lecz dlatego, że wokół plenerów osieckich wykształciło się w latach sześćdziesiątych pewne środowisko artystyczne, choć niewolne od konfliktów czy podziałów na „artystów miejscowych” i przyjezdnych „awangardowych”.⁵⁷ Używam tego pojęcia w znaczeniu, jakim dzisiaj posługujemy się w określeniach takich, jak: „środowisko Klubu Krzywego Koła”, „środowisko Galerii Foksal” czy „środowisko warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”, skupione wokół klubu, galerii, szkoły artystycznej czy ożywiane przez wybitnych animatorów życia artystycznego. Wydaje się, że poprzez ten klucz „środowiskowy” dokonuje się dzisiaj rewizji historii polskiej sztuki.

Ekspozycja międzynarodowa

Listę 59 polskich artystów, których prace można było zobaczyć na *Koszalińskich plenerach 1963-1968* należy uzupełnić o jedenaście nazwisk artystów zagranicznych: Judith Adam (Węgry), Gheorghe Costiurin (Rumunia), Zieghardt Ditner (NRD), Lili Ege (Dania), Tihamér Gyarmathy (Węgry), Bengh Koch (Dania), Bedřich Novotný (Czechosłowacja), Eduard Ovčáček (Czechosłowacja), Hardev Singh (Indie), Kornél Szentgyörgyi (Węgry), Jaroslav Uiberlay (Czechosłowacja).

Próżno szukać tych nazwisk w recenzjach wystawy w CBWA. Uwypuklano za to wątki polskie lub „narodowe”, pomijając fakt, że wystawa i kolekcja miały charakter międzynarodowy, zgodny z nazwami kolejnych plenerów (I Międzynarodowy Plener Koszaliński, Osieki 1963; III Plener Koszaliński Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków, 1965; IV Plener Koszaliński Międzynarodowe Spotkanie Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów, 1966; V Plener Koszaliński. Międzynarodowe Spotkanie Twórców i Teorety-



14

12. Wystawa malarstwa Erny Rosenstein, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (11–31 maja 1967), fragment ekspozycji. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

13. III Plener Koszaliński, Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki, Osieki 1965, w tle obrazy Benona Liberskiego. Fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

14. II Ogólnopolski Plener Młodych w Miastku, sierpień 1969. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, zbiór PAP/CAF/Kraszewski (nr 217247/10, V.B.11b).

15. V Ogólnopolski Plener Malarski w Białowieży, 15 września 1969. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, zbiór PAP/CAF/Sieńko (nr 218559/V.B.11b).

16. *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL. Projektowanie wystawienictwa i imprez masowych*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (12–28 maja 1969), fragment ekspozycji. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

17. IV Plener Koszaliński. Międzynarodowe Spotkanie Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów, Osieki 1966. Od lewej: Constantin Niteescu (Rumunia), Kornél Szentgyörgyi (Węgry), Hardev Singh (Indie), Kazimierz Ostrowski, Leszek Rózga, Stanisław Fijałkowski, Krystyn Zieliński, Ivan Lovrenčić (Jugosławia), nn. Fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

18. Wystawa malarstwa i rysunku Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa (9–25 października 1967), fragment ekspozycji. Fot. dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

19. Wystawa *Osieki 1963–1977*, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Berlin (19 października – 16 listopada 1978), fragment ekspozycji. Fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

20. Fragment współczesnej ekspozycji kolekcji osieckiej w Muzeum w Koszalinie. Fot. archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.



19



20

ków Sztuki, Osieki 1967; VI Plener Koszaliński. Międzynarodowe Spotkanie Twórców i Teoretyków Sztuki, Osieki 1968). Międzynarodowy charakter plenerów wynikał z ambitnych założeń ich inicjatorów, Bogusza i Fedorowicza: „Zróbmy taką imprezę, jakiej nie było jeszcze w całej Europie.”⁵⁸

Niezależnie od międzynarodowego charakteru plenerów, kolekcji i wystawy w CBWA – recenzenci pisali, że „całość dobrze ujawnia poważne nurty polskiej plastyki przepływające przez plenery w Osiekach”.⁵⁹ Postulowali również, aby „plenery mogłyby stać się dużą pomocą w wypracowaniu nowych środków wyrazowych o charakterze narodowym, stając się przeciwwagą ślepego naśladowania modnych kierunków i poglądów. Na plenerze dochodzi bowiem do konfrontacji postaw i zamierzeń twórczych w dyskusji między zwolennikami różnych kierunków. Wyłania się więc możliwość kształtowania pewnych cech, charakterystycznych dla polskiego języka w malarstwie. Poprzez plenery można dokonać analizy aktualnego stanu sztuki polskiej, przeglądu reprezentowanych w niej kierunków oraz narastających tendencji w środowiskach artystycznych”.⁶⁰

Położenie nacisku na polski wymiar i pominięcie międzynarodowego charakteru wystawy w procesie jej bezpośredniej recepcji w prasie można tłumaczyć nie tylko nieznaną twórczości artystów zagranicznych. Wyjaśnienie można odnaleźć także w cytowanych już wspomnieniach Fedorowicza: „Wiosną [1963 roku – G. Ś.] odbyliśmy szereg wizyt i rozmów, przedstawiając miejscowym decydom pomysł organizacyjny spotkań artystycznych. (...) Szczególną kontrowersję wywołał zamiar zaproszenia artystów z zagranicy, a słowo »międzynarodowy« wprawiało prominentnych rozmówców w popłoch.”⁶¹

Tytuł wystawy: *Koszalińskie plenery 1963-1968. Wystawa malarstwa* nie dawał powodu do popłochu. Kojarzył się raczej z bezpiecznym, regionalnym pokazem malarstwa, co więcej – ideologicznie dobrze wpisującym się w ówczesną „geopolitykę” wystawienniczą, podobnie jak na przykład *Wystawa Plastyki Ziemi Naodrzańskich* (CBWA, 1959).⁶² W recenzjach podkreślano, że „Plener Koszaliński stał się [...] atrakcją turystyczną i kulturalną pasa nadmorskiego Pomorza Środkowego”.⁶³ Jeśli już pojawiało się określenie „międzynarodo-

wy”, to w rozbudowanym kontekście osiągnięć środowiska koszalińskiego: „Pełna zapалу młoda inteligencja Koszalina skupiona wokół Koszalińskiego Towarzystwa Kulturalnego ma spore osiągnięcia na polu kultury. Potrafiła w krótkim okresie czasu stworzyć dobry teatr amatorski i zawodowy, orkiestrę symfoniczną, wydać miesięcznik społeczno-kulturalny »Pobrzeże« oraz zorganizować kilka imprez o charakterze ogólnopolskim, m.in. Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku, wreszcie Międzynarodowe Spotkania Artystów i Teoretyków – plener w Osiekach nad jeziorem Jamno.”⁶⁴

Powtórzmy, że zestaw prac pokazywany w Warszawie był częścią działu MPŚ o oficjalnej nazwie Galeria Polskiej Sztuki Współczesnej, choć wpisano w jej inwentarz również prace artystów zagranicznych, przekazane po plenerach osieckich. Galerię ostatecznie przekształcono w galerię sztuki polskiej od połowy dziewiętnastego wieku⁶⁵. W jej skład weszło również 110 prac Witkacego z pierwszego zakupu do zbiorów słupskich w 1965 roku; wybór z tej kolekcji był pokazywany w Zachęcie już w 1967 roku.⁶⁶ Galeria Polskiej Sztuki Współczesnej była najmniejszą kolekcją w MPŚ (liczyła jedynie 745 dzieł). Ze stanu muzealiów na koniec grudnia 1969 roku wynika, że największy pod względem liczby eksponatów był Dział Archeologiczny (9.311), następnie Historyczno-Artystyczny (4.126) i Etnograficzny (2.154).⁶⁷ Analizę międzynarodowego charakteru plenerów, kolekcji i wystaw niech dopełni informacja, że jedyną wystawą zagraniczną zorganizowaną przez Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969 była *Współczesna plastyka polska*, prezentująca w czeskich Pardubicach prace polskich uczestników plenerów osieckich.⁶⁸

Punktem wyjścia do prezentowanych tu rozważań stały się nie tyle plenery osieckie czy kolekcja, lecz ekspozycja w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, której nie poświęcono dotychczas szczególnej uwagi w opracowaniach, choć wymieniana jest również w dokumentach archiwalnych plenerów jako „retrospektywna wystawa prac z VI plenerów koszalińskich w salach

»Zachęty« w Warszawie». ⁶⁹ Zmiana perspektywy spojrzenia na historię plenerów osieckich powiązana jest z próbą wypracowania metod badania historii wystaw, obejmujących historię recepcji (posiłkującej się krytyką artystyczną), historię instytucji czy historię polityczną. W kartach inwentarzowych kolekcji osieckiej, przechowywanej obecnie w Muzeum w Koszalinie, ekspozycja w CBWA jest jedną z nielicznych adnotacji w rubryce „udział w wystawach”, oprócz pokazów poplenerowych w Osiekach czy Koszalinie. W archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie zachowało się jednak wiele dokumentów, ukazujących znaczną mobilność kolekcji osieckiej w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych, w czasie, kiedy powróciła do Muzeum w Koszalinie. Wystawa zatytułowana *Plenery osieckie 1963-1978* krążyła po Polsce w latach 1979-1980. Była pokazywana m.in. w Biurze Wystaw Artystycznych w Bielsku Białej (12-30 listopada 1979), Muzeum Okręgowym w Rzeszowie (7 grudnia 1979 – 30 stycznia 1980), BWA w Słupsku (Galeria PSP Nowa Brama, 22 lutego – 15 marca 1980), BWA w Pile (20 marca – 20 kwietnia 1980). Kolekcja *Osieki 1963-1977* była także prezentowana w Ośrodku Informacji i Kultury Polskiej w Berlinie od 19 października do 16 listopada 1978. ⁷⁰ oraz w szwedzkim muzeum w Varberg (10 czerwca – 15 lipca 1979). Refleksję nad *Koszalińskimi plenerami 1963-1968*, wystawą czasową, pokazaną prawie pół wieku temu, można również odnieść do dyskusji na temat ekspozycji stałej, prezentowanej aktualnie w Muzeum w Koszalinie. Jaka powinna być współczesna prezentacja? Czy powinna być ekspozycją kolekcji, ekspozycją plenerów, ekspozycją środowiska czy ekspozycją uwypuklającą międzynarodowy charakter osieckiego fenomenu? To pytania, które warto zadać w ramach współczesnych rewizji historii osieckich plenerów i kolekcji.



Przypisy

- ¹ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” *Słowo Powszechne*, nr 225, 18 września 1969, 5.
- ² Artykuł powstał w efekcie badań naukowych prowadzonych w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (2014-2017) w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki pt. *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949-1970* (nr 0086/NPRH3/H11/82/2014). Wstępną wersję zaprezentowano w ramach Ogólnopolskiej Konferencji *Osieki 1963–1981*, Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (7 grudnia 2017). Za udostępnienie dokumentacji plenerów osieckich dziękuję Pani Marcie Adamczak (Dział Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie).
- ³ Ryszard Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 184.
- ⁴ Zob. Maria Matusińska et al., red., *Rocznik CBWA 1968-1969-1970* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, [1971]), 33.
- ⁵ Janusz Przewoźny, „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969,” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, (1971) Wyd. Muzeum Pomorza Środkowego w Koszalinie.
- ⁶ Ibidem, 66.
- ⁷ Ibidem, 73.
- ⁸ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” 5.
- ⁹ Zob. Matusińska et al., red., *Rocznik CBWA 1968-1969-1970*, 33.
- ¹⁰ Zob. *Głos Koszaliński* nr 228, 30 sierpnia 1969, 6; *Głos Koszaliński*, nr 231, 2 września 1969, 1; *Dziennik Bałtycki* nr 213, 8 września 1969, 2.
- ¹¹ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” 5.
- ¹² *Koszalińskie plenery 1963-1968*, wstęp niesygnowany, opracowanie graficzne katalogu: Marian Bogusz (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1969).
- ¹³ Tytuł *Kompozycja manipulacyjna* pojawia się w katalogu wystawy w CBWA oraz w karcie inwentarzowej Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Zob. *Koszalińskie plenery 1963-1968*, strony nienumerowane. W katalogu prac Grzegorza Kowalskiego z 2002 roku kompozycja funkcjonuje pod nazwą *Kompozycja okolicznościowa* i taki tytuł podaje artysta. Zob. Maryla Sitkowska, red., *Grzegorz Kowalski. Prace dawne i nowe* (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, 2002), 54 i 123; Grzegorz Kowalski, rozm. przepr. Gabriela Świtek, 16 marca 2018.
- ¹⁴ Marta Adamczak, „Akejonizmy osieckie w latach 1967-1981,” w Ziarkiewicz, red. *Awangarda w plenerze*, 323-325.
- ¹⁵ Zdzisław Żygulski Jun., „Sztuka kontra muzeum,” w *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. Teresa Hrankowska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 356.
- ¹⁶ Walentyna Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” w Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze*, 16.
- ¹⁷ Zob. karta inwentarzowa Muzeum w Koszalinie: „Grzegorz Kowalski, *Kompozycja manipulacyjna* nr 609 (nowy nr 174), 1967, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Sposób nabycia: Przekaz z V pleneru. Data nabycia: 1968. Materiał, technika: metal, pręty, rury, sznurek.”
- ¹⁸ Sitkowska, red., *Grzegorz Kowalski. Prace dawne i nowe*, 54.
- ¹⁹ Świadectwo bezpośrednie, rozmowa Autorki z Grzegorzem Kowalskim, 16 marca 2018.
- ²⁰ Ignacy Witz, „Malarskie apostołstwo,” *Życie Warszawy*, nr 215, 9 września 1969, 5.
- ²¹ Tadeusz Brandys, Ryszard Belski, „Po plenerach koszalińskich,” *Tygodnik Kulturalny*, nr 46, 16 listopada 1969, 11.
- ²² Zob. Iwona Luba, *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Lunkiewicz-Rogoyńskiej w latach 1956-1969*, red. Gabriela Świtek (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2017).
- ²³ Zob. Halina Zacharewicz, red., *Marian Bogusz* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1967); Maria Matusińska, red., *Wystawa prac Zbigniewa Makowskiego* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966); Barbara Mitschein, red., *Wystawa malarstwa Benona Liberskiego, Łódź* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966); Barbara Mitschein, red., *Wystawa malarstwa Marii Anto* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966).
- ²⁴ Zob. Wanda, Hackiewiczowa, red., *Erna Rosenstein. Malarstwo* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1967).
- ²⁵ „Obrazy z plenerów koszalińskich,” *Głos Koszaliński*, nr 233, 4 września 1969, 1.
- ²⁶ Witz, „Malarskie apostołstwo,” 5.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ *Projekt preliminarza VII Pleneru „Osieki – 69.”* Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
- ²⁹ *Protokół przekazania przez Biuro Wystaw Artystycznych w Koszalinie dla Muzeum Pomorza Środkowego w Koszalinie darów z VII Pleneru w Osiekach 1969 r.* Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
- ³⁰ Zob. Księga inwentarzowa i karty inwentarzowe Działu Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie.
- ³¹ List datowany na 27 listopada 1969. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie.
- ³² Beata Zgodzińska, *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2015), 8.
- ³³ Witz, „Malarskie apostołstwo,” 5.
- ³⁴ Ibidem.

- ³⁵ *Koszalińskie plenery 1963-1968*, strony nienumerowane.
- ³⁶ Wojciech Wilski, życiorys, rękopis datowany 1 marca 1972, Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa,teczka Ob. Wojciech Wilski, nr 9389.
- ³⁷ Jerzy Fedorowicz, „Jak doszło do Osiek,” maszynopis, Koszalin, sierpień 2000 (archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie), cyt. za: Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze*, 29.
- ³⁸ „Obrazy z plenerów koszalińskich,” 1.
- ³⁹ J. O., [bez tytułu], *Kultura*, nr 37, 14 września 1969, 10.
- ⁴⁰ Brandys, Belski, „Po plenerach koszalińskich,” 11.
- ⁴¹ Marian Zieliński, *Monografia środowiska plastycznego Pomorza Środkowego i Ziemi Słupskiej w latach 1947-1998* (Słupsk: ARW LenART na zlecenie Wydziału Kultury, Sportu i Promocji Miasta Urzędu Miejskiego w Słupsku, 1999), 10.
- ⁴² Marian Zieliński, *50 lat Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Koszalin-Słupsk* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, Zamek Książąt Pomorskich w Słupsku, 2005), strony nienumerowane.
- ⁴³ Witz, „Malarskie apostołstwo,” 5.
- ⁴⁴ Opis na odwrocie fotografii nr 218559/4 (19 września 1969, CAF – Sieńko), ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, PAP/CAF.
- ⁴⁵ Monika Weychert-Waluszko, „Chcę wyjechać na wieś,” w Joanna Kordjak, red., *Polska – kraj folkloru?* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2016), 168.
- ⁴⁶ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” 5.
- ⁴⁷ *Koszalińskie plenery 1963-1968*, strony nienumerowane.
- ⁴⁸ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” 5.
- ⁴⁹ Brandys, Belski, „Po plenerach koszalińskich,” 11.
- ⁵⁰ Ibidem.
- ⁵¹ *Koszalińskie plenery 1963-1968*, strony nienumerowane.
- ⁵² Anda Rottenberg, „Ministerstwo Kultury i Sztuki,” (aneks) w Aleksander Wojciechowski, red. *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1992), 234.
- ⁵³ Barbara Mitschein, red., *Malarsztwo, grafika, rysunek Rzeszowskiego Okręgu ZPAP* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1964).
- ⁵⁴ Witz, „Malarskie apostołstwo,” 5.
- ⁵⁵ Matusińska et al., red., *Rocznik CBWA 1968-1969-1970*, b.d. [1971], 82–100.
- ⁵⁶ Ibidem, 215–216.
- ⁵⁷ „Awangarda w plenerze. Walentyna Orłowska rozmawia o plenerach w Osiekach z Andrzejem Ciesielskim, Ewą Kowalską, Aleksandrą Sieńkowską, Andrzejem Słowikiem i Zygmuntem Wujkiem,” w Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze*, 42.
- ⁵⁸ Jerzy Kalicki, „Słowo wstępu,” w Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze*, 6.
- ⁵⁹ (haes), „Koszalińskie plenery w stolicy,” 5.
- ⁶⁰ Brandys, Belski, „Po plenerach koszalińskich,” 11.
- ⁶¹ Ziarkiewicz, red., *Awangarda w plenerze*, 27.
- ⁶² *Wystawa Plastyki Ziemi Nadodrzańskich* (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1959).
- ⁶³ Brandys, Belski, „Po plenerach koszalińskich,” 11.
- ⁶⁴ Ibidem.
- ⁶⁵ Przewoźny, „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969,” 64, 69–70.
- ⁶⁶ Zgodzińska, *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, 11.
- ⁶⁷ Przewoźny, „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969,” 82.
- ⁶⁸ Ibidem, 83.
- ⁶⁹ *Informacja o VII Plenerze w Osiekach* (maszynopis), archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
- ⁷⁰ Zob. *Wystawa Osieki 1963-1977, Berlin – Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej* (teczka z materiałami dokumentacyjnymi), archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Bibliografia

Adamczak, Marta. „Akejonizmy osieckie w latach 1967-1981.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 320-364. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

„Awangarda w plenerze. Walentyna Orłowska rozmawia o plenerach w Osiekach z Andrzejem Ciesielskim, Ewą Kowalską, Aleksandrą Sień-

kowską, Andrzejem Słowikiem i Zygmuntem Wujkiem." W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 38-65. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Brandys, Tadeusz, Belski, Ryszard. „Po plenerach koszalińskich.” *Tygodnik Kulturalny*, nr 46, 16 listopada 1969, 11.

[b.a.]. *Dziennik Bałtycki*, nr 213, 8 września 1969, 2.

[b.a.]. *Głos Koszaliński*, nr 228, 30 sierpnia 1969, 6.

[b.a.]. *Głos Koszaliński*, nr 231, 2 września 1969, 1.

[b.a.]. „Obrazy z plenerów koszalińskich.” *Głos Koszaliński*, nr 233, 4 września 1969, 1.

Hackiewiczowa, Wanda, red. *Erna Rosenstein. Malarstwo*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1967.

(haes). „Koszalińskie plenery w stolicy.” *Słowo Powszechne*, nr 225, 18.09.1969, 5. *Informacja o VII Plenerze w Osiekach* (maszynopis). Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

J. O. [bez tytułu]. *Kultura*, nr 37, 14 września 1969, 10.

Kalicki, Jerzy. „Słowo wstępu.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 6-11. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Koszalińskie plenery 1963-1968, wstęp niesygnowany. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1969.

Księga inwentarzowa. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie.

List datowany na 27 listopada 1969. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie.

Luba, Iwona. *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyńskiej w latach 1956-1969*, red. Gabriela Świtek. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2017.

Matusińska, Maria et al., red. *Rocznik CBWA 1968-1969-1970*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, [1971].

Matusińska, Maria, red. *Wystawa prac Zbigniewa Makowskiego*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966.

Mitschein, Barbara, red. *Malarstwo, grafika, rysunek Rzeszowskiego Okręgu ZPAP*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1964.

Mitschein, Barbara, red. *Wystawa malarstwa Benona Liberskiego, Łódź*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966.

Mitschein, Barbara, red. *Wystawa malarstwa Marii Anto*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1966.

Orłowska, Walentyna. „Słowo o plenerach i kolekcji.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 12-24. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Projekt preliminarza VII Pleneru „Osieki – 69”. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Protokół przekazania przez Biuro Wystaw Artystycznych w Koszalinie dla Muzeum Pomorza Środkowego w Koszalinie darów z VII Pleneru w Osiekach 1969 r. Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Przewoźny, Janusz. „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969.” W *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, nr 1 (1971): 63-84. Koszalin: Muzeum Pomorza Środkowego w Koszalinie, 1971.

Rottenberg, Anda. „Ministerstwo Kultury i Sztuki” (aneks). W *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, 181-253. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1992.

Sitkowska, Maryla, red. *Grzegorz Kowalski. Prace dawne i nowe*. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, 2002.

Weychert-Walusko, Monika. „Chcę wyjechać na wieś.” W *Polska – kraj folkloru?*, red. Joanna Kordjak, 161-169. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2016.

Wilski, Wojciech. *Życiorys*, rękopis datowany 1 marca 1972, Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa,teczka Ob. Wojciech Wilski, nr 9389.

Witz, Ignacy. „Malarskie apostołstwo.” *Życie Warszawy*, nr 215, 9 września 1969, 5.

Wystawa Osieki 1963-1977, Berlin – Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej (teczka z materiałami dokumentacyjnymi), archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Wystawa Plastyki Ziemi Nadodrzańskich. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1959.

Zacharewicz, Halina, red. *Marian Bogusz*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1967.

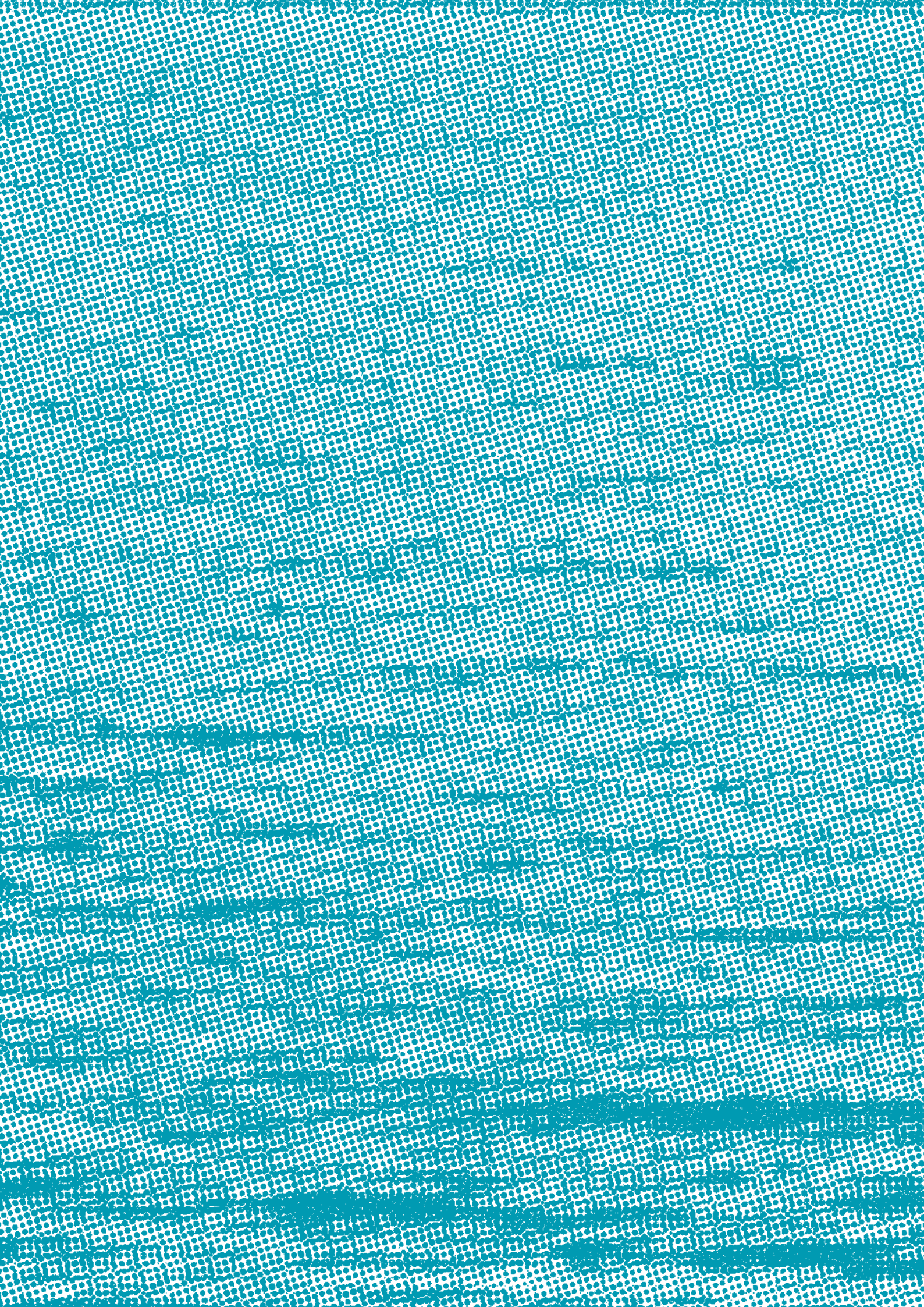
Zgodzińska, Beata. *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2015.

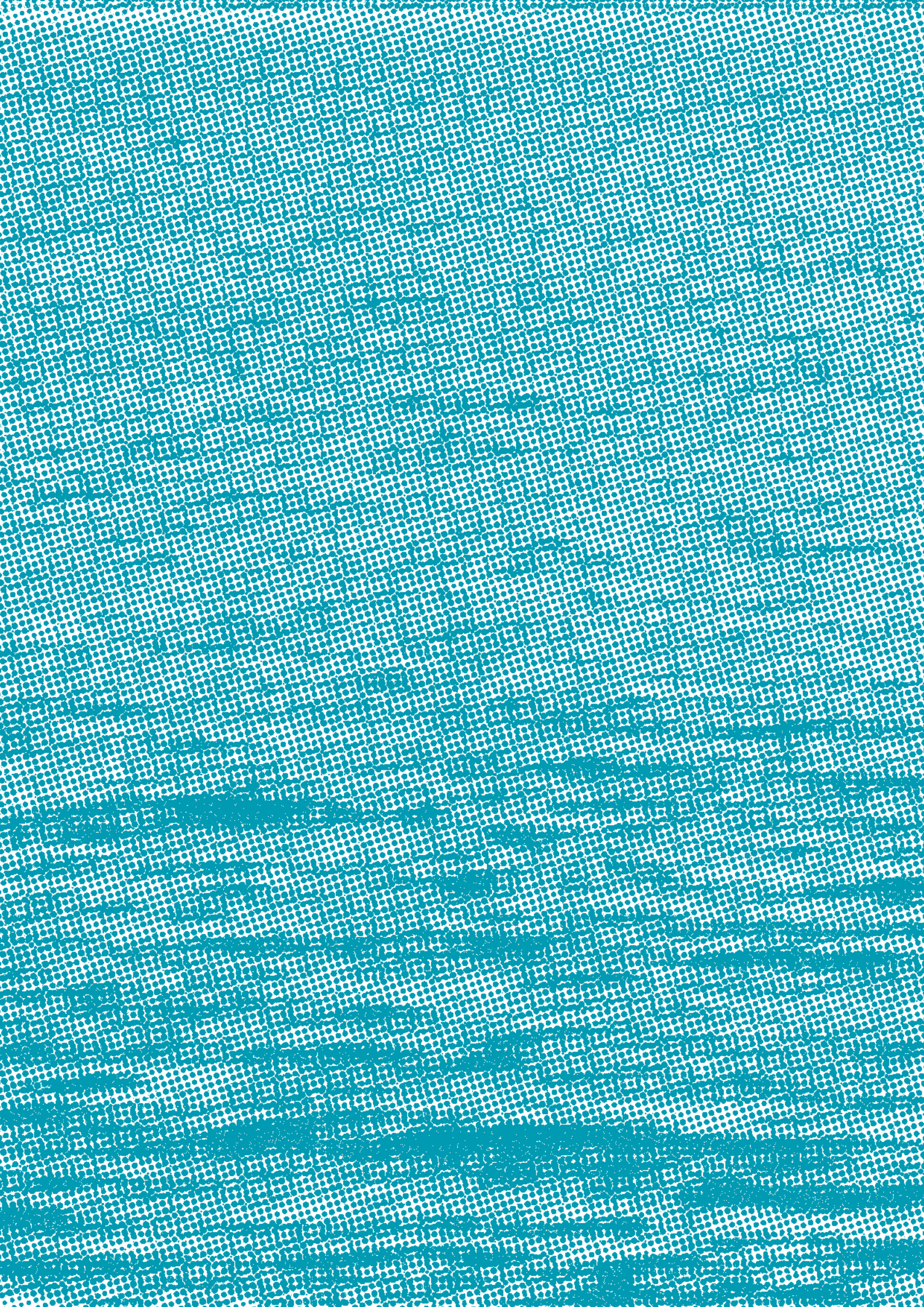
Ziarkiewicz, Ryszard, red. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Zieliński, Marian. *50 lat Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Koszalin-Słupsk*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, Zamek Książąt Pomorskich w Słupsku, 2005.

Zieliński, Marian. *Monografia środowiska plastycznego Pomorza Środkowego i Ziemi Słupskiej w latach 1947-1998*. Słupsk: ARW LenART na zlecenie Wydziału Kultury, Sportu i Promocji Miasta Urzędu Miejskiego w Słupsku, 1999.

Żygulski, Zdzisław, jun. „Sztuka kontra muzeum.” W *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. Teresa Hrankowska, 347-357. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.





Dorota JARECKA

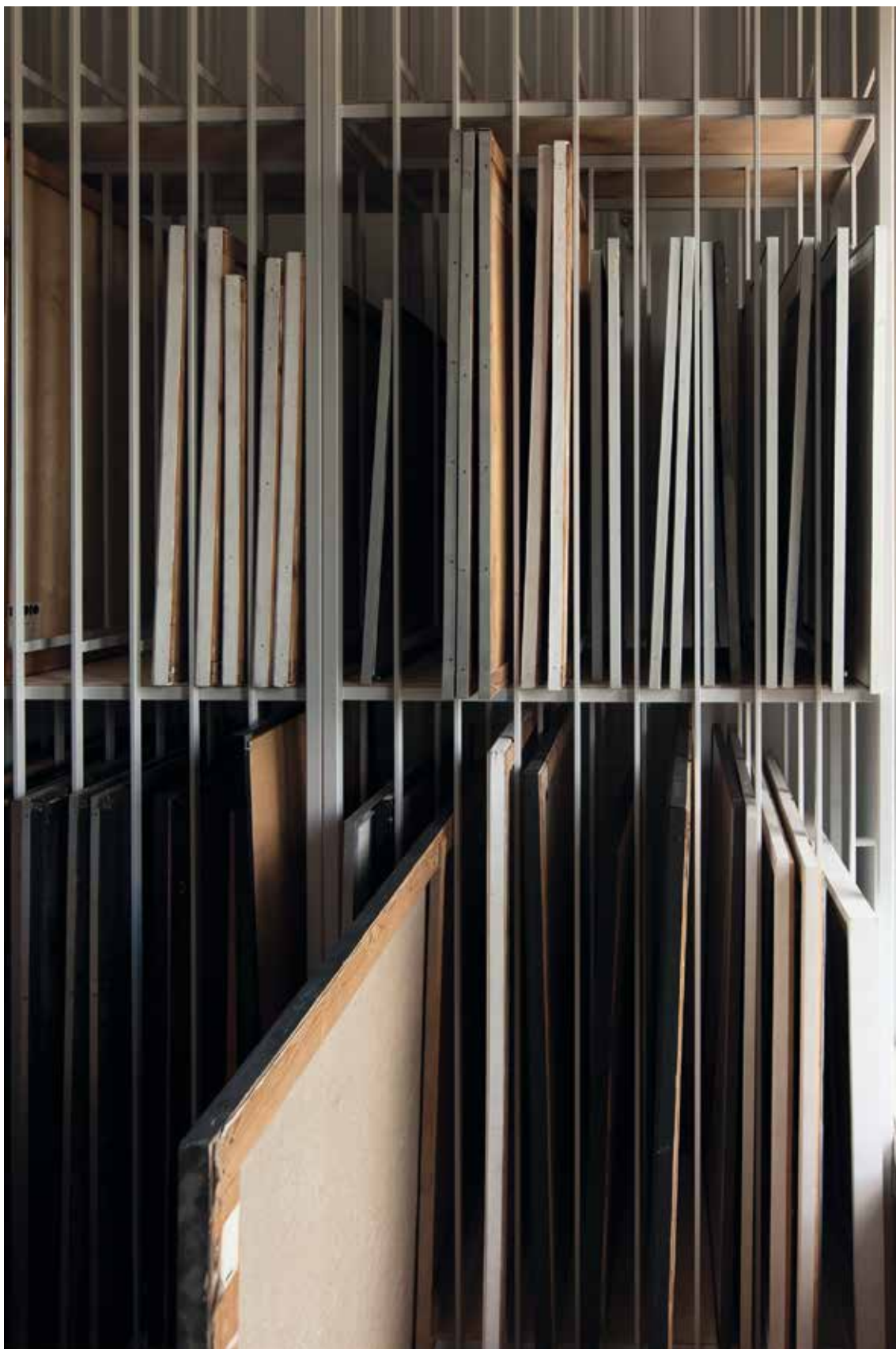
Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich

MAŁA UTOPIA AWANGARDY. „KOLEKCJA STUDIO” I „KOLEKCJA OSIECKA” JAKO LOKALNE ZAWIĄZKI MUZEÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

W 2016 roku na zamówienie Galerii Studio w Warszawie młoda artystka Marta Wódz, studentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wykonała serię fotografii. Przedstawiają magazyny Galerii Studio w Teatrze Studio im. S. I. Witkiewicza w Warszawie. Jest to pięć pomieszczeń używanych przez teatr i przeznaczonych na przechowywanie dzieł sztuki. Wszystkie znajdują się tam, gdzie Galeria i Teatr – w Pałacu Kultury i Nauki. Założeniem projektu było uchwycić specyficzny stan magazynów w roku 2016, ale też stan, w jaki popada historyk sztuki, który staje przed takim widokiem. W Galerii Studio pracuję od kwietnia 2016. Wraz z Barbarą Piwowarską stanowimy merytoryczny zespół galerii, zajmujący się zarówno programem, jak i kolekcją sztuki, która się tam znajduje. Zatrudniając się w galerii, znałyśmy rangę tej – liczącej niemal tysiąc obiektów – kolekcji, nie wiedziałyśmy jednak w jakich warunkach jest ona przechowywana. Jak pisał André Breton, surrealistyczne „piękno konwulsyjne” charakteryzują trzy elementy: zawołowanego erotyzmu, eksplozji zatrzymanej w ruchu, i czegoś, co poeta nazwał „okolicznościową magią”, kiedy to zwykły lub dobrze znany przedmiot, znajdując się w nowej, zaskakującej konfiguracji, zaczyna iskrzyć nowym znaczeniem.¹ W widoku, jaki zastałyśmy

najmniej było może erotyzmu, jednak dwa pozostałe elementy wymieszane były ze sobą w doskonały sposób, najsilniej zaś obecny był ten trzeci. Problemem było nie tylko stłoczenie obiektów i brak odpowiednich sprzętów do przechowywania, ale także nieszczelne okna, niestabilne warunki klimatyczne, kurz wydobywający się z systemu wentylacyjnego Pałacu Kultury – by wyliczyć tylko to, co najbardziej dla obiektów szkodliwe. Poprzednie ekipy galerii robiły co mogły, by ratować życie dzieł i uchronić je przed zniszczeniem, jednak działały w fatalnych warunkach przestrzennych, finansowych i strukturalnych. My także w nich zaczęłyśmy działać jednak zdecydowałyśmy, że jeśli coś ma się zmienić, należy ten stan odsłonić.²

Kolekcja Galerii Studio ma swój początek w 1972 roku. Od kiedy dyrekcję placówki przejął Józef Szajna, zmieniając nazwę Teatru Klasycznego na Teatr Studio, gromadzono tutaj zbiory sztuki współczesnej. Tak naprawdę „Kolekcja Galerii Studio” to nazwa zwyczajowa. Galeria działająca wewnątrz Teatru Studio, nie ma odrębnego administracyjnego bytu, kolekcja należy więc nie do Galerii, ale do Teatru. Jednostką, której Teatr podlega jest Urząd Miasta Stołecznego Warszawy. Sytuacja, w jakiej znalazła się kolekcja Galerii Studio po po-



Wszystkie zdjęcia: Marta Wódcz. Dokumentacja stanu magazynów w Galerii Studio, 2016.

nad czterdziestu latach istnienia, w ciągu których – zamiast zdobywać na znaczeniu – stopniowo się degradowała, ukazuje jednak nie tylko problem Galerii Studio i Teatru, pod który podlega, ale polską schizofrenię dotyczącą tzw. dziedzictwa. Ustawowo organizator, jakim jest Urząd Miasta, ma obowiązek dbać o należącą do niego spuściznę. Wg Ustawy o Ochronie Zabytków i Opiece nad Zabytkami zabytkiem są „dzieła sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego i sztuki użytkowej” oraz kolekcje „stanowiące zbiór przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje.”³ Zgodnie z ustawą, jest to więc zbiór zabytków. A przywołując *Władcę pierścieni*, jest to Maszomleum, gdzie, jak pisze Tolkien, hobbici przechowują „maszomy”, a więc takie przedmioty, z których nie ma się bezpośredniego pożytku, ale których nie chce się wyrzucić.⁴ Emocje, jakie budzi Maszomleum są niezwykle ważne. Tolkien dostrzega zasadniczą trudność, w jaką wpłatają nas rzeczy: wywołują poczucie zablokowania, stawiając podmiot przed dylematem. Maszom stanowi nieusuwalną resztkę, która gromadzi znaczenie. W ujęciu semiotycznym zbiór takich obiektów jest komunikatem. To, jak go rozumiemy, zależy od nas. Możemy udawać, że żadnym komunikatem nie jest, a więc przyjąć postawę wyparcia. Jednak kiedy zaczniemy już taki komunikat czytać, podejmujemy zobowiązanie. Rzeczy stawiają nas w trudnej sytuacji, bo domagają się odpowiedzi.

Trudno nawet w skrócie opowiedzieć historię tego miejsca, zresztą nie taki jest cel tego tekstu. Zadanie, jakie sobie postawiłam jest nieco inne. Chodzi o to, by uwzględniając historię tego miejsca, zadać pytanie, dlaczego kolekcja Studio została zdewaluowana w oczach jej zarządcy, czyli Urzędu Miasta, który przez lata nie przewidywał w swoim budżecie dotacji na jej utrzymanie. Oraz, czy nie można tego wyjaśnić poprzez kontekst, przyglądając się odmianie losów innej, choć podobnej kolekcji, w Muzeum w Koszalinie, zwanej zwyczajowo „kolekcją osiecką”. Dlaczego myślę, że uprawnione jest takie porównanie? Kolekcja osiecka, w odróżnieniu od Studio, jest częścią instytucji muzealnej. Muzeum w Koszalinie ma profesjonalnie urządzone magazyny, Galeria Studio nie posiada natomiast żadnego muzealnego oprzyrządowania, prócz regałów na obrazy. Jednak istnieje jedno

zasadnicze podobieństwo: kolekcja osiecka, choć istnieje w świadomości historyków sztuki jako wyjątkowy zbiór, nie istnieje w polityce prezydenta miasta. Nad jej dobrem czuwają, zupełnie tak jak w Studio, dwie osoby na stanowiskach merytorycznych, nie ma dedykowanego kolekcji konserwatora, ale przede wszystkim brak stałej rocznej dotacji na rozwijanie badań. Skutkuje to przestrzenią ekspozycyjną na niskim poziomie, brakiem wystaw czasowych wokół kolekcji, wciąż nie wydanym katalogiem zbiorów. Kolekcja osiecka jest zmarginalizowana podwójnie: w polityce władz i w polityce macierzystej instytucji.

W tekście tym zastanowię się, jaki jest związek tej marginalizacji z historią. Obie kolekcje mają swoją genezę w konkretnym okresie historycznym, czyli w latach sześćdziesiątych (Koszalin) i w latach siedemdziesiątych (Warszawa) dwudziestego wieku. Obie powiązane są z myślą stworzenia lokalnego muzeum poświęconego sztuce współczesnej lub nowoczesnej wobec braku państwowej polityki kulturalnej w tym zakresie. Założenie w obu miejscach polegało na tym, że pewna liczba prac zgromadzonych przez instytucję może posłużyć za argument wobec władzy na rzecz stworzenia innej instytucji, o szerszym „polu rażenia”, wyższej randze, instytucji muzealnej poświęconej współczesności, jakiej w Polsce w tym czasie nie było.

Dwie kolekcje różni więc bardzo wiele, jednak mają dwie podobne cechy strukturalne: są częścią całości, która nie jest dedykowana sztuce współczesnej, oraz są „ambiwalentnym dziedzictwem”.

Umieszczając te spostrzeżenia w konkretnym historycznym czasie, widziałabym obie kolekcje w szerokim kontekście dziedzictwa PRL. Nie waloryzuję pozytywnie ani negatywnie tego dziedzictwa. Problem, w jaki sposób my dzisiaj, dziedziczymy czy też odrzucamy to, co pozostawił nam PRL, jest istotną dyskusją, która w dużej mierze zależy od tego, co określamy jako „my”. „Żyjemy w płytkiej teraźniejszości, pozbawieni zarówno przeszłości, jak i sięgającej choć odrobinę dalej niż rok, dwa przyszłości” pisał w 2005 roku Dariusz Gawin, wywołując wraz z innymi publicystami Ośrodka Myśli Politycznej, do rozpoczęcia przez państwo polskie planowej i systematycznej „polityki historycznej.”⁵ Konserwatywny projekt, którego ideowe założenia budowano stopniowo, od roku 2015 w Polsce znaj-

duje realne wcielenie w posunięciach rządu i parlamentu. W skrócie polega on na wydobywaniu chwalebnych heroicznych lub ofiarniczych momentów historii, które wedle założeń projektu konsolidują wspólnotę i nadają jej sens. Mniej chwalebne momenty należy oczywiście mieć w pamięci, ale nie eksponować ich zanadto, gdyż to wspólnotę narusza i podaje w wątpliwość. Pytanie brzmi następująco: jakie jest miejsce dziedzictwa PRL w tak nakreślonej wizji wspólnoty oraz czy przypadkiem jej elementy, a więc ważne składowe takiej wizji, nie były realizowane już wcześniej, w posunięciach takich podmiotów jak władze miast czy województw, a także ministerstwo kultury w ciągu ostatnich trzech dekad? Jest symptomatyczne, że instytucje, które powstały po 1989 roku, jak Mocak w Krakowie czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, odwołały się do kolekcji gromadzonych poza głównym obiegiem, jak kolekcja Galerii Potocka, lub biblioteka Mieczysława Porębskiego, która weszła do zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej Mocak w Krakowie, czy dzieła ze zbiorów Fundacji Instytut Promocji Sztuki, które jako depozyt znalazły się w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Żadne z nowopowstałych muzeów/centrów sztuki współczesnej, jak Mocak w Krakowie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, wreszcie Muzeum Współczesne we Wrocławiu nie odwołało się do publicznej „kolekcji” z okresu PRL, co było oczywiste zarówno dla twórców tych instytucji, jak i dla publiczności. Nie było to – jak sądzę – świadomie „wymierzone we wroga”, jakim była przeszłość. Jednak jednym ze skutków ubocznych tego nowego początku była marginalizacja pamięci o lokalnych, na wyrost zakrojonych inicjatywach. To nie jest zapomnienie, ale raczej zawstydzenie. Z jednej strony był w tym gromadzeniu dzieł sztuki w okresie socjalizmu szlachetny poryw, bezinteresowna praca na rzecz dobra wspólnego, z drugiej – pewna doza wyrachowania i pragmatyzmu. Nie ignorowałabym dzisiejszego specyficznego populistycznego klimatu wokół plenerów w Osiekach (jako imprezy, która kojarzy się z PRL), w którym tę imprezę się ośmiesza, by można ją było zaakceptować. Nie chcę potępiać tego typu kroków, ale zapytać raczej, dlaczego ta akurat przeszłość ma tak silne działanie afektywne, dlaczego wciąż wywołuje uczucie wstydu i grozy.

Zaczynając od tego, co najbardziej dostępne, a więc języka, w obu wypadkach, tak kolekcji Studio, jak i kolekcji osieckiej problematyczna wydaje się sama kategoria „kolekcji”. Ja też jej dotąd w tym tekście używałam. Jednak tej nazwy nie należy używać bezrefleksyjnie. Kategoria kolekcji jest nieobojętna, ma choćby zabarwienie ekonomiczne i zdawano sobie z tego sprawę nawet w socjalistycznej Polsce.

Jerzy Ludwiński w modelowych, jak sądzę, dla Andrzeja Ekwińskiego (który jednak na Ludwińskiego się w swoich tekstach się nie powołał), założeniach Muzeum Sztuki Aktualnej z 1966 roku, zapowiadał co prawda „kolekcję”, ale ruchomą i zmienną, jako zaledwie jeden z działów planowanego przez siebie, przyszłego muzeum.⁶ Ludwiński użył słowa „kolekcjonerski”, ale w znaczeniu negatywnym, pisząc „Dotychczasowe galerie sztuki stanowią kolekcje, zbiory dzieł, które już kiedyś powstały. Determinuje to kolekcjonerski, statyczny, czysto konsumpcyjny ich charakter.”⁷ „Miejsca nie można kupić ani kolekcjonować” pisali Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek we „Wprowadzeniu do ogólnej teorii Miejsca” z 1967 roku.⁸

Kategoria kolekcji jest niekoherentna również ze względu na historię tych miejsc. Kolekcja powinna mieć swego twórcę, a więc kolekcjonera, zbieracza. W ujęciu historycznym kolekcje prywatne były udostępniane publicznie przez swych właścicieli lub przejmowane i udostępniane przez państwo.⁹ W polskim wypadku mamy do czynienia z czymś innym. Oto zbieracz, „niegroźny szaleniec”¹⁰ pojawia się wewnątrz państwowego organizmu, realizuje swą pasję, ale nie w celu pomnożenia własnego dobytku, tylko po to, by działać na rzecz, jak mu się wydaje, dobra wspólnego. Jednak zwróćmy uwagę – żaden z nich, ani Józef Szajna, który zapoczątkował zbiory sztuki w Galerii Studio, ani Marian Bogusz, który rzucił pomysł muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie, nie używali terminu „kolekcja” dla określenia celu swoich działań. Kiedy 10 czerwca 1963 roku Bogusz przekazał trzynaście obrazów ze zbiorów Galerii Krzywe Koło w Warszawie na rzecz Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Koszalinie, nie miał on na myśli stworzenia w tym muzeum „kolekcji” związanej z plenerem w Osiekach, ale zakładał, że taki dar bę-

dzie argumentem na rzecz stworzenia czegoś więcej – mianowicie muzeum.¹¹ Podobnie w wypadku zbiorów w Teatrze Studio termin „kolekcja” pojawił się wtórnie. Prawdę mówiąc, zaczął funkcjonować dopiero wtedy, kiedy już było wiadomo, że zbiór sztuki gromadzony w teatrze nigdy się w muzeum nie przekształci. Krótko mówiąc, w obu wypadkach termin „kolekcja” jest śladem pewnego niepowodzenia, klęski czy zawodu który nastąpił w drodze ewolucji politycznej i instytucjonalnej.

Przeszłość ma zawsze traumatyczny charakter, pisał Piotr Piotrowski w tekście „Nowe muzea w nowej Europie,” w którym zarysował napięcie między tym, co nazwał traumafiliją a traumafobią na przykładzie nowych muzeów powstających w Europie Środkowo-Wschodniej. Jeśli muzea historyczne (jak Dom Terroru w Budapeszcie czy Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie), dowodził Piotrowski, wykazują się traumafiliją – a więc realizują wizję muzeum, które ma sprawić, by widz na nowo, empatycznie i afektywnie przeżywał niedawną historię – to muzea sztuki (jak np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bukareszcie w dawnym Pałacu Ludowym) przechylają się w przeciwną stronę i cierpią na „traumafobię”. Ta postawa polega na odcięciu się od lokalnej historii i udawaniu, że nie nadzwyczajnego nie miało w niej miejsca, „odkreślamy przeszłość grubą linią” i spokojnie uczestniczymy w europejskiej sztuce i historii, tak jakby nigdy nie było żadnych podziałów. Piotrowski te dwa bieguny umieszcza w polu tego, co określa jako „negatywne dziedzictwo”¹². Nieważne, czy ktoś chce żyć traumą, czy się od niej gwałtownie odcina – rządzi tym zachowaniem ta sama „post-traumatyczna” postawa. Widać to bardzo dobrze w odzywającym się co jakiś czas pragnieniu wyburzenia Pałacu Kultury. Patrząc na magazyny Galerii Studio, można powiedzieć, że nie trzeba burzyć Pałacu Kultury, on jest już w środku „zburzony”.

Studium przypadku: Studio

To, że od samego początku, u źródła zbiorów sztuki w warszawskim Teatrze Studio i w Muzeum w Koszalinie, nie mówiło się o „kolekcji”, nie uważam za pomyłkę albo przypadek. Józefa Szajna chciał stworzyć muzeum, ale nie kolekcję. Ślad tego założenia jest zapisany w pierwszej książce o „Galerii

Teatru Studio” z 1976 roku, która podsumowywała pierwsze pięć lat istnienia galerii. Odpowiedziany za program galerii w tym czasie krytyk Andrzej Ekwiński, pisał tam: „Kilkadziesiąt dzieł, tekstów, manifestów, zdjęć, nagrań, filmów, slajdów, zbiór różnych informacji artystycznych – to załączek powstającego Muzeum Galerii.”¹³ Zwraca uwagę w tym cytacie fakt, że nie zostało użyte słowo „kolekcja”.

Interesujące jest przejście od „muzeum” do „kolekcji”, jakie się dokonało pomiędzy pierwszymi nabytkami do zbioru Galerii Teatru Studio w kwietniu 1972 roku (było to jedenaście prac przekazanych nieodpłatnie z Ministerstwa Kultury i Sztuki decyzją Zespołu do spraw Plastyki¹⁴), a dekadą lat osiemdziesiątych. Cezurę umieszczałabym w roku 1981, kiedy ze Studio odszedł Szajna. Pożegnał się nie tylko z samym Teatrem Studio, ale z dwoma istotnymi projektami. Pierwszym była przebudowa wnętrza teatru według projektu Oskara Hansena – z lat 1972-1980 pochodzi duży zespół jego projektów przechowywanych obecnie w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w których architekt proponował zamianę klasycznej widowni i sceny w przestrzeń otwartą, umożliwiającą eksperymentalne formy teatralne. Drugim była koncepcja muzeum.

Zbiór znajdujący się dzisiaj w galerii na początku funkcjonował jako część Muzeum Sztuki Współczesnej¹⁵ lub Muzeum Galerii.¹⁶ W roku 1976 Ekwiński, jej kurator programowy, pisał, że chciałby, aby Muzeum Galerii przekształciło się w „Muzeum Idei i Osobowości”. Nazwa miała oznaczać włączanie do zbioru nie tylko tradycyjnych gatunków, ale rejestracji, manifestów, dokumentów. Częścią tak pomyślanego muzeum byłyby: „1. Zbiory sztuki i dokumentacja, 2. Pracownia, 3. Informacje i akcje”.¹⁷ Podobnie jak Ludwiński przesunął kolekcjonowanie sztuki do zaledwie jednego z działów instytucji, która miała zajmować się przede wszystkim aktualnością. Galeria przez pewien okres rzeczywiście działała w taki otwarty sposób, organizowano „wolne soboty ze sztuką”, zapraszano performerów i twórców sztuki efemerycznej. W latach 1972-1981 w Galerii Teatru Studio wystąpili m.in. Stuart Brisley, Grupa Od Nowa z Poznania, Ruth Wolf-Rehfeldt i Robert Rehfeldt,





Wolf Vostell, Mario Merz, Sol LeWitt, Gregor Schneider, Andrzej Partum, Jan Świdziński, Jerzy Kalina i Małgorzata Maliszewska, Ryszard Winiarski. Istniał niewątpliwie dysonans między tymi działaniami a dążeniem Szajny, by osadzić zbiory galerii w tradycji polskiego modernizmu. Przeważał kompromis: udekorowano przestrzeń teatru (foyer, schody, bufet) nabytymi do zbiorów dziełami sztuki, a do działań i akcji zapraszano głównie młodych artystów, w tym muzyków i performerów. W latach siedemdziesiątych w Studio koncertowały m.in. zespoły Maanam i Tilt. Ekwiński, a następnie Zdzisław Sosnowski, który prowadził galerię w latach 1978-1981, próbowali zrównoważyć modernistyczną wizję sztuki Szajny sztuką akcji, nowymi mediami, formami – dziś określanymi – jako partycypacyjne.

Do lat osiemdziesiątych w definiowaniu gromadzonych przez teatr zbiorów unikano nazwy „kolekcja”. W 1976 roku, kiedy zespół Galerii wydał pierwszą podsumowującą swoją działalność publikację, w zbiorach znajdowało się osiemdziesiąt pięć prac. Dzięki zakupom dokonywanym przez Wydział Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy lub Ministerstwo Kultury i Sztuki w zbiorach galerii znalazły się prace takich artystów, jak: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Andrzej Bielawski, Andrzej Bieńkowski, Stefan Gierowski, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Kałucki, Hilary Krzysztofiak, Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski. Na przełomie dekad, kiedy galerię prowadził Sosnowski, profil zakupów się zmienił, a w zbiorach znalazły się prace m.in.: Ewy Partum, Marka Koniecznego, Natalii LL. Pomiędzy rokiem 1981 a 1982 galerię prowadził krótko Andrzej Skoczylas. Zbigniew Taranienko, który przyszedł po nim i pracował do 1998 roku, w swych artystycznych wyborach powrócił do modernistycznych założeń Szajny. W 1997 roku w książce poświęconej galerii pisał, iż za jego czasów: „zamiast zarejestrowanych w obiektach czysto formalnych operacji, dokonywanych na sztuce i na jej »pojęciu«, wybierano więc dzieła syntetyzujące, dojrzałe, nacechowane oczywistymi jakościami artystycznymi.”¹⁸ Dotyczyło to zarówno wystaw, jak i polityki zakupów. Publikacja ta była już zatytułowana *Kolekcja Studio*.

W polityce zakupów kontynuowano w tym czasie i dopełniano zarys programowy Szajny. Jeśli więc w 1976 w zbiorach były dwie prace Stażewskiego, to znalazły się w niej dwie kolejne. Na tej samej zasadzie poszerzano zbiór o kolejne prace Winiarskiego, Rosenstein, Jonasza Sterna, Adama Marczyńskiego, Jana Berdyszaka. Przybył też zbiór prac drugorzędnych twórców amerykańskich, dar od kolekcjonerki Ewy Pape. Zachowano zasadę, że po każdej indywidualnej wystawie artysta darowuje galerii swą pracę. Paradoksem jest więc to, że im mniej realna była zamiana galerii w muzeum sztuki współczesnej, tym bardziej ciążyła ona ku muzealizacji. Do 1998 roku zasób galerii powiększył się znacznie, bo do ośmiuset prac (wraz z depozytami). Potem, za czasów Grzegorza Pabla, powiększał się dalej. Dzisiaj zbiór liczy prawie tysiąc obiektów (z depozytami). Oznacza to, że a największy przyrost nastąpił w latach 1981-1997.

W 1980 galeria i teatr przybrały nazwę Centrum Sztuki Studio, a jednocześnie znaczenie tej placówki zaczęło spadać, aż w latach dziewięćdziesiątych została ona zmarginalizowana przez nowe dynamiczne miejsca, jak Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie czy Centrum Sztuki Łąźnia w Gdańsku oraz szereg innych inicjatyw, które zdecentralizowały obraz sztuki w Polsce. W 2008 Centrum znów stało się po prostu Teatrem. Ciekawa jest jednak ciągłość pewnego ideowego założenia. Inicjatorem powołania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie był Waldemar Dąbrowski, w latach 1982-1991 dyrektor administracyjny Centrum Sztuki Studio, a w latach 2002-2005 minister kultury. Muzeum powołano w Warszawie w 2005 roku. Uroczystość ogłoszenia tego faktu miała miejsce pod Pałacem Kultury, na placu Defilad.

Wracając do dialektycznego związku muzeum i kolekcji: jest on szczególnie trudny w odniesieniu do sztuki nowej. Początkowo Museum of Modern Art w Nowym Jorku miało przekazywać do Metropolitan Museum swoje zbiory, gdy już stracił walor nowości. Jednak trudno wyznaczyć taką cezurę. Skończyło się na tym, że MoMA rzeczywiście niekiedy wyzbywa się swoich zasobów, decydując się na sprzedaż, jednak pierwotna koncepcja wymiany zbiorów szybko się zdezaktualizowała. Podobnie stało się wiele lat później w New Museum, które takie wyzbywanie się prac też miało w swych

założeniach. Kolekcja zbyt szybko nabiera wartości, by można się było jej pozbyć. Nie przewidziano też tego, że samo istnienie dzieł w kolekcji wpływa na ich znaczenie w różnych obiegach wartości, w tym na rynku sztuki. Dzieła te nawet nie muszą być przez muzeum pokazywane. Ważne, że wiedza o kolekcji wchodzi do obiegu informacyjnego. Artysty i ich pozycja stają się w ten sposób zakładnikami muzeów, co sprzyja utrwalaniu, a nie zmianie wzorców pracy ze zbiorami. Paradoksalnie, w Studio porzucenie hasła „muzeum” odblokowało dryfowanie w stronę muzealizacji. Galeria – tracąc dynamikę młodej, obiecującej instytucji, która mogła zmieniać układ artystyczny – osadziła się we własnej „kolekcji”.

Mieke Bal analizuje muzea, używając narzędzi narratywistycznych, traktując je jako dyskurs. W obrębie tego dyskursu poszczególne artefakty są wypowiedzią, która może mieć charakter metafory lub synekdochy, zależnie od tego, w jakim „zdaniu” się je umieści, a więc czy będzie to „zdanie” z obszaru wiedzy o etnologii/etnografii (synekdocha), czy z obszaru sztuki (metafora).¹⁹ Trzeba jednak dodać, że aby obiekt stał się metaforą, powinien pojawić na ekspozycji. W ramach magazynów pozostaje on zaledwie częścią nieokreślonej całości, niedopowiedzianym *pars pro toto*, przypominając artefakt z muzeum etnograficznego. Jeśli tak spojrzeć na kolekcję Studio, to można powiedzieć, że obiekty w niej zgromadzone mówią o całości, która już nie istnieje. Jest to całość pochodząca z tej narracji o sztuce w Polsce, jaka sformułowana została w książkach takich, jak: *Młode malarstwo polskie 1944-1974* Aleksandra Wojciechowskiego, czy *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity* Bożeny Kowalskiej. Dzisiaj ta narracja została podważona, nastąpiły przewartościowania. Nikt nie porusza się już np. w obrębie „wielkich” nazwisk. Przestało istnieć odniesienie w postaci kultury plastycznej lat siedemdziesiątych.

Jednak można sobie zadać pytanie dotyczące aksjologii. Czy przewartościowanie układu odniesienia musi skutkować zaniedbaniem?

Studium przypadku: kolekcja osiecka

Podobne pytania należy postawić w kontekście Koszalina. Czy przewartościowanie, jakie nastąpiło w ciągu ostatnich dekad które sprawiło, że zdezaktualizowała się koncepcja lokalnego muzeum sztuki nowoczesnej oznacza, że kolekcja osiecka może się znaleźć na marginesie strategii kulturalnej miasta Koszalina? Czy to, że kolekcję tę traktowano jako swoistą „pamiątkę po plenerach”, a nie jako punkt wyjścia dla nowych programów (które ze swojej natury muszą dezaktualizować i krytycznie traktować te poprzednie) jest powodem, by dzisiaj traktowana była jak skamieniałość? Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie otrzymuje bowiem tyle tylko środków, aby nie upadł. Nie jest to sytuacja, w której można pomyśleć o jakimkolwiek rozwoju.

Chciałabym zapytać o to, w jaki sposób historia warunkuje ten stan, a więc zdjąć odpowiedzialność z konkretnych jednostek („zły dyrektor”, „zli pracownicy”) i zastanowić się nad strukturą mentalną: pamięcią i relacją do przeszłości, które implikują takie, a nie inne, podejście do obiektów i koncepcji całości. Podobnie jak w historii Studio, jak sądzę, ważną rolę odgrywa tu historia nieudanego muzeum.

Historia plenerów w Osiekach jest częścią mitu założycielskiego polskiej awangardy powojennej. Powstaje coraz więcej opracowań związanych m.in. z fenomenem tych plenerów. Zawsze przy tym wydobywa się ich dwuznaczność, prowadzenie gry z władzą o stawkę, jaką była artystyczna niezależność.²⁰ W historię plenerów w Osiekach wplata się także historia – projektowanego kiedyś – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. Można sobie zadać pytanie, czy przekonanie o klęsce projektu modernizacyjnego nie wpłynęło na dzisiejszą marginalizację kolekcji osieckiej?

Michel Foucault uważa, że muzea są heterotopią, w której czas „nigdy nie przestaje się spieć i wynosić ponad swój szczyt.”²¹ W tym sensie Muzeum w Koszalinie przechowuje dzisiaj, jak w kapsule, wraz „kolekcją osiecką” (którą umieszczam tutaj na razie w cudzysłowie), różne przeszczerzenie i czasy.

Jest to przede wszystkim czas Bogusza. Czas obecny paradoksalnie, gdyż obrazy, które zosta-

ły podarowane w 1963 roku przez niego Muzeum w Koszalinie, jako załączek przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, od dawna już się w Koszalinie nie znajdują. Było to, jak pisze Walentyna Orłowska, trzynaście płócien (m.in. Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego) i dwadzieścia dziewięć rysunków i grafik artystów współczesnych.²² W 1965 roku wraz z dziełami lokalnych artystów, które Muzeum w Koszalinie gromadziło od 1956 roku (w sumie było to ok. 200 prac) zostały one przekazane do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, na skutek „reorganizacji muzealnictwa koszalińskiego”.²³ Marcin Szelaąg podaje, że Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Koszalinie stało się wtedy po prostu oddziałem archeologicznym muzeum w Słupsku i było zmuszone przekazać tam nie tylko prace artystów współczesnych, ale m.in. zbiory etnograficzne czy sfragistyk.²⁴

Reorganizacja nie była więc wymierzona w sztukę współczesną czy plenery osieckie. Kiedy jednak w 1975 roku nastąpił nowy podział administracyjny kraju, a Muzeum w Koszalinie zyskało status okręgowego i upomniało się o swoje obiekty, wtedy już Słupsk postanowił dar Bogusza dla siebie zatrzymać. W Koszalinie znalazło się więc trzysta dwadzieścia pięć prac uczestników plenerów w Osiekach z lat 1963-1972.²⁵ Niestety bez daru Krzywego Koła. Oznacza to, że „dar dla przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie”²⁶ był w Koszalinie zaledwie dwa lata.

Jest to dość paradoksalne, gdyż właśnie fundacja Bogusza jest legendarnym gestem założycielskim dla tego, co dzisiaj funkcjonuje pod nazwą „kolekcja osiecka”. Jak pisze Orłowska, to co wróciło do Koszalina, stało się „zaczątkiem koszalińskiej kolekcji sztuki współczesnej, która z czasem, dzięki darom z kolejnych plenerów oraz systematycznym zakupom robionych w miarę (skromnych niestety) możliwości, urosła w zbiór liczący ponad 1500 obiektów sztuki II połowy XX w.”²⁷ Podobnie jak w Studio, w Koszalinie po 1976 roku „czas muzeum” został więc zastąpiony „czasem kolekcji”.

Historia tego zbioru jest częścią usiłowań założenia muzeum sztuki nowoczesnej lub współczesnej podejmowanych w Polsce, jak przypomina Marcin Szelaąg, już od 1945 roku.²⁸ Szelaąg, w tekście o muzeum sztuki współczesnej jako „topo-

sie powojennego życia artystycznego”, podkreśla propagandowy charakter fundacji działów sztuki współczesnej w lokalnych muzeach w Polsce od lat pięćdziesiątych do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Władzom szczególnie zależało w tym czasie na kulturalnej aktywizacji tzw. Ziemi Zachodnich.²⁹ Artyści zaś potrafili umiejętnie wpi- sywać się w tę strategię.

Po rozwiązaniu Klubu Krzywego Koła w Warszawie w 1962 roku i represjach skierowa- nych przeciwko jego środowisku, galerii prowa- dzonej w tym miejscu przez Bogusza groziło roz- rozwiązanie. Namawiając władze do zorganizowania pleneru w Osiekach i zapoczątkowania w Kosza- linie muzeum sztuki nowoczesnej, jak wspomniał Jerzy Fedorowicz, Bogusz „powoływał się na modny wówczas w naszej propagandzie problem zachodniego rewizjonizmu. Był to strzał z cięż- kiego działa, lecz skuteczny, ponieważ koncepcja Muzeum, jak też przyszłych plenerów, miała być pansłowiańska.”³⁰ Muzeum w Koszalinie, oparte o zbiory dawnego Heimatmuseum (podobnie jak Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze oparło się o zbiory niemieckiego „muzeum ziemi ojczy- stej”), musiało postawić na polskość. Podobnego argumentu o podniesieniu prestiżu regionu oraz „poszerzeniu zasięgu nowoczesnej myśli polskiej o tereny najbardziej wysunięte na Zachód” użył kilka lat później Ludwiński w założeniach Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, co było oczywi- stym chwytem retorycznym.³¹

Jak pisze Szelaąg, Muzeum Sztuki Aktualnej Ludwińskiego było w fazie bliskiej realizacji.³² Lu- iza Nader podaje, że Muzeum Sztuki Aktualnej na- wet funkcjonowało (krótko) we Wrocławiu od 1967 roku, ale pod innym kierownictwem.³³ Podobnie jak w Koszalinie skończyło się więc na programach. Szelaąg uważa, że tego typu projekty blokowała wła- dza, która bałaby się takiego miejsca jako zbyt nie- zależnego, bo posiadającego autonomię i możliwość kształtowania programu.³⁴ Problem niezako- ńczoności muzeum sztuki współczesnej w PRL jest chyba głę- bszy, niż tylko związany z niechętnym stosunkiem władzy komunistycznej do sztuki współczesnej. Jak wiemy, stołeczne Muzeum Sztuki Nowoczesnej powstało dopiero w 2005 roku, a więc szesnaście lat po rozmontowaniu poprzedniego systemu, ale wciąż (w 2018 roku), nie ma własnego budynku.

W PRL z pewnością nie byłoby trudno stworzyć muzeum, które realizowałoby program narzucony z góry. Chodziło jednak jeszcze o co innego: o podsyć obietnicy, która jest o wiele silniejszą kartą w grze, niż gotowy produkt. Obiecując, kiwając głową, zachęcając do starań, zwodząc i sprawdzając, komu i dlaczego hipotetyczna realizacja muzeum może przynieść korzyści, można o wiele więcej uzyskać, niż odpowiadając pozytywnie na postulaty. Muzeum, którego władze PRL założyć nie chciały ani nie zamierzały, było kartą w grze o dominację na polu kultury. Wiedziały o tym także środowiska artystyczne. Wysunięcie postulatu muzeum było propozycją, o której było wiadomo, że zostanie odrzucona, jednak prowadząc tę grę z władzą, można było uzyskać przestrzeń do działania.

Pisząc o zakładaniu muzeów i zmianie świata poprzez sztukę, używa się często kategorii utopii. Można zadać pytanie, czy założenie Bogusza, Ludwińskiego, a także modelowane na nich późniejsze zamierzenie Szajny oraz usiłowanie stworzenia muzeum sztuki współczesnej w Chełmie przez Kajetana Sosnowskiego i Bożenę Kowalską, były utopijne.

„Wielka utopia rosyjskiej awangardy” polegała wg Andrzeja Turowskiego na „utopii porozumienia bezpośredniego przez sztukę”³⁵. Tak rozumiana utopia jest przeciwieństwem ideologii, jest buntem przeciw aktualnej rzeczywistości i kształtowanemu przez nią językowi. Turowski w swojej książce poświęconej rosyjskiej i radzieckiej awangardzie odszedł od potocznego rozumienia utopii na rzecz interpretacji lingwistycznej. Utopia to nie jest tylko wybujały niezrealizowany projekt. Utopia to nowy język, który likwiduje sprzeczności, który w skrajnej i radykalnej koncepcji może zagrażać sztuce i podważać jej istnienie.³⁶ Dopiero projekt wypowiedziany w takim języku ma cechy utopii. Dlatego też usiłowania podejmowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, by rozbijać politykę kulturalną państwa poprzez postulaty stworzenia lokalnego muzeum sztuki najnowszej, nazwałam „małą utopią awangardy”. Obok zawartości pierwotnej utopii (stworzyć muzeum jako wehikuł dla awangardowej sztuki) zawierała się w tych ideach także spora doza pragmatyzmu. Chodziło o rozmiękczenie polityki kulturalnej od środka, sprawdzanie, na ile władza

na danym etapie pozwoli. Było to wiele lat po rewolucji październikowej, w kolejnej dekadzie trwania systemu. W kraju socjalizmu, który w 1967 obchodził jego pięćdziesiątą rocznicę, należało wiedzieć, kiedy można nawiązać do „retoryki utopii”, do wzniesłego języka rewolucji, aby coś osiągnąć i takimi chwytami także się czasem posługiwać.

Artyści z kręgu nowoczesnych mieli w swej kulturowej pamięci dwa zasadnicze doświadczenia. Jedno – na pewnym etapie udane – było to przekazanie daru grupy a.r. dla Muzeum Miejskiego w Łodzi im. Bartoszewiczów z inicjatywy Władysława Strzeмиńskiego. Dopiero dzisiaj projekt ten można uznać w pełni za udany. Jak wiemy, miał on różne koleje losu, wraz z usunięciem dzieł Strzeмиńskiego, Katarzyny Kobro i Henryka Berlewiego ze stałej ekspozycji Muzeum w Łodzi w latach pięćdziesiątych. Dziedzictwo awangardy było w ramach tej placówki marginalizowane aż do momentu, kiedy w 1966 roku dyrekcję Muzeum Sztuki objął Ryszard Stanisławski.³⁷ Drugim był epizod związany z dziejami pierwszej awangardy, a więc koncepcja muzeów kultury artystycznej zakładanych przez Ludowy Komisariat Oświaty po rewolucji 1917 roku. Istniały one w Rosji dość krótko, już na początku lat dwudziestych były likwidowane lub upadały z braku środków. Do nich jednak (w domyśle) odwoływał się w swej koncepcji Strzeмиński, znający dzieje rosyjskiej awangardy jako jej uczestnik.

Moment historyczny jest bardzo ważny. Kiedy Bogusz tworzył fundację dla przyszłego muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie, muzeum łódzkie jeszcze nie porzuciło swej anty-nowoczesnej polityki programowej, zaś z drugiej strony Gomułka właśnie rozpoczął represje przeciw wybijającej się na niezależność inteligencji, krytykującej odejście od ideałów październikowej odwilży. „Mała utopia” była w tym czasie ucieczką z zagrożonego centrum, próbą ratunku dla awangardy, szukaniem alternatywy. Trochę podobnie myślał Ludwiński o Muzeum Sztuki Aktualnej. Jeśli przyjąć, że rok 1968 to cezura dla tego typu „utopijnych” działań (rozumiana jako kres rewizjonistycznego złudzenia), to zupełnie inaczej należy w takim razie patrzeć na późniejsze koncepcje Szajny i Kajetana Sosnowskiego. Dwie próby podjęcia „muzealnej małej utopii” w Warszawie i Chełmie, były rodzajem sprawdzania nowej gierkowskiej ekipy, testo-

wania jej kompetencji. Nie ma tam już wzniosłej awangardowej retoryki, jest czysty pragmatyzm. Okazało się jednak, że w kwestii takich inicjatyw, jak muzeum sztuki współczesnej, mentalność władzy nie jest zasadniczo inna.

Jakie były konsekwencje „małej utopii” Bogusza dla Muzeum w Koszalinie? Zauważmy newralgiczny moment, podobny do opisanego powyżej przypadku warszawskiego. Pragmatyzm kolekcji zdobywa przewagę nad utopią muzeum, a proces ten przyspiesza zwłaszcza po 1976, kiedy zbiory osieckie trafiają do Koszalina. Z czasem zaczyna funkcjonować nazwa „kolekcja osiecka”. Dział sztuki współczesnej od 1976 roku w tym muzeum stopniowo też odchodzi od pierwotnego założenia. Nie tylko brak w nim „załączku” w postaci daru Galerii Krzywe Koło, ale z czasem coraz bardziej rozmywają się granice tego, co jest, a co nie jest „osieckie”. Do zbiorów przyjmowane są bowiem nie tylko dary w postaci jednego dzieła każdego artysty, który brał udział w plenerze w Osiekach, ale także czynione są zakupy. Gromadzi się więc dzieła artystów, którzy w plenerach uczestniczyli, ale z innych okresów ich twórczości. Stąd analizując kolekcję osiecką nie jest łatwo dojść, co w niej jest, a co nie jest „osieckie”. Nawet jej wielkość jest różnie oceniana. Orłowska szacuje zbiór na 1500 obiektów (zapewne razem z archiwaliąmi). Szelaąg sądzi, że zbiór liczy 800 eksponatów, ale bierze pod uwagę muzealne numery inwentarzowe. Rachunek jest zresztą ciekawy. Oto 235 prac z tego zbioru powstało na plenerach w latach 1963-1972 i wróciło w 1976 roku do Koszalina z Muzeum w Słupsku. Do tego należy dodać liczbę 110 prac pozostałych po plenerach z lat 1973-1981 i kolekcjonowanych od początku przez Koszalin. W sumie daje to 345 prac powstałych na plenerach w Osiekach. To niespełna połowa zbioru. Reszta pochodzi z zakupów i darów „około-osieckich”, a więc jest autorstwa artystów związanych z plenerami (około 250 prac), a także składa się z prac autorów niezwiązanych z plenerami.

Jest to więc zbiór heterogeniczny i nierówny. Każda kolekcja muzealna, jeśli jest gromadzona odpowiednio długo, staje się połączeniem rzeczy wybitnych z kompromisem. Zakupy w muzeach podejmowane są z dążeniem do obiektywizmu i zachowaniem stosownych procedur. Ale

praktyka muzealna jest taka, że – jak pisze Iwona Szmelter – w zbiorach muzealnych mamy najczęściej „paradę gustów”.³⁸ Powstaje pytanie: czy należy ten stan petryfikować w utrzymywaniu legendy kolekcji osieckiej, czy też należałoby podejść do niego krytycznie. Cel takich pytań nie jest czysto teoretyczny. Muzeum staje przecież na co dzień przed pytaniem, czy ma np. dalej rozwijać swoje zbiory, a jeśli tak, w którym kierunku? Czy ma nabywać prace współczesnych artystów z regionu? A może kupować dalej prace uczestników plenerów? A może lepiej ogłosić tymczasowe zamknięcie nabytków do kolekcji i zająć się programem wystaw? We wszystkich przypadkach potrzebny jest merytoryczny program. To m.in. miał na myśli Turowski, kiedy w dyskusji podsumowującej sesję „Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej” w 2005 roku powiedział o kolekcji pozostałej po Osiekach, że „te zbiory nie powinny być tylko elementem hagiografii artystycznej czy historycznej, ale także przedmiotem ustawicznego prze-wartościowywania”.³⁹ Powinno się to odbywać, postulował Turowski, nawet kosztem „wyrzucania pewnych rzeczy z kolekcji”.

Zarówno na przykładzie Osiek, jak i Studio, widać ewolucję od muzeum do kolekcji. Połowa lat siedemdziesiątych to moment rezygnacji z utopii muzeum na rzecz pragmatyzmu kolekcji. W obu wypadkach jest to droga od marzenia do rzeczywistości, od małej utopii do prozy życia. W rezultacie można powiedzieć, że w historii muzealnictwa w PRL pojęcie „muzeum” okazało się bardziej wywrotowe, niż pojęcie „kolekcji”, niosło ze sobą choćby ślad utopii, zmiany języka i świata.

Inna refleksja dotyczy praktyki. Można bowiem podsumować te dwie historie równolegle w jeszcze inny sposób. Ciężar kolekcji, konieczność opieki nad nią, czasu przeznaczonego na jej konserwację i zachowanie, w miarę jej rozbudowy i starzenia się zawsze zwiększają współczynnik konserwatywności. Stawiając rzecz radykalnie: hamują rozwój. To poważny dylemat w małych instytucjach: podejmując decyzję o zakupie sprzętu do przechowywania obrazów, a nie nowego rzutnika, podważam własny program. Pracując nad inwentarzem dzieł, a nie nad nową wystawą, blokuję rozwój instytucji. Jednocześnie nie wolno mi przecież nie odpowiedzieć na wezwanie maszomów.

Reasumując, być może brak muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej w PRL, paradoksalnie dawał większą dynamikę rozwojowi ówczesnego życia artystycznego? Być może pojawienie się takiej instytucji mogłoby go zablokować? Nie chcę tworzyć historii alternatywnej. Chcę tylko powiedzieć, że nie należy załamywać rąk nad niespełnioną przeszłością. Gdyby w okresie PRL powstało jakieś Muzeum Sztuki Nowoczesnej, byłoby dzisiaj takim samym ambiwalentnym ciężarem, jak kolekcja Studio czy kolekcja osiecka. Być może dobrze, że nie powstało. Rozpaczanie, że jest „zawsze za późno”, też jest pokłosiem traumy

Muzealny kompleks

Najlepiej takie zmiany w przepływie idei i znaczeń zawsze „punktowali” artyści. W bliskotliwym geście mimikry, własną interpretację utopijno/pragmatycznej koncepcji muzeum zaproponował w 1975 roku Leszek Przyjemski. Było to Museum of Hysterics, a więc „muzeum hysterii”. Angielskojęzyczny tytuł jest semantycznie nieobojętny. Podobnie, jak Pewex czy Hoffland, ma kojarzyć się z polem światowych aspiracji, typowym dla epoki gierkowskiej. Muzeum powołane zostało w 1975 roku po „Zjeździe galerii nieistniejących w Brzeźnie”, którego Przyjemski był jedynym organizatorem i uczestnikiem. Wcześniej Przyjemski był twórcą, wraz z Anastazym Wiśniewskim, Nieistniejącej Przytakującej Galerii Tak. Museum of Hysterics jest instytucją efemeryczną, nomadyczną i zawsze potencjalną. Może być wszędzie zainscenizowane, ale nie może być przez nikogo zawłaszczone. Jak pisał Grzegorz Borkowski w tekście poświęconym Leszkowi Przyjemskiemu i jego conceptowi: „Antoni Kępiński określił sugestywnie typ histeryczny przez zespół objawów, który łatwo da się odnieść także do większych zbiorowości. Ten typ cechuje irytująca nieautentyczność i przesada w gestach i zachowaniach – im słabiej przekonany wewnętrznie o słuszności swego stanowiska, tym silniejszy kładzie nacisk na ekspresję; nie znając i nie szukając swojej tożsamości, czyni zdobycie akceptacji zasadą swojego postępowania, stąd silna tendencja do manipulacji; stale obecne myślenie życzeniowe a nie realistyczne; poczucie krzywdy silniejsze od poczucia winy. Histerię społeczną tropił Przyjem-

ski poprzez obserwację uczestniczącą w ogólnokrajowym spektaklu.”⁴⁰ Museum of Hysterics jest reakcją na polski muzealny kompleks. Przyjemski zaaplikował w obszar zbiorowości trochę przestarały termin z terenu psychologii indywidualnej i ożywił go – ironicznie – na nowo. Wcale też nie jest dziwne, że artysta nie zamknął swego projektu po 1989 roku.

Zakończenie tych rozważań jest aktualne i nie odnosi się do plenerów w Osiekach oraz poświęconych im zbiorów. Dotyczy jednak problemu muzeum, powinno więc stanowić ostrzeżenie dla wszystkich, którzy w przyszłości będą o muzeach marzyć, wszystko jedno, „czy platonicznie czy już sypialnie”.

Wczoraj miałam w ręku jeszcze ciepłą książkę Pawła Machcewicza *Muzeum*, w której opisał on swoją przygodę z Muzeum Drugiej Wojny Światowej. Zaczyna się od rzucenia koncepcji, przez założenie instytucji, objęcie przez Machcewicza dyrekcji Muzeum, budowę gmachu i wreszcie usunięcie go ze stanowiska dyrektora przez rząd Prawa i Sprawiedliwości w 2017 roku.⁴¹ Machcewicz powołuje się zresztą na książkę *Muzeum krytyczne* Piotra Piotrowskiego, jako wcześniejszą autobiograficzną refleksję tego typu. W swojej *égo-histoire* Machcewicz opisał kolejne etapy zdobywania muzeum przez przeciwny obóz polityczny, prawdziwą „wojnę o muzeum wojny”, która w jego ocenie była cyniczną instrumentalizacją pamięci historycznej przez obóz władzy. Poprzedziła ją krytyka założeń muzeum, prowadzona od momentu ich ogłoszenia, ze strony obozu ideologiczno politycznego Jarosława Kaczyńskiego, publicystów konserwatywnych mediów oraz zwolenników „polityki historycznej”. Kiedy już powstało, Muzeum Drugiej Wojny Światowej w Gdańsku stało się prawdziwym ogniskiem sporu, stawką w walce politycznej. W książce opisano zgrabny manewr przejęcia władzy nad muzeum poprzez połączenie go z inną placówką, jakim było Muzeum Westerplatte i wojny obronnej 1939 roku.⁴² Jak widać, by zamknąć jedno muzeum, otwiera się nowe. I ono – to „nieistniejące potakujące muzeum” – wchłania to stare. A paranomazja „histeria/historia” jest coraz bardziej aktualna.

Przypisy

- ¹ Za: André Breton, *L'amour fou* (Paryż: Gallimard, 1937), 26.
- ² Strategia okazała się skuteczna. Już w czasie redagowania tego tekstu, w czerwcu 2018 roku, otrzymałam wiadomość, że Urząd Miasta Stołecznego Warszawy przyznał Teatrowi Studio dotację celową na restrukturyzację kolekcji Galerii Studio.
- ³ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw 2003, nr 162, poz. 1568 z późniejszymi zmianami, t. j. Dz. U. z 2017 r. poz. 2187, z 2018 r. poz. 10.
- ⁴ J. R. R. Tolkien, *Władca pierścieni. Bractwo pierścienia*, tłum. Jerzy Łoziński (Poznań: Zys i S-ka, 1996), 18.
- ⁵ Dariusz Gawin, „O pożytkach i szkodliwości historycznego rewizjonizmu,” w *Pamięć i odpowiedzialność*, red. Robert Kostro, Tomasz Merta (Kraków – Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, 2005), 2.
- ⁶ Jerzy Ludwiński, „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna),” (1966) w Idem, *Epoka błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2009), 89-97.
- ⁷ Ibidem, 90.
- ⁸ Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, „Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca,” w *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara (Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1998), 419.
- ⁹ Por. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos (Warszawa: PIW, 1996).
- ¹⁰ Ibidem, 7.
- ¹¹ Walentyna Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” w *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 20-21.
- ¹² Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań: Rebis, 2010), 203-204.
- ¹³ Andrzej Ekwiński, „Zbiory Galerii Studio,” w *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński (Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976), 11.
- ¹⁴ Pismo z dnia 25 kwietnia 1972, archiwum Galerii Studio w Warszawie.
- ¹⁵ Pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 4 marca 1972, archiwum Galerii Studio w Warszawie.
- ¹⁶ Ekwiński, „Zbiory Galerii Studio,” 11.
- ¹⁷ Andrzej Ekwiński, „Galeria Teatru Studio,” w *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, 7.
- ¹⁸ Zbigniew Taranienko, „25 lat Kolekcji,” w Idem, *Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy. 25 lat Galerii Studio* (Warszawa: Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1997), 27.
- ¹⁹ Mieke Bal, „Dyskurs Muzeum,” w *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2005), 353-358.
- ²⁰ Por. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008); Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze* (Warszawa – Zielona Góra: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, BWA Zielona Góra, 2015).
- ²¹ Michel Foucault, „Inne przestrzenie,” tłum. Agnieszka Rejnia-Majewska, *Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 123.
- ²² Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Marcin Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” [powinno być: Chełm] w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, 111-112.
- ²⁵ Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- ²⁶ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963,” w *Galeria Krzywe Koło* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990), 59.
- ²⁷ Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- ²⁸ Marcin Szelaż, „Muzeum sztuki współczesnej. Topos powojennego życia artystycznego,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005), 27.
- ²⁹ Ibidem, 32-33.
- ³⁰ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963,” w *Osieki 1963-1981. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, wystawa – dokumenta* (Koszalin: Muzeum Okręgowe, 1993), 8. Por. także Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 105.
- ³¹ O tej strategii por. Ludwiński, „Muzeum sztuki aktualnej (koncepcja ogólna),” 90; Nader, *Konceptualizm w PRL*, 39.
- ³² Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 98.
- ³³ Nader, *Konceptualizm w PRL*, 45.
- ³⁴ Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 130.
- ³⁵ Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930* (Warszawa: PWN, 1990).
- ³⁶ Ibidem, 179-198.
- ³⁷ Por. Paweł Polit, Agnieszka Szewczyk, „Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi,” w *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, tom I, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska i Magdalena Ziółkowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 492-524.

³⁸ Iwona Szmelter, „Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 122.

³⁹ Turowski, głos w dyskusji, w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 257.

⁴⁰ Grzegorz Borkowski, Wstęp, w *Leszek Przyjemski, Museum of Hysterics 1968-1995* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995), 20.

⁴¹ Paweł Machcewicz, *Muzeum* (Kraków: Znak Horyzont, 2017).

⁴² Ibidem, 225-252.

Bibliografia

Bal, Mieke. „Dyskurs Muzeum.” W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 353-358. Kraków: Universitas, 2005.

Borowski, Wiesław, Hanna Ptaszkowska i Mariusz Tchorek. „Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca.” W *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, 417-420. Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1998.

Borkowski, Grzegorz. „Wstęp.” W *Leszek Przyjemski, Museum of Hysterics 1968 – 1995*, 5-41. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995.

Breton, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.

Ekwiński, Andrzej. „Zbiory Galerii Teatru Studio.” W *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński, 11-12. Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976.

Ekwiński, Andrzej. „Galeria Teatru Studio.” W *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński, 7-8. Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976.

Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963.” W *Osieki 1963-1981. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, wystawa – dokumenta*, 7-10. Koszalin: Muzeum Okręgowe, 1993.

Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963.” W *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej*, red. Janusz Zagrodzki, 59. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, .

Foucault, Michel. „Inne przestrzenie.” Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 117-125.

Gawin, Dariusz. „O pożytkach i szkodliwości historycznego rewizjonizmu.” W *Pamięć i odpowiedzialność*, red. Robert Kostro i Tomasz Merta, 1-29. Kraków-Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, 2005.

Ludwiński, Jerzy. „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna).” (1966) W *Idem, Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 89-97. Kraków: Otwarta Pracownia, 2009.

Machcewicz, Paweł. *Muzeum*. Kraków: Znak Horyzont, 2017.

Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

Orłowska, Walentyna. „Słowo o plenerach i kolekcji.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 12 – 24. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Rebis, 2010.

Polit, Paweł i Agnieszka Szewczyk. „Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi.” W *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, tom I, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska i Magdalena Ziolkowska, 492-524. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*. Tłum. Andrzej Pieńkos, PIW, Warszawa, 1996.

Schiller, Konrad. *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*. Warszawa-Zielona Góra: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, BWA Zielona Góra, 2015.

Szeląg, Marcin. „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 94-131. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Szeląg, Marcin. „Muzeum sztuki współczesnej. Topos powojennego życia artystycznego.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 27-37. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Szmelter, Iwona, „Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej.” *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 109-123. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

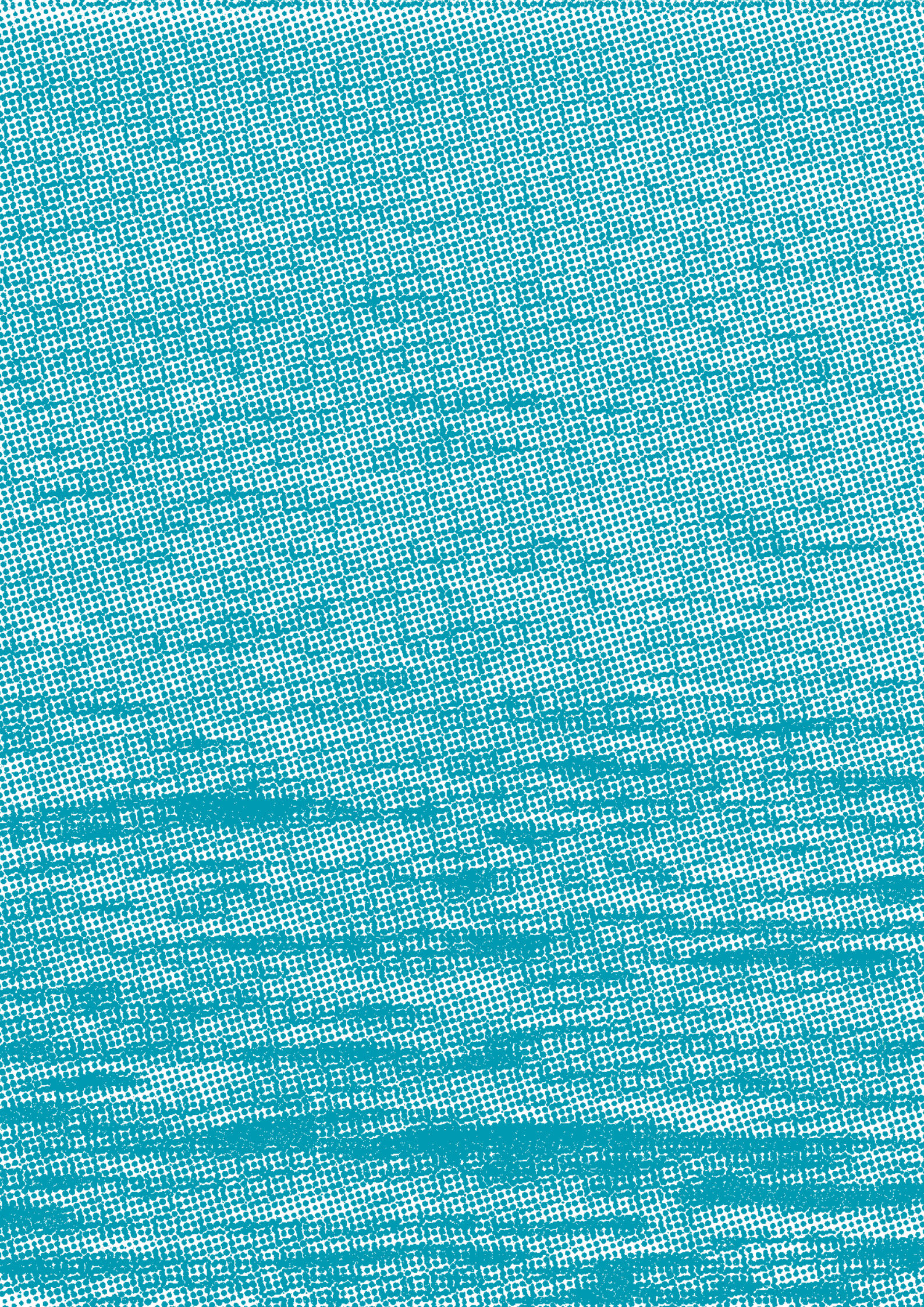
Taranienko, Zbigniew. „25 lat Kolekcji.” W *Idem, Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy. 25 lat Galerii Studio*, 3-32. Warszawa: Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1997.

Tolkien, J. R. R. *Władca pierścieni. Bractwo pierścienia*. Tłum. Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka, 1996.

Turowski, Andrzej. [głos w dyskusji]. W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 255-258. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: PWN, 1990.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw 2003, nr 162, poz. 1568 z późniejszymi zmianami, t. j. Dz. U. z 2017 r. poz. 2187, z 2018 r. poz. 10.



Elżbieta KAL

Akademia Pomorska w Słupsku

DIALEKTYKA GESTU. DAR GALERII SZTUKI NOWOCZESNEJ KRZYWE KOŁO DLA MUZEUM W KOSZALINIE W ZBIORACH MUZEUM POMORZA ŚRODKOWEGO W SŁUPSKU

Tytuł prezentowanego tekstu mógłby brzmieć: „dialektyka przypadku” albo „dialektyka zdarzenia”, czy – (nad)używając modnego obcojęzycznego terminu – „dialektyka eventu”. Znaczenia tych pojęć nie pokrywają się wprawdzie idealnie, ale przy ich pomocy można byłoby opisać fenomen będący przedmiotem niniejszego szkicu. Ponieważ jednak termin „gest” obejmuje zarówno element przypadku, odruchu, spontaniczności, jak i skutek świadomej decyzji, wyboru i rozstrzygnięcia¹, a ponadto jest mocno związany z dziedziną sztuki, wydaje się najbardziej odpowiedni dla charakterystyki zagadnienia określonego w podtytule. W zjawiskach czy zdarzeniach, których początkiem był dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie tkwi bowiem zarówno pierwiastek przypadku, nieprzewidzianego i niezaprogramowanego obrotu rzeczy, jak i intelektualnej kalkulacji. Można zresztą powiedzieć, iż w samej ontologii dzieł składających się na ów dar czynnik żywiołowego, niekontrolowanego postępowania i racjonalnej

premedytacji współlistnieją w relacji – by powtórzyć za Urszulą Czaratorską – „nieantagonistycznej antynomii”,² wskazując zarazem, że (zwłaszcza) w sztuce podziały, schematy i paradygmaty bywają problematyczne, a nawet podejrzone.

Gest w pierwszym znaczeniu kojarzy się w historii twórczości artystycznej np. z abstrakcyjnym ekspresjonizmem, zwanym też „malarstwem gestu”, *action painting*, interpretowanym – co trzeba podkreślić – jako efekt podświadomego działania, inspirowanego między innymi technikami surrealistów, wykorzystującego samoistne działanie tworzywa i efekty przypadku. Nie oznacza to jednak – jak wyjaśniała Barbara Majewska – że gest poprzedzał koncepcję czy nawet ją zastępował; wręcz przeciwnie, co wykazują liczne studia i szkice Pollocka, był efektem zamierzonej, przemyślanej strategii, a sam artysta wykluczał istnienie przypadku w sztuce.³ Trudno zatem oddzielić taki gest quasi-podświadomej kreacji w malarstwie *aktion* od artystycznej kalkulacji, arbitralności, z jaką Marcel Duchamp



1. Marian Bogusz, *Rytm zatrzymany*, 1962, ol./pl. 100X130; nr inw. MPŚ-M/210; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.

