

LECHOSŁAW OLSZEWSKI

DZIAŁALNOŚĆ WARSZTATU FORMY FILMOWEJ JAKO PRZYKŁAD STRATEGII SZTUKI WOBEC WŁADZY W POLSCE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

Czterdziestopięciolecie PRL było wyjątkowym okresem w naszych dziejach. Spór o jego miejsce w historii Polski toczy się właściwie nieprzerwanie – choć ze zróżnicowanym nasileniem – od kilku lat i nie wpływa li tylko na kształt debat politycznych. Ocena PRL jest dzisiaj „problemem poznawczym, moralnym i ideowym”¹ uwarunkowanym obok wielu różnych czynników także czynnikiem demograficznym – życiorysy dziewięćdziesięciu trzech procent Polaków powyżej czternastego roku życia wpisane są w historię PRL. „Potrzeba obrony sensu własnego życia, własnych postaw i zachowań jest u nich psychologicznie zrozumiała”² i w decydujący sposób kształtuje oblicze historycznych sporów.

Od tych uwarunkowań nie są wolni również historycy sztuki, którzy dokonują analizy twórczości artystycznej tego okresu. Jeżeli w przypadku pierwszych kilkunastu lat Polski Ludowej możliwa jest między nimi rzeczowa dyskusja i porozumienie, tak w przypadku interpretacji okresu późniejszego (szczególnie lat siedemdziesiątych) nie ma o tym mowy. Właśnie ten okres poddawany jest nieustannie szczególnej mitologizacji kreującej PRL raz na inferno, innym zaś razem na utracony raj. Paradoksalnie mitologizacje te rzadko biorą pod uwagę związki kultury i władzy³. Jedy-

¹ Taki pogląd wyraził M. Głowiński w dyskusji, która toczyła się na łamach „Tygodnika Powszechnego” od 15 maja 1994 do 5 listopada 1995 roku (opublikował ją „Znak” jako: *Spór o PRL*, Kraków 1996, s. 39).

² K. Kersten, tamże, s. 17.

³ Zob. wypowiedzi artystów, krytyków i animatorów, np. w: „Res Publica” 1991, nr 1 (39), s. 35-43 (J. Kaczmarek (!), G. Pabel, J. A. Zieliński, J. Sempoliński, W. Freudenreich, M. Dziewulska, B. Majewska, W. Juszcak) oraz w: „Kresy” 1994, nr 19, s. 162-188, (M. Ujma, J. Waltoś, W. Skrodzki, J. St. Wojciechowski, A. Mroczek, J. Woźniakowski, A. Osęka, L. Lechowicz, J. Robakowski, P. Kwiek, W. Borowski, D. Jarecka).

na próbę krytycznego opisu sztuki i kultury w latach siedemdziesiątych podjął Piotr Piotrowski w książce *Dekada*⁴, ale – jak zaznaczył we wstępie – praca „(...) nie jest próbą opracowania kultury artystycznej lat siedemdziesiątych, nie rości sobie też pretensji do miana analizy tamtego czasu”⁵. Powstanie takiego opracowania jest zresztą niemożliwe, bowiem nie istnieją praktycznie żadne analizy szczegółowe.

Niniejszy tekst poświęcony został działalności Warsztatu Formy Filmowej (dalej WFF), jednej z najważniejszych grup artystycznych działających w Polsce w latach siedemdziesiątych⁶. Z jednej strony ma on ukazać twórczość WFF jako część kultury artystycznej tego okresu, z drugiej zaś jest próbą interpretacji zarówno niektórych filmów, jak i wielu akcji tej grupy. Podstawową jednak perspektywą jest tu uwikłanie sztuki w politykę, powiązanie kultury z władzą⁷.

Sztuka WFF nie sytuuje się jednak jedynie w płaszczyźnie dyskursu wyznaczanego dynamiką zależności między władzą i sztuką (kulturą plastyczną). Twórczość WFF należy rozpatrywać raczej w polu trójkąta, którego wierzchołki tworzą władza, kultura plastyczna i film. Jak sądzę, powiązanie tej twórczości z przemianami zachodzącymi w polskiej kinematografii daje zupełnie nowy obraz WFF. Napięcia w ramach tego pola nie mają jednak równej wartości. Ze względu na specyfikę produkcji filmowej władza mogła znacznie bardziej ingerować w twórczość tego typu niż w działania pisarzy, malarzy czy kompozytorów.

Próbując określić wpływ polityki na kulturę, nie możemy posługiwać się anachronicznym modelem scentralizowanej władzy. Nie będzie nas interesować modernistyczna zasada dominacji, która pozwala podzielić ludzi na rządzących i rządzonych. Bliższe są nam koncepcje odwołujące się do tzw. realistycznego modelu władzy, czy też koncepcji komunikacyjnej.

⁴ P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.

⁵ Zob. recenzje: M. Poprzeczka, *Nie przerwana dekada*, „Obserwator Codzienny” 1992, nr 22; J. Koźbiel, *Pies odgrzebany*, „Exit” 1992, nr 2 (10); W. Okoń, *Wokół Dekady*, „Format” 1992, nr 1/2 (6/7); D. Jarecka, *Niewinne ofiary prześladowań*, „Tygodnik Literacki” 1992, nr 0 (29 kwietnia); J. Królak, *Artyści na dworze tyrana*, tamże; J. Ciesielska, *Tęsknota za Matejką*, „Obieg” 1992, nr 2/3 (34/35); R. W. Kluszczyński, *Wizje sztuki upadłej*, tamże; A. Sobota, *Pseudo 70*, „Obieg” 1993, nr 1/2 (45/46); P. Kosiewski, *O artystach i nie tylko*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 210-212; L. Lachowicz, *Sztuka w granicach politycznego bezpieczeństwa – o Dekadzie Piotra Piotrowskiego*, tamże, s. 213-220.

⁶ Mimo że WFF nie tworzył zespół osób, który konsekwentnie realizował ściśle określony program, a raczej grupa indywidualności artystycznych, wydaje się, iż okres ich „wspólnej” pracy można znacznie trafniej opisać zarysowując ich stosunek do władzy niż poprzez koncentrowanie się na tym, co ich dzieliło.

⁷ Taką perspektywę w badaniu ekspresjonizmu abstrakcyjnego przyjął S. Guilbaut (*Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992).

Spoglądając na powiązania kultury i ekonomii przez pryzmat polityki, Hal Foster wyróżnił dwa stanowiska: radykalne i umiarkowane⁸. Wedle pierwszej opcji, w której zakłada się połączenie kultury i ekonomii, mamy do czynienia z systemem, wobec którego opór jest całkowicie daremny, bowiem kultura staje się towarem: „(...) towar, byśmy mu ulegli, nie potrzebuje już maski indywidualnej bądź społecznej wartości. Jest usprawiedliwieniem sam dla siebie, sam jest własną ideologią. Kapitał przenika tutaj nawet znaki, co sprawia, że sprzeciw wobec kodu *via* kod jest strukturalnie niemal niemożliwy. Gorzej, sprzeciw może być w zмовie z działaniem samego kapitału”⁹.

Wedle opcji umiarkowanej kultura nie jest efektem działania determinant ekonomicznych (mecenat itp.), czy też bezpośrednim odbiciem ekonomii, lecz przestrzenią, w której toczy się walka, gdzie nadzór władzy ściera się z oporem wobec hegemonii obowiązującego porządku kulturowego i społecznego. Dla naszej analizy przyjęliśmy właśnie tę opcję. Zakładamy więc możliwość kontestacji władzy¹⁰, czy może raczej sposobów, w jaki się objawia. Przy czym władza za Michelelem Foucaultt rozumiana będzie raczej jako „(...) sieć nieustannie napiętych, nieustannie aktywnych stosunków, niż jakiś przysługujący na stałe przywilej”¹¹. Nie będziemy więc mówić o sztuce opozycyjnej z jej politycznym zabarwieniem, ale

⁸ H. Foster, *O idei sztuki politycznej*, tłum. E. Mikina, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 128. Oczywiście analiza ta dotyczy, mówiąc słowami Karla R. Poppera, realiów społeczeństw otwartych. Polskie społeczeństwo lat siedemdziesiątych trudno określić tym mianem. Nie można jednakże bezdyskusyjnie nazwać go społeczeństwem zamkniętym. Trafniejsze wydaje się funkcjonujące wówczas popularne powiedzenie, że istotą ustroju PRL był „totalitaryzm plus bałagan”. Rządy totalitarne były zaledwie ideą gorliwych aparatczyków, ale jej wprowadzeniu przeszkadzała powszechna bezwolność i brak skrupulatności w wypełnianiu odgórnych poleceń.

⁹ Tamże. Taką postawę reprezentuje np. Jean Baudrillard, zdaniem którego władza stała się rodzajem symulacji i „w końcu nie wie się, gdzie ona jest”, nie można się więc wobec niej opisać (*Gra resztkami*. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh, (w:) *Postmodernizm a filozofia*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 203-228).

¹⁰ Np. wg A. Turowskiego sztukę krytyczną uprawiał w latach siedemdziesiątych K. Wodiczko, zob. tenże, *Krzysztof Wodiczko: dekada lat 70*, w: *Krzysztof Wodiczko* (kat.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992.

¹¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 33. W naszym rozumieniu związki między władzą a działaniami jednostek nie podlegają prostej interpretacji, bowiem „(...) nie są to relacje jednoznaczne – mają niezliczone punkty konfrontacji, ogniska niestabilności, z których każde zawiera właściwe sobie ryzyko konfliktu, walki i przejściowo przynajmniej odwrócenia stosunku sił. Zburzenie tych «mikrowładz» nie podlega prawu «wszystko albo nic»; nie osiąga się go raz na zawsze przez kontrolę nad aparatem czy przez nowe sposoby funkcjonowania instytucji lub ich destrukcję; każdy lokalny epizod tej walki wpisuje się do historii jedynie przez efekty, jakie wprowadza do ujmującej go całościowej sieci relacji” (Tamże, s. 34).

o sposobie oporu wobec nadzorującej władzy. Przeciwwstawienie się jej nie jest równoznaczne z uzyskaniem statusu opozycjonisty w potocznym rozumieniu tego słowa. Nie oznacza to również, że będziemy rekonstruować intencję artystów, raczej spróbujemy zbudować jedną z optyk¹², ugruntowaną jednak w postawie twórców¹³.

Sztuka polska okresu powojennego w szczególny sposób poddawana była presji władzy. Kluczowe znaczenie dla jej strategii miał epizod realizmu socjalistycznego¹⁴. Wówczas związki sztuki i polityki zostały najjaśniej określone. Władza, wciągając artystów bezpośrednio w mechanizmy pozaartystyczne, nadała ich działaniom charakter przedmiotowy. Istnieć artystycznie oznaczało przyjąć panującą ideologię i realizm jako formę wypowiedzi. Dopiero kompromitacja stalinizmu zmusiła władzę do większej elastyczności.

Przemiany polityczne w połowie lat pięćdziesiątych w zasadniczy sposób zmieniły obraz polskiej kultury. Odwilżowa „liberalizacja” sprzyjała odrodzeniu sztuki nowoczesnej, którą zainteresowane było zarówno środowisko artystyczne, jak i kręgi władzy. Socrealistyczna koncepcja kultury musiała ustąpić. Wrócili artyści związani z „(...) unowocześnioną (poodwilżową), ale też uwspółcześnioną (figuratywną) – tradycją kolorystyczną (...). Ponieważ życie artystyczne skupione było w kilku mniej lub bardziej zmonopolizowanych obszarach, oni – poprzez wyższe uczelnie, związek twórców oraz agendy Ministerstwa Kultury i Sztuki – przejęli dyskurs oficjalnej kultury artystycznej”¹⁵.

Ale w opozycji do tego systemu powstawała inna sztuka – sztuka krytyczna, której twórcy odrzucali tradycję obrazu z jego muzealnym kontekstem. Sztuka ta lansowana była przez nowo powstałe w latach 1961-1967 galerie: „El” (Elbląg), „odNowa” (Poznań), „Współczesna” (Warszawa), „Foksal” (Warszawa), „Pod Moną Lizą” (Wrocław). Tworzyły one alternatywny wobec oficjalnego obiegu sztuki. Tym samym naruszały skanonizowaną i kontrolowaną przez establishment strukturę życia artystycznego. Wyłamywały się z systemu.

¹² Właściwie będziemy „snuć opowieści” w rozumieniu Franklina R. Ankersmita.

¹³ J. Robakowski w taki sposób podsumowywał działalność WFF: „Zaczęliśmy sobie wtedy zdawać sprawę, że działalność twórcza wobec rzeczywistości jest możliwa tylko w ten sposób, żeby nie dać się w tę rzeczywistość wciągnąć, nie dać się wplątać ani w kontemplację ani protest, natomiast działać tak, żeby zaistnieć jako osobowość swojego czasu, niezależnie i samoistnie, a jednak właśnie dlatego – bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, kształtować ją i krytycznie opisywać” (*Awangarda po rewolucji. M. Szybiś rozmawia z Józefem Robakowskim*, „Gazeta Festiwalowa” nr 5, 4 VI 1981, Kraków, przedruk: J. Robakowski, *Dekada 1980-1990*, Koszalin 1990, s. 6-7).

¹⁴ Zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986.

¹⁵ P. Piotrowski, *Galeria „odNOWA” jako mikroświat lat sześćdziesiątych*, (w:) *Galeria odNOWA* (kat.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 16.

Sztuka następnej dekady – w interpretacji Piotrowskiego – nie miała już nic wspólnego z postawą krytyczną. Nowa polityka kulturalna, oparta na akceptacji artystycznych biegunów sztuki (realizm-awangarda¹⁶), spowodowała, że władza przyswoiła sobie dyskurs neoawangardowy czy raczej „pseudoawangardowy”¹⁷. Taka właśnie sztuka była niezbędna władzy. Wymagano od artystów neutralności, akrytycyzmu, z drugiej zaś strony aktywności, eksperymentu formalnego, nowoczesnych stylistyk, które mogły poświadczyć „okcydentalizm” społeczeństwa „Drugiej Polski”. Z tymi sugestiami należy się zgodzić¹⁸. Ale jeżeli nawet przyjąć, że twórczość „pseudoawangardy” stała się dyskursem władzy, to nie był to jedyny język, z którym się ona identyfikowała. Wciąż żywotna była przecież tradycja kolorystyczna. Władza nie zmieniła radykalnie swojej optyki postrzegania kultury. Państwo nie ograniczało przecież swobody twórczej i w latach sześćdziesiątych, dopuszczało „eksperymenty formalne”, zastrzegając sobie prawo do pewnych ograniczeń oraz „inspiracji”, np. poprzez politykę zamówień czy zakupów. Podobnie działo się w latach siedemdziesiątych, ale owo działanie nie było realizacją określonego programu. O kształcie zbiorów muzealnych wciąż decydowały upodobania dyrektorów poszczególnych instytucji. Wystarczy porównać zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu i we Wrocławiu. W tym pierwszym trudno doszukać się dzieł „pseudoawangardowych” z lat siedemdziesiątych, natomiast można wyrobić sobie zdanie na temat polskiego „koloryzmu” owego czasu. Na próżno szukać wśród odbiorców nagród Ministerstwa Kultury i Sztuki „formalnych eksperymentatorów”¹⁹, bowiem kryteria,

¹⁶ Została ona wyrażona w artykule wstępnym *Realizm i awangarda* redaktora naczelnego „Sztuki” – Krzysztofa Kostyrki („Sztuka” 1974, nr 1).

