

# Intermedialny język protestu i Marzec '68 w Polsce na przykładzie poznańskiej galerii odNOWA

## Abstract

*Language of Protest in the Visual Arts and March '68 in Poland. The example of the odNOWA Gallery in Poznań.* The events of March 1968 in Poland have been widely studied from the point of view of political and social history. Recently, it has also become the subject of cultural studies. Yet, the research in the area of the visual arts has been neglected. In the text on the performance art in Poland around 1968 I pay special attention to the connection of art and political tensions of the era with the odNOWA Gallery in Poznań as a case study. The gallery was closed down after the happening by Andrzej Matuszewski entitled Proceeding on May 1969 and the event marked the break of the artists community with the cultural policy of the socialist state. It was too early to call their position 'dissident'. Yet, I propose a notion of 'distrust', taken from Stanisław Barańczak's writings, to define the peculiar stand of the avant-garde artists in Poland by the end of the 1960s that eventually led to dissidence in the 1980s.

## Keywords

Performance art, Andrzej Matuszewski, March '68



## 1. Intermedia

Pojęcia *intermedia* pierwszy w odniesieniu do sztuki współczesnej użył Dick Higgins, artysta i teoretyk nurtu Fluxus<sup>1</sup>. Higgins w tekście *Intermedia* z 1965 roku podkreślił krytyczny charakter stosowanych przez artystów środków. Przerzucił to od razu w pole napięć społecznych: "Koncepcja, że malarstwo składa się z farby na płótnie, a rzeźba nie powinna być malowana, wydaje się posiadać wszystkie cechy myśli społecznej – kategoryzującej i dzielącej społeczeństwo na arystokrację i inne grupy, a więc szlachtę, rzemieślników, służbę i bezrolnych chłopów – co porównać można z feudalną koncepcją *wielkiego tańcucha bytu*"<sup>2</sup>. Obserwacja na temat zerwania granic między mediami jako paralelnego do zerwania podziałów społecznych wydaje się celna. Język musi się zmienić wraz z przekroczeniem społecznych barier. Wyjść z ram własnego języka przy pomocy mimikry albo wytworzenia języka nowego, sięgnąć do wrażliwości i wyobraźni Innego – tak można by zdefiniować zadania nowej sztuki. W latach 60. artyści w Polsce także sięgnęli poza tradycyjne gatunki. Oczywiście myśl, że porzucając obraz, dotrze się np. do robotnika, może się wydać naiwna. Jednak porzucenie obrazu było najpierw protestem przeciwko, mówiąc marksistowskim językiem, "własnej klasie". Tak o tym pisał, na przykładzie poznańskiej galerii odNOWA, Piotr Piotrowski:

Sztuka materii i sztuka struktury, happening i banalny przedmiot, twórczość systemowa i analityczna były narzędziami krytyki artystycznego establishmentu i jego wizualności. Twórcy odNOWY odrzucali osadzony w pikturalnej tradycji obraz, odrzucali czerpaną z historii rzeźby bryłę, odrzucali tradycję wraz z jej instytucjonalnym zapleczem, tworzącą opartą o stereotypy kulturę. W swej sztuce proponowali nie ograniczoną konwencjami formę, która *mówiła* o ich prawie do swobodnej ekspresji<sup>3</sup>.

Początki postawy intermedialnej, podejmowanej w duchu przełamywania społecznych barier postulowanych przez Higginsa, sięgają w Polsce lat 50. kiedy, tuż po odwilży, artyści poszukiwali sposobów, by przewietrzyć stojące powietrze, które pozostało po socrealizmie. Przykładem mogą być tzw. kompozycje przestrzenne, jak malarstwo Wojciecha Fangora w aranżacji Stanisława Zamecznika w Salonie "Nowej Kultury" w Warszawie w 1958 roku<sup>4</sup>. Wystawa ta różniła się od tego, co traktowano dotąd jako "wystawę". Kompozycja przestrzenna złożona z wielu obrazów, ustawionych pod różnymi kątami i tworzących konstelację, zmuszała widza do ruchu, wyrывała go ze stabilnej pozycji kontemplacji.

<sup>1</sup> P. Rypson, *Obraz słowa, Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 301.

<sup>2</sup> D. Higgins, *Intermedia*, [w:] "Leonardo", z. 34, nr. 1, 2001, s. 49.

<sup>3</sup> P. Piotrowski, *Wstęp*, [w:] Id. (red.), *Galeria odNOWA 1964-1969*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 7.

<sup>4</sup> Por. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, WAiF, Warszawa 1983, s. 121.

Jeśli na Zachodzie obraz był atakowany jako symbol fetyszyzmu towarowego, w krajach za żelazną kurtyną był znakiem skostniałej struktury akademickiej, w której manifestuje się władza. W listopadzie 1968 roku na swojej wystawie indywidualnej w galerii odNOWA Andrzej Matuszewski pokazał *21 przedmiotów*, gdzie tytułowych dwadzieścia jeden banalnych obiektów (klapa od śmietnika, wieszak, krzesło itd.), pokryto czerwoną farbą. Jak napisał Andrzej Kostołowski, Matuszewski zamiast odmalować przedmioty ("namaluj malarzu ten obiekt jak żywy"), zamalował je czerwoną farbą<sup>5</sup>. Obiekty zostały rozmieszczone we wnętrzu galerii, naśladując wystawienniczą celebrę. Pokaz można było odebrać jako pastisz akademickiej wystawy.

Jeśli zapytać o intermedialność jako krytykę obrazu oraz zerwanie ze społecznym wydzieleniem sztuki, można, obserwując sztukę lat 60. w Polsce, dojść do ciekawych rezultatów. W obszarze "intermedialności" mieścić się będą bardzo różne doświadczenia, zarówno zbiorowe jak indywidualne.