– uznawany za patrona zarówno tego nurtu, jak opozycyjnego doń pop-artu czy szerzej „sztuki przedmiotu” – tworzył ready-made, awansując do rangi dzieł wytwarzane przemysłowo przedmioty lub ich asambláže. Beata Frydryczak (i inni badacze) podkreśla charakter owego gestu zmiany ich statusu jako efektu wyboru artysty.⁴ Ale Duchamp, jak wspomniano, inspirował też kontestatorów malarstwa gestu. Taką kontestacją i dekonstrukcją, zresztą również dwuznaczną, bo motywowaną nieprzypadkowym wyborem, miał być – wykonany przez Roberta Rauschenberga – gest wymazania rysunku Willema de Kooninga (1953).⁵ Na konsekwencje tego i kolejnych aktów dekonstrukcji sztuki informel, a w gruncie rzeczy paradygmatu (klasycznej) awangardy, wskazywał Piotr Piotrowski: „Odrzucony zostaje malarzski »gest« jako personalistyczna i uniwersalistyczna istota sztuki; odrzucone zostaje malarstwo jako kulturotwórcza materia dzieła; zakwestionowana też zostaje elitarna pozycja sztuki, pojmowanej

w kategoriach autonomicznej, wyizolowanej społecznie formy.”⁶ Przykłady różnych dyskursów w sztuce i o sztuce, konstytuowanych lub inspirowanych wielorako pojmowanym gestem można by oczywiście mnożyć. Nieco na marginesie tytułowych rozważań, ale na dowód szerokich możliwości interpretacji gestu, w znaczeniu (przynajmniej pozornie) odbiegającym od wymienionych wyżej zwyczajowych odczytań, można podać przykład wystawy *Die expressive geste. Deutsche Expressionisten und Afrikanische Kunst*. Prezentacja prac niemieckich ekspresjonistów z kręgu grupy Die Brücke (i dwóch przedstawicieli pokolenia lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku) w zestawieniu z „prymitywnymi” rzeźbami z Afryki i Oceanii wskazywała nie tylko na dwuznaczność gestu jako zracjonalizowanego aktu wyboru i zarazem instynktownego czy intuicyjnego działania, ale także symbolicznego czy rytualnego gestu, ruchu ciała, mimiki jako tematu przedstawień.⁷

Dla potrzeb niniejszego szkicu dodajmy jeszcze pozaartystyczne znaczenie gestu jako aktu kurtuazji, galanterii czy wielkoduszności; nie można zresztą wykluczyć ich obecności w szeroko rozumianym – za Arturem Danto – świecie sztuki.⁸ Jak się okaże, do daru Krzywego Koła można odnieść gest w znaczeniu szeroko i umownie określającym rodzaj malarstwa, które reprezentują stanowiące go obrazy, ale także był to gest kurtuazji, podyktowanej zarówno chęcią rewanżu za nawiązaną współpracę, jak i intencją ochrony dzieł. Takim sensem gestu, przejawu alterocentryzmu i (utopijnego?) myślenia o sztuce jako motorze zmian, w połączeniu z aktem kreacji czy fundacji można tłumaczyć przekazy ze zbiorów Galerii Krzywe Koło dla dwóch muzealnych placówek. Warto zwrócić uwagę właśnie na tę, być może nieprzypadkową zbieżność sposobów pojmowania gestu. Piotr Piotrowski w szkicu o sztuce abstrakcyjnej – a takie dzieła wchodziły w skład kolekcji – której ekspansja nastąpiła w Polsce po doświadczeniu socrealizmu, podkreśla jej filozoficzno-polityczne konotacje. Nieskrępowany akt twórczy był przejawem nie tylko swobody artystycznej, ale szeroko rozumianej wolności: „Silny akcent autonomii obrazu – stwierdza badacz – był reakcją obronną sztuki, był wyrazem zaufania pokładanego w twórczości artystycznej [podkr. P.P.]”⁹

Autorka szkicu o powołaniu i zakończeniu działalności salonu na warszawskim Starym Mieście przypominała o darach galerii w związku z groźbą jej likwidacji po zamknięciu Klubu Krzywego Koła w lutym 1962 roku. „Oba dary – pisze badaczka – nie były nagłą inicjatywą kierownika Galerii Mariana Bogusza” i powołuje się na jej program, opublikowany w 1957 roku na łamach *Plastyki*, dodatku do *Życia Literackiego*.¹⁰ Ów zapis dotyczył jednak przekazu prac artystów w zamian za koszty organizacji wystawy w Krzymym Kole „do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ofiarowana praca – głosił dalej Mariana Bogusza »komunikat o utworzeniu Galerii Staromiejskiej w Warszawie« – oddana jest w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.”¹¹ Kilka lat później sytuacja uległa jednak zmianie, gdyż w warszawskim Muzeum Narodowym była już kolekcja sztuki współczesnej; w dużo późniejszej

publikacji Janusz Zagrodzki nadmieniał, że dyrektor Stanisław Lorenz „zabiegał osobiście” o pozyskanie pierwszej kolekcji 35 prac z Krzywego Koła z lat 1956-1961.¹² Drugi zbiór, dwunastu obrazów z lat 1962 i 1963 wraz z czterema obrazami czeskich artystów został przekazany w marcu 1963 roku do Muzeum w Koszalinie, jako załączek przysługującej kolekcji sztuki nowoczesnej w tym mieście. Ten gest, jak wiadomo, wiązał się ze współpracą Bogusza z koszalińskimi artystami i muzealnikami, która w tym samym roku zaowocowała pierwszym (z dziewiętnastu) plenerem w Osiekach.¹³ Darowane obrazy pochodziły ze zorganizowanej przez Bogusza i Fedorowicza „przygotowawczej” wystawy abstrakcyjnych obrazów, prezentowanej w holu teatru w Koszalinie.¹⁴ Trzecią donacją Krzywego Koła (drugą dla koszalińskiej placówki) był zbiór 29 prac na papierze, przekazany po plenerze i udokumentowany protokołem wyceny darowizny datowanym 28 grudnia 1963 roku.¹⁵

Prace pozyskiwane regulaminowo z plenerów tworzyły „kolekcję osiecką” do 1965 roku przy Muzeum w Koszalinie. Gdy na skutek reorganizacji pozostawiono tu tylko Dział Archeologii podległy Muzeum Pomorza Środkowego (MPŚ) w Słupsku, kolekcja została przeniesiona do głównej siedziby. Reforma administracyjna w 1975 roku i utworzenie oddzielnych województw przyczyniła się do powołania samodzielnego Muzeum Okręgowego w Koszalinie. Po usilnych staraniach – jak pisze ówczesna kuratorka tych zbiorów – odzyskało ono prace z Osiek i włączyło je do Działu Sztuki Współczesnej.¹⁶ Zbiegiem okoliczności w zbiorach MPŚ w Słupsku pozostał przedplenerowy dar obrazów z kolekcji Krzywego Koła oraz – przekazany kilka miesięcy później – zbiór prac na papierze.

Powracając zatem do tytułowego problemu należy wyjaśnić jeszcze formułę podtytułu, który znowu może być tłumaczony dwojako. Po pierwsze wymieniony w nim zestaw, ujmowany esencjalnie oznacza niezmienny stan rzeczy, katalog zamknięty, *numerus clausus*, czyli zjawisko opisane statycznie i enumeratywnie, bez wskazywania konsekwencji i skutków istnienia takiego układu. Przyjmując jednak słuszność antyesencjalnych koncepcji, między innymi Stanleya Fisha czy Josepha Margolisa o dyskursywnym

statusie dzieła sztuki, o istotnej czy nawet konstytutywnej roli interpretacji dla jego (zmiennego) bytu,¹⁷ należy uwzględnić drugi aspekt istnienia owego zbioru w kolekcji muzealnej. Oznacza to znowu układ dwojakich, wzajemnie powiązanych czynników. Po pierwsze, nieustannie negocjowany jest sens samych dzieł, gdy są włączane w różne konteksty, w arbitralnie (zgodnie np. z nadrzędnym celem wystawy) ustanawiane konfiguracje.¹⁸ Po drugie ich historyczność i kontekstualność określa dynamika muzealnej kolekcji, gromadzonej zapewne także z uwzględnieniem owego zbioru. Margolis stwierdził, że kontekst kulturowy, zmienność interpretacji może zdecydować o zmianie natury (znaczenia) dzieł, które wszak nie tracą swojej „numerycznej” tożsamości.¹⁹ Nie przestając być dziełami, właśnie dzięki swej intencjonalnej naturze mogą wchodzić w różne związki interpretacyjne.

Na „numeryczną tożsamość” daru Krzywego Koła składa się osiem obrazów twórców związanych z Galerią oraz cztery kompozycje czeskich artystów: Josefa Istlera, Aleša Veselý’ego i Mikulasa Medeka; jego praca z roku 1960 jest najstarsza z darów, pozostałe pochodzą z 1962, z wyjątkiem nieco późniejszego *Rytmu* Mariana Bogusza (1963). Wszystkie zatem tworzą dość jednolity chronologicznie i formalnie zbiór z tuż poodwilżowego okresu w polskiej sztuce, czasu nadrabiania zapóźnień wynikających z socrealistycznej izolacji i poszukiwań języka abstrakcji po pierwszych manifestacjach zerwania z narzuconą metodą realizmu. Bogusz, jak wiadomo, nie uczestniczył w – uznanym za przełomowy – pokazie młodego malarstwa w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Lecz później zaprezentował wraz z innymi członkami Grupy 55 (Starmiejskiej),²⁰ w opozycji do krzykliwego chaosu tamtej, wystawę o ogólnie sprecyzowanym programie sztuki metaforycznej i przedmiotowej, opartej jednak o zdyscyplinowaną, uproszczoną i konstruowaną formę. W przypadku Bogusza – według ówczesnej opinii Aleksandra Wojciechowskiego – była to przede wszystkim kreacja i konstrukcja przestrzeni.²¹ Z jednej strony – jak pisała Bożena Kowalska – w początkach działalności Grupa 55 nawiązywała do wystąpień Grupy Młodych Artystów i Naukowców założonej przez

Bogusza i Zbigniewa Dłubaka, do ich ówczesnych poszukiwań nowego języka sztuki, których wyrazem była krakowska I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w grudniu 1948 roku. Z drugiej strony – zdaniem Kowalskiej – w połowie lat pięćdziesiątych twórczość Bogusza, Dłubaka i Kajetana Sosnowskiego nosiła jednak piętno kompromisu i cesji na rzecz przedmiotu. Uzasadnione zapewne traumą niedawnych totalitarnych praktyk i infamii awangardy, ale także wpływem surrealistu, o czym będzie jeszcze mowa. Dalej jednak badaczka przyznała, że powołanie w 1955 roku przez tych twórców Klubu Krzywego Koła i działającej przy nim galerii stworzyło przestrzeń dla awangardowych poczynań, a nawet wzorzec „salonu eksperymentalnego”.²²

Prace Mariana Bogusza (1920-1980) w darze Krzywego Koła, *Rytm* i *Rytm zatrzymany*, reprezentują następną fazę. To etap zerwania z metaforą, przedmiotem i iluzją przestrzeni, gdy artystę interesowały materialne i kolorystyczne jakości tworzywa i kreowana nim metaprzestrzeń, uzyskana przez zróżnicowanie powierzchni i relacje barwy. W *Rytmie zatrzymanym* pionowe, nierówne strefy zbrudzonej ochry, granatu i zatartej błękitem, przechodzącej w oranż żółceni pulsują zadrażnioną, jakby pokaleczoną i poprzecieraną powierzchnią, a ich wzajemnie oddziaływanie i przenikanie ogranicza i dyscyplinuje (zatrzymuje) pręga zgrubionej farby, łukowo ujmująca od dołu nierówne pola.

Z tego samego czasu pochodzi obraz z cyklu *Amonity* (1962) Zbigniewa Dłubaka (1921-2005), także uczestnika pierwszej powojennej wystawy sztuki nowoczesnej oraz współzałożyciela Grupy 55, od początku prowadzącego poszukiwania artystyczne zarówno w ramach obrazu sztalugowego jak medium fotografii. Praca jest reprezentacją, jak u Bogusza, fazy odejścia od surrealistycznej metafory i półabstrakcyjnej formy (np. w cyklu *Wojna*) na rzecz „ascetycznego ograniczenia”²³ do efektów metanarracji materii. Zdaje się jednocześnie zapowiadać następny cykl pt. *Antropolity*, z którym słupski *Amonit-13* łączy podział powierzchni obrazu na równoległe pasy, wyłobione jednak w grubości monochromatycznego tworzywa, z matowością oraz neutralną jasną barwą o różnych odcieniach i zatarte-

ciach, kojarzące się z wapienną skamieliną. Tu lita, gruba i chropawa powierzchnia ulega podłużnemu pęknięciu, a pomiędzy nierównych, rozstępujących się krawędzi wyłania się gładkie, jaśniejsze podłoże. Obserwujemy jakby proces rozdzierania powierzchni zatrzymany w połowie wysokości płyty; niżej części są jeszcze połączone szramowatą fałdą czy blizną, którą znowu u dołu niweczy trójkątny rozstępn.²⁴

Obraz xxx (1962) Kajetana Sosnowskiego (1913-1983), kolejnego członka Grupy 55 i współtwórcy Krzywego Koła, może egzemplifikować, jak się zdaje, cykl *Obrazów białych* tworzonych od około 1958 roku. Po fazie poetyckiej metafory z drugiej połowy lat pięćdziesiątych (cykl *Pamiętnik liryczny*), artysta poszukiwał immanentnych własności obrazu, rezygnując z sugestii przedmiotowej formy oraz poprzez redukcję koloru. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych tworzył wielobarwne i wieloczęściowe struktury, zaliczane do nurtu neokonstruktywizmu.²⁵ Słupskie dzieło reprezentuje wcześniejszą fazę poszukiwań w organizacji materii obrazu: prawie jednolita, jakby wapienno-biała powierzchnia zostaje w partii środkowej zaburzona gruzłami tworzywa, w okolicy centrum najbardziej zagęszczonymi i wypukłymi. Rozpraszając się na boki nieregularnymi łukami i zmniejszając aż do zaniku przy krawędziach, chropawa powierzchnia sugeruje wewnętrzny ruch, pulsowanie. W tym samym czasie, kiedy powstała ta kompozycja, Sosnowski rozpoczął serię *Obrazów pustych*, w których osiągnął efekt wewnętrznego światła emanującego z monochromatycznych powierzchni. Zatem xxx z daru Krzywego Koła można uznać za wiążący oba cykle.²⁶

Językiem elementarnych form i neutralnej, quasi-organicznej barwy działa *Obraz 1962* Stefana Gierowskiego (ur. 1925), uczestnika Arsenалу.²⁷ Słupska praca jest efektem oczyszczenia z aluzyjności i narracji: niemal jednolicie kremowo-białe płótno z minimalnie ciemniejszymi przetarciami i lekko chropawą powierzchnią przecina ukośnie prosta linia zgrubionej materii. Biegnie ona nie po przekątnej, ale równolegle, nieco powyżej lewego narożnika ku prawej górnej części obrazu, zatrzymując się znacznie poniżej krawędzi. *Obraz* jest więc dokumentem

dość krótkiej, przejściowej fazy twórczości artysty.²⁸ W późniejszych pracach, numerowanych już tylko rzymskimi cyframi, Gierowski analizował zmiany relacji przestrzennych poprzez kolor i ingerujące weń, często krzywolinijne formy, by ostatecznie skoncentrować się na podstawowych kształtach geometrycznych i intensywnych kolorach.

W wystawie w Arsenale brał udział także Hilary Krzysztofiak (1926-1979), autor kontrowersyjnej *Martwej natury* (zwierzęcej *Szczęki*),²⁹ członek grupy St-53, uczestnik współorganizowanego przez Bogusza I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, a później artysta, (z wyjątkiem epizodu 1955 roku) na długo wycofany z historii polskiej sztuki.³⁰ Jego obraz bez tytułu (xxx, 1962) łączy liczne analogie ze – znanym głównie z notowań aukcyjnych – cyklem *Totemów*: format stojącego prostokąta i podporządkowana mu symetryczna, osiowa kompozycja, budowana addycyjnie ze zgeometryzowanych pól wypełnionych zróżnicowaną fakturą i kolorystycznie tkanką tworzywa.³¹ Wydłużoną, gruzłowatą, ciemną formę o szerszej podstawie ujętej poprzecznymi, rozbielonymi quasi-żebrowymi i wąskim trzonie wieńczy osadzony na nim owal z kontrastowym, białym, kolistym kształtem pośrodku, jakby rdzeniem, wokół którego pulsuje gęsta magma.

Jerzy Tchórzewski (1928-1999), uczestnik I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku i Arsenалу w 1955, nazwany był wówczas malarzem „cierpiącym na potworność”.³² Jego późniejsze, abstrakcyjne obrazy były określane przez krytyka od początku związanego z Grupą Krakowską jako erupcyjna kreacja irrealnego, fosforyzującego światła, jakby efekt wewnętrznego wysokiego napięcia.³³ Malowany na płycie słupski obraz, o grubej reliefowej fakturze, cechuje monochromatyczna, ciemna kolorystyka z przewagą różnych odcieni szarości i czerni ramującej krawędzie agresywnej, dominującej formy o ostrokątnych rozgałęzieniach. W jej drgającym świetlistym blikami wnętrzu zawiera się mniejszy kształt, równie drapieżny, z kolczastymi wypustami.

Analizę ekspresyjnych i konstrukcyjnych możliwości materii, faktury i koloru podejmuje na różne sposoby prace czeskich artystów,

pochodzące ze wspomnianej koszalińskiej wystawy na przełomie 1962 i 1963 roku. Czeska sztuka przechodziła po wojnie nieco podobne fazy, z silniejszym może nurtem surrealizmu, z którym Bogusz i Dłubak zetknęli się bezpośrednio w czasie krótkiego – acz istotnego dla samej twórczości i ze względu na nawiązane tam kontakty – pobytu w Pradze po opuszczeniu obozu Mauthausen.³⁴ Josef Istler (1919-2000) po wojnie należał do grupy RA – jak nazywa ją P. Piotrowski – „młodszych surrealistów”.³⁵ Związany z nimi był też Mikuláš Medek (1926-1974), w latach pięćdziesiątych jeden z prekursorów (obok Vladimira Boudnika) przepracowania tradycji surrealizmu w stronę malarstwa informel. W organizowanych w pracowni Medeka spotkaniach artystów uczestniczył też Istler.³⁶ Słupski obraz bez tytułu (xxx, 1962) ukazuje mniej żywiołowy i ekspresyjny aspekt twórczości tego artysty. W monochromatycznym, ciemnym, pionowym płótnie kontrastują oszczędne, linearne, geometryczne formy ze zgrubieniami materii i drobnymi kleksami rzuconymi na gładkie szarozielone tło. Fakturowy czerwono-czarny obraz Medeka (1960) pokrywają równomiernie amorficzne zamasy plamy i linie oraz drobne geometryczne odpryski równoważone w kilku miejscach poziomymi akcentami.

Dwie stosunkowo niewielkie kompozycje malarza, rzeźbiarza i grafika Aleša Veselý'ego (1935-2015) to charakterystyczne dla jego radykalnej twórczości trójwymiarowe *Obrazy-Przedmioty*, dzieła utożsamione z materiałem.³⁷ Kombinacje drewna i metalu, o krzywych krawędziach i zdestruowanej, chropawej, podziurawionej powierzchni odsłaniającej miejscami podniszczone podłoże, które otrzymując błyszczący werniks i złotawą patynę zostały – być może prowokacyjnie – nobilitowane do rangi autonomicznych, artystycznych wytworów.

Dodajmy jeszcze jakoby przekazaną, ale nieistniejącą w zbiorach MPŚ pracę Rajmunda Ziemskiego (1930-2005). Humorystycznie można o nim powiedzieć, iż wystawiwszy w Arsenale 1955 zimowy pejzaż,³⁸ pozostał wierny inspiracji, choć oczywiście forma ulegała daleko idącej ewolucji w stronę abstrakcji tzw. bezforemnej. Od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego

wieku tworzył taszystowskie *Pejzaże*, numerując je kolejną liczbą i datą roczną. Formy nieprzemiętowe w twórczości Ziemskiego mają jednak inspirację i naturę organiczną, wegetatywną, jak nazwał to Aleksander Wojciechowski.³⁹

W tym chronologicznie i typologicznie spójnym zbiorze prac, reprezentujących różne sposoby uprawiania sztuki informel i malarstwa materii, pozorny wyjątek stanowi niewielka kompozycja Henryka Stażewskiego (1894-1988), kilkakrotnie wystawiającego w Krzywym Kole i uczestnika plenerowych „impres-laboratoriów”.⁴⁰ *Nr 14* (1962), albo *Reliefszaro-niebieski* (1962) obrazuje zainteresowanie nestora polskiego konstruktywizmu przestrzenią i ruchem. Szary sterylne prostokąt o wyżłobionych regularnie poziomych liniach stanowi tło, na którym zostało rozmieszczonych asymetrycznie sześć identycznych błękitnych form zbliżonych do czworoboków o wybrzuszonych krawędziach.⁴¹ Zestawienie neutralnego, pasywnego tła, podzielonego na horyzontalne pasy i odstających od niego drobnych form o kontrastowej barwie i opływowych kształtach, można uznać za ekwiwalent ruchu, w malarstwie informel generowanego zamasy stałą plamą (i gestem), a powściągliwe różnice powierzchni za odpowiednik albo raczej kontrpropozycję dla tamtej feerii faktur.

Obrazy daru Krzywego Koła w słupskim muzeum, oprócz wspomnianej chronologicznej i gatunkowej zbieżności, łączy jeszcze jeden walor: nadrzędna, modernistyczna koncepcja obrazu, czyli autonomicznego, metanarracyjnego dzieła podejmującego wewnętrzne zagadnienia formy, ekspresji, struktury etc. Pierwsze zbiory sztuki współczesnej w Słupsku – jak stwierdził Lucjan Hanak – dodajmy, że obejmowały między innymi dar Krzywego Koła, miały cechy klasycznej kolekcji muzealnej o edukacyjnych walorach reprezentacji różnych tendencji w ramach nowoczesnej (wówczas) sztuki polskiej.⁴²

Zgodnie z przyjętym założeniem o interpretacji jako istotnym składniku sztuki, spójrzmy zatem na zbiór wyżej zidentyfikowanych dzieł – by posłużyć się rozróżnieniem Artura Danto⁴³ – z perspektywy ich muzealnego bytu. Można powiedzieć, że oczywisty, najbliższy kontekst interpretacyjny wytworzyło przekazanie po I Ple-

nerze w Osiekach kolejnego daru Krzywego Koła. „Ofiarowany przez Bogusza zespół gwaszy (...) zawierał – pisał Janusz Zagrodzki – unikatowe prace, pochodzące jeszcze z wystaw organizowanych przez Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie (1947-1949),”⁴⁴ wyprzedzających wspomnianą już wyżej I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Na poparcie tezy o znaczeniu warszawskiej wystawy, badacz przywołuje fragment pozytywnej recenzji Heleny Blumówny, która podkreślała zerwanie przez młodych twórców z paradygmatem postimpresjonizmu poprzez adaptację elementów kubizmu, surrealizmu i abstrakcji.

Uzupełniając i poszerzając te informacje warto wyjaśnić, iż w zbiorze tzw. Teki Bogusza⁴⁵ znalazły się prace prezentowane na obu pionierskich manifestacjach nowoczesności, zorganizowanych w końcu lat czterdziestych dwudziestego wieku, częściowo w opozycji wobec oficjalnych ogólnopolskich Salonów, pokazujących przede wszystkim przewagę zakademizowanego już koloryzmu.⁴⁶

W związku z wystawą w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie recenzentka stwierdzała jeszcze: „Uważam surrealizm za dobrą pożywkę, gdyż nie wiąże artysty z żadnymi doktrynami formalnymi, działa pobudzająco na wyobraźnię, fantazję i życie wewnętrzne. (...) Ali Bunsch jest bardziej realistyczny i podmiotowy, Jerzy Nowosielski mimo tematu zmierza zdecydowanie do abstrakcji.”⁴⁷ Przytaczam też wypowiedź o artyście niereprezentowanym wprawdzie w omawianym zbiorze, ale ta komparatystyka „dointerpretowuje” inne, późniejsze obrazy Nowosielskiego w słupskim MPŚ. Blumówna wskazywała też na mediacyjną rolę Jerzego Kujawskiego (1921-1998), związanego najpierw z Krakowem, później zamieszkałego w Paryżu, jedyne polskiego uczestnika Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w 1947 roku.⁴⁸ Słupska kolekcja zawiera dwie abstrakcyjne, żywiołowe grafiki tego artysty pt. *Paryż* (1948) oraz niewielką, wysmakowaną szarą temperę, która kojarzy się z kaligraficzną odmianą malarstwa gestu (sic!). Datowana na około 1954 rok stanowi więc chronologiczne i stylistyczne pośrednictwo między oboma zbiorami.

O środowisku warszawskim Blumówna pisała, że „zwolna skupia modernistów” [pisownia oryg.], a wśród ich prac zwracała uwagę na abstrakcyjne kompozycje Bogusza i dekoracyjne prace Marii Ewy Łunkiewicz.⁴⁹ Zbiór zawiera dwa rysunki wykonane tuszem artystki (1895-1976), uczestniczki przedwojennych wystąpień awangardy, podobnie jak Stażewski.⁵⁰ *Pejzaż miejski* i *Wnętrze* (oba 1948) są wprawdzie dość konwencjonalne, ale wykonane celną, lekką, lapidarną i miękką kreską stanowią interesujący przyczynek do wiedzy o twórczyni radykalnych, a niekiedy, purystycznych kompozycji. Monumentalny *Rybak* (1948), jeden z dwóch rysunków poznańskiego twórcy Jana Lenicy (1928-2001), który miał wystawy indywidualne w Klubie Młodych Artystów i Naukowców,⁵¹ powstał zapewne z inspiracji kubizmem.

Z kręgu krakowskiego surrealizmu w zbiorze MPŚ znalazły się rysunki reprodukowane w skromnym *Katalogu* I. Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Lapidarny, nieco drapieżny – odpowiednio do tytułu *Zagrożenie pokoju* (1948) – rysunek Alego Bunscha przedstawia przestrzenne, zgeometryzowane formy zoomorficzne i ludzką dłoń napinającą nici. Oszczędny, prawie abstrakcyjny rysunek Andrzeja Wróblewskiego *Słońce i inne gwiazdy* (1948) miał na tej wystawie olejną wersję, lecz o innym, statycznym i uporządkowanym układzie kręgów (obecnie własność Muzeum Sztuki w Łodzi).⁵²

Z wydarzeniami artystycznymi końca lat czterdziestych w Polsce, dokumentowanymi przez prace z Teki Bogusza, wiąże się też osoba jednego z czeskich twórców, reprezentowanych w wyżej opisanym zbiorze malarstwa z Krzywego Koła. Była już mowa o zetknięciu twórców tej galerii z czeskim surrealizmem w Pradze zaraz po wojnie. Zorganizowana w czerwcu 1948 roku w Klubie Młodych Artystów i Naukowców wystawa malarstwa znad Wełtawy – w „pomysłowej oprawie” projektu Bogusza, jak pisał Mieczysław Porębski – była być może skutkiem, a na pewno kontynuacją tych kontaktów.⁵³ Wśród prezentowanych grafik i rysunków twórców słynnej Grupy 42 (*Skupina 42*)⁵⁴ czyli „starszych surrealistów” – by nawiązać do przytoczonego wyżej określenia Piotra Piotrowskiego – Fran-





4



5



6



8



9

2. Marian Bogusz, *Rytm*, 1962, ol./ pl., 97x123,5; nr inw. MPŚ-M/972; w zbiorach od 1963 r., fot. Elżbieta Kal.
3. Zbigniew Dłubak, *Amonity-13*, 1962, ol./płyta pilśniowa, 88x59, nr inw. MPŚ-M/207; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
4. Kajetan Sosnowski, *xxx*, 1962, ol./pl., 91x56, nr inw. MPŚ-M/206; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
5. Stefan Gierowski, *Obraz*, 1962, ol./pl., 100x80, nr inw. MPŚ-M/208; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
6. Hilary Krzysztofiak, *xxx*, 1962, technika mieszana, ol./pl. 130x48, nr inw. MPŚ-M/213; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
7. Jerzy Tchórzewski, *Obraz*, 1962, technika mieszana/płyta pilśniowa, 96,5 x 121; nr inw. MPŚ-M/6; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
8. Aelš Veselý, *xxx*, 1962, nitro, drewno patynowane metal, 60,5x45, nr inw. MPŚ-M/212; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
9. Marian Bogusz, *Portret Rembrandta*, 1955, tusz/papier, 49,2x35; nr inw. MPŚ-M/246; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. III, 73., fot. Elżbieta Kal.

tiška Grossa, Jana Smetany, Františka Hudečka, Jana Lhotáka i Jana Kotika znalazły się bowiem prace Josefa Istlera, zresztą nie najlepiej ocenione przez recenzenta, jako bliskie abstrakcji, ale „suchej i martwej”.⁵⁵ To kolejny przyczynek do szeroko rozumianej interpretacji omawianego zbioru obrazów, nawiązanie do wspomnianej fazy malarstwa metaforycznego, poprzedzającej ich powstanie.

Wśród prac na papierze, eksponowanych na omawianych pionierskich manifestacjach nowocześnieści w Warszawie i Krakowie, znajduje się też w Słupsku kompozycja Jerzego Skarżyńskiego (1924-2004), artysty z kręgu Grupy Krakowskiej i Tadeusza Kantora. Abstrakcyjny, ale dynamiczny, opracowany światłocieniowo rysunek Skarżyńskiego przedstawia jakąś zantropomorfizowaną, mechaniczną, agresywną konstrukcję w gwałtownym ruchu, podkreślonym płomienistymi strzępami powiewającymi na jej rozgałęzionych, zakończonych kolistymi podstawami częściach. Przez zagadkowy literacki tytuł: *Miejsce pozostawione przez dziecióły* kompozycja wpisała się też w historię krytyki, bowiem zainspirowała artykuł Janusza Boguckiego. Tak jak szkic Wróblewskiego miała wersję olejną na płótnie wystawioną w krakowskim Pałacu Sztuki zimą 1948 roku, a jeden z rysunków reprodukowano w katalogu tej wystawy. Nie wnikając w szczegóły recenzji – będącej próbą usystematyzowania „frontu” najnowszej sztuki ze znaczącym udziałem nie tylko Kantora, ale i Bogusza – fotografii ich prac między innymi ilustrowały tekst⁵⁶ – trzeba zaznaczyć, że (po drobnym przekształceniu tytułu) krytyk wykorzystał metaforę „opuszczonego miejsca” jako przestrożę przed niewłaściwym zagospodarowaniem potencjału nowej sztuki, zarówno przez artystów, jak i państwowy mecenat.⁵⁷ Przypomnijmy, że przedwcześnie zamkniętą wystawę krakowską zorganizowano w gęstniejącej atmosferze już nie dyskusji, ale otwartej „walki o realizm”, zakończonej ostatecznie w roku następnym wprowadzeniem – jako obowiązującej – jego państwowej, „socjalistycznej” wersji. Dopiero około 1955 roku puste miejsce po awangardzie zagospodarowywali krytykowie i odsunięci na kilka lat „nowocześni” z Kantorem i Boguszem w rolach głównych. Do

twórczości końca lat czterdziestych trzeba będzie jeszcze jednak powrócić w związku z – jak powiedziano – „ramującymi” dary Bogusza innymi zbiorami w słupskim muzeum.

Kolejne rysunki w Tece z Krzywego Koła reprezentują już odwilżowy etap polskiej sztuki i, choć przesadą byłoby twierdzenie, iż można z nich odczytać jakąś zasadę czy ewolucję, stanowią przykłady rozmaitych poetyk obecnych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Większość artystów związanych z Krzywym Kołem, tak jak współpracujący z krakowskimi Krzysztoforami, uczestniczyła w II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1957 i 1959 roku.⁵⁸

Drugą w słupskim zbiorze kompozycją Jana Lenicy, datowaną na ok. 1955 rok, jest somnambuliczny *Księżyc nad Marszałkowską*; obraz kojarzy się z surrealizmem w odmianie bliskiej abstrakcji (np. Paula Klee) i łączy graficzne opracowanie szczegółu z abstrakcyjnym, rozmalowanym tłem. Dwa wizerunki autorstwa Bogusza to także przykłady dwóch konwencji: podmalowany akwarelą *Portret Zbigniewa Dłubaka* (1955) bliski jest realizmowi, zaś z tego samego czasu *Portret Rembrandta* składa się jakby z kilku nałożonych na siebie, półprzezroczystych i graficznych elementów: zarysu lampy naftowej, żarówki i – wzorowanego na jednym z wcześniejszych autoportretów – wizerunku holenderskiego malarza. Ubytek czerni w tle został uzupełniony ażurem szrafowania tworzącego geometryczne segmenty. Ten sam charakterystyczny motyw zakreskowanych pól inkrustujących czarne tło występuje w kompozycji *Kiedy lampa zaćmiła księżyc* (1957), z wypełniającą niemal całą wysokość planszy, monumentalną postacią w historycznym stroju. Płaszczyznę przedzielają dodatkowo ukośne, białe-czarne linie, dzieląc ją jakby na strefy światła i cienia.

Z tego samego czasu pochodzą dwa barwne gwasze Rajmunda Ziemskiego, architektoniczne nie tylko ze względu na tzw. temat, ale i strukturę przedstawienia. Pionowa kompozycja (*Architektura*, 1957) przedstawia fasadę fantazyjnej budowli z łukowymi portalami i ekscentrycznym zwieńczeniu. Szkielet konstrukcji tworzą proste linie dosadnego, grubego konturu, dopełnione symetrycznie rozmieszczonymi akcentami czer-

wieni i zieleni. Tektoniczne plamy tych samych barw, przedzielone krechami rozrzedzonej czerni tworzą dolną strefę *Pejzażu* (1957); w ocieplone różem szarości jego górnej partii ingerują agresywne owalne plamy (słońca) z promienistymi wypustami.⁵⁹

Odmienne – także wzajemnie – stylizykę i poetykę reprezentują rysunki Romana Owidzkiego (1912–2009), kojarzonego głównie ze strukturalnymi, często monochromatycznymi kompozycjami bliskimi reliefom. Ciemne, formowane grubym, dekoracyjnym konturem *Ptaki* datowane są na ok. 1957 rok, ale wiążą się z pracami wystawianymi na krakowskiej prezentacji sztuki nowoczesnej w 1948.⁶⁰ Druga, olejna kompozycja na papierze (bez tytułu, 1959) jest abstrakcyjna, ale z elementami quasi-figuralnymi; na szarości tła dominuje centralna czerwona skłębiona forma, z której wyłaniają się wydobyte czarnym konturem motywy zdeformowanych głów i dłoni.

Na osobne omówienie zasługują ilustracje Bogusza do dzieł literackich, jak zresztą i inne prace „użytkowe”: projekty scenograficzne, modele architektoniczne etc. W tym miejscu wskażemy tylko zawarte w Tece: rysunek tuszem-ilustrację (1955) do *Statku pijanego* Artura Rimbauda oraz cykl dziewięciu kompozycji akwareli (1963) do poematu *Dobrze* Włodzimierza Majakowskiego. Pierwsza jest dość konwencjonalna i dosłowna, z sylwetami trzech łodzi opracowanymi segmentowym szrafowaniem, jak w poprzednich rysunkach. Plansze do rewolucyjnego poematu malowane są akwarelą w kolorze sepii i czarnym tuszem. Płaskie, syntetyczne, z wyjątkiem portretów kanciaste formy, często symetryczne, działają plakatowym skrótem i metaforą, zasadą *pars pro toto*.

Wyjątkiem, także formalnym w tym zbiorze prac polskich twórców, są dwa dekoracyjne kolaże sygnowane i datowane „Alfons Hopf 53”.

Scharakteryzowane wyżej zbiory dzieł nieznacznie czas i okoliczności przekazu. Mają one w ten sposób podwójne znaczenie. Po pierwsze – stanowią wzajemnie kontekst interpretacyjny jako odrębne zespoły prac, a po drugie – co istotne z perspektywy funkcji muzealnej kolekcji – wskazują na zjawiska artystyczne występujące

przed wprowadzeniem socrealizmu i w okresie odwilży po jego przewycięzeniu (zbiór prac na papierze) oraz dominację sztuki abstrakcyjnej w początku lat sześćdziesiątych (zbiór obrazów). Zdzisław Żygulski junior w rozważaniach nad rewaloryzacją przestrzeni muzealnej stwierdzał: „Historia sztuki nie jest niczym innym, jak poszukiwaniem zagubionego kontekstu.”⁶¹ Omówione obrazy i prace na papierze stanowiły *de facto* załączek zbiorów Działu Sztuki Współczesnej, utworzonego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w 1965 roku.⁶² Spróbujmy zatem – nie wnikając w chronologię i szczegóły sposobu gromadzenia ani nie podejmując się pełnego ich omówienia – wskazać niektóre związki i konteksty w obszarze muzealnej kolekcji.

W 1974 roku zespół prac Bogusza powiększył się o jeden z ważniejszych, moim zdaniem, nabytków sztuki abstrakcyjnej, tj. obraz *Drogi białych wdzierają w Czarny Ląd* (1948).⁶³ Kompozycja była prezentowana na wzmiankowanej tu kilkakrotnie I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie i wpisywała się w dominujący na niej nurt abstrakcji aluzyjnej. Tworzą ją ruchliwe, amorficzne i geometryczne, wielobarwne fragmenty, łuki, dynamiczne plamy umieszczone centralnie na wielobarwnym tle z przenikających się szerokich pól żółceni i różu złamanych błękitem i ujęte skierowanymi dośrodkowo cienkimi, świetlistymi liniami. Inny obraz Bogusza z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej *Istniało wiele dróg* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (1948) można uznać za *pendant* do słupskiego. Jeszcze inny, *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* (1948, tempera), przechowuje Muzeum Sztuki w Łodzi. Janusz Bogucki pisał o tych kompozycjach w stylu, który w nich odczytywał: „Odnosi się wrażenie, że rozbijająca je manieryczność wynika ze sztucznie przyjętych założeń literacko-ilustratorskich.”⁶⁴ Obraz Bogusza wraz z *Aktem kubistycznym* (1948) Marii Jaremy, tejże temperową *Kompozycją* (1949) i litografią Janiny Kraupe-Świdorskiej (*Horoskop*, 1949, ossa-sepia) stanowi cenne świadectwo ówczesnej twórczości „modernistów”.

Czasy odwilży – Arsenau, pokazów Grupy 55 i innych grup oraz dwóch kolejnych Wystaw Sztuki Nowoczesnej (1957, 1959), pierwszych



10. Stażewski Henryk, *Nr 14-1962*, 1962, tempera/drewno, płyta pilśniowa, tektura, 47x62x6,8, MPŚ-M/5; w zbiorach od 1963 r., fot. Elżbieta Kal.

11. Jerzy Kujawski, xxx, ok. 1954, tempera, lakier/papier, 32 x 24,5 cm; nr inw. MPŚ-M/220; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. X, 80., fot. Elżbieta Kal.

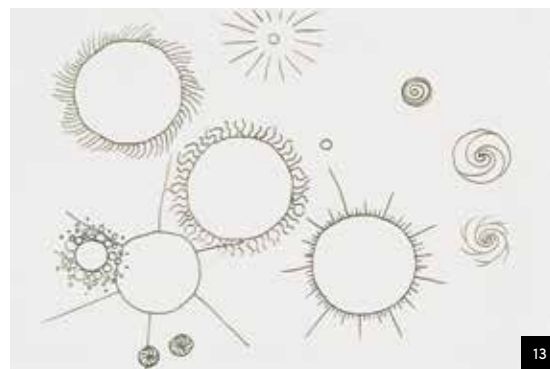
Salonów Marcowych w Zakopanem (1958, 1959) i Wystaw Młodego Malarstwa w Sopocie (od 1956)⁶⁵ – reprezentuje w słupskich zbiorach relatywnie niewielki zestaw obrazów i grafik, uzupełniający część „papierowego” daru Krzywego Koła. Są wśród nich np. drzeworyt Tadeusza Dominika *Macierzyństwo* (1955 z cyklu *Matka i dziecko*), którego olejną wersję artysta prezentował w Arsenale czy monotypie Marii Jaremy (*Kompozycja nieokreślona I*, 1956; *Penetracje*, 1958) z charakterystycznych, zwartych i półprzezroczystych części wprawionych w rytmiczny lub wirujący ruch. Odwilżowy przełom antycypował obraz pt. *Powódź* (1954) Adama Marczyńskiego, kolejnego przedstawiciela Grupy Krakowskiej. Do cennych zbiorów należy *Kompozycja 39* Mieczysława Janikowskiego (1958-1959).⁶⁶

Dar obrazów z Krzywego Koła zdeteminował zapewne proces poszerzania zbiorów o kolejne dzieła z lat sześćdziesiątych; w tym okresie polskie życie artystyczne ogniskowała między innymi działalność autorskich ga-

lerii. W Krzywym Kole w 1960 roku odbywały się *Konfrontacje*, cykl wystaw indywidualnych z intermezzem pokazu zbiorowego.⁶⁷ Oprócz tej warszawskiej i krakowskich Krzysztoforów w drugiej połowie dekady działały także Galeria pod Moną Lisą we Wrocławiu prowadzona przez Jerzego Ludwińskiego i poznańska OdNOWA Andrzeja Matuszewskiego, które kwestionowały paradygmat modernistycznego obrazu na rzecz happeningu i sztuki konceptualnej. Ale była to też dekada oficjalnych imprez państwowych, nie bez udziału awangardy i neoawangardy, jak *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*; (przełom 1961/1962)⁶⁸ czy prezentowana w Zachęcie *Wystawa Malarstwa 20 lat PRL w twórczości plastycznej*.⁶⁹ Ogólnopolskich Wystaw Młodego Malarstwa). W 1965 roku w Sopocie Ryszard Stanisławski – autor wcześniej organizowanych wystaw pod hasłem *Metafora* – zainicjował cykl pt. *Porównania*, kontynuowany jeszcze w następnej dekadzie. Komisarz pisał w komentarzu do ekspozycji o „pewnym skostnieniu i inercji naszego



12



13

12. Ali Bunsch, *Zagrożenie pokoju*, 1948, tusz/ karton, 28,2x 30,1; nr inw. MPŚ-M/277; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. V, 75., fot. Elżbieta Kal.

13. Andrzej Wroblewski, *Słońce i inne gwiazdy*, 1948, gwasz/papier, 15,5x22,8; MPŚ-M/283; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XVIII, 88., fot. Elżbieta Kal.

malarstwa”, którego jednym z powodów miało być „przesadne znaczenie” nadawane materii obrazu.⁷⁰ W czwartych *Porównaniach*, w 1971 roku, obrazy Nowej Figuracji współlistniały z ambalażami Kantora i Jerzego Skarżyńskiego, obrazami abstrakcyjnymi oraz „nieestetycznymi” przedmiotami Józefa Robakowskiego.

Ta skrótna charakterystyka naświetla sytuację, w jakiej powstawała kolekcja państwowej placówki, zapoczątkowana zobowiązującym gestem przekazu z instytucji prowadzącej (przynajmniej częściowo) działalność alternatywną wobec oficjalnych Salonów (w których związani z nią artyści zarazem uczestniczyli). Jednolity zestaw obrazów z Krzywego Koła zasilili kolejne kompozycje z lat sześćdziesiątych, np.: kolaże i płótna Jerzego Fedorowicza, *Amarantowe trofeum* Aleksandra Kobzdeja (1961), *Pejzaż* Rajmunda Ziemskiego (1962), różne przykłady „malarskiej” abstrakcji A. Lenicy, Dominika, Fijałkowskiego, Jackiewicza, oraz geometrycznej Jana Berdyszaka i Mieczysława Wiśniewskiego.

Ale także – poszerzające spektrum zjawiska polskiej sztuki – „ikony” Nowosielskiego (*Modelka*, 1963 i *Pejzaż z autami*, przed 1968), jak nazwał jego obrazy Mieczysław Porębski⁷¹ lub aluzyjne, drapieżne półabstrakcje Brzozowskiego z początku kolejnej dekady (*Cwiszenruf* i *Podsędek*, 1970). Z kanonu sztalugowego obrazu wyłamują się unikatowe monumentalne *Integracje* Romana Opalki (1964–1966) z cyklu dwubarwnych modułów o trójkątnym przekroju i różnej wysokości.

W późniejszych latach kolekcję muzealną poszerzano w różnych kierunkach, np. uzupełniając zbiór obrazów kolorystów (Jerzego Wolffa, Czesława Rzepińskiego, Piotra Potworowskiego praca na pierze) o nowe nabytki (*Pejzaż* Artura Nachta-Samborskiego, 1972), ale także gromadząc prace artystów związanych z Osiekami, jak Grzegorz Sztabiński. Podobnie dar „papierowy” oblił do kolejnych zakupów rysunku i grafiki: Mikulskiego, Berdyszaka, Fijałkowskiego, Opalki, Leszka Róży, by wymienić tylko niektórych, a także Zbigniewa Warpechowskiego i An-



14



15

14. Jan Lenica, *Rybak*, 1948, tusz/papier, wym. 32,3 x 20,2, nr inw. MPŚ-M/285; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XI, 81., fot. Elżbieta Kal.

15. Rajmund Ziemiński, *Pejzaż*, 1957, gwasz/papier, 47,8x65, nr inw. MPŚ-M/223; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XIX, 89.

drzeja Dudka-Dürera – uczestników Osiek.⁷²

Opisana fragmentarycznie muzealna kolekcja sztuki współczesnej, niewyróżniająca się chyba spośród innych o statusie „okręgowych” – oprócz wewnętrznych uwarunkowań, koneksji i zmian wynikających z systematycznego zasilania kolekcji w dzieła – ma jednak w Słupsku szczególny kontekst i determinantę. Sam fakt specjalizacji, albo dominacji pewnej grupy dzieł także nie jest wyjątkowy, by wspomnieć około-Arsenałowy program muzeum w Gorzowie Wlkp., priorytet abstrakcji geometrycznej w Chełmie, patronat Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy lub Jana Cybisa w Opolu czy kolekcję osiecką, wokół której Muzeum w Koszalinie gromadzi zbiory sztu-

ki współczesnej. W 1965 roku słupska placówka nabyła pierwszych 109 pastelowych portretów autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939), które zapoczątkowały unikatową, liczącą ponad 260 prac kolekcję, obejmującą także inne gatunki i reprezentującą wszystkie okresy twórczości, choć oczywiście trzon zbioru stanowią efekty działalności Firmy Portretowej. Zbiór stał się nie tylko – jak pisze Beata Zgodzińska – znakiem rozpoznawczym muzeum i miasta,⁷³ ale instytucją organizującą wystawy zewnętrzne, różne przedsięwzięcia popularyzacyjno-edukacyjne i marketingowe, a przede wszystkim cykliczne, wielodniowe konferencje naukowe przyciągające wtkacologów z Polski i zagranicy. Dzięki nim wie-

dza o Witkacym – nawet jeśli już była odrębną nauką – stała się dziedziną nie tylko z bogatym dorobkiem publikacji przedmiotowych (w tym obcojęzycznych), ale także metatematycznych.⁷⁴

Kolekcja Witkacego, od 1982 roku ekspozycyjna na zmieniającej się (sic!) wystawie stałej, siłą rzeczy musiała też skontekstualizować muzealny zbiór dzieł sztuki współczesnej. Po pierwsze, można powiedzieć, że obrazy z Krzywego Koła realizują Witkacowską ideę Czystej Formy, której jemu samemu w malarstwie nie udało się w pełni zrealizować. Przypomnijmy, że dla Witkacego podstawą i źródłem twórczości miało być „uczucie metafizyczne”, a wyrażające Tajemnicę Istnienia dzieło – „jednością w wielości”. Zdaniem malarza i filozofa jest nią mianowicie taka kreacja, w której „element życiowy: sfera uczuć życiowych w muzyce i »świat widzialny« w malarstwie, konieczny do powstania sztuki, tyle powinien miejsca w nim zajmować, ile to jest konieczne do powstania takiej, a nie innej kombinacji elementów Czystej Formy, a nie być główną jego treścią.”⁷⁵ Nie miejsce tu na wyjaśnianie zagadnień, które – jak powiedziano – są przedmiotem rozległych badań konstytuujących specjalistyczną dziedzinę naukową. Warto wszak podkreślić, że koncepcja autonomicznego dzieła, nie tylko plastycznego, patronowała różnym poszukiwaniom; sam zresztą Witkacy dostrzegał obiektywizację Tajemnicy Istnienia, czyli realizację Czystej Formy, zasady jedności w wielości, w dziełach różnych epok, konwencji i stylów. Dodajmy jeszcze o istotnym dla dalszych wniosków, mocno podkreślanym przez artystę i teoretyka, indywidualnym czynniku twórczości, „bebechowatości”, jak go nazywał: „Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy odezwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna, a im bardziej jest ona indywidualna, tym bardziej będzie uniwersalna i powszechna.”⁷⁶ Zwracał na to uwagę np. wielokrotnie tu przywoływany Piotr Piotrowski, porównując koncepcje Witkacego i Kandinskiego, według którego – przeciwnie – obraz jako wyraz absolutu zatracił piętno indywidualności.⁷⁷ Sztuka abstrakcyjna, w tym reprezentowane w słupskim zbiorze obrazów z Krzywego Koła malarstwo materii, a zwłaszcza malarstwo gestu wydaje się bodaj najbardziej korespondować z Witkacowską

ideą obrazu jako indywidualnej realizacji uniwersalnej zasady; tu znowu można by odwołać się do Piotrowskiego, przypominającego związki informelu z egzystencjalizmem.⁷⁸

Po drugie, jak wspomniano, kolekcja Witkacego musiała zdeterminować kierunki gromadzenia zbiorów. Oprócz oczywistego powiększania kolekcji prac Witkacego muzeum gromadzi dzieła artystów, na różne sposoby związanych z szefem Firmy Portretowej. Pierwszym takim nabytkiem był *Portret Stanisława Ignacego Witkiewicza z gronostajem* (ok. 1920) Rafała Malczewskiego, подарowany przez poprzedniego właściciela zbioru portretów zakupionego przez muzeum.⁷⁹ W ten sposób do zbiorów Działu Sztuki Współczesnej trafiły nie tylko prace artystów związanych lub wystawiających z Formistami, jak Leona Chwistka (akwarele *Kompozycja z labędziami*, ok. 1925 i *Kobiety w kąpeli*, ok. 1930), *Pejzaże* Konrada Winklera (niedatowany) i Henryka Gotliba (ok. 1921), ale także dzieła mistrzów młodego Witkiewicza, jak *Autoportret Józefa Mehoffera* (1944) i pejzaż Władysława Ślewińskiego (ok. 1911). A nawet gwasz Zofii Stryjeńskiej (*Zbójnickie ognisko*, gwasz, akwarela, niedatowana), której twórczość cenili teoretycy Czystej Formy. Gromadzone stopniowo dzieła „pierwszych” modernistów – w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Wiesław Juszczak⁸⁰ – a więc symbolistów i innych przedstawicieli Młodej Polski: Jacka Malczewskiego (*Autoportret z muzą*, ok. 1930, rys. lawowany; *W pracowni*, 1913), pejzaże Ludwika de Laveaux i Władysława Podkowińskiego, wraz z dziełami przedstawicieli międzywojennej awangardy stanowią kolejne ramy i konteksty omawianych, tytułowych darów. Programowo jest też gromadzona kolekcja dzieł współczesnych twórców gdańskich, od: Władysława Lama, przez twórczość Maksymiliana Kasprowicza, Kazimierza Śramkiewicza i wspomnianych już Ostrowskiego, Jackiewicza, Bereznickiego oraz innych, aż po eksperymentatorów lat siedemdziesiątych i „dzikich” kolejnej dekady. Oczywiście miejsce mają w zbiorach miejscowi i koszalińscy twórcy: Ignacy Bogdanowicz, Andrzej Ciesielski, związani z Osiekami: Fedorowicz i Ludmiła Popiel, Irena Kozera, Ryszard Sienicki i inni. Daje to możliwość środowiskowych

konfrontacji, porównań, poszukiwania wpływów i analogii, co jest oczywistym odruchem historyków sztuki.

Powyższa charakterystyka opisuje, by tak rzec, otoczenie magazynowe, inwentarzowe tytułowych prac. Właściwym środowiskiem dzieł są wystawy, stałe lub czasowe, monograficzne, tematyczne, problemowe etc. Tu dokonują się kolejne, wspomniane na początku, negocjacje, identyfikacje, komparatystyki i inne zabiegi interpretacyjne. Z zestawienia muzealnych prezentacji wynika, iż poza reliefem Stażewskiego prace z Krzywego Koła nie były eksponowane w zamkowych murach do początku dwudziestego pierwszego wieku.⁸¹ Dzieło mistrza abstrakcji geometrycznej weszło w skład wystawy *Malarstwo polskie od połowy XIX wieku*, otwartej w styczniu 1979 roku. Dodajmy, że oprócz twórców Młodej Polski muzeum miało już wówczas w zbiorach między innymi późny obraz Jana Matejki *Zabójstwo biskupa Szczepanowskiego* (1892), „konne” rysunki Piotra Michałowskiego i Juliusza Kossaka, obraz Jana Suchodolskiego (*Farys*, 1842) i pierwsze z gromadzonych stopniowo obrazów Stanisława Witkiewicza (ojca). Konfrontacja realizmu, romantyzmu, koloryzmu i Witkacego z purystyczną abstrakcją musiało być interesujące... Kiedy jednak w 2002 roku zorganizowano pokaz pod podobnym tytułem, oprócz Stażewskiego znalazł się na nim tylko wspomniany obraz Bogusza z 1948 roku (na okładce został skomponowany z *Rycerzem* Józefa Simmlera, ok. 1854 i *Portretem Stefanii Tuwimowej*, S.I. Witkiewicza, 1929), a z prac na papierze – rysunek Wróblewskiego.⁸² Wówczas stan zbiorów pozwalał na porównanie tej kompozycji z kolorystyczną koncepcją pejzażu, np. Jana Cybisa i Nachta-Samborskiego. Niemal wszystkie prace z Krzywego Koła pokazano natomiast wcześniej publiczności koszalińskiej w ramach wystawy *Polskie malarstwo współczesne 1960-1980* (1992).

Najbardziej bodaj kompleksową prezentacją z udziałem słupskich obrazów z kolekcji Krzywego Koła była, przygotowana w 1990 roku przez Janusza Zagrodzkiego, retrospektywa w Muzeum Narodowym w Warszawie, ukazująca twórczość artystów związanych z galerią w latach 1956-1964. Ponieważ złożyły się na nią głównie prace

z muzealnych kolekcji, omawiane dzieła zostały osadzone w chronologicznych ramach obejmujących działalność galerii oraz w kontekście prac pochodzących z jednej strony z daru dla Muzeum Narodowego w Warszawie, a z drugiej – z kilku odbywających się w tym czasie plenerów, zatem z uwzględnieniem „przed” i „po” w obrębie poszczególnych twórczości. Monumentalny i szczegółowy katalog tej wystawy stanowi bezcenne źródło informacji. Innym wariantem takiego soczewkowego – jak można określić – ujęcia, skupiającego uwagę na wycinku w celu ukazania go w powiększeniu, była dwa lata późniejsza wystawa sztuki polskiej w latach 1960-1980, zorganizowana w Muzeum Okręgowym w Koszalinie. Gromadziła ona przede wszystkim prace z kolekcji osieckiej, czyli powstałe później od słupskich, także pokazanych prawie w pełnej liczbie. Zupełnie inaczej, bo w szerokim, panoramicznym ujęciu (obejmującym nie tylko sferę sztuki, ale życia codziennego epoki gomułkowskiej), obrazy z Krzywego Koła zaistniały w połowie 2000 roku w warszawskiej Zachęcie, na wystawie o znaczącym tytule *Szare w kolorze 1956-70*, potwierdzając przytoczoną wyżej tezę o sztuce abstrakcyjnej jako przestrzeni wolności. Wreszcie, wracając do muzealnego otoczenia posiadacza kolekcji, należy wspomnieć o cyklu *Arkana sztuki*, w ramach którego zestawiano dzieła z własnych zbiorów, podejmujące lub ilustrujące określone w podtytułach zagadnienie lub zakres czasowy. Była już mowa o „rozdziale” w historii sztuki polskiej od połowy dziewiętnastego wieku, ale szczególnie interesujące wydają właśnie pokazy problemowe. Jeden z nich, pt. *Abstrakcyjniści polscy* (2001), był okazją do pokazania niemal wszystkich prac z Krzywego Koła w zestawieniu z przykładami innych rodzajów sztuki bezprzedmiotowej. Poszczególne prace oczywiście inaczej funkcjonują w aspekcie biograficznym, na wystawach monograficznych. Tak jak obraz Hilarego Krzysztofiaka, włączony do retrospektywy artysty w 1997 roku prezentowanej najpierw w Zachęcie, a następnie w Muzeum Śląskim w Katowicach.

Trzeba wreszcie powiedzieć o wystawie w radomskiej Elektrowni, zamienionej w imponujące Centrum Sztuki Współczesnej, które we współpracy z Zagrodzkim w 2015 roku przygoto-

wało kolejną odsłonę z historii działalności Krzywego Koła – wystawę prac na papierze. Pokazano na niej wszystkich 29 dzieł ze słupskiej kolekcji, w unikatowym zestawieniu z pracami pochodzącymi ze zbiorów prywatnych. Znakomite edytorsko opracowanie zawiera teksty autora bogato ilustrowane zdjęciami, kopiami dokumentów i druków ulotnych oraz pełny zestaw barwnych reprodukcji i katalog z miniaturami prac.

Dla określenia statusu zbioru Krzywego Koła w słupskim muzeum można użyć terminu „usadowienia”, którym Andrzej Turowski – na zorganizowanej w połowie poprzedniej dekadzie konferencji dotyczącej muzealnictwa – opisał w ogóle miejsce kolekcji sztuki współczesnej w polskich muzeach.⁸³ Nie jest to określenie jednoznacznie negatywne, wręcz przeciwnie: w odniesieniu do samych dzieł oznacza ich niepodważalną wartość, „pomnikowość”, jak nazwał to badacz. Nie oznacza to też braku fizycznej mobilności, przeciwnie, dzieła są wypożyczane, jak wskazują podane przykłady, prezentowane na ważnych wystawach monograficznych w kraju i problemowych pokazach na miejscu. Usadowienie oznaczało statyczną pozycję w historii i tzw. zbiorowej świadomości, brak przewartościowywania, dyskusji, odnoszenia do ideologii i brak wpływu kolekcji na najnowsze zjawiska w sztuce.

Nie twierdę, że trzeba powielać projekty typu *Siusiu w torcik*, realizowane przez warszawską Zachętę, czy prezentacje i reinterpretacje stałych zbiorów. W Słupsku można wykorzystać własne konteksty i muzealne sytuacje, jak np. wspomniany cykl *Arkana sztuki*. Natomiast próby „wietrzenia magazynów”, np. przy okazji Noc Muzeów, są to raczej przedsięwzięcia marketingowe niż analityczne. Interesująca i pouczająca była np. wystawa rewersów obrazów, na której pokazano też jedno z opisanych płócien Bogusza⁸⁴ (znacznie wcześniejsza niż *Andrzej Wróblewski: recto/verso*, przygotowana w 2015 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej).⁸⁵ Wydaje się, że w Słupsku „patronat” twórcy teorii Czystej Formy nad muzealną kolekcją sztuki współczesnej jest szczególnie zobowiązujący i może być niewyczerpanym źródłem możliwości: konfrontacji, porównań, reinterpretacji, także dzieł z darów Krzywego Koła.

Oczywiście do tego celu niezbędne są odpowiednie pomieszczenia i infrastruktura. Zatem na koniec, zamiast *résumé*, odautorska refleksja: należy sobie życzyć, żeby zawarta tu informacja o nienajlepszych warunkach przechowywania, udostępniania do badań, a – co najważniejsze – eksponowania dzieł (nie tylko z Krzywego Koła) szybko się zdezaktualizowała. W najbliższych planach MPŚ jest adaptacja przekazanych instytucji dwóch zabytkowych spichlerzy, z których jeden, zwany Białym, ma godnie pomieścić stałą wystawę, w tym polskiej sztuki współczesnej, w ramach której znajdzie się miejsce na unikatowe zbiory. A to stworzy przesłanki do kolejnych interpretacji.

Przypisy

- ¹ Mieczysław Szymczak, red., *Słownik języka polskiego*, tom I (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 648.
- ² Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki conceptualnej* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 39.
- ³ Barbara Majewska, *Sztuka inna sztuka ta sama. Dubuffet. De Staël, Wols, Pollock* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974), 114-119.
- ⁴ Beata Frydryczak, „Od Duchampa do Anty-Duchampa,” w *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996), 100; zob. Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996), 58-60.
- ⁵ Zob.: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), dostępny 24.04.2018, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298#ownership-artwork>.
- ⁶ Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* (Poznań: Obserwator, 1996), 17.
- ⁷ Peter Stepan, „Afrikanisch-Europäische Synthesen,” w *Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und Afrikanische Kunst* (Meersburg am Bodensee: Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie, 2007), 26-57. Kat. wyst. Znakomita i szkoda, że nieco niszowa, z dala od kulturowych centrów, prezentowała prace Ernsta L. Kirchera, Karla Schidyta-Rottluffa, Ericha Heckela, Maxa Pechsteina, Emila Noldego oraz rzeźby Karla M. Rennrta (ur. 1952) i abstrakcyjne obrazy szwajcarskiego twórcy Luciana Castellego (ur. 1952); figury i maski ludów Afryki i Oceanii (w tym także przywiezione przez artystów z podróży) pochodziły z różnych zbiorów prywatnych oraz publicznych, np. Ethnologisches Museum w Berlinie).
- ⁸ Artur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006).
- ⁹ Piotr Piotrowski, „Filozofia gestu,” w Teresa Hrankowska, red. *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1987* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 246.
- ¹⁰ Hanna Kotkowska-Bareja, „Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło,” w Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990), 10.
- ¹¹ [Marian Bogusz], „Galeria staromiejska,” *Plastyka* 11, [dodatek], *Życie Literackie*, 39 (1957): 7.
- ¹² Janusz Zagrodzki, „Kolekcje sztuki nowoczesnej Galerii Krzywe Koło,” w Idem, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze* (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015), 36. Kat. wyst. Podana tu data przekazu: 13 lutego 1963 nie pokrywa się z zaznaczoną we wcześniejszej publikacji, tj. 10 marca 1963. Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 80.
- ¹³ Zob. Ewa Kowalska, „Kalendarium plenerów osieckich 1963-1981,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 156-309.
- ¹⁴ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło - Koszalin – Osieki 1960-1963,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 59. Szczegółowy wykaz tych obrazów podano (wraz z darem warszawskim) w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 80; dziękuję p. Beacie Zgodzińskiej za uzupełnienie i korektę błędnych numerów katalogowych i inwentarzowych w wykazie prac dla Muzeum w Koszalinie.
- ¹⁵ Kopia protokołu wyceny prac: Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 39-40.
- ¹⁶ Walentyna Orłowska, „Kolekcja osiecka w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie,” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, 12 (1982): 83-84; Eadem, „Słowo o plenerach i kolekcji,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 20-21.
- ¹⁷ Joseph Margolis, „Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki,” tłum. Krzysztof Gućzalski w Idem, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, tłum. Wojciech Chojna, Krzysztof Gućzalski, Marzenna Jakubczak i Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2004), 89-130.
- ¹⁸ Stanley Fish, „Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia,” tłum. Andrzej Szahaj, w Idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, tłum. Krzysztof Abriszewski et al. (Kraków: Universitas, 2002), 99-119, a także inne teksty tamże: „Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?,” „Dowodzenie vs. perswazja: dwa modele krytycznej działalności”. Z opracowań polskich autorów można wymienić: Ryszard Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012) i inne teksty tego autora w publikacjach zbiorowych.
- ¹⁹ Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło*, 109. Wcześniej Autor definiuje dzieła sztuki jako „ucieleśnione fizycznie byty o pochodzeniu kulturowym”; Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło*, 91.
- ²⁰ Do Grupy 55 należeli: Zbigniew Dhubak, Kajetan Sosnowski, Andrzej Szlagier, Andrzej Zaborowski, Barbara Zbrożyna.
- ²¹ Aleksander Wojciechowski, „Konfrontacje 1960. Marian Bogusz,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 71.
- ²² Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 96-97. Zob. też: Wiesław Borowski, „Wspomnienie o Marianie Boguszu,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 23-24; Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999), 48, 54.
- ²³ Cyt. z wypowiedzi artysty za: Bożena Kowalska, *Twórcy-postawy. Artysty mojej galerii* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981), 138.
- ²⁴ W katalogu wystawy Krzywego Koła zreprodukowano tylko dolną część obrazu, nie oddając tym samym procesu, narracji pęknięcia powierzchni: Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 168, il. 53.
- ²⁵ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005), 123.]
- ²⁶ Kowalska, *Twórcy-postawy*, 126.

- ²⁷ Zob. *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo-rzeźba-grafika*, wstęp: Andrzej Jakimowicz (Warszawa: MKiS, ZPAP, 1955), nr kat. 39 (*Martwa natura*) i 40 (*Kobieta z dzbanem*). Kat. wyst.; Jacek Antoni Zieliński, *Krąg „Arsenału 1955”. Malarstwo, grafika rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie* (Warszawa: Galeria „Zachęta”, 1992), 81, nr kat. 186-189. Kat. wyst.
- ²⁸ Wzmiankuje o tej fazie twórczości: Kowalska, *Twórcy-postawy*, 99; Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1983), 77; więcej: Stach Szablowski, „Widzialność,” w *Stefan Gierowski. Z kolekcji Stefana Gierowskiego 16.09.2016-16.10.2016*, red. Agata Mendrychowska (Łódź, Atlas Sztuki, 2016), 3. Kat. wyst.; Mariusz Rosiak, „Malarstwo absolutne,” w *Stefan Gierowski. Obrazy 1957-2000* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2000), 4-5. Kat. wyst.; Stefan Gierowski, „Rozmowa,” rozm. przepr. Janusz Janowski, w *Stefan Gierowski. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego* (Gdańsk: Związek Polskich Artystów Plastyków, 2005), 7-35. Kat. wyst.; Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski. Proces kreacji* (Warszawa: Galeria Art New media, 2006), 3-4. Kat. wyst.
- ²⁹ *Ogólnopolska Wystawa*, 1955, nr kat. 70 (*Martwa natura*); zob. Zieliński, *Krąg „Arsenału”*, 25; Elżbieta Kal, *Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy. Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Ślupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2010), 340, 341.
- ³⁰ Opracowania sztuki polskiej powstałe przed 1989 rokiem osobę Krzysztofiaka wiążą tylko z Arsenalem pomijając twórczość późniejszą; Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 133 – wymienia tylko w przypisie, wraz z innymi uczestnikami I Biennale Form Przestrzennych; więcej informacji: „Hilary Krzysztofiak” w portalu *Sztuka polska na świecie*. Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, dostępny 30.04.2018, http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska/hilary-krzysztofiak.
- ³¹ Np. z cyklu *Totemy żoliborskie*, 1961, na stronie *Artnet*, dostępny 30.04.2018, <http://www.artnet.com/artists/hilary-krzysztofiak/>.
- ³² Kal, *Tego się nie krytykuje*, 340.
- ³³ Mieczysław Porębski, *Pożegnanie z krytyką* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983), 289-292, 355-356.
- ³⁴ Zbigniew Dłubak, „Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła,” rozm. przepr. Barbara Askanas, w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 27.
- ³⁵ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 49; zob. też: Josef Donát, „Josef Istler: Poslední mohykán českého surrealismu,” *Náchodský deník.cz*, 14.12.2009, dostępny 1.05.2018, https://nachodsky.denik.cz/kultura_region/josef-istler-posledni-mohykan-ceskeho-20091214.html.
- ³⁶ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 94; zob. też Antonín Hartman, „Mikuláš Medek,” 25 April 2002-18 August 2002, Galerie Rudolfinum, dostępny 1.05.2018, <http://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/mikulas-medek/>.
- ³⁷ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 101; zob. też Jiří Benák, „Staří mistři: veselého tvorbu ovlivnila i povinnost nosit hvězdu,” *iDNES.cz/Zprávy/Kultura*, 16 února [lutego] 2016, dostępny 1.05.2018, https://kultura.zpravy.idnes.cz/stari-mistri-vytvarnik-sochar-ales-vesely-f2c-vytvarne-umeni.aspx?c=A160208_160608_vytvarne-umeni_jb.
- ³⁸ Zieliński, *Krąg Arsenálu*, 94.
- ³⁹ Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 80.
- ⁴⁰ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 125-129.
- ⁴¹ Zob. Kowalska, *Twórcy-postawy*, 93; autorka kojarzy tę formę z „wzdłużnym przekrojem beczulek”.
- ⁴² Lucjan Hanak, „Muzeologia i muzealnictwo sztuki współczesnej przez pryzmat średniego muzeum – czyli o kolekcji Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Ślupsku,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005), 230.
- ⁴³ Danto, „Interpretacja a identyfikacja,” w Idem, *Świat sztuki*, 141-157.
- ⁴⁴ Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 37. Badacz wskazuje innowacyjny charakter wystawy, zorganizowanej dwóch edycjach: w Warszawie 30 listopada 1947 i w Katowicach 21 lutego 1948. Na temat tej wystawy także: Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 37-38. Bożena Kowalska w *Polska awangarda malarska*, na str. 54 podaje datę pierwszej części wystawy 15 lutego 1948, drugiej w marcu 1948.
- ⁴⁵ Określenie przytaczam za tekstem Walentyny Orłowskiej, „Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie,” w *Nowe muzeum sztuki*, red. Folga-Januszewska, 240.
- ⁴⁶ Na temat ogólnopolskich Salonów i wystaw „nowoczesnych” zob. Kal, „Recenzje z tezą,” w Kal, *Tego się nie krytykuje*, 38-65.
- ⁴⁷ Helena Blumówna, „Wystawa Młodych Plastyków,” *Twórczość*, 2 (1948): 120.
- ⁴⁸ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 53.
- ⁴⁹ Blumówna, „Wystawa Młodych,” 121.
- ⁵⁰ Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 36.
- ⁵¹ Kowalska, *Polska awangarda malarska*, 52-54. Jan Lenica był synem Alfreda Lenicy (1899-1977), abstrakcyjnego ekspresjonisty, współzałożyciela Grupy 4F+R (1947).
- ⁵² *Wystawa Sztuki Nowoczesnej* (Kraków: Klub Artystów, 1948), 5 - rys. A. Wróblewskiego, 6 - rys. A. Bunscha i J. Skarżyńskiego.
- ⁵³ Mieczysław Porębski, „Plastycy czescy w Polsce,” *Twórczość*, 9 (1948): 123.
- ⁵⁴ Szerzej o tej formacji, której nazwa odwołuje się do daty założenia (1942) zob.: Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 47-49.
- ⁵⁵ Porębski, „Plastycy czescy,” 124.
- ⁵⁶ M.in. *Modele przestrzenne* Bogusza, *Kompozycja* Kantora, a także *Rysunek* z ptakami Romana Owidzkiego.
- ⁵⁷ „Przyszłość zależy od procesu wrastania świadomości twórczej artystów w nową rzeczywistość społeczną, a także od mądrej i życzliwej taktyki

mecenatu państwowego. Od działania obu tych czynników zależeć będzie, czy na grządkach doświadczalnych wyrośnie bujny ogród nowej sztuki, czy też pozostaną one **miejscem opuszczonym przez dziecięcy** [podkr. J.B.]; Janusz Bogucki, „Miejsce opuszczone przez dziecięcy czyli sztuka mającena i dyscypliny,” *Odrodzenie*, 5 (1949): 3; zob. Kal, *Tego się nie krytykuje*, 63.

⁵⁸ Włodzimierz Nowaczyk, „Tropy nowoczesności,” w *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotr Piotrowski (Poznań: Muzeum Narodowe, 1996), 36-59. Kat. wyst.; Bożena Czubak, red., „W kręgu nowoczesności” [wybrane źródła, dyskusje, bibliografia] w Piotrowski, *Odwilż*, 156-207.

⁵⁹ *Pejzaż* Ryszarda Ziemińskiego, w katalogu radomskiej wystawy zestawiony przypadkowo, z racji alfabetycznego układu nazwisk, z rysunkiem Andrzeja Wróblewskiego *Słońce i inne gwiazdy* i zreprodukowany w podobnym formacie, stanowi interesujące, malarskie porównanie do ascetycznej kompozycji autora *Rozstrzelań*; Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 88-89.

⁶⁰ W katalogu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej nie podano tytułów rysunków, ale reprodukcja jednego pt. *Ptaki* ilustruje artykuł Boguckiego, „Miejsce opuszczone”.

⁶¹ Zdzisław Żygulski jr., „Przestrzeń muzealna,” w *Mecenas kolekcjoner odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Katowice, listopad 1981* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), 250.

⁶² Hanak, *Muzeologia i muzealnictwo*, 230; Beata Zgodzińska, [„Dział Sztuki Współczesnej”] w *Zbiory Działu Sztuki Współczesnej. Wystawa w ramach obchodów 50-lecia Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, red. Beata Zgodzińska (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 1998), 5-11. Kat. wyst.

⁶³ Zob. Lucjan Hanak, red., *Arkana sztuki. Sztuka polska XIX i XX wieku. Ekspozycja od Jana Matejki do Romana Opalki* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2002), 13, tabl. XXII.

⁶⁴ I dalej: „Bogusz zakłada sobie skomplikowany program treściowy (...) i usiłuje go na drodze bardzo subiektywnych skojarzeń myślowych na elementy abstrakcyjne i półabstrakcyjne. Tą drogą powstaje zawiłe odwzorowanie doświadczeń intelektualnej imaginacji, związanych w sposób prawie niesprawdzalny z zespołem bodźców obiektywnych, określonych w tytule dzieła.” [sic!]; Bogucki, „Miejsce opuszczone przez dziecięcy,” 3.

⁶⁵ Nieocenionym źródłem wiedzy o tym okresie jest (oprócz wzmiankowanego katalogu wystawy) monografia Piotra Juskiewicza, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005); zob. np. rozdziały „Dzieła w tekstach”, 121-187; „Podmioty i przedmioty”, 188-234; „Podziały” 235-287.

⁶⁶ Większość z już i wymienionych niżej obrazów była prezentowana na wystawie w 2001 r.; zob.: Lucjan Hanak, red., *Polscy abstrakcyjniści. Ekspozycja od Henryka Stażewskiego do Krzysztofa Grzesiaka* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2001).

⁶⁷ Nowaczyk, „W kręgu nowoczesności,” w *Odwilż*, 193-206.

⁶⁸ Uczestniczyli w niej m.in.: Zofia Artymowska, Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Bronisław Kierzkowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Piotr Potworowski, Erna Rosenstein, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Rajmund Ziemiński. Ksawery Piwocki, [„Wstęp”] w *Wystawa malarstwa „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1961), 9-17. Kat. wyst.

⁶⁹ Jury przewodniczył Stefan Gierowski, uczestniczył w niej np. Roman Opalka (*W hucie*); zob.: Maria Matusińska i Barbara Mitschen, red., *Wystawa malarstwa „20 lat PRL twórczości plastycznej”* (Warszawa: CBWA „Zachęta”, 1965), nr kat. 178. Kat. wyst.

⁷⁰ Ryszard Stanisławski, [„Wstęp”], w „Porównania”. *XVIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* (Sopot: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1965), 4. Kat. wyst.; w I *Porównaniach* wzięli udział np.: Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Zbigniew Dłubak, Stefan Gierowski, Alfred Lenica, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Tchórzewski.

⁷¹ Andrzej Osęka, *Poddanie Arsenału. O plastyce polskiej 1955-1970* (Warszawa: Arkady, 1971), 247.

⁷² Zob. Lucjan Hanak, red. *Arkana Sztuki. Polska szkoła grafiki. Ekspozycja od Janiny Kraupe do Andrzeja Kasprzaka* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2005). Kat. wyst. (składanka).

⁷³ Beata Zgodzińska, *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2015), 5; publikacja zawiera szczegółową historię kolekcji, omówienie poszczególnych nabytków, zmian w wystawie stałej, publikacji, pojedynczych wypożyczeń i eksportu części wystawy w ramach zewnętrznych pokazów czasowych, relacje z konferencji i z wydarzeń „okołowitkacowskich”.

⁷⁴ Pełny wykaz wydawnictw wraz z innymi publikacjami (audycjami TV i radiowymi) można znaleźć w zakładce „Witkacologia”; dostępny 6.05.2018, <http://www.witkacologia.eu/>, na podstronie „Witkacy” w portalu Muzeum Pomorza Środkowego, dostępny 6.05.2018, <http://www.muzeum.słupsk.pl/index.php/oferta/witkacy>.

⁷⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), 14.

⁷⁶ Witkiewicz, *Nowe formy*, 28. Dzieło powstaje z „najistotniejszych bebechów danego indywiduum” ale w ostatecznej formie ma być niezależne od „bebechowości”; Witkiewicz, *Nowe formy*, 27.

⁷⁷ Piotr Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985), 78.

⁷⁸ Piotrowski, *Filozofia gestu*, 244.

⁷⁹ *Portret (...)* z gronostajem został подарowany muzeum przez Michała Białynickiego-Birulę, syna Teodora Białynickiego-Biruli, zakopiańskiego lekarza i przyjaciela Witkacego; Zgodzińska, *Zbiory Działu*, 6.

⁸⁰ Wiesław Juszczak, „Studium wprowadzające,” w Maria Liczbińska, red. *Malarstwo polskie. Modernizm* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Auriga, 1977), 7-89.

⁸¹ Korzystam z zestawu przygotowanego przez kierownika Działu Sztuki i Techniki (dawnego Działu Sztuki Współczesnej) Lucjana Hanaka, któremu niniejszym dziękuję.

⁸² Hanak, *Sztuka polska XIX i XX wieku*, 13, tabl. XXII, 21.

⁸³ Andrzej Turowski, [głos w „Dyskusji”] w Folga-Januszewska, red., *Nowe muzeum*, 256.

⁸⁴ Beata Zgodzińska, *O tym, co można odkryć po drugiej stronie obrazu...* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2004); Marian Bogusz, *Rytm zatrzymamy*, nr kat. 3. Kat. wyst.

⁸⁵ Zob. „Andrzej Wróblewski: recto/verso,” *Portal historii kultury i sztuki Worldmuseum*, dostępny 12.05.2018, <http://www.historiasztuki.com.pl/025-00-01-WROBLEWSKI.html>.

Bibliografia

Blumówna, Helena. „Wystawa Młodych Plastyków.” *Twórczość*, 2 (1948): 117-121.

Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. i oprac. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Dziamski, Grzegorz. *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.

Fish, Stanley. *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. Andrzej Szahaj. Tłum. Krzysztof Abriszewski et al. Kraków: Universitas, 2002.

Hanak, Lucjan. „Muzeologia i muzealnictwo sztuki współczesnej przez pryzmat średniego muzeum – czyli o kolekcji Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska, 229-234. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Hanak, Lucjan. *Sztuka polska XIX i XX wieku. Ekspozycja od Jana Matejko do Romana Opalki*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2002.

Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.

Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarstwa 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.

Kowska, Bożena. *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

Orłowska, Walentyna. „Kolekcja osiecka w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie.” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, 12 (1982): 83-99.

Orłowska, Walentyna. „Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska, 229-234. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Margolis, Joseph. *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. Krystyna Wilkoszewska. Tłum. Wojciech Chojna, Krzysztof Guzalski, Marzenna Jakubczak i Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2004.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

Piotrowski, Piotr. „Filozofia gestu.” W *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1987*, red. Teresa Hrankowska, 243-252. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.

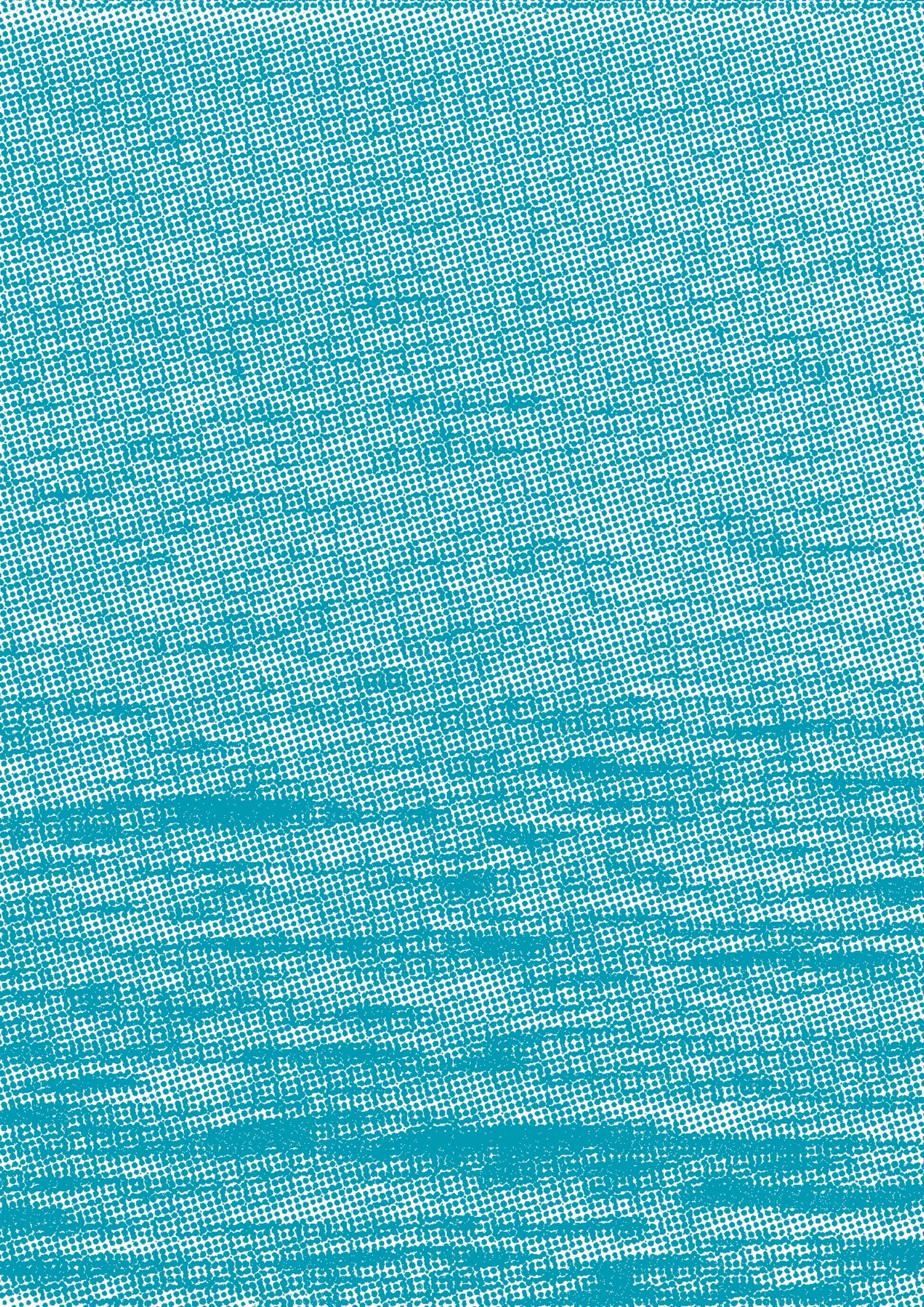
Wojciechowski, Aleksander. *Młode malarstwo polskie 1944-1974*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

Zagrodzki, Janusz, red. *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990. Kat. wyst.

Zagrodzki, Janusz, red. *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015.

Zgodzińska, Beata, red. *Zbiory Działu Sztuki Współczesnej. Wystawa w ramach obchodów 50-lecia Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 1998.

Zieliński, Jacek Antoni, red. *Krąg „Arsenału 1955”. Malarstwo, grafika rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie*. Warszawa: Galeria „Zachęta”, 1992.



Ewa KOWALSKA i Walentyna ORŁOWSKA

SPOTKANIA W OSIEKACH – SZTUKA, DOKUMENTACJA I REFLEKSJE PO LATACH

W roku 2018 mija 55 lat od powstania jednego z najważniejszych zjawisk artystycznych w polskiej sztuce powojennej, jakim były plenery organizowane w latach 1963-1981 w Osiekach koło Koszalina. Zatem jest powód, aby zastanowić się nad kilkoma kwestiami związanymi z dziedzictwem, jakie pozostawiły nam te plenery: czy ich dorobek stał się istotnym elementem kultury miasta, czy kolekcja osiecka (obiekty sztuki i bogata dokumentacja) funkcjonuje jako kolekcja żywa, ważna dla życia artystycznego i naukowego Koszalina?

Warto przypomnieć kilka refleksji Janusza Boguckiego, uczestnika, wielkiego sympatyka i obserwatora spotkań osieckich od samego początku aż do roku 1981. Są to fragmenty wystąpienia na spotkaniu uczestników X pleneru z władzami miasta, które odbyło się 19 sierpnia 1972 roku w sali koszalińskiego ratusza:

To, co odbywało się tutaj, było ważne nie tylko jako zjawisko powstałe w Koszalinie, należące do historii tutejszych wydarzeń kulturalnych, ale było także ważne jako coś, co rozstrzygało się w sztuce ogólnopolskiej. Wydaje się, że to właśnie utrwalenie się w dziejach lokalnego przed-

sięwzięcia ważnych wydarzeń ogólnopolskich, ważnych wydarzeń znaczących dla rozwoju plastyki w ogóle – jest istotne przy ocenie plenerów koszalińskich, przy ocenie ich jako nowatorskiej, pionierskiej i właśnie tutaj podjętej nowoczesnej formy działania artystycznego i społecznego. Są to stwierdzenia obowiązujące również na przyszłość. Rzecz dotyczy zarówno przeszłości przedsięwzięcia, jak zachowania i spożytkowania dotychczasowego dorobku. Jest to z jednej strony kolekcja, która tutaj narosła, która powinna być kolekcją żywą, kolekcją dobrze pokazaną i kolekcją funkcjonującą społecznie. I także dokumentacja, której wraz z twórczością przybywało każdego roku, nad którą pracowało wiele osób, która jest bogata i różnorodna. Na sprawy dokumentacji w sztuce i we wszelkich działaniach kulturalnych kładzie się dzisiaj wielki nacisk.¹

Plenery koszalińskie, czyli Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki organizowane w Osiekach stały się już zamkniętą kartą historii sztuki polskiej. Były jeszcze próby reanimowania tych Spotkań



Wszystkie zdjęcia: Ewa Kowalska. Dokumentacja stanu magazynów w Muzeum w Koszalinie, 2016

w latach 1984-1986, ale już poza Osiekami i w nowym kontekście, w jakim znalazły się środowiska twórcze po wprowadzeniu stanu wojennego. Natomiast od 1998 roku w Osiekach organizowany jest przez okręg koszalińsko-słupski Związku Polskich Artystów Plastyków Międzynarodowy Plener Malarski pod nazwą Czas i Miejsce dla Sztuki pod patronatem Prezydenta Miasta Koszalina. W naszej ocenie, plenery te są niejako „produktem osiekopodobnym”. Ich organizatorzy chętnie powołują się na oryginalne plenery osieckie, co jest dla nich wygodnym argumentem za trwaniem tej cyklicznej imprezy, sponsorowanej przez władze samorządowe. Niestety, przy okazji rozmywa się rodowód, historię i osiągnięcia Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, które wprowadziły Koszalin na ogólnopolską scenę życia artystycznego jako „letnią stolicę Polski plastycznej.”²

Tym bardziej trzeba pochylić się nad dziedzictwem pierwszego nowoczesnego ple-

neru, jakim były Osieki, co trafnie sformułował Bogucki:

Tu powstał pierwszy zawiązek, pierwszy – powiedziałbym – model nowoczesnego pleneru; wzór działania, które przyjmując tradycyjną nazwę (wakacyjnego spotkania artystów malujących pejzaże z natury) – nappełnił tę nazwę zupełnie nową treścią, nadał jej nowy sens. (...) Powstała nowa forma spotkania artystów, twórców sztuki nowoczesnej z różnych środowisk kraju, okazja do wspólnego doświadczenia pracy artystycznej, wspólnego dyskusowania, wspólnego dochodzenia do nowych problemów, do nowych horyzontów sztuki i myśli artystycznej. Powstał ów prototyp, który stał się wzorem dla inicjatyw podejmowanych w różny sposób gdzie indziej i później: w Zielonej Górze w postaci *Złotego Grona*, w Elblągu w postaci tamtejszych *Biennale*



Form Przestrzennych, w Puławach z okazji I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców pod hasłem „Człowiek w zmieniającym się świecie”, czy także imprezy Wrocław 70 we Wrocławiu.³

Gdzie można się zapoznać z dorobkiem i historią tych Spotkań? Z kolekcją prac i bogatą dokumentacją? Trudno znaleźć rzetelną informację na ten temat na stronie internetowej Muzeum w Koszalinie, choć znajduje się ona na portalu www.culture.pl. Natomiast na stronie internetowej Działu Sztuki Współczesnej muzeum koszalińskiego ta sama informacja widniała jeszcze kilka lat temu. Kolekcja osiecka jest najcenniejszą częścią kolekcji sztuki współczesnej w posiadaniu Muzeum w Koszalinie, a historia jej powstawania sięga lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku i związana jest z Marianem Boguszem oraz z Jerzym Fedorowiczem (artysta plastyk zamieszkały w Koszalinie od 1954 roku), z którym

Bogusz zaprzyjaźnił się w czasie swojego pobytu w Koszalinie, gdzie w latach 1962-1963 pracował jako scenograf w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym (BTD). Zamknięcie Klubu Krzywego Koła w 1962 roku spowodowało konieczność znalezienia miejsca dla stworzonej przez Bogusza kolekcji Galerii Krzywe Koło w Warszawie. Chciał on kontynuować idee promocji nowoczesnej kultury plastycznej w Polsce, której był niestrudzonego animatorem i popularyzatorem. Organizował w foyer koszalińskiego teatru wystawy, na których prezentował prace wielu wybitnych artystów polskich i zagranicznych. W sezonie teatralnym 1962-1963 zorganizował w tym miejscu osiem wystaw sztuki najnowszej, które zostały zauważone i entuzjastycznie przyjęte przez społeczność koszalińską. Były to pierwsze pokazy sztuki awangardowej w Koszalinie, które wywarły wielkie wrażenie. Szczególnie wystawa polskich i czeskich artystów współpracujących z Galerią Krzywe Koło zorganizowana w listopadzie 1962

roku, na której pokazano obrazy m.in. Mariana Bogusza, Stefana Gierowskiego, Alfreda Lenicy, Henryka Stażewskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Zbigniewa Dłubaka. Bezpośrednim następstwem działań Bogusza w teatrze była wizja stworzenia w Koszalinie Kolekcji Sztuki Nowoczesnej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Kolekcję zapoczątkował dar artysty dla muzeum koszalińskiego, czyli 13 obrazów 11 twórców z ekspozycji w BTD, które oficjalnie i uroczystie przekazano jako *Dar Galerii Krzywe Koło* dla przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie w czerwcu 1963 roku oraz 29 prac na papierze 10 artystów z lat 1947-1959, które Bogusz przekazał pod koniec roku. W sumie dar ten obejmował 42 dzieła wybitnych artystów polskich, czeskich, słowackich, węgierskich i niemieckich, m.in. Andrzeja Wróblewskiego, Jerzego Skarżyńskiego, Jana Lenicy, Jerzego Kujawskiego, Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Stefana Gierowskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Rajmunda Ziemskiego, Josefa Istlera, Mikulasa Medka, Aleša Veselý'ego. Nieco wcześniej Bogusz wsparł darem kolekcję sztuki nowoczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, liczącej tylko 35 obrazów.⁴

Stałe rozszerzanie zbioru sztuki nowoczesnej w Koszalinie miało być efektem corocznie organizowanych Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Pierwsze, z inicjatywy Bogusza i Fedorowicza, odbyło się w Osiekach we wrześniu 1963 roku. Każdy z uczestników był zobowiązany przekazać do kolekcji muzealnej jedno ze swoich dzieł: „Warunkiem uczestnictwa jest zadeklarowanie jednej pracy zrealizowanej na plenerze dla zbiorów organizującej się galerii malarstwa współczesnego muzeum w Koszalinie.”⁵ Po zakończeniu I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego Osieki 1963 przekazano do Muzeum 44 obrazy, m.in. prace: Alfreda Lenicy, Urszuli Broll, Mariana Bogusza, Janusza Bersza, Hilarego Krzysztofiaka, Zbigniewa Makowskiego, Andrzeja Matuszewskiego, Ewy Marii Łunkiewicz, a także artystów z Czechosłowacji i Węgier. Po II plenerze przekazano 29 prac, m.in.: Henryka Stażewskiego, Lecha Kunki, Wandy Gołkowskiej, Jana Chwałczyka, Erny Rosenstein

i Stanisława Fijałkowskiego. Niestety, zapoczątkowany przez Bogusza proces tworzenia w Koszalinie międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej został przerwany w 1965 roku, kiedy to powołano do życia nową instytucję muzealną – Muzeum Pomorza Środkowego (MPŚ) w Słupsku. Stało się ono jednostką okręgową dla muzealnictwa koszalińskiego, co automatycznie spowodowało muzeum koszalińskie do rangi oddziału MPŚ. Muzeum w Koszalinie zostało Oddziałem Archeologicznym słupskiego muzeum. W 1965 roku wszystkie zabytki niezwiązane z archeologią zostały przekazane do Słupska. Także dzieła sztuki współczesnej, a więc prace przekazane przez Bogusza oraz dary z I i II pleneru osieckiego. Weszły one w skład zbioru dzieł nowego działu MPŚ w Słupsku, czyli Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej.⁶

W latach 1965-1975 dorobek spotkań osieckich był przekazywany do Galerii Sztuki Współczesnej MPŚ w Słupsku. Sytuacja uległa zmianie dopiero w 1975 roku, w którym nastąpiła reorganizacja administracji terenowej i powstało województwo koszalińskie. W styczniu 1976 roku dotychczasowy Oddział Archeologiczny MPŚ stał się Muzeum Okręgowym w Koszalinie z nowym Działem Sztuki Współczesnej, który rozpoczął działalność w maju 1976 roku.

W tej sytuacji wszczęto starania o odzyskanie kolekcji osieckiej i jeszcze pod koniec 1976 roku nastąpiło przekazanie do Koszalina prac uczestników plenerów osieckich powstałych w latach 1963-1972. Nie wróciły jednak do Koszalina prace, które były zgromadzone w tutejszym muzeum przed plenerami osieckimi, m.in. kolekcja podarowana przez Bogusza, czyli założycielski dar w postaci 42 dzieł przekazanych Muzeum w Koszalinie w 1963 roku. Pozostał on (i pozostaje nadal) w MPŚ w Słupsku. W kolejnych latach muzeum koszalińskie uzyskiwało kolejne dary uczestników plenerów, a jednocześnie Dział Sztuki Współczesnej systematycznie uzupełniał kolekcję pozyskując prace od uczestników drogą zakupów. Szczególnie intensywne starania podjęli pracownicy Działu Sztuki Współczesnej w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, przede wszystkim dzięki Państwowemu Funduszowi Zamówień Plastycznych.

Aktualnie cała koszalińska kolekcja sztuki współczesnej liczy 1572 dzieła z zakresu malarstwa, rysunku, grafiki, rzeźby i fotografii. W tej liczbie zawiera się ponad 500 dzieł związanych z plenerami osieckimi, takich artystów, jak m.in. Marian Bogusz, Maria Anto, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Jan Chwańczyk, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Tadeusz Kantor, Jerzy Kałucki, Edward Krasinski, Wojciech Krzywobłocki, Jarosław Kozłowski, Stefan Krygier, Jerzy Fedorowicz, Stanisław Fijałkowski, Wanda Gołkowska, Natalia Lach-Lachowicz, Alfred Lenica, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Andrzej Matuszewski, Adam Marczyński, Henryk Morel, Andrzej Partum, Jerzy Panek, Andrzej Pawłowski, Maria Pinińska-Bereś, Ludmiła Popiel, Józef Robakowski, Erna Rosenstein, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Marian Szpakowski i Krzysztof Wodiczko. W Międzynarodowych Spotkaniach Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach w latach 1963-1981 uczestniczyło ponad 300 artystów z całej Polski, w tym 42 ze środowiska koszalińskiego oraz blisko 100 artystów z innych krajów, takich jak: Dania, Finlandia, Francja, Indie, Kanada, Wielka Brytania, Szwajcaria, Węgry, Rumunia oraz Jugosławii, Czechosłowacji, NRD, ZSRR. W artykule oceniającym wartość kolekcji osieckiej Marcin Szelaąg pisał:

Kolekcja sztuki współczesnej w Muzeum w Koszalinie należy do jednych z najważniejszych zbiorów sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku. O jej wyjątkowości na mapie zbiorów publicznych decyduje nie tylko fakt jej oryginalnej zawartości, na którą składają się prace kanonicznych dla powojennych dziejów sztuki polskich artystów. Fenomenem kolekcji, wyjątkowym w skali ogólnopolskiej, jest jej trzon złożony z prac powstałych podczas plenerów w Osiekach. Kolekcja, na którą składają się przecież nie tylko dzieła sztuki, ale również pokaźna dokumentacja, tworzy więc niepowtarzalny zapis materialny jednej z najważniejszych imprez cyklicznych w powojennej Polsce. (...) Jej znaczenie historyczne jest wyjątkowe. Można je scha-

rakteryzować w kilku punktach. Po pierwsze, kolekcja osiecka nie była kolekcją powstającą jako skutek wyborów kuratorów muzealnych, lecz stanowiła kreację artystów. Po drugie, przez fakt, że w początkowej fazie składała się wyłącznie z darów, wyposażono ją w atrybut zbiorów społecznych. Po trzecie, niezależność kolekcji dawała jej jednocześnie ciekawy wymiar w realiach polskiego kolekcjonerstwa publicznego okresu PRL. Odchodziła ona od koncentracji na lokalnym środowisku artystycznym (związanej z zasadami organizacji życia artystycznego w PRL), poprzez założenie oparcia zbiorów na twórczości uczestników plenerów, na które zapraszano artystów z całej Polski. Po czwarte, kolekcja sztuki, nie zaś encyklopedyczny zespół nazwisk, ponieważ złożyły się na nią prace pochodzące z kolejnych plenerów, dedykowanych konkretnej problematyce artystycznej. Po piąte, w założeniu swym stanowiła „barometr” sztuki aktualnej. Opierała się na wartościach otwartych i perspektywicznych, aktualnych ze względu na aktualność podejmowanych zagadnień oraz stosowane formuły artystycznych wypowiedzi. Po szóste, kolekcja, dzięki swej specyficznej funkcji dokumentacyjnej, została wyposażona w te materialne ślady sztuki współczesnej, które wymykały się innym instytucjom, a które decydowały o charakterze spotkań w Osiekach, zwłaszcza te, które wychodziły poza tradycyjne pojęcie dzieła sztuki. Pojawiły się tu więc realizacje, jakich próżno szukać w innych kolekcjach muzealnych w Polsce – przede wszystkim sztuka tworzona w klimacie doświadczeń konceptualizmu.⁷

Kolekcja osiecka to nie tylko obrazy, rzeźby, rysunki i grafiki uczestników spotkań w Osiekach, ale również bogate i różnorodne archiwalia osieckie – dokumenty wytworzone w czasie przygotowań do kolejnych plenerów, towarzyszące samym spotkaniom druki ulotne, różnego rodzaju plakaty, zawiadomienia, komunikaty, jak również nagrania audio i wideo powstałe jako dokumen-

tacja, ale też jako samodzielne realizacje autoryzowane przez artystów (np. zbiór fotografii z akcji *Pranie* Marii Pinińskiej-Bereś, zapis wideo akcji Józefa Robakowskiego *Obraz dla Muzeum*). Od początku, czyli od I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego (1963), organizatorzy zadbali o dokumentowanie poszczególnych spotkań zapewniając obecność fotografów, którzy rejestrowali ich przebieg. Zarówno w pracowniach osieckich, jak i w czasie organizowanych wycieczek, spotkań z młodzieżą szkolną i pracownikami zakładów pracy. W zbiorach archiwalnych Działu Sztuki Współczesnej znajduje się bogata dokumentacja fotograficzna, gromadząca zdjęcia ujawniające przebieg różnego rodzaju akcji artystycznych typu happening, events, performance. Jest ona cennym źródłem pozwalającym na rekonstrukcję m.in. *Panoramicznego Happeningu Morskiego* Tadeusza Kantora, kolejnych *Akcji Paralelnych* Andrzeja Matuszewskiego, *Zdjęcia kapelusza* Włodzimierza Borowskiego, jak również działań konceptualnych w czasie trwania VIII Spotkania Świdwin-Osieki '70. Dzięki dokumentacji fotograficznej z tego spotkania można zapoznać się z działaniami Marii Michałowskiej *Jeden tydzień w Osiekach*, Natalii LL *List gończy*, Jarosława Kozłowskiego *Strefa wyobraźni*, Adama Marczyńskiego *Refleksy zmienne*, Jerzego Fedorowicza i Ludmiły Popiel *A-B*, Krzysztofa Wodiczko *90 minut fotografowania morza*. Działania interwencyjne wpisujące się w hasło X Pleneru Koszalińskiego: „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia”, podjęte przez Andrzeja Pierzgałskiego i Jerzego Trelińskiego *Wiatrowanie*, *Cisza*, *Mandatowanie* (samochodów na koszalińskim rynku), wyłącznie dokumentacji fotograficznej zawdzięczają wpisanie się w nurt ekologiczny w sztuce polskiej.

Przykładem troski organizatorów o właściwy przekaz idei plenerów oraz zrozumienia znaczenia właściwej dokumentacji przebiegu spotkań było m.in. zamówienie filmów dokumentalnych z Osiek '63 i Osiek '64. W trakcie XII Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki Osieki 1974 Paweł Kwiek zrealizował akcję, polegającą na udostępnieniu uczestnikom możliwości realizacji jednominutowego filmu. Na zamówienie Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Okręgowego w Koszalinie powstał

film Pawła Kwieka *Osieki 1974*, będący zapisem jego akcji. Konfrontacja sztuki plastycznej z eksperymentem filmowym, reprezentowanym przez Warsztat Formy Filmowej, okazała się satysfakcjonująca dla artystów, naukowców i teoretyków sztuki biorących udział w Osiekach '74.