¹⁷ Termin ten wprowadził w 1975 roku Wiesław Borowski, kierownik galerii „Foksal”, w dwóch artykułach: *Pseudoawangarda* i *W odpowiedzi odpowiedziom* („Kultura” 1975, nr 12 i 25), w których podjął próbę postawienia pytań o wartości w środowisku neoawangardy lat siedemdziesiątych. Zaatakował przede wszystkim artystów debiutujących na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a rozwijających ożywioną działalność opartą na ideach sztuki konceptualnej oraz często używających tzw. fotomediów – fotografii, filmu i video.

¹⁸ Dobrym przykładem są, jak się wydaje, losy dokumentacji akcji Jerzego Kaliny (23 lub 24 XII 1972) – „Wigilia”, która na kolorowych slajdach, wykonanych przez Zofię Kulik i Pawła Kwieka, miała być prezentowana na VIII Biennale Młodych w Paryżu. Jednak komisja kwalifikacyjna zakwestionowała wybór komisarza działu dokumentacji polskiej części Biennale, Olgerda Truszyńskiego, argumentując to tym, że wydźwięk pracy Kaliny jest zbyt „mizerialistyczny”, eksponuje biedę, co nie zgadza się z oficjalnie propagowanym obrazem Polski gierkowskiej. Zob. O. Truszyński, *VIII Biennale Młodych w Paryżu*, „Biuletyn ZPAP” 1973, nr 2-3 (112-113), s. 69; [sprost. K.K.] *Listy do redakcji*, „Biuletyn ZPAP” 1974, nr 2-3 (115-116), s. 122; *Repassage* (kat.), Galeria Zachęta, Warszawa 1993, s. 72 (tutaj argumentacja komisji).

¹⁹ Zob. zestawienia w: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, t. II, Warszawa 1991.

według których były one przyznawane, eliminowały ludzi młodych. To nie oni odbierali pochwały od władz²⁰. Różnice między strategią mecena-tu państwowego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie były więc aż tak wyraźne²¹. Pojawiły się oczywiście nowe elementy, ale raczej tę politykę retuszowały niż rewolucjonizowały. Sterowanie kulturą opierało się przeważnie na układach towarzyskich, w mniejszym zaś stopniu było uzależnione od prezentowanych postaw. Władzy była potrzebna „pseudoawangarda”²², ale należy podkreślić, że sytuacja była bardziej skomplikowana, a wykorzystywanie nowych stylistyk nieraz obracało się przeciw niej samej. Mamy nadzieję, że wykażemy to interpretując twórczość WFF. Należy jednak przede wszystkim zmienić perspektywę analizy. Działalność WFF, jak wspomnieliśmy, wpisuje się zarówno w dyskurs sztuk plastycznych, jak i polskiej kinematografii. Zarysujmy więc najpierw kontekst twórczości filmowej.

Sytuacja filmu w systemie totalitarnym była zupełnie inna niż sztuk plastycznych. Jego miejsce ściśle określała ideologia oddziałująca na produkcję i dystrybucję. Władza objawiała się tu przede wszystkim w formułowaniu prawomyślnych tematów, wyborze odpowiednich artystycznych środków ich realizacji i kształtowaniu repertuaru kinowego. Propozycje w tych obszarach miały charakter wytycznych i często przybierały formę administracyjną.

Koniec lat sześćdziesiątych był okresem burzliwych przekształceń w polskim kinie. Przede wszystkim zmieniła się rola zespołów twórczych. Ograniczono ich autonomię oraz samodzielność produkcyjną, którą osiąga-

²⁰ Można w tym miejscu przytoczyć wystosowany w 1975 roku, a więc rok po wystąpieniu Kostyrki, list I Sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka do prof. L. Michalskiego: „Serdecznie gratuluję osiągnięć w pracy twórczej w roku XXX-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. (...) Nasza partia przywiązuje wielką wagę do rozwoju kultury i sztuki. **Szczególnie cenimy ten nurt twórczości artystycznej, który łączy mistrzostwo formy z głębią treści, niesie wartości humanistyczne, sprzyja kształtowaniu społeczeństwa w duchu ideałów patriotyzmu i socjalizmu** [podkr. – L.O.]. Jestem przekonany, że polscy plastycy wzbogacać będą nadal kulturę narodową dziełami spełniającymi te oczekiwania...” („Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1975, nr 1 (118), s. 40). Cóż, obrazów Michalskiego w żaden sposób nie można zaliczyć do kategorii twórców „pseudoawangardowych”.

²¹ A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki – mecenat czy zarządzanie?*, (w:) *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1987, s. 345.

²² Choć znamienna jest tu wypowiedź J. Kaczmareckiego („Res Publica” 1991, nr 1 (39), s. 35): „Spotkanie w Ministerstwie z udziałem Iwaszkiewicza przyniosło także klasyfikację sztuki PRL-u z **politycznego** punktu widzenia. Na tymże spotkaniu Kraśko [ówczesny kierownik Wydziału Kultury KC PZPR – przyp. L. O.] umieścił sztuki plastyczne na **końcowym** miejscu z punktu widzenia potrzeb politycznych i propagandowych, ale znaleźliśmy się w niezłym towarzystwie, bo razem z kompozytorami, niżej byli tylko lutnicy. Można powiedzieć, że pozycja prawie idealna. Na pierwszym miejscu była oczywiście literatura i film”.

nęły po 1956 roku²³. Filmowiec nie miał być kreatorem, lecz odtwórcą, a raczej nadzorcą uwizualniania politycznych życzeń²⁴. Nowa organizacja miała stanowić jeszcze skuteczniejszy instrument ingerowania w proces twórczy, choć i tak istniała już skomplikowana struktura eliminująca wszelką „nieprawomyślność”. Każdy scenariusz musiał być najpierw zaopiniowany przez Komisję Ocen Scenariuszy, potem następowały dyskusje kolaudacyjne. Ich przejście nie było jednakże ostatecznym ogniwem systemu nadzoru, jeżeli bowiem w ostatniej chwili negatywnie oceniono film, wtedy zawsze można go było skierować do wyświetlania w kinach studyjnych w ramach tzw. wąskiego rozpowszechniania²⁵.

W kwietniu 1969 roku na naradzie filmowców wiceminister kultury i sztuki, Czesław Wiśniewski, skrytykował dotychczasową koncepcję filmu współczesnego, zbudowaną – jego zdaniem – przede wszystkim na aspektach krytycznych wobec polskiej rzeczywistości. „Tymczasem sztuka wartościowa pod względem artystycznym to również sztuka pozytywna, afirmująca, to również sztuka odkrywająca człowieka i jego optymizm, mimo złożonej sytuacji politycznej i moralnej dzisiejszego świata”²⁶. Filmowcy powinni więc przedstawiać awans społeczny, cywilizacyjne przemiany na wsi, bezpieczeństwo socjalne i aktywną działalność młodzieży. Równie ważne jak interpretacja teraźniejszości było rozumienie przeszłości. Wciąż przecież potrzebne były wykładnie początków Polski Ludowej i ukazanie „prawdziwego oblicza” Polski przedwrześniowej.

Władza mogła liczyć na szerokie grono podległych urzędników kineematografii, natomiast na tych, którzy nie chcieli się podporządkować, rozpoczęto prasową nagonkę²⁷. Nie ominęła ona również szkoły filmo-

²³ Zob. K.T. Toeplitz, *Ministerstwo planu i wizji*, „Kultura” 1972, nr 14.

²⁴ Władza dawała dokładne instrukcje: „Zadaniem zespołu twórczego jest prowadzenie działalności ideowo-programowej w zakresie literackiego przygotowania produkcji filmu, opracowania scenariuszy i innych dzieł literackich oraz kształtowania w ten sposób ideowego, tematycznego i artystycznego profilu produkcji filmów fabularnych” – projekt regulaminu zespołu twórczego (tekst w aktach NZK); cyt. za: R. Konieczek, *Kultura filmowa, polityka repertuarowa i produkcyjna*, (w:) *Historia filmu polskiego*, t. VI, pod. red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 499).

²⁵ Kłopoty z rozpowszechnianiem miał J. Rybkowski – autor *Rassenschade*, H. Kluba (*Słońce wschodzi raz na dzień*) trzy razy zmieniał zakończenie, a *Diabla* A. Żuławskiego, wyprodukowanego w 1972 roku, skierowano do rozpowszechniania w roku 1987. Mimo nowego kursu deklarowanego przez ministra J. Tejchmę w 1971 roku, trudności miały np. *Trzeba zabić tę miłość* J. Morgensterna i *Jak daleko stąd, jak blisko* T. Konwickiego.

²⁶ Cz. Wiśniewski, *W poszukiwaniu filmu współczesnego*, „Ekran” 1969, nr 20.

²⁷ Dotyczyła ona reżyserów, szefów produkcji, pedagogów PWSTiF w Łodzi zob. np. W. Wierzewski, *Aby „zaangażowanie” przestało być zastoną dymną*, „Ekran” 1968, nr 16; R. Gontarz, *Szargam świętości*, „Prawo i Życie” 1968, nr 7; M. Gardowski, *Niezastąpieni w PWSTiF*, „Ekran” 1968, nr 15; M. Gardowski, *Komu przyniosło to splendor?* „Ekran” 1968, nr 16; tenże, *O właściwą atmosferę w filmie polskim*, „Ekran” 1968, nr 17.

wej²⁸. Nie oznaczało to oczywiście, że dysponenci kultury PRL stracili nad nią kontrolę. Władza zawsze mogła manipulować młodymi twórcami. Grając kartą fabularnego debiutu, pozostawiała absolwentów szkoły filmowej w niepewności i w ten sposób wpływała na ich wybory.

W takiej perspektywie zupełnie inaczej niż dotychczas należy ocenić decyzję dotyczącą rozpoczęcia działalności łódzkiej grupy. Warsztat po-



Ryc. 1. Zdjęcie grupowe (collage J. Robakowski). Od lewej stoją: J. Połom, W. Bruszewski, W. Antczak, J. Łomnicki, T. Junak, A. Mikołajczyk. Od lewej siedzą: L. Członowski, Z. Sowiński, J. Robakowski, P. Kwiek, K. Bendkowski, Z. Rybczyński, A. Różycki, R. Waśko. Wszystkie zdjęcia pochodzą ze zbiorów Exchange Galery – Łódź

²⁸ „Chcemy wyrazić nasze oburzenie z powodu postawy części wykładowców i słuchaczy Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Domagamy się ukarania winnych. Domagamy się również wprowadzenia takiej atmosfery pracy tej placówki, aby gwarantowała ona wychowanie przyszłych twórców filmowych na artystów zaangażowanych w sprawy naszego budownictwa socjalistycznego. Jesteśmy przeciwni cieplarnianej aurze, w której dominantą zainteresowań są nowinki i modne zachodnie eksperymenty filmowe, często wątpliwego autoramentu, nie tylko pod względem ideowym, lecz także i artystycznym” (Rezolucja POP PZPR Naczelnego Związku Kinematografii, „Film” 1968, nr 16; zob. inne rezolucje POP PZPR przy różnych ciałach: „Film” 1968, nr 14, 19, 20, 23).

wstał w październiku 1970 roku, w okresie kształtowania się nowego systemu. Powołany został przez grono studentów i absolwentów Filmówki. W pracach zespołu uczestniczyli – oprócz Wojciecha Bruszewskiego, Antoniego Mikołajczyka, Józefa Robakowskiego i Andrzeja Różyckiego – Paweł Kwiek, Jacek Łomnicki, Ryszard Waśko, Tadeusz Junak, Marek Koterski, Kazimierz Bendkowski, Zbigniew Rybczyński, Ryszard Gajewski, jak również Jan Freda, Janusz Połom, Ryszard Lenczewski, Zdzisław Sowiński, Andrzej Paruzel, Janusz Kołodrubiec, Janusz Szczerek i Tomasz Konart²⁹.

„Warsztat – jak głosił manifest grupy – realizuje: filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyki, zdarzenia, interwencje. Warsztat uprawia także działalność krytyczną i teoretyczną. Nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie. Warsztat bada i ma ambicje rozszerzać możliwości sztuk audiowizualnych w oparciu o aktualne tendencje w sztuce współczesnej”³⁰.

Już z tego krótkiego fragmentu możemy się zorientować, jak ważna dla członków WFF była sytuacja w filmie polskim, skoro w manifestie zawarli deklarację dotyczącą bezinteresowności działań i ich niekomercyjności. Owa deklaracja już u progu funkcjonowania sytuowała twórców poza systemem³¹. Powstanie WFF dawało młodym filmowcom szansę zaprzeczenia jego wyrazistemu mechanizmowi. Oczywiście pozostawał nadzór szkoły, ale nie był on rygorystyczny i pozostawiał dużo swobody w działaniu. Szkoła zapewniała bazę techniczną, natomiast prace zespołu nie były realizacją jej programu. Rządził się on swoimi prawami i wspólnie decydowano o realizacji danego projektu. Charakter tworzonych filmów zapewnił im także niezależność od mechanizmów dystrybucji i polityki repertuarowej. Społeczne funkcjonowanie filmów miały zapewniać organizowane przez WFF „spotkania ze sztuką”, takie jak elbląskie „Kinolaboratorium” w 1973 roku (w ramach stworzonego przez Gerarda Kwiatkowskiego „Biennale Form Przestrzennych”). Były one alternatywą dla oficjalnych imprez, których najważniejszym zadaniem było samo istnienie, a publiczne nagłaśnianie stanowiło dla władzy okazję do

²⁹ Oczywiście nie wszyscy byli członkami Warsztatu od początku; współpracowali także: J. Zagrodzki, A. Barański, J. Świdziński, G. Kwiatkowski, Z. Dłubak, G. Królikiewicz; sympatyzowali: F. i S. Themersonowie, E. Rudnik, A. Pawłowski, J. Patkowski, B. Schäffer, K. Sosnowski, J. Kurek i wielu innych; zob. J. Ciesielska, *Fotografia, film, wideo w Polsce – kalendarium wydarzeń*, (w:) *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź 1989, s. 188; por. T. Samosionek, *Sztuka wideo w Polsce 1973-1988*, Łódź 1989, s. 329.

³⁰ Tekst wydany pierwotnie w formie ulotki był wielokrotnie przedrukowany np. w: „Powiększenie” 1988, nr 3 (31), s. 104-105.

³¹ Tę postawę realizowali tak konsekwentnie, że do dzisiaj filmy WFF pomijane są w historii polskiego kina!



