

Część I

Part I

**Artystyczna niezależność  
i samoorganizacja – kluczowy artystyczny  
spadek po PRL-u?**

Artistic autonomy and self-organization  
– a pivotal artistic legacy  
of The Polish People’s Republic?



Zbigniew Makarewicz

Akademia Sztuk Pięknych

Wrocław

## ARYTMIA.

### O niektórych aspektach artystycznej awantury na Ziemiach Zachodnich i Północnych

Pamięci Barbary Kozłowskiej, autorki przedstawienia *Arytmia*

#### Inwestycje bezkapitałowe

W latach 1945–1981, wbrew prawidłowości warunków politycznych, ekonomicznych, społecznych i technologicznych, na polskich Ziemiach Zachodnich i Północnych („Odzyskanych”) pojawiły się nowe idee artystyczne (dzieła, teorie, manifestacje) oraz oryginalne formy ruchu artystycznego. Te innowacyjne poczynania miały pewne cechy swoiste:

a) niezbieżność z analogicznymi procesami w sztuce światowej (zachodniej);

b) samodzielne określanie nowych form i formuł dzieła w sztukach pięknych i na pograniczach dziedzin i dyscyplin;

c) publikowanie dzieł i tekstów „nowej sztuki” poza planami działalności oficjalnych instytucji kultury, a także poza zasięgiem cenzury.

Jeśli przyjmiemy kryteria nowości i oryginalności formy jako podstawowe, to z dużym prawdopodobieństwem możemy mówić o pojawianiu się twórczości artystycznej najpierw wewnątrz zdefiniowanych dziedzin (w malarstwie, w rzeźbie, w teatrze, w literaturze, itp), a także w ustanawianych nowych rodzajach nieużytecznych gier i zabaw.

Zapewne pierwszym znanym mi artystą malarzem, grafikiem i rysownikiem – pierwszym świadomym twórcą na całym obszarze Ziemi Zachodnich i Północnych był Waldemar Cwenarski, student PWSSP we Wrocławiu (1930–1953). Znajdziemy w jego twórczości inspiracje malarstwem współczesnym, np. francuskim (Georges Rouault) i znakomite różnice, jego własne oryginalne interpretacje i odkrycia.

To reguła będzie obowiązywać w rozwoju sztuk plastycznych:

– podjęcie inspiracji z już ujawnionej i praktykowanej konwencji,

– studium i przetworzenie,

– radykalne indywidualne zdefiniowanie (m.in. Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Józef Hałas i Alfons Mazurkiewicz w rozwoju wrocławskiego strukturalizmu).

Kontynuację, naśladownictwa, przejścia znanych już reguł, z większym lub mniejszym udziałem własnej inwencji, są zjawiskiem powszechnym. To naturalne reakcje na pojawianie się nowych „-izmów”. Istotne jest jednak, gdzie i kiedy te „-izmy” pojawiają się jako pierwsze sygnały nowych idei. Nie pojawiają się jednak te idee na pustkowiu. Poprzedza te nowości jakaś ugruntowana kultura – plastyczna, teatralna, literacka, muzyczna i wszelka inna zagęszczająca się uprawa, tworząca się lokalnie tradycja i świadomość kontynuacji tradycji szerszej i głębszej, sięgającej poza granice przestrzeni i czasu.

To, co w szerokim zakresie charakteryzowało malarstwo, grafikę i rzeźbę (lecz nie tylko te sztuki piękne, ale te szczególnie, w ośrodkach tych naszych „Nowych Ziemi”), było dążeniem do wypracowania silnie zindywidualizowanej stylizacji, wręcz jakby kaligrafii. Najmocniej takie dążenie – tzw. „Nowa Secesja” – zaznaczyło się we Wrocławiu w pracach dwóch rzeźbiarzy – Borysa Michałowskiego i Ryszarda Zamorskiego oraz w grafice Andrzeja Basaja. To osobność, osobliwość i osobistość. Na tej drodze szczególnym przypadkiem byłaby sylwetka i „osobna” twórczość Józefa Gielniaka – bardzo znanego i cenionego grafika linorytnika, tworzącego w górskim sanatorium w Bukowcu.

