

Lech Stangret

W oparach traumy : rosyjskie fascynacje w twórczości Marii Stangret i Tadeusza Kantora – artystów Galerii Foksal

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 477-486

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Lech Stangret
 Galeria Foksal, Warszawa

W oparach traumy. Rosyjskie fascynacje w twórczości Marii Stangret i Tadeusza Kantora – artystów Galerii Foksal

Temat rosyjskich fascynacji w twórczości Marii Stangret i Tadeusza Kantora sugeruje podjęcie analizy rosyjskich wpływów na sztukę dwojga polskich awangardowych artystów. Jeżeli do tego dodamy kontekst działalności warszawskiej Galerii Foksal, rzecz wydaje się co najmniej problematyczna.

Bo też nie chodzi o fascynację jedynie w rozumieniu „urzekającego wpływu”, ale również odniesienie do innego z członów polskiej, słownikowej definicji – do „uroku”. Etymologicznie, łacińskie *fascinatio* oznacza oczarowanie, zaczarowanie, a *fascinare* – czarować.¹ W języku polskim „zaczarowanie” to także „rzucanie uroków” i nie oznacza tylko czegoś „wywierającego przyjemne wrażenia”. „Czar”, „urok” to również magiczna siła mogąca szkodzić lub niekorzystnie wpływać na czyjeś losy.

Stąd też tytułowa fascynacja posłużyła mi do zasygnalizowania kilku istotnych (moim zdaniem) kwestii, z którymi spotyka się historyk sztuki szukający relacji między sztuką polską i rosyjską w latach 60. i 70.

Kontakty między polską i rosyjską awangardą dwudziestego wieku już w pierwszych dziesięcioleciach tego stulecia były dość trudne i nacechowa-

ne nieufnością. Ze strony polskiej „była nieufność wynikająca z prób ideologicznej ingerencji Rosji w sferę polskiej kultury oraz paniczna obawa – poparta historycznymi doświadczeniami – przed utratą samodzielności” – o czym pisał Andrzej Turowski.² Po drugiej wojnie światowej i ustaleniu nowych granic w Europie (po konferencjach w Jałcie i Poczdamie), a co ważniejsze stref wpływów świata zachodniego i Związku Radzieckiego, właściwe relacje między polskimi a rosyjskimi artystami stały się jeszcze bardziej skomplikowane.

W literaturze zachodniej (głównie anglojęzycznej), podejmującej problematykę przedstawienia uniwersalnej wersji europejskiej historii sztuki XX wieku, sztukę Europy Środkowej i Wschodniej po II wojnie światowej często traktuje się w jednym bloku tematycznym, akcentując jej peryferyjność i spóźnienie w stosunku do zachodnich awangard.³ Historycy sztuki wywodzący się z dawnego tzw. „bloku wschodniego”, walcząc z tymi stereotypami, proponują analizować sztukę krajów tego regionu, z okresu komunizmu, w ścisłym powiązaniu z konkretną sytuacją polityczną. W takiej perspektywie badawczej działania artystyczne, pozornie mało ra-

¹ Kopański (1978).

² Turowski (2004: 50).

³ Na ten temat szerzej zob. Piotrowski (2005: 14–34).

dykalne, nabierać mogą o wiele większej wagi i znaczenia. Najogólniej ujmując, prowadzi to do operowania paradygmatem podziału na sztukę oficjalną i nieoficjalną.⁴ Nierzadko sztukę „oficjalną” utożsamia się ze sztuką popieraną lub tolerowaną przez komunistyczne władze państwowe, a „nieoficjalną” ze sztuką krytyczną wobec totalitarnego systemu.⁵ Należy jednak w takich przypadkach uwzględnić nie tylko szereg lokalnych aspektów (różnej dynamiki i natężenia komunizmu), które diachronicznie różnią dawne kraje tzw. obozu socjalistycznego,⁶ ale też i sytuacji geopolitycznej i samego rodowodu systemu.⁷

W krytycznym opisie artystycznych stosunków polsko-rosyjskich lat 60. i 70. trzeba także wziąć pod uwagę: różne oceny komunistycznego dziedzictwa formułowane przez historyków z obu krajów i zależność rządzącej partii w ówczesnym PRL-u od dyrektyw w sprawach sztuki płynących z Moskwy. W wypadku Polski sprawę komplikuje jeszcze wiele funkcjonujących w potocznym obiegu stereotypów oraz fakt, że polscy historycy do dziś nie przeprowadzili rzetelnej oceny PRL-u. W publikacjach historycznych dotyczących Polski Ludowej akcentuje się głównie, a czasami nawet tylko, zbrodnie popełnione przez władze (przede wszystkim w czasach stalinizmu i stanu wojennego), utrwalając, wykorzystywany przez doraźną politykę historyczną, podział na reżimową władzę i walczące z nią społeczeństwo.⁸ W tak ukształtowanym bipolarnym układzie,

pozbawionym wszelkich niuansów, trudno jest rozpatrywać historię sztuki polskiej, nie mówiąc już o relacjach polsko-rosyjskich.

Analizując historię powojennych polsko-rosyjskich kontaktów artystycznych można zauważyć, że pomimo pouczeń i zaleceń, formułowanych na Kremlu, w odniesieniu do sztuki uprawianej w innych krajach „bloku”, bezpośrednich, nawet oficjalnych, spotkań twórców czy wspólnych wystaw nie było tak dużo, jak można by się było spodziewać. Niewątpliwie cieniem kładącym się silnie na wzajemne relacje był socrealizm. Wprowadzenie w 1949 roku doktryny realizmu socjalistycznego jako jedynie możliwego do uprawiania modelu twórczości okazało się traumatycznym doświadczeniem dla polskich „nowoczesnych”, jak ich wtedy nazywano. Paradoksalnie socrealizm głęboko dotknął artystów związanych, bądź sympatyzujących z ruchem komunistycznym w przedwojennej Polsce, zafascynowanych dokonaniem rosyjskiego konstruktywizmu.⁹ Szerząc hasłami postępu i awangardy ruchu robotniczego komunistyczni decydenci wprowadzali w miejsce rozwijającej się abstrakcji sztukę regresywną, programowo aintelektualną. W praktyce oznaczało to wycofanie awangardy z publicznego życia artystycznego, zamrażając przy tej okazji wszelkie kontakty z rosyjską czy raczej radziecką awangardą. W prasie artystycznej pisało się oczywiście bardzo dużo o dokonaniach radzieckiego socrealizmu stawiając go za wzór dla polskich twórców.