Szczególną wagę przywiązywano również do obecności mediów, informując dziennikarzy o planowanych wystąpieniach, spotkaniach i wystawach, zapraszając przedstawicieli prasy i telewizji do udziału w poszczególnych wydarzeniach. Informacje prasowe, głównie pochodzące z *Głosu Koszalińskiego*, stanowią bardzo ważny przyczynek do poznania historii i znaczenia plenerów osieckich dla rozwoju polskiej sztuki współczesnej.

W czasie trwania spotkań z artystami, naukowcami, teoretykami i krytykami sztuki zapewniano również obsługę audio, a z czasem również wideo. W Muzeum w Koszalinie przechowywane są nagrania dźwiękowe poszczególnych wystąpień (niektóre z nich zostały spisane i wykorzystane w publikacjach osieckich), jak również nagrania wywiadów przeprowadzanych przez dziennikarzy koszalińskiego radia (wystąpienia Jerzego Ludwińskiego, Hanny Ptaszkowskiej, Stefana Morawskiego, Bożeny Kowalskiej, Urszuli Czartoryskiej, Janusza Zagrodzkiego i innych). Niestety, nagrania wideo zrealizowane w czasie XIX Spotkań Osieki '81, dokumentujące działania takich artystów jak Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Józef Robakowski, Wiktor Tokarczyk, Teresa Bujnowska, Grupy Łódź Kaliska i inni, ze względu na brak aktualizacji nośników, nie są dziś dostępne. Pozostaje mieć jedynie nadzieję, że nie zostały bezpowrotnie stracone, a także zostaną podjęte konkretne działania mające na celu odzyskanie tych zapisów.

Interesujące są również inne obiekty znajdujące się w archiwum osieckim, np. *Kronika Pleneru 1963*, prowadzona przez koszalińskiego plastyka Ryszarda Siennickiego, pamiątkowe tableau z miniaturami wykonanymi przez uczestników Osiek '63 i Osiek '64 oraz kolejnych spotkań, artefakty z działań: np. tabliczka z napisem „Strefa wyobraźni” Jarosława Kozłowskiego (Osieki '70), mandaty z akcji Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego (Osieki '72), flaga z akcji Wojciecha Krzywobłockiego i Walentego Gabrysiaka (Osieki '74), obraz Edwarda Krasińskiego, pozostałość akcji jego *In-*

tervention (Osieki '79), obiekt z akcji *Taczki wolności* Jerzego Beresia, zrealizowanej w 1981 roku itp.⁸

Warto wspomnieć również o pracach, które uczestnicy Osiek wymieniali między sobą (np. miniatury Tadeusza Makowskiego, Ewy Marii Łunkiewicz, rysunki Leszka Rózgi w zbiorze Aleksandry Sieńkowskiej) lub ofiarowali innym osobom towarzyszącym artystom w czasie pleneru – w zbiorze Aleksandry Sieńkowskiej znajdują się prace Henryka Stażewskiego, Edwarda Krasińskiego i Jana Dobkowskiego.⁹

Kolekcja osiecka znajdująca się w zbiorach Muzeum w Koszalinie jest znana badaczom polskiej sztuki współczesnej i utożsamiana właśnie z Koszalinem. Czy Koszalin utożsamia się z kolekcją osiecką? Czy muzeum koszalińskie utożsamia się z tą kolekcją?

O braku zrozumienia, czym jest dziedzictwo Spotkań osieckich mogliśmy się przekonać podczas Koszalińskiego Kongresu Kultury w październiku 2016 roku, kiedy to na tle plakatów z osieckich plenerów Muzeum w Koszalinie zainscenizowało sytuację sugerującą sprowadzenie ich znaczenia do poziomu peerelowskich działań propagandowych.¹⁰ Brak także perspektywicznych strategii promocji kolekcji i sensownej działalności edukacyjnej wokół niej. Digitalizacja dzieł z kolekcji sztuki współczesnej nie spełnia podstawowych wymogów informacyjnych, np. dotyczących pochodzenia prac, nie ma też informacji podstawowej, które prace należą do kolekcji osieckiej. Braki informacyjne na stronie Muzeum o pochodzeniu kolekcji i pracach wchodzących w jej skład jest czymś, co trudno zrozumieć w kontekście licznych wydawnictw, poświęconych spotkaniom w Osiekach.¹¹

W świetle przytoczonych faktów słuszną wydaje się być opinia, że Muzeum w Koszalinie jednak nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia kolekcji osieckiej, zawierającej dzieła współczesnej sztuki polskiej o niepodważalnie wysokiej merytorycznie i finansowo wartości. Znalazło to potwierdzenie w raporcie *DNA Miasta – Koszalin 2016*, przeprowadzonym przez Pracownię Res Publica, dotyczącym analizy działalności instytucji kulturalnych w Koszalinie, gdzie Muzeum zostało ocenione najniżej:

Muzeum Koszalińskie ze średnią ocen 5,16 jest najbardziej krytycznie ocenianą miejską instytucją kultury. Szczególną uwagę zwraca tutaj uwagę wysoki odsetek osób (17%), które przyznały Muzeum najniższą możliwą ocenę, czyli 1. Jak pokazują wywiady IDI, krytyczne opinie wynikają z przekonania o braku pomysłu i wizji Muzeum, jak i braku umiejętności nowoczesnego zarządzania jego zasobami. Szczególne zastrzeżenia budzi dysponowanie zbiorami prac z plenerów w Osiekach, które zdaniem naszych rozmówców mogłyby stanowić główny walor tej instytucji. Jeśli muzeum ma tak wartościowe zbiory, to rodzi się pytanie, dlaczego te najbardziej wartościowe zbiory, czyli kolekcja osiecka jest w najgorszy sposób pokazana, a ogromne pieniądze idą na pokazy sztucznych ekspozycji, niemających nic wspólnego z kulturą czy dziedzictwem Koszalina.¹²

Marcin Szeląg w cytowanym już artykule jeszcze raz podkreślił znaczenie kolekcji osieckiej:

Nie ulega wątpliwości, że zbiory sztuki współczesnej w Muzeum w Koszalinie wykraczają poza lokalny charakter instytucji, w której się znajdują. Nadają jej rangę ogólnopolską, sytuując ją w tym zakresie w rzędzie najważniejszych muzeów w Polsce. Warto o tym pamiętać i stale podkreślać, zwłaszcza dzisiaj, gdy zagadnienia kolekcjonowania sztuki współczesnej i budowa muzeum sztuki współczesnej stanowią gorący temat debat o perspektywach kultury i sztuki polskiej. Nie można dopuścić do tego, aby w perspektywie tej zabrakło właściwego miejsca dla zbiorów sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie.¹³

Idea stworzenia Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie została sformułowana 55 lat temu przez Bogusza. Obecna kolekcja, która wywodzi się z tej wspianej idei, zgromadzona ogromnym wysiłkiem wielu ludzi i która zniosła różne niewygody (chowana po strychach, w piwnicach, przewożona ciągle w różne miejsca

w poszukiwaniu właściwych warunków do magazynowania, aby w końcu znaleźć schronienie w budynku młyna z dziewiętnastego wieku) jest przechowywana w pomieszczeniach – co prawda ogrzewanych i oświetlonych, ale нефunkcjonalnych. Magazyny są ciasne, usytuowane na poddaszu, bez wentylacji, a sala ekspozycyjna – czyli dawny magazyn zbożowy – oddana po pobieżnym remoncie do dyspozycji Działu Sztuki Współczesnej dopiero w 1992 roku, nie spełnia wymogów ekspozycyjnych, nie nadaje się do prezentacji wystaw sztuki współczesnej.

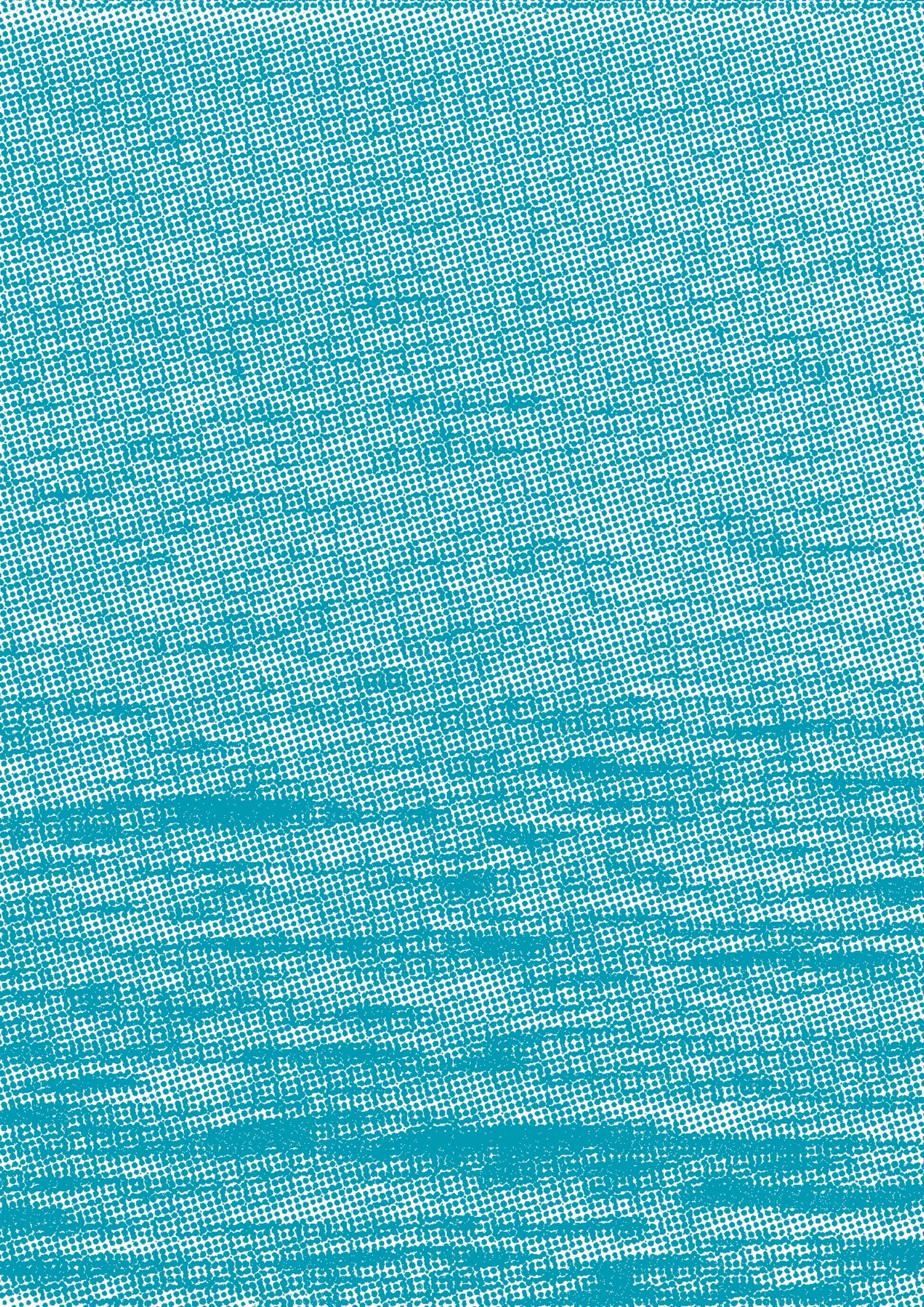
Najwyższy chyba czas, aby stworzyć dla kolekcji osieckiej, kolekcji sztuki nowoczesnej jedynej w swoim rodzaju, godne miejsce, w którym znalazłaby ona właściwe warunki przechowywania i zostałaby objęta profesjonalną opieką merytoryczną. Tak, aby ponownie stała się wizytówką Koszalina, miasta, które dzięki spotkaniom osieckim było postrzegane jako „letnia stolica Polski plastycznej”.¹⁴

Przypisy

- ¹ Janusz Bogucki, „Plenery koszalińskie-wspomnienia i refleksje,” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, t. 6 (1976): 237.
- ² Jerzy Ludwiński, wypowiedź w audycji radiowej, zrealizowanej przez Melanię Grudniewską dla koszalińskiego radia we wrześniu 1965 roku. Zapis audycji przechowywany w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
- ³ Bogucki, „Plenery koszalińskie,” 234-235.
- ⁴ Janusz Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło 1956-1965. Prace na papierze* (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej, 2015): 36-37. Kat. wyst.
- ⁵ „Założenia organizacyjne pleneru,” w *Informator I Pleneru Koszalińskiego*, Koszalin, 1963.
- ⁶ Janusz Przewoźny, „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969,” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, t. 1 (1971): 69-70.
- ⁷ Marcin Szela, „Kolekcja osiecka - nie do przecenienia,” *Kultura Koszalińska Almanach* (2005): 69-70.
- ⁸ Dokumentacja przechowywana w Dziale Sztuki Współczesnej w Koszalinie: w segregatorach dla poszczególnych lat, w szufladach (dokumentacja fotograficzna) i szafach – brak spisów, zdjęcia tylko częściowo opisane, niezabezpieczone, przechowywane rocznikami – całość została zeskanowana i jest udostępniana badaczom, ale nie jest udostępniona do przeglądania na stronie internetowej muzeum. Poszczególne dokumenty i zdjęcia znajdujące się w zbiorach skanów datowanych latami nie są opisane, co wymaga podjęcia szeregu działań, mających na celu dokładną identyfikację zeskanowanych fotografii dzieł oraz osób występujących na poszczególnych zdjęciach. Część skanów jest słabej jakości i wymagają retuszu. Zmianie powinien również ulec sposób przechowywania dokumentacji fotograficznej – każde zdjęcie powinno zostać zabezpieczone obwolutą poliestrową i włożone do koperty z opisem zawierającym datę powstania fotografii, autora, temat i nazwiska osób występujących na fotografii.
- ⁹ Aleksandra Sieńkowska udostępniła powyższe prace w celu digitalizacji, po skanowaniu pliki jpg zapisałam jako „Aleksandra Sieńkowska miniaturowe osieckie” (płyta przekazana właścicielce i za jej zgodą zduplikowana w moich zbiorach multimedialnych -Ewa Kowalska).
- ¹⁰ Fotografia Mariusza Czajkowskiego w artykule Joanny Wyrzykowskiej „Postanowione-kultura musi być,” *Tygodnik Koszaliński*, nr 42 (2016):14.
- ¹¹ Zob. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975); *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981*, opr. Ryszard Ziarkiewicz, kolegium redakcyjne Jerzy Kalicki, Ewa Kowalska, Walentyna Orłowska i Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008).
- ¹² *DNA Miasta Koszalin*, [raport] Polityka kulturalna 2016 (Koszalin: Pracownia Res Publica, 2016), 32.
- IDI to pogłębione wywiady indywidualne, przeprowadzone przez Pracownię Res Publica, wśród przedstawicieli środowiska kultury, a więc z indywidualnymi twórcami, ale także reprezentantami m.in. miejskich instytucji, Wywiady dotyczyły m.in. szans i wyzwań w obszarze kultury, oczekiwań wobec poszczególnych podmiotów działających w kulturze, relacji pomiędzy nimi, ale też potencjału i przyszłości koszalińskiej kultury. W sumie przeprowadzono 33 pogłębione wywiady z 35 przedstawicielami środowiska kultury.
- ¹³ Szela, „Kolekcja osiecka - nie do przecenienia,” 81.
- ¹⁴ Jerzy Ludwiński, wypowiedź w audycji radiowej zrealizowanej przez Melanię Grudniewską dla koszalińskiego radia we wrześniu 1965 roku. Nagranie w zbiorach archiwum osieckiego, Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Bibliografia

- Bogucki Janusz. „Plenery Koszalińskie –wspomnienia i refleksje.” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, t.6 (1976): 233-237.
- Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- Czartoryska, Urszula. *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Kalicki, Jerzy et al., red. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*. Koszalin: Koszalińskie Zeszyty Muzealne Seria A, 2008.
- Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-1970, Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1975.
- Kowalska, Ewa. „Spotkania w Osiekach w latach 1963-1970.” Praca magisterska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, 1985.
- Orłowska, Walentyna. „Kolekcja Osiecka w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie.” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne* t.12 (1982): 83-99.
- Orłowska, Walentyna. „Kolekcja Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.” W *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej czy Nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA*, red. Dorota Folga-Januszewska, 235-244. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.
- Osieki 1963-1981. Międzynarodowe spotkania artystów i teoretyków sztuki. Wystawa - dokumenta*. Koszalin: Muzeum Okręgowe w Koszalinie, 1993. Kat. wyst.
- Plenery Koszalińskie 1963-1964-1965*. Koszalin: Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1965.
- Przewoźny, Janusz. „Muzeum Pomorza Środkowego w latach 1965-1969.” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, t.1 (1971): 69-70.
- Szela, Marcin. „Kolekcja osiecka - nie do przecenienia.” *Kultura Koszalińska. Almanach* (2005): 77-81.
- Zagrodzki, Janusz. *Galeria Krzywe Koło, katalog wystawy retrospektywnej*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. Kat. wyst.
- Zagrodzki, Janusz. *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015. Kat. wyst.



Wojciech CIESIELSKI

Akademia Sztuki w Szczecinie

JUŻ PO OSIEKACH?

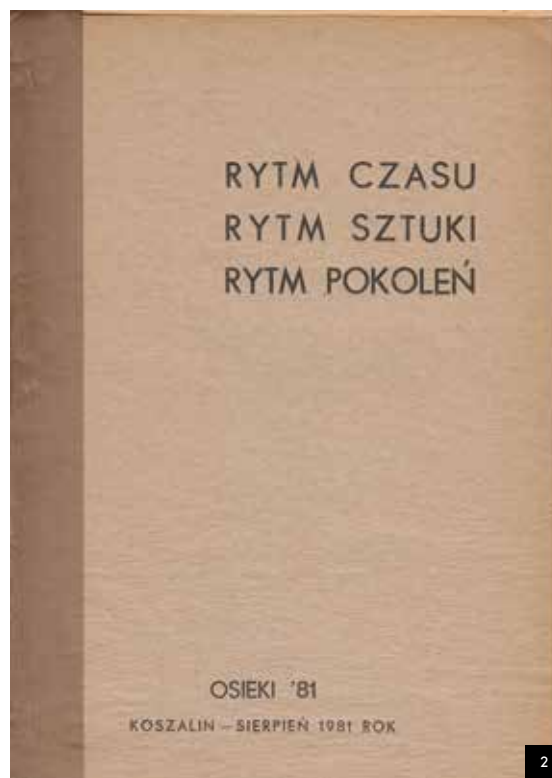
Bożena Kowalska, pisząc w 1975 roku pochwalne słowa na temat Osiek i podkreślając ich prekursorski charakter oraz ukonstytuowanie wzorcowego modelu spotkań artystycznych, utrwaliła niemal legendarny status tej imprezy.¹ Celem niniejszego tekstu nie jest podważanie tego statusu czy próba błyskotliwej reinterpretacji i oceny artystycznych dokonań lub polityczno-historycznych uwarunkowań. Bez wątplenia Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, potocznie nazywane „Osiekami” lub „Plenerami w Osiekach” były jednym z najistotniejszych dokonań w polskiej artystycznej historii drugiej połowy dwudziestego wieku. Stopniowo zapominane, najpierw programowo, w postmodernistycznym odrzuceniu ich awangardowego rodowodu, później już z powodu coraz większego upływu czasu. Były jednak czymś więcej niż realizacją dawnych utopii. Cechy, które właśnie ową awangardowość ostatecznie przekraczały, postaram się przedstawić w tym tekście – by w ten sposób wykazać niezwykłość propozycji, która przerosła w pewnym sensie swoich inicjatorów.

Waga i rozpiętość tematu sugerują podejście o wiele szersze niż standardowo przyjęte lata 1963-81. Zrozumienie fenomenu Osiek zależy od zrozumienia pewnych obecnych w ich łonie „stra-

tegi”, ich ducha i energii, nie tylko umieszczenia w kontekście historycznym i dokumentacji dokonań. Wydaje się, że o pełnym pojęciu ich znaczenia i wpływu na historię polskiej sztuki decyduje oczywiście spuścizna, lecz nie tylko ta bezpośrednia, materialna i archiwalna zgromadzona w muzeach i w niewielkiej liczbie publikacji. Mierząc tą miarą byłyby Osieki jedynie martwą legendą, a nie faktem, nadal inspirującym i przez to ciągle aktualnym.

Wydarzenia, które miały miejsce po 1981 roku świadczą o niezwyklej sile oddziaływania Osiek i powracającej potrzebie stojącej za wielkością podobnych działań. Pozwalają zrozumieć zjawisko specyficznych metod organizowania się samych artystów i powoływania sytuacji oraz przestrzeni, zapewniających im jak największą wolność wypowiedzi, tworzenia i funkcjonowania. Skupię się tu głównie na latach osiemdziesiątych i na kilku zaledwie przykładach, należy jednak pamiętać, że omówione tu wzorce powtarzały się w także w wielu różnych inicjatywach podejmowanych w kolejnych dekadach.

Osieki zamknęły się w dwunastu spotkaniach, to bardzo konkretna i wygodna dla badaczy periodyzacja. Jednak ich historia, jak każdego innego zjawiska artystycznego przebie-



1 *Linia*, Osieki 1980, wydawnictwo towarzyszące spotkaniom. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

2 *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*, Osieki 1981, wydawnictwo poplenerowe. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

gającego w dłuższym czasie, w tak sztywnych ramach zamknięta być nie może. Uniemożliwia to chociażby ich awangardowy rodowód. Ostatecznie wszystkie charakterystyczne dla Spotkań elementy możemy odnaleźć w wielu wcześniejszych przedsięwzięciach podejmowanych już u zarania tej artystycznej, międzynarodowej formacji. Osieki w żadnym razie nie były pierwszym plenerem (choć ten termin wydaje się niefortunny), spotkaniem reprezentantów różnych dziedzin sztuki czy nauki w ramach wydarzenia artystycznego, cykliczną imprezą i żywą legendą już w trakcie swojego istnienia. Wszystko to odnajdziemy już wcześniej: w szaleństwach dadaistów, sympozjach konstruktivistów i innych przedsięwzięciach artystów wcześniejszych pokoleń.

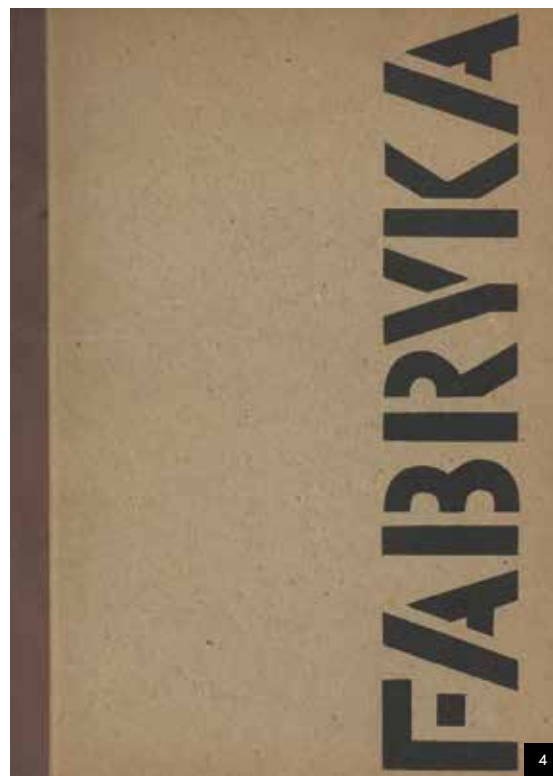
Z jednej strony były zatem Osieki owocem wieloletniej tradycji awangardowych idei czy strategii i charakterystycznego dlań optymizmu – wiary w autentyczną, sprawczą moc sztuki. Z drugiej strony powołane do istnienia z konkretnej potrzeby samych artystów stały się katalizatorem najważniejszych zjawisk obecnych w polskiej

sztuce pomiędzy rokiem 1963 a 1981 i umożliwiły istnienie licznym zjawiskom artystycznym wiele lat po swoim zniknięciu z kalendarza wydarzeń.

Powołane w szczególnym kontekście historycznym i politycznym mogą być rozpatrywane w ten właśnie sposób – jedynie jako wyraz swoich czasów. Wszakże I Międzynarodowy Plener Koszaliński (oficjalna nazwa pierwszej edycji) był możliwy dzięki przekazaniu daru Galerii Krzywe Koło do muzeum w Koszalinie i zastosowaniu przez Mariana Bogusza odpowiedniej „antyrewizjonistycznej i pansłowińskiej” strategii, trafiającej do lokalnych władz.² Jednakże, jak słusznie zauważa Marcin Szelaż: „Warszawskie inicjatywy Bogusza związane z działalnością galerii »Krzywe Koło« ujawniały wyraźny dystans wobec realiów polityki kulturalnej, której rozwiązania proponowała artystom władza komunistyczna. Przede wszystkim dystans ten wyrażany był przez tworzenie »niezależnych« przestrzeni ekspozycyjnych, poza muzeami i kulejącą siecią pawilonów wystawowych BWA”.³ Oczywiście owa potrzeba samoorganizacji nie ograniczała się jedynie do Warszawy



3. Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Koszalin 1988. Fot. Fundacja Moje Archiwum.



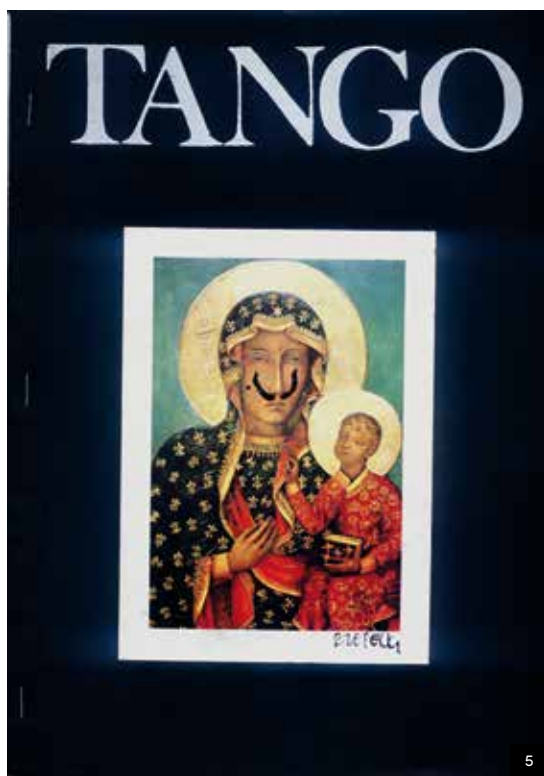
4. *Fabryka*, Łódź, 1982, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

i osoby Bogusza. Wrocław, Lublin, Kraków – niemal wszędzie istniała co najmniej podwójna struktura funkcjonowania sztuki. Ta oficjalna, w pełni sponsorowana i odpowiadająca na potrzeby partii i państwa, i ta przyzwolona, marginalizowana, lecz funkcjonująca w miarę legalnie, spełniająca wymogi artystów i ich odbiorców. Zresztą owa „legalizacja” miejsc przystępnych dla awangardy była jedną z przyczyn pokoleniowego konfliktu obecnego w dekadzie lat osiemdziesiątych.⁴

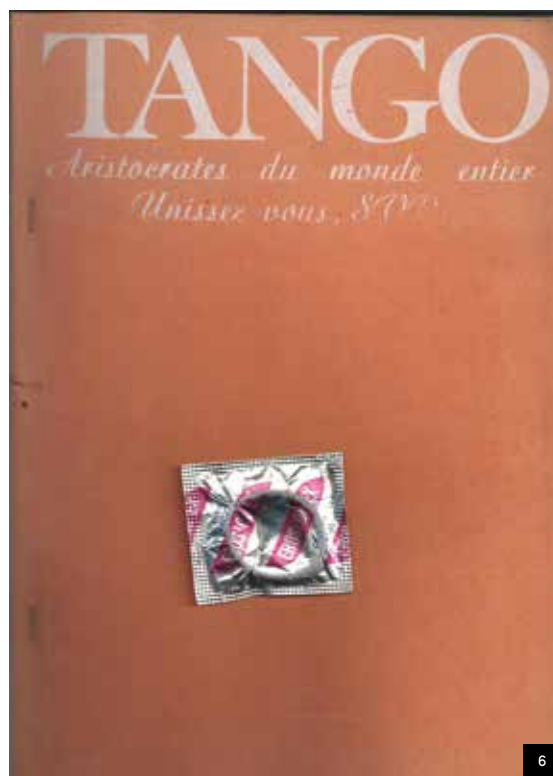
Ta potrzeba „tworzenia niezależnych miejsc” nie była właściwa tylko dla tego czasu, stanowiła raczej od dawna rozpoznaną i funkcjonującą strategię. Takim miejscem miały być Osieki – jednak nie jako kolejna przestrzeń ekspozycyjna, lecz miejsce dla artystycznego eksperymentu i przede wszystkim – miejsce spotkania i dialogu. Tylko dla niepoznaki propozycja ta pierwotnie została nazwana „plenerem” – chociaż faktycznie znaleźli się twórcy, którzy malowali na wolnym powietrzu, a w kolejnych latach powstawały dzieła pokazujące otaczającą przestrzeń. Ów wakacyjno-plenerowy model był jednakże nadzwyczaj atrakcyjny i przyjął się znakomicie.⁵

Istniejące od 1963 roku Osieki były miejscem wielu znaczących wydarzeń i przeobrażeń w łonie sztuki, powoli porzucającej dogmaty modernizmu na rzecz o wiele bardziej płynnych propozycji. Było to doskonale sprzężenie czasu i miejsca: czasu głębokich przemian w sztuce i miejsca umożliwiającego owe przeobrażenia. Oczywiście prowadziło to do licznych konfliktów pomiędzy uczestnikami, a sama impreza stopniowo ewoluowała w kierunkach nie do końca przewidzianych przez pierwszych organizatorów.

Kolejna data, która wyznaczyła koniec funkcjonowania Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, czyli 1981 rok, także mogłaby być rozpatrywana jedynie w kontekście politycznym. Wprowadzenie stanu wojennego wydaje się wystarczająco dramatycznym zakończeniem historii Spotkań. Jednak wspomniany już wcześniej konflikt pokoleniowy, który wyjątkowo mocno zaznaczył się w dwóch ostatnich edycjach, sugerował, że impreza i tak w dotychczasowej formule funkcjonować dalej nie mogła. Tak więc Osieki, które pojawiły



5. *Tango*, Łódź, 1983, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.



6. *Tango*, Łódź, 1983, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

się z potrzeby i inicjatywy samych artystów, też z ich woli zostały zakończone.

Organa państwowe, wbrew zdaniu środowiska twórców awangardowych i postawangardowych, próbowały imprezę reaktywować. XX Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki Osieki '84 w najmniejszym stopniu nie nawiązywały do założeń Osiek '81, które w założeniu miały być rozpisane na dwie edycje. Był to zwykły plener malarski zrealizowany pod dumnym i znanym tytułem, porzucający koncepcję intelektualnej enklawy o awangardowym rodowodzie, koncepcję międzypokoleniowej dyskusji, organizowany przez innych ludzi i ze zmienionym składem zaproszonych gości. Na wystawie poplenerowej dominowały pejzaże, zwłaszcza morskie.⁶ Zorganizowany w dwa lata później plener, mimo że odbywający się w Ustroniu Morskim, otrzymał miano Osieki '86, z podtytułem: Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, a hasłem przewodnim były wiele mówiące: „Odpowiedzialność i aktywność twórcza”.⁷ Oba opisane wyżej wydarzenia nie są uznawane za należące do kanonu „właściwych Osiek”.

Nadzwyczaj trudna dekada lat osiemdziesiątych obfitowała w szereg zjawisk obejmujących zróżnicowane grupy, środowiska i postawy, które podobnie do Osiek, obrosły legendą. O bogactwie wydarzeń tej epoki świadczą chociażby dwa kalendaria, przygotowane przez Aleksandra Wojciechowskiego⁸ i Marylę Sitkowską⁹. Dają one skromny wgląd w obraz aktywności artystycznych podejmowanych poza oficjalnym mecenatem państwowym.

Ofiarą takiej „mitologizacji” tego okresu stał się jeden z najciekawszych i ważnych nurtów obecnych w sztuce lat osiemdziesiątych, jakim była tzw. sztuka prywatna. Wzmianki o nim są bardzo rozproszone, a materiał dokumentacyjny opracowany fragmentarycznie. Ruch ten nie tylko prężnie się rozwijał, lecz stanowił faktyczną wartość, znacząco odróżniającą polskich artystów tego czasu od działań podejmowanych na Zachodzie.¹⁰

W ramach właśnie tego nurtu przede wszystkim odzwierciedla się spuścizna Osiek. Można tu wymienić chociażby takie inicjatywy, jak *Pielgrzymka i Kolęda Artystyczna*, plenery w Teofilowie i Karlinie, działalność łódzkiego Strychu oraz wiele innych.

Janusz Zagrodzki w szkicu „Sztuka w poszukiwaniu miejsca” tak opisał właściwości „sztuki prywatnej”: „Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości.”¹¹ Pojęcie „sztuki prywatnej” Zagrodzki sformułował już w 1984 podczas odczytu wygłoszonego w ramach sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki.¹²

Było to przejście na nowy poziom samoorganizacji, bardzo często w jak najmniejszym stopniu uzależniony od jakiegokolwiek zewnętrznego mecenatu, co było szczególnie istotne w przypadku coraz silniejszej polaryzacji społeczeństwa. „W okresie stanu wojennego zjawisko »życia artystycznego« bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry, stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najbliższego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmożonym ruchu wielki tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego” – pisał Jerzy Busza.¹³ Problem funkcjonowania sztuki w jej obecnej postaci, niepasującej zupełnie do tradycyjnie pojmowanej formy muzeum czy galerii, wynikał także z przemysłów i dokonań artystów poprzedniej dekady. Podporządkowanie kultury czy wszelkiej działalności twórczej oraz systemu rozpowszechniania informacji tradycyjnym jednostkom administracyjnym, powodowało pozbawianie jej aktualnych wartości i skazywało na funkcjonowanie w usztywnionym konwencji kontekście.¹⁴

Można się spierać, idąc za głosami samych uczestników i organizatorów, co do zakresu inicjatyw zawierających się w poszczególnych zjawiskach, list uczestników czy hierarchii wydarzeń, nie zmienia to jednak faktu, że miały one miejsce. Charakterystyczny jest tutaj przykład fenomenu tzw. Kultury zrzuty, co do której do tej pory toczą się zażarte spory o członkostwo i charakter. Dla niektórych uczestników pokoleniowe podziały nadal pozostają aktualne, niemal czterdzieści lat później.¹⁵ Wiele z powyższych problemów wynika oczywiście ze strategii budowania indywidualnych mitów.

Są jednak pewne cechy charakterystyczne, wspólne, jak się wydaje, dla większości inicjatyw będących wynikiem tworzenia przez artystów samoorganizacyjnych struktur. Jest to obecność czterech podstawowych elementów: relacji i kontaktów osobistych uczestników tworzących kręgi współpracy o zmiennej dynamice; miejsc – enklaw pozwalających na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, jednorazowych i udostępnianych cyklicznie; aktywizowania i anektowania działań osób spoza środowiska artystycznego oraz wydawanie własnym sumptem publikacji. Nie wszystkie one muszą występować jednocześnie. Motorem, uprawiającym wszystkie te działania w ruch, była przede wszystkim potrzeba kontaktu realizowanego na własnych warunkach oraz potrzeba wytworzenia sfery osobistej i artystycznej wolności, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Elementy te były obecne w sposobie funkcjonowania Osiek, począwszy od okolicznościowych publikacji składanych przez samych uczestników i pomiędzy nich dystrybuowanych, przez poszerzanie kręgu uczestników o osoby spoza tzw. świata artystycznego, po poszukiwanie alternatywnych miejsc sprzyjających takim spotkaniom i konfrontacjom.

W latach osiemdziesiątych nastąpiło ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwyczajnymi publikacjami, bowiem każda z prezentowanych prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. Pierwszą większą realizacją była *Fabryka* z 1982 roku – książka/katalog/zbiór oryginalnych prac

przygotowany w nakładzie 200 egzemplarzy przez łódzkie środowisko związane z inicjatywą Konstrukcja w Procesie, międzynarodową wystawą zorganizowaną rok wcześniej.¹⁶ Na tej samej zasadzie skonstruowane było *Tango*. Zespół redakcyjny, dla którego praca nad *Fabryką* była bezpośrednim wzorcem,¹⁷ związany był z łódzkim Strychem, chociaż swoje prace pokazali w nim także artyści oddaleni od Łodzi i niebędący członkami Łodzi Kaliskiej. Grupa pracująca nad kolejnymi zeszytami z numeru na numer zmieniała się i powiększała. *Tango* stało się łącznikiem i polem wymiany idei i informacji, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od 1983 do 1985 ukazało się dwanaście zeszytów *Tanga*.¹⁸ Zamieszczano w nim manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne. Nakład każdej edycji pozwalał na rozesłanie każdemu z uczestników przedsięwzięcia ich własnego, oryginalnego egzemplarza wraz z zestawem prac pozostałych twórców.

Tę formę zaadaptowały inne wydawnictwa, jak na przykład *Hali Gali* i *Hola Hoop* Jacka Kryszkowskiego. Także takie publikacje formacji transawangardowych, jak *Oj dobrze już* Grupy czy *Magazyn Luxus* wrocławskiego Luxusu były pochodnymi koncepcji *Fabryki* i *Tang*. Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje Józef Robakowski.¹⁹ Były to manifesty, teksty teoretyczne i krytyczne, książki artystyczne, pocztówki, zbiory haseł i zawołań, maszynopisy i odbitki ksero.

Krążące po kraju w nieoficjalnym obiegu publikacje oczywiście nie mogły zastąpić bezpośredniego kontaktu. Poszukiwano zatem alternatywnych miejsc prezentacji i spotkań. Często rolę sal wystawowych pełniły prywatne mieszkania. Kontakt taki, zgodnie z osieckim modelem nie mógł się ograniczać jedynie do powieszenia obrazów na ścianie i cichej ich kontemplacji. Jolanta Ciesielska tak opisuje jedno z najbardziej charakterystycznych miejsc w Łodzi:

Klimat panujący na „Strychu” tworzyli przebywający tam ludzie – artyści i nieartyści, choć podziały te nie odgrywały najważniejszej roli, a nawet czyniono wie-

le zabiegów by granica między „sceną” a publicznością nigdy nie została wytoczona, by problem rozgraniczenia sztuki na „profesjonalną” i „nieprofesjonalną” uznać za niemodny i nieistotny, i pozostawić go niektórym, męczącym się nim do dziś muzeologom. Tę sytuację ułatwiał dodatkowo fakt ogromnego wymieszania się środowisk i profesji, jakie reprezentowali poszczególni uczestnicy wydarzeń na „Strychu”, bez względu na to czy przynależeli oni do grupy „artystów” (wśród których byli: architekci, biolog, chemik, historycy sztuki, filmowcy, lotnik, znalezione kurioza „fauny ludzkiej” – jakby to powiedział Kryszkowski, ponadto fotografowie, performerzy, poeci, muzycy, etnografowie, aktorzy, a najmniejszą grupę stanowili tzw. wykształceni plastycy) czy „odbiorców”.²⁰

Prawdopodobnie największą manifestacją Kultury zrzuty i „sztuki prywatnej”, a według Janusza Zagrodzkiego pierwszą tak dużą, była *Pielgrzymka Artystyczna* zorganizowana we wrześniu 1983 roku w Łodzi.²¹ Różnorodne wydarzenia artystyczne odbywały się wtedy w ciągu kilku dni, niemal nieprzerwanie, zarówno w dzień, jak i w nocy, w kilkudziesięciu mieszkaniach prywatnych i pracowniach. Program każdego spotkania układany był na gorąco, a uczestnicy przechodzili od jednego do drugiego ustalonego miejsca. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. Natomiast *Koleśda Artystyczna* zorganizowana w dniach 10-12 lutego 1984 roku w Koszalinie, była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną pół roku wcześniej *Pielgrzymkę*.²² „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system sztywnego ustalania programu i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.”²³ To także model organizacji charakterystyczny dla Osiek.

Jednak najbardziej wyraźnym przykładem ciągłości i żywotności idei osieckiej były, organizowane mniej lub bardziej oficjalnie, spotkania plenerowe. Wspomniane próby reaktywowania Osiek podjęte przez władze wojewódzkie i prowadzone nieudolnie, spowodowały jedynie devaluację imprezy, doprowadzając ostatecznie do całkowitego jej upadku. Imprezy, takie jak *Pielgrzymka* i *Kolęda Artystyczna* były z kolei zbyt trudne do realizacji, by mogły się przerodzić w wydarzenie stałe. Zarazem ich nieco chaotyczny charakter nie spełniał wszystkich oczekiwań, zarówno widzów, jak i samych artystów. Istniała nadal potrzeba powstania imprezy cyklicznej, trwającej dłuższy czas, podczas której zaistniałaby możliwość pełniejszej prezentacji i wymiany, niż podczas trzydniowych spotkań. Należy tu wymienić dwie takie inicjatywy. Pierwszą były spotkania, które odbyły się w Teofilowie, przygotowane przez ludzi związanych z łódzkim Strychem. Pierwotnie zaistniały jako platforma dla powstania piątego numeru magazynu *Tango*, ostatecznie odbyły się ich cztery edycje w latach 1983, 1985, 1987 i 1990. Co nadzwyczaj istotne, postawa członków Łodzi Kaliskiej podczas XIX spotkań osieckich wyraźnie wskazywała na odrzucenie formuły proponowanej w ramach pleneru. Jednak na swój sposób została ona zaadaptowana na potrzeby Teofilowa, w postaci kilkudniowego spotkania wypełnionego dyskusjami i wspólną pracą, jednocześnie bez programowej dyscypliny i awangardowego budowania imprezy wokół określonego problemu.

Kolejną inicjatywą są – niemal zupełnie zapomniane – plenery *Spichrz* w Karlinie. W ich przypadku model osiecki został przeniesiony niemal w niezmienionej formie, jedynie bez silnego zaplecza teoretycznego, a listy zapraszanych osób, częściowo pokrywały się z tymi z dwóch ostatnich edycji Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki.²⁴ Oczywiście skala i dorobek tych spotkań nie mogła w żaden sposób równać się z pierwowzorem. Plenery miały cztery edycje w latach 1987-1990, z których ostatnia odbyła się w Darłowie.²⁵ Organizatorami byli Andrzej Słowik, Maria Idziak, Andrzej Ciesielski i Wojciech Zamiara działający w oparciu o Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kultu-

ralne i Karliński Ośrodek Kultury. Podobnie jak w przypadku Osiek częściowo wykorzystano lokalne zaplecze mecenatu państwowego w celu powołania własnej inicjatywy. W ramach pleneru zaanektowano dziewiętnastowieczny spichlerz, w którym powstawały realizacje poszczególnych artystów, pokazy i spotkania z publicznością.

Wymienione tu inicjatywy i wiele innych podejmowanych w dekadzie lat osiemdziesiątych łączyła niezwykła energia i nieszablonowa odwaga uczestników. Nie wynikały one jednak jedynie z konfrontacji z ówczesną sytuacją polityczną, lecz, tak jak i w dekadach poprzednich, z immanentnej wartości przenikającej ducha sztuki – potrzeby wolności. Jak po latach stwierdził Janusz Zagrodzki:

Wyzwolenie sztuki, a właściwie jej ponowne narodziny, stało się dla twórców czymś niezbędnym, od dawna wyczekiwanym. Tej eksplozji działań nie da się wytłumaczyć systemowym kryzysem komunizmu, nie można jej też utożsamiać z nagłym usunięciem żelaznej kurtyny. Sztuka stała się integralną częścią epoki odradzających się wartości. Zdarzenia z przełomu lat 70. i 80. umożliwiły wyzwolenie istniejącej w ukryciu ważkiej idei – idei wolności.²⁶

Znaczenie tej idei w sztuce pokreśliła Anka Ptaszkowska podczas spotkania prezentującego *Panoramiczny Happening Morski Tadeusza Kantora*. Powiedziała o Osiekach, że „(...) to było miejsce dyskusji, miejsce, które było jedyne w Polsce w tym okresie. To był zupełnie unikalny przykład stworzenia inteligentnej bazy dla twórczości artystycznej, dla wymiany artystycznych poglądów”.²⁷ Było to więc miejsce, które funkcjonowało wbrew panującej wokół sytuacji zniewolenia. Osieki stanowiły dozwoloną przez państwo enklawę, w której spotykały się różne postawy i poglądy, ścierając się w nieskrępowanej dyskusji. Enklawą powołaną z inicjatywy i zarządzaną głównie przez samych artystów.

Wydawać by się mogło, że wraz z przemianami epoki realnego socjalizmu strategie, które pozwalały artystom przetrwać w ramach Osiek i po ich zakończeniu, nie są już niezbędne. Jednakże model przyjęty wówczas w różnych muta-

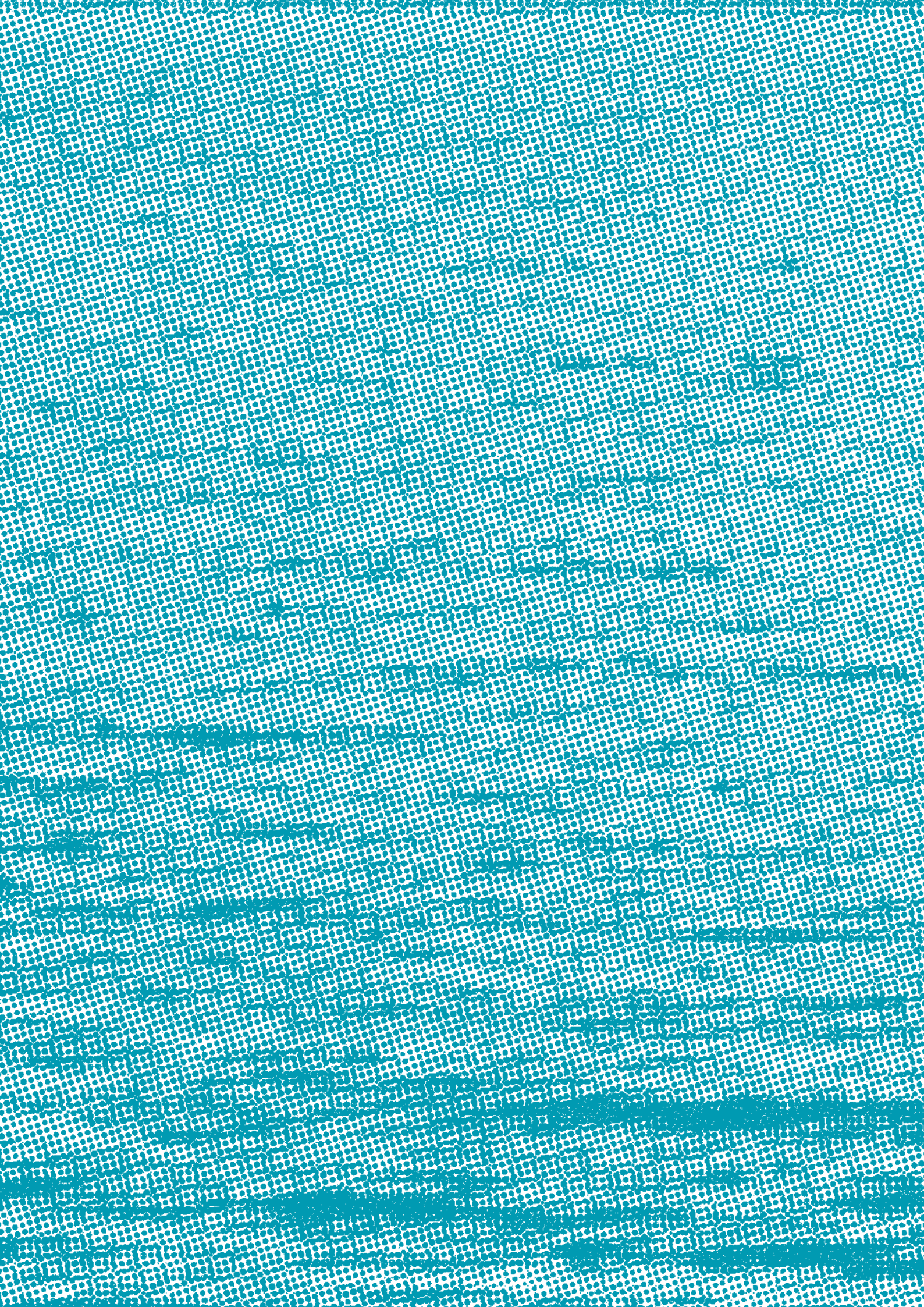
cjach i na różną skalę możemy odnaleźć nawet po roku 1990, między innymi w Bornem-Sulinowie (Europejskie Spotkania Artystów, 1996-99), Lubieszewie i Kaliszu Pomorskim (Multimedialne Spotkania Artystów, 2001-17) czy Sokołowsku (Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej KONTEKSTY, 2011-obecnie). Może się wydawać, że po zachłyśnięciu się dobrobytem nowych galerii i przestrzeni wystawienniczych, programów ministerialnych i prywatnych grantów, w ostatnim czasie wzrasta potrzeba powoływania takich alternatywnych inicjatyw. Osieki zawierały w sobie wszystkie wymienione wcześniej elementy, niezbędne do powstania jednej, niesamowicie spójnej (jak widać z perspektywy czasu) całości, totalnego miejsca sztuki. Pozostały „zrealizowaną utopią” – punktem odniesienia, legendą i wzorcem.

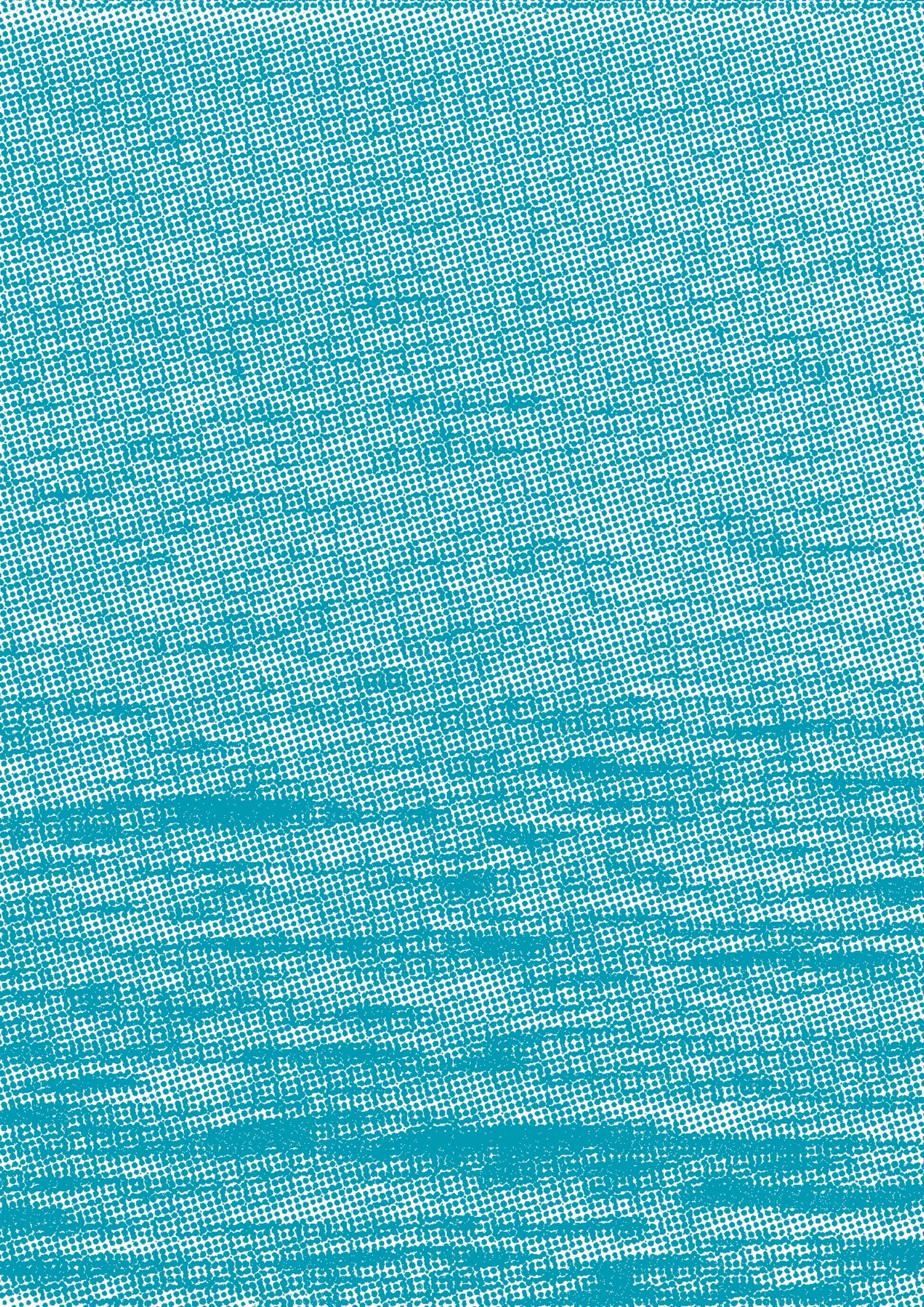
Przypisy

- ¹ Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-70 Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975), 131.
- ² Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki 1960-63,” w *Osieki 1963 – 81. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Wystawa dokumenta*, red. Walentyna Orłowska (Koszalin: Muzeum w Koszalinie 1993), 8. Kat. wyst.
- ³ Marcin Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red.: Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum W Koszalinie, 2008), 103.
- ⁴ „Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski,” w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 31.
- ⁵ Kowalska, *Polska awangarda malarska*, 131.
- ⁶ *XX-te Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków*, kat. wyst. poplenerowej, BWA Koszalin, Salon BWA, 6 – 24 III 1985.
- ⁷ *Osieki 86 Odpowiedzialność i aktywność twórcza. Prezentacje* (Koszalin: BWA Koszalin, Galeria PRO, 3 IX – 13 IX 1986. Kat. wyst.
- ⁸ Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992).
- ⁹ *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008). Kat. wyst.
- ¹⁰ Wojciech Ciesielski, „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80,” w *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 116. Wojciech Ciesielski, „Sztuka w pociągu Łódź-Koszalin,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 70-75.
- ¹¹ Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988), druk ksero, strony nienumerowane.
- ¹² Piotr Lisowski, „Państwo wojny. Poszerzenie Pola walki,” w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 48.
- ¹³ Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- ¹⁴ „Dla awangardowych gestów istnieją dwa rodzaje publiczności: ta, która tam była i ta – większość z nas – która tam nie była. Oryginalna publiczność jest często niestrudzona i znudzona swoją wymuszoną pozycją w momencie, którego nie może w pełni przyswoić – i która często używa znudzenia jako rodzaju fosy czasu wokół dzieła. Pamięć (tak lekceważona przez modernizm, który stale próbuje pamiętać o przyszłości zapominając o przeszłości) dopełnia dzieła całe lata później. Pierwotna publiczność więc wyprzedza sama siebie. My z dystansu wiemy lepiej”. Cyt. za: Brian O'Doherty, *Białe szeszcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii* (Gdańsk: Fundacja Alternativa, 2015), 37.
- ¹⁵ Paweł Jarodźki, „Lata 70. Wrocław, świat cały i okolice,” w *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 88.
- ¹⁶ „W pracę nad »Konstrukcją w procesie« zaangażowało się wielu ludzi, także ci, którzy już wcześniej wspólnie kształtowali środowisko artystyczne i filmowe. Byli to członkowie Warsztatu Formy Filmowej – Lechosław Czolnowski, Ryszard Waśko, Józef Robakowski. W Komitecie organizacyjnym »Konstrukcji w procesie« aktywnie działali studenci i absolwenci PWSFTViT – Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Violetta Krajewska, Mariella Nitowska, Tomasz Snopkiewicz, Maria Waśko, Piotr Zarębski”. Cyt. za Aleksandra Jach, *Konstrukcja w procesie – wspólnota, która nadeszła?* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 11.05.2018, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-jach-konstrukcja-w-procesie-wspolnota-ktora>.
- ¹⁷ Jolanta Ciesielska, „Kultura zrzuty,” w *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 10.
- ¹⁸ Liczbę taką podaje Piotr Rypson w: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*, (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991), 94. Kat. wyst.
- Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”),” w *Co słychać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989), 203-208.
- ¹⁹ Józef Robakowski, „Biblioteka druków prywatnych,” w *PST! Czyli sygnia nowej sztuki...* (Warszawa, Akademia Ruchu, 1989), 173-180.
- ²⁰ Ciesielska, „Kultura zrzuty,” 9.
- ²¹ Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- ²² Więcej na temat tych wydarzeń w: Wojciech Ciesielski, „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej,” w *Państwo wojny*, 108 i nast.
- ²³ Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- ²⁴ Byli to między innymi: Andrzej Ciesielski, Witosław M. Czerwonka, Marek Janiak, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Andrzej Słowik.
- ²⁵ Więcej na ich temat można przeczytać w: Wojciech Ciesielski, „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych,” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie*, nowa seria Tom II/III zeszyt 2 (2008): 79-passim.
- ²⁶ „O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski,” w *Państwo wojny*, 11.
- ²⁷ Spotkanie zostało zorganizowane 23 lipca 2017 przez koszalińską Galerię Scena. Materiał wideo w posiadaniu autora.

Bibliografia

- Jach, Aleksandra. *Konstrukcja w procesie – wspólnota, która nadeszła?* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 11.05.2018, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-jach-konstrukcja-w-procesie-wspolnota-ktora>.
- Jarodźki, Paweł. „Lata 70. Wrocław, świat cały i okolice. W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*”, red., Jolanta Ciesielska, 88-105. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Ciesielska, Jolanta. „Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”).” W *Co sływać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska, 203-208. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989.
- Ciesielska, Jolanta. „Kultura zrzuć.” W *Kultura Zrzuć 1981-1987*, red. Marek Janiak, 8-15. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108-116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Ciesielski, Wojciech. „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych.” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie*, nowa seria Tom II/III zeszyt 2 (2008): 79-98.
- Ciesielski, Wojciech. „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuć – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80.” W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red., Jolanta Ciesielska, 116-122. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Ciesielski, Wojciech. „Sztuka w pociągu Łódź-Koszalin.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012): 70-75.
- Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991. Kat. wyst.
- Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-70 Szanse i mity*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Lisowski, Piotr. „Państwo wojny. Poszerzenie Pola walki.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 48-67. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- „O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkiem rozmawia Piotr Lisowski.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 8-15. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- O'Doherty, Brian. *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*. Gdańsk: Fundacja Alternativa, 2015.
- Osieki 1963 – 81. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Wystawa dokumenta*, red. Walentyna Orłowska. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1993. Kat. wyst.
- Osieki 86 Odpowiedzialność i aktywność twórcza, Prezentacje*. Koszalin: BWA Koszalin, Galeria PRO, 3 IX – 13 IX 1986. Kat. wyst.
- „Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*. Red. Jolanta Ciesielska. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008. Kat. wyst.
- Robakowski, Józef. „Biblioteka druków prywatnych”. W *PST! Czyli sygnianowej stuki...*, 173-180. Warszawa, Akademia Ruchu, 1989.
- „Sygnia nowej sztuki.” W Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii*, 155. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990.
- Szeląg, Marcin. „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno”. W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- XX-te Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków*. Koszalin: BWA Koszalin, Salon BWA, 6 – 24 III 1985. Kat. wyst.
- Zagrodzki, Janusz. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na Plebanii. Koszalin: 1988, strony nienumerowane. Druk ksero.





Agnieszka POPIEL

Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS Warszawa

JERZY FEDOROWICZ: RYTM ŻYCIA, RYTM CZASU, RYTM SZTUKI

Tytuł artykułu jest parafrazą sformułowanego przez Jerzego Fedorowicza hasła ostatniego spotkania artystów i naukowców, które odbyło się w Osiekach w 1981 roku: „Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń”. Pierwszą część publikacji *Osieki '81* stanowią teksty Janusza Zagrodzkiego, Andrzeja Matuszewskiego i Andrzeja Kostołowskiego (ostatni najżywiej polemizujący z hasłem) oraz zamykającą ją tekst Jerzego Fedorowicza „Bronię hasła.”¹

Rytm czasu wyznaczany przez cyklicznie organizowane spotkania w Osiekach, rytm sztuki tworzonej przez Ludmiłę Popiel i Jerzego Fedorowicza (kontekst wydarzeń osobistych tej pary artystów będzie zarysowany w tym artykule) był oparty na swobodnych, czasem nagrywanych, rozmowach z Fedorowiczem: przy stole, w kawiarni, na plaży oraz na notatkach, które pozostały po przekazaniu najistotniejszej części dokumentów i zdjęć do Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Rytm życia: spotkanie

Wyznamy początek: Kraków, rok 1950. Na zajęciach rysunku na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Plastycznych (dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych) dziekan Jan Budził-

ło wskazuje ławkę, zajętą przez Ludmiłę Popiel przeniesionemu z Sopotu studentowi, Jerzemu Fedorowiczowi. Ludmiła Popiel to studentka, której potrzeby poznawcze (studiowała na wydziale anglistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Akademii Sztuk Plastycznych) wraz z zamknięciem (politycznym) Wydziału Filologii Angielskiej UJ ogniskowały się wokół krakowskiej ASP. Fedorowicz w 1945 roku przeniósł się z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, gdzie wcześniej zaliczył zajęcia rzeźby u profesora Stanisława Horno-Popławskiego, a rysunku u profesor Hanny Żuławskiej). Wcześniej też próbował już studiów w Wyższej Szkole Morskiej (romantyzm morza po rejsie przygotowawczym na statku Generał Zaruski ustąpił miejsca fascynacji Bauhausem) i na wydziale architektury Politechniki Gdańskiej. Kochał narty, motocykle, jazz i taniec.

Jednym z symptomów tamtych czasów było nie tylko... centralne planowanie, ale i odgórnie ustalona cena obiadów klubowych, która obowiązywała także przez krótki czas w Grand Hotelu w Sopocie. (Zastawa stołowa była natomiast właściwa przedwojennej randze hotelu). Zwyczajem studentów było więc „wzmacnianie” marnej zupy klubowej szklanką ogólnie dostępnej musztardy. Tam też, podczas dancingsów w przerwach grania

orkiestry jazzowej, ku radości zgromadzonych, Fedorowicz stepował. Kolejne kontrole poranne, prowadzone przez zaangażowanych politycznie członków Związku Młodzieży Polskiej w domach studenckich, ujawniły „bikiniarstwo” i brak socjalistycznej dyscypliny studiowania. Powojenna atmosfera zagęszczała się po 1948 roku i przeniesienie do odległego Krakowa stało się dla Fedorowicza jedyną możliwością kontynuacji studiów artystycznych.

„Czy pan tańczy?” – spytała nowego kolegę, nawiązując z nim znajomość, Ludmiła Popiel. „Czy ja tańczę? Co ma pani na myśli?”. „Różne tańce – polonezy, mazury, kujawiaki...” – odparła. „Ale gęś” – przemknęło rozmówcy przez głowę. Oboje, wiele lat później, śmiejąc się, często wracali do tego, niezwiastującego następnych wspólnych lat, początku znajomości.

Po studiach ukończonych w 1954 roku czwórka artystów plastyków – absolwentów ASP w Krakowie przybywa do Koszalina (Fedorowicz i Popiel oraz Irena Kozera, Henryk Naruszewicz). Są młodzi i zdeterminowani, aby utworzyć środowisko artystów w tym miejscu na Pomorzu Środkowo-Zachodnim, gdzie Polacy po II wojnie światowej dopiero się osiedlali. Nie istniały więc szanse na nawiązanie do przedwojennego środowiska artystycznego. Stali się zatem inspiratorami i „centrum krystalizacji” rodzącego się środowiska artystów – tworzyli od podstaw środowisko (w znaczeniu intelektualnym i interpersonalnym) struktury ZPAP w skomplikowanej rzeczywistości politycznej. W tekście „Czas przeszły dokonany”² oddany jest kontekst tamtych czasów, tworzącego się środowiska, aktywności organizacyjnej i twórczej, która przez wiele następnych lat będzie wyznaczana rytmem spotkań w Osiekach. Twórczość pary artystów, Popiel i Fedorowicza, dalece wykroczyła poza „rytm Osiek” i granice geograficzne – wyznacza ona ich własny, ale wpisuje się też w światowy „rytm sztuki”.

Rytm czasu: Spotkania naukowców krytyków i teoretyków sztuki w Osiekach

Rok 2018 to pięćdziesiąta piąta rocznica pierwszego międzynarodowego Spotkania artystów, krytyków i teoretyków sztuki w Osiekach. W literaturze przedmiotu można znaleźć takie określenia, jak: „letnia stolica sztuki polskiej” (Julian Przyboś), „kongres sztuki” (Henryk Stażewski).³ O roli Osiek „wszyscy wiedzą”, jednak zarówno spuścizna intelektualna, jak i materialna (kolekcja Osiecka w Muzeum w Koszalinie) z różnych powodów nie doczekała się do tej pory rzetelnego opracowania. Jedyna dostępna publikacja monograficzna *Awangarda w plenerze*, mimo wielu walorów nie może pełnić takiej roli.⁴ Jest ona bowiem mieszanką obszernych cytowań i rzetelnych tekstów, lecz także subiektywnych informacji zawartych w wywiadach i rozmowach, na przemian z tekstami zawierającymi – niestety – błędy rzeczowe. Ze względu na to niefortunne zestawienie, ryzyko zniekształcenia obrazu całości jest bardzo prawdopodobne. Znamienne może być także to, że współinicjator spotkań w Osiekach – Fedorowicz – nie brał udziału w przygotowaniu tej publikacji, nie zgadzając się z jej podstawowym założeniem dotyczącym interpretacji zjawisk występujących w roku 1981⁵ i różnymi formami pozycjonowania⁶ w dyskursie o Osiekach. W tym osobistym tekście pozostaje więc zwrócenie uwagi na odwołanie się do tekstów źródłowych (informacje w katalogach, notatkach) i informacji ustnych, uwzględniając, zgodnie z założeniami kontekstualizmu, rolę historycznego oraz aktualnego kontekstu.⁷ Steven C. Pepper, a za nim współcześni teoretycy nauki, uznawali kontekstualizm za jeden z czterech głównych sposobów organizowania informacji o otaczającym jednostkę świecie. A podstawowe, najczęściej intuicyjnie przyjmowane, założenia o roli kontekstu historycznego i aktualnego w ocenie zachowań, uznawali za „metaforę podstawową” (*root metaphor*). Słownikowa, nieco bardziej potoczna definicja tego terminu zbliża do rozumienia roli metafor podstawowych i schematów poznawczych jako treści tak silnie osadzonych w kulturze i doświadczeniach jednostki, że traci ona poczucie, że jest

to (tylko? aż?) metaforą, wytyczająca zachowania. Jeden z najważniejszych kontekstów w czasie przygotowań i trwania spotkań w Osiekach stanowią poglądy obu inicjatorów – znakomitych artystów – na sztukę nowoczesną. Warto więc od niego zacząć.

Kontekst 1 **– podstawowe przekonania** **o sztuce⁸**

Osieki nie zaistniałyby w takiej formie, gdyby nie spotkanie Fedorowicza i Mariana Bogusza na przełomie lat 1959/1960. W tekście poświęconym Galerii Krzywe Koło Fedorowicz pisze: „Nasze zainteresowania sztuką były zbieżne – zainteresowanie malarstwem abstrakcyjnym wywodzącym się od Mondrian, Malewicz, a także tradycjami Bauhausu, Strzemińskiego, Kobra i polskim konstruktywizmem.”⁹ Niemal dwadzieścia lat po tym tekście, w krótkiej rozmowie z nie-artystami w 2011 roku mówił:

Dla historii sztuki jest to zbiór tysięcy obrazów, które można byłoby pokazywać, że w czasach PRL taka sztuka była obecna. To jest ewenement. Jest to „dydaktyczna wersja” – jakie metamorfozy przeżywała sztuka jako sztuka światowa. Jak sztuka sama siebie chciała sprawdzić, czym jest i jakie są jej granice. I to zrobiła... Już w roku 1970 były dwie demonstracje sztuki pojęciowej – Wrocław 70 i Osieki. W Osiekach doszło do wielkiej dyskusji na temat sztuki konceptualnej. Byli jej zwolennicy i przeciwnicy, jak np. Fijałkowski, Pierzgalski, profesorowie łódzcy, Sandauer, którzy wyrażali – w uproszczony sposób to ujmując – protest wobec dematerializacji tego, co od wieków było zmaterializowane. Robienie sztuki, w której istnieje zapis w innym medium – jak w muzyce. Sztuka konceptualna doszła do wniosku, że w sztukach wizualnych można to samo robić. Sandauer wypowiadał się dosyć krytycznie... Zanim wynikła sztuka konceptualna, w Osiekach odbyły się pierwsze happeningi – „Zdjęcie kapelusza” Włodzimierza Borowskiego,

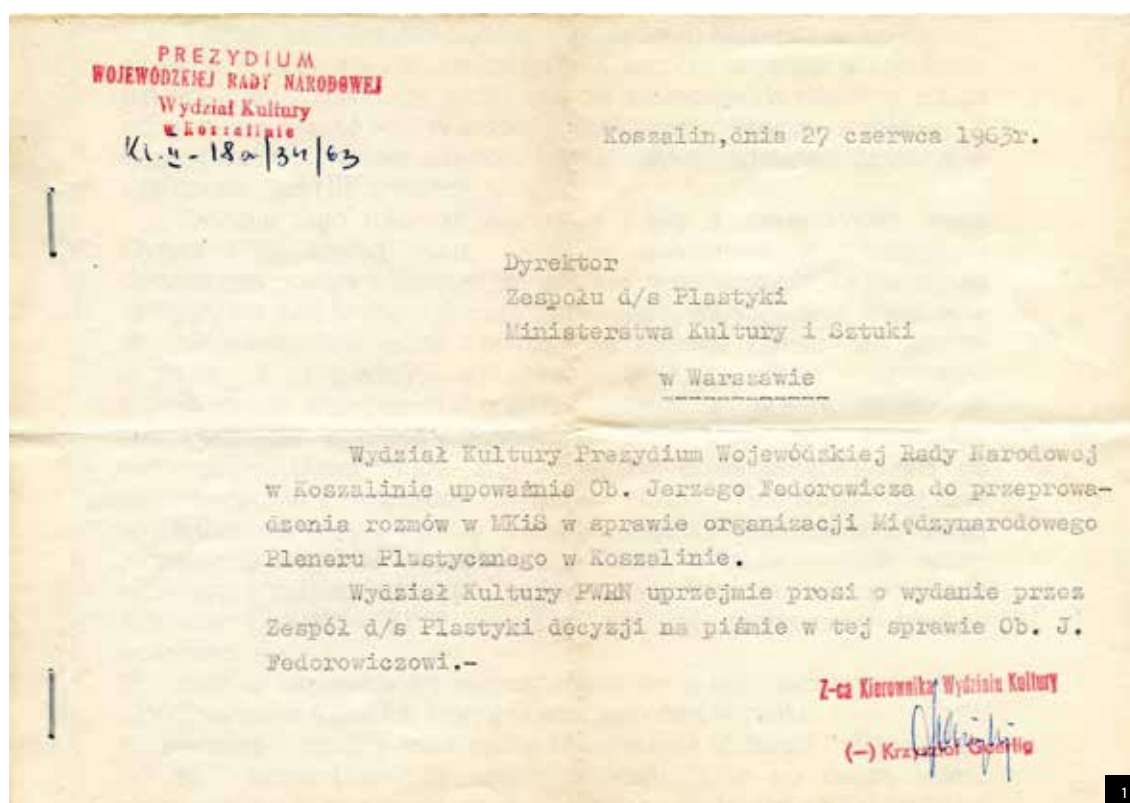
które poprzedziło »Panoramiczny happening morski« Kantora ... Tam realizowała się wielość zjawisk artystycznych, która miała swoje źródło w chęci porządkowania świata, jak to chcieli abstrakcyjni geometryczni, albo rozbuchaniu wizji świata, jak to chcieli oddać na płótnie ci wszyscy, którzy... realizowali wybuchy jakby lawy materii na płótnie. Taszyzm pokazywał chaos świata. Pokazywał, że na płótnie można zrobić wizualny obraz chaosu. Mondrian i Malewicz robili coś wręcz przeciwnego. Biały kwadrat na białym płótnie – nie można już pójść dalej. Ten biały kwadrat na białym płótnie jest prawie niewidoczny, ale w malowidle istnieje. A nawet jakby nie istniał, to nie wiem, czy Malewicz nie jest prekursorem konceptualizmu – mógł przecież pozostawić białe płótno, a powiedzieć, że namalował na nim biały kwadrat.

Te gry intelektualne, które prowadzili artyści, to jest fascynacja, absolutna fascynacja zjawiskami. Wszystko przełożone na wizualność lub jej brak, bo tę samą wizualność możemy uzyskać za pomocą zapisu w innym medium. Jeśli potrafimy tak zapisać, że będziemy mieli w oczach obraz, to jest genialna sprawa. Takie libretto... Mając taki zapis obrazu – w postaci takiego „libretta” każdy odbiorca będzie go realizował po swojemu, niczym reżyser spektaklu. No i wreszcie cały sens jest w tym, że sztuka bada samą siebie, szuka swoich granic, kiedy jeszcze jest sztuką, a kiedy przestaje nią być. Gdzie się sztuka znajduje.¹⁰

Kontekst 2 **– geograficzno-polityczny**

W dalszym ciągu tej wypowiedzi Fedorowicz podkreśla atmosferę owych czasów na tamtym terenie:

Żeby uzasadnić władzy, czym jest i może być sztuka w Polsce, że może tłumaczyć pobyt na tzw. ziemiach odzyskanych, które nie są – jak według Hupki i Czai – pustynią kulturalną, tylko – że tu się robi



1. Delegacja dla Jerzego Fedorowicza do MKiS.

sztukę. Z punktu widzenia artystów założeniem było, żeby stworzyć im parasol ochronny, żeby mogli pracować w Europie i robić to, co robi reszta świata w sztuce – ta awangardowa, ta niepodległa politycznym nakazom w rodzaju socrealizmu. Prace leżące w magazynie, w Koszalinie w muzeum – to jest pewien konkret wzięty z określonego czasu, określonej Europy, pod określoną władzą polityczną i tak to wszystko należy rozumieć – że ci artyści wówczas w Polsce potrafili pod jakimś parasolem tworzyć sztukę zgodną z tradycją europejskiej awangardy, mimo przeciwności ustrojowych i innych. Jest to ewenement i o tym w ogóle się nie traktuje. Bardzo trudno powiedzieć, dlaczego tak jest. Może dlatego, że byłoby to rozumiane jako walor władzy komunistycznej? Ale to nieprawda. Władza komunistyczna z tym walczyła. Nie wiem, dlaczego nie podkreśla się tego, że w czasach komunistycz-

nych, tu i teraz była realizowana sztuka europejska. Jednocześnie z tym, gdy nastąpił konceptualizm w Europie, miało to miejsce tutaj, podczas gdy komuniści nie zezwalali na takie zachowania artystów. Tylko, że różnymi sposobami udawało się nam ten parasol dla artystów wywalczyć. Choćby ta kategoria, z Hupką i Czają, którą z Boguszem wymyśliliśmy – była bardzo chwytna dla władzy – myśleli, że rzeczywiście ci artyści mogą tu być pomocni. Takich „zahaczeń” było więcej, że nie wspomnę o tym, o czym mówił Kanarek – „dobrze, możecie zaprosić tego i owego, ale tylko niech redaktorka Garztecka dobrze napisze”. Więc podejmowałem się, że załatwię i Kanarek – sekretarz propagandy – godził się. Więc różnymi drogami chodziło to „wychodzenie” u władzy, żeby nas nie aresztowała. Mimo to na dywaniku UB stawałem, żeby wyjaśnić pewne sprawy – że nie chodzi o żaden przewrót. Na

pewno artyści nie byli Solidarnością – od Solidarności byli stocznioowcy. Artyści »robili swoje«. Ale przecież to, co robili artyści – w sensie dorobku intelektualnego – nie było bagatelne. A teraz to się kamufluje, trzyma w magazynie, nie ujawnia.

Strategicznie współpraca z Marianem Boguszem wykraczała oczywiście poza odniesienia do rewizjonistów niemieckich. Aby pozytywnie nastawić miejscowe władze do idei pleneru, ale także stworzyć podwaliny przyszłego muzeum, zaplanowali akcję „Koszalin – Krzywe Koło”, przekazanie Koszalinowi daru – prac zaprzyjaźnionych z Boguszem artystów. Opis tych wydarzeń jest dostępny w opublikowanych tekstach Fedorowicza. W Muzeum w Koszalinie znajduje się przekazana przez autora „delegacja” – druk upoważniający Fedorowicza do odbycia rozmów w Ministerstwie Kultury i Sztuki PRL w sprawie organizacji Międzynarodowego Pleneru Plastycznego w Koszalinie.

Sekwencja wydarzeń opisana w tekście „Jak doszło do Osiek” jest, z dzisiejszego punktu widzenia, dość humorystyczna.¹¹ Zmiana stosunku władz do pomysłu zorganizowania pleneru była związana z uzyskaniem zgody z „samej góry” – ministerstwa, ta zaś była oparta na przypadkowym potraktowaniu legitymującego się drukiem delegacji artysty jako urzędnika, którego należało przestrzec przed kłopotliwymi artystami. Osieki „działy się” w Polsce lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Doprowadzenie do sytuacji, w której w komunistycznej Polsce istniało miejsce, gdzie rozwijała się sztuka europejska, wymagało dodatkowo niezwyklej umiejętności politycznych organizatorów pierwszych plenerów. Skutkiem użycia tych umiejętności było zaangażowanie istniejących struktur administracyjnych poparte decyzją władz i odpowiednie komentowanie tego w publikacjach o Osiekach tamtego okresu.¹² Wprowadza to niejednokrotnie w błąd niektórych dzisiejszych badaczy zjawiska Osiek. Umiejscawiają oni często, choćby częściowo, „sprawstwo” w osobach i instytucjach widniejących na oficjalnych dokumentach lub opisanych tak przez ówczesnych komentatorów i na tej podstawie zadają pytania o wpływ władzy na działalność artystów.

Kontekst 3 – organizacyjny

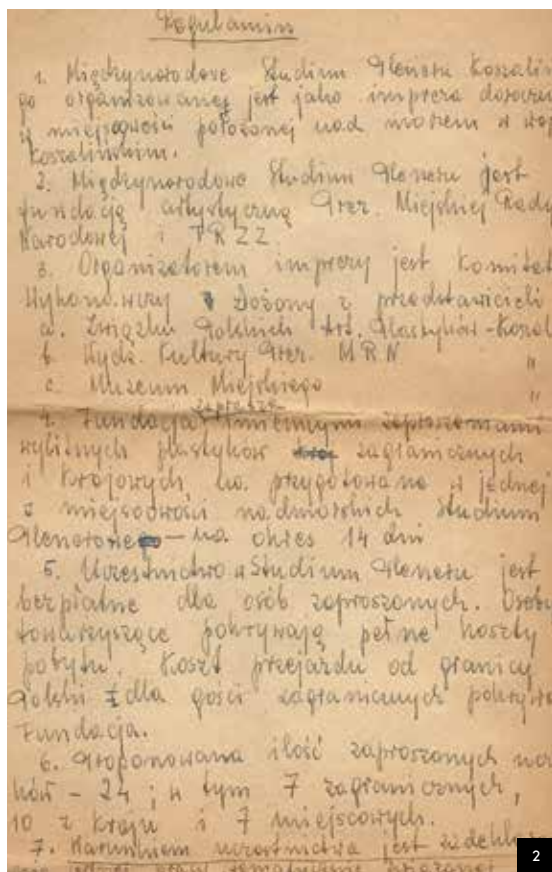
Inicjatywa artystów, wyrażona w przywoływanym często cytacie z listu Bogusza do Fedorowicza „Zrobimy taką imprezę jakiej nie było jeszcze w całej Europie”, wymagała intensywnej pracy organizacyjnej. Ulubionym sposobem spojrzenia na organizację współpracy przez Jerzego Fedorowicza było wykorzystanie umiejętności zgodnie z podziałem na „liniowców” i „sztabowców”. Sam lokował się w tej drugiej grupie. Najczęściej więc mózg i *spiritus movens* pozostawał ukryty pomiędzy licznymi, do dziś widniejącymi w oficjalnych drukach członkami komitetów – honorowych czy organizacyjnych, powoływanych dla dobra inicjatywy.

Oboje artyści, Popiel i Fedorowicz, nie przywiązywali wagi do dokumentowania własnych działań organizacyjnych – hektogodzin spędzonych na rozmowach, ustaleniach, poszukiwaniach w ścisłym i bardzo wąskim gronie zaprzyjaźnionych osób. Gdy wyposażony w urzędniczą delegację Fedorowicz udał się do ministerstwa kultury, Popiel i Kozera systematycznie przeszukiwały ośrodki wokół Koszalina, mogące stanowić miejsce spotkań. Ich wybór padł na ośrodek w Osiekach. Zmagania z założeniami organizacyjnymi, programem i budżetem można sobie w części wyobrazić czytając notatki, które szczęśliwie – sporządzone ręcznie przed erą komputerów – przetrwały. Już w nich nakładają się dwa charaktery pisma – kanwa Popiel i poprawki Fedorowicza lub odwrotnie.

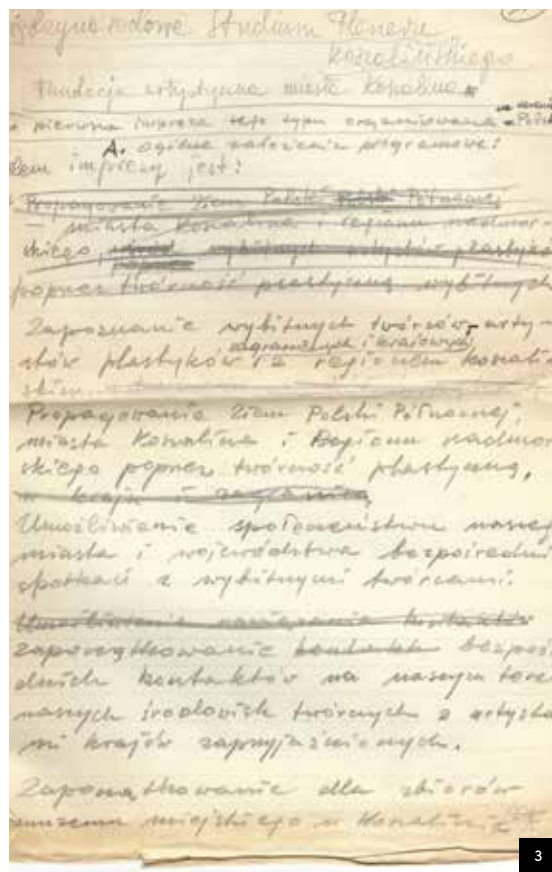
Fedorowicz, trzymając w rękach folder *Osieki 67*, komentował w swobodnej rozmowie z 2013 roku założenia organizacyjne Spotkań w następujący sposób:

To wszystko ja wymyślałem, albo Ludmiła. Mnie już trudno odróżnić, co Ludmiła wymyślała, a co ja, bo mieliśmy prawie te same poglądy w różnych sprawach, więc trudno mi to dzisiaj odróżnić. Ludmiła mogła mówić do mnie, a ja mogłem to napisać – tak też mogło być.¹³

Podobnie zapewne było z planem budżetu (w 1963 roku szczodrość organizatorów wobec zaproszonych gości zaowocowała niestety koniecznością uzupełnienia deficytu za pomocą środków



2. OSIEKI I 1963 program (pismo ręczne Ludmiły Popiel).



3. OSIEKI I 1963 założenia programowe (pismo Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza).

uzyskanych ze sprzedaży motocykla Jawa przez małżeństwo Popiel-Fedorowicz). Organizacja Osiek obejmuje również najbardziej niewralgiczne zjawisko – listy zaproszonych artystów, które determinowały program merytoryczny i tworzyły kontekst interpersonalny. Założeniem spotkań (nie jedynie: „plenerów malarskich”) była interdyscyplinarność. Dominowali artyści i teoretycy sztuki, ale wśród zaproszonych do Osiek byli między innymi naukowcy: Maria Kempisty – cybernetyczka, Julian Aleksandrowicz – lekarz, Paweł Beylin – filozof, Jan Żabinski – zoolog, Bogdan Suchodolski – filozof i historyk oraz literaci: Artur Sandauer i Julian Przyboś.¹⁴ I tak, wśród założeń programowych II pleneru znalazła się: „konfrontacja twórczej myśli artystycznej w świetle aktualnych kierunków badań naukowych w wybranych dziedzinach nauki”, a plener „ekologiczny” wiązał się z wizytą uczestników w elektrowni szczytowo-pompowej w Żydowie.

Kontekst 4 – W sztuce nie ma demokracji. Interpersonalny kontekst Osiek

Trzecia zasada dynamiki Newtona działa również w systemach ludzkich, zwłaszcza złożonych z jednostek tak wyrazistych osobowościowo, jak artyści i naukowcy, działających w ramach ówczesnych uwarunkowań politycznych. W tym samym mniej więcej czasie, gdy Jerzy Grotowski tworząc Teatr Laboratorium¹⁵ eksperymentował z procesami psychologicznymi występującymi w grupie, Osieki stały się pierwszym naturalnym polem obserwacji zjawisk występujących wśród przebywających razem przez wiele dni, artystów plastyków, krytyków i naukowców.

Niezwykłą wartością spotkań było to, że stały się one ogniskiem krystalizacji przyjaźni i zażyłości, skoncentrowania na wspólnym celu.

Kosztoy.

spółdzielnie pisane	2000 zł
biuro pisma (arty 60x14x24 20)	1500
3-4 tygodnie w domu	5000
absolutnie pociąg (biuro-kon. Fed.)	245
wroczenia: potępowanie	4500
plakat inf. prof.	1500
" " druk	2500
zaproszenia - rocznie prof.	500
" " " druk	500
zaproszenia - rocznie prof.	500
" " " druk	500
dypłom uczestników - prof.	1500
" " " druk	2500
katalog: rysunki i 3 projekty	2000
prof. habilitacji prof.	3000
redakcja i tłumaczenia	2000
seminarium	1500
komitet planowania	2000
konto organizacyjne	3000
prawniki	500
ubieganie się o 920	200
koszty podróży 7x300 zł.	2100
koszty, koszty 4x200	2100
	60800

arty: Materiały przedłożone w formie pisma
około 5000 zł na materiały do malowania.

4. OSIEKI I 1963 kosztorys – Ludmiła Popiel.

sztuka niczem nie stury
Nie jest porównaniem - w takim
rozumieniu jak nauka
Nie jest przekazem przetrwanych uczu-
ciai obrazowaniem wyimaginowanej
meczyznosci.
Nie istotne są te jej cechy, na podst.
których dokonuje się wartościowanie „dri-
ntuki”
Nie istotne jest forma materialna
lub rodzaj zapisu.
Sztuka nie należy utożsamiać z obiektem
działania
Sztuka może zaistnieć jedynie jako
pretekst wyizolowanej świadomości
i do takiej się odwołuje.

L.P.

5. Ludmiła Popiel – definicja sztuki, pismo Ludmiły Popiel poprawki Jerzego Fedorowicza.

Awangarda w sensie interpersonalnym miała w opinii Fedorowicza, podobnie jak sztuka, charakter struktury – była układem samoorganizującym się. „Była to wąska grupa ludzi skupionych wokół badania przez sztukę jej własnych możliwości. Bywali artyści, którzy zbliżali się do awangardy na krótko, ale nie pozostawali w niej”.¹⁶ Częściowy dostęp do tej struktury oddają wspomnienia, nagrania, listy – choć może nowe media pozwolą w nieodległej przyszłości prześledzić trajektorie działań artystycznych (jak np. projekt *Forgotten Heritage* Mariki Kuźmich).¹⁷

Wyłanianie artystów wartych zaproszenia spośród aspirujących do „grona awangardy” (lub obiecujących absolwentów ASP – w czasach Osiek w taki sposób zostali zaproszeni np. Krzysztof Wodiczko i Andrzej Dłużniewski), potwierdzanie ich obecności odbywało się więc w trakcie rozmów lub dyplomatycznej korespondencji.¹⁸

Czasem, jak w 1965 roku, poszukiwano argumentów obiektywnych. Takich miała dostarczyć np. „Ankieta 15 artystów”, w której najwięcej głosów (5 i 4) za zaliczeniem do awangardy uzyskali: Zbigniew Gostomski, Henryk Stażewski, Władysław Hasior i Edward Krasiński.¹⁹

Komentarz do folderu *Osieki 67*, do tekstu części: „Z komitetem organizacyjnym współpracowali...” w przytaczanej już rozmowie brzmiał:

To ja wtedy wymyśliłem, ponieważ z KW miałem spory co do listy uczestników – mówił, że niesprawiedliwie rozdzielałem te zaproszenia. Zaproponowałem pięciu wybitnych krytyków, historyków i artystów: Janusz Bogucki – krytyk, Jan Chwałczyk – znany artysta wrocławski, Jerzy Ludwiński – krytyk, Andrzej Matuszewski – znany artysta poznański, Kajetan Sosnowski – znany artysta warszawski. Mieli za zadanie zaproponować 10 nazwisk, na podstawie tego sporządziłem

listę (mając ich propozycje jako dowody) i wtedy, chcąc nie chcąc, Komitet Wojewódzki musiał przyjąć taką listę. Natomiast, jeśli chodzi o Kantora, to była trochę inna sprawa...²⁰

Zdarzało się jednak, że uwarunkowania osobowościowe rysowały się bardziej radykalnie i miały wpływ na organizację spotkań. Tak można zrozumieć rozdźwięk między Boguszem a Fedorowiczem, który zarysował się szczególnie mocno na drugim spotkaniu. Dotyczył sposobu organizacji spotkań, roli poszerzania grona artystów o teoretyków i naukowców, jak chcieli Fedorowicz i Popiel, *versus* skupienia na „robieniu sztuki”, jak chciał Bogusz, pisząc między innymi: „sztuki nie robi się spotkaniami a robotą – rozróżbą”.²¹ W 1965 roku Bogusz nie uczestniczył w Osiekach, a w 1966 swoje doskonałe umiejętności organizacyjne skoncentrował na budowaniu opozycji wobec „folwarku Fedorowiczów”. Stan ten jednak zapoczątkował czas „arytmii” w spotkaniach. Drogi artystów rozeszły się, choć Fedorowicz nigdy nie zmienił zdania o sztuce Bogusza: „Był świetnym artystą i doskonałym wystawiennikiem – nikt nie miał takiego wyczucia jak Bogusz”.²²

Można i trzeba wyodrębnić jeszcze co najmniej dwa obszary dotyczące interpersonalnego kontekstu Osiek. Pierwszy związany był z polityką. Podczas pamiętnej delegacji Fedorowicz był przestrzegany w ministerstwie kultury przed artystami awangardowymi. Ministerstwo dysponowało własną listą artystów popieranych i „zakazanych”. W Koszalinie przed plenerami (organizowanymi przez Fedorowicza) każdorazowo odbywały się negocjacje polegające na ustaleniu ostatecznej listy uczestników – Wydział Kultury KW dysponował listą nazwisk, z której czasem udawało się kogoś usunąć na rzecz uczestnika proponowanego przez organizatorów. Drugi aspekt był związany z prestiżem imprezy, coraz liczniejszym gronem koszalińskiego ZPAP i ambicjami artystów koszalińskich, nie należących do grona awangardy.

Działalność wyłonionej w ten sposób opozycji była reprezentowana przez, wielokrotnie pełniącego obowiązki komisarza plenerów, Mariana Dąbrowskiego i wiązała się z „zaburzeniami rytmu” poziomu Osiek. Grono zapraszane przez nowych organizatorów opierało często decyzję na „marce Osiek”. Sami artyści, uczestniczący we

wcześniejszych spotkaniach, również kierowali się dotychczasowymi doświadczeniami i nie mogli mieć pełnego rozpoznania sytuacji (lub czasem nie chcieli go uwzględniać w perspektywie dwutygodniowego pobytu latem nad morze²³). Przyjeżdżali więc i często wyrażali *ex-post* rozczarowanie poziomem dyskusji. I tu dała się zarysować pewna prawidłowość. Wraz ze spadkiem poziomu artystycznego Osiek, wyrażanym w ogólnopolskich publikacjach, reprezentanci KTSK²⁴ zwracali się znowu do Fedorowicza z prośbą o ponowną pieczę artystyczną nad programem Osiek. Tak było w roku 1970 (stąd powrót do organizacji spotkań 1970, 1972, 1973 oraz wsparcie dla organizatorów w latach 1980²⁵ i 1981).

Popiel i Fedorowicz brali udział w jedenastu, a aktywnie przyczyniali się do organizacji i/lub wsparcia programu dziesięciu z dziewiętnastu spotkań w Osiekach.²⁶ Wśród owych dziesięciu znalazły się właśnie te najważniejsze, przełomowe dla sztuki polskiej tamtych lat – od spotkań awangardy informelu i geometrii strukturalnej, pierwszych happeningów i akcji w „okresie klasycznym Osiek”,²⁷ przełomu związanego z konceptualizmem, zwrócenia uwagi na sztukę w środowisku naturalnym, aż do nieuchronnego końca awangardy i wyczuwania zmian, które miały nadejść w 1981. Osieki właśnie, określane (co często cytował Fedorowicz) przez wielokrotnego gościa Juliana Przybosia „letnią stolicą sztuki polskiej”, stały się inspiracją dla twórców podobnych, późniejszych spotkań (Elbląg '65; Puławy '66) i miejscem, gdzie spotkania awangardy artystycznej i naukowców sprzyjały dyskusjom na temat idei w pełni spójnej z ówczesnymi nurtami sztuki światowej.

Rytm sztuki: Popiel i Fedorowicz – razem i osobno

Przypadkowe spotkanie dwojga artystów, rozpoczęte nieco infantylną rozmową przytoczoną na początku tego tekstu, zaowocowało twórczością wymagającą pełnego opracowania naukowego i teoretycznego. Pewną trudnością może być fakt, że artyści nie uprawiali kultu własnego dorobku. (Jedyna wystawa indywidualna Popiel odbyła się w Warszawie, w Fundacji Arton w styczniu 2016 roku).²⁸ Przekazali większość materiałów doty-

czących organizacji Osiek Muzeum w Koszalinie – nie zabiegali jednak o dokumentację własnych działań artystycznych. W tej wspólnej postawie byli zbieżni z rozumieniem własnego miejsca w gronie awangardy artystycznej, związanym z postrzeganiem sztuki jako samoorganizującej się struktury („tablicy Mendelejewa”), w której artysta, działający samotnie lub w zespole, odkrywa kolejne obszary – pierwiastki. Stąd rolą artysty było dążenie do zaistnienia zjawisk istotnych z punktu widzenia sztuki jako takiej, przy marginalizacji takich aspektów twórczości, jak „autorstwo dzieła”, „ekspresja osobowości artysty” czy wreszcie – wraz z wyznaczającym kres struktury – porzuceniem materializacji dzieła,²⁹ i ograniczeniem aktywności do minimum, wyrażonym w 1973 roku w „Teorii niskiej aktywności”.³⁰

Spójny z przyjmowanymi założeniami jest więc wybór języka geometrii jako środka wyrazu dla większości prac lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku (uzasadnienie zostało najpełniej wyrażone w tekście opublikowanym w katalogu wystawy *Język geometrii*³¹), języka matematyki zastosowanego do przedstawienia koncepcji teoretycznych („Przekształcenia” – Osieki 1972, „Teoria niskiej aktywności”, ideogram „Fikcja a rzeczywistość”) i stopniowe oczyszczanie ich na rzecz istoty przekazu zawartego w scenariuszach akcji i koncepcji („A-B”³²).

Obszar tematyczny, konsekwentnie odkrywany w działaniach artystycznych Fedorowicza, najbliższy jest rozwojowi współczesnej psychologii poznawczej, czy szerzej – nauk o poznaniu. Pierwszy etap to analiza zjawisk percepcyjnych włączonych w proces twórczy – powidoków, złudzeń optycznych, dynamiki ruchu we wczesnych pracach z kręgu sztuki wizualnej (kompozycje lat sześćdziesiątych, głównie w zbiorach Muzeum w Koszalinie). Życie struktur to drugi wątek przedstawiany przez Fedorowicza w cyklu obrazów kinetycznych, których najbardziej egzystencjalnym podsumowaniem jest kompozycja *Episodio* z 1975 roku (własność autorki).

Natomiast zjawiska na styku rzeczywistość-postrzeganie zmysłowe znalazły swoje odzwierciedlenie również po zmianie środka wyrazu pod koniec lat sześćdziesiątych w projektach conceptualnych (np. projekt totalnego urządzenia do stymu-

lowania bodźców akustyczno-światlnych – *Stymulphitron*, 1969) czy akcjach (*Pejzaż obiektywny*, 1973). Pod koniec dekady sztuka przewidywała nieuchronne wyciszenie entuzjazmu z początku lat sześćdziesiątych wraz ze zwróceniem uwagi na obciążenia jednostki, związane z przyspieszeniem cywilizacyjnym i przeciążeniem informacyjnym. Odpowiedzią na to był cykl *Psychourządzenia* – projekty pozostające wyłącznie w sferze koncepcji (rok 1971) i zwracające uwagę na konieczność manipulacji otoczeniem w celu stworzenia warunków do zaistnienia optymalnego kontaktu człowiek-człowiek. Humorystyczna manipulacja dotyczyła wymuszonej pozycji w „płaszczyźnie dyskusji” czy ograniczenia albo selekcji bodźców z zewnątrz w *Videofonie popularnym* (1971).

Wymuszona przez cywilizację konieczność ograniczenia aktywności znalazła swoje odzwierciedlenie w „Teorii niskiej aktywności” Jerzego Fedorowicza w 1972 roku, która wskazuje na decydującą rolę samego przekazu przy minimalizacji działań artysty na rzecz jego realizacji.

Następny etap działań artystycznych Fedorowicza i Popiel wykraczał poza operowanie bodźcami wizualnymi i analizę zjawisk na granicy percepcji wzrokowej. Można tu poszukiwać analogii do badań w obszarze poznania społecznego z zastosowaniem właściwej naukom „manipulacji eksperymentalnej”. Jak w akcjach realizowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku (np. Jagniętków, 1975; *Sterowanie znaczeniami – mitologie*, 1976; Dłusko symposium *ARTycypacje – Rzeczywistość a fikcja – rzecz w trzech planach*; *Synchron*, 1977) konfrontującymi odbiorców z tendencją do ulegania stereotypom i formułowania schematycznych przekonań lub mitów. Stosowanymi środkami były apokryfy, bodźce pozawizualne – proprioceptywne – odczucia ciężaru, jak we wspólnych akcjach *Bielszy niż śnieg* (Jankowice, 1978), *Zdarzenie* (tylko Fedorowicz, 1983), *I rzekł* (Popiel i Fedorowicz, Galeria Piwna, Warszawa).