Ryc. 2. Galeria „El” w Elblągu (fot. J. Robakowski). W dniach 15-20 VI 1973 roku WFF zorganizował tutaj wraz z G. Kwiatkowskim „Kinolaboratorium” (V Biennale Form Przestrzennych)

nagrodzenia – najczęściej w bardzo wymierny sposób – uległych twórców. Natomiast np. wspomniane „Kinolaboratorium” rządziło się zupełnie innymi prawami. „Kino-laboratorium rezygnuje z wszelkiego rodzaju nagród, jurorów, klasyfikacji, honorariów, ocen. (...) Uczestnikom Biennale organizatorzy zapewnili jedynie racje żywnościowe na czas trwania imprezy oraz noclegi (domki campingowe i namioty). Nie wyasygnowano funduszy na honoraria i zwroty kosztów podróży. Podobnie jak w poprzednich Biennale, i tym razem udział w imprezie był całkowicie bezinteresowny. (...) V Biennale zostało pomyślane jako impreza otwarta, obliczona na uczestnictwo miejscowej publiczności (chodziło o konfrontację nie tylko między poszczególnymi orientacjami artystycznymi i dyscyplinami, lecz także o konfrontację między artystami i społeczeństwem”³². Wkrótce przedstawiono powody podjęcia takiej decyzji.

Postawę, jaką przyjęli członkowie WFF wobec sytuacji polskiej kinematografii, próbował scharakteryzować Robakowski w artykule *Paszkwił na polską kinematografię*³³. Autor przedstawił w nim przyczyny jej słabości. „Efekt ten został spowodowany brakiem jakiegokolwiek długofalowej koncepcji odnowy ze strony Resortu. Do tej pory ludzie odpowiedzialni za stan naszej kultury filmowej nie uświadomili sobie, że rozbudowa fatalnie pojętej struktury administracyjnej będzie powodowała systematycznie pogłębiający się regres artystyczny naszej produkcji filmowej. (...) Wszelkie «reformy» proponowane przez urzędników z resortu i NZK przyjęły się jedynie w takiej formie, jaką tolerowali filmowi «bossowie». Dla pozoru i przyzwoitości przewrócono do góry nogami kolejny raz zespoły filmowe, po to tylko, ażeby je zorganizować na «nowo» w jeszcze bardziej dobranym towarzystwie”³⁴. Wskazywał na „masę bezproduktywnych, nie mających nic do powiedzenia «reżyserów», czekających od lat na «wybitny» scenariusz”, na „samozadowolenie z owocnej pracy (...)”, które „(...) potwierdzane jest corocznie wieloma przeglądami, konkursami i festiwalami, których już tyle mamy, że je trudno zliczyć. Wszędzie fety, pełna gala, delegacje, najlepsze hotele, no i wiele, wiele nagród za byle co”. Zakończył: „W tej sytuacji pozostaje mi jedynie wyjście, heroiczne, lecz tym razem konstruktywne i rozsądne – rzucić hasło rozgonić to «filmowe to-

³² Zob. będący rodzajem katalogu „Notatnik Robotnika Sztuki” 1973, nr 5, s. 2; najbardziej spektakularną egzemplifikacją takich założeń była zorganizowana w 1981 roku przez R. Waśko przy współpracy byłych członków WFF i pomocy NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej wystawa – „Konstrukcja w procesie” w hali Zakładu Remontowo-Budowlanego „Budrem” w Łodzi.

³³ Pierwotnie tekst ukazał się w: „Student” 1973, nr 3. Cytuję za: „Powiększenie” 1988, nr 3 (31), s. 120-122.

³⁴ Co zresztą kilka lat później skrzętnie ocenizowano; zob. *Wypisy ze sztuki*, Galeria Arcus, Lublin 1978, s. 39-40.

warzystwo», chore, bezproduktywne, wyizolowane, manieryczne – a przy okazji prowadzące do prowincjonalizmu”.

Cytowana powyżej wypowiedź nie była jedynym tekstem, który wyrażał idee stanowiące podstawę działalności grupy. W 1972 roku, po V Przeglądzie Filmów o Sztuce (22-25 marca w Zakopanem), w „Studentcie” pojawiło się oświadczenie podpisane przez Bruszewskiego, Mikołajczyka, Robakowskiego i Koterskiego, w którym ogłosili: „Uważamy, że organizowanie festiwalu i przeglądów w Zakopanem jest bezsensu. Niech się je urządza tam, gdzie będą dostępne autentycznym, chociaż szeregowym amatorom sztuki, a nie amatorom darmowej delegacyjnej turystyki. Uważamy, że na festiwalach i przeglądach nie powinno się przyznawać nagród materialnych”. I dalej: „Będziemy w każdym wypadku i wszelkimi sposobami starać się o to, aby ludziom bezmyślnym, niekompetentnym lub kłamliwym odechciało się szafować tym terminem [„Wielka Sztuka” – przyp. L. O.] i wszelkim innym pustostwami. Będziemy ich za to publicznie ośmieszać. (...) Wreszcie – zapowiadamy swoją obecność. Ostrzegamy osoby niekompetentne przed pochopnym podejmowaniem się wygłaszania wszelkiego rodzaju pogadanek, referatów – chałtur na festiwalach, sympozjach i przeglądach. Będziemy też bezwzględnie tępić wszelkie dyskusje prowadzone w formie «być może lecz niemniej, ewentualnie bezsprzecznie», będącej doskonałym i perfidnym narzędziem w zacieraniu, gubieniu, rozmydłaniu prawdy. Będziemy je tępić bez względu na to, czy są wynikiem złej woli, czy bezmyślności i nieuctwa”³⁵. Nie były to tylko czcze zapowiedzi, ale ostatnie ostrzeżenie dla różnego rodzaju „chałturników”.

WFF powstał w okresie przemian nie tylko w polskiej kinematografii, ale całego systemu kultury. Rozpoczynający wspólną działalność młodzi twórcy nie byli jednak debiutantami, bowiem już od dłuższego czasu prowadzili aktywne życie artystyczne. Z tego powodu ich deklaracje nie były przypadkowymi głosami, ale wnioskami wyciągniętymi z wnikliwej obserwacji. Z pełną świadomością zdecydowali się przełamać określone przez władze reguły systemu i tworzyć „ogniska niestabilności”.

Analizując twórczość WFF, akcentuje się podjęcie przez członków grupy badań nad właściwościami medium filmowego³⁶. Z tego powodu powstałe prace zalicza się do nurtu sztuki konceptualnej, która na terenie kina przybrała postać tzw. filmu strukturalnego, i łączy się z dokonania-

³⁵ Oświadczenie, „Student” 1972, nr 9.

³⁶ Zob. artykuły R. W. Kluszczyńskiego np. *Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Oko i Ucho” 1989, nr 1; *Film awangardowy i sztuka video w Polsce*, (w:) *Środek Europy* (kat.), CSW-Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991; por. *Józefa Robakowskiego Przestrzenie energii kinetycznych*, (w:) *Przestrzeń energii kinetycznych* (kat.), CSW-Zamek Ujazdowski, Warszawa 1994.

mi Michaela Snowa, George'a Landowa, Paula Sharitsa. Sztuka koncepcyjna w Polsce w dużej mierze zawdzięczała swoje oblicze tradycji sztuki polskiej oraz rosyjskiej lat dwudziestych i trzydziestych. Idee konstruktywistyczne były także ważnym źródłem inspiracji artystyczno-teoretycznej dla członków WFF. Przejęcie tej tradycji w Polsce, choć nie tylko, następowało w formie odpolitycznionej, bowiem konstruktywizm pozbawiano historycznego kontekstu³⁷. Nawet w dobie gierkowskiej liberalizacji nie do przyjęcia było powoływanie się na myśl artystyczną łączącą rewolucję artystyczną z przebudową społeczeństwa³⁸.

W ten sposób sztuka koncepcyjna wsparta na tej tradycji nie mogła być nośnikiem żadnych treści krytycznych³⁹. Zupełnym nieporozumieniem okazało się przekonanie, że dzieło sztuki pozbawione odniesień do zewnętrznej rzeczywistości, skupione na sobie samym, nie może zostać zawłaszczone przez ideologię, a tym samym wykorzystane do innych niż artystyczne celów. Twórczość skupiająca się jedynie na rzeczywistości samej sztuki, nie naruszająca *status quo*, poddawała się mechanizmom władzy tego okresu⁴⁰. Jej znaczenie wyznaczał rytuał sympozjów, plenerów, wystaw, zlotów, spotkań i prezentacji; podobnie jak fikcyjne życie polityczne, wspomagała tworzenie mitologii sukcesu. Funkcjonowała jednak również inna sztuka, która tworzona zgodnie z wnioskami Josepha Kosutha rozpoznawała jednocześnie sytuację społeczną.

Konstruktywistyczna myśl o sztuce nie była dla członków Warsztatu jedynym źródłem inspiracji, równie ważna okazała się tradycja dadaizmu⁴¹, za sprawą której ukształtowana została praktyka WFF; sposób, w jaki „warsztatowe” filmy funkcjonowały. Stało się tak, bowiem postawa

³⁷ Znaczącym aktem wydaje się być zmiana tytułu dokonana przez wydawców książki A. Turowskiego o konstruktywizmie z: *Rewolucja konstruktywistyczna* na *W kręgu konstruktywizmu* (Warszawa 1979).

³⁸ Pewną rolę miało odegrać w tym procesie łódzkie Muzeum Sztuki; „W l. 70. było już zupełnie jasne, że muzeum to w efekcie (a może i w założeniu) zdepolityzuje całą tradycję konstruktywistyczną, intelektualną i artystyczną, wiążąc ją coraz bardziej z konstruktywizmem zachodnim, międzynarodowym, kierunkami takimi jak de Stijl, neokonstruktywizm, op-art czy sztuka kinetyczna” (wypowiedź K. Wodiczko w rozmowie z D. Crimpem, R. Deutsche, E. Lajer-Burkhardt, „October” 1986, nr 38; pol. tłum. w: K. Wodiczko, *Sztuka publiczna*, pod red. P. Rypsona, CSW-Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 53-77).

³⁹ Por. B.H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” nr 55, Winter 1990, s. 105-143.

⁴⁰ Nie sposób przecież twierdzić, że praca Ewy Partum wydrukowana złotymi literami: „Moja idea jest złotą ideą” miała w rzeczywistości PRL podobną wartość, jak zainicjowana w 1973 roku w galerii „Akumulatory 2” akcja Andrzeja Partuma, polegająca na przesłaniu przez różne osoby możliwie dużej ilości zwykłych spinaczy biurowych na adres Ministerstwa Handlu Wewnętrznego.

⁴¹ Zob. *Moje kwiaty są owocem. Z R. Waśko rozmawia R. Schafferski*, „Obieg” 1993, nr 3-4 (47-48).

członków WFF wobec sztuki ukształtowana została, jak sędzę, już w latach sześćdziesiątych i wpłynęła na kształt wspólnej działalności w nurcie sztuki foto-medialnej. Właśnie w początku lat siedemdziesiątych artyści (głównie debiutujący) podjęli problem tzw. nowych mediów, gdyż dynamiczne zmiany w sztuce, które zachodziły w Polsce w latach sześćdziesiątych, w niewielkim stopniu objęły fotografię i film. Członkowie WFF podejmujący idee sztuki analitycznej intuicyjnie skonfrontowali je z wcześniej wypracowanym modelem sztuki. Dzięki temu nie stracili z pola widzenia rzeczywistości pozaartystycznej. Dlatego też angażując się w realizację filmowe, nie zrezygnowali z różnorodnych środków plastycznych: form przestrzennych, przedmiotów gotowych, collage'u, malarstwa. Nową metodą okazały się spektakle audiowizualne, w których współistniał element filmowy, teatralny, muzyczny i fotografia.

Aby wyjaśnić źródła tej postawy, należy cofnąć się do początku lat sześćdziesiątych, kiedy to na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu powstała grupa fotograficzna „Zero-61”⁴². W jej skład wchodził m.in. Robakowski (wcześniej działający w toruńskiej grupie „Oko”), Różycki (od 1963) oraz Mikołajczyk i Bruszewski (od 1967). Należeli oni również do klubu filmowego „Pętla” oraz udzielali się w dwóch innych przedsięwzięciach: interdyscyplinarnej grupie „Krag” (działającej od 1965) oraz fotograficznej „Rytm” (od 1963). Współpraca w latach sześćdziesiątych charakteryzowała się – obok tworzenia czysto tradycyjnych fotografii – prowadzeniem różnorodnych eksperymentów. Chęć zmiany implikowała różnorakie zabiegi na gotowych zdjęciach, jak również najróżniejsze działania w czasie ich powstawania. Odbyswał się specyficzny proces „zaprzeczania” tradycyjnym technikom i konwencjom.

Dla nas najciekawsze jednak będzie przypomnienie dwóch wystaw „Kręgu”⁴³. Wystawy grupy zawdzięczały swój kształt temu samemu sposobowi myślenia o sztuce, jaki zaproponował Robakowski w pracy *Dur-*

⁴² Zob. Grupa fotograficzna „Zero-61” (kat.), Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1986; M. Kokot, *Grupa fotograficzna „Zero-61” (1961-1971)*, (w:) *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1968*, Szczecin 1986, s. 115-131; o działalności środowiska toruńskiego w latach sześćdziesiątych zob. dobrze udokumentowaną pracę B. Szoki, *Galeria „Prezentacje” na tle środowiska fotograficzno-filmowego w Toruniu*, praca magisterska napisana w Instytucie Artystyczno-Pedagogicznym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, Toruń 1976.

⁴³ Robakowski w taki sposób charakteryzował działania grupy: „Lepiej czułem się w grupie równoległej – Krag, która skupiała plastyków, filmowców, poetów, rzeźbiarzy i fotografików; w tej roli, kiedy wykonywaliśmy tam wiele absurdałnych gestów w postaci niesłychanych scenografii w czasie wystaw, całych zdarzeń ... Te wystawy miały charakter zdarzeń parateatralnych z różnymi akcjami, «grepsami», które przeradzały wystąpienia wystawowe w spektakl”. T. Samosionek, *Dla mnie sztuka jest synonimem wolności. Rozmowa z J. Robakowskim, Sztuka video w Polsce 1973-1988*, Łódź 1989, s. 240-260.

szlak (autor na płytę nakleił fotografię kuchennego naczynia, w którego ucho wbił gwóźdź). Na pierwszej wystawie, zorganizowanej w roku 1966 w toruńskiej galerii „Od Nowa”, która mieściła się w Dworze Artusa, fotografie znalazły się w otoczeniu niezwykłych przedmiotów. „Przed Artusem” wywieszono duże koło od wozu jako symbol, zawyły syreny, zabiły dzwony w pobliskim kościele, otwarto duże drzwi i w zabytkowym wnętrzu ukazała się doskonała ekspozycja projektu K. Pęcińskiego, który wykorzystał leżące na dziedzińcu belki przeznaczone do rusztowań i z nich «skonstruował» jakby stelaże, na których eksponowane były prace plastyków (grafików, rzeźbiarzy, malarzy), prace fotografików i poety J. Żernickiego w postaci plansz z tekstami. W tę okoliczność «wstawione» były «przedmioty absurdałne» – wypchane ptaki, cielő dwugłowe, krąg wieloryba i inne kurioza. Oświetleniem zajmowałem się sam [czyli Robakowski – przyp. L. O.]. Pomysł polegał na wycienieniu absolutnym wnętrza, a tylko punktowymi światłami oświetlone były prace, każda swoim światłem. Atmosfera była tajemnicza, powodowała skupienie, ale i strach (...)»⁴⁴.