Po śmierci Stalina i potępieniu „kultu jednostki” pojawiać zaczęły się w obu krajach próby reaktywowania ruchu awangardowego. W Związku Radzieckim okres liberalizacji ostatecznie zakończyła wizyta I Sekretarza KPZR Nikity Chruszczowa na słynnej wystawie w moskiewskim Maneżu w 1962 roku. Krytyka, a w ślad za nią zaostrenie partyjnego kursu politycznego zepchnęło rosyjskich nowoczesnych, w najlepszym wypadku, na margines.

W polskiej historiografii za pierwsze wystąpienie przeciwko stylistyce socrealizmu przyjmuje się Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* w 1955 roku, zorganizowaną w warszawskim Arsenale w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Chociaż Arsenał trudno by uznać za manifestację awangardy,

⁴ Takie stanowisko zajmuje np. M. Oriškova; zob. Oriškova (2002).

⁵ Choćby Piotr Piotrowski, krytykując perspektywę uniwersalnej historii sztuki pojętej jako narzędzie metodologiczne, także – choć nie bez zastrzeżeń – dokonuje takiego podziału i nobilituje do rangi ważnych manifestacji artystycznych prace noszące znamiona politycznych wystąpień przeciw oficjalnej władzy. Piotrowski (2005: 14–34).

⁶ W przypadku Polski i Rosji cezury czasowe wzmoczonej ingerencji władzy w dziedzinie sztuki i tzw. odwilży – czyli liberalizacji znacznie się różnią. Socrealizm, jako jedynie obowiązującą doktrynę twórczości artystycznej w Związku Radzieckim wprowadzono już w 1932 roku, a w Polsce w 1949. Co prawda, w obu krajach nigdy go oficjalnie nie odwołano, ale polscy historycy przyjmują, że praktycznie skończył się około 1955 roku. Piotrowski (2005: 67).

⁷ W wypadku Rosji – komunistyczny Związek Radziecki był w pewnym sensie tworem rodzimym, a w Polsce nowy ustrój, nie mający szerokiego społecznego poparcia, został wprowadzony przy udziale wojsk radzieckich. Pisałem o tym w artykule zamieszczonym w katalogu wystawy *Za żelazną kurtyną*. Zob. Stangret (2010: 102–103).

⁸ Krytykę takich, pozbawionych głębszej analizy poglądów można było przeczytać w artykułach J. Hartmana i A. Romanowskiego. Zob. Hartman (2010: 14); Romanowski (2010: 15–16).

⁹ Można tu wymienić np. krakowskich twórców: Marię Jareme, Jonasza Sterna czy Jadwigę Maziarską. Zob. Czerni (1997: 43–46) oraz Trzupiek (2000: 218–220).

to miał on dość istotne znaczenie. Oto na oficjalnej wystawie i to reprezentującej sztukę polską, pokazano obrazy operujące deformacją i zdecydowanie różniące się od propagowanych wzorców, co świadczyło o rozluźnieniu doktrynerskiego gorsetu. Dla rozwoju polskiej awangardy o wiele większe znaczenie miało powołanie w tym samym roku 1955 – Galerii Krzywe Koło działającej przy Dyskusyjnym Klubie Krzywe Koło w warszawskim Śródmiejskim Domu Kultury i dwa lata później Drugiej Grupy Krakowskiej z siedzibą w wyremontowanej piwnicy Pałacu pod Krzysztoforą w Krakowie.

Galerię Krzywe Koło utworzono na fali „odwilżowych” nadziei na zapewnienie artystom prawa do indywidualnej wypowiedzi i decydowania w sprawach sztuki i twórczości. Niewątpliwym osiągnięciem kierującego galerią – Mariana Bogusza było zintegrowanie „nowoczesnych” wokół idei kontynuacji tradycji awangardy przerywanej wojną i socrealizmem. Zarówno w kręgu Krzywego Koła, jak i Grupy Krakowskiej wierzono, że istnieje szczególna więź między awangardowymi twórcami umożliwiająca porozumienie ponad podziałami wpływającymi z różnych ideologii artystycznych.¹⁰ Ekspozycje prezentowane w Galerii Krzywe Koło pod nazwą *Konfrontacje* czy *Argumenty* ukazywały szeroki wachlarz przemian zachodzących w sztuce polskiej, poddając je bezpośredniemu osądowi publiczności. Wernisaże, podczas których organizowano odczyty, koncerty, czytano poezję, rozszerzały krąg uczestników o osoby interesujące się nie tylko sztukami plastycznymi. Zawierane znajomości przenosiły się poza galerię: do kawiarni, pracowni, mieszkań, tworząc nieformalne środowiska. Główny sens aktywności Krzywego Koła polegał na tym, że niewielka w stosunku do oficjalnych salonów placówka, prawie pozbawiona funduszy, stała się prawdziwym animatorem życia kulturalnego w Warszawie.

Działalność Bogusza miała też inny, bardzo ważny wymiar. Nie ograniczała się jedynie do rodzimej awangardy, ale zakładała także konfrontację jej dokonań ze sztuką nowoczesną z innych krajów i to zarówno zachodnich, jak i bloku wschodniego.¹¹

¹⁰ W roku 1955 Kantor opublikował w prasie artykuł, wieszcząc koniec abstrakcji geometrycznej, której Stażewski był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli. Pomimo tak różnych poglądów na temat sztuki obaj zgodnie współpracowali, np. w Galerii Foksal, współkształtując program jej działalności. Kantor (1957).