W 1966 roku w Puławach, na terenie Zakładów Azotowych, odbyła się impreza pod tytułem *I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców*. Nie wiadomo do dzisiaj, jaki miała wpływ na naukę, zapewne niewielki, ale spore znaczenie miała dla sztuki. Jednak nie dlatego, że artyści w czasie obrad występowali wypowiedzi prof. Anatola Listowskiego, dyrektora Instytutu Uprawy Nawożenia i Gleboznawstwa, na temat "wykorzystania w pracy artystycznej chemii i biochemii"<sup>6</sup>. Istotne było to, że w Puławach umowa polegająca na podtrzymaniu fikcji, że nauka socjalistycznego kraju wychodzi z pomocną ręką w kierunku sztuki, została zerwana. W akcji *Ofiarowane pieca* Włodzimierza Borowskiego scenariem performance był przemysłowy piec do wytwarzania substancji chemicznej zwanej mocznikiem. Artysta śpiewając słowo "mocznik" na melodię hymnu państwowego, symbolicznie "przekazał" piec fabryce. "Oddając piec, Borowski popełniał wielokrotne faux pas: zarówno wobec zgromadzonych na plenerze artystów, jak i gospodarzy – dyrekcji Zakładów Azotowych", pisze Luiza Nader, a siła jego wystąpienia polegała wg badaczki na "obnażeniu serii pustych gestów", a więc zarówno gestu artystów, którzy zwyczajowo po zakończeniu tego typu plenerów obdarowywali zakłady przemysłowe swoimi dziełami, jak i gestu władzy, która artystom ofiarowała zakład przemysłowy jako ich "pracownię"<sup>7</sup>.

Kolejny krok, tym razem w stronę naruszenia prestiżu akademii, Borowski wykonał 6 marca 1968 roku w Galerii odNOWA w Poznaniu podczas happeningu *Pokaz Synkretyczny VIII (Uczulanie na kolor)*, w którym, przy dźwiękach marsza wojskowego, przewiercił otwory w swoich fotograficznych autoportretach rozwieszonych w przestrzeni galerii, aż z pustych oczodołów trysnęły wielokolorowe światła. Wcześniej przeczytał krótki tekst, w którym oświadczył, że ma zamiar poddać się badaniu wrażliwości na barwy<sup>8</sup>. Miało to wymiar krytyki

<sup>5</sup> A. Kostołowski, *Uwagi o twórczości Andrzeja Matuszewskiego*, [w:] M. Piłatowska (red.), *Andrzej Matuszewski*, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2015, s. 77.

<sup>6</sup> A.M. Leśniewska, *Puławy 66. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2-23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006, s. 28.

<sup>7</sup> L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Fundacja Galerii Foksal-Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 126.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 128.

obrazu; happening był dedykowany Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Miało też rzecz jasna wymiar głębszy, który wydobyła Nader: "okaleczenia ego", podważenia idei podmiotowości<sup>9</sup>.

W tym momencie chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt tego wydarzenia, a mianowicie na szczególne wyzwanie rzucone przez artystę publiczności. Publiczność została wciągnięta w pracę, deptała rozrzucone po podłodze gazety, była w środku instalacji uczestnicząc we wspólnej destrukcji.

Jest dziwnym zbiegiem okoliczności, że właśnie około 1968 roku w Polsce mają miejsce wystąpienia, które ogniskują w sobie energię entropii, zamierzonego bezładu, zaplanowanego demontażu. Widz wtrącony jest w działanie, które nie wiadomo dokąd prowadzi, i w którym musi zaufać artyście. Otrzymuje za to gratyfikację w postaci uwolnienia energii, bądź też symboliczną "karę" – zostaje wpuszczony w pułapkę, zmanipulowany. W każdym wypadku: jest potrzebny.

Nieco wcześniej, w grudniu 1967 roku, w tej samej galerii miała miejsce wystawa o charakterze akcjonistycznym, także oparta na modelu wyzwolenia nieświadomej zbiorowej energii. Była to *Aranżacja* Jarostawa Kozłowskiego. Na tymczasowych ścianach artysta porozwieszał kompozycje udające obrazy, były to szmaty, niedopałki (ale też reprodukcja *Autoportretu* Van Gogha), podłogę wyłożył styropianem. W jednej z sal na podłodze znajdował się owinięty w biały materiał włączony odkurzacz, w innej – karabin. W trzeciej, na podłodze narysowana była konturowa ludzka sylwetka.

Prowokacja była wystarczająca, aby uczestnicy wydarzenia w spontanicznej reakcji zniszczyli całe wnętrze, przekreślili wszystko, co zastali, pozostawiając po sobie widomy znak ich protestu. Zniweczona wtargnięciem publiczności czystość sal, rozkruszony styropian, spreparowana ekspozycja przedmiotów i ich otoczenia podważająca wytrzymałość psychiczną widzów, doprowadziły w efekcie do niemal rytualnej walki we wnętrzu galerii.

– napisał świadek wydarzenia Andrzej Turowski<sup>10</sup>.

## 2. *Communitas* przeciw strukturze

Przedmiotem tego tekstu jest ocena znaczenia sztuki, która ma charakter procesualny, niematerialny i intermedialny, w kontekście polityki końca lat 60. w Polsce. Chcę się zastanowić nad relacją nowego typu komunikacji artystycznej, a więc takiej, która polega na międzypodmiotowej wymianie, na przepływie afektów, wypowiedzi, gestów, z tym co można nazwać systemem opresji. Zdaję sobie sprawę, że opresja jest pojęciem szerokim, i że uważa się, iż artyści sztuk wizualnych w PRL w zasadzie jej nie podlegali, że umieli "grać" z cenzurą, a kontrola ideologiczna w większym stopniu dotyczyła takich dziedzin jak literatura, film i teatr.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>10</sup> A. Turowski, *Aranżacja Jarostawa Kozłowskiego*, [w:] Piotrowski, op. cit., s. 41.