Druga wystawa zaaranżowana została rok później w piwnicach Ratusza. Łączyła ona również różne elementy: poezję, malarstwo, grafikę, rzeźbę, fotografię. Scenografię tworzyły upozowane manekiny oraz samotnie sterczące ich elementy: ręce, nogi itp. Znalazło się też miejsce na żart, groteskę czy wręcz makabreskę. Co prawda nie pojawiła się na otwarciu kapela cygańska, ale recenzenci podkreślali fakt, że toasty wznoszone były zdrowym i tanim mlekiem.

Poczynania w grupie „Krag” nie pozostawały bez wpływu na działania w innych grupach. W maju 1966 roku na dziedzińcu toruńskiego Uniwersytetu odbyła się wystawa „Zero-61”. Zdjęcia fragmentów rzeczywistości skonfrontowano z nią samą. I tak fotografię spychacza z górą piachu, drzewa z rzeczywistym drzewem, a zdjęcie płotu powieszono na parkanie⁴⁵. W roku 1967 w salach studenckiego klubu „Od Nowa” otwarto wystawę poplenerową. Fotogramy bardzo dużego formatu połączone zostały z rekwizytami z pleneru: rowerami, plecakami, torbami itp. Stworzenie możliwości gry między przedstawieniem, rzeczywistością przedstawianą i rzeczywistością przedstawienia miały tutaj dadaistyczne korzenie; podkreślał to fakt organizowania wernisaży „Kręgu” pierwszego kwietnia.

Wśród eksponujących pojawił się również malarz i fotografik – Józef Korbiela, stworzona przez „zerowców” postać, która mogła firmować prace każdego członka grupy. Jego realizacje były na tyle interesujące,

⁴⁴ J. Robakowski, *Sprawozdanie z „dojrzewania” 1958-1986*, (maszynopis); fragmenty w: *Dekada 1980-1990. Wybór tekstów*, Koszalin 1990, s. 57-60.

⁴⁵ K. Jurecki, *W stronę awangardy fotograficznej 1960-1968. Grupa „Zero 61”, „Projekt” 1988*, nr 1.



Ryc. 3. Wystawa w starej kuźni, Toruń, ul. Podmurna 32. Od lewej stoją: A. Mikołajczyk, W. Bruszewski, J. Robakowski. W tle praca J. Robakowskiego „Opona”

że chciał je nabyć toruński krytyk Marceli Bacciarelli. Niestety, transakcja nie doszła do skutku, bowiem „autor” nie stawiał się na wyznaczone spotkania. Multiplikacja nazwiska nie była oczywiście czymś bez precedensu, wystarczy przypomnieć rolę Marcela Duchampa: Richard Mutt i Rose Sélavy.

Rozbieżności w kwestii dalszego funkcjonowania „Zero-61” spowodowały rozpad grupy. Najbardziej radykalni: Bruszewski, Mikołajczyk, Robakowski, Różycki i Kokot założyli efemeryczną grupę „Zero-69”, która stała się załącznikiem WFF. Nim jednak do tego doszło, odbyły się dwie ważne wystawy. W 1969 roku, w starej kuźni, w Toruniu, członkowie „Zero-69” zaaranżowali niezwyklej ekspozycję⁴⁶. Fotografie w czasie jej trwania zostały skonfrontowane z rozpadającym się starym ceglany budyn-

⁴⁶ M. Bacciarelli, *W Starej Kuźni*, „Fotografia” 1969, nr 9; tenże, *Zero-61 i inni*, „Gazeta Pomorska” 1969, nr 147; U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana* (o grupie „Zero-61” z lat sześćdziesiątych), „Fotografia” 1987, nr 3.

kiem i zupełnie nieartystycznymi przedmiotami wyciągniętymi ze śmietnika czy złomowiska (butwiejące deski, opony samochodowe, okienne ramy, zużyte buty), bądź specjalnie spreparowanymi (np. wypełniony gipsem płaszcz). Część z nich przedstawiona była na zdjęciach. Efektem tej konfrontacji było nie tyle podniesienie do poziomu artystycznego, śladem Ducham-pa, używanych, pospolitych przedmiotów, co uprzedmiotowienie fotografii. Ukazano ją jako zwykłą rzecz: łatwopalną, odwróconą, naklejoną na strzępy ubrania, położoną na stercie złomu, rozsypaną na oczach widzów. Aranżacja w kuźni była więc odrzuceniem fotografii jako formy jedynie estetycznej, ukazała ją jako materię żyjącą własnym życiem, a poprzez to ustanowiła nowe związki między fotograficznym medium i widzem.

W październiku 1970 roku w łódzkiej PWSFTViT powstał WFF. Wydarzenie to poprzedziła majowa wystawa Robakowskiego zatytułowana „Formy fotograficzne”. Tutaj granica między zdjęciem i realnymi przedmiotami została zatarta w inny sposób. Rezygnując z estetyczności, artysta stworzył różnorodne konfiguracje zwielokrotnionego obrazu naklejone na przestrzenne – pospolite lub specjalnie przygotowane – przedmioty. Widz mógł ingerować w niektóre prace: usiąść na „Krześle”, kręcić „Rol-kami” czy napompować „Dmuchaną głowę”⁴⁷.

Tworząc Warsztat, młodzi twórcy nie wyrzekli się swojej historii. Już pełna nazwa grupy: Warsztat Formy Filmowej „Treść” – zakrawała na prowokację. „Nie wiem dlaczego Warsztat Formy Filmowej – nazywa się «Treść», choć nie wychodzi w zasadzie poza środki formalne, którymi atakuje widza, łatwo odkrywając prawdę, że twórcy jego nie mają wiele do powiedzenia, a odbierając obrazowi filmowemu właśnie treść – niczego w zamian nie proponują”⁴⁸ – pisała oburzona i zdezorientowana recenzentka.

Członkowie WFF, łącząc tradycję sztuki analitycznej ze „specyficznym stanem umysłu – dada”, próbowali tworzyć nowe „ogniska niestabilności”. Najbardziej spektakularnymi przedsięwzięciami były bezpośrednie ingerencje w pozornie stabilny układ, podające w wątpliwość powszechnie uznaną hierarchię wartości. Rozpoznając nienormalną sytuację, sprowadzały ją do absurdu i potęgowały grozę sytuacji.

Najbardziej spektakularną interwencję członkowie Warsztatu zaaranżowali w czasie Przeglądu Polskich Filmów w Łagowie w 1971 roku. „Młodzi twórcy stanowili wyrazisty akcent łagowskiego krajobrazu. Chodzili razem, wypowiadali się często, używali słów prostych i twardych, mieli nawet małą trąbkę, na której cienko popiskiwali na znak protestu. (Swoją drogą jakże trudno kontestować przy tak słabej umiejętności gwizdania!)”⁴⁹. Jednak nie o trąbkę chodziło w Łagowie, jak sugerowałby

⁴⁷ K. Jurecki, *Fotografia polska. Początki neoawangardy*, „Projekt” 1988, nr 6.

⁴⁸ A. Grzejewska, *Jeszcze raz – „Ssaki” proszę*, „Studio” 1975, nr 1.

⁴⁹ O. Sobański, *Jak i o czym dyskutowano w Łagowie*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 32.

cytowany fragment. Okazją do przeprowadzenia interwencji stała się projekcja trzech filmów WFF: *Rynek*, *Inwentaryzacja* i *Dziury*. Artyści z WFF rozsiedli się między widzami prowokując oglądających do wyrażenia swojej opinii retorycznymi pytaniami w rodzaju: *Gdzie jest człowiek?* Miały one podtekst jednoznacznie ironiczny, ponieważ tak właśnie brzmiał najczęściej powtarzany zarzut w stosunku do ich twórczości. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać. Filmy okazały się równie groźne jak kilkadziesiąt lat wcześniej *Pies Andaluzyjski*, którego projekcja spowodowała dwa poronienia. Te w Łagowie miały jednak inny charakter – intelektualny.

„Już podczas projekcji ostatniego filmu sala ocknęła się z festiwalowej drzemki, rozległy się spazmatyczne okrzyki: «nie bić po oczach» (...), tak więc temperatura na sali wzrosła i kiedy zapaliło się światło wszyscy byliśmy już przygotowani do dyskusji»⁵⁰. Rozpoczęła się dyskusja. „(...) najbardziej do głosu wyrywał się pan Bogdan Poręba, który od razu całą rzecz ustawił na płaszczyźnie ideologicznej. (...) Odnalazł w nich [prezentowanych filmach – przyp. L. O.] odbicie szerszego problemu, owego fatum ciężącego nad kinematografią polską. Formalizm, bełkot, ucieczka od ważnych problemów epoki – oto, co zdaniem Mówcy charakteryzuje owe próby. Ci młodzi nie są winni, tak zostali wychowani, do realizacji takich filmów są nakłaniani przez pewne odłamy” – zakończył Poręba. Ryszard Pietruski nawiązał polemicznie do wypowiedzi Poręby: „Kategorycznie zaprzeczał jakoby filmy młodych miały być oderwane od życia. «Zwróćmy uwagę na fakt – wołał patetycznie – że kubek, który stoi obok staruszka w filmie *Inwentaryzacja*, jest pusty. Co to oznacza? Jest to świadectwem naszej obojętności wobec losu starych ludzi. Gdzie jest opieka społeczna? Dlaczego nie znalazł się nikt, kto by napełnił kubek biednego staruszka» – zakończył Mówca wśród rześzystych braw. Niektórzy twierdzili, że znany aktor mówiąc to dusił się ze śmiechu, ale ja tego nie spostrzegłem”.

Głos ponownie zabrał Poręba, który tym razem wskazał na krytyków „hołdujących czemuś formalizmowi i żonglerce intelektualnej”. Głos Poręby nie usatysfakcjonował Janusza Nasfetera, który „(...) surowo skarcił ich [twórców filmów – przyp. L. O.] za nieliczenie się z nerwami, czasem, samopoczuciem ludzi dorosłych i poważnych; zażądał, aby położyć kres karygodnej zabawie, zaapelował do sumień”. Na apel odezwał się Sylwester Chęciński. „Nie, nie podejrzewał młodych o złe intencje. Zrobili filmy takie, jakie potrafili; pokazali je, licząc na rzetelną ocenę. Tej oceny nie dokonano. Pan Chęciński podjął się tego zadania: stwierdził, że były po prostu złe, tak złe, że – jak się wyraził – «szkoda kopać leżącego»”. Był to

⁵⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z relacji K. Eberhardt, *Pół żartem, pół serio*, „Ekran” 1971, nr 29.

ostatni głos polemiczny. Bardzo trafnie podsumował przebieg zdarzenia Karol Eberhardt: „Dyskutanci ruszyli do swych festiwalowych kwater, lecz nie szli lekkim krokiem. W duszach ich zaległo się straszliwe przypuszczenie: a może to była pułapka, zastawiona na nich z zimnym wyrachowaniem? Może tym młodym chodziło właśnie o to, aby polala się obficie ta struga komunałów, aby odbyła się parada schemacików myślowych, aby ujawniły się pawłowskie odruchy wzorcowego, to znaczy niezbyt bystrego, lecz śmiertelnie poważnego dyskutanta?”.

Inny charakter miały kolejne interwencje – w czasie I Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych (Nowa Ruda 1971) czy na Festiwalu Filmów o Sztuce w Zakopanem w 1972 roku⁵¹. Miały one charakter prowokacji. Nie mając ściśle określonej formy charakteryzowały się niepewnością tego, co nastąpi, i w tym upodabniały się do happeningów, których forma wiele zawdzięczała dadaizmowi. Taka zresztą artystyczna działalność nie była obca młodym twórcom. Jeden z ich happeningów odbył się 18 grud-



Ryc. 4. Akcja WFF w czasie „Czyszczenia sztuki” w Galerii Sigma w Warszawie w dniach 5-6 V 1972 roku (fot. P. Kwiek, Z. Kulik). Od lewej siedzą: W. Bruszewski, A. Mikołajczyk, A. Różycki, J. Robakowski. Na skrzypcach gra W. Antczak

⁵¹ Szerzej na temat interwencji zob. L. Olszewski, *Gdzie jest człowiek? Akcyjna działalność Warsztatu Formy Filmowej*, „Zeszyty Artystyczne” VII, Poznań 1994, s. 18-33.

nia 1971 roku na Czerwonym Rynku w Łodzi. Była to „Permanentna wyprzedaż towarów wątpliwego pochodzenia”. Po śmierci ciotki Robakowskiego rzeczy z jej mieszkania (meble, książki, stare puszki itp.) zostały wystawione na sprzedaż. Akcję prowadził Wacław Antczak proponując za poszczególne rzeczy absurdalne ceny. Członkowie WFF wmieszani w tłum zachęcali przypadkowych przechodniów do kupna. Niedługo po zakończeniu akcji ludzie powoli zaczęli rozkradać niesprzedane rzeczy, aż w końcu ktoś podpalił stare łóżko i ogień strawił to, co zostało. Zdarzenie otwierało zorganizowaną przez warsztatowców imprezę „Ósme kino”⁵². Oprócz happeningu odbył się np. koncert *Świst polifoniczny* Janusza Hajdena – nietypowy koncert na harmonii, czy odczyt „Film a poezja” „znanego poety i tłumacza literatury” inż. Gabriela Dąbrowskiego.

Ruch Dada była to rebelia zarówno przeciwko naturalizmowi, jak i ekspresjonizmowi, tyleż przeciwko iluzji estetycznej, co przeciw patetycznej penetracji głębin duchowych. Jego uczestnicy dorzucali więc jednocześnie pozy zarówno estety, co i metafizyka. W tym kontekście interesującym dla nas wydarzeniem była nieudana interwencja w czasie festiwalu w Edynburgu w 1972 roku. Główną atrakcją sztuki polskiej były tam pokazy spektakli Jerzego Szajny i Tadeusza Kantora. Ich autorzy rozpoczęli swoiste współzawodnictwo o publiczność, a w konsekwencji o pierwszeństwo w artystycznej hierarchii. Członkowie WFF postanowili uzgodnić ich pozycje. Wykorzystali do tego reportaż, który przygotowywali dla tamtejszej telewizji. Przy jego montażu w scenach ze spektakli zamienili ścieżki dźwiękowe. Na obraz z teatru Kantora został nałożony dźwięk ze spektaklu Szajny i odwrotnie. Film nie został jednak wyemitowany.