¹¹ W Krzywym Kole zorganizowano wiele różnych prezentacji twórczości artystów zachodnich. Można tu wymienić np. wystawę PHASES (1959) przeniesioną z krakowskich

Te międzynarodowe kontakty miały wyzwalać nie tylko ożywcze impulsy dla rozwoju awangardy, ale też zapewnić artystom z krajów socjalistycznych faktyczny udział w krwioobiegach światowej sztuki.¹² Oczywiście w tak zarysowanym planie nie mogło zabraknąć pokazów nowoczesnych twórców rosyjskich czy ściślej radzieckich. W roku 1961 urządzono indywidualną wystawę pochodzących z lat 1958–1961 rysunków, gwaszy i monotypii Elya Bielutina, potępionego po wystawie w Maneżu w 1962 r. Dzięki kontaktom Bogusza z Gerardem Kwiatkowskim, zawiadującym Galerią EL w Elblągu, przeniesiono w maju 1965 r. do Krzywego Koła ekspozycję rysunków i gwaszy sześciu „nieoficjalnych” artystów radzieckich: Anatolija Brusilowskiego, Władimira Jankilewskiego, Dmitrija Pławinskiego, Jurija Sobolewa, Julo Soostera i Władimira Weisberga. Dwa miesiące później Klub Krzywego Koła, nakazem władz, zamknięto, podając jako główny argument nieodpowiednią działalność Galerii. Nie należy ściśle łączyć zakazu funkcjonowania Krzywego Koła z wystawą niepokornych artystów rosyjskich, lecz raczej z chęcią rozbicia pewnego środowiska charakteryzującego się poczuciem opozycyjności w stosunku do partyjnych elit, ale bez wątplenia miały tu jednak znaczenie dyrektywy płynące z Moskwy. „Józef Kępa (WK PZPR) w rozmowie z przedstawicielem Klubu Aleksandrem Małachowskim, powiedział (...), że Galeria wywołuje demoralizujące szoki wycieczek radzieckich zwiedzających Stare Miasto. Demoralizacja polegała na tym, że sztuka abstrakcyjna daje widzowi możliwość swobodnej interpretacji, do czego w sztuce radzieckiej nigdy nie dopuszczono”.¹³ Całkiem już dobitnym sygnałem było urzędowe zarządzenie o dopuszczalności na wystawach najwyżej do 15% abstrakcji.

Krzysztoforów, na której pojawiły prace m.in. Jeana Jacquesa Lebela i Matty. Spośród twórców z krajów socjalistycznych, najżywsze kontakty były z artystami czechosłowackimi, stąd też ich liczny udział w projektach ekspozycyjnych Bogusza, zarówno kolektywnych, jak i indywidualnych, np. wystawa prac plastyków z grupy Maj 57 (1958), grafik Władimira Boudnika (1962), fotografii Emilii Medkovej (1962). Niemniej w Krzywym Kole pojawiały się prace artystów i z innych krajów socjalistycznego bloku, jak: Tihomira Gyarmathy z Węgier (1963), czy fotografów z NRD (m.in. Carola Abel, Klaus Fischer, Rosel Bork)(1957), a także z komunistycznej Jugosławii – rzeźby Momcilo Krkoviča (1960). Zagrodzki (1990: 87–111).

¹² Boguszowi udało się zorganizować także kilka pokazów zagranicznych polskich artystów związanych z Galerią Krzywe Koło, głównie w RFN, m.in. w Wuppertalu, Monachium, Duisburgu. Zagrodzki (1990: 84–118).

¹³ Zob.: Jedlicki (1963: 155). [Cyt. za:] Kotkowska-Bareja (1990: 12).

Program działalności Bogusza – z dzisiejszego punktu widzenia – zdawał się postrzegać przemiany w sztuce na zasadzie reifikacji, ignorując istnienie totalitarnego systemu.¹⁴ Pomimo pozornej porażki wniósł znaczący wkład do batalii o rozszerzenie zakresu wolności sztuki. Powrót do epoki stalinowskiej okazał się zresztą niemożliwy, a słynny piętnastoprocentowy margines abstrakcji tracił znaczenie. Z jednej strony, z uwagi na zachodzące zmiany w sztuce (charakteryzujące się powrotem do przedmiotowości, akcjonizmem – nowy realizm, pop-art, happening – co nastroczało trudności cenzorom w orzekaniu, co jest abstrakcją, a co nie), a z drugiej strony, z uwagi na zanik stylistyki socrealistycznej, bo na stronę „nowoczesnych” przechodzili artyści tworzący sztandarowe dzieła polskiego realizmu socjalistycznego.

Pomysł kontynuowania w Warszawie dzieła Mariana Bogusza narodził się w kawiarni SARP-u, której stałym bywalcem był Henryk Stażewski – nestor polskiej awangardy. Przy słynnym stoliku zarezerwowanym dla Stażewskiego spotykało się grono młodych krytyków, artystów, fotografików, współpracowników Bogusza i znajomych z wernisażu w Krzywym Kole m.in.: Roman Owidzki, Włodzimierz Borowski, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Jerzy Ludwiński, Jan Ziemiński, Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski, Mariusz Tchorek, Eustachy Kossakowski, Tadeusz Rolke. Rozważano projekt założenia nowej galerii, nie skażonej ideologicznymi hasłami i propagandowymi imprezami, w której można by podjąć kontynuację tradycji polskiej awangardy, rozumianej w sensie ciągłości rozwoju nowoczesnej sztuki i przełamania jej izolacji na arenie światowej. Oczywiście w ludowej Polsce lat 60. założenie jakiegokolwiek prywatnej placówki kulturalnej było niemożliwe. Z lekcji Krzywego Koła wypływał wniosek, że niezależne miejsce nie powinno zaudać rzucać się w oczy i nie jest ważna jego wielkość, skoro sztuka przekroczyła już przestrzeń wystawowej sali. Usytuowanie galerii przy Pracowniach Sztuk Plastycznych,¹⁵ w miejscu nie funkcjonującej zakładowej biblioteki marksizmu-

-leninizmu wydawało się mało realne, lecz o dziwo dyrektor PSP Henryk Urbanowicz wyraził zgodę..