W tym czasie w Polsce kształtuje się nowy typ międzygatunkowej wypowiedzi artystycznej, która z jednej strony obalała dominację obrazu, a z drugiej otwierała się na widza. To decydowało o niezwykłości tych praktyk. Sztuka ta nie miała jednej formuły. Mogła, jak w happeningu Andrzeja Matuszewskiego *Postępowanie* w galerii odNOWA w Poznaniu w 1969 roku, ukazywać widzowi możliwy obszar uwikłań i manipulacji, jego pozorną wolność. W tym wypadku adresatem była wąska, elitarna grupa widzów. Mogła też, jak działania artystów na plenerach w Elblągu, w Puławach czy Osiekach, wykorzystywać istniejące kanały komunikacji, by otworzyć się na inne kręgi społeczne niż tylko inteligencje<sup>11</sup>. W każdym wypadku zmianie ulegał dotychczasowy, statyczny model relacji odbiorca-widz. Performance, czy jak go nazywano wcześniej "happening", "pragnął radykalnie zmienić relację: widz – spektakl", a zadaniem jakie sobie stawiali artyści tego gatunku było przede wszystkim "wytrącenie publiczności z roli biernego odbiorcy, pobudzenie jej do aktywnego, twórczego udziału w spektaklu"<sup>12</sup>.

Chcę postawić tezę, że jeden z istotnych konfliktów w polu sztuki końca lat 60. przebiegał wokół sformułowania programów i dzieł, które można nazwać intermedialnymi. Nie był to konflikt ujawniony, a więc i dzisiaj jest słabo opisany. Jego echo odbijała prasa tego czasu, tocząc często zawoalowane debaty, np. o sztuce happeningu. Asumpt do jednej z takich debat dał felieton Hamiltona w piśmie "Kultura", po wystąpieniu Jerzego Beresia w Galerii Foksal w Warszawie w styczniu 1968 roku<sup>13</sup>. Beres wystąpił tam z akcją *Przepowiednia* (lub *Akt twórczy I*), w czasie której, wraz z publicznością, wybierał ze stosu pociętego drzewa odpowiednie kawałki drewna, które posłużyły mu do zbudowania ołtarza i łuku o cięciwie z biało-czerwonej flagi. Hamilton napisał, że był rozczarowany, gdyż zamiast wydarzenia "na środku sali była tylko kupa porąbanego drewna, wielkie równo spiłowane polana sosnowe i topolowe, stos gałęzi". Pozwolił też sobie zażartować z terminu "happening". Satyrę tę środowisko sztuki potraktowało jak polityczny atak, w czym nie było winy felietonisty Hamiltona. Mógł on nie wiedzieć, że wystawa Beresia, która była śladem i zapisem owego wydarzenia, została ocenzurowana. Nie chodziło więc o to, że środowisko Foksal widziało w tego typu tekstach bezpośrednią próbę nacisku na galerię w celu ukrócenia "awangardowych wybryków". Problem polegał raczej na tym, iż orientowano się, że obrona tradycyjnej kultury, a więc tzw. "wartości", mogła być potencjalnie interesująca dla władzy jako pretekst ograniczania wolności słowa<sup>14</sup>.

Rzekoma bezklasowość polskiego społeczeństwa w PRL spowodowała, że rzadko przykłada się do badań nad nim marksistowskie narzędzia. Pierre Bourdieu, pisząc w 1979 roku *Dystynkcję. Społeczną krytykę władzy sądowniczej*,

<sup>11</sup> Por. J. Denisiuk (red.), *Elbląg konceptualny*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2010, oraz J. Denisiuk, *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2015; Leśniewska, op. cit.; R. Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze: Osieki, Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008.

<sup>12</sup> Za T. Pawłowski, *Happening*, WAI F, Warszawa 1988, s. 70.

<sup>13</sup> Hamilton [Jan Zbigniew Stojewski], *Happening z Grottgerem*, [w:] "Kultura", nr. 3, 1968, s. 12.

<sup>14</sup> Takim głosem był list Hanny Ptaszkowskiej z Galerii Foksal opublikowany we "Współczesności" w odpowiedzi Hamiltonowi; por. H. Ptaszkowska, *W sprawie Beresia*, [w:] "Współczesność", nr. 5, 1968, s. 11.

zapewne nie myślał o społeczeństwach realnego socjalizmu. Jednak jego spostrzeżenie o tym, że definicja sztuki jest "stawką walki pomiędzy klasami", i że nie bez powodu rewolucyjne ruchy artystyczne uderzały w "dobry smak", daje nam także wgląd w to, co się stało w Polsce wokół sztuki akcji około 1968 roku<sup>15</sup>. Zbiega się to z obserwacją Higginsa o społecznym podłożu powstania sztuki intermedialnej. "Nietolerancja estetyczna wywiera straszliwą przemoc", pisze Bourdieu<sup>16</sup>. Nietrudno zauważyć, że smak, dobry gust, przyzwoitość, były tymi argumentami, które wysuwano przeciw nowym formom sztuki. Jeśli w Polsce nie było klas społecznych, był to w takim razie antagonizm bez klasy, gdzie jedna część inteligencji nacierała na drugą, czując zachwianie systemu wartości fundującego jej pewność w świecie.

Nie były to często uświadomione strategie, i autorzy tych tekstów nie chcieli przecież identyfikować się z obozem władzy. Jednak prawdą jest, że rozpoznając subwersywność tych praktyk, odrzucali je jako pozbawione znaczenia, śmieszne, dziecinne.

Nie wydaje się, by happeningowe bezwstydy, happeningowe ekstrawagancje – były początkiem wszechświatowego wyzwolenia z kajdanów starej moralności, początkiem wyzwolenia spod terroru norm społecznych, artystycznych, chociaż apostołowie happeningu (jak Lebel) takie właśnie rzeczy obiecują,

pisal w 1967 roku, ośmieszając happening Tadeusza Kantora *Cricotage* zrealizowany kilka lat wcześniej (1965) w Warszawie, Andrzej Osęka<sup>17</sup>. Victor Turner powiedziałby, że była to obrona struktury – przeciw *communitas*<sup>18</sup>. Polityka była więc w tle, ale jedynie jako cień, daleka dekoracja, która jednak mogła w każdej chwili zostać mocniej wyświetlona przez reżyserskie jupitery.

Albowiem, jeśli przed Marcem '68, debaty te miały raczej antropologiczny niż bezpośrednio polityczny wymiar, to po Marcu '68 ich temperatura i charakter gwałtownie się zmieniły.