Praktyka Warsztatu ujawnia pewien „stan umysłu” bliski twórcom Cabaret Voltaire i ich spadkobiercom, np. letrystom. Gdy Maciunas przedstawił w 1963 roku plan rozpowszechnienia idei Fluxusu w Nowym Jorku, jedną z metod określił jako „sabotaże i zakłócenia spokoju”⁵³. Demonstracje te przepojone były duchem przekory, protestu, niszczenia tradycyjnej estetyki oraz akcentowały nierozzerwalność artystycznej praktyki z „życiem”. WFF bliska bowiem była idea nieokreśloności wydarzeń, tworzenie układów przejściowych, manipulacja wieloma materiałami, improwizacja oraz łączenie różnych dyscyplin. Afirmacja swobody twórczej i odrzucenie możliwości spekulowania dziełem sztuki determinowała

⁵² Miała ona prócz poddania krytyce osiągnięć pracy studentów Szkoły Filmowej „(...) sekundo popularyzować filmy wśród ogółu młodego społeczeństwa i szerzyć jednocześnie kulturę wśród niższych mas i jednocześnie wprowadzać. Kwarte – żeby wprowadzać kulturę do mas. My idziemy z kulturą do ogółu” (W. Antczak, *Ósme kino* – ulotka wydana z okazji imprezy; odbitka w posiadaniu autora).

⁵³ Na temat letryzmu, sytuacjonizmu i Fluxusu: S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1993.

koncepcję jednorazowości zjawiska, jego podobieństwo do życia, nie dających się przewidzieć wydarzeń. Kontrola ograniczała się jedynie do zawierzenia automatyzmowi wypadków. Było w tym tyle prowokacji, co zabawy. Podobnie zresztą jak we Fluxusowej praktyce, podszytej witalnością dadaizmu⁵⁴. Jednak krytyka podjęta przez członków WFF nie podążała tylko w kierunku ataku na instytucjonalne podstawy władzy, ale przede wszystkim na jej podstawy ideologiczne.

Bardzo silną grupą nacisku, mającą wpływ na tematykę realizowanych filmów, były „kręgi wojskowe i kombatanckie”⁵⁵. Miejsce nurtu „militarnego” w kulturze końca lat sześćdziesiątych było niepodważalne⁵⁶. Piosenka żołnierska święciła triumfy w Opolu, ale przede wszystkim prezentowała się w Kołobrzegu. Intensywnie rozwijała się proza poświęcona II wojnie światowej⁵⁷. Koniec lat sześćdziesiątych charakteryzował się szczególną eksploatacją tematu wojennego w kinie. Filmy serwowały jednolity wizerunek Ludowego Wojska (obchody XXV rocznicy ludowego państwa połączono z apoteozą oręża), współpracującego z Armią Czerwoną. Zasięg mitologizacji wydawał się nawet samym zainteresowanym zbyt duży⁵⁸, ale nie podważano jej podstaw⁵⁹.

Działania tego typu wychodziły naprzeciw życzeniom znacznej części społeczeństwa, która tłumnie szturmowała teatry, by zobaczyć *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Spektakl ten został zrealizowany w warszawskim Teatrze Klasycznym przez Lecha Budreckiego oraz Ireneusza Kanickiego i miał swoją prapremierę 12 III 1967 roku, a później został przeniesiony na wiele scen całego kraju (w latach 1968-1970 – 200 tys. widzów!). Prezentowany był również na występach gościnnych Teatru Klasycznego

⁵⁴ Atrakcyjność tej formuły udowodniła zorganizowana w 1993 roku w Whitney Museum of American Art wystawa „In the Spirit of Fluxus”. Kuratorzy sugerowali wprowadzeniem dzieł z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, że ruch ten istnieje nadal; zob. M. Bartelik, *Kronika nowojorska*, „Obieg” 1993, nr 11-12 (55-56).

⁵⁵ Instrumentem, którym posługiwali się urzędnicy Ministerstwa Obrony Narodowej, były różnorakie nagrody. Miały one nie tylko charakter premii, ale i stymulatora twórczości. Autorzy *Jarzębiny Czerwonej*, odpowiadającej na konkretne zamówienie, zostali „uhonorowani” Nagrodą I stopnia MON za rok 1969 jeszcze przed premierą filmu i jego rozpoznaniem – E. i Cz. Petelscy (reżyseria), W. Kotowicz (współautor scenariusza), K. Winiewicz (operator). Prapremiera miała miejsce 15 I 1970 (w Kołobrzegu!), premiera 17 I 1970 w Warszawie.

⁵⁶ W kinematografii nurt ten rozpoczęła w 1965 roku ekranizacja wydanej dwa lata wcześniej książki M. Moczara *Barwy walki* (reż. J. Passendorfer; scen. W. Żukrowski); zob. A. Werner, *Film fabularny*, (w:) *Historia filmu polskiego*, t. V (1962-1967), pod red. R. Marszałka, Warszawa 1985, s. 53-62.

⁵⁷ Twórcami jej byli np. J. Korczak, A. Sroga, J. Stompor, B. Drozdowski, J. Sobiesiak.

⁵⁸ Zob. plk. Korzeniecki, *Temat wojenny wymaga nowej formuły*, „Ekran” 1970, nr 19.

⁵⁹ Zob. gen. W. Czaplą, *Głosy o przesycie tematyką wojenną nie mają uzasadnienia...*, *Notował M.M.*, „Ekran” 1970, nr 19.



Ryc. 5. Sceny ze spektaklu *Kariera i śmierć Adolfa Hitlera* w reżyserii E. Kowalskiego w Galerii Latającej w Toruniu w 1972 roku

w Związku Radzieckim. Oparty na melorecytacyjnej składance scen patriotycznych z historii najnowszej łączył melodię *Czerwonych maków na Monte Cassino* z hymnem Gwardii Ludowej – *My ze spalonych wsi*. Dziś uznaje się go za sztandarową wypowiedź „moczarowców”⁶⁰.

W tym kontekście pokazywany od 1972 roku z udziałem członków WFF spektakl *Kariera i śmierć Adolfa Hitlera* w reżyserii Edwarda Kowalskiego, emerytowanego działacza społecznego, nie mógł liczyć na apłauz. Amatorski teatrzyk został wsparty przez członków Warsztatu i wzbogacił się o wypożyczone przez nich ze Szkoły Filmowej kostiumy. Rolę tytułową odtwarzał sam reżyser, natomiast młodzi z PWSTViT w mundurach (kolejarskich) przedstawiali postacie niemieckich zbrodniarzy. Większość uczestników niezbyt dobrze orientowała się w scenariuszu, co zmuszało ich do żywiołowej improwizacji⁶¹. Widowisko budziło mieszane uczucia widzów i raczej bez przychylności było komentowane w lokalnej prasie⁶². Dodatkowym elementem wpływającym na ocenę tego spektaklu był fakt, że dotychczas podjęcie tzw. „tematu niemieckiego” stanowiło rodzaj politycznego samookreślenia. Na ogół jednak wiązało się to z wpisaniem się w ogólny schemat, który zakładał na przykład, że zbrodniarze wojenni zamienili mundury na cywilne ubrania⁶³.

⁶⁰ Zob. Fik, op. cit., s. 494; także, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 218 i n.; W. Filler („Kultura” 1967, nr 16) pisał: „Z partyzanckich pieśni lat 1939-45 ułożyli Lech Budrecki i Ireneusz Kanicki melodramat *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę*. Celem tego spektaklu było właśnie wzruszać. Oczywiście różna jest cena wzruszeń i różna może być ich barwa. Ceną był mądry patriotyzm (...). A co najważniejsze, barwa jest nasza”.

⁶¹ „Widowisko historyczno-satyryczne utworu Edwarda Kowalskiego po raz pierwszy grane było przez amatorski zespół teatralny na scenie świetlicy fabrycznej po akademii pierwszomajowej 1947 r. w Zakładach Dziewiarskich im. Emilii Plater w Łodzi. (...) Na międzyzakładowym konkursie świetlicowym zespół sztuką tą zdobył pierwsze miejsce. Sztuka ta dozwolona do rozpowszechniania przez Wojewódzki Urząd Cenzury Publikacji i Widowisk grana była wielokrotnie przez ten sam zespół m. in. w Teatrze Żołnierza Polskiego z udziałem żołnierzy Wojsk Szkoły Politycznej (...). Ogólna liczba widzów, którzy tę sztukę oglądali, wyniosła ponad 55 tysięcy”; E. Kowalski – ulotka rozdawana przed spektaklem (odbitka w posiadaniu autora).

⁶² Np. reakcją na spektakl wystawiony w 1972 roku w Toruniu w klubie „Iskra” był artykuł W. Roszewskiego (podpisany Prześmiewca) *Śmiech przez tzy*, „Nowości” z 20 grudnia 1972, nr 298.

⁶³ „W *Ostatnim świadku* esesmani przebrani za austriackich etnologów brodzili z siatkami na motyle w poszukiwaniu zamaskowanego bunkra, idąc w ślady owych wędkarzy, w których kino socrealistyczne lubiło niegdyś rozpoznawać agentów imperialistycznych. W finale filmu demaskowali ich pracownicy służb bezpieczeństwa udający geologów. Nobliwy niemiecki profesor w tyrolskim kapeluszu (Adolf Młodnicki) niechybnie okazywał się faszystowskim zbrodniarzem, a reprezentujący polskie racje doktor Olszak (Stanisław Mikulski) bardziej przypominał współczesnego gwiazdora telewizyjnego – kapitana Klossa niż byłego więźnia obozu koncentracyjnego”; R. Marszałek, *Film fabularny*, (w:) *Historia filmu polskiego*, t. VI (1968-1972), pod red. tegoż, Warszawa 1994, s. 57.

Mówiąc o filmie, należy uwzględnić jeszcze jeden czynnik – telewizję. W końcu lat sześćdziesiątych kino traciło swoją pozycję właśnie na jej rzecz. Wpływał na to m.in. dobór repertuaru filmowego, za którego kształt odpowiedzialna była Rada Repertuarowa⁶⁴. Import filmów z krajów socjalistycznych zwiększył się z jednej trzeciej do połowy repertuaru. Tym samym zapewniono rozpowszechnianie filmom, które „prezentowały wartości ideowe, należyty poziom artystyczny, były dostępne i zrozumiałe dla polskiego widza”. Dotychczas rentowna kinematografia zaczęła przynosić straty.

Słabość kina ułatwiła ekspansję telewizji, na której potrzeby z końcem 1972 r. rozpoczęto budować nowe jej centrum na ulicy J. P. Woronicza. Liczba abonentów odbiorników telewizyjnych wzrosła w latach 1962-1972 ponad pięciokrotnie, osiągając 5 mln 200 tysięcy. Telewizja stała się masowym sposobem kontaktu z rzeczywistością. Korzystając z politycznego – a zatem i finansowego – priorytetu próbowała podporządkować sobie kinematografię.

Powiązania kinematografii i telewizji rozpoczęły się w 1966 roku 21-odcinkowym serialem *Cztery pancerni i pies* (reż. Konrad Nałęczki), którym – już po emisji telewizyjnej – kinematografia ratowała w 1968 roku zarówno repertuar filmów polskich, jak i frekwencję w kinach. Jeszcze większy sukces odniosła 18-odcinkowa *Stawka większa niż życie* (reż. Janusz Morgenstern i Andrzej Konic), której emisję rozpoczęto w 1968 roku. Oba serie idealnie wpisywały się w potrzeby władzy.

W tym kontekście interesująco przedstawia się akcja WFF w czasie spotkania z reżyserem *Stawki większej niż życie* w studenckim klubie „Żak” w Gdańsku w 1972 roku. Wykorzystując przedłużające się spóźnienie reżysera, niecierpliwość widowni i jej chęć obcowania za każdą cenę z filmowym twórcą porucznika (awansowanego z czasem na kapitana) Hansa Klossa, Robakowski wcielił się w jego postać. Odpowiadał na pytania widowni urzeczywistniając w ten sposób społeczne oczekiwania. Gdy wreszcie pojawił się reżyser, Robakowski ustąpił mu miejsca na scenie, na oczach kompletnie zdezorientowanej publiczności.

Cechą tego czasu była kreacja symboli, wśród których praktycznie każdy mógł znaleźć swoich antenatów – bez względu na istotną treść i funkcje lansowanego wzoru. Świat pozornej historii uzupełniał nierzeczywistą teraźniejszość: fikcję dobrej pracy, pozorną dystrybucję dóbr umownej ekonomiki, formalną równość.

Nadzieje na osiągnięcie przyzwoitego poziomu życia dawała zapowiedź szybkiej budowy „Drugiej Polski”. Z początkiem 1971 roku,

⁶⁴ Zmiana jej składu w 1968 spowodowała realizację programu polityki filmowej za twierdzonego przez sekretariat KC PZPR jeszcze na początku lat sześćdziesiątych, Konieczek, op. cit., s. 482-483.

w pierwszych miesiącach rządów nowej „ekipy”, w propagandowej retoryce postawiono szczególny akcent na ekonomię. Nie tyle podniesiono, co zabsolutyzowano problem warunków życiowych ludności. Nadano wagę nie tylko sprawie stylu życia, ale także jakości życia. Naukę, technikę i postęp organizacyjny próbowano pośpiesznie i nieudanie wpisać w istniejący system gospodarczy, czego symbolem stał się zakup w lipcu 1972 roku licencji na produkcję Coca-coli.

Film wspierał te potrzeby. Rozprzestrzenienie się postaw konsumpcyjnych kojarzy się z okresem gierkowskim, jednak te tendencje ujawniły się już wcześniej. W filmie objawiało się to obowiązywaniem swobodnego kryterium „ładności”⁶⁵. Filmy podporządkowane takim wymogom tworzyły nową wizję życia. W rzeczywistości pozaekranowej warunki materialne, świadomość i hierarchia wartości rysowały się przecież zupełnie inaczej⁶⁶.

Tej fascynacji nowoczesnością nie ulegli jednak wszyscy. Przykładem urągającym regułom filmu „dobrze zrobionego”, „profesjonalnego” wydaje się być *Rejs* (reż. Marek Piwowski), w którym całą plejadę postaci miejskiego folkloru poddano procesowi „ukulturalnienia”. W ten sposób bravurowo zostały obnażone nie tylko mechanizmy „demokracji stosowanej”, ale również jej instytucje, język oraz obyczaje.

Podobnie uczynili członkowie WFF odwołując się do owego folkloru. Tak jak w *Rejsie*, przeczył on wizji nowoczesności. Folklor potraktowano jako synonim czystej naiwności, prostoty i wolności. Wsparcie się na nim dawało możliwość przeciwstawienia się działaniom skażonym ideologią.

Tę formę działalności członkowie WFF realizowali poprzez współdziałanie z różnymi przedstawicielami twórczości spontanicznej. Najwszechstronniejszą współpracę podjęto z Wacławem Antczakiem⁶⁷ – ekscentrycz-

⁶⁵ M. Oleksiewicz (*W kolorze i panoramie*, „Film” 1969, nr 9) pisał np. o *Człowieku z M-3* (reż. L. Jeannot). „Byłby to niewątpliwie film rzeczywiście komediowy, gdyby umieszczono go w realnym świecie (...). Ale reżyser zrezygnował z wypróbowanej recepty komedii «małego realizmu» i przyjął formułę inną, kolorową, panoramiczną, widowiskową. (...) W czasie zdjęć plenerowych na ulicach miasta przeciera się starannie obiektyw kamery zamszową ściereczką, aby nawet najmniejszy pyłek nie osiadł na nieskazitelnej elegancji miasta”.