Galeria Foksal mieszcząca się do dziś w lewym skrzydle Pałacu Zamoyskich przy ul. Foksal zainaugurowała swą działalność 1 IV 1966 r. wystawą pięciu artystów. Swoje prace pokazali wówczas: Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Roman Owidzki, Henryk Stażewski i Jan Ziemiński. Wkrótce wśród artystów współpracujących i współkształtujących program Foksalu znaleźli się również: Tadeusz Kantor, Maria Stangret i Koji Kamoji.

Od początku swego istnienia Galeria Foksal wyróżniała się swym międzynarodowym charakterem i teoretyczno-krytyczną refleksją na temat miejsca i funkcjonowania instytucji. Trzeba jednak pamiętać, że faktycznie galeria nie stanowiła początkowo instytucjonalnego organizmu. Ponadto aprobata dyrektora PSP oznaczała jedynie pozwolenie na organizowanie w tym miejscu wystaw i to za każdorazową jego zgodą, na warunkach umowy-zlecenia. W przypadku twórców zagranicznych wymagana była jeszcze akceptacja Ministerstwa Kultury. Bynajmniej nie wiązało się to z uzyskaniem jakichś dodatkowych funduszy, a tym bardziej dewiz. Koszty przyjazdów i pobyków artystów z Francji, USA czy Wielkiej Brytanii udawało się pokrywać dzięki wsparciu m.in. ambasad, British Council, Instytutu Francuskiego lub z prywatnych środków samych twórców. W latach 70. po dojściu do władzy w Polsce Edwarda Gierka nastąpiło z jednej strony poluzowanie cenzury w sprawach kontaktów kulturalnych z Zachodem, a z drugiej – mimo deklarowanych przyjaźni z bratnimi krajami socjalistycznymi i serwilizmu w stosunkach ze Związkiem Radzieckim – ściśle reglamentowanie stosunków z artystami. Wnioski Galerii Foksal w sprawie zorganizowania wystaw twórców z krajów komunistycznych spotykały się z odmową i wyjaśnieniem, że ekspozycje artystów z tych państw są zarezerwowane tylko dla oficjalnej współpracy kulturalnej z tymi krajami. Przez cały okres komunistyczny udało się na Foksalu zrealizować tylko jedną wystawę twórców węgierskich i zamkniętą dla publiczności pokaz czeskich konceptualistów.

Lata 70. to dość szczególny czas w sztuce polskiej, wzbudzający wiele kontrowersji. Nowoczesnej sztuki nieoficjalnej, tworzonej w podziemiu, praktycznie nie było. Rząd Gierka nie interesował się zbytnio kulturą, choć zachował wszystkie do tej pory funkcjonujące narzędzia represyjnego państwa, wraz z wszechobecną cenzurą. Ten okres

¹⁴ Bogusz opublikował program Galerii Krzywe Koło w roku 1957. Bogusz (1957: 29–30).

¹⁵ Pracownie Sztuk Plastycznych (PSP) były potężną monopolistyczną instytucją powołaną do realizacji umów zawieranych przez polskie państwowe instytucje z plastykami. Zakres ich działalności był bardzo szeroki, od etykiety towarowych po dekoracje pierwszomajowe i pomniki komunistycznych bojowników. Schemat organizacyjny i zakres działalności PSP przedstawił Ł. Ronduda. Ronduda (2009: 246–247).

liberalizacji, charakteryzujący się autotelicznością sztuki, bywa teraz, przez młodsze pokolenia badaczy, (głównie zajmujących się sztuką krytyczną) często bardzo surowo oceniany. Izabela Kowalczyk przedstawiając sytuację w sztuce polskiej po 1956 roku napisała: „Sztuka stała się apolityczna – jednak właśnie ta apolityczność była konformizmem, elementem układu: państwo – sztuka, w którym oba człony koegzystują w miarę przyjaźnie, o ile nie próbują zamienić się rolami. Sztuka ta nie dotykała więc problemów politycznych, nie interesował jej też obszar społeczny, nie próbowała tworzyć komentarzy i krytykować otaczającej ją rzeczywistości. Sztuka poruszała się w zamkniętym kręgu zakreślonym przez nią samą. Być może nie było żadnych innych możliwości, lecz to czyniło ją paradoksalnie związaną z politycznym układem tamtego czasu – wygodną dla tego układu.”¹⁶ Tymczasem, gdy zestawimy tę opinię z głosami pochodzącymi z krajów ościennych, choćby z dawnego Związku Radzieckiego, wyłania się jeszcze inny wymiar sztuki tego czasu. We wstępie do katalogu wystawy o działalności Galerii Foksal w latach 1966–1989, zrealizowanej w Kumu Museum w Tallinie, dyrektorka Anu Livak napisała: „Założenie niezależnej, niekomercyjnej galerii sztuki prowadzonej przez krytyków i artystów i organizowanie w niej wystaw tak znaczących międzynarodowych artystów jak Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Bill Viola, Tadeusz Kantor, Daniel Buren czy Victor Burgin było czymś, o czym my w Estonii mogliśmy jedynie pomarzyć. Informacje na temat wydarzeń na międzynarodowej scenie artystycznej docierały do Estonii głównie za pośrednictwem prasy i katalogów, a także dzięki relacjom osób powracających z krótkich zazwyczaj i nieczęstych wyjazdów za granicę. Polskie czasopismo „Projekt”, które wraz z podobnymi tytułami z krajów bloku stało się dostępne w Estonii pod koniec lat 50., było jednym z najbardziej poszukiwanych źródeł informacji w tym zakresie.”¹⁷

