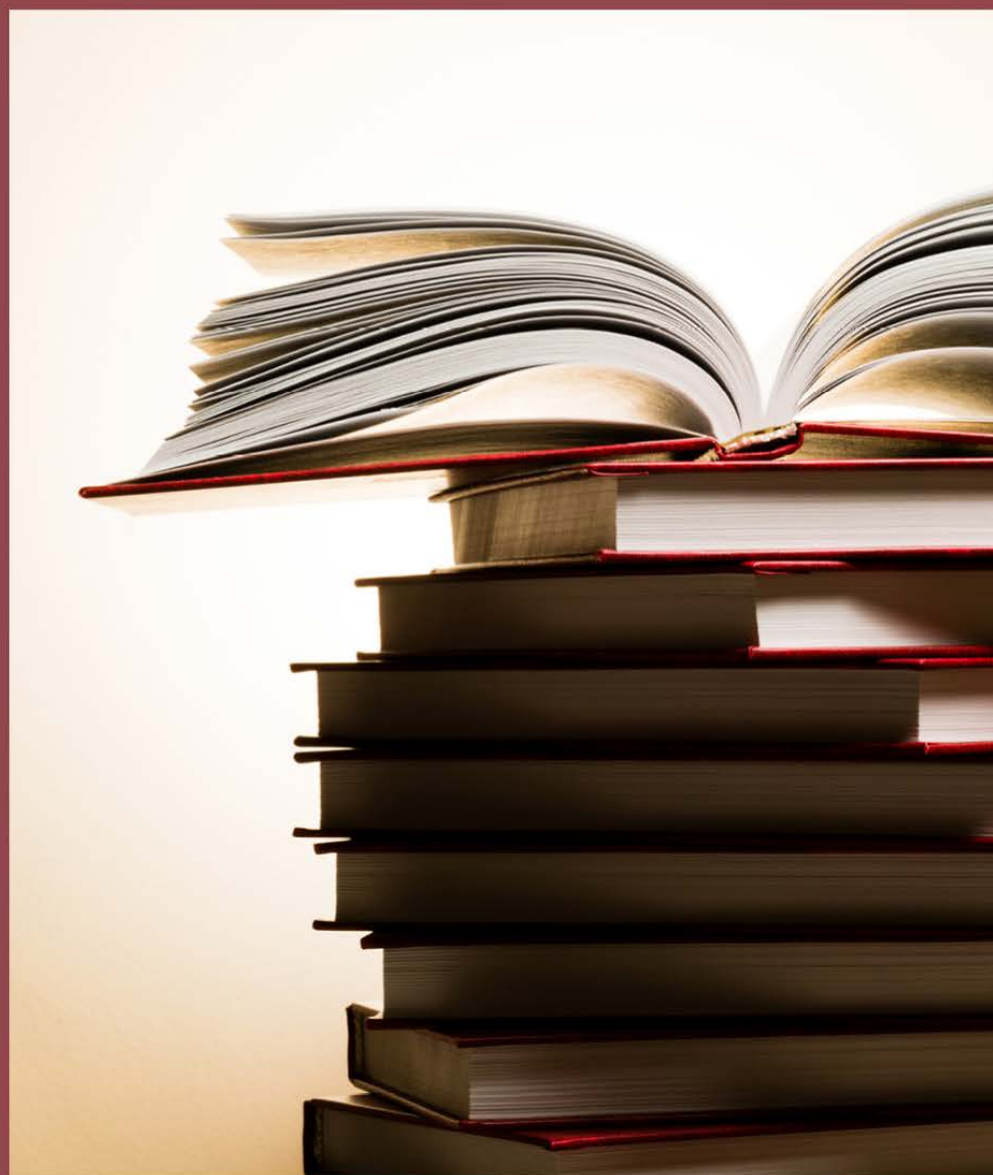


HUMANITIES AND CULTURAL STUDIES



e-ISSN: 2657-8972 | Vol. 4, No. 2 | June 2023



UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES
IN TARNOW

ISSN 2657-8972

Akademia Tarnowska
University of Applied Sciences in Tarnow

Humanities and Cultural Studies

Kwartalnik
Czerwiec 2023
Tom 4
Numer 2

Quarterly
June 2023
Volume 4
Issue 2

Wydział Humanistyczny
Wydział Sztuki

Faculty of Humanities
Faculty of Arts

| | |
|---|---|
| Rada Naukowa Editorial Board | Zofia Berdychowska, Ezra Cappell, Bogusław Dunaj, Marcin Gołaszewski, Bożena Groborz, Leszek Hońdo, Martina Kášová, Jaroslav Kušnír, Amela Ljevo-Ovčina, Jonathan McFadden, Zygmunt Mazur, Joanna Okoń, Marc Quaghebeur, Marcin Surzycki, Dariusz Vasina, Teresa Wilkoń, Katarzyna Wójcik, Janusz Zdebski |
| Redaktor Naczelny Editor-in-Chief | Wacław Rapak |
| Redaktor Zarządzający Managing Editor | Joanna Graca |
| Redakcja Editorial Team | Katarzyna Górowska |
| Adres redakcji Editorial Office | Akademia Tarnowska Redakcja czasopisma „Humanities and Cultural Studies” ul. Adama Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów, Poland tel. +48 14 63 16 538 e-mail: humanities@atar.edu.pl |

© Copyright by Authors & University of Applied Sciences in Tarnow, Poland
Udostępniane na podstawie Międzynarodowej Licencji Publicznej Creative Commons
Uznanie Autorstwa – Użycie niekomercyjne 4.0 | Available under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC-BY-NC 4.0)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną (referencyjną) jest wydanie elektroniczne.
The Editorial Board informs that the reference version of the journal
is the electronic edition.

Wszystkie artykuły naukowe publikowane w czasopiśmie są recenzowane.
All scientific articles published in the journal are subject to reviews.

Zgodnie z wykazem Ministerstwa Edukacji i Nauki publikacjom naukowym zamieszczonym
w czasopiśmie przyznawane jest 20 punktów
According to the regulations of the Ministry of Education and Science scientific publication
in the journal is awarded 20 points

Pełne teksty artykułów w otwartym dostępie są zamieszczane
na stronie internetowej czasopisma:
Full-text articles are posted in the open-access mode on the website of the journal:
hcsjournal.pl

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Słowo wstępne | 5 |
| MICHAŁ BORKOWSKI | |
| Ekskluzywizm doświadczenia artystycznego | 7 |
| The exclusivity of artistic experience | |
| BEATA SKOCZEŃ-MARCHEWKA | |
| Transgresje Władysława Wałęgi | 31 |
| Władysław Wałęga's transgressions | |
| MARCIN OLEŚ | |
| Dyscyplina przypadku. Rola przypadku w kształtowaniu | |
| XX-wiecznej tożsamości artystycznej | 39 |
| The discipline of possibility: The role of coincidence | |
| in shaping the 20th century artistic identity | |
| KACPER ANDRUSZCZAK | |
| Zachodnia wizualna tożsamość mody końca XX wieku. | |
| Analiza na podstawie magazynu „Vogue” | 63 |
| Western visual fashion identity at the end of the 20th century: | |
| Analysis based on “Vogue” magazine | |
| TOMASZ SUMARA | |
| Kampania wyborcza partii politycznych do Sejmu w 1930 roku..... | 73 |
| Electoral campaigns of political parties | |
| to the Sejm in 1930 | |
| | |
| VARIA | |
| DARIUSZ VASINA | |
| Uzależnieni od patrzenia | 105 |
| Addicted to looking | |

Słowo wstępne

Szanowni Państwo,
Drodzy Czytelnicy,

kolejny numer „Humanities and Cultural Studies” zawiera sześć tekstów, z których ostatni, autorstwa profesora Dariusza Vasiny, stanowiący rodzaj osobistej refleksji artysty i nauczyciela akademickiego, znalazł się w części Varia. Większość proponowanych przez redakcję tekstów – pięć na sześć – w mniejszym lub większym stopniu obraca się wokół kwestii szeroko rozumianej sztuki i tożsamości. Przypomnę, że tym samym wiążą się lub podejmują wątki konferencji naukowej na taki właśnie temat, zorganizowanej niemal dwa lata temu w Akademii Tarnowskiej (wówczas Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie).

Numer otwiera artykuł Michała Borkowskiego zatytułowany *Ekskluzywizm doświadczenia artystycznego*. Autor prowadzi rozważania, w których tytułowy „ekskluzywizm” ściśle łączy się z eksperymentatorskim charakterem doświadczenia artystycznego, gdzie mocno podkreślana samocelowość sztuki przyjmująca tutaj postać bezcelowości, stawia artystę i jego działania na cienkiej granicy, jak twierdzi Autor, „między obłędem a stanem natchnienia”. W tym sensie doświadczenie artystyczne naznaczone jest właściwymi sztuce i artyście paradoksami, jakie są im przypisane, jeśli ich misją jest „najwykwintniejsza apologia Życia”. Tak pomyślana poetyka doświadczenia stanowi egalitarny otwarcie na twórców sztuki i jej odbiorców.

Beata Skoczeń-Marchewka poświęca uwagę Władysławowi Wałędze i jego twórczości artystycznej zaliczanej przez Autorkę do „art brut”. Krakowski artysta, uznany za jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli, jest przedstawiony przez pryzmat jego życiowych doświadczeń. I tutaj można przywołać „poetykę doświadczenia”, tak jak ją definiował Ryszard Nycz w swojej ważnej książce. Władysław Wałęga należy do innej epoki, a jego doświadczenia, którym daje świadectwo swoją twórczością, o czym pisze Beata Skoczeń-Marchewka, są innej natury. Tym, co Wałęgę łączy z wieloma innymi artystami, jest terapeutyczny wymiar jego twórczości.

Kolejny, trzeci artykuł w tym numerze, napisany został przez Marcina Olesia i jest poświęcony kwestii przypadku ujmowanego przez Autora w kategoriach egzystencjalnych i artystycznych. Jak sam stwierdza, w prowadzonych rozważaniach nacisk kładzie na sztuki wizualne i muzykę. Odwołuje się do liczного grona znawców, tak filozofów — od Arystotelesa po przedstawicieli tak zwanej „french theory” — jak i teoretyków sztuki. Co istotne, prowadzona wokół kwestii przypadku dyskusja przyjmuje za punkt wyjścia i dojścia tezę przywoływanego w tym artykule Rafała Koschany’ego, iż wiarę w przypadkowość dzieła sztuki, może z wyjątkiem samego pierwotnego nań pomysłu, należy przypisać swoistej mitologii tworzenia.

Artykuł czwarty utrzymuje czytelnika w ogólnym tonie dotychczasowych rozważań. Choć podejście Autora okazuje się tutaj innego typu. Wskazuje na to już tytuł artykułu Kacpra Andruszczaka. Brzmi on: *Zachodnia wizualna tożsamość mody końca XX wieku. Analiza na podstawie magazynu „Vogue”*. Za tytułem kryje się zakres prowadzonych przez Autora artykułu badań, których dziedziną są kulturowe studia nad modą. Zgodnie z tytułem ramy czasowe rozważań to lata dziewięćdziesiąte jako kres tak zwanej zimnej wojny. Zakreślony w ten sposób kontekst obejmuje zarówno ponowoczesność, jak i globalizację, która wówczas już korzystała ze wsparcia Internetu. W prowadzonych analizach magazyn „Vogue” stał się „przewodnikiem w rzeczywistości przyspieszonego rozwoju gospodarczego”.

Piąty artykuł tego numeru „Humanities and Cultural Studies” nie wpisuje się co prawda w nakreśloną kwestię tożsamości sztuki, lecz nie pozostawia go to tym samym wartości. Tomasz Sumara wprowadza nas w historię międzywojnia i — jak zapowiada tytuł jego artykułu — w *Kampanię wyborczą partii politycznych do Sejmu w 1930 roku*. Autor omawia w sposób szczegółowy w ówczesny wyborczy kontekst, który dla wszystkich partii politycznych był, jak utrzymuje Tomasz Sumara, swoistym plebiscytem „za demokracją lub za dyktaturą, albo za Józefem Piłsudskim i sanacją lub przeciw nim”.

Jak już wcześniej wspomniano, tekst Dariusza Vasiny, który czytelnik znajdzie w części Varia, ma charakter osobistej refleksji artysty i nauczyciela akademickiego. Najlepszym rozwiązaniem wydaje mi się oddanie głosu Autorowi, który w streszczeniu swojego tekstu stwierdza: „Staram się przypomnieć sobie a zarazem ujawnić słuchaczom/ czytelnikom najważniejsze dzieła, komiksy obrazy czy grafiki, które towarzyszyły mi od najmłodszych lat i stały się niejako najważniejszymi elementami budującymi mój gust, świadomość artystyczną, tożsamość”.

Wacław Rapak
Redaktor Naczelny

Michał Borkowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

National College of Dublin, Dublin City University

<https://orcid.org/0000-0002-4233-1444>

mike.borkowski87@gmail.com

Ekskluzywizm doświadczenia artystycznego

The exclusivity of artistic experience

Abstrakt

Sztuka, gdyby stała otworem dla ogółu, powodowałaby niepowetowane straty – można stwierdzić, parafrazując słowa jednego z najważniejszych filologów nowożytnych, Fryderyka Nietzschego. Charakter sztuki – na wskroś eksperymentatorski i oscylujący wokół niepewności i bezcelowości – skutecznie uniemożliwia dostęp do niej dla każdego. Popularyzacja dzieła sztuki pozostaje założeniem szkodliwym społecznie, ponieważ doprowadza do autodestrukcji „natury przeciętne”. Ekskluzywizm doświadczenia artystycznego poręcza tożsamość dzielnych osobowości gotowych na liczne poświęcenia i niebezpieczeństwa. Granica między obłądem a stanem natchnienia jest bardzo cienka. Jej przekraczanie wymaga niezwyklego wyczucia i subtelności. Stendhal w dziele *O miłości* w duchu szowinizmu arystokratycznego stwierdza: „pomimo wielu starań nie mogę dać uszu głuchym i oczu ślepych”. Zatem psychagogia artysty jest paradoksalnym przedsięwzięciem i wynikiem nieporozumień wynikłych z forsowania modelu edukacji ufundowanej na absolutyzmie egalitaryzmu. Jednocześnie doświadczenie artystyczne nikogo i niczego nie wyklucza, gdyż jest rodzajem najwykwintniejszej apologii Życia. W akcie twórczym, szczególnym rodzaju aktywności, na wskroś sporadycznej i rzadkiej, gotowość na Nowe zajmuje centralne miejsce. Nieprzewidywalność, która przeraża większość, jest najwyższym rodzajem inspiracji dla twórcy. By coś powstało *par excellence*, nie może wcześniej istnieć, nawet w nadprzyrodzonej rzeczywistości. Nie może być też uprzednio pomyślane, jeśli ma być niepowtarzalne. A to już wymyka się wszelkim regułom. Człowiek wierzy w prawdę, artysta w świat – siedlisko tajemniczości.

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 8.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 10.12.2023

Słowa kluczowe:

ekskluzywizm, doświadczenie artystyczne, dionizyjski, artyzm, dostojny

Abstract

If art were open to the public, it would cause irreparable damage - to paraphrase one of the most important philologists of the modern era, Friedrich Nietzsche. The thoroughly experimental nature of art, which oscillates around uncertainty and aimlessness, effectively prevents it from being accessible to everyone. The popularization of the work of art remains a socially harmful assumption, as it leads to the self-destruction of 'mediocre nature'. The exclusivism of the artistic experience vouches for the identity of brave personalities ready for numerous sacrifices and dangers. The boundary between madness and a state of inspiration is very thin. Crossing it requires extraordinary sensitivity and subtlety. In his work 'On Love', Stendhal, in the spirit of aristocratic chauvinism, states: "despite my many efforts, I cannot give ears to the deaf and eyes to the blind". Thus, the psychagogy of artistry is a paradoxical endeavour and the result of misunderstandings arising from the pushing of an educational model founded on absolutist egalitarianism. At the same time, the artistic experience excludes no one and nothing - for it is a kind of the most exquisite apologia of Life. In the creative act, a particular kind of activity, thoroughly sporadic and rare, readiness for the New takes centre stage. Unpredictability, which frightens most, is the highest kind of inspiration for the creator. For something to come into being *par excellence*, it cannot pre-exist, even in a supernatural reality. Nor can it be pre-conceived if it is to be unique. And this already escapes all rules. Man believes in truth, the artist in the World – the abode of the mysterious.

Keywords

exclusivism, experience, Dionysian, artistry, stately

Wstęp

Nie byłoby dobrze, gdyby wszyscy przeczytali to, co mogą znaleźć na następnych kartkach; tylko wyjątki będą się delektowały tym gorzkim owocem nic nie ryzykując. A więc duszo trwożliwa zanim wejdiesz głębiej w nieuczesane landy, tak jak syn z szacunkiem odwraca oczy od wzniosłej kontemplacji twarzy matczynej albo raczej jak nie dający się objąć spojrzeniem ką utworzony przez wrażliwe na chłód i dużo myślące żurawie, gdy zimową porą suną potężnym lotem przez obszary milczenia, zmierzając pełnymi żaglami ku wyznaczonemu punktowi widnokregu, skąd nagle zrywa się wiatr dziwny i silny, który zwiastuje burzę¹.

Analiza możliwych powiązań między sztuką a ekskluzywizmem wciąż umyka uwadze współczesnej refleksji interdyscyplinarnej. Temat jest z pewnością niewygodny jak również niebezpieczny – łatwo być posądo-

¹ C. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 53.

nym o prowokację. Przyjęty powszechnie pogląd o potrzebie coraz większego niczym nieograniczonego dostępu do źródeł naukowych, kulturowych dla każdego zawsze i wszędzie, wzmacnia przekonanie, że sztuka może być aktywnością całej populacji. Manifestuje się przekonanie, że działalność artystyczna jako jedna z kategorii kultury służy społeczeństwu i „prawdzie” rozumianej filozoficznie bądź teologicznie. Utożsamia się w najbardziej pospolitej wykładni elityzm z ekskluzywnością, stawiając na przeciwległym biegunie kulturalną różnorodność. Popularyzuje się w ten sposób pogląd, jakoby ekskluzywizm doświadczenia artystycznego wykluczał różnorodność i wyodrębniał jakąś uprzywilejowaną samozwańczą grupę/jednostkę pogardzającą resztą społeczeństwa².

Celem pracy jest ujęcie ekskluzywizmu w jego własnym znaczeniu jako charakterystycznego rysu występującego w sztuce zrodzonej z „wolności ponad wszystko”³, nawiązującej z jednej strony do antycznego religijnego kultu Dionizosa i wspólnotowej „kategorii ekstazy”⁴, a z drugiej do „najwyższej samowiedzy”, w której „artysta we wglądzie tym osiąga ostateczne usprawiedliwienie swojego istnienia i spełnia się w eschatologicznej prawdzie bytu”⁵, również na tle krytyki obiektywizmu, która stygmatyzuje sporadyczny charakter twórczości jako ostentacyjną demonstrację subiektywizmu. Jednocześnie zostanie podjęta próba określenia pochodzenia zjawiska ekskluzywności oraz wskazanie na konsekwencje rozstrzygnięć perspektywy ekskluzywnej w artyzmie jako gotowym, widzialnym dziele sztuki dla rzeczywistości. W uzasadnieniu tezy dokonana została analiza przekroju rozproszonych różnorodnych wypowiedzi artystycznych (m.in. poststrukturalistów francuskich), o wyraźnie nieegalitarnej proveniencji, wraz z myślą dominującą gruntownie wyartykułowaną w Nietzscheańskiej filozofii arystokratyzmu, która na nowo podjęła zagadnienie występujące mniej lub bardziej widocznie na przestrzeni dziejów. Artykuł jest próbą wykazania, że ekskluzywizm doświadczenia artystycznego mógł nie tylko historycznie, ale i istotowo stanowić jedną z najobficiej i najbardziej kompleksowo wyrażonych aspiracji ludzkich możliwości. Mógł i może stanowić o jakości doświadczenia samego Życia *par excellence*. Określając coś jako ekskluzywne, wcale nie zamyka się horyzontu poznania, jeśli unikatowe doświadczenie odbywa się poza nim.

² „(...) historia tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wielkich ludzi, którzy na to pracowali. Ci bowiem wielcy ludzie byli przewodnikami ludzkości, wzorodawcami i w pewnym znaczeniu twórcami wszystkiego, co całe zbiorowisko ludzi zdołało zrobić, czego zdołało osiągnąć.” T. Carlyle, *Bohaterowie*, tłum. T. Macios, Kraków 2006, s. 5.

³ P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006, s. 417.

⁴ Tamże, s. 96.

⁵ Tamże, s. 98.

Źródła ekskluzywizmu doświadczenia artystycznego

W poezji epoki hellenistycznej podobnie jak w poezji wieku IV na próżno szukałoby się odzwierciedlenia problemów nurtujących epokę współczesną. Literaci wędrują obecnie po dworach wielkich władców, a poezja oddala się coraz bardziej od mas, staje się sztuką i poezją dla „wybranych”⁶.

Doświadczenie artystyczne rozumie się w tej pracy w duchu poststrukturalistycznych interpretacji „estetycznego usprawiedliwienia istnienia”, odrodzonego antycznego smaku w preambule filozoficznej „śmierci Boga”, i zmierzchu homogenicznego, uniwersalnego porządku jako przezwyciążenia perspektywy „języka pojęciowego, zrodzonego z konwencjonalnego systemu sztucznych znaków”⁷; doświadczenie artystyczne można przyrównać do lektury, która „niczego nie pomija: rozważa, lgnie do tekstu, czyta, by tak rzec, przykładowo i w uniesieniu, i w każdym momencie widzi w tekście rozdzielający języki asyndeton – a nie anegdotę; nie interesuje jej (logiczna) ekstensja, rozwijanie kolejnych prawd, lecz nawarstwienie się znaczenia”⁸. Taki rodzaj czytania (doświadczenia) umożliwia wstąpienie „do klanu arystokratycznych czytelników”⁹, którego istotą jest to, że: „powstaje w obrębie języków, w akcie wypowiedzania, a nie w następstwie wypowiedzi”¹⁰.

Mówiąc o ekskluzywizmie w doświadczeniu artystycznym, mówi się o tożsamości Europejczyka, gdyż sięga się do kolebki zachodnioeuropejskiego dziedzictwa – do starożytnej Grecji, *genius loci*, pojęcia arystokratyzmu, tożsamości Europejczyka ukształtowanej *in extenso* w szeroko pojętym paradygmacie helleńskim.

Sztuka w Grecji była na wskroś heterogeniczna, tak jak społeczeństwo o bardzo mocno zaznaczonych i respektowanych klasach społecznych. Było to społeczeństwo, którego kamieniem węgielnym, a zarazem probierzem cnót był stan arystokratyczny. Myśl, a zatem i twórczość odnosiła się do elity, nie do ogółu. Aktywność artystyczna wiązała się ściśle z zajmowanym statusem społecznym i była traktowana jako dobrostan obywatelski, w którym mogą brać udział desygnowani do jej nadawania i odbioru najlepší, *aristoi*.

Mówiąc o istocie greckości, ma się na myśli to greckie społeczeństwo, które było elitarne w arystokratycznej demokracji – sc. stworzone w myśl elity ówczesnej i dla niej, gdy zgromadzenie ludowe (*ekklesia*)

⁶ K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964, s. 267.

⁷ P. Pieniążek, dz. cyt., s. 99.

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 19–20.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ Tamże, s. 20–21.

było „istotną władzą suwerenną”¹¹. Zatem nie jednostka, (wódz, władca, *Besserwisser*)¹² decydowała o jego statusie, a otwarta dyskusja publiczna „naturalnie” uformowanych elit. Mówiąc „naturalnie”, ma się na myśli najbardziej witalnych przedstawicieli helleńskiego społeczeństwa, którzy uformowali państwowość hierarchiczną *polis*. Nie jest to równoznaczne z nowoczesnym popularnym poglądem, że ten ustrój był *au fond* niesprawiedliwy, ponieważ był wybiórczy. Był inny, nie w większym stopniu selektywny niż współczesne formy ustrojowe, które – jak się wierzy – są wynikiem postępu ludzkości.

Demokrację starożytnej Grecji od demokracji współczesnej¹³, masowej odróżnia to, że ekskluzywna skazała na śmierć Sokratesa, a masowa – Jezusa. Pierwsza nie czyni tego z nienawiści do myślenia, jak sugerował to m.in. Platon (niedorzecznym jest posądzać elitę o nienawiść do myśli), a z chęci zapobiegania wynoszeniu się ponad elitarną wspólnotę (pomiijając brutalny sposób wykonania wyroku, właściwy dla tamtych czasów i spór dotyczący zasadności sokratejskiej argumentacji, choć na tamte czasy była sensacyjna).

W drugim przypadku wyrok zapadł pod wpływem emocjonalnego przedstawienia, spektaklu i dla skandalu. Przypadkowy *vox populi* zdecydował o losie Chrystusa, oszczędził bandytę. Sytuację z zachowaniem wszelkich proporcji można przenieść na współczesność: demokracja na wzór ateński chroni swój status komunikacyjny, wspólnotowy i znaczeniowy, neutralizuje stanowiska wykluczające, podważające sens istnienia elity¹⁴, dążące do jej zniesienia, zapobiega manipulacjom opinii przeskalowanych i gargantuicznych. Masowa po realizacji sztandarowego postulatu usunięcia elit robi „słodkie miny do plugawej większości”¹⁵, jak w powieści

¹¹ Tamże, s. 148.

¹² „Nasze państwo nie miało wówczas ani opartego na prawie ustroju arystokratycznego, ani demokratycznego, lecz istniały u nas rządy najbardziej sprzeczne z praworządnością i wzorowym ustrojem, a najbliższe tyranii, to znaczy rządy kilku możnowładców”. Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1953, s. 186.

¹³ „W przekonananiu Derridy, Nietzsche nie kwestionuje tak uniwersalnie i etycznie określonego pojęcia »demokracji w ogóle«, lecz wyłącznie »określone formy demokracji«. (...) Przedefiniowanie pojęcia demokracji związane jest z demokratyczną odpowiedzią na zagrożenia, jakie dla »demokracji w stylu zachodnim« niosą globalizm, a szczególnie »akceleracja technonaukowa«, z jej radykalnym »podkopywaniem lokalności«. P. Pieniążek, dz. cyt., s. 412.

¹⁴ „Arystokracja reprezentuje wiarę w elitę ludzkości i wyższą kastę. Demokracja reprezentuje niewiarę w wielkich ludzi i społeczeństwo elitarne: »Wszyscy są sobie równi«”. F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, tłum. G. Kowal, Warszawa 2011, s. 189.

¹⁵ Stendhal, *Czerwone i czarne*, tłum. T. Boy-Żeleński, Fundacja Nowoczesna Polska, s. 175, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/stendhal-czerwone-i-czarne> [dostęp: 30 maja 2023 r.].

Stendhala, zatem by się jej „podlizywać”, by zdobyć poparcie tłumu, a nie dla rzekomego „dobra ogółu, wymagającego ofiary jednostki”¹⁶.

Tę wyjątkowość greckości ukonstytuowała pierwsza religia cywilizacji zachodnioeuropejskiej – hellenizm¹⁷. Hellenizm rzutował nie tylko na wymiar społeczny, ale był ściśle związany ze sferą doświadczenia artystycznego. W szeroko pojętym hellenizmie, religii politeistycznej, uznawało się za standard utrzymanie hierarchicznej struktury populacji jako najbardziej sprawiedliwej, będącej dziełem „stanu rzeczy”. Następstwem takiego rozstrzygnięcia jest m.in. nieuznawanie za pożyteczne społecznie popularyzacji sztuki. Choć nawet więźniowie i niewolnicy mogli uczyć się na spektakle teatralne, stanowili część całości wydarzenia, najczęściej pełnili rolę służby-obługi obywatela¹⁸, ale jednocześnie stanowili poręczanie specyfiki greckiej sfery publicznej, mianowicie tego, że Grecy byli otwarci na eksperymenty społeczne. Mit prometejski dobrze zabezpieczał status hierarchii, a jednocześnie ostrzegał przed brawurowymi zapędami egalitarnymi – gwarantował każdemu śmiałkowi los najgorszy.

Podobnie rzecz się ma w starożytnym Rzymie, który adaptuje wielowymiarowość społeczeństwa wraz z całym dobrodziejstwem inwentarza systemu arystokratycznego, w tym i elitarność sztuki. Starożytny Rzym przed rewolucją bliskowschodnią¹⁹ jest jedynym pełnoprawnym spadkobiercą spuścizny greckiej²⁰. O ciągłości i zachowaniu więzi stanowi wspólna re-

¹⁶ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004, s. 394.

¹⁷ „Charakterystyczną cechą religii greckiej jest nie tylko lub głównie ta różnorodność, ale także niezwykle ważny fakt, że zanim można powiedzieć, że rozpoczęła się grecka historia, czynniki te zostały już przejęte przez wyobraźnię poety, przekształcone i przemienione, aż stały się królestwem raczej fantazji niż wiary”. Tłumaczenie własne z oryginału angielskiego: „The characteristic thing about Greek religion is, not only or chiefly this diversity, but the all-important fact that, before the time when Greek history can be said to begin, these factors were already taken up by the imagination of a poet, transfused and transfigured till they became a kingdom rather of fancy than of faith”. J.E. Harrison, *Religion of Ancient Greece*, Londyn 1913, s. 29.

¹⁸ „(...) obecność w teatrze także niewolników, jak chociażby wspomniany przez Teofrasta wychowawca. O obecności niewolników na widowni wzmiankuje także Platon w swoich dialogach. Można przypuszczać, że bogatszym obywatelom niewolnicy towarzyszyli jako ich zwykła obsługa: nieśli dla nich poduszki do siedzenia i artykuły spożywcze, jak owoce czy napoje”. R. Chodkowski, *Widownia antycznego teatru greckiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2001, t. 49, z. 3, s. 70, <https://bibliotekanauki.pl/articles/1954797.pdf> [dostęp: 23 maja 2023 r.].

¹⁹ „Historia Europy od czasów cesarstwa rzymskiego przypomina powstanie niewolników”. F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, dz. cyt., s. 69.

²⁰ Po ustanowieniu bliskowschodniego monoteizmu religią państwową w Rzymie za sprawą władzy scentralizowanej następuje degradacja smaku ekskluzywnego zdaniem Nietzschego: „Bez rzymskich cesarów i rzymskiego społeczeństwa chrześcijański obłęd nie doszedłby do władzy. Jeżeli mniej znaczących ludzi ogarnie wątpliwość w istnienie ludzi wyższych, mówić wówczas można o wielkim niebezpieczeństwie! Zaczyna się odkrywać, że również mało znaczący poddani, ubodzy duchem mają cnoty i że przed Bogiem ludzie są sobie równi: co jak do tej pory było na ziemi *non plus ultra* absurdu! W końcu sami wyżsi ludzie

ligia, hellenizm, która jest doświadczeniem z pogranicza artystycznego i religijnego. Uznaje się grecką sztukę, filozofię za ponadczasowy szczyt osiągnięć cywilizacyjnych ludzkości, za jedną z najbardziej wyszukanych i płodnych kultur, które istniały. Źródłem takiego bogactwa duchowego jest helleński model arystokratyzmu, który wytwarzał dogodne warunki do rozwoju wybitnych twórców, mogących doświadczać w pełni „przebo-gatego”²¹ Życia.

Fenomen urodzaju ekskluzywnego doświadczenia artystycznego i jego niezwykle związek z helleńską religijnością²² stanowiący o dostojności świata greckiego dostrzegł też Nietzsche. Chętnie pomijany aspekt, a w zasadzie fundament jego filozofii (jak i samego fenomenu istoty greckości), wulgaryzowany przez nieprzychylnie środowiska intelektualne – ekskluzywizm – to przenikające każdą jego myśl/wypowiedź spoiwo i poręczenie jego filozofii. W wykładni poststrukturalistycznej ten wymiar był konsekwentnie ignorowany²³, choć zauważany. Jest to najrzadziej prawdopodobnie podejmowane zagadnienie jego twórczości, wręcz przemilczane, traktowane jako substytut jego filozofii, a nie kluczowe ogniwo do wnikięcia w jego myśl.

Twórczość Nietzschego to filozofia – od jakiegokolwiek strony interpretacyjnej nie patrzeć – na wskroś ekskluzywna. Nietzsche nie tworzy myśli dla każdego. Ogniskuje i porządkuje w swojej filozofii aspiracje elitarne wielu myślicieli, artystów i twórców, którzy nieśmiało często w zawołowany i zamaskowany sposób akcentowali znaczenie ekskluzywności w sztuce. Dostrzegając zależność między jakością dzieła (zatem i artystycznego przeżycia) a podejściem do hierarchii, czyli następstwem ekskluzywności w twórczości artysty, wydobywa na światło dzienne i dokonuje restytucji klasycznego helleńskiego *modus vivendi*.

Uszlachetnieniem ekskluzywizmu doświadczenia artystycznego jako podstawy wierzeń była grecka filozofia²⁴, a precyzyjniej: filozofia afirmacji Życia, arena współzawodnictwa emanacji twórczego indywidualizmu różnorodnych stanowisk, przenikających się, wiążących i korespondująco-rywalizujących w identyfikowaniu rzeczywistości. Polifonia

zaczęli wobec samych siebie stosować niewolniczą miarę cnót – uważa się za »dumnych« itd. – uważać wszystkie swe wyższe cechy za naganne”! Tamże, s. 88.

²¹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2011, s. 31.

²² „Może jednak sztuka potrafi nawet stworzyć sobie religię, zrodzić mit? Tak u Greków”. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004, s. 199.

²³ „(...) fundamentalnym zamysłem Nietzschego, usiłującego przewartościować nihilistyczną nowoczesność i ugruntować autentyczny wymiar istnienia ludzkiego w jego kulturo-historycznym planie, by osadzić w nim autentyczny podmiot (nadczołowieka) i elitarną wspólnotę (nadludzi). I o tyle poststrukturalizm nie jest nietzscheański”. P. Pieniążek, dz. cyt., s. 489.

²⁴ „Filozofia jest niezbędna kulturze, bo wciąga wiedzę w artystyczną koncepcję świata i przez to ją uszlachetnia”. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 201.

filozoficznych stronnictw, które się nie wykluczają, a współistnieją jako równorzędni rywale w sferze publicznej, stymulując życiodajny charakter istnienia dla przekraczania ograniczeń podmiotowości i ciągłości.

Hellenizm, warto nadmienić, stwarzał dla myśliciela-filozofa i artysty jako żyjącego pełnią życia obywatela z najwyższymi honorami, zwykle za-
możnego, miejsce najdostojniejsze i najokazalsze w kulturze²⁵. Filozof był ukoronowaniem, zwieńczeniem społeczeństwa, nie osobliwym stróżem bezpieczeństwa moralności pierwszych zasad ani tym bardziej outsiderem-komentatorem, żyjącym na uboczu. Choć istnieli filozofowie zbuntowani, nie stanowili oni reguły, a często nie stronili od zaangażowania społeczno-politycznego i barwnego życia towarzyskiego. Filozof był twórcą, „artystą życia”²⁶, dzielnym, przytakującym, aktywnym zwierzchnikiem Świata, który obcował z Bogami „aby mieć możliwość życia, a nie by się z życia wyobcowywać”²⁷. Centrum dla „Helleńczyka”²⁸ miał być człowiek wielki i to wokół niego powinna rozpościerać się cała kultura (od niego w końcu zależy), od niego miała emanować i określać hierarchię. Doświadczenie zorientowane na Życie, czyli na pozatranscendentalną antymetafizyczną rzeczywistość i jednocześnie na niedające się zredukować do naturalistycznej logiki binarnej heterogeniczne stawanie się „to jest jego dzieło sztuki”²⁹. Było ze wszech miar ekskluzywne, bo wymagało największego wysiłku, odwagi³⁰ do przeżywania (pragnienia) nieprzewidywalnego, ale nie izolujące, „zwrócone w pierwszym rzędzie do artysty, potem do innych ludzi”³¹.

Mentalność helleńska oscyluje wokół wiary, że ludzie są różni, ale i nie tylko oni – że to, co się wydarza w Życiu jest zawsze rodzajem niespodziewanego pobudzenia, materiałem do interpretacji, nie do poznawania – bez względu na wartość, jaką niesie. Twórcze siły występują poza dobrem i złem, nie są ani jednemu, ani drugiemu podległe. Ponadto nie są zależne od prawideł logiki ani w jej ramach opisywalne. Przez ekskluzywność doświadczenia artystycznego „dostrzegać absurd tych osądających istnienie gestów”³², mianowicie nie przyjąć pochopnie logocentrycznych

²⁵ „Cywilizacja Greków jest cywilizacją ludzi zamożnych i to z dawna zamożnych: żyli oni przez kilka stuleci *lepiej* niż my (w każdym znaczeniu lepiej, szczególnie o wiele prościej co do jadła i napoju): tedy mózgi w końcu stały się tak pełne i subtelne zarazem, tedy krew przepływała przez nie tak szybko, niby radosne, jasne wino, iż rzeczy dobre i najlepsze występowały u nich nie posępnie, w zachwyceniu i gwałtownie, lecz pięknie i słonecznie”. F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, tłum. R. Mitoraj, Kraków 2005, s. 184.

²⁶ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 180.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ „(...) upodobanie do rzeczy wątpliwych i budzących lęk stanowi objaw siły, gdy tymczasem gustowanie w rzeczach powabnych i miłych cechuje słabego, delikatnego”. Tamże, s. 387.

³¹ Tamże, s. 180.

³² Tamże, s. 393.

rozważań za prawdę bytu. Takie warunki zostały spełnione w cywilizacji ekskluzywnej, helleńskiej.

Nieprzewidywalna moc artyzmu³³

Sztuka jest arystokratyczna do szpiku kości, jak książę krwi. Jest zaprzeczeniem równości i uwielbieniem wyższości. Jest sprawą talentu, czy nawet geniuszu, czyli nadrzędności, wybitności, jedyności, jest także surowym hierarchizowaniem wartości, okrucieństwem w stosunku do tego co pospolite, wybieraniem i doskonaleniem tego co rzadkie, niezastąpione, jest wreszcie pielęgnowaniem osobowości, oryginalności, indywidualności³⁴.

Doświadczenie artystyczne można w kontekście ekskluzywizmu, niedostępności i zróżnicowania potraktować jako przeżycie, które wydobywa z istoty to, co unikatowe i niepowtarzalne, nieosiągalne dla ogółności sądów (niedefiniowalne) i większości ludzi³⁵, niezależne od norm, uzusów czy aktualnie obowiązujących prawd³⁶.

W ekskluzywnym doświadczeniu artystycznym zbiegają się pragnienia, żądze, czynniki zewnętrzne, a więc rzeczy, których człowiek nie kontroluje. Może się na nie otworzyć. Dzięki doświadczeniu pełni życiodajnych mocy „człowiek najwyższy, jeśli można użyć takiego pojęcia, byłby człowiekiem najdobitniej prezentującym sprzecznościowy charakter istnienia jako jego chwałę i jedyne usprawiedliwienie”³⁷. To „heroiczne duchy”³⁸ mają w sobie „poczucie pełni, nagromadzonej siły (które pozwala śmiało i pogodnie przyjąć wiele z tego, przed czym drży słabeusz)”³⁹.

Doświadczenie „sprzecznościowego charakteru istnienia” wyraża i aktualizuje twórcze możliwości jednostki, a więc kody kulturowe

³³ „Istnieje wola zerwania ze światem, by lepiej ogarnąć życie w jego pełni i odkryć w twórczości artystycznej to, czego odmawia rzeczywistość. Jest to przebudzenie, uruchomienie sił jeszcze nieprzewidywanych. Nie ulega wątpliwości, że to uwolnienie konieczne jest dla każdego artysty”. R. Barthes, *Literatura a zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s. 25–26.

³⁴ W. Gombrowicz, *Dzienniki 1953–1969*, Kraków 2007, s. 35.

³⁵ „Rzeczy najszlachetniejsze i najwyższe nie działają na masy”. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 213.

³⁶ „Zajęcie postawy obserwatora wpatrującego się z zachwytem w realizację zasady stawiania się i wynikające z niej konieczności dla uniwersum, tym samym dla człowieka, przypominają doświadczenia związane z obcowaniem z dziełem sztuki. Jeśli w filozofii presokratejskiej poznanie i Życie nie są sobie przeciwstawne, to myśl afirmuje życie odwrotnie życie daje myśl aktywność, jednocześnie samo podległe jest poznaniu i wyznaczonym przez nie ograniczeniom. To twórcze sprzężenie przejawia się najpełniej w sztuce, stanowi o jej istocie”. J. Dankowska, *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Estetyka i Krytyka” 2000, t. 1, nr 1, s. 24, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/138654041/EiK01_02_Dankowska.pdf/7d9b86be-58fe-44d9-961e-f257723db2a8 [dostęp: 20 kwietnia 2023 r.].

³⁷ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 386.

³⁸ Tamże, s. 387.

³⁹ Tamże.

ustanawiające ład społeczny, zawsze jako temporalne. Jest w nim szczególna zdolność do roztrwonienia, do rozrzutności do po-darowywania nagromadzonej mocy (sił witalnych) w ekstazie zachwytu twórczego Życiem, nawet tym najcięższym. Nastrojoną „eksplozją siły”⁴⁰ instrumentarium do współpracy ze Światem, skomplikowanym w obsłudze, bez gwarancji powodzenia „pragnieniem niepewności”⁴¹. W doświadczeniu ekskluzywnym tkwi ryzyko fiaska, wstępuje się na terytorium niepoznawalne, bez przyczyny i skutku. Nie można sobie wyobrazić nawet, na co się decyduje. Ryzyko równie wielkiego niepowodzenia co spełnienia, degradacji i zniszczenia, jak i rozkoszy – jest odwagą do działania w akcie, którego nie da się objąć umysłem, którego nie można nawet przeczuwać, szczególnego rodzaju doświadczeniem całej unikatowości Życia w jego wiecznym stawaniu się w splocie żądz i żywiołów, niewerbalnych popędów „kopulacji przeciwieństw”⁴².