Powyższe uwagi jedynie sygnalizują bogactwo spuścizny artystycznej obojga artystów. Niepowtarzalna twórczość indywidualna we współpracy – wspólnych tekstach, akcjach i działaniach organizacyjnych – tworzyła nową jakość. Trudno określić, co było bardziej niezwykle we współczesnym świecie – przekazywane treści czy niezwykle twórcza współpraca.

Ludmiła Popiel zmarła w sierpniu 1988 roku. Dla sześćdziesięcioletniego wówczas Fedorowicza skończyła się sztuka i działalność artystyczna. W następnych trzydziestu latach wypowiadał się na temat spotkań w Osiekach w niektórych publikacjach im poświęconych.³³ Wciąż niezwykle twórczy umysł formułował właściwe mu idee w formie niepublikowanych projektów,³⁴ a w 2010 roku powstało 15 egzemplarzy satyrycznego almanachu *Życie jak komiks*. Ostatni raz stepował w dniu swoich 85 urodzin. Jerzy Fedorowicz zmarł 12 kwietnia 2018 roku. W tekście „Bronię hasła” z 1981 roku pisał: „Rytm to znak życia. Jak bicie serca. Życie, jak też sztuka, nie są naszym wyborem. Jesteśmy na nie »skazani«. Ustanie rytmu to ustanie wszystkiego.”

Przypisy

¹ Jerzy Fedorowicz. „Bronię hasła,” w *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki 1981* (Koszalin: brak wydawcy, sierpień 1981), strony nienumerowane. Kat. wyst.

² Jerzy Fedorowicz *Czas przeszły dokonany. 40 lat Związku Polskich Artystów Plastyków na Pomorzu Środkowym* (Koszalin: ZPAP, 1995).

³ Rozmowa z Jerzym Fedorowiczem nagranie z 21.08.2013, własność autorki.

⁴ *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008).

⁵ Pogląd Artystów: Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza na działania Łodzi Kaliskiej (ŁK) w 1981 roku nie uległ zmianie wraz z upływem czasu. Został wyrażony w odrębnej notatce Ludmiły Popiel w 1981 roku (archiwum Jerzego Fedorowicza) w wywiadzie Michała Rogalskiego z Jerzym Fedorowiczem nagrany w 2008 roku (wł. Autora MR, Archiwum JF) wielu wcześniejszych i późniejszych rozmowach, z których część pozostała w nagraniach. Artyści zdecydowanie odrzucali łączenie wydarzeń 1980 i 1981 – ataków osobistych, szyderczych zachowań i agresji fizycznej z koncepcją dystansu, asteizmu, dowcipu jako środka wyrazu. Por. Łukasz Guzek, „Rola sztuki akcji w ukształtowaniu specyfiki artystycznej grupy Łódź Kaliska,” https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs16/Dyskurs16_GuzekLukasz.pdf. Gdyby tak było Łódź Kaliska wykazałaby się zdumiewająco małym poczuciem humoru wobec podpisów „Stalin boys”, które pojawiły się pod napisami ŁK na murach jednego z pawilonów w Osiekach.

⁶ Mity: „dobrej władzy” (do tego mitu Fedorowicz odnosi się w tekście „Jak doszło do Osiek” napisanego dla Muzeum w Koszalinie w 2000), „komitetów organizacyjnych” (Fedorowicz często zrywał się na sformułowania w publikacjach sugerujące istnienie, zwłaszcza podczas pierwszych spotkań – „komitetów” powołanych w bliżej nieokreślonym trybie i zlecających zorganizowanie pleneru. Podkreślał, że kierunek był odwrotny – idee były formułowane w bardzo wąskim gronie, które potem zastanawiało się nad nazwą i składem umożliwiającym brak większych przeszkód) i „lokalnej awangardy”. Koncepcja działań Łodzi Kaliskiej jako kontynuacji Osiek, neo lub postawangardy awangardy (por. przypis 4, Fedorowicz i Popiel wyrażali sprzeciw przeciwko traktowaniu działań Łodzi Kaliskiej jako działań artystycznych, formacji która po awangardzie miałaby być naturalną kontynuacją, co sugerowałyby przedrostki „post”, czy „neo” (por. wywiad Michała Rogalskiego i notatka Ludmiły Popiel – przypis 5)

⁷ Postulat funkcjonalnego kontekstualizmu w filozofii nauki jest zasada ujmowania wszelkich zjawisk jako dynamicznych procesów zachodzących zawsze w określonym kontekście i nieodłącznych od tego kontekstu. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses* (Berkeley: California University Press, 1942).

⁸ Agnieszka Popiel „Czy sztuka jest nieustającą polemiką,” w *Sztuka jest nieustającą polemiką. Wokół refleksji teoretycznej i praktyki artystycznej Wandy Gólkowskiej* (w druku).

⁹ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło–Koszalin–Osieki, 1960–1963,” w *Galeria Krzywe Koło* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990), 59. Kat. wyst.

¹⁰ Rozmowa z Jerzym Fedorowiczem „Osieki – hasło do encyklopedii” nagranie z 09. 08.2011, własność autorki. Kolejne cytaty pochodzą z tej samej wypowiedzi.

¹¹ Jerzy Fedorowicz, „Jak doszło do Osiek”. Tekst niepublikowany, napisany dla Muzeum w Koszalinie 2000.

¹² Por. Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983) oraz Idem, „Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania »Wrocław 70«,” w *Symposium plastyczne Wrocław’70* (Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambr”, 1983).

¹³ Folder *Osieki 67*. Archiwum JF. Rozmowa – nagranie 17.08.2013, własność autorki.

¹⁴ Cybernetyka to, według słownika „nauka o procesach sterowania oraz przekazywania i przekształcania informacji w systemach takich jak np. maszyna, organizm żywy, społeczeństwo.” Maria Kempisty była reprezentantką tej rodzącej się wówczas nauki, z założenia interdyscyplinarnej. Autorka książek: *Pamięć skojarzeniowa: model cybernetyczny* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968); *Mały słownik cybernetyczny* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973); Paweł Beylin – polski socjolog muzyki, publicysta i tłumacz. W 1966 był jednym z inicjatorów i sygnatariuszem listu protestacyjnego przeciwko usunięciu z PZPR Leszka Kołakowskiego, w wyniku czego również usunięto go z partii. Publikacje: Paweł Beylin, *Ideal i praktyka: szkice i kroniki* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966); Idem, *Autentyczność i kicz: artykuły i felietony* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975); Idem, *O muzyce i wokół muzyki: felietony* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975). Jan Żabiński – polski zoolog, fizjolog, popularyzator zoologii, wieloletni dyrektor Ogrodu Zoologicznego w Warszawie, powstaniec warszawski; Julian Aleksandrowicz – wybitny lekarz, hematolog twórca jednego z głównych ośrodków medycznych w kraju, orędownik humanistycznych wartości nie tylko we współczesnej medycynie, ale i w całej nauce oraz interdyscyplinarnego rozwiązywania problemów naukowych i społecznych współczesnej doby.

¹⁵ Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980).

¹⁶ Ulubioną metaforą była rola artysty awangardowego jako wypełniającego tablicę Mendelegiewa – odkrywającego obszary wyznaczone przez sztukę jako strukturę.

¹⁷ „Forgotten Heritage – European avant-garde art online,” rozmowa redakcyjna *Creative Europe Desk Polska* z Marią Kuźmich i Pawłem Lisieckim, *Magazyn Creative Europe Desk Polska*, 2 (2016): 17.

¹⁸ Listy do Jerzego Fedorowicza od Stanisława Fijałkowskiego, Andrzeja Matuszewskiego, Hanny Ptaszkowskiej, Włodzimierza Borowskiego, Archiwum JF, rozmowy z Janem Chwałczykiem 2016–2018.

¹⁹ Archiwum JF.

²⁰ Historia obecności Tadeusza Kantora w Osiekach została opisana w publikacji: Jerzy Fedorowicz, „Słowo wstępne,” w Józef Chrobak, Michał Rogalski i Marek Wilk, red., *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968* (Kraków: Cricoteka, 2008), 7–13.

²¹ Archiwum JF.

²² Po śmierci Mariana Bogusza w 1980 roku Jerzy Fedorowicz był kuratorem wystawy indywidualnej poświęconej artyście.

²³ „Lojalność? Wstyd mi, że Ty takich słów używasz” ironizował Andrzej Matuszewski w liście do Jerzego Fedorowicza z lat siedemdziesiątych (Archiwum JF); List Stanisława Fijałkowskiego do Fedorowicza, 1967 (Archiwum JF).

²⁴ Koszalińskie Towarzystwo Społeczno Kulturalne – powołane w 1960 roku uchwałą Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie oficjalnie działające od 1964 było instytucją, która miała na celu upowszechnianie kultury i sztuki – było patronem lub „organizatorem” Osiek (por. zaproszenie do uczestnictwa w spotkaniu poświęconym plenerowi w Osiekach, kwiecień 1967, Archiwum JF)

²⁵ Jerzy Fedorowicz, „Wyjście na prostą,” *Baltyk*, 11 (35) (listopad 1980): 8–11.

²⁶ W swobodnej rozmowie, którą prowadziliśmy w Koszalinie 21.08.2013 roku, Jerzy Fedorowicz komentował każde z nazwisk uczestników Osiek (katalog z 1993) według trzech kategorii: 1) „Dobry artysta (awangardowy) – »nasze« zaproszenie; 2) Lista wymuszona przez Komitet Wojewódzki; 3) niejasne kryteria – ZPAP Koszalin lub zaproszeni przez M. Dąbrowskiego. Podczas 19 lat do Osiek zostało zaproszonych ponad 400 uczestników. Niektórzy byli raz, niektórzy kilkanaście. Około jedną trzecią stanowili artyści, krytycy literaci i naukowcy zapraszani przez Fedorowicza „Osieki stały się dość obce. Olbrzymia ilość ludzi. Jestem gotów się wyprzeć – to jakaś chała była – ogrom ludzi. Pięć było udanych moich potem, ze trzy które inni robili ale ja miałem wpływy. Niektórzy przyjeżdżali częściej, bo mieli dobrą opinię. Dąbrowski to wykorzystywał bo nie odmawiano mu. My zaprosiliśmy Pawłowskiego a on przyjeżdżał na plenery Dąbrowskiego. A władze zaczęły manipulować tym, kto będzie robił te Osieki. Prasa pisała, że to były te gorsze plenery, Ślipińska nie zostawiła na nich suchej nitki. Nie poczuwam się do ich autorstwa.”

²⁷ Małgorzata Kołowska, „Ostatni przejaw awangardy polskiej – rozmowa z Jerzym Fedorowiczem,” w *Kultura Koszalińska. Almanach 2005* (Koszalin: Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2005); Eadem, „Jubileusz w kręgu sztuk pięknych. Jerzy Fedorowicz,” w *Kultura Koszalińska. Almanach 2008* (Koszalin: Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2008).

²⁸ Gdy żyli, Popiel i Fedorowicz nie mieli nigdy wystawy indywidualnej. Por. Andrzej Ciesielski, „Ludmiła Popiel – dwudziesta rocznica śmierci (1929–1988),” w *Kultura Koszalińska. Almanach 2008* (Koszalin: Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2008), 116–117; Pierwsza i jak dotąd jedyna wystawa indywidualna poświęcona Popiel, ale prezentująca także wspólne prace obojga artystów miała miejsce w Fundacji Artion w Warszawie, w styczniu-marcu 2016. Kuratorem był Łukasz Mojsak.

²⁹ Sympozjum *syntuARTacje* Dłusko Czas aktualny sztuki i cywilizacji pośpiechu, czy istnieje więź bezkolizyjna? Tekst Ludmiły Popiel: bez tytułu; Tekst Jerzego Fedorowicza: „Niemożność definicji”; por. Ludmiła Popiel „Sztuka jako poznanie,” rękopis w Archiwum JF.

³⁰ Sympozjum *Intervencje* Pawłowice 1975, referat: „Montaż tekstów gotowych jako nośnik informacji własnej” (ilustracja „Teorii niskiej aktywności”) oraz „Teoria niskiej aktywności – dwa ideogramy”.

³¹ Bożena Kowalska, red., *Język geometrii: marzec 1984, Warszawa, Zachęta* (Warszawa: Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, 1984). Kat. wyst.

³² Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 391–392.

³³ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło–Koszalin–Osieki 1960–1963,” opublikowany w katalogu wystawy retrospektywnej *Galeria Krzywe Koło* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1990; oraz ten sam tekst w: Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło–Koszalin–Osieki 1960–1963” w katalogu wystawy *Osieki 1963–1981. Wystawa Dokumenta* w Muzeum Okręgowym w Koszalinie w 1993 (oprócz tekstu wprowadzającego był tu autorem opracowania graficznego tego katalogu oraz plakatu wystawy); Po roku 1988 powstały także teksty, do których odnoszą się przypisy: 2, 9, 20, 27).

³⁴ Jerzy Fedorowicz, „W trzydziestą rocznicę spotkań Osiekich – propozycja postulatów środowisk artyst. Koszalińskich,” projekt, na który składałyby się: „1) Muzeum Sztuki, 2) Fundacja artystyczna »Osieki« oraz 3) Stały ośrodek twórczy.” (rękopis niepublikowany, własność autorki, 1993); Idem, „Jak doszło do Osiek.” (tekst niepublikowany, własność Muzeum w Koszalinie, 2000); Idem, „Światło z głębi ziemi. Projekt upamiętnienia ofiar WTC w Nowym Yorku.” (niepublikowany, własność autorki), 7–13; Idem, „Park ekumeniczny.” (niepublikowany, własność autorki, 2006); Idem, „Pomerania Today - zarys koncepcji zorganizowania polskiej ekspozycji – prezentacji osiągnięć w dziedzinie kultury materialnej i sztuki w nawiązaniu do ciągłości tradycji historycznej.” (projekt zorganizowania wystawy polskiej w Berlinie w 2018 roku, z głównym założeniem promocji Kolekcji Osiekich, złożony u prezydenta Szczecina, niepublikowany, własność autorki, 2013).

Bibliografia

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie.* Red. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Bogucki, Janusz. „Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”. W *Symposium plastyczne Wrocław’70*, red. Danuta Dziedzic i Zbigniew Makarewicz, 10–24. Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, 1983.
- Ciesielski, Andrzej. „Ludmiła Popiel – dwudziesta rocznica śmierci (1929–1988).” W *Kultura Koszalińska. Almanach 2008*, 116–117. Koszalin: Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2008.
- Fedorowicz, Jerzy. „Bronię hasła.” W *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki 1981*, strony nienumerowane. Koszalin: brak wydawcy, sierpień 1981. Kat. wyst.
- Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło–Koszalin–Osieki, 1960–1963.” W *Galeria Krzywe Koło*, 59. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. Kat. wyst.
- Fedorowicz, Jerzy. *Czas przeszły dokonany. 40 lat Związku Polskich Artystów Plastyków na Pomorzu Środkowym*. Koszalin: ZPAP, 1995.
- Fedorowicz, Jerzy. „Jak doszło do Osiek.” Tekst niepublikowany, napisany dla Muzeum w Koszalinie 2000.
- Fedorowicz, Jerzy. „Słowo wstępne.” W Józef Chrobak, Michał Rogalski i Marek Wilk, red. *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, 7–13. Kraków: Cricoteka, 2008.
- „Forgotten Heritage – European avant-garde art online. Rozmowa z Marią Kuźmich i Pawłem Lisieckim.” *Magazyn Creative Europe Desk Polska*, 2 (2016): 17.
- Kołowska, Małgorzata. „Ostatni przejaw awangardy polskiej – rozmowa z Jerzym Fedorowiczem.” W *Kultura Koszalińska. Almanach 2005*, 72–74. Koszalin: Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2005.
- Kowalska, Bożena, red. *Język geometrii: marzec 1984, Warszawa, Zachęta*. Warszawa, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, 1984. Kat. wyst.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Pepper, Stephen C. *World hypotheses: A study in evidence*. Berkeley, CA: University of California Press, 1942.
- Popiel, Agnieszka. „Czy sztuka jest nieustającą polemiką.” W Anita Wincencjusz Patyna, red. *Sztuka jest nieustającą polemiką. Wokół refleksji teoretycznej i praktyki artystycznej Wandy Gólkowskiej*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Wydział Malarstwa i Rzeźby. Tekst w druku.
- Popiel Ludmiła, „Sztuka jako poznanie” - rękopis Archiwum JF.

ENG- LISH SUM- MA- RIES

SECTION 1

EVERYTHING IS A COLLECTION. OSIEKI - A TROUBLESOME HERITAGE?

Edited by Anna Maria LEŚNIEWSKA

INTRODUCTION

The Osieki collection was built together with subsequent editions of the International Meetings of Artists, Researchers and Art Theoreticians, which took place in Osieki and the nearby Łazy in the years 1963-1981. They have become part of the history of the Polish neo-avant-garde, influencing the artistic practice and theoretical reflection of two decades of the 20th century. Both the plain-airs and the collection were created thanks to the initiative of the artist and animator of artistic life Marian Bogusz (1920-1980), in cooperation with Jerzy Fedorowicz (1928-2018), an artist from Koszalin. Bogusz, after the experiences of his activity in the Crooked Circle Gallery (Krzywe Koło), focused on finding a new place to develop its vision of contemporary art. During the *Arguments 1962* exhibition, both artists initiated the process of creating a program for the meeting in Osieki and outlined the idea of the Museum of Modern Art in Koszalin.

The process of organizing plain-airs and the parallel process of building the Osieki collection was interrupted by the imposition of martial law in Poland in December 1981. The achievements of the meetings - on the one hand - fit into the global framework of the cultural policy of the People's Republic of Poland, taking into account the policy towards the so-called Western Territories – and on the other hand – the plain-airs led to profound changes in Polish art, constituting a kind of laboratory of artistic forms. The Osieki collection, in its present shape, consists of works of art, including films, as well as multimedia documentation that is the registration of the course of the meetings. The research potential of the collection is huge. An attempt to interpret it was undertaken by the authors of the texts presented below. They are using in their texts interchangeably the notions of the avant-garde and the neo-avant-garde, without pointing out the criteria for such a division. This

can be read as a kind of intuitive recognition by researchers into this period of the continuity of art phenomena that took place in Osieki during the historical plein-air, and it is also visible in the Osieki collection.

The articles collected here are devoted to the achievements of the International Meetings of Artists, Researchers and Art Theoreticians in Osieki and the collection gathered in the Contemporary Art Department of the Museum in Koszalin. They also serve to outline new subjects and methods deserving further development. The set of theoretical texts is accompanied by an Annex, which consists of documentation. The conference *Osieki 1963-1981* was devoted to the Osieki Collection and related to the celebration of the centenary of the avant-garde movement in Poland, organized by the Polish Section of the International Association of Art Critics AICA in Zachęta - National Gallery of Art in Warsaw in December 2017.

Janusz Zagrodzki comprehensively wrote about the founding initiative of the Museum of Modern Art in Koszalin in his text "Premises for a Museum of Modern Art by Marian Bogusz." In the texts presented here in Section 1, other studies by this researcher on the subject of Osieki and of he himself as a participant at the plain-air events are often referred to.

Marcin Lachowski reflects upon the early plain-air events organized until 1967. In his text "Plein Air Events in Osieki and Limits of Modern Painting" he shows the process of neo-avant-garde formation, which was caused by the cyclical nature of organized meetings and their thematic variability. They were important elements of creating a new plain-air's formula. The common opinion of the critics interpreted the Osieki plain-air as a continuation of the project of the collection of modern art initiated by Bogusz in the Krzywe Koło Gallery in Warsaw. The donation of a part of this collection to the Koszalin Museum and the initiation of meetings in Osieki resulted from the need to reflect on the various artistic conventions of the Thaw period. At the same time, it initiated reflection on the image that connects with the context, the place and time of action that annexes fragments of reality, and reinterpreted the

category of "realism". During the Osieki meetings a specific ritual of presenting works in the natural landscape, according to Lachowski, determined the process of questioning the modernist art form through the use of spatial forms and actions or artistic activities. Such practice became a direct impulse for conceptual art practices at the turn of the sixties and seventies. But it also became an element of a deeper transformation of a modern artwork into a complex avant-garde montage structure consisting of both an art form and an environment.

Łukasz Guzek's article "The Line, or What Connects the Polish Avant-Garde Trends?" is an attempt to reconstruct the artistic and political significance of the last two plain-air events in 1980 and 1981, in which conceptual art, according to the author, took a dominant position. That does not mean that Osieki was the only place for the presentation of such art. "Line" - as the leading slogan of the plain-air in 1980, is a useful reference point for the author. He draws a broad interpretation of the term line from the book by Wassily Kandinski *Point and Line to Plane*. The organizers of the plain-air events also considered another direct reference point to be Waław Szpakowski's line drawings, presented during this plain-air by Janusz Zagrodzki. The word "rhythm" became the leading slogan of the plain-air in 1981. Both "line" and "rhythm" are not only key words, but also a kind of description, symbolic closure and summary, as Guzek believes, of the artistic debates of the seventies into conceptual art, as well as the achievements of the plain-air events. Their importance was strengthened by the context of the conflict between the ruling authorities and society, including strikes at the Gdańsk Shipyard and the impact of the Solidarity movement. The author has used the methodology of performance studies to analyze the phenomenon of the plain-air events. The categories of performance distinguished by Jon McKenzie become a tool for recognizing the phenomenon of the plain-air events, which underlines still their actual contemporary research potential.

Artistic activities carried out during the plain-air events were the result of the affective reactions of artists functioning between discourses, the essence of which is included in the concepts of

"dysensus" and "eutrapelia". The text by Luiza Nader "A Community of Imagination as *Dissensus*. The 8th Artists and Art Theoreticians Meeting in Świdwin / Osieki (1970)" introduces the act of resistance as a form of *dissensus*. This theme appears in Osieki thanks to a lecture by Jerzy Ludwiński titled "Post-artistic Era." The critic postulated in it the creation of a "playground field". The author of the article recalls in it an event related to Ludwiński, recalled by Jarosław Jakimczyk in the his book *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL* [*The most cheerful barrack in the camp. Communist secret police as art critic and curator of art in the People's Republic of Poland*], which explains the attitude of *dysensus*. It is Ludwiński's disagreement towards both the attitude of the authorities and the artistic milieu. The quoted statement of the SB (Secret Police) officer could only result in Ludwiński's withdrawal from open criticism of the authorities in favor of the possibility of continuing the creative activity. The strategy used by both critics and artists, revealed during the 8th plein-air, shows them as being fully conscious of the threats existing at that time in Poland. This critical attitude of Ludwiński was already expressed in his earlier actions as an animator of artistic events, e.g. during the 1st Symposium of Artists and Scientists in Puławy (1966) and in the activities of artists that took place there (e.g. Włodzimierz Borowski, *Offering furnaces*). These were radical, critical manifestations of attitudes towards the policy of the authorities. Despite the position of the author of the text, in Polish art there was a state of "silently playing along" with the authorities that even gave permission to do it, despite the events of March 1968 and their effects. Therefore, the *dysensus*, being a denial of consensus, became the way of artistic discourse within the neo-avant-garde artists' milieu. This applies not only to the plain-airs events in Osieki, but also to other meetings. This was the result of political situations whose sources should be sought primarily in cultural policy and the introduction of new social policy principles, based on an agreement between the Ministry of Culture and Art and the Presidium of the Central Trade Union Council in the field of popularization of culture (1963).

Plain-air meetings in Osieki were a significant biographical experience for the generation of historical avant-garde and neo-avant-garde artists. In my text "Transformation of Order. Introducing the Performing of Art at Osieki According to Jan Dobkowski" I criticize the phenomenon of the avant-garde as read by Stefan Morawski. The presence of the philosopher at the Osieki plein-airs was significant due to the open dialogue he had with artists, which became the determinant of the new quality of artistic discourse. On the opposite end of it there is activity, which I defined in my text by the term "eutrapelia", which, broadly speaking, is the ability to "transform discourse into a joke". Thanks to this, it shapes the sensitivity of others. Eutrapelia has become one of the elements describing the perspective of affective transformation, allowing the acceptance of an attitude of openness to new procedures in art against indoctrinated reality. The declaration of Jan Dobkowski, who announced his return to natural existence, inspired him to performative actions. They became a research tool for him, supported by eutrapelia. The plain-airs in Osieki, in the context of Dobkowski's actions and Ludwiński's lectures, can be seen as a place of manifestation of autonomous attitudes. They were "art gaps" located in the field of anti-system activities. Paradoxically, they took place in the governmental cultural institution, which only emphasizes the state of the constantly conducted game. Susan Sontag's sense of humor, recalled here for purposes of my analysis, in her essay *Notes on Camp* outlined a strategy of total distance from popular culture, which becomes a playground area, a constant game understood as a kind of sensibility, and which has been recognized as a way of interpreting art that breaks the existing routine of vision.

A complex presentation of the Osieki collection, based on an exhibition at the Warsaw Zachęta Gallery (CBWA - Central Bureau for Art Exhibitions) in 1969, as a museum collection showing the plain-airs and artistic milieu, was presented by Gabriela Świtek in the text "Exhibitions. *The Plein-airs of Koszalin, 1963–1968* in the Central Bureau for Art Exhibitions." The author reflects on the exhibition policy towards works created at



the plein-air in Osieki. Comprehensive analysis of the exhibition, supported by the commentary of the then influential critic Ignacy Witz, reveals a clearly outlined social division during the plain-airs, regardless of the centre or region from which the artists came. Witz's words fundamentally influenced the press reports commenting on the exhibition of art from the Osieki's plein-airs at the Warsaw Zachęta Gallery. Significant "mobility of the Osieki collection" until 1980, revealed the stereotypical character of the selection of places for its presentation. It was only the exhibitions from the nineties of the twentieth century with the participation of the Osieki collection, referring to the history of Krzywe Koło Gallery and its collection (MNW, Warsaw 1990; Mazovian Centre for Contemporary Art Elektrownia, Radom, 2015) or to the activity of Marian Bogusz (*Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza / Joy of new constructions. (Post) war utopias by Marian Bogusz*, Zachęta Gallery, Warsaw, 2017) that give rise to the fundamental question posed by the author regarding the revision of views on the exhibition problems that brings the collection into the context of the plain-airs achievements. Nevertheless, what will ultimately be the subject of analyzes, as the researcher points out, should take into account the stimulating role of both the Osieki collection, including the archives, in the reinterpretations of Polish art that are being created.

Schizophrenic - this is how Dorota Jarecka described the issue of the Osieki collection in her text "Small Utopia of the Avant-Garde. The Collections of both the Studio Gallery in Warsaw and Koszalin Museum. Seen as local initiatives for the foundation of Contemporary Art Museums in Poland". The author does this by analyzing and comparing the situation managed by the Studio Gallery, which has been in operation since 1972 at the Studio Theatre in Warsaw. Institutions operating on similar principles have common structural features. Both are part of a larger whole. Both the Museum in Koszalin and the Studio Theatre "are not dedicated to contemporary art and are of ambivalent heritage". In the context of broadly understood historical policy, the author poses a question about the contemporary place for

the achievements of those institutions created in the PRL. She also draws attention to the ambiguity of the terms "collection" and "museum" in relation to the works in these collections. The author concludes that the creation of a museum could be identified by the authorities as a place ruling over the autonomy of thinking, and thus being a source of resistance. However, the position of the collection is a creation dependent on the place where it is located. Therefore, it is not theoretically a threat. This way of understanding the power of works of art can undoubtedly be a testimony to a kind of fear and a great respect of authorities towards the commitment of a museum bringing together an opinion-forming milieu. The author emphasizes that such a place will not gain significance, even if there will be works of significant artists of many generations and art trends along with extensive documentation of their creation, if it is not subjected to constant reevaluation. The collection gains value and significance through subsequent adaptations. In this way, it becomes an inalienable point of reference in the ongoing generational discourse, and not an "ambivalent burden" which is inhibiting activities for the sake of art. The institution may inhibit the initiation of artistic activities. But this will not change the fact that art will be created, with or without institutional support, because it is born of an unrestrained impulse for the action, regardless of the prevailing political system.

Elżbieta Kal in the text "The Dialectic of Gesture. The Gift by the Krzywe Koło Gallery of Contemporary Art to the Museum in Koszalin, held in the collection of the Museum of Middle Pomerania in Słupsk" describes a fragment of the collection from the first gift by the Krzywe Koło Gallery to the Museum of Middle Pomerania in Słupsk in the light of the collection of Stanisław Ignacy Witkiewicz's works. Placed in this context, the gift by Bogusz is for the author an example of a collection occupying a static position in the face of new phenomena. The author puts forward a disputable thesis that Bogusz's gift meets the idea of Witkacy's Pure Form.

The need to redefine the achievements of the International Meetings of Artists, Researchers and Art Theoreticians is also due to the fact that

its current state of preservation has been revealed, which has become a pressing problem for the Koszalin authorities. Notable underinvestment of the Department of Contemporary Art in the Koszalin Museum resulting in the lack of proper storage, professional equipment and the necessary substantive and organizational support for this department, appears almost at every stage of work on the legacy of the Osieki's plain-airs. As a result, we become more and more aware that the heritage developed in the years 1963-1981 in Osieki by artists, critics and art enthusiasts is less and less present in common perception. The message of Osieki, which went beyond locality, degrades due to the locality of thought. This is pointed out by Walentyna Orłowska, a long-time head of the Contemporary Art Department in the Koszalin Museum, and Ewa Kowalska, a former museum worker, now the Municipal Monument Conservator in Kołobrzeg in the text "Artists' Meetings in Osieki – Art, Documentation and Reflections After Years". By recalling the history of the Osieki meetings, including almost all of their participants and spectacular lectures, the authors appeal to the authorities to ensure proper conditions for the storage of the Osieki collection and to create a new seat for it. Despite the considerable passage of time, the idea of Bogusz's museum seems to be constantly up-to-date. It makes Koszalin more attractive for visitors as well as for researchers analyzing the phenomenon of Osieki meetings.

Wojciech Ciesielski in the text "Has Osieki Definitely Finished?" describes selected artistic events that referred to art activities in Osieki. The author emphasizes the existence of a "dual structure of the functioning of art", defining the situation of its existence until 1981, in which the artistic independence of art venues more and more evidently escaped the unambiguous assessments of authorities, even though they were organizationally dependent on those authorities. After the imposition of martial law there was a descent into the underground, and art functioned as a "private art" in a climate of spontaneity resulting from the internal need of the artists. Art then became an integral part of the nascent system of values, which on the one hand definitively closes the time of

cooperation with the authorities on its terms and starts a new period of individual initiatives. From today's point of view, the evaluation of the situation that arose among artists and critics during the time of the meetings in Osieki belongs to the policy of the time of another reality. The analogies between them reveal the need for research on the political-social or institutional themes that are a part of the process of changes from the sixties and seventies to the eighties.

An integral part of the Osieki phenomenon was Jerzy Fedorowicz, who died during the preparations for the publication of these texts. Agnieszka Popiel in the text "Jerzy Fedorowicz: The Rhythm of Life, the Rhythm of Time, the Rhythm of Art" recalling the slogan of the 1981 plain-air, remembers and reassembles Fedorowicz and Ludmilla Popiel, an artist co-creating the meeting, and Fedorowicz's wife. By dividing the text into "contexts" the author reveals the stages of work on subsequent meetings, based on Fedorowicz's own accounts and private archives. The text is a memory, an impression aimed at perpetuating the artist's image. A. Popiel discusses the subsequent stages of his work, which is really unknown because he never had an individual exhibition. The joint activities of both artists end with the death of Ludmiła Popiel in 1988. From that moment, Fedorowicz focused on recalling the accomplishments of Osieki's meetings, while critically referring to the resulting publications about them.

The political context that appeared in the above-mentioned texts became only a background to the described artistic processes. The political meaning of artistic phenomena does not determine the view of the authors of the texts. It is a contribution to embedding them in the context of time and place. The main interest of the authors of the texts (as well as the participants of the mentioned conference) remained the problem of the collection of works, their fate, power, preservation, exhibition policy conducted over the years by the collection managers, as well as the ever-emerging problem of its presence/non-presence in the public discourse.

Janusz ZAGODZKI

Premises for a Museum of Modern Art by Marian Bogusz

The article describes a notable creative initiative by Marian Bogusz (1920–1980) for the establishment of a Museum of Modern Art modelled upon the **International Collection** unveiled in 1931 by Władysław Strzemiński and the a.r. group, entrusted as a deposit to the Museum in Łódź. Bogusz embarked on this project promptly upon his release from the concentration camp in Mauthausen (1945) and also the establishment of the Young Artists and Scientists Club in Warsaw (1947). The imposition of socialist realism in Poland soon thereafter significantly impeded the collection of modern art, and it was only upon the creation of Klub Krzywe Koło (The Crooked Circle Club) and of Bogusz's autonomous Gallery (1956) that his ideas could be revisited. Bogusz was seeking to assemble a collection of works by artists affiliated with the international Phases movement and by others whose pieces were exhibited at the Krzywe Koło Gallery, incorporating them into the foundation of a permanent collection. He initially broached the subject with the Art Museum in Łódź. A body of 13 paintings by artists active in Paris was eventually assembled and passed on to the Łódź institution, but the latter did not agree to the concept of establishing a separate Museum of Modern Art. The next body of works, **Collection I of the Krzywe Koło Gallery** (35 paintings from 1957–1961), was bequeathed to the National Museum in Warsaw (1963), but likewise was not exhibited.

In the 1960s, Bogusz based himself in Koszalin. The first exhibitions of modern art were held at the Baltic Drama Theatre and, subsequently, at the Museum in Koszalin. Ever hoping to establish an independent Museum of Modern Art, Bogusz bequeathed to the Museum in Koszalin (1963) the **Collections II and III** (comprising, respectively, 13 paintings and 29 assorted gouaches, drawings and prints). Beginning in 1963, the annual Meetings of Artists and Scientists were held in Osieki near Koszalin; the accomplished artists invited to these events were required to, as it were, remit a participation fee in kind by gifting

one of their pieces to the museum. In 1965, further work on Bogusz's project was thwarted; the art department at the Museum in Koszalin was closed by way of an administrative decision, the net effect being that the nascent Museum of Modern Art launched in 1963 physically ceased to exist.

The concept of a new museum formulated by Bogusz, one in which painting and sculpture would be paired with poetry, theatre, and music, is worthy of note. Global artistic achievements of the early 1960s, with a significant contribution by Polish artists are yet to be duly presented in actual museum spaces and may be enjoyed only virtually, if at all. The dispersed collections of the Museum of Modern Art, as built up in fits and starts in accordance with the ideas of Bogusz, are still waiting for a home and for an appreciating audience.

Marcin LACHOWSKI

Plein Air Events in Osieki and Limits of Modern Painting

The article reflects on the early plein air events in Osieki, organised from 1963 by Jerzy Fedorowicz and Marian Bogusz. The events have been interpreted as an expansion of the project of a modern art collection initiated by Bogusz in Warsaw's Galeria Krzywe Koło (Crooked Circle Gallery). The meetings in Osieki began after providing the Museum in Koszalin with a part of the collection that simultaneously created the possibility of rethinking diverse artistic conventions from the period of thaw. The subsequent gatherings, which displayed the works in the natural environment, determined the process of questioning the modernist form by exhibiting spatial forms and artistic actions and artworks.

The plein air events fit the general outline of the cultural policy of the Polish People's Republic of Poland towards the so-called Recovered Territories; they influenced deep changes in modern art, providing cogitations on a painting that connects itself with the location and time of its action, annexing and displaying fragments of reality, reinterpreting the category of "realism". Such practice became a direct impulse for conceptual artistic activity at the turn

of the decade, as well as an element of a further transformation of a modern work of art into the complex avant-garde structure of an installation – a work viewed together with its surroundings.

Łukasz GUZEK

The Line, or What Connects the Polish Avant-Garde Trends?

The plein-air in Osieki were organized in the years 1963-1981. On their basis, one can trace in a kind of laboratory form, the changing trajectories of world art and its influence on Polish art. Influencing both the artistic character and the dynamics of change. The study of art presented in Osieki indicates the leading processes taking place within Polish art. The sixties influenced by post-avant-garde art and the seventies subjected to the domination of conceptual art, and the following decline of these tendencies. The line – known as the leading slogan of the plein-air in the groundbreaking year 1980, is a useful point of reference. I derive a broad interpretation of the line from the book by Wassily Kandinski *Point and line to plane*. Another, more parochial point of reference was a linear drawings by Waław Szpakowski, discovered at that time by Janusz Zagrodzki. In the history of Polish art, conceptualism has its sources in geometric abstraction as well as in the art of photo-film media. Art of geometric provenance has always been present in Osieki. But it was not until 1980 and 1981 that conceptual art and the art of new media took a dominant position during the plein-air. The '80 and '81 plein-air were a kind of recapitulation of the artistic debates of the 1970s over conceptual art (and at the same time became a recapitulation of the plein-air series). Their significance also lay in the fact that they took place in the context of a sharp conflict between the authorities and society, strikes in the Gdansk Shipyard and the influence of the Solidarity movement. The article is an attempt to reconstruct the artistic and political significance of the last two plein-air. In the conclusion, I propose to use the methodology of performance studies to analyze this phenomenon. Consideration of these plein-air

in connection with three types of performances: organizational, cultural and technical, allows for them to be re-adjusted to contemporary cultural reflection.

Luiza NADER

A Community of Imagination as *Dissensus*. The 8th Artists and Art Theoreticians Meeting in Świdwin/Osieki (1970)

The text aims to reflect on the meaning of artistic utterances presented at the 8th Artists and Art Theoreticians Meeting in Świdwin/Osieki, Poland, 1970 in relation to the horizon of events in Poland in 1968. I focus particularly on Jerzy Ludwiński's first lecture "Postartistic Era" and on several works by artists (such as Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Jerzy Fedorowicz, Jarosław Kozłowski, Natalia LL, etc.) who responded and interacted with the critic's lecture. I also recall the context of selected phenomena as well as social and cultural processes around the year 1968 that have proceeded and accompanied the plain-air meeting. I view the time between June 1968 - December 1970 as a particular micro-period in Polish art history that can be described as a long-term-duration structure on one hand and as bearing distinctive principles on the other. Finally, I reflect on the ensuing ideas of the Osieki plain-air meeting in 1970, especially with regard to the category on imagination. I assert that they bore not just the character of critique or contestation, but should be recognized as another, not commonly recognized in Polish art history, form of discourse of resistance – *dissensus*. In the case of the 1970 Osieki meeting, I consider the *dissensus* as a discursive disconnection of the then prevailing "distribution of the sensible", as multiple small but meaningful constellations of tactics of differentiating from the post-March 1968 world. In the case of the works presented in Osieki, *dissensus* did not rely on negation, but on the gesture of rebuilding, working with imagination which has been weakened or destroyed as a result of the events between June 1967 and August 1970.

Anna Maria LEŚNIEWSKA

Transformation of Order. Introducing the Performisation of Art at Osieki According to Jan Dobkowski

Performance actions – including the performances of Jan Dobkowski – manifested themselves as an instrument for exploring reality at the Osieki plein airs in the 1970s and 1980s, and they became an element in the fine-tuning of Dobkowski's artistic approach. His creative strategy was centred on a radical return to the rules of natural existence as a font for human emotions (and flights of emotion), the role and significance of which came to be fully appreciated by way of the neo-avantgarde shift from art to creative endeavour, what with the autotelic value of art supplanted by a showcasing of the author's own identity. Dobkowski's oft-repeated call for establishing an organic relationship to nature enabled the forging of a path meaningful enough to reorient the very sense of existence, with eutrapelia thrown in for good measure. In this context, eutrapelia is simply about the ability to have a good time, yet – even though it refers to a desire to enjoy fun and recreation while retaining a healthy balance – eutrapelia is not an end in and of itself. First and foremost, eutrapelia ought to assist in the regeneration of vital powers, which might then be tapped for pleasure, providing intellectual succor in achievement of the formulated goals/objectives. In this understanding, eutrapelia may be woven into the tropes describing the possibilities for affective transformation, contributing to a new understanding of the facetious in art on the one hand and open to new artistic procedures in the face of an indoctrinated reality on the other.

Gabriela ŚWITEK

Exhibitions. *The Plein-airs of Koszalin, 1963–1968* in the Central Bureau for Art Exhibitions

In September 1969, *The Plein-airs of Koszalin, 1963–1968* exhibition was shown at the Zachęta – Central Bureau for Art Exhibitions in Warsaw. The show gathered seventy artworks by Polish

and international artists created at the Osieki Plein-airs in the 1960s. The works belonged to the Museum of Middle Pomerania in Słupsk; today they constitute the core of the Koszalin Museum's contemporary art collection. The paper discusses some aspects of the 1969 exhibition in Warsaw as the presentation of an international art collection that was founded thanks to donations by artists participating in the Osieki Plein-airs. Analyses of the strategies of exhibition organisation and of the institutionalisation of the collection fall within the research perspectives of new museology and the history of exhibitions.

Dorota JARECKA

Small Utopia of the Avant-Garde. The Collections of both the Studio Gallery in Warsaw and Koszalin Museum Seen as Local Initiatives for the Foundation of Contemporary Art Museums in Poland

The main objective of the article is to look at two public collections of contemporary art in Poland: The Studio Gallery in Warsaw and the department of contemporary art at the Koszalin Museum. These are looked at with regard to the Avant-Garde utopia of the museum as being able to change the awareness of the masses. The collections are rooted in two main movements of modernization during the time of Communism in Poland: after the Thaw of 1956 and in the beginning of the 1970s when Edward Gierek took over. In 1963 Marian Bogusz, a painter and organizer of the Krzywe Koło Gallery in Warsaw, donated thirteen paintings of contemporary artists to the Museum in Koszalin in order to encourage local authorities to initiate a museum of contemporary art. The same year, Avant-Garde meetings (plain-airs) in neighboring Osieki began. Soon the hope of founding the museum dissipated. Yet the "Osieki collection" at the Koszalin Museum developed and today it amounts to eight hundred objects. In Warsaw Józef Szajna, who was a founder of the Studio Theatre and Gallery, started a collection of art which was defined by him as a starting point for the museum. At that time in Warsaw there was no museum of contemporary art. When

Szajna resigned in 1981, the idea of the museum was dropped, but his successors did not abandon the task of enlarging the collection. Today it comprises almost one thousand artworks. The article considers possible future scenarios for both collections that have been marginalized since the 1980s.

Elżbieta KAL

The Dialectic of Gesture. The Gift by the Krzywe Koło Gallery of Contemporary Art to the Museum in Koszalin, Held in the Collection of the Museum of Middle Pomerania in Słupsk

This text is both a presentation and an attempt at contextual analysis of paintings and works on paper donated by the Krzywe Koło Gallery in Warsaw to the forthcoming collection of modern art in Koszalin. In March 1963 Marian Bogusz, Gallery Manager donated 12 abstract paintings to the Museum in Koszalin in a gesture of acknowledgement for the established co-operation and joint organization of plein-air in the nearby seaside place of Osieki. Plein-air – 19 of which were held in total – became an opportunity to meet avant-garde artists, scientists and critics from all over Poland and abroad. The first happenings (*Panoramiczny happening morski* by Tadeusz Kantor), artistic actions and works of conceptual art came into being here, and in addition to this, lectures, confrontations and discussions were held. In December 1963 following the 1st Plein-Air in Osieki, Bogusz donated to the Museum in Koszalin another gift – 29 works on paper including artists connected with Krzywe Koło. As a result of various reorganizations and coincidences, both collections found themselves in the Museum of Middle Pomerania in Słupsk and became a part of the Department of Modern Art.

At the beginning, the author considers the significance of gesture: beyond the artistic one (e.g. courtesy) and first of all in art (“Duchamp’s gesture”, action painting which can include some of the works mentioned). Then she analyses the paintings among others by Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Stefan Gierowski,

Hilary Krzysztofiak, Henryk Stażewski, Kajetan Sosnowski (and three famous Czech artists) against the background of the panorama of Polish post-war art which is also represented by the already mentioned works on paper. For example, among them there are drawings by Bogusz, Ali Bunsch, Jerzy Kujawski and Andrzej Wróblewski. Furthermore, the author discusses the significance of both gifts in the context of the modern art collections at the Museum in Słupsk, including the largest collection of masterpieces by Stanisław Ignacy Witkiewicz and the exhibitions where the gifts from the Krzywe Koło Gallery were displayed. At the end she expresses the hope that after the adaptation of the historic granaries is handed over to the Museum of Middle Pomerania, the most valuable works of modern art will find a decent place for permanent exhibition.

Ewa KOWALSKA and Walentyna ORŁOWSKA

Artists’ Meetings in Osieki – Art, Documentation and Reflections After Years

The International Meetings of Artists, Scientists and Art Theorists were periodically organised in Osieki near Koszalin over the years of 1963 through to 1981. As a consequence they left their mark in one way or another, on many important phenomena in 20th century Polish art. The First International Study of the Koszalin Plein Air organised in September 1963 by Marian Bogusz of Warsaw and Jerzy Fedorowicz of Koszalin was the first artistic plein air in the modern sense of the term, held in Poland after World War II. Works bequeathed by artists attending the successive Osieki sessions were earmarked for the modern art collection of the Museum in Koszalin. This began in 1963 with a gift from Marian Bogusz himself (comprising works from the Krzywe Koło Gallery). As intended by the initiators of the Osieki plein airs, these works were to become the endowment of a future Museum of Modern Art in Koszalin. Now kept at the modern art department of the Museum in Koszalin, this body of over 500 works, augmented by a compendious archive documenting the plein airs, indubitably

deserves a place among the more valuable collections of 20th century art. Within this trove, art and documentation overlap and augment one another, combining into a unique insight not only into Polish art, but also Polish art criticism and art theory in the period of 1963 to 1981.

Wojciech CIESIELSKI **Has Osieki Definitely Finished?**

The text presents a method to interpret the phenomena of the International Meetings of Artists, Researchers and Art Theoreticians in Osieki. This is enabled by describing several key artistic strategies and their application in later activities - as a kind of pattern and matrix for independent artistic initiatives. The presented events, which took place after 1981, after the end of Osieki, displays the power of their influence and the same recurring need lying behind the majority of similar actions, allowing for understanding of the phenomenon of specific methods used by artists organizing themselves to create situations and spaces that ensure them great freedom.

The strategies present in the functioning of Osieki, transferred in varying degrees to many initiatives of the decade of the eighties are, among others, occasional publications submitted by the participants themselves and distributed among themselves, expanding the circle of participants to include people outside the so-called art world, searching for alternative places favorable for their meetings and confrontations.

The text describes such phenomena as Private art, Pitch-in Culture, alternative places of art, artistic publications: *Fabryka*, *Tango* and independent artistic events: *Artistic Kołęda* [Christmas call] and *Pilgrimage*, Meetings in Teofilów, Meetings in Karlino. Those initiatives, as well as many others undertaken in the decade of the eighties, combined the extraordinary energy and unconventional courage of the participants. However, they were not only the result of confrontation with the political situation of that time, but also sprang from the immutable value pervading the spirit of art - the need for freedom. Presented strategies can be found in

numerous initiatives undertaken in the following decades, up to the present day.

Agnieszka POPIEL **Jerzy Fedorowicz: The Rhythm of Life, the Rhythm of Time, the Rhythm of Art**

In 1954 graduates of the Cracow Academy of Fine Arts – Jerzy Fedorowicz (1928– 2018) and Ludmiła Popiel (1929–1988) settled in Koszalin, a city that had been destroyed by eighty percent. They started to create an artistic environment. In a country deprived of liberty, they initiated and implemented the idea of artistic freedom – international Meetings of Artists, Critics and Theoreticians, the first of which took place in Osieki in 1963. For eighteen years, Fedorowicz was the organizer and creator of the thematic concepts and the especially important meetings. But in Osieki itself, when plain airs took place Popiel and Fedorowicz were, first and foremost, artists who belonged to the strict circle of the avant-garde and they were among the forerunners of conceptualism in Poland. They actively participated in the most significant artistic events of the sixties, seventies and eighties in Poland. The rhythm of time marked by Osieki and the rhythm of art by Fedorowicz and Popiel is not only reflected in works, and documentation, but also in notes, memories and manuscripts. Some of them will be discussed in this article.

The artists' work should be the subject of separate studies. The content of this paper concerns the role played by them as co-authors of the concept and organizers of the Osieki encounters. The text was based on conversations - fragments of memoirs of Fedorowicz recorded in recent years, as well as documentation from the artist's archive.

Aneks

osiedli

Anka PTASZKOWSKA

Panoramiczny Happening Morski – dziś

Co mogę powiedzieć Tadeuszowi Kantorowi dziś, w dniu Jubileuszu *Panoramicznego happeningu morskiego*, w którym uczestniczyłam „duszą i ciałem” w roku 1967, a wraz ze mną artyści i krytycy związani z Galerią Foksal, ze szczególną pamięcią o Eustachym Kossakowskim autorze pełnej, fotograficznej dokumentacji tego wydarzenia? Dla nas wszystkich udział w happenin-gach Kantora był nowym, bulwersującym i nigdy nie zapomnianym doświadczeniem, w które byliśmy totalnie zaangażowani.

Jubileusz jako powtórzenie minionej, odległej w czasie sytuacji – jest siłą rzeczy jej uaktualnieniem. Skorzystajmy więc z jego uprawnień, nie zapominając, że „czasem właściwym” dzieła sztuki jest teraźniejszość. Niech więc Jubileusz *Panoramicznego happeningu morskiego* pozwoli nam go przeżyć tak, jakby wydarzył się dziś.

Happening ten był WYDARZENIEM, nie tylko w myśl artystycznej definicji tego gatunku (happening = wydarzenie), ale z racji swego politycznego wymiaru o niespotykanej sile. Odbył się pod policyjnym reżimem Polski lat sześćdziesiątych. Nie tylko nie korzystał z najskromniejszej nawet reklamy, ale żadna informacja o nim nie ukazała się w ówczesnej prasie. I oto, na przekór odgórnej zmowie milczenia, na plaży w Łazach zgromadził się tłum. Około 1500 osób w plażowych i w wieczorowych strojach.

Kantor panował nad wydarzeniem, przyjmując dwuznaczną rolę „dowódcy armii” i zarazem „animatora plażowych zabaw”. W kapeluszu i pasiastym szlafroku, ogłaszał przez tubę kolejne akcje happeningu, nawoływał chętnych, besztiał nieposłusznych.

W myśl partytury jego autorstwa, happening składał się z czterech części, które 50 lat temu na plaży w Łazach tak właśnie przebiegały:

I. Koncert morski

Edward Krasiński we fraku, dowieziony łódką na podium – dyryguje morzem. Trwa to długo. W głębokim skupieniu i ciszy, publiczność zasiadająca na piasku i na krzesłach zanurzonych w wodzie – przyjmuje sposób zachowania rodem z sal koncertowych. Słychać jedynie szum morza przerywany niekiedy odgłosami końskich kopyt i przejeżdżających wzdłuż plaży motocykli.

Jak długo może trwać ta sytuacja? W jaki sposób – nieustanny przecież – „koncert morza” może się zakończyć?

I oto Edward Krasiński odwraca się przodem do publiczności, obrzuca ją rybami, a frakową marynarką rozpiętą na rozwartych ramionach jak skrzydła ptaka – zasłania sobie twarz.

II. Kultura agrarna na piasku

Gazety – przedmiot powszechnej nienawiści, całkowicie na usługach panującego reżimu, od A do Z wypełnione kłamstwem. Podczas *Happeningu morskiego*, pod dyktando Kantora, publiczność „sadzi” gazety w piasku plaży – czynność poważna, dobrze zorganizowana, rzędami, dokładnie tak, jak na wsiach sadi się ziemniaki.

III. Barbują erotyczny

Plażowy grajdoł wypełniony sosem pomidorowym, a w nim taplają się dziewczęta w kostiumach kąpielowych. Sytuacja, która na wstępie wymaga pewnego samozaparcia, z upływem czasu nabiera cech transu. W pewnym momencie dziewczęta wyskakują z grajdołu i rozbiegają się wśród publiczności, „pieczętując” pomidorowym sosem co poniektórych osobników.

IV. Tratwa Meduzy

Rekonstrukcja słynnego obrazu Theodore’a Gericault’a przy udziale publiczności, która gromadnie w niej uczestniczy. Obraz przedstawia grupę morskich rozbitków na skleconej z wyrzuconych przez morze materiałów tratwie. Grupa „uczonych” krytyków i historyków sztuki dba o wierność tej rekonstrukcji. To zabieg często stosowany w artystycznej praktyce Kanto-



Fot. Eustachy Kossakowski. Dzięki uprzejmości Anki Ptaszkowskiej



Fot. Eustachy Kossakowski. Dzięki uprzejmości Anki Ptaszkowskiej



ra. „Człowiek znaleziony”, podobnie jak „przedmiot znaleziony”, w pewien sposób dubluje rzeczywistość. W sytuacji artystycznej, ów ready made zachowuje swój społeczny status wyniesiony z życia, jeszcze go amplifikując. Podczas *Happeningu morskiego*, znany krytyk Janusz Bogucki wygłasza więc uczone frazy, Stanisław Fijałkowski malarz, profesor Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych koryguje każdy gest i każdą pozycję „rozbitków”. Pod ich czujnym okiem publiczność buduje tratwę z naniesionych przez morze kawałków drewna, a następnie plasuje się na niej w pozach żywcem wziętych z obrazu.

V. Event Galerii Foksal pt. *Zatopienie*

Mariusz Tchorek stoi nad brzegiem morza oparty o wielką skrzynię z napisem GALERIA FOKSAL. Skrzynia zawiera pełną dokumentację galerii. Razem z Wiesławem Borowskim splawiają skrzynię, wysyłając ją – jak butelkę – daleko w morze.

Nie zachęcam nikogo do podjęcia dochodzenia, czy skrzynia rzeczywiście zawierała oryginalną dokumentację Galerii Foksal. Za to symboliczny sens tej akcji jest łatwy do rozszyfrowania: **to rozpaczliwy sygnał zagrożenia kultury przez polityczną władzę.**

Polityczna aktualność *Panoramicznego happeningu morskiego* na tym właśnie polega. Otwiera szeroko drzwi na subwersywne działanie paradoksu.

Na czym polegał ów paradoks w swojej dwuznacznej i nieujarzmionej sile? **Doświadczenie socrealizmu zaszczerpiło raz na zawsze artystów pokolenia zarówno Kantora jak i Stażewskiego, a i nas – związanych z nimi młodych artystów i krytyków – na wszelkie próby upolitycznienia sztuki. Równocześnie, nasze nieposłuszne interwencje w ówczesną przestrzeń publiczną wywoływały – w oczywisty sposób – reperkusje polityczne. Naruszały wytyczoną przez władzę, surowo przestrzeganą granicę osobistej niezależności – prostymi acz mocnymi środkami apelowały do drzemającego w ludziach instynktu wolności.**

Ażeby to osiągnąć, należało jednak porzucić model strategii uprawianej przez wroga. A więc odrzucić balast praktycznej skuteczności i jej celów – balast obliczonych na przyszłość kalkulacji i przewidywań. Należało za wszelką cenę zachować **bezinteresowny charakter** aktu twórczego – aktu osadzonego bezwzględnie w teraźniejszości. Tak rodziła się anty-strategia o nieujarzmionej skuteczności, którą Kantor dobrze rozumiał i co więcej – potrafił narzucić wrogiemu światu.

Elżbieta KALINOWSKA

Sztuka jako gest prywatny

BWA Koszalin, 12–24 września 1989. Kurator: Elżbieta Kalinowska

Zaproszeni artyści i krytycy:

Janusz Baldyga, Jerzy Bereś, Anna Bohdziewicz, Teresa Bujnowska, Andrzej Ciesielski, Witosław M. Czerwonka, Andrzej Dłużniewski, Jerzy Grzegorski, Izabella Gustowska, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Danuta Mączak, Antoni Mikołajczyk, Anna Mizak, Teresa Murak, Ryszard Motkowicz, Stefan Morawski, Jerzy Busza, Jolanta Ciesielska, Jerzy Ludwiński, Maria Pinińska – Bereś, Anna Płotnicka, Zdzisław Pacholski, Anna Maria Potocka, Joanna Przybyła, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Andrzej Różycki, Zofia Rydet, Zygmunt Rytka, Andrzej Słowik, Mikołaj Smoczyński, Jan Świdziński, Ryszard Tokarczyk, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Winiarski, Ewa Zarzycka, Janusz Zagrodzki.

Uczestnicy zakwaterowani zostali w ośrodku wczasowym w Łazach, gdzie miały miejsce prelekcje i dyskusje, natomiast wszystkie wydarzenia autorskie, prezentacje, wystawy, performance czy instalacje zaistniały w galerii BWA i na terenie pawilonów podożykowych oraz w przestrzeni miejskiej.

Przybliżenie natury wydarzenia sprzed prawie 30 lat pt. *Sztuka jako gest prywatny* jest interpretacją z pogranicza pamięci i faktów w nurcie osobistych refleksji.

Inspiracją scenariusza wymienionego wyżej wydarzenia były z pewnością Spotkania Artystów i Krytyków Sztuki w Osiekach koło Koszalina, 1963–1981. Tam pośród wielu artystów i krytyków zawiązywały się relacje towarzyskie o charakterze prywatnym. W atmosferze prezentacji, dyskusji, wymiany zdań podczas odpoczynku i relaksu, widoczna była konfrontacja postaw. Otwarty dialog uzupełniał i weryfikował spojrzenie na podmiotowość artystów, ich rolę w rzeczywistości społeczno-politycznej, odśladanie uwalnianie procesów kreatywnych ze sztywnych, zdefiniowanych zapętleń.

W tak zarysowanym klimacie tamtego czasu poszukiwałam imperatywu, który był wizerunkiem tych spotkań. To był moim zdaniem fenomen fragmentu epoki, dziejów, to było widoczne, że aktywność i nowość podczas tych spotkań była odsłoną prywatności, dawania siebie w każdym wymiarze, wyrazem nieskrępowanej, swobodnej świadomości twórczej.

Dlatego i przede wszystkim, jak tylko nadarzyła się sprzyjająca okoliczność, postanowiłam tę kategorię prywatności ujawnić podczas spotkania zaproszonych artystów i krytyków, by wyprowadzić z niej wartość dla sztuki.

Taka w wielkim uproszczeniu była geneza tamtego wydarzenia. Jeszcze raz podkreślę, że interwencja Spotkań Artystów i Krytyków w Osiekach i *Sztuki jako gest prywatny* jest bezdyskusyjna, to należy podkreślać zawsze.

Pozostając w nurcie tradycji, byłam zwolenniczką poglądu, że siłą nowych, innych wyobraźni była zawsze prywatność, która decydowała o otwartości „obrazów sztuki”, w których tworzymy do dzisiaj. Ta transmisja jest obecna w każdej czasowo-przestrzeni. Idea gestu prywatnego była pomyślana jako przeciwstawienie szerokiej gamie gestów społecznych, które obrosły na tyle schematami, że przestały komunikować i znaczyć. Gest prywatny jest gestem samozachowawczym, jest obroną przed zalewem fikcyjności życia społecznego.

Sztuka jako gest prywatny w moich intencjach była korektą utrwalonego obrazu świadomości i rzeczywistości, była jedną z możliwości artykułowania wolnej wypowiedzi pod każdym względem. Moja wrażliwość w tym względzie potwierdził prof. Stefan Morawski, który komunikatywnie omówił pięć koncepcji prywatności w klimacie intelektualnej i filozoficznej kreatywności. Jego wypowiedzi na poziomie dyskursu uzupełniły moje przekonanie i spojrzenie na prywatność jako kategorię dominującą.

Nie sposób w tak krótkim komentarzu wydobyć z wielu odsłon tę prywatność, tę intymność przekazów twórczych, tę inność myśli i sugestii. Nie sposób omówić tego wydarzenia



Kadry z filmu Bolesława Kapuścińskiego *Sztuka jako gest prywatny*, 1989. Dzięki uprzejmości Elżbiety Kalinowskiej.

ot tak, byle jak, ale myślę, że u wielu biorących udział pozostał ślad odcisnięty w świadomości, że to było ważne wydarzenie na tyle ważne, że zauważyli przestrzeń dla siebie, wolną od publicznej kontroli.

Sztuka jako gest prywatny zaznaczyła czas rewolucyjnych przemian, zainicjowała w sposób programowy swobodę myślenia i kreowania, unieważniła wszelkie państwowe i instytucjonalne przyzwolenia na uprawianie twórczości w każdej dziedzinie. Trzeba rozumieć rok 1989 i jego znaczenie dla innego, demokratycznego modelu kultury polskiej. Należy powiedzieć uczciwie, że spotkanie artystów i krytyków z uwidocznieniem kategorii prywatności było jedynym na polskiej mapie sztuki. Przemilczanie, niezauważanie czy lekceważenie tego wydarzenia jest unikaniem poszukiwania obiektywnej definicji tamtego czasu.

Pomimo wielu trudności został zrealizowany film dokumentujący spotkanie na taśmie video. Operatorem i montażystą zdjęć był Bolesław Janusz Kapuściński przy konsultacji Elżbiety Kalinowskiej.

Rozmowa Anny Marii Leśniewskiej przeprowadzona z Wojciechem Krzywobłockim, Warszawa, 5 maja 2018

Projekt *Wielkie malowanie* był opracowany w 1974 rok w Osiekach podczas XII Spotkania Artystów Naukowców i Teoretyków Sztuki, odbywającego się pod hasłem „Artysta a Ziemia odległa o 400 000 km.” Projekt nie doczekał się realizacji podczas pleneru, niemniej w trakcie jego trwania Wojciech Krzywobłocki wraz z Walentym Gabrysiakiem zrealizowali akcję na plaży *Flaga*, w ramach „Apelu w sprawie ochrony środowiska naturalnego w Łazach.”

Relacja Wojciecha Krzywobłockiego:

Osieki, 1974 rok. Powstał projekt *Wielkie malowanie*. Realizację tego projektu umieściłem we wnętrzu mieszkalnym, jednocześnie sugerując jakby to był pokój przesłuchań. Całe mieszkanie było do dyspozycji tej akcji, ale chciałem zachować dwuznaczność tej sytuacji, dwuznaczność wnętrza.

Zacząłem malować ściany specjalnym pistoletem spryskującym do malowania dużych powierzchni, dosłownie wszystko: biurko, krzesło, lampę do przesłuchania, podłogę, dywan, nawet popielniczkę – dosłownie wszystkie elementy na czerwono. Równocześnie kamera zamocowana w środku pomieszczenia tę czynność malowania „notowała”, każdy ruch mojej ręki. Po akcji malowania materiał zarejestrowany przez kamerę miał być rzutowany na ekran umieszczony we wnętrzu, gdy ludzie mieli wchodzić do środka, to na dużym białym ekranie miała pojawić się projekcja materiału zarejestrowanego podczas malowania, ale prezentowana odwrotnie, czyli miał być pokazywany proces „zmywania” ścian.

Ten projekt przedłożyłem podczas Międzynarodowego Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach, na którym było wiele innych osób m.in. Urszula Czarторыska, Janusz Zagrodzki oraz dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi – Ryszard Stanisławski.

W trakcie toczących się wystąpień i dyskusji w jednej z sal została przygotowana wystawa projektów uczestników spotkania. Zawiesiłem w jednym z pomieszczeń swój projekt. Po czym projekt przeczytał Stanisławski, mówiąc, że „jest to ciekawy projekt i można by było zrealizować znajdując ciekawe wnętrza,” rozmowa na tym się skończyła, po tym jednym zdaniu dość obiecująco. Na drugi dzień spotkaliśmy się, a Stanisławski powiedział, że jednak nie spodobał mu się ten kolor, „czy mógłby być inny?” Odpowiedziałem, że nie.

Tak krótko przedstawia się ten projekt, który był realizowany na moich wystawach indywidualnych w Polsce, był nawet przetłumaczony na język niemiecki i angielski w 1981 roku.

Ten projekt odtworzyłem 10 lat temu, w 2008 roku, w kontekście sytuacji, jaka ma miejsce w Austrii. Temat wystawy *Czas i przestrzeń* w Künstlerhaus w Wiedniu idealnie pasował do mojego osieckiego projektu. Udało mi się pozyskać bardzo małe pomieszczenie wraz z jego wyposażeniem: stołem, dywanem, krzesłem, a także książkami m. in. Lenina. Wszystko, ściany i wyposażenie, pomalowałem farbą czerwoną, tak jak planowałam w projekcie osieckim, także w obecności kamery rejestrującej moje malowanie, a następnie nałożyłem na farbę czerwoną – farbę czarną, która dokładnie ją pokryła. Opuściłem to pomieszczenie a na zewnętrznych jego ścianach wyświetliłem rejestrację filmową, która pokazywała moje działanie, z tą różnicą, że puściłem ją od tyłu, gdzie „odchodziła” najpierw farba czarna, potem czerwona, aż do momentu, gdy pomieszczenie było całkowicie białe, takie jak było na początku. Pokazywałem jak farba „wraca” z powrotem do pistoletu. Akcja została zarejestrowana na taśmie filmowej.

Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski.

Dokumentacja działań podczas plenerów w Osiekach



Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski, *Wiatrowanie*, Osieki '72, fot. archiwum Jerzego Trelińskiego.

OSIEKI '72 – pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia człowieka.”

Akcja: *Mandatowanie*

Autorzy: Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski

Przeprowadzona na rynku w Koszalinie w obronie naturalnego środowiska człowieka. Polegała na tym, że za wycieraczki samochodów autorzy wkładali oryginalne druki mandatów: „Za przekroczenie naturalnemu środowisku człowieka” oraz ulotki z tekstem: „Silnik samochodowy podczas kilkuset kilometrowej podróży zużywa tyle tlenu ile wystarczyłoby dla jednego człowieka na cały rok.”

Akcja: *Wiatrowanie*

Autorzy: Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski

Miała zwrócić uwagę na naturalny kontakt człowieka z przyrodą i jego wartość dla zachowania równowagi ekologicznej (homeostazy).



Jerzy Treliński, Andrzej Pierzgalski, Tadeusz Piechura, *Tajne*, Osieki '74, fot. archiwum Jerzego Trelińskiego.



Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski, *Grabienie jeziora*, Osieki '74, fot. archiwum Jerzego Trelińskiego.

Akcja: *Cisza*

Autorzy: Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski

W ciemnościach nocnych odtworzono najpierw dwie przeciwstawne sobie baterie dźwięków (odgłosy hali fabrycznej i odgłosy przyrody), oddzielając je krótkotrwałą ciszą wypełnioną błyskiem światła skierowanego na białą planszę zawieszoną wśród drzew. Następnie – podczas dnia – umożliwiono przy użyciu lornetek polowych odczytanie zamieszczonego na planszy niewidocznego nieuzbrojonym okiem napisu „cisza”.

OSIEKI '74 – pod hasłem „Plastyka obrazów wodnych”.

Akcja: *Grabienie jeziora* (symboliczne czyszczenie jeziora)

Autorzy: Tadeusz Piechura, Mirosława Piechura, Andrzej Pierzgalski, Ewa Czerniecka i Jerzy Treliński

Miała wskazywać jak ważny jest udział człowieka w opiece nad przyrodą i jej ochrona.

Akcja: *Tajne*

Autorzy: Jerzy Treliński, Andrzej Pierzgalski i Tadeusz Piechura

Wykorzystano formy zachowania się wody (kapie, cieknie, chlupie, przelewa się...), jako odniesienie do narastania niepokojów społecznych i politycznych po doświadczeniu i udziale w pochodzie pierwszomajowym Jerzego Trelińskiego w 1974 roku w Łodzi, w którym niósł transparent z napisem TRELIŃSKI z następującą intencją:

Pochód pierwszomajowy był propagandowym spektaklem sterowanym przez partię komunistyczną i jej przywódców dla poparcia swych totalitarnych, samowładnych rządów. Komunistyczni władcy i ich zausznicy perfidnie wykorzystywali dla swych celów maszerujący przez wiele godzin (pod presją sekretarzy partyjnych) bezimienny, zmanipulowany tłum, któremu raz w roku, w zamian za odebranie suwerenności i godności osobistej, oferowali „igrzyska” (w czasie robotniczych protestów używając karabinów i czołgów pilnowali, aby robotnicy nie odebrali sobie władzy, która przecież była „robotniczo-chłopska”). Sceneria pierwszomajowa była dla mnie okazją do zwrócenia uwagi na znaczenie indywidualnego, niezależnego działania. Autorska akcja w 1974 roku była aktem sprzeciwu wobec zniewolenia społeczeństwa.

Autorzy akcji ostemplowali sobie czoła napisami „tajne” i kontestowali zachowania uczestników pleneru.

OSIEKI '81 – pod hasłem „Rytm sztuki, rytm czasu, rytm pokoleń”.

Akcja: *Solidarność*

Autor: Jerzy Treliński

Na drzwiach głównego budynku plenerowego, na których wcześniej zawieszane były zdjęcia z 1-majowego pochodu w 1974 roku w Łodzi, w którym uczestniczył Jerzy Treliński z transparentem TRELIŃSKI. Autor zakleił te zdjęcia znakiem SOLIDARNOŚĆ uznając, że sytuacja społeczno-polityczna zmienia aktualny stan zaangażowania artysty.

Dokumentacja Pleneru "Osieki 72" w Galerii "80. x 140" - Wrzesień 72

Prezentowane tutaj materiały stanowią
ślad naszych działań w ramach Pleneru
"Osieki 72", który odbywał się pod has-
łem: "Nauka i sztuka w procesie ochro-
ny strefy widzenia człowieka".

Andrzej Pierzgański

Jerzy Treliński



10.VIII - 24.VIII 1972 rok

MANDATOWANIE

Współpraca: Komenda Powiatowa Milicji
Obywatelskiej w Koszalinie

Grzebień
MKK * A * 087881

Zi

Słownie
słotych

Za wykroczenie przeciwko

1	2	3	4	a	b	c	d	e
1	5	6	7	8	9	10	11	12

**NATURALNEMU
SRÓDOWISKU
CZŁOWIEKA**

Należony przez

1	2	3	4	5	6	7	8
---	---	---	---	---	---	---	---

On. 10 x.

SPW-Ow-23

Odcinek dla paktodalskiego

POTWIERDZENIE
OPRACOWANIA MANDATU 087881

Za wykroczenie art. 86 Kodeksu
postępowania w sprawach
karnych, polegające nałożeniu man-
datu w wysokości

Słownie
słotych

Ja

(data, nazwisko, imię, nazwisko)

(data i miasto urodzenia)

(dokładny adres zamieszkania)

(nazwa pracy - adres)

Odcinek dla paktodalskiego
MKK * A * 087881
Zi

Słownie
słotych

Podpisz rachunku

**PREZYDIUM
POWIATOWEJ RADY NARODOWEJ
Koszalin**

nr konta NBP 1101010650-94-2-432
w Narodowym Banku Polskim

Koszt
Dziennik



**10-te SPOTKANIE
ARTYSTÓW
NAUKOWCÓW
I TEORETYKÓW
SZTUKI
OSIEKI 72**

Andrzej Pierzgański, Jerzy Treliński

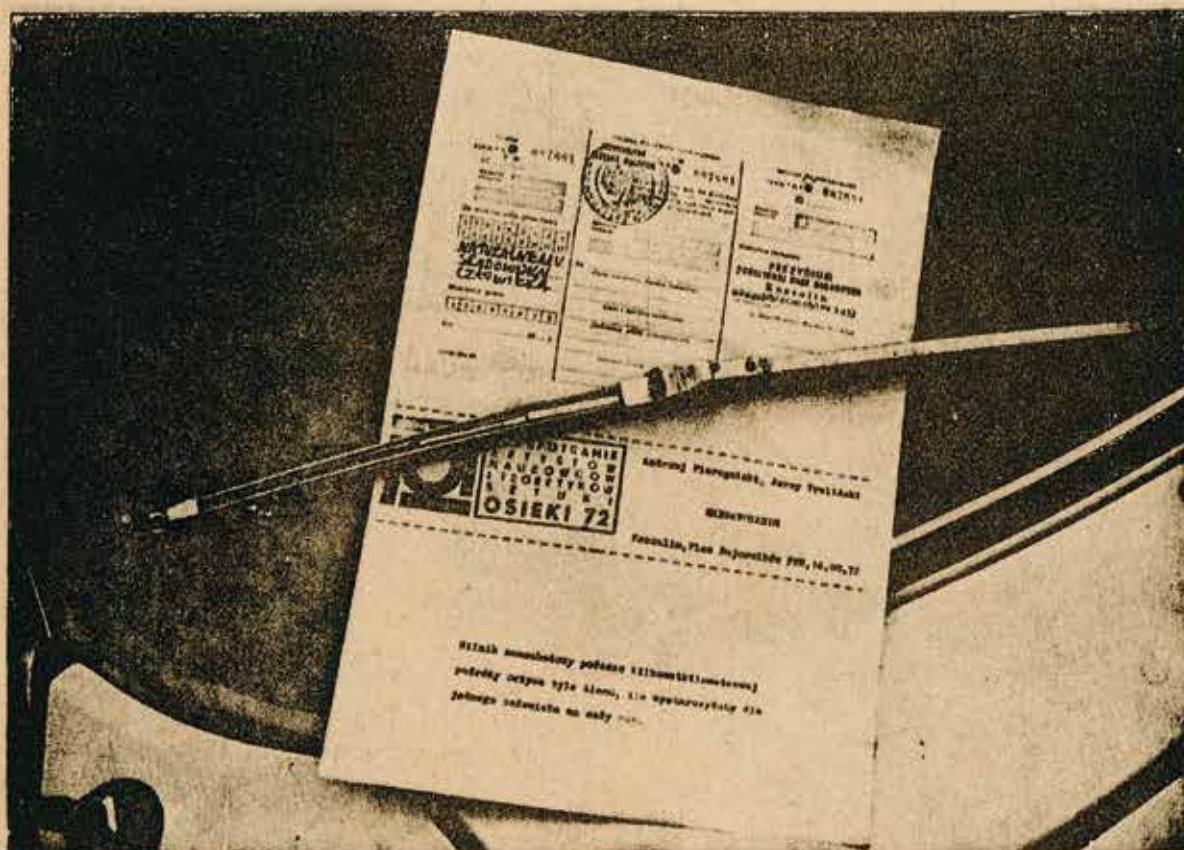
MANDATOWANIE

Koszalin, Plac Bojowników PPR, 16.08.72

Silnik samochodowy podczas kilkusetkilometrowej
podróży zużywa tyle tlenu, ile wystarczyłoby dla
jednego człowieka na cały rok.

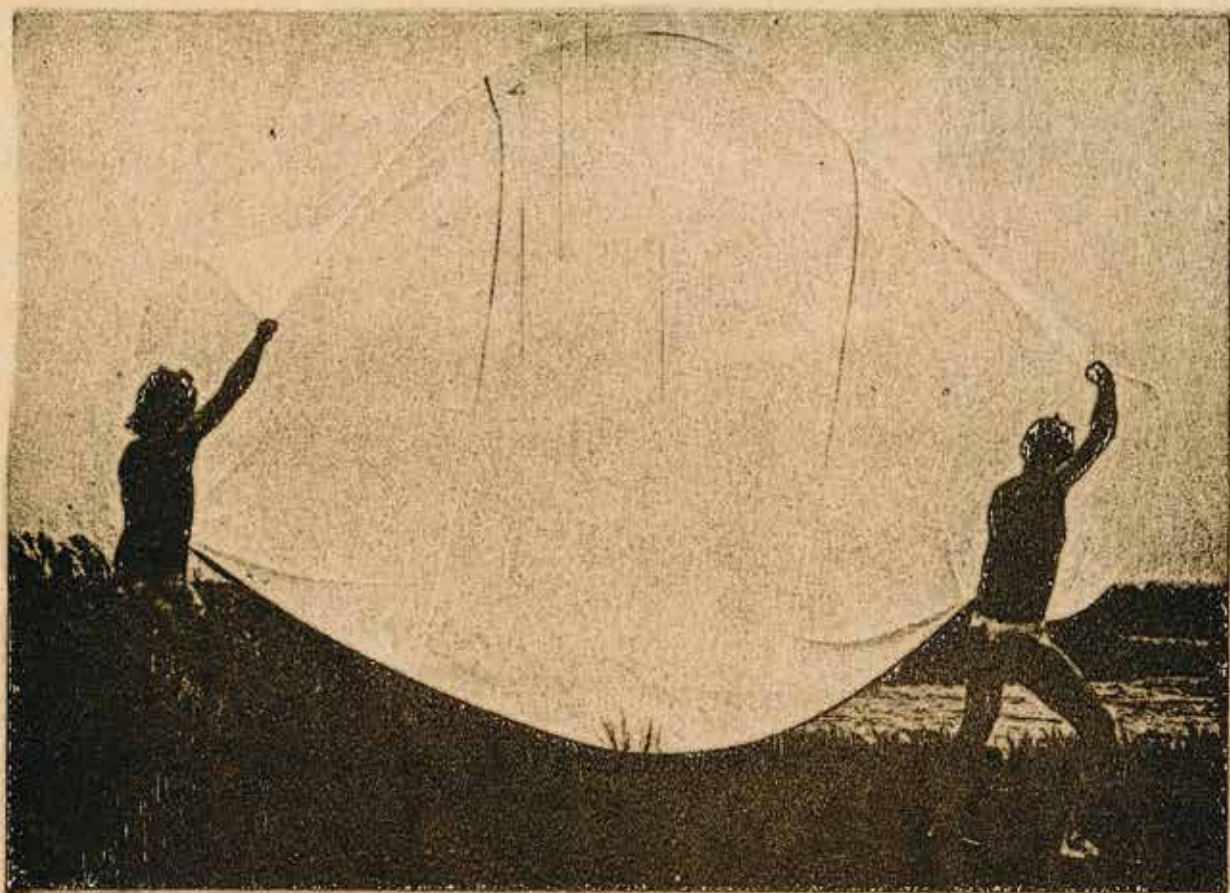
Ulotka druk. - nakład 200 egz.





WIATR/OWANIE/

Współpraca: siły przyrody



Seans zamknięty w pejzażu naturalnym p.t. Wiatr/owanie/

Andrzej Pierzgałski, Jerzy Treliński

/w obecności aparatu fotograficznego/

Osieki, 21 sierpnia 1972 r. godz. 15



10-te SPOTKANIE
ARTYSTÓW
NAUKOWCÓW
I TEORETYKÓW
SZTUKI
OSIEKI 72

Ulotka masz. - nakład 2 egz.

CISZA

Współpraca: Zarząd Wojewódzki LOK
w Koszalinie
Zarząd Wojewódzki TPR
w Koszalinie
Rozgłoszenia "Polskiego
Radia" w Koszalinie

cisza

Seans audiowizualny otwarty w pejzażu naturalnym

Andrzej Pierzgański, Jerzy Treliński - "Osieki 72"

22-23.08.72

10-te SPOTKANIE
ARTYSTÓW
NAUKOWCÓW
I TEORETYKÓW
SZTUKI
OSIEKI 72

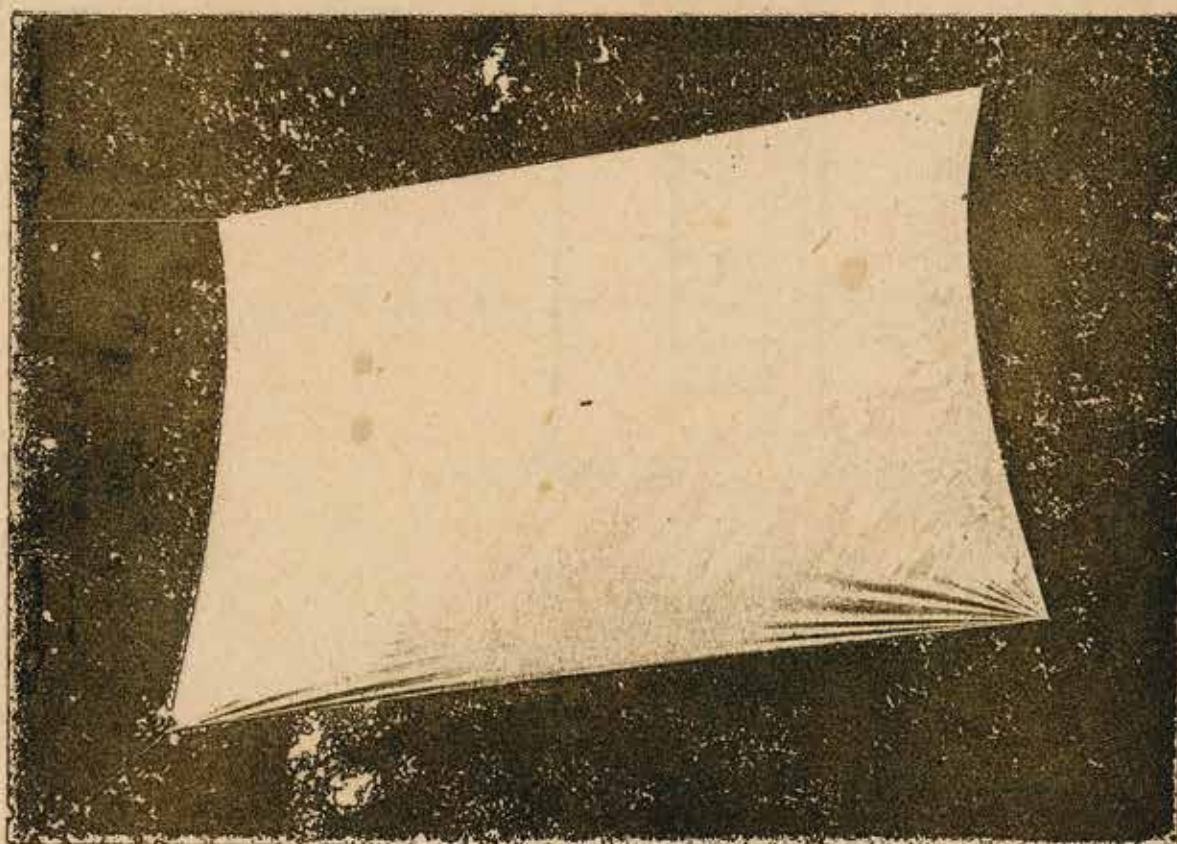
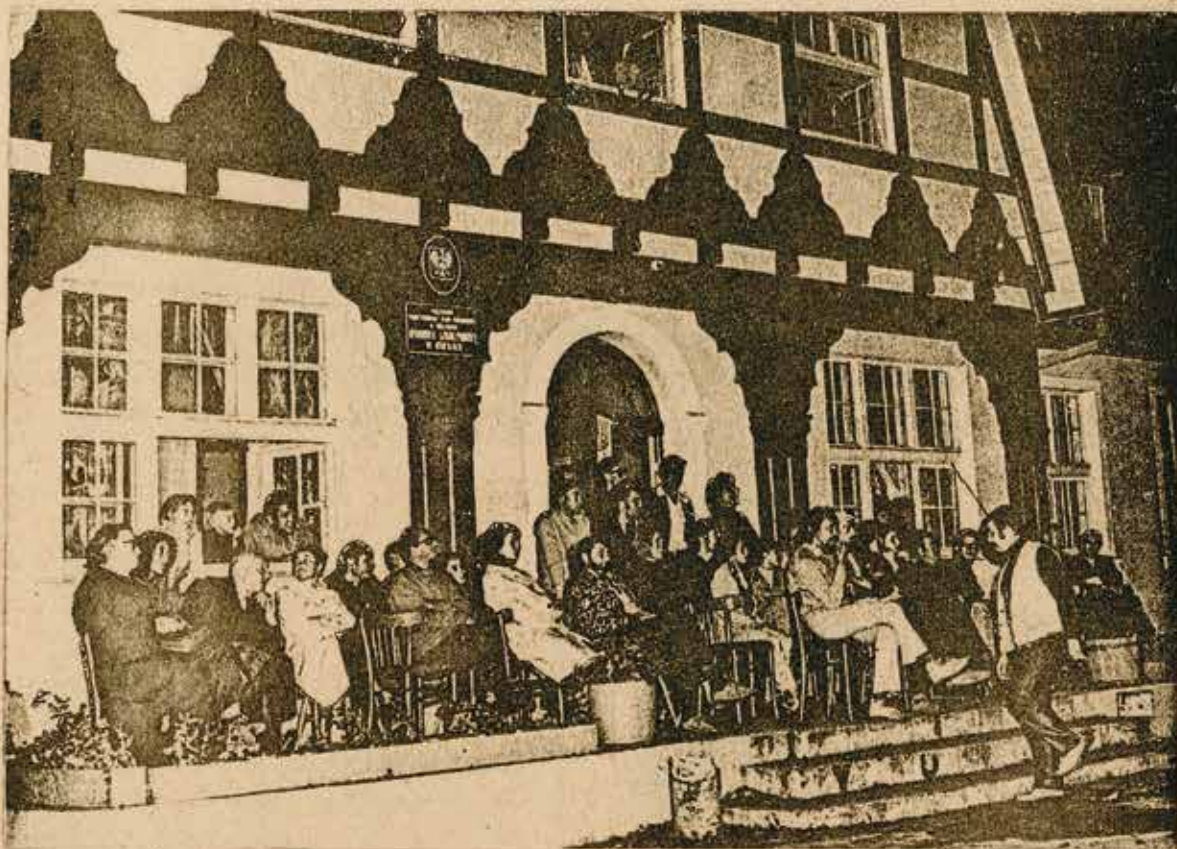


Opis sytuacji

W ciemnościach nocnych odtworzono najpierw za pośrednictwem radiowozu dwie przeciwstawne sobie baterie dźwięków/odgłosy hali fabrycznej i odgłosy przyrody/, oddzielając je krótkotrwałą ciszą "wypełnioną" błyskiem światła skierowanego na białą planszę zawieszoną wśród drzew.

Następnie - podczas dnia - umożliwiono przy użyciu lornetek polowych odczytanie zamieszczonego na planszy, niewidocznego nieuzbrojonym okiem - napisu "cisza".

Ulotka druk. - nakład 150 egz.



Rozmowa Łukasza Guzka przeprowadzona z Marianem Zającem, Gdańsk, maj 2018

Nazywam się Marian Zajac. Przyjechałem do Osiek w 1966, byłem tam do 1968. Ukończyłem Akademię Rolniczą w Szczecinie. W Osiekach byłem zastępcą dyrektora PGR, obejmującego kilka gospodarstw. Mieszkalem i stołowałem w ośrodku Wojewódzkiej Rady Narodowej z Koszalina [tam, gdzie odbywały się plenery]. Dyrektorem gospodarstwa był Romaszka, a komisarzem odpowiedzialnym za plenery, za moich czasów, był Jerzy Szweja, dyrektor tego ośrodka, historyk z Koszalina. On już nie żyje. Obserwowałem zwłaszcza jeden plener w 1967 roku. Miałem wtedy 26 lat.

Dla Koszalina, Ziemi Koszalińskiej, czyli nowopowstałego województwa, to było ważne wydarzenie. Przecież z całego świata przyjeżdżali do nas artyści, tacy jak pan Berlewi z Paryża. Zza żelaznej kurtyny! Prasa pisała o tej imprezie codziennie i tylko w pozytywnym świetle. Wiadomo, była cenzura i tak miało to być przedstawione. Władza wojewódzka była zadowolona, że ma w Osiekach taką imprezę. To było dla nich wyróżnienie.

Władze partyjne, z komitetu, stroniły od nas. Trzymali się z boku, nie uczestniczyli. Na zakończenie, jak był pokaz prac, to się pojawiali, ale w trakcie plenerów nigdy. Towarzystwo artystów było bardzo wesole. I a nuż by powiedzieli sekretarzowi jakieś własne zdanie. Gdyby taki sekretarz przysiadł się do Bogusza, to on by go wyrównał równo z trawą. No więc po co im tam było jechać? Takich ludzi władza omijała. Sekretarze partyjni bawili się na własnych imprezach. Wojewoda tylko wyrażał zgodę na koszty. W komitecie partii wiedzieli, że jest impreza i na pewno jakiś patron tam był i czuwał. Wiadomo, kontrola musi być, nie było wtedy imprezy bez kontroli. Komisarz musiał zdawać raporty o tym, co się tam działo. Wiedziałem, że oni tam są. W ośrodku pewnie były podsłuchy, bo tam były szkolenia dla prezydentów i trzeba było wiedzieć, co oni myślą o władzy. Ale wszyscy czuli się swobodnie. Nikt tej kontroli nie odczuwał. Wszyscy się bawili i nie trzęśli ze strachu.

Artyści dawali nam, gospodarzom, czasami bardzo kłopotliwe zadania. Do komisarza, czyli Szweji, należało zwracać się ze wszystkim i on miał to załatwiać. Przykładem jest happening Kantora, gdzie musieliśmy zorganizować masę sosu pomidorowego. To było kilkadziesiąt kan, takich na mleko, pełnych sosu. Nie wiem skąd kierownik wziął tyle tego sosu. To musiała być droga impreza. Wtedy w północnej Polsce nikt pomidorów nie produkował. Pytam kierownika po co to? A on, że będzie happening pana Kantora. Osieki są dwa kilometry od Łaz, od morza. Na konkretną godzinę zawiozłem te kany do Łaz, dałem sprzęt, ludzi do pomocy. Okazało się, że na plaży zbudowano takie wały, dość pokaźne, wlane wszystkie ten sos pomidorowy i pięć, może sześć młodych dziewcząt tarzało się nago w tym sosie z piaskiem. Potem czytałem, że one wtedy zapomniały o życiu, o wszystkich problemach. Ten *Barbują erotyczny* wyzwolił w nich siły, które przeniosły je w jakiś inny świat.

W tym samym roku był drugi happening Kantora, koncert dyrygowania falami. Był zrobiony amfiteatr, krzesła stały w wodzie i na plaży. Kantor wszystko ustawiał sam, stawiał krzesło i mówił: tu ustawić rzqd. My przyszliśmy na koncert posłuchać fal. Ale potrzeba było czegoś mocniejszego oprócz szumu fal. Nagle, po lewej, tupot koni po plaży. Jeźdźcy na koniach, ale to nie były konie wierzchowe tylko masywne, robocze. Te konie załatwiałem z Osieka i z Kleszcz. One przeleciały po plaży w jedną stronę i w drugą. To była jak gdyby wstawka perkusyjna. Jeździł też traktor. Ja zezwoliłem kierownikowi, żeby

wytypował traktorzystę. Był też motocyklista. Na zakończenie dyrygent rzucił garściami ryb w publiczność. Przywieźli mu wiadro małych śledzi, i on miał je na postumencie, z którego dyrygował.

Najbardziej zafascynowała mnie impreza nad jeziorem Jamno. Przychodzę, a tam procesja idzie w kierunku jeziora. Więc dołączam do niej. Wszyscy idą w kompletnej ciszy. Co się stało, pytam. Ale nikt nie wiedział, bo to była tajemnica autora. Z przodu szło dwóch, którzy nieśli okno. Weszli na pomost i w demonstracyjny sposób rzucili to okno do wody. Jezioro jest płytkie, jest w nim dużo glonów. W wodzie byli już inni, którzy zaraz wyciągnęli to okno, całe w glonach. I procesja, z oknem, poszła spowrotem w kierunku ośrodka. W ciszy. Na terenie ośrodka były słupki, chyba do siatkówki. Powiesili na jednym z nich to okno. Potem wytypowany pewnie człowiek wziął dwoma rękami drąg i demonstracyjnie wybił szyby w tym oknie. Jakby się na tym oknie mścił. I koniec happeningu. Pytam komisarza, Jurka Szweja, co to jest. On mówi, że nie wie, ale przypomina mu to sytuację w małżeństwie, gdy mąż zostawia żonę, i po jakimś czasie na tej wolności wilczej wraca, a żona mówi: o bratku my tu już jesteśmy zorganizowani. A on wtedy wynajął piwnicę naprzeciwko żeby podglądać, obserwować żonę i dzieci. I zniechędził to okno. Dlatego to zniechędzone okno zostało tak potraktowane. Nikt nie wiedział o co chodziło i gdyby nie Jurek Szwej, to też bym do dziś nie wiedział. To była jego interpretacja, ale podejrzewam, że jako komisarz gdzieś o tym rozmawiał.

Moja żona, jeszcze w okresie studenckim, prowadziła w ośrodku bufet. Słyszała: „proszę mi zrobić dobrą kawę, nie taką dla normalnych ludzi” – to była pani Ptaszkowska. Wszyscy brani na zeszyt, ale potem się wypłacili. Bogusz przed wyjazdem wszystko uregulował. Bogusz tam rządził. I Ryszard Senicki z Koszalina. Wtedy, żeby przywieźć piwo, to nie wystarczył zaopatrzeniowiec. Musiał się w to włączyć przewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej, odpowiednik dzisiejszego wojewody. I załatwił, z Bałtony, że przywieźli Radeberger. Bo artyści domagali się piwa i dobrych alkoholi. I to zostało spełnione. Bogusz był szczególnie aktywny w bufecie. Kanora tam nie widziałem. Panie też nie biesiadowały. Ale to Bogusz był duszą towarzystwa (i ci dwaj z Koszalina). Bogusz tydzień nie trzeźwił. Na koniec wrzucili go do taksówki na tylne siedzenie i tak pojechał do Warszawy. On mógł karcić dyrektora czy komisarza, że coś jest nie tak. Czuł się tu bardzo pewnie. Warszawiak na prowincji jest ważny. Załatwiałem im bimber, w konspiracji. Mieszkiałem wtedy w budynku gorzelni. Do dzisiaj w Osiekach jest gorzelnia. Wtedy magazyny ze spirytusem były otwarte, kierownik miał klucz do kłódki i tyle było zabezpieczeń. Kierownik, Tadeusz Kawała, szedł z wiadrem i potem w bufecie dawał posmakować, spod stolika, z buteleczki. Tylko dla wyróżnionych. Ale w bufecie sprzedawać nie było można, bo byłaby afera.

Grupa biesiadna, z Boguszem na czele, to był Sienicki, Frantisek z Pardubic i Stanisław Bekasenas z Wilna. Bekasenas potrafił jednym pociągnięciem pokazać przestrzeń i naprawdę się ją czuło. Jak przychodziłem, to oni mnie zapraszali do swojego towarzystwa. I oni nauczyli mnie patrzeć na malarstwo. Sienicki pytał mnie: „Czy to ci się podoba? Nie wiem... Jak to nie wiesz! A czy kobieta się tobie podoba? To wiem. I obraz tak samo! Masz wiedzieć, czy się ci podoba czy nie. Trzeba być szczerym”. I to samo przekazałem wnukom.

2

**SEK
CJA**

**SEC
TION**

NURT DOKUMENTALNY W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

NURT DOKUMENTALNY W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Red. Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ
i Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

WSTĘP

Sztuka dokumentalna wykorzystuje fakty, elementy historii, autentyczne zdarzenia, by poprzez ich pryzmat wyraźniej ukazać problemy społeczne, opisać rzeczywistość społeczno-polityczno-kulturową, zarejestrować teraźniejszość. Nastawiona jest na projektowanie nowego świata, na zmianę społeczną, na rozwój społeczeństwa obywatelskiego. Ma budzić świadomość i mobilizować do analizy istniejącego *status quo* - jako sztuka zaangażowana i angażująca nie porzeka na interpretowaniu rzeczywistości. Artyści pragną - w porozumieniu z widzami - zwrócić uwagę na zjawiska marginalizowane bądź niedostrzegane w publicznym dyskursie elit symbolicznych.

Sztuka dokumentalna bierze udział w debacie publicznej, burzy stereotypy, jest transgresją, obszarem wolności, sprzeciwem i kontestacją, barometrem społecznych nastrojów. Rozwija idee demokratyczne i pluralistyczne, przygląda się „oczywistym oczywistościom” z podejrzliwością, zmierza do dekonstrukcji, rekonfiguracji wybranych elementów kultury. Przedmiotem jej namysłu jest m.in. homologia między polem artystycznym i polem władzy (Pierre Bourdieu) czy jak pisał Jacques Rancire „estetyka jako polityka”.

Teza jaką stawiamy dotyczy obserwowanej od lat siły z jaką szeroko pojmowana dokumentacja (faktualność, biografizm, autobiografizm, autoanaliza, historyzm, doświadczenie, wywiad, archiwum, rejestracja i wiele innych) oddziałuje na sztukę współczesną w jej różnych obszarach. Ten swoisty zwrot *non fiction* widać wyraźnie w teatrze (np. *verbatim*, teatr dokumentalny), w kinie (np. nastawienie na autentyzm, realizm, biografizm), w literaturze (np. silna pozycja reportażu), w sztukach performatywnych, wizualnych w tym w sztuce kobiet czy feministycznej (czerpanie z doświadczeń życiowych).

Redaktorki sekcji zaprosiły do współpracy autorki tekstów reprezentujących różne dyscypliny o sztuce w celu podjęcia refleksji nad nurtem dokumentalnym w polskiej sztuce współczesnej.

Katarzyna Niziołek w tekście „Performing Memory. Between Document and Participation” pisze o teatrze jako o medium pamięci zbiorowej. Interesuje ją relacja między teatrem partycypacyjnym a pamięcią zbiorową. Autorka opisuje wybrane projekty teatralne z kręgu nurtu dokumentalnego wykazując w jaki sposób przepracowują one konflikty, traumy historyczne i w efekcie podważają dominujące ramy i narracje.

Również Patrycja Terciak w swoim tekście „Pomiędzy Prywatnym a Publicznym. Na Granicy Teatru, Performance i Sztuki (dla) Miejsca” przywołuje praktyki teatru współczesnego, zaangażowanego, dokumentalnego. Jej tekst dotyczy metod pracy z dokumentem, archiwami i historią mówioną. Autorka analizuje na wybranych przykładach (realizowanych w łódzkim Teatrze Szwalnia) strategie pracy twórców z dokumentem.

Tekst napisany przez Emilię Zimnicę-Kuziołę „Spektakl *Zakonnice Odchodzą po Cichu* jako Przykład Tendencji Demaskatorskich w Polskim Teatrze Dokumentalnym” stanowi analizę spektaklu, zrealizowanego w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego. Przedstawienie powstało na kanwie głośnego reportażu Marty Abramowicz, która przeprowadziła dwadzieścia rozmów z byłymi mniszkami. Twórczynie spektaklu poszerzyły jego spektrum tematyczne o problem aktorstwa i poszukiwały analogii pomiędzy powołaniem zakonnym i misją społeczną aktora. Rozważając problem demaskatorskiego charakteru

nagrodzonego Złotą Maską dzieła teatralnego, Autorka konstatuje, iż dotyczy ono kwestii tabuizowanych w publicznym dyskursie i dlatego generuje tak silne emocje widzów.

Joanna Puzyna-Chojka w swoim tekście „Performowanie Pamięci w Polskim Teatrze Współczesnym” koncentruje się na kilku spektaklach, które wskazują na wariacyjny aspekt obrazu rzeczywistości tworzonej na scenie. Nowy teatr dokumentalny, negując możliwość stworzenia „obiektywnego” spojrzenia na historię, obrazuje przeszłość jako coś, co podlega ciągłym zmianom.

Celem tekstu Eweliny Wejbert-Wąsiewicz „Problematyka Niechcianej Ciąży i Aborcji w Filmie Polskim. Ideologia, Polityka, Rzeczywistość” jest odpowiedź na pytanie o rzeczywiste związki polskiej kinematografii z realnym światem, wartościami realizowanymi w działaniu przez Polaków i Polki, w tym także z dyskursem publicznym wobec kwestii przerywania ciąży.