Niewątpliwie, jak trafnie to ujął Tomasz Gryglewicz: „...środowisko artystyczne w PRL-u żyło w poczuciu permanentnego konfliktu nie przystających do siebie porządków: nowoczesnej sztuki i tzw. centralizmu socjalistycznego.”¹⁸ Oczywiście nie można zdecydowanie pozytywnie oceniać polityki kulturalnej PRL-u w latach 70., bo wydaje się,

że bardziej wynikała ona z walki artystów o poszerzenie granic wolności niż świadomego planowania władz. Jednak również nie do końca jest trafnym opisywanie tego okresu poprzez przywołanie Foucaultowskiego panoptyzmu, w którym artyści sami kontrolowali, by sztuka nie miała politycznego charakteru, a w zamian za to władza fundowała im wygodne funkcjonowanie.¹⁹ Ówczesna polska rzeczywistość wydaje się bardziej skomplikowana, a granice między politycznym pragmatyzmem, a oportunistycznym i konformistycznym, nie tak wyraźnie zarysowane, co wymaga jeszcze rzetelnych badań historycznych.

Jeśli chodzi o wpływy rosyjskie w Polsce komunistycznej, to raczej ruch w sztuce nieoficjalnej Związku Radzieckiego miał wektor zwrotny. Aczkolwiek chodziło bardziej o informacje na temat nowych nurtów za żelazną kurtyną niż o współczesną sztukę polską. Wśród artystów Galerii Foksal, wobec zdecydowanej polityki zamrożenia kontaktów z niepokornymi twórcami radzieckimi, wpływów ówczesnej radzieckiej sztuki nie było. Niemniej fascynacja rosyjską awangardową poezją i sztuką początków wieku była bardzo żywa. Paradoksalnie wiedzę na ten temat czerpano nie z radzieckich, ale polskich i zachodnich opracowań. Znalazło to przełożenie i swoje miejsce np. w sztuce Marii Stangret-Kantor i Tadeusza Kantora.

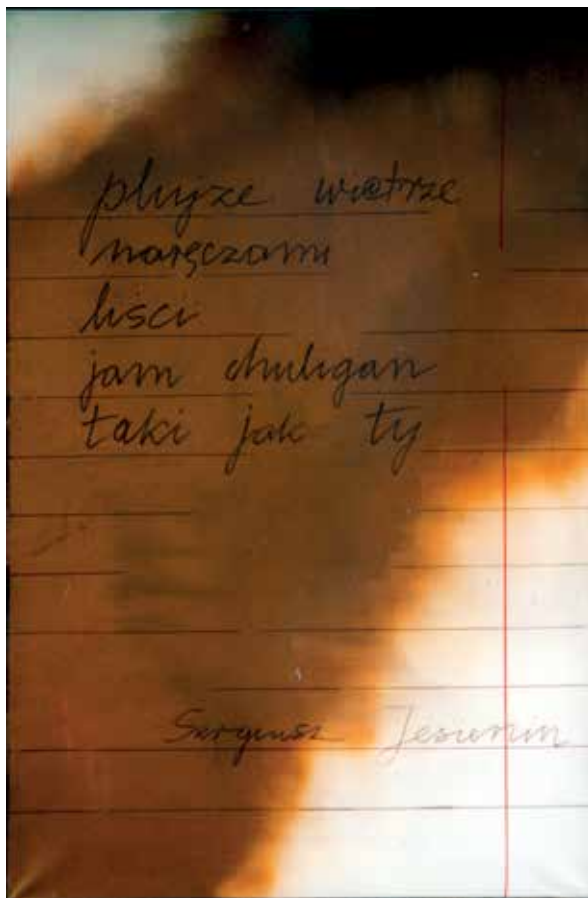
W twórczości Marii Stangret pojawia się wiele rosyjskich motywów, ale chyba najważniejsza pozycja w tym względzie przypadła Sergiuszowi Jesieninowi. Artystkę zafascynowało niemal wszystko, co wiązało się z Jesieninem. Tak jego wiersze przekraczające ramy poezji, jak i legenda barwnej osobowości, tragizm losu, anarchizm, fatalizm, rzucanie na szalę swego życia. Urzekały opisy rodzimej przyrody, tęsknoty za przemijającym światem, ale też imażynizm dający pierwszeństwo obrazowemu walorowi słowa, sentymentalizm, a zarazem i dosadność wypowiedzi, w której słowo nie traciło kontaktu z rzeczą, a także sama struktura wiersza będąca swobodnym wyborem poety. Maria Stangret, w swych wywiadach podkreślała, że jej zainteresowanie malarstwem wynikało z literatury, bo stwarzała ona obrazy działające na wyobraźnię. Dla artystki rozpoczynającej swą drogę twórczą od malarstwa informel akt malowania był uwolnieniem czystej spontaniczności, pasji, wyobraźni, podob-

¹⁶ Kowalczyk (1999: 58–59).

¹⁷ Livak (2009: 89).

¹⁸ Gryglewicz (1999: 9).

¹⁹ Takie stanowisko zajmuje np. P. Piotrowski. Piotrowski (2005: 309–312).



Il. 1. Maria Stangret, *Hommage à Jesienin I*, 1986/87, akryl na płótnie, 151 x 107,5 cm, fot. Marek Gardulski

nej działaniu małego dziecka, które – jak mówiła – „kontroluje i postrzega świat bardzo indywidualnie, ale nie ma w tym zamierzonej celowości i pełnej świadomości, a przez to zdarzają się niezwykle przypadki i ujawniają niespotykane emocje.”²⁰ Interesował ją też moment przejścia, gdy z wiekiem dziecko zaczyna naśladować naturę, przestaje ufać swojej wyobraźni, korzystać z tego, co gotowe, poznawać komunikacyjno-intelektualną wartość pisanego znaku. Malarka sięga do Jesienina, bo jego poezja wydaje się jej najważniejszym twórczym i najbliższym duchem dla jej własnych poszukiwań artystycznych. W latach 80. i 90. realizuje różne wersje dzieła pt. *Hommage à Jesienin*.