Ranga i poziom trudności takiego wywołanego w pobudliwości twórczej ekskluzywizmu doświadczenia jest ściśle uzależniona od innowacyjności, które pociąga za sobą ryzyko bycia niezrozumiałym⁴³. Ważyć się na niezaplanowany czyn twórczy to ważyć się na doświadczenie Życia *par excellence*, wolę mocy i na dopuszczenie do głosu najbardziej nieprzeniknionych żywiołów i instynktów. Im bardziej doświadczenie jawi się jako niepoznawalne, tym bardziej może dehumanizować, pochłonać, wciągnąć w bezpośrednie doświadczenie tajemnicy wszechstworzenia, tym bardziej można nas urzeczywistnić, wciągnąć w Świat stawania się.

Ten, który zasługuje na potępienie, osiąga w ten sposób samotność, będącą jakby osłabioną wersją wielkiej samotności człowieka prawdziwie wolnego... W jakimś sensie jest on twórcą: ze świata, w którym każdy pojedynczy element poświęca się po to, by współtworzyć wielkość całości, wydobywa on to, co szczególne, czyli bunt jakiegoś fragmentu, detalu. Dzięki temu dochodzi do powstania czegoś, co przedtem nie istniało, czego nie można wymazać i czego istnienie w ogóle nie zostało przygotowane przez precyzyjną ekonomię świata: chodzi o wytwór luksusowy, bezzasadny i nieprzewidywalny⁴⁴.

Im bardziej doświadczenie jest artystyczne, tym bardziej otwiera się grunt Nieznanego na to, co kultura oficjalna ignoruje i unieważnia, coś nigdy wcześniej niespotkanego. Artysta-twórca decyduje się na krok

⁴⁰ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 56.

⁴¹ Tamże, s. 188.

⁴² Tamże, s. 58.

⁴³ „My, niezrozumiali. – Czyśmy się kiedykolwiek skarżyli, że nas nie rozumieją, zapoznają, biorą za kogoś innego, oczerniają, niedosłyszą albo słyszą co innego?” F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Kopacki, L. Staff, Gdańsk 2008, s. 272.

⁴⁴ G. Bataille, *Literatura a zło*, dz. cyt., s. 33.

w Nieprzewidywalne doświadczenie, decyduje się na krok poza antropologiczne samowładanie.

Odwaga i „rozkosz czerpana z wszelkich rodzajów niepewności, eksperymentalności”⁴⁵, do „posyłania statków na niezbadane morza”⁴⁶, w której „każdy wielki człowiek postawy popełniał zbrodnie; czy w świetle prawa to zależy od łagodności i słabości czasów”⁴⁷, z wolą do ustanawiania jakiegoś porządku w pewności samowiedzy „pierwotnej odporności i wielkości, niezależnej od nabytych wartościowań”⁴⁸. Pewność samowiedzy pochodzącej z „(Dionizyjskiej mądrości) Najwyższej siły odczuwania całej niedoskonałości, całego cierpienia jako konieczności (wartości wiecznego powtarzania) biorąca się z napływu siły twórczej, która na nowo musi roztrzaskiwać i lekkomyślnie decyduje się na najtrudniejszą drogę”⁴⁹, sc. z ekskluzywności doświadczenia artystycznego ma zabezpieczać w stawianiu się istnienia stymulującą życiodajną perspektywę. To, co niepowstrzymane, nieprzewidywane – Życie – wchodzi w krew dopiero w akcie otwarcia się na „ogrom energii; kosmiczną energię; bez celu; wiecznie się przeistaczającą”⁵⁰, dla jednostek „najszybszych, najsilniejszych, nieustraszonych, najbardziej północnych”⁵¹, czyli na Wolę Mocy, tj. na samego siebie we współpracy ze Światem (nieofiarowanego) w akcie jednoczesnego samopogardzenia i samouwielbienia. Oto jest sekret ekskluzywności: arcyłudzkie niebezpieczeństwo Nieprzewidywalności.

Ekskluzywizm od zarania dziejów miał swoich wrogów, a tym, który towarzyszył mu od zawsze, był wróg bezpostaciowy – obiektywne poznanie. Bezpostaciowy, bo traktujący Świat jako swoistą ośnowę dla forsowanych treści w symbolach i znakach do rozpoznania. Zagorzały, perwersyjny ruch pragnący ujarzmić Życie dla jego ponadczasowego dobra – dla siły wyższej, tj. sposobu jak opanować Ziemię, „uczynić sobie ją poddaną”, czyli jak ją zminiaturyzować⁵².

Ojcem perwersji jest Platon, który pragnął poświęcić człowieka na ołtarzu prawdy. Platon wystąpił otwarcie przeciwko sztuce, gdyż uznał, że ta sprowadza na subiektywność, na emocje, że jest zorientowana na efemeryczne doznania, chaotyczne, unikatowe i w ten sposób urąga prawdzie. Myśl, która w założeniu miała być obiektywna i pozajednostkowa utorowała drogę dla osobliwości jak Chamforta, którego nazywa Nietzsche ekspertem ludzi i tłumu, a także do pojmwania doświadczenia

⁴⁵ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 189.

⁴⁶ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, dz. cyt., s. 186.

⁴⁷ Nietzsche F., *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 69.

⁴⁸ Tamże, s. 69.

⁴⁹ Tamże, s. 181.

⁵⁰ Tamże, s. 505.

⁵¹ Tamże, s. 505.

⁵² F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 95.

artystycznego jako mistycznego odzmysłowienia⁵³. Zresztą ambicją Platona było dotrzeć z myślą do szerszej publiczności, co w arystokratycznej kulturze greckiej było i tak sporym wyłomem. Platońska nostalgia wyraża się w uniwersalistycznej myśli, np. Gadamera upatrującego mocy twórczej nie tylko w artyście:

Artystyczna inwencja jest tożsama z wolą bezustannego eksperymentowania, ma burzyć myśl o jedności formy i artystycznego przesłania jako niebezpiecznym zaczątkiem totalizujących urojeń. Lyotardowi przyświeca nietzscheański ideał »twórczej mocy artysty«, przekonanie, że autor jest jedynym źródłem i ośrodkiem sensu oraz aksjologicznym probierzem swoich działań⁵⁴.

Zakusy uniwersalizmu do implementacji w Życie sensotwórczości, które najpierw walczyło z dziełem sztuki, wikłają w paradoksie doświadczenie artystyczne „by nie być samemu sprawcą, lecz instrumentem w rękach Boga”⁵⁵, które ma w takim układzie pełnić rolę przybocznej strażniczki prawdy, aksjologicznego probierza procesu partycypacji. Rola jednostki jest określona w ten sam sposób, co rola słowa, tj. jako tragarza treści. Nietzsche zwraca uwagę, że wszelkie próby uniwersalizacji pojęcia sztuki, prometeizacji wyjątku, zaopatrywania doświadczenia artystycznego w prawdę, której się samemu hołduje, jest degradacją arcyzmu, co za tym idzie – Życia i samego doświadczenia.

Próba prozelityzmu⁵⁶ – mająca swe najpełniejsze odzwierciedlenie w edukacji powszechnej pokazuje dobitnie nieskuteczność przedsięwzięcia obiektywizacji prawdy i doświadczeń. Nie dowodzi ewolucji jednostek uzdolnionych (zwiększenia bądź zmniejszenia się ich procentowej liczby w populacji na przestrzeni dziejów), ani też nie prowadzi do powszechnej epifanii, do wyzwolenia pospolitego umysłu z marazmu w duchu, np. Elzenbergowskiej idei, że „naprawcze działania mędrca, ideały, którymi się karmi i żyje, uporczywa dążność do uniwersalizacji wielkości i wzniosłość”⁵⁷ przyczynią się w końcu do powszechnej korekty społeczeństwa. Obłąd wysiłku zmierzającego do „poprawy”, czyli do powszechnej równości statusu,

⁵³ „(...) rzeczywiste doświadczenie mistyczne jest poznaniem niezmysłowym i nadnaturalnym”. W. Prusik, *Sztuka i mistyka: ekspresja jako artystyczne doświadczenie absolutu*, „Analiza i Egzystencja” 2013, nr 21, s. 132, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Analiza_i_Egzystencja/Analiza_i_Egzystencja-r2013-t21/Analiza_i_Egzystencja-r2013-t21-s131-147/Analiza_i_Egzystencja-r2013-t21-s131-147.pdf [dostęp: 22 maja 2023 r.].

⁵⁴ F. Chmielowski, *Sztuka i doświadczenie*, „Estetyka i Krytyka” 2005–2006, nr 9/10, s. 64, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072857/eik_9-10_5.pdf/2c71boe0-1c13-435e-8618-72cccc9508e1 [dostęp: 22 marca 2023 r.].

⁵⁵ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, dz. cyt., s. 166.

⁵⁶ „Na widok mas i nauczycieli mas człowiek p o s ę p n i e j e”. Tamże, s. 111.

⁵⁷ P. Domeracki, *Elzenbergowski arystokratyzm ducha*, [w:] *Elzenberg – tradycja i współczesność*, red. W. Tyburski, R. Wiśniewski, Toruń 2009, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1120/DOMERACKI%20Piotr%20-%20Elzenbergowski%20arystokratyzm%20oducha.pdf?sequence=1> [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].

np. intelektualnego (ustalonego również arbitralnie jako złoty środek), godzi w tożsamość europejską, jest „azjanizmem”, sumieniem, tj. wynalazkiem bliskowschodnim, który dotarł do Europy znacznie później.

Co więcej, widzi Nietzsche i uznaje za główne zagrożenie, że umysły wybitne będą ulegały retoryce obiektywizmu i popularności i same będą dążyć do niwelowania własnego ekskluzywnego doświadczenia na rzecz „dobra powszechnego”. Tak dalece przekonująca zdaje się retoryka emancypacyjna, w której Hegel widział ostateczny stan rozwoju ducha.

Operacja powszechnej emancypacji dla dobra i dóbr ludzkości polega na uśrednieniu ideału w taki sposób, by nie było już w populacji jednostek głupich i pospolitych: „Zrobiono z umiarkowania cnotę, aby ograniczyć ambicję wielkich ludzi i osłodzić miernym ludziom ich mizerną dolę i istotę”⁵⁸.

Początkowo wyzwalająca moc obiektywizacji nie była zaprojektowana w zamyśle destrukcji hierarchii – chodziło o samą myśl w kontrze do efemerycznej sztuki. W jej emergencji miało ujawnić się rusztowanie ontologiczne dla Świata, a wyszedł najpoważniejszy zarzut przeciwko niemu jako niedającego sprowadzić się do ideału – doświadczenia. Z pozoru niewinną myśl, która jednak w swojej najbardziej wewnętrznej strukturze ontologicznej neutralizowała wszelkie inne i niszczyła w zarodku różnorodność, określał antyarystokratyczny rys „niższych istot ożywionych”⁵⁹, ich obiektywizujący „zmysł prawdy”⁶⁰ – to *au fond* preludium do niszczenia ekskluzywizmu, jako zbędnego do Życia – w akompaniamencie niewiary w nowe, przypadkowe, spontaniczne, aporetyczne wywołała poszukiwania sensu. Ersatzu ekskluzywnego doświadczenia artystycznego. Nowy alternatywny rodzaj obcowania z rzeczywistością przewidziany dla każdego, nieekskluzywnego, spoza tożsamości Europejskiej symbiozy sztuki i hierarchii i religii uformował nowy rodzaj artysty – na poły filozofa i wielkiego uczonego. Ukształtowany w obrazie adekwacji antynomii prawdy i fałszu cel dla Życia jako medium istoty rzeczy:

Już od jakiegoś czasu jedyna żywa filozofia, tj. filozofia szkoły niemieckiej, usiłuje uczynić z wiedzy (poznania) ostateczny zakres doświadczenia wewnętrznego. Lecz ta fenomenologia przypisuje poznaniu wartość jakiegoś celu, do którego dochodzi się przez doświadczenie. Otóż jest to nieporozumienie: część przynależna doświadczeniu jest tu zarazem zbyt i nie dość wielka. Ci, co przyznają mu to miejsce, muszą czuć, że przerasta ono – poprzez olbrzymie Możliwe – ramy, w jakie chcą je wtłoczyć. Tym, co pozornie zabezpiecza filozofię, jest miałość doświadczeń, od których wychodzą fenomenolodzy. Równowagi nie daje się utrzymać, gdy w grę wchodzi doświadczenie sięgające kresu Możliwego. Albowiem sięganie

⁵⁸ F. de La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2004, s. 68.

⁵⁹ Tamże, s. 139.

⁶⁰ Tamże.

kresu znaczy co najmniej, że granica, jaką jest poznanie traktowane jako cel, ma być przekroczona⁶¹.

Ekskluzywizm sztuki, jego ezoteryczną immanentną niepoznawalność uszlachetniającą Życie miała zastąpić przynależna każdemu człowiekowi „miałkość doświadczeń”, tj. zdolność wynikająca z posiadania rozumu, i sposobność do logicznego myślenia, która ma prowadzić do prawdy z („zakresu doświadczenia wewnętrznego”) – czegoś poza Światem, nadrzędnego. Niekonsekwencja artysty wynikająca z otwartości na doświadczenie pozalogiczne powodowała masowe oburzenie: „Tą niekonsekwencją bardziej nawet niż zdradą lub okrucieństwem ustawia przeciw sobie publiczność ugodzoną nie tyle w jej poczucie moralności, ile w poczucie logiki, uznającej sprzeczność argumentacji za najbardziej niegodny faul”⁶².

Coś co istnieje poza ludzkim władztwem i zdolnościami percepcyjnymi i jest od człowieka zupełnie niezależne, dla szlachetnego stanowi trzon Życia, dla pospolitego zagrożenie⁶³. Miłość i przywiązanie do prawdy jest więc prababką filisterstwa i śmiertelnym wrogiem ekskluzywizmu sztuki „rozkoszy czerpanej z wszelkich rodzajów niepewności”⁶⁴. Projekcją własnych niemocy i oczekiwań wobec Świata i winieniem zarówno siebie jak i Świata za to, że pretensje są paradoksalne – *per se*: antropocentryczne – wywiedzione z pustki znaleziska: wymyślonego ideału; z izolacji świadomego podmiotu zabezpieczającego swój sens w obawie przed „stającym się” Światem.

Prawda miała być niezależna od statusu społecznego, pozycji społecznej i przede wszystkim od człowieka. Tak ją ukształtował człowiek. Jedyнным warunkiem do uczestnictwa w prawdzie miało być posługiwanie się rozumem dla obiektywnej komunikacji.

Pokusa obiektywizmu⁶⁵

(...) obiektywność wszelako jest zazwyczaj pustym hasłem, bo brak potencji artystycznej. Ów artystyczny spokój zastępuje aktorska afektacja spokoju; brak patosu i siły moralnej przybiera pozę wyniosłego chłodu badawczego. W pospolitszych

⁶¹ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 270–271.

⁶² R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 41.

⁶³ „Pospolity gardzi w szlachetnym właśnie owym irracjonalizmem albo opacnym rozumem namiętności, zwłaszcza gdy ta kieruje się ku przedmiotom, których wartość pospolitemu wydaje się całkiem fantastyczna lub arbitralna. (...) Smak wyższej natury zwraca się ku temu, co wyjątkowe, ku rzeczom, które zazwyczaj przyjmowane są obojętnie i na oko nie obiecują żadnej słodyczy”. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, dz. cyt., s. 41–42.

⁶⁴ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, dz. cyt., s. 189.

⁶⁵ „Obiektywność – jako współczesny środek uwolnienia się od siebie samego, w wyniku niskiej samooceny”. F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, dz. cyt., s. 62.

przypadkach na miejscu artystycznej bezinteresowności występują banał i pospolite poglądy, które nie mają w sobie nic pobudzającego”⁶⁶.

Filozofia, zanim stała się służką prawdy, była doświadczeniem wyjątku, rozkoszowaniem się sprzecznością bogactw różnorodnych stanowisk, profuzją metod umiłowania Życia, eksperymentów duchowych, w których zawsze w centrum zainteresowań był człowiek szlachetny, otwarty na niedogodności Życia i jego niewyczerpalną kreatywność. Filozofia helleńska była więc „rozkoszą istnienia, we śnie i upojeniu”⁶⁷ – była delectationem się, smakowaniem rzeczywistości, rozrzutnością w nadmiarze Życia. Walką rozstrzygnięć niezliczonych swoich paradygmatów, nie uniformizacją i optymalizacją jednego słusznego stanowiska, w domyślnym wielkim buncie męczeństwa z wyboru.

Zerwanie Sokratesa z Grekami jest najbardziej widoczne w preferowanej przez niego metodzie. „Wraz z Sokratesem”, pisze Nietzsche, „grecki gust zmienia się na korzyść dialektyki... szlachetny smak zostaje w ten sposób pokonany; z dialektyką plebs dochodzi do szczytu”. Przed Sokratesem dialektyczne maniery były odrzucone w zdrowym społeczeństwie. Dla Nietzschego dialektyka jest jałową formą mówienia „nie”⁶⁸.

Gdy „ogrom wdzięczności w greckiej religii”⁶⁹, który umożliwia naturom dostojniejszym rozkwit, zostaje zastąpiony antyżyciowym „nie”, sc. „panowaniem skrajności i skrajnych paradoksów”⁷⁰ następuje degradacja kultury, niszczenie „szlachetnego smaku”. Doświadczenie ekskluzywności artystycznej zastępowane jest doświadczeniem powszechnej równości. Rozpoczyna się przerażający proceder w historii dziejów, w którym „najpospolitsi ludzie zgromadzili w swych rękach wszystkie „przywileje”⁷¹ przez to, że w imię świętego „nie” „szkalowano najlepsze rzeczy (gdyż słabi bądź pozbawione umiaru świny przedstawiały to w złym świetle)”⁷² – mianowicie to, co było niedostępne dla natur przeciętnych, a zawierało się w ekskluzywnym doświadczeniu artystycznym, sc. otwartości na Świat. By zniwelować „straty duchowe” człowiek witalny „często siebie nie doceniając”⁷³ porzucił swoje aspiracje i z litości zniżył się do

⁶⁶ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 215.

⁶⁷ Tamże, s. 41.

⁶⁸ S. Michels, *Nietzsche and the religion of the future*, „Animus: A Philosophical Journal for Our Time” 2004, nr 9, s. 59, https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=gov_fac [dostęp: 6 września 202 r.].

⁶⁹ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 87.

⁷⁰ Tamże, s. 88.

⁷¹ Tamże, s. 89

⁷² Tamże, s. 90

⁷³ Tamże.

poziomu człowieka przeciętnego, zrównując się z nim, przyjmując jego kryteria oceny rzeczywistości, stał się dla siebie „wstydem przed samym sobą”⁷⁴, stał się zdany na los poszukiwaczem sensu:

Wielu miało i ma to przekonanie, że sprawy świata tak są kierowane przez los i Boga, iż ludzie swym rozumem nie mogą ich poprawić i są wobec nich bezradni; przeto mogliby sądzić, że nie warto zbytnio trudzić się tymi sprawami, lecz spuścić się na los. Takie przekonanie jest bardziej w naszych czasach rozpowszechnione z przyczyny wielkich zmian, które widziało się i widzi codziennie wbrew wszelkim ludzkim przypuszczeniom⁷⁵.

Nihilizm tego katastrofalnego proceduru rozgrywa się w kondycji jednostek vitalnych, nie poza nimi. Dotyczy stanu obniżki „kwantum mocy”⁷⁶ jednostki, niewydolnością przyjmowania w sobie Świata, traktowaniem środków wyrazu jako narzędzi do poszukiwania bytu: „Nihilizm jako stan psychologiczny musi wystąpić po pierwsze wtedy, gdy będziemy we wszystkim, co się dzieje, szukać »sensu«, którego tam nie ma, aż poszukiwacz straci w końcu ducha”⁷⁷.

Wraz z narastaniem wiary w kategorie rozumowe, a więc z wiarą w przyczynę i skutek narasta pokusa do przekonywania siłą obiektywnego argumentu. Stany wyższe zwracają uwagę na stany niższe do tego stopnia, że zatracają swoje własne możliwości, przestają być ekskluzywne. Pauperyzacja przeżywania świata rozumiana jako procesualność logicznej całości w imię świętego „nie” dla Świata, sc. wiara w byt (który organizuje się przyczynowo-skutkowo⁷⁸), odbywa się kosztem doświadczenia Życia. Widzi się zdolność poznawania w każdym, wystarczy każdego wyposażyć w zdolność logicznego myślenia. Wypiera się stopniowo ekskluzywizm doświadczenia artystycznego wraz z religijnością politeistyczną zorientowaną na unikatowość przeżycia i zastępuje się go monoracjonalizmem, konceptualizacją, poznaniem i rachowaniem, a „wspólne tym typom wyobrażeń jest to, że dzięki danemu procesowi ma się coś osiągnąć”. Rodzi się cel, który wprowadza nową formę iluzji: uniwersalizującą i totalizującą w prawdzie dostępnej dla każdego precyzyjnej logiki „wartość samą w sobie”, sc. zwieńczenie wszechogarniającego poznania: „Wielkie działa-

⁷⁴ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 393.

⁷⁵ N. Machiavelli, *Il principe*, rozdz. XXV, 1814, s. 95.

⁷⁶ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 391.

⁷⁷ Tamże, s. 393.

⁷⁸ „Istnieją schematyczne lby, takie, dla których świat myśli staje się prawdziwszy z chwilą, gdy da się podporządkować istniejącym już schematom czy kategoriom. Tego rodzaju autoiluzje nie mają końca: prawie wszystkie wielkie »systemy« są tego przykładem. Najbardziej rozpowszechnionym przesądem pozostaje jednak to, że porządek, przejrzystość, systemowość, muszą stanowić istotę prawdziwego bytu rzeczy”. F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 521.

nia ducha, patologiczne w sensie bycia opanowywanym przez jedną myśl: brak spontaniczności — swoisty hipnotyzm”⁷⁹.

Będąc pod wpływem tej hipnozy wywołanej świętym „nie”, zakłada się, że kategorie rozumowe dostatecznie przyswojone i opracowane i dopracowane pozwalają na obalenie jednych argumentów drugimi, na swoistą transpozycję do istoty rzeczy, tj. do „wartości samej w sobie”, wraz z eliminacją błędnego stanowiska z Życia, dla innego — lepszego, albo bardziej rozwiniętego. Jedna bardziej uzasadniona prawda wypiera inną, bez możliwości współistnienia. Znika różnorodność i różnica równocennych perspektyw. Sfera publiczna staje się jednorodna, wykluczająca stanowiska inne niż oficjalne.

Przemiana ekskluzywnego doświadczenia artystycznego w jednorodne poznanie to nie jest zmiana fałszywego eksperymentowania w prawdziwe pojmowanie Świata. Jest to wyraźny symptom zubożenia obcowania z rzeczywistością wywołany osłabioną predyspozycją duchową twórców, wywołaną np. rewolucją obyczajową, która domaga się emancypacji mas. Niewiara i (auto)wyniszczenie elit powoduje zastąpienie wystawionego na ogrom sygnałów i bodźców zewnętrznych Życia czymś z pozoru skomplikowanym i trudnym — „obłudą naukowości”⁸⁰ i jej metod „chłodnej bezosobowości”⁸¹. W rzeczywistości jest to brutalne ograniczenie występowania sił popędowych do absolutnego minimum⁸², zrzeczenie się Życia na rzecz antropomorficznej prawdy. Jednostka witalna zakreśla swój obszar „poznania”, nadając mu status moralny dla wszystkich, który jest „gwałtem na najwyższych ludziach”⁸³. Redukuje się w imię świętego „nie” moralności ufundowanej na logice oddziaływanie Nieprzewidywalnego, określając funkcjonujące poza tym obszarem „byty” za przypadkowe i nieistniejące. Wymyśla metody swojego przetrwania w stającym się Świecie nieopisywalnych afektów dla zabezpieczenia swoich pozycji przetrwania „regulatywnej fikcji”⁸⁴:

Filozofowie, tacy jak Michel Foucault, eksperymentujący z różnymi formami transgresji czy Richard Rorty głoszą potrzebę estetycznej autokreacji odpowiadając na nietzscheańskie wezwanie, by własne życie uczynić dziełem sztuki. Podkreślają oni głębokie zakorzenienie sztuki w potrzebach i dążeniach życia i konieczność integracji sztuki i życia dla wzajemnego udoskonalania. Filozofia polegać ma na

⁷⁹ Tamże, s. 93.

⁸⁰ Tamże, s. 435.

⁸¹ Tamże.

⁸² „Zwykli ludzie mogą prezentować tylko bardzo wąski wycinek i zakątek charakteru natury: giną, gdy wzrosnie złożoność elementów i napięcie przeciwieństw, tzn. wyjściowy warunek wielkości człowieka”. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 386.

⁸³ Tamże, s. 436.

⁸⁴ Tamże, s. 438.

krytycznym badaniu życia w celu bardziej intensywnego i właściwego przeżywania znaczeń obecnych w doświadczeniu. W praktycznym ujęciu filozofia ma być sztuką całościowego mądrego kierowania życiem – ma to być powrót do greckiego modelu etyki praktykowanej jako estetyka egzystencji⁸⁵.

Pod wpływem świętego obiektywnego „nie” dla Świata wytwarza się nowe złudzenie, że sztuka może dotrzeć do każdego. Ekskluzywne doświadczenie artystyczne próbuje się określić jako egalitarne doświadczenie artystyczne. Rodzi się przymus oświecenia (nawrócenia) każdego. Pod warunkiem oczywiście, że się najpierw stworzy tego każdego dla poznania.

Zjawisko współczesnej demokratyzacji masowej w sztuce, jest pokłosiem tendencji obiektywizująco-universalistycznych, czyli „poszukiwania odbiorcy masowego”⁸⁶. W tym świetle krytyka musi również mierzyć się i radzić sobie z nowym wyzwaniem ustalenia paradygmatu sztuki – uśrednionym poziomem dla tzw. przeciętnego odbiorcy. Ambicja do masowej dystrybucji sztuki wywołuje „znacznie ogólniejszy antagonizm między dotychczasową kulturą inteligencją a nową przeznaczoną dla całego społeczeństwa”⁸⁷, który Artur Sandauer uważa za „konflikt między tradycją a nowoczesnością”⁸⁸, a który w tej pracy traktuje się odwrotnie – jako ustępowanie tendencji totalizujących sztukę dla paradygmatów etyczno-moralnych na rzecz „nowoczesności” szukającej w antycznych źródłach pozametafizycznych inspiracji, która przywraca sztuce w pełni autonomiczny, ekskluzywny status.

Banalizacją Życia jest więc próba redukcji różnic występujących w konstelacji społeczno-kulturowej pod auspicjami świętego „nie” obiektywizmu, czy „tradycji”. Architektem teleologicznego dążenia w filozofii obiektywnej jest Platon, przez którego myśl scentralizowaną, jednorodną, doprowadzającą do cefalizacji rzeczywistości w poszukiwaniu prawdy – ówczesny system hierarchiczny Grecji – padł pierwszym łupem. Zwieńczeniem, a zarazem konsekwencją triumfu egalitarnych dążeń obiektywizmu jest „wypędzenie artystów i poetów przez Platona”⁸⁹ z idealnego państwa. Ekskluzywizm zanika, a wraz z nim doświadczenie artystyczne. Myśl jest zaprojektowana tak, by przewidzieć każde doświadczenie. W wersji najbardziej prawdziwej: by mu zapobiec.

⁸⁵ O. Kłosiewicz, *Literatura jako doświadczenie magiczne w ujęciu estetyki i antropologii kultury* [rozprawa doktorska], Warszawa 2013, s. 185, https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/344/doktorat.olga_k%C5%82osiewicz.pdf?sequence=1 [dostęp: 9 maja 2023 r.].

⁸⁶ A. Sandauer, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 11.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, dz. cyt., s. 172.

Zakończenie

„Dla garstki szczęśliwych”⁹⁰ – tak kończąc swe dzieła, Stendhal wyraża ekskluzywny charakter swoich dzieł, poza równością, która okazuje się rodzajem perspektywy, nie prawdą. Jest antropomorficznym pragnieniem „przesadną formą samokontroli w celu ujarznienia swych żądz”⁹¹ uczynienia Świata podobnym do siebie – do aktualnych możliwości przeciętnego, nikłego, nietwórczego popędu, czyli wyłącznie dla „stabilnego” przeżycia, utrzymania się przy Życiu.

Pojęcie ekskluzywizmu kompleksowo rozwinięte w filozofii Nietzschego niczym „uczuciowa więź z wielkimi ludźmi wszechczasów”⁹² jest przeciwwagą i jednocześnie ewenementem na gruncie filozofii dla myśli najpopularniejszej – egalitarnej, uniwersalistycznej i ontologicznej. W starożytnej Grecji, kolebce zachodnioeuropejskiej cywilizacji, najrdzenniejszej tożsamości europejskiej obok pierwszej religii Europy, helenizmu, ekskluzywizm stanowi bezspornie jeden z jej fundamentów. Doświadczenie artystyczne jest ekskluzywne, gdyż jako wyjątkowe, najrzadsze, najwyborniejsze, tworzy rzeczywistość.

Trudno znaleźć w historii dziejów bardziej płodną artystycznie cywilizację od helleńskiej, której myśl w tak wielkim stopniu wzbogaciłaby Świat. Pojęcie greckości wiąże się z niepowtarzalną swobodą, do której zaistnienia przyczyniła się kultura wyklarowanej stopniowo i „naturalnie” elity przewodzącej ówczesnemu społeczeństwu z bardzo surowym system „hodowli elit”⁹³ (np. agonistyka w Sparcie, kalokagatia w Atenach). Takiej interpretacji niektórzy krytycy zarzucają romantyzm, sentymentalizm i możliwe ewolucyjnie i jego „mit tradycjonalizmu integralnego”⁹⁴, natomiast apologetycy być może zbyt literalnie odniosą te antyczne osobliwości do czasów współczesnych z postulatem natychmiastowej implementacji społecznej. Niczym małpizony Zaratustry⁹⁵, przed którymi przestrzegał sam autor *Jutrzenki* jako karykaturami jego filozofii.

⁹⁰ Np. w *Pustelni parmeńskiej* „to happy few”. Stendhal, *Pustynia parmeńska*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2018, s. 463.

⁹¹ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 578.

⁹² Tamże, s. 411.

⁹³ F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 322.

⁹⁴ Zobacz Z. Mikolejko, *Mity tradycjonalizmu integralnego. Julius Evola i kultura religijno-filozoficzna prawicy*, Warszawa 1998, <https://bibliotekanauki.pl/books/1365644.pdf> [dostęp: 26 maja 2023 r.].

⁹⁵ „A zatem przed każdym, kto chce wniknąć w myślenie Nietzschego, stoi wymaganie, by w nim samym przemówiło to, co jest pewne samo z siebie. (...) W dziwnych zdaniach rzucił on klątwę, nie tylko by obronić się przed »natarczywymi wielbicielami«, »małpami Zaratustry«, nie tylko z z troską, by »jacyś nieprzygotowani i całkowicie nieodpowiedni nie .powoływali się kiedyś na mój autorytet«, lecz wprost; Do tych, którzy pozwalają się jego myśleniu .mamić i kusić, woła druzgocąco: »Dla tych dzisiejszych – ludzie nie chcą być

Czy zatem można twierdzić o powiązaniach sztuki, działalności artystycznej z ekskluzywizmem. Na podstawie filozofii Nietzschego zdecydowanie tak, sztuka ma charakter ekskluzywny, stanowi najwyższy rodzaj aktywizacji, jest zajęciem najtrudniejszym, zdolnością najrzadszą. To, co ukształtowało elitę „na podstawie dionizyjskich doświadczeń”⁹⁶, wszystko to, co odróżnia ją od zachowań stadnych, mianowicie „zwłaszcza temat nieodwołalnej hierarchii i nierównych wartości jednego i drugiego człowieka”⁹⁷. W tym aspekcie Nietzsche uważa, że w badaniach nad istotą greckości „rozciga się wielka głębia, wielkie milczenie, — nie pozna się Greków, dopóki ukryte podziemie nadal będzie przysypane”⁹⁸. Ekskluzywizm doświadczenia artystycznego jest niczym inspiracja dla twórczości:

Jeśli sens wszelkiej wybitnej twórczości polega na zerwaniu ze stadnymi nawykami, jakie zwracają wciąż istnienia ku celom wyłącznie użytecznym dla opresywnego reżimu przeciętności — w domenie eksperymentalnej tworzyć, to zadawać gwałt temu, co istnieje, a więc także integralności bytów — to wszelkie nowego typu tworzenie prowokuje stan braku bezpieczeństwa: tworzenie przestaje być grą na marginesie rzeczywistości; twórca nie od-twarza już tego, co realne, lecz sam je tworzy.⁹⁹

Jednocześnie wielu myślicieli w tym m.in. Stanisław Brzozowski wskazuje wraz z wielkim szacunkiem do jego myśli jako „filozofii śmiałości”, która ma „słuszność absolutną, przeciwstawiając się filozofii norm, jako filozofii niewoli”¹⁰⁰ na porażkę Nietzscheańskiego rozumienia sztuki i Życia jako swoistego ekscesu „iluzjonizmu”¹⁰¹, „romantycznej biologji”¹⁰², która jest „również pewną postacią filozofji, wskazującej byt — określa on go tylko jako złudzenie”¹⁰³. W swojej krytyce ekskluzywizmu rozumianego jako „fikcyjne, (...) nieuwarunkowane, wystarczające sobie własne istnienie”¹⁰⁴ Brzozowski twierdzi, że filozofia ta, uznając „poznanie za złudzenie” i uznając jednocześnie na tej mocy, że „w życiu duchowym człowiek zależnym jest

światłem, nie chcę nazywać się światłem. Tych — chcę oślepić; błyskawico mojej mądrości! Wykluj im oczy«! (VI, 421). To nie jest przyjemne zakończenie, wraz z którym Nietzsche wypuszcza [nas] na wolność. To tak, jakby odmówił nam siebie. Wszystko zależy od nas. Prawdziwe jest tylko to, co dzięki Nietzschemu wychodzi z nas samych”. K. Jaspers, *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, Warszawa 1991, s. 27.

⁹⁶ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884–1885*, dz. cyt., s. 560.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże, s. 560–561.

⁹⁹ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 172.

¹⁰⁰ S. Brzozowski, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, Warszawa 1936, s. 404.

¹⁰¹ Tamże, s. 408.

¹⁰² Tamże, s. 407.

¹⁰³ Tamże, s. 408.

¹⁰⁴ Tamże, s. 411.

od czegoś, czego nie zna, co jednak nad nim panuje”¹⁰⁵, ugruntowuje tylko „spontaniczne zmartwychpowstanie w naszych duszach fetyszystycznie zabobnego punktu widzenia”¹⁰⁶. Nietzscheańskie przekraczanie samego siebie w dionizyjskiej ekstazie Brzozowski ujmuje tak:

Poczucie zależności od zmiennych, potężnych i nieznanych sił jest glebą, na której bujnie krzewi się zabobon. I w literaturze nowoczesnej zabobon w różnych odnowionych formach odgrywa bardzo wielką rolę. Dla Nietzschego to jego teoriopoznawcze stanowisko ma wielkie i całkiem fatalne dla jego myśli znaczenie. Gdyby gmach myśli Nietzschego nie było oparty na tak ryczałtowem załatwieniu się z problematem poznania, wszystkie inne jego stanowiska zyskałyby grunt twardy i trwałe. Poznanie nie jest poznaniem bezwzględnej rzeczywistości: nie można więc poznać żadnych raz na zawsze ustanowionych granic bytowych dla ludzkiego działania¹⁰⁷.

Poznanie pełni u Brzozowskiego rolę uniwersalizmu – rzeczywistości, która gwarantuje koherentny sens. Wola Mocy, żywa poza wszelką epistemologią, istota ekskluzywnego doświadczenia artystycznego nie jest gotową matrycą, „podstawą” do użycia, ani „glebą”, z której coś wyrasta czy wzorem, który można dopasować do rzeczywistości. Próba zepchnięcia myśli Nietzschego przez Brzozowskiego na pozycje mistyczne nie może się udać, gdyż Nietzsche porzuca swój metafizyczny projekt dotyczący sztuki z wczesnych swoich prac, tj. z *Narodzin tragedii*. Nie jest więc też określonym z rozmysłem byciem bytu, jak interpretował ją Martin Heidegger. Jest wymykającym się wszelkim opisom i definicjom filozofem. Jest pulsem Życia i wiązką żywiołów destruktywno-twórczą siłą, zarazem miarą dla tej siły, istnieniem, bytem, stawaniem się, pozaistociem. Jest czymś bezcelowym, pustką, warunkiem, nieograniczonością, słowem – wszystkim i niczym, jak odkryte na nowo „lśniące, tajemnicze niebo południa”¹⁰⁸. Stąd nie jest metafizycznym artefaktem, ponieważ po pierwsze nie jest ideałem ani żadną prawdą nieskrytości, bytem, „mitem”, gdyż nie nadaje się do odkrywania, z racji niepoznawalności można jej tylko doświadczyć w dionizyjskiej „wysokiej i wybrednej duszy”¹⁰⁹. Stwarza możliwość do niewyczerpalnej interpretacji. Jest ekskluzywna, tj. nie występuje w „czystej” postaci w świecie kultury (sztuka pełni funkcję mediatora) i jest nieprzewidziana, unikatowa, n i e p o w t a r z a l n a .

Statutowe założenie ekskluzywizmu o nietwórczości całego społeczeństwa nie dowodzi rezygnacjonizmu, ani niewiary w społeczeństwo czy nihilizmu. Jest innym rodzajem „porządku”, tj. koniecznej iluzji, która jest

¹⁰⁵ Tamże, s. 409.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ F. Nietzsche, *Nachlaß 1884-1885*, dz. cyt., s. 561.

¹⁰⁹ Tamże, s. 561.

zorientowana na stwarzanie takich warunków, w których ludzie najznakomitsi, intelektualnie, artystycznie i kreatywnie wiedliby prym w społeczeństwie. Tak, aby nie musieli odwoływać się do woli większości, by uzyskać pozwolenie na czyn. Zatem takich warunków, które zachowają elitę dla najwydajniejszej ekonomii Życia.

Postulat filozofii Nietzschego, by chronić dostojną, silną, udaną jednostkę przed masą, określa stan rzeczy – siła (wola mocy) nie tkwi wcale w namacalnej społeczno-politycznej władzy¹¹⁰ czy przymusie bezpośrednim. Elitę można pojmować nie w rozumieniu tworzenia zamkniętego ezoterycznego systemu, a jako tę atmosferę życzliwą dla ekskluzywnego doświadczenia artystycznego, w którym aktualizują się warunki (wartości) Świata.

Doświadczenie artystycznie jest zatem ekskluzywne, wiąże się z najniebezpieczniejszym rodzajem aktywności, otwartością, która jest tym, co natury silne prowadzi do rozwoju, rozkwitu, a gdyby stało „otworem dla natur przeciętnych, zniszczyłaby je stanowczo – i tak też czyni”¹¹¹. Dionizyjskie upojenie bogactwem Życia jest doświadczeniem eschatologicznym, afirmatywnym pozwalającym jednostce przekroczyć swoją naturę, nie dla samozniszczenia, a do jeszcze większej apologii przemagania się kolejnych stopni mocy ku Nieprzewidywalnemu.

*Prawa i obowiązki*¹¹²

Dawniej kiedy nie wiem
dawniej myślałem że mam prawo obowiązek
krzyczeć na oracza
patrz patrz słuchaj pniu
Ikar spada
Ikar tonie syn marzenia
porzuć pług
porzuć ziemię
otwórz oczy
(...)

¹¹⁰ „Gdy tryumfuje nihilizm, wówczas, i tylko wówczas, wola mocy przestaje znaczyć „tworzenie”, oznacza zaś: pragnienie mocy, żądę panowania (a zatem przypisywanie sobie lub nakazywanie przypisywania sobie ustanowionych wartości, pieniędzy, zaszczytów, władzy...). Otóż owa wola mocy to właśnie wola niewolnika, to sposób, w jaki niewolnik czy też bezsilny pojmuje moc, to jej wyobrażenie, jakie sobie tworzy i jakie stosuje, gdy tryumfuje”. G. Deleuze, *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 14.

¹¹¹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 25.