Znajdziemy też kilkoro innych samotników, skupionych na doskonaleniu jedynych w swoim rodzaju stylizacji i wyobraźniowych światów. Wypada przypomnieć np. takich twórców jak drwal Józef Lurka, góral samouk (mieszkał na wsi pod Świdnicą), który wywodził swoją sztukę z tradycji rzeźby ludowej, autor cyklu przejmujących interpretacji scen Męki Pańskiej, lub rzadko wspominany rzeźbiarz Andrzej Wojciechowski, tworzący w ciągu zaledwie paru lat kolekcję kolorowych gipsowych figur. Osobny świat – groteski i maskowanej grozy – reprezentowały obrazy Tadeusza Wrońskiego, czy malarstwo Zygmunta Woźnowskiego – wizje odwróconej przestrzeni.

Odżył we Wrocławiu nurt „abstrakcji analitycznej”, będącej zobowiązującą tradycją Wielkiej Awangardy, w polskiej radykalnej odmianie. Znalazłoby tutaj swoje miejsce także malarstwo, łączące z tym nurtem abstrakcji wrażliwość polskiego koloryzmu: pełna osobliwość, ale bardzo elegancka. Można te pozycje uzupełnić o nazwiska Mariana Szpakowskiego z Zielonej Góry, Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza z Koszalina. Koleżeńskie związki i wzajemne wsparcie w realizowaniu różnych inicjatyw w ruchu artystycznym miały swoje ideowe podstawy na tym polskim Zachodzie.

Obecność wśród stosunkowo licznej gromady artystów plastyków różnych odmieńców i oryginałów miało kolosalne znaczenie. Pojawianie się zaś takich indywidualności, jak wspomniany Waldemar Cwenarski, stawało się fundamentem postawy twórczej niejako wbrew wszelkim „duchom czasów”. To były wyraźne punkty odniesienia przy braku szerszego uznania dla twórczych innowacji. Taka postawa już ujawniona i ochroniona otwierała na nowe idee dusze wyrobników od pędzla, rylca i dłuta. Można więc było tworzyć własne hierarchie osiągnięć, ignorując uznanie z zewnątrz i z własnego środowiska. Można było ignorować kiepskie warunki prowincjonalnego bytowania na marginesie życia społecznego i prozaiczną biedę. Wszakże nawet tak wyrafinowane intelektualnie propozycje, jak te Jerzego Rosołowicza, znajdowały jednak w końcu uznanie. Niewątpliwie to obecność we Wrocławiu Jerzego Ludwińskiego w latach 1966–1974 służyła wydobyciu na światło dzienne wartościowych osiągnięć, niejako przesądzając o ich historyczności (rosnący udział wrocławian w ważnych pokazach w Polsce i za granicą), choć niekoniecznie już przy akompaniamencie wnikliwszych i pełniejszych interpretacji.

Brak proporcjonalnego do osiągnięć uznania dla twórczości wrocławskich plastyków, oprócz niedostatków krytyki artystycznej i niemocy intelektualnej różnych badaczy, pogłębiały niejako systemowe reguły gry, a więc polityka kulturalna partyjnego państwa. Oprócz wielu innych paskudnych celów, polityka ta zakładała utworzenie i rozwijanie jednego centrum – Warszawy. Stąd odpowiednio skontrolowane wartości miały być „dystrybuowane w teren”. Ten monocentryzm w polityce kulturalnej państwa był oczywiście sprzeczny z całą wielowiekową tradycją polskiej kultury.

Wrocław, z uczelnią plastyczną kształcąca oficjalnie tylko ceramików i szklarzy, jako miasto wojewódzkie, mógł mieć „z przydziału” gromadkę wybitnych i uznanych rękodzielników, a dla ozdoby i na pocieszenie, po jednym wybitnym malarzu, grafiku i rzeźbiarzu. Ale, niejako w cieniu oficjalnych hierarchii „kultury i sztuki”, pojawiły się nad Odrą nie tylko pojedyncze przypadki przekroczenia konwencjonalnej „gry artystycznej”. Tak się zdarzało w kilku innych ośrodkach na zachodzie Polski. Tu, we Wrocławiu, urosło środowisko

twórcze i w oparciu o swoje siły, samodzielnie rozpoznające własne cele i swoją wartość. Lista autorów innowacyjnych dzieł w sztukach pięknych i w nowych rodzajach artystycznych, jaką moglibyśmy stworzyć, to kilkadziesiąt pozycji. Tego – jak na PRL – było naprawdę wiele.