W pierwszej z nich malarskie płótno przybiera formę zaplamionej kartki papieru ze szkolnego zeszytu, na której pojawia się odręcznie napisany fragment wiersza Jesienina: *Plujże wietrze naręczami liści, jam chuligan taki jak ty...* (il. 1). Artystka nawiązuje tą formą dzieła do samego początku pisma, gdy słowo wcieliło się najpierw w obraz, kiedy

nie istniało jeszcze rozróżnienie pomiędzy pismem a obrazem. W tym wypadku linia kreślona na białym płótnie postrzegana potocznie w kategoriach malarstwa przybiera inny sens, obraz staje się lekturą do czytania i tym samym przynależy już do literatury. Autorka zwraca też uwagę na sam przedmiot: obraz – kartkę papieru, zaplamiony świstek – nietrwały, kruchy, jakby niższej rangi w kategorii rzeczy, który dla poety, podobnie jak łatwy do zniszczenia obraz dla malarza, był najważniejszym w życiu twórczym. Podobnie jak w poezji konkretnej malarzkę pociąga pojęcie inteligibilności w ujęciu Parmenidesa, zakładające że myśl jest spełnieniem, a praca służy jedynie dochodzeniu do tej myśli, cecha rzeczy, która pozwala wtórnie jej na bycie poznawalną przez intelekt.

W drugiej z wersji pod obrazem z namalowanymi drzewami artystka ustawiła blaszaną skrzynię wypełnioną liśćmi (il. 2). Zrezygnowała z tekstu na rzecz zaakcentowania funkcji semantycznej, relacji między pozostającym w formie zapisu w książce fragmentem wiersza Jesienina a rzeczywistością, do której pisane znaki się odnoszą, i konkretyzacji związku imażynizmu z przedmiotem. Poza innymi – czysto malarskimi problemami – w tej jej rzeczywistości – produkcie wyobraźni malarki, dźwięczy też podziw dla niezrównanego piewcy piękna rosyjskiego pejzażu.

Fragment z wiersza Jesienina *Tyle smutku* pojawia się też w pracy Marii Stangret *Hommage à Tadeusz Kantor*. Tym razem jest to bezpośrednie odwołanie do tematyki tej poezji, przemijania, tęsknoty za dawnym, zaginionym światem, które w swej twórczości literackiej przedstawiał Jesienin, a w swych spektaklach teatralnych Tadeusz Kantor (il. 3).²¹

Spośród innych motywów rosyjskich w sztuce Marii Stangret zwraca uwagę obraz *Pamięci lekarzy 1953 roku* (il. 4). To zupełnie już inny obszar twórczych zainteresowań artystki, wiążący się z bohaterstwem i ofiarą mimo woli, uwikłaniem politycznym zwykłych, pragnących tylko żyć i pracować ludzi w systemach totalitarnych.²²

W przypadku Tadeusza Kantora przytoczę dwa fakty:

Jesienią 1990 roku, na kilka tygodni przed śmiercią Tadeusza Kantora, zadzwonił do arty-

²⁰ Dzierżyc-Horniak (2005: 169).

²¹ Wnikliwą analizę tego obrazu przeprowadziła A. Dzierżyc-Horniak. Dzierżyc-Horniak (2005: 141–144).

²² Dzierżyc-Horniak (2005: 151–152).



Il. 2. Maria Stangret, *Hommage á Jesienin II*, 1989/94, technika mieszana (akryl na płótnie, blaszana skrzynia, liście), obraz – 180 x 130 cm., skrzynia – 30 x 100 x 35 cm, fot. Marek Gardulski

sty przedstawiciel polskiego ministerstwa kultury z pytaniem, czy byłoby możliwe zorganizowanie występów Teatru Cricot 2 w Rosji i jakie warunki musieliby spełnić w tym wypadku organizatorzy? Kantor odpowiedział, że właściwie jest tylko jeden zasadniczy warunek, a mianowicie chciałby udać się na grób Wsiewołoda Meyerholda, by złożyć hołd temu wielkiemu reformatorowi teatru. W tym czasie trwały w Krakowie próby do ostatniego dzieła teatralnego Kantora – *Dziś są moje urodziny*. W jednej z sekwencji dramatu znalazła się scena męczeństwa Meyerholda. Podczas próby podekscytowany reżyser poinformował aktorów o telefonie z ministerstwa i otwierającej się możliwości pokazania przedstawienia w Moskwie. Niestety rozmowy na temat rosyjskiego *tournee* nigdy nie doczekały się konkretnych ustaleń, przerwała je zresztą nagle śmierć krakowskiego twórcy. W tak osobistym spektaklu, swoistym intymnym wyznaniu (posługując się językiem Kantora), jakim było *Dziś są moje urodziny*, w którym przywoływane są postacie zmarłych artystów – przyjaciół autora, po-