¹¹² Fragment wiersza T. Różewicza *Prawa i obowiązki*, [w:] tegoż, *Poezja, dramat, proza*, Wrocław 1973, s. 105.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998.
- Bataille G., *Literatura a zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992.
- Benisz H., *Estetyka Nietzschego jako nowa filozofia człowieka*, „Przegląd Filozoficzny” 1998, r. 7, nr 4 (28), https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/o28/PF_1998-R7_4_o3_Benisz-H_Estetyka.pdf [dostęp: 10 maja 2023 r.].
- Brzozowski S., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1936.
- Carlyle T., *Bohaterowie*, tłum. T. Macios, Kraków 2006.
- Chmielowski F., *Sztuka i doświadczenie*, „Estetyka i Krytyka” 2005–2006, nr 9/10, s. 63–75, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072857/eik_9-10_5.pdf/2c71b0e0-1c13-435e-8618-72cccc9508e1 [dostęp: 22 marca 2023 r.].
- Chodkowski R., *Widownia antycznego teatru greckiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2001, t. 49, z. 3, s. 61–93, <https://bibliotekanauki.pl/articles/1954797.pdf>, [dostęp: 23 maja 2023 r.].
- Dankowska J., *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Estetyka i Krytyka” 2000, t. 1, nr 1, s. 24, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/138654041/EiK01_o2_Dankowska.pdf/7d9b86be-58fe-44d9-961e-f257723db2a8 [dostęp: 20.04. 2023].
- Deleuze G., Nietzsche, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000.
- Domeracki P., *Elzenbergowski arystokratyzm ducha*, [w:] *Elzenberg – tradycja i współczesność*, red. W. Tyburski, R. Wiśniewski, Toruń 2009, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1120/DOMERACKI%20Piotr%20-%20Elzenbergowski%20arystokratyzm%20ducha.pdf?sequence=1>, [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].
- Gombrowicz W., *Dzienniki 1953–1969*, Kraków 2007.
- Górska I., *Doświadczenie jako próba dzieła – próba siebie*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 2, s. 115–139, http://rcin.org.pl/Content/63752/PDF/WA248_81711_P-I-30_gorska-doswiadczenie_o.pdf [dostęp: 22 marca 2023 r.].
- Harrison J.E., *Religion of Ancient Greece*, Londyn 1913.
- Jaspers K., *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, Warszawa 1991.
- Klossowski P., *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996.
- Kłosiewicz O., *Literatura jako doświadczenie magiczne w ujęciu estetyki i antropologii kultury*, Warszawa 2013, https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/344/doktorat.olga_k%20C5%82osiewicz.pdf?sequence=1 [dostęp: 9 maja 2023 r.].
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964.
- Lautréamont C., *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.
- Lichtenberg G.C., *Philosophical Writings*, Albany 2012.
- Machiavelli N., *Il principe*, rozdz. XXV, 1814.

- Michels S., *Nietzsche and the Religion of the Future*, „Animus: A Philosophical Journal for Our Time” 2004, nr 9, s. 52–72, https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=gov_fac [dostęp: 7 września 2022 r.].
- Mikolejko Z., *Mity tradycjonalizmu integralnego. Juliusz Ewola i kultura religijno-filozoficzna prawicy*, Warszawa 1998, <https://bibliotekanauki.pl/books/1365644.pdf> [dostęp: 26 maja 2023 r.].
- Nietzsche F., *Nachlaß 1884–1885*, tłum. G. Kowal, Warszawa 2011.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004.
- Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, tłum. R. Mitoraj, Kraków 2005.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Kopacki, L. Staff, Gdańsk 2008.
- Nietzsche F., *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2011.
- Pieniążek P., *Suverenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006.
- Prusik W., *Sztuka i mistyka: ekspresja jako artystyczne doświadczenie absolutu*, „Analiza i Egzystencja” 2013, nr 21, s. 131–147, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Analiza_i_Egzystencja/Analiza_i_Egzystencja-r2013-t21/Analiza_i_Egzystencja-r-2013-t21-s131-147/Analiza_i_Egzystencja-r2013-t21-s131-147.pdf [dostęp: 22 maja 2023 r.].
- Rochefoucauld F. de La, *Maksymy i rozważania moralne*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2004.
- Różewicz T., *Poezja, dramat, proza*, Wrocław 1973.
- Sandauer A., *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.
- Stendhal, *Czerwone i czarne*, tłum. T. Boy-Żeleński, wolnelektury.pl, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/stendhal-czerwone-i-czarne> [dostęp: 30 maja 2023 r.].
- Stendhal, *O miłości*, tłum. T. Boy-Żeleński, wolnelektury.pl, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/stendhal-o-milosci.html> [dostęp: 30 maja 2023 r.].
- Stendhal, *Pustynia parmeńska*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2018.
- Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1953.

Beata Skoczeń-Marchewka

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

<https://orcid.org/0009-0006-8134-0382>

skoczen.marchewka@etnomuzeum.eu

Transgresje Władysława Wałęgi

Władysław Wałęga's transgressions

Abstrakt

Władysław Wałęga jest zaliczany do najwybitniejszych przedstawicieli art brut w Polsce. Osobowość i życiowe doświadczenia tego krakowskiego malarza szczególnie mocno zadecydowały o sile wyrazu jego twórczości. Na obrazach ukryte wspomnienia i dręczące wyobrażenia przeplatają się z wizjami sennymi, marzeniami i tęsknotami. Sztuka stała się dla Wałęgi sposobem wyrażania wewnętrznych przeżyć i komunikowania się ze światem. To także terapia łagodząca napięcia emocjonalne oraz samotność. Kluczem do zrozumienia jego obrazów jest biografia artysty, pełna dramatycznych wydarzeń i ekstremalnych doświadczeń: dzieciństwo w sierocińcach, domach poprawczych, lata spędzone w więzieniach celach, alkoholizm, problemy psychiczne. Malarstwo pomogło Wałędze wyzwolić się ze skrywanych lęków oraz uporządkować system wartości, a także odbudowywać obraz świata, który wielokrotnie rozpadał się w jego życiu.

Słowa kluczowe:

art brut, terapia, transgresja, malarstwo nieprofesjonalne

Abstract

Władysław Wałęga is one of the most famous representatives of art brut in Poland. The personality and life experiences of the painter from Krakow had a particularly strong impact on the expressive power of his work. In his paintings, hidden memories and tormenting images mixed up with dreams, and longings. For Wałęga, art became a way of expressing inner experiences and communicating with the world. It is also a therapy that relieves emotional tension and loneliness. The key to understanding his paintings is the artist's

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 17.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 10.12.2023

biography, full of dramatic events and extreme experiences: childhood in orphanages, a juvenile detention center, years spent in prison cells, alcoholism and mental problems. Painting helped Wałęga to break free from hidden fears, organize the value system and rebuild the image of the world, which was falling apart many times in his life.

Keywords

art brut, therapy, transgression, non-professional painting

Ważną częścią kolekcji sztuki, gromadzonej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (MEK) jest twórczość osób funkcjonujących na marginesie życia społecznego, odrzucanych, izolowanych (lub izolujących się) ze względu na swoje odmienności psychiczne, wrażliwość, chorobę, niepełnosprawność. Ta sztuka, nazywana często art brut, zyskała w świecie także wiele innych określeń: surowa, samorodna, intuicyjna, sztuka marginesu, Outsider Art, Visionery Art... Już to pokazuje, jak trudno jednoznacznie opisać jej autorów oraz jak różnorodne prace kryją się za tymi określeniami. Nie dziwi to, bo twórczość każdego z tych artystów, nieskrępowana ograniczeniami narzuconymi przez akademickie wzorce, naznaczona jest często skrajnym indywidualizmem.

Nazwę art brut wymyślił francuski malarz Jean Dubuffet (1901–1985), który również stworzył własną definicję tego pojęcia. Według niego miały to być to „produkcje”, które stanowią samodzielny wynalazek, niebędący wynikiem procesu uczenia się, naśladownictwa, ale wypływające z wewnętrznego impulsu¹. Współcześnie zwraca się uwagę nie tylko na brak formalnego wykształcenia artystycznego i twórczy imperatyw, artystów art brut często wyróżnia specyficzny stosunek do rzeczywistości, niejednokrotnie naznaczony przez kryzysy psychiczne.

Choć intencjonalnie tworzone kolekcje i muzea sztuki art brut zaczęły się pojawiać w połowie XX wieku, to przecież przykładów twórczości samorodnej już wtedy nie brakowało w publicznych i prywatnych zbiorach, zwłaszcza tych z etykietą „etnograficzne”². Tak też było w krakowskim Muzeum Etnograficznym, gdzie obok przykładów tradycyjnej sztuki ludowej pojawiały się prace autorów „osobnych”, tworzących z potrzeby serca i duszy, by złagodzić lęki, cierpienia i samotność, czy wyzwolić się

¹ A. Boulllet, *Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, nowi prymitywiści, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce*, [w:] *Art brut. Różnorodnie*, red. J. Daszkiewicz, S. Rammer, Poznań 2018, s. 9–30.

² Już wcześniej docenili ją psychoanalitycy i psychiatry oraz artyści poszukujący nowych form wyrazu. Awangardowi artyści szczególnie w sztuce jednostek „osobnych”, chorych psychicznie dostrzegli nowe formy ekspresji, wychodzące poza akademickie wzorce. Zob. G. Borowik, *Czas sztuki art brut* [w:] *Gorzki smak art brut*, red. M. Elias, Warszawa 2016, s. 13–48.

z ograniczeń, w których przyszło im żyć. Czasem też, by obwieścić światu ważne ich zdaniem przesłania lub wizje. Takie nazwiska, jak: Nikifor, Dorota Lampart, Karol Wójciak (zwany Heródkiem), Maria Wnęk, Stanisław Zagajewski czy Renata Bujak, należą dziś do europejskiego kanonu artystów art brut. Ich twórczość nieznaną dla zrozumienia i akceptacji w otoczeniu, często wyszydzana, lekceważona, nie miała dużych szans na zaistnienie. Zwykle przypadek sprawiał, że odkrycia talentów dokonywały osoby spoza najbliższego środowiska: etnografowie, muzealnicy, kolekcjonerzy sztuki, artyści³. Także pojawiające się coraz powszechniej w drugiej połowie XX wieku przyszpitalne oddziały rehabilitacji psychologicznej i psychiatrycznej oraz domy pomocy społecznej stały się miejscami odkrywania uzdolnionych twórców. Pod okiem arteterapeutów mogli rozwijać swoje talenty, wspierani i zachęceni do aktywności twórczej jako formy terapii psychologicznej, psychiatrycznej czy społecznej.

Przykładem artysty, któremu twórczość pomogła uporać się z demonami przeszłości oraz wyzwolić się z piętna ograniczeń społecznych i przewartościować swoje życie jest urodzony w 1940 roku w Krakowie Władysław Wałęga, zaliczany dziś do najciekawszych przedstawicieli art brut w Polsce. Osobowość i życiowe doświadczenia tego krakowskiego malarza szczególnie mocno zadecydowały o sile wyrazu jego twórczości. Na obrazach artysty, malowanych starannie na płótnie lub płycie pilśniowej, ukryte wspomnienia i dręczące wyobrażenia przeplatają się z wizjami sennymi, marzeniami i tęsknotami. Sztuka stała się dla Władysława Wałęgi sposobem wyrażania wewnętrznych przeżyć i komunikowania się ze światem oraz kształtowania własnej osobowości. Jest także terapią łagodzącą napięcia emocjonalne i samotność.

Kluczem do zrozumienia jego obrazów jest biografia artysty, pełna dramatycznych wydarzeń. Najpierw śmierć ojca w Auschwitz i aresztowanie matki przez gestapo. W następstwie tych wydarzeń dzieciństwo spędzone w sierocińcach, w oderwaniu od rodziców i rodzeństwa. Później perypetie wynikające z nie zawsze dobrze rozumianej wolności, w tym próba ucieczki za granicę. W powojennej rzeczywistości lat 50. XX wieku wybryk zakończył się dla 16-latka pobyt w domu poprawczym, pośród często zdeprawowanych rówieśników.

I jak już wyszedłem z zakładu poprawczego, to ja już byłem wciągnięty w ulicę tą większą. Tam, gdzie byli dorośli (...) więc oni mieli już doświadczenia inne. Poważniejsze. (...) tak że ja byłem wciągnięty już od razu w te mechanizmy uliczne, więc (...) drążyło to we mnie...tak, że ja nie miałem wyjścia takiego, żeby odbić się, żeby

³ Takimi przykładami są malarka Dorota Lampart czy rzeźbiarz Karol Wójciak, zwany Heródkiem. W środowisku artystycznym ich prace budziły kpinę, lekceważenie. Zainteresowanie tego rodzaju twórczością traktowano jako dziwactwo czy naiwność inteligentów. Zob. A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995, s. 68–69 i 108–110.

wyjść, wyjechać gdzieś, zmienić... Trwałem w tym. Więc to nie było wesołe życie, prawda. No, ciekawe było. Ciekawe”⁴.

Pokusa beztroskiej egzystencji dla wkraczającego w dorosłe życie mężczyzny także okazała się zgubna. Zaowocowała problemami alkoholowymi i pobytami w więzieniach, w których spędził około 10 lat. Więzienie nie było dobrym miejscem dla wrażliwego człowieka. Doprowadziło go do załamania psychicznego i próby samobójczej. Paradoksalnie jednak stało się początkiem drogi do ocalenia. W czasie leczenia w szpitalu psychiatrycznym zaczęła się pierwsza przygoda Wałęgi ze sztuką. Zachęcony przez terapeutów stopniowo zaczął uwalniać swoje emocje, rysując. Po powrocie do więziennej celi, by przetrwać w zamknięciu, próbował odnaleźć przestrzeń dla własnej wolności. Głowę nakrywał ręcznikiem i marzył o obrazach, które chciałby kiedyś stworzyć. Mając ograniczone możliwości rysowania, powstające w wyobraźni kompozycje zaczął zapisywać w zeszytach. Opisami wypełnił około 14 brulionów. Tak wspominał po latach desperackie próby odnalezienia się w więziennej rzeczywistości: „Jak wyjść z siebie, żeby być poza tym terenem? (...), przypomniałem sobie, że coś tam rysowałem. Przypadek zrządził, że tam był jakiś ołówek, jakaś kartka. (...) Były rewizje (...). Potargali. Wyrzucili. Było tak. Ja musiałem tych trochę rysunków, to takim sprytem troszeczkę przenosić, chować”⁵.

Zapisane drobnymi literami bruliony pełne są pomysłów, które już wtedy zapowiadały artystę o niezwyklej fantazji⁶. Oto kilka projektów powstałych w zamknięciu (zapis oryginalny):

Imaginacja Muzgowa. Obraz przedstawiający postać dużą, w pozycji stojącej postać składająca się z fragmentów sępich głów szponów fragmentach chien szakali i skrzydeł nietoperzy smoków stworów postać w ekspresji o rozwartych ramionach, nogi rozstawione głowa składająca się z licznych fragmentów różnych twarzy ludzkich w różnych wyrażeniach głowy sępów oczy durze rozwarte głowa w różnych splotach kolorów włosów, piur usta rozwarte wargi durze składające się z licznych ust mniejszych w różnych ułożeniach (...) z włosów wychodzące w splotach węże głowy ich postać tułów składający się z licznych nacieków (...).

Alkoholik. Obraz przedstawiający flaszki różnych kształtów wódek win denatury kieliszków przemieszanych z sobą na całym obrazie w środku obrazu w rozbitej butelce siedzi z rękami zwieszonymi po krawędzi butelki człowiek lub jedna butelka rozbita na całym obrazie. Na dnie butelki siedzi człowiek nieszczęśliwy na odpryskach butelki malować mało widoczne postacie twarze najbliższe tego człowieka twarze część postaci twarzy na jednym odprysku szkła część na drugim

⁴ Wywiad Anny Grochal (A.G.) i Beaty Skoczeń-Marchewki (B.S.-M.) z Władysławem Wałęgą, 12 lipca 2021, s. 13. Archiwum prywatne A.G. i B.S.-M.

⁵ Tamże, s. 2.

⁶ W domowym archiwum Władysława Wałęgi zachowały się dwa zeszyty z okresu pobytów w więzieniach, wypełnione opisami obrazów.

twarze dzieci, ręce szatańskie wyciągnięte u dołu obrazu w stronę człowieka na obrazie całym pęcherzyki powietrza.

Matka. Obraz przedstawiający kobietę starszą z rozłożonymi ramionami widoczne ręce dłonie sześć dłoni w różnych gestach przedstawionych rozpacz, buli, radości, czułości, wachania, rezygnacji przy każdej dłoni klęczy stoi przytulony do dłoni syn curka postaci małe widoczne stopy matki bosa obok nich stojące trzewiki czy Matki widoczne nad każdą postacią.

Psychiatrzy. Obraz przedstawiający głowę chorego malowana mała wokół niej jest malowana druga bardzo duża widoczne w głowie są postaci małych ludzi królów diabełków śmierci grających na instrumentach wychodzących z głowy, przez otwór widoczna ręka z pincetką wyciągającą przez otwór diabełka do głowy podłączone przewody splecione ze sobą wychodzące na ramy liczne ręce wokół głowy z różnymi przyrządami strzykawkami tabletkami.

Skrupulatnie opisane sceny nie zostaną w przyszłości odtworzone na płótnach, choć niektóre pomysły powrócą w nowych kompozycjach.

Po opuszczeniu więzienia, życie na wolności także nie było łatwe. Alkohol, uliczne towarzystwo, depresja i myśli samobójcze oddalały go od świata. „Nie zmieniałem życia... życie się toczyło dalej. Czas robił swoje. A życie — jak życie. Przecież musiałem też iść do pracy, więc pracowałem i koledzy byli. Przecież człowiek sobie nie dobiera kolegów, tylko ulica dobiera, te okoliczności różne — tak to jest w życiu” — wspomina⁷. Przełomowym momentem okazało się spotkanie na komisji lekarskiej z doktorem Andrzejem Kowalem — psychiatrą, filozofem i gorącym zwolennikiem leczenia przez sztukę. To on w życzliwej rozmowie namówił Wałęgę do udziału w zajęciach arteterapii, organizowanych przy Szpitalu Klinicznym im. Józefa Babińskiego w Krakowie — Kobierzynie⁸:

No i przyszedłem tam. No faktycznie — jest pracownia. Ja nigdy nie malowałem olejnym, prawda, tam akwarelą troszeczkę. (...) I była taka pani Irena Osękowska, młoda kobieta, podchodziła tak do ludzi wspaniale. (...) I mówi — jakby pan przychodził, pracujemy tutaj od dziewiętej do pierwszej, jest tutaj takie drugie śniadanie, jakby pan chciał skorzystać, herbata. Jest możliwość tworzenia, dostęp do farb jest. (...) To mnie krępowało trochę. Inni ludzie, szpital, to wszystko. (...) I pierwszą pracę tam namalowałem, olejną...znaczy doradzałem się jej, ale ona mówi — wie pan — ja nie będę panu tutaj pokazywać. Tu jest olej, tu jest terpentyna, tu są pędzle, tu szmatka, żeby pan se pędzle wytarł. Niech pan (maluje) — a ja popatrzę. I namalowałem pierwszy obraz. (...) Ja namalowałem śmierć, klęczącą

⁷ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 12 lipca 2021, s. 6.

⁸ To szpital dla osób z problemami psychicznymi, który od początku swej 100-letniej historii stosował różnorodne, często nowatorskie formy terapii w opiece nad pacjentami, w tym różne elementy terapii sztuką. Na terenie szpitala funkcjonowały także: teatr, pracownie rzemieślnicze, gospodarstwo rolne. Pacjenci angażowani byli w działania, które miały im pomóc w przezwyciężeniu choroby.

na kolanach – taki mały obrazek, (...) – w jej (Ireny Osękowskiej – przyp. B.S.-M.) swetrze”⁹.

Zajęcia przyszpitalne stały się nie tylko formą rehabilitacji. Tu Wałęga mógł doskonalić swój warsztat malarski, odnalazł również życzliwych, akceptujących i wspierających go ludzi. Wieloletnia praca z lekarzami i terapeutami uchroniła malarza przed autodestrukcją i pomogła odnaleźć się w nieprzyjaznym świecie. Była także ratunkiem w czasie zmagania z urazami, będącymi następstwem poważnego wypadku, którego malarz doświadczył w latach 90. XX wieku. Wtedy rehabilitacja neuropsychologiczna wspierana programem terapii sztuką pozwoliła Wałędzie na zintegrowanie osobowości. Izolacja związana z leczeniem pomogła przy okazji wyzwolić się z nałogów – alkoholowego i nikotynowego. Sam wielokrotnie przyznawał: „Kontakt (...) z tym światem sztuki, pomógł mi w życiu”¹⁰.

Już pierwsze próby malarskie ujawniły niezwykle utalentowanego malarza o dużej wrażliwości. Najstarsze zachowane prace, pochodzące z lat 70. XX wieku, to eksplozja emocji i lęków artysty¹¹. Postacie na obrazach i rysunkach spętane są cierniem, sznurami, a wnętrza wypełnione rozrzuconymi przedmiotami. Także późniejsze prace ujawniają wyraźnie temperament artysty, jego poczucie destrukcji, izolacji i chaosu. Częstymi elementami kompozycji są wzburzone fale, tunele, kręte korytarze i labirynty wyrażające życiowe zagubienie¹². Na obrazach Wałęgi zacierają się granice przestrzenne i czasowe. Postacie i przedmioty podlegają nieoczekiwanym dekompozycjom, przybierając fantastyczne, niekiedy przerażające kształty¹³.

Czasami Wałęga odwołuje się do bieżących wydarzeń, szczególnie dotykających go osobiście. Komentuje wtedy rzeczywistość we właściwy dla siebie sposób, jak choćby w obrazie *Pandemia*¹⁴, przedstawiającym Matkę Boską opiekującą się starym człowiekiem w dziecięcym wózku. Obraz powstał w szczególnie trudnym dla malarza czasie, gdy chorował, był zagrożony w głębokim smutku, doskwierała mu samotność. Bywa, że wydarzenia o charakterze globalnym Wałęga zestawia z własnymi dramatami,

⁹ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 12 lipca 2021, s. 7.

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ Na przykład rysunki bez tytułu, znajdujące się w zbiorach MEK, pochodzące z kolekcji dr. Andrzeja Kowala, przekazanej przez córkę Agnieszkę Budzynę-Dawidowską (nr inw. 86396–86398/MEK) czy obraz *Nóż w stole*, znajdujący się w kolekcji Szpitala Klinicznego im. J. Babińskiego w Krakowie (bez nr inw.).

¹² Na przykład obrazy z kolekcji Muzeum Okręgowego im. J. Malczewskiego w Radomiu – *Akwedukty I* (MJM.S.N.268), *Akwedukty II* (MJM.S.N.269) czy ze zbiorów MEK – *Niezapowiedziana wizyta* (82063/MEK), oraz z prywatnej kolekcji Macieja Balcerka – *Tsunami* (bez nr inw.).

¹³ Na przykład obraz ze zbioru MEK – *Chora noga* (64708/MEK).

¹⁴ Obraz *Pandemia* ze zbiorów MEK (nr inw. 86214/MEK)

jak w obrazie *Tsunami*¹⁵, w którym poprzez pamiętne wydarzenia z 2004 roku nawiązuje do osobistych doświadczeń dzieciństwa, związanych z utratą rodziny i brakiem bezpieczeństwa. Płacząca kobieta ukazana wśród szalejących, morskich fal, osłaniająca dziecko w swoich ramionach, ma twarz matki artysty. On sam przedstawiony jest na obrazie jako dojrzały mężczyzna, chroniący się bezradnie wśród fałdów jej płaszczka.

Na obrazach często powtarzają się motywy wodnych wirów i wzburzonych fal, uosabiających życiowe perypetie. Kompozycje pełne są zwielokrotnionych oczu oraz majaczących, ludzkich cieni o nieostrych konturach, jakby zamglonych, odległych, według Wałęgi symbolizujących pokolenia, które odeszły, ale wciąż są obecne wśród osób żyjących. Na wielu obrazach można dostrzec postać lub twarz jego zmarłej w 1979 roku matki, z którą łączy go do dnia dzisiejszego szczególna więź emocjonalna. Pojawia się jako zatroskana opiekunka lub baczna obserwatorka losu.

Wałęga podkreśla, że malowanie wypływa z jego wewnętrznej potrzeby. To impuls każe mu sięgać po nowe płótno. Na początku jest tylko myśl, która jednak nie determinuje ostatecznego kształtu obrazu. Najpierw trzeba oswoić się z czystym płótnem, nawiązać z nim kontakt, by dalej dać się ponieść intuicji. To ona kształtuje obraz. Finał jest zagadką nawet dla samego malarza. Podążanie za intuicją sprawia, że sceny i detale zmieniają się na obrazie wielokrotnie. Trudno przerwać ten proces. Rozsądek każe jednak zdobyć się na kompromis. „Zakończenie wtedy następuje, kiedy już myślę o innym obrazie, żeby namalować coś innego, bo ja wtedy o tym zapominam. O tym obrazie. I ten temat jest już u mnie wyczerpany i ode mnie odchodzi”¹⁶. Dla Władysława Wałęgi dopiero podpisanie obrazu jest jednoznaczne z jego zakończeniem. Jednak według niego w idealnym świecie malowanie byłoby nieustającym procesem, a tworzywem malarzskim myśli i biała farba: „Żeby nie było nic widać. Wtedy myślenie jest tylko. A co tam pod spodem, to już tajemnica (...). Może kiedyś będzie tak, że myślami można będzie malować?”¹⁷. Niejednokrotnie bywa, że na już powstałych obrazach artysta maluje nowe. Często też przemalowuje nie tylko detale, ale i całe fragmenty obrazu, zmieniając przy tym całkowicie pierwotne założenia kompozycji. Twierdzi, że to podświadomość steruje takimi działaniami. To ona „nakazuje mi to zrobić. Jest to coś niezrozumiałego, ja bym tak powiedział”¹⁸.

Sam Wałęga jest świadomy wielkiej roli sztuki w jego życiu: „Byłem pogubiony, ale mnie jakimś cudem udało się z tego wybrnąć. No właśnie

¹⁵ Obraz *Tsunami* z prywatnej kolekcji Macieja Balceraka.

¹⁶ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 12 lipca 2021, s. 20.

¹⁷ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 20 września 2021. Archiwum prywatne A.G. i B.S.-M.

¹⁸ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 12 lipca 2021, s. 21.

przez tę twórczość moją (...) i tego spokoju zaznałem malując i odrywając się od innych historii”¹⁹.

Malowanie pomagało mu wyzwolić się ze skrywanych lęków i pozwalało odbudowywać obraz świata, który w jego życiu wielokrotnie rozpadał się na wiele kawałków. Często podkreśla, że sztuka uchroniła go przed autodestrukcją, pomogła odnaleźć się w nieprzyjaznym świecie. „To mnie może uratowało, przetrwałem ten okres burzliwy, taki smutniejszy w życiu, że miałem się gdzie schronić. Ja bym tak powiedział – schronić się w tej mojej podświadomości”²⁰ – wyznaje.

Dzisiaj Władysław Wałęga to człowiek świadomy zawilości swojego życia i konsekwencji podejmowanych wyborów. Pogodzony z samym sobą i dojrzały. Los sprawił, że w ostatnim okresie życia odzyskał to, za czym zawsze tak bardzo tęsknił – rodzinę. Odkrywa więc moc więzi rodzinnych i przyjaźni. W tej drodze również sztuka stała się mostem łączącym odległe światy i pokolenia²¹.

Wciąż maluje – wspomina przeszłość, obserwuje świat, komentuje wydarzenia. Myśli często o tym, co ostateczne, o spotkaniu bliskimi, którzy na niego czekają w „lepszemu świecie”²². Jednocześnie snuje plany na przyszłość: „Kupiłem płótna (...). No bo jeszcze pomysłów jest trochę w głowie i sił...”²³.

Bibliografia

- Borowik G., *Czas sztuki art brut* [w:] *Gorzki smak art brut*, red. M. Elias, Warszawa 2016.
- Boulllet A., *Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, nowi prymitywiści, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce*, [w:] *Art brut. Różnorodnie*, red. J. Daszkiewicz, S. Rammer, Poznań 2018, s. 9–30.
- Harasimowicz J., *Art brut na rynku sztuki*, Rynek i Sztuka, 2014, <https://rynekisztuka.pl/2014/02/07/art-brut-na-ryнку-sztuki/> [dostęp 26 maja 2022]
- Jackowski A., *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995.
- Wałęga W., Wywiad przeprowadzony przez Annę Grochal i Beatę Skoczeń-Marchewkę, 20 września 2021, archiwum prywatne A.G. i B.S.-M.
- Wałęga W., Wywiad przeprowadzony przez Annę Grochal i Beatę Skoczeń-Marchewkę, 12 lipca 2021, archiwum prywatne A.G. i B.S.-M.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Obraz *Szukanie korzeni rodzinnych* z kolekcji prywatnej Joanny Jędrys.

²² Obraz *Ostatnia podróż* z kolekcji prywatnej Władysława Wałęgi.

²³ Wywiad Anny Grochal i Beaty Skoczeń-Marchewki z Władysławem Wałęgą, 20 września 2021.

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9210-0882>

marcin.oles@amu.edu.pl

Dyscyplina przypadku

Rola przypadku w kształtowaniu XX-wiecznej tożsamości artystycznej

The discipline of possibility: The role of coincidence in shaping the 20th century artistic identity

Abstrakt

Przypadek odgrywa w twórczości artystycznej znaczącą, aczkolwiek niejawną rolę. Na próżno szukać o nim wzmianek w biografjach artystów czy kronikach ich dzieł. Najczęściej przemilczany, pozostaje wielkim nieobecnym twórczości artystycznej. Kultura Zachodu wyparła go poza mury świątyń sztuki. Wszak sztuka jest dziełem geniuszu, a nie przypadku.

Między innymi dlatego badanie przypadku w twórczości artystycznej musi mieć charakter poszlakowy i opierać się na czytaniu o tym, o czym milczą źródła, bowiem mało o przypadku mówi się wprost. A jednak, czy przypadek można „zaprząć do roboty” i sprawić, aby pomagał w tworzeniu dzieł i powoływaniu kolejnych opusów? Czy przypadek można poddać dyscyplinie, żeby stał się narzędziem w rękach twórcy?

Celem niniejszego artykułu jest próba opisanie roli przypadku w twórczości artystycznej w XX wieku. Praca opierać się będzie zarówno na dokumentacji biograficznej, jak i analizie poszczególnych praktyk artystycznych. Przypadek jako metoda twórcza może być nie tylko narzędziem w rękach twórcy, ale i jedną z jego technik artystycznych.

Słowa kluczowe:

przypadek, dyscyplina przypadku, sztuka, twórczość artystyczna

Informacja o artykule / Article information

otrzymano (Received): 25.09.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 8.12.2023

Abstract

Chance/coincidence plays a significant, albeit implicit, role in artistic creation. One searches in vain for mentions of it in artists' biographies or chronicles of their works. Most often passed over in silence, it remains the great absentee of artistic creation. Western culture has pushed him outside the walls of the temples of art. After all, art is the work of genius, not chance.

For this reason, among others, the study of chance in artistic creation must be circumstantial and based on reading about what the sources are silent about, for little is said explicitly about chance. And yet, can chance be harnessed and made to assist in the creation of works and the invocation of further opuses? Can chance be disciplined so that it becomes a tool in the hands of the creator?

The aim of this article is to attempt to describe the role of chance in artistic creation in the 20th century. The work will be based on both biographical documentation and analysis of individual artistic practices. Coincidence as a creative method can be not only a tool in the hands of the artist, but also one of his artistic techniques.

Keywords

chance, discipline of chance, art, artistic creation

Przypadek jako temat (do) akademickiej analizy jest tematem stosunkowo popularnym, a na pewno takim, któremu poświęcały uwagę największe umysły od zarania dziejów, a z pewnością od początku piśmienności. Jako jeden z pierwszych wypowiedział się wszak na jego temat sam Arystoteles. To, co było dla niego zaprzeczeniem racjonalności, stało się także interesującym tematem dla myśli chrześcijańskiej (wyczerpująco pisze o tym Michał Heller). Bliżej naszych czasów o przypadku pisał m.in. Artur Schopenhauer czy współcześnie Odo Marquard, Gilles Deleuze, Jacques Lucien Monod, i inni, a na gruncie polskim – Stanisław Lem czy Rafał Koschany. To ten ostatni pisze o nim w kontekście sztuki i działań artystycznych, ze szczególnym uwzględnieniem literatury i filmu (*Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*¹). Rola przypadku w twórczości artystycznej będzie również głównym tematem niniejszego tekstu, aczkolwiek z naciskiem na sztuki wizualne i muzykę. Należy także zaznaczyć, iż przypadek, o którym niniejszy tekst traktuje, to przypadek z gruntu intencjonalny, zaplanowany. Dlatego, niniejszy artykuł pomija całkowicie niejawną czy też ukrytą rolę przypadku (z tego właśnie faktu wynika wybór twórców i prądów artystycznych, które zostaną uwzględnione poniżej). Brak w nim opisów zdarzeń, nomen omen

¹ R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.

przypadków, przez które (a może dzięki którym) powstaje sam pomysł na dzieło². Twórcy, którzy pojawiają się w tekście, to twórcy świadomie przypadku używający, twórcy, dla których przypadek stał się kategorią kształtującą ich artystyczną tożsamość. Zanim jednak przejdziemy do opisu ich dokonań czy używanych technik związanych z interesującą nas kategorią, pozwól Drogi Czytelniku, iż zaczniemy od nieco kolokwialnej formuły pisaną o zjawisku, które wymykało się wszelkim racjonalnym opisom.

Przypadek odgrywa w praktyce artystycznej znaczącą, aczkolwiek niejawną rolę. Na próżno szukać o nim wzmianek w biografjach artystów czy kronikach ich dzieł. Mylony częstokroć (ale czy słusznie?) z natchnieniem, bywa najczęściej przemilczany, pozostając wielkim nieobecny twórczości artystycznej. Kultura Zachodu wyparła go poza mury świątyn sztuki. Wszak sztuka jest dziełem geniuszu, a nie przypadku. Przypadek jest tylko niechcianym i przemilczanym dzieckiem artysty i jego weny. Dzięki temu, twórczość artystyczna pozostać może w nieskazitelnej czystości, a figura artysty trwać nieporuszona na spiżowym postumencie boskiego pomazania. W niektórych przypadkach pozostaje on niebezpiecznym elementem ryzyka, którego należy wystrzegać się za cenę poniesienia porażki. Jego *a m b i w a l e n c j a*, jak chciałby rzec Bauman, jest jeszcze mocniej akcentowana dzięki dominacji przemysłu kulturowego, którego działania koncentrują się na powoływaniu do życia produktów pewnych i wielokrotnie sprawdzonych. W krzemowej dolinie sukcesu i zysku przypadek to *persona non grata* i *enfant terrible* w jednym. Jego tam pojawienie się wywołuje panikę inwestorów i zamraża bankowe konta. W społeczeństwie dyscypliny przypadek bywa utożsamiany, jeśli nie z chaosem, to z jego katalizatorem. Ma przypadek jeszcze coś, co pozbawia sukcesu dyktatury. Jakkolwiek dziwnie to brzmi, sukces zawsze ma kilku ojców, do przypadku nikt się nie przyznaje. Powiedzieć wszak, że coś zostało stworzone przez przypadek czy dzięki przypadkowi, to jak przyznać się do niekompetencji i pozbawić należnego splendoru. Z drugiej strony, aby przypadek wykorzystać, zauważyć jego pojawienie się i wartość, trzeba być twórcą świadomym o niebanalnym intelekcie i nieskazitelnym warsztacie. Tylko dzięki temu, coś, co było przypadkiem, stać może się narzędziem lub nową metodą twórczą.

Aby prześledzić losy i rolę przypadku w twórczości artystycznej, warto oprzeć się na przykładach konkretnych dzieł i konkretnych artystów. Z konieczności badanie takie będzie miało charakter poszlakowy i opierać się będzie musiało na czytaniu o tym, o czym milczą źródła. Jak już zostało powiedziane, mało o przypadku mówi się wprost. Jego obecność

² „Można by także tę uwagę uogólnić i stwierdzić, że przypadkowy jest zawsze pomysł na dzieło (jak mówił wielki poeta – Bóg dał ci wers, a ty zrób z niego arcydzieło). W ten sposób niektóre utwory wydawać się mogą w całości przypadkowe. (...) Przyznać jednak trzeba, że jest to swego rodzaju mitologia”. Zob. R. Koschany, dz. cyt., s. 64.

w źródłach jest szczątkowa, bo przypadek pozbawia twórcę legendy. Co więcej, przypadek niejedno ma imię i raz dotyczyć będzie strategii twórczej, innym razem może być metodą twórczą. Raz będzie wkalkulowanym w dzieło elementem, innym razem będzie spoczywać głęboko ukryty jako element biografii twórcy. Czym zatem jest przypadek w sztuce i dla sztuki? Gdzie zaczynają się, a gdzie kończą jego wpływy na finalne dzieło? Czy, parafrazując słowa Marka Twaina, można powiedzieć, że „nazwisko największego twórcy to: przypadek”? A może rację miał jednak Schopenhauer, pisząc, iż „nawet to, co najbardziej przypadkowe, jest w ostatecznym rachunku koniecznością”. A może coś takiego, jak przypadek w ogóle nie istnieje, a „to, co jawi się nam jako ślepy traf, pochodzi w istocie z najgłębszych źródeł”, co z kolei zasugerował Friedrich Schiller. Co do jednego możemy być chyba zgodni: „nikt nie jest dobry przez przypadek” (Seneka Młodszy), a przypadkowe odkrycie nie czyni jeszcze twórcy wielkim. Co takiego jest w przypadku, że fascynuje, skłania do filozoficznych refleksji i poszukiwań? Seneka, Schopenhauer, Schiller, Twain to tylko niewielki wycinek z długiej listy twórców, którzy o przypadku pisali czy się o nim wypowiadali³. To, co jednak interesujące w kontekście sztuki i twórczości artystycznej, nie dotyczy transcendencji przypadku, ale jego zastosowania, użycia i dyscypliny. Proszę wybaczyć kolokwializm, ale czy przypadek można zaprząć do roboty i sprawić, aby pomagał w tworzeniu dzieł i powoływaniu kolejnych opusów? Czy przypadek można poddać dyscyplinie, aby stał się narzędziem w rękach twórcy? Zanim padną odpowiedzi na te pytania, warto przyjrzeć się samemu słowu „przypadek”.

Przypadek, zbieg okoliczności, zrządzenie losu, koincydencja, a nawet ślepy traf (choć ten ostatni zakłada, iż coś uległo trafieniu, co zdaje się mieć pozytywne konotacje, w przeciwieństwie do słowa przypadek, które takim wartościowaniem obarczone nie jest). Liczba synonimów tego słowa w języku polskim obejmuje ponad 200 słów⁴. Na potrzeby niniejszego tekstu przyjrę się bliżej mającemu łaciński źródłosłów wyrazowi „koincydencja”. *Coincidence*, od pochodzącego z łaciny *coincidere*, oznacza dosłownie „razem spaść na” (*to fall upon together*), od przyswojonej formy łacińskiego *con* „z, razem” oraz *incidere* „spaść/ upadać na”. Od 1640 roku jako „występowanie lub istnienie w tym samym czasie”, jak podaje słownik

³ *Przypadek*, [w:] *Wikicytaty*, <https://pl.wikiquote.org/wiki/Przypadek>. [dostęp: 18 kwietnia 2023 r.].

⁴ Jak podaje *Wielki słownik języka polskiego*, przypadek to hasło, które posiada wiele znaczeń: 1. Przypadek szczęśliwy to sytuacja, której zaistnienia nie dało się w żaden sposób przewidzieć. 2. Przypadek pojedynczy to coś, co rzeczywiście się zdarzyło lub o czym się myśli, że może się zdarzyć w przyszłości. 3. Przypadek choroby to jedna z wielu możliwych postaci charakteryzowanego zjawiska. 4. Przypadek w gramatyce to kategoria gramatyczna określająca składniową funkcję rzeczownika, przymiotnika, zaimków oraz liczebników i imiesłówów odmiennych, przyjmująca w języku polskim jedną z siedmiu wartości.

etymologiczny: *Online Etymology Dictionary*⁵. I dalej tamże, jako „zbieżność wydarzeń bez widocznego związku, przypadkowe lub niezamierzone porozumienie⁶”, co z kolei pojawiło się po raz pierwszy w pismach angielskiego polihistora, sir Thomasa Browne’a. W jego dziełach odnotowano także pierwsze użycie słów komputer (*computer*) i elektryczność (*electricity*), ale to z pewnością przekracza objętość i charakter niniejszego tekstu. Mamy zatem wspólne i nieintencjonalne działanie, nieintencjonalną zbieżność, wręcz irracjonalne porozumienie. Albo, jak zostało to zdefiniowane przez Artura Schopenhauera w rozprawie *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, „następowanie po sobie w czasie zdarzeń, niepozostających w związku przyczynowym”⁷. To właśnie brak widocznej czy widzialnej przyczyny sprawia, że szukamy w przypadku cech boskich i nadprzyrodzonych. Na potwierdzenie i dla przykładu podam tylko kilka: „Przypadek to pseudonim Boga, który nie chce się pod czymś osobiście podpisać”, albo „Wszystko zaczęło się przypadkiem, choć warto przypomnieć, że przypadek to świeckie imię Opatrzności Bożej”⁸.

W odniesieniu do Boga problem przypadkowości zmienia się w problem przygodności⁹. Zdaniem polskiego filozofa, autora książki *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, który bada relacje przypadku i boga, Michała Hellera, „wejście myśli chrześcijańskiej na scenę starożytnego świata wprowadziło istotne zmiany do problematyki przypadku. Świat przestał być rządzony ślepy *fatum*, stał się dziełem Boga całkowicie zależnym od Jego woli. Grecka idea racjonalności nie została zniesiona; przeciwnie — została wzmocniona przez zakorzenienie w racjonalności Stwórcy”¹⁰. Niezgoda na niesprawiedliwość ślepego losu ustąpiła miejsca boskiej nieomyślności. Heller stawia jednak w tym miejscu pytanie: czy Bóg musiał stworzyć świat taki, jakim jest, czy też mógł go stworzyć całkiem innym?

Jeżeli Bóg nie mógł stworzyć innego świata, to jest On w gruncie rzeczy tylko innym imieniem dla greckiej konieczności i logiczne wnikanie w konieczności stanowi najskuteczniejszą metodę badania świata. Jeśli jednak Bóg kierował się tylko swoją wolą w wyborze takiego, a nie innego świata, to wnikanie w logiczne

⁵ *Coincidence*, [w:] *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=Coincidence> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

⁶ Tamże.