Tekst Izoldy Kiec „Tęsknię Więc Jestem, Czyli O Zachowaniu Pamięci. Na Przykładzie *Miaśteczka Belz*” jest rekonstrukcją kolejnych wersji piosenki, odtwarzającą sposoby funkcjonowania pamięci. Autorka ukazuje procesy ocalające, ale i mitologizujących przeszłość.

Katarzyna NIZIOŁEK

University of Białystok, Faculty of History and Sociology, Social Art Workshop

PERFORMING MEMORY. BETWEEN DOCUMENT AND PARTICIPATION

From Text to Performance (and Back)

It is commonly accepted today that documentary as a distinct visual genre established itself with the development of photography and film by the 1930s, fuelled by the belief in the possibility of immediate and direct representation on the one hand, and humanitarian progress on the other. Although the two founding ideas have since been questioned within the very field itself, in the early twenty-first century, documentary works still constitute a substantial, if not growing, part of contemporary art.¹ The spirit of our age, however, does not reveal itself in the desire to capture reality as it is anymore, but is rather steering in the direction of re-creating reality, or as philosopher Robin George Collingwood once put it, re-enacting history.² Hence, the documentary is not so much about textual, or visual representation these days, as it is about experience and expression (presentation) that embraces subjectivity, and creativity. This is at least partly due to the changes we have been facing in the postmodern era, which is very much performance- and memory-oriented.

The notion of collective memory has been introduced to social sciences and humanities as a negative of the modern conception of history. Among the first advocates of the category, one should list the French sociologists, Maurice Halbwachs, and Pierre Nora. The former is usually considered responsible for developing

the concept of collective memory (*mémoire collective*), by which he defined the shared knowledge of the past, actively framed and transmitted within social groups and communities.³ The latter has expanded the idea by pointing to the localised nature of collective memory, which he referred to as *lieux de mémoire*, that is sites of recalling and remembering the past (not to be reduced to physical places), be them history books, literature, anniversary celebrations, photographs, or memorials.⁴ Whatever the particularities of the two approaches, the assumption by which they are led is common (and shared with a number of other scholars): as it comes to the way people refer to historical experiences, it has nothing to do with an objective reality, but is actively constructed, re-constructed, or even invented, and passed on in the form of discourses, narratives, and images, by means of politics, education, culture, and everyday praxis.

Nevertheless, what the current documentary trend has in common with its predecessors is the underlying need – of both artists, and arts recipients – to assure themselves that what they create, see, or experience (*sic!*) is not mere fiction, but has a meaningful connection to real life, be it past, or present. This crave for authenticity (or truth) is nowadays quite obviously stimulated by the modern digital media, developing virtual realities and social networks, and the simulacrum effect of it all on human life, which blur the boundary



1. *Import/Export*. Białystok, April 2014. Photo by Bartosz Tryzna, courtesy of Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK

between reality and fiction.⁵ The figure of arts recipient as an experience seeker is perhaps one of the most overt manifestations of this need for “something real”.

As the status and conventions of documentary art are historically variable, today’s document-based practices undoubtedly owe a lot to the paradigmatic shift in the humanities and social sciences widely referred to as the performative turn. A Polish proponent of this paradigm, Ewa Domańska, argues that, among other changes, the performative turn indicates a shift in the ways of approaching the past: from attempts to discover the historical truth, to various modes of engaging with it in the present.⁶ As Richard Schechner has put it in his seminal work on performance: “Although performance studies scholars use the »archive« extensively – what’s in books, photographs, the archaeological record, historical remains, etc. – their dedicated focus is on the »repertory«, namely, what people do in the activity of their doing it.”⁷

Thus, what a performance studies scholar would investigate into is not the representation of documented facts in art, but the process of their re-enactment (namely, how the representation has been constructed). Indeed, many a contemporary artist does exactly that:

takes historical material, and – through storytelling, performance, or video, to mention but a few exemplary genres – re-creates the past, as it was recorded in interviews, diaries, or official documents, often in order to engage a broader public with certain historical narratives via a “here and now” experience of art. Although they may not be aware of Collingwood’s writings, these artists fully accept the assumption that history is never directly available to a researcher (be her an academic scholar, or an arts practitioner). Instead, approaching any historical event always involves contemporary perspective, and largely depends on one’s creativity and imagination.

Collingwood (a First World War survivor himself) introduced the idea of re-enactment both as a concept, and as a method of historical enquiry. He argued that the historian’s work goes beyond documents and artefacts from the past, and that the knowledge of the past is always indirect, mediate, and inferential, meaning that it is never accessible as an empirically perceivable fact. For Collingwood neither relics, nor testimonies were enough; he wanted the historian to re-enact the past in one’s own mind – in order to discover the thoughts and motivations (perhaps even the emotions)



2. *The Method of National Constellations*. Białystok, June 2015. Photo by Marcin Onufryjuk

of historical actors at the time of the event. Hence, re-enactment is not intended as a method of explaining the past, but rather of understanding the past from the contemporary point of view. It is a creative process of reinterpreting and reinventing the past, which necessarily involves imagination (however limited by the historical evidence), and critical thinking.⁸

The performative turn has put the idea of re-enactment (which for Collingwood meant primarily intellectual, rational operation) in a new, practical and embodied context. In the theatrical field, it has resulted in a variety of performances that reject the dramatic text: either by resorting to a non-dramatic piece – such as an authentic historical document, an interview with a witness, or a literary reportage – adapted for the stage, or to a dramatic work re-adapted for the stage in a new, critical manner – all these in order to break the theatre conventions and the habits of the audience (namely, their alleged passivity), and ultimately, to reveal the ideology and power relations inherent in the institution of theatre.

However, it is important to stress here that though the performative turn is commonly explained as a response to the insufficiency of the metaphor of “the world as a text” as a means of understanding our times

(including genocide, terrorism, technological development, ecological threats, etc.), it does not so much eliminate the text from the cultural practices, as changes the relation that theorists, researchers and practitioners establish with the text, and encourages social scholars and humanists to reach for art as an alternative to scientific representations of the world.⁹

This approach seems to be well encapsulated in the concept of a German composer and theatre director Heiner Goebbels (befriended by the dramatist Heiner Müller), who has dubbed the result of this shift “theatre of the text”. According to Goebbels, in such a theatre – exemplified by Müller’s work – texts reveal themselves on stage, and need no illustration. The text remains autonomous, even if other theatrical means, such as visuals, or music, or professional acting, are employed. Goebbels believes that literature is much more free than theatre, meaning that the reception of a literary work is significantly less conventionalised than that of a theatre piece, and should resort to this freedom when staged. It is the freedom of the reader to refer to one’s own thoughts and feelings, and not the thoughts and feelings that have been imposed on him or her by theatre.¹⁰ Elsewhere, Goebbels presents his tactic of treating a text



3. *Prayer. A Common Theatre*. Białystok, July 2016. Photo by Paweł Tadejko

like a landscape; he writes: “To treat the text as a landscape means not to pass through it superficially in the manner of a tourist or, to remain in the picture, to grab hold of it from inside a moving car, but to travel through it like an expedition. Or to look at the text, in the words of Walter Benjamin, as a »forest in which the reader is the hunter«.”¹¹

Goebbels stresses the active role of the reader, or theatre spectator, who is not expected to interpret the text any more, but to experience the text via theatrical performance. The difference between interpretation and experience is that the latter is not restricted to intellectual operation – which requires certain cultural skills, of course – but opens a way (or even multiple ways) to the kind of understanding that may be called practical, or embodied, and which is much more democratic.

Modes of Participation in Theatre

Another democratising consequence of the performative turn for the artistic field, and for theatre in particular, is the arrival of the participant, non-professional, expert of the everyday,¹² as an agent in the creative process. Leaving aside merely receptive (passive) participation,

a number of contemporary theatrical practices engage the arts recipient directly, turning her or him into an active partaker in at least three distinct ways: as a protagonist, as a user, or as a collaborator.¹³

The protagonist is a participant who provides art with content matter, co-creates its substance: lends one’s personal heirlooms, tells the story of his or her life, shares private memories. A performance may rely on the accounts collected through interviews, or workshops with so-called ordinary people, who in this way either become the characters in a dramatic piece, though personally do not appear on stage (in such an instance, they may be played by professional actors), or participate as non-professional actors, and tell their histories from the stage themselves, as experts of the everyday, often with a certain degree of improvisation. That kind of use of source materials, such as interviews, personal documents, photographs, or other historical records, is typical of documentary and verbatim theatre, which nowadays seem to be earning both recognition, and popularity (just like nonfiction literature).

On-stage participation brings theatre into the territory of cooperation that, depending on a project, takes on either a more collaborative, or directed (ani-

mated) form. In the latter case, the participant becomes a user who allows to be placed in a structure designed by an artist, be it an installation, or a social (relational) situation.¹⁴ This kind of contribution might mean that the participant becomes the living material of art, or a tool in the hands of the artist, who makes use of her or him – together with their memories, emotions, or material belongings – merely for their own artistic purposes. This is not a rule, though, and the user may well retain autonomy, and cooperate with the artist on the partner basis.

The collaborator takes an active part in the creative process. Projects of that kind are based on cooperation between artists and non-artists, and usually resort to a workshop formula, which, at least to some extent, undermines the sense of the very division. In contrast to popular acting classes, by “workshop” I refer here to purposefully created situations of collective work, symmetric communication, reaching concerted solutions, learning one from another, and not to the acquisition of this or that technical, semi-professional skill by means of instructed training. In a collaborative project, the artistic situation is being constantly defined by the participants themselves, who are free to choose the repertory of action. It is them who decide what and how they want to contribute to the project. The artist’s responsibility, on the other hand, is to equip them with the conceptual, or expressive tools that will allow them to expand their own creative potential, or reach other values they desire.

Each of the above roles taken by the participants – of a protagonist (or content provider), a user (animated by the artist in a theatrically constructed situation), or a co-creator of a theatrical piece (enjoying a certain degree of agency and autonomy) – not only creates a need for distinct and, at least to some extent, original methodology of direct audience/public engagement, but also has the capacity of opening a different entry point into the memory work – the process of engaging with the past – both on the individual, and collective level. For that reason I also like to look at these roles through the lens of sociological imagination – as a sort of identity devices that, in accordance with Charles Wright Mills, enhance the participant’s ability to find connections between the individual, biographical, and the collective, structural, or historical.¹⁵

At this point, I would like to refer to my own experience as an academic sociologist working with participatory theatre projects, mostly in collaboration with

a playwright and director Michał Stankiewicz, and observing the practice from the inside. Together we have produced two documentary projects which refer to certain historical, and at the same time traumatic events: *The Method of National Constellations* (2014–2016), and *Prayer. A Common Theatre* (2016–2017). In addition, I would like to include an earlier participatory play by Stankiewicz, *Import/Export* (2013–2014), which I only observed. What the three projects have in common is that they all resorted to documentary, as well as participation, and all appealed to sociological imagination. Each of them, however, represents a different mode of participant’s involvement (as already briefly introduced), and a different usage of historical documents. Each of them also illustrates a distinct possibility, in which documentary materials (texts, or narrations of different kind) can be translated into performance. For *Import /Export* the keywords would be: personal stories (or narrations), experts of the everyday, and staging of experience; for *The Method of National Constellations*: structured interaction, immediate performance, and situation; for *Prayer. A Common Theatre*: polyphonic narration, (post)memory,¹⁶ and creative agency.

Life Histories and Experts of the Everyday

Import/Export engaged young Chechen refugees, who told their stories from the scene. The narration combined script and spontaneity. The scripted part was based on interviews with the participants, which had been done beforehand, and “rewritten” by a professional script writer (playwright) and director, so as to construct a piece of theatrical quality. On one hand, the stories of the refugees were used as a material for art; on the other, within the structure of the project, the refugees took the role of the experts of the everyday (in contrast to actors, no matter professional, or amateur).

The piece may be seen as both documentary, and participatory theatre. Following Grant H. Kester, it can also be referred to as dialogical, or conversational, as it created a fluid structure of communication between the otherwise potentially conflicted groups:¹⁷ the Chechen participants, and the mostly Polish audience, as well as, though on another level, between the participants, and the artists involved in the project, including the director, set designer, VJ, and others.

Considering its social dimension, *Import/Export* introduced into the public sphere the voices and narratives that are usually excluded, and it did it not only in a direct, but also empowering way – instead of being represented (in art, or by an artist), the participants provided the content for the theatre piece, spoke from the scene, and interacted with the audience by themselves. (Fig.1)

Whereas *Import/Export* rested on evoked life histories of the very participants and their personal on-stage performances, hence, required their long-term commitment, *The Method of National Constellations* made use of existing historical documents, and engaged a random (for the lack of a better word) public by temporarily moving them from the position of bystanders, to the position of protagonists.

The Users of the Situation

The Method of National Constellations was based on an original script that recalled the events largely excluded from the present-day official politics of memory in Poland, namely the pacification of a few Belarusian villages in the multiethnic region of Podlasie in the aftermath of the Second World War by a nationalist and anti-communist partisan troop led by Romuald Rajs, also known as Bury. The script referred to both the official and unofficial records of those events – the protocols of the National Remembrance Institute, and interviews with witnesses.

In *The Method of National Constellations* at one time up to 10 persons took active part. They were people who simply came to the performance, but they were not exactly incidental partakers, as they intentionally and consciously had chosen to come (and stay, as they could have withdrawn at any time), but they had not been engaged in the project before that either. Hence, within the project's "universe", they were called the Users of the Situation. If there was an audience, the spectators were referred to, in contrast to the users, as the Observers of the Situation. During the performance, the participants moved around a hexagonal board, as they were instructed, via headphones, by the Narrator which field to step in, and how to act as one of the pre-scripted role-characters in a given situation/scene. The role-taking made the basis for the performance dynamic, however, it seems that the core of the participants' experience was not so much "walking in someone else's

shoes", as the embodiment of their acting (and undergoing)¹⁸ within the "here and now" of the performance. In addition, the roles in the performance were transitory, so that it was impossible to identify with any of them throughout the event.

On the narrative level, as I already mentioned, the performance was set in a specific, local context of a divided collective memory. However, it seems to be comprehensible also out of that context, on a more universal level, as a relational "microcosm" of an ethnic, or religious conflict. For translated into the language of drama, the historical happenings were reduced to the very basic structure of relations and interactions between the actors of those happenings, and the participants were in fact provided with very little information about the motifs of the protagonists, or the socio-political background of the events. That created a space for their own experience both of the historical, and present situation, the distant past, and the immediate social and theatrical reality, giving way not only to a more embodied insight, but also to a more empathetic understanding. (Fig. 2).

In contrast to the structured narration and directed participation of *The Method of National Constellations*, *Prayer. A Common Theatre* provided the participants with an opportunity for a more autonomous and creative involvement; it also left more space for chance and spontaneity.

Polyphony and Agency

Prayer. A Common Theatre was inspired by *Chernobyl Prayer* – one of the books by Belarusian writer Svetlana Alexievich, the 2015 Nobel Prize winner. She was awarded "for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time".¹⁹ The reward dedication points to the important function of both her work, and much of the contemporary nonfiction literature, which is memorialisation of human experience, especially one of trauma, violence, and abuse.

Typically of Alexievich, the book consists of a number of "monologues" and "choirs", in which people of different social and political backgrounds talk about the Chernobyl nuclear disaster of 1986. Although the reportage is titled (at least in its Polish translation) *Chernobyl Prayer. Chronicle of the Future*, and it brings about a number of universal, ecological, and post humanistic themes, it is essentially a book about the

past, one of the author's "monuments to human suffering and courage". Alexievich has turned a polyphonic narration into her distinctive writing style, and a very powerful means of literary expression. Hence, with our performance, we attempted to adopt the reportage not only in a participatory (democratised) manner, but also in a text-oriented way. We thought that there was no better formula to "translate" the polyphonic composition of the book to a theatrical piece than by inviting the readers to share their reading experiences with us, between themselves, and with the audience.

Methodologically, the project also combined documentary and participatory theatre practice. Each performance was prepared within a time span of about a week in cooperation between an artist, a sociologist (myself), and the participants invited from within a local community (so far we have worked with seven groups, each from six to thirteen people, in five different places in Poland). The participants were asked to read the book and each chose a passage of approximately half a page to learn by heart. Within the structure of the performance, they shared their selected and memorised passages with the audience, as well as gave reasons for their choices, which was done in a more spontaneous manner. In addition, they appeared on stage in random order, so that the dramatic (in a theatrical sense) quality of the performance was minimised. Before the performance, both the choices of passages, and the reasons behind them had been collectively and individually explored in the course of workshops, rehearsals, and discussions. As they varied a lot from performance to performance, the content of each spectacle was different. Because in fact the participants co-created the theatre piece, the entire endeavour may be regarded as an attempt at a more democratic artistic practice. (Fig. 3).

Theatre as a Site of Memory

Pierre Nora famously claimed that memory can sustain only when it is performed, practiced, repeated. If this is the case, any historical, documentary theatre may be seen as the location of live memory, or referring to the terminology of that author, as a sort of a *lieux de mémoire* – a space where the past is collectively recalled and remembered. However, in the case of participatory theatre, it is not necessarily one past, or memory, but – like in the examples from my own practice that I have presented – a multitude of positions, voices, and narra-

tives, not infrequently divided, or even conflicted. This is only possible because, as Nora himself, in a somewhat perplexing manner, pointed to:

Contrary to historical objects (...), *lieux de mémoire* have no referent in reality; or, rather, they are their own referent: pure, exclusively self-referential signs. This is not to say that they are without content, physical presence or history; it is to suggest that what makes them *lieux de mémoire* is precisely that by which they escape from history. In this sense, the *lieux de mémoire* is double: a site of excess closed upon itself, concentrated in its own name, but also forever open to the full range of its possible significations.²⁰

In other words, *lieux de mémoire* are sort of "open forms" that, for one thing, need to be actively filled with re-enactments of the past; for another, are potentially inclusive of different memories of the past. As far as theatre is concerned, both can be reached with participation. But when we think of documentary, the question remains: Do participatory theatre practices bring us any closer to the past? Or, perhaps, what kind of past(s) do we access with these methods?

A partial answer seems to be implicit in the analysis of the category of *lieux de mémoire* provided by a Polish sociologist, Andrzej Szpociński. Observing a change in historical culture that we are facing nowadays, he points to the processes of its theatricalisation, connected, of course, to the expansion of performance in culture at large. Theatricalisation, for one thing, means that it is the senses that are the most important in experiencing the past, and not the intellect that used to be needed to decode cultural meanings. This is congruent with the democratic tendency in contemporary culture, which manifests itself, among other instances, in the reduction of the artistic experience to emotions.²¹ But, according to Szpociński, theatricalisation also means that the major function of performance is making it possible for the spectator, and/or participant, to become part of a community – an ephemeral one, created "here and now" by those present. And though the participants and spectators of a performance may also build imagined connections with certain protagonists and events from the past, the sociologist claims it is not a necessary condition for recalling and remembering the past, or turning a theatrical piece into a site of memory.²²

Notes

- ¹ Julian Stallabras, "Introduction // Contentious Relations: Art and Documentary," in *Documentary. Documents of Contemporary Art*, ed. Julian Stallabras (London, Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013), 12–21.
- ² Robin George Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1946).
- ³ Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, trans. Lewis A. Coser (New York: Harper & Row Colophon Books, 1980).
- ⁴ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," trans. by Marc Roudebush, *Representations*, no. 26 (Spring 1989): 7–24.
- ⁵ Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulation," in *Jean Baudrillard. Selected Writings*, edit. by Mark Poster (Stanford: Stanford University Press, 1988), 166–184.
- ⁶ Ewa Domańska, "»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce," *Teksty Drugie*, 5 (2007), 48–61.
- ⁷ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013), 1.
- ⁸ Collingwood, *The Idea of History*, 214–220.
- ⁹ Domańska, "»Zwrot performatywny«, " 52.
- ¹⁰ Heiner Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk* (Kraków: Ha!art, 2015), 50.
- ¹¹ Heiner Goebbels, "Text as Landscape," *Performance Research*, 2 (1997), https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/240.
- ¹² The term has been coined by a German theatre trio Rimini Protokoll in reference to participation of non-actors (representatives of varied social groups, such as call-centre workers, track drivers, or academics) in their performances. See Florian Malzahr, "Dramaturgie opieki i odbierania pewności. Historia Rimini Protokoll," in *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, eds. Miriam Dreyse and Florian Malzahr (Poznań, Kraków: Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, 2012), 21.
- ¹³ See also Katarzyna Niziolek, "Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne," in *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, eds. Grzegorz D. Stunża and Krzysztof Stachura (Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej, Uniwersytet Gdański, 2016), 28–38. For the analysis of the historical development of participatory aesthetic and practices, see Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London, New York: Verso, 2012).
- ¹⁴ For more on the relational aspects of contemporary art see Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. by Simon Pleasance, Fronza Woods and Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2002).
- ¹⁵ Charles Wright Mills, *Sociological Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 6.
- ¹⁶ The concept of postmemory was initially developed by Marianne Hirsch in her book *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012). According to Hirsch, "postmemory" describes the condition of a person, or a collective, such as a generation, who remembers other people's memories, especially ones of traumatic events, which have been handed down to them within families, local communities, or the larger culture.
- ¹⁷ Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004).
- ¹⁸ The distinction between acting and undergoing has been made by John Dewey, who claimed that being an agent and a recipient are two inseparable sides of human experience, including that of art. See: John Dewey, *Art As Experience* (New York: Perigee Books, 2005).
- ¹⁹ https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/press.pdf.
- ²⁰ Nora, *Between memory and history*, 23.
- ²¹ Daniel Bell was one of the first sociologists to diagnose this process. See: Daniel Bell, *Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1996).
- ²² Andrzej Szpociński, "Miejsca pamięci (Lieux de mémoire)," *Teksty Drugie*, 4 (2008): 19.

Bibliography

- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulation." In *Jean Baudrillard. Selected Writings*, edited by Mark Poster, 166–184. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1996.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance, Fronza Woods and Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
- Collingwood, Robin George. *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press, 1946.
- Dewey, John. *Art As Experience*. New York: Perigee Books, 2005.
- Domańska, Ewa. "»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce." *Teksty Drugie*, 5 (2007): 48–61.
- Goebbels, Heiner. "Text as Landscape." *Performance Research*, 2 (1997). https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/240.

- Goebbels, Heiner. *Przeciw Gesamtkunstwerk*. Kraków: Ha!art, 2015.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Translated by Lewis A. Coser. New York: Harper & Row Colophon Books, 1980.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- Malzaher, Florian. "Dramaturgie opieki i odbierania pewności. Historia Rimini Protokoll." In *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, edited by Miriam Dreysse and Florian Malzaher, 12-39. Poznań, Kraków: Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, 2012.
- Mills, Charles Wright. *Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Niziolek, Katarzyna. "Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne." In *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, edited by Grzegorz D. Stunża and Krzysztof Stachura, 28-38. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej, Uniwersytet Gdański, 2016.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." Translated by Marc Roudebush. *Representations*, no. 26 (Spring 1989): 7-24.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.
- Stallabras, Julian. "Introduction // Contentious Relations: Art and Documentary." In *Documentary. Documents of Contemporary Art*, edited by Julian Stallabras, 12-21. London, Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013.
- Szpociński, Andrzej. "Miejsca pamięci (Lieux de mémoire)." *Teksty Drugie*, 4 (2008): 11-20.

Patrycja TERCIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

POMIĘDZY PRYWATNYM A PUBLICZNYM. NA GRANICY TEATRU, PERFORMANCE I SZTUKI (DLA) MIEJSCA

Wprowadzenie

Opracowanie tekstu podsumowującego dzisiejsze przemiany zachodzące na gruncie teatru dokumentalnego w Polsce jest nie lada wyzwaniem. Trudność tkwi w różnorodności proponowanych przez artystów form oraz metod pracy i braku powszechnej dyskusji na ich temat. O ile mamy w Polsce rozpoznaną i nazwaną metodę *verbatim*, o tyle pozostałe próby mierzenia się z historią mówioną, doświadczoną, jej dokumentami i archiwami pozostają w sferze cienia. Aby pomóc im wydostać się w kierunku *raw light*, w 2016 roku wraz z zespołem Teatru Szwalnia w Łodzi pociągnęłam cykliczny przegląd sztuki dokumentu, *verbatim* i *non-fiction* pod nazwą *szwalnia.DOK*, który ma na celu prezentację różnorodnych zjawisk pojawiających się w nurcie dokumentalnym w teatrze oraz w sztukach performatywnych. Mój tekst-wyzwanie jest zatem wypowiedzią kuratorki – tej, która uczestniczy, przygląda się, dyskutuje i zaprasza; mój tekst-wyzwanie to także perspektywa (współ) twórcy działań dokumentalnych i teatrolożki zainteresowanej badawczo przemianami zachodzącymi w przestrzeni współczesnego polskiego teatru dokumentalnego. Mój tekst-wyzwanie to próba uchwycenia dynamiki rozszerzania granic teatru na poczet pracy z pamięcią. Wypełniając lukę badawczą, wypo-

wiadam się we własnym imieniu – w imieniu osoby z wewnątrz, z siłą odśrodkową określoną wektorem poznania.

Artykuł chcę poświęcić nowemu językowi kształtującemu się w obrębie teatru dokumentalnego pozostającego sztuką wielotworzywową i autonomiczną. Wybierając przykłady, kierowałam się różnorodnością metod pracy przywoływanych artystów oraz różnorodnością form, do jakich doprowadziły ich przyjęte strategie. Rozmawiając o nurcie dokumentalnym w polskim teatrze, chcę przywołać działania sytuujące się na granicy teatru, performance i sztuki (dla) miejsca. Chcę podkreślić fakt, iż do tej pory ani badacze, ani krytycy teatralni nie podjęli się kompleksowego ujęcia zachodzących przemian, poświęconego rozwojowi nowych form wypowiedzi w teatrze dokumentalnym w Polsce.

O powszechności nurtu dokumentalnego w polskim teatrze ostatnich kilku lat świadczy ilość zrealizowanych „dokumentalnych” premier w teatrach instytucjonalnych i tak zwanych offowych, które można szacować w dziesiątkach tytułów. Podobnie jest z podejmowanymi przez polskich dramaturgów tematami, stanowiącymi częste diagnozy grup społecznych, rzeczywistości społeczno-politycznej czy ich licznych nawiązań do metod reportażowych. Różnorodność problemów głoszonych ze scen wielokrot-

nie nie odbiega od znanych powszechnie konwencji teatralnych, w których aktor znajduje się na scenie, a widz zasiada na widowni. Aktor kreuje postać, a widz się temu przygląda. Wśród tego, co dla teatru oczywiste, pojawiają się także produkcje nadal sytuujące się w dziedzinie teatru, aczkolwiek próbujące naginać granice na rzecz włączenia w jego strukturę nowych strategii twórczych.

Jako istotę teatru dokumentalnego podaje się „dialektyczne napięcie, jakie rodzi się między fragmentarycznymi cytatami zaczerpniętymi wprost z rzeczywistości politycznej”.¹ Ale nie tylko. Tak jak wspomniałam, teatr dokumentalny jest przestrzenią do analiz i komentowania nurtujących społecznie tematów i problemów z wykorzystaniem autentycznych materiałów. Ale nie tylko. Daniel Warmuz pisze o tym, że:

Spektakle dokumentalne stanowią przeniesienie na scenę tego, co dzieje się poza nią, są więc lustrem, które twórcy stawiają przed widzem. Taki model komunikacji teatralnej wymusza na reżyserach i dramaturgach sięgnięcie po nowe formy pracy i warsztatu.²

Artykuł zwraca uwagę na owo „nowe” – na przekrój działań w zakresie pracy z dokumentem ze względu na proces podejmowany przez danego twórcę / dany zespół twórców. Będą to analizy pięciu przyjętych autorskich strategii w działaniach szczególnych – formach intymnych i bliskich bezpośredniemu spotkaniu z widzem:

1. teatr, w którym narrację prowadzą świadkowie (teatr bez ról);
2. teatr, w którym narrację *verbatim* buduje uczestnik opowiadanej historii (teatr z rolami);
3. performance w przestrzeni teatralnej (z narratorem-sprawcą);
4. performance w przestrzeni prywatnej (prywatne mieszkanie);
5. sztuka (dla) miejsca (działanie w przestrzeni miejskiej, na granicy prywatnego i publicznego, ale w kontekście i wobec tożsamości danego miejsca).

Pochylając się nad metodami pracy i przyjmowanymi strategiami w działaniach dokumentalnych, z zaciekawieniem przysłuchuję się wypowiedziom twórców. Wsłuchuję się w słowa, przyglądam się emocjonalności związanej z ich wypowiadaniem. Z uwagą zapoznają się z napisanymi przez nich tek-

stami – sprawdzam, na co wskazują, by wypunktować jako najbardziej istotne z własnej (zespołowej i jednostkowej) perspektywy. W większości przyciągających moją uwagę, jako kuratorki, działaniach to właśnie proces jest warunkiem koniecznym i częstokroć najistotniejszym w kontekście danej prezentacji. Przez te opowieści o początkach i ciągłym trwaniu chcę Państwa przeprowadzić. Kolejne części mówią zatem o kształtowaniu się języka wypowiedzi, o podejmowanych decyzjach i międzyludzkich spotkaniach.

To nie jest spektakl, to rozmowa

Spektakl *Import/Export* Michała Stankiewicza zobaczyłam w roku 2015. Od tamtej pory rezonuje on we mnie nieustannie, tak samo jak słowa uczestników-bohaterów prowadzonego przez niego działania: „to nie jest spektakl, to jest rozmowa”.³ Zanim rozwinę przebieg pracy nad... rozmową, chcę przywołać tekst programowy z materiałów towarzyszących (tekst przygotowany przez twórców):

Scenariusz spektaklu stanowią autentyczne historie uchodźców z Czeczenii, którzy na scenie sami opowiadają swoje historie. *Import/Export* powstał w wyniku warsztatów *Mieszkam w Białymstoku*, z udziałem młodzieży czeczeńskiej oraz młodzieży z białostockich szkół średnich. Czeczeni opowiadali o doświadczeniu porzucenia domu z powodu przymusowej emigracji, o dorastaniu w obcym środowisku, o tęsknocie za Czeczenią. Dla młodych białostoczan, tych z długą tradycją mieszkania w Białymstoku, było to snucie refleksji o pustce pozostawionej po wyjeździe przyjaciół czeczeńskich, którzy w większości są cały czas w drodze.

Podstawowym założeniem projektu było dać młodym uchodźcom głos, pozwolić im opowiedzieć o tym, o czym chcą, jak chcą i potrafią. Oczywiście ponad tym chcieliśmy opowiedzieć o Czeczenii, o ich życiu w Polsce i pośrednio o samej Polsce. I co szczególnie istotne – w naszych spotkaniach staraliśmy się uniknąć schematu, nie wejść do szuflady, nie poddać się kliszy i nie stworzyć kolejnej pseudointegracyjnej kalki.

Na początku więc oswajaliśmy się ze sobą, a przede wszystkim ciągle rozmawialiśmy, aby odnaleźć język. Z zapamiętanych obrazów, dźwięków, zdarzeń malowaliśmy mapy dzieciństwa, ucieczek, podróży, a następnie bawiliśmy się teatrem, który stał się miejscem naszych spotkań. I właściwie jedyne, na co się zdobyliśmy, to na odwagę wspólnego spojrzenia na świat oczami najmłodszych uchodźców.⁴

Czas tworzenia spektaklu-rozmowy opowiedziany został także w nagradzanym filmie Bartosza Tryzny *Khamelesz*.⁵ W jego obrazie widać dokładnie, jak przebiegał proces – uwydatnia on dynamikę projektu, jego codzienność, wielość perspektyw i różnorodność narzędzi, których próbowali używać twórcy, by domknąć jakości swoich spotkań z uczestnikami (młodzieżą uchodźczą oraz białostocką) w formie spektaklu.

Mówienie o *Import/ Export* jako o rozmowie ma swoje uzasadnienie już w pierwszym kroku podjętym w ramach projektu. Otóż pierwszym źródłem informacji o bohaterach były przeprowadzane z nimi (przez polskich rówieśników) wywiady narracyjne. Słownikowa definicja „wywiadu narracyjnego” opisuje jego istotę oraz konieczne dla jego zaistnienia elementy:

wywiad narracyjny jest techniką badawczą stosowaną w naukach społecznych, a rozpowszechnioną na gruncie socjologii jakościowej. Polega na stymulacji opowiadania o przeżyciach związanych z uczestnictwem osoby badanej w jakimś wydarzeniu lub ciągu wydarzeń. (...) Należy pamiętać, że narracjami są jedynie te opowieści, które posiadają wyraźnie zaznaczony w historycznym czasie swój początek, po którym następuje opis rozwoju pewnych zdarzeń w jakiś sposób ze sobą powiązanych, a opowieść ma czasowo wyraźnie określony przez opowiadającego koniec. (...) Fazy wywiadu narracyjnego (...):

- 1) faza rozpoczęcia wywiadu (...) służy do tworzenia atmosfery sprzyjającej opowiadaniu poprzez budowanie relacji opartych na wzajemnym zaufaniu (...);
- 2) faza stymulowania do narracji (...) – polega

na objaśnieniu rozmówcy formy wypowiedzi, jakiej się od niego oczekuje (...) Zadaniem przeprowadzającego wywiad jest podkreślenie zainteresowania osobistymi doświadczeniami narratora;

3) faza prezentacji opowieści przez narratora (...) – stanowi podstawową część wywiadu, na którą składa się spontaniczna, niezakłócona interwencją badacza opowieść o doświadczeniach narratora. Zadaniem osoby przeprowadzającej wywiad jest podtrzymanie interakcji poprzez pozawerbalne znaki służące wskazaniu, że opowieść jest ważna i interesująca;

4) faza zadawania pytań (...) – następuje po całkowitym zakończeniu narracji. Osoba przeprowadzająca wywiad zadaje dodatkowe pytania, które wyłoniły się w poprzedniej fazie oraz tzw. pytania teoretyczne, służące uzyskaniu opinii, komentarzy narratora;

5) faza zakończenia wywiadu (...) – w fazie tej dochodzi do normalizowania konwersacji, polegającej na powrocie do rozmowy o charakterze potocznym.

Wywiad narracyjny zostaje utrwalony na określonym nośniku (cyfrowym lub analogowym) (...) Następnie dokonuje się jego transkrypcji, polegającej na dokładnym i całościowym przepisaniu treści wypowiedzi narratora z oznaczeniem jej parajęzykowych własności (m.in. przerwy, milczenie, śmiech, westchnienia) za pomocą określonych symboli. (...) Taka forma zapisu jest istotna z punktu widzenia poprawności interpretacji wypowiedzi.⁶

Dziewczęta przeprowadzające rozmowy finalnie także stanęły na scenie, by wypowiedzieć się na temat swojej dokumentalnej pracy w projekcie, ale także by zabrać głos za nieobecnych (byłych) uczestników warsztatów *Mieszkam w Białymstoku*. Wywiady narracyjne dziewcząt nie utrzymywały jego restrykcyjnie opisanej formuły – same uczestniczki przyznają, że ważniejsza była dla nich żywotność rozmowy i naturalność spotkania z rówieśnikami, więc często rozmawiali o tym, co interesowało ich prywatnie; nie zawsze była to realizacja „zadanego” tematu, choć takie także się pojawiały. Jednym z takich tematów były pytania o sny. Pomędzy rozmówcami

nie było znaczącej bariery językowej – prowadzące wywiady mówią wręcz o pełnej komunikatywności. Jeden z uczestników skomentował okres rozmów jako ważną część projektu: „te wywiady z Patrycją były wartościowe dla mnie. Bo jak się mówi o swoich problemach komuś, to jest taka ulga”. Czas pierwszych spotkań twórcy *Import/Export* liczą w miesiącach. Godziny i miesiące rozmów (z ich transkrypcją włącznie) oraz działań pobocznych, takich jak przeprowadzanie ankiet⁷ wśród trzynastu czeczeńskich uczestników-bohaterów, złożyły się na podstawową warstwę tekstową spektaklu. Z wielości materiału została wyselekcjonowana jego część, którą reżyser wraz z dramaturżką zebrali w pierwszą wersję narracji.

Pracując ze wspomnieniami, w działaniu (czy samym pierwszym czytaniu powstałego tekstu), twórcy trafiali na granice, których nie można było przekroczyć. Wielokrotnie zderzali się z tym, iż opowiedziana już nie obcej osobie (mowa o rozmówczyńach) prywatna historia nie może zostać powiedziana bezpośrednio obcym zgromadzonym na widowni. Niektóre ze wspomnień okazywały się być tak silne (i nieprzepracowane), że powroty do nich byłyby nadużyciem. Z każdym kolejnym czytaniem przygotowanego z wypowiedzi uczestników-bohaterów tekstu „właściciel” wspomnienia decydował o tym, czego nie powie. O wojnie mówi wyłącznie najstarszy z czeczeńskich chłopców. Płynność scenariusza stała się swoistym sposobem na scenariusz. Jeden z uczestników we wspomnianym filmie *Khamelesz* powiedział: „jak się mówi prawdę, to jest się wyluzowanym. Jest łatwiej”.

Siła opowieści w *Import/Export* tkwi w prawdzie – prawdzie historii, z którą mierzą się zarówno twórcy, jak i uczestnicy. Nastawienie na otwartość formy pozwala na to, by w scenicznym „tu i teraz” uczestnicy-bohaterowie opowiadali szczerze i o tym, na co się godzą. Bersan (najstarszy z uczestniczących w projekcie Czeczenów) kontynuował: „czasami sobie przypominamy daną sytuację, będąc już na scenie, i ją opisujemy”. Przywilej mówienia w pierwszej osobie to przywilej relacji, w której człowiek mówi do drugiego człowieka, a nie wyobcowany aktor li tylko do widza.

Prawda opowieści w spektaklu płynie także z faktu ustanowienia na scenie miejsca wypowiedzi dla tych, których opowieść dotyczy – uczestników projektu *Mieszkam w Białymstoku* – uchodźców z Czeczenii oraz młodych białostoczian. Materiałem dokumentalnym spektaklu w pierwszym planie są

przede wszystkim wspomnienia i doświadczenia bycia uchodźcą oraz doświadczenia bycia polskim znajomym rozpoznającym uchodźczą rzeczywistość. Jest to materiał najbardziej czuły i wymagający, zwłaszcza kiedy podstawową metodą pracy stanowi „mówienie o”, dzielenie się historią, opowieść – *khamelesz*, czyli rozmowa.

Mama Bersana (pracująca w białostockiej Fundacji Dialog, wspierająca adaptację uchodźców) podczas spotkania w Instytucie Teatralnym, o którym wspomniałam wcześniej, wtrąciła argument przemawiający za tym, dlaczego ona (i jej dzieci), a także pozostali młodzi Czeczeni za zgodą swoich rodziców wzięli udział w projekcie: „chcieliśmy powiedzieć, z jakich powodów jesteśmy tutaj; z powodu wojny, a nie tak po prostu, żeby odpocząć...”.

Spotkania z matkami uczestników stanowiły jeden z punktów wstępnych pracy nad spektaklem. Z uwagi na delikatność wspomnień i indywidualne struktury emocjonalne każdego z uczestników-bohaterów bardzo ważne było wypracowanie dialogu i wspólnego stanowiska także z ich opiekunami. Spotkania te miały na celu wskazanie intencji twórców, ale też zebranie wszelkich wątpliwości od rodziców, którzy *de facto* ostatecznie decydowali o udziale w projekcie bądź rezygnacji z niego swoich dzieci. Matki pytały o korzyści, a ich wahania i częsty brak przekonania przekładały się na ciągłe zmiany w liczności uczestników. Czasami na próby nie przychodził nikt. W filmie Tryzny jeden z uczestników-bohaterów tak opisuje ciągłą zmienność projektu: „na ostatniej generalnej próbie nie było wiadomo, czy wszyscy przyjdą. Przez trzy miesiące dużo osób wykruszyło się; tak naprawdę cały czas panowała niepewność. Do końca nie wiedzieliśmy, jak skończy się spektakl i ilu uczestników pozostanie do końca”.

Dynamika projektu zrównała się z dynamiką życia czeczeńskich uchodźców biorących w nim udział. Niepewna codzienność stała się lejtmotywem. Niektóre osoby z premierowego składu zespołu po pewnym czasie opuściły Polskę. Ich historie pozostały w spektaklu, natomiast są przywoływane niczym u Brechta, z informacją o tym, co w danym momencie tworzyło sytuację sceniczną, kiedy byli tu obecni.

W jaki sposób twórcy pracowali z wypowiedzianymi i wybranymi wspomnieniami? Michał Stankiewicz, reżyser spektaklu, dookreślił swoje metodologiczne poszukiwania jako poruszanie się w ob-

rzebie „plam tematów”. Każdy z uczestników-bohaterów realizował i pracował nad ustalonym tematem. Przyjętą strategią była umowa, że wychodząc na scenę, w obszarze swojego tematu, możesz powiedzieć wszystko, czym chcesz się podzielić. Ważne było to, by słowa wypowiedziane zostały szczerze, z intencją, by po ich wysłuchaniu zmienił się wewnętrzny świat widza, który przyszedł na spotkanie z Tobą. Podczas prób częstą prośbą reżysera była dyspozycja: „powiedz to, jak do mamy”. W ramach ćwiczenia przed premierą zorganizowano otwarte spotkanie z twórcami i uczestnikami w białostockiej kawiarni Rabarbar. Tutaj pierwszy raz publicznie mogły wybrzmieć fragmenty monologów – próby mówienia do kogoś, by mówienie to pozostawało żywe, a nie odtwarzane. Ponadto była to pierwsza sytuacja spotkania na poziomie zwyczajnego przebywania ze sobą Czechenów i Polaków, rozmów o kulturze i tradycjach czecheńskich, wspólnej nauki tańca. Zdarzenie to wychodzi według mnie naprzeciw oswajaniu „Innego”, by wkrótce – poznany – stał się „Swoim”. By móc cały projekt wraz z jego finałem – spektaklem – zamknąć w szczerze rzuconych przez kilkuletniego wówczas uczestnika-bohatera słowach: „nasz teatr to polega na tym, że jesteśmy w nim razem”.

Bezpośrednią inspiracją dla formy spektaklu była produkcja Rimini Protokoll pt. *Radio Muezzin*. Rzeczywiście, jasnym zapożyczeniem z języka wizualnego tej niemieckiej grupy jest rozbicie narracji na obraz wideo oraz relacjonujące, osobne wypowiedzi każdego z bohaterów. Ale najważniejszym z zapożyczeń – choć nie literalnym – jest praca z grupą, którą również można określić jako „ekspertów codzienności”. „Ekspert codzienności” to sformułowanie ustanowione przez członków grupy Rimini Protokoll; jest ono także nieodłącznie stosowane przez wszystkich badaczy ich działalności, a jego definicja brzmi następująco: „ekspert nie jest aktorem (ani zawodowym, ani amatorem), performerem czy artystą – to narratorzy historii, którzy są ważni ze względu na własne doświadczenia, funkcje społeczne czy określoną postawę wobec samego siebie”.⁸ Piszac o *Import/Export* jako o teatrze bez ról, zwracam uwagę na tę ważną gałąź praktyki w nurcie dokumentalnym polskiego teatru, gdzie bezpośrednio dotknięty danym problemem godzi się opowiadać we własnym imieniu. Dla mnie niezaprzeczalnie uczestnicy-bohaterowie działania Stankiewicza są ekspertami codzienności.

I nikt nie wypowiedziałby się bardziej kompletnie za nich samych, a dalej – nie pozwoliłby pełniej otrzeć się o autentyczne wspomnienia zgromadzonej widowni.

O wojnie ze sceny zdecydował się opowiedzieć tylko jeden z uczestników-bohaterów. Spektakl jest przede wszystkim atlasem wspomnień: z drogi do Polski; z czasu adaptacji w nowym miejscu i środowisku; z pożegnań; z towarzyszących im snów; z radości i tęsknot, z dumnego przywoływania swojej kultury. Pomimo kształtowania narracji poprzez pracę z pamięcią działanie jest bardzo mocno osadzone w „tu i teraz” każdego z bohaterów. Opowieści o przeszłości nie zatrzymują ich w działaniu na poczet własnej przyszłości. Zaproszona do projektu młodzież mówi też o tym, jak rozwija swoje pasje, kształci się, poznaje świat i staje się częścią naszej kultury – tej lokalnej (białostockiej) i tej w ujęciu globalnym. Mimo tego *Import/Export* nie jest spektaklem powstałym poprzez nakładane na uczestników matryce ofiar i uchodźców. To bardzo szczerza rozmowa o tym, jaki bagaż można mieć ze sobą, ale też o tym, jak dojrzeć w drugim człowieku równego sobie – jak w lewinowskim dialogu spotkać się twarzą w twarz.⁹

Bersan: Jak byłem mały, jak zrzucali bomby, jak się chowaliśmy do piwnic, to tata tłumaczył mi, że to jest normalne. Że tak się dzieje na każdej wsi na całym świecie. Rodzice wypalili lampą naftową na suficie w piwnicy imiona wszystkich, żeby – w razie gdyby nas zabito – pozostał po nas jakiś znak. (...) W oknach nie było szyb, tylko szeleszcząca folia, przez co trudno było nasłuchiwać nadlatujące samoloty. (...) Chciałbym pokazać Wam swoją wioskę, która jest w Czechenii (...); tata zrobił mi górkę do zjeżdżania na podwórku, bo Rosjanie wszędzie rozstawiali miny (...) na polach wybuchały krowy, a przy rzece zabawki, które zostawiali.

Lorsan: Co pamiętam z ośrodka? 1. plac zabaw; 2. mały pokój, w którym spaliśmy; 3. mój schowek za łóżkiem, pod parapetem; 4. kolegę Asłana. Pamiętam, jak znaleźliśmy piłkę, a potem cały dzień się nią bawiliśmy. (...) W Czechenii miałem kota, chciałem go wziąć, ale nie mogłem. Opiekowali się nim moi dziadkowie. Zaurbek: Polskiego uczyłem się przez komik-

sy. (...) Wyjeżdżając z Czeczenii, wziąłem ze sobą tylko ubrania. Na tydzień przed wyjazdem zrobiliśmy zdjęcie z rodziną. Mama miała w Groznych cukiernię. Do Polski jechaliśmy trzy dni. Tylko z jednym kolegą zdążyłem się pożegnać; (...) myślałem, że jadę na wakacje. Zelichman: W Moskwie dowiedziałem się od mamy, że jedziemy do Polski i powiedziałem jej wtedy, że przecież nie wziąłem ze sobą nic osobistego... Całą drogę, na kuszetce, słuchałem 320 utworów wgranych na mp3. (...) Z ośrodka pamiętam karaluchy (...) i to, że przed ośrodkiem w Białymstoku podpalili nasze samochody. Khava: Nie chcę wracać do Czeczenii. Stamtąd nie mam żadnych wspomnień. Nie miałam czasu pożegnać się z koleżankami. (...) W Polsce brakuje mi sklepów z długimi spódnicami.¹⁰

Kilka przywołanych wypowiedzi ze spektaklu jest pretekstem do tego, by nie tyle wskazać na obszar „plam tematów”, o których mówił reżyser, ile by powiedzieć także o innych rodzajach dokumentach, które poza wspomnieniami wprowadzone zostały na scenę w *Import/Export*. Towarzyszący opowieści uczestników-bohaterów są także artefakty przywiezione ze sobą (jak na przykład rodzinne zdjęcie Zaurbka, które w trakcie monologu możemy zobaczyć wyświetlone na dwóch tylnych ekranach); obrazy z przywoływanych miejsc (na przykład wideo z placu zabaw i ośrodka, o którym opowiada Lorsan, oraz widok na wioskę Bersana dzięki podglądowi z Google Street View); prototyp domu Bersana czy tradycyjny żeński strój, w którym jedna z dziewcząt wykonuje piosenkę do referencji wizualnej w tle – teledysku czeczeńskiej gwiazdy sceny muzycznej.

Import/Export to przykład pracy ze świadkami historii, jej bezpośrednimi uczestnikami, z ekspertami codzienności. Stanowi o tym rodzaju działań w nurcie dokumentalnym polskiego teatru, w którym teatr obywateli się bez ról. Na rzeczywistość spektaklu przekłada się tu długotrwały proces wzajemnego poznawania się i słuchania, budowania zaufania i respektowania wolności wypowiedzi. Dzięki uważnemu byciu twórców oraz proponowaniu metod niezawłaszczających przestrzeni prywatnej powstała niezwykle ważna produkcja, o której sami zaangażowani mówią, że nie jest ona spektaklem, a jest rozmową. Działanie domknięte w formie przez Stankiewicza to przede wszystkim rzetelna praca z historią mówioną, która wobec jedynego słusznego medium – osoby doświadczającej daną historię – staje się podstawowym materiałem dokumentalnym w obrębie tego spektaklu.

Import/Export

reżyseria: Michał Stankiewicz

asystent reżysera, muzyka, światła: Adam Frankiewicz

dramaturgia: Marta Jagniewska

wideo: Bartosz Tryzna

scenografia, kostiumy: Karolina Maksimowicz

projekcje wideo: Sebastian Łukaszuk

plakat: Natalia Kabanow

dokumentacja: Patrycja Kownacka, Natalia Siereda, Ida Matysek, Martyna Płońska

kurator projektu: Magdalena Godlewska-Siwerska

koordynatorka projektu: Katarzyna Siwerska

występują: Oxana Ahmadova, Dżaneta Ahmadova, Zelichman Edilow, Khavashi Kosumova, Patrycja Kownacka, Ida Matysek, Bersan Mezhidov, Lorsan Mezhidov, Laura Mezhidov, Khava Ozdamirova, Martyna Płońska, Natalia Siereda, Zaurbek Vazaev.

Il. 1, Il. 2, Il. 3

1. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.

2. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.

3. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.



Kolejnym przykładem pracy z dokumentem jest najbardziej dotychczas rozpoznana i powszechna metoda, czyli *verbatim play*. Przesunięcie w wykorzystaniu tej metody przez reżyserkę Agnieszkę Wąsikowską polega na tym, iż korzysta ona z materiału dokumentalnego zgromadzonego przez członka swojego zespołu, Marcina Kunderę. Dzięki jego bezpośredniej obecności i roli współtworzącego spektakl, pojawiają się w ich wspólnej *verbatim play* koncepty nowe, pracujące na oryginalność przygotowywanego spektaklu.

Verbatim to metoda tworzenia tekstu sztuki, a następnie spektaklu na podstawie wywiadów z ludźmi z określonego środowiska. Aktorzy i reżyser nagrywają wywiady, obserwują mimikę i gestykulację informatorów, po czym tworzą spektakl teatralny za pomocą montażu i skracania fragmentów nagrań, jednak bez zmieniania wypowiedzi informatorów. Celem aktorów jest przekazanie tekstu widzowi przy minimalnej, neutralnej grze.¹¹

Tak o *verbatim* w kontekście rosyjskich praktyk teatralnych (gdzie metoda ma swoje korzenie) pisała Katarzyna Syska - badaczka związana z rosyjską literaturą i dramaturgią. *Verbatim* w Rosji przeżywała swoją świetność dzięki działaniom twórców tamtejszego teatru dokumentalnego (dla przykładu: Iwan Wyrpajew i Teatr.doc), których część realizowała spektakle także na polskich scenach.

Być może wybór *verbatim* jako metody dominującej w tworzeniu narracji spektaklu *Jesteśmy przynętą, kochanie!* wynikał ze względu na geograficzne pokrewieństwo zgromadzonego materiału / poruszanego problemu z obszarem jej rzekomych źródeł formalnych. Być może to tylko niezwykle zbieg okoliczności, a wyróżnik stanowił rodzaj dokumentów, z jakimi z ukraińskiego Majdanu przyjechał jeden ze współtwórców. Bez względu na to, która z odpowiedzi byłaby najbliższa prawdy, warto prześledzić równoległość historii w spektaklu z jej rzeczywistością.

Będę pisał jednym ciągiem, bo i czasu mało. Będę Ci to wszystko pisał tak, jakbym po prostu do Ciebie mówił. Mam nadzieję, że na coś się przyda. Dołączam parę zdjęć i trochę video jakiegoś. Eto wsio. Kochana, wróć, przyjadę do Ciebie. I wszystko opowiem. Dziękuję za wszystko. Tak na zaś. Marcin.¹²

Zapis wiadomości Marcina Kundery do Agnieszki Wąsikowskiej otwiera spektakl. Marcin,

młody operator, filmowiec, postanowił pojechać do Kijowa, żeby „zrobić film o tym, co się tam dzieje”. Był to czas protestów tak zwanego Euromajdanu przeciwko niepodpisaniu przez Ukrainę umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską. Już w trakcie podróży Kundera wiedział, że jego materiał będzie mógł pracować na rzecz większej wypowiedzi – nie tylko w formie filmu dokumentalnego, ale także dokumentalnego teatru. Godziny nagrań opatrzone autorskim komentarzem przeszły wstępną selekcję dramatyczną we współpracy z reżyserką. Wybrano wówczas wątek spotkania Kundery z Dante i Nataszą – młodymi Ukraińcami, z którymi przebywał na Majdanie i dyskutował o tamtejszej rzeczywistości. Znacząca większość spektaklu złożona jest z wypowiedzi jego samego i jego towarzyszy. Scena przywołująca mass-medialną optykę wydarzeń na Majdanie jest kolażem przekazu telewizyjnego zestawionego między innymi z reportażowymi tekstami Ziemowita Szczepka. Scena ta poza językiem odbiega od pozostałych także przyjętą konwencją potęgującą piętrzenie się ról na scenie – sytuację odgrywania i z(a)grywania.

Decyzja o prowadzeniu ról jest bezpośrednią konsekwencją obranej przez twórców metody pracy. Aktorzy, poza rozpoznaniem wybranego (wyselekcjonowanego) materiału filmowego i spotkaniami-rozmowami z Kunderą, łączyli się za pośrednictwem Skype’a z autentycznymi bohaterami – z Dante i Nataszą. Dzięki temu mieli nie tylko możliwość zadawania pytań w kontekście poruszanych wątków, ale też mogli skonfrontować się ze swoimi postaciami w optymalnie najbardziej bliskim (choć nadal zapośredniczonym) kontakcie. Dopuszczenie do wideo-rozmów z bohaterami było ważną decyzją reżyserską, ponieważ *verbatim* wymaga od aktorów wyzbycia się technik aktorskich na rzecz neutralności i bycia najbliżej swojego „referenta”. Trudno ocenić, na ile precyzyjną pracę wykonali aktorzy, ponieważ rzeczywisty Marcin Kundera i Dante oraz prawdziwa Natasza pojawiają się w obrazie projektowanym w spektaklu zaledwie kilka razy, i to w sytuacjach, w których sam Kundera jest obserwatorem przypatrującym się na przykład wykonywanej w przejściu podziemnym przez Dantego piosence. Operator – w wideo przeniesionym do spektaklu – ujawnia się tylko raz. Podczas jazdy pociągiem w kierunku Kijowa, mówiący: „(...) dobra, *pro forma*, jeszcze jedno. Chciałem powiedzieć mamie, że ją kocham. Na wszelki wypadek.”

Jego pozostałe wypowiedzi (w roli Marcina – Mateusz Mosiewicz) są równie intymne i zorientowane na jakości własnych przeżyć, choć nie wypowiada ich własnym głosem, a głosem aktora:

starowinka rzuciła mi się na szyję. (...) Stoję pod sceną na Majdanie; pierwszy raz trzymam w rękach flagę Polski. (...) Ja to się dowiedziałem, że coś się dzieje (...) z Internetu. Po prostu pomyślałem sobie, że skoro człowiek wychodzi na ulicę i mówi "nie", bo mu się nie podoba, to może tak powiedzieć po prostu. Ale nie tu. I przyszło mi na myśl, że ludzie znoszą upokorzenie przez całe życie, a potem wychodzą na ulicę, żeby się bronić. (...) I że jak nie staniesz się częścią tego tłumu, który mówi nie, to do końca życia będziesz przegrany.

Sytuacje na scenie budowane są za pomocą bardzo prostych środków: w tle towarzyszące aktorom obrazy wideo z rzeczywistości Majdanu uchwyconej przez Kundere, stos samochodowych opon, konstrukcja przywodząca na myśl bramki-blokady pod sceną Majdanu, sprzyjających dialogowaniu trójki postaci-bohaterów-aktorów. Dzięki temu minimalizmowi jasno wybrzmiewa historia Majdanu z perspektywy spotkanych Ukraińców; padają fundamentalne pytania o nagle zaciekawienie reszty Europy tą niemal zapomnianą częścią świata.

Dante: zaczęło się tak, że zebrali się studenci (...) i próbowano nas rozgonić. (...) Bardzo długo nas bili, jak długo – nie pamiętam. Szybko bili. Gonili nas jak zwierzęta. (...) No i tak to się zaczęło. Tak się zaczęła rewolucja i cały świat się dowiedział o tym, że Berkut pobił ludzi (...), a milicja mówiła, że rozgonili nas dlatego, że trzeba postawić choinkę, że miasto chce postawić choinkę na nowy rok, kumasz? Po prostu kłamali.

Natasza: nikomu nie powiedziałam, że tu jestem. (...) Moja babcia powiedziała, że jak Putin wejdzie w końcu, to każdego, kto będzie za Ukrainą, sama ubije. (...) Tu nawet jak ktoś mnie uderzy, to przynajmniej dostanę za to, w co wierzę. (...) Po co tu przyjeżdżacie, wy, Polacy? Bo wszędzie indziej się z was śmieją? Poza diagnozą sytuacji i przekazaniem kon-

tekstów z perspektywy żyjących wewnątrz konfliktu, w *Jesteśmy przynętą, kochanie!* znalazło się także miejsce na scenę poświęconą pamięci tych, którzy zginęli, a nie byli anonimowym tłumem – przynajmniej nie dla bohaterów tego spektaklu. Obrysowane fluorescencyjnym sprejem ciała wspomnianych ofiar pozostają z aktorami i widzami do końca spektaklu:

Wania nie żyje. Dima nie żyje. (...) Dwudziestu policjantów głosowało, czy go zabić, czy nie. (...) Najtrudniej było Julii, takiej wolontariuszce z Winnicy. Julia wszystkie miesiące była na Majdanie. Wszystkie jego dni i noce pracowała w służbie medycznej, ale akurat tego dnia była odpowiedzialna za telefony. To znaczy, że do niej przynosili wszystkie komórki poległych. One ułożyły się w takim długim szeregu wprost przed jej oczami. Jej zadaniem było odbierać telefony do tych, których już nie było. I dopóki telefony milczały, Julia patrzyła tylko z przerażeniem na te wszystkie Nokie, Samsungi, a potem zaczęły dzwonić jeden po drugim. I teraz wyobraź sobie ten moment, kiedy na ekranie wyświetla się słowo „mama”.

Twórcy spektaklu *Jesteśmy przynętą, kochanie!* również pracują ze swego rodzaju historią mówioną, ale do jej opracowania posłużyła im metoda *verbatim* rozszerzona o wykorzystane fragmenty innych tekstów kultury. Dodane materiały dokumentalne stanowią fragmenty autentycznych nagrań wideo – fragmentów filmu Marcina Kundery (członka zespołu pracującego nad spektaklem) – podbudowujące faktyczną, niezakłamaną opowieść o Majdanie 2013-2014 i – w dalszym planie – o chęci realnej zmiany, którą wyśpiewują w ostatniej scenie słowami zespołu *4 Non Blondes*:

And I try, oh my God, do I try?
I try all the time in this institution
And I pray, oh my God, do I pray?
I pray every single day for a revolution!
And so I cry sometimes when I'm lying in bed
Just to get it all out what's in my head
And I, I'm feeling a little peculiar
And so I wake in the morning and I step outside

Then I take a deep breath
And I get real high
And I scream from the top of my lungs:
"What's going on?"

And I said "Hey, yeah yeah-eh-eh, hey yeah
yeah"
I said "Hey! What's going on?"¹³

Jesteśmy przynętą, kochanie!

reżyseria i dramaturgia: Agnieszka Wąsikowska

tekst: Marcin Kundera, Agnieszka Wąsikowska
(kreacja zespołowa)

video: Marcin Kundera

scenografia i kostiumy: Małgorzata Iwaniuk

reżyseria światła: Paulina Góral

występują: Helena Ganjalyan, Filip Kosior, Mateusz Mosiewicz

muzyka: Jan Pałys

Il. 4, Il. 5, Il. 6

Performance w przestrzeni teatralnej

Oficjalny opis zdarzenia pt. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, które ja sytuuję na granicy między teatrem a performance, informuje, iż jest to projekt posługujący się językiem teatru, sztuk wizualnych i dokumentalistyki, budowany w oparciu o archiwum artystki.¹⁴ Twórca działania, Ludomir Franczak, pozbył się w opisie obszaru sztuki performance, być może umieszczając go w pojemnym sformułowaniu „sztuki wizualne”. Niemniej jednak chcę podkreślić performerską obecność Franczaka w przestrzeni, któremu poza „performerem” nadam w toku analizy kolejne, odrębne statusy.

Zanim przejdę do analizy, przywołam składowe projektu Franczaka, których zaistnienie przy premierowej prezentacji działania było warunkiem absolutnie koniecznym do rozpoznania postaci Wę-

grzynowskiej, ale i samych strategii artystycznych, którymi posługiwał się twórca.

[Projekt] za punkt wyjścia stawia postać artystki, która całe swoje życie dedykowała pracy twórczej, pozostając całkowicie nieznaną zarówno szerszej publiczności, jak i środowisku artystycznemu. Pytane o nią osoby niewiele pamiętają, dostępne dokumenty i prace są jedynie szczątkiem tego, co rozproszone zostało po jej śmierci. Postać Węgrzynowskiej znika, rozpływa się, loopuje w pojedynczych gestach i słowach.¹⁵

Pierwszym elementem dodanym, swoistą przedakcją samego wydarzenia, był otwarty wykład Huberta Bilewicza „Janina Węgrzynowska: próba ulokowania w historii sztuki i historii projektowania”. Z prezentacji odbiorcy dowiedzieli się o nowoczesnym i awangardowym języku prac Węgrzynowskiej. Bilewicz wskazał na jej publikacje na łamach tygodnika *Argumenty*; na szereg prac w nurcie informel, kinetic art i op-art; na przygotowywane matryce do spotów reklamowych. Opowieść o Węgrzynowskiej zaczęła także przybierać formę spekulacji na jej temat: na przykład wiele zapisów mówi o tym, iż była ona autorką logotypu Cepelii, ale nie zostało to sprawdzone, więc i wiarygodność informacji nie została nigdy w stu procentach potwierdzona. Bilewicz odniósł się także do jedyne biogramu Węgrzynowskiej (opatrzonego jej ilustracją-kolażem), by po chwili dodać, że nigdy nie znaleziono oryginału tej ilustracji...

Drugim dodanym elementem był koncert Marcina Dymitera inspirowany twórczością Węgrzynowskiej. W czasie rzeczywistym koncertu Franczak tworzył wizualizacje z prac artystki z różnych okresów jej twórczości, pokazując tym samym jej kinetyczne i kolażowe formy, z których zwłaszcza te ostatnie korespondowały z przestrzenią dźwiękową powstającą pod palcami Dymitera.

4. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.

5. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.

6. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.



Powtarzając za Franczakiem: „Jak opowie- dzieć o kimś, kto wymyka się poznaniu? W jaki spo- sób pozierać w jedną całość ludzkie życie i ślady, któ- re po nim pozostały?”¹⁶ Tym bardziej, że dodatkową trudnością jest stale powiększające się archiwum prac, przedmiotów i dokumentów, które pozostały po artystce i zostają przekazywane twórcy. Pierwszy raz z osobą Węgrzynowskiej Franczak zetknął się w opowieści kuzynki, Henryki Jarosławskiej, która po śmierci ciotki (Węgrzynowskiej) zajęła się porząd- kowaniem jej pracowni i rzeczy osobistych. Artysta zaczął więc na samym początku swoich poszukiwań kopiować dokumenty, listy, pamiętniki i prace nale- żące do Węgrzynowskiej. Rozpoznawanie jej postaci mimo wielości materiałów nie stawało się łatwiejsze. Z rozmów z osobami z jej bliższego otoczenia także nie można było uzyskać żadnych konkretnych infor- macji, ponieważ wszyscy słabo ją pamiętali. Drobne śledztwa dokonywane przez Franczaka doprowadza- ły go do kolejnych murów: dwa programy telewizyjne nagrane pod jej nazwiskiem obarczone są restryk- cjami prawa autorskiego (jednorazowe odtworzenie czterominutowego obrazu to koszt trzystu złotych brutto); z kolei grafiki z *Argumentów* nie mają – po- dobnie jak prace dla Cepelii i Polskiego Lnu – ure- gulowanych praw autorskich. Pamiętniki Węgrzy- nowskiej są bardzo sprawozdawcze, niewiele mówią o niej jako osobie i artystce. Franczak znalazł zaledwie kilka bardziej prywatnych wpisów (jeden poświęcony paraleli lądowania na Księżycu pierwszego człowieka w historii z jej obrazami).

„Projekt podejmuje problem samotności, sku- piając się na tym, co pozostaje po śmierci – prac, oso- bistych przedmiotów, mebli – nadmiaru rzeczy, które nagle stają się problemem dla spadkobierców”.¹⁷ Nar- racja zdarzenia performatywnego zaproponowanego przez Franczaka jest zapisem jego drogi do poznania Janiny Węgrzynowskiej. To droga śledczego i skru- pulatnego archiwisty podążającego za ukazującymi się mu tropami oraz śladami. Opowieść artysty zbie- ga się tu ze słowem zapisanym przez Węgrzynowską – wybrzmiewa jej *artist statement*, wprowadzając uczestników zdarzenia w środek jej opartowego ob- razu, w którym kryje się jej nieuporządkowana histo- ria. Franczak wprowadza na scenę dużą część zgro- madzonego przez siebie archiwum; tworzy kolażowe i opartowe instalacje inspirowane jej twórczością. Przemyca nagrane słowa z jej pamiętników oraz zło-

powane przestrzenie dźwiękowe Dymitera. Artysta bardzo świadomie deklaruje swoją twórczą postawę oraz przyjęte strategie:

Sam spektakl jest wypadkową tych dwóch wy- darzeń, a jednocześnie kreuje zupełnie nową przestrzeń, wykorzystując kopie dokumentów i prac, bawiąc się ich skalą, stawiając na inter- pretację artystyczną i zabierając to całe archi- wum w podróż nieco dalej, niż pozwalałyby na to suche fakty. Więc jest to teatr dokumen- talny, ale nie ograniczający się do samego do- kumentu, a nawet nie podchodzący do niego z wielkim namaszczeniem. Raczej żerujący na dokumencie, rozwijający go w nowym kierun- ku i kontekście.

Zawsze powtarzam, że dla mnie archiwista jest tak naprawdę twórcą – decyduje, które doku- menty pozostawi, które wyrzuci, które umieści pod ręką, a jakie schowa głęboko w magazynie. Zazwyczaj wydaje nam się, że archiwum jest jakimś obiektywnym zbiorem dokumentów, tymczasem jest kreacją archiwisty.

Spektakl o Węgrzynowskiej jeszcze bardziej uwypukla tę funkcję kreacyjną, podbija ją i za- biera w nową przestrzeń, w której już nawet nie ma znaczenia, czy obcujemy z oryginałem, czy kopią i jak kopia ta jest bądź nie jest, wy- koślawiona.¹⁸

W wypowiedzi Ludomira Franczaka pozwo- liłam sobie podkreślić aspekty istotne dla dyskusji o strategiach w nurcie dokumentalnym współcze- snego polskiego teatru. Wskazują one na fakt, iż twórca świadomie wybiera tutaj metody korespon- dujące z istotą samego materiału dokumentalnego, z którym się zetknął. Stąd uzasadnienia dla kopio- wania, kolażowania i przekształcania tego, co przez niego odkryte. Sam nadaje sobie też status archiwi- sty. Sam przecież dokonuje wyboru, przedstawiając Węgrzynowską fragmentarycznie i także nie w fak- tach, a w tropach, które w drugiej części spektaklu każdy z uczestników może samodzielnie rozwinąć lub odnaleźć te niewskazane. Ponadto Franczak jest performerem i oprowadzaczem, swoistym sprawcą całej sytuacji scenicznej. Nie mówiąc własnym gło- sem, a jedynie za pośrednictwem przygotowanych wcześniej, zadrukowanych tekstem kart staje się jed-

nocześnie wyobcowany i nader silnie obecny. Swoją cielesnością wywołuje gest wejścia w obraz Węgrzynowskiej. I swoją cielesnością uruchamia najbardziej nostalgiczny z elementów swojej instalacji – makietę ukazującą Węgrzynowską w fotelu, w którym zmarła; lewitującą w przestrzeni własnego pokoju na tle księżycy, którego zdobycie przez człowieka tak bardzo ją niegdyś poruszyło.

Na sam koniec chcę, korzystając z uprzejmości artysty, przywołać fragment tekstu ze spektaklu, który w pełni przenosi nas w odczucie ilości materiału dokumentalnego, z którym, poszukując Węgrzynowskiej, zmierzył się Franczak:

Co zostaje?

Papierowe kolaże, wyklejane z kolorowych gazet, makiet magazynu, ilustracje książkowe, szkice, plansze, projekty i plakaty. Obrazy przestrzenne, olejne, akwarele. Dwustronnie dekorowane kilimy, prace tekstylne. Programy telewizyjne. Maszyna laserowa.

Pamiętniki, fotografie i listy.

Notatki, rachunki, kserokopie szkiców i wierszy, papiery wartościowe – przed- i powojenne obligacje państwowe, ruble carskie oraz powojenne obywatelskie. Kasety wideo, magnetofonowe i dyskietki. Oryginalny scenariusz spektaklu, negatywy, dokumentacje, legitymacje członkowskie, książeczki zdrowia i ubezpieczeniowe, świadectwa szkolne, bilety miesięczne, wizytówki, notesy z numerami telefonów, odznaki, order, wyniki badań zdrowotnych, wycinki nekrologów i informacji o śmierci bliskich. Skórzane portfele, dowody, prawa jazdy i legitymacje, zaświadczenia, certyfikaty, pieczęcie, zdjęcia legitymacyjne...¹⁹

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej

koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak

muzyka: Marcin Dymiter

głos: Magdalena Franczak, Irena Jun

Opracowanie literackie: Daniel Odija

Konsultacje artystyczne: Magdalena Franczak

Konsultacje z zakresu historii sztuki: Hubert Bilewicz

Konstrukcje: Sebastian Buczek

Wykonanie makiet: Kamil Stańczak

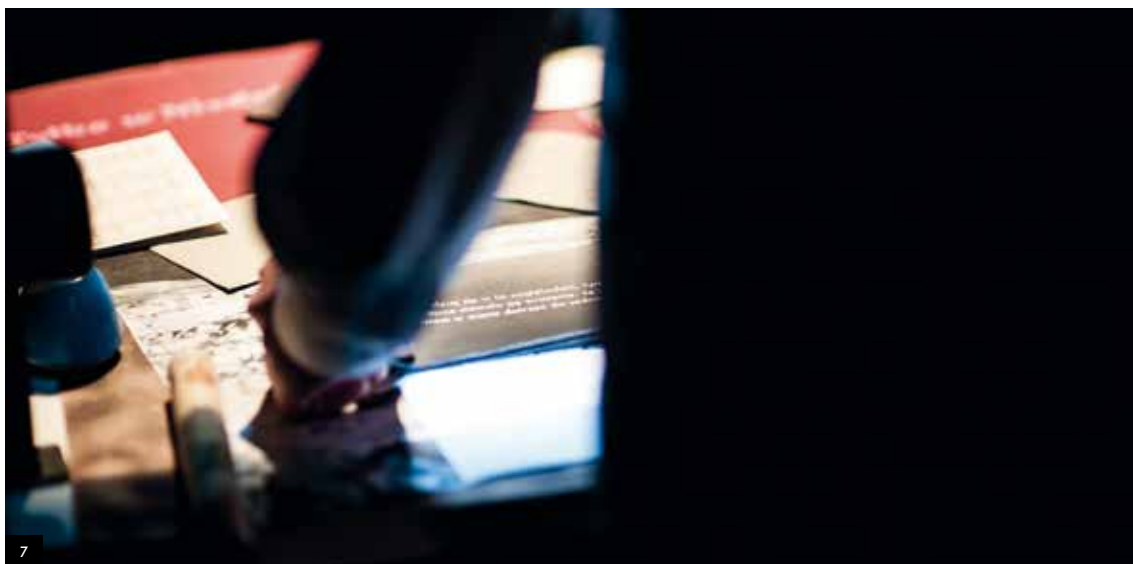
Il. 7, Il. 8, Il. 9

Performance w przestrzeni prywatnej

Zdecydowałam się na przywołanie kolejnego działania poświęconego sytuacji uchodźców w Polsce ze względu na odmienny proces pracy nad zdarzeniem i wybór nieoczywistej dla niego formy – kilkusobowego spotkania w prywatnym mieszkaniu.

Zanim w twórcach *Pobytu tolerowanego* pojawił się pomysł na przygotowanie akcji performatywnej, spotkali się oni we wspólnej pracy z dziećmi z Ośrodka dla Cudzoziemców w Grotnikach k/Łodzi. Kilkutygodniowe warsztaty dla najmłodszych wymusiły na nich konieczność rozpoznania struktur instytucjonalnych i prawnych, które regulowały ich pobyt we wspomnianym miejscu. Kilka tygodni pracy i spędzony w Ośrodku czas przyczyniły się do zadania wielu istotnych pytań związanych z uchodźczą codziennością. Pierwszą „interwencją” było przeprowadzenie rozmów z pracownikami administracyjnymi i technicznymi Ośrodka, z których obecnością na co dzień konfrontują się jego mieszkańcy. Proste pytania o różnice kulturowe, a szczególnie odpowiedzi na nie, zdemaskowały brak przygotowania kadry na każdym z poziomów komunikacji i opieki nad uchodźcami. Niewłaściwe zagospodarowanie przestrzeni („tutaj jest sala telewizyjna, pralnia, suszarnia i meczet”²⁰) i niewłaściwe rozmieszczenie mieszkańców w pokojach (tak zwani „kadyrowcy” i „bojownicy” zostawali przymuszani do sąsiedztwa) pogłębiało nierówności i zaoğniało konflikty już wszczęte przez sytuację społeczno-polityczną w Czeczenii. Z godzinnych obnażających słabość systemu rozmów w finalnej akcji pozostało kilka minut audycji radiowej, zwracającej uwagę na problemy uchodźców, z którymi mierzą się oni na początku swojego „nowego życia”.

W trakcie warsztatów w Grotnikach twórcy projektu zaczęli towarzyszyć jednej z rodzin w procedurze uzyskania pobytu tolerowanego – regulacji prawnej pozwalającej uchodźcy żyć w danym kraju samodzielnie poza ośrodkiem i podjąć pracę, ale bez otrzymywania jakiegokolwiek zapomogi ze strony Państwa. Pomagając rodzinie uzyskać wsparcie tłumacza i antropologa, przez kilkanaście miesięcy tworzyli silną i wzajemną więź, poznając się. Część prywatnych historii oraz absurdalnych sytuacji (takich jak pisanie uwag w dziennikach szkolnych dzieci w języku polskim, podczas gdy ich rodzice nie czytają po polsku) zostały za zgodą tejże rodziny włączone w narrację



7



8



9

7. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.
8. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.
9. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.

akcji. Tak przytaczana zostaje w jednym z wariantów działania historia Luizy, zachowująca specyfikę jej fragmentarycznego sposobu opowiadania:

Ja tak nie umiem mówić.

Urodziłam się w Groznm. 1979, 1 maja. Tam mieszkaliśmy 5 lat, a potem już z babcią – mamą mamy. Tam na wsi spędziłam dzieciństwo i chadzałam do szkoły. Czyli do szkoły chodziłam w Groznm, a mieszkalam na wsi. We wszystkie możliwe wolne dni byłam z babcią. Babcia była piękna. Nie była stara. Była mądra i dobra. Babcia pachniała pięknie. Cały czas pamiętam zapach babci. Babcia żyje, karmiła mnie piersią do piątego roku życia. Mam nadzieję, że jeszcze ją zobaczę, ona żyje. Dziadek i babcia nosili mnie na rękach. Dostawałam wszystko, czego potrzebowałam. Miałam ukochanego chłopaka. Nie ma go, zabili go na wojnie. I takie momenty też są na świecie...

Potem już takiego pięknego czasu nie było, bo była wojna. Miałam 14 lat. Żadnej wesołości nie było, baliśmy się żyć, wychodzić z domu. Potem jak wojna się kończyła, to wyszłam za Adama. To bardzo ważny moment. Pierwszy raz kontakt z chłopakiem. U nas nie można, żeby kobieta wcześniej była przytulona i tak dalej... Jak stoimy i się witamy – dużo większa odległość musiała być.

Mieszkaliśmy w ośrodku, kiedy była wojna. W Inguszetii jedną wieś wydzielono i tam mieszkali uchodźcy wewnętrzni. Mieszkaliśmy tam półtora roku. Nie znałam Adama, mówił, że mnie tam zobaczył. Jego siostra wyszła za męża za brata mojej przyjaciółki. Adam tam chodził i mówił... Cztery miesiące młodszy. Przychodził i patrzył. Graliśmy w siatkówkę, gry... No i tak się poznaliśmy. Po czterech miesiącach wróciliśmy do Czeczenii, do Groznego, do siebie.

Nastąpił piękny dzień; mama mnie wysłała do miejsca, gdzie wydawano produkty, ja je wzięłam. Jak szłam, brat Adama mnie zatrzymał i powiedział, że Adam chce ze mną porozmawiać. Znałam mamę, siostrę... Przychodzi Adam i mówi: „wyjdź za mnie za męża”.

(...) Tak żyliśmy. Potem znaleźliśmy się w Polsce. Jak byłam w ciąży z Abdulem, zabierali Adama. Przyjechali zabrać Adama. Łazikami. Zabierali i ja nie wiem, po co przychodzą. Wiedziałam, że dwóch braci było bojownikami. Zabierali Adama wielokrotnie. A ja mówiłam teściowej, że nie biorą go w dobrym celu. Teściowa mówiła, że potrzebny im spawacz, oni mieli broń, byli w maskach. A Khedzie było 3 lata z kawalkiem. Wrócił pobity i storturowany. Musieliśmy uciekać.

Kiedy byliśmy dziećmi, było pięknie. Ale jak się zaczęła wojna, to wszystko się skończyło. Tam nie ma nic dobrego, niby ładnie, odbudowane, frontowa ściana jest odnowiona i pomalowana, a to, co za nią, to bez remontu. I zdarzało się, że ściany się zawalały i ludzie ginęli. Wszystkie budynki ucierpiały podczas bombardowania.

W domu moich rodziców zbudowali tylko frontowe ściany. W domu moich rodziców nie było sufitów do piątego piętra.²¹

Poza artefaktami przekazanymi przez rodzinę (wpisy nauczycieli do zeszytów dzieci, chusta Luizy, mechanizm motocyklu Adama), spisany mi historiami dorosłych i opracowanymi w formie audycji radiowej rozmowami z pracownikami Ośrodka dla Uchodźców w Grotnikach w akcji *Pobyt tolerowany* wykorzystywane są także inne materiały dokumentalne związane bezpośrednio z historią Czeczenii.

Kilkuminutowe wideo odtwarzane na początku akcji w telewizorze kineskopowym to *found*

footage z materiałów dostępnych w internecie, które ukazują Czeczenię z czasu obu wojen i Czeczenię dziś – z całym jej ogromem i przepychem zarządzanym przez Ramzana Kadyrowa. Wideo łączy w sobie także fragmenty migawkowo przedstawiające elementy tożsame dla kultury czeczeńskiej oraz fragmenty z publicznej debaty dotyczącej sytuacji w Czeczenii (z wystąpieniem Władimira Putina włącznie). Twórczo opracowane zostały także opisy i obrazy ze zbombardowanego Groznego, do których dotarli twórcy. Ich refleksje przeniesione zostały na teatr formy. Z zastanych przez uczestników akcji przedmiotów budowany jest świat po bombardowaniu. Sytuacja ta prezentowana w teatrze cieni burzy także przestrzeń, w której znajdują się widzowie – zabierany jest im stół, przy którym siedzieli, i krzesła. Otwiera się pojemnik kanapy, który ukazuje makietę z gruzowiskiem bloków; z szafek wyjmowane są makiety budynków bez dachów i frontów.

W przypadku *Pobytu tolerowanego* proces przygotowujący do powstania działania zdeteminował wybór elementów do akcji i ostatecznie wpłynął na jej kształt. Całość zdarzenia bazuje na bezpośrednim doświadczeniu narratora w byciu z rodziną uchodźców od momentu poznania ich i samego Ośrodka dla Cudzoziemców, przez uzyskanie przez nich ochrony prawnej w formie pobytu tolerowanego, po pożegnanie i ich wyjazd z Polski. Materiał dokumentalny wykorzystany w akcji jest bardzo różnorodny – to artefakty, historie mówione, twórczo zinterpretowane obrazy (w formie *found footage* czy teatru cieni i makiet). Równie istotny dla tego działania jest także materiał dokumentalny po nim pozostający – rejestracje audio spotkań z uczestnikami (w) akcji. Analizy toczących się przy stole rozmów oraz kierunków zadawanych pytań. A także refleksje współtwórców projektu w kontekście pracy z dokumentem, o których wypisanie zostali poproszeni:

W trakcie przygotowań szukałam materiałów w Internecie oraz publikacjach książkowych. Szukałam symboli, które pomogą chociaż trochę w tworzącej się narracji. Jednak patrząc na zdjęcia zbombardowanego Groznego, skonstrastowane z „cudami technologii i urbanistyki”, które wyrastają jak grzyby po deszczu w stolicy Czeczenii, miałam mieszane uczucia. Selekcja była trudna, ponieważ każde zdjęcie

było ważne. Każdy tekst był ważny. Szczególnie te reporterskie, kiedy czytałam relacje osób będących na miejscu w trakcie wojen czeczeńskich. Praca na tak żywym materiale zawsze jest trudna. Czułam złość, oglądając fałsz, ale także bezsilność, bo nie można tym ludziom pomóc. Reżim to reżim – nikt nie wie, jak bardzo jest źle, bo media nigdy nie mówią prawdy.

(...) Selekcji materiałów dokonuję w pierwszej kolejności według wytycznych (czego szukamy), potem wybieram to, co wydaje mi się ważne, nie umiem określić dlaczego. To jest mój subiektywny wybór. Pewnie jak u każdego spowodowany jakimiś osobistymi uwarunkowaniami, sposobem patrzenia na temat.

(...) Jeszcze dwa lata temu nie wiedziałam, że w Grotnikach pod Łodzią jest ośrodek dla uchodźców. Dzisiaj siedzę w ciasnym pokoju z Luizą, Adamem i ich dziećmi – rodziną z Czeczenii i zastanawiam się, co się zmieniło od tamtego czasu. Dwa lata temu otworzyłam oczy i na sprawę uchodźstwa mogłam spojrzeć z innej strony: z bezpośrednich relacji i kontaktów z uchodźcami. Pobyt w ośrodku wywołał we mnie fale wątpliwości i pytań. Jednym z nich było pytanie „Co ja mogę zrobić?”, ja jako artystka, aktorka, człowiek... Odpowiedź przyszła sama: opowiedz o tym innym ludziom, spróbuj opowiedzieć, jak to jest znaleźć się w innym kraju, bez znajomości języka, bez środków do życia, daleko od bliskich i swojej ojczyzny. Krok po kroku budowały się pomosty między moim światem a światem mojej rodziny. Ich gościnność i otwartość dawały nadzieję na to, że dialog jest możliwy i potrzebny, że obie strony potrzebują akceptacji i zrozumienia.

(....) Proces ten miał dla mnie kilka faz i rozpoczął się w innym momencie niż dla pozostałej części zespołu. Pomiedzy warsztatami w Grotnikach a czasem gromadzenia materiałów. Podczas spotkania z Krystyną Redlich-Kurczab. Miałam moderować rozmowę, której czas był poświęcony sytuacji Czeczenii sprzed wojen, w ich trakcie i dziś.

Godzina monologu Pani Krystyny. Zdecydowanie zbyt krótko, ale bardzo intensywnie.

Z szerokim kontekstem społeczno-polityczno-kulturowym. Informacje od świadka. Informacje zatrważające. Moje zakłopotanie podczas tego spotkania to mój początek „pobytu tolerowanego”.

Potem odbywał się on i realizował na różnych płaszczyznach – życia prywatnego, przygotowań, poszukiwań, spotkań czy rozmów. Zawsze jako metafora / ukryte / w tajemnicy / intymne. Niewygodne z różnych powodów. Podsyte wstydem.²²

Twórcy *Pobytu tolerowanego* również stanęli przed wyborami i selekcją materiałów dokumentalnych, które chcieli włączyć do swojego działania. Nie były to jednak wybory archiwisty ani reżysera budującego sytuacje sceniczne. Były to raczej wybory niegdyś nieświadomych osób, które z doświadczenia niewiedzy budowały działanie performatywne tak, by pokazać różnorodność perspektyw osób i instytucji, różnorodność kontekstów i własne stanowisko wobec rzeczywistości uchodźców w Polsce (oraz rzeczywistości, którą jak bagaż niosą oni ze sobą).

Pobyt tolerowany

koncepcja i realizacja, scenariusz, prowadzenie wywiadów z cudzoziemcami: Weronika Fibich
narrator akcji, scenariusz: Ewa Łukasiewicz
instalacje: Justyna Rochala
materiał wideo: Grzegorz Habryn (PSM)
zdjęcia i materiał wideo z udziałem rodziny cudzoziemców: Ewa Ciechanowska
muzyka: Tomasz Krzyżanowski
montaż audycji radiowej, gromadzenie materiałów, organizacja projektu: Patrycja Terciak
gromadzenie materiałów, organizacja i promocja projektu: Elżbieta Mentel, Katarzyna Skręt
konsultacje merytoryczne, tłumaczenia: Joanna Paliwoda-Szubańska
Szczególne podziękowania dla rodziny z Czeczenii – Luizy i Adama z dziećmi Khedą, Abdulem, Madiną, Aiszą oraz Eliną, za rozmowy, spotkania i wspólne gotowanie
Il. 10, Il. 11, Il. 12

Sztuka (dla) miejsca

Ostatnim z przywoływanych działań w obrębie nurtu dokumentalnego, niosącym znamiona teatralności, jest akcja miejska *Rysunek z pamięci* stanowiąca część projektu *Dwa pokoje. Przestrzeń prywatna/publiczna* zainicjowanego w Łodzi przez Weronikę Fibich ze szczecińskiego Teatru Kana.

Projekt „Dwa pokoje...” łączy działania badawcze, dokumentacyjne i artystyczne inspirowane przeszłością, współczesnością i architekturą miasta Łodzi, wskazując te obszary topografii, które ze względu na ich bolesną, niejednoznaczną, charakterystyczną dla regionu historię są zapomniane lub pomijane milczeniem.²³

Założenia projektu skierowały jego twórców ku poszukiwaniom materiałów związanych z przestrzenią byłego getta Litzmannstadt, a szczególnie z poszukiwaniem tych informacji, które dotychczas nie zostały poddane opracowaniu i refleksji. Podczas blisko rocznej kwerendy w Archiwum Państwowym w Łodzi udało się dotrzeć do dokumentów kierujących późniejsze działania ku trzem przestrzeniom: dziecięcej (związanej z resortem papierniczym, w którym powstawały makiety domków dla lalek); kobiecości (związanej z organizowanymi w łódzkim getcie pokazami mody) oraz kadyszowej (związanej z tragedią śmierci i rytuałami przejścia). *Rysunek z pamięci* swoją specyfikę opierał na silnej, bezpośredniej relacji z miejscem, w związku z tym akcja została przeprowadzona w przestrzeni miejskiej, a wybrane lokalizacje sytuowały się na styku przestrzeni prywatnych i publicznych.

W wyniku pracy twórczej oraz rozpoznania przestrzeni i mieszkańców obszaru byłego getta akcja miejska rozmieszczona została w kilku położonych w bliskim sąsiedztwie miejscach: w drewnianym domu na ulicy Brackiej, na strychu prywatnego mieszkania w kamienicy przy ulicy Harcerskiej oraz na klatce schodowej i w pralni bloku przy ulicy Zmiennej. Marta Poniatowska w tekście *Droga wzdłuż muru*²⁴ stworzyła obszerne studium poświęcone wędrownemu widza-uczestnikowi akcji, odnosząc się w nim do narracji przywoływanej w każdej z wyznaczonych przestrzeni, do której z przyjemnością Państwa odsyłam.



10



11



12

Ja zaś tylko pokrótce opiszę zakres podejmowanych działań i charakterystykę poszczególnych miejsc.

Skwer na ulicy Zmiennej był pierwszym punktem akcji – miejscem spotkania wszystkich jej uczestników. Przed rozdzielaniem na trzy grupy (podążające drogami w innej kolejności) zostali oni skonfrontowani z instalacją dźwiękową umieszczoną w ziemi, pod szarymi kocami wypełniającymi skwer. Nagrania audio, które usłyszeć można było tylko, przykładając ucho do ziemi, były wypowiedziami Ocalałych, dotyczącymi milczenia i mówienia po doświadczeniu Holokaustu. Stamtąd grupy podążały dalej z wyznaczonym do opieki nad nimi milczącym przewodnikiem.

Strych na ulicy Harcerskiej był przestrzenią poświęconą kobiecości. W zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi twórcy znaleźli obszerną dokumentację z pokazów mody organizowanych na terenie getta Litzmannstadt. Z dostępnych materiałów wizualnych przygotowana została wideo-narracja wzbogacona głosem Ocalałej – pani Haliny Elczewskiej, która podzieliła się z twórcami opowieścią o doświadczeniu kobiecości w getcie i obozie koncentracyjnym („Było się od-kobieconym”, „pierwszy raz widziałam mamę zupełnie nagą i bez włosów”, „tak długo, jak nie będziemy miały biustonoszy, to my nie będziemy się czuć jak kobiety”).²⁵ Natomiast w samym działaniu twórcy odnieśli się do referencji wizualnych z resortów krawieckich. Akcja została wprowadzona na prywatny strych i w pełni wykorzystwała specyfikę miejsca, nie dodając do niej elementów spoza przestrzeni, które mogłyby zaburzyć jej autentyczność; wspomnienie o tym jest o tyle istotne, iż odnosi się to do koncepcji *site-specific*, opartej między innymi na tworzeniu wypowiedzi za pośrednictwem tego, co znamienne dla danego miejsca. Gospodarzami strychu byli pan Roman wraz z żoną. Pan Roman spędził wojnę w tym samym mieszkaniu, do którego zaprosił twórców

i uczestników akcji. Wraz z ojcem zbierał (po żydowskiej stronie) skórzane zwoje, którymi, jak sam mówił, „potem palili w piecu”.

Blok przy ulicy Zmiennej ma nietypową dla budownictwa w tamtej dzielnicy, całkowicie oszkloną klatkę schodową. Widok z okien każdego z półpięter wychodzi na sąsiadujący z blokiem cmentarz żydowski (a dokładniej dom przedpogrzebowy). Akcja ulokowana w tym miejscu dzieliła się na dwie opowieści: pierwsza wymuszała zajęcie miejsca w fotelach rozstawionych na półpiętrach i wysłuchania opowieści zamieszczonych w poduszkach. Wtulając się w poduszkę można było usłyszeć od przewodniczącego bractwa pogrzebowego Chewra Kadisza, jak przebiega rytuał żydowskiego pochówku. Następnie w pralni mieszczącej się w bloku odbywała się akcja przywołująca pamięć o zmarłych i rozbrzmiewała w niej śpiewana w jidysz pieśń barda z łódzkiego getta – Jankiela Herszkowicza. Na wykorzystanie przestrzeni wspólnej zgodzili się mieszkańcy bloku.

Drewniany dom przy ul. Brackiej stanowił przestrzeń poświęconą dzieciom. Wśród materiałów archiwalnych twórcy odkryli zdjęcia makiet kartonowych domków dla lalek, które wykonywały dzieci z resortu papierniczego. W tym samym resorcie powstała także bajka z autorskimi ilustracjami będąca przypowieścią o getcie Litzmannstadt, którą można było usłyszeć w formie instalacji dźwiękowej. Akcja domykała się w trzech wymiarach stwarzania prywatnego świata: od rzeczywistego wymiaru pokoju, przez zmniejszenie jego skali do dziecięcego wymiaru, po kartonową makietę tożsamą wymiarem z makietami wykonywanymi w getcie. Zgodę na działanie w opuszczonym (a wcześniej – wyludniającym się) domu udzieliła administracja zarządzająca budynkiem. Po jego pierwotnej architekturze (i historii) oprowadziła twórców wnuczka pierwotnego właściciela i budowniczego tego domu.

Dom przedpogrzebowy mieszczący się na cmentarzu żydowskim (z którym sąsiaduje każda

z powyższych lokalizacji) był ostatnim punktem akcji miejskiej; punktem, w którym w milczeniu ponownie spotykały się wszystkie grupy uczestników.²⁶

W przypadku przywoływanego tu *Rysunku z pamięci* mamy do czynienia z przenoszeniem działań instalacyjno-teatralnych w przestrzeń miejską. Akcja ta wynika z wielomiesięcznej pracy nad materiałami archiwalnymi (w formie dokumentów pisemnych i wizualnych); korzystała także z przeprowadzanych przez twórców rozmów (wywiadów narracyjnych) z Ocalałymi z Holocaustu czy otrzymanych materiałów (jak nagrania pieśni Jankiela Herszkowicza przekazane przez jego wnuczkę). Reagowała bezpośrednio na specyfikę miejsc, w których się odbywała, uwzględniając ich indywidualne historie (na przykład ujawniając obecność pierwotnego właściciela domku na ulicy Brackiej). Dokumenty, z którymi pracował zespół projektowy, zostały w różnorodny sposób opracowane twórczo – między innymi jako instalacje, wideo-narracje, słuchowiska i mikrodziałania realizowane przez osoby przewodników w danej przestrzeni.

Rysunek z pamięci

koncepcja i realizacja: Weronika Fibich

narracja: Stanisław Bielecki, Ilona Binarsch, Ewa Łukasiewicz, Jacek Malarski, Elżbieta Mentel, Katarzyna Skręt, Patrycja Terciak

instalacje: Ilona Binarsch, Justyna Rochala

wideo: Ludomir Franczak

muzyka: Tomasz Krzyżanowski

Il. 13, Il. 14, Il. 15

Podsumowanie

Przyglądając się nurtowi dokumentalnemu w polskim teatrze ostatnich kilku lat, dopatruję się i poszukuję tych sposobów pracy z dokumentem, które doprowadzają twórców do nieoczywistych rozwiązań. Szczególną wartością są dla mnie te realizacje, które wyprowadzają uczestników (oraz samych artystów) ze schematycznego myślenia o teatrze. Pięć przedstawionych przeze mnie przykładów stanowczo odbiega od schematów. I choć niektóre z działań nadal wydarzają się w przestrzeni teatralnej, to służy im ona nie możliwością oddzielenia wypowiadającego się ze sceny od widzów, a swoją wielotworzywowością.

Różnorodność strategii i podejść do pracy z dokumentem w przywołanych działaniach wynika z ich interdyscyplinarności – przenikania się metod socjologicznych, reportażowych, artystycznych i autorskich wywiedzionych bezpośrednio ze specyfiki materiału dokumentalnego, z jakim dani twórcy (czy zespół) pracują.

Elementem łączącym każdego ze wspomnianych twórców jest wyjątkowa uważność na ich bohaterów – wzajemne słuchanie oraz etyczne podejście do powierzanych historii, które nie pozwala na stosowanie nadużyć. Ponadto (a może i przede wszystkim) elementem wspólnym, któremu poświęciłam analizy, jest proces powstawania danego zdarzenia. Proces jest w ich przypadku warunkiem koniecznym i przedwstępnym, dającym możliwość właściwego zgłębienia i opracowania tak różnorodnego przecież materiału dokumentalnego, z którym się konfrontują.

Wobec powyższych: spektaklu-rozmowy *Import/Export*, wewnętrznie sprawdzonej metody *verbatim* w *Jesteśmy przynętą, kochanie!* performowania bycia archiwistą w *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, przenoszenia prawdy świadectw i teatru formy w przestrzeń prywatną w *Pobycie tolerowanym* oraz wypowiedzi o tożsamości miejsc realizowanych w dotykanych przestrzeniach właśnie, jak w *Rysunku z pamięci*, chcę podzielić się refleksją towarzyszącą mi zarówno jako twórcy i odbiorcy. Każdy z nas, stykający się z materią dokumentalną, na jakimkolwiek jej poziomie, nosi ją w sobie już przez całe życie.

13. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.

14. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.

15. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.