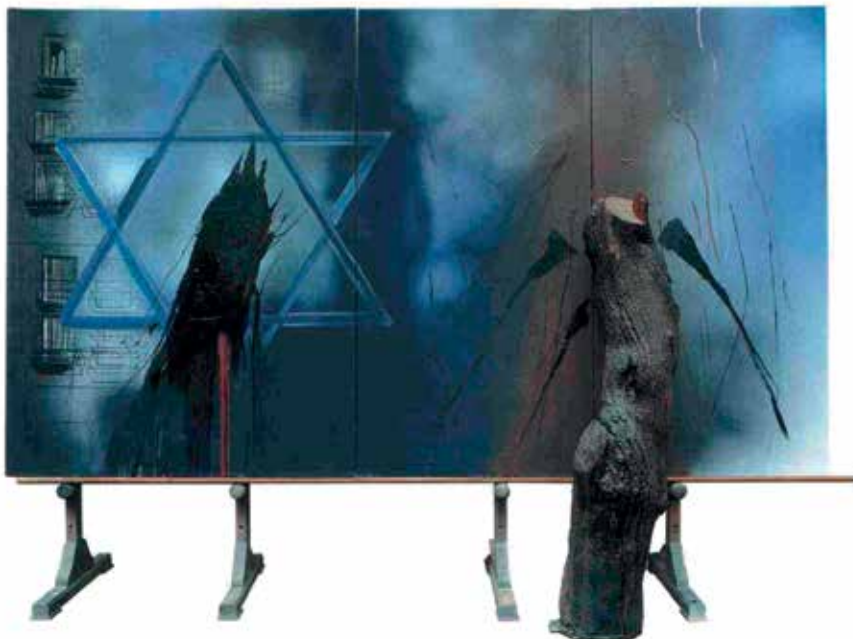


Il. 3. Maria Stangret, *Hommage á Tadeusz Kantor*, 1992, technika mieszana (akryl na płótnie, papier syntetyczny, pień drzewa), ok. 250 x 160 cm, fot. Marek Gardulski

jawił się Meyerhold, którego polski artysta nie miał przecież okazji poznać osobiście. Dodać należy też, że zjawiał się odgrywany przez *Autoportret* autora (il. 5).

Kantor był wielkim przeciwnikiem dzielenia kultury na wschodnio- i zachodnioeuropejską. W jednym ze swych ostatnich esejów przed śmiercią pt. „Cafe Europa”, której towarzyszył rysunek pod tym samym tytułem napisał (il. 6):

Europa jest niepodzielna. Europa kultury./
W moim życiorysie żarliwe wchłanianie wielkiej wiedzy o Bauhausie nakładało się na bezlitosną/hitlerowską eksterminację wielkich Apostołów Abstrakcji./
W roku 1938 wyrosły z Bauhausu mój marionetkowy spektakl *Śmierć Tintagilesa*/
Maeterlincka brzmiał jak *Requiem*./
W 1942, kiedy opracowując w Podziemnym/ Teatrze spektakl *Balady*, niemal spowiadałem/ się z moich grzechów Symbolizmu przed imponującym konfesjonalem/ Rosyjskich/ Konstruktywistów – w tym samym czasie/ Wsiewołod Meyerhold mordowany był bestialsko przez stalinowskich/ zbirów – a z nim poeci,/ artyści.../ Najwięksi./
Oni wszyscy ginęli za Ducha Kultury Europejskiej./
Europa jest jedna!/
/



Il. 4.
Maria Stangret, *Pamięci lekarzy 1953 roku*, 1993, technika mieszana (akryl na płótnie, pień drzewa, metalowa puszka), obraz – 200 x 350 cm, pień – wys. 150 cm, fot. Marek Gardulski



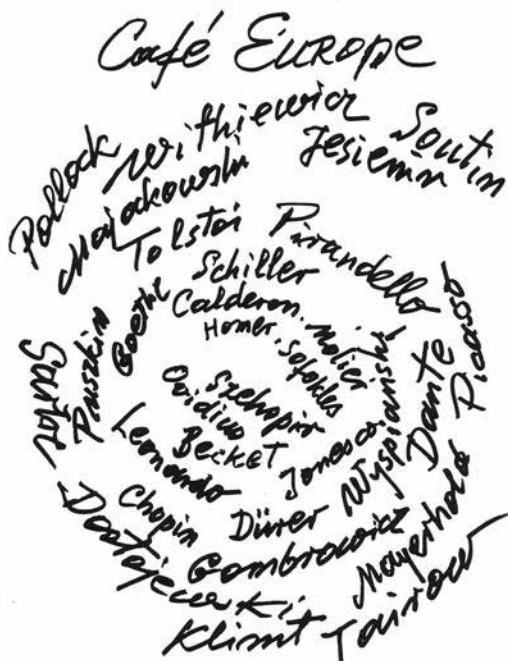
Il. 5.
Tadeusz Kantor, *Dziś są moje urodziny*, scena z próby 1990, (od lewej Enkawudziści: Eros Doni, Stanisław Michno, Jean-Marie Barotte; leży *Autoportret*: Andrzej Wełmiński; próbę prowadzi: Zofia Więclawówna)

Gdzieś na rozstajnych
drogach Czasu
musi istnieć „Caf é Europe”...
kogo tam nie ma
Prawdziwa Europa
Wieczna ! Spróbujcie tylko proponować
jakieś barierki
w tej „Caf é Europe”²³

²³ Kantor (2005: 200).

Bibliografia

- Bogusz 1957 = Bogusz, Marian: „O nowoczesnej plastyce – w telegraficznym skrócie”, *Nowy Nurt*, 1/10/I (1957): 29–30.
- Borowski, Jurkiewicz, Przywara 1994 = Borowski, Wiesław, Jurkiewicz, Małgorzata, Przywara, Andrzej (red.): *Galeria Foksal 1966–1994*, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1994.
- Czerni 1997 = Czerni, Krystyna: „Pierwsza „linia podziału” [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Tomasz Gryglewicz (red.), Universitas, Kraków 1997: 43–46.