⁷ Schopenhauer uważa także, iż „żadnego następstwa w czasie nie postrzegamy jako obiektywnego, z wyjątkiem następstwa przyczyny i skutku, i że każde inne postrzegane przez nas następstwo zjawisk określone jest tak a nie inaczej jedynie przez naszą wolę, (...) że zjawiska mogą śmiało następować po sobie, nie wynikając z siebie i nie jest to z uszczerbkiem dla prawa przyczynowości”. Zob. A. Schopenhauer, *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, tłum. J. Marzęcki, Kęty 2003, s. 77.

⁸ Tamże.

⁹ M. Heller, *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, Kraków 2014, s. 102.

¹⁰ Tamże, s. 101.

konieczności do niczego nie prowadzi; trzeba po prostu obserwować na wszystkie możliwe sposoby, jak świat funkcjonuje i wyciągać z tego wnioski¹¹.

Tymczasem, jak pisze dalej autor, „jeżeli chce się zachować racjonalność, należy wypracować jakieś reguły postępowania oparte na prawdopodobieństwie”¹². I tu pojawia się nauka, a kategoria przypadku nawiązuje bezpośrednią więź z kategorią prawdopodobieństwa. Inaczej mówiąc, „na tym poziomie rozważań możemy, ściśle rzecz biorąc, wyeliminować pojęcie przypadku z rozważań. Wystarczy mówić o zdarzeniach, którym przypisujemy odpowiednią miarę probabilistyczną (mniejszą od jeden)”¹³. Przypadek, owo zdarzenie o prawdopodobieństwie mniejszym niż jeden, staje się od teraz częścią danych statystycznych.

W tym miejscu, warto przybliżyć jeszcze jedną perspektywę, która sprawia, iż ludzka interpretacja przypadku ulega, jeśli nie dezintegracji, to nadwątleniu. Wszak w odniesieniu do praw natury nie jest bynajmniej tak, że „przypadki w jakimś sensie niszczą porządek przyrody. Przeciwnie, przyroda bardzo często stosuje strategię współdziałania praw i przypadku”¹⁴. Przyroda nie stawia oporu przed przypadkiem, nie stara się ograniczać jego wpływów. Integruje go oraz idącą z nim w parze różnorodność. To człowiek uczynił przypadek wielkim.

Wróćmy jednak do naszych rozważań, gdzie przypadek staje się częścią twórczego procesu, pozwala twórcy wyjść poza ramy działań stereotypowych, pozwala osiągnąć nieokreślone albo – jak chciałby Bourdieu – pozwala zostawić dzieło otwartym. Spróbujmy przyjrzeć się, jaki stosunek, jakie podejście do przypadku mieli twórcy, którzy wykorzystali jego konstrukcyjne, tudzież dekonstrukcyjne walory. Pojawia się pytanie, na ile procedury użycia przypadku w twórczości artystycznej przyczyniają się do poszukiwania nowej tożsamości twórcy, nowej tożsamości dzieła? Czy twórca to ten, co programuje przypadek, czy ten, który stara się go okiełznać? Przypadek jako narzędzie, jako metoda i praktyka, poddany dyscyplinie pozwolił sztuce XX wieku wyjść poza ramy społecznych uwarunkowań tak samego dzieła, jak i jego twórcy. Przyczynił się on także do skonstrastowania sztuki wysokiej z doskonałością formy, do której dążyć zaczął przemysł kulturalny z jego obrazem, muzyką użytkową, dekoracyjnością, quasi-romantycznością i procedurami reprodukcji. Przypadek stał się antidotum na hegemonię doskonałości, która została zaanektowana przez coraz prężniej działającą maszynę przemysłu rozrywkowo-kulturalnego.

¹¹ Tamże, s. 102.

¹² Tamże, s. 106.

¹³ Tamże, s. 209.

¹⁴ Tamże, s. 165.

Czy nie jest zatem tak, iż przypadek, który dla Arystotelesa stanowił wyłom w racjonalności, stał się w XX wieku pożądanym pierwiastkiem w dziedzinach artystycznych? Czy to aby nie dzięki niemu możliwe stały się gesty i figury dotąd w sztuce niedostępne? Czy nie jest tak, jak sugeruje niemiecki filozof, Odo Marquard, w swojej książce *Apologia przypadkowości*, że „przypadkowość istnienia w nowoczesnym świecie równoznaczna jest z zaprzepaszczaniem tradycji”¹⁵? A jeśli jest tak, jak chce Marquard, to czy sztuka, mimo pozorów zerwania z jej mimetyczną tradycją, nie zaczęła odwzorowywać natury świata, który z ową tradycją zerwał? Choć to pytanie wydaje się nieco prowokacyjne, a celem niniejszej pracy nie jest szukanie przyczyn, dzięki którym rola przypadku w sztuce XX wieku, w tym w muzyce, zajęła znaczące miejsce, to pozwala ono jednocześnie ujrzeć problem pod nieco innym kątem. Zerwanie z tradycją *mimesis* okazuje się w dużej mierze pozorne i dotyczy stosowanych zasad i technik, użytych narzędzi i metod, a nie samej natury odwzorowywania rzeczywistości. Zarówno zniszczone *porządki*, jak i *zaprzepaszczone tradycje* wywołują przygodność, przypadkowość, a nawet chaos, a te najlepiej przetransponować na język sztuki za pomocą przypadku właśnie. Bowiem „w ślad za nauką, sztuka współczesna również przestała skupiać się na zewnętrznych, powierzchniowych oglądach świata. Spojrzała w głąb i zainteresowała się prawami, które tym światem rządzą. Jednym z takich praw, wpisanych w fundament rzeczywistości, zdaje się być właśnie przypadek, a sztuka, wciąż wierna starożytnej kategorii *mimesis*, pragnie stworzyć jego portrety”¹⁶. Poniżej na kilku przykładach zostaną opisane modele działania, techniki artystyczne czy metody twórcze, dzięki którym użycie tudzież zastosowanie przypadku w twórczości artystycznej stanie się faktem. I choć, jak zwykło się sądzić, „w pełni świadomie sztuka posłuszy się przypadkiem dopiero w pierwszej połowie XX wieku”¹⁷ w Europie, to po pierwszy przykład sięgniemy do XIX-wiecznej Japonii.

Anegdota głosi, iż w wieku 45 lat, będąc u szczytu sławy, jeden z najznamienitszych drzeworytników wszechczasów, Katsushika Hokusai¹⁸ (1760–1849), wziął udział w konkursie na najlepszego malarza shogunatu, malując z natury. Jego rywalem był nadworny malarz szoguna, Tani Bunchō (1729–1809), mistrz wyrafinowanego pejzażu, jeden z najważniejszych malarzy swojej epoki i to dzięki jego zapiskom wiemy o niniejszym wydarzeniu. Na sporej wielkości długim arkuszu papieru Hokusai

¹⁵ J. Henda, *Odo Marquarda apologia przypadkowości*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1996, nr 1–2 (9–10), s. 181.

¹⁶ J. Jernajczyk, *Portrety Przypadku*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 20, <https://doi.org/10.15633/r.263>.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ Na marginesie i dla przypomnienia warto dodać, że twórczość Hokusai wywarła niebagatelny wpływ na europejskie malarstwo drugiej połowy XIX wieku, w tym Vincenta van Gogha czy Claude’a Moneta.

namalował atramentem jedynie niebieskie tło, na którym postawił koguta, którego łapy zamoczył w czerwonej farbie. Kogut, idąc, zostawiał na papierze odciski swoich łap. Kiedy malarz zatytułował enigmatyczne dzieło: *Jesienne liście na rzece Tatsuta*, został okrzyknięty mistrzem¹⁹. Hokusai słynął jednak nie tylko z wizjonerstwa i innowacyjności w swojej twórczości, ale i z talentu do autopromocji, dlatego nie możemy być pewni prawdziwości tej historii, aczkolwiek pokazuje ona, iż po przypadek w sztuce sięgano nie tylko w XX wieku i nie tylko w Europie.

Idąc za przykładem powyższej anegdoty, nie należy wykluczyć, że podobne, akcydentalne użycie przypadku nie miało miejsca także w twórczości artystów europejskich. To, co jednak istotne z perspektywy niniejszego tekstu, to przypadek poniekąd intencjonalny, zaplanowany, przypadek, który poddać można dyscyplinie, a nie przypadek, *nomen omen*, przypadkowy. Upłynie niemalże sto lat od brawurowego gestu Hokusai, zanim w Europie pojawi się twórca świadomie przypadkiem zainteresowany. W przededniu XX wieku opublikuje on książkę, która zdefiniuje poetycką formułę i formę, a jej echa, tak jak echa jego twórczości odnaleźć będzie można później zarówno u dadaistów, jak i surrealistów, którzy – jak się niebawem okaże – uczynią z przypadku metodę twórczą. W 1897 roku, na rok przed śmiercią, Étienne Mallarmé, znany bardziej jako Stéphane Mallarmé (1842–1898), opublikuje swoją książkę²⁰ życia, poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*²¹. Tytuł owego poematu jednoznacznie przywołuje przypadek jako integralną część dzieła, pojawia się jednak pytanie o jaki przypadek chodzi? Wszak we francuskim oryginale (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) widnieje określenie *hasard*, które pochodzi od arabskiego słowa *az-zahr*, co oznacza wymiennie „kość do gry” lub „grę w kości”²². To prowadzi do kolejnego pytania: czy faktycznie rola przypadku w tym dziele jest tak znacząca, jak sugeruje to tytuł i czy nie jest li tylko atrakcyjną, absurdalną grą słów? Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy sięgnąć do założeń poetyckich Mallarmégo, w których „podaje on w wątpliwość wartość referencji, kwestionuje ją i znosi, ponieważ uważa, iż zadanie literatury nie polega na tworzeniu językowego ekwiwalentu świata”²³ (podążając tym tropem, można powiedzieć, iż Mallarmé

¹⁹ *The Japanese artist Katsushika Hokusai Old Man Crazy to Paint BC Documentary 2017*, YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bbt3FSuPSjo>.

²⁰ Słowo „księga” jest tu użyte z premedytacją i dotyczy jednego z projektów literackich Mallarmégo pod tym właśnie tytułem.

²¹ W tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowania panu profesorowi Wacławowi Rapakowi za cenne uwagi kulturalowe w ramach konferencji *Sztuka w poszukiwaniu tożsamości* (Akademia Tarnowska, 2023) i zwrócenie mojej uwagi na przełomową wartość owego poematu.

²² P. Śniedziewski, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010, nr 1–2, s. 199.

²³ Tamże, s. 198.

kwestionuje także zadanie twórcy, jego tożsamość). To zadanie, o którym wspomina poeta, polega na skupieniu się na samym języku, na przypadkowości słów i ich znaczeń, a nie komunikacie, który on (ten język) przekazuje. Bez owego komunikatu język nic nam nie mówi, można zatem uznać, że milczy! To milczenie „połączone z pismem, z czernią liter i bielą strony – zaczyna funkcjonować nie jako synonim braku słów, ale raczej jako odpowiednik niezapisanej kartki”²⁴. Mallarmé czyni bowiem w tym dziele coś niezwykle istotnego, coś absolutnie przełomowego, czego konsekwencje będą widoczne w całej rozciągłości w sztuce XX wieku. W jego ostatnim dziele następuje emancypacja czy raczej atomizacja samej twórczej materii, w tym przypadku słowa i ciszy. Mallarmé rezygnuje z sensu, nie prowadzi narracji, nie ukrywa przesłania (tego tu nie ma), eksponuje ciszę pod symbolem białej kartki i topograficznego światła. Sprawia, iż przypadek staje się nieodzowną częścią procesu interpretacji²⁵.

Lekturę *Rzutu kośćmi* postrzegać tedy należy jako proces nieustannych interpretacji, dzieło na wskroś otwarte znaczeniowo, choć kompozycyjnie zwarte, gruntownie przemyślane, bynajmniej nieprzypadkowe. Doprowadzając do uwolnienia samej materii sztuki, Stéphane Mallarmé stworzył przed twórczością artystyczną nowe możliwości, zasugerował, że od teraz to twórca może dobrowolnie określić, czym jest dzieło i w którym miejscu umieścić symboliczną ramę, w której ono spoczywa. W przypadku jego *opus magnum*, poetycka rama skierowana została na biel kartki, układ topograficzny, słowo i ciszę. Dzieło poetyckie niczym obraz wyłania się z kolejnych arkuszy tego nowatorskiego poematu, a ten zdaje się sięgać granic języka. W historii sztuki to zwrot niemalże kopernikańskiej natury, po którym już nigdy nie będzie ona taka sama. Niczym kamień węgielny, *Rzut kośćmi* zostanie wmurowany pod przyszły fundament nadchodzących przemian w sztuce w XX wieku.

W 1916 roku, dwa lata po drugim wydaniu kontrowersyjnego poematu *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, w Zurychu zostanie powołana do życia grupa artystyczna, której członków, mimo wielu różnic, połączą niewątpliwie dwie rzeczy: „bezwzględne potępienie wojny, którą uważali za całkowity absurd i ostateczny dowód na upadek kultury europejskiej, oraz chęć przeciwstawienia się skostniałej tradycji artystycznej, radykalnego przekroczenia wszystkich norm w sztuce”²⁶. Słowo „dada”, które stanie się szyldem dla całego ruchu, a którego ani autorstwo, ani pochodzenie nie

²⁴ Tamże, s. 192.

²⁵ „Przypadek, zdaniem Lema, pojawia się po obu stronach komunikacji – w procesie twórczym i w akcie odbioru (w interpretacji)”. Zob. R. Koschany, dz. cyt., s. 48.

²⁶ E. Chwiejda, *Dadaizm jako reakcja na upadek kultury europejskiej i pierwszą wojnę światową*, <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/dadaizm-jako-reakcja-na-upadek-kultury-europejskiej-i-pierwsza-wojne-swiatowa/> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

jest jasne, a które skrywa wiele znaczeń²⁷, jest symbolicznym takim norm przekroczeniem i jawną kpinią z tradycji jednocześnie. Geneza owego ruchu jest związana z artystyczno-literackim klubem nocnym, *Cabaret Voltaire*²⁸, założonym 5 lutego 1916 roku przez grupę przyjaciół, emigrantów uciekających przed bezsenssem wojny – niemieckiego pisarza Hugo Balla i jego żonę Emmy Hennings, francuskiego poetę rumuńskiego pochodzenia Tristana Tzarę, rumuńskiego architekta Marcela Iancu oraz niemieckiego malarza francuskiego pochodzenia Jeana vel Hansa Arpa, którzy, jak powiedział ten ostatni, „zamiast malować czy rzeźbić po akademicku, robili sztukę, posługując się nożycami, piłami, młotkami i obcęgami, klejem, gwoździemi, sznurem i drutem”²⁹. Nie posiadając żadnych specyficznych założeń teoretycznych ani programu, dadaizm z przypadku, ślepego trafu, z bezsensu, uczynił narzędzie swej pracy. Wzbogacił sztukę o „doświadczenie przypadkowości tak silne, że wiązało się niejednokrotnie z porzuceniem sztuki rozumianej jako tworzenie dzieł na rzecz uprawiania sztuki jako żywiołowego działania”³⁰. Dadaści uznali, że „twórcza destrukcja jest najlepszą bronią przed samounicestwieniem się świata w imię anachronicznych świętości”³¹. Jedną z takich świętości była dla nich sztuka. Dadaizm bowiem jasno określił, wobec czego się sprzeciwia: „nowoczesności, która zdradziła własne idee założycielskie, wzięła udział w przerażającej wojnie, wytworzyła jawnie uciskany i eksploatowany proletariats przemysłowy i była kierowana przez skorumpowaną, hipokrytyczną i brutalną klasę rządzącą”³². Pod postacią absurdalnych dzieł, podobnie jak niejednokrotnie czyni to życie, przypadek miał wstrząsnąć człowiekiem, wytrącić go

²⁷ Tak o tym pisze Hans Richter: Słowo Dada po raz pierwszy pojawiło się w druku w *Cabaret Voltaire* 15 czerwca 1916 roku. Do dziś nie można być pewnym, kto je odkrył lub wymyślił, ani co ono oznacza. Niektórzy twierdzą, że słowo to zostało „odkryte” przez przypadkowe otwarcie słownika. Ball pozostawia tę kwestię otwartą. W języku rumuńskim dada oznacza „tak, tak”, we francuskim konia na biegunach, a dla Niemców jest to oznaka idiotycznej naiwności, zaabsorbowania prokreacją i wózkiem dziecięcym. Zob. H. Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, tłum. D. Britt, Londyn 1966, s. 32.

²⁸ Naprzeciwko tej samej wąskiej ulicy Spiegelgasse, przy której pod numerem 1 Cabaret Voltaire urządzał swoje nocne orgie śpiewu, poezji i tańca, pod numerem 12 mieszkał Lenin. (...) Wydawało się, że władze szwajcarskie były o wiele bardziej podejrzliwe wobec dadaistów, którzy przecież w każdej chwili byli zdolni do popełnienia jakiegoś nowego wykroczenia, niż wobec tych cichych, uczonych Rosjan... mimo że ci ostatni planowali światową rewolucję. Tamże, s. 16.

²⁹ Podstawowe narzędzia dadaistów to prześmiewczość i pomysłowość, podważanie podziału na kulturę wysoką i niską, pociąg do interaktywności i podejście do medium typowe dla, jak to określił antropolog Claude Lévi-Strauss, majsterkowicza (*bricoleur*). Zob. J. Rasula, *Dada po dada*, tłum. E. Frelik, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 8.

³⁰ M. Wołek, *Początki kategorii przypadku w sztuce*, „Folia Philosophica” 2016, t. 36, s. 88.

³¹ J. Rasula, dz. cyt., s. 6.

³² R. Sheppard, *Dadaizm, modernizm, postmodernizm*, tłum. J. Parniewska, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 16.

z błęgiego uśpienia, z wiary w racjonalny porządek świata. Czy to możliwe jednak, aby po przypadek sięgnięto przez przypadek?

Według autora obszernej pracy poświęconej dadaizmowi, a jednocześnie jednemu z zuryskich dadaistów Hansowi Richterowi³³, tak właśnie było, a odkrycia dokonał malarz i rysownik, jeden z współzałożycieli grupy Jean Arp, choć zastrzega on, iż anegdota ta nie może być uznana za w pełni prawdziwą³⁴. Jego technika polegająca na przypadkowym łączeniu elementów stanowiących wcześniej całość została przejęta niemalże przez wszystkich artystów związanych z ruchem Dada i stała się nowym bodźcem do działań artystycznych. Owa kombinatoryka pozbawiała treść znaczenia, wprowadzała nową wartość, która jeśli się na czymś opierała, to na dekonstrukcji. Tzara „tworzył wiersze ze zrozumiałych słów, ale ułożonych w przygodnej kolejności, poezja Balla konstruowana była ze słów bezsensownych ułożonych jednak w rytmiczne i ze względu na brzmienie, logiczne ciągi”³⁵. Mimo owej dadaistycznej apologii przypadkowości obaj artyści wyznaczali przypadkowi niebagatelną, acz ściśle określoną rolę do spełnienia. To oni decydowali o wyborze słów, z których układali przypadkowe kombinatoryczne ciągi. To oni układali bezsensowne, absurdalne słowa w pewną znaną formułę obrazu/ formy/ formuły. Pojawia się zatem pytanie, na ile przypadek u dadaistów nie był racjonalny, na ile pozostawał policzalny i oparty na wypracowanych wcześniej zasadach sztuki, którą ci negowali i ośmieszali? Na ile przypadek rozpoznany jako nowy bodziec w twórczości artystycznej i centralne doświadczenie dadaizmu, odróżniające go od wszystkich poprzednich ruchów artystycznych, był przez samych twórców poddawany kontroli? Twórcy „Dada, pomimo wszystkich swoich antyartystycznych deklaracji, ostatecznie nie byli w stanie powstrzymać pro-artystycznych tendencji wewnątrz ruchu”³⁶.

To zadanie powiedzie się dadaiście, który z ceramicznego pisuaru uczyni symbol sztuki nowoczesnej. Przypadkowy artefakt, niczym przypadkowe słowo z poematu Mallarmégo, umieszczony w galeryjnej ramie stanie się dziełem sztuki³⁷. To już bynajmniej nie dekonstrukcja. To postawienie

³³ W niniejszym tekście korzystam z angielskiego wydania książki Richtera, cytując w tłumaczeniu własnym. Zob. H. Richter, dz. cyt.

³⁴ Niezadowolony z rysunku, nad którym pracował przez jakiś czas, Arp w końcu podarł go i pozwolił kawałkom upaść na podłogę jego pracowni na Zeltweg. Zauważył, że te same skrawki papieru leżące na podłodze utworzyły wzór, który go poruszył. Miał on w sobie całą ekspresyjną moc, której nie udało mu się osiągnąć. Dzięki przypadkowym gestom ręki i swobodnemu spadaniu skrawki papieru osiągnęły to, czego nie udało się osiągnąć dzięki wszystkim jego wysiłkom, czyli ekspresję. Przyjął to wyzwanie od przypadku jako decyzję losu i ostrożnie wkleił skrawki papieru we wzór, który przypadek określił. Zob. H. Richter, dz. cyt., s. 51.

³⁵ M. Wołek, *Początki kategorii przypadku w sztuce*, „Folia Philosophica” 2016, t. 36, s. 86.

³⁶ H. Richter, *Dada*, dz. cyt., s. 49.

³⁷ Zarówno w przypadku Mallarmégo, jak i Duchampa wyrwany z jednego kontekstu obiekt stawał się przypadkowy w innym, nowym kontekście. To właśnie zmiana kontekstu stanowi tu *novum* i powołuje do życia nową tożsamość sztuki. W rzeczywistości Duchamp celowo

nowego na postumencie i komunikat znaczący ni mniej, ni więcej tyle, że od tej pory artysta już nie musi mierzyć się z dorobkiem przeszłości. Wielki reset sztuki. Artystyczne gesty Marcela Duchampa nie burzyły bowiem starej sztuki. One głosiły, że oto nastąpiło nowe. I choć z małymi wyjątkami prace tego nowojorskiego dadaisty nie bazowały na przypadku³⁸, to z pewnością jego twórczość w stopniu więcej niż znaczącym przyczyni się do zmiany tożsamości artystycznej w XX wieku.

Wróćmy jednak do rozważań o roli przypadku w sztuce i kształtowaniu tożsamości artystycznej po XIX wieku. Podjęte zarówno na gruncie literatury, jak i sztuk plastycznych mariaże artysty z przypadkiem przyniosły niemałą ilość nowatorskich rozwiązań formalnych i wprowadziły element irracjonalny do działań artystycznych. Zarówno opisana powyżej kombinatoryka, którą stosowali dadaiści, jak i przytoczony wcześniej jednorazowy malarski gest Hokusai zdają się opierać na jednej zasadzie. Zasada ta została zdefiniowana na gruncie fizyki przez pewnego francuskiego uczonego, który latach 1736–1737 kierował wyprawą mającą na celu określenie promienia spłaszczenia kuli ziemskiej na biegunach. Geodeta, filozof, Pierre Louis de Maupertuis uważał, że „Stwórca nie zniża się do projektowania szczegółowych rozwiązań, wolał bowiem ustanowić ogólną zasadę – z a s a d ę n a j m n i e j s z e g o d z i a ł a n i a – która wymusza ogólny plan i w jego ramach koordynuje wszystkie szczególne przypadki”³⁹. Wedle tej zasady, którą de Maupertuis traktował jako uniwersalną i ogólnie obowiązującą, twórca, niemalże niczym Stwórca, określa ogólny plan, ramę, na której pozwala zadziać się przypadkowi. To on przewiduje miejsce i czas na p o j a w i e n i e s i ę n i e p r z e w i d y w a l n e g o. Programuje przypadek, dyscyplinuje go, wzywa go na pomoc w wypełnieniu owej ramy. W przypadku Hokusai były to odciski stóp koguta, którego kroki były równie przypadkowe, jak trajektorie lotu jesiennych liści spadających do rzeki Tatsuta. W przypadku Monsieur Dada vel Tristiana Tzara były to wylosowane z kapelusza skrawki pociętego wcześniej tekstu (dadaiści często wykorzystywali wojenne ulotki propagandowe,

wybrał pisuar jako idealny obiekt do przeprowadzenia eksperymentu związanego z gustem. Warto wspomnieć w tym miejscu, iż praca ta nigdy nie została umieszczona w obszarze pokazu wystawy Towarzystwa Niezależnych Artystów w 1917 roku. Dzieło uważane przez historyków sztuki i teoretyków awangardy za jeden z głównych punktów zwrotnych w sztuce XX wieku było zgłoszone anonimowo i sygnowane pseudonimem R. Mutt. Przeczekalo wystawę za prowizoryczną ścianką dalekie od wzroku zwiedzających.

³⁸ Duchamp sięgnie po przypadek co najmniej dwukrotnie, biorąc za współpracowników wiatr i grawitację: w *3 stoppages etalon* (1913) będzie to grawitacja (nić rzucona na płótno); w *La La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923) będzie to wiatr (rozproszony podmuchem powietrza drobinki farby). Stworzy też swoistą technikę *adresse* polegającą na strzeleniu pokrytymi farbą zapalkami z zabawkowej armaty. Zob. G. Brecht, *Chance Imagery*, red. M. Tencer, Dijon 2004, s. 8.

³⁹ M. Heller, dz. cyt. s. 17.

bo Szwajcaria podczas Wielkiej Wojny była nimi zasypywana⁴⁰). W przypadku Arpa – porozrzucane fragmenty narysowanego wcześniej rysunku. Wszystkie powstające w ten sposób obiekty miały nie tyle wzbudzać zachwyty, ile szokować, bulwersować, atakować widza, a przypadek wyraźnie w tym pomagał. Stosunkowo szybko okazało się jednak, iż owa pożądana przypadkowość, generując nieoznaczone, zaczęła jednocześnie generować powtarzalność. Rewolta spełniła swoją powinność. Niezdyscyplinowanie musiało ustąpić miejsca metodzie, a przypadkowość należało poddać dyscyplinie.

W 1917 roku, na rok przed śmiercią, Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki, znany bardziej jako Guillaume Apollinaire, po raz pierwszy użyje słowa surrealizm⁴¹. Kilka lat później, André Breton⁴² opublikuje kilkuset stronicowy manifest artystyczny, w którym określi powinności i cele nowego kierunku w sztuce. Napisze między innymi: surrealizm to „czysty automatyzm psychiczny, przez który zamierza się wyrazić bądź w słowach, bądź w piśmie, bądź w każdy inny sposób rzeczywiste funkcjonowanie myśli (...) poza wszelkimi sprawdzianami estetycznymi lub moralnymi”⁴³. Jest rok 1924. Surrealizm wchłonie dadaistów (Richter pisze wręcz o akcie kanibalizmu)⁴⁴. Podda rewizji ich założenia i praktykę twórczą. Skupi się na eksploracji przypadku, dyscyplinując go albo mówiąc bardziej dosadnie: poddając go kontroli. „Nada dadaizmowi znaczenie i sens, tak jak dadaizm nadał surrealizmowi życie”, ale jednocześnie odetnie się od jego autodestrukcji. I ponownie Richter, który nie ma wątpliwości, iż metoda i dyscyplina surrealizmu są zasadniczo dziełem Bretona: „z wybuchowego elementu Dada w surrealizmie ukształtował, na racjonalnych zasadach, irracjonalny ruch artystyczny, który, choć przejął Dada hurtowo, skodyfikował rewoltę w ścisłą dyscyplinę intelektualną”⁴⁵, ale także – dodajmy na marginesie – rewolucyjny ruch umysłowy. Jego rewolucyjność, a co najmniej rewolucyjność jego założeń, opierała się na idei, że znana i praktykowana od czasów antycznych, mimetyczna natura sztuki traci odtąd rację bytu. Odtąd możliwości, jakie daje psychika, czytaj: automatyzm, marzenie senne, pod-

⁴⁰ H. Richter, dz. cyt., s. 47–48.

⁴¹ Guillaume Apollinaire (1880–1918) użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” w 1917 roku w odniesieniu do baletu Jeana Cocteau *Parada* oraz swego dramatu *Les Mamelles de Tirésias* (pol. *Cycki Tyrezjasza*). Oznaczało ono dzieło będące efektem pracy *artysty nowego*, zarażeniem śmiałości, syntetycznym, racjonalnym, zaskakującym, zabawnym.

⁴² André Breton (1896–1966), wielbiciel poezji Apollinaire’a, zapożyczył, a właściwie zaanektował termin „surrealizm” po śmierci poety do określenia własnego nurtu artystycznego. Pod wpływem Jacques’a Vachégo, anarchisty i dadaisty, odciął się od estetyki Apollinaire’a, jak i jego samego, nadając mu diametralnie inne znaczenie.

⁴³ J. Jernajczyk, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴ „Surrealism devoured and digested Dada. Similar cannibalistic methods are by no means rare in history and as Surrealism had a strong digestion, the qualities of the devoured were transferred to the invigorated body of the survivor”. Zob. H. Richter, dz. cyt., s. 194–95.

⁴⁵ Tamże.

świadomość, racjonalne wykorzystanie wszelkich nieprawdopodobieństw stają się nowym paradygmatem w twórczości artystycznej.

Z tej apoteozy przypadkowości, instynktu, podświadomości czy automatyzmu korzystać zaczęła niemała grupa artystów związanych z ruchem, niemniej jednak warto zwrócić uwagę na twórcę, który na tle tej rzeszy wydaje się nie tylko najciekawszy, ale i najbardziej wpływowy. Będzie zapewne, *nomen omen*, przypadkiem, iż osobiście wpłynie on na sztukę kolejnych z naszej listy twórców przypadku, w tym Jacksona Pollocka i Johna Cage'a. Ale po kolei.

Przed wybuchem Wielkiej Wojny zdążył studiować filozofię, pisać recenzje z wystaw, a także poznać Picassa, Matisse'a, Cézanne'a i Gauguina. Wraz z Hansem Arpem współtworzył koloński przyczółek Dada. „W 1921 r. przyjechał na zaproszenie Bretona do Paryża i otworzył pierwszą indywidualną wystawę kolaży, uznanych przez przyszłych surrealistów za istną rewolucję”⁴⁶. Twórca niepokorny, wierny dewizie, że sztukę tworzyć może każdy, jawnie kpiący z kultu geniusza (w czym zapewne był adwersarzem Salvadora Dali), ekskomunikowany przez papieża surrealizmu, jak nazywano Bretona, za przyjęcie w 1954 roku Grand Prix za twórczość malarską na Biennale w Wenecji (w 1935 sam wystąpił z tego autorytatywnie rządzonego klanu, nie był już zatem członkiem grupy od niemalże dwudziestu lat). Max Ernst.

Choć jak większość dadaistów zaczynał od kolaży, to jego kolejne dokonania i techniki malarskie stanowią wątek odrębny. Jednocześnie są doskonałym przykładem na to, iż przypadek można owszem poddać dyscyplinie, ale już nie kontroli. W 1925 roku, szukając plastycznego odpowiednika bretonowskiego pisma automatycznego (*l'écriture automatique*)⁴⁷, wynalazł technikę frotażu (od francuskiego *frotter* – „trzeć”), polegającą na rysowaniu grafitem na kartce przylegającej do nierównych powierzchni. Takimi powierzchniami były dla niego: deski, liście, nici, szmaty. Pocierając ołówkiem papier przyłożony np. do słojów drewna, artysta uzyskiwał nowe nieregularne kształty, będące odbiciem naturalnych struktur. Nie były to oczywiście kształty przypadkowe w sensie dosłownym, ale też

⁴⁶ A. Taborska, *Ptak Przełożony Max Ernst*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 28 (dodatek), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ptak-przelozony-max-ernst-19907>, [dostęp 27 maja 2023 r.].

⁴⁷ „Pisanie automatyczne nie jest jednak ani mechaniczne, ani spontaniczne, ani czyste, ani bezpośrednie. I to niezależnie od tego, czy Breton przypisze mu te wszystkie epitetę i określi je mianem czernienia papieru. Jest bardzo świadomie stosowaną techniką siebie mającą więcej z naukowej metodyczności niż z artystycznego eksperymentu. Dlatego doświadczenia zapisu automatycznego będą racjonalizowane. Będą one poddawane naukowej niemalże kontroli i ocenie”. Zob. M. Rakoczy, *Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2, s. 123, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.2/7>.

proces ich powstawania nie podlegał już pełnej kontroli artysty. W technice frotażu Ernst stworzył cykl obrazów *Historia naturalna*.

Rola przypadku ujawniała się wyraźniej w technice gratażu (od francuskiego *gratter* – „drapać”), która polegała na zeskrobywaniu z podłoża świeżo nałożonej farby, w wyniku czego powstawały zaskakujące barwne faktury. Tą autorską technikę zastosował Ernst w cyklach *Kwiaty* oraz *Miasta*. Artysta posługiwał się również dekalkomanią (od francuskiego *décalquer* – „odbijać, kopiować”, oraz *manie* – „mania, szaleństwo”), techniką opracowaną przez innego surrealistę, Oscara Domíngueza. Polegała ona na odciskaniu farby między dwiema płaszczyznami, co skutkuje powstawaniem częściowo tylko możliwych do przewidzenia plam barwnych. W gestii artysty pozostawało jedynie zaakceptowanie bądź odrzucenie powstałych efektów oraz nadanie im tytułów zgodnych ze skojarzeniami, które wywołały. I w tym przypadku twórca zakładał ogólny plan działania. Realizacja szczegółów pozostawała w gestii przypadku.

Ernst nie był jedynym surrealistą, który interesował się zagadnieniem przypadku⁴⁸. Był jednak jedynym, który w tak znaczący i bezpośredni sposób wpłynął na to, co już niebawem po drugiej wojnie światowej wydarzy się w Stanach Zjednoczonych. Zmuszony do ucieczki z Europy (jako obywatel Niemiec został najpierw internowany) osiadł w Nowym Jorku, gdzie poślubił kolekcjonerkę i mecenaszkę, a prywatnie osobę, z którą uciekał z Francji, Peggy Guggenheim. To w ich mieszkaniu pomieszkiwał przez kilka miesięcy 1941 roku jeden z największych apologetów przypadku, kompozytor John Cage. Nie jest do końca pewne, czy to właśnie po spotkaniu z Ernstem, Cage zainteresował się przypadkiem, po który tak chętnie sięgał i który tak sprawnie zaaplikował w muzyce. To, co jest pewne, to że poznał tam wtedy wielu wpływowych artystów tamtych czasów, jak choćby Jacksona Pollocka czy Marcela Duchampa. Z pewnością stało się to zanim obrażona Peggy Guggenheim wystawiła mu walizki przed drzwi, a młody kompozytor pozostał bez dachu nad głową i bez grosza przy duszy. Zanim jednak opowiemy o Cage’u i jego muzyce, zatrzymajmy się na chwilę przy wspomnianym Jacksonie Pollocku.

Analizując sztukę XX wieku w kontekście zdarzeń losowych, nie sposób pominąć jego twórczości ani techniki malarskiej. Jak jednak głosi anegdota, technika, którą rozślawił Pollock nie do końca była jego odkryciem. Na którymś z pokazów Ernst dał młodym artystom amerykańskim prostą lekcję automatycznego malowania. Za pomocą wiszącej na sznurku, przedziurawionej puszki z farbą zaprezentował, jak mogą powstawać obrazy automatyczne. „Z rozbawieniem opowiadał potem, jak to za jego sprawą

⁴⁸ Oprócz Domíngueza i jego dekalkomanii, warto wspomnieć o technice André Massona. Jego rysunki automatyczne, w których ręka na wzór sejsmografu rejestruje wariacje niekontrolowanego przepływu myśli (...) idealnie odpowiadały definiującemu surrealizm hasłu czystego automatyzmu psychicznego. Zob. J. Jernajczyk, dz. cyt., s. 10–11.

amerykańska sztuka – dzięki malarstwu gestu – mogła się wreszcie odciąć od europejskiej”⁴⁹. W 1942 roku Max Ernst namalował dwa obrazy, w których zastosował *drip painting*⁵⁰. Malarstwo Pollocka określono mianem *action painting*, co miało podkreślać, iż w stylu tym dominującą rolę odgrywał gest oraz fizyczne zaangażowanie artysty. Choć Pollock często zaznaczał, iż w pełni kontroluje akt twórczy, ciężko byłoby twierdzić, że przy powstawaniu jego obrazów przypadek nie odgrywał żadnej roli⁵¹. W swoim artykule *Chance Imagery* z 1957 roku George Brecht zauważa:

Oprócz braku świadomej kontroli nad nakładaniem farby w tych obrazach, istnieją techniczne powody, aby postrzegać ten kompleks współzależnych form jako zdarzenia z góry przypadkowe. Po pierwsze, nieskończona liczba zmiennych zaangażowanych w określanie przepływu płynnej farby ze źródła, które nie ma kontaktu z płótnem, nie może być jednocześnie brana pod uwagę z wystarczającą wszechwiedzą, aby można było przewidzieć dokładną konfigurację farby, gdy uderzy ona w płótno. Niektóre z tych zmiennych, na przykład, to lepkość farby, gęstość, szybkość przepływu w dowolnym momencie; oraz kierunek, prędkość i konfiguracja aplikatora, nie mówiąc już o niejednorodności farby. Nawet jeśli zaprzeczmy automatyzmowi i uznamy wszechwiedzę za nieświadomość ukształtowaną przez długi okres uczenia się, oczywiście jest, że w niektórych obrazach Pollocka z tego okresu (na przykład w „One, 1950”) różnokolorowe strumienie farby wpłynęły na siebie po nałożeniu, powodując mieszanie się całkowicie poza rękami artysty. Nigdy przed Pollockiem przypadkowe procesy nie były wykorzystywane z taką nadrzędnością, spójnością i integralnością, jako cenne źródła afektywnych obrazów.⁵²

Rozbieżność pomiędzy tym, co twierdzi Pollock, a tym, co napisał Brecht potwierdza obserwację, iż powiedzieć, że coś zostało stworzone dzięki przypadkowi, to jak przyznać się do niekompetencji i pozbawić należnego splendoru. Pollock z pewnością nie był gotów tego splendoru się pozbyc.

Na koniec przyjrzyjmy się jeszcze muzyce, w której choć przypadek za gościł najpóźniej, to jednocześnie stał się jej istotnym elementem i nową techniką kompozytorską. Na gruncie muzyki przypadek poddany dyscyplinie pojawia się dopiero około roku 1950, a dzieje się to niezależnie w Europie i Stanach Zjednoczonych. Oba przypadki różnią się jednak znacząco, tak jak znacząco różni byli ich twórcy, na podstawie twórczości których pragnę przybliżyć rolę przypadku w muzyce. Z jednej strony wychowywany

⁴⁹ Taborska, *Ptak Przełożony...*, dz. cyt.

⁵⁰ Max Ernst, *Young Man Intrigued by the Flight of a Non-Euclidean Fly* (1942); *The Bewildered Planet* (1942).

⁵¹ W przeciwieństwie do Pollocka, polski artysta Ryszard Winiarski niemal całkowicie podporządkował swoje malarstwo autorskiej metodzie losowego generowania obrazu. Winiarski wyznaczał na płótnach kwadratową matrycę, której kolejne pola precyzyjnie zamalowywał, najczęściej bielą lub czernią, w zależności od wyniku rzutu kostką bądź innego mechanizmu probabilistycznego. Powstawały obrazy, które nasuwają na myśl współczesne QR-code.

⁵² G. Brecht, dz. cyt., s. 11.

w enklawie rodowej siedziby pamiętającej czasy średniowiecza, objęty indywidualną i elitarną edukacją domową (obok łaciny i szermierki do jego obowiązków edukacyjnych należała gra w szachy) hrabia Giacinto Francesco Maria Scelsi d'Ayala Valva, który nigdy nie musiał zarabiać, a już na pewno na muzyce. Z drugiej syn wynalazcy i dziennikarki, wiecznie borykający się z problemami finansowymi (dopiero dożywotnia renta, którą jako znany już kompozytor otrzyma od najbardziej wpływowej filantropki amerykańskiej muzyki współczesnej, Betty Freeman zapewni mu godne życie od roku 1965 aż do śmierci), John Cage. To, co będzie im wspólne, to fascynacja filozofią Dalekiego Wschodu.

Scelsi będzie już bez mała pięćdziesięcioletkiem, kiedy zwróci się w stronę przypadku, a raczej odwróci się od klasycznie rozumianej kompozycji (*componere*, z łac. „zestawiać, składać, łączyć”). Jego metoda twórcza całkowicie odrywa się od koncepcji i logosu, w czym jest podobna do pisania automatycznego. W jego przypadku to improwizacja wkracza do procesu twórczego, inicjuje go, przewodzi mu. Scelsi, poddając się jej rygorowi, nie kontroluje procesu, daje mu się prowadzić. Po 1954 roku nie napisze już żadnej nuty, zaś jego metoda kompozycji stanie się, delikatnie mówiąc, niekonwencjonalna⁵³. Giacinto Scelsi rozpoczął podróż w głąb dźwięku, w jego sferyczność, uznając swoją inność i odrębność, udał się na wewnętrzną emigrację, nie szukając dłużej uznania i akceptacji środowiska – i zaczął tworzyć muzykę, jakiej nie tworzył nikt inny przed nim. Na pewno nikt w Europie. Aby zrozumieć fenomen jego muzyki, trzeba pamiętać o fascynacji Scelsiego kulturą wschodu, która rozpoczęła się w trakcie jego podróży do Indii, ale także została utrwalona poprzez praktykę medytacyjną. Jeśli dodamy do tego jego „osobliwą predylekcję” do stuporowego improwizowania na jednym dźwięku, odmiennosc traktowania przez niego „natury dźwięku” i „muzycznego czasu” stanie się to bardziej oczywiste⁵⁴.