Na przelocie 1969 i 1970 roku dość zakamuflowany spór, który przykrywał podobny rozdzwitek między awangardową a tradycyjną kulturą, toczył się wokół tego, czy zamknięto czy tylko zawieszono działalność niewielkiej galerii odNOWA w Poznaniu. Galeria odNOWA działała przy oficjalnym klubie studenckim o tej samej nazwie w latach 1964-1969 i prowadziła niezależny od oficjalnej polityki kulturalnej program<sup>19</sup>. Artysta Andrzej Matuszewski został odsunięty od prowadzenia galerii w maju 1969 roku po happeningu

<sup>15</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytykę władzy sądzona*, tłum. P. Bitos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 64.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>17</sup> A. Osęka, *Salonowy Nietzscheanizm*, [w:] "Kultura", nr 21, 1967, s. 10.

<sup>18</sup> V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 195-228.

<sup>19</sup> Por. Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny: od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] "Sztuka i Dokumentacja", nr. 7, 2012, s. 13-30.

*Postępowanie*, który daleko wykraczał poza akademickie standardy i polegał na zaangażowaniu widzów w spektakl, którego był ukrytym prowokatorem i świadkiem. W prasie ukazało się kilka listów, z których można się tylko domyślać, że uderzenie w Matuszewskiego środowisko nowej sztuki odebrało jako gest represji politycznej.

Kolejny konflikt wybuchł, po wystąpieniu Hanny Ptaszkowskiej i zaproszonych przez nią artystów na *Symposium Złotego Grona* w Zielonej Górze we wrześniu tego samego roku. W czasie otwarcia wystawy członkowie Drugiej Grupy, Lesław i Wacław Janiccy oraz Jacek Stokłosa, urządzili warsztat produkcji kopii artystycznych, a studenci Tadeusza Kantora z krakowskiej ASP rozstawili łóżka polowe i położyli się na nich pod napisem: "My nie śpimy". Jesienią 1969 w krakowskim tygodniku "Życie Literackie" ukazała się seria paszkwilanckich artykułów, piętnujących kuratorkę i zaproszonych przez nią artystów jako hochsztaplerów. "Przedsięwzięcie wonieje grubym szwindlem, a nawet arcyszwindlem" – pisał o wydarzeniach w Zielonej Górze Olgierd Terlecki.<sup>20</sup> "Pani Ptaszkowska zwerbowała paru hippiesów i przeciwstawiła ich w bardzo prosty sposób prezentowanym artystom; młodzi ludzie kopiowali na oczekaniu przedstawione dzieła ogłaszając, że robią taką samą sztukę, tylko wielokrotnie taniej", pisał inny publicysta tygodnika, który nazwał to tak: "zacierzewienie negacją", "ogłupianie młodych", "działalność szkodliwa" oraz "dolewanie benzyny do ognia"<sup>21</sup>. Granicą, do której reżymowa gazeta mogła tolerować sztukę, było aktywne zaangażowanie publiczności oraz naruszenie świętości terytorium, które zwyczajowo uznaje się za sztukę.

Sztuka polska tych lat nie pierwszy raz analizowana jest w kontekście polityki i nie pierwszy raz poddaje się takiej analizie sztukę performance. Paweł Polit i Luiza Nader w swych przetomowych publikacjach umieścili polski konceptualizm (oraz jego odmiany akcjonistyczne i happeningowe) w teoretycznym polu sztuki jako dyskursu<sup>22</sup>. Znakomite studium Klary Kemp-Welch, m.in. o akcjonizmie Kantora i Beresia, mówi o tych formach sztuki, która, choć nie była bezpośrednio zaangażowana w politykę, jest niezrozumiała bez głębszego wejrzenia w polityczne tło polskiej, i szerzej – socjalistycznej rzeczywistości lat 60. i 70. XX wieku<sup>23</sup>. Autorom tym patronuje Piotr Piotrowski z jego koncepcją spojrzenia na sztukę powojenną w Polsce w kontekście rozproszonej i panoptycznej, rozumianej po Foucaultowsku, władzy<sup>24</sup>. Do tych rozpoznań chciałabym jednak włączyć, mocniej niż to było dotąd zaznaczane, pole napięć i konfliktów politycznych około 1968 roku. Nie chodzi więc o cały PRL albo "komunizm" lub opresję traktowaną jako pewna "stała" kultury realnego socjalizmu. Chodzi o lata 1968-1970 traktowane jako okres wyjątkowy. W taki sposób, przybliżając akcje Jerzego Beresia z 1968 roku jako odpowiedź na napięcia

<sup>20</sup> O. Terlecki, *Arcyszwindel*, [w:] "Życie Literackie", nr. 43, 1969, s. 14.

<sup>21</sup> W. Lechocki, *Przyczynek do hippiesologii*, [w:] "Życie Literackie", nr. 47, 1969, s. 10-11.

<sup>22</sup> Cfr. P. Polit (red.), *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000; Nader, op. cit.

<sup>23</sup> K. Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art*, I. B. Tauris, London-New York 2014.

<sup>24</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999.