13



14



15

Przypisy

- ¹ David Lescot, „Teatr dokumentu,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, w *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, red. Jean-Paul Sarrazac (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2007), 159.
- ² Daniel Warmuz, „Od wywiadu do spektaklu. Praca metodą verbatim na przykładzie działalności węgierskiej grupy teatralnej PanoDráma,” *Fragile*, nr 1 (27) (2015): 104.
- ³ W części poświęconej działaniu Import/ Export odwoływać się będę do zapisu rozmowy po spektaklu prezentowanym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszelewskiego w Warszawie w ramach cyklu *Mów za siebie*, dostępny 21 marca 2018, <https://youtu.be/n1umoIJ4UwM>.
- ⁴ Materiał przekazany dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza; o, dostępny 21 marca 2018, https://drive.google.com/file/d/1DEPu7BXDS_pd832rWfqERtp7jmFp2nZ9/view?usp=sharing.
- ⁵ Materiał przekazany dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza, dostępny 21 marca 2018, <https://youtu.be/7xEGxZ6CKqo>.
- ⁶ Krzysztof Konecki i Piotr Chomeczyński, *Słownik socjologii jakościowej* (Warszawa: Wydawnictwo Difin, 2012), 329-331.
- ⁷ Pytania z ankiety przywołane w spektaklu to między innymi: „Czy chcesz wyjechać?”, „Z kim spędzasz wolny czas?”, „Gdzie czujesz, że jest Twój dom?”, „Czego by Ci zabrakło, gdybyś miał wyjechać do Czeczenii?”, „Czy tęsknisz do Czeczenii?” (nie tęsknię - 0 odpowiedzi; zdarza mi się - 2 odpowiedzi; tęsknię - 3 odpowiedzi; bardzo tęsknię - 6 odpowiedzi).
- ⁸ *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Anna R. Burzyńska, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Poznań: Wydawnictwo Fundacja Malta i Korporacja Ha!art, 2012), 21.
- ⁹ Więcej o fenomenologii etycznej Emmanuela Levinasa i spotkaniu Twarz w Twarz, m.in. w opracowaniu Janusza Litewki: Janusz Litewka, „Twarz w Twarz według Emmanuela Levinasa,” *Racjonalista*, dostępny 21 marca 2018, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823>.
- ¹⁰ Wypowiedzi uczestników-bohaterów pochodzą z zapisu spektaklu udostępnionego dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza, dostępny 21 marca 2018, <https://drive.google.com/file/d/oBymjEmbCvMEja2duY182NUF4dm8/view>.
- ¹¹ Katarzyna Syska, „Pornografia i rusofobia,” *Nowa Europa Wschodnia*, nr 2 (2015): 120.
- ¹² Wszystkie fragmenty tekstów padających w spektaklu, a przywoływane przeze mnie w tekście, pochodzą z nagrania udostępnionego dzięki uprzejmości Mateusza Mosiewicza, dostępny 23 marca 2018, <https://youtu.be/Y2uQDHcAXoo>.
- ¹³ I staram się, o mój Boże, czy się staram? / Staram się cały czas, w tej instytucji / I modłę się, o mój Boże, czy się modłę? / Modłę się każdego dnia o rewolucję!
- Więc czasem płaczę, kiedy leżę w łóżku / By dać upust temu, co jest w mojej głowie / I ja, czuję się trochę dziwnie / Więc budzę się rano i wychodzę na zewnątrz / Wtedy biorę głęboki wdech / I odurzona nim / Krzyczę na cały głos - Co się dzieje?!
- I mówię: Hey, yeah yeah-eh-eh, hey yeah yeah... / Mówię - Hej! Co się dzieje?
- (tłumaczenie własne)
- ¹⁴ Opis dostępny m.in. na stronie DDK „Węglin”, dostępny 25 marca 2018, <http://ddkwęglin.pl/teatr/zycie-i-smierc-janiny-wegrzynowskiej-lu-domin-franczak/>.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Fragment z prywatnej korespondencji z artystą (materiał prywatny autorki tekstu).
- ¹⁹ Fragment scenariusza spektaklu udostępniony autorce tekstu dzięki uprzejmości Ludomira Franczaka, materiał prywatny.
- ²⁰ Fragment wypowiedzi pracownika Ośrodka; materiał własny.
- ²¹ Fragment wypowiedzi Luizy z języka rosyjskiego przełożyła Joanna Paliwoda-Szubańska, materiał prywatny.
- ²² Fragmenty kilku wypowiedzi współtwórców projektów, pisownia oryginalna, materiał prywatny.
- ²³ Informacja ze strony internetowej projektu, dostępny 30 marca 2018, <http://teatrswalnia.wixsite.com/rysunekzpmieci/o-projekcie>.
- ²⁴ Marta Poniatowska, „Droga wzduż muru,” *Nietak!t*, nr 21-22 (2015): 150-156.
- ²⁵ Fragmenty wypowiedzi z wywiadu narracyjnego wykorzystanego w akcji, materiał prywatny.
- ²⁶ Dokumentacja wideo będąca rejestracją akcji miejskiej Rysunek z pamięci jest dostępna do obejrzenia pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=iodnEA_I5aU. dostępny 30 marca 2018.

Bibliografia

Rimini Protokoll. Na tropie codzienności. Red. Anna Róża Burzyńska. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Malta i Korporacja Ha!art, 2012.

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego. Red. Jean-Paul Sarrazac. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2007.

Słownik socjologii jakościowej. Red. Krzysztofa Koneckiego i Piotra Chomczyńskiego. Warszawa: Wydawnictwo Difin, 2012.

Poniatowska, Marta. „Droga wzdłuż muru.” *Nietak!t*, nr 21-22 (2015): 150-156.

Syska, Katarzyna. „Pornografia i rusofobia.” *Nowa Europa Wschodnia*, nr 2 (2015): 120.

Warmuz, Daniel. „Od wywiadu do spektaklu. Praca metodą verbatim na przykładzie działalności węgierskiej grupy teatralnej PanoDráma.” *Fragile*, nr 1 (27) (2015): 102-106.

Janusz, Litewka. „Twarzą w Twarz według Emmanuela Levinasa.” *Racjonalista*. Dostępny 21 marca 2018, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823>.

Materiały udostępnione przez artystów, których działania omawiałam oraz materiały prywatne:

Import/Export

- zapis rozmowy po spektaklu w ramach cyklu *Mów za siebie*: <https://youtu.be/n1um0IJ4UwM>, dostępny 21 marca 2018.

- program spektaklu: https://drive.google.com/file/d/1DEPu7BXDS_pd832rWfqERtp7jmFp2nZ9/view?usp=sharing, dostępny 21 marca 2018.

- rejestracja filmu *Khamelesz*: <https://youtu.be/7xEGxZ6CKqo>, dostępny 21 marca 2018.

- rejestracja spektaklu: <https://drive.google.com/file/d/oBymjEmbCvMEja2duY182NUF4dm8/view>, dostępny 21 marca 2018.

Jesteśmy przynętą, kochanie!

- rejestracja spektaklu: <https://youtu.be/Y2uQDHcAXoo>, dostępny 23 marca 2018.

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej

- opis działania: <http://ddkweglin.pl/teatr/zycie-i-smierc-janiny-wegrzynowskiej-ludomir-franczak/>, dostępny 25 marca 2018.

- prywatna korespondencja z artystą.

- scenariusz spektaklu.

Pobyt tolerowany

- wywiady z pracownikami Ośrodka.

- świadectwo Luizy tłumaczone z języka rosyjskiego przez Joannę Paliwodę-Szubańską.

- wypowiedzi pisemne współtwórców projektu.

Rysunek z pamięci

- strona internetowa projektu: <http://teatrswalnia.wixsite.com/rysunekzpmieci/o-projekcie>, dostępny 30 marca 2018.

- wywiad narracyjny z Ocalą (Haliną Elczewską).

- rejestracja akcji: https://www.youtube.com/watch?v=iodnEA_I5aU, dostępny 30 marca 2018.

Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii,
Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

SPEKTAKL ZAKONNICE ODCHODZĄ PO CICHU JAKO PRZYKŁAD TENDENCJI DEMASKATORSKICH W POLSKIM TEATRZE DOKUMENTALNYM

1. Czym jest teatr dokumentalny?

Roman Pawłowski, kurator festiwalu *Sopot Non-Fiction*, przeglądu, który w 2017 roku miał już swoją szóstą edycję¹, zaproponował prostą definicję teatru dokumentalnego: „Teatr dokumentalny to taki, który opiera się na dokumencie, przy czym przez słowo dokument rozumiem materiały archiwalne, historyczne, ale też wywiady z autentycznymi bohaterami, materiały z mediów, reportaże, listy prywatne, wszystko, co jest dokumentem aktywności ludzkiej w jakiegokolwiek formie i co może posłużyć do zbudowania scenariusza widowiska teatralnego”.²

Istnieje dyferencjacja gatunkowa w ramach ogólnej formuły teatru dokumentalnego. Taką charakterystyczną odmianą jest teatr verbatim, który odwołuje się do faktów, charakteryzuje go radykalna wierność wobec archiwalnych źródeł. Autentyczne wypowiedzi bohaterów historii tworzą warstwę werbalną przedstawienia sztuki. Teatr dokumentalny reprezentowany jest też przez spektakle, dla których wydarzenia z pla-

nu rzeczywistego stanowią jedynie inspirację.³

Teatr dokumentalny odrzuca tradycyjne pojęcie konwencji teatralnej, ponieważ jest „niekonwencjonalny”. Jego istotą nie jest intencjonalna „sztuczność” fabuły wymyślonej przez dramaturga, ale autentyzm i nawiązanie do wydarzeń, jakie rzeczywiście miały miejsce.⁴ Widowiskowy walor sztuki ma tutaj drugorzędne znaczenie, wypiera go „minimalizm” wizualny, dyskretna scenografia i oszczędne rekwizyty (ale nie jest to regułą, ponieważ w nurcie tym można spotkać też duże inscenizacje, wykorzystujące zasadę synestezji, inkorporujące wielość środków wizualnego i akustycznego oddziaływania na widzów). Kolejną cechą wyróżniającą teatr dokumentalny jest odsłanianie kulisy sceny, a często też rezygnacja z prezentacji przedstawienia w budynku teatru. Przykładem mogą być projekty twórców związanych z warszawskim Teatrem Rozmaitości (Teren Warszawa), inicjatywy artystyczne realizowane przez Teatr Wybrzeże w Gdańsku (Szybki Teatr Miejski realizujący spektakle w prywatnych mieszkaniach i publicznych

przestrzeniach) czy legendarne już spektakle wychodzące w strefę miejską Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy pod dyktando Jacka Głomby.⁵

Istotne wydaje się pytanie, dlaczego teatr dokumentalny zyskuje zainteresowanie krytyków i publiczności, jakie są źródła jego odrodzenia? Roman Pawłowski uważa, że przyczyną jest rozwój technologii: „Nigdy wcześniej tak łatwe nie było zarejestrowanie obrazu, dźwięku, nagranie wywiadu, przekazanie go na odległość, obróbka”.⁶ Ale istotne są też inne zjawiska, między innymi *infotainment*, nawet w „poważnych” programach publicystycznych i dziennikach informacyjnych. Medialna, powierzchowna i quasi-rozrywkowa informacja o faktach ma szansę przerodzić się w gruntowną analizę teatralną. Tematy trudne, bolesne w teatrze są nie tylko zarysowane, ale pokazane w szerokim społecznym i psychologicznym spectrum, z różnych perspektyw. Teatr pozwala „lepiej zrozumieć motywacje bohaterów różnych zdarzeń, wejść głębiej w prywatność, pokazać ich wewnętrzne życie. Na to dziennikarz nie ma już dzisiaj czasu”.⁷

Ewa Wąchocka natomiast wyjaśnia przyczyny dynamicznego rozwoju teatru dokumentalnego poprzez nawiązanie do koncepcji Jeana Baudrillarda.⁸ Francuski socjolog zaprezentował wizję współczesnej kultury zdominowanej przez elektroniczne media. Już nie tylko młode pokolenie cechuje eskapizm od realnego życia i immersja w sztucznej rzeczywistości. „Dziś, gdy – jak pisał Baudrillard – nie mamy bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, a coraz większe znaczenie zyskują realne świadectwa, obiektywność i autentyczność z drugiej ręki, prawda znowu stała się towarem niezwykle pożądanym w sztuce. Współcześni orędownicy »nowego realizmu« pragną widzieć jej główny atrybut w maksymalnym zbliżeniu do konkretnego znanego z potocznego doświadczenia, które to zbliżenie stanowić ma gwarancję przymierza sztuki z życiem. W odpowiedzi na inwazję fikcyjnych światów, a także zmultiplikowanych przetworzeń, artyści szukają kontaktu ze światem realnym. Pytanie tylko, w jakiej mierze wykorzystanie na scenie autentycznych świadectw zbliża nas do prawdy”.⁹ Teatr dokumentalny jest sprzeciwem wobec symulaków, symulacji, wobec wirtualizacji więzi społecznych, sprzeciwem wobec nieautentycznego świata alienującego jednostki. Jest też wyrazem tęsknoty za światem

realnym, niewykreowanym, bliskim codziennemu doświadczeniu. Sztuka i artyści uczestniczą w procesach dewirtualizacji i deartyfikacji (odejście od sztuczności) kultury artystycznej.

Z perspektywy socjologa sztuki chcę zwrócić uwagę jeszcze na jeden aspekt, który związany jest z regułą kontradycji.¹⁰ Sztuka musi ewoluować, zmieniać swój język, a artyści działać „inaczej”, pokazać odbiorcom swoją oryginalność i całkiem nowe pomysły. Pragną być zauważeni i docenieni, muszą zatem zaznaczać swoją odrębność i wyjątkowość. Relewantną wartością staje się estetyczne odróżnienie od konwencjonalnego teatru, stąd eksperymenty formalne i eseistyczna formuła spektakli. Wprowadzenie na scenę autentycznych świadków wydarzeń, zainteresowanie tym, co aktualne, bądź nowe odczytanie (czasem obrazoburcze i nowatorskie) tradycji i burzenie utrwalonych w zbiorowej świadomości schematów postrzegania rzeczywistości jest innowacyjne, tworzy nową jakość.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że teatr dokumentalny staje się areną walki ideologicznej, trybuną artystów-aktywistów, którzy dążą do zmiany społecznej. To teatr zainteresowany codziennością, zanurzony w *hic et nunc*, teatr politycznie zaangażowany czy, jak pisze Paweł Mościcki, „angażujący”¹¹; opowiadający się za umownie nazwaną „lewicowością”. Czasem to teatr „partyzancki”, „wywrotowy”, rewolucyjny, programowo popularny (aby zyskać zainteresowanie masowego widza). Oczywiście recepcja tego teatru nie jest homogeniczna, budzi on także opór i sprzeciw. Chociaż nie ma już cenzury państwowej (urzędu cenzorskiego), to istnieje cenzura ekonomiczna. Rację ma Pawłowski, gdy pisze: „Twórcy trudno jest uprawiać partyzantkę, jeśli się realizuje produkcje teatralne za pieniądze publiczne, aczkolwiek aspekt wywrotowy jest bardzo silnie u nas obecny, zwłaszcza w twórczości Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki”.¹²

Silą teatru eksperymentalnego jest nowe spojrzenie na rzeczywistość, zwrócenie uwagi na tematy nieobecne w publicznym dyskursie, programowo tabuizowane. Słabością natomiast bywa przerost sfery ideologicznej nad estetyczną, instrumentalizacja sztuki, wykorzystywanie jej do walki politycznej. Dobrze, jeżeli zaangażowanie „obywatelskie” twórców idzie w parze z dbałością o estetyczny wymiar spektakli. Niestety nie zawsze tak się dzieje.

2. Przykład polskiego teatru dokumentalnego – case study

Ciekawą realizacją teatru dokumentalnego jest sztuka zrealizowana przez Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Zakonnice odchodzą po cichu* w reżyserii Darii Kopiec.¹³ Wybrałam ją do celów analitycznych, ponieważ dotyczy ona problematyki kilkakrotnie już przeze mnie podejmowanej w innych publikacjach.¹⁴ Przedstawienie było bardzo dobrze przyjęte przez krytykę, otrzymało w marcu (w 2018 roku) nagrodę Złotej Maski (nagroda teatralna województw opolskiego i śląskiego) w kategorii spektakl roku. Komisja nagrodziła także Natalię Czekalę (w kategorii muzyka) i scenariusz Martyny Lechman, który powstał na podstawie reportażu Marty Abramowicz.¹⁵ Książka zyskała duży rozgłos, ale opinie na jej temat były silnie spolaryzowane. Zwolennicy reportażu chwalili odwagę Autorki w ukazaniu tematu niemal nieobecnego w polskim dyskursie. Jednak silnie zarysowała się też fala krytyki.¹⁶ Warto podkreślić, że praca Abramowicz nie jest wierną rekonstrukcją społecznego świata żeńskich zakonów w Polsce. Trzeba wziąć pod uwagę fakt, że powstała na podstawie relacji siostr, które odeszły z zakonu, zatem ich krytyka instytucji – w świetle podjętej decyzji – jest zrozumiała. Z drugiej strony animowała ona dyskusję na temat ciemnych stron zakonnego życia i zwróciła uwagę na problem społecznego wykluczenia kobiet opuszczających wspólnotę.

Z dwudziestu historii opisanych w książce Marty Abramowicz wybrano cztery najbardziej wyraziste: Joanny, która zakochała się w innej siostrze; Izabeli, której indywidualne doświadczenie wiary, bliskie mistycznemu, naruszało standardy ustalone przez zgromadzenie; Agnieszki, która nie była w stanie pogodzić swojej potrzeby służenia ludziom biednym i cierpiącym z merkantylnym charakterem »pomocy społecznej« świadczonej przez jej wspólnotę; wreszcie Doroty, u której wpajane przez matkę przełożoną poczucie niedoskonałości, skojarzone z potrzebą nieustannego samoumartwiania się, zrodziło tak głęboką depresję i nerwicę, że odebrało jej wolę życia i jakąkolwiek zdolność działania.¹⁷

Jaki wizerunek życia zakonnego kreślą siostry, które odeszły z zakonu? Jasne, że nakreślony w ciemnych barwach. Zakonnice muszą ćwiczyć się w ascezie: prosto klęczeć, umartwiać się na wiele

sposobów, dążyć do doskonałości. Mają permanentne wyrzuty sumienia, wciąż obwiniają się, że nie są wystarczająco pokorne, że nie do końca zinternalizowały normy i idealne wzorce zachowań. Tworzą środowisko hermetyczne, zorientowane na pracę wewnętrzną, na eliminowanie krytycyzmu, sceptycyzmu. Totalna przemiana osobowości (alternacja w języku socjologicznym, a formacja duchowa w języku religijnym) jest dla nich ideałem i kierunkiem dążeń. Poleceń zwierzchników nie poddaje się dyskusji (samodzielne myślenie i niezależne działanie przeczy idei absolutnego posłuszeństwa). Rezygnacja z własnej wolności i reguła podporządkowania przełożonej stwarza okazję do nadużyć, takich jak kontrola listów czy rewizja w pokoju. Także ślub ubóstwa jest z pewnością dużym wyzwaniem. Siostry nie mają własnych pieniędzy, o wszystkich wydatkach decyduje »władza zakonna«. Ślub czystości wiąże się z rezygnacją z życia seksualnego, źle widziane są także indywidualne przyjaźnie. W tym świecie nie można budować zażyłości i bliskich relacji interpersonalnych. Z punktu widzenia psychologii sytuacja opisana powyżej nie sprzyja zdrowiu psychicznemu, łatwo o załamania, kryzysy, depresje.

Trzeba przyznać, że we współczesnym świecie, w cyberkulturze, istnieje silny opór wobec metafizyki. Tematyka Boga, wiary, duchowości, sensu życia to rzadko podejmowane kwestie przez współczesną sztukę. Częściej mamy do czynienia z artystycznymi przekazami broniącymi praw wszelkich mniejszości (religijnych, etnicznych, seksualnych), zajmującymi też jednoznaczne stanowisko wobec dyskryminacji ze względu na płeć. Abramowicz zwraca uwagę na niską pozycję kobiet w Kościele, na ich służebną rolę, podrzędny status. Wsłuchując się w skargi byłych zakonnic, łatwo czynić analogie do Goffmanowskiej instytucji totalnej – porównać zakon do »zakładu przymusowego przekształcania osobowości«.¹⁸ Notabene Goffman miejsca kontemplacji religijnej włączył do kategorii właśnie takich organizacji społecznych. W instytucji totalnej personel sprawuje władzę nad podwładnymi (w zakonie matka przełożona nad pozostałymi siostrami), istnieje ściśle zaplanowany rozkład dnia. Życie toczy się w jednym miejscu, nie ma możliwości odizolowania się od innych mieszkańców i podejmowania indywidualnych decyzji. Totalność przejawia się w uniformizacji i w egzekwowaniu uległości wobec reguł funkcjonowania danej instytucji.

Według mniszek, które ukazują kulisy życia konsekrowanego, w społecznym świecie osób duchownych prym wiodą księża, którzy często są obsługiwani przez zakonnice. Nie ma w tym uniwersum równości, jest mizoginia i „niewolnictwo”. Zdaniem Abramowicz marginalizacja publiczna zakonnic przejawia się m.in. odebraniem im prawa głosu. Byli księża występują w mediach, nie ma tam natomiast byłych zakonnic. A może one już nie potrafią mówić własnym głosem, bo posłuszeństwo w zakonie jest podstawową cnotą i należy nade wszystko podporządkować się poleceniom przełożonych? Siostry nie mają pewności siebie, trudno im odnaleźć się w społeczeństwie, które kiedyś dobrowolnie opuściły. Z pewnością ich dyskrecja wynika też z niejednoznacznego stosunku społeczeństwa do osób rezygnujących z „powołania”. Moim zdaniem siostry, które odeszły z zakonu, nie chcą publicznie przyznawać się do życiowej klęski i nie chcą dodatkowego upokorzenia. W świetle zakonnych statystyk trudno zgodzić się z obiegową opinią o niskim poziomie wykształcenia siostr, rzekomo przekładającego się na ich zdominowanie przez księży w społecznym świecie osób konsekrowanych. Według danych z 2017 roku ponad 50% zakonnic legitymuje się wykształceniem wyższym (od licencjatu do habilitacji, którą mogą pochwalić się 23 zakonnice), 26% ma wykształcenie średnie, a tylko 10% podstawowe (11% zasadnicze).¹⁹

Wracając do opolskiego spektaklu, warto choćby pokrótce omówić jego aspekty formalne. Mamy tu do czynienia z formułą teatru esejowego, skoncentrowanego nie tyle na scenicznych działaniach, ile na warstwie werbalnej. Stojaki na mikrofony, czarny fortepian, drewniane krzesła, a na nich habity to cała oprawa scenograficzna spektaklu – ascetyczna i zimna. Elementy scenograficzne mają charakter dynamiczny, dekomponują przestrzeń i stwarzają efekty akustyczne. Grająca na fortepianie artystka ubrana we frak, z wyciętym na piersiach krzyżem, bierze czynny udział w akcji. Może być monologiem wewnętrznym bohaterki, dominującym głosem sumienia, freudowskim superego. W spektaklu opolskim habity siostr są zróżnicowane, nie przypominają zuniformizowanych, jednakowych strojów siostr zakonnych.²⁰ Każda z kobiet jest inna, każdej towarzyszy inna motywacja, ale dla każdej z nich przyjęcie habitu to symboliczny akt „mistycznych zaślubin” z niewidzialnym Oblubieńcem z *Pieśni nad*

Pieśniami. Nie ma tutaj unifikacji także dlatego, że każda z czterech bohaterek inaczej postrzega rzeczywistość, każda też z innego powodu rezygnuje z życia w zakonie (powodem jest depresja, rozczarowanie i zniechęcenie, lesbijska miłość, trudność zaakceptowania reguł zakonnych). Siostry monologują, każda wypowiada swoją prawdę, dzieli się własnym doświadczeniem.

Twórczynie spektaklu poszerzyły spectrum tematyczne przedstawienia o problem aktorstwa, jego istoty, funkcji społecznych, oddzieliły realne osoby – aktorki od postaci scenicznych, pokazały sam proces wchodzenia w rolę. Wyeksponowanie podobieństw między teatrem a klasztorem to nowa jakość spektaklu wykraczająca poza scenariusz Abramowicz. Habity są też teatralnymi kostiumami, które zakładają aktorki wcielające się w sceniczne postaci. To wizualne potwierdzenie analogii zakono-teatralnej i nawiązanie do wspólnoty aktorskiej budowanej przez Jerzego Grotowskiego w opolskim Teatrze 13 Rzędów.²¹ Legendarna jest tytaniczna praca artystów w zespole polskiego reformatora teatralnego, wymagająca, tak jak życie zakonne, pełnego oddania i podporządkowania się jednej osobie: „W swych późniejszych wspomnieniach członkowie zespołu przyznawali, że w Teatrze 13 Rzędów Grotowski był tyranem, rządzącym bezwzględnie i stosującym wobec aktorów przeróżne strategie psychologicznej manipulacji w celu takiego urobienia aktorów, by mogli stać się w jego rękach »plasteliną«. Dyscyplinę wewnątrz zespołu wzmacniały też nienaruszalne zasady etyczne: zakaz spóźniania się na próby, nakaz milczenia godzinę przed przedstawieniem (wprowadzony oficjalnie w czerwcu 1961). Stopniowo też wzrastały obciążenia związane z treningiem, co wiązało się z rozwojem laboratoryjnej pracy nad techniką aktorską.”²²

Powołanie to słowo związane nie tylko z decyzją o emigracji do świata za kłauzurą, ale z każdą pracą wymagającą gotowości do poświęceń i pełnego oddania „sprawie”. Istnieją zatem paralele pomiędzy rolą społeczną zakonnic i aktorki – mniszka podejmuje służbę Bogu, aktorka służy społeczeństwu. Joanna Puzyna-Chojka odnotowała „zaskakująco wiele zbieżności między sposobem funkcjonowania w zakonie i w teatrze, począwszy od hierarchicznej struktury instytucji teatralnej, ufundowanej w dużej mierze na osobowości lidera czy konieczności spełniania

oczekiwań innych, a skończywszy na tak subtelnych kwestiach, jak doświadczenie narodzin w sobie, w jakimś niesprecyzowanym centrum duszy, innego bytu – Boga albo postaci.”²³

3. Odkrywanie prawdy czy pogoń za sensacją?

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytanie. Z pewnością prawda o życiu zakonnym, jaką możemy zrekonstruować na podstawie spektaklu *Zakonnice odchodzą po cichu*, nie ma charakteru obiektywnego (jest to subiektywne rekonstruowanie przeszłości przez siostry, które rozczarowało życie zakonne, na tyle, że podjęły niełatwą decyzję o rezygnacji z jego kontynuowania). Trudno też przypisywać Autorce tak niski motyw, jakim jest „pogoń za sensacją”. Teatr dokumentalny z założenia selekcjonuje fakty i ukazuje je w wystrzonej optyce, ponieważ tylko taka strategia silnie porusza emocje widza i mobilizuje go do zajęcia stanowiska. Warto w kontekście demaskatorskiego charakteru reportażu Abramowicz i zrealizowanego w Opolu spektaklu odwołać się do danych statystycznych dotyczących zgromadzeń zakonnych w Polsce. Według statystyk gromadzonych wewnętrznie przez same zakony (umieszczonych na stronie Konferencji Wyższych Przełożonych Żeńskich Instytutów Życia Konsekrowanego i Stowarzyszeń Życia Apostolskiego w Polsce) w 2017 roku było w Polsce 17 858 sióstr zakonnych (w 2000 roku 23 240), na przestrzeni szesnastu lat (między rokiem 2000 a 2016) odeszło z zakonów 3175 sióstr (w tym 864 nowicjuszek, 1282 juniorystki i 1029 wieczystek).²⁴ Można zatem obliczyć, że na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat decyzję o rezygnacji z zakonu podjęło około 13% zakonnice. Jeżeli weźmiemy pod uwagę mniszki po ślubach wieczystych, odsetek ten wynosi ok. 4%. Szacunkowo każdego roku odchodzi 180 zakonnice (ok. 1%), w tym 60 po ślubach wieczystych (ok. 0,3%). Trzeba zauważyć, że nie jest to masowy exodus ze wspólnot. Przykładowo w 2016 roku z zakonu zrezygnowały 63 siostry po ślubach wieczystych, 42 juniorystki i 29 nowicjuszki.²⁵ Z drugiej strony z pewnością wiele zakonnice przeżywających kryzysy pozostaje w zakonach.

Skąd zatem ogromne zainteresowanie tematem odchodzenia zakonnice? Moim zdaniem powodem jest dotychczasowa tabuizacja problemów

zgromadzeń zakonnych. Siostry mają głęboko zinternalizowaną regułę, według której nie powinny wypowiadać się na temat ciemnych stron życia, które wybrały. Na zewnątrz prezentują programowy fasadowy entuzjazm (jest to widoczne choćby na stronach internetowych zgromadzeń, na których siostry zamieszczają tzw. świadectwa, mające zachęcić dziewczyny do wstąpienia do zakonu).²⁶

Z mojego punktu widzenia w odejściu sióstr nie ma żadnej sensacji, tak jak rozpadają się małżeństwa, czasem długotrwałe związki, tak też rozumiała jest rezygnacja z życia we wspólnocie zakonnej. Po drugie wiele jest sióstr zakonnych zadowolonych, a nawet szczęśliwych, pomimo realnych problemów, z jakimi borykają się na co dzień. Trzeba pamiętać, że sytuacja w różnych zakonach jest odmienna i z pewnością są takie wspólnoty, które nie odbierają godności i podstawowych praw swoim członkom, a przeciwnie – pozwalają na ich rozwój duchowy i życiowe spełnienie.

Po trzecie nie sposób zrozumieć motywacji do samoograniczeń, do rezygnacji z własnej wolności i prawa do własności, do wyrzeczenia się satysfakcjonującego związku z bliskim człowiekiem bez odniesienia do tej rudymenarnej z założenia bliskiej relacji sióstr z Doskonałym Obiektem Przywiązania (według określenia Kirkpatricka²⁷), czyli z Bogiem.

Oczywiście można pytać, czy życie kobiet, które wybrały zakon, musi być tak trudne, czy nie warto reformować struktur, które wymagają naprawy, bo generują tak ambiwalentne oceny i emocje. Zarówno książka, jak i zrealizowany na jej podstawie spektakl stawiają ważne pytania. Wkraczają w obszar sfery osobistej kobiet funkcjonujących w instytucjach z założenia mających je „uświęcać” i „ubogacać duchowo”. Nie zawsze tak się dzieje, zatem programowe milczenie na temat patologii zakonnych tylko petryfikuje nieco już archaiczne kulturowe normy regulujące życie codzienne wspólnot zakonnych.

Teatr dokumentalny oparty na literaturze faktu ma siłę oddziaływania na sferę świadomości, modelowania systemu poznawczego i aksjologicznego odbiorców, a od tego zaczyna się każda społeczna zmiana. Może dzięki książce Marty Abramowicz i spektaklowi Darii Kopiec w strukturach zakonów żeńskich nastąpi odnowa?

Przypisy

¹ Przegląd *Sopot Non-Fiction* poświęcony jest teatrowi dokumentalnemu, inspirowanemu autentycznymi wydarzeniami. Zróżnicowane materiały dokumentalne, m.in. wywiady, artykuły prasowe, reportaże, felietony stanowią punkt wyjścia dla twórców (reżyserów, dramaturgów, aktorów, scenografów) realizujących projekty teatralne zogniskowane wokół społecznych faktów, często marginalizowanych i tabuizowanych w publicznym dyskursie. Organizatorzy festiwalu napisali w 2017 roku na Facebooku: „20 premier w teatrach w całej Polsce, ponad 40 projektów warsztatowych, 25 prezentacji przedstawień, blisko 250 uczestników rezydencji – to krótki bilans pięciu lat działalności rezydencji i festiwalu *Sopot Non-Fiction*. Kiedy w 2012 roku zaczęliśmy przygodę z teatrem dokumentalnym, nie sądziliśmy, że nasza inicjatywa przyniesie takie rezultaty. Na pierwszą rezydencję przyjechało do Sopotu kilkunastu twórców, mieszkaliśmy w ciasnych pokojach w pensjonacie, próby odbywały się m.in. w domu parafialnym i w Dworku Sierakowskich, a rozmowy – w wysypanym piaskiem ogrodzie kawiarni Młody Byron. Coś, co zaczynało się jako wakacyjna zabawa, wyrosło na poważny, profesjonalny festiwal z unikalną rezydencją artystyczną, jedyną tego rodzaju w Polsce. Tylko u nas, bez presji towarzyszącej produkcji teatralnej, twórcy mogą testować pomysły na spektakle, oparte na materiale dokumentalnym. Tylko u nas publiczność może stać się częścią procesu twórczego, oglądając i komentując szkice przedstawień i sztuk teatralnych prezentowane podczas Maratonu Non-Fiction. Przez ten czas przewinęła się przez Sopot czołówka polskich reżyserów i reżyserek, dramaturgów i dramaturzek, scenografów i scenografek, kompozytorów i kompozytorek, choreografów i choreografek, aktorów i aktorek. Zawiązywały się przyjaźnie zawodowe i prywatne, powstawały pomysły na kolejne spektakle. Aż 20 projektów, czyli blisko połowa wszystkich rozwijanych w Sopocie, doczekała się premiery w teatrach repertuarowych lub zespołach niezależnych. Obejrzało je w całej Polsce kilkadziesiąt tysięcy widzów, z czego jesteśmy bardzo dumni,” dostępny 09.04.2018, www.facebook.com/SopotNonFiction/posts/1366827253436372.

² Roman Pawłowski, „Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą,” z kuratorem festiwalu *Sopot Non-Fiction*, Romanem Pawłowskim rozmawia Piotr Wyszomirski, dostępny 09.04.2018, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wywiad-z-kuratorem-festiwalu-sopot-non-fiction.html>.

³ „W tym sensie dokumentalne jest *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, czy *Dziady* Adama Mickiewicza, ponieważ w tych dwóch utworach bohaterowie występują nawet pod własnymi nazwiskami. Wyspiański dopiero po premierze w krakowskim teatrze, pod wpływem protestów bohaterów, którzy nie życzyli sobie być sportretowanymi w sztuce, zmienił nazwiska na imiona, funkcje czy na stopnie pokrewieństwa. Paleta możliwości w teatrze dokumentalnym jest bardzo szeroka i myślę, że na warsztatach *Sopot Non-Fiction* też mamy do czynienia z różnymi przejawami teatru dokumentalnego, od cytowania jeden do jednego, przez różnego rodzaju wariacje, aż po dokument kreatywny, który uprawia np. Kuba Roszkowski. W zeszłym roku pokazał nam prezentację »non non-fiction«, czyli polityczną fantazję na temat możliwej historii Europy po II wojnie światowej przegranej przez aliantów.”

⁴ Oto przykładowe spektakle, których kanwą stały się autentyczne wydarzenia, zarówno w skali makrospołecznej, jak i mikrospołecznej:

- *Gorączka czerwcowej nocy* o poznańskim czerwcu '56, spektakl zrealizowany w Teatrze Nowym w Poznaniu;

- *Transfer!* Jana Klaty, wystawiony w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu – przedstawienie na temat przymusowych przesiedleń Polaków i Niemców po drugiej wojnie światowej w związku ze zmianą granic Polski (konsekwencje konferencji w Jaltie);

- temat bezdomnych, imigrantek ze Wschodu, polskich neonazistów, aborcyjnego podziemia (przedstawienia Szybkiego Teatru Miejskiego w Gdańsku w latach 2003-2004);

- *Jeśli przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* – spektakl oparty na tekście Pawła Demirskiego, wystawiony w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, którego kanwą jest tragiczna śmierć robotnika w łódzkiej fabryce Indesit;

- *Uśmiech Grejpruta* zrealizowany przez Jana Klatę w Teatrze Polskim we Wrocławiu, na temat reakcji dziennikarzy na śmierć papieża Jana Pawła II;

- *Padnij* – sztuka Pawła Demirskiego wystawiona w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, która dotyczy misji polskich żołnierzy w Iraku.

⁵ Warto dodać, że teatr dokumentalny w Polsce nie jest absolutnym *novum*, „wynalazkiem” ostatnich dekad. Po drugiej wojnie światowej teatr faktu wykorzystywany był w celach propagandowych, a spektakle poddane były państwowej cenzurze. Znane prezentacje teatru faktu w Polsce to *Epilog norymberski* Jerzego Antczaka (Teatr Telewizji, 1969) i *Oskarżony: Czerwiec '56* Izabelli Cywińskiej (Teatr Nowy w Poznaniu, 1981). Obecnie teatr dokumentu jest popularnym gatunkiem (można wręcz mówić o jego renesansie), także na świecie. Londyński The Royal Court Theatre zapoczątkował metodę *verbatim*, która polega na przeniesieniu na deski sceniczne realnego zdarzenia. Twórcy spektaklu przeprowadzają „śledztwo dziennikarskie” i na jego podstawie tworzą scenariusz spektaklu. Jeżeli chodzi o polski *verbatim*: „pomysł powstał w gdańskim Teatrze Wybrzeże po jesiennej wizycie Teatru.Doc z Moskwy. Rosjanie przywieźli do Gdańska kilka przedstawień zrealizowanych metodą *verbatim*, czyli opartych na autentycznych wydarzeniach i wypowiedziach. Była tam m.in. sztuka o kobietach skazanych za morderstwa popełnione w afekcie oraz komedia o rosyjskim talk-show i jego twórcach napisana na podstawie rozmów zarejestrowanych potajemnie w studiach i pokojach redakcyjnych,” dostępny 09.04.2018, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/33122/polski-verbatim>.

⁶ Pawłowski, „Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą.”

⁷ Ibidem.

⁸ Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005).

⁹ Ewa Wąchocka, „Teatr polityczny dzisiaj,” dostępny 09.04.2018 <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=teatr-polityczny-dzisiaj>.

¹⁰ Boris Groys, *Art power* (Cambridge, MA-London, MIT Press, 2013), 163.

¹¹ Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008). Na temat teatru politycznego piszę w artykule „Polski współczesny teatr polityczny. Refleksje na marginesie książek Zygmunta Hübnera i Pawła Mościckiego,” w *Sztuka i polityka. Sztuki wizualne*, red. Marek Jeziński i Łukasz Wojtkowski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014), 187-206.

¹² Pawłowski, „Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą.”

¹³ Scenariusz: Martyna Lechman, muzyka na żywo: Natalia Czekala, choreografia: Aneta Jankowska, kostiumy: Patrycja Fitzet, obsada: Cecylia Caban, Natalia Czekala, Karolina Kuklińska, Joanna Sokołowska, Małgorzata Mikołajczak. Premiera: 10.11.2017.

¹⁴ Temat spektaklu łączy się z moim tekstem poświęconym siostron zakonnym, wybierającym życie za klauzurą, por. Emilia Zimnica-Kuzioła, „Emigracja do świata klauzurnego – na podstawie relacji siostr zakonnych,” w *Metodologiczne i teoretyczne uwarunkowania badań nad emigracją*, red. Tomasz Ferenc, *Acta Universitatis Lodzensis Folia Sociologica*, 53 (2015): 71-91. W książce *Polski homo religiosus. Doświadczenie religijne w relacjach potocznych* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013) poruszam problem przeżyć i postaw religijnych współczesnych katolików.

¹⁵ Marta Abramowicz, *Zakonnice odchodzą po cichu* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016).

¹⁶ Oto jedna z licznych wypowiedzi na forum internetowym: *medieval_man*: „Przeczytałeś książkę ateistki i działaczki LGBT, która podała bardzo wybiórcze i tendencyjne dane. Kiedy fragmenty z jej książki opublikowane zostały na Onet.pl w komentarzach pojawiło się mnóstwo wypowiedzi

zakonnice z różnych zgromadzeń wskazujących, jakie bzdury i jaki fałszywy obraz zakonów żeńskich pokazuje w swojej książce pani psycholożka. Chcesz wiedzieć, co dzieje się w zakonach? Jakże są relacje księży z klasztorami żeńskimi? Uczyni choć odrobinę wysiłku i sam zapytaj u źródła, a nie czerp informacji u wroga Kościoła" (...) Książka jest, jak dla mnie, szukaniem taniej sensacji poprzez nierzetelny dobór materiałów. Oczywiście, wypaczenia mogą zdarzyć się wszędzie, ale to dzisiaj raczej wyjątki niż reguła. Zauważ, że książka jest promowana przez takie środowiska jak manifa, jak środowiska LGBT, jak życzliwa Kościołowi Senyszyn," dostępny 09.04.2018, <http://forum.wiara.pl/viewtopic.php?f=27&t=37736>. Krytycznie napisała o książce Małgorzata Terlikowska na łamach *Frondy*: „Na podstawie relacji 20 byłych siostr, które odeszły z zakonu na różnym etapie swojego życia, zbudowała obraz, który nie oddaje prawdy o życiu zakonnym. Nie przeczę, że zderzenie z rzeczywistością zakonną może być trudne, że ślub posłuszeństwa dla niektórych jest nie do udźwignięcia, że są siostry, które czują się rozczarowane i sfrustrowane. I w końcu odchodzą. Tyle tylko że znacznie więcej siostr zostaje, a tego autorka wydaje się nie zauważać. Nie są to masochistki, to kobiety, które podjęły decyzję o takim właśnie życiu i w nim trwają, czasem mimo trudności. Bo nie oszukujmy się, życie to nie jest sanatorium, to ciężka praca, wysiłek, czasem wręcz krzyż, który po ludzku wydaje się nie do udźwignięcia. Przytaczając relacje byłych siostr, autorka szuka skandalu. Próbuje pokazać, że życie za klauzulą to nieczym obóz koncentracyjny, gdzie o wszystkim decyduje kapo w osobie matki przełożonej". Małgorzata Terlikowska, „Odeście potrzebuje modlitwy, a nie krzyku,” dostępny 09.04.2018, <http://www.fronda.pl/a/terlikowska-odejscie-potrzebuje-modlitwy-a-nie-krzyku,66909.html>.

¹⁷ Joanna Puzyna-Chojka, „Boże niewolnice,” dostępny 14.04.2018, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/255760.html>.

¹⁸ Erving Goffman, „Charakterystyka instytucji totalnych,” w *Elementy teorii socjologicznych*, red. Włodzimierz Derczyński, Aleksandra Jasińska-Kania i Jerzy Szacki (Warszawa: PWN, 1975), 151.

¹⁹ „Statystyka. Stan liczbowy zakonów żeńskich w Polsce – 2017,” dostępny 21.04.2018, <http://www.zakony-zenskie.pl/statystyka/#1504092070062-a3b23978-2326>.

²⁰ Henryk Mazurkiewicz napisał: „Patrycja Fitzet ubrała bohaterki w piękne i oryginalne habity wyglądające tak, jakby nowo upieczone służebnice boże miały uczestniczyć w czymś na kształt *Vatican Fashion Week*.” Henryk Mazurkiewicz, „Oby nie Amen,” dostępny 14.04.2018, <http://teatralny.pl/recenzje/oby-nie-amen,2186.html>.

²¹ „Teatr 13 Rzędów,” dostępny 15.04.2018, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/teatr-13-rzedow>.

²² Ibidem.

²³ Chojka, „Boże niewolnice.”

²⁴ Inne dane znajdujemy na stronie episkopatu: <http://episkopat.pl/statystyki-zycia-zakonnego-w-polsce-za-2016-rok/>: „W Polsce działa ponad 100 zgromadzeń zakonnych tzw. czynnych, w których żyje około 19 tys. siostr w 2230 domach zakonnych obecnych we wszystkich diecezjach”. Jeżeli chodzi o zakony kontemplacyjne, w 2016 roku przebywało w nich 1303 mniszek, w tym 1159 siostr po ślubach wieczystych, 58 po ślubach czasowych oraz 46 nowicjuszek i 40 postulantek. Średnia wieku statystycznej zakonnicy w Polsce wynosi 54 lata.

²⁵ „Statystyka. Stan liczbowy zakonów żeńskich w Polsce – 2017,” dostępny 21.04.2018, <http://www.zakony-zenskie.pl/statystyka/#1504092070062-a3b23978-2326>.

²⁶ Pisałam o tym w tekście analizującym czynniki decydujące o wyborze przez jednostkę drogi zakonnej (Zimnica-Kuzioła, „Emigracja do świata klauzurowego – na podstawie relacji siostr zakonnych”).

²⁷ Arnold Leslie Kirkpatrick, „God as a substitute attachment figure: A longitudinal study of adult attachment style and religious change in college students,” *Personality and Social Psychology Bulletin*, no. 24 (9) (1998): 961-973.

Bibliografia

Abramowicz, Marta. *Zakonnice odchodzą po cichu*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.

Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.

Groys, Boris. *Art power*. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2013.

Goffman, Erving. „Charakterystyka instytucji totalnych.” W *Elementy teorii socjologicznych*, red. Włodzimierz Derczyński, Aleksandra Jasińska-Kania i Jerzy Szacki, 150-177. Warszawa: PWN, 1975.

Kirkpatrick, Arnold Leslie. „God as a substitute attachment figure: A longitudinal study of adult attachment style and religious change in college students.” *Personality and Social Psychology Bulletin*, no. 24 (9) (1998): 961-973.

Mazurkiewicz, Henryk. „Oby nie Amen.” Dostępny 14.04.2018. <http://teatralny.pl/recenzje/oby-nie-amen,2186.html>.

Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Pawłowski, Roman. „Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą.” Z kuratorem festiwalu *Sopot Non-Fiction* Romanem Pawłowskim rozmawia Piotr Wyszomirski. Dostępny 09.04.2018. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wywiad-z-kuratorem-festiwalu-sopot-non-fiction.html>.

Puzyna-Chojka, Joanna. „Boże niewolnice.” Dostępny 14.04.2018. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/255760.html>.

„Przegląd *Sopot Non-Fiction*.” Dostępny 09.04.2018. www.facebook.com/SopotNonFiction/posts/1366827253436372.

Terlikowska, Małgorzata. „Odeście potrzebuje modlitwy, a nie krzyku.” Dostępny 09.04.2018. <http://www.fronda.pl/a/terlikowska-odejscie-potrzebuje-modlitwy-a-nie-krzyku,66909.html>.

Wąchocka, Ewa. „Teatr polityczny dzisiaj.” Dostępny 09.04.2018. <http://jerzygrzegorzewski.net/?artykul=teatr-polityczny-dzisiaj>.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. „Polski współczesny teatr polityczny. Refleksje na marginesie książek Zygmunta Hübnera i Pawła Mościckiego.” W *Sztuka i polityka. Sztuki wizualne*, red. Marek Jeziński i Łukasz Wojtkowski, 187-206. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. „Emigracja do świata klauzurowego – na podstawie relacji siostr zakonnych.” W *Metodologiczne i teoretyczne uwarunkowania badań nad emigracją*, red. Tomasz Ferenc. *Acta Universitatis Lodzensis: Folia Sociologica*, 53 (2015): 71-91.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. *Polski homo religiosus. Doświadczenie religijne w relacjach potocznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.

Joanna PUZYNA-CHOJKA*

Uniwersytet Gdański, Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk, Instytut Filologii Polskiej

PERFORMOWANIE PAMIĘCI WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE (NIE TYLKO DOKUMENTALNYM)

Współczesny teatr, który nader często podejmuje wysiłek opowiedzenia o przeszłości, pokazuje ją w nieustannym ruchu. Dzieląc powszechną niewiarę w możliwość zdania z niej „obiektywnej” relacji, uruchamia różnorakie strategie narracyjne, które odsłonić mają operacje dokonywane na wyjściowym materiale. Tworząc symulacje historycznych reprezentacji, przetwarza je w taki sposób, aby widoczne było przesunięcie akcentu z samej historii na media historii, czyli wszelkie nośniki pamięci wykorzystywane do cyrkulacji obrazów przeszłości i nadawania im znaczenia: od źródeł historycznych, muzeów, uroczystości rocznicowych aż po fotografię, film, literaturę czy sztukę.¹ W istocie rekonstrukcji podlega zatem nie samo zdarzenie, lecz pamięć o nim.

1.

Pamięć stała się w ostatnich latach tematem i przedmiotem różnorodnych działań artystycznych, nie tylko w teatrze. Szczególnie inspirująca dla artystów jest pamięć wojny, zwłaszcza pamięć Zagłady, która stała się w paradoksalny sposób „niezbywalną częścią polskich konstrukcji tożsamościowych – samorozpoznania i samo-określenia”. Teatr staje się medium, przez które

wydobywamy na powierzchnię życia zbiorowego – „niepójte” przez swoją ekstremalność – doświadczenie, obnażając i kompromitując wszelkie gesty wymazywania, przemilczania, kaleczenia, deformowania i mistyfikowania pamięci.

Sztuka Magdy Fertacz *Puppenhaus. Kura-cja*, napisana na zamówienie TR Warszawa i wystawiona na tej scenie w 2017 roku przez Jędrzeja Piaskowskiego (w ramach projektu *Debiut TR*), jest niezwykle ważnym elementem tego dyskursu. To poczucie wagi i unikalności artystycznego gestu Fertacz i Piaskowskiego bierze się przede wszystkim z faktu, że dotknęli oni obszarów do tej pory w teatrze nie tyle zapomnianych, ile po prostu nieobecnych – przemocy seksualnej w obozach koncentracyjnych, romansów Polek z hitlerowcami czy homoerotycznych relacji mężczyzn postawionych przez historię po dwóch stronach powstańczej barykady. Jest to zatem obszar seksualności napiętnowanej, wyklętej i w konsekwencji wypartej. Ramą narracyjną, ściśle związaną z pytaniem o mechanizmy pamiętania/niepamiętania, stała się historia Marii Malickiej – wybitnej aktorki przedwojennej, napiętnowanej oskarżeniem o kolaborację z Niemcami i skazanej za to na wymazanie z narodowego archiwum (w historii Malickiej odbija się zresztą los innej wielkiej aktorki, Arletty,

właściwie Leonie Bathiat – gwiazdy francuskiego kina i teatru lat trzydziestych i czterdziestych, która za utrzymywanie bliskich relacji z Niemcami podczas wojny trafiła do więzienia). Maria Malicka pojawia się na scenie przy Marszałkowskiej 8 jako duch tego miejsca – wszak to pod tym właśnie adresem od stycznia 1939 roku działał teatr wybudowany specjalnie dla popularnej i kochanej przez publiczność aktorki przez właścicielkę kamienicy. Teraz wraca tu niczym dybuk, nieopłakany i niepamiętany, by w „nawiedzonym domu” urządzić oparty na groteskowym powtórzeniu seans spirytystyczny, którego uczestnikami są wszystkie inne niechciane duchy, skrywane wstydliwie niczym szkielety w szafie.

„Szalenie ważną kwestią jest to, jak pamiętać i jak pamiętać dobrze i tak, aby nie pamiętać źle/gównie pamiętać” – poucza w sztuce Malicka, która z woli autorki jest główną przewodniczką po meandrach polskiej (nie)pamięci, wypełnionej fantazmatami i rojeniami. To, że guślarzem tego ciemnego seansu jest właśnie aktorka – niejako skażona kłamstwem, które stanowi fundament gry scenicznej – nie jest oczywiście przypadkiem. W *Puppenhaus* nie ma bowiem mowy o żadnej wiernej „rekonstrukcji”, podszytej utopijnym pragnieniem dotarcia do obiektywnej prawdy o przeszłości. W tworzeniu jakichkolwiek narracji na temat wojny jesteśmy bowiem nieuchronnie skazani na doświadczenie ludzi urodzonych wiele lat później, których wiedza przefiltrowana jest przez świadectwa innych, zmieszane z oficjalnymi przekazami historycznymi. Nasza pamięć jest „pamięcią świadków”, służąc konstrukcji przeszłości zastępczej, podatnej na przekształcenia. Marianne Hirsch, autorka terminu „postpamięć”, upatruje jej specyfikę nie w tym, że związek z przeszłością jest zapośredniczony poprzez cudze wspomnienia, lecz w tym, że składają się na nią efekty pracy wyobraźni i kreacji artystycznej. To dlatego w sztuce Fertacz (a także w spektaklu Piaskowskiego) tak ogromną rolę odgrywają rozmaite artefakty. Już w pierwszej scenie użyte zostały kadry z telewizyjnego spektaklu *Lalka z łóżka nr 21* wg sztuki serbskiego dramaturga Djordje Lebovića, zrealizowanego przez Jana Kulczyńskiego w 1970 roku, z Haliną Mikołajską w roli Wilmy Rainer – kobiety zmuszonej do obozowej prostytucji, szantażo-

wanej po wojnie przez byłego strażnika ujawnieniem tego wstydliwego elementu biografii, który w cudzych oczach czyni ją nazistowską kurwą. Ten spektakl, nigdy nie dopuszczony do emisji – ani w PRL-u, ani później, w czasach pozornej wolności – odsłania opresyjny charakter mechanizmów pamiętania (i zapominania) w ich najgroźniejszej, bo zinstytucjonalizowanej formie.

Fertacz uwalnia także pamięć, która została zakłeta w pomniku. W tworzonym przez nią alternatywnym scenariuszu historii ożywiony Mały Powstaniec marzy, by uwolnić się od heroicznej kliszy (z wpisaną weń projekcją śmierci bez zasmakowania życia) i oddać się namiętności w ramionach przystojnego esesmana. „Liebe Macht Frei” – Miłość czyni wolnym. To hasło, stanowiące z pozoru błuźnierczą trawestację słynnego napisu znad bramy obozu w Auschwitz, podpowiada pewną formę „terapii”, którą próbował już zaaplikować Polakom Gombrowicz – ucieczki z historii, ku człowiekowi prywatnemu, uwolnionemu od formy. Nie bez znaczenia jest bowiem drugi człon tytułu sztuki Fertacz: kuracja. Przedmiotem owej kuracji – jednostką chorobową zdiagnozowaną przez Fertacz – jest nasze, Polaków, przywiązanie do traum. „Z traumą widz polski identyfikuje się od razu” – mówi w tekście Malicka, która występuje w roli ekspertki od tego, jak idealnie zagrać traumę, opartą na „prawdzie kłamstwa”, pożądanej przez widza samoidentyfikującego się jako Polak i patriota. W ramach swoistej „terapii” Fertacz testuje, czy urojenia pamięci zinstytucjonalizowanej, podporządkowanej zbiorowym snom o niezłomnej polskości, da się zastąpić innymi urojeniami, wyprowadzonymi ze sfery prywatności. Tytułowy „dom lalek” (niem. *Puppenhaus*), w którym pobrzmiwają echa powieści Yahiela De-Nura opisującej obozowe „oddziały rozkoszy”, jest przecież także próbą innego wypowiedzenia wojennej traumy Wilmy Rainer – „najpiękniej i najfikcyjniej”, jak się da. Barak nr 24 pełniący funkcję obozowego burdelu staje się w tej fantazji wielobarwnym polem kwiatowym zapyłanym przez pszczoły (które „pożyczyły” sobie paski z obozowych drelichów), a przychodzący po pyłek miłości klienci zyskują imiona rozmaitych kwiatków. W ten sposób baśniowa narracja pozwala Wilmie oswoić zło, którym została zarażona w obozie, zwracając jej zarazem dziecięcą niewin-

ność i czystość. Czy to nie lepszy sposób na życie z dybukami? Czy istnieją jakieś granice fantazjowania na temat Zagłady?

2.

Puppenhaus. Kuracja Fertacz i Piaskowskiego nie jest teatrem dokumentalnym, choć odwołuje się do rzeczywistych „tekstów życia”. Problem w tym, że dziś trudno stworzyć przekonującą wykładnię tego zjawiska, obejmującą wszystkie jego odmiany, gatunki, języki. Wysiłek wielu badaczy, sceptycznych wobec teatru *non-fiction*, zorientowany jest nie tyle na stworzenie spójnej jego definicji, ile na obnażanie jego paradoksalności przez wykazanie, że jest on w istocie także fikcją; tym groźniejszą, że udaje rzeczywistość, żądając od widza zawierzenia. Zwolennicy tej tezy dysponują argumentami trudnymi do podważenia: wszak wiele scenariuszy teatralnych czy filmowych to rekonstrukcje wydarzeń rzeczywistych; wiele z nich – tak jak omawiany wyżej spektakl *Puppenhaus*. Kuracja – wprowadza na scenę postaci, które wzorowane są na konkretnych osobach. Zasadniczą intencją krytyków teatru *non-fiction* wydaje się wykazanie sprzeczności między jego podstawową konwencją przedstawieniową, ufundowaną na konstruowaniu maksymalnie transparentnego obrazu rzeczywistości, a jego funkcjami perswazyjnymi. Paradoks ten wyjawia przykład teatru *verbatim*, który rozkwitł na Wyspach Brytyjskich w połowie lat dziewięćdziesiątych, a stamtąd przeniknął także do innych krajów, w tym do Rosji i Polski.

Jeśli zastanawiamy się nad tym, co odróżnia teatr dokumentalny od innych form teatru, głównie od fikcji historycznej, to w pierwszym rzędzie należy zaakcentować to, że jest on stworzony z materiału archiwalnego: wywiadów, stenogramów procesów sądowych, nagrań wideo, dokumentów filmowych, fotografii. Oczywiście oponenci dokumentaryzmu będą powoływać się na dobrze znane wnioski Haydena White’a i Franka Ankersmita, którzy zanalizowali najbardziej typowe, zależne od kontekstu reguły produkcji i perswazyjnego oddziaływania historycznej prawdy, podważając tym samym autentyczność samych dokumentów jako obiektywnych świadectw przeszłości. Pomimo tego sceptycyzmu dążenie do

dotknięcia „prawdy”, które bazuje na wpleceniu dowodów w narracyjną fikcję, pozostaje unikalną cechą teatru dokumentalnego.

Przetwarzając materiały dotyczące zdarzeń z przeszłości i umieszczając je w nowym kontekście, teatr może odsłonić to, co do tej pory było niewidoczne czy nieczytelne. Nałożone nań dramaturgiczne struktury pomagają wyjaśnić rzeczywistość. Konfrontowanie ze sobą rozmaitych „szczątków archiwum”, przynależnych do porządku realności, ze strukturami wywiedzionymi z porządku fikcji, stało się fundamentem strategii twórczej jednego z najbardziej inspirujących reżyserów nowego teatru dokumentalnego, Hansa-Wernera Kroesingera. W swoich pracach łączy on źródła archiwalne z reprezentacjami medialnymi – dokumenty z tekstami literackimi, przekazy na żywo z nagraniami wideo, statystyki z relacjami naocznych świadków; w taki sposób, żeby wzajemnie się komentowały, uzupełniały, a nawet dekonstruowały. W *Mortal Combat* (2000), spektaklu o wojnie w Kosowie, artysta rozmieścił widzów w trzech pomieszczeniach, w których znajdowały się instalacje z dokumentów i materiałów dowodowych. Pierwsza grupa została poinformowana szczegółowo o zburzeniu chińskiej ambasady w Belgradzie, druga otrzymała rzeczowy opis morderstwa pewnej rodziny albańskiej, trzecia zaś słuchała w całkowitej ciszy wykładu dwóch lekarek o poważnych obrażeniach będących przyczyną śmierci ofiar. Na zakończenie wszystkie trzy grupy, każda wyposażona w odmienne widzenie wojny, zostały zaprowadzone na zainscenizowaną konferencję prasową NATO, by doświadczyć zderzenia swoich stanowisk uzależnionych od ich aktualnej wiedzy na ten temat. W *Darfur – Mission incomplete* (2011) publiczność wędrowała między pomieszczeniem konferencyjnym, w którym dwaj urzędnicy, najpewniej z ONZ, ukazywali międzynarodowe konotacje i przebieg wojny, a salą, w której na ścianie projektowane były zdjęcia z Sudanu, a dwaj zaangażowani członkowie organizacji pozarządowej próbowali wyjaśnić historię jego obywateli, sytuując problemy etniczne na tle gry interesów innych państw. Teksty powtarzały się w obu pomieszczeniach, podobnie jak rysunki dzieci przedstawiające wojnę i przemoc. Działania i rzeczywiste sytuacje zostały zamarkowane za pomocą figur i klocków,

w formie groteskowej gry. W spektaklach Kroesingera na pierwszy plan wysuwają się nie gotowe obrazy, ustalone przekonania czy określone punkty widzenia, lecz „linie argumentacji”. Dlatego jego aktorzy nie wcielają się w role, nie przeżywają duchowych rozterek postaci, lecz pokazują ich działania, korzystając z brechtowskiego efektu obcości. Zastosowane w nich strategie metamedialne prowokują z kolei refleksję nad tym, w jaki sposób opowiada się w nich o czymś, co miało miejsce w przeszłości.

Innym przykładem twórczego wykorzystania mediów w sztuce dokumentalnej są prace szwajcarsko-niemieckiego reżysera Milo Raua, który w swoich spektaklach często odwołuje się do historycznych wydarzeń, jak w *Ostatnich dniach Ceașescu* (2009) czy *Radiu nienawiści* (2012). W Polsce, podczas Festiwalu Nowych Dramaturgii w Bydgoszczy (2016), mogliśmy oglądać spektakl *Empire*, wyprodukowany w powołanym przez Raua International Institute of Political Murder, jako ostatnią część *Trylogii europejskiej* – rozpoczętej w 2014 roku dyskusji o korzeniach kulturowych, politycznej teraźniejszości i o przyszłości naszego kontynentu; micie i rzeczywistości Europy. Poprzednie części tego cyklu, realizowane z aktorami z różnych krajów (Francji, Belgii, Niemiec, Bośni, Serbii, Rosji), przedstawiały wojny cywilne, ideologiczne konfliktu Zachodu (*The Civil Wars*) oraz temat wojny i wysiedleń w byłej Jugosławii, Rosji i Niemczech (*The Dark Ages*).

Empire przybliża biografie ludzi, którzy przybyli do Europy jako uchodźcy, oraz tych, którzy – mimo przynależności do najstarszych kultur – funkcjonują dziś na pogardzanych peryferiach europejskości. Czworo aktorów z Grecji, Rumunii, Syrii i Kurdystanu opowiada o swoim własnym doświadczeniu utraty: ojczyzny, domu, bliskich ludzi. Rodzina Akillasa Karazissisa przybyła do Grecji po Rewolucji Rosyjskiej i wydaleniu Greków z Azji Mniejszej po I wojnie światowej, w pewnym sensie w wyniku rozbicia imperium osmańskiego przez europejski imperializm. Białoruscy Żydzi, rodzina Mai Morgenstern, została wydalona i w dużym stopniu wymordowana przez nazistów, znajdując schronienie dla resztki z nich w Rumunii. Obaj syryjscy aktorzy są uchodźcami – Kurd Ramo Ali

po pobycie w więzieniu tortur w Palmyrze został paradoksalnie tymczasowo wyzwolony przez ISIS. A uciekając, po raz kolejny obaj mieli do czynienia z prawdą o europejskim „imperium”: jego wyłączności, kontroli granicznej, systemu azylowego, represyjnej tolerancji, a ostatecznie jego historycznej ślepoty.

Monologi aktorów, prowadzone w prywatnej, domowej przestrzeni, wypełnione osobistymi pamiątkami, są podczas spektaklu nagrywane kamerą umieszczoną na statywie – widzowie mogą dzięki temu oglądać na dużym ekranie, zawieszonym nad przestrzenią sceny, powiększone twarze bohaterów, zdradzające każdy ruch oka czy grymas ust. Zestawienie obrazów replikujących żywe ciało aktora z filmowymi nagraniami wojennych zniszczeń w Syrii czy „maskami pośmiertnymi” ofiar reżimu Baszara al-Assada ściągniętymi z autentycznej strony internetowej może wydawać się na pierwszy rzut wzmocnieniem konwencji dokumentalnej, z jego przezroczystą konwencją przedstawieniową i ideą „totalnej mimetyczności”. „Dramatyczność prezentacji nie rodziła się w relacjach pomiędzy postaciami tego teatru rzeczywistości, a w bezpośrednim odbiorze ich indywidualnych tragedii przez widzów. (...) Nikt nie podważał prawdziwości ich wyznań i doświadczeń, które sprawnie uwodziły i wzruszały publiczność” – pisał Piotr Dobrowolski na portalu *Teatralny.pl*. A jednak ta konwencja nie wydaje się całkiem przezroczysta, i to właśnie za sprawą obecności amatorskiej kamery rejestrującej „źle kadrowane” obrazy.

Pamięć osobista wydarzeń podlega z czasem narratywizacji, zwłaszcza jeśli jest praktykowana, czyli przekazywana innym – tak jak ma to miejsce w teatrze. Niekompletne obrazy i strzępy tekstów muszą zostać uzupełnione i połączone ze sobą. W spektaklu *Empire* podgląd z kamery, emitowany na ekran zawieszony ponad fizycznymi ciałami aktorów, dokumentuje wydarzenie, jakim jest opowiadanie swojej historii. Nie jest jednak instrumentem odsłaniającym „podświadomość” narratorów opowieści, lecz wydobywa na jaw fakt, że mamy do czynienia ze świadomym konstruowaniem przez aktorów narracji o zdarzeniach z przeszłości.

Wydaje się, że można analizować to przedstawienie wręcz jako egzemplifikację syndromu „falszywej pamięci”, opisanego przez Celię Lury w książce *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, w której badaczka analizuje wpływ nowych mediów – jako „protez” ciała – na procesy formowania tożsamości przez jednostkę. Jej zdaniem istnieje ścisły związek między widzeniem (zwłaszcza „widzeniem fotograficznym”) a konstruowaniem własnej tożsamości, która stanowi w istocie pole nieustannych wizualnych negocjacji. Syndrom „falszywej pamięci” byłby szczególnym przypadkiem autonarracji opartej na źródłach wielkiego archiwum medialnego – według Lury pisanie własnej biografii polega bowiem na przepisywaniu dostępnych publicznie przedstawień medialnych. W spektaklu *Empire* ilustruje to scena, w której rumuńska aktorka żydowskiego pochodzenia, mówiąc o kryzysie w swoim małżeństwie i utracie dziecka, schodzi ze sceny, by odegrać gdzieś na jej zapleczu tragedię matki opuszczonej przez dziecko, rejestrowaną także przez kamerę. W tym momencie w jej bólu jako matki odbija się ból Marii, Matki Bożej, którą Maja Morgenstern grała w *Pasji* Mela Gibsona. A także ból Medei, której rolę odegrała wcześniej na scenie.

3.

Interesującym świadectwem fałszowania pamięci czy – jak proponuje Iwona Kurz – „przepisywania pamięci” za pomocą mediów jest opisywany przez nią fenomen Muzeum Powstania Warszawskiego. Kurz zwraca uwagę, że istotną część jego ekspozycji stanowi fragment filmu *Kanał* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1957) – pierwszego polskiego filmu o Powstaniu Warszawskim, który stworzył ramy pewnej narracji mitologicznej, wielokrotnie powtarzanej (aktualizowanej) w kolejnych filmach podejmujących ten temat. Paradoksalne jest to, że wykreowany na jego potrzeby sugestywny obraz powstania – widzianego z perspektywy tragicznej, choć koniecznej klęski i tym samym wpisanego w ciąg polskich rebelii jako „pamiątek” heroizmu – jest w gruncie rzeczy ahistoryczny, gdyż z oczywistych powodów (ograniczeń narzuconych przez cenzurę) nie opisuje ówczesnej sytuacji politycznej, militarnej czy społecznej Polski. Ufundowanie

na nim koncepcji stałej wystawy świadczy o wysokim stopniu zmediatyzowania naszej wspólnej pamięci. Z drugiej strony istotną rolę odgrywa w niej scenografia operująca wrażeniem realności i podejmująca funkcję rzeczywistych miejsc (w kawiarni można napić się kawy, a w sali kinowej obejrzeć powstańcze kroniki). W tym sensie, wnioskuje badaczka, Muzeum Powstania Warszawskiego zrodzone jest w takim samym stopniu z pamięci (jako *les lieux de mémoire*), co z wyobraźni (jako „muzeum wyobraźni” projektowane przez Andre Malraux). Rodzi to nową możliwość performowania pamięci – sugestią ponownego przeżycia, odtworzenia partytury pewnego doświadczenia, zapisanego zwłaszcza w uprzywilejowanych we współczesnej humanistyce przeciw-historiach (z których kilka także stanowi część głównej ekspozycji). Podobne strategie, oparte na wytwarzaniu wrażenia uczestnictwa odbiorcy, bycia-w-rzeczywistości, Iwona Kurz nazywa właśnie symulowaniem pamięci.

We współczesnym dokumentaryzmie najbardziej obiecująca wydaje się właśnie strategia *re-enactmentu*, czyli rekonstrukcja rozumiana jako rodzaj performatywnego powtórzenia, która stawia pytanie o możliwość objawienia się przeszłości w czasie teraźniejszym, ukazując zarazem uzależnienie naszej pamięci od wszechwładnych obrazów medialnych. Być może w tym performatywnym ukierunkowaniu teatru dokumentalnego, nastawionego na nieustanne negocjowanie kształtu teatralnej rzeczywistości, balansującej na granicy fikcji i realności, tkwi jego największy potencjał.

4.

Spektakl *1946*, zrealizowany przez Remigiusza Brzyka w Teatrze im. Stefana Żeromskiego, mimo wykorzystania obfitej dokumentacji pogromu kieleckiego, w tym wstrząsających zdjęć ciał pomordowanych Żydów autorstwa Julii Pirotte, manifestacyjnie wręcz ucieka od zbudowania spójnej narracji na jego temat, akcentując z premedytacją wariacyjność tworzonego scenariusza zdarzeń. Głównym zadaniem, jakie postawili sobie twórcy, wydaje się bowiem odsłonięcie mechanizmu fałszyfikowania wspólnej pamięci o tym, co wydarzyło się w Kielcach 4 lipca 1946 roku.

W wywiadzie udzielonym Mike'owi Urbanowi dramaturg Tomasz Śpiewak nie ukrywał swojej inspiracji diagnozami antropolożki kultury, Joanny Tokarskiej-Bakir, które ukierunkowały nie tylko główny przekaz, ale uwidoczniły się także w sposobie konstrukcji tekstu. Autorka *Społeczne go portretu pogromu kieleckiego* wyodrębnia kolejne fazy wymazywania i odzyskiwania zbiorowego wyobrażenia o pogromie, widząc w nich „archipelag swobodnie pływających anachronicznych wysp pamięci, w których mieszą się elementy wyparcia i anamnezy”. Pierwszy okres, który rozpoczął się w 1946 roku, zaraz po lipcowym procesie oprawców, i trwał do lat osiemdziesiątych, wyróżnia „ściśła konfiskata pamięci” – blokada dostępu do źródeł historycznych, sprzyjająca narodzinom scenariuszy spiskowych. Po osłabnięciu komunizmu nastał czas „pamięci zobowiązanej”, obarczonej poczuciem winy, która zrodziła między innymi film Marcela Łozińskiego *Świadkowie* oraz reportaż Jerzego Sławomira Maca *Kto to zrobił?* Po 1989 roku lokalna pamięć o pogromie ulega całkowitemu odblokowaniu, prowokując ogromną liczbę plotek, fałszywych świadectw i jałowych tropów, skrupulatnie sprawdzanych przez prokuratorów, którzy w latach 1994-2004 prowadzili tzw. drugie śledztwo kieleckie, zakończone ostatecznie wyrokiem niepotwierdzającym żadnej z wyjściowych hipotez i uznającym pogrom za spłot wielu nieszczęśliwych okoliczności. Nie powstrzymało to nawrotu pamięci spiskowej, „złej”, która faworyzowała subiektywne narracje, podatne na falsyfikacje i sensacyjne konfabulacje. W sposób istotny przyczyniła się do tego publikacja tomu *Wokół pogromu kieleckiego* firmowanego przez Instytut Pamięci Narodowej, z artykułem Krzysztofa Kąkolewskiego, który podtrzymywał hipotezę sowieckiej prowokacji, obaloną przez prowadzone wcześniej śledztwo. Zwiastunem nowego etapu, nazwanego przez Tokarską-Bakir „pamięcią postspiskową”, jest działalność Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach, którego siedziba znajduje się pod adresem Planty 7/9 – w kamienicy na zawsze związanej z tymi zdarzeniami, „zdybukowanej” przez zamieszkujące ją duchy (nie)umarłych.

W tym punkcie zaczyna się właśnie spektakl Śpiewaka i Brzyka – od wizji lokalnej w kamienicy, wokół której skoncentrowały się tragiczne wydarzenia z 4 lipca 1946 roku. Pierwsza

scena, demonstracyjnie „nieatrakcyjna” teatralnie, nieudramatyzowana, jest powtórzeniem próby inicjującej pracę nad przedstawieniem, na którą realizatorzy zaprosili współpracowników właśnie do „nawiedzonego domu” (przywołanego na kieleckiej scenie przez konstrukcję z metalowych rusztowań, oddającą rozkład pomieszczeń w działającym dziś pod tym adresem Instytucie Kultury Spotkania i Dialogu). Dawid Żłobiński jako Przewodnik oprowadza grupę zwiedzających – aktorów kieleckiego teatru grających samych siebie – po zakamarkach tej przestrzeni, rysując zarazem różnice między jej obecnym zagospodarowaniem a stanem sprzed siedemdziesięciu lat. Informuje o różnych „szczelinach” i „pęknięciach” w istniejących świadectwach, nieznajdujących potwierdzenia w rzeczywistości miejsca. Dowiadujemy się między innymi, że kamienica przy Plantach 7/9 nie miała piwnicy, w której wedle inicjatorów pogromu miał być przetrzymywany ośmioletni Henryk Błaszczuk wraz z innymi chrześcijańskimi dziećmi, jakoby przeznaczonymi przez mieszkających tam tymczasowo Żydów na ofiary mordu rytualnego. Już ta pierwsza scena zapowiada, że nie otrzymamy pełnego obrazu tamtych wydarzeń, gdyż będziemy poruszać się raczej po jego obrzeżach, skupiając się na jakimś niepozornym detalu. Cały spektakl jawi się jako mozolne tropienie odprysków przeszłości przez dotykanie „realnego” – wchodzenie w kolejne „wyspy pamięci”, przywoływane przez konkretne miejsca i ludzi.

„Miejsce pamięci”, które w koncepcji Pierre’a Nory służyć ma zakotwiczeniu obrazów z przeszłości, wydaje się tu kluczowym tropem. Jak przekonuje Claude Lanzmann, twórca ważnego filmu *Shoah* (1985), nie ma możliwości zgłębienia problemu Holocaustu bez odwiedzenia miejsca i połączenia wiedzy z doświadczeniem przestrzennym, którego przedłużeniem ma być rodzaj halucynacji – wyobrażenia sobie, „że nic się nie zmieniło”. Nawet jeśli to miejsce ztraca z czasem swoje właściwości, stając się czymś, co Lanzmann nazywa „nie-miejscem pamięci” (*les non-lieux de mémoire*), zachowuje w sobie zdolność do performowania pamięci. Pierwsza część kieleckiego przedstawienia nosi tytuł „Perspektywa powietrza”, w którym po-brzmiewa echo komentarza Jerzego Grotowskiego do pracy nad *Akropolis* Wyspiańskiego. Powietrze,

choć niewidoczne, zapomniane, z pozoru nieistotne, przechowuje ślad tego, co kiedyś zdarzyło się w tym miejscu.

Jednym z takich realnych miejsc wywołujących kolejne klisze pamięci jest kielecki teatr, wybudowany przez lokalnego filantropa żydowskiego pochodzenia, Ludwika Stumpfa. To tutaj odbył się, opisywany przez Tokarską-Bakir, pierwszy pogrom Żydów w odradzającym się państwie polskim, na fali rozbudzonego euforią wolności nacjonalizmu, dokładnie 11 listopada 1918 roku. Na deskach tego teatru występowała tuż po wojnie aktorka Elżbieta Kowalewska-Czaharska, która w tragicznych okolicznościach 1946 roku postanowiła uciec z synem do Warszawy. Grająca ją inna aktorka kieleckiego teatru, Dagna Dywicka, wypowiada ze sceny tekst odnalezionego w archiwum listu, jaki Kowalewska napisała do Zarządu ZASP-u, relacjonując powody nagłego porzucenia stanowiska pracy. List ten będzie kolejnym dowodem na to, że pogrom nie był „aktem sprawiedliwości” wymierzonej przez kielczan Żydom za nastawianie na życie chrześcijan, lecz skutkiem narastającej fali antysemityzmu, z którego przejawami aktorka spotykała się znacznie wcześniej, od swoich koleżanek z garderoby, a także od widzów. Również Krzysztof Kowalewski, obecny w tym świadectwie jako mały syn aktorki, zaistnieje w spektaklu, czytając nagrany w formie audiobooka fragment *Żywotów Świętych Starego i Nowego Zakonu* ks. Piotra Skargi o rzekomym umęczeniu przez Żydów trzyletniego Symona Trydenckiego, którego sfabularyzowana „historia” odbija się w „mieście założycielskim” pogromu kieleckiego (przy okazji odsłaniając o wiele głębsze, religijne korzenie antyżydowskiej psychozy). Wreszcie – kielecki teatr zaistnieje w spektaklu jako miejsce wystawienia w 1996 roku sztuki Andrzeja Lenartowskiego *Spotkamy się w Jerozolimie* w reżyserii Piotra Szczerskiego, która była pierwszym, jeszcze nieśmiałym krokiem w przełamywaniu zapyry milczenia wobec wydarzeń z 4 lipca 1946 roku, nakreślając je z perspektywy żydowskich ofiar biernie czekających na nieuchronną kaźń.

Przywołanie wcześniejszego spektaklu o pogromie kieleckim, zrealizowanego na tej samej scenie, wprowadza kolejny temat, związany z tożsamością aktorów, w której odkładają się

kolejne warstwy osobowości granych postaci. Janusz Głogowski, który zagrał w przedstawieniu Szczerskiego milicjanta współwinnego pogromowi, „rekonstruuje” jedną z jego scen, tak jakby opowiadał o „prawdziwym” zdarzeniu. Falsyfikowanie pamięci podkreślone jest także w scenie, w której Henio opowiada matce o swym rzekomym uwięzieniu przez Żydów frazami zaczerpniętymi z *Solaris* Stanisława Lema. W tej płataninie fikcji i realności trudno dokopać się do jakiegokolwiek obiektywnej prawdy.

Podsumowanie

Opisywana przeze mnie strategia twórców, polegająca na naświetlaniu przeszłości z wielu perspektyw, z pozycji kogoś, kto żyje „tu i teraz”, owocuje nie tylko skomplikowaną strukturą narracyjną, ale przede wszystkim pokazuje sens tego żmudnego przebijania się przez warstwy zbiorowej i jednostkowej pamięci. Pod koniec spektaklu aktorzy ćwiczą krok *walking dead* – zombie, czyli ani żywych, ani martwych, o których pisze w swoim eseju Tokarska-Bakir (widząc w nich – przez aluzję do tekstu Jeremiego Cohena² – figurę „pamięci nieumarłej”, znajdującej się w meta-stazie, skazanej na nieustanne powtarzanie i re-aktywowanie, wychodzące naprzeciw fikscjom oficjalnej polityki historycznej). Ta scena w groteskowy sposób pokazuje skutki nieprzepracowania przeszłości, podyktowanego zarówno „niepojętością” zbrodni, jak i jej długotrwałym wypieraniem. Uparte wymazywanie winy wypycha nas w niewolę *undead*, wydając na pastwę przeszłości wypełnionej fantazmatami i rojeniami.

Ironyczną pointą tego wątku jest nie tylko uchwalona nowela do ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, ale i niedawny apel o wznowienie śledztwa w sprawie pogromu kieleckiego, który wpłynął do oddziału w Kielcach. Jego sygnatariusze, wśród których jest między innymi ONR, dopominają się o oczyszczenie „dobrego imienia” kielczan z zarzutu antysemityzmu. To najlepszy dowód na to, że przeszłości nie da się zamknąć w archiwum.

Przypisy

¹ Zob. Bartosz Korzeniewski, „Medializacja czy mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu przeszłości,” *Kultura Współczesna*, nr 3 (2007). W odróżnieniu od mediatyzacji, medializacja pamięci byłaby zapośredniczaniem obrazów przeszłości przez media masowe w znaczeniu nowoczesnych metod komunikowania (w tym również przez internet).

² Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, „Nie oplakali ich?” w *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziolek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 21.

³ Marianne Hirsch, „Pokolenie postpamięci,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 105 (2011): 28-36. Pełna wersja: Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge-London: Harvard University Press, 1997).

⁴ Zob. Yehiel Dinur, *Dom lalek*, tłum. Andrzej Horodeński (Warszawa: Wydawnictwo Orbita, 1992).

⁵ Zob. Thomas Irmer, „Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany,” *TDR- The Drama Review*, nr 3 (50) (2006): 16-28.

⁶ Piotr Dobrowolski, „Kryzys. Przyszłość Europy,” *Teatralny.pl*, 14.10.2016, dostępny 10.05.2018, <http://teatralny.pl/recenzje/kryzys-przyszlosc-europy,1709.html>.

⁷ Celia Lury, „Syndrom fałszywej pamięci. Wspomnij mnie,” tłum. Iwona Kurz, *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 24-38.

⁸ Iwona Kurz, „Przepisywania pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego,” *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 150-162.

⁹ Zob. Pierre Nora, „Między pamięcią a historią: les lieux de memoire,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 105 (2011): 20-27.

¹⁰ André Malraux, „Muzeum wyobraźni,” w *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Wydawnictwo: Universitas, 2005).

¹¹ Zob. Iga Gańczarczyk, „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem,” *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 41-51.

¹² Tomasz Śpiewak, „Krzysztof Kowalewski i jego matka uciekli przed pogromem. Teraz zagrają w sztuce 1946,” rozm. przepr. Mike Urbaniak, *Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy*, 9.12.2017, dostępny 10.05.2018, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22755165,krzysztof-kowalewski-i-jego-matka-uciekli-przed-pogromem-teraz.html>.

¹³ Joanna Tokarska-Bakir, „Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016,” *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 117-119.

¹⁴ Jerzy S. Mac, „Kto to zrobił?” *Kontrasty*, nr 11 (1986).

¹⁵ Krzysztof Kąkolewski, „Umarły cmentarz. Wstęp do studiów nad wyjaśnieniem przyczyn i przebiegu morderstwa na Żydach w Kielcach dnia 4 lipca 1946 roku,” w *Wokół pogromu kieleckiego*, red. Jan Żaryn i Łukasz Kamiński, t. 1 (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2006).

¹⁶ Claude Lanzmann, „Le lieu et la parole,” w *Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*, red. Michel Deguy (Paris: Belin, 1990), 294. Cyt. za: Roma Sendyka, „Przyna – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire),” *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013): 323-324.

¹⁷ Na trop ten zwróciła uwagę w swojej recenzji Joanna Ostrowska. Zob. Joanna Ostrowska, „Odpuść nam nasze winy,” *Teatralny.pl*, 19.02.2018, dostępny 10.05.2018, <http://teatralny.pl/recenzje/odpusc-nam-nasze-winy,2271.html>.

¹⁸ Jeffrey Cohen, „Undead. A Zombi Oriented Ontology,” *Journal of Fantastic in the Arts*, nr 3 (2012): 393-412. Zob. Tokarska-Bakir, „Pamięć nieumarła,” 115.

Bibliografia

- Cohen, Jeffrey. „Undead. A Zombi Oriented Ontology.” *Journal of Fantastic in the Arts*, no. 3 (2012): 393-412.
- Dinur, Yehiel. *Dom lalek*. Tłum. Andrzej Horodeński. Warszawa: Wydawnictwo Orbita, 1992.
- Dobrowolski, Piotr. „Kryzys. Przyszłość Europy.” *Teatralny.pl*, 14.10.2016. Dostępny 10.05.2018. <http://teatralny.pl/recenzje/kryzys-przyszlosc-europy,1709.html>.
- Duniec, Krystyna i Joanna Krakowska. „Nie oplakali ich?” W *Zła pamięć. Przeciwno-historia w polskim teatrze i dramacie*. Red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, 21-36. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Gańczarczyk, Iga. „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem.” *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 41-51.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci.” Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 105 (2011): 28-36.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1997.
- Irmer, Thomas. „Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany.” *The Drama Review*, no. 3 (50) (2006): 16-28.
- Kąkolewski, Krzysztof. „Umarły cmentarz. Wstęp do studiów nad wyjaśnieniem przyczyn i przebiegu morderstwa na Żydach w Kielcach dnia 4 lipca 1946 roku.” W *Wokół pogromu kieleckiego*, t. 1, red. Jan Żaryn i Łukasz Kamiński. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2006.
- Korzeniewski, Bartosz. „Medializacja czy mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu przeszłości.” *Kultura Współczesna*, nr 3 (2007): 5-23.
- Tomasz Śpiewak. „Krzysztof Kowalewski i jego matka uciekli przed pogromem. Teraz zagrają w sztuce 1946.” Rozm. przepr. Mike Urbaniak. *Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy*, 9.12.2017. Dostępny 10.05.2018. <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22755165,krzysztof-kowalewski-i-jego-matka-uciekli-przed-pogromem-teraz.html>.
- Kurz, Iwona. „Przepisywania pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego.” *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 150-162.
- Lanzmann, Claude. „Le lieu et la parole.” W *Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*, ed. Michel Deguy. Paris: Belin, 1990.
- Lury, Celia. „Syndrom fałszywej pamięci. Wspomnij mnie.” Tłum. Iwona Kurz. *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 24-38.
- Mac, Jerzy Sławomir. „Kto to zrobił?” *Kontrasty*, nr 11 (1986): 2-8.
- Malraux, André. „Muzeum wyobraźni.” W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 185-210. Kraków: Universitas, 2005.
- Nora, Pierre. „Między pamięcią a historią: les lieux de memoire.” Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 105 (2011): 20-27.
- Ostrowska, Joanna. „Odpuść nam nasze winy.” *Teatralny.pl*, 19.02.2018. Dostępny 10.05.2018. <http://teatralny.pl/recenzje/odpusc-nam-nasze-winy,2271.html>.
- Sendyka, Roma. „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire).” *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013): 323-324.
- Tokarska-Bakir, Joanna. „Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016.” *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 117-119.

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ

Uniwersytet Łódzki, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

PROBLEMATYKA NIECHCIANEJ CIAŻY I ABORCJI W FILMIE POLSKIM. IDEOLOGIA, POLITYKA, RZECZYWISTOŚĆ

Kino a społeczne postrzeganie aborcji w Polsce

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie: jaki był i jest filmowy obraz problemu aborcji w Polsce. Mowa tu o swoistym dyskursie filmowym. Dla autorki kino jest odbiciem rzeczywistości, czasem w krzywym zwierciadle, jest produkcją kultury, ale i elementem wpływającym na kulturę. Z tej perspektywy interesującą kwestią jest to, w jaki sposób kino ukazuje problem aborcji oraz jakie mity wokół tego zagadnienia tworzy i utrwalą, a jakie dekonstruuje. Szkic pisany jest z perspektywy socjologicznej, w tym socjologii filmu. Rzeczywiste związki dzieła ze światem wydają się być dla socjologa nie mniej interesujące niż badania komunikacji między artystą a odbiorcą. Prezentacja problemu aborcji w kinie polskim pozwala śledzić korespondencję sztuki (kino) i rzeczywistości społecznej. Z perspektywy socjologii filmu analizowanie zatomizowanych elementów filmu prowadzi do zgubienia jego prawdy, dlatego też w niniejszym tekście przyjęto założenie, że należy odnaleźć uogólnione znaczenie przedstawienia i odnieść je do rzeczywistości społeczno-kulturowej. Socjologia sztuki jest socjologią po prostu.¹ A sztuka może być traktowana jak spo-

łączeństwo.² Wypada też podkreślić wzajemne uzupełnianie się sztuki i socjologii w tej kwestii. Nie można traktować tego szkicu jako wyczerpującego temat, czy też eksperckiego w dziedzinie filmoznawczej, jednakże jest to głos socjologiczny i krytyczny.

Wstępna analiza źródeł wykazała, że nieplanowana ciąża jest elementem stosunkowo często pojawiającym się w scenariuszach filmowych, rzadko jednak bywa osią akcji kinowej. Aborcja lub myśl o niej bywa jednym z ważnych składników filmowej historii. Nawet jeśli już reżyserzy czynią z tego problemu pewien element fabuły, najczęściej trywializują temat, czyniąc z niego dobry materiał komediowy, lub sprowadzają go do banału pod hasłem „i żyli długo i szczęśliwie”. Poważnych, autorskich filmów o nieplanowanej ciąży robi się niewiele. Podobnie jest w przypadku przedstawień teatralnych. Scenarzyści i reżyserzy traktują ten temat z dużą rezerwą, tłumacząc swą powściągliwość potrzebą „niezrażania publiczności”. Wydaje się jednak, że to nie odbiorcy żywią obawy wobec poważnej tematyki przedstawień, lecz twórcy lękają się brać na warsztat tak kontrowersyjny i złożony problem. Tymczasem możemy zauważyć, że światowe obrazy poruszające temat niechcianej ciąży realizowane są przez naj-

lepszyc filmowców, a ich wspaniały odbiór przez publiczność świadczy o żywym zainteresowaniu. Ponadto utwory te nagradzane są na najważniejszych festiwalach filmowych.

W Polsce ostrożność w podejmowaniu kontrowersyjnej tematyki wynika być może z faktu, że mniej popularna jest sztuka zaangażowana. Artyści wolą trzymać dystans wobec spraw, które mogłyby narazić ich artystyczną reputację. Poza tym przedsięwzięcia teatralne czy filmowe zależne są nie tylko od poglądów autorów i ich motywacji twórczych, ale od systemu normatywno-ideologicznego oraz politycznego. Tymczasem kwestia prawa do aborcji jest od dziesiętnastego wieku sprawą polityczno-ideologiczną, a w dzisiejszych czasach stanowi szczególnie pole zażartej dyskusji frakcji wzajemnie się ścierających (*pro-life versus pro-choice*). Ten problem można by rozpatrywać na gruncie psychologii religii.³

Jak wynika z badań socjologicznych, społeczeństwo polskie w większości aprobuje obecną ustawę, zwaną potocznie „antyaborcyjną”, jednakże czyni to na poziomie wartości uznawanych, a nierealizowanych w działaniu. Sądy teoretyczne Polaków na temat zjawiska przerwania ciąży są bardziej restrykcyjne, a praktyki życiowe – liberalne, permissywne. Społeczne postrzeganie aborcji w Polsce jest bardzo zróżnicowane z uwagi na istnienie różnorodnych dyskursów: ideologicznych, religijnych, etycznych, moralnych. Z kolei socjologiczne badania doświadczeń aborcyjnych są utrudnione, nie tylko z uwagi na tabu społeczno-kulturowe, ale także z powodu restrykcyjnego prawa.

Kino jako dziedzina sztuki z pewnością lepiej i głębiej opisuje człowieka i sprawy ludzkie niż poszczególne dziedziny nauk humanistycznych. Mowa tu o edukacyjnej, poznawczej, antropologicznej funkcji kina, bowiem w filmach różnorodne przeżycia jednostkowe i zbiorowe dotyczące aborcji mogą wybrzmieć i stać się przeżyciem innych. Kino, w porównaniu do innych sztuk wizualnych, jest sztuką dla mas. Obraz i refleksja o aborcji mogą być odbierane przez rzesze masowych potocznych i wykwalifikowanych odbiorców. Wreszcie wypada zauważyć, że obrazy filmowe są dla widzów bardziej atrakcyjne niż naukowe debaty, dysertacje z dziedziny psychologii, socjolo-

gii, filozofii, etyki, które dla wielu odbiorców są zbyt nudne czy trudne.

Film polski wobec problemu niechcianego rodzicielstwa Adaptacje literatury

Kino polskie znane jest przede wszystkim ze ścisłych powiązań z literaturą narodową. Najstarsze polskie filmy podejmujące wątek niechcianego rodzicielstwa to zazwyczaj ekranizacje rodzimych powieści. Pierwszym takim przedsięwzięciem były *Dzieje grzechu*⁴ Stefana Żeromskiego, którym filmowcy zainteresowali się już w roku 1911. Za przyzwoleniem pisarza niemej ekranizacji dokonał wówczas Antoni Bednarczyk i była to pierwsza w Polsce filmowa adaptacja literackiego utworu. W roku 1933 wersję dźwiękową zrealizował Henryk Szaro. Nie zachowała się jednak żadna kopia tych filmów. W 1975 roku Walerian Borowczyk dokonał trzeciej adaptacji powieści. Ekranizacja bardzo wiernie przedstawiała losy Ewy Pobratyńskiej, bohaterki powieści Żeromskiego, która po zabiciu własnego dziecka wkroczyła na drogę zbrodni i prostytucji, by w końcowej scenie swoje grzechy odkupić własnym życiem.

Kolejną polską realizacją filmową na kanwie literatury pięknej był obraz *Dziewczęta z Nowolipiek* (1937) w reżyserii Józefa Lejtesa. Drugą wersję adaptacji powieści Poli Gojawicyńskiej stanowiły dzieła Barbary Sass: *Dziewczęta z Nowolipiek* (1985) i *Rajska jabłoń* (1985). W kinie ukazano Nowolipki – dzielnicę biednych czterech dziewcząt: Bronki, Franki, Kwiryny, Amelki. Każda z nich marzyła o innym życiu i żadnej nie udało się spełnić do końca tych pragnień. Dramaty filmowe pod względem konstrukcji fabuły niekiedy odbiegały od pierwowzoru literackiego, ale wymowa utworów pozostała niezmienna. Biedne, naiwne dziewczęta wychowywano w kulcie romantycznej miłości, w życiu spotykało je wiele rozczarowań, między innymi niechciana ciąża, aborcja.

Inną ekranizacją powieści, gdzie romans, ciąża i aborcja stały się przyczynami dramatu, była *Granica* Zofii Nałkowskiej. Po raz pierwszy adaptacji dokonano w 1938 roku, a pisarka uczestniczyła w pracach nad scenariuszem do fil-

mu reżyserowanego przez Józefa Lejtesa. Druga próba sfilmowania powieści miała miejsce w 1977 roku. Wówczas reżyserii podjął się Jan Rybkowski. Obydwa obrazy uznano za znacznie gorsze od oryginału. „Kulturalny melodramat” z lat trzydziestych czy schematyczny „klasowy romans”⁵ z lat siedemdziesiątych – jak mawiali ówcześni krytycy – ukazywał historię życia Justyny, Elżbiety i Zenona, historię tragiczną dla każdej postaci.

W latach trzydziestych podjęto również próbę sfilmowania dramatu Marii Ukniewskiej *Strachy* (1938). Reżyserami filmu byli Eugeniusz Cękalski i Karol Szołowski. Pod tym samym tytułem w 1979 roku powstał czteroodcinkowy serial telewizyjny, a w kilka lat później musical pt. *Szkoda twoich łez* (1983) w reżyserii Stanisława Lenartowicza. Zarówno autobiograficznej powieści Marii Ukniewskiej, jak i pierwszej ekranizacji towarzyszyła atmosfera sensacji i skandalu. Życie Teresy Sikorzanki i innych dziewcząt z rewiowego teatryku nie było łatwe. Krytyka z 1938 roku skupiała się na amoralności i wyrachowaniu bohaterów. Trzeba wziąć również pod uwagę, że w tamtych czasach nowością był szczery portret bohaterki, która nie chciała lub nie mogła zdecydować się na urodzenie dziecka.

W okresie przedwojennym popularnością cieszyły się ekranizacje powieści. Polskie filmy autorskie, w których osi akcji byłoby niepożądane rodzicielstwo, praktycznie nie istniały. Jedyny znany przykład stanowił dramat Juliusza Gardana *Wyrok życia* (1933) poruszający problem dzieciobójstwa. Moralitet kina przedwojennego skierowany był głównie do naiwnych dziewcząt tłumnie przybywających ze wsi do miast. Historię filmową pisało życie. Brukowe gazety w kronikach i raportach dosyć często omawiały przypadki dramatów uwiedzionych służących, pracownic, dziewcząt z warstw uboższych. Literatura i kino tamtego okresu również nie pozostawały obojętne wobec wstydliwych historii „nielegalnych ciąż”.

Filmowanie współczesnej rzeczywistości w PRL-u

We wczesnych latach powojennych filmowcy zajmowali się tematami historycznymi. Z reguły produkowano obrazy propagandowe, zaangażowane politycznie, czasem socrealistyczne. W okresie przed „odwilżą” powstała „czarna seria” godząca w pewne tabu, choć kinematografia nadal uzależniona była od ideologii partyjnej. Później, w czasach tzw. Szkoły Polskiej (1955-1961), na warsztatach filmowych brano tematy moralne, psychologiczne, powiązane z wojenną i powojenną rzeczywistością. W tych ramach pojawiły się różne nurty: plebejski, psychoterapeutyczny, psychologiczno-egzystencjalny.⁶ W żadnym z nich analizowany tu temat nie wybrzmiał silnie. W latach sześćdziesiątych filmy polskie traktowały o młodej kulturze, świadomości historycznej, wojnie. Ale także o współczesnej obyczajowości (kino popularne, filmy dla młodzieży). Temat powszechnego wówczas procederu przerywania ciąży ani kwestia niechcianej, nieplanowanej, problematycznej ciąży nie został podjęty.⁷ Dopiero dekadę później przypomniano literaturę na ten temat adaptując na nowo powieści *Granica* i *Strachy*. A Krzysztof Kieślowski w dokumentalnym filmie telewizyjnym *Pierwsza miłość* (1974) w ostrożny sposób podjął kwestię losów młodocianej pary kochanków. W obliczu nieplanowanej ciąży kamera ukazuje trudy związane z sytuacją młodych i wreszcie narodziny dziecka. Obraz pozostawał daleki od ukazania sielanki, ale nie epatował krytycyzmem.

Klimat społeczno-polityczny pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych, osłabiona pozycja cenzury stworzyły dogodne warunki do rozwoju kina autorskiego, w tym psychologicznego, skupionego na krytyce wypaczeń w życiu społecznym, moralnym i obyczajowym.

Jako jeden z interesujących filmów z tego okresu można wskazać debiut Leszka Wosiewicza: pełen niepokoju, wewnętrznych napięć wyczuwalnych w warstwie muzycznej jak i fabularnej. *Smak wody* (1980) to psychologiczny obraz rozterek kobiety w średnim wieku, która dowiaduje się o nieplanowanej, późnej ciąży. Jej strach o życie, o siebie w zderzeniu z chorą teściową i wizją posępnego PRL-u składają się na pesymistyczny

obraz świata. Jak sugeruje jedna ze scen (wypowiedź lekarza) ciąża obarczona jest dużym ryzykiem i niebezpieczeństwem, dlatego kobiet musi podjąć sama decyzję o jej losie. Maria wyjeżdża nad morze, w rodzinne strony, gdy mąż bohaterki po 25 latach związku sugeruje przerwanie ciąży. Mężczyzna obawia się odpowiedzialności, ostracyzmu społecznego (nie chce być starym ojcem). Ona miota się między sprzecznymi reakcjami, by wreszcie osiągnąć spokój wewnętrzny i powrócić do męża. Otwarte zakończenie pozostawia widzowi możliwość nadania indywidualnej klamry tej historii. Film Wosiewicz traktuje w całości o trudzie decyzji kobiety w obliczu kwestii nieplanowanej ciąży, ale oddaje realia życia w socjalistycznym państwie, które oferuje za mało, by z radością zdecydować się na potomstwo.

Jak już wspomniano wcześniej, pod koniec lat siedemdziesiątych w telewizji był emitowany serial osnuty na powieści *Strachy*. Natomiast w PRL-owskich serialach o ówczesnej rzeczywistości temat niechcianej ciąży sprowadzany był najczęściej do szczęśliwego rozwiązania. Wyjątkiem jest jeden z odcinków serialu *Białe Tango* (1981) w reżyserii Jana Kidawy Błońskiego. Ośmioodcinkowy cykl wedle scenariusza pisarzy Janusza Andermana i Marii Nurowskiej, opowiadał o ośmiu kobietach w różnym wieku i ich sytuacji życiowej. W jednym z odcinków, pod tytułem *Na pół etatu*, młoda, ambitna sekretarka marząca o karierze modelki przerywa ciążę bez wiedzy partnera. Jola szansę na awans widzi bowiem w samorozwoju i związku z dziennikarzem. Po powrocie z delegacji mężczyzna wyrzuca ją z domu. Historia nie ma dalszego ciągu, a interesujący nas tu problem społeczny został zaledwie zasygnalizowany. Decyzja bohaterki nie jest wartościowana negatywnie. Zabieg to coś powszechnego, ale i skrywanego, wstydliwego.

Atmosferę lat osiemdziesiątych przedstawiono w popularnym serialu *Dom* (2000). W odcinku *Dziś każdy ma 25 lat* z akcją dziejącą się w 1980 roku ciążę przerywa Jola, młoda dziewczyna z dobrego domu. Zabieg pojawia się w warstwie dialogowej, zaś na ekranie nie stanowi istotnego wydarzenia. Ogólnie niechciana ciąża czy dramat decyzji o jej losie nie był w omawianym okresie ważnym tematem filmowym. Jednak w latach osiemdziesiątych powstały dwa filmy, w których

pokazano zabieg aborcji i - co ważne - utwory te nie nawiązywały do pierwowzorów literackich.