W przeciwieństwie do niego, Cage nie tolerował improwizacji, uznawał bowiem, iż prowadzi ona zawsze do tych samych rezultatów. Często stosował technikę aleatoryzmu, czyli rzutu kostką, aby wykluczyć, jak mówił, upodobania kompozytora i wykonawcy. Przyjęcie przypadkowych procedur miało jednak katastrofalne konsekwencje dla reputacji

⁵³ „Scelsi zdaje się na swój instynkt, odrzuca formuły i techniki zachodniej kompozycji, przyjmuje »obecną w zen głęboko antyintelektualną postawę«. Godzinami improwizuje przy fortepianie, ondolinie, perkusji”. Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 249.

⁵⁴ Ostatni akapit pochodzi z mojej autorskiej, niepublikowanej dotychczas pracy poświęconej fenomenowi improwizacji: M. Oleś, *Improwizacja. Od dyscypliny do przypadku*.

kompozytora⁵⁵. Choć jego „niemy utwór”⁵⁶ 4'33”⁵⁷ stał się niemiejszym symbolem na gruncie nowej muzyki niż *Fontanna Duchampa* na gruncie sztuk plastycznych, to sprawił jednocześnie, iż Cage stracił przychyłność prasy i kolegów kompozytorów, szczególnie europejskich. Jest rok 1951. Rok wcześniej, w 1950, zostało opublikowane pierwsze kompletne tłumaczenie na język angielski chińskiego klasycznego tekstu, który opisuje system symboli używany do identyfikacji porządku w przypadkowych wydarzeniach, *I Ching*. Cage dostaje jeden egzemplarz od syna wydawcy Kurta Wolffa rok później. Przypadek? *I Ching*, powszechnie używany do wróżenia, dla Cage'a staje się narzędziem do komponowania przy użyciu przypadku. Cage pozostanie jej wierny do końca życia, a przypadek i cisza będą przenikać jego muzykę przez następne czterdzieści lat. Jak sam powie: „poświęciłem im swoją muzykę. Moja praca stała się eksploracją braku intencji. Aby wiernie ją realizować, opracowałem skomplikowane środki kompozytorskie wykorzystujące przypadkowe operacje *I Ching*, czyniąc moją odpowiedzialność zadawaniem pytań zamiast dokonywaniem wyborów”⁵⁸.

I Ching składa się z diagramu 64 heksagramów: symboli składających się z sześciu poziomych linii ułożonych od dołu do góry, przy czym każda linia jest albo pełna (*yang*), albo przerywana (*yin*), tworząc 64 możliwe kombinacje. Po raz pierwszy Cage wykorzysta *I Ching* w swej kompozycji z 1951 roku *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* oraz *Music of Changes* z tego samego roku. W obu przypadkach większość parametrów muzycznych, w tym wysokość dźwięku, harmonia, rytm, dynamika, tempo, faktura została określona poprzez konsultacje z *I Ching*. Także w tym przypadku, zgodnie z opisaną powyżej zasadą najmniejszego działania, przed faktycznym komponowaniem przez przypadkowe operacje, kompozytor musi przygotować wykresy materiałów dla każdego

⁵⁵ „Czasami najbardziej gwałtowny sprzeciw i krytyka pochodzą od tych, którzy są najbliższymi w duchu i sprawie. Przykładem może być sprzeciw wobec przypadkowych operacji Cage'a ze strony jego przyjaciela i kolegi Pierre'a Bouleza (ur. 1925)”. Zob. B.R. Morse, *Indeterminacy, the I Ching, and John Cage: A New Design Method for Landscape Architecture*, [praca magisterska], University of Arizona, Tucson 2007, s. 37.

⁵⁶ „4'33” nie jest pierwszym utworem w historii muzyki zawierającym puste takty i wykorzystującym ciszę jako podstawowy materiał „dźwiękowy”. Alphonse Allais skomponował w 1897 *Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man*. Erwin Schulhoff w swoim *In futurum* z 1919 roku jedną część utworu fortepianowego z cyklu *Fünf Pittoresken* wypełnił całkowitą ciszą. Druga i ostatnia część *Monotone-Silence Symphony* z 1949 r. Yves Klein'a (wcześniejsza wersja jako *The Monotone Symphony*, skomponowana w latach 1947–1948) to 20 minut braku dźwięków”. Zob. M. Choloniewski, *John Cage Silence*, <http://sme.amuz.krakow.pl/cageconf/wp-content/uploads/2012/10/Marek-Choloniewski-Silence.pdf> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

⁵⁷ „4'33” to utwór radykalny w swej koncepcji. Kompozycja nie zawiera ani jednego dźwięku, składa się z trzech części występujących w partyturze jako pauzy generalne: I. Tacet, II. Tacet, III. Tacet.

⁵⁸ B.R. Morse, dz. cyt., s. 25.

parametru muzycznego, który ma być losowo wybrany. To, co znajdzie się na wykresach, ma wpływ na wynik i jest do pewnego stopnia intencją, chociaż ostateczny wynik nie jest przewidywalny. Projektant nie jest bowiem niewolnikiem nieokreśloności i przypadku. „Nieokreśloność jest narzędziem projektanta służącym konkretnym celom artystycznym. W ujęciu Cage’a to *celowa bezcelowość!*”⁵⁹ (ang. *purposeful purposelessness*). Gdziekolwiek Cage napotkał rozbieżności lub konflikt, wkraczał i podejmował decyzję czy to w oparciu o zasady artystyczne, czy to funkcjonalność. W 1952 roku powstaje utwór *Waiting* skupiający uwagę odbiorcy na odmierzaniu czasu, oddzielający maksymalnie odległości pomiędzy zdarzeniami dźwiękowymi. W proporcji czasowej cisza staje się niejako ważniejsza od dźwięku. Cage w tym geście niemalże nawiązuje do *Rzutu kośćmi* Mallarmégo.

Niemniej jednak istnieją inne techniki tworzenia nieokreślonych wyników niż rzucanie wspomnianymi kośćmi czy monetami i Cage sięgał po nie równie chętnie. Partytury graficzne i celowo niejasne instrukcje również skutkowały wykonaniami, których rezultatów nie można było przewidzieć i których późniejsze wykonania nigdy nie były takie same. Dla przykładu: „*Variations IV* (1963) nie ma wydrukowanej muzyki, a jedynie instrukcje »dla dowolnej liczby graczy, dowolnych dźwięków lub kombinacji dźwięków wytwarzanych w dowolny sposób, z innymi czynnościami lub bez nich«”⁶⁰.

W latach 50. i 60. kompozytor tworzył muzykę wykorzystującą elektroakustyczne źródła dźwięku (np. radia, telewizory, oscylatory i wzmacniane materiały roślinne), nagrań wcześniej taśmę elektroniczną czy wspomnianą powyżej notację graficzną. Zawsze wykorzystywał przypadek do tworzenia różnych stopni nieokreśloności, a nawet wyobrażał sobie, że jego utwory mogą być wykonywane jednocześnie w dowolnej kombinacji. Do końca życia, wyraźnie podkreślał fundamentalne znaczenie przypadku dla swojej muzyki, sztuki i życia. Jednakże „przy całym swoim idealizmie dotyczącym nieokreśloności, zdawał sobie sprawę, że istnieją granice praktycznego wykorzystania operacji losowych i wiedział, kiedy bezpieczniej jest polegać na praktyczności”. Jak sam powiedział: „uznanie miejsca przypadku nie oznacza poświęcenia mu wszystkiego”⁶¹.

Podobnego zdania⁶² był polski kompozytor, który w 1960 roku przypadkiem usłyszał przez radio wspomniany *Koncert na fortepian i orkiestrę*

⁵⁹ Tamże, s. 31.

⁶⁰ Tamże, s. 36.

⁶¹ Tamże.

⁶² Podobnego zdania był także Allan Kaprow, który w swoim eseju *Assemblage, Environments and Happenings* napisał tak: „W każdym wypadku posługiwanie się Przypadkiem jest aktem indywidualnym, niezależnie od tego, jak bardzo stara się nim nie być, dlatego że Przypadek zawsze jest używany, a nie po prostu dany. Używany odpowiedzialnie, kiedy artysta działa jak cenzor w stosunku do instrukcji pojawiających się jako niepraktyczne

Johna Cage’a. „W ułamku sekundy zdałem sobie sprawę z możliwości zastosowania zupełnie nowej dla siebie metody komponowania. Tych kilka minut miało zdecydowanie zmienić moje życie”⁶³. Tym kompozytorem był Witold Lutosławski. „Lutosławski rozróżniał dwa rodzaje aleatoryzmu: wielki, nazywany też aleatoryzmem całości czy formy oraz mały – aleatoryzm szczegółów czy faktury”⁶⁴, zwany też kontrolowanym (w domyśle, przez kompozytora). Kryterium tego podziału stanowi rola, jaką przypadek pełni w utworze muzycznym. Tam, gdzie Cage pozostawia dzieło i formę całkowicie otwartą, oddając je poniekąd we władanie przypadku, Lutosławski wyznacza mu ściśle określoną rolę, a przypadek decyduje wyłącznie o szczegółach utworu. Architektonika kompozycji nie ulega zmianie, a przypadek staje się elementem niemal wyłącznie kolorystycznym. Kompozytor zauważył bowiem, że „zastosowanie przypadku wpływa na spowolnienie tempa rozwoju narracji muzycznej, powodując nieomalże harmoniczny bezruch brzmienia. Odcinki aleatoryczne, w porównaniu z odcinkami dyrygowanymi tradycyjnie, wewnątrz praktycznie się nie rozwijały”⁶⁵. To sprawiło, iż Lutosławski miał dla przypadku inne zadanie. Zestawiał on części zakomponowane klasycznie, które były prowadzone przez dyrygenta (*a battuta*, czyli dosłownie „według pałeczki dyrygenta”, gdzie rytm i tempo są ściśle określone przez dyrygenta), z częściami bez dyrygenta (*ad libitum* – dosłownie „według upodobania”). Skutkowało to skontrastowaniem harmonicznym i kolorystycznym utworu, a przypadek miał do spełnienia bardzo ważną, bo odpowiedzialną rolę, która została mu wyznaczona przez kompozytora.

Podsumowanie

Zastosowanie przypadku w sztuce, „będąc sposobem na ucieczkę od uprzedzeń zakorzenionych w naszej osobowości przez naszą kulturę i osobistą przeszłość”⁶⁶, odegrało w XX wieku znaczącą rolę. Począwszy od ofensywy dada i surrealizmu, poprzez działania apologetów przypadku, jak Ernst, Pollock czy przede wszystkim Cage „element nieprzewidywalności, gry opartej na przypadku zaczął głęboko wpisywać się w modern-

lub niemożliwe lub po prostu zachowuje trzeźwość w stosunku do rozwoju sytuacji, może przynieść zadziwiające rezultaty. Używany głupio, doprowadzi do kolejnego ograniczającego akademizmu”. Zob. A. Karpow, *Assemblage, environments and happenings*, [w:] *Chance*, red. M. Iversen, London–Cambridge 2010, s. 57.

⁶³ W. Lutosławski, *Zapiski/ Witold Lutosławski*, opr. Z. Skowron, Warszawa 2008, s. 84.

⁶⁴ M. Dolewka, *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 102, <https://doi.org/10.15633/r.268>.

⁶⁵ M. Dolewka, dz. cyt., s. 110.

⁶⁶ G. Brecht, dz. cyt. s. 23.

istyczny porządek sztuki⁶⁷. W latach 50. i 60. stał się jej główną doktryną i niemalże nurtem akademickim. Nie wszyscy twórcy chcieli się jednak temu podporządkować. Tak o tym wspomina Morton Feldman (1926-1987), jeden z czołowych kompozytorów amerykańskich: „Przypadek jest najbardziej akademicką metodą, jaką do tej pory wymyślono, ponieważ od początku rozumiany jest jako technika. Wierzcie mi, że rzucanie kostką może być ekscytujące dla gracza, ale nie dla krupiera”⁶⁸. Wpływ Cage’a był jednak nie do przecenienia⁶⁹, a słowa Feldmana nie pozbawiły przypadku siły oddziaływania. Wkrótce jego działania wsparły akcje prowadzone przez postdadaistyczny, międzynarodowy ruch artystyczny Fluxus, a artyści tego ruchu, idąc w ślady swoich protoplastów poszli jeszcze dalej i zrezygnowali z jakichkolwiek prób kontroli czy dyscyplinowania przypadku. A ten, niepoddany dyscyplinie (o czym wiemy z doświadczeń dada) lubi wymknąć się spod kontroli.

Ofensywa przypadku, jeśli możemy o takowej mówić, nie trwała jednak długo. Jego rola wyczerpała się i uległa sporemu ograniczeniu, a zasada kontyngencji nie stała się nowym paradygmatem sztuki po|nowoczesnej, co najwyżej jej młodzieńczą inicjacją. Po okresie rozkwitu i popularności na gruncie sztuk wizualnych w latach 50. „w latach 60-tych sztuka to już w dużej mierze rebelia przeciw irracjonalizmowi *action painting*”⁷⁰ (ruch Fluxus istniał do około 1978 roku). Na gruncie muzyki przypadek miał się lepiej w tych latach, ale mogło to wynikać z przesunięcia czasowego, które zostało w niniejszym tekście wskazane, oraz z oddziaływania twórczości Cage na środowisko artystyczne⁷¹. Na gruncie literatury warto wspomnieć o francuskim ruchu OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), czyli Warsztacie Literatury Potencjalnej. Choć teksty OuLiPo są głównie wyrafinowanymi zabawami literackimi lub matematyczno-logiczno-słownikowymi (lipogramy, tautogramy, przekłady homofoniczne, dramaty alfabetyczne, teksty na wstędze Möbiusa itp.), to narzucone odgórnie zasady twórcze generowały nieoczekiwane, wspomagane przypadkiem rezultaty. Dzieła takie jak *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca⁷² czy *Ćwicze-*

⁶⁷ M. Kosińska, *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 205.

⁶⁸ *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 38.

⁶⁹ Pojawienie się w historii muzyki Johna Cage’a konstituowało zupełnie nową epokę, pozostawiającą głęboko w cieniu erę, którą performer i kompozytor, czołowy przedstawiciel ruchu Fluxus, Nam June Paik, określał mianem BC (ang. *before Cage*). Zob. M. Kosińska, dz. cyt., 166.

⁷⁰ *Action painting* – kierunek w sztuce abstrakcyjnej. Zob. *Action painting* [w:] *ENCENC: encyklopedie humanistyczne*, 2017, <https://encenc.pl/action-painting>.

⁷¹ Wpływ Cage’a znacznie przekraczał terytorium muzyki, oddziałując nawet na takie dziedziny jak kino. Wyczerpująco pisze o tym M. Kosińska w swojej pracy poświęconej awangardowemu kinu amerykańskiemu: *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, dz. cyt.

⁷² 9 grudnia 2022 roku miała miejsce premiera spektaklu *Art of Living* w reżyserii Katarzyny Kalwat na podstawie *Życie – instrukcja obsługi* Georges’a Pereca. Liczba permutacji

nia stylistyczne Raymond Queneau⁷³ skłaniają do ciągłych (w przypadku Pereca nieskończonych) permutacji i interpretacji. W przeciwieństwie do pierwszej ofensywy przypadku (dada, surrealizm, action painting, informel), która choć bazowała na przypadku jako materii i metodzie twórczej, powoływała do życia dzieła na wskroś zamknięte; twórczość grupy OuLi-Po, bazując na sztywnych zasadach twórczych, powoływała do życia dzieła na wskroś otwarte na interpretację i przypadek.

Z drugiej strony artystyczne poszukiwania sposobów odejścia od mimesycznej natury sztuki, w tym użycie przypadku, doprowadziły do przewartościowania tak jej samej, jak i do zmiany tożsamości artysty, jego roli i jego powinności. Od momentu pierwszego użycia przypadku „artysta już nie istnieje. Wyeliminował siebie (i każdy, kto zna smak samowyrzeczenia, powinien uszanować tę decyzję). Jego wielka siła tkwi w tym, że [autorstwo] nigdy nie jest aktem totalnym i jeśli ma posiadać jakiekolwiek znaczenie, trzeba zezwolić na ten akt wyrzeczenia się swojej roli”⁷⁴. Tożsamość stała się wartością labilną, a artysta jednostką mobilną, zdaną na ciągłą zmianę. Sztuka, poszukując nowej tożsamości, postawiła na ciągłą zmienność, na umieszczenie artysty na postumencie ponad dziełem, na relację z publicznością (dzieło otwarte), a nie na jedynie obowiązującą rację. Artysta niczym współczesny nomada podróżuje przez meandry sztuki, nigdy nie mogąc być pewnym tego, co nadejdzie jutro. Od czasu kiedy „świat stałości i fundamentu legł w gruzach, zostaje ustanowiony świat chaosu i pozorów”⁷⁵. Parafrazując Stéphane’a Mallarmé, można powiedzieć, iż nawet rzucając kośćmi, nigdy nie wyeliminuje on przypadku ze swojej biografii i ze swojego dzieła.

Bibliografia

- Action painting*, [w:] *ENCENC: encyklopedie humanistyczne*, 2017, <https://encenc.pl/action-painting> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
Brecht G., *Chance imagery*, red. M. Tencer, Dijon 2004.

scen sprawiła, że spektakl premierowy trwał ponad sześć godzin. Sto rozdziałów opisuje sto scen z poszczególnych mieszkań. Na paradoks zakrawa fakt, iż użyta w spektaklu autodeskrypcja komplikowała i tak już skomplikowany tekst, myląc słowa i wprowadzając element przypadku do warstwy tekstowej.

⁷³ 7 maja 2022 roku miała miejsce premiera spektaklu *Ćwiczenia stylistyczne* w reżyserii Ewy Rysovej na podstawie eksperymentu literackiego Raymonda Queneau pod tym samym tytułem. Dziewięćdziesiąt dziewięć scen opowiedzianych na 99 różnych sposobów jest hołdem dla wyobraźni i różnorodności, ale także przypadku (kolejne sceny są losowane przez publiczność). Ten spektakl nigdy się nie powtórzy. Jest to po prostu matematycznie niemożliwe.

⁷⁴ A. Karpow, dz. cyt., s. 56.

⁷⁵ R. Koschany, dz. cyt., s. 260.

- Chołoniewski M., *John Cage Silence*, <http://sme.amuz.krakow.pl/cageconf/wp-content/uploads/2012/10/Marek-Choloniewski-Silence.pdf> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Chwiejda E., *Dadaizm jako reakcja na upadek kultury europejskiej i pierwszą wojnę światową*, <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/dadaizm-jako-reakcja-na-upadek-kultury-europejskiej-i-pierwsza-wojne-swiatowa/> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Coincidence, [w:] *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=Coincidence> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Dolewka M., *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 98–114, <https://doi.org/10.15633/r.268>.
- Eco U., *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.
- Heller M., *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, Kraków 2014.
- Itenda J., *Odo Marquarda apologia przypadkowości*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1996, nr 1-2 (9-10), s. 178–185.
- The Japanese artist Katsushika Hokusai Old Man Crazy to Paint BC Documentary 2017*, YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bbt3FSuPSjo> [dostęp: 27 maja 2023 r.].
- Jernajczyk J., *Portrety Przypadku*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 5–20, <https://doi.org/10.15633/r.263>.
- Karpow A., *Assemblage, environments and happenings*, [w:] *Chance*, red. M. Iversen, London—Cambridge 2010.
- Assemblages, Environments and Happenings*, [w:] *The Twentieth Century Performance Reader*, red. T. Brayshaw, N. Witts, 3rd ed., London—New York 2014.
- Koschany R., *Przypadek: kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006 r.
- Kosińska M., *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski: według słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, wyd. 18, Warszawa 1990.
- Lutosławski W., *Zapiski/ Witold Lutosławski*, opr. Z. Skowron, Warszawa 2008.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, tłum. T. Różycki, 2005, <http://archiwum.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/193-stephane-mallarme-rzut-kosci-nigdy-nie-zniesie-przypadku.html> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Marquard O., *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1994.
- Morse B.R., *Indeterminacy, the I Ching, and John Cage: A New Design Method for Landscape Architecture*, [praca magisterska], University of Arizona, Tucson 2007.
- Paja-Stach J., *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.
- Pałasiński P., *Amor fati Fryderyka Nietzschego (konieczność i przypadkowość losu człowieka)*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 35–56, <https://doi.org/10.15633/r.265>.

- Przypadek*, [w:] *Wikicytaty*, <https://pl.wikiquote.org/wiki/Przypadek> [dostęp: 18 kwietnia 2023 r.].
- Rakoczy M., *Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2, s. 115–128, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.2/7>.
- Rasula J., *Dada po dada*, tłum. E. Frelík, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 6–13.
- Richter H., *Dada, Art and Anti-Art*, tłum. D. Britt, New York 1965.
- Schopenhauer A., *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, tłum. J. Marzęcki, Kęty 2003.
- Sheppard R., *Dadaizm, modernizm, postmodernizm*, tłum. J. Parniewska, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 14–22.
- Śniedziewski P., „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010, nr 1–2, s. 193–207.
- Taborska A., *Ptak Przełożony Max Ernst*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 28 (dodatek), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ptak-przelozony-max-ernst-19907>, [dostęp: 27 maja 2023 r.].
- Wolek M., *Początki kategorii przypadku w sztuce*, „Folia Philosophica” 2016, t. 36, s. 79–89.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 2, p. 63-71

DOI: 10.55225/hcs.540

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Kacper Andruszczak

Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie

<https://orcid.org/0000-0002-7830331>

k.andruszczak@student.uw.edu.pl

Zachodnia wizualna tożsamość mody końca XX wieku

Analiza na podstawie magazynu „Vogue”

Western visual fashion identity at the end of the 20th century: Analysis based on “Vogue” magazine

Abstrakt

Nicholas Mirzoeff w *Jak zobaczyć świat* zaznacza, że momentem zwrotnym w postrzeganiu świata są lata 90., a dokładniej zakończenie zimnej wojny w 1990 roku. Lata 90. jako okres postnowoczesności na nowo określają tożsamość mody poprzez kreowanie konsumenckich obrazów o nieznanej dotąd stylistyce. Globalizacja, którą wspierał już Internet, wprowadziła nowe zasady komunikowania się oraz inne możliwości wymiany kulturowej. Zmiany te symbolizował magazyn „Vogue”, stając się *przewodnikiem* w rzeczywistości przyspieszonego rozwoju gospodarczego. Wychodząc od analizy pierwszej okładki magazynu, zaproponowanej przez Annę Wintour, autor pragnie zapytać o to, jak kształtowana jest tożsamość mody końca XX wieku i jaką funkcję w jej kreowaniu pełniły magazyny modowe, żywo kształtując nowoczesnego odbiorcę-konsumenta.

Słowa kluczowe:

lata 90., moda, historia mody

Informacja o artykule / Article information

Otrzymało (Received): 16.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 10.12.2023

Abstract

Nicholas Mirzoeff in *How to See the World* points out that the turning point in the perception of the world is the 1990s, and more specifically the end of the Cold War in 1990. The 1990s, as a period of post-modernity, redefines fashion's identity by creating consumer images of previously unknown styles. Globalization, already supported by the Internet, introduced new rules of communication and other possibilities for cultural exchange. These changes, symbolized by Vogue magazine, became a guide to the reality of accelerated economic development. Starting with the analysis of the first magazine cover proposed by Anna Wintour, the author wants to ask how the identity of fashion of the late 20th century is shaped, and what function fashion magazines played in its creation, vividly shaping the modern viewer-consumer.

Keywords

90 s., fashion, history of fashion

Nowa estetyka — pierwsza okładka Anny Wintour

Począwszy od lat 80. mówi się o nowej erze post-fashion (dosłownie post-mody – przyp. K.A.), w której kierunek twórczych poszukiwań pochodzi od pret-a-porter lub ready-to-wear; dyktatura projektantów zostaje pokonana, a moda staje się relacją między twórcą a (zwykłymi – przyp. K.A.) ludźmi, którzy noszą projektowane dla nich ubrania. Odchodzi się od mody jako sztuki, na rzecz mody jako komentarza, który na nowo spaja i łączy symbole bogactwa i ubóstwa, piękna i brzydoty¹.

W dwóch ostatnich dekadach XX wieku na Zachodzie zmienił się przymysł luksusowy, a co z tym związane – warunki życia i konsumenckie wybory. Aż do lat 80. o przemyśle *high fashion* stanowiło przede wszystkim *haute couture*, czyli prywatne firmy prowadzone przez założycieli lub ich rodziny. Wiele z biznesów zaczęło się zmagać z utratą dawnego statusu, a także spadkiem dochodów. Dlatego doszło do stworzenia holdingu marek luksusowych, w którym najpotężniejsza okazała się grupa LVMH (Louis Vuitton Moët Hennessy). Proces sprzedaży drogich marek zaczął się zmieniać. Wpłynęły na to różne czynniki społeczne, ekonomiczne oraz kulturowe, w tym globalizacja, rozwój mediów cyfrowych czy powstanie

¹ L. Divita, *Fashion Forecasting*, New York 2019, s. 102. Oryginał angielski: „(...) beginning in the 1980s, she terms the new era »postfashion«, where creative direction comes from pret-a-porter or ready-to-wear, the dictatorial power of the couturier is broken, and fashion becomes a coproduction between the designer and the people who wear the clothes. The aesthetic shifts from fashion as art to fashion as commentary, which fragments and recombines symbols affluence and poverty, beauty, and ugliness” (tłum. K.A.).

nowych rynków na Bliskim Wschodzie, w Japonii, Chinach czy w Rosji. Jak tłumaczy Alicja Racinewska:

Wzrost konkurencji spowodował (...) konieczność wprowadzania w kolejnych latach innowacji w strategiach produkcji i sprzedaży. (...) Najważniejsze z tych technik polegały, po pierwsze, na nieustannym podszeptowaniu i wzbudzaniu zachcianek oraz bezlitosnym promowaniu marki i produktów jako rzeczy, które każdy musi posiadać i bez których nie może żyć (*must have*). Po drugie – na dywersyfikacji marki i obniżeniu progu dostępu do luksusu poprzez sprzedaż (...) tańszych produktów luksusowych, jak kosmetyki, perfumy (...)².

Był to niezwykle podatny grunt dla nowego otwarcia w kreowaniu potrzeb konsumentów. Wykorzystał to „Vogue” – najpopularniejszy, ikoniczny magazyn mody, który mógł wpisać się w inne strategie sprzedaży luksusu, m.in. rozprzestrzenianie jego atmosfery poprzez tworzenie oryginalnych, wizualnych treści, ale też zainwestować w reklamę tańszych, lecz wciąż markowych produktów. Przed erą Internetu to „Vogue” czynił luksus bardziej dostępnym, a samo pismo stało się symbolem *mass class*. Magazyn miał inspirować konsumentów do własnych poszukiwań, nawet jeśli na dany produkt nie było czytelnika stać.

„Vogue” wyszedł poza studia fotograficzne do miasta, aby w symboliczny sposób być jeszcze bliżej kupujących. Dodatkowo od lat 80. wrócił do swoich nowojorskich korzeni – magazyn prezentowanymi okładkami pokazywał swoje metropolitarne dziedzictwo i w ten sposób zachęcał do kupna. Przyjmuje się, że momentem przełomowym dla pisma było spotkanie Pietera Lindbergha z Anną Wintour w 1988 roku³. Modelki fotografowane przez Lindbergha często sprawiały wrażenie całkiem zwyczajnych kobiet – nosiły koszule, jeansy, ich makijaż i włosy nie były perfekcyjnie wystylizowane, a uśmiechy wydawały się naturalniejsze, mniej wymuszone. Pojawiła się nowa stylistyka, kontynuowana przez całe lata 90.

Pierwsza okładka zaproponowana przez Lindbergha i Wintour stała się przełomowa, ponieważ całkowicie zrywała z wcześniejszą stylistyką portretowych zdjęć:

Było to tak wielkie odejście od idealnych, upozowanych, studyjnych zbliżeń, na których każdy włos jest na swoim miejscu (...). Zdjęcie wywołało sensację, gdy trafiło do kiosków – albowiem nikt wcześniej nie połączył tego co masowe i co ekskluzywne, w jeden „look”. To było (...) modne, seksowne, „uliczne”, tylko „Vogue” mógł sobie na to pozwolić⁴.

² A. Racinewska, *Luksus w czasie kryzysu*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 4(79), s. 35.

³ Por. A. Koniczyńska, *Peter Lindbergh: bez retuszu*, „Vogue” 2020, <https://www.vogue.pl/a/peter-lindbergh-bez-retuszu> [dostęp: 2 września 2020 r.].

⁴ N. Miralles, *Glossy. Historia Vogue’a*, Warszawa 2021, s. 185.

Przed obiektywem zapozowała wówczas Izraelka Michaela Bercu. Modelka w džinsach z sieciówki Guess za 50 dolarów, w bluzie z krzyżem od Christiana Lacroixa, wartej 10 tysięcy dolarów, przemierzała nowojorskie ulice. Bluza była właściwie częścią kompletu od Lacroixa, a oryginalnie modelka miała włożyć do niej spódnicę. Przypadkowo zrezygnowano z tego pomysłu na rzecz oryginalnego połączenia ubioru *haute couture* z czymś zwykłym, codziennym i ogólnie dostępnym, co jeansy w naturalny sposób reprezentowały. Dotychczas to „wyższe” krawiectwo nadawało modzie ekskluzywności jako rzemiosło przedindustrialne. Cała dekada lat 80. XX wieku charakteryzowała się ponownym naciskiem na styl klasy wyższej, dlatego połączenie luksusowej bluzy i jeansów wypadło na okładce dość oryginalnie. Po raz pierwszy modelka magazynu „Vogue” nosiła džinsy. Okładka w ten sposób sprzeciwiała się konserwatywnej modzie kobiecej, a także swego rodzaju pruderii, proponowanej przez Lacroixa. Projektant postulował podkreślenie talii osy, proponował noszenie zwiewnych, półdługich spódnic i korzystanie w stylizacjach z delikatnych, stereotypowo dziewczęcych palet kolorystycznych. Pod koniec lat 80. to właśnie Lacroix, obok Romea Gigliego i Emanuela Ungaro, dyktował trendy i proponował powrót do bardziej miękkiego, mniej sztywnego stylu, który lepiej podkreślałby sylwetkę. Jego kolekcje trafiały do ówczesnych arystokratek, które nosiły tylko *haute couture*. Pisano: „większość kobiet z pokolenia wyżu demograficznego przeszła od niebieskich džinsów do niebieskich garsonek. Przeszły od jednego uniformu, munduru do drugiego. Spędziły lata, konkurując w męskim świecie, a teraz na nowo odkrywają swoją kobiecość”⁵. Magazyn chciał to zmienić.

Jeśli powtarzalne ujęcia okładek przypominają kopiowaną w nieskończoność warholską Marilyn, to nowa okładka Wintour symbolizuje odejście od reprodukowanego przedstawienia, pozbawionego głębszej intencji, na rzecz czegoś nowego – może nie jest to okładka zaangażowana, ale z pewnością zmienia wizualny porządek. Modelka, która wcześniej na okładce pokazywała tylko twarz, teraz „otrzymuje” ciało, ustawiona zostaje w przestrzeni miasta. Jej energia i uśmiech rezonują z czernią bluzy i krzyżem. Aksamit z dużym, zdobionym krzyżem wprowadza coś niepokojąco tajemniczego i wywołuje ukryte napięcie w zestawieniu z żywotnością, którą symbolizuje modelka. Interpretacja ta wpisuje się w XIX wieczną tradycję romantyczną, która powraca z końcem XX wieku i zwiastuje ogólne nadejście mrocznych nastrojów dekadencckich. Strój modelki nie tylko łączy sportowe i eleganckie, tanie i drogie, ale w symboliczny sposób spaja sacrum i profanum. Postmodernizm gra z sensami na

⁵ J. Conant, *The heat is on*, „Newseek” 1988, s. 55. Oryginał angielski: “most women of the baby boom generation went from blue jeans to blue suits. They went from one uniform to another. They’ve spent years competing in a man’s world and now they’re rediscovering their femininity” (tłum. K.A.).

różnych poziomach. Jeżeli według Hala Fostera⁶, od połowy lat XX wieku, pojawia się twórczość zrywająca z autonomią sztuki, odrzucająca tylko przedstawianie rzeczywistości, dążąca do utożsamienia sztuki z życiem, moda podążała w tym samym kierunku.

Moda ponowoczesna

Gilles Lipovetsky w książce *The Empire of Fashion* wyróżnia następujące etapy nowoczesnej mody: pierwszy z nich rozpoczyna się w 1860 roku i trwa do dziś, drugi rozpoczął się w 1960 roku wprowadzeniem *ready-to-wear*⁷, a także inwestowaniem w kolekcje dla młodych konsumentów. Od lat 80. XX wieku kształtują się natomiast różnorodne, równoległe style, wówczas pojawia się dekonstrukcja w modzie, która z czasem staje zjawiskiem bardzo powszechnym. Sam termin odnosi się bezpośrednio do filozofii Jaquesa Derridy. Valerie Steele w *Historii mody* pisze: „najważniejszą cechą dekonstrukcji w modzie jest zwrócenie uwagi na konstrukcję ubioru. Moda tradycyjna i mainstreamowa może być pojmowana jako konstrukcja i konsumpcja kompletnej, ukończonej i konwencjonalnej odzieży”⁸.

Lata 90. XX wieku to trzecia faza, opisywanego przeze mnie postmodernizmu. Po estetyzacji codzienności nastąpił nowy, gwałtowny potop wymiany znaków. Globalizacja, którą wspierał już Internet, wprowadziła nowe zasady komunikowania się oraz inne możliwości wymiany kulturowej. „Vogue” symbolizuje te zmiany w kontekście przyspieszonego rozwoju gospodarczego, stając się tym samym emblematyczny dla społeczeństwa ponowoczesnego — zbudowanego na podłożu ekonomiczno-społecznym wzmoczonej konsumpcji i przewagi kultury klasy średniej. Opisuje globalną wymianę handlową towarów, do czego de facto został powołany.

Iwona Markuszewska, powołując się między innymi na Anthony’ego Giddensa, przywołuje kilka cech społeczeństwa postmodernistycznego:

(...) powierzchowność, chęć życia na powierzchni, brak zorientowania na sprawy ogółu, na innych ludzi. Głębsza refleksja dotyczy tylko tego, co ważne dla konkretnej jednostki. Tożsamość jednostkowa coraz bardziej „zakrywa” tożsamość społeczną (...) akceptacja kopii z kopii, życie w świecie ksero (...) brak emocji i uczuciowości. Zamiast ekspresji (...) obojętność, alienacja zastąpiona fragmentaryzacją (...) chaos rzeczywistości (...) ahistorytyzm (...) wpływ nowej technologii⁹.

⁶ Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012.

⁷ Dosłownie: gotowe do noszenia, ubrania produkowane w standardowych rozmiarach, a nie jak wcześniej – dopasowane do sylwetki konkretnej osoby.

⁸ V. Steele, *Historia mody*, Warszawa 2020, s. 478.

⁹ I. Markuszewska, *Flash mob – soczewka skupiająca cechy społeczeństwa ponowoczesnego*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 3(45), s. 15.

W tym krótkim, wybiórczym opisie widać kilka elementów wspólnych zarówno dla społeczeństwa ponowoczesnego, jak i dla „Vogue”, który jest do niego adresowany. Alienacja, zastąpiona fragmentaryzacją, o której pisze Markuszewska, wciąż postępowala. To wszystko na tle ponadnarodowego kapitalizmu, leżącego u podstaw nowych technologii, zmian kulturowych i globalizacji. „Vogue” łączy wszystkie te cechy, balansując na granicy motywów, stylów, kultur – niskiej oraz wysokiej. W nieskończoność posługuje się obrazami – powiela i przetwarza. Stają się one elementem ikonosfery, plakatem lub sztucznym odzwierciedleniem rzeczywistości. „Społeczeństwo późnej nowoczesności jest (...) zestetyzowane”¹⁰ więc potrzebuje odpowiedniego przewodnika, aby funkcjonować w świecie obrazów i nieskończonych możliwości. „Vogue” taką funkcję pełnił.

Przez cały XX wiek, stopniowo podział na kulturę niską i wysoką zaniża, co powoduje narastające napięcie między intelektualistami. Tworzy się nowa klasa, którą Pierre Bourdieu nazwał pośrednikami nowej kultury¹¹, czyli de facto cała gama zawodów, których głównym celem jest sprzedaż nadwyżki produkcyjnej. To właśnie stąd pochodzi nowa klasa społeczna epoki postmodernizmu, którą żurnale modowe reprezentują. To *yuppies* – uprzywilejowana grupa, obdarzona sporym potencjałem ekonomicznym, posiadająca wpływ na kształtowanie się opinii publicznej zaczyna narzucać swoje potrzeby reszcie społeczeństwa. Miralles tłumaczy, że „wyrafinowany, kipiący seksem modowy styl (Wintour – przyp. K.A.) trafił do nowego pokolenia wysoko opłacanych i zakochanych w konsumpcji yuppies. Czytelnicy (...) stanowili o wiele bardziej zróżnicowaną grupę odbiorców niż w przypadku czasopism, dla których pracowała dotychczas”¹².

Technologie lat 90. ubiegłego wieku pokazują, że z pomocą Internetu możemy być obserwatorami wydarzeń w czasie rzeczywistym, przyjmować różne punkty widzenia zarówno te amatorskie, jak i profesjonalne, śledzić dzienniki, strony internetowe i media społecznościowe. To właśnie z powodu większej dostępności sieci oraz telewizji satelitarnej poza USA, moda zyskała globalny charakter. Internet sprawia, że moda także przyjmuje podobny charakter. Technologia wprowadza ją do społecznego obiegu w nieznany dotąd sposób, tworząc przy tym krytyczne, interaktywne forum, umożliwiające wymianę poglądów między nieograniczoną liczbą uczestników. Poprzez pokazywanie w sieci najnowszych kolekcji, marki rezygnują z najważniejszej cechy *high fashion*: budowania w odbiorcach poczucia elitarności. Dziś zastępuje ją egalitaryzm. Ilość zmian w kulturze wizualnej, które wprowadza usieciowienie, wydaje się być niedopisania. W modzie widać to szczególnie – relacje pokazów udostępniane zarówno przez mass media, jak i przez użytkowników mediów

¹⁰ A. Reckwitz, *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*, Warszawa 2017, s. 31.

¹¹ Por. P. Bourdieu, *Practical Reason*, Cambridge 1998, s. 5.

¹² N. Miralles, *Glossy. Historia Vogue'a*, Warszawa 2021, s. 185.

społecznościowych, odgrywają priorytetową rolę w realizacji celów pokazów mody, czyli de facto prezentacji nowych kolekcji osobom potencjalnie nimi zainteresowanym.

Moda lat 90. XX wieku wymyka się łatwemu kategoryzowaniu, jednak wszystkie style i zmiany łączy pragnienie autentyczności wymierzone przeciwko dojmującemu, powszechnemu paradygmatowi luksusu. Koniec lat 80. ubiegłego wieku to era definiowana przez projektantów: Armaniego, Versace, Ralpa Laurena i supermodelki: Cindy Crawford, Naomi Campbell, Lindę Evangelistę, Claudię Schiffer i Christy Turlington. Maureen Callahan zaznacza:

Supermodelki z 1991 roku mogły mieć koło dwudziestki, ale ze względu na ich wysoki wzrost, proporcje, aroganckie miny – często wyglądały na wściekłe z powodu swojej urody – sprawiały wrażenie o wiele starszych, przez co mało delikatnych, były wyniosłe i dalekie, w idealnie dopasowanych ubraniach wyglądały bardzo dojrzałe. Młodzi nie odnaleźli się w tej stylistyce, (supermodelki – przyp. K.A.) nie przyniosły nadziei, coraz częściej nie chciano im wierzyć. Nie tak powinno być i nawet projektanci to odczuwali¹³.

Wnioski

Nicholas Mirzoeff w *Jak zobaczyć świat* zaznacza¹⁴, że momentem zwrotnym w postrzeganiu świata są właśnie lata 90., a dokładniej zakończenie w 1990 roku zimnej wojny dzielącej świat na dwa, niewidzialne dla siebie wcześniej bloki. Jest to także rozwój postmodernizmu – już w latach 70. Lyotard napisał *Kondycję ponowoczesną*¹⁵, proponując dwa sposoby postrzegania postmodernizmu. Pierwszy zakładał zerwanie z nowoczesnością na pewnym etapie historycznym, drugi natomiast postulował istnienie tzw. drugiej strony nowoczesności. Nową rzeczywistość, nowy postmodernistyczny świat kształtują: upadek muru berlińskiego, początek nowego tysiąclecia, zamach terrorystyczny na World Trade Center czy trach finansowy. Mimo tego, że George Bush w 1991 roku ogłosił „nowy porządek świata”, którego celem była wspólna praca wszystkich narodów na rzecz walki z wojną i biedą, lata 90. określała niestabilna rzeczywistość, w której kraje i federacje ulegały rozpadowi, co pokazało wówczas klęskę

¹³ M. Callahan, *Champagne Supernovas*, New York 2014, s. 9. Oryginał angielski: "(...) supermodels of 1991 may have been in their early twenties, but with their height, their proportions, their peculiar expressions—they often looked angry about being so beautiful—they seemed so much older and harder, haughty, and remote, the clothes they wore so matching and mature. The young found no haven here, no place of hope or worship. That was not the way it should be, and even designers felt it" (tłum. K.A.).

¹⁴ Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016, s. 70.