społeczno-polityczne wydarzeń Marca '68, podeszła niedawno do problemu Katarzyna Fazan<sup>25</sup>. Przeczucie, że coś się wtedy w kulturze stało, że sztuka i kultura "przed Marcem", nie wyglądały już jak "po Marcu", towarzyszy analizom kultury współczesnej od dawna. Już Aldona Jawłowska w książce *Więcej niż teatr* pokazała, że Marzec '68 to coś szerszego niż tylko kilka tygodni marca 1968. Szukając momentu przełomu w teatrze studenckim, znalazła ich tak naprawdę kilka na przestrzeni 1969 i 1970 roku, a więc nie od razu "po Marcu", ale w ciągu kilkunastu miesięcy, w których teatralna kultura studencka z niezaangażowanej przekształciła się w kulturę krytycyzmu i oporu<sup>26</sup>. Wynika z tego, że "Marzec" to długi okres o trochę rozmytych ramach, który trwałby gdzieś pomiędzy latami 1968 i 1970. Zaczyna się też niekoniecznie w marcu 1968, ale być może wcześniej, wraz z rosnącym napięciem politycznym w Polsce i za granicą, a kończy mniej więcej z upadkiem rządów Władysława Gomułki. Wychwycenie swoistości tego okresu pomaga w badaniach nad kulturą i odwrotnie: dzięki badaniom nad kulturą lepiej widać jego wyjątkowość. Píše Tadeusz Nyczek w książce o Salonie Niezależnych, że epoka między marcem 1968 a grudniem 1970 "była grząskim, ciemnym czasem donosów, rasizmu, złamanych życiorysów i prymitywnego chamstwa"<sup>27</sup>. A jednocześnie była czasem, kiedy narodził się najwybitniejszy kabaret tych lat. Jest to paradoks, który towarzyszy także wyłanianiu się nowych praktyk w polu sztuk wizualnych w tym czasie.

Badając polityczność sztuki tych lat, proponuję jednak nieco inne ujęcie niż Piotrowski. Porzucam rozróżnienie awangarda-modernizm jako nieoperatywne, zbyt grubą linią zarysowane, niesprawne w momencie, w którym po pierwsze teksty kultury są deformowane przez cenzurę a po drugie, kiedy "sztuka jako czasownik", parafrazując określenie Ryszarda Nycza, dopiero sprawdza się w działaniu<sup>28</sup>. Stosowane przez Piotrowskiego, jako kryterium polityczności, pojęcie "krytyka systemu władzy" posłużyło mu do potępienia postaw niezaangażowanych, które polegały na "odwróceniu się od polityki"<sup>29</sup>. Odchodząc od tego czarno-białego podziału, chciałabym uruchomić możliwość spojrzenia na działania absurdałne, subwersywne, niedeklaratywne, nie jak na wyraz gotowych poglądów, ale jak na procesy prowadzące w nieznaną, a więc nie jak na "reprezentację wartości, ale ich wytwarzanie w ciągle na nowo odnawianym przeżyciu wspólnoty"<sup>30</sup>. Jednocześnie pragnę dodać, że to Piotrowski pierwszy powiązał zamknięcie Galerii odNOWA w Poznaniu z wydarzeniami Marca '68 i to jego publikacja z 1993 roku przywróciła w pole historii sztuki wydarzenie tak efemeryczne jak *Postępowanie*<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> K. Fazan, *Ambalaze i obnażenia. Kantor kontra Beres a rok '68*, [w:] A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek (red.), *1968 / PRL / Teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 189-210.

<sup>26</sup> A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa 1987, s. 138-142.

<sup>27</sup> T. Nyczek, *Salon niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Znak, Kraków 2008, s. 23.

<sup>28</sup> R. Nycz, *Kultura jako czasownik, Sondowanie nowej humanistyki*, IBL-PAN, Warszawa 2017.

<sup>29</sup> P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 92-93.

<sup>30</sup> R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, New York 1960, s. 354, za: Nycz, op. cit., s. 72.

<sup>31</sup> Piotrowski, *Galeria odnowa*, cit., s. 15-24.



Ważną kwestią jest język i terminologia. Byłoby nam łatwiej, gdyby artyści epoki otwarcie mówili o kontestacji. Tak nie było. Uczestnicy tych akcji i wydarzeń nie mówili otwarcie o kontestacji. Takie określenie nie mogło wówczas funkcjonować w kontekście pozytywnym. I z powodów politycznej cenzury, ale także dlatego, że zjawisko politycznej kontestacji poprzez sztukę dopiero się w Polsce kształtowało.

Jak pisze Mieczysław Porębski "nowego zakresu pojęć nie wyznacza teoria. Wyznacza go praktyka, która musi wyprzedzać nowe formuły, jeśli te mają być naprawdę znaczące"<sup>32</sup>.

Stąd tylko próbnie można nazywać krąg, który się odstonił, m.in. w czasie obrony galerii prowadzonej przez Andrzeja Matuszewskiego w Poznaniu, kręgiem kontestacji. Niezgoda na status quo w kulturze z konieczności przybierała inne niż na Zachodzie, bardziej "miękkie" formy, choć jej celem było tak samo demaskowanie i rozbijanie struktur władzy. Władzy rozumianej szeroko, także jako dystrybucja wartości w sztuce i kulturze.

### 3. *Postępowanie w Galerii odNOWA.*

6 maja 1969 roku w Galerii odNOWA w Poznaniu doszło do niezwykłego zdarzenia. Niewielka grupa osób była świadkiem happeningu *Postępowanie* autorstwa Andrzeja Matuszewskiego. Galeria mieściła się w piwnicy klubu studenckiego, zaproszenia były imienne (rozesłano czterdzieści dziewięć zaproszeń, stawiała się mniejsza grupa). Wąskie grono gwarantowało elitaryzm, poczucie wtajemniczenia, ale też specyficzne zagrożenie poprzez nawiązanie relacji zmywy, a więc i możliwej "zdrady" tego, co się w owym podziemnym kręgu będzie działo. Na początku widzowie mogli obserwować scenki, które rozgrywały się w niewielkich, zamkniętych pomieszczeniach / boksach urządzonych w galerii. Zaglądano tam przez otwory w ścianach. Widzowie byli voyerami, aktorzy – podglądanymi. W boksach rozgrywały się zaaranżowane wydarzenia z życia codziennego, lub do życia zbliżone: kobieta prasowała, mężczyzna strugał patyk, kobieta i mężczyzna owijali sznurem pakunek, para odpoczywała w łóżku, dziewczyna pozowała fotografowi (jak w *Powiększeniu* Antonioniego), inna kroїła absurdalnie długi chleb, a kolejna para, siedząc nago przy stole, zjadła pieczone kurczaki. Z jednego z boksów ktoś wyrzucał na korytarz piłeczki pingpongowe, które turlały się pod nogami zwiedzających, drażniły, prowokowały. Widzowie byli zdezorientowani, niektórzy wrzucali piłeczki do środka przez szczeliny między ścianą a sufitem. Kiedy wydawało się, że to już koniec happeningu, widzowie zostali zaproszeni do większej sali, gdzie usiedli do stołu, przy którym rozsądzone były kobiece manekiny. Podano pieczone kurczęta, widzowie rzucili się do jedzenia, odreagowując dziwaczną sytuację, gdy byli tylko świadkami "życia". W pewnym momencie na stole postawiono pakunek. Ktoś go otworzył, ze środka wylała się biała masa, która rozlewając się po stole, nabierała objętości, puchła. "To był wybuch białej masy, czegoś