Najpoważniejszym jednakże powodem niedoceny twórczości artystycznej, pojawiającej się w sztukach pięknych na Ziemiach Zachodnich i Północnych, nie była wcale cenzura i materialna bieda. Działacze partii komunistycznej mogli utyskiwać na niski poziom upartyjnienia i niski autorytet partyjnych działaczy w tym środowisku, a komendanci Służby Bezpieczeństwa utyskiwać na słabość agentury i wpływy Kościoła Katolickiego. Nawet wśród „awangardowych” artystów, lewicowe poglądy i postawy oraz laicki „światopogląd naukowy” nie znajdowały wyznawców.

Nie to wszakże było decydujące dla „pozostawania w smudze cienia” oryginalnej twórczości (jeśli może być twórczość nieoryginalna), lecz tkwiący w niej samej brak, na odpowiednim poziomie, synchronizacji pojawiania się tych nowych zjawisk z rytmem przemian w światowej twórczości artystycznej, w owym „uniwersum kultury i sztuki”, a w każdym razie w tym „Świecie Sztuki”, tak jak ten świat i jego pojęcia rozumiały elity powojennej Polski.

Doceniam zasługi dla kultury plastycznej znakomitych malarzy i rzeźbiarzy, zajętych rozwijaniem głównych nurtów stylistycznych w „wizualności wysokoorganizowanej”, w zgodnym rytmie z dopływającymi z Zachodu informacjami o kolejnych „awangardowych” stylistykach, nurtach i tendencjach. Jednak to nie oni byli artystami. Najbardziej zaskakującym i fascynującym zjawiskiem było pojawianie się Całkiem Nowych Idei, jeśli na tym świecie coś całkiem nowego może się narodzić.

O sensibilstach i ich teatrze dowiedziałem się przez przypadek w Koszalinie w 1957 roku. Właśnie zdałem maturę. Po niezdanym egzaminie – niepowodzeniu w rozpoczęciu studiów na architekturze we Wrocławiu, postanowiłem założyć własny teatr. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, a takie szczęśliwe okoliczności miały prawo pojawić się po 1956 roku nawet w Koszalinie, spotkałem kilkoro koleżanek i kolegów, z którymi założyliśmy Klub Młodych (z sekcją teatralną) przy Wojewódzkim Domu Kultury. Dwóch jeszcze nieco starszych artystów stanowiło trzon teatralnej grupy: Wacław Włodarczyk – reżyser i Piotr Wieczorek – historyk sztuki, jako scenograf. Poza tym, wszyscy byliśmy jednocześnie aktorami Teatru Eksperymentalnego. Oprócz teatralnej groteski K.I. Gałczyńskiego *Gdyby Adam był Polakiem*, inscenizacji poezji tegoż autora w spektaklu *Ze wszystkich kobiet świata najpiękniejsza jest noc*, eksperyment wyprowadził nas wprost na ulice w krótkich scenkach i zaaranżowanych sytuacjach. Dzisiaj zapewne nazwalibyśmy te produkcje

*event, performance i happening*. Włączaliśmy te nasze paradoksalne produkcje w imprezy masowe, a także występowałyśmy z seansami estradowo-poetyckimi w Ośrodku Pracy Więźniów w Koszalinie.