⁶⁶ Pozornej nowoczesności towarzyszyła w filmie liberalizacja obyczajowości, np. w *Kardiogramie* (reż. R. Załuski) „(...) pierwszy w historii polskiego kina – po popiersiu rewolucjonistki (Hanny Skarżanki) z *Młodości Chopina* (1952) – nagi biust Anny Seniuk fotografowany był z hojnością wynagradzając wieloletnie zaniedbania” (Marszałek, op. cit., s. 171).

⁶⁷ Poeta, pisarz (autor nie wydanej 220 stronicowej powieści *Antek Rozpylacz*) aktor samouk, scenarzysta, krawiec, miłośnik zwierząt, podróżnik, skrzypek, pieśniarz, recytator, kompozytor, tancerz, konferansjer, pedagog, statysta, reżyser, poliglota, dramaturg, teoretyk, krytyk sztuki, filozof. Występował w filmach w reżyserii J. Kondratiuka (*Wniebowzięci*, *Niedziela Barabasha* – kompozycja i tekst piosenki), M. Piwowskiego (*Rejs*, *Muchotłuk*,

nym mieszkańcem Łodzi i twórcą bezpretensjonalnych wierszy⁶⁸. Uczestniczył on aktywnie w wielu imprezach zarówno w organizowanych przez WFF („Akcja Warsztat” w Muzeum Sztuki – Łódź), współorganizowanych (V Biennale Form Przestrzennych – Elbląg), jak i tych, w których członkowie WFF brali udział. Osoba Pana Wacka i jego najbliższe otoczenie stało się podstawą „Przekazu osobowości Wacława Antczaka” w ramach XII Biennale Sztuki w Sao Paulo w 1973 roku. „Treścią pokazu będzie nobilitacja artysty – przedstawiciela łódzkiego folkloru miejskiego, ukształtowanego (...) poza oficjalnymi prądami artystycznymi, poza tym, co nazywamy sztuką, poza wykształceniem artystycznym (...)”⁶⁹. W realizacji projektu wykorzystano różne środki przekazu: słowny, nutowy, fotograficzny, filmowy i magnetofonowy.

Warsztatowcy, odwołując się do ludowości, wskazywali na czystość tego rodzaju sztuki, co stanowiło zaprzeczenie funkcji ludowości w filmach fabularnych (i nie tylko), gdzie swojskość była tylko pretekstem do pokazania nowoczesności. Zachodni model kultury miał potężną siłę oddziaływania, był jednak z zasady kosmopolityczny. Ludowość podkreślała więc zakorzenienie w polskiej tradycji. Sama jednak nie przedstawiała żadnych wartości dla aspirującej do okcydentalizmu władzy.

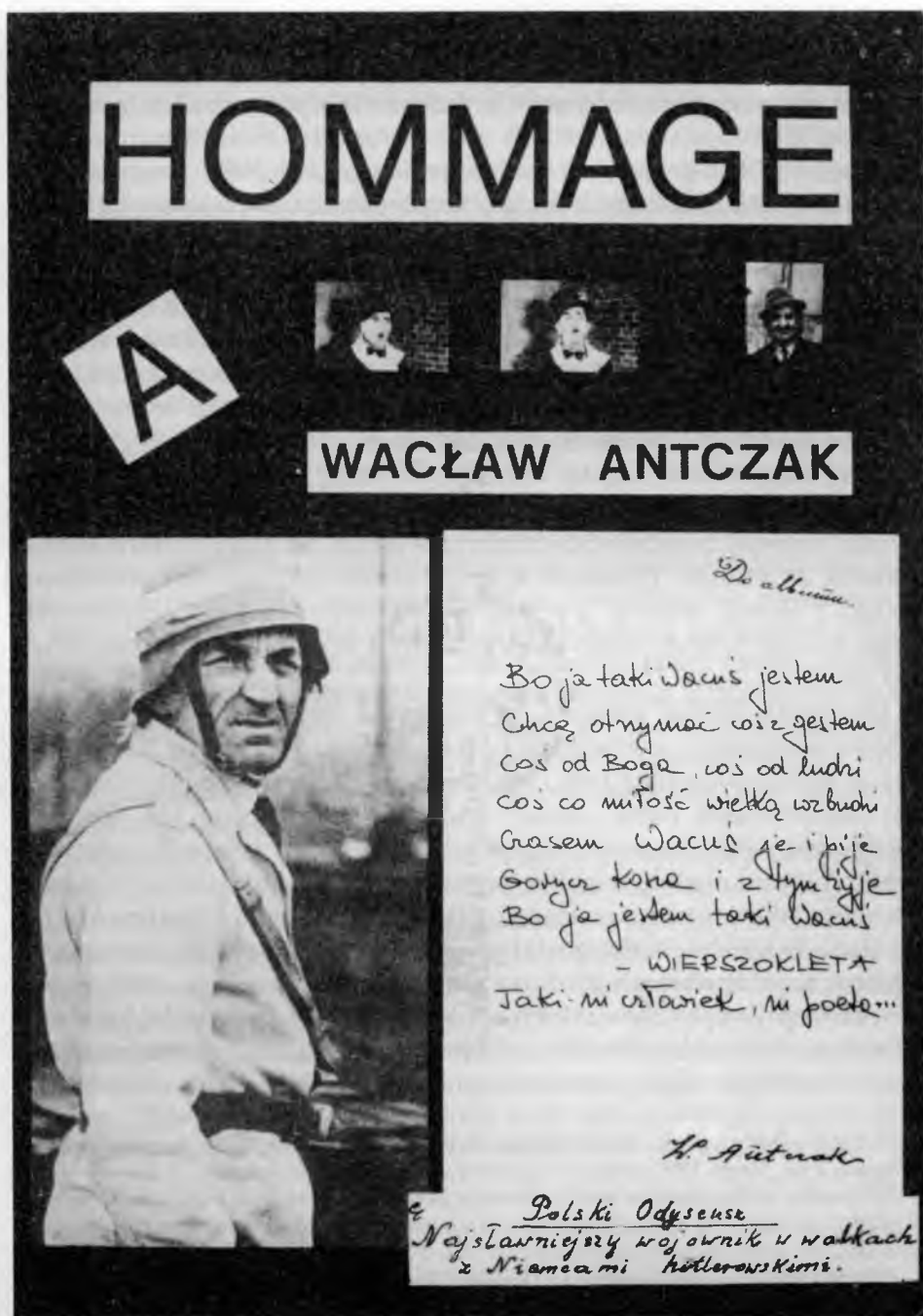
Kiedy w 1976 roku na festiwalu w Opolu Jerzy Laskowski, ku zachwytowi publiczności, wykonał swoją piosenkę *Kolorowe jarmarki*, zniesmaczeni jurorzy przyznali mu ostatnie miejsce w konkursie. Gdy jednak dwa miesiące później w Sopocie tę samą „ludową” piosenkę z całym „artystycznym image’em” wykonała Maryla Rodowicz, krytycy byli zachwyceni.

Współpraca z Antczakiem nie miała nic wspólnego z zasadą, wedle której rodzimność legitymizowała wzory zachodnie, jak to miało miejsce np. wśród zespołów muzycznych, których członkowie, zgodnie z hasłem: „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, rzuconym przez muzyków

Psychodram) oraz A. Różyckiego, J. Robakowskiego, W. Wasilewskiego. Stale współpracował z WFF i PWSFTViT. W zyciorysie pisał o sobie: „Urodziłem się 17 lipca 1911 roku w Łodzi przy ulicy Wróblewskiego 78b m 26. W siódmym roku życia poszedłem do szkoły. Po zakończeniu szkoły podstawowej poszedłem do terminu za krawca uczęszczając do szkoły zawodowej. Po zakończeniu szkoły zawodowej poszedłem na Uniwersytet Powszechny, czyli tzw. robotniczy. Po skończeniu uniwersytetu otrzymałem świadectwo ukończenia z prawem na wszystkie urzędy w Polsce. (...) Po zwolnieniu mnie [w czasie wojny – przyp. L. O.] z Policją Gefengnis zacząłem pisać wiersze i piszę je do dziś. Obecnie dodaję do swych wierszy melodie. W krawiectwie nie pracuję, gdyż warsztat przeniesiony do Gdyni 1945-46 roku mi zeszkolowano” (*Hommage a Wacław Antczak*, Łódź 1985, brak numeracji stron).

⁶⁸ Bo ja taki Wacuś jestem/Chcę otrzymać coś z gestem/Coś od Boga, coś od ludzi/Coś co miłość wielką wzbudzi/Czasem Wacuś je i pije/Gorycz kosza i z tym żyje/Bo ja jestem taki Wacuś/ – WIERSZOKLETA/Taki ni człowiek, ni poeta ... (*Do albumu*).

⁶⁹ 7. *Warsztat Formy Filmowej*, Łódź 1975, brak numeracji stron.



Ryc. 6. Waclaw Antczak. Okładka wydawnictwa „Hommage a Waclaw Antczak”, Łódź 1985

zespołu „Niebiesko-Czarni”, przebrani w ludowe stroje podhalańskie grali rock-and-roll’a na elektrycznych gitarach⁷⁰. Ta twórczość nie wpisywała się w system, co spróbuję potwierdzić również przez analizę twórczości filmowej WFF.

Analizę polskiej filmowej twórczości awangardowej⁷¹ i sztuki video w latach siedemdziesiątych można konstruować opierając się na analogiach do zmian zachodzących w kinematografii światowej. W takiej optyce w latach siedemdziesiątych w Polsce współistniały dwa typy filmów: intermedialny i strukturalny⁷². Twórcy kina strukturalnego, inspirowani działalnością filmową Andy Warhola i Petera Kubelki, stawiali sobie za zadanie badanie procesu filmowego, który stał się tematem ich realizacji. Posługiwali się w tym celu zestawem charakterystycznych środków: nieruchomym planem, swoistym minimalizmem, różnego rodzaju „błędami” (rysami, zapyleniem, liniami klatek, ujawnioną perforacją itp.)⁷³. Natomiast kino intermedialne, będące odmianą tzw. kina rozszerzonego (*expanded cinema*), przyjmowało różnorakie formy: od filmu-performance do pokazów świetlnych. Działania w tym obszarze były próbami jednoczenia energii i czasu, materii i przestrzeni. Poszerzone kino eksplorowało rzeczywistość poprzez różne eksperymenty z dźwiękiem, obrazem, światłem itd.

Bez trudu można wskazać na konkretne realizacje, które pozostają w ścisłym związku z powstałymi później filmami Warsztatu. Szczególnie ważna wydaje się grupa prac, w których realizatorzy podejmowali problem materialności filmu. Arnulf Rainer (1960) Kubelki był skrajnym przykładem takiej postawy. Nie przedstawia on nic poza sobą samym – wyeliminowane zostało wszelkie przedstawienie. Autor posłużył się jedynie uporządkowanymi na zasadzie alternacji czarnymi i białymi klatkami. Ruch w obrębie kadru został zamieniony na rzecz oddziaływania na odbiorcę poprzez abstrakcję zmian czasu. Z kolei Nam June Paik w swojej realizacji *Zen for Film* (1962) ujawnił tylko czyste światło, kurz oraz zadrapania na taśmie. W inny sposób postępował Stan Brakhage, który zrealizował filmy negatywowe bez kamery, przyklepiając bezpośrednio do

⁷⁰ Zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, rozdz. I: *Czerwony sztandar nad dyskoteką*, s. 9-23.

⁷¹ Termin „awangardowy” jest tu używany jedynie jako *terminus technicus*. W żadnym wypadku nie odnosi się do szerokiej dyskusji na temat awangardy (modernizmu) i postmodernizmu.

⁷² R.W. Kluszczyński, *Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Oko i Ucho” 1989, nr 1.

⁷³ P.A. Sitney, *Structural Film*, „Film Culture” 1969, nr 47; zob. R.W. Kluszczyński, *Teoretyczne zagadnienia filmu strukturalnego*, (w:) *Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*, pod red. J. Trzynaśkowskiego, Wrocław 1987, s. 123-136.

taśmy skrzydła ćmy i żółta trawy, przy innej zaś okazji strzępki filmu: *Mothlight* (1963), *Dog Star Men* (1960-64)⁷⁴.

Związki twórczości WFF z różnymi kierunkami przemian w filmie na świecie niewątpliwie były bardzo silne. Źródłem inspiracji, z którego czerpali członkowie WFF, było np. Nowe Kino Amerykańskie. Nieprzypadkowo, charakteryzując działalność Warsztatu, Robakowski powoływał się na wypowiedź Jonasa Mekasa: „W latach 1958-59 przypuściliśmy atak na Hollywood, wskazując swoimi filmami, że produkowane tam filmy nie mają nic wspólnego ani z życiem widzów, ani filmowców. Nowe indywidualistyczne kino, w którym artysta ponosi całkowitą odpowiedzialność za swoją pracę, oto nasza idea. Często także nazywamy to, co robimy «kinem niezależnym», gdyż ludzie tworzący ten ruch nie zamierzają pchać się ze swoimi filmami do wielkich sal kinowych, na wielki rynek, gdzie rządzą jedynie pieniądze. Nie chcemy nikomu narzucać ideologii, własnych poglądów – chcemy tylko przy pomocy filmów sobie i ludziom otworzyć oczy na otaczający nas świat. Obowiązuje zasada w naszej pracy – bezinteresowność”⁷⁵.

Oczywiście sytuacja polskiej kultury lat siedemdziesiątych była zupełnie inna niż kultury amerykańskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a deklaracja odpowiedzialności znaczyła w PRL coś zupełnie innego. Jednak zadania, jakie stawiali przed swoimi realizacjami, były podobne. Nie chodziło o podobne założenia formalne, ale to, co je w gruncie rzeczy warunkuje – stosunek do widza. Wydaje się bowiem, że znacznie ważniejszym niż analogie formalne podobieństwem był właśnie sposób traktowania odbiorcy. W polskim zaś kontekście nabierał on szczególnego znaczenia.

Widz nigdy nie został wyeliminowany z perspektywy twórczej Warsztatu. Oczywiście warsztatowe filmy można postrzegać – jak to dotychczas czyniono – jako artystyczne eksperymenty, a działalność ich realizatorów jako postawę badawczą, która nie potrzebowała uzasadnienia poza swoją własną rzeczywistością. Ale jest to interpretacja bardzo wąska, uwzględniająca tylko część teoretycznych rozważań członków WFF, a zupełnie eliminująca warsztatową praktykę. W wielu pismach (np. Robakowskiego) bez trudu można znaleźć jednoznaczne deklaracje o stosunku do widza. „Funkcji społecznej dopatruję się w tych badaniach jedynie w motywie sugestii, gdzie drugi człowiek ma zawsze szansę przez zaintereso-

⁷⁴ B. Hein, *Film über Film*, (w:) *Documenta 6* (kat.), Kassel 1977, t. II, s. 255-257; M. Nitosińska, *Nowe tendencje w filmie awangardowym*, (w:) *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź 1989, s. 115-135; artykuł ten jest częścią pracy dyplomowej autorki: *Film abstrakcyjny* napisanej w PWSFTViT w Łodzi na Wydziale Operatorskim i Realizacji TV w 1984 roku.