Il. 6. Tadeusz Kantor, *Café Europe*, flamaster na papierze, 29 x 21 cm, fot. Lech Stangret

- Drawicz 2007 = Drawicz, Andrzej (red.): *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 2007.
- Dzierżyc-Horniak 2005 = Dzierżyc-Horniak, Hanna: *Kartki zapisane gestem*, Neriton, Warszawa 2005.
- Gryglewicz 1999 = Gryglewicz, Tomasz: „Co zawdzięcza sztuka Polska PRL-owi?” [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski (red.), materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 11–12 grudnia 1997 roku, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Kraków 1999: 5–12.
- Hartman 2010 = Hartman, Jan: „Nasza, ludowa, zapomniana”, *Gazeta Wyborcza*, 22 VII (2010): 14.
- Jedlicki 1963 = Jedlicki, Witold: *Klub Krzywego Koła*, Instytut Literacki, Paryż 1963: 155. [cyt. za] Korkowska-Bareja (1990).
- Jedlińska 2005 = Jedlińska, Eleonora: *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Jurkiewicz, Mytkowska, Przywara 1998 = Jurkiewicz, Małgorzata, Mytkowska, Joanna, Przywara, Andrzej (red.): *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998.
- Kantor 1957 = Kantor, Tadeusz: „Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja. O sztuce informel”, *Życie Literackie*, 50 (1957).
- Kantor 2005 = Kantor, Tadeusz: *Pisma*, t. I. *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, t. II. *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, t. III. *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (wybór i oprac.), Ossolineum, Cricoteka, Kraków–Wrocław 2005.
- Kopaliński 1978 = Kopaliński, Władysław: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Kotkowska-Bareja 1990 = Kotkowska-Bareja, Hanna: „Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło” [w:] *Galeria Krzywe Koło*, Janusz Zagrodzki (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990.
- Kowalczyk 1999 = Kowalczyk, Izabela: „Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała” [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski (red.), materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 11–12 grudnia 1997 roku, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Kraków 1999: 57–64.
- Livak 2009 = Livak, Anu: „Wstęp” [w:] *We see you. The Foksal Gallery activities 1966–1989*, Karolina Łabowicz-Dymanus (red.), Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Galeria Foksal, Warszawa 2009: 89.
- Miecznicka-Wcisły 1994 = Miecznicka-Wcisły, Barbara (red.): *No! – and the Conformists. Faces of Soviet Art of 50s to 90s – Нем! – и конформисты. Образы советского искусства 50-х до 80-х годов – НИЕ! – и конформисты. Облицза sztuki radzieckiej lat 50. do 80.*, katalog wystawy, Muzeum im. X. Dunikowskiego, Pałac w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1994.
- Naylor, P-Orridge 1977 = Naylor, Colin, P-Orridge, Genesis (red.): *Contemporary Artists*, St James Press Ltd, London, New York 1977.
- Ojcewicz, Włodarczyk, Zajdel 2009 = Ojcewicz, Grzegorz, Włodarczyk, Renata, Zajdel, Dariusz: *Zabójstwo Sergiusza Jesienina*, Wyższa Szkoła Policji w Szczytnie, Szczytno 2009.
- Oriškova 2002 = Oriškova, Mária: *Dvojblasné dejiny umenia*, Bratislava 2002.
- Osiński 2010 = Osiński, Zbigniew: *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Piesoczyński 2001 = Piesoczyński, Nikołaj: „Wsiewołod Meyerhold. Teoria względności”, A. L. Piotrowska (przeł.), *Pamiętnik Teatralny*, 3–4 (2001): 5–48.
- Piotrowski 1999 = Piotrowski, Piotr: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999.
- Piotrowski 2005 = Piotrowski, Piotr: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej*

- w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
- Romanowski 2010 = Romanowski, Andrzej: „Z pamięcią katastrofa”, *Gazeta Wyborcza*, 24–25 VII (2010): 15–16.
- Ronduda 2009 = Ronduda, Łukasz: *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, Jelenia Góra, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.
- Rottenberg 2005 = Rottenberg, Anda: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005.
- Stangret 2004 = Stangret, Lech (red.): *Maria Stangret*, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2004.
- Stangret 2010 = Stangret, Lech: „Sztuka PRL-u, w PRL-u czy pomimo PRL-u. Kilka uwag na temat polskiej sztuki lat siedemdziesiątych” [w:] *Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989*, Piotr Nowicki (red.), katalog wystawy, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2010: 102–103.
- Stanisławski, Brockhaus 1994 = Stanisławski, R., Brockhaus, C. (red.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- Und Osteuropa*, katalog wystawy, Kunst – Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994.
- Trzupek 2000 = Trzupek, J.: „Tutaj zaczął się Cricot 2” [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrownica*, Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca (red.), Cricoteka, Kraków 2000: 218–220.
- Turowski 2004 = Turowski, Andrzej: „Notatki o awangardzie rosyjskiej w Polsce” [w:] *Warszawa – Moskwa 1900–2000 – Москва – Бабуява 1900–2000*, Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa (red.), katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004: 50–58.
- Woroszyński 1965 = Woroszyński, Wiktor: *Życie Majakowskiego*, PIW, Warszawa 1965.
- Zagrodzki 1990 = Zagrodzki, Janusz (red.): *Galeria Krzywe Koło*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990.

Lech Stangret

Russians fascination with the works of Maria Stangret and Tadeusz Kantor – Foksal Gallery artists

Relation between Polish and Russian avant-garde of the 20th century were quite difficult and marked by distrust in the first decades of this century. The most important from Polish side was the fear of ideological interference of Russia in the area of Polish culture that in the past had led to a loss of independence. After World War II the new borders in Europe and spheres of influence of the West and the Soviet Union had been established (after the conferences at Yalta and Potsdam) and relations between the Polish and Russian artists had become even more complicated. This work identifies a list of problems that historians meet while dealing with a critical description of the art of Polish – Russian 60s and 70s. Those problems involve a different division between so-called “official art” and “unofficial art” in both countries and different periodization, as well as different evaluation of communist heritage in both countries. The political dependence of the leading party in People’s Republic of Poland from Moscow also had an influence on the decisions the Kremlin had been making on cultural matters. In practice, the party apparatchiks had made contacts between Polish and “rebellious” Russian artists very hard or even impossible. Due to the freeze contacts determined policy there were no influence of Russian art among the artists of the avant-garde Gallery Foksal. However, the fascination with Russian avant-garde poetry and art of the early century was very much alive. Paradoxically this knowledge was not taken from the Soviet, but from Polish and western studies. This had turned up in the art such as Maria Stangret and Tadeusz Kantor, as discussed later in this work.