

Anna Maria LEŚNIEWSKA

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

PRZEKSZTAŁCANIE PORZĄDKU. OSIECKA PERFORMATYZACJA SZTUKI WEDŁUG JANA DOBKOWSKIEGO

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

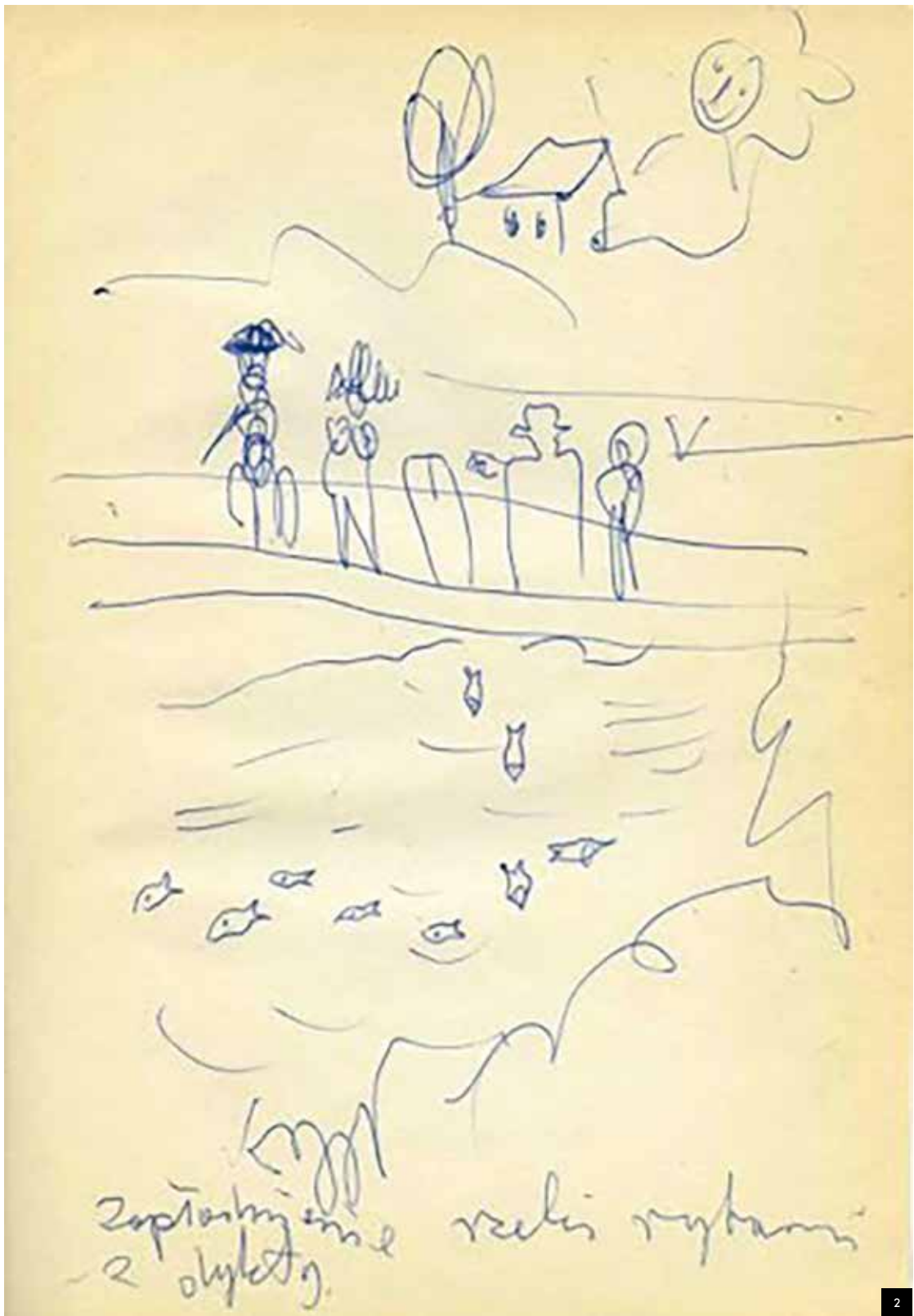
W *Informatorze I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* w 1963 roku komisarz artystyczny (którym był Jerzy Federowicz) postulował szerokie spectrum działania, w którym mieściła się: „jawność procesu tworzenia, nieograniczoność dyskusji, otwarte pracownie, spotkania ze społeczeństwem, wzbogacenie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