⁷⁵ J. Robakowski, *Warsztat Formy Filmowej* (referat wygłoszony podczas dnia WFF na prezentacji Młodego Kina Polskiego w Rzeszowie w 1975 roku); cytuję za: J. Robakowski, *Wypisy ze sztuki*, Galeria Arcus, Lublin 1978, s. 23.

wanie się, być obserwatorem lub współuczestnikiem odkrywania rzeczywistości. Dlatego bezmyślna widownia jest tu całkowicie zbędna⁷⁶.

Być może przeszkodą w takiej interpretacji twórczości WFF były stwierdzenia artystów o eliminacji w ich pracach wszelkich znamion komunikacji. Jednak używając takiego sformułowania, odwoływali się do konkretnej teorii – interpretacji w ujęciu Noama Chomsky'ego (*Język i natura języka*) – „Komunikacja polega na tym, że chcemy wpłynąć na innych ludzi, by przyjęli nasze wierzenia, by postępowali w określony sposób, by coś rozumieli tak, jak my tego chcemy. Warunkiem komunikacji jest intencja, zamiar osiągnięcia jakiegoś celu”⁷⁷. W takiej perspektywie komunikacja nie mogła stać się celem działalności WFF. Przypomnijmy, że podstawową zasadą działania członków WFF była przede wszystkim bezinteresowność. Miała ona zapewnić alternatywny charakter ich twórczości. Jednak nie w sensie budowania jakiejś nieoficjalnej czy „podziemnej kultury”, co nie było chyba możliwe w polskiej rzeczywistości tamtego czasu⁷⁸. Oznaczało to brak uległości wobec mechanizmów rządzących filmem i decyzję utrzymania tylko w swojej dyspozycji wszystkich faz jego powstawania – przejęcia całej odpowiedzialności za dzieło. Jedynie to mogło zagwarantować wolne od zniekształceń porozumienie między twórcą i odbiorcą.

Odrzucenie przez WFF kontrolowanej filmowej twórczości fabularnej, spełniającej w wielu wypadkach funkcje ideologiczne, było zdecydowanym wyłomem w starannie tkanej siatce władzy. Kontrola miała przecieć, zgodnie z założeniami, objąć wszystkie dziedziny kultury. Nawet polskie znaczki pocztowe (np. seria z 1969 roku na XXV-lecie PRL z dumnymi komunikatami: „wydobycie węgla kamiennego – 5 miejsce na świecie”, „produkcja siarki – 6 miejsce na świecie”, „produkcja stali – 9 miejsce na świecie” itd.) i komiks dla młodzieży (np. cykl historii o niezawodnym kpt. Janie Żbiku) brały na siebie poważne zadania ideologiczne.

Właśnie w kulturze masowej władza wyrażała się najlepiej⁷⁹. Jej krótka analiza z perspektywy odbiorcy i przy uwzględnieniu społecznego

⁷⁶ J. Robakowski, *O materii sztuki*, „Nurt” 1976, nr 11; przedruk w: „Powiększenie” 1988, nr 3 (31), s. 127.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ W tym czasie najbardziej aktywną stroną opozycji wciąż pozostawała tzw. „lewica”, która chciała reformować system, a nie budować nowy.

⁷⁹ Np. Wydział Kultury KC PZPR wypowiadając się w sprawie przeciwdziałania reakcyjnej działalności kleru twierdził: „Kształtowanie naukowe światopoglądu, zdobywanie dla ideologii i programu socjalistycznego nowych rzesz aktywnych zwolenników (...) stanowi naczelne zadanie polityki kulturalnej partii (...)”. Należy „(...) kontynuować działalność w/w kierunkach, ze szczególnym uwzględnieniem: 1. Zaostrzania kryteriów doboru repertuaru teatralnego, kinowego i programów PR i TV (...) 2. Nasycenie elementami ateistycznymi i antyklerykalnymi programów doroczných i masowych akcji – Dni Oświaty, Książki i Prasy, Święto Dożynek itp. oraz publikacji w pismach społeczno-kulturalnych i wydawnictwach repertuarowych”, zob. M. Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 233-234.

skutku oddziaływania dobrze uwypukli nam znaczenie decyzji członków WFF. Twórcy realizacji z obszaru kultury „masowej” zupełnie inaczej bowiem traktowali widza i wyznaczali mu inne zadania. Posłużmy się w tym miejscu wynikami analiz Stanisława Barańczaka, wnikliwego obserwatora nadzorowanej kultury polskiej.

Prowadząc rozważania wokół jej problemów, Barańczak zaproponował, aby odrzucić najczęściej obowiązujące rozbieżności na kulturę „masową” i „elitarną”. Ten mało mówiący podział należy zastąpić dualizmem kultury ubezwłasnowolniającej odbiorcę i kultury dążącej do zwiększenia jego samodzielnej aktywności. W pierwszym przypadku odbiorca jest w przeważającej mierze zwolniony z obowiązku podejmowania samodzielnych decyzji (oczywiście poza początkową decyzją przystąpienia bądź nieprzystąpienia do odbioru); dzieło niejako samo steruje odbiorcą. W drugi typ kultury wpisany jest odbiorca, którego zadaniem jest podejmowanie samodzielnych decyzji i to na wszystkich „piętrach” odbioru: począwszy od rozszyfrowania, np. sensu wieloznaczności metafory, aż po dokonywanie najbardziej skomplikowanych uogólnień światopoglądowych. We wszystkich tych planach odbiorca kultury uaktywniającej jest niejako skazany na samodzielność, na dokonywanie – metodą prób i błędów – wyboru, który umożliwi w dalszych swoich konsekwencjach rozumienie całości dzieła⁸⁰. Taką charakterystykę zastosowaną dla literatury okresu „gierkowskiego” można z powodzeniem rozszerzyć na całą kulturę owego okresu. Władza zawężyła oczywiście do minimum obszar oddziaływania kultury uaktywniającej widza i stymulowała rozwój pierwszego typu kultury. Próbowwała jednocześnie dotrzeć do najszerszego kręgu odbiorców.

W większości wypadków takie nastawienie na masowy zasięg wiązało się z obniżeniem progu trudności odbioru i – co ważniejsze – z ograniczeniem umysłowej samodzielności i aktywności odbiorcy. Odbiorca komunikatów takiej kultury był przez nie najczęściej w mniejszym lub większym stopniu ubezwłasnowolniany. Symbolem takich działań była organizacja masowych widowisk, pokazujących społeczeństwo jako zdyscyplinowane i świadome celów swojego rozwoju. Towarzyszyły im gigantyczne znaki (obrazy, hasła, emblematy) formowane z sylwetek uczestników zbiorowych pokazów gimnastycznych, najczęściej na stadionach, ale także np. w trakcie pochodów czy przy innych podobnych okazjach. Wtedy odbywało się to na tle biurowców, olbrzymich hoteli, domów handlowych, autostrad i miejskich tras przelotowych – zauważalnych efektów gierkowskiej polityki⁸¹. Przejrzy-

⁸⁰ Barańczak, op. cit., s. 28.

⁸¹ Władza objawiała się również w oznakach postępu technicznego. Znamienne było tu wykorzystanie nowego hotelu „Forum”, w pobliżu którego kończono w Warszawie pierwszomajowe manifestacje. Symboliczne traktowanie architektury przez władzę potwierdza relacja J. Karpińskiego (*Taternictwo nizinne*, Paryż 1988, s. 120-121): „Wysokość domów

stą ideą takich widowisk było podporządkowanie jednostki masie. Pojedynczy uczestnik nie musiał dokonywać żadnych wyborów, bowiem wszystkie decyzje podjęli już organizatorzy spektaklu.

Punktem odniesienia twórczości Warsztatu nie była kultura ubezwłasnowolniająca w ogólności, ale konkretne sposoby jej przejawiania się, przede wszystkim film fabularny. Produkcje tego rodzaju nakierowane były właśnie na szeroki odbiór. Tworzone dla wszystkich, wcale nie potrzebowały konkretnego widza. I jeżeli ocena taka nie dotyczy wszystkich powstających wówczas filmów, to na pewno znacznej ich części. Szczególną zaś grupę filmów w tym okresie tworzyły te pozbawione w ogóle adresata. Ich powstanie było zupełnie przypadkowe⁸².

Zupełnie inaczej motywowane były decyzje o realizacji filmu w WFF. Odpowiedzialność twórcy za dzieło nie kończyła się nawet w momencie zakończenia pracy nad nim. Artyści dbali również o sposób jego prezentacji. Wszystkie pokazy filmów WFF odbywały się w obecności ich autorów. Zapobiegało to wszelkiej manipulacji nimi i jednocześnie umożliwiało podjęcie bezpośredniego dialogu między realizatorami i widzami. Nie chodziło przecież o przekonywanie, zakomunikowanie, obwieszczenie. Projekcja filmu miała stworzyć sytuację raczej wymiany niż prostego komunikatu. Tak pojmowana kontrola nad dziełem nie była oczywiście cechą pracy tylko w Warsztacie, ale obowiązywała całą twórczość alternatywną.

Po II wojnie światowej twórcy filmu eksperymentalnego dążyli do całkowitej niezależności tego gatunku artystycznego, do jego całkowitej autonomiczności. Z filmu próbowano wyeliminować wszelkie elementy pozafilmowe, dociekając jednocześnie praw rządzących sztuką filmową. Uwaga artystów skierowała się nie tylko na metody pracy i środki artystyczne, które należy wprowadzić do filmu, ale także na stosunek do pub-

na Stronie Wschodniej [ul. Marszałkowskiej w Warszawie – przyp. L. O.] trzeba było ustalać z kompetentnymi w tej sprawie władzami i mój ojciec rozmawiał o tym z Zenonem Kliszką, drugim, jak powszechnie uważano człowiekiem, w Polsce Gomułki. (...) domy po Stronie Wschodniej nie powinny wysokością zbliżyć się zbyt do Pałacu Kultury, подарowanego przez ZSRR. Kliszko (a może także jego zwierzchnik) miał ocenić, jaka wysokość nie narusza protokołu. Kiedy domy już stały, ograniczenia się zmniejszyły, a zapewne zależały też od odległości, hotel Forum mógł już być wyższy niż domy na Stronie Wschodniej”.

⁸² „Z punktu widzenia producenta nie są one konieczne, lecz co najwyżej możliwe. Nie wyrażają panującej ideologii, a tylko odzwierciedlają założenia polityki kulturalnej; nie postulują światopoglądu, a jedynie odtwarzają potoczny pogląd na świat. W perspektywie widowni natomiast są to filmy jakby osierocone już przy narodzinach. Ich myślowe i artystyczne ryzyko jest karykaturą tytułu *Stawka większa niż życie*. Przypadkowo poczęte, bez reszty przywiązane do konwencji gatunkowej, a więc do gotowej matrycy filmowej, spotykają się z przypadkowym odbiorcą na poziomie rzeczywistości wiadomej, wcześniej (i nie przez sztukę) rozpoznanej, sprowadzonej do obyczajowo-moralnego standardu” (Marszałek, op. cit., s. 81).

liczności. Te poszukiwania odbywały się przede wszystkim w opozycji do filmu fabularnego, który atakowali już artyści związani z surrealizmem i dadaizmem wskazując na „pełne wyzwolenie [filmu – przyp. L. O.] od jakiegokolwiek konwencjonalnej historii i przynależnej jej psychologicznej motywacji bądź literackiej chronologii”⁸³.

Tę drogę przeszli również twórcy WFF, ale kontekst społeczny nadał ich pracom dodatkowe punkty odniesienia. Przypomnijmy, że warsztatowcy odrzucili film jako iluzję, jako odtwarzanie świata poprzez określoną anegdotę. Kwestionowali film w sensie tradycyjnym, imitującym dokonania muzyczne, teatralne, plastyczne czy literackie. „Długoletni mariaż literatury z filmem doprowadził do oczywistego impasu, w wyniku czego doczekaliśmy się widowiska zbyt ilustracyjnego, wyjałowionego z wszelkich możliwości abstrakcyjnego działania na wyobraźnię odbiorcy. Literatura posługująca się słowem jako elementem opowiadania sekwencyjnego (fabularnego) sterowanego warstwą semantyczną – działa nadal abstrakcyjnie na wyobraźnię odbiorcy, poprzez wyobrażenia. Film posługujący się fizycznie istniejącym obrazem fotograficznym działa bezpośrednio, konkretnie, dopiero jego uabstrakcyjnienie następuje w fazie montażu, specjalnej obróbki laboratoryjnej (wszelkiego typu skażenia techniczne, zabiegi plastyczne itp.) i udźwiękowienia”⁸⁴.

Zanim jednak postawa ta doprowadziła do powstania tak konsekwentnych realizacji jak np. *Pudełko* Bruszewskiego, podjęto działalność innego rodzaju. Film fabularny został poddany szczególnej analizie. Jedną z pierwszych takich prób podjął Bruszewski w filmie *Bezdech*. Pierwsza część filmu zaczyna się zupełnie niewinnie – mamy do czynienia z typowym fragmentem filmu fabularnego. Na obraz ruchu ulicznego został nałożony tekst o pijanych kierowcach karettek pogotowia, których jazda zagraża stojącym na przystankach starszkom. Natomiast część druga została skonstruowana na innej zasadzie. Środki budujące „opowiadanie” zostały wykorzystane w przekorny sposób. Narracja tej części filmu oparta została bowiem na schemacie następstwa planów i kontrplanów czterech rozmówców. Materiał zdjęciowy, trzykrotnie skopiowany, posłużył do montażu, dzięki któremu uzyskano dialogi każdej osoby z każdą. Słowa i gesty w sposób mechaniczny powtarzają się tworząc zupełnie absurdalną rzeczywistość. Nie chodziło tu jednak jedynie o ośmieszenie filmów określonego typu. Dzięki *Bezdechowi* widz mógł stać się świadomy użytych środków, a w końcu zrozumieć, że jest obiektem manipulacji.

⁸³ H. Richter, *The Film as an Original Art Form*, „Collage Art Journal” 1951, nr 2, s. 157-161; polskie tłum. A. Gwóźdź: *Film jako samodzielna forma sztuki*, (w:) *Niemiecka myśl filmowa. Antologia*, t. 1, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Kielce 1992, s. 107-110.

⁸⁴ J. Robakowski, *Jeszcze raz o «czysty film»*, „Robotnik Sztuki” 1972, nr 4.

FILM JEST WYBITNIE DIALOGOWY.
SPOSÓB NARRACJI OPARTY JEST
NA SCHEMACIE NASTĘPSTWA
PLANÓW I KONTRPLANÓW
ROZMÓWCÓW.