¹⁵ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów* red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 52.

globalnego kapitalizmu. Dziś sytuacja wygląda ludoząco podobnie – świat względnego pokoju runął na naszych oczach wraz z rozpoczęciem agresji Rosji na Ukrainę, a rozczarowanie postnowoczesnością jest dziś jeszcze silniejsze, związane z katastrofą klimatyczną, której nie sposób zapobiec oraz niepewną sytuacją geopolityczną. Jak pisał Mirzoeff „ pewne wątki sztuki i myśli postmodernistycznej ujawniły iluzje nowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego”¹⁶.

Moda lat 90. to przede wszystkim system kulturowych zmian, wzorce ukazujący znaczenia, symbole, a może nawet mity kulturowe. Odzwierciedla zachodzące zmiany w kulturze, pojawiające się nowe tendencje, ukazuje specyfikę końca XX wieku. Moda jako narzędzie do opisanego świata, którego poszukuje Mirzoeff, może stać się językiem, opisującym przenikanie się kulturowych wzorców oraz ich hybrydowość.

Dziś współczesną kulturę wizualną charakteryzuje zarówno wszechobecność, jak i swego rodzaju złożoność. Obraz nie jest już postrzegany jako osobny obiekt, lecz staje się medium wzbogaconym o multimedia, zazwyczaj zintegrowanym z tekstem i muzyką. Fotografie modowe są opatrzone podpisem lub tekstem towarzyszącym. Natomiast *fashion show* nie funkcjonuje już bez dźwięków muzyki, jak i choreografii wędrujących ciał. Oprócz aspektu multimedialnego obrazy stają się częścią globalnego społeczeństwa medialnego. Kultura wizualna od lat 90. XX wieku stała się dziedziną dominującą, zawłaszczającą pola semiotyczne, a także złożoną, pełną wykluczających się zjawisk. Stąd poszukiwanie odpowiednich narzędzi teoretycznych, aby móc zrozumieć obrazy, jakie ona współcześnie wytwarza. Aby opisać tożsamość mody, konieczne jest stosowanie interdyscyplinarnych ram objawiających się w ciągłych pytaniach o znaczeniowość, ideologię, tożsamość, przyjemność wizualną, technologię i ekonomię, a przede wszystkim – o obrazy, jakie generuje moda.

Podstawowym terminem, wielokrotnie wcześniej przytaczanym, jest postmodernizm, rozumiany być może zbyt ogólnie. Jest on tożsamy z ponowoczesnością, filozofią postmodernistyczną, ale też osobnym ruchem w kulturze i sztuce. Ponowoczesność odnosi się bowiem do epoki, w której żyjemy, zwłaszcza do społeczeństwa informacyjnego, powstałego w latach 60. XX wieku. Społeczeństwo informacyjne, to społeczeństwo postkolonialne oraz postindustrialne, gdzie przemysł ciężki, został zastąpiony przez wymianę usług. Dostęp do informacji, czyli de facto do wiedzy, stał się powszechny. Ponowoczesność oznacza również, co zaznaczono w artykule, społeczeństwo sieciowe, w którym wszystko i wszyscy połączeni są ze sobą za pomocą mass mediów.

Koniec wielkich narracji to także nowe spojrzenia na ludzką podmiotowość. Nastąpiło przesunięcie z jednostki do podmiotu, który został

¹⁶ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016, s. 26.

wplątany w tkanki złożonych i mobilnych relacji. Moda stała się najwyraźniejszym elementem gry z tożsamością. Jeszcze na początku XX wieku o tym, co noszono, decydowała płeć i klasa społeczna, obowiązywało ściśle *decorum*. Lata 90. takie myślenie zredefiniowały, dając konsumentom poczucie pozornej możliwości wyboru.

Bibliografia

- Bourdieu P., *Practical Reason*, Cambridge 1998.
- Callahan M., *Champagne Supernovas*, New York 2014.
- Conant J., *The heat is on*, „Newseek” 1988, s. 55–60.
- Divita L., *Fashion Forecasting*, New York 2019.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012.
- Konieczńska A., *Peter Lindbergh: bez retuszu*, „Vogue” 2020, <https://www.vogue.pl/a/peter-lindbergh-bez-retuszu> [dostęp 2 września 2020 r.].
- Lyothead J.F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Markuszevska I., *Flash mob – soczewka skupiająca cechy społeczeństwa ponowoczesnego*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 3(45), s. 11–21.
- Miralles N., *Glossy. Historia Vogue’a*, Warszawa 2021.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016.
- Racinevska A., *Luksus w czasie kryzysu*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 4(79), s. 29–41.
- Reckwitz A., *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*, Warszawa 2017.
- Shinkle E., *Fashion photography. The story in 180 pictures*, New York 2017.
- Sowa J., *System komunikacji, czyli o co gramy* [w:] *Sezon w teatrze lalek i inne eseje*, red. J. Sowa, Kraków 2003.
- Steele V., *Historia mody*, Warszawa 2020.
- Vigarello G., *Historia urody*, Warszawa 2011.
- Wachowski J., *O modzie i modach* [w:] *Mody. Teorie i praktyki*, red. M. Szkudlarska, Poznań 2018.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 2, p. 73–101

DOI: 10.55225/hcs.540

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Tomasz Sumara

Uniwersytet Rzeszowski

<https://orcid.org/0000-0003-4343-6800>

tomasz.sumara818@gmail.com

Kampania wyborcza partii politycznych do Sejmu w 1930 roku

Electoral campaigns of political parties to the Sejm in 1930

Abstrakt

Celem artykułu jest przedstawienie i omówienie kampanii wyborczej poszczególnych partii politycznych do Sejmu w 1930 roku. Wybory dla ugrupowań politycznych stanowiły test zaufania społecznego i były miernikiem układu sił w społeczeństwie. Głosowania traktowano jako plebiscyt: za demokracją lub za dyktaturą albo za Józefem Piłsudskim i sanacją lub przeciw nim.

Słowa kluczowe:

wybory, sejm, partie polityczne, kampania

Abstract

The aim of the article is to present and discuss the electoral campaigns of individual political parties to the Sejm in 1930. The elections for political groups were a test of public trust and a measure of the balance of power in society. The votes were treated as a plebiscite: for democracy or dictatorship, or for Józef Piłsudski and the Sanation.

Keywords

elections, Sejm, political parties, campaign

Informacja o artykule / Article information

otrzymano (Received): 22.07.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 26.11.2023

Sytuacja polityczna przed wyborami

30 sierpnia 1930 roku prezydent Ignacy Mościcki, korzystając z uprawnień nadanych mu w noweli sierpniowej, rozwiązał Sejm i Senat II kadencji oficjalnie z powodu jego niezdolności do uchwalenia nowej konstytucji¹. Zgodnie z zarządzeniem głowy państwa nowe wybory zostały rozpisane na 16 listopada (do Sejmu) i na 23 listopada 1930 roku (do Senatu).

Kilkanaście miesięcy wcześniej na scenie politycznej doszło do zjednoczenia opozycji, która coraz wyraźniej i bardziej stanowczo krytykowała działania urzędującej władzy. Zarzewiem konfliktu między sanacją a partiami opozycyjnymi stała się sprawa ministra skarbu, Gabriela Czechowicza. Chodziło o wydanie 8 mln zł z budżetu państwa na kampanię wyborczą BBWR w 1928 roku. Potwierdzeniem afery oprócz zapisów księgowych był również list premiera Piłsudskiego do ministra Czechowicza. Ówczesny prezes Rady Ministrów występował w nim o zwiększenie swojego funduszu dyspozycyjnego z 200 tys. zł do kwoty 5 mln zł (ostatecznie 8 mln zł). Opozycja, mając dowody defraudacji państwowych pieniędzy (list Piłsudskiego i zapisy księgowe), postanowiła postawić Czechowicza przed Trybunałem Stanu². 12 lutego 1929 roku Polska Partia Socjalistyczna, Stronnictwo Chłopskie i PSL-Wyzwolenie złożyły wnioszek o pociągnięcie do odpowiedzialności konstytucyjnej ministra skarbu³. W odpowiedzi premier Kazimierz Bartel stwierdził, że rachunki państwowe za ubiegły rok nie były owiane tajemnicą. 26 lutego 1929 roku za wnioskiem głosowało 220 posłów, przeciwko – 130. Wniosek trafił do komisji budżetowej, która miała ocenić zakres i wagę przekroczeń budżetowych. Sprawa była na tyle istotna, że uderzała w Piłsudskiego, który faktycznie ponosił odpowiedzialność za nadużycia. Jednocześnie Piłsudski i jego współpracownicy czynili wszystko, by doprowadzić do wzrostu napięcia między większością sejmową a rządem. Chcieli pokazać, że sanacja nie liczy się z parlamentem. Z tego powodu Piłsudski zabronił Czechowiczowi występować z wnioskiem o przyznanie gabinetowi dodatkowych kredytów

¹ Prezydent Mościcki w opublikowanym orędziu w *sprawie rozwiązania Sejmu i Senatu* powody swojej decyzji tłumaczył następująco: „Po dojrzałym namyśle stwierdzam, iż najważniejszą rzeczą do pracy wszystkich obywateli Polski jest naprawa zasadniczych praw rządzących Rzeczypospolitą, gdyż stanowią one podstawę dla wszystkich praw istniejących w Państwie. Naprawa jest konieczna, gdyż niestety dotąd uniknąć nie można chaosu prawnego istniejącego w Rzeczypospolitej. Gdy przekonałem się, że naprawy tej pomimo moich usiłowań dokonać nie potrafię za pomocą istniejącego obecnie Sejmu Rzeczypospolitej, zdecydowałem się rozwiązać istniejący Sejm i Senat”, „Monitor Polski” 1930, nr 200, poz. 284.

² Szerzej na temat sprawy G. Czechowicza: Z. Landau, B. Skrzyszewska, *Sprawa Gabriela Czechowicza przed Trybunałem Stanu – wybór dokumentów*, Warszawa 1961; M.J. Nowak, *Sprawa Czechowicza. Symboliczne zwycięstwo opozycji*, „Mówią Wieki” 2018, nr 7, s. 56–59; A. Garlicki, *Od maja do Brześcia*, Warszawa 1985, s. 304–327; A. Ajnenkiel, *Polska po przewrocie majowym. Zarys dziejów politycznych Polski 1926–1939*, Warszawa 1980, s. 145–153.

³ Druk Sejmu II kadencji, nr 470.

budżetowych. Istotną rolę odgrywała tu obawa przed wstydliwym dla sanacji ujawnieniem sumy 8 mln zł. Równocześnie lewica sejmowa uznała, że sprawę można wykorzystać do dyskredytacji rządu w oczach opinii publicznej. Jej stanowisko poparł obóz narodowy.

Komisja budżetowa odbyła cztery posiedzenia. Podczas jednego z nich, 8 marca 1929 roku, przesłuchiowano Czechowicza, który tego dnia podał się ostatecznie do dymisji. Minister podkreślał swoje zasługi w porządkowaniu gospodarki finansowej kraju i osiągnięte sukcesy w postaci wzrostu dochodów budżetowych⁴. Komisja ukończyła prace 14 marca 1929 roku, uznając, że rząd dokonał przekroczeń budżetowych na kwotę 566 388 162,61 zł. Fakt ten ustaliła Najwyższa Izba Kontroli. Najważniejsze okazało się ustalenie, że minister skarbu: „bez wszelkiej podstawy prawnej i niezgodnie z ustawą skarbową, a nawet bez uchwały Rady Ministrów otworzył do dyspozycji prezesa Rady Ministrów na cele, co do których Najwyższa Izba Kontroli wyjaśnienia i uzasadnienia w aktach nie znalazła, kredyt za miesiąc grudzień 1927 roku w kwocie 1 671 976,64 zł, za miesiąc styczeń 1928 roku w kwocie 2 146 654,43, za miesiąc luty 1928 roku w kwocie 4 136 206,92 zł, które to trzy kwoty, zaokrąglone na łączną kwotę 8 mln zł, później przez Radę Ministrów uchwałą z dnia 10 lutego 1928 roku zostały przyjęte do wiadomości jako kredyt dodatkowy do dyspozycji prezesa Rady Ministrów niezgodnie z ustawą skarbową oraz działem 1 § 11 części 4-jej preliminarza budżetowego, ustanawiającym dla funduszu dyspozycyjnego tylko sumę 200.000 zł”⁵.

Komisja większością głosów (18 za, przeciwko 9) przyjęła wniosek, by Sejm pociągnął Czechowicza do odpowiedzialności konstytucyjnej. 20 marca 1929 roku na posiedzeniu izby rozpatrywano wniosek komisji. Za wnioskiem głosowało 240 posłów, przeciwko było 126 (BBWR). Piłsudski szybko zareagował na decyzję parlamentu. Swoje stanowisko w dobitny sposób przedstawił w artykule *Dno oka – czyli wrażenia człowieka chorego z sesji budżetowej w Sejmie*, który został opublikowany w „Głosie Prawdy”. Wywiad ukazał się 7 kwietnia i został przedrukowany przez inne gazety. Piłsudski w artykule nie unikał nieparlamentarnych sformułowań oraz ostrego tonu. Zapowiedział między innymi, że: „Trybunał Stanu nie ośmieli mi się zebrać ani razu, gdyż takiej równi z fajdanami ja sobie nie życzę”⁶.

Opozycja nie zamierzała czekać biernie na jesienną sesję parlamentu, na której miał zostać przesądzony los ministra skarbu. We wrześniu 1929 roku odbyło się spotkanie liderów opozycji parlamentarnej. Brali

⁴ Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], Biuro Sejmu RP w Warszawie, Komisja Budżetowa – protokoły posiedzeń w sprawie wniosku o pociągnięcie ministra skarbu Gabriela Czechowicza do odpowiedzialności przed Trybunałem Stanu, sygn. 46, k. 80–82.

⁵ Tamże, k. 229–230.

⁶ *Marszałek Piłsudski o sesji budżetowej. Dno oka czyli wrażenia człowieka chorego z sesji budżetowej w Sejmie*, „Kurier Wileński” 1929, nr 80, s. 1–2.

w nim udział Mieczysław Niedziałkowski (PPS), Adam Chądzyński (Narodowa Partia Robotnicza), Jan Woźnicki (PSL „Wyzwolenie”), Jan Dąbski (PSL „Piast”), Józef Chaciński (Polskie Stronnictwo Chrześcijańskiej Demokracji). W późniejszym okresie dołączyło Stronnictwo Chłopskie. Ostatecznie 14 września 1929 roku na zebraniu w mieszkaniu J. Dąbskiego przedstawiciele sześciu stronnictw politycznych lewicy i centrum (PPS, SCh, PSL „Wyzwolenie”, PChD, NPR, PSL „Piast”) podjęli decyzję o powołaniu bloku opozycyjnego. Sojusz opozycji nazywano Centrolewem⁷. Tymczasem sesja Sejmu została wyznaczona na 31 października 1929 roku, czyli w najpóźniejszym możliwym konstytucyjnie terminie. Na jej otwarcie przybył Piłsudski wraz z grupą oficerów. Jednak marszałek Sejmu, Ignacy Daszyński, nie zgodził się na otwarcie obrad „pod bagnietami”⁸. Piłsudski poniósł porażkę, a Daszyński zwołał posiedzenie parlamentu na 5 listopada 1929 roku, ale prezydent, działający w interesie sanacji, odroczył je o miesiąc. Ostatecznie sesję wznowiono 5 grudnia 1929 roku. W czasie obrad opozycja przegłosowała odwołanie Kazimierza Świtalskiego z funkcji szefa rządu. Na prezesa Rady Ministrów ponownie powołano Kazimierza Bartla. Głównym zdaniem szefa rządu było doprowadzenie do uchwalenia budżetu. Sejm w marcu 1930 roku budżet przyjął. Z tą chwilą Piłsudski uznał, że premier wykonał, to co do niego należało. 12 marca 1930 roku Bartel wygłosił w Senacie przemówienie, w którym w brutalnym tonie zaatakował parlament. Dwa dni później Sejm zrewanżował się premierowi, uchwalając wotum nieufności dla ministra pracy i opieki społecznej Aleksandra Prystora. Bartel, solidaryzując z obalonym ministrem, 15 marca 1930 roku zgłosił dymisję całego gabinetu. Nowym premierem został Walery Sławek⁹.

Uniemożliwienie prac Sejmowi podziało mobilizująco na opozycję, która 29 czerwca 1930 roku w Krakowie zorganizowała Kongres Obrony Prawa i Wolności Ludu. W manifestacji wzięło udział 20–30 tysięcy obywateli. Na wiecu przemawiali liderzy opozycyjni na czele z Wincentym Witosem i Hermanem Liebermanem, którzy krytykowali autorytarne rządy Piłsudskiego i sanacji oraz wzywali do obalenia dyktatury¹⁰. Wyjście opozycji na ulicę spowodowało, że 23 sierpnia 1930 roku Piłsudski postanowił podjąć zdecydowane działania. Po odwołaniu W. Sławka z funkcji

⁷ Cała polska opozycja sejmowa nie weźmie udziału w konferencji z rządem, „Polonia” 1929, nr 1776, s. 3.

⁸ Daszyński w rozmowie z Piłsudskim oświadczył: „Pod bagnietami, karabinami i szablami izby ustawodawczej nie otworzę. W holu są uzbrojeni oficerowie”. F. Sławoj Składkowski, *Strzępy meldunków*, Warszawa 1988, s. 74.

⁹ T. Smoliński, *Rządy Józefa Piłsudskiego w latach 1926–1935*, Poznań 1985, s. 118–119.

¹⁰ A. Czubiński, *Centrolew. Kształtowanie się i rozwój demokratycznej opozycji antysanacyjnej w Polsce w latach 1926–1930*, Poznań 1963, s. 205–207.

premiera osobiście stanął na czele rządu¹¹. Następnym krokiem było rozwiązanie parlamentu, o czym wspomniano na początku artykułu.

Piłsudski, aby sparaliżować działania opozycji, która planowała na 14 września 1930 roku wiece w całym kraju, zlecił aresztowania jej liderów. W tym celu w dniu 1 września 1930 roku na przedstawionej przez ministra spraw wewnętrznych, Felicjana Sławoja Składkowskiego, liście posłów opozycji zaznaczył tych, którzy powinni być zatrzymani¹². Aresztowania, bez nakazu sądowego, rozpoczęły się w nocy z 9 na 10 września 1930 roku. Zatrzymani zostali najważniejsi przywódcy opozycji: Norbert Barlicki, Herman Lieberman, Adam Ciołkosz, Adam Pragier, Stanisław Dubois i Mieczysław Mastek z PPS; Wincenty Witos i Władysław Kiernik z PSL „Piast”; Kazimierz Bagiński i Józef Putek z PSL „Wyzwolenie”; Karol Popiel z NPR oraz Adolf Sawicki ze SCh. Wśród aresztowanych znaleźli się ponadto posłowie Stronnictwa Narodowego: Aleksander Dąbski i Jan Kwiatkowski oraz byli parlamentarzyści ukraińscy: Włodzimierz Celewicz, Osip Kohut, Jan Leszczyński, Dymitrij Palijew i Aleksander Wisłocki¹³. W Brześciu osadzono także Józefa Baćmagę – byłego posła BBWR, któremu zarzucano, jak się okazało bezpodstawnie, zdefraudowanie pieniędzy gminnych¹⁴. Pobyt Baćmaga w twierdzy brzeskiej pokazywał bezstronność władz. Uwidocznili też, że obóz sanacyjny z jednakową surowością traktuje opozycję i przedstawicieli swojego obozu politycznego. Dwa tygodnie później do osadzonych dołączył Wojciech Korfanty, przywódca Chrześcijańskiej Demokracji i poseł Sejmu Śląskiego. Jego aresztowanie poprzedziło rozwiązanie przez prezydenta Sejmu, funkcjonującego zaledwie cztery miesiące¹⁵.

Uwięzionych traktowano brutalnie i stosowano wobec nich bezprawnie zaostrzony regulamin wojskowy (zakaz wzajemnych kontaktów i wstrzymanie przesyłek pocztowych). Część aresztowanych dotkliwie

¹¹ Drugi rząd Józefa Piłsudskiego powołany został 25 sierpnia 1930 roku i działał do 4 grudnia 1930 roku. Gabinet pod kierownictwem marszałka miał taki sam skład jak rząd Walerego Sławka. A. Garlicki, *Józef Piłsudski 1867–1935*, Warszawa 1990, s. 581–582.

¹² F. Sławoj Składkowski, dz. cyt., s. 104.

¹³ *Aresztowania przywódców Centrolewu b. posłów sejmowych*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 246, s. 1–2.

¹⁴ Józef Baćmaga poza tym, że posłem BBWR w Sejmie II kadencji (1928–1930), przez wiele lat działał w Radzie Gminnej gminy Zakrzów, pełnił też funkcję jej wójta. Baćmaga krytycznie odnosił się do polityki sanacji, z tego powodu próbowano go nakłonić do zrzeczenia się mandatu, jednak nie uczynił tego i pełnił obowiązki poselskie do końca kadencji Sejmu, M. Śliwa, *Baćmaga Józef*, [w:] *Kto był kim w Drugiej Rzeczypospolitej*, red. nauk. J. Majchrowski, Warszawa 1994, s. 227; M. Smogorzewska, *Posłowie i senatorowie Rzeczypospolitej Polskiej 1919–1939. Słownik biograficzny*, red. nauk. A.K. Kunert, Warszawa 1998, t. 1 (A–D), s. 65–66.

¹⁵ M. Skrzypek, *Wojciech Korfanty*, Warszawa 2009, s. 23; J.F. Lewandowski, *Wojciech Korfanty*, Chorzów 2009, s. 124–125; J. Krzyk, B. Szmatoch, *Korfanty. Silna bestia*, Katowice 2020, s. 244–247; K. Wolny, *Rzecz o Wojciechu Korfantym (1873–1939). Polityk, przyjaciel, autorytet*, Katowice 2012, s. 63–64.

pobito, np. W. Witosą czy H. Liebermana¹⁶. W oficjalnym komunikacie wydanym przez Polską Agencję Telegraficzną jako powód zatrzymania podano przestępstwa kryminalne: kradzieże, oszustwa i przywłaszczenia, nawoływanie do gwałtu, wystąpienia antypaństwowe, nieposłuszeństwa wobec władzy itp. W praktyce wszyscy parlamentarzyści zostali aresztowani z powodu działalności politycznej¹⁷. Tendencyjne zarzuty potwierdził w udzielonym wywiadzie Piłsudski, zapowiadając dalsze aresztowania. Na krótki okres wolności pozbawiono około 60 byłych posłów i senatorów. W sumie łączna liczba aresztowanych parlamentarzystów Centrolewu, SN, parlamentarzystów białoruskich i ukraińskich stanowiła 30% składu tych ugrupowań¹⁸. W czasie samej kampanii wyborczej aresztowano ok. 5000 osób. Jak określił Piłsudski zatrzymania miały na celu: „przeszkadzać i psuć przeciwnikom życie”¹⁹.

Aresztowania działaczy opozycji zbiegły się z pacyfikacją Galicji Wschodniej. W akcji tej chodziło przede wszystkim o zdławienie ruchu nacjonalistycznego. W województwach południowo-wschodnich (lwowskim, stanisławowskim i tarnopolskim) w połowie 1930 roku na sile przybrała akcja sabotażowa kierowana przez Ukraińską Organizację Wojskową. Wykorzystała ona wzrost nastrojów rewolucyjnych wśród ukraińskich chłopów i ich dążenie do narodowego wyzwolenia. Nacjonalistom ukraińskim chodziło o niedopuszczenie do zawarcia polsko-ukraińskiego porozumienia oraz o wywołanie wzajemnych animozji między ludnością polską a ukraińską. Akcja dywersyjna miała też na celu przypomnienie i nagłośnienie sprawy ukraińskiej na forum międzynarodowym. Duży wpływ na podjęcie działań miało młode pokolenie radykalnych działaczy OUN/UWO, którzy pragnęli przystąpić do bardziej czynnej formy walki o niepodległość. Istotne znaczenie miało też pogorszenie się nastrojów ludności ukraińskiej w wyniku kryzysu gospodarczego, który uderzył w rolnictwo będące podstawą bytu materialnego większości Ukraińców²⁰.

¹⁶ Pobyt w więzieniu w Brześciu szczegółowo opisał w swoich wspomnieniach W. Witos, uwa-
gę poświęcając także innym osadzonym, np. K. Bagińskiemu z PSL „Wyzwolenie”: „Maltretowany on był wiecznie za wszystko i przez wszystkich. Nad nim znęcano się specjalnie jako nad tym, który »zdradził Komendanta«. Za to dostawał szturchańce od żandarmów, kluczników i oficerów, za to bili go po twarzy oficerowie, za to wtrącono do zimnej ciemnicy, skazywano na post i twarde łóżko, za to maltretowano go moralnie o każdej porze i na każdy sposób”, W. Witos, *Moje wspomnienia*, cz. 2, Warszawa 1990, s. 350.

¹⁷ M. Nowak, *Sprawa brzeska*, Warszawa 2014, s. 36.

¹⁸ A. Ajnenkiel, *Historia sejmu polskiego*, t. 2, cz. 2: *II Rzeczpospolita*, Warszawa 1989, s. 155.

¹⁹ Zdaniem Piłsudskiego jego metoda walki politycznej miała za cel: 1) zmianę konstytucji; 2) poprawę złych obyczajów politycznych i parlamentarnych. Jak podkreślał: „Aby to osiągnąć, przeszkadzam w życiu przeciwnikom. Są tu: a) aresztowania; b) poszukiwanie broni; c) płacenie za nią kar, czyli, w ogóle psucie przeciwnikom życia”. F. Sławoj Składkowski, dz. cyt., s. 110–111.

²⁰ R. Tomczyk, *Ukraińskie Zjednoczenie Narodowo-Demokratyczne 1925–1939*, Szczecin 2006, s. 128; R. Potocki, *Polityka państwa polskiego wobec zagadnienia ukraińskiego w latach*

Skala wystąpień zmusiła polskie władze do podjęcia odpowiednich kroków mających przywrócić bezpieczeństwo w regionie. Całość działań składać się miała z trzech elementów: 1) zarządzeń prewencyjno-technicznych; 2) akcji policyjnej; 3) kwaterunku wojska. Podczas działań policji i wojska akcentowano konieczność ukarania bezpośrednich sprawców sabotażu, jak i winnych moralnie, czyli tych, których działalność przyczyniła się do zainicjowania działań terrorystycznych. Za realizację całości akcji był odpowiedzialny wojewoda lwowski, a w tej kwestii podlegali mu wojewodowie stanisławowski i tarnopolski. Działaniami policji na całym terenie Małopolski Wschodniej dowodził, wskazany przez wojewodę, ówczesny komendant wojewódzkiej Policji Państwowej we Lwowie, inspektor Czesław Grabowski²¹.

Akcję pacyfikacyjną z wykorzystaniem sił policyjnych i oddziałów wojskowych rozpoczęto 16 września 1930 roku. Mieszkańcy poszczególnych miejscowości zobowiązani byli do bezpłatnego oddania części mieszkań wojsku oraz sprzedaży niezbędnych artykułów spożywczych po cenach niższych niż rynkowe. W trakcie akcji, która trwała do 30 listopada 1930 roku oddziały wojska i żandarmerii przeprowadzały masowe rewizje w domach prywatnych oraz budynkach należących do ukraińskich instytucji kulturalnych, gospodarczych i społecznych. Ponadto ekspedycje wojskowe i policyjne niszczyły ukraiński dorobek, biły chłopów, duchownych i nauczycieli. Podczas działań przeprowadzono 5195 przeszukań, zatrzymano 1739 osób i zarekwirowano 1705 sztuk broni palnej. Władze zamknęły też cztery szkoły z ukraińskim językiem wykładowym i zlikwidowały organizację „Płast” na terenie wszystkich trzech województw południowo-wschodnich²².

Według oficjalnych danych pacyfikacja objęła 450 wsi w 16 powiatach. W przypadku województwa lwowskiego były to powiaty: bóbrecki, gródecki, jaworski, lwowski, przemyski, rudzki, sokalski i żółkiewski, województwa tarnopolskiego: brzeżański, buczacki, tarnopolski, trembowelski, podhajecki, zbaraski, zborowski, natomiast z województwa stanisławowskiego – rohatyński²³. Akcja represyjna przeprowadzona przez władze polskie przyniosła zamierzone cele. Sabotaże ustały, a wrogie nastroje społeczeństwa ukraińskiego zostały przynajmniej na zewnątrz spacyfikowane. Częściowo przywrócono bezpieczeństwo w regionie. Działania policji miały również na celu wywarcie presji na wyborców ukraińskich,

1930–1939, Lublin 2003, s. 81–83; E. Mironowicz, *Białorusini i Ukraińcy w polityce obozu piłsudczykowskiego*, Białystok 2007, s. 158–161.

²¹ A.A. Ostanek, *Wydarzenia 1930 roku w Małopolsce Wschodniej a bezpieczeństwo II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017, s. 103–104.

²² Tamże, s. 118–120, 162–163.

²³ *Sabotaże nacjonalistów ukraińskich oraz akcja represyjna władz polskich w Małopolsce Wschodniej w 1930 roku w świetle dokumentów*, oprac. A.A. Ostanek, Warszawa 2018, s. 16.

by głosowali na BBWR. Do pozytywnych aspektów należy zaliczyć to, że część Ukraińców, niezgadająca się z taktyką stosowaną przez OUN/UWO była skłonna do szukania drogi porozumienia z Polską. Pacyfikację potępiły legalne partie mniejszości ukraińskiej, ale co ciekawe, nie zajęły zdecydowanego stanowiska wobec działań sabotażowych ukraińskich nacjonalistów. Wokół działań represyjnych wybuchł polsko-ukraiński spór medialny. Tak strona polska, jak i ukraińska starały się udowodnić słuszność swoich racji. Niejednokrotnie nie przebierano w słowach. Na łamach „Diło” donoszono o skutkach działań represyjnych stosowanych przez policję i wojsko. Sytuacją w Polsce zaczęły się interesować kraje europejskie. W prasie zagranicznej ukazał się szereg artykułów stawiających państwo polskie w złym świetle²⁴.

W ujęciu międzynarodowym wydarzenia z jesieni 1930 roku spowodowały szereg niekorzystnych skutków. Autorytet II Rzeczypospolitej został podważony. Utrwalano wizerunek Polski jako państwa nieprzestrzegającego praw mniejszości narodowych i niedążącego do zgodnego ułożenia relacji między poszczególnymi narodami. Wszystkie te czynniki uderzały w fundamenty polityczne bezpieczeństwa kraju.

Kampania wyborcza

Przystępując do kampanii wyborczej, BBWR zapoczątkował tworzenie szeregu komitetów wyborczych: pracowniczego, organizacji kobiecych, komitetu wyborczego byłych wojskowych, robotniczego, akademickiego, gospodarczego komitetu wyborczego mieszczaństwa, komitetu wyborczego gospodarczych związków zawodowych, bloku młodzieży współpracy z marszałkiem Piłsudskim. W ten sposób zostały utworzone zarówno komitety o zasięgu ogólnokrajowym, jak i lokalnym, których głównym zadaniem było prowadzenie agitacji na rzecz obozu rządzącego. Zajmowały się one organizacją wieców klasyfikowanych według podziału na grupy społeczne. Urządzały też oddzielne zebrania pracowników umysłowych, robotników, mieszczan itd. Działalność komitetów była koordynowana przez Biura Wyborcze poszczególnych województw²⁵.

W porównaniu do wyborów z 1928 roku, blok rządowy na szerszą skalę wykorzystywał wpływy i potencjał ludzki masowych organizacji społecznych, pozostających pod jego wpływem. Obóz rządzący współpracował z różnymi organizacjami, w tym: Federacją Polskich Związków Obrońców

²⁴ Szerzej na temat walki propagandowej strony polskiej i ukraińskiej wokół działań represyjnych z 1930 roku zob. A.A. Ostanek, *Wpływ polsko-ukraińskiej wojny propagandowej wokół wydarzeń 1930 roku w Małopolsce Wschodniej na bezpieczeństwo II Rzeczypospolitej*, „Studia Bezpieczeństwa Narodowego” 2017, t. 11, nr 1, s. 301–321.

²⁵ AAN, Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie, Opracowanie na temat przebiegu wyborów do Sejmu i Senatu w roku 1930 na terenie Warszawy, sygn. 864, k. 18.

Ojczyzny (Związek Peowiaków, Związek Legionistów, Stowarzyszenie Rezerwistów b. Wojskowych), Związkiem Nauczycielstwa Szkół Powszechnych, Związkiem Pracy Obywatelskiej Kobiet, Związkiem Zawodowym Pracowników Umysłowych i innymi. Członkowie tych organizacji brali czynny udział w agitacji, obsadzali obwodowe komisje wyborcze oraz tworzyli oddziały porządkowe dla zapewnienia spokoju na wiecach. W trakcie kampanii wykorzystano z pomocy agitatorów i wiecowych mówców²⁶.

Administracja państwowa skutecznie paraliżowała przygotowania i agitację wyborczą opozycji poprzez rozbijanie wieców i unieważnianie list wyborczych. Listę Centrolewu odrzucono w 10 okręgach, gdzie przewały wpływy sił politycznych wchodzących w jej skład²⁷.

Przy pomocy biegłych grafologów negowano autentyczność podpisów. Drogą przekupstwa i szantażu nakłaniano do wycofania poparcia list innych niż rządowe. Stanisław Giżycki (sędzia Sądu Najwyższego) wskazywał, że podstawy do unieważnienia kart do głosowania stwarzano np. poprzez celowe rozdawanie wyborcom nieważnych kart z numerami list przeciwnika politycznego. Jak pisał: „Takie kartki z różnymi znaczkami, z nazwą drukarni, w których kartki były drukowane itd., były rozdawane w niektórych obwodach głosowania podczas ostatnich wyborów i machinacja, ta spowodowała unieważnienie dużej ilości kart wyborczych, a przeto niewątpliwie zaważyła na wynikach głosowania”²⁸. Ponadto ugrupowaniom antysanacyjnym nie pozwalano rozwieszać plakatów, zakazano organizowania wieców pod gołym niebem, zaś spotkania wyborcze mogły się odbywać tylko w salach. Wywierano naciski na właścicieli kin (Związek Właścicieli Kinoteatrów), aby nie udostępniali sal opozycji (od 12 października do 15 listopada 1930 roku). Z tego powodu Centrolew zorganizował jedynie 695 zgromadzeń wyborczych, a BBWR aż 9271²⁹. Sanacja nie szczędziła także pieniędzy na akcję wiecową, organizując ma-

²⁶ Szerzej na temat kampanii wyborczej BBWR w wyborach w 1930 zob. A. Chojnowski, *Piłsudczycy u władzy. Dzieje Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem*, Wrocław 1986, s. 157–165; M. Hübner, *Pułkownicy. Rdzeń środowiska piłsudczyków w systemie polityczno-ustrojowym II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2020, s. 252–256.

²⁷ Na 64 okręgi wyborcze listę Centrolewu unieważniono w następujących okręgach: nr 6 (Grodno, Suwałki, Augustów), nr 16 (Kalisz, Turek, Wielun), nr 24 (Łuków, Garwolin, Puławy), nr 26 (Lublin – m., Lublin – pow., Chełm, Lubartów), nr 42 (Kraków, Chrzanów, Oświęcim, Olkusz, Miechów), nr 44 (Nowy Sącz, Limanowa, Bochnia, Wieliczka), nr 47 (Rzeszów, Jarosław, Przeworsk, Łańcut, Nisko), nr 54 (Tarnopol, Zbaraż, Trembowła, Skala, Podhajce, Czortków, Buczac, Kopczyńce, Borszczów, Zaleszczyki), nr 55 (Złoczów, Zborów, Kamionka Strumiłowa, Brody, Radziechów, Rohatyn, Przemysłyany, Bóbrka, Żydaczów, Brzeżany) i nr 64 (Święcany, Braślów, Postawy, Dzisna). *Statystyka wyborów do Sejmu i Senatu z dnia 16 i 23 listopada 1930 roku*, „Statystyka Polski”, seria c, z. 4, Warszawa 1935, s. 6–7, 27–28, 30, 55–57, 61–63, 70–73, 97–103, 104–110, 119–120.

²⁸ S. Giżycki, *Przestępstwa przeciwko głosowaniu w sprawach publicznych*, [w:] W. Sokalski, *Opinie o projekcie kodeksu karnego*, z. 3, Warszawa 1931, s. 10.

²⁹ S. Suchodolski, *Czarna księga sanacji*, Warszawa 2017, s. 253.

sowe zgromadzenia w miastach wojewódzkich i powiatowych w każdą niedzielę, poczynając od 27 września 1930 roku. Blok rządowy organizował również bojówki, które miały rozbijać wiece opozycji³⁰. Na masową skalę konfiskowano też prasę opozycyjną i materiały wyborcze konkurencyjnych ugrupowań.

BBWR prowadził szeroką akcję mającą na celu przyciągnięcie do grona swoich zwolenników przedstawicieli mniejszości narodowych. Blok uzyskał w wyborach poparcie Żydów ortodoksyjnych, którzy mimo wystawienia własnej listy do Sejmu i Senatu pod nazwą Ogólno-Żydowskiego Narodowego Bloku, podjęli decyzję o głosowaniu na listę nr 1³¹. Argumentowali to brakiem szans na wprowadzenie do parlamentu własnego kandydata. W wielu okręgach powstawały komitety żydowskie popierające BBWR. Sanacja podjęła z jednej strony działania, aby nie dopuścić do stworzenia wspólnej listy przez mniejszości, a z drugiej do wspólnego wstąpienia Żydów³².

Sanacja nie ogłosiła manifestu wyborczego, głównym programem stała się osoba Piłsudskiego, którego nazwisko otwierało listę państwową bloku zarówno do Sejmu, jak i do Senatu. Na kolejnych miejscach znaleźli się: Walery Sławek (prezes BBWR, były premier), Kazimierz Świtalski (nauczyciel, w latach 1928–1929 minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, były premier), Aleksander Prystor (pułkownik piechoty Wojska Polskiego, od 26 kwietnia do 4 grudnia 1930 roku minister pracy i opieki społecznej), Jan Piłsudski (prawnik, były poseł w II kadencji 1928–1930), Felicjan Sławoj Składkowski (generał dywizji Wojska Polskiego, doktor medycyny, w latach 1926–1929 minister spraw wewnętrznych), Jakub Bojko (publicysta, poseł na Sejm Ustawodawczy i wicemarszałek w latach 1919–1922, wicemarszałek Senatu w latach 1922–1927, wójt Gręboszowa), Adam Koc (dziennikarz, pułkownik dyplomowany Wojska Polskiego, były poseł 1928–1930), Stanisław Car (prawnik, minister sprawiedliwości w latach 1928–1930), Wacław Makowski (prawnik, w latach 1922–1923 i od 15 do 30 września 1926 roku minister sprawiedliwości), Sławomir Czerwiński (pedagog, od 16 czerwca 1929 roku minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego), Karol Polakiewicz (prawnik, były poseł w latach 1922–1927 i 1928–1930), Ignacy Boerner (inżynier, w latach 1929–1930 minister poczt i telegrafów), Janusz Radziwiłł (ziemianin, były poseł

³⁰ AAN, MSW, Opracowanie na temat przebiegu wyborów..., k. 30.

³¹ S. Rudnicki, *Żydzi w parlamencie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2004, s. 314.

³² 11 września 1930 roku W. Sławek odbył konferencję z byłymi posłami Izaakiem Grünbaumem i Bernardem Hausnerem, a następnego dnia z Wacławem Wiślickim. Spotkanie miało na celu przekonać Żydów, by poszli do wyborów samodzielnie, a nie w bloku z innymi mniejszościami narodowymi. Sławek prosił także Eliahu Kirszbrauna o wyrażenie przez niego zgody na ponowne kandydowanie z listy państwowej BBWR, z którego jednak zrezygnował z powodu złego stanu zdrowia, *Płk. Sławek konferuje z posłem Grünbaumem*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 257, s. 5.

w latach 1928–1930), Alfons Kühn (inżynier, w latach 1928–1932 minister komunikacji), ks. Bronisław Żongołłowicz (od 1919 roku profesor prawa kanonicznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, od czerwca 1930 roku wiceminister wyznań religijnych i oświecenia publicznego), Marina Zyndram-Kościałkowski (podpułkownik piechoty Wojska Polskiego, były poseł w latach 1922–1927 i 1928–1930, od 10 lipca 1930 roku wojewoda białostocki), Witold Staniewicz (ekonomista rolny, były poseł 1928–1930, w latach 1926–1930 minister reform rolnych), Bogusław Miedziński (podpułkownik piechoty Wojska Polskiego, dziennikarz, były poseł 1922–1927 i 1928–1930, w latach 1927–1929 minister poczt i telegrafów) i Bronisław Pieracki (pułkownik dyplomowany Wojska Polskiego, poseł na Sejm II kadencji)³³. W pierwszej dwudziestce znaleźli się więc przedstawiciele grupy „pułkowników” bądź centralnej administracji państwowej. Ogólnie na liście państwowej BBWR dominowali najbliżsi współpracownicy Piłsudskiego, urzędnicy państwowi, reprezentanci prorządowych organizacji społeczno-zawodowych (Zjednoczenie Stanu Średniego, Centralne Towarzystwo Organizacji i Kółek Rolniczych itp.), nauczyciele, działacze oświatowi, ziemianie, rolnicy, przemysłowcy czy emerytowani oficerowie.

Wybory z 1930 roku miały mieć charakter plebiscytu. W „Polsce Zbrojnej” listopadowe głosowanie do parlamentu traktowano jako test dla społeczeństwa. Zdrowa jego tkanka odda głos na blok rządowy, na „jej wodza i żołnierza” oraz na „jego rząd i ludzi stojących przy nim” i „opowie się tym samym za (...) za potężną i wolną Polską”³⁴.