<sup>32</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, [w:] "Rocznik Historii Sztuki", t. III, 1962, s. 46.

nieokreślonego, było w tym coś groźnego, niewiadomego, nie do ujarznienia”, napisał Jerzy Ludwiński, krytyk sztuki, autor najpełniejszej relacji z wydarzenia. Wtedy, jak zauważył Ludwiński, zmienił się nastrój: “Przedtem niefrasobliwy, euforyczny, teraz nagle ściszał się; to niewiadome zastanawiało, mogło budzić refleksję”<sup>33</sup>. Na koniec zgasto światło, a zapaliło się na korytarzu, co było sygnałem do wyjścia. Kiedy goście / uczestnicy wychodzili z galerii, zmieszani i zaskoczeni, zrozumieli, że dźwięk, który słyszą, to ich własne głosy nagrane na początku happeningu. Jak się okazało, to oni, a nie postacie zamknięte w komórkach, byli prawdziwymi aktorami, a nad ich gestami i zachowaniem od początku czuwał Wielki Inny. Znajdowali się więc na panoptycznej scenie, a to, co wydawało im się spontanicznym gestem, było częścią ekonomii afektów zarządzanej z zewnątrz. Artysta, ukryty za kulisami, pilnował, by wydarzenie rozegrało się po jego myśli, kontrolując jego rozwój poprzez swego asystenta wyposażonego w odbiornik radiowy<sup>34</sup>.



<sup>33</sup> J. Ludwiński, *Postępowanie Andrzeja Matuszewskiego, 1969*, [w:] Piotrowski, *Galeria odNOWA*, cit., s. 45-48.

<sup>34</sup> Por. ibidem, oraz J. Kozłowski, *Z panem Andrzejem, o panu Matuszewskim*, [w:] Piłatowska, cit., s. 120-130.







Fig. 1-6. Andrzej Matuszewski, "Postępowanie", Galeria od NOWA, Poznań 1969, fot. Tadeusz Rolke. Copyright: Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

*Postępowanie* było ostatnim wydarzeniem, jakie odbyło się w galerii odNOWA za kierownictwa Andrzeja Matuszewskiego. Matuszewski został zmuszony do odejścia, a galeria kontynuowała działalność pod tą samą nazwą, co wzbudziło protest środowiska artystycznego<sup>35</sup>. Nie całego środowiska, ale tej jego części, która rozumiała, że wraz z odejściem Matuszewskiego istotna wartość, nienazwana jeszcze wartością kontestacji, została stracona. Pierwszą możliwą do wychwycenia po latach publiczną reakcją w tej sprawie było wystąpienie Hanny Ptaszkowskiej na *Symposium Złotego Grona* w Zielonej Górze we wrześniu 1969 roku. Młoda krytyk sztuki, związana z warszawską Galeria Foksal, wygłosiła przemówienie, w którym wymieniła dwa momenty represji uderzających w środowisko sztuki po marcu 1968 roku: zwolnienie

<sup>35</sup> Piotrowski, *Galeria odnowa*, cit., s. 15-24. Dyskusja o Galerii odNOWA toczyła się w dziale *Korespondencje* dwutygodnika "Współczesność". Teksty ukazały się w następującej sekwencji: W. Borowski, M. Gutowski, A. Kostołowski, J. Ludwiński, H. Ptaszkowska, A. Turowski; *O felietonistach (list krytyków sztuki)* [w:] "Współczesność", nr. 25, 1969, s. 15; J. Juszczyk, *Galeria "Od Nowa" istnieje*, [w:] "Współczesność", nr. 2, 1970, s. 11; A. Turowski, *Jeszcze raz o galerii "Od Nowa"*, [w:] "Współczesność", nr. 3, 1970; Z. Theuss, *Jeszcze o Galerii "Od Nowa"*, [w:] "Współczesność", nr. 4, 1970, s. 11.

z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Tadeusza Kantora oraz wyrzucenie Matuszewskiego z galerii odNOWA<sup>36</sup>. Warto dodać, że na wystawę, która była częścią *Symposium*, Ptaszkowska zaprosiła trzech artystów, studentów Tadeusza Kantora z krakowskiej ASP, Mieczysława Dymnego, Tomasza Wawaka i Stanisława Szczepańskiego. Wykonali oni akcję *My nie śpimy*, która zbulwersowała publiczność i zebranych krytyków, gdyż artyści położyli się na łóżkach polowych pod tytułowym transparentem, przyczyniając się do przetamania uświęconego tradycją ceremonialnego traktowania podobnych imprez i zjazdów. Trywialność owego "aktu" ukazywała rytuał oglądania wystawy zaledwie jako wyuczony i nieuświadomiany habitus.

Kilka tygodni później, w obronie galerii Matuszewskiego odezwali się współpracujący z nim lub zaprzyjaźnieni krytycy, Hanna Ptaszkowska i Wiesław Borowski z Galerii Foksal w Warszawie, Maciej Gutowski, Andrzej Kostołowski i Andrzej Turowski z Poznania oraz Jerzy Ludwiński. Gutowski był krytykiem sztuki, wykładowcą warszawskiej ASP; Ptaszkowska i Borowski krytykami pracującymi w Galerii Foksal, Andrzej Kostołowski był recenzentem pisma "Współczesność", Turowski historykiem i krytykiem sztuki, związanym z Uniwersytetem Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ich komentarze poświęcone tej sytuacji były skazane na zdawkowość, aluzyjne i niekompletne<sup>37</sup>. Czytając dział *Korespondencje* dwutygodnika "Współczesność", gdzie się ukazywały na przelocie 1969 i 1970 roku, zdajemy sobie sprawę, że prawdziwa debata toczy się gdzie indziej, a do druku przedostaje się zaledwie jej ułamek, który jest ułomnym świadectwem.