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

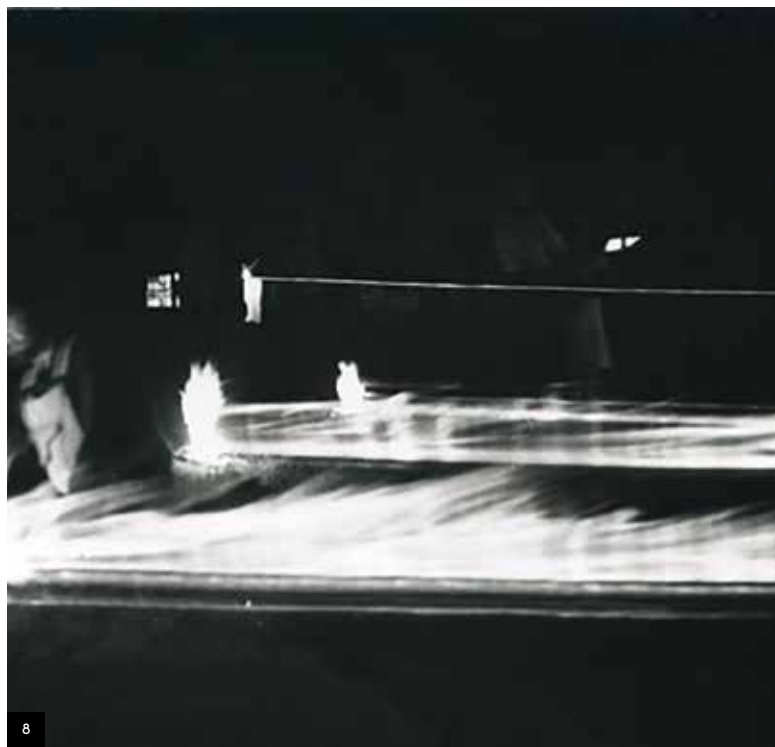
Kolejna akcja Dobkowskiego, *Płonący kwadrat*, wykonana została podczas XVII Spo-

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przypisy

- ¹ Stefan Morawski, „O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy,” w *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. Urszula Czartoryska i Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985), 21.
- ² Pierwsze wydanie tekstu Susan Sontag „Notes on Camp” zamieszczono w kwartalniku *Partisan Review*, nr 4 (1964): 515-530. Polskie wydanie „Notatki o Kampie,” w tłumaczeniu Wandy Wertenstein, ukazało się w piśmie *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979): 307-323.
- ³ Przemysław Czaplinski, „Kamp – gry antropologiczne,” *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 11.
- ⁴ Zob. *Ibidem*.
- ⁵ Susan Sontag, „Notatki o kampie,” 308.
- ⁶ Maria Gołębowska, „Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach,” *Sztuka i Filozofia*, 17 (1999): 29.
- ⁷ Susan Sontag, „Notatki o kampie,” 318.
- ⁸ Ewa Grzeszczyk, „Camp,” *Kultura i Społeczeństwo*, 3 (1997). Cyt za Maria Gołębowska, „Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach,” 29.
- ⁹ Andrzej Serafin, „Krótki kurs historii campu,” w *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. Piotr Oczko (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 15.
- ¹⁰ Stefan Ingvarsson, „Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu,” w *ibidem* 29.
- ¹¹ Cleon L. Rogers Jr. i Cleon L. Rogers III, „The New Linguistic and Exegetical Key to the Greek New Testament” (Grand Rapids, ZONDERVAN PUB HOUSE, 1998), 443.
- ¹² Kazimierz Piotrowski, „Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce),” dostępny 2 kwietnia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1954>.
- ¹³ Alicja Rybkowska, *Humor a współczesna kondycja sztuki* (Kraków: Universitas, 2016), 30.
- ¹⁴ Piotrowski, „Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce).”
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Andrzej Kostolowski, „Humor i sztuka. Uwagi typ(k)ologiczne,” *Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu* 19 (2015): 13. Autor odwołał się do publikacji Berysa Gauta, „Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humour,” *Philosophy And Literature*, t. 22, 1 (1998): 51– 68.
- ¹⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza (Warszawa: Aletheia, 1985), 16.
- ¹⁸ *Ibidem*, 24.
- ¹⁹ Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka et al. (Warszawa: Czytelnik 1973), 26-43, 53-54.
- ²⁰ *Ibidem*, 83.
- ²¹ *Ibidem*, 298.
- ²² Stefan Morawski, „Awangarda artystyczna (O dwu formacjach XX wieku),” w Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, red. Anna Zeidler-Janiszewska i Piotr J. Przybysz (Kraków: Universitas, 2007), 211.
- ²³ Kostolowski, „Humor i sztuka,” 13.
- ²⁴ *Informator I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego* (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1963).
- ²⁵ Wypowiedź H. Stażewskiego, w Jadwiga Ślipińska, „Poglądy i oceny,” *Głos Koszaliński*, nr 227 (1964): 7.
- ²⁶ *Informator Osieki '73*. Spotkanie odbywało się w dniach 12-26 sierpnia 1973.
- ²⁷ Krzysztof Kłopotowski, „Osieki-'78 – Płonący kwadrat,” *Literatura* nr 37 (1979): 13.
- ²⁸ Szczegółowa informacja dotycząca przebiegu spotkania - performance Jan Dobkowskiego *Stan sztuki we wszechświecie* została przytoczona na podstawie relacji Zygmunta Korusa, wówczas działającego w Chorzowie, 20 sierpnia 1980. Maszynopis w posiadaniu artysty.
- ²⁹ Krzysztof Lipka, „Linia śladem myślenia,” w *Jan Dobkowski* (Warszawa; Galeria Klimy Bocheńskiej, Fabryka Trzciny, grudzień 2003 – styczeń 2004), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ Zob. Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. Stanisław Cichowicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977).
- ³² Rybkowska, *Humor a współczesna kondycja sztuki*, 80.
- ³³ Określenie Pawła Moźdzynskiego użyte w artykule „Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej,” dostępny 20 marca 2018, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35759#footnote20_t8lhtw.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, red. Anna Zeidler-Janiszewska i Piotr J. Przybysz (Kraków: Universitas, 2007), LIII.
- ³⁶ Lipka, „Linia śladem myślenia.”

Bibliografia

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