Z Piotrem Wieczorkiem w październiku 1958 roku rozpoczęliśmy studia w PWSSP we Wrocławiu i pracę w teatrze studenckim „Kalambur” u Bogusława Litwińca. Było to kolejne doświadczenie, w którym to ogniskowały się nowe idee „teatru akcji i przedmiotu”, „sceny otwartej”, kabaretowej „Piwnicy pod Edulem” i nadsцени „Modern Trio Apieritif Bieriozka” (Zbigniew Makarewicz – vocal, Ryszard Uklański – bas, Piotr Wieczorek – piano), a także galerii w klubie studenckim Pałacyk, w której happeningowe „wernisaże” realizował duet Adam Rząsa i Piotr Wieczorek, na otwarciach wystaw nigdy nienamalowanych obrazów. Od 1962 do 1966 roku Rząsa organizował występy „Teatru Trumna”, którego spektakle, a w zasadzie seanse, polegały na seriach „klasycznych performance’ów”. Tak przynajmniej sądził Jerzy Ludwiński<sup>1</sup>.

Niewątpliwie klimat środowisk wyższych uczelni, społeczności studenckiej i uzyskanej większej swobody w ramach ówczesnej polityki kulturalnej miał za Ziemiach Zachodnich, podobnie jak w innych częściach Polski, istotne znaczenie dla kształtowania się i ujawniania nowych idei, nowatorskich pomysłów formalnych, bez oglądania się na to, co na Wschodzie i na to, co na Zachodzie, a to właśnie mocno akcentowano w manifeście sensibilizmu. Niewątpliwie sensibilizm był ruchem podobnym do dadaizmu. Podobnym, ale nie tożsamym; także z analogicznymi praktykami neo-dadaistycznymi na Zachodzie (np. późniejszym o kilka lat ruchem Fluxus). Sensibilizm swobodnie odnosił się do zastanych form i definicji, ale nie błędził po omacku w labiryntach wartości, tak jak dadaści niemieccy w latach 20., concept-art lat 1960–1970 w Wielkiej Brytanii i USA, i gdziekolwiek indziej, z głowami zamulonymi marksistowskim osadem.

„Sensibilizm nie neguje istnienia innych kierunków w sztuce. Sensibilizm je wchłania, twórczo przekształca i uszlachetnia” – pisali Kazimierz Głaz i Michał Jędrzejewski<sup>2</sup>. Sensibilizm kierował się na „wartości ponadczasowe” i postulował „asemantyczną analizę dzieła artystycznego”. Patrząc z tamtej perspektywy odrzucał sensowność pytania „realizm czy abstrakcja”. W praktyce zaś jego zwolennicy urządzali: happeningowe spektakle (1957); redagowali paradoksalne definicje sztuk pięknych, a także niektórych dziedzin nauki i prądów literackich, opublikowane w *Piramidzie scjencji pełnej* (rodzaj encyklopedii, wydawanej w formule „samizdatu” przez Michała Jędrzejewskiego i Wiesława Zajączkowskiego); drukowali własne pieniądze (funty patagońskie – jeden funt równał się

brakowi stu złotych). Sala teatru lub kawiarni, ulica i park – każde miejsce i każda konwencja spotkania była odtąd równie „artystyczna”, jak uświęcone tradycją miejsca, ceremoniały i struktury.

## Dorobek

Poczynając od 1956 roku tylko we Wrocławiu, ale czasem też w Gdańsku, lub w Koszalinie:

### po pierwsze:

1) wyodrębniają się nowe synkretyczne rodzaje aktywności: na pograniczach znanych rodzajów (z nawiązaniem do źródeł z lat 1900–1939): parateatr, poezjografia, tekst artystyczny (diagramy, kompozycje tekstowo-obrazkowe, wypowiedzi-monologi), kineformy;

2) powstają nowe metody konstrukcji dzieł plastycznych: gry systemowe i działania sensytywne, konkretyzm (nie mylić z tzw. poezją konkretną) czyli wszelkiego rodzaju dane faktyczne, jako podstawy „generowania” struktur wizualnych, a także kompozycje wieloobrazkowe w malarstwie, grafice i fotografii;

3) pojawia się programowanie procesów, a w tym: interwencje w przestrzeni publicznej (zapowiadane i niezapowiadane, akceptowane i nieakceptowane przez władze), np. Teatr Eksperymentalny w Koszalinie (1958), a we Wrocławiu działalność Grupy Happeningowej Lilianny Lewickiej (1964–1972) i Studio Kompozycji Emocjonalnej (1971–1990);