Pamięć o Galerii odNOWA i rozbiciu jej programu była jednak kultywowana zakulisowo, poza głównym obiegiem. Tekst Jerzego Ludwińskiego *Andrzeja Matuszewskiego "Postępowanie"*, opisujący happening w Galerii odNOWA, ukazał się np. po raz pierwszy w 1971 roku, w katalogu *IV Biennale Form Przestrzennych "Zjazd Marzycieli"* w Elblągu. Było oczywiste, że wydarzenie staje się paradygmatyczne dla nowej sztuki, a jednocześnie, że informacja na jego temat może być rozpowszechniona tylko niszowo, w oficjalnym co prawda, ale słabo kontrolowanym wydawnictwie<sup>38</sup>. Matuszewski działał dalej jako artysta akcji i instalacji, za każdym razem dokładnie je planując i wprowadzając elementy interaktywne. Do oficjalnego życia artystycznego już nigdy nie wrócił, poza krótkim epizodem wykładania w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w latach 80. Nie udało mi się odnaleźć żadnego dokumentu z nakazem odsunięcia Matuszewskiego z galerii. Tło odejścia Matuszewskiego i jego ekipy z galerii odNOWA naświetla jednak inna relacja. Jarosław Kozłowski, asystent Matuszewskiego w Galerii odNOWA w latach 1967-1969 wspomina, że bezpośrednią przyczyną odrzucenia jego pracy dyplomowej przez prof. Stanisława Teysseire'a w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych

<sup>36</sup> Pełna treść wystąpienia znajduje się w archiwum *Symposium Złotego Grona* w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

<sup>37</sup> Por. przypis nr. 41.

<sup>38</sup> J. Ludwiński, *Andrzeja Matuszewskiego "Postępowanie"*, IV Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1971, [w:] E. Dawidejt-Jastrzębska (red.), *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreaacje plastyczne. Teatralizowany rytuał*, Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Ośrodek Teatru Otwartego "Kalambur" Wrocław 1980, s. 82-85.

w 1968 roku, była negatywna reakcja owego profesora, malarza kolorysty, na wystawę Kozłowskiego *Aranżacja* w 1967 roku w Galerii odNOWA. "Bo ja byłem postrzegany jako malarz-malarz, który delektuje się farbami olejnymi, i po *Aranżacji*, która była radykalnym zerwaniem z tradycją pikturalizmu, on się na mnie obraził"<sup>39</sup>. Praca dyplomowa Kozłowskiego *Modelunek człowieka w sztuce współczesnej*, w której pisał o Duchampie, Schwittersie, Kleinie i Lebensteinie, została zrugana przez profesora Teysseire za "żydowski rewizjonizm". Kozłowski obronił się po roku, ze zmienionym tematem pracy pisemnej.

Wolno sądzić, że odejście Matuszewskiego z galerii miało podobne tło. Było częścią konserwatywnej rewizji współczesnej kultury, którą prowadzono często przy okazji i pod hasłem zagrożenia kultury narodowej przez obce elementy. Syjonizm, rewizjonizm, czy "żydowski rewizjonizm", były więc poręcznymi chwytami, by zaatakować to, co wydaje się niepokojące lub wrogie. Nie jest przypadkiem, że niszczone to, co awangardowe. Następowало wtedy rzeczywiste przewartościowanie tradycyjnej kultury. Teysseire, dość zachowawczy malarz, starał się ten proces powstrzymać. Jak wiemy, było to tylko chwilowo skuteczne. Było jednak poręczne dla władzy, która wtedy posłużyła się stereotypem "kultury narodowej" by osiągnąć swoje cele.

## 4. Performatyka Marca

Polityczna strona wydarzeń marca 1968 roku w Polsce jest dobrze opisana<sup>40</sup>. Coraz więcej jest też tekstów, które analizują ich znaczenie w kulturze<sup>41</sup>. Sztuka pozostaje wciąż na uboczu tych analiz, tak jakby dominowało przekonanie o jej autonomiczności rozumianej jako indyferentyzm. Tymczasem traktowana nie jak muzeum gestów, ale jako miejsce afektów, emocjonalnych reakcji i utopijnych działań, może być zobaczona w polu performatyki Marca '68 jako część ważnej sfery, jaką jest po pierwsze kultura wizualna, a po drugie kultura środowisk i grup wyjątkowych, partykularnych, wyróżniających się na tle przeciętnych zachowań i większościowej praktyki życia codziennego oraz świadomych

<sup>39</sup> Relacja J. Kozłowskiego, styczeń 2018.

<sup>40</sup> Por. J. Eisler, *Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje*, PIW, Warszawa 1991, oraz tegoż: *Marzec 1968*, WSIP, Warszawa 1995 i *Polski rok 1968*, IPN, Warszawa 2006, K. Kersten, *Polacy, Żydzi, komunizm. Anatomia półprawd. 1939-1968*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1992, P. Osęka, *Syjonści, inspiratorzy, wicherzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, ŻIH, Warszawa 1999, tegoż: *Marzec '68*, Wydawnictwo Znak-Institut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2008 oraz: *My, ludzie z Marca. Autoportret pokolenia '68*, Instytut Studiów Politycznych Warszawa-Czarne, Wołowiec 2015, A. Friszke *Anatomia buntu. Kuroń, Modzelewski i komandosi*, Znak, Kraków 2010. Tło międzynarodowe naświetlają: D. Cohn-Bendit, R. Dammann (red.), *Maj '68. Rewolta*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, P. Berman, *Opowieść o dwóch utopiach. Ewolucja polityczna pokolenia '68*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2008, A. Weseli-Ginter, N. Farik (red.), *1968: 40 lat później: marzenie o wykonalności zmiany*, Fundacja im. H. Boella, Warszawa 2008.