Przyjęcie prostej formuły plebiscytu zwalniało ekipę rządzącą z obowiązku przedstawiania programu. Podobnie jak w wyborach z 1928 roku, odezwy wyborcze były pełne ogólników i deklaracji wiary w Piłsudskiego, który nigdy nie zawiódł narodu: „w jego ręce składamy zagadnienie zmiany ustroju, los obrony kraju, los naszych rodzin”³⁵.

Program pozytywny głosił hasła walki o nowy ustrój (nową konstytucję) z silnym prezydentem, rządem, Sejmem złożonym z posłów odpowiedzialnych, troszczących się o państwo: „Samorząd Gospodarczy, a w szczególności Izby Pracy Najemnej, przez który głos o Polsce otrzyma wolny człowiek, obywatel, wytwórca, gospodarz – a nie człowiek papierowy, który poza legitymacją partyjną niczym wylegitymować się nie może”³⁶. W drukowanych ulotkach mocno akcentowano osobę Piłsudskiego i jego zasługi dla ojczyzny, np. „Głosuj tylko na nr 1 jedyną listę rządu marszałka Piłsudskiego”; „Na czele naszej listy stoi pierwszy i niezłomny człowiek

³³ Marszałek Piłsudski na czele państwowej listy wyborczej *Bezpartyjnego Bloku*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 275, s. 2.

³⁴ J. Wierzeja, *W przeddzień głosowania*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 313, s. 1.

³⁵ AAN, *Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem*. Sekretariat Generalny i Klub Parlamentarny w Warszawie, *Odezwy wyborcze do Sejmu i Senatu 1930*, sygn. 33, k. 11

³⁶ Tamże, k. 4.

pracy, marszałek Piłsudski. Idąc za nim, dążycie prawą drogą do Nowej Polski, do Polski opartej o naród, a nie o partię”.

W trakcie agitacji przedwyborczej atakowano przeciwników systemu pomajowego i sanacji. Uderzono głównie w przywódców Centrolewu, nazywając ich zbrodniarzami oraz agentami wrogich Polsce państw ościennych. „Gazeta Polska” w przedrukowanym artykule *My, Niemcy, winniśmy życzyć sobie, by zwycięzcą został Sejm* sugerowała, jakoby socjaliści znajdowali się w porozumieniu z Niemcami w sprawie rewizji granic³⁷. Dowodząco również, że przywódcy PPS zdradzili własne przekonania, kierując nimi prywata i obłuda, zaś polityka Centrolewu doprowadzi do upadku państwa. Przeciwnicy polityczni zarzucali Centrolewowi, że nie ustalił jeszcze taktyki wyborczej, a ugrupowania go tworzące dzieliły rozbieżne interesy. Przykładowo w sprawozdaniach rządowych dotyczących przebiegu kampanii wyborczej podkreślano, że PPS w skali kraju targają konflikty wewnętrzne, a dodatkowo jej poczynania utrudniał brak Liebermana, przetrzymywanego w twierdzy brzeskiej³⁸.

W kampanię wyborczą BBWR, jak już wspomniano, zaangażowane były organizacje pozarządowe. Nauczycielski Komitet Wyborczy województwa lubelskiego w przedwyborczej odezwie wzywał naród do masowego udziału w wyborach i do oddawania głosów na listę nr 1: „My oddać musimy swój głos na listę ludzi dobrej woli, zrzekających się przywilejów, mających jedynie na oku dobro Państwa i stojących wiernie przy boku marszałka J. Piłsudskiego, zwycięskiego wodza i wielkiego budowniczego najjaśniejszej Rzeczypospolitej”³⁹. W Warszawie kilkudziesięciu działaczy prorządowych organizacji społeczno-gospodarczych (Związek Strzelecki, Związek Osadników, Koło Fabryczne Związku Pracy Mocarstwowej, Zjednoczenie Mieszczanek, Centralny Związek Cechów Budowlanych, Związek Pracowników Instytucji i Ubezpieczeń Społecznych, Związek Urzędników Kolejowych, Związek Peowiaków, Zrzeszenie Pracowników Państwowych Banku Rolnego, Związek Kupców Opałowych w Warszawie itd.) wydało tzw. odezwę obywatelską, wzywającą do głosowania na BBWR⁴⁰.

By zapewnić sobie zwycięstwo, sanacja stosowała także inne metody. Adam Próchnik tak opisywał jedną z nich: „Ostatnie kategorie metod wyborczych były z liczby tych, których działanie zaczynało się już po wrzuceniu kartki do urn. A więc niezależnie od unieważnienia głosów, które padły na listy unieważnione, stosowano unieważnianie głosów, które padły na ważne listy opozycyjne. Były wypadki, że wskutek unieważnienia tysięcy głosów danej listy traciła ona mandaty. Wreszcie zastosowano w znacznie

³⁷ „Gazeta Polska” 1930, nr 304, s.1.

³⁸ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Komitety Wyborcze Organizacji Kobietych w Przemyślu, Okólniki i instrukcje władz nadrzędnych 1930, sygn. 16, k. 5.

³⁹ AAN, BBWR, Odezwy wyborcze do Sejmu..., k. 2

⁴⁰ *Walka o dobro Polski*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 300, s. 4.

wyższym zakresie sposób, znany już z poprzednich wyborów, a mianowicie wyniki wyborów w czasie przejazdu z miejsca głosowania do komisji okręgowych zmieniały się i to z reguły na korzyść listy rządowej i na niekorzyść list opozycyjnych. To poprawienie wyniku wyborów przybrało takie znaczne rozmiary, że opozycja traciła mandaty, o których już ogłoszono, że zostały przez nią zdobyte. Każda z tych metod przyniosła pewne korzyści obozowi rządowemu, wszystkie zaś razem składały się na zwycięstwo wyborcze. W jednym ze swych wywiadów z okresu wyborczego Piłsudski oświadczył, że on przegrać nie może⁴¹. Fałszerstwa wyborcze niewątpliwie miały wpływ na rezultaty głosowania. Nie można wykluczyć, że kierownictwo bloku rządowego zdawało sobie sprawę, że bez sięgnięcia po metody niezgodne z prawem wyniki wyborów mogą okazać się dla nich niekorzystne.

W samym dniu wyborów sanacja nagminnie łamała zasadę tajności głosowania. Na Kresach Wschodnich większość mieszkańców wsi (eskortowanych przez policję) po nabożeństwach w kościele, przy dźwiękach orkiestr maszerowała do lokali wyborczych, żeby oddać głos na BBWR. Urzędników i ich rodziny zmuszano do wspólnego udziału w wyborach oraz głosowania na „jedynie słuszną listę” rządową. Niewątpliwie w dobie kryzysu gospodarczego urzędników łatwo było zachęcić do jawnego głosowania, strasząc ich redukcjami oraz zwolnieniami z pracy⁴².

Głównym przeciwnikiem sanacji był Centrolew, najpotężniejszy i najliczniejszy blok wyborczy. Pięć partii tworzących Związek Obrony i Wolności Ludu w poprzednim Sejmie II kadencji posiadało 153 mandaty (PPS – 53, PSL „Wyzwolenie” – 40, Stronnictwo Chłopskie – 26, PSL „Piast” – 21, NPR – 14). Ugrupowania opozycyjne optymistycznie były nastawione do wyborów i liczyły na powiększenie swojego stanu posiadania. Były pewne, że Centrolew, który od roku toczył walkę z sanacją, mając duże poparcie społeczeństwa i niezależnie od terroru i nacisków rządu, otrzyma ponad 200 mandatów.

Listę państwową Związku Obrony Praw i Wolności Ludu otwierali doświadczeni działacze polityczni oraz przywódcy poszczególnych ugrupowań: Ignacy Daszyński (publicysta, były marszałek Sejmu 1928–1930, czołowy działacz PPS), Maksymilian Malinowski (publicysta, prezes PSL „Wyzwolenie”), Jan Dąbski (dziennikarz, były wicemarszałek Sejmu, lider Stronnictwa Chłopskiego), Wincenty Witos (wójt Wierzchosławic, przywódca PSL „Piast”), Jan Jankowski (inżynier, chemik, działacz NPR), Herman Lieberman (adwokat, jeden z czołowych liderów PPS), Stanisław Wrona (publicysta, lekarz, prezes Centralnego Komitetu Wykonawczego Stronnictwa Chłopskiego), Michał Róg (publicysta, prezes PSL „Wyzwolenie” w Sejmie II kadencji), Władysław Kiernik (adwokat, jeden

⁴¹ A. Próchnik, *Pierwsze piętnastolecie Polski niepodległej*, Warszawa 1983, s. 313.

⁴² S. Suchodolski, dz. cyt., s. 253.

z przywódców PSL „Piast”), Leon Leśniewski (górnik, kierownik Zjednoczenia Zawodowego Polskiego), Tomasz Arciszewski (robotnik, prezes Organizacji Warszawskiej PPS)⁴³. W sumie na liście krajowej Centrolewu znalazło się 85 nazwisk.

Akcja wyborcza bloku opozycyjnego miała charakter półjawny. Centrolew mimo to bronił zasad prawa, legalności i czystości walki politycznej. Mieczysław Niedziałkowski, jeden z liderów PPS na łamach „Robotnika” pisał: „Wytknęliśmy sobie drogę zupełnie wyraźną: musimy powstrzymać pochód faszystwu, który gotuje Polsce śmierć; musimy odbudować demokrację; musimy wytrwać do końca na szczytach konstytucji i prawa. Tamta strona zesłała już z drogi prawnej; my na niej pozostaliśmy”⁴⁴. Dziennikarze i publicyści wzywali społeczeństwo do masowego udziału w wyborach oraz głosili wiarę w zwycięstwo. Jednocześnie podkreślali, że walka wyborcza powinna być oparta na konstytucji i poszanowaniu prawa: „Pamiętajcie, że walka, którą nam stoczyć dzisiaj wypada — to walka legalna, oparta na konstytucji i o prawo — to walka wyborcza. Wystrzegajcie się prowokacji. Szykujcie zwycięstwo wyborcze. Masowe, wielkie ruchy społeczne zwyciężają przez demokrację”⁴⁵.

Warto zauważyć, że i opozycja nadchodzące wybory uznawała za rodzaj plebiscytu. Wybór miał być prosty: demokracja albo dyktatura. W tym wypadku oddanie głosu na Piłsudskiego było jednoznaczne z poparciem dyktatury. Pogląd ten wyznawali publicyści tygodnika „Piast”: „Gdyby nawet Centrolew nie doszedł do porozumienia, gdyby list zgłoszono pół kopy — można je będzie podzielić na dwie grupy: »Z Piłsudskim, czy przeciw Piłsudskiemu, z sanacją, czy precz z sanacją«”⁴⁶.

Program wyborczy Centrolewu został opublikowany 11 września 1930 roku w formie odezwy Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu pt. *Do ludu pracującego miast i wsi*. Po obaleniu dyktatury sanacji i Piłsudskiego miała rozpocząć się energiczna walka z katastrofą gospodarczą wsi i z klęską bezrobocia, praca nad podniesieniem poziomu życiowego ludności pracującej miast i wsi oraz naprawa ustroju rolnego. Zapowiadało sprawiedliwą reformę podatkową, przestrzeganie i rozwijanie ustaw chroniących pracę przed wyzyskiem, ubezpieczenia na starość i od inwalidztwa, kontrolę nad kartelami, udostępnienie taniego kredytu dla drobnego rolnictwa, popieranie ruchu spółdzielczego, zmniejszenie budżetu państwowego do granic możliwości gospodarczych społeczeństwa przez odpowiednią jego przebudowę, zaprowadzenie koniecznych oszczędności w szafowaniu groszem publicznym, wprowadzenie demokratycznego samorządu terytorialnego i ubezpieczeniowego, rozbudowę szkolnictwa,

⁴³ Lista państwowa Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu, „Robotnik” 1930, nr 306, s. 1.

⁴⁴ M. Niedziałkowski, *Nasza droga*, „Robotnik” 1930, nr 319, s. 1.

⁴⁵ „Robotnik” 1930, nr 303, s. 1.

⁴⁶ *Przysięga Prezydenta Rzeczypospolitej*, „Piast” 1930, nr 37, s. 1.

bezwzględne utrzymanie pokojowej polityki zagranicznej Rzeczypospolitej i stanowczą obronę całości jej granic⁴⁷. Program sprowadzał się do stwierdzeń o potrzebie naprawy ustroju politycznego, przywrócenia roli parlamentu i partii politycznych. Zapowiadano stworzenie rządu dbającego o interesy robotników i rolników. Mowa była również o rozszerzeniu praw ludu pracującego w miastach i na wsi⁴⁸.

Program centrolewicowej opozycji był ogólnikowy. W zasadzie stanowił wyraz kompromisu pięciu różnych ugrupowań politycznych i z tego powodu nie mógł reprezentować jednolitego planu przebudowy gospodarczej i politycznej państwa. Pomimo tych braków, przywódcy Centrolewu wierzyli w końcowy triumf w wyborach.

Odezwy wyborcze Centrolewu odwoływały się nastrojów społecznych oraz podstawowych wartości: demokracja, prawo, wolność, sprawiedliwość. Popularne były krótkie hasła „Niech żyje Polska Ludowa”; „Niech żyje Lud Pracujący”; „Precz z dyktaturą”; „Niech żyje konstytucja, prawo i Sejm”; „Niech żyje Związek Obrony i Wolności Ludu”; „Niech żyje rząd zaufania mas pracujących”; „Budujmy dobrobyt Ludu”; „Z wiarą – naprzód – do zwycięstwa”. W drukowanych ulotkach podkreślano, że od wyniku wyborów zależy los Polaków oraz ich rola i miejsce w państwie: „Od wyniku wyborów zależy, czy lud polski, robotnicy, chłopci i pracownicy umysłowi będą czynnikiem decydującym w państwie, czy też pozostaną w poniewierce, nędzy i niepewności jutra”⁴⁹.

W kampanii krytyce poddano obóz rządzący za niegospodarność, łamanie prawa i demokracji, nieudolną politykę gospodarczą kraju, która zdaniem opozycji doprowadziła do bezrobocia, nędzy i głodu na wsi. Skonstatowano, że pod rządami sanacji produkcja przemysłowa zmniejszyła się o 25%, a liczba zarejestrowanych bezrobotnych 97 976 tys. z 4 sierpnia 1928 roku do 2 sierpnia 1930 roku wzrosła do 194 279 tys. Na skutek trudnej sytuacji materialnej poszczególnych grup społecznych do skarbu państwa wpłynęły mniejsze podatki. Podawano, że kwietniu i maju 1930 roku wpływy były niższe o 45 mln zł w porównaniu do roku 1929. Jednocześnie rosły zaległości podatkowe, które w 1927 roku wyniosły 239 mln zł, a w 1929 roku już 414 mln zł. Piętnowano władzę za brak działań na rzecz poprawy sytuacji materialnej pracowników państwowych, którzy bezskutecznie od 1928 roku domagali się podwyższenia płac oraz za niewprowadzenie robotnikom ubezpieczeń na starość. Opozycja zwracała też uwagę na położenie chłopów i sytuację w rolnictwie. Wskazywała na spadek cen artykułów rolnych i wzrost cen wyrobów przemysłowych, które dla mieszkańców wsi były niezbędne. W ocenie Centrolewu polityka

⁴⁷ *Do społeczeństwa*, „Robotnik” 1930, nr 269, s. 1.

⁴⁸ Biblioteka Narodowa [dalej: BN], *Ludu Pracujący!*, sygn. DŻS IA 6c Cim.

⁴⁹ BN, Afisz, *Ważą się losy Polski, stoją przeciwko sobie demokracja i faszyzm, świat pracy i świat wyzyskiwaczy*, sygn. DŻS IA 6c Cim.

sanacji doprowadziła do spadku wartości pieniądza. Dowodem takiego stanu rzeczy miał być malejący zapas walut w Banku Polskim, który 31 grudnia 1928 roku wyniósł 527 mln 132 tys. zł, a 20 września 1930 roku jedynie 176 mln 242 tys. zł⁵⁰.

Najważniejsi przywódcy Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu na czele z J. Dąbskim, M. Ratajem i M. Malinowskim nawoływali do jak najliczniejszego udziału w zbliżających się wyborach: „To też świadomi tej rzeczy idźcie łąwą do urny wyborczej. Nikogo zabraknąć nie może! Nikomu nie wolno pozbywać się lekkomyślnie prawa głosu, który daje mu ustawa!”⁵¹.

W okresie kampanii wyborczej w poszczególnych partiach współtworzących Centrolew dochodziło do konfliktów wewnętrznych i rozłamów, które bez wątpienia miały istotny wpływ na przebieg agitacji i ostateczny wynik głosowania. Przez cały okres przedwyborczy zagrożone rozłamem było Sch. 6 października 1930 roku odbyło się posiedzenie Rady Naczelnej, na którym obecnych było jedynie 15 członków. Rozłam przygotowali byli posłowie BBWR Józef Targowski i Piotr Kosiba, których w 1930 roku przyjęto do stronnictwa oraz grupa działaczy wykluczonych z ugrupowania: Antoni Hałko, wykluczony za nadużycia finansowe, Tadeusz Różański, wydalony za nadużycia pieniężne w biurze urzędów rolniczych oraz Kazimierz Piotrowski, zawieszony w prawach członka za nadużycia popełnione w czasie sprawowania urzędu burmistrza w Ostrołęce⁵².

Secesjoniści podjęli uchwały, w których ogłosili zerwanie porozumienia z Centrolewem i podjęcie samodzielnej akcji wyborczej „pod sztandarem marszałka Piłsudskiego”. Wybrali nowy Zarząd Główny Sch, który opanował organ prasowy partii, „Gazetę Chłopską”. Na łamach pisma przed wyborami publikowano artykuły prosanacyjne i zachęcano do oddawania głosów na listę nr 1, zwłaszcza w okręgach, w których nie było listy Sch. Chłopskich wyborców przekonywano, że „Piłsudski – Polski, ani najliczniejszej warstwy jej mieszkańców – warstwy chłopskiej, na pewno nie zdradzi, ani nie opuści w potrzebie. Na niego więc mogą chłopci z całą ufnością i przekonaniem oddać swoje głosy – oczywiście tam, gdzie nie ma własnej listy Stronnictwa Chłopskiego, którą w pierwszym rządzie obowiązani są chłopci poprzeć”⁵³. Pomimo tego, że 10 października 1930 roku faktyczna Rada Naczelna Sch potępiła rozłam i potwierdziła swój udział w bloku wyborczym Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu, udział tej partii w kampanii wyborczej był bardzo ograniczony.

⁵⁰ BN, *Obywatele wyborcy!*, sygn. DŻS IA 6A 6c Cim, k. 1–2.

⁵¹ BN, *Do Ludu Rolnego!*, sygn. DŻS IA 6c Cim.

⁵² A. Więzikowa, *Stronnictwo Chłopskie*, Warszawa 1963, s. 239–243; *Działalność przedwyborcza stronnictw politycznych*, „Polonia” 1930, nr 2157, s. 2.

⁵³ *Do wyborów łąwą przeciw endecji i Centrolewowi po wyborach – zjednoczenie wszystkich chłopów – oto najbliższe zadania Stronnictwa Chłopskiego*, „Gazeta Chłopska” 1930, nr 54, s. 1.

Trudna sytuacja występowała w PSL „Piast”, które po aresztowaniu Witosa i Kiernika zostało bez kierownictwa. Dodatkowo kilku działaczy z Małopolski, takich jak Narcyz Potoczek czy Jan Henryk Jedynek, przeszło do BBWR⁵⁴. Secesjoniści swoją decyzję motywowali potrzebą skupienia się chłopów wokół Piłsudskiego i krytykowali Centrolew za to, że uderzał w „najważniejsze interesy państwowe”. Wystąpienie znanych polityków spowodowało zamęt wśród zwolenników „piastowców” w wielu powiatach województwa krakowskiego. Chaos panował także w Wielkopolsce. Przeciwnikiem udziału PSL „Piast” w Centrolewie był Mieczysław Michałkiewicz⁵⁵. Twierdził, że pójdzie stronnictwa wspólnie do wyborów z PPS i NPR w Wielkopolsce doprowadzi do jego klęski. Prowadził on rozmowy z ChD i SN, jednak nie dały one rezultaty. W związku z tym zrezygnował publicznie ze swojej kandydatury do Sejmu, a jego miejsce na liście zajął Stanisław Mikołajczyk. Ze strony władz naczelnych „Piasta” czyniono starania, aby kandydaturę Michałkiewicza wysunąć w innym okręgu, zwłaszcza że domagali się tego członkowie stronnictwa z Wielkopolski zaniepokojeni tym, iż jego rezygnacja może przynieść ujemne skutki. Ostatecznie Michałkiewicz zgodził się na wystawienie w Wielkopolsce wspólnych list PSL „Piast” z Centrolewem i kandydowanie⁵⁶.

W przeciwieństwie do Centrolewu, pełnego wewnętrznymi tarć i nieporozumień, poważną siłą, z którą liczyła się sanacja, była endecja. Akcja wyborcza obozu narodowego była również zwalczana przez obóz rządowy, ale prawica potrafiła się skutecznie bronić przed propagandowymi naciśkami władzy. Warto jednak podkreślić, że była ona traktowana w „łagodniejszy” sposób niż Centrolew.

Stronnictwo Narodowe w wyborach wystawiło własną listę wyborczą z numerem 4. Znaleźli się na niej przedstawiciele różnych grup społecznych: chłopci, robotnicy, rzemieślnicy, pracownicy umysłowi. Reprezentanci inteligencji (lekarze, prawnicy, nauczyciele, księża) przeważnie zajmowali pierwsze miejsca na listach wyborczych. Czołowe miejsca przypadły doświadczonym działaczom i byłym posłom, takim jak: Wojciech Trąmpczyński (prawnik, były marszałek Sejmu Ustawodawczego w latach

⁵⁴ Tygodnik „Piast” potępił decyzję posłów Jedynaka i Potoczka, a ich przejście do BBWR uważał za haniebne. Potoczka nazywano „zdrajcą” i „dezertorem”, *Dezserter, potępienie zdrajcy*, „Piast” 1930, nr 40, s. 5.

⁵⁵ Mieczysław Michałkiewicz (1888–1945) – nauczyciel, w 1919 roku współorganizator Zjednoczenia Włościan, a po jego połączeniu się z PSL „Piast” jeden z czołowych działaczy tego ugrupowania na terenie Wielkopolski, w latach 1923–1931 członek jego Rady Naczelnej, a w okresie 1925–1928 sekretarz Zarządu Głównego. Był redaktorem i wydawcą „Włościanina” – organu ZW, następnie PSL „Piast”. W 1928 roku otrzymał mandat poselski z listy PSL „Piast” i pełnił funkcję sekretarza Klubu Parlamentarnego tego stronnictwa. Od 1928 roku skłaniał się ku współpracy z sanacją. *Słownik biograficzny działaczy ruchu ludowego*, red. Z. Winiarski, Warszawa 1989, s. 264–265.

⁵⁶ Archiwum Państwowe w Warszawie [dalej: APW], Komisariat Rządu na m. st. Warszawę, Komunikat informacyjny, nr 175, nr 178, sygn. 349, k. 627, 645–646

1919–1922 i Senatu I kadencji w latach 1922–1927), Roman Rybarski (ekonomista, były poseł na Sejm II kadencji, prezes Klubu Narodowego), Aleksander Dębski (adwokat, były poseł na Sejm II kadencji i wojewoda wołyński z lat 1925–1926), Aleksander Zwierzyński (prawnik, dziennikarz, były poseł na Sejm Ustawodawczy i wicemarszałek Sejmu I kadencji), Gabriela Balicka (doktor botaniki, była posłanka Sejmu Ustawodawczego i Sejmu II kadencji), Stanisław Stroński (profesor filologii, publicysta, były poseł na Sejm I oraz II kadencji), Karol Wierczak (dziennikarz, były poseł na Sejm I, II kadencji), Stanisław Zieliński (konsul generalny Polski w Berlinie w latach 1924–1930), Mikołaj Osada (prawnik, zastępca prokuratora Sądu Apelacyjnego w Poznaniu i Wilnie, były poseł na Sejm II kadencji), ks. kanonik Bernard Łosiński (proboszcz w Sierakowicach, od 1926 roku kanonik chełmiński, były poseł na Sejm Ustawodawczy), płk Franciszek Arciszewski (pułkownik dyplomowany saperów Wojska Polskiego, prezes Związku Hallerczyków w latach 1927–1928), Stanisław Rymar (publicysta, były poseł w Sejmie I kadencji). Łącznie na liście państwowej SN figurowało 58 nazwisk⁵⁷.

Program wyborczy został uchwalony przez Radę Naczelną i Zjazd SN w Toruniu 27–28 września 1930 roku. Odezwa składała się z czterech rozdziałów. W pierwszym przypomniano, że Piłsudski zdobył władzę w kraju siłą, łamiąc prawo i zasady demokracji. Akcentowano, że politycy endecy walczyli z obozem sanacyjnym od momentu przewrotu. Drugi rozdział programu skupiał się na najważniejszych założeniach i postulatach. Mowa w nim była o potrzebie zachowania pokoju na świecie, utrzymania Pomorza w granicach Polski, walki o nienaruszalność granic. Odnośnie do kwestii mniejszości narodowych ugrupowanie postulowało polonizację kresów wschodnich. Sprzeciwiało się ponadto wpływowi na sprawy wewnętrzne i politykę zagraniczną ugrupowań mniejszości. Ważne miejsce w programie zajmowała kwestia religii katolickiej oraz jej wpływu na społeczeństwo polskie. Uważano, że wiara miała ogromny wpływ na moralność, obyczaje i postawę ludzi, jak również wzmocniała więzi i relacje rodzinne⁵⁸.

Trzeci rozdział programu dotyczył gospodarki. Endecy domagali się wprowadzenia polityki oszczędnościowej, ograniczającej wydatki na kwestie ich zdaniem zbędne. Postulowali zmniejszenie liczby pracowników w administracji i przeprowadzenie reformy systemu podatkowego. Sprzeciwiali się nadmiernemu etatyzmowi, uważając, że prywatny właściciel lepiej zarządzałby własną firmą niż państwo. Opowiadali się za zwiększeniem drobnej wytwórczości w rolnictwie, rzemiośle i drobnym przemyśle. W ostatnim rozdziale programu został zamieszczony apel: „Wzywamy wszystkich do pracy i walki w imię powyższych zasad. Zbyt ciężkie chwile

⁵⁷ *Lista państwowa kandydatów Stronnictwa Narodowego*, „Kurier Poznański” 1930, nr 461, s. 1.

⁵⁸ AAN, Zbiór druków ulotnych, Stronnictwo Narodowe w wyborach do Sejmu i Senatu w 1930 r. Odezwy wyborcze, sygn. 324, k. 5.

przechodzi nasze państwo, by obojętności na rozstrzygnięcie się jego losy nie można było nazwać przestępstwem. Naród dojrzały, pomny swych dziejów i odzyskanej wolności, poczuwa się do odpowiedzialności za swoje losy, nie ugnie się przed terrorem, nie da się znęcić fałszywymi obietnicami tych, którzy wszystko przyrzekli, a niczego nie dotrzymani. Ten naród weźmie czynny udział w wyborach i swojej woli nie pozwoli sfałszować. Walczymy o ład i prawo w państwie, o rządy gospodarne, o władzę godną Wielkiego Narodu”⁵⁹.

Obóz narodowy, w odróżnieniu od pozostałych partii opozycyjnych, dysponował znacznymi funduszami wyborczymi, które czerpał przede wszystkim ze składek ofiarowanych przez sympatyków i zwolenników. Dwuletnia praca szkoleniowa, zwłaszcza wśród młodzieży akademickiej, przygotowała kadry gotowe do walki wyborczej. Rosnące wpływy obozu narodowego w społeczeństwie dawały nadzieję na dobry wynik wyborczy. Przywódcy stronnictwa liczyli na 80–90 mandatów. W kampanii wyborczej wykorzystano sprawę Gabriela Czechowicza oraz narastający kryzys gospodarczy. Poddano krytyce sanację za niegospodarność, nieumiejętność zarządzania państwem, co w obliczu światowego kryzysu miało przyczynić się do wzrostu bezrobocia i spadku produkcji, a tym samym do zubożenia społeczeństwa. Czołowym działaczom sanacji zarzucano także niechęć wobec Kościoła katolickiego. Niebagatelną rolę w walce wyborczej narodowych demokratów pełniła prasa, w której publikowano artykuły poruszające kluczowe zagadnienia społeczno-gospodarcze państwa⁶⁰.

Stronnictwo do wyborców starało się dotrzeć też poprzez agitację w formie ulotek i plakatów. Jeden z takich afiszów zatytułowany *Wyborcy* w krótkiej formie podsumował dotychczasowe rządy sanacji. Narodowcy zarzucali piłsudczykom niewywiązanie się z obietnic wyborczych składanych w poprzednich wyborach parlamentarnych z marca 1928 roku. Jednocześnie przypomniano, że za rządów przedmajowych, a więc okresie, gdy w Polsce rządziła koalicja Chjeno–Piasta, w kraju był mniejszy poziom bezrobocia oraz niższe podatki itd.⁶¹ Obóz narodowy wzorem poprzednich kampanii wyborczych na szeroką skalę odwoływał się do tradycji narodowej, katolicyzmu i rodziny jako podstawowych wartości Polaków. W jednej z ulotek, zachęcając do oddawania głosów na listę narodową, pisano:

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ M. Kozłowski, *Miliardy i grosze*, „Kurier Poznański” 1930, nr 474, s. 1; Tenże, *Półroczny bilans*, „Kurier Poznański” 1930, nr 490, s. 1; *Kłęsa bezrobocia*, „Kurier Poznański” 1930, nr 492, s. 1–2; *Dlaczego ze stanowiska katolickiego nie można mieć zaufania do listy B. B.*, „Kurier Poznański” 1930, nr 498, s. 1; *Wystarczy spojrzeć! Na pola, gospodarstwa, warsztaty i fabryki*, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 239, s. 1; *Nie wytrzymamy takich budżetów. Trzeba je zmniejszyć*, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 247, s. 1; *Zatrudnienie gramofonów. Czy to może bezrobotnym?*, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 263, s. 1.

⁶¹ BN, *Czy pamiętacie przy zeszłych wyborach obietnanki – cacanki B.B., czyli poprzedniej i obecnej jedyнки?*, DŻS IA 6c, k. 44.

„Jeżeli natomiast chcecie nierozzerwalności węzła małżeńskiego, aby życie i rozwój rodziny był oparty na zasadach etyki chrześcijańskiej, aby dzieci Wasze wychowywano w świętej katolickiej wierze ojców waszych, to głosujecie na listę nr 4 Stronnictwa Narodowego, które trwale i niewzruszenie broniło, broni i bronić będzie religii, jako podstawy społeczeństwa polskiego”⁶².

Endecja, wzorem poprzednich kampanii wyborczych, mogła liczyć na poparcie duchowieństwa. Kapłani włączali się czynnie w agitację, jak i w akcję pozyskiwania funduszy na kampanię. Organizowali ponadto na plebaniach szkolenia w zakresie prawa wyborczego dla członków i zwolenników SN, spotkania wyborcze z kandydatami endeckimi oraz rozprawiali materiały wyborcze. Równocześnie duchowni krytykowali sanację i Piłsudskiego za odejście od Kościoła i religii. Przekaz ten kierowany był przede wszystkim do mieszkańców wsi. W środowisku chłopskim bazowano na tradycyjnym przywiązaniu do Kościoła katolickiego oraz do zasad moralnych i religijnych⁶³.

Poza Kościołem katolickim, wsparcia w kampanii wyborczej SN udzielały: Narodowy Komitet Wyborczy, Wydział Obrony Praw Kobiety, Nauczycielski Komitet Narodowy Wyborczy, Narodowy Komitet Wyborczy, Wydział Kolejowy, Centralny Komitet Rzemieślników Chrześcijan.

Komisariat Rządu miasta stołecznego Warszawy w informacji z 5 listopada 1930 roku scharakteryzował akcję wyborczą endecji następująco: „O agitacji można powiedzieć, iż prowadzi ją jawnie tylko niemal ND, nie eksponuje się jednak na tę agitację, prowadzi ją tak, aby nie ujawniać w tym własnych wpływów, organizacji i własnych zasobów pieniężnych. Tym też objaśnia się, iż posiłkuje się chętnie młodzieżą, mimo całej potworności wciągania młodzieży do polityki. Młodzież jest — jak wiadomo — pod rozkazami OWP”⁶⁴.

W wyborach udział wzięło również Polskie Stronnictwo Chrześcijańskiej Demokracji. Chadecja miała do wyboru trzy drogi. Do wyborów mogła iść w bloku z Centrolewem, w sojuszu z endecją, wreszcie samodzielnie. Ostatecznie zwyciężyła trzecia opcja. Powodem dla którego chadecja nie weszła do wspólnego bloku wyborczego z opozycją, było proponowane przez stronnictwo sformułowanie: „Gwarantujemy

⁶² BN, *Jeżeli chcecie, aby mężczyźni zmieniali religię i żony swoje jak rękawiczki, wzorując się na naszych ministrach i wybitnych pułkownikach – to głosujcie na listę Nr. 1*, sygn. DŻS IA 6c, k. 30.

⁶³ Szerzej na temat udziału duchowieństwa w kampanii wyborczej SN w 1930 r.: Ł. Ospara, *Udział duchowieństwa rzymskokatolickiego diecezji katolickiej w kampanii wyborczej Stronnictwa Narodowego w wyborach w 1930 roku*, „Journal of Humanities and Social Sciences” 2020, nr 1 (14), s. 66–85; K. Bondaryk, *Duchowieństwo łomżyńskie wobec wyborów parlamentarnych w 1928 i 1930 r.*, „Dzieje Najnowsze” 1991, nr 3, s. 3–19.

⁶⁴ APW, Komisariat Rządu na m. st. Warszawę, Komunikat Informacyjny, nr 191, sygn. 349, k. 736.

obywatelom wszystkich wyznań zawieszenie w sprawach religijnych na terenie parlamentu, a obywatelom katolikom, jako stanowiącym większość w państwie katolickim, całkowite poszanowanie przepisów Konstytucji i konkordatu ze Stolicą Apostolską w sprawach Kościoła, małżeństwa i religijnego wychowania młodych pokoleń”⁶⁵. Na włączenie tego tekstu do programu nie wyraziły zgody pozostałe stronnictwa Centrolewu. Zarząd Główny PSChD stwierdził, że mimo solidaryzowania się z ugrupowaniami Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu w ich walce o prawa i wolność ludu, nie może przyjąć ich programu wyborczego. W związku z tym kierownictwo chadecji podjęło decyzję o samodzielnym starciu z hasłem reformy państwa, jego gospodarki i obyczajów publicznych w duchu zasad chrześcijańskich⁶⁶.

W wyborach w 1930 roku ugrupowanie w skali kraju wystartowało samodzielnie jako Katolicki Blok Ludowy (lista nr 19). Na czele listy chadeckiej stał Antoni Ponikowski (profesor, rektor Politechniki Warszawskiej w latach 1921–1922 i 1923–1924, były premier z lat 1921–1922 i minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego 1921–1922). Kolejne miejsca zajęli doświadczeni działacze i parlamentarzyści: dr Władysław Tempka (adwokat z Katowic, były poseł na Sejm II kadencji), Józef Chaciński (adwokat, były poseł na Sejm II kadencji), Tadeusz Gliński (inżynier z Krakowa), Franciszek Urbański (prezes Chrześcijańskiego Zjednoczenia Zawodowego, były poseł na Sejm I, II kadencji), Ludwik Gdyk (zecer, były poseł na Sejm Ustawodawczy oraz Sejm I, II kadencji, wicemarszałek izby niższej w latach 1922–1927), ks. Franciszek Gąsiorowski (rektor Kościoła św. Marcina w Warszawie, były poseł na Sejm I, II kadencji). Ogółem lista państwowa Bloku Katolicko Ludowego obejmowała 50 nazwisk⁶⁷.

5 października 1930 roku Zarząd Główny PSChD opublikował odezwę wyborczą. Chadecy po dokonaniu krytyki działań obozu pomajowego, wysunęli postulaty i obietnice, z którymi szli do wyborów: ochrona granic Polski, głównie Pomorza przed zachłannością niemiecką; reforma konstytucji w kierunku ścisłego rozgraniczenia władz, zapewnienia trwałości rządów pod kontrolą parlamentu i zagwarantowania przez Trybunał Konstytucyjny zgodności ustaw z konstytucją; stworzenie rządu opartego na zaufaniu społecznym; poszanowanie praw i moralności w życiu publicznym; szacunek dla wszystkich religii i wyznań; przestrzeganie umów zwartych przez Polskę ze Stolicą Apostolską; religijne wychowanie młodego pokolenia, poszanowanie instytucji małżeństwa, rodziny i ochrony praw kobiet oraz dzieci; zmniejszenie wydatków państwowych i samorządowych oraz podatków; ustalenie planu gospodarczego opartego na rozwoju przemysłu i rolnictwa, rozszerzenia rynków zbytu, zwłaszcza rynku wewnętrznego

⁶⁵ „Wszystkie Stronnictwa” 1930, nr 37, s. 346.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ *Lista chadecji*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 276, s. 2.

przez polepszenia warunków bytu mas ludowych w mieście i na wsi; reforma systemu podatkowego; odtworzenie rodzimego kapitału, wprowadzenie taniego kredytu dla rolnictwa, kupiectwa i przemysłu; zwalczanie bezdomności, wprowadzenie ubezpieczenia na starość i na wypadek niezdolności do pracy, przestrzeganie ustaw chroniących robotników i pracowników przed wyzyskiem; zniesienie latyfundiów i utworzenie jak największej liczby gospodarstw włościańskich⁶⁸.

W agitacji wyborczej chadecja zwalczała z jednej strony sanację, a z drugiej Centrolew. Obóz rządzący oskarżała o łamanie zasad prawa i demokracji, zaś kandydatom Centrolewu zarzucała rzekomą wrogość wobec Kościoła katolickiego⁶⁹.

W związku z nadchodzącymi wyborami hierarchowie w listach pasterskich przekazywali stanowisko Kościoła wobec kandydujących stronnictw. Biskupi Zygmunt Łoziński i Stanisław Kostka Łukomski piętnowali partię Centrolewu, zwłaszcza PPS, PSL „Wyzwolenie” i Sch. 10 października 1930 roku bp Łukomski stwierdził, że jego diecezjanie w marcu 1928 roku oddali głosy na posłów stronnictw politycznych, które występowały przeciw wierze i Kościołowi katolickiemu. Zwracał też uwagę, że katolicy powinni brać udział w wyborach, ale nie wolno oddawać im głosów na kandydatów i na listy ugrupowań, które są sprzeczne z interesami Kościoła: „(...) pod grzechem ciężkim nie wolno oddawać swojego głosu na kandydatów i na listy stronnictw, które jak wykazałem, są wrogię Kościołowi Chrystusowemu, Kościołowi naszemu”⁷⁰. Listy pasterskie nie popierały kandydatów ChD, lecz atakowały jej sojuszników z Centrolewu. Jednocześnie stanowisko biskupów nie tylko godziło w blok opozycji, lecz też w chadecję jako ich niedawną sojuszniczkę.

W wyborach parlamentarnych swe listy wystawiły również mniejszości narodowe. Stworzenie wspólnego bloku partii mniejszości narodowych utrudniła sytuacja polityczna po wystąpieniach wywołanych przez ukraińskich nacjonalistów i pacyfikacji Małopolski Wschodniej przez władze polskie. Idea wspólnego pójścia do wyborów oraz wystawienia jednej listy okazała się martwa oraz niemożliwa do zrealizowania.

Społeczeństwo żydowskie szło do wyborów rozbite. Poszczególne partie miały odmienne koncepcje, z kim należy tworzyć blok wyborczy. Sceptycznie odnosiły się do możliwości wystawienia wspólnej listy wyborczej. Zbyt wiele musiałby się zmienić, aby udało się tego dokonać. Konieczna w tym przypadku byłaby ścisła współpraca trzech odrębnych organizacji syjonistycznych, które dodatkowo były rozbite na frakcje. Równocześnie Żydzi mieli świadomość malejącego znaczenia i roli parlamentu.

⁶⁸ AAN, Zbiór druków ulotnych, Katolicki Blok Ludowy. Odezwy 1930, sygn. 319, k. 2.

⁶⁹ B. Krzywobłocka, *Chadecja 1918–1937*, Warszawa 1974, s. 218–219.

⁷⁰ BN, *Orędzie ks. biskupa Łukomskiego w sprawie wyborów*, sygn. DŻS IA 6c, k. 17.

Dlatego też kampanię potraktowano bardziej jako element konsolidacji narodowej⁷¹.

Własne listy wystawiły Bund i Poalej Syjon Lewica, bloki syjonistyczne Galicji i dawnego zaboru pruskiego. Aguda utworzyła blok opowiadający się za współpracą z obozem rządowym. Niektóre organizacje gospodarcze i koła ortodoksyjne wzywały do głosowania na listy BBWR. Liczono, że w oparciu o sanację uda się wywalczyć przywileje dla całej ludności żydowskiej albo chociaż dla własnego elektoratu⁷².