4) podejmuje się inicjatywy w skali globalnej (np. *Linia graniczna* Barbary Kozłowskiej);

5) programuje się i rozpoczyna prace krajobrazowe;

6) konstelacja zjawisk określana mianem „sztuki pojęciowej” rozrasta się do rozmiarów specyficznie wrocławskiej dziedziny twórczości (czasem łączona w publikacjach z odmianą tzw. „konceptualizmu”), składającej się z charakterystycznych operacji na pograniczach dziedzin i dyscyplin i pograniczach tychże pogranicz.

### po drugie:

Czy możliwe, by to bogactwo miało się zmieścić, ze swoim własnym spontanicznym pulsowaniem, np. we Wrocławiu w lokalu Biura Wystaw Artystycznych o powierzchni 100 m<sup>2</sup>? Niemożliwe. Skromna sieć placówek i zbiurokratyzowane procedury ustalania planów imprez powodowały, że kolejne roczniki aktywnych artystów poszukiwały bardziej swobodnych form publikowania swego dorobku artystycznego. Dlatego też, aż do 1979 roku i po 1981 roku rozwijały się własne inicjatywy środowisk, zmierzające do publikowania dzieł i tekstów „nowej sztuki” poza planami działalności oficjalnych instytucji kultury, a także poza zasięgiem cenzury.

<sup>1</sup> Ludwiński (2009: 291).

<sup>2</sup> Saj (2004: 9).

Wypada tutaj wyliczyć przynajmniej same formy funkcjonowania owej w znacznym stopniu autonomicznej „Strefy Suwerennej Akcji Artystycznej”, jak to w 1971 roku określiłem (patrz: materiały Zjazdu Marzycieli, czyli IV Biennale Form Przestrzennych w Elblągu<sup>3</sup>). Powstawały i znikwały:

1. Galerie alternatywne–autorskie:

a) galerie przy zakładach pracy np. przy Zakładach Zamech – Galeria EL w Elblągu (Gerard Kwiatkowski), przy teatrze – Galeria Kalambur we Wrocławiu (Piotr Wieczorek), przy Państwowym Gospodarstwie Rolnym – Wiejska Galeria Sztuki w Piotrowicach koło Chojnowa (Anastazy B. Wiśniewski);

b) w klubach domów studenckich np. we Wrocławiu „Katakumby” Akademii Rolniczej (Wojciech Stefanik), „Zakład nad Fosą” Politechniki (Michał Bieganski), „Międzynarodowa Galeria Sztuki Najnowszej” w Domu Studenckim PWSSP (Romuald Kutera);

c) w różnych klubach „na mieście” jak np. w Studenckim Klubie „Pałac”, w KMPiK Galeria pod Moną Lisą (Jerzy Ludwiński), w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu – Permafo (Andrzej Lachowicz) i „Kwartal” w drugiej edycji (Janusz Halicki), w Klubie Młodzieży Pracującej – Piwnica Świdnicka (Zbigniew Makarewicz, Wiesław Paczkowski), w Klubie Oficerskim Sztabu Śląskiego Okręgu Wojskowego – „Kwartal”, w pierwszej edycji (Kazimiera Karpińska, Adam Łowczycki-Walił);

d) jako agendy stowarzyszeń, jak np. Związku Polskich Artystów Plastyków – Galeria X we Wrocławiu (Zbigniew Makarewicz), Towarzystwa Miłośników Wrocławia – Spojrzenia (Andrzej Will);

e) pod patronatem instytucji kultury, jak np. Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu Foto-Medium-Art (Jerzy Olek).

Po 1981 roku galerie organizowane w kościołach i pomieszczeniach kościelnych były naturalnym przedłużeniem tej tradycji, jak np. Galeria Na Ostrowie we Wrocławiu 1984–1990 (Jerzy Ryba).

2. Galerie alternatywne (bez miejsca), jako inicjatywy artystów (korespondencja, druki ulotne), np. Galeria TAK i NIE Anastazego B. Wiśniewskiego w Elblągu i we Wrocławiu.