Reżyser Laco Adamik w filmie psychologicznym *Mężczyzna niepotrzebny* (1982) ukazał historię dwóch trójkątów miłosnych. Scenariusz był wspólnym dziełem jego, Agnieszki Holland i Krystyny Vlachovej. Paweł to lekarz psychiatra, uwodziciel i bawidamek. Małgosia, studentka medycyny, spodziewa się z nim dziecka. Do przerwania ciąży nakłania ją starsza siostra Ewa, dawna narzeczona Pawła, która na skutek aborcji jest bezpłodna. Zameężna Ewa nadal kocha Pawła, utrzymuje z nim kontakty seksualne w nadziei, że mężczyzna kiedyś powróci do niej na stałe. Po aborcji są już także dwie koleżanki Małgosi, one również rozwiązania problemu upatrują w zabiegu. Studentka wbrew wszystkim postanawia urodzić dziecko, jednak kiedy odkrywa miejsce schadzek Pawła i Ewy, decyduje się na przerwanie ciąży. W filmie uwagę zwraca sposób przedstawienia samego zabiegu. Aborcja Małgosi, dosyć późna, bo już po trzecim miesiącu ciąży, przeprowadzona zostaje przez kolegów ze studiów. W trakcie aborcji za rękę trzyma ją zakochany w niej przyszły lekarz, który na wieść o ciąży gotów jest ożenić się z Małgosią. Zabieg ukazano w sposób drobiazgowy, chłodny, dokumentalny. Nieruchoma kamera śledzi akcję z pozycji oddalonego kąta gabinetu lekarskiego.

W filmie ukazane są różne sumienia i etyki lekarskie. Na zabieg w szpitalu jest już za późno, ale za odpowiednią kwotę można bez problemu przerwać ciążę w tej samej klinice. Kolega ze studiów korzysta z narzędzi i gabinetu lekarskiego swojego ojca. Aborcję traktuje jako sprawdzian swych umiejętności, a chirurgiczny zabieg kończy zdaniem: „Zobacz, jaki wielki, ale smok” (o płodzie). Istnieje także podziemie aborcyjne; to z takich usług skorzystała kiedyś Ewa. Z kolei doktor Grzegorzewski, mąż Ewy, domyślając się odmienności stanu szwagierki, odwozi ją od aborcji, przypominając jej bezdzietność swojej żony i proponując dziewczynie pomoc materialną.

Atutem filmu jest realizm psychologiczny. W filmie widoczne są przyczyny i następstwa aborcji wśród uczestników trójkąta miłosnego. Siostry wychowane bez ojca, który porzucił matkę dla innej kobiety, żyły w postanowieniu, że ojciec

ich dziecka będzie człowiekiem odpowiedzialnym i kochanym. Dlaczego Ewa przerywa ciążę bez wiedzy Pawła? Na jej wybór wpływ miała obawa porzucenia przez nieodpowiedzialnego partnera, piętno samotnego macierzyństwa oraz niepewność uczuć wybranka. Paweł nigdy nie miał w zwyczaju mówić o uczuciach. Ożenek mężczyzny z dziewczyną w ciąży mógł się skończyć tak jak małżeństwo rodziców Ewy. W jednej ze scen Ewa mówi, że przerywała ciążę, gdyż nie chciała Pawłowi komplikować życia. Jej siostra, studentka, decyduje się na aborcję wbrew samej sobie, czuje się zdradzona przez kochane osoby, ulega presji środowiskowej, nie ma wystarczających środków do zapewnienia przyszłości swemu dziecku. W tym obrazie kwestia braku środków do życia nie jest tylko atrakcyjnym elementem dramaturgii fabuły. Pamiętajmy, że wydarzenia rozgrywają się w okresie powszechnego niedostatku towaru w sklepach, w czasach politycznego niepokoju i poczucia zagrożenia wojną.

Aborcja przedstawiona jest jako cierpienie psychiczne. Oto Ewa płacze nocami, żarliwie się modli, żałując swego wyboru sprzed lat. Bezdzietność pojmuję jako karę za grzech. Małgosia po zabiegu jest zdruzgotana i załamana, postanawia popełnić samobójstwo, ale od śmierci ratują ją koleżanki. Jej wiedza medyczna i wiara katolicka wpływają na postrzeganie aborcji jako morderstwa. Dramatyzmu akcji dodają inne wydarzenia rodzinne: przerwanie ciąży u Ewy zbiega się w czasie ze śmiercią i pogrzebem „wyrodnego” ojca, a u Małgosi ze śmiercią ukochanej babci.

Reakcja Pawła jest inna – mężczyzna rzuca się w wir przelotnych znajomości, otacza go grono stałych i tymczasowych kochanek. Jest cyniczny, twardy, nigdy nie okazuje słabości. Jest „prawdziwym mężczyzną”. Taki mężczyzna okazuje się jednak niepotrzebny. Kluczem do takiej interpretacji tytułu jest scena odwiedzin Pawła u Haliny – żony brata, z którą łączył go romans. Wujek stara się przekonać kilkuletniego Piotrusia, aby nie płakał po kłótni ze starszym bratem:

- Jesteś mężczyzną czy babą w końcu?
- Babą! (płacz dziecka)
- Ha... Jesteś mężczyzną i musisz się odpowiednio zachowywać... No, więcej god-

ności, proszę cię.

— Ja nie chcę mieć godności, nie chcę być mężczyzną! (płacz i krzyk dziecka).

W tej scenie zawiera się męski przekaz pokoleniowy, wzorzec męskości, wedle którego starał się postępować psychiatra.

Halina to kolejna kobieta w życiu Pawła, kochana przez niego przez wiele lat. Porzucona przez brata Pawła, matka dwójki synów ma poczucie swej gorszej sytuacji w świecie. Nie przyjmuje propozycji wspólnego życia z Pawłem. Lekarz zostaje odtrącony, bo jak tłumaczy bohaterka, związek z jakimkolwiek mężczyzną łączyłby się z posiadaniem potomstwa. Tymczasem Halina już nigdy więcej nie chce mieć dzieci. Beznadziejną sytuację potęguje silnie zakorzenione przekonanie, że jako partnerka starsza od Pawła na pewno w przyszłości będzie porzucona. Z tego kolejnego trójkąta miłosnego Paweł wychodzi zraniony, dociera do niego, że powinien w końcu wyjawiać swe pragnienia – pragnie ożenić się i zostać ojcem. Jednak jest już za późno, bowiem Małgosia dokonała aborcji. W finale, na pogrzebie babci Małgosi i Paweł wyznają sobie wreszcie miłość i decydują się na pozostanie razem. Paweł przestaje być „prawdziwym mężczyzną”, kłęka i płacze. Wcześniej musiał jednak odurzyć się alkoholem. W filmie Laco Adamika pijaństwo Polaków jest ukazane jako sposób radzenia sobie obywateli z okropną rzeczywistością. Wszystkie sceny realizowane są w obskurnych, szarych pomieszczeniach, kamera rejestruje obrazki z życia alkoholików niczym w filmowym dokumencie. Wszyscy bohaterowie są szanowanymi przez społeczność lekarzami, ordynatorami, dyrektorami oddziałów szpitalnych, ale ich postępowanie nie stanowi wzoru moralnego. Podział na pacjentów i lekarzy jest pozorny. Oto pijani psychiatrzy leczą uzależnionych (Halina, Paweł). Na koniec opisu fabuły tego filmu zauważmy, że seks w filmie związany jest z rodzeniem dzieci lub aborcją. Tylko bezpłodna Ewa może nie martwić się o konsekwencje swoich zdrad małżeńskich. Jednocześnie metody zapobiegania ciąży są nieznane w grupie wykształconych ludzi.

Autorzy filmu wskazują na źródła dramatów ludzkich. Za całe zło odpowiada system spo-

leczno-kulturowy, stereotypy płciowe, które zasłaniają prawdziwe odczucia, tzw. fasada uczuć. Typ „prawdziwego mężczyzny” jest zbyteczny, potrzebny jest mąż, ojciec, partner. Reżyser Laco Adamik i autorka scenariusza Holland zrywają także z mitem nieodzownego rozstania partnerów po aborcji.⁸ Pokazują, że zabieg może być dramatem, który nie dzieli, lecz zbliża, pozwala prze-wartościować swoje życie i zmienić je na lepsze.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że dla Holland rodzina stała się centrum uwagi już w 1976 r. Jej *Niedzielne dzieci* opowiadają historię bezdzietnego małżeństwa, które decyduje się udawać ciążę, aby potem „kupić” dziecko od wiejskiej małej dziewczyny. Reżyserka zderza ze sobą dwa światy: świat dorosłych Polaków i naiwnych dziewcząt. Obnaża w swym filmie źródła kryzysu rodziny. Krytykuje społeczeństwo i kulturę, które narzucając kobiecie rolę matki, nie potrafią zorganizować właściwego systemu opieki nad nią i dziećmi (sytuacja domów dziecka, hańba rodzinna ciężarnej panny na wsi). Bezdzietna para traktuje dziecko jako „atrakcyjny sprzęt” zapewniający poważanie rodziny i społeczeństwa, jest tak samo nieprzygotowana do rodzicielstwa jak nastolatka.

Inaczej ten motyw objawia się w *Bluszczu* w reżyserii Hanny Włodarczyk z 1982 (scenariusz we współautorstwie z Andą Rottenberg), okrzykniętym wtedy feministycznym kinem. Tytułowy bluszcz odnosi się do relacji damsko-męskiej. W jednej ze scen, objaśnionej za pomocą innego określenia: symbiozy dorosłych (jemioły i bluszcz), którzy czerpią z dziecka. Akcja fabuły rozpoczyna się w kwietniu 1979 roku. Bohaterkami obrazu są artystki różnych zwodów w czasach późnego realnego socjalizmu.⁹ Przyjaciółki prezentują różne, z pozoru niezależne postawy względem rodzicielstwa, ale przede wszystkim względem pracy, „wolności od” i „wolności do”. Życie jednej z nich, Kingi, skontrastowano z losem jej sąsiadki, kobiety krzywdzonej, matki trojga dzieci, która zabija swojego oprawcę. Kinga odwiedzając ją w więzieniu poznaje jej historię życiową naznaczoną przez niskie wykształcenie i samoocenę oraz marzenia o rodzinie, domu. Kobieta tłumaczy sąsiadce dlaczego nie przerwała żadnej ciąży powołując się na stanowisko katechety, który także pragnął mieć dzieci.

Przykład polskiego kina autorskiego, gdzie silnie uobecnia się wątek aborcyjny, stanowi *Paradygmat, czyli potęga zła* (1985) Krzysztofa Zanussiego. Obraz jest intelektualnym wywodem dotyczącym fundamentalnej kwestii etycznej: miejsca i roli zła w życiu człowieka. W celu podkreślenia filozoficznej i teologicznej tematyki obrazu Zanussi celowo umiejscowił fabułę w nieokreślonej czasoprzestrzeni. Informuje jedynie widza, że rzecz dzieje się w jakimś państwie europejskim na początku dwudziestego wieku. Na uwagę zasługuje też ciekawa kolorystyka zdjęć oraz gra światła i cienia, chwilami sugerująca etyczną identyfikację postępów bohaterów. Pierwszoplanową postacią filmu jest Hubert, dwudziestoletni student teologii, na pozór mężczyzna szlachetny i naiwny, w rzeczywistości pyszny hipokryta. Przełomowym zdarzeniem w życiu Huberta staje się spotkanie z Sylwią, starszą od niego nieszczęśliwą kobietą, która zachodzi z nim w ciążę. Kochanka decyduje się na przerwanie ciąży. Aborcja jest złem, ale w opinii bohaterki mniejszym niż „zmarnowane życie” Huberta. Winą za moralne upadki ludzi reżyser obarcza wpisane w ich naturę instynkty oraz patologiczne mechanizmy społeczne. Zanussi w tym filmowym traktacie przedstawia człowieka, istotę ułomną, pełną słabości i łatwo ulegającą pokusom. Aborcja stanowi ucieśnienie zła. U Zanussiego wątek ten pojawia się także w filmie *Stan posiadania* (1989).

Lekarskie sumienie, czyli rzeczywistość lat dziewięćdziesiątych

Z kolei Krzysztof Kieślowski w *Dekalogu, dwa* (1990) ukazuje kwestię aborcji z lekarskiego punktu widzenia. Ordynator szpitala jest starszym, samotnym człowiekiem. Wiedzie ustabilizowane życie, wypełnione wspomnieniami z młodości. Zwierza się z nich sprzątacze, która opiekuje się jego mieszkaniem. Spokojna egzystencja lekarza zostaje zakłócona, gdy w jego rękach spocznie los ciąży Doroty, młodej skrzypaczki. Jej mąż to pacjent ordynatora, który choruje na raka. Dorota jest w ciąży z innym mężczyzną. Postanawia, że jeśli jej mąż przeżyje, przerwie ciążę, natomiast jeśli umrze, urodzi dziecko i zwiąże się z jego ojcem. Do podjęcia decyzji potrzebna jej jest tylko

jednoznaczna lekarska diagnoza, dlatego domaga się jej od ordynatora.

W filmie uderza pragmatyzm Doroty i jej zdolność do chłodnej kalkulacji w najbardziej nawet dramatycznych okolicznościach. Szantażując lekarza odpowiedzialnością za aborcję, uzyskuje w końcu odpowiedź. Ordynator, aby nie dopuścić do aborcji, nie waha się skłamać i złożyć przysięgę, powołując się na Boga. W tej konkretnej sytuacji aborcja stanowi większe zło niż złamanie przykazania. Sumienie lekarza pozostaje czyste, zwłaszcza że ma on, jak sam mówi, swojego „prywatnego, osobistego Boga”. Oto jak kłamstwo może obrócić się w dobro. Wiedza i praktyka medyczna nie pozostawiała lekarzowi złudzeń co do losu męża Doroty. A jednak śmiertelnie chory pacjent wyzdrowiał, by zostać ojcem dziecka. W końcowej scenie lekarz opowiada ostatnią część swoich wspomnień znajomej sprzątacze. Z urwanych wypowiedzi wyłania nam się obraz człowieka, który w jednej chwili stracił żonę i dzieci podczas trzęsienia ziemi. Rozumiemy, dlaczego nie powołał się na posiadaną wiedzę i praktykę lekarską – cuda i tragedie nie dają się racjonalnie wytłumaczyć.

Przywołane tu trzy filmy polskie powstałe w okresie 1982-1990: *Mężczyzna niepotrzebny*, *Paradygmat, czyli potęga zła*, *Dekalog*, dwa ukazują relatywizm norm moralnych i religijnych. Kwestia nieplanowanego rodzicielstwa i aborcji przedstawiona została z „innej” perspektywy, bowiem reżyserzy Laco Adamik, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski zadbali o przekaz emocji mężczyzn. Jest to zaskakujące, gdyż w tym czasie twórcy zarówno kina światowego, jak i rodzimego w swoich dziełach opowiadają historie kobiet. W opozycji do obrazu Kieślowskiego rysuje się historia ukazana przez Dorotę Kędzierzawską

Niechciane rodzicielstwo jako temat filmowy u progu XXI wieku

Dzieło Doroty Kędzierzawskiej *Nic* (1998) a także cieszące się uznaniem debiuty, jak *Bellissima* (2000) Artura Urbńskiego i *Ono* (2004) Małgorzaty Szumowskiej, to filmy w całości poświęcone tematowi niechcianego rodzicielstwa i konsekwencjom decyzji kobiety. W żadnym z nich nie

dochodzi do podjęcia decyzji o przerwaniu ciąży, ale sprawa ta jest rozważana i ważna.

Kędzierzawska jako pierwsza podjęła się realizacji tego tematu w postkomunistycznej Polsce. Obraz *Nic* wyróżnia brzydota wnętrza połączona z urodą kadrów i tragiczną, realną historią. Film zrealizowany jest w konwencji „ascezy słowa”, zdjęcia przykuwają uwagę widza, a słowo pełni rolę drugoplanową, podkreślając tragizm najgłębszej samotności bohaterki. Oglądamy wstrząsającą historię opartą na wydarzeniu opisanym w reportażu prasowym. Główna bohaterka to żona i matka trojga dzieci, która zabiła noworodka, by utrzymać przy sobie męża, który nie życzył sobie kolejnego dziecka. Hela próbuje pozbyć się ciąży, ale nie ma na to pieniędzy, zaś domowe sposoby mające na celu wywołanie poronienia nie skutkują. Zwraca się do kilku lekarzy, prosząc, by przzerwali ciążę, ale żaden nie wyraża zgody. Jej decyzja o aborcji spotyka się z potępieniem lekarki, która sugeruje, że kobieta powinna mieć tyle dzieci, ile jest w stanie urodzić. Hela chce porozmawiać z księdzem, ale ten nie ma dla niej czasu. Kobieta w końcu decyduje się na ukrywanie ciąży przed mężem, pozorując chorobę (zmianę figury tłumacząc obecnością rozrastającego się guza). Kędzierzawska pokazała, w jaki sposób kobieta, doświadczona, ale niezamożna matka, jest lekceważona przez otoczenie, lekarzy, sąsiadów, księdza. Przedstawiła relacje małżeńskie i rodzinne przysłowiowej „kury domowej” usługującej mężowi. Jej świat to pieluchy, dzieci, pranie, przemoc domowa. Czy jest w nim miejsce na szczęście i miłość?

Pozornie rodzina nie jest patologiczna, a i okrucieństwa się zdarzają, czasem widzimy Helę pogrążoną w zadumie, pełną troskliwości wobec swoich dzieci, zachwyconą naturą. Końcowy proces sądowy potwierdza fakt, że kobieta jest winna, ale czy ma coś na swoje usprawiedliwienie? Tytułowe „nic” to odpowiedź owej młodej matki, zbrodniarki. Ci, którzy nie udzielili jej pomocy, gdy tego potrzebowała, nie siedzą na ławie oskarżonych jak ona, lecz podobnie jak w *Liście do nienarodzonego dziecka* Oriany Falaci występują w roli świadków. Sama reżyserka o swoim filmie w jednym z wywiadów mówiła: „Świat jest wrogiem, a nie sprzymierzeńcem, ludzie obcy

a nie bliscy. Kto winien tego, co się stało... Przed prawem odpowiada tylko ona.”¹⁰

Nasuwało się pytanie: czy ten film jest głosem za prawem do aborcji? Szokująca, gdyż autentyczna historia kobiety usiłującej pozbyć się ciąży, wchodzącej do kotła z wrzątkiem czy skaczącej ze schodów; obraz porzuconych dzieci, próba samobójstwa i wreszcie noworodek zamordowany przez własną matkę sugerują, że autorka oskarża i piętnuje obowiązujący system prawny. Jednakże w wywiadach reżyserka unika jednoznacznej odpowiedzi. Ogłoszone przez nią stanowisko w tej kwestii mogłoby przyczynić się do uznania jej obrazu za feministyczną wypowiedź artystyczną, a to z kolei mogłoby być negatywnie odbierane przez widzów.

Kędzierzawska od lat realizuje swoje autorskie kino, na gruncie polskim oryginalne pod względem tematu i estetyki obrazu. Jej wcześniejsze *Wrony* (1994) oraz późniejszy obraz *Jestem* (2005) również nawiązują do niechcianego rodzielstwa. *Wrony* opowiadają o niekochanej przez samotną matkę dziesięcioletce, w *Jestem* reżyserka ukazuje los niechcianego przez matkę chłopca. Niepotrzebne nikomu dzieci, winne kobiety – to główne i z pewnością nieprzypadkowe motywy fabuły filmów reżyserki. W filmie *Nic* uderza obojętność społeczna, sąsiedzka, lekarska, brak służb społecznych, „obrońców życia” pomagających matkom w trudnej sytuacji materialnej. Siłą tego obrazu jest nie tylko ukazanie prawdziwej tragicznej historii, ale oskarżenie, jakie autorka rzuca społeczeństwu, lekarzom, księżom, którzy nie pomagają jej w aborcji, ale przede wszystkim w narodzeniu dziecka bez lęku.

Kobiece lęki, poświęcenie, konsekwencje samotnego macierzyństwa poruszył Artur Urbanowski w filmowym debiucie *Bellissima* (2000) w ramach cyklu *Pokolenie 2000*. Ukazał postać Elżbiety, która wszelkie swoje wysiłki skupia na wypromowaniu pięknej córki na „gwiazdę”. Marysia odnosi wspaniały sukces jako modelka. Ale świat mody i show-businessu, jaki poznaje młoda dziewczyna, jest wypaczony i zdegenerowany. Tymczasem matka dowiedziawszy się o swojej ciąży i porzucona z tego powodu przez partnera podejmuje decyzję o aborcji. Elżbieta rezygnuje jednak z zabiegu w ostatniej chwili. Już kiedyś

jako młoda dziewczyna stała przed podobnym dylematem. Decyzja sprzed lat złamała jej karierę modelki i na zawsze uczyniła z niej „samotną matkę”. Tym razem ceną za urodzenie dziecka jest śmierć matki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to kara za pomysł aborcji. Elżbieta niczym święta umiera, wydając na świat dziecko. Marysia staje się matką dla swojej młodszej siostry. Paradoksalnie narodziny siostry i śmierć matki przy porodzie pozwalają jej wyrwać się z degrengolady i „imprezowego towarzystwa”. Jednak dziewczyna wychowana przez samotną i niedojrzałą emocjonalnie matkę może podzielić jej los. Obraz Urbanowskiego przedstawia konsekwencje niedojrzałego macierzyństwa – obsesję matki na punkcie niespełnionych własnych planów życiowych i marzeń, trudne relacje matki i córki. Z drugiej strony ideał kobiety to ideał matki – ona jest tytułową „Bellissimą” (Najpiękniejszą). Realizm sytuacji filmowej odnosi się bezpośrednio do polskiej rzeczywistości – podziemia aborcyjnego, które funkcjonuje bez przeszkód. Taką podwójną moralność obrazuje też Szumowska w filmie *Ono*.

Reżyserka wykorzystała znany z literatury motyw dialogu-monologu matki z dzieckiem. Jej dzieło pełne symbolicznych obrazów opowiada o dwudziestodwuletniej dziewczynie, która zachodzi w niechcianą ciążę. Przypadek sprawia, że pieniądze na zabieg zostają jej skradzione, wkrótce potem bohaterka porzuca jednak myśl o aborcji, dowiedziawszy się, że płód w brzuchu matki ma zdolność słyszenia. Odtąd zaczyna wyobrażać sobie, że również jej dziecko ją słyszy, dlatego też próbuje za pomocą dźwięków i słów opowiedzieć mu, jak wygląda świat. Sama jeszcze niedojrzała i samotna, dzięki swoim opowieściom zaczyna patrzeć na życie z nowej perspektywy. Chce przekazać nienarodzonemu dziecku wszystko, co wie o życiu. Świat jest piękny i dobry i nawet jeśli to kłamstwo, trzeba w nie wierzyć dla dobra dziecka. Dopiero na koniec, gdy już dziecko się rodzi i bohaterka jest w stanie znieść prawdę, mówi: „świat jest zły, smutny, bez miłości, ciągle pada deszcz...”. Środowisko społeczne nie jest przychylne decyzji o urodzeniu dziecka, nikt dziewczynie nie pomaga. Nikt nie uczy, jak radzić sobie ze sprzecznymi odczuciami. Z jednej strony Ewa cieszy się z dziecka, z drugiej boi się odpowie-

działności za nie („Mam 22 lata, a już mam dziecko, muszę być dorosła...”). Ewa jest zagubiona i samotna, ojciec dziecka nieobecny i choć sama przeczuwa „rzeczy wielkie”, „Ono” nazywają bachorem. Oto ukazany jest lekarz zasłaniający się klauzulą sumienia w szpitalu, a wykonujący przewrót ciąży w prywatnym gabinecie. Poznajemy też dobrą lekarkę, która z ogromnym żalem informuje dziewczynę o zagrożeniu życia, ta jednak postanawia nie dopuszczać do siebie złych myśli. O wkraczaniu w rolę matki bohaterka mówi: „czuję, że coś ważnego się ze mną dzieje, radość tak wielka, że jeszcze chwila i musiałabym umrzeć”. Miłość macierzyńską odkrywa powoli. Bohaterka niczym święta i jako jedyna spośród uczestników wesela decyduje się wejść do rzeki, by ratować topiącego się z rozpacz po zdradzie pana młodego. Film jest swego rodzaju pamfletem na cześć życia. Stylistyka i konwencja realizacji filmu doskonale wpisuje się w idee *pro-life*. Ewa, ukochana córka ojca, dowiaduje się od niego, że „śmierć to wielki skok w nieskończoną miłość”.

Powieściowa i filmowa bohaterka jest sama ze swoim „wielkim problemem”.¹¹ Wypada podkreślić, że w książce *Ono* Dorota Terakowska z socjologiczną pasją opisała moralny rozpad rodziny, degradację społeczno-kulturową małych miasteczek, zagrożenia kultury masowej, niedostatek materialny. Ten ostatni uznała za przyczynę budzenia się najniższych instynktów ludzkich. Zaburzone relacje dzieci i rodziców, domy, w których zamiast prowadzenia rozmów ogląda się programy telewizyjne – to kolejny wspólny element dzieła matki, pisarki i córki, reżyserki. Szumowska i Terakowska czynią ze swej bohaterki świętą, jej stan jest usprawiedliwieniem dla wszelkich zachowań. Mimo podobieństw fabuły i sądów autorek (matki i córki) warto zwrócić uwagę na istotne różnice w ujęciu niektórych problemów. W filmie nie ma obrazu gwałtu, ciąża jest wynikiem niefrasobliwego podejścia do seksu młodej dziewczyny. W książce, inaczej niż w filmie, dziewczyna w okresie ciąży spotyka kilka osób, z którymi się zaprzyjaźnia. Zakończenie kinowe nie jest szczęśliwe, gdyż Ewa umiera. Ewa z powieści jest bardziej rozważna, a jej zachowanie patetyczne wręcz nierealne, tak jak cała podróż w poszukiwaniu ojca dziecka czy poród w ma-

zurskiej wodzie. Woda (symbol życia, czystości, prawdy) towarzyszy bohaterce na początku, gdy dowiaduje się o ciąży, i w końcowej scenie, gdy bohaterka zatapia się w niej. Symbolika wody i Mazur, miejsca, w którym rodzina była szczęśliwa, pojawia się zarówno w filmie, jak i w powieści. Obydwa obrazy nie odwołują się wprost do wartości absolutnych. Dopiero zakończenia, choć inne, pozwalają zrekonstruować przekonania autorskie. W powieści „Ono” odmieniło życie dziewczyny, a jego przyjście na świat daje nadzieję na odbudowę więzi w rodzinie. Córka pisarki rezygnuje ze szczęśliwego zakończenia. Prezentuje w swym dziele osobistą definicję życia i śmierci. Definicja życia – „Ono słyszy, kiedy słyszy, to jest” – i śmierci – „Tata już nie słyszy”; „Tata wyszedł”. Historia nie kończy się szczęśliwie: odchodzi Ewa, odchodzi jej ojciec, a na świat przychodzi za wcześnie dziecko. Ewa poświęca siebie, akceptując ciążę. W ostatnich słowach skierowanych do dziecka mówi: „Co by to było, gdybyś miało tego nie zobaczyć? Każda chwila w życiu jest najważniejsza. Kocham cię.”

Trzy powyżej naszkicowane fabuły *Nic* (1998), *Bellissima* (2000) i *Ono* (2004) to filmy nagrodzone w naszym kraju. Obrazy te prezentują różne modele kobiety matki. Hela (*Nic*), matka kilkorga dzieci, jest zdolna do najokrutniejszej zbrodni i jest też ofiarą systemu, który czyni z niej istotę upośledzoną społecznie. Elżbieta (*Bellissima*) i Ewa (*Ono*) to święte grzesznice, które mimo wahań decydują się na urodzenie dziecka. Nawet Marysię otacza aura świętości, gdy decyduje się wychowywać przyrodną siostrę. Trzy obrazy sprzed kilkunastu lat pokazują, że nieplanowana ciąża może zdarzyć się każdej kobiecie, niezależnie od wieku, statusu społecznego, wykształcenia. Twórcy pochylają się nad losem kobiet, od których zawsze w przeciwieństwie do mężczyzn wymaga się poświęcenia własnego życia dla dziecka.

We wspomnianych filmach z lat 1998–2004 zabieg aborcji nie pojawił się na ekranie. W polskiej polityce był to czas ukonstytuowania się ustawy antyaborcyjnej z 1993 roku, ale także okres napięć. Zmiana w polskim prawodawstwie zaszła w 1996 roku, kiedy prezydent Aleksander Kwaśniewski podpisał ustawę liberalizującą aborcję. Wówczas Sejm złagodził przepisy, zezwalając

na aborcję z przyczyn społecznych. Jednak rok później, w 1997 roku, na skutek decyzji Trybunału Konstytucyjnego Sejm ponownie zaostrzył ustawę, wycofując dopuszczalność przerywania ciąży z przyczyn społecznych. Temat aborcji powracał jeszcze kilka razy na arenę polityczną, zazwyczaj w kampaniach przedwyborczych, jednakże żadnej ze stron konfliktu polityczno-ideologicznego nie udało się uzyskać wystarczającego poparcia dla swoich projektów nowelizacyjnych.

Łatwo zaobserwować, że w kinie polskim tego okresu zabieg aborcji obrazowano jako zło. Tabu dotyczy obrazu w ogóle, nieistotne są przyczyny. Przerwanie ciąży nie jest uwzględnione w scenariuszu filmowym w sytuacji, gdy za dziewczynę decyzję o zabiegu podejmują ojcowie lub bracia, czego przykład dają filmy *Sara* (1997) Macieja Ślesickiego i *Edi* (2006) Piotra Trzaskalskiego. O tym, jak wielkim złem jest przerywanie ciąży, wiedzą filmowi polscy przestępcy. Gangster grany przez Bogusława Lindę w filmie Ślesickiego wkracza do gabinetu, ratując swoją ukochaną przed „okropnym aborterem”. Bierze udział w krwawej bitwie o dziecko i swoją „nastoletnią kobietę”. W filmie *Edi* bracia gangsterzy bez skrupułów prowadzą „ciemne interesy”. W obliczu niespodziewanej ciąży młodszej siostry z „wrogiem” decydują, że „Księżniczka” musi urodzić, by zaraz po porodzie oddać jej dziecko domniemanemu ojcu (Ediemu). Dziecko jest w stanie zmienić życie ludzi z marginesu społecznego, a nawet ludzi uzależnionych. Film *Kto nigdy nie żył* (2006) Andrzeja Seweryna opowiada o losach księdza Jana, nosiciela wirusa HIV. W jednym z wątków poznajemy historię pary narkomanów, których kapłan odwiódł od aborcji. Młodzi ludzie przewyciężają swój nałóg i stają się wzorową katolicką rodziną. Z kolei w komediach obyczajowych, romantycznych niechciana ciąża małoletnich lub młodych kobiet kończy się szczęśliwym urodzeniem dziecka, zaręczynami lub ślubem: *Galimatias, czyli Kogel Mogel II* (1989), *U Pana Boga za piecem* (1998), *Tylko mnie kochaj* (2006) lub oddaniem dziecka do adopcji: *Dziecko szczęścia* (1991). Dziecko jest wartością absolutną nawet w sytuacji ciąży nieletniej i opóźnionej umysłowo córki, ciąży na skutek gwałtu i najprawdopodobniej kazirodztwa: *Żurek* (2003).¹²

W opozycji do popularnych obrazów serialowych ukazujących szczęśliwe życie rodzin polskich plasują się filmy twórców kina niszowego, przedstawiających rzeczywistość polską. Z tej perspektywy reżyserzy opowiadają o tym, jakim piekłem może być życie dwojga ludzi, którzy w sytuacji nieplanowanej ciąży zdecydowali o ślubie z uwagi na katolicką tradycję. Przekonujący jest offowy film *Że życie ma sens...* (2000), w reżyserii filmowca amatora Grzegorza Lipca, o problemach młodych ludzi (są to historie realizatorów filmu i ich znajomych). Jeden z epizodów dotyczy właśnie pary, dla której powodem małżeństwa stała się nieplanowana ciąża. Poza kinem niezależnym ten sam problem dramatycznie sportretowali Krzysztof i Joanna Krauze w filmie *Plac Zbawiciela* (2006). W obydwu obrazach twórcy doskonale oddali trudy i codzienność życia młodych ludzi, którzy muszą stawić czoła problemom finansowym, mieszkaniowym, rodzinnym. Motyw aborcji, jako tej „niestety niezrealizowanej”, pojawia się po latach w charakterze wzajemnych pretensji, oskarżeń, wyrzutów sumienia. Pomysł na film Krzysztofa i Joanny Krauze powstał na podstawie cyklu dokumentalnego dla TVP o problemach młodych ludzi. Również jury Konkursu Filmów Polskich na festiwalu Camerimage 2006 przyznając główną nagrodę twórcom, dostrzegło potrzebę realizacji filmów prawdziwych.¹³ Potrzeba istnienia takich filmów jest silna, świadczą o tym nie tylko nagrody środowiska filmowego, ale także widzowie, którzy pragną na takie filmy chodzić do kina.

Najbardziej kasowym filmem kinowym w 2017 roku okazał się *Botoks* Patryka Vegi. Rzecz dotyczy kilku znajomych, koleżanek i kolegów reprezentujących wykształconą klasę średnią oraz klasę niższą, zdegenerowaną przez alkoholizm. Wszystkie historie dają negatywny i pesymistyczny obraz służby zdrowia w Polsce, ukazując kulisy działania koncernów farmaceutycznych, relacji międzyludzkich, stosunków pracy. Nagromadzenie obrazów-szoków wydaje się celową strategią twórczą. W tej fabule oprócz zrad, wypadków, chorób, poronień, porodów, śmierci i pogrzebowych praktyk wydarzają się operacje plastyczne, łapówki, seks (także zoofilia). W filmowej rzeczywistości mają miejsce wątki stabuizowane w kinie

takie, jak przerwanie ciąży czy rozmowa o antykoncepcji. Terminacja ciąży to początkowo zwykły zabieg szpitalny, a wreszcie problem moralny, z jakim mierzy się lekarka będąca sama w ciąży. Jej wyrzuty moralne, koszmarnie sny powodują odwrót od zawodowej praktyki. W rezultacie dziecko Patryka Vegi posiada dla odbiorców silny wydźwięk *pro-life*, co nie uszło uwadze krytyki. Na poziomie fabuły ciąża na skutek gwałtu czy uposiedlenie płodu stają się przyczynami przerwania ciąży w szpitalu publicznym. Jego dyrektor chętnie się, iż placówka pozostaje z kobietą na dobre i na złe, nie stwarzając problemów z zabiegami. Tymczasem w naszym kraju legalne przerwanie ciąży w publicznym szpitalu jest rzadko możliwe. *Botoks* nie odsłania prawdy obiektywnej. Tę kwestię podnosili także recenzenci filmu.¹⁴ Krytycy wobec dzieła zachowywali powściągliwość w ocenach lub skupiali się na wykazaniu wszelkich błędów reżyserskich, aktorskich, scenariuszowych i wielu innych. Nie znalazł się nikt, kto broniłby poziomu artystycznego filmu. Dla wielu nieznośna okazała się tabloidowa forma filmu, naszkicowana estetyką wulgaryzmów, brzydoty i kolejnych szoków, jakie przygotował reżyser dla widzów. Twórca jeszcze przed premierą epatował pojęciem absolutnej prawdy. Po premierze filmu bronił się, orzekając, że ukazał „samą prawdę”, czerpiąc z losów poznanych osób.

Podsumowanie

Analiza fabuły filmowej i motywacji twórców podejmujących wątek aborcji bądź w całości skupiających się na tym problemie pozwoliła wyłonić najbardziej popularne mity filmowe o aborcji. W większości przypadków filmowych niechcianych ciąż decyzja o przerwaniu ciąży ulega zmianie, a bohaterowie w domyśle widza żyją długo i szczęśliwie. Z kolei przerwanie ciąży jest grzechem, za który kobietę spotka kara (i tylko ją). Warto w tym miejscu wspomnieć polskie fabuły serialowe. Serialowe nieplanowane ciążę kończą się zazwyczaj szczęśliwie. Bohaterki, które rozważają możliwość usunięcia ciąży lub porzucenia dziecka, i tak w końcu zostają troskliwymi matkami (*Klan*, *Plebania*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Pensjonat pod różą*, *Samo życie*,

Na Wspólnej, *Barwy szczęścia*). Nawet jeśli kobieta nie jest ulubienicą widzów, jej odmienny stan rehabilituje postać w ich oczach. W serialach, tak jak w prawdziwym życiu, kobiety, które się nie troszczą o dzieci, to margines społeczny. Inaczej jest w przypadku mężczyzn, takie postępowanie uchodzi im na sucho. Problem aborcji, jeśli w ogóle się pojawia, ukazany jest w kontekście ciężkiego grzechu, za który kobieta ponosi karę. Nielegalna aborcja kończy się krwotokiem, a w końcu bezpłodnością (*Klan*). Zabieg (zgodny z prawem za granicą) przeprowadzony za namową partnera prowadzi do poważnej depresji, a u dziewczyny zmuszonej przez rodziców nawet samobójstwem (*Na dobre i na złe*).¹⁵ Niezwykle istotny z perspektywy klisz filmowych jest fakt, że o antykoncepcję w serialach i filmach troszczą się wyłącznie kobiety. Wyjątkiem nie potwierdzającym tej reguły jest scena z filmu *Botoks* (2017).

W polskich filmach fabularnych i serialach rozważania o aborcji dotyczą zazwyczaj sfery wartości absolutnych. Wartości rzeczywiste i polskie realia bytowania rodzin spychane są na margines sztuki kinowej. Patryk Vega obok pozorowanego dokumentalizmu przeprowadzanych zabiegów przerwania ciąży ukazuje przemianę moralną lekarki. Bohaterka Urbańskiego decyduje się na zabieg, ale reżyserowi i scenarzyście nie idzie o realizm sytuacyjny (nieistotne są warunki podziemia aborcyjnego czy opinia partnera). Konflikt w filmie budują rozważania, dylematy, normy i wreszcie zmiana decyzji kobiety. Podobnie czyni Szumowska w filmie *Ono*, ukazując zmianę decyzji dziewczyny będącej w nieplanowanej ciąży. Młodzi filmowcy uśmiercają swą bohaterkę w chwili wydania na świat dziecka. Osobliwością pozostaje Kędzierszawska, która zajmuje się prawdziwą historią i tylko ona przesuwając dyskusję o macierzyństwie ze sfery wartości absolutnych do systemów wartości i interesów realnych kobiet. Można powiedzieć, że powszechne w PRL-u legalne rozwiązanie problemu niechcianej ciąży poprzez jej przerwanie zostało zastąpione w polskim kinie obrazem dzieciobójstwa (*Nic*). Kędzierszawska w swoim dziele inspirowanym prawdziwą historią ukazała tragiczną sytuację biednej i niewykształconej matki trójki dzieci, której odmówiono zabiegu zgodnego z ówczesnym prawem (trudna

sytuacja życiowa). W rzeczywistości skala dzieciobójstw jest nieznana,¹⁶ a medialnie opisane przypadki dotyczą zazwyczaj sytuacji, gdy niemożliwe było przerwanie ciąży (z tzw. powodów bytowo-socjalnych).

Nieplanowana ciąża i jej dramat były elementem filmowych adaptacji literatury w latach trzydziestych. W okresie rozkwitu kina autorskiego, a także liberalnego ustawodawstwa aborcyjnego powstały w naszej rodzimej kinematografii dwa filmy, w których pokazano zabieg aborcji. Natomiast poczynając od lat dziewięćdziesiątych, obraz przerywania ciąży czy motyw decyzji o terminacji (na skutek choroby, upośledzenia płodu czy gwałtu) w kinie polskim do 2017 roku nie pojawił się, co wyraźnie wskazuje na silne oddziaływanie polityki, dyskursu katolickiego i ideologicznego (*pro-life*). *Botoks* (2017) Patryka Vegi jest także silnie zorientowany ideologicznie (*pro-life*).

Podkreśliłam na wstępie, że sztuka z pewnością lepiej i głębiej opisuje człowieka i sprawy ludzkie niż poszczególne dziedziny nauk humanistycznych. Niestety, w analizowanym przypadku z uwagi na widoczne tabu i antagonistyczny dyskurs publiczny wobec opisywanego tu problemu współczesne polskie kino nie spełnia funkcji edukacyjnej, poznawczej, antropologicznej. Nie czerpie także z dawnych wzorców adaptacyjnych. Nie wykorzystuje rodzimej literatury współczesnej, która daje nam drobne odbicia tej problematyki. Polska kinematografia, film telewizyjny, seriale pozostają *anti-choice*.

Na koniec warto dodać, że w ostatnich dwóch dekadach przeprowadzono niewiele badań społecznych dotyczących personelu medycznego, ich doświadczeń zawodowych, postaw i opinii względem prawa do aborcji. Ze sprawozdań organizacji pozarządowych wyłania się obraz szpitali jako przyczółków dyktatorskich, w których obowiązuje zmowa milczenia i „klauzula sumienia”, w praktyce oznaczająca odmowę przeprowadzania zabiegów aborcji zgodnych z prawem polskim. W omawianych przykładach kina polskiego lekarz był figurą, która pojawiała się zawsze w obrazie filmowym (najczęściej negatywnie, jako hipokryta), rzadko był głównym bohaterem (*Mężczyzna niepotrzebny*, *Dekalog*, *dwa*). Z raportów i badań socjologicznych wynika, że podziemie aborcyjne

funkcjonuje w Polsce bez przeszkód. Takie obrazy przedstawiało także kino polskie. W dyskursie ideologicznym, z jednej strony religijnym, a z drugiej – feministycznym, postawy wobec aborcji są silnie spolaryzowane: odrzucenie *versus* dopuszczalność. Strony koncentrują się na obronie „życia poczętego” lub na obronie „praw kobiet”. Są to stanowiska jednostronne, pozbawione „etyki złotego środka”. Kwestia aborcji funkcjonuje w dyskursie publicznym przede wszystkim w ramach wartości uznawanych i uroczystych, głównie religijno-moralno-etycznych. Jest to spowodowane najsilniejszym oddziaływaniem pola dyskursu ideologicznego na inne pola dyskursu, w tym artystycznego, jak kino. Feministyczne kino, które mogłoby podejmować ten temat z perspektywy ideologii *pro-choice*, w ogóle w Polsce nie istnieje. Kobiety reżyserki również nie były żywo zainteresowane tym tematem. A współcześni autorzy nie chcą być wyznawcami „etyki złotego środka”. W ten sposób kino polskie nie ukazując różnorodnych przeżyć jednostkowych i zbiorowych dotyczących aborcji, a utrwalając popularne klisze (żał, kara, śmierć kobiety), podtrzymuje fikcję przejawiającą się w narzucaniu i podtrzymywaniu obrazu spolaryzowanej rzeczywistości jako *pro-life* i *pro-choice*. To właśnie w sztuce trudne problemy mogą wybrzmieć i stać się przeżyciem innych. Szkoda, że we współczesnym kinie polskim tak się nie dzieje.

Przypisy

- ¹ Anna Matuchniak-Krasuska, „Francuski przykład socjologii sztuki,” *Przegląd Socjologiczny*, nr 2 (2006): 181-182.
- ² Nathalie Heinrich, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 148.
- ³ Przegląd stanowisk psychologii religii zob. Emilia Zimnica-Kuzioła, „Główne stanowiska w psychologii religii- wprowadzenie,” *Kultura i Wartości*, nr 1 (2012): 57-70.
- ⁴ Powieść drukowano na łamach warszawskiej *Nowej Gazety* od września 1906 do lutego 1908 roku.
- ⁵ Andrzej Kolodyński i Konrad Zarębski, red., *Słownik adaptacji filmowych* (Bielsko-Biała: Para Edukacja, 2005), 72.
- ⁶ Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego* (Katowice: Videograf II, 2009), 181-230.
- ⁷ W kinie młodzieżowym podejmowane są kwestie seksualności czy buntu młodych, np.: *Beata* (1964) w reżyserii Anny Sokolowskiej, *Seksolatki* (1971) w reżyserii Zygmunta Hübnera.
- ⁸ Bogdan Chazan i Witold Simon, *Przyczyny, następstwa, terapia* (Warszawa: Wydawnictwo Wektory, 2009).
- ⁹ W tle słychać pieśni Przemysława Gintrowskiego oraz widać fragmenty performance Zbigniewa Werpechowskiego.
- ¹⁰ Dorota Kędzierzawska, „Wywiad z Dorotą Kędzierzawską,” dostępny 31.05.2009, <https://archiwum.stopklatka.pl/news/kamera-na-uslugach-postaci-wywiad-z-dorota-kedzierzawska>.
- ¹¹ Pod tym samym tytułem ukazała się w 2003 roku książka pisarki Doroty Terakowskiej (matki reżyserki). Porządek powstania utworu filmowego i literackiego był jednak odwrócony, bowiem inspiracją powieści był scenariusz filmowy. Książka Terakowskiej opowiada również o Ewie będącej w ciąży, ale inne są koleje losu bohaterki i zakończenie historii. Ewa zachodzi w ciążę w wyniku gwałtu, ucieka od ginekologa i matki namawiającej ją do aborcji, rusza w podróż po Polsce. Elementem łączącym fabułę filmu i książki jest monolog dziewczyny z nienarodzonym dzieckiem i przemiana, jaka dokonuje się w dziewczynie podczas ciąży.
- ¹² Scenariusz filmu jest adaptacją opowiadania Olgi Tokarczuk.
- ¹³ „Wybraliśmy film o najsilniejszym przekazie, który w bezkompromisowy sposób prezentuje rzeczywistość. Film ten jest bardzo szczery i prawdziwy, nie ucieka od bolesnej prawdy, która w tym przypadku jest inspirująca...,” za: „»Plac Zbawiciela« zwycięzca konkursu filmów polskich!” Camerimage. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Bydgoszcz, 10-17 listopada 2018, <https://camerimage.pl/wojciech-staron-zdobył-pierwsza-złota-zabe-camerimage-2006/> (11.12.2007).
- ¹⁴ Por. recenzje *Botoks*: Karolina Korwin-Piotrowska, „Korwin-Piotrowska ostro o *Botoksie* Vegi: »Brońmy kobiety przed takimi filmami«,” dostępny 11.11.2017, <http://huba.news/BotoksVegi/news/7216/korwin-piotrowska-ostro-o-botoksie-vegi-bronmy-kobiety-przed-takimi-filmami>; Piotr Guskowski, „*Botoks*. Tak zły, że po seansie będziecie chcieli wziąć urlop. Albo chociaż prysnąć [RECENZJA],” dostępny 30.10.2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22445430,148674,-Botoks---Tak-zly--ze-po-seansie-bedziecie-chcieli.html>; Tomasz Zacharczuk, „Vega stworzył potwora. Recenzja filmu *Botoks*,” dostępny 20.10.2017, <https://kino.trojmiasto.pl/Vega-stworzył-potwora-Recenzja-filmu-Botoks-n116987.html>; Łukasz Adamski, „Patrik Vega – fenomen polskiego kina,” dostępny 04.11.2017, <http://www.kurierplus.com/2017/11/4754/patryk-vega-fenomen-polskiego-kina/>; Piotr Nowacki, „Krew na rękach: recenzja filmu *Botoks*,” dostępny 01.10.2017, <http://www.gram.pl/artykul/2017/10/01/krew-na-rekach-recenzja-filmu-botoks.shtml>.
- ¹⁵ Beata Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem* (Warszawa: Trio, 2005).
- ¹⁶ Monika Redzisz, Bożena Aksamit i Krzysztof Katka, cykl „Dzieciobójczynie”. *Gazeta Wyborcza. Duży Format*, Dostępny 27-30.10.2014. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,141115,16880852,Z_tego_sie_nie_spowiadalam__CYKL__apos__apos_DZIECIOBOJCZYNI__apos__apos__.html.

Bibliografia

- Adamski, Łukasz. „Patrik Vega – fenomen polskiego kina.”
Dostępny 04.11.2017. <http://www.kurierplus.com/2017/11/4754/patryk-vega-fenomen-polskiego-kina/>.
- Bobowski, Sławomir. *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- Chazan, Bogdan i Witold Simon. *Przyczyny, następstwa, terapia*. Warszawa: Wydawnictwo Wektory, 2009.
- Golaszewska, Maria. *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1986.
- Guskowski, Piotr. „*Botoks*. Tak zły, że po seansie będziecie chcieli wziąć urlop. Albo chociaż prysnąć [RECENZJA].” Dostępny 30.10.2017. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22445430,148674,-Botoks---Tak-zly--ze-po-seansie-bedziecie-chcieli.html>.
- Heinrich, Nathalie. *Socjologia sztuki*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Helman, Alicja. *Co to jest kino?* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Janku-Dopartowa, Mariola. *Gorzkie kino Agnieszki Holland*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Kędzierzawska, Dorota. „Wywiad z Dorotą Kędzierzawską.” Dostępny 31.05.2009. <https://archiwum.stopklatka.pl/news/kamera-na-uslugach-postaci-wywiad-z-dorota-kedzierzawska>.
- Kłoskowska, Antonina. *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN, 1981.
- Kolodyński, Andrzej i Konrad Zarębski, red. *Słownik adaptacji filmowych*. Bielsko-Biała: Para Edukacja, 2005.

- Korwin-Piotrowska, Karolina. Dostępny 11.11.2017. „Korwin-Piotrowska ostro o *Botoksie* Vegi: »Brońmy kobiety przed takimi filmami«.” <http://huba.news/BotoksVegi/news/7216/korwin-piotrowska-ostro-o-botoksie-vegi-bronmy-kobiety-przed-takimi-filmami>.
- Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego*. Katowice: Videograf II, 2009.
- Łaciak, Beata. *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem*. Warszawa: Trio, 2005.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. „Francuski przykład socjologii sztuki.” *Przegląd Socjologiczny*, nr 2 (2006): 181-182.
- Matuchniak-Krasuska, Anna i Jacqueline Heinen. *Aborcja w Polsce. Kwadratura koła*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Religioznawcze, 1995.
- Michalewicz, Kazimierz. *Film i socjologia*. Warszawa: Neriton, 2003.
- Nowacki, Piotr. „Krew na rękach: recenzja filmu *Botoks*.” Dostępny 01.10.2017. <http://www.gram.pl/artykul/2017/10/01/krew-na-rekach-recenzja-filmu-botoks.shtml>.
- Ossowska, Maria. *Normy moralne. Próba systematyzacji*. Warszawa: PWN, 1970.
- „»Plac Zbawiciela« zwyciężcą konkursu filmów polskich!” Camerimage. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Bydgoszcz, 10-17 listopada 2018. <https://camerimage.pl/wojciech-staron-zdobyl-pierwsza-zlota-zabe-camerimage-2006/>.
- Redzisz Monika, Bożena Aksamić, Krzysztof Katka. Cykl „Dzieciobójczynie.” *Gazeta Wyborcza. Duży Format*. Dostępny 27-30.10.2014. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,141115,16880852,Z_tego_sie_nie_spowiadalam_CYKL_apos_apos_DZIECIOBOJCZYNIIE_apos_apos_.html.
- Snochowska-Gonzales, Claudia, red. *A jak hipokryzja. Antologia tekstów o aborcji, władzy, pieniądzu i sprawiedliwości*. Warszawa: Wydawnictwo O Matko!, 2011.
- Stachówna, Grażyna i Joanna Wojnicka, red. *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja - między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja w dyskursie publicznym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Macierzyństwo a aborcja – społeczny obraz sztuki kobiet.” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, nr 32 (2007): 75-92.
- Zacharczuk, Tomasz. „Vega stworzył potwora. Recenzja filmu *Botoks*.” Dostępny 20.10.2017. <https://kino.trojmiasto.pl/Vega-stworzyl-potwora-Recenzja-filmu-Botoks-n116987.html>.
- Zimnica-Kuzioła, Emilia. „Główne stanowiska w psychologii religii- wprowadzenie.” *Kultura i Wartości*, nr 1 (2012): 57-70.

Wybrana filmografia

- Bellissima* (2000), reż. Urbański Artur.
- Botoks* (2017), reż. Vega Patryk.
- Dekalog, dwa* (1988), reż. Kieślowski Krzysztof.
- Dziecko szczęścia* (1991), reż. Kryński Sławomir.
- Dziewczęta z Nowolipiek* (1937), reż. Lejtes Józef.
- Dziewczęta z Nowolipiek* (1985), reż. Sass Barbara.
- Edi* (2006), reż. Trzaskalski Piotr.
- Jestem* (2005), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Kto nigdy nie żył* (2006), reż. Seweryn Andrzej.
- Mężczyzna niepotrzebny* (1981), reż. Adamik Laco.
- Nic* (1998), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Ono* (2004), reż. Szumowska Małgorzata.
- Paradygmat, czyli potęga zła* (1985), reż. Zanussi Krzysztof.
- Plac Zbawiciela* (2006), reż. Kos-Krauze Joanna, Krauze Krzysztof.
- Rajska jabłoń* (1985), reż. Sass Barbara.
- Sara* (1997), reż. Ślesicki Maciej.
- Wrony* (1994), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Żurek* (2003), reż. Brylski Ryszard.

Izolda KIEC

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

TĘSKNIĘ WIĘC JESTEM, O ZACHOWYWANIU PAMIĘCI. NA PRZYKŁADZIE *MIASTECZKA BEŁZ*

Niezwykłej urody melodia – kompozycja Aleksandra Olshanetsky'ego (1892-1946) – *Miasteczko Bełz* jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych i – najważniejszych, jak sądzę – w rodzimej kulturze lejtmotywów; znana w swojej wersji podstawowej z lat trzydziestych ubiegłego wieku, następnie w wersji Agnieszki Osieckiej z początku lat sześćdziesiątych (*Miasteczko Bełz. Dwadzieścia lat po wojnie*), wreszcie – w wersji Romana Kołakowskiego z lat dziewięćdziesiątych, z podtytułem *Pół wieku później*. Ale nie można też zapomnieć o wersji, która utworzyła nowy wątek w historii tego wyjątkowego utworu – nowy, bo związany ze zmianą „głównego bohatera”: miejsca lokującego pamięć i emocje odbiorców. Takiego przekształcenia dokonano na potrzeby filmu *Zakazane piosenki* (z 1946 roku, w reżyserii Leonarda Buczkowskiego) – miasteczko Bełz zastąpiło tu Warszawę – ale pozostała wciąż ta sama, oswojona melodia. Piosenkę z nowymi słowami Ludwika Starskiego *Warszawo ma* zaśpiewała na planie filmowym Zofia Mrozowska.

Rozpatrywanie skomplikowanych zależności pomiędzy kolejnymi wersjami *Miasteczka Bełz* przypomina wędrówkę w labiryncie coraz to nowszych słów i znaczeń, współistniejących na zasadzie palimpsestu, gdzie na pierwotny tekst

nanosi się nowy zapis, zamazując wcześniejszą jego wersję. Ale stare słowa nie znikają zupełnie, prześwitują spod warstwy świeżego atramentu i wciąż – w nowym kontekście – znaczą. Można też użyć innej metafory: rozpatrywanie kontrakturowych związków przypomina tropienie śladów – niekiedy wyraźnych, kiedy indziej niemal niewidocznych – indywidualnej i zbiorowej przeszłości, wielkich i małych historii, dziejów przepisanych i przeżytych, świadectw i mitów.

Wyprawę śladami tekstu *Miasteczka Bełz* zacząć wszakże trzeba od rekonstrukcji kontekstów, w jakich powstawały kolejne wersje tej piosenki, już na tym poziomie bowiem pojawiają się komplikacje. Po kolei zatem.

Mein sztetete Bełz

Piosenka o miasteczku Bełz po raz pierwszy została wykonana przez Isę Kremer (1887-1956) w 1932 roku, w operetce Olshanetsky'ego zatytułowanej *Dos lid fun getto* (*Pieśń z getta*), wystawionej w Nowym Jorku. Autorem oryginalnego tekstu napisanego w języku jidysz – *Mein sztetete Bełz* – był Jacob Jacobs (1890-1977). Piosenka bardzo szybko zdobyła popularność na całym świecie. W Polsce po raz pierwszy została

wykonana prawdopodobnie w 1933 lub 1934 roku przez Pesach'ke Bursteina na scenie warszawskiego teatryku Eldorado.

Już w 1935 roku pojawił się polski przekład piosenki Olshanetsky'ego i Jacobsa, autorstwa J. Romana. Pierwszym wykonawcą *Miasteczka Belz* był Adam Aston, a do końca dekady zaśpiewali je jeszcze Tadeusz Faliszewski i Stefan Żurowski. Uroczą, nostalgiczną opowieść o krainie młodości, powrót do najszczęśliwszych lat dzieciństwa, ale i rozczarowanie powrotem, konfrontacją wczoraj z dziś...

Pamiętam temu dwadzieścia już lat
Gdym szedł w daleki nieznany świat
Me oczy były tak pełne łez
Gdym żegnał mój rodzinny Belz

Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Maleńka miejscina, gdzie moja rodzina
i dom mój był
Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Ach, ileż to razy nad rzeczką jam marzył,
o szczęściu śnił

Wspomnienia jasnych lat minionych tak
mi drogie są
Biedne serce me stęsknione zawsze ranią
i tną
Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Maleńka miejscina, gdzie moja jedyna ko-
chała mnie

Dziś kiedym wrócił nie poznał mnie nikt
Mej lubej nie ma i dom mój znikł
Przywitał jeno mnie obcy zgiełk
Więc ty żeś to mój dawny Belz

Miasteczko Belz, kochany mój Belz [...]

I znów stąd idę, jak szedłem już
Me serce w piersi jak ciężki głaz
Nie znajdę nigdy ojczystych stron
I tęsknić będę aż po zgon

Miasteczko Belz, kochany mój Belz (...)

Najciekawszym i najbardziej zagadkowym wątkiem w historii tej pierwszej wersji *Miasteczka Belz* jest samo miejsce, któremu dedykowano utwór. W międzywojennej Polsce uznano – za sugestią autora przekładu – że chodzi o położone na Wołyniu, nad Sołokiją i Rzeczą, miasto Belz (do 1951 roku znajdujące się w granicach Polski, dzisiaj w Ukrainie). Ale sama wykonawczyni premierowej wersji piosenki, Isa Kremer, wskazała inny trop. Oto bowiem tekst Jacobsa napisany został specjalnie dla niej, miał być wspomnieniem krainy jej dzieciństwa – mołdawskiego miasta Bielce (Bălți), którego nazwa w jidysz brzmi 'Belc'. I wreszcie odniesienie, które pojawiło się przy okazji nowej wersji *Miasteczka* autorstwa Osieckiej, powstałej już po drugiej wojnie światowej, po Holokauście, który niósł ze sobą nowe konteksty, w tym nowe symboliczne miejsca, jak choćby wieś Belzec na Lubelszczyźnie z usytuowanym w pobliżu nazistowskim obozem zagłady, w którym w 1942 roku zamordowano ponad sześćset tysięcy Żydów...

Miasteczko Belz. Dwadzieścia lat po wojnie

Mój miły Icele,
już nie bój się nocy
i ludziom w oczy patrz
w miasteczku Belz.

Minęło tyle lat,
harmonia znów gra,
obłoki płyną w dal,
znów toczy się świat...

Wypiękniał nasz Belz,
w ogrodach, na grobach – bez.
Nikt nie chce pamiętać,
nikt nie chce znać smaku łez...

I tylko gdy śpisz,
samotny i sam,
i tylko gdy śpisz,
płyniesz, giniesz tam.

Gdzie tata i mama
przy tobie są znów

i czule pilnują
malutkich twych snów...

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
w poranne gazety ubrany
spokojnie się budzi Bełz.

Łagodny świt
w zwyczajnych dni rytym,
w niedzielę bezpieczna
nad rzekę wycieczka
i w krzakach szept.

A w piekarni pachnie chleb,
koń nad owsem schyla łeb.
Zakochanym nieba dość,
tylko cicho gwizdże ktoś...

Miasteczko Bełz,
main sztetele Bełz –
wypłowił już tamten obrazek,
milczący, płonący Bełz...

Dziś, kiedy dym
to po prostu dym,
pierscionek na szczęście,
w przemyśle zajęcie,
w niedzielę chrzest.

Białe ziarno, czarny mak,
młodej żony słodki smak.
Kroki w sieni... Nie drzyj tak,
to nie oni... To tylko wiatr.

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz.
W kołysce gdzieś dzieciak zasypia,
a mama tak nuci mu:

Zaśnijże już
i oczka swe zmrzuż.
Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie,
wolałabym...

Zaśnijże już
i oczka swe zmrzuż.

Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie,
wolałabym...
Tak jakoś...

To najbardziej znana wersja *Miasteczka Bełz* (palimpsest, a nie przekład!) – autorstwa Osieckiej, upowszechniona w marcu 1968 roku podczas studenckich protestów na Krakowskim Przedmieściu. Ale to nie jest pierwszy wariant tego utworu, Osiecka bowiem zmodyfikowała w obliczu gorących wydarzeń tekst swojego utworu, który podczas premierowego wykonania w 1961 roku, w spektaklu (określanego „faktomontażem”) Studenckiego Teatru Satyryków zatytułowanego *Oskarżeni* (napisanego przez Andrzeja Jareckiego i Agnieszkę Osiecką, a wyreżyserowanego przez Jerzego Markuszewskiego) brzmiał następująco:

Nie bój się nocy
nie drzyj przed świtem,
patrz prosto w oczy
w miasteczku Bełz.
Minęło tyle lat
znów harmonia gra,
ktoś komuś daje kwiat
ktoś wyprowadza psa.
Gdy kwitnie bez,
miasteczko Bełz
nie chce pamiętać,
wiesz, jak to jest.
Wieczorem nasz Bełz
zasypia bez łez,
bo po co pamiętać w miasteczku Bełz.
Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
o, jakże tu dzisiaj inaczej –
pogodny, wiosenny Bełz.
Łagodny świt,
spokojnych dni rytym,
w niedzielę bezpieczna nad rzeczkę
wycieczka
i w krzakach szept.
A w piekarniach pachnie chleb,
koń nad owsem schyla łeb,
zakochanym nieba dość,
gwizdże sobie jakiś ktoś...

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
jak dawno tu było inaczej –
milczący, płonący Bełz...
Dziś, kiedy dym –
to po prostu dym,
pierścionek na szczęście, w przemyśle
zajęcie
jest dzisiaj w Bełz.
Na kominie drzemie ptak,
wiatr latawce niebem gna,
kroki w sieni – nie drżysz tak,
przecież wiesz, to tylko ja.
Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
w kołysce gdzieś dzieciak zasypia,
a matka tak nuci mu:
Zasnijże już
i oczka swe zmrzu
– są czarne, a szkoda, że nie są
niebieskie,
wolałabym...

W takim zestawieniu widać wyraźnie, jak
czas, jak zmieniające się wydarzenia i polityczne
konteksty zdramatyzowały tekst, jak słowa próbu-
ją nadążyć za rzeczywistością, coraz groźniejszą,
coraz bardziej pozbawianą powojennej beztróski
i z coraz większą siłą przypominającą bolesne epi-
zody oraz atmosferę sprzed dwudziestu lat.

Miasteczko Bełz. Pół wieku później

W połowie lat dziewięćdziesiątych, gdy wydawa-
ło się, że nie ma możliwości powrotu do zdarzeń
będących inspiracją Agnieszki Osieckiej, Roman
Kołakowski napisał kolejną wersję *Miasteczka
Bełz*, która, co sugerował autor, miała zamykać
dzieje tego niezwykłego palimpsestu i definityw-
nie kończyć konflikty inspirowane nienawiścią,
nietolerancją, niczym nieuzasadnioną ksenofo-
bią. Świadczą o tym zarówno przeniesienie dzie-
jowych zdarzeń do świata baśni, jak i jasne prze-
słanie, by położyć kres wszelkim sporom. Autor
nowego tekstu wyraźnie nawiązywał do wsty-
dliwej dla całego cywilizowanego świata historii
Zagłady, ale też nie ustrzegł się błędu, nazywając
melodię piosenki „polską”. Nie wytykałabym Ko-

łakowskiemu tej pomyłki, gdyby nie to, że przy tej
okazji zwraca uwagę coś innego: niezwykle silna
obecność utworu w naszej kulturze, tak silna, że
prowokuje zawłaszczenie:

Mój mały Icele,
Stał się historią świat, w którym żyłeś.
Wszystko zmieniło się,
Lecz ty się chyba najbardziej zmieniłeś –
Odwiedzasz Stary Kraj,
Odmawiasz kadisz z oksfordzkim akcen-
tem
I wciąż „Die Strasse frei...”
Dudni w twej głowie żałobnym świętem.

Mój drogi Icele,
Wiem bardzo boli, co się zdarzyło.
Pragnę zrozumieć cię...
Zrozum i ty – mnie na świecie nie było.
Więc tylko z wierszy znam
Dziwną elegię miasteczek żydowskich
I wciąż w pamięci mam
Jedną z piękniejszych melodii polskich:

Miasteczko Bełz, kochany mój Bełz...
Gdzie powędrowali
Ci, co tu mieszkali –
Wiatr zatarł ślad.
Miasteczko Bełz, mein stetele Bełz...
To kilka słów w jidysz,
A Polskę w nich widzisz
Sprzed wielu lat.

Ktoś ma swój mały Bełz,
Kto inny ma Wilno albo Lwów...
I wciąż tak wiele serc
Zaczyna bić żywiej na dźwięk tych słów.

Miasteczko Bełz, kochany twój Bełz...
Małeńka mieścina,
Gdzie twoja dziewczyna
I dom twój jest.
Miasteczko Bełz, mein stetele Bełz...
Kraj, co stał się baśnią
Niech żalom i waśniom
Położy kres.

Słowa znane z wykonania samego Romana Kołakowskiego różnią się nieco od równie chyba jak autorska znanej interpretacji Elżbiety Wojnowskiej, która, co ciekawe, dokonała konsekwentnych zmian w tekście polegających na eksponowaniu czasu, a nie przestrzeni, zatem: zamiast „stał się historią świat” artystka śpiewa „stał się historią czas”, a zamiast „Kraj, co stał się baśnią” – „Czas, co stał się baśnią”. Zawężając odniesienia czasowe do wydarzeń drugiej wojny światowej, a jednocześnie wyrażając zgodę na uniwersalizację przestrzeni („Ktoś ma swój mały Belz, / Kto inny ma Wilno albo Lwów”), Wojnowska symbolicznie uprawomocniła gest twórców *Zakazanych piosenek* i włączyła ich wersję utworu do grupy palimpsestów z zapisami kolejnych wersji tekstu *Miasteczka Belz*. Wersję, powstałą w 1946 roku, która odnosiła się do ledwie minionej tragedii warszawskiego getta.

Warszawo ma

Warszawo ma
O, Warszawo ma
Wciąż płaczę, gdy ciebie zobaczę
Warszawo
Warszawo ma

Tam w getcie głód
I nędza, i chłód
I gorsza od głodu, od chłodu
Tęsknota
Warszawo ma

Przez mur przekradam się
I biegnę tu jak zgoniony pies
Choć tropi mnie pan władza
Żandarm, Gestapo i SS

Warszawo ma
Tak, w oku mym łza
Bo nie wiem, czy jeszcze
Zobaczę cię jutro
Warszawo ma

W przypadku tej wersji piosenki największej znaków zapytania pojawiło się podczas próby ustalenia autora tekstu, funkcjonowała bowiem

w przestrzeni publicznej informacja (i czasem pojawia się nadal), iż jest nim Andrzej Włast, urodzony w 1895 roku, niezwykle popularny przed wojną tekściarz, współtwórca i współpracownik stołecznych kabaretów, który został zastrzelony w 1942 albo w 1943 roku podczas próby ucieczki z getta. Dlatego też, ale i ze względu na symboliczny charakter takiego gestu, najnowsze wykonanie tej piosenki – Warszawskiego Combo Tanecznego Jana Młynarskiego z płyty *Przyznaj się* (2014) – dedykowane zostało pamięci autora słynnej *Rebeki*, opowieści o nieszczęśliwej, wypłakującej z oczu łzy mieszkance małego miasteczka – dzisiaj istniejącego jedynie w wyobraźni słuchaczy.

Po prostu: miasteczko

To nie jest zwykłe zdrobnienie rzeczownika „miasto”. Miasteczko bowiem to coś więcej aniżeli słownikowo zdefiniowana forma wyrażania pozytywnych emocji albo sugestia kameralnego charakteru wskazanego miejsca. To fantazmat, figura przeszłości, zmitologizowana w stop-klatce słowa, jak choćby: w *Elegii miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego („Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek, / W Hrubieszowie, Karczewie, Brodach, Falenicy / Próżno byś szukał w oknach zapalonych świeczek / I śpiewu nasłuchiwał z drewnianej bóżnicy”), w *Lili Marleen* Zygmunta Haupta („A więc ci Żydzi z Chłodu. (...) świat podolskiego miasteczka, z bóżnicami o oknach zbiegłych aż do gnojówki ziemi, a za oknami rozkołysane w tałesach, »śmiertelnych koszulach« i tefilim na czole głowy Żydów, ich chedery, mełamedzi, pejsaci malutcy uczniowie rozśpiewani nad książkami, na futrynach drzwi domów *mezuz*a, na rogatkach rozpięte druty *ajrów*, po wschodniej stronie *bimy*, w bóżnicy *mizra* ze zwojami pisma świętego. Osobny świat, od którego dobiegają nas tylko poszczególne słowa (...)), wreszcie – w piosence Wojciecha Młynarskiego *Tak jak malował pan Chagall* („Tych miasteczek nie ma już, / pokrył niepamięci kurz / te uliczki, lisie czapy, kupców rój, / płotek z kozą żywicielką, / krawca Szmula z brodą wielką, co jak nikt umiał szyć ślubny strój”).

W wymienionych utworach nie chodzi przecież o Hrubieszów, Karczew, Brody, Faleni-

cę, o Chłód czy Łuck ani Belz – Belz na Wołyniu albo w Mołdawii. Chodzi o każde rodzinne miasto, w którym gdzieś w oddali brzmi ludowa piosenka jako znak zbiorowej tożsamości mieszkańców, jedyny trwały element tego świata, jedyny stały punkt odniesienia, identyfikacji bohaterów i zdarzeń kolejnych opowieści. Miasteczko to arkadyjska kraina, której nie ma, która bezpowrotnie przepadła wraz z upływającym czasem, ale istnieje, wciąż idealizowana, we wspomnieniu, w pamięci, w wyobraźni. Dlatego na przykład w pierwszej wersji *Miasteczka Belz* jedyna wskazówka topograficzna, bardzo ogólna, zawiera się w zdaniu: „Maleńka miejscina / gdzie moja rodzina i dom mój był”, a dodatkowym elementem wyposażenia przestrzeni jest przepływająca w pobliżu rzeka, rzeka udomowiona – oczywiście, rekwizyt wybrany nieprzypadkowo i chętnie wykorzystywany przez poetów, którzy mitologizują krainę dzieciństwa, rodzinne gniazdo i coraz bardziej odległy czas. Niewiele dodatkowych – symbolicznych – fragmentów krajobrazu wprowadzą kolejni autorzy w następnych wersjach piosenki (najwięcej Agnieszka Osiecka, która wskazała, jak bardzo kruche są atrybuty codzienności, normalności tylko rzekomej, jak bardzo łatwo ich egzystencję zakłócić niechcianymi wspomnieniami złowrogiej przeszłości – odgłosem kroków na schodach albo widokiem złowieszczych dymów unoszących się nad miastem), a w utworze *Warszawo ma* wizja miasta zastąpiona została całkowicie przez mur okalający getto – znak ostatecznej zagłady osad malowanych przez pana Chagalla, moment, w którym obrazy dzieciństwa przepłynęły do świata wyobraźni, utworzyły muzeum tak indywidualnej, jak i zbiorowej pamięci. Pamięci widzącej miejsca, jak mawiała Frances A. Yates. Każdy uczestnik tego procesu uzyskał/uzyskuje w jego wyniku iluzję stałego, natychmiastowego dostępu do obrazów – wyabstrahowanych z kontekstów, co więcej, uzupełnianych w miarę upływu czasu o szczegóły, które są wyłącznie wytworem wyobraźni, literaturyzacji wspomnień, co nie pozwala potraktować ich jako dokumentów miejsca i czasu, ale jest doskonałym przykładem pracy pamięci. Teraźniejszość postrzegania, widzenia „z” albo „w” pamięci wyzwala słowo – to nic innego, jak owo Mickiewiczowskie: „Widzę i opisuję”.

To piosenka właśnie – palimpsest, konترفактура, powoływanie do życia nowych słów, czynienia z przeszłości niby-teraźniejszości – zapisuje, dokumentuje owe procesy nazywane archeologią ruin. Rekonstruując dzieje kolejnych wersji piosenki, odtwarzamy sposoby funkcjonowania pamięci, bo one są zapisane właśnie tutaj, w procesach ocalających, ale i mitologizujących przeszłość. Według Waltera Benjamina, jest to proces niedoskonały i niepełny, bo okaleczający wielką, zdarzeniową historię. Dla Marcela Prousta, jak pamiętamy, to jedyny sposób na odzyskanie przeszłości dla siebie – w celu pocieszenia, karmienia wiecznie głodnej nostalgii. Karykatura Paryża, jaką Proust obserwuje w realnym świecie, skłoniła go wszakże do wyznania: „Rzeczywistość, którą znałem – nie istniała już.”

Tworzeniu tego szczególnego, osobistego imaginarium, zakorzenionego tyleż w historii, co w fantazji tych, którzy nie posiadają statusu świadka, sprzyjają dość ogólnie użyte w przywołanych wyżej utworach określenia czasowe, ograniczające się do tworzenia opozycji: dzieciństwo (młodość) – dorosłość (dojrzałość), wczoraj (przeszłość) – dzisiaj (teraźniejszość). Jedynie warszawska wersja piosenki rozgrywa się wyłącznie w teraźniejszości – przeszłość bowiem unicestwiono za murem, a przyszłość nie istnieje. Przy tym różnice czasowe, jeśli zostały zaznaczone, są na tyle duże (dwadzieścia lat, pół wieku), by uniemożliwić skupienie na szczegółach, albo inaczej: aby wypełnianie obrazu szczegółami pozostawić w gestii kolejnych autorów i kolejnych słuchaczy. Każdy następny palimpsest przecież to nowa próba tłumaczenia sensów, ukrytych być może dla bezpośrednich uczestników zdarzeń, stawiających opór spoglądającym z bliska...

Z tego oporu rodzi się dopiero znaczenie prawdziwe – pisze Marek Zaleski w książce *Formy pamięci*. – Dopiero wtedy spoza tekstu prześwitywać [zacznie] rzeczywistość, która zawsze umyka całkowitej symbolizacji i nie daje się raz na zawsze zamienić w tekst. Z tego rodzaju lektury rodzi się długo oczekiwany efekt: szok rozpoznania – owo głębokie poczucie bliskości i obcości zarazem, niczym smak starego wina, które lejemy w nowe dzbanki, jak głosi ulubiona metafora tłumaczy.

Tymczasem bohaterowie wszystkich wersji piosenki są bezradni wobec zmieniającego się świata, uczestniczą w nim mimowolnie, a wręcz odmawiają w nim udziału. Ich egzystencję wypełnia tropienie śladów przeszłości, nostalgiczna wrażliwość i wzniosłość. Powracający po dwudziestu latach do krainy młodości wychowanek miasteczka Bełz nie odnajduje w nim – podobnie jak Proust w Paryżu – swojego domu, rodziców ani kochającej dziewczyny. Bo tak naprawdę wszystko to sprawa – albo sprawka – nostalgicznym przedstawień zrodzonych we wspomnieniach („Wspomnienia jasnych lat minionych tak drogie mi są”), marzeniach i snach („Ach ileż to razy nad rzeczką jam marzył, o szczęściu śnił”) oraz wiecznej tęsknocie („Biedne serce me stęsknione zawsze ranią i tną”). Kończące piosenkę przekonanie: „I tęsknić będę aż po zgon” – to niebudząca wątpliwości deklaracja nostalgika, powtórzenie – w wersji obniżonej – deklaracji autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Tęsknię, więc jestem – być może to ta jedyna myśl tylko jeszcze, która wśród potłuczonych fragmentów pamięci łączy wszystkich nas – pisarzy, poetów, pieśniarzy, muzyków, słuchaczy, historyków i egzegetów słowa. To ujawnienie źródła owego przywołanego wcześniej „Widzę i opisuję...” – „bo tęsknię po tobie...” O zbiorowej epidemii nostalgii sporo pisze Svetlana Boym, odmawiając postrzegania towarzyszących jej emocji jako jednostki chorobowej diagnozowanej indywidualnie, proponując zaś myślenie w kategoriach nostalgicznego symptomu naszych czasów, więcej nawet – bo dyktatury światów, rzeczywistych, fantastycznych i wirtualnych, zawłaszczających każdą naszą wolną przestrzeń i manipulujących – nie tylko naszym – czasem. „Nostalgia może być kreacją poetycką, indywidualnym mechanizmem przetrwania, praktyką kontrkulturową, trucizną bądź lekiem. To od nas zależy, czy przyjmiemy na siebie odpowiedzialność za naszą nostalgię i nie pozwolimy innym, by ją dla nas »prefabrykowali«.”

By zatem uniknąć „dyskomfortu nostalgii”, uwikłań w cudze pomysły i wyobrażenia, potrzeba jej oswojenia – indywidualnego przeżywania wspólnych obsesji, zrozumienia, że zbiorowy nie znaczy taki sam. Zwłaszcza gdy przeszłość nie istnieje jednoznacznie.

Po prostu: piosenka

Wspólna przeszłość nazywana zbiorową pamięcią funkcjonuje poza każdym z nas, jej beneficjentów. Ale między innymi dzięki piosence może stać się czymś osobistym, intymnym nawet. Gdy za sprawą tak zwanej pamięci mimowolnej dopada nas niespodziewanie – podobnie jak smak osławionej magdalenki, jak odnaleziony wśród bezużytecznych gratów zepsuty metronom, jak dostrzeżony nagle element krajobrazu, jak ta jedyna fotografia, która nagle wypada ze zdjętej z półki książki. Rekwizyty mimowolnej pamięci, które zawłaszczamy wyłącznie dla siebie, to są te przedmioty, wyglądy i artefakty, w obcowaniu z którymi przestaje obowiązywać – tak ważna w dokumentowaniu świata (także przeszłości) – zasada reprezentacji. W przypadku piosenki wszakże zwyczajem jest kojarzenie jej nie z autorem, lecz z wykonawcą (stąd takie, jak wyżej wskazane, nieporozumienia w ustalaniu autorów tekstu, tłumaczy, kompozytorów). Nie ma tego, kto reprezentuje bohatera, historię i Historię, nie ma tego, kto decyduje o kadrowaniu świata, o cięciach, przemilczeniach i montażu całości, tego, komu zarzucić można fałszowanie świata, stronnictwo albo brak wiedzy. Jest jeden z odbiorców, jeden z nas, wykonawca, który operując głosem, angażując i manifestując własne emocje, czyni opowieść swoją, intymną, ale także zmienną, bo przecież żadna z zaprezentowanych piosenek nie była wykonana jeden tylko raz, przez jednego pieśniarza / jedną pieśniarkę. Skoro tak, to i ja mogę ją zaśpiewać, zanucić, jedną wybraną zwrotkę albo tylko refren. Mogę zamienić Bełz czy Warszawę na moje ukochane miasto... Śpiewając (a choćby po raz kolejny odtwarzając z płyty ulubiony utwór), ocalam od zapomnienia, uczestniczę w rytuale wspominania.

Ale ma piosenka jeszcze dodatkowy walor, sprzyjający sztuce wspominania, zapamiętywania, zapominania. Zdolność powtórzenia. Więcej – ma powtórzenie wpisane w swoją muzyczną i tekstową strukturę. Opowieść, jak wiadomo, jest interesująca wtedy, gdy odnajdujemy w niej wątki znane, takie, o których coś wiemy – miasteczko, muzyczny motyw, bohaterów o znanych imionach, a nawet tożsamościach. To wszystko sprzyja tworzeniu przyjaznego kontekstu, tak upra-

gnionego przez naszą nostalgiczną wrażliwość. Piosenka – zbudowana na powtórzeniach muzycznych fraz i słownych refrenów – gdy pisana w warstwie tekstowej od nowa, zachować musi te motywy. Jest wszakże zdeponowanym w pamięci zbiorowej fragmentem przeszłości, a sama czynność wykonywania piosenki nadaje opisywanej w niej rzeczywistości wymiar mityczny. Oto dowód, że także historia – a jednak, wbrew współczesnym uczonym – się powtarza, zatacza koło i wskrzesza dawno zapomniane motywy i wątki. Nie uwolnimy się od niej, ale może nauczymy się czegoś więcej aniżeli hołubienia mitu? Mianowicie: dokumentowania własnych emocji, tęsknot i lęków. Podczas pisania tego tekstu, w marcu i kwietniu 2018 roku, pięćdziesiąt lat po niechlubnym dla PRL-owskiej władzy Marcu, towarzyszą mi kolejne, w różnych wykonaniach, wersje *Miasteczka Bełz*. Dlaczego słowa, które dotąd budziły wzruszenie, dzisiaj mnie przerażają? „Zaśnijże już i oczka swe zmruż, są czarne, a szkoda, że nie są niebieskie. Wołałabym. Tak jakoś...”

Wsluchiwanie się, czasem nucenie, wreszcie – zapisywanie, to nie jest rzecz jasna mój wymysł. Wyłącznie powiełam utrwalony, odwieczny gest badaczy i artystów. Jednak powtórzenie – twierdził oświeceniowy filozof – nigdy nie jest prostym odwzorowaniem. Bo doceniał osobisty pierwiastek w dokumentowaniu historii. Bo wyobrażnię traktował jako władzę poznawczą. Dodał od siebie – także jako ostrzeżenie.

Wiedział o tym z pewnością Zygmunt Haupt, niezwykły malarz i prozaik. Oto bowiem w swoim pięknym opowiadaniu *Lili Marleen* uczynił lejtmotywy słowa nie wiadomo skąd przybłąkanej piosenki:

Małgosia biedna jest bez miary
Troska dręczy ją
Bo chciała wiedzieć czy koszary
Z bliska ładne są...

Adresatką głupiej piosenki skandowanej przez rozbawionych żołnierzy jest czekająca przed koszarami, zakochana w dzielnym wojaku Wojciechowskim Sara, ale może być nasza Rebeka albo – co sugeruje sam pisarz – słynna na cały świat Lili Marleen, której historia, napisana

w czasie pierwszej wojny światowej przez Hansa Leipa, śpiewana ochrypłym głosem przez Lale Andersen, a później rozsławiona przez Marlenę Dietrich, przydawała drugiej wojnie „jakiegoś romantyzmu i taniej nostalgii i kliwej zadumy”. Obiecywała, że los się powtórzy, że na każdego żołnierza czeka ta jedyna kochająca dziewczyna, frontowa miłość i ostatni, tuż przez śmiercią, czuły pocałunek...

Dziwne tylko – pisze Haupt – że historia tej piosenki miała powtórzyć się, że miała nawrócić się jakimś dziwnym cyklem, spiralą, echem dobiec znowu po latach, w innych warunkach, pod innym niebem, za sprawą innych ludzi. Czy to sobie wymyślił ten historiozof w peruce i wstążkach, pończochach, pośród akroterii i stiuków, cyprysów i pinii, farbkowatych niebiesko wód neapolitańskich, zasiedziały pod pergaminami i pocierający sobie nos w zamyśleniu magik i sensat, Giambattista Vico? Może maczał pióro gęsie w kałamarzu i nucił sobie przy tym pod nosem:

„Małgosia biedna jest bez miary, troska dręczy ją...”

Miasteczko Bełz, kochany mój Bełz, małeńka mieścina...

Przypisy

- ¹ Zjawisko to nosi nazwę kontrafaktury i omówione zostało szczegółowo przez Jerzego Ziomeka. Zob. Jerzy Ziomek, „Kontrafaktura,” w tegoż, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 265-284.
- ² Pescha`ke i Lillian Lux Burstein, *What a Life. The Autobiography of Pescha`ke Burstein* (Syracuse: University Press, 2003), 130.
- ³ Tak podano nazwisko autora polskiego tekstu w opisach płyt z tym utworem, wydanych w 1935 roku przez wytwórnię Syrena Record.
- ⁴ J. Roman (słowa), Alexander Olshanetsky (muzyka), „Miasteczko Belz,” za: Adam Aston, Syrena Records SE 8316, 1935.
- ⁵ Agnieszka Osiecka, „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie,” w Eadem, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009), 28-29. W przywołanej edycji pierwszy wers utworu podano: „Mój miły Icek”; pozwoliłam sobie na korektę tej frazy zgodnie z przyjętym przez kolejnych wykonawców brzmieniem imienia bohatera piosenki: „Icele”.
- ⁶ Mówi o tym Magda Umer, zapowiadając podczas występu piosenkę Osieckiej, zob. projekt *Koncert*, wydany w 1991 roku na kasie (Kompania Muzyczna Pomaton 009).
- ⁷ Agnieszka Osiecka, „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie,” 28-29.
- ⁸ Roman Kolakowski, „Miasteczko Belz. Pół wieku później,” dostępny 17 kwietnia 2018, <http://teatr-piosenki.pl/index.php/tworczosc/236-miasteczko-belz-pol-wieku-pozniej>.
- ⁹ Ludwik Starski, „Warszawo ma,” dostępny 30 kwietnia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=2uXc3S8AlnY>.
- ¹⁰ Antoni Słonimski, „Elegia miasteczek żydowskich,” w Idem, *138 wierszy* (Warszawa: PIW, 1979), 175.
- ¹¹ Zygmunt Haupt, „Lili Marleen,” w Idem, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice* (Paryż: Instytut Literacki, 1989), 43.
- ¹² Wojciech Młynarski, „Tak jak malował pan Chagall,” w Idem, *Od oddechu do oddechu* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017), 212.
- ¹³ Co ciekawe, Antonina Krzysztoń, która nagrała utwór Słonimskiego z własną muzyką, opuściła strofę, w której zostały wymienione te właśnie miasteczka.
- ¹⁴ Zob. między innymi: Jacek Kolbuszewski, „Wielkie rzeki w wielkiej literaturze,” w *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kultuniak, t. 10 (Katowice: Wyd. Śląsk, 2001), 35-53; Piotr Kowalski, „Rzeka – próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej,” w *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kultuniak, t. 6 (Katowice: Wyd. Śląsk, 1997), 85-105; Grzegorz Błahut, „Rzeka życia. Woda w poetyckich obrazach ludzkiej egzystencji,” dostępny 27 kwietnia 2018, http://refleksje.zcdn.edu.pl/wp-content/uploads/2017/01/2014_04_Rzeka_%C5%BCycia.pdf.
- ¹⁵ Frances Amelia Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański (Warszawa: PIW, 1977), 150.
- ¹⁶ Zob. Jean Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. Krystyna Belaid (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017), 188.
- ¹⁷ Zob. Eugenio Donato, „Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe,” tłum. Dorota Gostyńska, *Pamiętnik Literacki*, 3 (1986): 319-339.
- ¹⁸ Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 153.
- ¹⁹ Marcel Proust, *W stronę Swanna*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy) (Warszawa: PIW, 1956), 510.
- ²⁰ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1996), 97.
- ²¹ Svetlana Boym, „Dyskomfort nostalgii,” tłum. LIDEX [brak autora], w *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014), 340.
- ²² Zob. Anna Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983).
- ²³ Haupt, „Lili Marleen,” 38.
- ²⁴ Muzyka do tekstu Leip'a napisana została znacznie później, bo w 1938 roku, przez Norberta Schultze.
- ²⁵ Haupt, „Lili Marleen,” 43.
- ²⁶ Ibidem.

Bibliografia

- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. Tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- Boym, Svetlana. „Dyskomfort nostalgii.” Tłum. LIDEX [brak autora]. W *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, 327-344. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014.
- Burstein, Pescha`ke i Lillian Lux. *What a Life. The Autobiography of Pescha`ke Burstein*. Syracuse: University Press, 2003.

- Donato, Eugenio. *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Tłum. Dorota Gostyńska. *Pamiętnik Literacki*, 3 (1986): 319-339.
- Haupt, Zygmunt. „Lili Marleen.” W Idem, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, 38-48. Paryż: Instytut Literacki, 1989.
- Kolbuszewski, Jacek. „Wielkie rzeki w wielkiej literaturze.” W *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kułtuniak, t. 10, 35-53. Katowice: Wyd. Śląsk, 2001.
- Kowalski, Piotr. „Rzeka – próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej.” W *Rzeki: kultura, cywilizacja, historia*, red. Jerzy Kułtuniak, t. 6, 85-105. Katowice: Wyd. Śląsk, 1997.
- Młynarski, Wojciech. „Tak jak malował pan Chagall.” W Idem. *Od oddechu do oddechu*, 212. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017.
- Osiecka, Agnieszka. „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie.” W Eadem. *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2, 28-29. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.
- Proust, Marcel. *W stronę Swanna*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: PIW, 1956.
- Słonimski Antoni. „Elegia miasteczek żydowskich.” W Idem, *138 wierszy*, 175. Warszawa: PIW, 1979.
- Starobinski, Frances Amelia. *Atrament melancholii*. Tłum. Krystyna Belaid. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017.
- Yates, Frances Amelia. *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa: PIW, 1977.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1996.
- Ziomek, Jerzy. „Kontrafaktura.” W *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska, 265-284. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

Źródła internetowe

- Błahut, Grzegorz. „Rzeka życia. Woda w poetyckich obrazach ludzkiej egzystencji.” Dostępny 27 kwietnia 2018. http://refleksje.zcdn.edu.pl/wp-content/uploads/2017/01/2014_04_Rzeka_%C5%BCycia.pdf.
- Kolakowski, Roman. „Miasteczko Belz. Pół wieku później.” Dostępny 17 kwietnia 2018. <http://teatr-piosenki.pl/index.php/tworczosc/236-miasteczko-belz-pol-wieku-pozniej>.
- Starski, Ludwik. „Warszawo ma.” Dostępny 30 kwietnia 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2uXc3S8AlnY>.

ENG- LISH SUM- MA- RIES

SECTION 2

DOCUMENTARY TREND IN POLISH CONTEMPORARY ART

Edited by Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ
and Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

INTRODUCTION

Documentary art exploits facts, elements of history and authentic events in order to show contemporary problems more clearly, to describe the socio-political and cultural reality and to register the present. It is focused on designing a new world, on social change and on the development of civil society. It is to raise awareness and mobilize to analyze the existing status quo - as engaged and engaging art, it does not confine itself to interpreting reality. Artists - together with viewers of art - pay attention to phenomena that are marginalized or overlooked in the public discourse of symbolic elites.

The field of documentary art takes part in the public debate and it destroys stereotypes; it is a transgression, an area of freedom, opposition and contestation, a barometer of social moods. It develops democratic and pluralistic ideas, examines things perfectly obvious with suspicion, aims at deconstruction and reconfiguration of selected elements of culture. The subject of its interest is, among others, homology between the artistic field and the field of power (Pierre Bourdieu) or, as

Jacques Ranciere puts it, "aesthetics as a form of politics".

The thesis proposed by the authors concerns the fact that broadly defined documentation (factualism, biographism, autobiographism, self-analysis, historism, experience, interview, archive, registration and many others) has been deeply affecting contemporary art in its various forms for years. This non-fiction turn is clearly visible in theatre (eg verbatim, documentary theatre), in cinema (eg trend towards authenticity, realism, biography), in literature (eg strong position of reportage) and in performative and visual arts, including women's or feminist art (drawing from life experiences).

The section's editors have invited authors of texts representing various disciplines about art to collaborate in order to reflect on the documentary trend in Polish contemporary art.

Katarzyna Niziolek in the text "Performing Memory. Between Document and Participation," writes about the theatre as a medium of collective memory work. She is interested in the relationship between participatory theatre and collective memo-

ry. The author describes selected theatrical projects from the documentary stream, demonstrating how they work through conflicts, historical traumas and, as a result, undermine the dominant frames and narratives.

Patrycja Terciak also invokes in her text the practice of contemporary, documentary and engaged theatre. Her text "Between Public and Private. On the Border of Theatre, Performance and Art (for) the Specific Place" applies to methods of working with a document, archives and spoken history. The author analyzes the strategies of the work of the theatre creators and the documents of selected examples (devised at the Theatre Szwalnia in Łódź).

The text written by Emilia Zimnica-Kuzioła "The Performance *The Nuns Leave Quietly* as an Example of the Unmasking Tendencies in Polish Documentary Theatre" is an analysis of the performance, prepared by Jan Kochanowski Theatre. The performance was created on the basis of a renowned reportage by Marta Abramowicz, who conducted twenty interviews with former nuns. The creators of the performance have extended its thematic spectrum to the problem of acting and sought an analogy between the religious vocation and the social mission of the actor. Considering the problem of the hard-hitting character of the performance awarded with the Golden Mask, the Author claims that it deals with taboo issues in public discourse and therefore generates such strong emotions among viewers.

Joanna Puzyna-Chojka in her text "Performing Memory in Polish Modern Theatre" focuses on several performances that point to the variational aspect of the image of reality created on the stage. The new documentary theatre, denying the possibility of creating an "objective" view of history, illustrates the past as something that is constantly changing.

The main purpose of the article "The Problem of Unwanted Pregnancy and Abortion in Polish Film. The Ideology, Politics and Reality" by Ewelina Wejbert-Wąsiewicz is to answer questions about the genuine connections of Polish cinema with the real world and the values portrayed in action by Poles, including public discourse regarding the termination of pregnancy.

The article by Isolda Kiec "I Miss Therefore I Am, About the Saving of Memory. Based on the

Example of the Song *Miasteczko Belz*" is a reconstruction of subsequent versions of the song, reproducing the ways of memory function. The author shows salvation processes, and also a mythologizing the past.

Katarzyna NIZIOŁEK

Performing Memory. Between Document and Participation

Theatre has long served as a means of social engagement with the past, used by both dominant, and subordinate groups. With the quite recent paradigmatic shift in the humanities and social sciences, known under the label of the performative turn, theatre has become even more important as a medium of collective memory work, or, following the thought of Robin George Collingwood, the re-enactment of history. On the other hand, the present-day participatory trend in the arts is taking artistic practices from the confinement of arts institutions, to a more open space of public and community involvement. In the theatrical field, these changes have introduced a new genre, which is constituted by diverse modes of grassroots engagement in the creative process: from the provision of documentary content, through the directed use of an artistic situation, to the co-operative creation of a theatrical piece. At the same time, it is a genre that gives way to more inclusive and polyphonic discourses, narratives, and histories in the public sphere. The problem addressed in the article is one of the relation between participatory theatre and collective memory. Pierre Nora famously claimed that memory can sustain only when it is performed, practiced, repeated. If this is the case, is participatory theatre the location of live memory in the modern, archive-oriented world? Is it, referring to the terminology of that author, a sort of a *lieux de mémoire* – a space where the past is collectively recalled and remembered? For answers to the above questions I search among selected participatory theatrical (or performative) productions that, based on disparate documentary material, deal with conflicted, often traumatic, memories of the past, question the prevailing historical frames, and/or make space for the otherwise marginalised voices.

Patrycja TERCIAK

Between Public and Private. On the Border of Theatre, Performance and Art (for) the Specific Place

The text deals with methods of working with documents, archives and oral history in contemporary theatre (which by its nature is multifaceted) - situated at the border of activities characteristic also for the art of performance and art for a specific place.

The author (theatrologist and curator of the documentary art review *szwalnia.DOK*) with the use of selected examples presents an individual artistic way to create projects/ performances. Here, the process (and the progress) is considered to be the most important part of an artistic work, and issues regarding these decisions are analyzed:

- *Import/ Export*, dir. Michał Stankiewicz (daily experts);
- *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, dir. Agnieszka Wąsikowska (*verbatim* method);
- *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, idea and creation: Ludomir Franczak (performance in theatre space);
- *Pobyt tolerowany*, idea and creation: Weronika Fibich and Ewa Łukasiewicz (performance in private space);
- *Rysunek z pamięci*, team creation: Teatr Kana/ Teatr Szwalnia (art in specific place).

Emilia ZIMNICA-KUZIOLA

The Performance *The Nuns Leave Quietly* as an Example of the Unmasking Tendencies in Polish Documentary Theatre

The article concerns the hard-hitting tendencies in Polish documentary theatre. In the first part, the author attempts to present the *differentia specifica* of documentary theatre and considers the reasons for the increased interest in this trend both on the part of professional critics and revealed by viewer statistics. The second part of the text is an analysis of the performance *The Nuns Leave Quietly*, prepared by the Jan Kochanowski Theatre in Opole. The performance was created on the basis of a renowned reportage by Marta Abramowicz, who conducted

twenty interviews with former nuns. The creators of the performance extended its thematic spectrum to include the problems of acting and sought an analogy between the religious vocation and the social mission of the actor. Considering also the problems relating to the hard-hitting character of the performance that was awarded with the Golden Mask, the Author claims that it deals with issues of a taboo nature in public discourse and therefore generates specifically strong emotions among viewers. The accounts of the nuns who have left the order are their subjective truth. They are intentional hyperbolic confessions about the dark side of monastic reality. Nevertheless, they break the silence about the reality of life in the women's convents and animate the discussion about the subordinate roles of women within the structures of the Church. Documentary theatre therefore has the potential to reveal unpopular content often treated as social taboo.

Joanna PUZYNA-CHOJKA

Performing Memory in Polish Modern Theatre

A reflection on the means of using and processing documents in the course of attempts to reconstruct occurrences from the past seems to be the most compelling perspective of contemporary documentarism. Theatre provides a space that is particularly appealing in this case, as it is a place where maintaining equilibrium between the real and the fictional appears to be a widespread practice. This article focuses on a few performances that complicate their relationship with regard to "the archive" in a peculiarly refined manner, pointing at the variational aspect of the image of reality created on stage. The new documentary theatre, whilst undermining the possibility to create an "objective" historical account, pictures the past as something that undergoes constant motion and therefore change. Creating simulations of historical representations, new theatre processes them in order to highlight the shift of interest – from the history itself onto the media of history. In fact, what is being simulated is not the sheer occurrence, but the memory of it, which is prone to varied manipulations.

This new drift in documentarism is derived

from the findings of performance studies, especially the strategy of *re-enactment*. In other words, the procedure of reconstruction, perceived as a type of performative reiteration that questions the capability of the past to evince itself in the present time. In performances founded on the strategy of “performing memory”, a crucial role is being played by the scenography, which is orientated at feigning reality. The theatre, not infrequently acquiring the function of “the site of memory” (*les lieux de mémoire*), reveals a new possibility in documentarism – the offering of a renewed experience, a suggestion to recreate the score of a certain experience, rooted particularly in personal accounts (*oral history*) favored in modern humanities. These performative tendencies that determine the new documentary theatre, focused on the constant process of renegotiating the shape of the theatrical reality, are likely to constitute its greatest potential.