<sup>41</sup> H. Wróblewska, M. Brewińska, Z. Machnicka, J. Sokółowska (red.), *Rewolucje 1968*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki-Agora SA, Warszawa 2008, Adamiecka-Sitek, Kościelniak, Niziołek, *1968 / PRL / Teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

tej różnicy. Jak pisze Tim Ingold, "można ten sam świat widzieć na dwa sposoby: albo z zewnątrz, uznając każdy organizm za ucieleśnienie pewnego rozwiniętego projektu, albo od środka, poprzez uczestnictwo w generatywnym ruchu, w którym organizm rośnie i zyskuje kształt, czyli w procesie jego stawania się"<sup>42</sup>. Proces stawania się rzeczywistości politycznej i procesy stawania się nowej sztuki były ze sobą powiązane. Codzienne, oddolne i anonimowe performanse Marca '68, jak przemoc na ulicach i wynikający z niej lęk, wyłanianie, piętnowanie i wykluczanie obcych oraz uświadomienie sobie performatywnej siły słów, kategorii i haseł, miały wpływ na całe społeczeństwo, w tym na artystów. Może nawet tym bardziej na artystów, gdyż sztuka w tym czasie jak nigdy wcześniej zainteresowana była życiem codziennym. Skierowanie wzroku na performans codzienności, siłą rzeczy przybliżyła nam więc także sztukę.

Co pozwalają dostrzec polskie artystyczne performanse Marca? Niewątpliwie były próbami budowania małych wspólnot, oddolnych, prywatnych niezależnych "antystruktur" wobec unifikującej superstruktury władzy. Jeśli spróbować spojrzeć na sztukę tego czasu jak na performowanie wspólnoty, można w niej dostrzec dwa różne nurty. W obu tworzy się wspólnota, krótkotrwała i "oporna" wobec władzy. Oporna w tym sensie, o jakim pisał ostatnio Andrzej Turowski, a więc nie poprzez zaangażowanie polityczne "starego typu", ale poprzez zrywanie z potoczną racjonalnością i estetycznym porządkiem, przez tworzenie przerw "w ciągłości politycznego i artystycznego czasu"<sup>43</sup>. Swoistą propozycję takiej wspólnoty wysunął Jerzy Beres. W dwóch akcjach z 1968 roku artysta zaangażował publiczność do wspólnego wznoszenia stosu lub ołtarza. Nazywając swe akcje *Przepowiedniami*, nawiązał do mesjańskiego nurtu kultury polskiej, gdzie artysta jako wybrany ukazuje przyszłość jako wyzwolenie lub cierpienie, które wymaga ofiar. Manifestacje Jerzego Beresia, w czasie których artysta rozpinął na łuku biało-czerwoną flagę, oznaczały, jak pisze Klara Kemp-Welch, "deklarację dalszej walki o niepodległość Polski" i stanowiły wezwanie, by "przeżywając zbiorową katarsis działać wspólnie w czasie ogólnonarodowego kryzysu". Beres budował na pozytywnych emocjach, przejmował patriotyzm na rzecz niewielkiej i niekontrolowanej odgórnie wspólnoty. Zupełnie inaczej działał Matuszewski, a w samym tym nurcie lokowałabym zarówno wcześniejszą interaktywną wystawę *Aranżacja* Kozłowskiego, jak i późniejszy występ studentów Kantora pod hasłem "My nie śpimy". Tutaj wspólnota była oparta na negacji, zerwaniu i zniszczeniu. Nie powstawała w czyjeś "imię", nie miała określonego i zakorzenionego w romantycznym imaginariu celu. Raczej, i w tym widziałabym odbicie negatywnej performatywności "Marca", powstawała, by żenować i zawstydząć, obnażać bliskość drugiej osoby jako zagrożenie, naruszać ideę prywatności jako bezpiecznego schronienia, a więc ukazywać, że to, co prywatne jest zarazem publiczne, i najbardziej prywatne gesty mogą być ujawnione i skompromitowane.

<sup>42</sup> T. Ingold, *Człowieczyć to czasownik*, tłum. E. Klekot, [w:] M. Buchowski, A. Bentkowski (red.), *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, Poznań 2014, s. 534, cyt. za Nycz, op. cit., s. 83.

<sup>43</sup> A. Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 29.





Fig. 7. Andrzej Matuszewski i jego pies Urban w Galerii odNOWA, Poznań, 1969, fot. Tadeusz Rolke. Copyright: Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

Być może dlatego sztuka Jerzego Beresia, która w sposób bezpośredni kojarzy się z walką o wolność, znalazła się w polu analizy sztuki w kontekście Marca '68. Trudniej w nim zobaczyć inne happeningi z tego czasu, ukazujące niemożność budowania wspólnoty na pozytywnej więzi, przepojone wątpliwościami, nie dające nadziei na znalezienie "wspólnego języka". Myślę jednak, że ich rozumienie w kontekście Marca '68 również jest uprawnione. One także powstały jako odpowiedź na zarysowującą się przemocową wizję budowania homogenicznej wspólnoty wokół wielkich jednoczących wartości: kultury, tradycji, narodu. Dwa happeningi: poznański i zielonogórski, które należą do przeoczonych performatyki Marca '68, mówiły o tym, że zasadniczą społeczną emocją jest nieufność do wspólnoty. Nieufność jest zresztą słowem adekwatnym, należy do epoki. Stanisław Barańczak w swym programie poezji krytycznej, wywodzącym się z poezji lingwistycznej i filozofii marksizmu a sformułowanym na przetomie dekad, zaproponował jako naczelną kategorię "nieufność"<sup>44</sup>. Tylko nieufność w poezji, pisał też w wydanym w 1970 roku tomiku, "usprawiedliwia dzisiaj jej istnienie"<sup>45</sup>. "Performowanie nieufności" jest być może tym, co było najbliższe opisywanym tutaj wystąpieniom.

<sup>44</sup> S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław 1971.

<sup>45</sup> Id., *Jednym tchem*, Zrzeszenie Studentów Polskich "Orientacja", Warszawa 1970.