3. Galerie alternatywne (w mieszkaniach i pracowniach artystów), np. Galeria Babel Barbary Kozłowskiej we Wrocławiu (1972–1981).

4. Teatry eksperymentalne, np. Teatr Eksperymentalny w Koszalinie (zał. 1958) i Teatr Galeria w Gdańsku (Jerzego Krechowicza,zał. 1963); we Wrocławiu – Teatr Pantomimy (Henryka

Tomaszewskiego) i S.T. Kalambur (Bogusława Litwińca), w Opolu – Teatr 13 rzędów (Jerzego Grotowskiego).

5. Zjazdy-plenery (np. w Osiekach koło Koszalina, w Miastku koło Słupska), sympozja (np. Złote Grono w Zielonej Górze, Sympozjum Plastyczne we Wrocławiu w 1970 roku); konferencje (np. *Możliwości sztuki* w 1979 roku, w galerii Katakumby we Wrocławiu).

6. Czasopisma artystyczne bezdebitowe (poza cenzurą) np. „Organ Studio Kompozycji Emocjonalnej” – miesięcznik; wychodził we Wrocławiu w latach 1972–1991.

7. Galerie działające bez cenzury wystaw i bez koordynacji swoich planów z urzędowymi planami działalności kulturalnej np. Galeria X, w ramach struktury ZPAP we Wrocławiu.

8. Nieformalne grupy samokształceniowe prowadzone przez niektórych artystów w ich mieszkaniach i pracowniach, np. we Wrocławiu przez Stanisława Drózdza i Barbarę Kozłowską. Zaznaczyć przy tym trzeba istnienie we Wrocławiu alternatywnego uniwersytetu humanistycznego. Uczelnia ta działała w szczególnie sposób, oczywiście nieformalny. Był to program realizowany z udziałem wybitnych uczonych, zorganizowany i prowadzony perfekcyjnie przez księdza prałata Aleksandra Zienkiewicza, a za oparcie służyła struktura Centralnego Ośrodka Duszpasterstwa Akademickiego. Ten ośrodek, na Ostrowie Tumskim „pod czwórka”, stanowił znakomite intelektualne zaplecze dla konfrontacji z marksistowskim filozofowaniem, socjologizowaniem i antropologizowaniem na Uniwersytecie im. Bolesława Bieruta.

9. Grupy artystyczne:

a) jako stowarzyszenia, np. Grupa Wrocławska;

b) zgłoszone w organach stowarzyszenia twórców (ZPAP, ZPAF) np. we Wrocławiu: Grupa 8., Grupa Happeningowa, Ciągłe Młodzi Entuzjaści Niedojrzałych Cytryn, Z Kuźnicznej, Nie tylko My;

c) niesformalizowane – poza strukturami stowarzyszeń np. Studio Kompozycji Emocjonalnej.

**po trzecie – pomimo wszystko:**

Wypada teraz policzyć ograniczenia „z natury rzeczy” i negatywne oddziaływania celowe. Natura rzeczy polegała na dramacie II wojny światowej, a następnie na powojennej wędrówce ludów, czego państwo, społeczeństwo, naród polski nie były w żaden sposób podmiotami sprawczymi. Na tym wszakże nie kończyły się negatywne oddziaływania. Na spędzoną na „Ziemie Odzyskane” masę ludności rzucił się komunistyczny polski aparat represji i propagandy, realizujący w boku Armii Czerwonej cele „światowego ruchu robotniczego”. Cele te, czyli przygotowanie rewolucji światowej, wymagały pełnej i na każdym poziomie, i w każdej dziedzinie, konsolidacji społeczeństwa wokół władzy partii komunistycznej, czyli po prostu bezwzględnej totalnego podporządkowania. To

<sup>3</sup> Zjazdowi Marzycieli towarzyszył odbity na powielaczu tekst Jerzego Ludwińskiego *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (konceptja ogólna)*, przedruk: Ludwiński (2009: 233–229). Por. Denisiuk, Opalewski (2002); Tomczyk (1973); Breguła (2013); Dziewczyńska (2015).