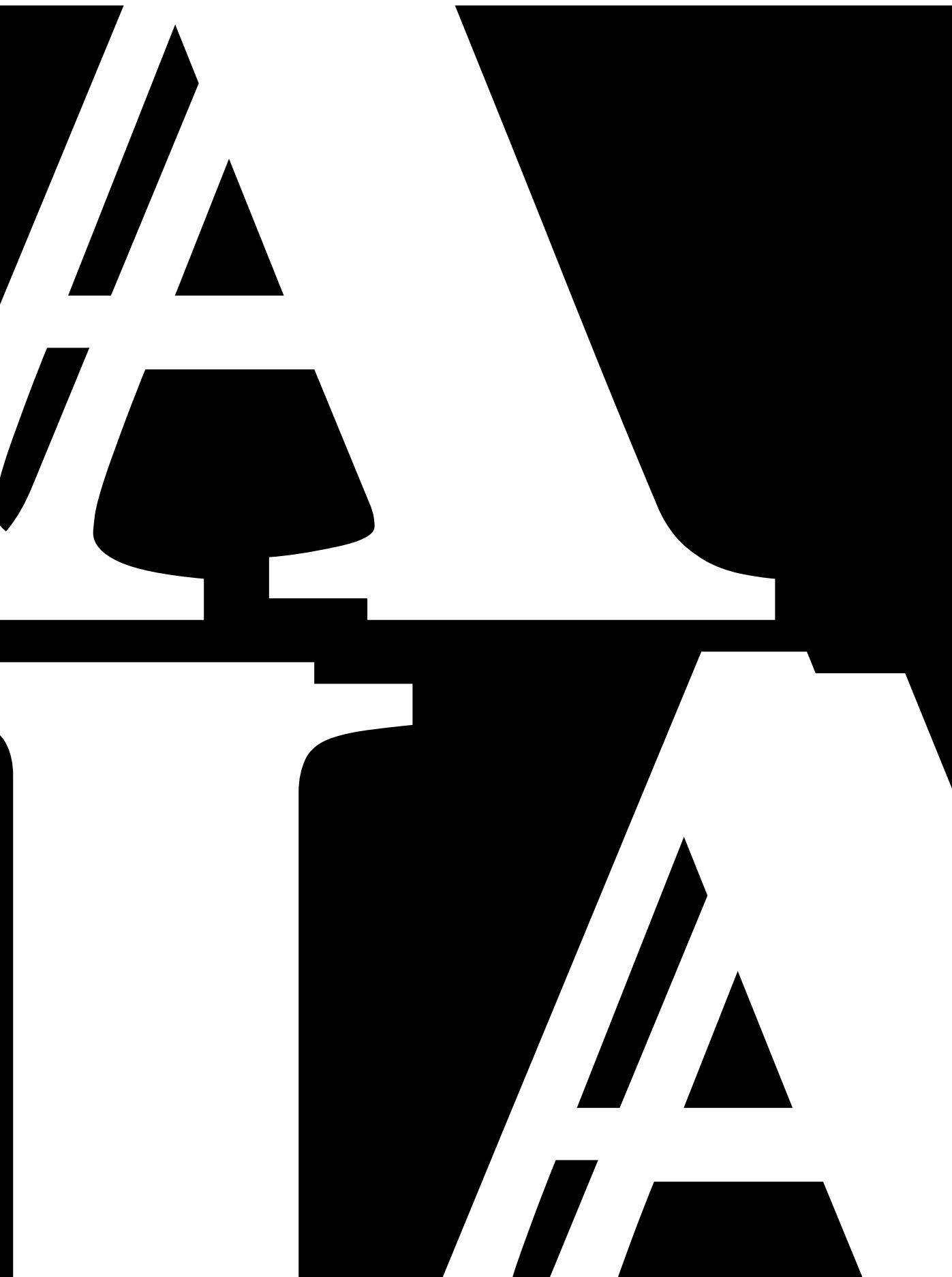
**Ewelina
WEJBERT-WĄSIEWICZ**
**The Problem of Unwanted Pregnancy
and Abortion in Polish Film. The
Ideology, Politics, Reality**

The aim of the article is to answer the question: what was (and what is) the film image of the problem of unwanted pregnancy and abortion in Poland. This is about a specific film discourse. Cinema is a reflection of reality, sometimes portrayed through a distorted mirror. It is also a production of culture. From this perspective, an interesting topic is how cinema portrays a taboo – the issue of abortion and what myths around this subject cinema creates and perpetuates, and what myths it deconstructs. The text is written from a sociological perspective, including film sociology. The actual connections between the work and the world seem to be as equally interesting for the sociologist as are the studies of communication between the artist and the viewer. The presentation of the problem of unwanted pregnancy and abortion in Polish cinema allows for the connections between art (cinema) and social reality to be followed. The author uses a diachronic perspective to ultimately point to the interrelationships between politics, ideology and reality in films addressing the issues under analysis.

Izolda KIEC
**I Miss Therefore I Am, About the
Saving of Memory.
Based on the Example of the
Song *Miasteczko Belz***

The article is dedicated to the following versions of the song *Miasteczko Belz* [*My Hometown Belz*] (music Aleksander Olshanetsky): 1) *Mein sztetetele Belz*, 1932 (text in Yiddish by Jacob Jacobs; Polish translation 1935 – J. Roman); 2) *Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie*, two versions from the sixties (text by Agnieszka Osiecka); 3) *Miasteczko Belz. Pół wieku później*, mid-nineties (text by Roman Kołakowski); 4) *Warszawo ma*, 1947 (text by Ludwik Starski). Subsequent changes of the text work on the principle of the palimpsest – the part that is not blurred is the word “town”, and its meaning characterized by history together with its melody with a Jewish folk musical motif. These two repetitive elements allow the sources of nostalgia that is ubiquitous in the contemporary world to be revealed and they document the ways in which memory functions. Context for considerations is Zygmunt Haupt’s story *Lili Marleen*.

NR



COLLOUR

In
Contextual
Play an instal-
lation by Joseph
Kosuth *works by*
Enrico Castellani,
Lucio Fontana, Yves
Klein, Joseph Kosuth,
Piero Manzoni

Curated by Cornelia Lauf

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

COLOUR IN CONTEXTUAL PLAY

The Mazzoleni Gallery worked for over a year on this project. In addition to the gallery team, the project also involved the curator of the exhibition, Cornelia Lauf, together with Joseph Kosuth who was responsible for the installation design, and Nero the publisher of the book that was conceived and designed by Joseph Kosuth as well. The project of presenting colour in conceptual play is a complex, comprehensive undertaking. In addition to the presentation of individual works of art, it is also made up of an installation that connects them together and a book containing texts commenting on the exhibition. So the presentation of this project includes not only analysis of the exhibition but also the content of the texts, because they both support each other.

Let's start this overview of the project from what constitutes our first contact with it, and therefore the installation we encounter when we enter into the gallery. The space of the gallery is in fact the first work of art, and has been carefully designed. In this case, it is not just a background

display. The images here form the material for creating an installation. Their artistic properties are added and complemented within the whole spatial arrangement. Installation art, as a coherent ordering of elements in real space is a form of conceptual art *par excellence* and it was created as a carrier of content in the conceptual discourse of art. It is also a form of art that directly takes into account the physical presence of a person in the space, the human condition, the body and mind. It is the art of a conscious presence in the world (of being in the world) that gives the possibility of critical reflection on it.

As installation is a very conceptual form of presentation, it was and it is a form of art developed by Joseph Kosuth from the beginning, accordingly to a famous and basic pair of notions coined by him: 'making meaning' / 'form of presentation'. The installation in Mazzoleni is anchored in conceptual art in many ways. One way is the way of art history, where a cultural background constitutes the exhibition content conceived by curator and exhibition designer out



of the most outstanding works of contemporary art heritage. The process of making an exhibition is at the same time the process of making art as it requires the conceptualization of many aspects to merge them together as one.

But it is unusual as well. Color is a form of expression. However expression was expelled from the conceptual art world. In the preface of the book, Davide and Luigi Mazzoleni in their recollections, underlined that the collaborative work on this exhibition was a process. And 'process' is another key word for conceptual activities of any kind. Since the art, an artifact, became a 'form of presentation', the 'making meaning' as a sole art making act is by nature a process in itself. So the process by nature is an inevitable element of any conceptual work as it is based on reasoning or speculating. Process in general implies time, action in time. In this respect conceptual artworks are dynamic, or performative ones as well, to use the more up to date terminology. To put it in another discourse, the 'performative turn' refers to all art, and contemporary culture as a whole, by describing its key aspect. But the performance as a way of art making was always as alien to Joseph Kosuth's practice as it could ever be. He of course somehow admired and benefited from performers, like Jan Świdziński who adopted live action as his art practice (finally). However we should underline that Świdziński met Kosuth in the early stage of development of his idea, in the mid of seventies, when both of them elaborated another conceptual key-word, the notion of 'context', and filled it with a content that served to define a new role for art in the decline of Modernism and at the border of Postmodernism. Large-scale installations by Kosuth, as well as performances by Świdziński, were the answer to the question of what could be a new role for both art in culture (Kosuth) and the human position (Świdziński). Any spatial form includes presentness in it as a rule. It is relational in its basic assumptions. 'Relational' means here that it includes context in any sense: social, cultural or interpersonal as well. Therefore installation makes us consider the art as a whole, as an artwork within human culture (*art cum culture*).

As a form of art, installation is a dialectic, the elements of which construct a third part that is a whole venue space, an environment. All these features of installation art works described above were the usual practice of Joseph Kosuth in his installations formed out of museums' collections and buildings involving human heritage within the work of arts.

Colour In Conceptual Play, also incorporates the artworks and the pieces of art history, however smaller in scale, but it involves another everlasting aspect of art – colour. Let us begin these considerations on colour from a word, i.e. from the language, as it is prompted by the philosophy that conceptual art refers to in its foundation, and as it was applied by Joseph Kosuth in his art during the early stages of the formulation of his ideas. To understand – begin with the word. In the book one can find a reproduction of the work by Joseph Kosuth from the series *Titled (Art as Idea as Idea)*, dated 1968, presenting a definition of 'colour'. This definition, selected among many existing vocabularies or other bibliographic sources, highlights in the first place the meaning of color as a sensation i.e. the psycho-physical or the somatic aspect of viewing colour, and thus linking it to the human condition. Only then comes the physical or technical aspects of producing colour. In the same book there has been published a fine reproduction of Joseph Kosuth's other works from the same series presenting definitions of particular colours: 'red', 'green', 'yellow', 'violet', and also 'black', 'grey' and 'white'. Despite its linguistic aspect and the subject matter of the definitions, part of the issue here is how these works were initially made: these are photostats which is an obsolete office technique for copying documents using a photographic process (optical). The reason for applying this photo technique is that it enables one to objectify the process of art making by eliminating any of the personal, removing any expressive factor from the artwork. In other words, the artist-photographer is not the one who pressed the camera button. Here we could point out more concurrent solutions used in parallel by Joseph Kosuth and Jan Świdziński:

both never made the photographs by themselves. This way the color has been described by its essence (definition) and not by its accidents, to use the Aristotle juxtaposition. And now, when considering the two works by Joseph Kosuth – the series *Titled (Art As Idea As Idea)* in its part comprising ‘colour’ plus seven colours and the installation *Colour In Conceptual Play* – we discuss the idea or meaning we make in the process of interpreting (conceptualizing) in a given context, and not the particular values of colour with regard to personal sensation.

Colour read as such is a ready made, in a broad sense as it was used by Joseph Kosuth who expanded Marcel Duchamp’s concept to its limits in his large scale, ‘architectural’ installation made in the later period, especially in the nineties. A ready made could be then a whole cultural discourse contextually understood. Accordingly to Duchamp we seek in a ready made items the “art coefficient”. To dada and the surreal mind it could be (and should be) found in any commonplace activity or in the course of life. Thus the ready made can be filled up with any meaning as it is meaningless in itself. *Colour In Contextual Play* comprised at least seven colours (even to subtract three non-colours), listed above. It results from the colour used in the works of other artists selected to build the installation. The “art of colour” begins with three primary colors that are the basis for all colours, forming its entire richness. The meaning of this richness can be read only psychologically. And to reach beyond such a reading we need to abstract ourselves from it or omit it, that is to reduce it to a common denominator – these three colors taken as ready made which enable us to seek an “art coefficient” or an art idea. Here, seven primary colors – as it was designed for this installation – involved in the conceptual play, enables us to make meaning of the chosen works by artists that belong to the history of the avant-garde (arte povera or blue monochrome by Yves Klein) and thus reread them in a contemporary context which proves in the same time that conceptual play never ends. By designing this installation, Joseph Kosuth has made the historical contemporary, readjusting exhibited

works (his own included) for a new context or a new discourse. He has made it by using this works as a ready made in a colorful environment treated as such. His method of art making proved to be effective once again. It should be highlighted that however Joseph Kosuth refers to colour, as it has been pointed out in this article, he also always avoided the use of it for its expressive qualities or emotive value. Any form of expressionism was hostile to his concept of art and to him as an artist. Colour exists here beyond emotions. This is how he perceived his role as a creator. To him colour is not a means of expression and an analytical category in search of new definitions for art.

Cornelia Lauf in her text titled “Living Colour” included in the book, stated that ‘color in context’ means at the same time ‘colour in society’ which is far different from the usual application of colour. As for Joseph Kosuth, context means always the context of art. Could it be defined by colour, which seems to be obvious as long as we think about painting as a quintessential art practice and we are unable to imagine art beyond painting. Firstly, it was Emilio Prini who proposed the list of artists for this exhibition, inspired and challenged by Cornelia Lauf. Her text suggests that it was also Emilio Prini who pointed to Joseph Kosuth to assume the role of designer of the exhibition and later the book – the two complement each other. So it was Joseph Kosuth who conceived both – the installation and the book layout. Thus it is his view of art responsible for the visual form of the project. Regarding this we can call it a conceptual work of art. And, concerning his untimely death Emilio Prini is the one who could be called in this context, an instigator rather than a curator. Despite Emilio Prini’s actual role, Cornelia Lauf referring to him makes her text more personal. Thus she personalized the whole project. This is a second factor to be considered here. Both make this project unusual – yet the personalization and expression – both never existed in conceptual art, in its authorship version of Joseph Kosuth which means it wasn’t existed in its foundations. But time is passing. Which means that it changes and invigorates the existing structures. Is the



conceptual work still a proposition? Absent of a person, a living creature? Does a 'performative turn' matter here? Cornelia Lauf writes:

This moment is different. Granted, the point size for my name is just a few points smaller than that of Joseph Kosuth on the Mazzoleni invitation he designed. And his name, unlike that of the others, appears twice. And he is probably going to edit this sentence out, when he reads my text. But that is the nature of collaboration, with the artist born in Toledo in 1945, who left Ohio and all association to the Mid-western domesticity that spawned Wright, to embark on a world career at the age of twenty.

From her recollection of Joseph Kosuth's family house where his room was painted in different colours, there is a clear suggestion that his current stage of developing a conceptual art idea is rooted in his childhood, which drives us to a very Freudian reading of this colour project. If one considers how Freud was researched and elaborated on in many of Joseph Kosuth works, we see how he depicts that under words there are other meanings. This in turn casts new light on his definition of art as 'making meaning'. Art is layers of meaning, or here a sub-meaning hidden and subsequently unveiled, to reach to Freudian terms of discourse. So the usual catch-phrase that the interpretations are always different - regains a new concrete concern.

Joseph Kosuth in a conversation with Mira Dimitrova (Mazzoleni team), provided at the beginning some important points that enabled them to understand his current position of discourse. Although being successful in the art market, he is (still) a critic of this art market. He highlighted that, in spite of the fact that his works are seen as un-sellable to any art collectors, he has managed to defend his art. And his art idea (*Art As Idea As Idea*) finally appeared to be collectible and possible to value. A good lesson for young artists worrying about the future. However, he has never had a substantial, one-person exhibition in New York MoMA, in the heart of the place where conceptual art were

born. He has still something to prove to the art world and those who govern it. Later in the same conversation he draws our attention to the aspect of the struggle to transcend the presumptions of Modernism in art as a particular medium defined into defining art itself. The artists chosen for this exhibition are the ones who are situated on the border, *lines*, at the verge of Modernism, leaning towards Postmodernism. Joseph Kosuths' works transcended this borderline, however they stayed for a long time in this liminal space of tautology based art. Finally, it was the context driven artworks and large-scale installations that were conceived as fully fledged Postmodernism. In this respect the project of colour in Mazzoleni showcased the art pin-up at the verge of modernism. A monochrome painting marked the limit of this medium beyond which art reached the definition of 'making meaning'. In other words art is looking for the Duchampian "art coefficient" in the surrounding reality (a context) and not in the object of art or a medium. Thus the monochrome was put at the verge of Modernism. And only the dialectic that is natural to installation allows it to transcend into contemporary art and convey meaning. That was the groundbreaking role of conceptualism. We still can learn from it. And we are indebted to it. Joseph Kosuth stated:

It's important not to confuse the truck that delivers the art with the art itself. Seeing art as media define – painting, sculpture, lithography, etc. – is a correct way to understand Modernism, since working to find the limits of the medium was what it was about as a shared general philosophy, but that began to unravel, and I mean by that lose meaning and belief, a half century ago. Conceptual art and the rest of post-Modernism was a sea-change away from seeing art in those terms. I know my work began to ask *why*, not *how*, already in the mid-1960s. Art is defined by the ideas conveyed, not simply how they are conveyed – unless that 'how' is the idea itself. (...) We are no longer looking at the magical fictive world through that

painted surface, we were seeing an object that was in the same room we are in, and increasingly that became the context for art, with our questions asking what these objects meant. They didn't transport us into the fiction of another place, they insisted we stay right there in that room and face an ontological enigma. This enigma concerned our own time and place in the world and forced us to ask about the cultural context that provides meaning for those things in our lives. By looking at art, we were faced with seeing philosophy, not as an academic activity but something that connects with us and forms what makes us human, and doing so in terms of the objects of our culture, beginning with those of the horizon of mass culture which forms our consciousness. (...) Once philosophy became concrete, as art, and was no longer simply academic speculation or its history, we began to satisfy the questioning process through what we show, as Wittgenstein admonished us to do.

Colour In Contextual Play

Mazzoleni London Gallery, 19 May-28 July 2017

Curated by Cornelia Lauf

An installation by Joseph Kosuth

Works by Enrico Castellani, Lucio Fontana, Yves Klein, Joseph Kosuth, Piero Manzoni

Book published by NERO, conceived and design by Joseph Kosuth

GALLERIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 1

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 1

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 1

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Po drugiej wojnie światowej dokonał się gwałtowny proces dekonstrukcji tradycyjnego pojęcia dzieła sztuki: procesualność i informacja zastąpiły materialny przedmiot; dokumenty zastępujące dzieło odnoszono raczej do procesu pracy, niż do aktu twórczego; intelektualizacja procesów artystycznych przeciwstawiona została estetycznemu fanatyzmowi; dyskrekcja, umiarkowanie i powściągliwość przeciwstawiono wystawności, spektakularyzacji i przesadności, zwłaszcza rynku sztuki itd. Jednym z najciekawszych miejsc, gdzie zatarły się wyraźne kontury pojęcia dzieła sztuki, jest właśnie jego pogranicze z dokumentem. Historycy sztuki rozróżniają jeszcze często dzieło jako właściwy przedmiot badań oraz towarzyszące mu dokumenty, takie jak: zamówienie, umowę o dzieło, dokument notarialny, itp., jako materiał jedynie towarzyszący badaniom. W odniesieniu do wielu praktyk współczesnej sztuki rozróżnienie to nie da się już zastosować, bo dzieło może mieć dziś postać do-

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and ran the A4 Gallery in Łódź in the 1970s. A gallery dedicated to him was opened in 2012 in the *Art and Documentation* journal. Since 2018 the gallery has been directed by Leszek Brogowski.

After the Second World War, a rapid process of deconstruction of the traditional concept of a work of art took place: process and information replaced the material object; documents replacing the work of art referred to the working process rather than the creative act; the intellectualization of artistic processes is opposed to aesthetic fanaticism; discretion, moderation and restraint are contrasted to lavishness, spectacle and exaggeration, especially on the art market, etc. One of the most interesting places where the clear contours of the concept of a work of art have blurred, is precisely its border with the document. Yet art historians often distinguish the work of art as the proper subject of research, and accompanying documents, such as: an order, a contract for a work, a notarial document, etc., as only a material accompanying the research. In reference to many practices of contemporary art, this distinction can no longer be applied, because a work can now take the form of a document, and a document can replace a work;

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, un processus de déconstruction a touché en profondeur la notion traditionnelle d'œuvre d'art: le processus ou l'information se sont substitués à l'objet matériel, le document mis à la place de l'œuvre était rapporté plus volontiers au processus de travail plutôt qu'à un acte créateur, l'intellectualisation du processus artistique s'opposait à un fanatisme esthétique, la discrétion, la modestie et la retenue ont été opposées au faste, à la spectacularisation et aux excès, surtout du marché de l'art, etc. Un des endroits les plus intéressants où les contours du concept de l'œuvre d'art se sont estompés est, précisément, la zone frontalière avec le document. Les historiens de l'art distinguent encore souvent l'œuvre, objet d'études proprement dit, et les documents qui les accompagnent, tels la commande, les esquisses préparatoires ou un acte notarial, qui ne font qu'accompagner les études. Mais cette distinction ne peut plus s'appliquer à bon nombre de pratiques de l'art contemporain, car l'œuvre peut avoir la forme de document, et celui-ci peut

kumentu, a dokument może zastępować dzieło; często te dwie funkcje nakładają się na siebie lub współlistnieją. W pracy *Dokument* (1963), do dzieła zainspirowanego notatkami Marcela Duchampa, Robert Morris dołączył akt notarialny – *Statement of Esthetic Withdrawal* – na mocy którego wycofywał zeń wszelkie jakości estetyczne; jeśli dokument ten odłączyć od pracy i rozpatrywać jedynie jako jej uzupełnienie, praca zmieni całkowicie swój charakter. Można nawet zadać sobie pytanie, czy dzieło nie jest jedynie specyficznym dokumentem i śladem procesu artystycznego. Program galerii Dokumenty Artystów skupi się jednak odtąd na dokumentach drukowanych i reprodukowalnych: nie na tzw. drukach artystycznych, ale na dokumentach, których nośnikiem jest przemysłowy offset, fotografia, kserokopia a nawet ręcznie składowane, kauczkowe czcionki, czyli techniki reprodukcji mechanicznej, o których pisze Walter Benjamin na wstępie swojego eseju: „Niesamowite zmiany, jakie wywołało w literaturze pojawienie się druku, techniczna reprodukcja pisma, są zresztą znane. A stanowią one zaledwie jeden, jakkolwiek nad wyraz ważny, szczegółowy przypadek zjawiska, rozpatrywanego tutaj w skali historii powszechnej. Do drzeworytu dochodzą w okresie średniowiecza miedzioryt i sztych, a na początku dziewiętnastego wieku – litografia.”¹ Otóż offset to tylko udoskonalona i uprzemysłowiona litografia, gdzie płyty cynkowe zastąpiły zbyt ciężki kamień litograficzny, umożliwiając tym sposobem masowy druk fotografii. Wykorzystanie przemysłowego druku jako podłoża dokumentów sztuki (manifesty, pisma artystyczne, książki artystów, katalogi, ulotki, zaproszenia, poezja wizualna, itp.) stało się impulsem do głębokich przemian nie tylko praktyk artystycznych, ale także – jak przewidywał to Benjamin – samego pojęcia sztuki. Prezentowane tu dokumenty sztuki będą zatem okazją do prześledzenia najważniejszych etapów i aspektów tych przemian.

¹ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, tłumaczenie Hubert Orłowski i Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 68.

often these two functions overlap or coexist. In the work *Document* (1963), to a work inspired by Marcel Duchamp's notes, Robert Morris added the notarial act – *Statement of Esthetic Withdrawal* – by virtue of which he withdrew all aesthetic qualities from it; if this document is disconnected from the work of art and considered only as a supplement to it, the work of art will completely change its character. You can even ask yourself if the work of art is not just a specific document and a trace of the artistic process. The program of the Artists's Documents will be focused, from now on / hence / henceforth, on printed documents: not on the so-called artistic prints, but on documents with industrial offset, photography, photocopy and even hand-folded, rubber fonts, or mechanical reproduction techniques, which Walter Benjamin writes at the beginning of his essay: “The enormous changes brought about in literature by movable type, the technological reproduction of writing, are well known. But they are only a special case, though an important one, of the phenomenon considered here from the perspective of world history. In the course of the Middle Ages the woodcut was supplemented by engraving and etching, and at the beginning of the nineteenth century by lithography.”¹ The offset is just an improved and industrialized lithography, where the zinc plates replaced heavy lithographic stone, thus enabling mass printing of photographs. The use of industrial printing as the basis for documents of art (manifests, artistic magazines, artists' books, catalogues, leaflets, invitations, visual poetry, etc.) has become an impulse for profound changes not only in artistic practices, but also – as Benjamin predicted – in the very notion of art. Art documents presented here will therefore be an opportunity to trace the most important stages and aspects of these changes.

¹ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others (Cambridge, Mass., London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2008), 20.

faire partie de l'œuvre ; parfois, les deux fonctions se superposent l'une à l'autre ou coexistent. Dans *Document* de 1963, à l'œuvre que lui ont inspiré les notes de Marcel Duchamp, Robert Morris a adjoint un document notarial – *Statement of Esthetic Withdrawal* – qui déclare le retrait de toutes les qualités esthétiques de cette œuvre ; si l'on sépare ce document de l'œuvre pour le considérer comme son complément contingent, l'œuvre change fondamentalement son caractère. On peut même se demander si l'œuvre n'est pas seulement un document spécifique et une trace du processus artistique. Le programme de la galerie Documents d'artistes se concentrera désormais sur la présentation des documents imprimés et reproductibles; non pas cependant sur des œuvres dites multiples, mais sur les documents dont le support est un offset industriel, une photographie ou une photocopie, voire une impression dont les caractères en caoutchouc sont manuellement assemblés, c'est-à-dire les techniques de reproduction mécanique dont parle Walter Benjamin au tout début de son essai: «Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanique de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus. Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du Moyen Âge, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du XIX^e siècle, de la lithographie.»¹ Or, l'offset n'est qu'une lithographie améliorée et industrialisée, où les plaques de zinc ont remplacé la pierre lithographique, trop lourde, en rendant notamment possible la reproduction massive de la photographie. L'utilisation de l'imprimé industriel comme support des documents d'art (manifestes, revues d'art, livres d'artistes, catalogues, tracts, cartons d'invitation, poésie visuelle, etc.) a entraîné des changements profonds non seulement des pratiques artistiques, mais encore – comme l'envisageait Benjamin – du concept de l'art lui-même. Les documents qui seront présentés ici seront des occasions pour suivre les plus importantes étapes et les aspects les plus saillants de ces transformations.

¹ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», dans *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1995), 140

LESZEK BROGOWSKI

Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

ARCHIWA LEFEVRE JEAN CLAUDE'A

1. O artyście

Lefevre Jean Claude urodził się w Coutances, we Francji, w roku 1946. Przez wiele lat pracował w Operze Garnier w Paryżu jako pracownik techniczny. W roku 1983 założył LJC Archives, będące jednocześnie metodą pracy artystycznej; stąd wynika wybór pisania nazwiska przed imionami, jak praktykują to alfabetyczne listy administracji. Jego prace znajdują się między innymi w zbiorach Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) w Genewie, Fonds régionaux

d'art contemporains (Frac) w Rennes i w Limoge, la Bibliothèque nationale de France (BNF) i w Artothèque w Lyonie. 18 listopada 2006 roku, w paryskim Institut national d'histoire de l'art (INHA), odbyło się poświęcone mu seminarium: *Le travail de l'art au travail. Autour de Lefevre Jean Claude et de l'archive*, zorganizowane przez uniwersytety Paris I – Panthéon-Sorbonne i Rennes 2 Haute Bretagne.

2. Faksymile broszury Lefevre Jean Claude'a

Na następnych stronach prezentujemy faksymilową reprodukcję broszury, która zawiera wyniki ankiety przeprowadzonej przez Lefevre Jean Claude'a wśród paryskich artystów w roku 1982. Rok później, założył on LJC Archives, które traktuje również jako metodę pracy artystycznej. Ten

podwójny status dokumentu w jego działalności sprawia, że kopia jest zarazem autentycznym czynnikiem jego sztuki. Tak więc, w każdym z egzemplarzy niniejszego numeru *Sztuki i Dokumentacji*, Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego upublicznia oryginalne prace Lefevre Jean Claude'a.

Une brochure de LEFEVRE JEAN CLAUDE afin de rendre publiques les
réponses des artistes FRANÇOIS MORELLET / PHILIPPE BOUTIBONNES
CLAUDE RUTAUULT / JEAN-FRANÇOIS BERGEZ / FRANÇOIS RISTORI
PETER NADIN / EN AVANT COMME AVANT / GILBERT DESCOSY
DOMINIQUE PASQUALINI / SARKIS / FRANÇOISE VERNEUIL
au questionnaire suivant :

1

1981-1982

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
455 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y. 10018

ACQUISITIONS DEPARTMENT

ATTENTION: BOOKS

REFERENCE: REFERENCE

PERIODICALS: PERIODICALS

LIBRARY: LIBRARY

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

455 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y. 10018

LIBRARY

NEW YORK PUBLIC LIBRARY



Par votre exposition réalisée :

avez-vous établi un rapport équitable entre le projet que vous aviez de cette exposition et sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions :

Installation / accrochage,

Déroulement (durée de l'exposition),

Réflexions théoriques / esthétiques,

Rencontres / public / collectionneurs,

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ?

Cette question est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE aux artistes dont il lui a été possible de voir une exposition personnelle, à Paris ou ailleurs et ce sur l'année 1981/82.

Je m'engage à n'insérer dans la publication ultérieure les réponses des artistes qu'avec leur assentiment.

Je pense être en mesure de publier ces réponses d'ici à 2 ans.

François Morellet 19 septembre - 28 octobre 1984 Montmorency 75003 Paris - 2776360
Liliane et Michel Durand - Dessert 43 rue de Valenciennes samedi 19 septembre 14h - 20h

27 / 10 / '81

Vous me demandez, (pour parler vulgairement) si je n'ai pas été déçu par ma dernière exposition.

Non.

Ce qui est dur c'est les 100 premières (expos).

Ça ferait rigoler d'être révolté ou même déçu au soir d'un 101^e vernissage.

En fait dans le système de l'art moderne, les expositions sont bien moins importantes que beaucoup de jeunes artistes le pensent.

C'est une formalité dans tout un processus qui n'a jamais en fait été bien analysé.

Espérant que vous vous en chargez, (mais cela concerne un si petit milieu).

François Morellet

PHILIPPE BOUTIBONNES

EPHEMERIS

12 DÉCEMBRE 1981

YVON LAMBERT 5 RUE GRENIER ST-LAZARE PARIS

28 / 12 / '82

- 1 (*) Question : demande qu'on adresse à quelqu'un en vue d'apprendre quelque chose.
- 2 N'y a-t-il pas dans chaque question une part d'intrusion ?
- 3 Pourquoi cette question terroriste, posée à chaque exposant ?
- 4 Ne pas répondre mais t'interroger à ton tour sur cette agressivité latente !
Et finalement, pour ne pas éviter ta question, il y a eu adéquation parfaite, sur tous les points que tu évoques entre le projet décrit en novembre 1980 et l'exposition de décembre 1981 chez Yvon Lambert.
- (*) Pour reprendre la définition du dictionnaire, je n'ai rien à t'apprendre de plus qui ne soit déjà dit sur les murs du sous-sol.

Philippe Boutibonnes

A VENDRE
toiles tendues sur châssis
A PEINDRE
de la même couleur que le
mur sur lequel elles doivent
être accrochées

claude rutault chez eric et xiane germain
le dimanche 6 décembre à partir de 16 heures
9 bis avenue de saxe 75007 paris 734 05 18

5 / 01 / '82

en réponse à tes questions au sujet de l'exposition chez éric et xiane germain en décembre dernier.

as-tu établi un rapport équitable entre le projet et sa réalité même dans ses différents modes et fonctions ?

1. installation/accrochage : connaissant les lieux, j'avais pensé à l'avance l'emplacement de chaque élément. la seule variable était la grandeur de l'image projetée. je n'avais pas prévu de la voir aussi grande, mais c'était bien comme ça. l'installation a pris environ 15 minutes.
2. déroulement de l'exposition : le seul incident qui aurait pu se produire aurait été une panne de projecteur, j'avais une lampe de rechange, je l'ai toujours.
la durée est déterminée par celui qui prend la présentation en charge. cela me convenait, mais une année m'aurait convenu aussi bien.
3. réflexions théoriques/esthétiques : je manque actuellement d'un peu de recul, mais je commence à y voir un peu plus clair, les éléments de mon travail s'imbriquant à mon goût. nous en reparlerons plus longuement.
l'aspect esthétique des panneaux (très pop) me satisfait. je suis d'autant plus à l'aise pour le dire que je n'y suis pour rien.
4. rencontres/public/collectionneurs : banalités d'usage. aucune toile ne fut vendue, contrairement aux autres présentations. peut-être le côté spectacle éclipse-t-il les toiles elles-mêmes, celles-ci n'étant là que pour mémoire, dans l'ombre ? je ne sais pas. je crois que de toutes les façons l'« ambiance » n'était pas vraiment au commerce. là encore je laisse jouer les organisateurs de la présentation.
5. perspectives pour d'autres manifestations/galleries/musées : la proposition est ouverte et je n'ai aucune exclusive à faire. cependant je ne fais aucune prospection. j'ai provoqué la présentation à la foire de bâle, parce que dans ce cadre ça me plaisait. ensuite aussi bien pour jean brolly, éric et xiane germain ou ghislain mollet-vieville ce sont eux qui ont proposé la prise en charge, dont je rappelle les conditions/ une exposition publique du panneau, de préférence à l'extérieur, mais ce n'est pas un absolu, plus l'envoi d'invitations ou la réalisation d'une information. ce serait drôle dans un musée.*

* il faudrait dans ce cas je crois afficher le prix plus clairement vu l'état d'esprit de nos fonctionnaires.

claudio rutault

ETAIT VRAI

14 DEC. 1981

J E A N - F R A N C O I S B E R G E Z

Centre beaubourg

Niveau 27 (1er sous-sol)

Derrière le grand foyer

U N M U R 2 T O I L E S

du 17 décembre au 8 février 1982

SI

COMME

Sauvegarde et non avant-garde de l'art

- Avec l'exposition « Un mur 2 toiles », Centre Beaubourg, j'ai voulu faire une action sur l'apparition-disparition d'une œuvre d'art, dans un endroit apparemment insolite afin de réveiller l'attention de quelques passants habituels concernés par l'art.
- Le côté amusant de la chose est que ce mur à l'origine équipé pour recevoir des œuvres d'art, ne soit jamais utilisé à ses fins plastiques.
- C'est dans ce sens que j'ai voulu faire une intervention dont le projet me fut par deux fois refusé, la première en juillet 1980, la seconde en octobre 1980.
- J'ai voulu par conséquent, en ce qui concerne l'exposition du 17 décembre 1981, donner à voir un Mur et non pas une cloison, si l'on se reporte au contexte des dates proposées sur la feuille d'invitation en rapport humoristique avec la fameuse Exposition des Murs.
- Par l'intermédiaire du label « Comme si c'était vrai » j'échappe ainsi à la frustration du refus et dégage la liberté de mon acte au niveau de l'idée.
- Je fais donc appel à l'imagination du regardeur, son indulgence et sa compréhension comme c'est ici le cas, puisque tu parles à ce propos d'exposition personnelle.
- Mais tout cela est venu simultanément et sans préméditation aucune.
- C'est la suite logique d'une réflexion sur la conception-réalisation de l'œuvre d'art, réflexion qui m'a poussé le 21 avril 1980 à fonder un tract jusqu'à faire aujourd'hui « comme si c'était vrai ».
- Outrepasser la permission d'agir sans jouer « les pirates » EST le geste que je me propose actuellement.
- Adviennent que pourra, les idées fructifient et l'important est là. C'est simplement dans la forme de leur agencement que se trouve l'intérêt de mon travail.
- Je fais appel par conséquent à des regards compétents, d'où l'effet limité de mes publications, dépôts ou envois afin de provoquer l'intérêt rarissime de l'art et sa sauvegarde.
- Pour échapper aux carcans de la visibilité coutumière de l'œuvre d'art j'emploie des moyens nouveaux de communication en métamorphosant l'esprit de l'espace en Espace de l'Esprit.
- L'action se développe au-delà de sa traditionnelle périphérie, puisque l'idée même justifie l'exposition non plus comme visite de consommation de l'œuvre, mais comme renvoi au consommateur du désir frustré de sa vision.
- Je peux décréter ainsi telle situation « artistique ou non » selon l'idée que je m'en fais, sans altérer le contexte phénoménal de sa rareté. Je veux dire que si l'art est mort pour beaucoup d'artistes qui ont agi dans le sens de sa désacralisation, il se manifeste néanmoins aujourd'hui à son égard un phénomène de substitution des mêmes données iconoclastes, mais dans un sens positif et non plus négatif pour les mêmes données d'avancement du progrès de l'art et ses idées.
- D'où le titre de ma réponse « Sauvegarde et non avant-garde de l'art ».
- En guise de conclusion, cette réflexion me pousserait dans des déductions polémiques que je ne tiens pas à aborder dans le cadre de cette réponse et m'en tiens uniquement à l'appellation de son titre.

Jean-François Bergez

FRANÇOIS RISTORI

DU 16 JANVIER AU 11 FÉVRIER 1982

YVON LAMBERT 5 RUE GRENIER ST-LAZARE 75003 PARIS

18 / 02 / '82

^{mon}
Par ~~vous~~ exposition réalisée : à partir du 16 janvier 1982 galerie Y. Lambert,
^{j'ai}
~~avez-vous~~ établi un rapport équitable entre le projet que ^{j'avais} ~~vous aviez~~ de cette exposition et
sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions :

Installation / accrochage,

Déroulement (durée de l'exposition),

Réflexions théoriques / esthétiques,

Rencontres / public / collectionneurs,

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ? X

^{réponse}
Cette ~~question~~ est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE ~~aux artistes~~ dont il lui a été
^{mon}
possible de voir ~~une~~ exposition personnelle, à Paris ^{en} ~~ou ailleurs et ce sur l'année 1981/82.~~

^{Tu peux}
~~Je m'engage à n'insérer dans la publication ultérieure les réponses des artistes~~
^{ma}
~~qu'avec leur assentiment.~~

^{donner d}
Je pense être en mesure de ~~publier~~ ^{publier} des réponses d'ici à 2 ans. X

François Ristori

JENNY HOLZER - PETER NADIN

LIVING

30 janvier - 3 mars 1982

Vernissage le samedi 30 janvier de 15 h à 19 h

Galerie Chantal Crousel / 80, rue Quincampoix / 75003 Paris / 887.60.81

03 / 1982

In answer to your question,

I am very happy

I used to have a lot of problems.

But now, I don't.

I think we know the problems of showing etc...

It is a moral question and of all moral questions, it is not
the most profound.

I like Chantal Crousel.

I think she is a very nice person.

I don't know that people think of this work.

But I hope it is of some use to those who see it.

Peter Nadin

EN AVANT COMME AVANT

Honneur de la Sculpture

A partir du 9 Février 1982

GALERIE ERIC FABRE, 6, rue du Pont de Lodi, Paris 6^e

7 / 04 / '82

Voici notre modeste contribution à votre grand travail.

Le cadre restreint de votre questionnaire ne nous permet pas de nous étendre plus avant sur les problèmes que nous rencontrons dans le « milieu » de l'art. Mais il faudrait alors que le sang coule et peut-être ne le souhaitez-vous pas ?

Globalement la réponse est « oui ». Dans le détail ça pourrait donner ceci :

Installation/accrochage : Il y a deux pièces dans la galerie, notre exposition n'était prévue que dans celle du haut. Dans celle du bas durait encore une autre exposition, ce qui créa des confusions lors du vernissage. Confusions perverses : amusantes pour la « petite histoire » de l'art ; gênantes peut-être par ailleurs ?

Déroulement/durée de l'exposition : Nous avons opté en accord avec Fabre pour une exposition très brève. D'abord parce que nous n'aimons pas les « faits » (non les « choses ») qui durent, ensuite parce que nous exposons à Nice juste après et que l'enchaînement rapide nous semblait réjouissant.

Réflexions théoriques/esthétiques : Eric Fabre est sans doute le seul exposeur de « nouvelle image » à refuser la simplification naïve de l'histoire qui l'accompagne. Sous le prétexte coupable d'un « bain de jouvence » désiré par des séniles incultes, nous espérons bientôt voir pointer l'acné. Ajoutons que isolés et calomniés en ce moment-même par de très authentiques réactionnaires, Eric Fabre n'a fait qu'un geste pour nous venir en aide : nous exposer. Au même moment, « Art Press » use contre nous de la « loi du silence » (conspiration).

Rencontres/public/collectionneurs : Il paraît que nous leur faisons peur. Eric Fabre n'a rien à voir dans tout ça.

Perspectives pour d'autres... : 2 expositions en Italie, 1 en Allemagne, 1 à Paris. Nous débarquerons prochainement en Amérique car nous avons hâte de voir enfin des sauvages. Nous avons été supprimés (sans préavis) d'une exposition à la M.J.C de Créteil pour anti-communisme primaire. La raison officielle était : manque de place.

Je pense qu'il nous faudra pour tenir beaucoup d'humour.

En Avant Comme Avant

vernissage samedi 6 février de 16h à 20h

exposition visible

dimanche 7 de 15h à 19h

lundi 8 de 16h à 20h

mardi 9 de 16h à 20h

mercredi 10 de 16h à 20h

& sur rendez-vous

GILBERT DESCOSY

présente

du 6 au 10 février 1982

SCULPTURES EN CHEWING-GUM

chez rené baillly 20 rue du boeuf 69005 lyon .tél 838 08 30

23 / 04 /'82

La vérité n'a pas de domicile fixe ; nul chemin n'y mène, nul guide ne peut vous y conduire. (Krishnamurti)

Bilan d'une exposition.

Installation/accrochage : Exposition organisée dans une pièce de l'appartement de R.B, par l'exposant.

Problème technique : L'éclairage.

Durée de l'exposition : 5 jours (période de vacances scolaires) afin de permettre la présence quotidienne de l'exposant.

Rencontres/public : 80 personnes environ, dont une majorité de jeunes visiteurs.

Collectionneurs/musée : Néant. Ne portent-ils d'intérêt qu'aux manifestations à caractère officiel ?

Galerie : Une personne.

Organismes de presse : L'exposant a contacté tous les organes de presse sur la région. Ils se sont diversement manifestés. T.V. régionale, Lyon-Matin, Lyon-Poche.

Perspectives pour d'autres manifestations : ?

Gilbert Descossy

**Y a-t-il lieu d'assener encore
ce type ? (DOMINIQUE PASQUALINI)**

**38, Rue Condorcet, 75009 Paris
4, 5, 6 Mars 1982 de 15 à 20 h.**

14 / 06 / '82

Y a-t-il lieu d'assener encore
ce type ? (DOMINIQUE PASQUALINI)

Kriegsschatz

Jacques et Jean-Daniel Donguy

présentent

"Le voyage de la sculpture du Pêcheur en monte-charge"

"Le Rêve du Jour et de la Nuit du Peintre en Bâtiment"

(le début du voyage du Kriegsschatz)

idée, mise en scène et décor :

Sarkis

le vendredi 23 avril 1982
du 23 avril au 15 mai (sauf dimanche et lundi)
de 14 h. 30 à 19 h.

20 / 06 / '82

Par votre exposition réalisée : chez J & J Donguy du 23/04 au 15/05 Paris,
avez-vous établi un rapport équitable entre le projet que vous aviez de cette exposition et
sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions : OUI

Installation / accrochage, OUI

Déroulement (durée de l'exposition), OUI

Réflexions théoriques / esthétiques, OUI

Rencontres / public / collectionneurs, OUI

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ? OUI

Cette question est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE aux artistes dont il lui a été
possible de voir une exposition personnelle, à Paris ou ailleurs et ce sur l'année 1981/82.

Je m'engage à n'insérer dans la publication ultérieure les réponses des artistes
qu'avec leur assentiment.

Je pense être en mesure de publier ces réponses d'ici à 2 ans.

Sarkis

FRANÇOISE VERNEUIL EXPOSE A LA GALERIE L'HERMITTE DU 3 AU 29 AVRIL 1982
9 RUE MARECHAL FOCH 50200 COUTANCES TEL. 45-41-87 VERNISSAGE LE 3 A 18 H

la ponctuation ou personnalisation de l'espace de la galerie l'hermitte a fait l'objet d'un travail préalable sur maquette des modifications sont intervenues à ce stade sur neuf éléments prévus trois ont été écartés au profit d'un rectangle délimité par deux bandes horizontales de ruban adhésif rouge et deux traits verticaux de crayon hb cette figure apportant à l'ensemble une tonalité positive ou optimiste une couleur si tu préfères les six panneaux ont été réalisés aux mêmes dimensions soixante x quarante x un cm en contre-plaqué peints en blanc avec une ou deux lignes noires de cinq mm de largeur sur la surface ou dans une rainure de même largeur et de cinq mm de profondeur le rectangle avait trente quatre cm de longueur et trente cm de largeur l'accrochage à l'échelle dans la galerie a permis de vérifier la disposition choisie j'ai alors constaté que l'animation du lieu tenait que maquette et galerie constituaient deux lieux-supports à la fois identiques et différents cette exposition où l'espace de la galerie participe au même titre que les travaux a surpris le public habituel les panneaux ont été perçus comme faisant partie d'un ensemble indissociable bien que j'aie insisté lors du vernissage sur le fait qu'ils avaient une autonomie propre et pouvaient agir séparément dans d'autres lieux je voulais montrer que le travail et le support forment l'œuvre que l'artiste doit logiquement installer sa production chez le collectionneur ou l'amateur ce que tu fais d'ailleurs cette présentation de la galerie l'hermitte était ma première manifestation personnelle elle avait pour but la re-connaissance de mon travail j'envisage d'intervenir sur la maquette d'autres galeries sur d'autres espaces fictifs pouvant s'intégrer en milieu naturel ou dans l'espace urbain la réalisation grandeur nature créant autre chose la maquette peut à elle seule constituer l'œuvre quelle que soit l'échelle l'interrogation reste la même où est l'art ? d'autres questionnent l'interrogation qu'est-ce que l'art ? qu'est-ce que la vie ?

Françoise Verneuil

LJC
c/o Galerie GHISLAIN MOLLET-VIEVILLE
26, rue Beaubourg
75003 Paris



3. Tłumaczenie broszury Lefevre Jean Claude'a

Od tłumacza

w przekładzie pomijam wszystkie elementy na zaproszeniach na wystawy, takie, jak adresy, daty, nazwy, nazwiska, itd.; przekładam tytuły wystaw lub prac, jeśli są na zaproszeniu.

Leszek Brogowski

S. 1

Broszura LEFEVRE JEAN CLAUDE'A mająca na celu upublicznienie odpowiedzi artystów: FRANÇOIS MORELLET / PHILIPPE BOUTIBONNES / CLAUDE RUTAULT / JEAN-FRANÇOIS BERGEZ / FRANÇOIS RISTORI / PETER NADIN / EN AVANT COMME AVANT / GILBERT DESCOSY / DOMINIQUE PASCQUALINI / SARKIS / FRANÇOISE VERNEUIL na następującą ankietę:

1

1981-1982

S. 5

Czy Pana/Pani wystawa:

pozwoliła na ustanowienie zrównoważonego stosunku między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje?

Instalacja / sposób zawieszenia,

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy),

Refleksje teoretyczne, estetyczne,

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy,

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea?

Z pytaniem tym LEFEVRE JEAN CLAUDE zwraca się do artystów, których wystawy indywidualne dane mu było zobaczyć w Paryżu lub gdzie indziej w latach 1981/82.

Zobowiązuję się włączyć odpowiedzi artystów do przyszłej publikacji, pod warunkiem, że wyrażą na to zgodę.

Sądzę, że publikacja ta będzie się mogła ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat.

S. 6 (u dołu)

** Ze względów technicznych, oryginalne, dwustronnie drukowane zaproszenie, jest tu wydrukowane na jednej stronie.*

S. 7

27 / 10 / '81

Pyta mnie Pan – by rzecz po prostu – czy nie jestem rozczarowany moją ostatnią wystawą.

Nie.

Najtrudniejsze jest 100 pierwszych (wystaw).

Śmiesznym byłoby buntować się albo być rozczarowanym w wieczór 101-go wernisażu.

Prawdę mówiąc, w systemie współczesnej sztuki wystawy są dużo mniej ważne, niż sądzi wielu młodych artystów.

Jest to formalność w całym procesie, którego nigdy naprawdę nie przeanalizowano.

Mam nadzieję, że podejmie się Pan tego dzieła (choć dotyczy to jakże niewielkiego środowiska!).

François Morellet

S. 9

28 / 12 / '82

- 1 (*) Pytanie to prośba, z jaką zwraca się do kogoś, aby się czegoś dowiedzieć.
 2. Czy w każdym pytaniu nie ma próby wtrącania się?
 3. Skąd to terrorystyczne pytanie, zadawane każdemu wystawiającemu artyście?
 4. Nie odpowiedzieć, ale ciebie z kolei wypytać na temat tej skrytej agresji! A wreszcie, by nie unikać twojego pytania, owszem, we wszystkich punktach, które wymieniasz, stosunek między opisanym w listopadzie 1980 roku projekcie i wystawą w grudniu 1981 roku u Yvon Lamberta był doskonale adekwatny.
 - (*) Posłużyłem się tu słownikową definicją, aby powiedzieć ci, że nie możesz się ode mnie dowiedzieć niczego więcej, niż to, co zostało powiedziane na murach sali w suterenie.
- Philippe Boutibonnes

S. 10 (u góry)

DO SPRZEDANIA

plótna naciągnięte na ramy

DO MALOWANIA

w takim samym kolorze jak ściana, na której mają być zawieszone

S. 11

5 / 01 / '82

w odpowiedzi na twoje pytania nt. wystawy u eryka i xiany germain w grudniu ubiegłego roku.
czy ustanowiłeś zrównoważony stosunek między projektem i rzeczywistością wystawy, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje?

1. instalacja / sposób zawieszenia: ponieważ dobrze znałem przestrzeń, przemyślałem uprzednio umiejscowienie każdego elementu wystawy. jedyną zmienną była wielkość wyświetlonego obrazu. nie przewidziałem, że wyda mi się tak duży, ale uznałem, że i tak jest w porządku. cała instalacja zajęła mi około 15 minut.

2. kolejne etapy wystawy: jedyny incydent, jaki mógł się wydarzyć, to przepalenie się żarówki projektora. miałem drugą na zmianę. ciągle ją mam.

czas trwania określony jest przez osobę, która podejmie się prezentacji. całkiem mi to odpowiadało, ale rok trwania także by mi odpowiadał.

3. refleksje teoretyczne, estetyczne: ciągle jeszcze trochę brakuje mi dystansu, ale zaczynam już całość jaśniej widzieć, i wydaje mi się, że elementy mojej pracy zazębiają się jedne z drugimi. porozmawiamy o tym dłużej.

estetyczny aspekt plansz (bardzo pop) wydaje mi się satysfakcjonujący. jest mi tym łatwiej tak powiedzieć, że nie ode mnie on zależał.

4. spotkania / publiczność / kolekcjonerzy: najzwyczajniejsza banalność, ale ani jedno płótno nie zostało sprzedane, w przeciwieństwie do poprzedniej prezentacji. być może pozory spektaklu przyćmiły same płótna, które znajdowały się tam ku pamięci, w cieniu? sam nie wiem. ale wydaje mi się, że – tak czy owak – „atmosfera” nie sprzyjała handlowi. choć w tym punkcie, pozostawiam inicjatywę organizatorom prezentacji.

5. perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea: propozycja jest otwarta i nie są moją sprawą porozumienia mające na celu zapewnienie wyłączności. nie dokonuję jednak żadnej prospekcji. spowodowałem prezentację na targach w bazylei, bo podobały mi się jej ramy. potem, zarówno w wypadku jean'a brolly, eryka i xiany germain czy ghislain mollet-vieville, to oni sami zaproponowali mi, że podejmą się prezentacji, której przypominam ci warunki: publiczne wystawienie plansz, jeśli to możliwe w przestrzeni zewnętrznej, ale nie jest to warunek absolutny, potem wysłanie zaproszeń lub rozpowszechnienie informacji w innej formie. fajnie byłoby w muzeum.*

* jak mi zdaje, trzeba by w tym wypadku jaśniej pokazać ceny, mając na względzie stan umysłu naszych urzędników.

claudio rutault

S. 12

(pionowo)

Jakby to było naprawdę. 14 grud. 1981

(u dołu)

** Ze względów technicznych, oryginalne, dwustronnie drukowane zaproszenie, jest tu wydrukowane na jednej stronie.*

S. 13

01 / 1982

Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu¹

- Wystawa *Jedna ściana 2 płótna* w Centrum Beaubourg² miała na celu akcję poświęconą pojawieniu się i zniknięciu dzieła sztuki, w miejscu z pozoru niezwykłym, po to, by zwrócić uwagę kilku znających to miejsce przechodniów, zainteresowanych sztuką.

- Zabawną stroną tej historii jest fakt, że ta ściana, od samego początku wyposażona po to, by zawieszać na niej dzieła sztuki, nie była nigdy używana do celów plastycznych.

- To w takim właśnie duchu chciałem dokonać interwencji, której projekt został dwa razy odrzucony, po raz pierwszy w lipcu 1980 roku, po raz drugi w październiku 1980.

- Jeśli idzie o wystawę z 17 grudnia 1981, intencją moją było w konsekwencji pokazanie Ściany, a nie przepierzenia, jak na to wskazuje kontekst dat zaproponowany na zaproszeniu, w humorystycznym związku ze słynną Wystawą Ścian³.

- Dzięki tytułowi „Jak gdyby tak było naprawdę” unikam frustracji odmowy i nadaję mojemu działaniu wolność w sferze idei.

- Odwołuję się zatem do wyobraźni patrzącego, do jego wyrozumiałości i zrozumienia, jak ma to tutaj miejsce, ponieważ ty mówisz o tym zdarzeniu jako o wystawie indywidualnej.

- Ale wszystko to wydarzyło się równocześnie i bez żadnej premedytacji.

- Jest to logiczne następstwo refleksji na temat koncepcji-realizacji dzieła sztuki, refleksji, która doprowadziła mnie 21 kwietnia 1980 roku do wydania ulotki, a dzisiaj do zrobienia „Jakby to było naprawdę”.

- Przekraczanie granicy tego, na co jest zezwolenie, nie bawiąc się w „piratów” TO JEST gest, jaki dziś proponuję.

Stanie się, co ma się stać, idee owocują i to jest najważniejsze. Moja praca ma znaczenie jedynie jako forma pewnego ich uporządkowania.

W konsekwencji odwołuję się do kompetentnych spojrzeń i dlatego ograniczone są efekty moich publikacji, depozytów i wysylek, mających na celu sprowokowanie tak dziś rzadkiego zainteresowania sztuką i jej przetrwaniem.

- Aby uniknąć ograniczeń widzialności właściwej dzisiaj dziełom sztuki, posługuję się nowymi środkami komunikacji wizualnej, przekształcając ducha przestrzeni w Przestrzeń Ducha (czyli Umysłu).

- Działanie ma miejsce poza tradycyjnymi granicami, ponieważ już sama idea uzasadnia wystawę nie jako konsumpcyjną w stosunku do dzieła wizytę w [muzeum], ale jako odesłanie konsumentowi sfrustrowanego pragnienia jego własnej wizji.

- Sposobem tym mogę zadekretować, że ta czy inna sytuacja jest lub nie jest natury „artystycznej”, zgodnie z moimi własnymi kryteriami, nie zniekształcając przy tym zjawiskowego kontekstu jej unikalności. Chcę przez to powiedzieć, że jeśli sztuka umarła dla wielu artystów, którzy działali na rzecz jej desakralizacji, pojawia się dziś wszak w stosunku do moich działań zjawisko zastępowania tych samych, obrazoburczych danych, ale w sensie pozytywnym, a nie negatywnym, w odniesieniu do postępu sztuki i jej idei.

- Stąd tytuł mojej odpowiedzi: „Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu”

- W konkluzji, rozważania te doprowadziłyby mnie do dedukcji polemicznych, których nie chcę rozwijać w tej odpowiedzi i pozostają jedynie w ramach wyznaczonych tytułem.

Jean-François Bergez⁴

S. 15

18 / 02 / '82

Czy Pana/Pani **Na mojej** wystawie, zorganizowanej: **począwszy od 16 stycznia w galerii Y. Lambert**

~~pozwoliła~~ na ustanowienie zrównoważony stosunek między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje:

Instalacja / sposób zawieszenia,

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy),

Refleksje teoretyczne, estetyczne,

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy,

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea? X

Z pytaniem tym **Odpowiedź ta jest zaadresowana do LEFEVRE JEAN CLAUDE'A** zwraca się do artystów, któremu **moją** wystawę indywidualną dane mu było zobaczyć w Paryżu ~~w lub gdzie indziej w latach 1981/82.~~

Zobowiązuję się **Możesz** włączyć **moją** odpowiedź artystów do przyszłej publikacji, ~~pod warunkiem,~~ że wyrażą na to zgodę.

Sądzę, że publikacja **odpowiedzi** te będę się mógł **dać** ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat. X

François Ristori

S. 17

03 / 1982

Odpowiadam na twoje pytanie,

Jestem bardzo szczęśliwy,

Do wielu problemów przyzwyczajałem się.

Ale teraz już nie mogę.

Myślę, że wiemy, jakie są problemy z wystawianiem... itd.

Jest to problem etyczny, ale ze wszystkich problemów etycznych, ten nie jest najpoważniejszy.

Lubię Chantal Crousel⁵.

Uważam, że jest wspaniałą osobą.

Nie wiem, co inni myślą o jej pracy.

Mam nadzieję, że jest pożyteczna dla tych, którzy zaglądają do jej galerii.

Peter Nadin

S. 19

7 / 04 / 82

Oto nasz skromny przyczynek do wielkiego zadania, jakiego się Pan podjął.

Ograniczone ramy Pańskiego kwestionariusza nie pozwalają nam rozwlekać się na temat problemów, jakie napotykałyśmy w „środowisku” sztuki. Bo trzeba by wówczas, by popłynęła krew, ale być może Pan sobie tego nie życzy?

Ogólnie rzecz biorąc, odpowiedź jest „tak”. W szczegółach dałoby to coś takiego:

Instalacja / sposób zawieszenia: W galerii są dwa pomieszczenia, a wystawa nasza przewidziana była w sali na górze. W sali na dole trwała jeszcze inna wystawa, co spowodowało pewne nieporozumienia w czasie wernisażu. Nieporozumienia przewrotne: zabawne dla „małej historii” sztuki, ale być może żenujące w ogólności?

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy): W porozumieniu z Fabrem wybraliśmy wariant wystawy bardzo krótkiej. Po pierwsze dlatego, że nie lubimy „faktów” (a nie „rzeczy”), które trwają, a po drugie dlatego, że wystawialiśmy zaraz potem w Nicei i szybkie następstwo wystaw wydawało się nam zabawne.

Refleksje teoretyczne, estetyczne: Eric Fabre jest bez wątpienia jedynym wystawcą „nowych obrazów”, który odrzuca głupkowate upraszczanie historii, jaka im towarzyszy. Pod pretekstem „odmładzającej kąpeli”, o jakiej marzą niedouczeni starcy, mamy nadzieję, że niebawem pojawi się nam na twarzy młodzieńczy trądzik. Dodajmy, że jesteśmy dziś w pozycji artystów osamotnionych i obrzuconych oszczerstwami przez prawdziwych reakcjonistów i wystawiając nas, Eric Fabre uczynił zalewie mały gest, aby nam pomóc. W tym samym momencie, *Art Press* stosuje wobec nas „prawo do zachowania milczenia” (konspiracja).

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy: Wygląda na to, że ich odstraszamy. Eric Fabre nie ma z tym nic do czynienia.

Perspektywy następnych...: 2 wystawy we Włoszech, 1 w Niemczech, 1 w Paryżu. Niebawem wyładujemy w Ameryce, gdyż chcielibyśmy tam zobaczyć wreszcie dzikich. Zostaliśmy (bez uprzedzenia) wykluczeni z wystawy M.J.C. w Créteil przez prymitywnych anty-komunistów. Oficjalny powód: brak miejsca.

Myślę, że aby się nie dać, trzeba nam będzie sporo poczucia humoru.

En Avant Comme Avant⁶

S. 21

23 / 04 / '82

Prawda nie ma stałego adresu zamieszkania; nie prowadzi do niej żadna droga, żaden przewodnik nie może cię do niej zaprowadzić (Krisznamurti).

Bilans wystawy.

Instalacja / sposób zawieszenia: Wystawa zorganizowana przez wystawiającego w pomieszczeniu mieszkania R.B. [René Bailly].

Problem techniczny: Oświetlenie.

Czas trwania wystawy: 5 dni (okres wakacji szkolnych), aby umożliwić codzienną obecność wystawiającego.

Spotkania / publiczność: Około 80, w większości młodych osób.

Kolekcjonerzy/muzea: Zero. Czy interesują się jedynie wystawami o charakterze oficjalnym?

Galerie: Jedna osoba.

Organy prasy: Wystawiający skontaktował się ze wszystkimi organami prasowymi regionu. Reakcje były różne: TV regionalna, *Lyon-Matin*, *Lyon-Poche*.

Perspektywy następnych realizacji: ?

Gilbert Descossy

S. 23

14 / 06 / '82

Czy należy jeszcze wałnąć tego typu? (DOMINIQUE PASQUALINI)

S. 24

Kriegsschatz⁷

Jacques i Jean-Daniel Donguy

przedstawiają

Podróż windą rzeźby Rybaka

Dzienne i nocne marzenie budowlanego malarza

(początek podróży Skarbu wojennego)

pomysł, inscenizacja i wystrój:

Sarkis

S. 25

20 / 06 / '82

Czy Pana/Pani wystawa, zorganizowana: u J & J Donguy od 23/04 do 15/05 w Paryżu pozwoliła na ustanowienie zrównoważonego stosunku między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje? TAK

Instalacja / sposób zawieszenia, TAK

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy), TAK

Refleksje teoretyczne, estetyczne, TAK

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy, TAK

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea? TAK

Z pytaniem tym LEFEVRE JEAN CLAUDE zwraca się do artystów, których wystawy indywidualne dane mu było zobaczyć w Paryżu lub gdzie indziej w latach 1981/82.
Zobowiązuję się włączyć odpowiedzi artystów do przyszłej publikacji, pod warunkiem, że wyrażą na to zgodę.
Sądę, że publikacja ta będzie się mogła ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat.
Sarkis

S. 27

06 / 1982

podział i personalizacja przestrzeni w galerii l'hermitte została dokonana uprzednio na podstawie makiety zmiany zostały dokonane na tym etapie z dziewięciu przewidzianych elementów trzy zostały usunięte i zastąpione czworokątem ograniczonym dwoma pasami poziomymi z czerwonej taśmy klejącej i dwoma liniami pionowymi nakreślonymi ołówkiem hb forma ta wniosła do całości ton optymistyczny i pozytywny kolor, jeśli chcesz to wyrazić inaczej wszystkie sześć plansz zostało wykonanych w takich samych rozmiarach sześćdziesiąt x czterdzieści x jeden cm z pomalowanej na biało sklejki z jednym lub dwoma czarnymi liniami szerokości pięciu mm na powierzchni lub we wgłębieniu o tej samej szerokości i o głębokości pięciu mm prostokąt miał trzydzieści cztery cm długości i trzydzieści cm szerokości zawieszenie w naturalnej skali galerii pozwoliło potwierdzić wybrany układ stwierdziłam wówczas że przestrzeń była należycie ożywiona że makieta i galeria stanowiły dwa miejsca wystawy zarazem identyczne i różne wystawa ta w której przestrzeń galerii uczestniczy w takim samym stopniu co prace zaskoczyła bywającą w tej galerii publiczność plansze postrzegano jako będące nieodłączną częścią całości mimo że podkreśliłam na otwarciu że mają one swoją własną autonomię i mogłyby działać pojedynczo w innych miejscach chciałam pokazać że to praca i miejsce tworzą razem dzieło które logicznie rzecz ujmując artysta powinien sam zainstalować u kolekcjonera czy amatora sztuki ty zresztą tak właśnie postępujesz ta wystawa w galerii l'hermitte była moją pierwszą realizacją indywidualną celem jej było sprowokowanie do uznania mojej pracy planuję interweniować na makietach innych galerii i na innych przestrzeniach fikcyjnych mogących włączyć się w środowisko naturalne lub w przestrzeń miejską realizacja w skali naturalnej to inna sprawa gdzie jest sztuka? inne pytania to czym jest sztuka? czym jest życie?

Françoise Verneuil

S. 28

LJC

c/o Galeria Ghislain Mollet-Viéville
26, rue Beaubourg
75003 Paris

Realizacja techniczna Péril Gris⁸

Przypisy

¹ Gra słów: sauvegarde / avant-garde ; „sauvegarde” oznacza „ochronę”, a „avant-garde” przednią straż. Stąd przekład tytułu : „Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu”.

² Centrum George’a Pompidou w Paryżu nazywa się potocznie „Centre Beaubourg”, od nazwy ulicy przy której się znajduje. Bergez celowo posługuje się tą nazwą, bo jego wystawy są „podziemne”, zarazem nieoficjalne i organizowane w podziemiach Centrum, w tym wypadku „z tyłu, za Grand Foyer”, jak głosi zaproszenie, na którym nie widnieje rzecz jasna logo Centrum.

³ Wystawa Ścian była czynna od 17 grudnia 1981 do 8 lutego 1982.

⁴ Ur. 21 marca 1947, zm. 23 października 2004, Jean-François Bergez był pracownikiem technicznym Centrum Georges’a Pompidou, i zarazem artystą.

⁵ Paryska galeria Chantal Crousel powstała w roku 1980 i jest dziś jedną z najbardziej liczących się na rynku sztuki z Paryżu.

⁶ Nazwa grupy En Avant Comme Avant (Naprzód, jak zawsze), która w latach 1980 wystawiała w galerii Eric Fabre, rue du pont de Lodi: Dero, Sourdille, Titus. Ale działalność jej szybko ustała, z pewnością z powodu braku przekonującej produkcji artystycznej. Radykalizm grupy wyrażał się raczej w anarchistyczno-agresywnej retoryce.

⁷ *Kriegsschatz*, skarb wojenny, to centralne pojęcie sztuki Sarkisa, wokół którego artysta stworzył specyficzny słownik plastyczny, skupiający przedmioty rozmaitych kultur.

⁸ Pêril Gris, dosłownie: „szare niebezpieczeństwo”, to jeden z pseudonimów artysty znanego najbardziej jako Ernest T.



4. WYSTAWY I ANKIETY ARTYSTÓW: ARCHIWA LEFEVRE JEAN CLAUDE'A

W roku 1972 Hans Haacke dwukrotnie posłużył się ankietą socjologiczną, zwracając się do publiczności galerii John Weber w Nowym Yorku z kwestionariuszem zawierającym dwadzieścia pytań natury profesjonalno-demograficznej. Ankieta jest operacją mającą na celu zdobycie nowych informacji, odkrycie nowych faktów, powiększenie pola wiedzy, czyli metodą dochodzenia do prawdy o zdarzeniach, opiniach i – ogólnie rzecz biorąc – o rzeczywistości. Przy pomocy swojej ankiety Haacke wykazał, że nowojorska publiczność galerii sztuki zawężona była w owych czasach do środowisk zawodowo związanych ze sztuką i w minimalnym tylko stopniu otwarta na inne, zwłaszcza społecznie nieuprzywilejowane, środowiska. Ankiety mogą mieć rozmaity charakter: w psychologii i socjologii poszukuje się najczęściej danych statystycznych, które są formą uogólnienia faktów, ale w szerokim sensie tego słowa rozciąga się pojęcie ankiety na rozmaite procedury, od kwestionariusza do dochodzenia na temat szczegółowych zdarzeń i faktów, jak w przypadku ankiety, jaką tenże Hans Haacke prowadził na temat *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* w roku 1971.

Posługiwanie się przez artystów ankietą, wywiadem czy kwestą jest symptomatyczne dla przemian sztuki w drugiej połowie XX wieku, bo ujawnia ono wyraźny zwrot zainteresowań od wyobraźni ku rzeczywistości i wpisuje artystów w postawy bliskie badaniom społecznym. Opublikowana w 1982 roku przez Lefevre Jean Claude'a i reprodukowana tutaj broszura jest pierwszą z serii pięciu kolejnych publikacji tego typu; ostatni, podwójny numer 5-6 ukazał się w roku 1984-1985. Wszystkie one mają charakter dokumentów sztuki, choć tylko pierwsza jest ankietą w dosłownym tego słowa znaczeniu. Druga, wydana w roku 1982 broszura, poświęcona jest sztuce clauda'a rutault,¹ a źródłem jej są listy, jakie obaj artyści wymieniali między sobą. Nosząca numer 3 broszura z roku 1983 jest reportażem fotograficznym z otwarcia wystawy Daniela Burena *Points de vue* (*Punkty widzenia*) w Muzeum sztuki no-

woczesnej w Paryżu, 5 maja 1983 roku, reportażem wykonanym między godziną 18:00 a 21:00.

W tym samym 1983 roku powstaje LJC Archives (Archiwa Lefevre Jean Claude'a), które są nie tylko miejscem gromadzenia i archiwizowania dokumentów, ale także metodą pracy artystycznej, strukturującą rozmaite typy jego działań i organizującą w spójną całość publikacje dokumentów sztuki, którym artysta nadaje zróżnicowane formy: kalendarzy, książek, ulotek, broszur, plansz itp. W tym sensie seria broszur zainicjowana ankietą na temat sposobu, w jaki artyści postrzegali wówczas problematykę wystawy jako formy wypowiedzi, jest naturalnym wprowadzeniem do sztuki Lefevre Jean Claude'a. Charakterystyczne jest również to, że większość artystów, do których się wówczas zwrócił z ankietą, jeśli nie wszyscy, odpowiedziała na nią, potwierdzając tym samym aktualność poruszanej w niej problematyki.

Z wyjątkiem dwóch reakcji (Ristori i Pasqualini), które nic nie wnoszą do wiedzy o ówczesnych praktykach wystawy, bo są raczej wyrazem postaw artystycznych wypowiedzianych „przy okazji”, jaką stworzyła ankieta, odpowiedzi na ankietę Lefevre Jean Claude z roku 1981-1982 są bardzo zróżnicowane, a całość ich pokazuje, że problematyka wystawy znajdowała się wówczas w centrum uwagi większości ankietowanych artystów. W sztuce powojennej miały miejsce liczne próby kontestowania roli wystawy w praktyce artystycznej, bądź z powodu jej niedostosowania do nowych form sztuki, bądź z powodu zbyt silnego uwikłania galerii i muzeów w rynek sztuki, a zatem w system władzy, który odbiera artystom możliwość decydowania o losach ich własnych dzieł i praktyk, bądź z powodu tego, że wystawa narzuca artystom koncepcję dzieła-przedmiotu-do-zawieszenia lub do-postawienia-na-postumencie.

Nie bez pewnego cynizmu odpowiada na ankietę François Morellet, wskazując na powtarzalność gestu tam, gdzie wystawa polega właśnie na wstawianiu do przestrzeni galerii gotowych



Contenu boîte Cadere NRBN, 2004.
Zawartość pudełka Cadere NRBN, 2004.

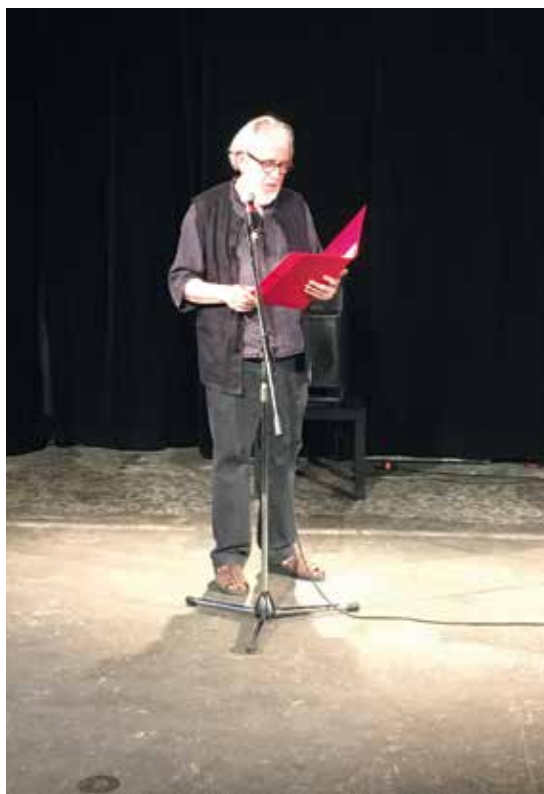
dział-przedmiotów, które można potem przedstawiać do jakiegokolwiek innej sali wystawowej. Sztuka Lefevre Jean Claude'a od samego początku poddaje krytyce taką koncepcję dzieła sztuki; wszelkie jego interwencje jako artysty są pomyślane i realizowane jako jednorazowa i niepowtarzalna odpowiedź (nawet jeśli idzie o druk w setkach egzemplarzy) na szeroko pojęty kontekst, w którym dzieło ma być prezentowane (kontekst kulturalny, instytucjonalny, przestrzenny, językowy itd.). „Śmiesznym byłoby buntować się albo być rozczarowanym w wieczór 101-go wernisażu,” odpowiada Morellet, który przez lat trzydzieści był równocześnie artystą i szefem przedsiębiorstwa przemysłowego. Ale konformizmowi temu towarzyszy trzeźwa autorefleksja. Nie tylko minimalizuje on rolę wystawy w karierze artystów, ale sugeruje, że „w systemie współczesnej sztuki,” wystawa jest formalnością „w całym procesie, którego nigdy naprawdę nie przeanalizowano.” Inaczej mówiąc, sztuka jest rzeczywistością społeczną, kulturową, a może nawet polityczną, której nie zaczęto jeszcze w szczegółach opisywać. Do czego prowokuje nas sztuka? Do jakich wypowiedzi, odczuć, analiz i działań? Co się wydarza

wokół sztuki? Do czego jest używana i w jaki sposób się jej nadużywa? Jakiego typu wymiany mają miejsce w sztuce? Kim są aktorzy sztuki, poza artystami? Do jakiej kategorii wpisać właścicieli galerii, kustoszy muzeów, kolekcjonerów, krytyków sztuki itp., skoro teoria sztuki przewiduje jedynie artystę i odbiorcę? I tak dalej. Nie należy przeceniać znaczenia zachęty, z jaką Morellet odsyła swoją odpowiedź, ale faktem jest, że z pewnego punktu widzenia, cała praca Lefevre Jean Claude'a w ramach LJC Archives jest antropologicznym opisem codziennej rzeczywistości sztuki z punktu widzenia artysty, który doświadcza jej w aktywny sposób. Jest rodzajem uczestniczącej obserwacji w życiu sztuki, dokonywanej dzień po dniu, z ołówkiem w ręku.

Wbrew pozorom, obcesowa odpowiedź Philippa Boutibonnes także jest symptomatyczna wobec debat, jakie toczyły się wówczas w środowiskach artystycznych. Kwestionuje ona sam kwestionariusz, uważając, że ten sposób zwracania się do artysty jest „wtrącaniem” się do jego intymności, „terrorystycznym” podejściem do niego oraz „skrytą agresją”. „Nie możesz się ode mnie dowiedzieć niczego więcej – konkluduje –



Lecture exposition #20, Cité universitaire, Paris, 28 juin 2009.
Lektura wystawa #20, Cité universitaire, Paryż, 28 czerwca 2009.



Lecture exposition, La Générale, Paris, w ramach cyklu Pisma poruszone (Les écritures bougées, kurator: Aziyadé Baudouin-Télécom), 2018. Fot. Pascal Bouclier.

niż to, co zostało powiedziane na murach sali” wystawowej. Inaczej mówiąc, w epoce „teorii artystów”, kiedy wielu spośród nich posługiwało się „pisanem do czytania” a nie tylko typografią do oglądania, Boutibonnes odmawia artyście – samemu sobie – prawa do analizowania i komentowania swoich prac, uznając, że domeną jego kompetencji jest produkcja form plastycznych, a nie pisanie, czyli konstruowanie wokół nich refleksji teoretycznej. Tego typu klasyczna postawa wobec sztuki tym bardziej dziwi w przypadku artysty, który sam odmawia wartości komentarzowi do własnej praktyki, że sposobem tym oddaje on sztukę pod intelektualną władzę filozofów, urzędników i polityków. Otóż właśnie wyzwolenie się sztuki spod tego panowania możliwe stało się po drugiej wojnie światowej, dzięki odwołaniu się do najrozmaitszych dokumentów wyprodukowanych przez samych artystów, świadectw ich własnych doświadczeń i myśli. Dlatego właśnie podejście do sztuki od strony dokumentu, jak proponuje to Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego: Dokumenty Artystów, otwiera drogę do zrozumienia najgłębszych

szych z pewnością przemian w sztuce XX wieku.

Jak widzieliśmy, Lefevre Jean Claude’a łączy z claudem rutault więzi przyjaźni artystycznej: potrzeba poddania praktyki i instytucji wystawy krytycznej refleksji jest jednym z motywów, który zbliża ich zainteresowania: „porozmawiamy o tym dłużej” – odpowiada claud rutault. W istocie, ciągle pozostając malarzem, claud rutault porzucił tradycyjne funkcje malarstwa, zastępując je koncepcją: „definicji/metody”, której punktem wyjścia jest naciągnięte na blejtram płótno zamalowane takim samym kolorem jak ściana, na której jest zawieszone. Artysta definiuje swoje płótna przy pomocy zdań/oświadczeń, jak wcześniej czynił to już Ad Reinhardt, sama realizacja zaś powierzona została w wypadku claud rutault osobie, która nabyła do niej prawa. Misje artysty, widza, kolekcjonera czy komisarza wystawy – a zatem i funkcje samej wystawy – zostały w sztuce rutault zdefiniowane w nowy sposób, pociągając za sobą rozliczne konsekwencje, w tym intelektualne i polityczne. Wystawa nie jest już miejscem prezentacji gotowych dzieł-przedmio-



Couverture catalogue 5-6 (brochure 1984-1985).
Okładka katalogu 5-6 (broszura 1984-1985).

tów, ale idei do ich realizacji, a galeria – agendą nimi handlującą. Kiedy Rutault mówi, że elementy jego pracy zaczynają się zazębiać w jego własnej refleksji, ma z pewnością na myśli poszukiwaną spójność pojęciową różnych aspektów, których przededefiniowanie wymuszone zostało jego wyborami artystycznymi. To one również spowodowały, że dziś prawie osiemdziesięcioletni artysta dopiero od kilku lat reprezentowany jest przez jedną z paryskich galerii, a mianowicie galerię Emmanuel Perrotin.

Dwie odpowiedzi na ankietę ujawniają ówczesną światową tendencję, dającą się zaobserwować zarówno pod rządami południowoamerykańskich dyktatur, w krajach bloku radzieckiego, jak i w tak zwanym wówczas „wolnym świecie” zachodnich demokracji: wystawy organizowane nieoficjalnie, w mieszkaniach prywatnych (Gilbert Descossy, Lyon) lub „podziemnie”, w instytucjach, ale bez ich wiedzy i zwracające przeciw nim ostrze swej krytyki (Bergez, Centrum Georges’a Pompidou). Tendencja ta, nazwana później krytyką instytucjonalną,² miała rozmaite pod-

łoża; w krajach totalitarnych związana ona była głównie z treściami, które władze polityczne usiłowały cenzurować, zaś w krajach o systemie liberalnej ekonomii, z nowymi, zwłaszcza „zdematerializowanymi” formami sztuki, które na całe dziesięciolecie zaburzyły ustanowione porządki ideologiczne i ekonomiczne. Cała praca Jean-François Bergeza dokonawała się pod znakiem krytyki instytucjonalnej. Wystawy organizowane poza instytucjami i ich władzą były formą walki artystów o uznanie ich prawa – wydawałoby się nienaruszalnego, bo wpisanego w całą tradycję zachodniej sztuki i filozofii – do swobodnego korzystania z wyobraźni, twórczości i wolności wypowiedzi. Po drugiej wojnie światowej okazało się, w jak wielkim stopniu prawo to obwarowane było względami politycznymi, ekonomicznymi i ideologicznymi, na Wschodzie, jak i na Zachodzie, na Południu, jak i na Północy.

Odpowiedź grupy En Avant Comme Avant można by także zaliczyć do podobnej tendencji, ale raczej po to, by ukazać jedną z jej słabych stron, kiedy radykalnym sformułowaniom („trzeba wówczas, by popłynęła krew”) nie towarzyszy dostatecznie radykalna praktyka sztuki. Jedynie sytuacje przeciwne są naprawdę interesujące, jak sztuka Lefevre Jean Claude’a, choć musi upłynąć sporo czasu, aby doczekały się uznania.

W odpowiedzi na jego ankietę Peter Nadin, który wraz z Jenny Holzer wystawiał w 1982 roku w galerii Chantal Crousel, w subtelny sposób poruszył kwestię osobistej władzy marszandów sztuki, dysponujących istotnymi środkami ekonomicznymi, aby oddziaływać na losy artystów, a zatem także sztuki: „Lubię Chantal Crousel. Uważam, że jest wspaniałą osobą” - pisze Nadin. Nie da się oczywiście sprowadzić problemów sztuki danej epoki do nazwisk i osobowości marszandów i sponsorów. Jednak w historii sztuki nie są one drugorzędne, jak dowodzi tego przykład Seth Siegelauba (1941-2013), jednego z głównych aktorów nowojorskiej sztuki konceptualnej, który eksperymentował wraz z kilkoma artystami (Hubler, Kosuth, Barry, Andre, LeWitt, Wiener itd.), zastępując wystawy artystów książkami artystów, uznając zaprojektowany przez artystę katalog za równoważny wystawie, sięgając po nowe środki reprodukcji, takie jak kserokopia³ itp. Choć zało-



Lecture contre exposition, Cneai, 14 septembre 2014.
Lektura przeciw wystawie, Cneai, 14 września 2014.



Calendriers, Cneai, 2014 (exposition personnelle).
Kalendarze, Cneai, 2014 (wystawa indywidualna).

żył w Nowym Jorku galerię sztuki nowoczesnej, Siegelaub odgrywał wówczas zarazem kluczową rolę w krytyce wystawy.

Dwoje spośród ankietowanych artystów – Sarkis i Françoise Verneuil – ujawniają typowe dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych próby przekraczania wystawy: bądź w stronę antropologicznej kolekcji przedmiotów, bądź w stronę instalacji. Choć odpowiedzi Sarkisa są zdawkowe, to przywołane przez niego pojęcie *Kriegsschatz* wskazuje na nowe perspektywy dla sztuki, do której przenikają przedmioty codziennego użytku i która otwiera się na kulturę innych ludów i kontynentów. Françoise Verneuil proponuje w swej odpowiedzi koncepcję wystawy jako dzieła-instalacji. Artystka nie wstawia swoich dzieł do przestrzeni galerii, ale organizuje jej przestrzeń, jako własne dzieło. Pracując najpierw na podstawie architektonicznej makiety i przewidując możliwość tego typu realizacji na makietach istniejących lub fikcyjnych galerii, nie tylko rozszerza ona pojęcie rzeźby z przedmiotu na przestrzeń, porzucając zarazem klasyczne elementy prezentacji dzieł rzeźbiarskich, takie jak piedestał czy oświetlenie, ale także uwalnia się od galerii jako instytucji, proponując nowatorską wówczas koncepcję dzieła jako instalacji, co oznacza zarazem koncepcję wystawy jako dzieła.

Po trzydziestu pięciu latach, wydany najskromniejszymi środkami dokument (ksero i zszywkę), okazuje się być świadectwem intensywnych dyskusji w ówczesnym środowisku ar-

tystycznym wokół kwestii wystawy: wystawy jako instytucji, jako ram semiotycznych, w których dzieła nabierają sensu i stają się przedmiotem interpretacji i dyskusji, ale także wokół wystawy jako pojęcia i społecznej praktyki ograniczających sferę wynalazków artystycznych, a zatem także przestrzeń artystycznej swobody. Nowe koncepcje sztuki rodzą się wtedy – między innymi – w zderzeniu z dominującą formą bycia artystą: wystawiam, więc jestem. Ankieta jako dokument sztuki pozostawiła ważny ślad historii praktyk artystycznych tamtego dziesięciolecia.

Ale, właśnie jako dokument sztuki, stała się także (dokumentalną) „treścią” innego dzieła, bo w sztuce Lefevre Jean Claude’a, która krystalizowała się w tamtych latach, dokumenty stały się ostatecznie samą sztuką. Nietrudno wyobrazić sobie, że własne refleksje artysty, który zwraca się do innych artystów z pytaniami o to, co robią ze zjawiskiem i rutyną wystawy, krążą także wokół praktyki wystawy. Tyle, że forma ankiety pozwala mu nabrać do niej krytycznego dystansu, bo zamiast wpisać się w tę praktykę jako artysta, proponuje – jako artysta – podjąć na jej temat debatę. Inaczej mówiąc, ankieta jest tutaj metodą artystycznej pracy nad pojęciami – a konkretnie nad pojęciem wystawy – a nie nad materialnie istniejącymi dziełami do wystawiania. Lefevre Jean Claude wyciąga radykalne wnioski ze sztuki konceptualnej, interpretując na swój sposób postulat, zgodnie z którym dzieło sztuki jest efektem całego procesu twórczej myśli, której nosi w sobie



Calendriers, Cneai, 2014 (exposition personnelle).
Kalendarze, Cneai, 2014 (wystawa indywidualna).



Exposition interface, rutault/lefevre, Dijon, avril 2012.
Wystawa interfejs, rutault/lefevre, Dijon, kwiecień 2012.

ślady. Podpisałaby się pod tym postulatem spora część myślicieli w historii filozofii, gdy tymczasem rzeczywistość sprowadza najczęściej artystę do schematycznego powielania pewnego typu form i przedmiotów; nawet jeśli ewoluują one w czasie i nawet jeśli pozycja artysty w historii sztuki łączy się najczęściej z innowacjami formalnymi. Aby uznać dzieło za proces myślenia, nie wystarczy ograniczyć procesu twórczego do koncepcji i przekazać rzemieślnikom czy przemysłowi realizację samego przedmiotu, jak czynili to artyści związani z minimal artem. Myślenie jest bowiem wymagającą, codzienną dyscypliną, a „materialny przedmiot”, notuje Lefevre Jean Claude 25 czerwca 1995 roku, „jest znakiem, resztkowym śladem niepowodzenia w łańcuchu refleksyjnym, mającym doprowadzić do możliwej jego »prezentacji«.”⁴

Aby uciec przed powtarzalnością w procesie artystycznym i traktować go jako istotę pracy twórczej, artysta opracowuje koncepcję dzieła (nawet jeśli termin dzieła nie jest tu na miejscu), które jest opisem i dokumentacją procesu rozpoczynającego się jakimś początkowym impulsem, np. zaproszeniem na wystawę, a kończącego się formą prezentacji, np. uczestnictwem w sympozjum, w określonym miejscu i czasie. Jako artysta pisze zatem Lefevre Jean Claude jedynie teksty-dokumenty, których formą prezentacji jest albo druk, albo publiczna lektura.

Ale warunkiem tej działalności, metodą codziennej pracy, jest założone trzydzieści pięć

lat temu archiwum artysty. Oprócz gromadzonych w garażu publikacji, katalogów, broszur, zaproszeń, programów, książek, czasopism, korespondencji, zdjęć itp., składają się na to archiwum niezliczone, zapisywane codziennie notesy i notatniki, gdzie pracowicie gromadzą się fakty i myśli, ślady rozmów, opisy wystaw i prac artystów, które podsycają refleksje, spotkania na wernisażach, a wreszcie cały proces obmyślenia własnych prac, jako odpowiedzi na konkretne zaproszenia do uczestniczenia w wydarzeniach artystycznych (publikacje, wystawy, salony, targi itp.). To właśnie na podstawie tego archiwum, w zależności od natury zaproszenia i od wybranego tematu, Lefevre Jean Claude rekonstruuje proces, który prowadzi do powstania dokumentu, będącego jedyną – pisaną – formą pracy artysty. W tym sensie jest on – obok Iana Wilsona, Roberta Filliou, Douglasa Hueblera czy Stanleya Browna – jednym z najradzykalniejszych artystów konceptualnych.

Pismo jako praktyka artystyczna pociąga za sobą, jako dopełnienie, z jednej strony druk i jego rozpowszechnianie, w tym wysyłki pocztowe, a z drugiej publiczną lekturę jako praktykę „wystawy”, która jest jednym z jego oryginalnych wynalazków. W istocie, odczytywany przez artystę dokument jest najbliższą być może samemu procesowi myślenia formą jego prezentacji. Lektura odbywa się jeden tylko raz, a czas, miejsce i kontekst lektury wpisane są na rozmaite sposoby w odczytywany tekst, ponieważ uczestniczą

w procesie myślowym prowadzącym do konstrukcji pracy. *Lecture exposition* nie jest formą wykładu lub referatu, ale tak, jak zawieszone na ścianie obrazy, na które można patrzeć lub nie, jest formą „wystawy”, której publiczność może słuchać lub nie słuchać; artysta zakłada bowiem, że publiczność zachowuje się tak, jak w galerii na wystawie, przechadzając się swobodnie i skupiając na elementach, które ją interesują.

Nie tylko forma archiwum, ale także czyniony zeń przez Lefevre Jean Claude’a użytek, a mianowicie wyciąganie z archiwum na światło dzienne rozmaitych dokumentów i rekonstruowanie przy ich pomocy historii najnowszych praktyk artystycznych wokół wybranych artystów, zdarzeń czy tematów, powoduje, że sztuka jego jest nie tylko, jak sam ją określa, „pracą sztuki w pracy” (*travail de l’art au travail*⁵), ale także pamięcią sztuki, która – tak, jak zaprezentowana tutaj ankieta – staje się samą sztuką. W pełni świadomy tych konsekwencji, artysta poświęca sporo uwagi najnowszej historii sztuki, pielęgnując jej pamięć, śledząc genealogie artystyczne, dokonując sprostowań, przypominając zapomniane fakty itd. Przez całe lata LJC Archives była jedyną instytucją, która przechowywała pamięć o przedwcześnie zmarłym, rumuńskim artyście André Cadere (1934-1978), któremu – z okazji przygotowywanej na koniec listopada wystawy w Centrum Georges’a Pompidou – poświęcone będzie następne wydanie Galerii im. Andrzeja Pierzgałskiego. Lefevre Jean Claude posługiwał się, na przykład, wysyłkami pocztowymi po to, by wprowadzić w obieg sztuki dokumenty zeń pochodzące, ale skorygowane na podstawie dokumentów archiwalnych (numeracja prac Cadere była często niewłaściwa), albo zapraszając na akcje, które polegały na odtwarzaniu ostatniej przechadzki Cadere ulicami Paryża z jednym z jego drążków, pożyczonym od Ernesta T.⁶

Czwarta broszura z serii zapoczątkowanej opublikowaną tutaj ankietą poświęcona została właśnie pamięci André Cadere, a punktem wyjścia do niej była wydana w Gent w 1982 roku przez wydawnictwo Herbert-Gewad książka *André Cadere, histoire d’un travail*, podsumowująca pracę rumuńskiego artysty. Przedstawia ona serię zdjęć wykonanych w liceum Jean de la Fontaine’a w Pa-

ryżu⁷ 25 lipca 1982 roku, między godziną 16:00 a 17:28. Na podłodze obszernego korytarza leży jeden z drążków Cadere, punkt widzenia jest ten sam na wszystkich zdjęciach i jedynie szkolny zegar pokazuje upływ czasu. Wybrane momenty naciśnięcia migawki aparatu odpowiadają dwudziestu momentom wskazanym na ulotce André Cadere zapowiadającej prezentację jego sztuki na ulicach Paryża 25 lipca 1975, ulotce zreprodukowanej na stronie 24 książki wydanej w Gent; mało kto wspominał wówczas o pracy tego artysty.

Dokumenty, które stały się pamięcią sztuki, są jak żywe organizmy: wzrastają, odnawiają się i generują nowe dokumenty.

UNE PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE CADERE (1934-1978)

A EU LIEU À PARIS LE 25 JUIN 1976

16 h 00 - métro St.-Germain des Prés, quai direction Porte d'Orléans
16 h 10 - bouche métro St.-Germain des Prés
16 h 25 - coin bd St.-Germain des Prés / place St.-Germain des Prés
16 h 28 - coin place St.-Germain des Prés / rue de l'Abbaye
16 h 30 - coin rue de l'Abbaye / rue de l'Échaudé
16 h 35 - coin rue de l'Échaudé / rue Jacob
16 h 36 - coin rue Jacob / rue de Seine
16 h 46 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
16 h 47 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
16 h 50 - coin rue Mazarine / rue de Seine
16 h 56 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
17 h 02 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
17 h 05 - coin rue Mazarine / rue Guénégaud
17 h 07 - coin rue Guénégaud / quai de Conti
17 h 08 - coin quai de Conti / impasse de Nevers
17 h 16 - coin rue Dauphine / quai des Grands Augustins
17 h 20 - coin quai des Grands Augustins / Pont Neuf
17 h 21 - coin Pont Neuf / quai de Conti
17 h 23 - bouche métro Pont Neuf
17 h 28 - métro Pont Neuf, quai direction Porte de la Villette

Les rues étaient utilisées du côté impair

25 czerwca 1974, André Cadere dokonał pierwszej „miejskiej” prezentacji swojej pracy, a potem ponowił ją w roku 1975 i 1976. Po jego śmierci, Lefevre Jean Claude, z drążkiem Caderego w rękę, przez wiele lat ponawiał co roku spacer tą samą trasą, posługując się jej oryginalnym opisem z roku 1974.

Przypisy

¹ Claude Rutault przestrzega zasady, często kojarzonej z postawą anarchistyczną, ale wyznawanej przez wielu artystów, która odmawia niektórym literom prawa do stawiania się wielką i do dysponowania tym sposobem szczególną władzą w tytule, zdaniu czy tekście.

² Znany cytat Jiddu Krishnamurti, orientalizującego teozofilozofa hinduskiego pochodzenia, jest znakiem egzotyizmu tamtych lat, kiedy nie wystarczało odnieść się do historii zachodniej filozofii krytycznej. Ale można potraktować to odniesienie także jako uznanie powszechności postawy krytycznej.

³ Słynny *Xeroxbook* z roku 1968 wydrukowany był offsetem, ale prace każdego z zaproszonych artystów przygotowane były do druku w postaci kserokopii.

⁴ Lefevre Jean Claude, „52JDC1995,” w *Textes pour suite / Pennadoù da heul* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2001), bez numeracji stron.

⁵ Ibidem.

⁶ Mając na względzie cenę, jaką drażki te osiągnęły dziś na rynku sztuki, przechadzka taka nie byłaby dziś z pewnością możliwa.

⁷ Lefevre Jean Claude zatrudniony był wówczas w tym liceum.

Bibliografia Leszka Brogowskiego na temat Lefevre Jean Claude'a

„Lefevre Jean Claude: livre comme portes battantes.” *Art Présence*, no. 41 (janvier/février/mars 2002): 12-17.

„La profusion de tableaux me lassa...». Dispositif et enjeux des »lectures expositions« de Lefevre Jean Claude.” *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 2 (2008): 107-121.

„Le livre comme archives de l'art: Lefevre Jean Claude.” W *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 46-54. Chatou: Éditions de la Transparence, 2010. Wznowienie: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, réédition revue et augmentée, 46-54. Rennes: Éditions Incertain Sens, coll. „Grise”, 2016.

„La mémoire de l'art comme art. L'archive comme pratique chez Lefevre Jean Claude.” W Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007*. Rennes: Éditions Incertain Sens, coll. „Grise”. W trakcie publikacji; tekst dostępny jako *preprint* na platformie *open access* HAL, <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01654379/document>.

SUMMARY RÉSUMÉ

**Leszek
BROGOWSKI**

**Lefevre
Jean Claude's
Archives**

**Les Archives
de Lefevre Jean
Claude**

The use of a questionnaire by artists is symptomatic of the transformation of art in the second half of the twentieth century. It reveals a clear turn of interest from imagination to reality, and places artists in attitudes close to social research. In this edition of Andrzej Pierzga's Gallery, we reproduce a booklet published in 1982 by Lefevre Jean Claude. It is the result of a questionnaire conducted in the Parisian artists' community about their contemporary attitude to the practice of exhibitions. Answers show that the critical reflection on the exhibition was in this time at the centre of attention. In the context of contesting the role of the exhibition in artistic practice, this survey is a valuable testimony to various attempts to exceed the exhibition, to adapt it to new forms of art, to overcome the concept of the work as an object, and to weaken the authority of the institution and the market over art. In 1983 Lefevre Jean Claude created the LJC Archives. They are not only a place to collect documents, but also a method of artistic work, organizing in a coherent way whole publications of art documents, to which the artist gives various forms: calendars, books, leaflets, brochures, charts, boards, etc. In his art, the boundary between the document of art and the work is blurred. Radicalizing conceptual attitudes, the artist scrupulously adheres to the postulate that a work of art is an effect of the creative process of thinking, the traces of which he carries in himself,

and treats the material object as a sign of failure in the reflective chain, leading to its possible presentation. Therefore, his works are only in the written form, but they are texts for reading, not for viewing; one of his original inventions is reading as an exhibition.

Que les artistes utilisent la forme de l'enquête est symptomatique des transformations de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle, car cet usage révèle le basculement des centres d'intérêt des artistes de l'imagination vers la réalité, et inscrit l'art dans des postures proches des recherches en sciences humaines et sociales. Dans le premier dossier de la Galerie dédiée à Andrzej Pierzga : Documents d'artistes, dont la programmation est confiée à Leszek Brogowski, nous reproduisons une brochure éditée par Lefevre Jean Claude en 1982. Elle est, précisément, le résultat d'une enquête menée dans le milieu des artistes parisiens au sujet de leur attitude par rapport à la pratique d'exposition. Les réponses à l'enquête montrent qu'une réflexion critique sur l'exposition était alors au cœur des préoccupations artistiques. Dans le contexte des contestations du rôle de l'exposition dans les pratiques de l'art, cette enquête est un témoignage précieux des diverses tentatives de dépasser l'exposition, tantôt pour l'adapter aux nouvelles formes de l'art, tantôt pour surmonter la conception de l'œuvre comme un objet matériel à déplacer d'une galerie à une autre, tantôt pour affaiblir l'emprise des institutions et du marché sur l'art. En 1983, Lefevre Jean Claude crée LJC Archives, qui sont non seulement le lieu de la collecte et d'archivage de documents, mais aussi une méthode de travail artistique qui organise dans un tout cohérent les publications de documents d'art, auxquels l'artiste confère des formes variées : calendriers, livres, tracts, brochures, planches, etc. Dans cette démarche, la frontière entre le document d'art et l'œuvre tend à s'effacer. En radicalisant les attitudes conceptuelles, Lefevre Jean Claude respecte scrupuleusement le postulat selon lequel l'œuvre d'art doit être l'effet du processus créateur de penser, dont elle porte les traces, et considère par conséquent que l'objet matériel est toujours le signe d'un échec dans la chaîne réflexive devant conduire à sa présentation. Aussi ses travaux ne prennent-ils quasiment que la forme de l'écriture, mais il s'agit d'une écriture à lire et non à regarder. Éminemment emblématique de ses inventions originales est la lecture exposition.