Do Sejmu zgłoszono następujące listy żydowskie: nr 5 (Blok Lewicy Syjonistycznej), nr 6 (Żydowski Robotniczy Komitet Wyborczy), nr 14 (Blok Narodowo-Żydowski w Małopolsce), nr 17 (Blok Obrony Praw Narodowości Żydowskiej w Polsce) oraz nr 18 (Ogólno-Żydowski Narodowy Blok Gospodarczy do Sejmu i Senatu)⁷³. Lista skupiająca zwolenników Izaka Grünbauma jako Blok Obrony Praw Narodowości Żydowskiej została zarejestrowana w 33 okręgach Polski centralnej, na kresach południowo-wschodnich i na Wołyniu. Grupa szła do wyborów pod hasłem walki o żydowskie prawa narodowe, zwalczała Agudę i Żydów, którzy zamierzali głosować na BBWR. Na czele bloku stanęli poza Grünbaumem, Farbstein Szaja Heszal (od 1926 roku prezes gminy żydowskiej w Małopolsce, były poseł na Sejm Ustawodawczy oraz Sejm I–II kadencji) oraz Apolinary Hartglas (adwokat, publicysta, były poseł na Sejm Ustawodawczy i na Sejm I–II kadencji)⁷⁴.

Lista Bloku Narodowo-Żydowskiego w Małopolsce wystawiona została w 18 okręgach, a sam komitet zapowiadał neutralność wobec sanacji, ponieważ po wyborach chciano utrzymać kontakty z rządem. Na czele listy stanęli Ozjasz Thon (socjolog, publicysta, były poseł na Sejm Ustawodawczy, Sejm I–II kadencji) i Emil Schmorak (prezes Centrali „Hechaluc” we Lwowie w latach 1919–1921, członek Rady Miejskiej Lwowa)⁷⁵. Ogólno-Żydowski Narodowy Blok Gospodarczy, któremu przewodziła Aguda, zarejestrował listę wyborczą w 30 okręgach. Przywódcy bloku nastawiali się na współpracę z rządem, a wystawienie własnej listy uzasadniali koniecznością wprowadzenia do Sejmu osób dobrze znających problematykę żydowską. Zgodnie z przyjętą nazwą podkreślano w propagandzie elementy gospodarcze, co miało istotne znaczenie w okresie kryzysu gospodarczego.

⁷¹ S. Rudnicki, dz. cyt., Warszawa 2004, s. 309.

⁷² J. Tomaszewski, *Zarys dziejów Żydów w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1990, s. 87.

⁷³ J. Fałowski, *Mniejszość żydowska w parlamencie II Rzeczypospolitej (1922–1939)*, Kraków 2006, s. 160.

⁷⁴ C. Brzoza, *Farbstein Szaja Heszal*, [w:] *Kto był kim...*, dz. cyt., s. 274–275; M. Czajka, M. Kamler, W. Sienkiewicz, *Leksykon historii Polski*, Warszawa 1995, s. 171; S. Łoza, *Czy wiesz kto to jest?*, Warszawa 1939, s. 249; Cz. Brzoza, K. Stepan, *Postowie polscy w parlamencie rosyjskim 1906–1917. Słownik biograficzny*, Warszawa 2001, s. 79–82.

⁷⁵ C. Brzoza, *Thon Ozjasz Abraham*, [w:] *Kto był kim...*, dz. cyt., s. 455–456.

Należy podkreślić, że w wielu okręgach wyborczych powstawały komitety żydowskie popierające BBWR. Celem podstawowym obozu rządowego stało się przyciągnięcie głosów żydowskich, a tym samym osłabienie listy opozycji. Rząd w trakcie kampanii wyborczej utrudniał prowadzenie agitacji przez partie żydowskie i unieważnił listy żydowskie w wielu okręgach. Najbardziej dotknęło to Poalej-Syjon Lewicę, której listy zostały unieważnione w 10 okręgach. Ponadto anulowano listy Bundu w 5 okręgach, syjonistów i Agudy w 4 oraz syjonistów galicyjskich w 2 okręgach⁷⁶.

W wyborach do parlamentu udział brały też ugrupowania ukraińskie. 30 sierpnia 1930 roku egzekutywa Ukraińskiego Zjednoczenia Narodowo-Demokratycznego postanowiła wziąć udział w wyborach do Sejmu i Senatu i zwrócić się do partii: Ukraińskiej Socjal-Radykalnej i Ukraińskiej Socjal-Demokratycznej z propozycją utworzenia wspólnego bloku wyborczego. 18 września 1930 roku podpisano umowę blokową. Doprowadzenie do porozumienia wyborczego z USRP było dużym sukcesem politycznym UNDO. Udało się przełamać trwającą od wielu lat niechęć radykałów do podejmowania współpracy z narodowymi demokratami⁷⁷. UNDO dalsze pertraktacje prowadziło z USDP i Białoruską Chrześcijańską Demokracją oraz Białoruskim „Selanskim Sojuzem”. Blok otrzymał nazwę: Ukraiński i Białoruski Blok Wyborczy. 10 września 1930 roku zablokowane partie wydały wspólną odezwę do społeczeństwa ukraińskiego, informując o zawarciu sojuszu i wzywając naród do poparcia listy w imię obrony praw narodowych oraz socjalnych⁷⁸. Lista Ukraińskiego i Białoruskiego Bloku Wyborczego była jedyną ukraińską listą państwową. Inne partie posiadały jedynie lokalne listy. Pozostałe ugrupowania Sel-Rob „Jedność”, Sel-Rob (prawica) i Ukraińska Partia Pracy do wyborów przystąpiły samodzielnie.

Akcja wyborcza UNDO od początku napotkała na wiele trudności. Kierownictwo unikało zwoływania zgromadzeń publicznych i organizowano tylko poufne narady oraz zebrania. Poza aresztowanymi byłymi posłami: W. Celewiczem, O. Kohutem, J. Leszczyńskim, D. Palijewem, A. Wisłockim zatrzymano także 19 września 1930 roku w Tarnopolu Antoniego Kuńkę. Według informacji prasowych były poseł i działacz UNDO przyjechał do Tarnopola pociągami w sprawach osobistych i tam został aresztowany przez funkcjonariuszy policji. Po przesłuchaniu w policyjnym komisariacie, a następnie w wydziale śledczym Policji Państwowej, A. Kuńko został oddany do dyspozycji prokuratora Sądu Okręgowego i przewieziony do więzienia w Tarnopolu⁷⁹. Ponadto 21 września 1930 roku aresztowano we Lwowie Juliana Hołowińskiego, krajowego komendanta UWO, pełniącego

⁷⁶ S. Rudnicki, dz. cyt., s. 314.

⁷⁷ *Udział Ukraińców w wyborach do Sejmu i Senatu*, „Sprawy Narodowościowe” 1930, nr 5–6, s. 593–594.

⁷⁸ Tamże, s. 594.

⁷⁹ *Aresztowanie b. posła Kuńki w Tarnopolu*, „Chwila” 1930, nr 4129, s. 6.

też funkcję krajowego prowidnyka⁸⁰ OUN. Po jego zatrzymaniu policja przeprowadziła rewizję w Głównym Sekretariacie, rekwirując sporą ilość dokumentów organizacyjnych i materiałów wyborczych⁸¹. Pacyfikacja na terenie Małopolski Wschodniej i aresztowania czołowych polityków ukraińskich spowodowały, że agitacja przedwyborcza była prowadzona ospale z obawy przed represjami. Jednocześnie społeczeństwo ukraińskie było przygnębione i skonsternowane ostatnimi wydarzeniami, a życie polityczne na wsi niemal zamarło.

Kandydatów na posłów i senatorów wybierano na poufnych zebraniach Powiatowych Komendantów UNDO, a w dalszej kolejności zatwierdzało ich prezydium partii. Czołowe miejsca na listach bloku zajęli byli i doświadczeni parlamentarzyści: dr Dymitr Lewicki (adwokat, redaktor naczelny „Diło” wydawanego we Lwowie, były poseł do Sejmu II kadencji), Wołodymyr Cełewycz (adwokat, były poseł w Sejmie II kadencji), Dmytro Palijew (redaktor gazety „Nowyj Czas”, były poseł na Sejm II kadencji) oraz Fabijan Jaremicz (dziennikarz, wydawca „Siałańskiej Niwy”, poseł w latach 1922–1930)⁸². Ciosem dla UNDO stało się skreślenie z listy państwowej uwięzionych w Brześciu W. Cełewicza i D. Palijewa. Wobec szykan ze strony władz, główną rolę w kampanii wyborczej odgrywali mężowie zaufania UNDO i księża, którzy w kazaniach wzywali do głosowania na Ukraińsko-Białoruski Blok Wyborczy. Starano się także kolportować ulotki i kartki do głosowania⁸³.

Podsumowanie

Reasumując, kampania wyborcza w 1930 roku przybierała różne formy. Listopadowe wybory do Sejmu traktowano jako plebiscyt; opozycja lansowała wybór za demokracją lub za dyktaturą, zaś sanacja za Józefem Piłsudskim lub przeciw niemu. Agitacja poszczególnych ugrupowań odbywała się za pośrednictwem prasy i druków wyborczych, w których nie tylko zachęcano obywateli do udziału w wyborach, ale też publikowano program oraz niejednokrotnie atakowano przeciwników politycznych. Rywalizacja toczyła się między trzema głównymi siłami politycznymi: BBWR, Centrolewem i SN. Punktem zwrotnym stały się aresztowania posłów opozycyjnych i osadzenie ich w twierdzy brzeskiej. Represyjne posunię-

⁸⁰ Prowidnyk – przewodniczący zarządu (Prowidu) OUN.

⁸¹ *Aresztowanie komendanta U.O.W. „Chwila”* 1930, nr 4131, s. 4.

⁸² „Wszystkie Stronnictwa” 1930, nr 171, s. 400.

⁸³ Szerzej na temat kampanii wyborczej Ukraińców w 1930 r.: M. Szumiło, *Ukraińska Reprezentacja Parlamentarna w Sejmie i Senacie RP (1928–1939)*, Warszawa 2007, s. 139–146; R. Leszczyński, *Wpływy Ukraińskiego Zjednoczenia Narodowo-Demokratycznego na terenie województwa tarnopolskiego w świetle kampanii wyborczej i wyników parlamentarnych w latach 1928 i 1930*, „Wrocławskie Studia Wschodnie” 2015, t. 19, s. 135–153; R. Tomczyk, dz. cyt., s. 137–142.

cia sanacji pokazywały, że obóz rządowy będzie bronił zdobytej władzy wszelkimi środkami. Jednocześnie silnie wpłynęły na nastroje społeczne, dodając pewności siebie formacjom prorządowym. Z drugiej strony aresztowania czołowych działaczy opozycji odbierały chęć walki przeciwnikom systemu pomajowego. Działania Piłsudskiego obliczone były na odebranie złudzeń opozycji, jak i na konsolidację oraz wzmocnienie własnych zwolenników i utwierdzenie w ich przekonaniu, że jedyną słuszną opcją polityczną, na którą trzeba zagłosować jest sanacja.

Bibliografia

Źródła

Archiwalne

- Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem, Sekretariat Generalny i Klub Parlamentarny w Warszawie, Odezwy wyborcze do Sejmu i Senatu 1930, Archiwum Akt Nowych, sygn. 33.
- Biuro Sejmu RP w Warszawie, Komisja Budżetowa, Protokoły posiedzeń w sprawie wniosku o pociągnięcie ministra skarbu Gabriela Czechowicza do odpowiedzialności przed Trybunałem Stanu, Archiwum Akt Nowych, sygn. 46.
- Komisariat Rządu na m. st. Warszawę, Komunikat informacyjny, nr 175, nr 178, Archiwum Państwowe w Warszawie, sygn. 349.
- Komisariat Rządu na m. st. Warszawę, Komunikat Informacyjny, nr 191, Archiwum Państwowe w Warszawie, sygn. 349.
- Komitety Wyborcze Organizacji Kobietych w Przemysłu, Okólniki i instrukcje władz nadrzędnych 1930, Archiwum Państwowe w Przemysłu, sygn. 16.
- Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie, Opracowanie na temat przebiegu wyborów do Sejmu i Senatu w roku 1930 na terenie Warszawy, Archiwum Akt Nowych, sygn. 864.
- Zbiór druków ulotnych, Katolicki Blok Ludowy. Odezwy 1930, Archiwum Akt Nowych, sygn. 319
- Zbiór druków ulotnych, Stronnictwo Narodowe w wyborach do Sejmu i Senatu w 1930 r. Odezwy wyborcze, Archiwum Akt Nowych, sygn. 324.

Dokumenty życia społecznego

- Afisz, *Ważą się losy Polski, stoją przeciwko sobie demokracja i faszyzm, świat pracy i świat wyzyskiwaczy*, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6c Cim.
- Czy pamiętacie przy zeszłych wyborach obiecanki – cacanki B.B., czyli poprzedniej i obecnej jedyinki?*, Biblioteka Narodowa, sygn.. DŻS IA 6c, k. 44.
- Do Ludu Rolnego!*, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6c Cim
- Druk Sejmu II kadencji, nr 470.

- Jeżeli chcecie, aby mężczyźni zmieniali religię i żony swoje jak rękawiczki, wzorując się na naszych ministrach i wybitnych pułkownikach – to głosujcie na listę Nr. 1, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6c, k. 30.*
- Ludu Pracujący!, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6c Cim*
- Mościcki I., Orędzie Prezydenta Rzeczypospolitej w sprawie rozwiązania Sejmu i Senatu, „Monitor Polski” 1930, nr 200, poz. 284.*
- Obywatele wyborcy!, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6A 6c Cim, k. 1–2.*
- Orędzie ks. biskupa Łukomskiego w sprawie wyborów, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS IA 6c, k. 17*
- Statystyka wyborów do Sejmu i Senatu z dnia 16 i 23 listopada 1930 roku, „Statystyka Polski”, Seria C, z. 4, Warszawa 1935.*

Artykuły prasowe

- „Gazeta Polska” 1930, nr 304, s.1.
- „Robotnik” 1930, nr 303, s. 1.
- „Wszystkie Stronnictwa” 1930, nr 171, s. 400.
- „Wszystkie Stronnictwa” 1930, nr 37, s. 346.
- Aresztowania przywódców Centrolewu b. posłów sejmowych, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 246, s. 1–2.*
- Aresztowanie b. posła Kuñki w Tarnopolu, „Chwila” 1930, nr 4129, s. 6.*
- Aresztowanie komendanta U.O.W, „Chwila” 1930, nr 4131, s. 4.*
- Cała polska opozycja sejmowa nie weźmie udziału w konferencji z rządem, „Polonia” 1929, nr 1776, s. 3.*
- Dezerter, potępienie zdrajcy, „Piast” 1930, nr 40, s. 5.*
- Dlaczego ze stanowiska katolickiego nie można mieć zaufania do listy B. B., „Kurier Poznański” 1930, nr 498, s. 1.*
- Do społeczeństwa, „Robotnik” 1930, nr 269, s. 1.*
- Do wyborów ławą przeciw endecji i Centrolewowi po wyborach – zjednoczenie wszystkich chłopów – oto najbliższe zadania Stronnictwa Chłopskiego, „Gazeta Chłopska” 1930, nr 54, s. 1.*
- Kłęska bezrobocia, „Kurier Poznański” 1930, nr 492, s. 1–2.*
- Kozłowski M., Miliardy i grosze, „Kurier Poznański” 1930, nr 474, s. 1.*
- Kozłowski M., Półroczny bilans, „Kurier Poznański” 1930, nr 490, s. 1.*
- Lista chadecji, „Polska Zbrojna” 1930, nr 276, s. 2.*
- Lista państwowa kandydatów Stronnictwa Narodowego, „Kurier Poznański” 1930, nr 461, s. 1.*
- Lista państwowa Związku Obrony Prawa i Wolności Ludu, „Robotnik” 1930, nr 306, s. 1.*
- Marszałek Piłsudski na czele państwowej listy wyborczej Bezpartyjnego Bloku, „Polska Zbrojna” 1930, nr 275, s. 2.*
- Marszałek Piłsudski o sesji budżetowej. Dno oka czyli wrażenia człowieka chorego z sesji budżetowej w Sejmie, „Kurier Wileński” 1929, nr 80, s. 1–2.*
- Nie wytrzymamy takich budżetów. Trzeba je zmniejszyć, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 247, s. 1.*

- Niedziałkowski M., *Nasza droga*, „Robotnik” 1930, nr 319, s. 1.
 Płk. Sławek konferuje z posłem Grünbaumem, „Nasz Przegląd” 1930, nr 257, s. 5.
 Przysięga Prezydenta Rzeczypospolitej, „Piast” 1930, nr 37, s. 1.
 Udział Ukraińców w wyborach do Sejmu i Senatu, „Sprawy Narodowościowe” 1930, nr 5-6, s. 593-594.
 Walka o dobro Polski, „Polska Zbrojna” 1930, nr 300, s. 4.
 Wierzeja J., *W przeddzień głosowania*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 313, s. 1.
 Wystarczy spojrzeć! Na pola, gospodarstwa, warsztaty i fabryki, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 239, s. 1.
 Zatrudnienie gramofonów. Czy to może bezrobotnym? „Słowo Pomorskie” 1930, nr 263, s. 1.

Opracowania

- Ajnenkiel A., *Historia sejmu polskiego*, t. 2, cz. 2: *II Rzeczpospolita*, Warszawa 1989.
 Ajnenkiel A., *Polska po przewrocie majowym. Zarys dziejów politycznych Polski 1926-1939*, Warszawa 1980.
 Bondaryk K., *Duchowieństwo łomżyńskie wobec wyborów parlamentarnych w 1928 i 1930 r.*, „Dzieje Najnowsze” 1991, nr 3, s. 3-19.
 Brzoza C., Stepan K., *Posłowie polscy w parlamencie rosyjskim 1906-1917. Słownik biograficzny*, Warszawa 2001.
 Chojnowski A., *Piłsudzczy u władzy. Dzieje Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem*, Wrocław 1986.
 Czajka M., Kamler M., Sienkiewicz W., *Leksykon historii Polski*, Warszawa 1995.
 Czubiński A., *Centrolew. Kształtowanie się i rozwój demokratycznej opozycji antysanacyjnej w Polsce w latach 1926-1930*, Poznań 1963.
 Fałowski J., *Mniejszość żydowska w parlamencie II Rzeczypospolitej (1922-1939)*, Kraków 2006.
 Garlicki A., *Józef Piłsudski 1867-1935*, Warszawa 1990.
 Garlicki A., *Od maja do Brześcia*, Warszawa 1985.
 Giżycki S., *Przestępstwa przeciwko głosowaniu w sprawach publicznych*, [w:] W. Sołkalski, *Opinie o projekcie kodeksu karnego*, z. 3, Warszawa 1931.
 Hübner M., *Putkownicy. Rdzeń środowiska piłsudczyków w systemie polityczno-ustrojowym II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2020.
 Krzyk J., Szmatloch B., *Korfanty. Silna bestia*, Katowice 2020.
 Krzywobłocka B., *Chadecja 1918-1937*, Warszawa 1974.
Kto był kim w Drugiej Rzeczypospolitej, red. nauk. J. Majchrowski, Warszawa 1994.
 Leszczyński R., *Wpływy Ukraińskiego Zjednoczenia Narodowo-Demokratycznego na terenie województwa tarnopolskiego w świetle kampanii wyborczej i wyników parlamentarnych w latach 1928 i 1930*, „Wrocławskie Studia Wschodnie” 2015, t. 19, s. 135-153.
 Lewandowski J.F., *Wojciech Korfanty*, Chorzów 2009.
 Łoza S., *Czy wiesz kto to jest?*, Warszawa 1939.
 Mironowicz E., *Białorusini i Ukraińcy w polityce obozu piłsudczykowskiego*, Białystok 2007.

- Nowak M. J., *Sprawa Czechowicza. Symboliczne zwycięstwo opozycji, „Mówią Wieki”* 2018, nr 7, s. 56–59.
- Nowak M., *Sprawa brzeska*, Warszawa 2014.
- Ospara Ł., *Udział duchowieństwa rzymskokatolickiego diecezji katolickiej w kampanii wyborczej Stronnictwa Narodowego w wyborach w 1930 roku*, „Journal of Humanities and Social Sciences” 2020, nr 1 (14), s. 66–85.
- Ostaneck A. A., *Wpływ polsko-ukraińskiej wojny propagandowej wokół wydarzeń 1930 roku w Małopolsce Wschodniej na bezpieczeństwo II Rzeczypospolitej*, „Studia Bezpieczeństwa Narodowego” 2017, t. 11, nr 1, s. 301–321.
- Ostaneck A. A., *Wydarzenia 1930 roku w Małopolsce Wschodniej a bezpieczeństwo II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017.
- Potocki R., *Polityka państwa polskiego wobec zagadnienia ukraińskiego w latach 1930–1939*, Lublin 2003.
- Próchniak A., *Pierwsze piętnastolecie Polski niepodległej*, Warszawa 1983.
- Rudnicki S., *Żydzi w parlamencie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2004.
- Sabotaże nacjonalistów ukraińskich oraz akcja represyjna władz polskich w Małopolsce Wschodniej w 1930 roku w świetle dokumentów*, oprac. A.A. Ostaneck, Warszawa 2018.
- Skrzypek M., *Wojciech Korfanty*, Warszawa 2009.
- Sławoj Składkowski F., *Strzępy meldunków*, Warszawa 1988.
- Słownik biograficzny działaczy ruchu ludowego*, red. Z. Winiarski, Warszawa 1989.
- Smogorzewska M., *Posłowie i senatorowie Rzeczypospolitej Polskiej 1919–1939. Słownik biograficzny*, red. nauk. A. K. Kunert, Warszawa 1998, t. 1 (A–D).
- Smoliński T., *Rządy Józefa Piłsudskiego w latach 1926–1935*, Poznań 1985.
- Suchodolski S., *Czarna księga sanacji*, Warszawa 2017.
- Sumiło M., *Ukraińska Reprezentacja Parlamentarna w Sejmie i Senacie RP (1928–1939)*, Warszawa 2007.
- Tomaszewski J., *Zarys dziejów Żydów w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1990.
- Tomczyk R., *Ukraińskie Zjednoczenie Narodowo-Demokratyczne 1925–1939*, Szczecin 2006.
- Więzikowa A., *Stronnictwo Chłopskie*, Warszawa 1963.
- Wolny K., *Rzecz o Wojciechu Korfantom (1873–1939). Polityk, przyjaciel, autorytet*, Katowice 2012.

Varia

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 2, p. 105–111

DOI: 10.55225/hcs.540

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Dariusz Vasina

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Uniwersytet SWPS w Warszawie

<https://orcid.org/0000-0002-6589-4135>

vasinad@gmail.com

Uzależnieni od patrzenia

Addicted to looking

Abstrakt

Artykuł jest pokrótce próbą odpowiedzi na tytuł konferencji *Sztuka jako źródło tożsamości* w ujęciu indywidualnym, osobistym. Staram się przypomnieć sobie, a zarazem ujawnić słuchaczom/ czytelnikom najważniejsze dzieła, komiksy obrazy czy grafiki, które towarzyszyły mi od najmłodszych lat i stały się niejako najważniejszymi elementami budującymi mój gust, świadomość artystyczną, tożsamość.

Słowa kluczowe:

indywidualność, tożsamość, malarstwo, komiks, grafika

Abstract

The article is a brief attempt to answer the title of the conference *Art as a source of identity* in an individual, personal perspective. I try to remind myself and at the same time reveal to the listeners/ readers the most important works, comics, paintings or graphics that have accompanied me from an early age and have become, in a way, the most important elements building my taste, artistic awareness and identity.

Keywords

individuality, identity, painting, comics, graphics

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 8.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 5.11.2023

Tytuł *Uzależnieni od patrzenia* nie jest najcelniejszy. Pojawił się w wyniku trochę zaniedbania, trochę potrzeby wymyślenia tytułu bardzo szybko. W natłoku zdarzeń codziennych umknęła mi data, do której tytuł miał być wymyślony, a nawet przekroczyłem tę datę dość poważnie. Subtelne przypomnienie mailowe wprowadziło mnie w stan delikatnej paniki i musiałem coś szybko wymyślić. Czasem, gdy mam do napisania wykład lub felieton na dany temat, tytuł pojawia się od razu. Jeśli jest celny, jest w stanie stać się osią na której zbuduje się cały tekst. W tym przypadku tak się nie stało. Im bardziej mijał czas, tym trudniej było mi wymyśleć coś sensownego.

Kierowany trochę desperacją, trochę ciekawością i odrobiną łobuzerstwa postanowiłem poprosić sztuczną inteligencję, a konkretnie niezwykle ostatnio popularny program Chat GPT o pomoc w wygenerowaniu tytułu. Oto propozycje, które otrzymałem:

- „Malarstwo, rzeźba, performance – jak sztuka kształtuje naszą tożsamość”;
- „Szukając siebie w sztuce: rola dzieł sztuki w poszukiwaniu tożsamości”;
- „Krew, pot i farba: jak sztuka oddziałuje na naszą psychikę i kształtuje naszą tożsamość”;
- „Tożsamość na wyciągnięcie pędzla: sztuka jako przestrzeń do odkrywania siebie”;
- „Sztuka jako lustro duszy: jak dzieła sztuki odzwierciedlają naszą tożsamość i emocje”.

Kierując się dalej łobuzerstwem i ciekawością, postanowiłem poprosić o stworzenie 20-minutowego wykładu na temat *Sztuka jako źródło tożsamości*. W efekcie, po około 20 sekundach dostałem bardzo zgrabnie napisany tekst, poprawny stylistycznie, z właściwie dobranymi przykładami z historii sztuki, który po drobnej edycji mógłby spokojnie być wygłoszony na tej, jak i na każdej innej szacownej sali.

Na moją prośbę o podanie przykładu artystki/ artysty której/ którego twórczość najbardziej będzie odpowiadać na temat dzisiejszej konferencji Chat GPT stworzył polską artystkę, która nazywa się Agnieszka Kowalska. Na uwagę o pospolitości imienia i nazwiska nadał jej pseudonim Voxia, opisał życiorys twórczy, a także charakter jej twórczości.

Kuszenie, aby wykład przygotowany przez sztuczną inteligencję zaprezentować na konferencji jako własny, a na końcu niczym puentę w długo opowiadany dowcipie wyjawić prawdę o tym, kto jest jej prawdziwym autorem, trwało krócej niż sama zabawa.

Poczucie szacunku dla organizatorów i uczestników konferencji spowodowało, że pomysł zniknął równie szybko, jak się pojawił. Pozostawił jednak po sobie poczucie grozy, z jaką łatwością i szybkością można dziś wygenerować coś, do czego stworzenia musieliśmy się jeszcze nie tak

dawno uczyć i przygotowywać przez wiele lat. Ale to temat na zupełnie inną dyskusję.

Myśląc o temacie *Sztuka jako źródło tożsamości* pomyślałem w pierwszej kolejności o obrazach, które towarzyszyły mi przez całe życie, o tym, jaki miały wpływ na mnie, na moją twórczość, na mój charakter. Proszę nie posądzać mnie o megalomanię, aby stworzyć analizę tego rodzaju dotyczącą innego artysty, musiałbym mieć wiedzę, a przede wszystkim jego zgodę, więc myślę, że pod wieloma względami tak będzie prościej.

Jako metodę przyjąłem sięganie pamięcią wstecz, co ma niestety swoje wady. Nie mam niestety żadnej dokumentacji, na której mógłbym się oprzeć, dziecięce i młodzieńcze prace, które mogłyby być źródłem informacji o inspiracjach, zniknęły. Pamięć jest – jak każdy wie – zawodna i płata figle, w przedstawionym za chwilę przeze mnie indeksie obrazów najważniejszych na pewno zabraknie paru pozycji, wartość niektórych z wymienionych może być też przeceniona, więc proszę o wyrozumiałość.

W świetnym duńskim filmie dokumentalnym *Adults under construction* naukowcy twierdzą, iż najbardziej dynamiczny, twórczy i poznawczy okres w życiu człowieka trwa do 25 roku życia. Do tego momentu budujemy swą osobowość i tożsamość, do tego momentu życie smakuje najlepiej. Kierując się tą tezą wiek 25 lat przyjąłem zatem jako datę graniczną dla opisywanych przeze mnie dzieł sztuki.

W moim domu rodzinnym w bloku na osiedlu Kozłówek nie mieliśmy albumów ze sztuką, moja mama pracowała w biurze, ojciec był inżynierem. Moją wiedzę na temat sztuki czerpałem na początku z encyklopedii PWN oprawionej w zielone płótno. W środku, jako ilustracja hasła *malarstwo*, była strona wydrukowana na kredowym papierze, pełna reprodukcji. Wśród nich największe wrażenie zrobił na mnie cykl *Thanatos* Jacka Malczewskiego, wydrukowany ze zbyt dużą ilością koloru niebieskiego, co spotęgowało nocny klimat obrazów, wzmocniło ich tajemniczość. Byłem zafascynowany dziwnymi kostiumami, a także tym, że śmierć może być przedstawiona jako piękna kobieta, a nie odrażający szkielet. Nie wiedziałem, że właśnie wtedy pierwszy raz spotkałem się z takimi narzędziami, jak: symbol, alegoria, metafora.

Jakiś czas później ojciec przyniósł mi grube wydawnictwo, które jego przyjaciel przywiózł jako nietrafiony prezent z Japonii. Ojciec wiedział, że lubiłem komiksy, więc zapytał, czy może ten magazyn wziąć dla mnie. Czytałem wtedy głównie komiksy o przygodach kapitanów Żbika i Klosa, oglądałem też *Asterixy* autorstwa Uderzo i Goscinnego, ale ich nie rozumiałem, bo te, które dostałem były po niemiecku.

Magazyn z mangami był gruby, wydrukowany na cienkim papierze w kolorze różowym i jasnożółtym. Pachniał zapachem, jakiego nigdy wcześniej nie czułem. Był to zapach kojarzący się z tytoniem, tylko w nosie robiło mi się od niego sucho. W środku były historie obrazkowe rysowane realistycznie, ale też inne, rysowane bardziej ekspresyjnie lub w bardziej

humorystyczny sposób. Akcja zmieniała się w zawrotnym tempie, sytuacje makabryczne i straszne sąsiadowały z momentami zabawnymi. Nie do końca rozumiałem, o co chodzi, ale fascynował mnie ten album, nie mogłem się oderwać od oglądania. Dopiero po pewnym czasie odkryłem, że w Japonii czyta się od prawej strony, nie od lewej jak u nas.

Komiksy były ważną częścią mojego dzieciństwa, to połączenie wizualności i literatury niezwykle mi odpowiadało, było jakby połączeniem dwóch dziecięcych form spędzania czasu, które lubiłem: oglądania i czytania. Do najważniejszych komiksów mógłbym zaliczyć magazyn *Relaks*, na którego pierwszy numer odłożyłem z kieszonkowego całe dwa złote. Była to kwota niebagatelna, tyle dostawałem od rodziców na miesiąc. *Relaks* opowiadając historie poruszał się bez ograniczeń w czasie i przestrzeni. Z niego uczyłem się różnorodnych sposobów rysowania. Z niecierpliwością czekałem na kolejny numer.

Tytus, Romek i Atomek był jakby głosem naszego pokolenia. Prosta syntetyczna kreska, nieograniczona wyobraźnia autora Henryka Jerzego Chmielewskiego, ale przede wszystkim kapitalne poczucie humoru. Pamiętam, że przez długie lata porozumiewaliśmy się z przyjaciółmi właśnie tekstami z *Tytusa, Romka i Atomka*.

Janosik rysowany przez Jerzego Skarżyńskiego epatował swoją wizualnością. Wielki format zeszytów A3, psychodeliczne kolory, pełne ekspresji rysunki i kadry robiły na mnie piorunujące wrażenie.

Komiksy były i są ważną częścią mojej tożsamości, choć coraz trudniej znaleźć mi te, które podobają mi się naprawdę, niestety jestem tutaj wybredny, komiksy muszą być naprawdę dobrze narysowane i ciekawie opowiedziane, a takich jest coraz mniej.

Lata 80. to fascynacja Secesją i sztuką Młodej Polski. Byłem wtedy uczniem Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie, jeden z kolegów miał czarno-biały, niemiecki album z pracami Gustawa Klimta, wydany w latach 40. Najbardziej z tego albumu podobał mi się obraz *Medycyna*. Zastanawiałem się, jak naprawdę wygląda w kolorze. Dopiero później dowiedziałem się, że spłonął w czasie wojny i tak naprawdę to jedyny wizerunek jaki istnieje to właśnie czarno-biała fotografia. Razem z fascynacją Klimtem przyszła fascynacja Egonem Schiele. Karmiliśmy oczy jego kapitalnym warszatem rysunkowym, pociągała nas bezpruderyjna tematyka jego gwaszy i skandale z nimi związane.

Z artystów Młodej Polski najbardziej lubiłem Wojciecha Weissa. Jego *Melancholik* był ucieleśnieniem trosk i niepokoju wieku młodzieńczego, które dla nas wtedy były codziennością. *Maki i Promienny zachód słońca* to wizualizacja naszych wieczornych letnich spacerów pod Kopiec Kościuszki, poczucia szczęścia, młodości, pozawerbalnej łączności z naturą. Jego pejzaże kolejowe z Płaszowa fascynowały nas przez swą syntetyczność i niezwykle kolor, za pomocą którego Weiss potrafił opowiadać tak wiele.

Rowerzysta Mieczysława Wejmana to obowiązkowa pozycja dla wielu pokoleń studentów i absolwentów Wydziału Grafiki krakowskiej ASP. Przez wiele lat wyznaczała poziom, który każdy z nas chciał osiągnąć. Kapitalnie narysowana, pełna detali, poprzecinana zagadkowymi abstrakcyjnymi formami, fascynowała nas wizerunkiem, ale także tematem, niebanalną metaforą, w której odnajdywaliśmy się wszyscy. Mężczyzna siedzący w czymś na kształt okopu, otoczony przedmiotami codziennego użytku, czajnikiem, moździerzem, młynkiem do kawy, mapą czy planem, czaszką czy raczej przekrojem czaszki opartym rowerem z fikuśnie wykrzywioną kierownicą, książkami, butelkami i wieloma innymi przedmiotami, którymi otaczamy się przez całe nasze życie, patrzy przez peryskop poza czas, poza wymiar, poza przestrzeń, poza własną egzystencję.

Jak nie dać się uwieść tak celnej metaforze samotności, wyobcowania, niepewności losu, jak ma się dwadzieścia parę lat?

Plakat Stanisława Wyspiańskiego do sztuki Maurycego Maeterlincka pod tytułem *Wnętrze* zwracał naszą uwagę kapitalną kreską, ale też rodzajem syntezy. Patrząc na niego mamy wrażenie, że narysowane jest tylko to, czego potrzeba, nic więcej. Główną zaletą tej pracy jest jednak jej niejednoznaczność. Dziewczyna patrząca na nas zza szyb okiennych jest jednocześnie dziewczyną patrzącą na nas z drugiej strony rysunku, niczym Alicja oglądająca świat rzeczywisty z drugiej strony lustra.

Max Beckmann jest jednym z trzech artystów, którego poznałem w czasie studiów, jednym z trzech, którzy mieli największy wpływ na moją tożsamość pod wieloma względami.

Beckmann, niemiecki ekspresjonista, zmuszony przez nazistów — jak wielu artystów niemieckich — do emigracji posługiwał się w swych obrazach czarnym, mocnym konturem oraz intensywnym kolorem. Powodowało to, iż jego kompozycje sprawiają wrażenie konkretnych i zdecydowanych, jakby nieznoszących sprzeciwu. W rzeczy samej trudno oprzeć się jego symbolicznym, wielofiguralnym tryptykom, groźnie wyglądającym autoportretom, portretom tajemniczych, zmysłowych kobiet czy syntetycznym pejzażom. Obrazy Beckmanna przez parę lat towarzyszyły mi w moich poszukiwaniach artystycznych. Szalenie podobał mi się jego symboliczno-metaforyczny sposób opowiadania historii, imponowała mi bezwzględność jego formy.

Palle Nielsena „podrzucił” mi jeden z moich profesorów, widząc mój rysunek przedstawiający biegnącego mężczyznę w trenczu w ujęciu od tyłu. Prawie identyczny motyw można znaleźć w linorycie duńskiego grafika i rysownika. Nielsen tworzył głównie linoryty, składał z nich cykle które stawały się opowieściami obrazkowymi. Były jednocześnie pojedynczymi pracami mogącym funkcjonować samodzielnie bądź stawały się częścią dłuższej opowieści. Ten sposób narracji był mi szalenie bliski przez moje zamiłowanie do komiksu. Charakterystyczną cechą jego linorytów jest ich forma, nie spotkałem się z czymś takim nigdy wcześniej ani później. Palle

Nielsen buduje ludzi, domy, pejzaże przedmioty z kresek, punktów, kratek, linii ciętych po formie. Całość może się kojarzyć z rysunkami konstrukcyjnymi bądź siatkami w programach 3D wymyślonych wiele lat później. To co pociągało mnie jednak w tych pracach najbardziej, to ich poetycki charakter, metafora i nihilizm. Część jego cykli jest umiejscowiona w rzeczywistości postapokaliptycznej, w zrujnowanych, zbombardowanych miastach, niczym Warszawa, Drezno czy Hamburg, w którym Nielsen znalazł się tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej.

Stanley Spencer, brytyjski artysta działający głównie w okresie międzywojennym i po drugiej wojnie światowej, namalował obraz, który szczególnie przykuł moją uwagę. *Zmartwychwstanie w Coghram* to wielofiguralna kompozycja przedstawiająca dzień Sądu Ostatecznego w sposób, jakiego jeszcze we współczesnej sztuce nie widziałem. Naiwność ujęcia połączona ze współcześnie przedstawionymi postaciami daje efekt poetycki i niepowtarzalny. Fantastyczne jest oglądanie i znajdowanie detali w jego obrazach, dziwne, nietypowe sytuacje, niezwykle szczegóły świadczące o niebanalnej, niekonwencjonalnej pomysłowości autora. Spencer był pełnym sprzeczności introwertykiem, aczkolwiek twardo broniącym swej wolności artystycznej i wolności w ogóle. Był fenomenalnie uzdolnionym realistą malującym z natury, tworząc jednocześnie fascynujące kompozycje z wyobraźni.

Potrafił namalować zmysłowe, naturalistyczne do bólu akty, co nie przeszkadzało mu tworzyć poruszających obrazów o tematyce religijnej, zaskakujących w swej treści i formie, uderzających swą ekspresją. Cały czas zachwycam się niezwykłym światłem w obrazach *Wejście Chrystusa do Jerozolimy* i *Chrystus niosący krzyż*, do dziś wzrusza mnie pucaty, nieogolony *Chrystus na pustyni*, patrzący z czułością i smutkiem na trzymanego w dłoniach skorpiona.

Obrazy, które przedstawiłem, to wybór z wyboru, ograniczony do minimum na potrzeby dzisiejszego mini wykładu. Jak już wspomniałem, to wybór dotyczący okresu do końca studiów. Te obrazy, rysunki, komiksy są jak najważniejsze kręgi w moim artystycznym kręgosłupie, najważniejsze elementy mojego artystycznego kodu DNA. Dzięki nim mam niepoprawną uwagę do symbolizmu i metafory, lubię, gdy coś jest dobrze narysowane i namalowane. Nadal pociąga mnie dziwaczność, nietypowość i tajemniczość jakkolwiek egzaltowanie to brzmi. Na nich zbudowałem swoją tożsamość, dzięki nim mogłem ją dalej rozwijać. Teraz najciekawiej byłoby pokazać trochę własnych prac i pobawić się w detektywa, szukając wpływów i inspiracji, znajdując podobieństwa. Ale na to na szczęście nie ma czasu.

Pozwolę sobie jednak mimo wszystko na koniec wspomnieć jedną ze swoich prac, która w pewien sposób jest związana z tematem naszego dzisiejszego spotkania.

W roku 2018 narysowałem portret mężczyzny, posługiwałem się zdjęciem, już nie pamiętam jakim, nieważna była dla mnie twarz i jej właściciel,

ważniejsze było światło i jak rysowaną przeze mnie twarz oświetla. Nazwałem tę pracę *Młody dżin*, byłem świeżo po lekturze książki Salmana Rushdiego *Dwa lata osiem miesięcy i dwadzieścia osiem nocy*, po raz kolejny zauroczony baśniami z Dalekiego Wschodu. Z czasem zauważyłem, że oglądając tę pracę myślę o niej jak o autoportrecie i to mnie zdziwiło. Lubię w niej rodzaj ruchu, jakby portretowany, zaskoczony nagle odwrócił się w naszą stronę, lubię, że jedno oko patrzy uważnie, gdy drugie jakby patrzyło w głąb. Lekko szpiczaste ucho podświetlone popołudniowym, tym samym światłem, jakie świeciło setki lat temu i świeci teraz, nadaje trochę portretowi rys zwierzęcy, ujawniając niejako jego demoniczną naturę, bo przecież w każdym/ każdej z nas mieszka jakiś demon. Być może to wieczorne światło jest jak z obrazów Weissa, a zapowiada mrok *Thanatos* Malczewskiego, która kiedyś przecież musi nadejść. Jego konstrukcja z kresek i kratek jest zbudowana solidnie niczym forma w grafikach Palle Nielsena, choć ta konstrukcja z jednej strony stabilna, z drugiej zaś jak w grze w bierki, tak łatwo się rozsypuje. Mocny, czarny kontur i ostre, kontrastowe światło, łowiąc uwagę oglądającego, przywodzi na myśl autoportrety Maxa Beckmanna.

Ten portret jest portretem mnie, który się nie zmienia bez względu na to czy mam lat 18 czy 40 czy 80, każda/ każdy z nas ma w sobie takie wyobrażenie. Patrzę na niego, nie mogąc pozbyć się wrażenia, że oglądam siebie z przeszłości, lecz że on też na mnie patrzy, jak gdyby udało nam się na chwilę otworzyć tunel poprzez czas i przestrzeń. Gdyby ktoś mnie zapytał, jak wygląda moja tożsamość, pokazałbym mu właśnie tę pracę. Pisząc ten wykład, nie mogłem się zdecydować na tytuł, lecz od początku wiedziałem, że ta praca go zakończy.