podporządkowanie miało sięgać wzorcotwórczych działań sowieckich, ich modelu kultury. Na tym polegała doktryna „realizmu socjalistycznego”, jako „jedynie twórczej metody”. Twórczość artystyczna została zakazana i była represjonowana. Coś takiego jak „sztuka realizmu socjalistycznego” nie istniało. Oczywiście propaganda komunistyczna przekręcając sens pojęć i terminów głosiła same sukcesy „w kulturze i sztuce”, istniało nawet od tego specjalne ministerstwo. Założone rozbicie struktur społecznych, doprowadzenie do atomizacji społeczeństwa było warunkiem wstępnym powodzenia całej operacji. Klęska komunistów już na tym etapie polegała na postępującej szybko integracji społecznej, której siłą sprawczą był Kościół Katolicki.

Jak już zaznaczyłem, kluczowe znaczenie miały wobec tych założeń wydarzenia w 1956 roku. Dla utrzymania władzy partia komunistyczna w Polsce została zmuszona do kroku w tył. Niektóre spontaniczne ale dokonane w wielkiej skali decyzje społeczeństwa były już nie do cofnięcia. Chłopi zdemontowali kolchozy a artyści porzucili realizm socjalistyczny. Co więcej, dla utrzymania spokoju społecznego t.j. uniknięcia działań rewolucyjnych czyli kontr-rewolucyjnych komuniści zrezygnowali z fizycznego nacisku na Kościół Katolicki.

Cenzura nie obejmowała już estetyki dzieł plastycznych, muzycznych czy literackich, lecz jedynie przenoszone przez te dzieła treści, z oczywistym uprzywilejowaniem filmu. Nie zrezygnowano wszakże z tego obszaru kultury jako narzędzia „pieriekowki” polskiego społeczeństwa<sup>4</sup>. Zmieniono metodę. Skoro przymuszenie do poddania się moskiewskiej estetyce zostało tak masowo odrzucone, zarządzo liberalizm. Otwarcie na świat polegało na rozpropagowaniu wybranych wątków kultury Zachodu (uwielbianego przez Polaków do przesady), a to w celu przezwyciężenia dominacji katolickiej i szlacheckiej tradycji w naszej kulturze. Taka była gomułkowska strategia. Twórczym zadaniem polskiego artysty stało się „przenoszenie na nasz grunt” tendencji dominujących w sztuce światowej. W tym celu wybrani panowie i wyselekcjonowane pannie, dotąd lojalnie idący w cuglach „socu”, byli wysyłani na Zachód, aby przywozić owe upragnione „nowinki”. Sprawdzeni w lojalnym stosowaniu jedynie twórczej metody rzemieślnicy otrzymali licencje na tworzenie „antyimportowej” kolekcji dzieł sztuki, według najnowszych wzorów. To ich dzieła zapełniają muzealne magazyny. Pędzelniami z bobrowego włosia maczanymi w olejnej farbie nasi awangardowi malarze przekopiwali rastrowe efekty tak, żeby było tak, jak na płótnach ich zachodnich mistrzów.

<sup>4</sup> Mianem „перековка” albo „перековка заключённых” określa się proces pracy naprawczej, jaki mieli przejść w sowieckich więzieniach osadzeni, by zerwać z przeszłością (przyj. A.M.).

Niebezpieczeństwo, czyli tytułową „arytmię” w stosunku do Wschodu i Zachodu, poświadczają daty pojawiania się dzieł tworzonych w nowej formule. Poświadczają także opublikowane teksty i samodzielne określanie nowych form i formuł dzieła w sztukach pięknych oraz na pograniczach dziedzin i dyscyplin. „Arytmia” artystycznej twórczości to również brak reakcji na politycznie wyznaczone cezury — daty kolejnych przełomów. Tym rytmem, za Irzykowskim, przypisywaliśmy miano „jełomów” czyli „skrzyżowania jełopa z przełomem”. Na uboczu tej wielkiej przemiany, jak i tamtej wcześniej, na uboczu poprzedniej wielkiej przemiany, nieco naiwnie sądząc, że twórczość artystyczną można traktować poważnie, egzystowało i być może nadal egzystuje we Wrocławiu, kilku dziwaków. Ich prace zazwyczaj traktowano i traktuje się z należnym im ograniczonym zainteresowaniem.

Podstawą takiego traktowania jest zjawisko „podwójnego odbicia”, które scharakteryzował w 1981 roku Jerzy Ludwiński na sesji Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej. W skrócie rzecz ma się tak: jeśli powodowany dynamiką własnego rozwoju polski artysta dochodzi do zupełnie nowej koncepcji dzieła, to oczywiście jest to formuła inna, niż właśnie uprawiana w Polsce, jak i w innych krajach. Krytycy i inni obserwatorzy życia artystycznego, zaopatrzeni w przymiarki konwencji, także tych najnowszych — zachodnich, nie zwrócą uwagi na ten przypadek „dewiacji”. Może się zdarzyć, że nieco później za granicą, w owych szczęśliwszych krajach, do analogicznej nowej idei dopracują się zachodni artyści, a informacja o ich osiągnięciach dotrze do Polski. Wtedy nasi eksperci i krytycy zajmą się jej upowszechnianiem. Oczywiście znajdą się np. malarze podejmujący nową manierę i zostanie ich wysiłek dostrzeżony i nagrodzony. W tym czasie nasz artysta-pionier pracował dalej, a jego twórczość osiągnęła etap kolejnej zmiany. Ta zaś zmiana znowu nie odpowiada tej już nowszej „awangardowej tendencji”. Tak oto rozwój rzeczywistej twórczości stanie się przyczyną klęski artysty, w którego miejsce w społecznej grze zostaną wprowadzeni rzemieślnicy, sprawni w naśladowaniu cudzych artystycznych wynalazków. „Podwójna arytmia”, w stosunku do polityki kulturalnej partii komunistycznej i rytmu zmian w sztuce światowej, przesądzała, i być może nadal przesądza, o słabym rozpoznaniu ówczesnych osiągnięć. Czy obecnie w Polsce zdolamy przezwyciężyć to zjawisko „podwójnego odbicia”?

Czy odważymy się na stosunkowo prostą operację porównania dat powstania podobnych formalnie utworów w „wizualności wysokozorganizowanej”, dzieł będących „racjonalną organizacją materiału wizualnego”, ale również będących „odnowieniem formy w materii”?

## Bibliografia

- Breguła 2013 = Karolina Breguła (red.), *Ekspektatywa 7 Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, Wydawnictwo Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Denisiuk, Opalewski 2002 = Jarosław Denisiuk, Zbyszek Opalewski (red.), *Od Laboratorium Sztuki do Centrum Sztuki. Galeria EL w latach 1961–2002*, Elbląg 2002.
- Dzieweczyńska 2015 = Karina Dzieweczyńska (red.), *W obliczu jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, Centrum Sztuki Galeria El w Elblągu, Elbląg 2015.
- Ludwiński 2009 = Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, oprac. Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu/Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Poznań–Wrocław 2009.
- Saj 2004 = Andrzej Saj (red.), *Sensibilizm*, Wrocław 2004.
- Tomczyk 1973 = Ryszard Tomczyk, „Elbląskie Laboratorium Sztuki w latach 1969–1971”, *Rocznik Elbląski*, Tom 6 (1973), Elbląg 1973: 256–269.

## Summary

### Arrhythmia. On some aspects of the whole artistic fuss in the Western and Northern Territories

In the years 1945–1981, contrary to the socio-political and technological conditions, new artistic ideas and forms in the Polish Western and Northern Territories (the so-called ‘Recovered Territories’) appeared. The character of this art was its non-conformity with analogous processes in Western art (the eponymous ‘arrhythmia’). The ‘arrhythmia’ of artistic creativity also means a lack of reaction to the politically determined caesura.

Thanks to the artists’ efforts, many works appeared and many texts about the ‘new art’ were published outside the plans of official cultural institutions, as well as beyond the reach of censorship. This tradition should be fully acknowledged and cherished nowadays.