WYSTĘPUJĄ CZTERY OSOBY:

A, B, C i D.

KAŻDA OSOBA MÓWI
PRZED KAMERĄ SWÓJ TEKST.

A →
← B → / STRZAŁKI
← C → OKREŚLAJĄ
← D KIERUNKI
SPÓJRZEŃ/

MATERIAŁ ZDJEĆIOWY
JEST TRZYKROTNIE
KOPIOWANY.

MONTAŻOWO UZYSKUJĘ
SENSOWNE DIALOGI
KAŻDEJ OSOBY Z KAŻDĄ.

A → ← B
B → ← C
C → ← D
A → ← D
C → ← B
B → ← D
A → ← C

SŁOWA I GESTY
W SPOSÓB MECHANICZNY
POWTARZAJĄ SIĘ.

A — B
| X |
C — D



Ryc. 7. Autorski zapis idei Bezdechu W. Bruszewskiego z wydawnictwa „WFF”, Łódź 1975

Film fabularny i jego perswazyjność można było skompromitować również w inny sposób. Za przykład może posłużyć film Junaka *Epizod*. Stanowi on autorską interpretację fragmentu filmu fabularnego *Słodki ptak młodości*. Polegała ona na tym, że został odwrócony porządek dramaturgiczny – pierwsze ujęcia i sekwencje – kończą film.

W jeszcze inny sposób pokazał problem Bruszewski w filmie YY-AA. Przedstawiony we wnętrzu mieszkania autor natychmiast po włączeniu kamery zaczyna wrzeszczeć (tytułowe YYAA). I wrzeszczy tak przez 3 min. bez przerwy (dzięki montażowi oczywiście), po czym przestaje i daje znak ręką w kierunku kamery – film się kończy. Widz jest świadkiem podejmowania decyzji przez autora. Arbitralny wybór „reżysera-aktora” uzyskał swoje uwizualnienie.

Najbardziej radykalnie problem potraktował Przemysław Kwiek w serii swoich „filmów” określanych mianem *Komentarz*. Autor na życzenie widzów odczytywał lub opowiadał banalne historie, na których oparte były fabuły popularnych filmów.

Oczywiście owo dystansowanie się od narracji przybierało również formy bardziej hermetyczne. Służyło temu np. pozostawianie pewnego wycinka rzeczywistości przed kamerą, aby sam się zapisał (*Rynek* Robakowskiego). Kwestionowano w ten sposób funkcje artysty-twórcy, natrętną jego obecność (poprzez dokonywane wybory) w dziele, rolę kreatora nowej rzeczywistości. Przełamywano zasady reżyserii i podważano reguły dramaturgii⁸⁵.

Rozwiązaniami tego problemu wydają się prace Bruszewskiego powstałe w ostatnim okresie działalności Warsztatu, np. *Zapałki*. Film ten składa się tylko z jednego długiego ujęcia. Kamera zarejestrowała rękę rytmicznie uderzającą pudełkiem zapalek o parapet. Pierwsze uderzenia pokrywają się ze słyszonym dźwiękiem. Później natomiast daje się zauważyć „opóźnienie” dźwięku w stosunku do obrazu. Jest ono coraz większe, osiąga punkt kulminacyjny i zaczyna się zmniejszać aż do ponownego uzgodnienia. Jest to jednak wrażenie pozorne, bowiem słyszany dźwięk powstał wskutek uderzenia je poprzedzającego. Bruszewski odwołał się tu do rzeczywistego zjawiska (różnica szybkości światła i dźwięku), maskowanego przez film fabularny. Narracyjna dramaturgia zastąpiona została dramaturgią samej materii, a widza pozbawiono możliwości emocjonalnego odbioru.

Emocjonalizacja odbioru, odgrywająca ważną rolę w tradycyjnie zorientowanych na perswazję dziedzinach, dawała znać o sobie również w bardziej z pozoru neutralnych pod tym względem twórcach kultury.

⁸⁵ W tym miejscu z równym powodzeniem można by przywołać inne realizacje, np. R. Waśko czy A. Mikołajczyka, ale poprzestaniemy jedynie na tych wybranych.

Najczęstsze kategorie emocjonalne – sensacyjne napięcie, sentymentalne współczucie, instynkt agresji, erotyzm itp. – stawały się nader często wehikułami transportującymi z nieodmiennym powodzeniem określone treści perswazyjne.

Metody te w polskiej rzeczywistości lat siedemdziesiątych stosowano często w filmie fabularnym. Estetyka niezależna, kształtująca się w atmosferze negacji manipulacyjnego charakteru filmu fabularnego, odrzucała takie nastawienie. Zdaniem twórców filmu niezależnego, film fabularny nie dawał widzowi nic. Jego istotą była interpretacja. Jediną rolą oglądającego było poddanie się opowiadaniu, o którego kształcie zadecydowali zlecający powstanie filmu. Twórczość niezależna prezentowała zupełnie inną „etykę narracyjną”. Filmy z tego obszaru miały przemawiać do każdego widza z osobna. Ich adresatem miała się więc stać jednostka wyizolowana z tłumu. Widz był zapraszany do postrzegania filmu zgodnie z własnym doświadczeniem i możliwościami percepcji, do widzenia, które mogło być różne od tego, jakie miał sąsiedni oglądający. Musiał wykazać się aktywnością i wykorzystać własne zdolności, zamiast pasywnego absorbowania obrazu. Techniki fragmentacji czy też separacji ciągłości przestrzeni, czasu czy narracji, oraz wizualne techniki czynienia poszczególnych obrazów jakby oddzielnymi, zupełnie wyjątkowymi, powodowały, że oglądanie filmu awangardowego było „przygodą percepcji”. Film uwrażliwiał widza na jego własną indywidualność. W ten sposób tworzyły się możliwości kreatywnego myślenia i postrzegania. Potrzebny więc był widz, który stałby się aktywnym współuczestnikiem, jednostką myślącą i odczuwającą⁸⁶.

„(...) Tworzenie produktu, który zmusza ludzi do reagowania w mniej lub więcej ten sam sposób w tym samym czasie (sekwencja morderstwa z *Psycho* Hitchcocka) jest autorytatywnym nadzorem, władzą. Jak mówi sam Hitchcock: «Chcę stworzyć masową histerię, tylko (...) chcę, aby każdy siedział na brzegu swojego krzesła cicho, bez tchu». Z ludzkiego punktu widzenia większą wagę ma film strukturalny, w którym kształt filmu jest ważniejszy niż jakakolwiek szczególna konstrukcja. Przez tę naturę filmu strukturalnego właściwych środków używa się w celu wytworzenia jego precyzyjnej świadomości. I dlatego widz pasywny jest niemożliwy, nawet za cenę utraty widowni»⁸⁷.

Dysponenci kultury masowej natomiast najchętniej chcieli mieć do czynienia z odbiorcą doskonale biernym, który przeżuwa tylko podsuwane mu treści i bez oporów je sobie przyswaja. Do takiej chęci nie mogli

⁸⁶ Zob. F. Camper, *Zmierzch awangardy filmowej*, „Powiększenie” 1988, nr 3 (31), s. 7-99.

⁸⁷ P. Gidal, *Film as film*, „Studio International”, Nov./Dec. 1975.

jednak się przyznać – nie mogli choćby dlatego, że taka konsumpcyjna bierność nie godziłaby się z teoretycznymi założeniami „kultury socjalistycznej”, której istotą miało być przecież budzenie twórczej aktywności mas. Stąd hybrydyczna próba rozwiązania: popieranie niezliczonych zespołów amatorskich, które tworzyły rzekomo „spontaniczny ruch kulturalny”, w istocie śpiewających po prostu – tyle że gorzej – utwory zawodowych wykonawców. Albo lansowanie poprzez transmisję na cały kraj masowych imprez w rodzaju „turnieju miast”, w których faktycznie brała udział niemal cała ludność miasteczek, ale ich aktywność „kulturalna” ograniczała się do piłowania drewna, natomiast program „artystyczny” zapewniali wykonawcy pokroju Bogdana Łazuki.

Artyści WFF swoimi realizacjami zmuszali do prawdziwej aktywności. Ale nie tylko oni. W ciągu lat 60 rozwój filmu eksperymentalnego przebiegał w ścisłym związku z rozwojem innych sztuk. Istotną rolę odegrali artyści z Fluxusu, którzy dostarczyli filmowi niezależnemu nowej dawki energii. W ich ujęciu elementy *expanded cinema* połączono z happeningiem, sekwencjami teatralnymi, events, gagami i żartami, np. w czasie New Cinema Festival w Nowym Jorku w 1965 roku⁸⁸.

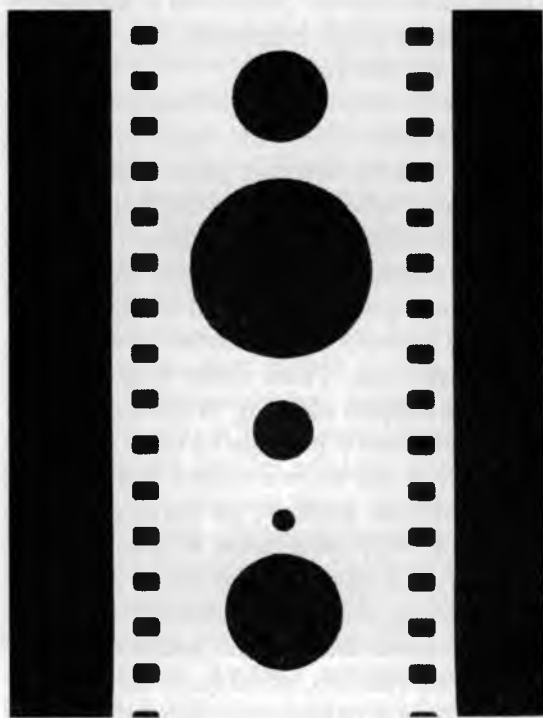
Podobnie artyści WFF wykorzystywali różne strategie mające na celu uaktywnienie widza. Nie tylko poprzez same filmy, ale także sposób ich przedstawiania. Reinterpretowali tym samym również pojęcie seansu filmowego. Jedno z takich zdarzeń miało miejsce w Nowej Rudzie w 1973 roku podczas II Festiwalu Szkół Artystycznych. „Punktualnie o godzinie 22 członkowie WFF rozdają gwizdki. Natychmiast rozpoczyna się koncert na 400 gwizdków. Po kilku minutach pojawia się sam mistrz Józef Robakowski, z wyjaśnieniem, że opóźnienie spowodowane zostało przez ekipę telewizyjną, która zbyt długo okupowała salę. Prosi kilku widzów o pomoc w usunięciu kilku krzeseł i przesunięciu ekranu. A tymczasem za kurtyną jakiś młody brodaczk stuka krzesłami o podłogę aż echo niesie po całej sali”. Później na scenie „(...) pojawia się znowu mistrz Robakowski i mówi: «Proszę gwizdać głośniejsze, bo nic nie słyszę!», po czym grzecznie się kłania i jak duch znika za kurtyną. Wyprowadzona w pole publiczność jęczy 400 gwizdkami”. Następnie „(...) Paweł Kwiek czyta angielski przewodnik po Nowej Rudzie i okolicach. Za głosy protestu i gwizdy z gracją dziękuje i kontynuuje dalej. Wreszcie na ekranie pokazuje się obraz filmowy. To *Alfabet śpiewany* Robakowskiego, składający się ze sfotografowanych pojedynczych liter i oryginalnie przetworzonego ich muzycznego echa”. Po projekcji ponownie na scenie pojawia się Kwiek, tym razem jednak „(...) w towarzystwie studentów wydziału operatorskiego, członków warsztatu, Jacka Łomnickiego i Marka Głogowca wykonują

⁸⁸ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 80.

utwór mruczando na wargach i dłoniach”. Aż w końcu „(...) jacyś ludzie wnoszą na scenę pojemnik na śmieci. To chyba widzowie włączają się do spektaklu. Cel został osiągnięty”⁸⁹.

W czasie odbywającego się od 15 do 20 czerwca 1973 roku w Elblągu Kinolaboratorium (V Biennale Form Przestrzennych) miała miejsce prezentacja tzw. spontanicznego spektaklu audiowizualnego. Był on realizowany na żywo poprzez manipulacje kolorowymi foliami, przedmiotami, taśmami przeźroczystymi przed lampą projektora kinowego. W efekcie akcji (uzupełnionej o oprawę dźwiękową) na ekranie kinowym powstawała różnorodna gama barwnych światel, cieni, kształtów. Działanie przerosło się w manifestację integrującą wiele dyscyplin, bowiem uczestniczyli w nim poeci, plastycy, filmowcy, muzycy oraz zebrana publiczność.

Natomiast „podczas wyświetlania filmu *Próba II* – real. J. Robakowskiego «grupa interwencyjna» zorganizowana przez A. Partuma (działająca pod hasłem «film nie potrzebuje ekranu») za pomocą lustra przeniosła obraz filmowy



na ściany galerii. (...) W projekcji *Testu* autor filmu (J. Robakowski) zamiast ekranu zastosował duże lustro sterując snopami światła w publiczność, na przedmioty znajdujące się w Galerii oraz gotyckie sklepienia”⁹⁰.

Próby innego rodzaju podejmował Robakowski. *Test I – dziury* został zrealizowany bez użycia kamery filmowej. W taśmie autor wykonał różnej wielkości i w nieregularnych odstępach otwory, przez które docierał strumień

Ryc. 8. Kadr z filmu *Test-dziury* J. Robakowskiego

⁸⁹ B. Zagroba, *Koncert na 400 gwizdków czyli egzorcyzmy nowej sztuki*, „Film” 1973, nr 25.

⁹⁰ Zob. sprawozdanie z Biennale: „Robotnik Sztuki” 1973, nr 5; Robakowski zastosował podobny zabieg przy projekcji filmu *Test* na 5. Międzynarodowym Festiwalu Filmu Eksperymentalnego w Knokke-Heist (Belgia), gdzie w czasie projekcji, stojąc na drabinie, za pomocą lustra odbijał strumień światła z projektora.

światlny wywoływany przez projektor kinowy. Próbował tym sposobem działać „fizjologicznie” na odbiorcę poprzez wytwarzanie efektu powidoku.

W *Ćwiczeniu* rozmaitym literom w warstwie obrazowej towarzyszą rozmaite nieartykułowane dźwięki o różnej wysokości. Litery połączone z określającymi je dźwiękami, dostosowanymi jakby do ich kształtu, były wielokrotnie powtarzane w tych samych zestawach w różnej kolejności. Nie była to jednak próba tworzenia nowego „alfabetu”, ale pamięciowe zadanie dla widza.

Analiza medium filmowego, przeprowadzana przez członków WFF, nie była celem samym w sobie. Miała ona bowiem zawsze w perspektywie potencjalnego widza. Wyznaczano mu przy tym aktywną rolę, umożliwiając autokreację. Innym przykładem takiego sposobu myślenia były próby tworzenia przez członków WFF nowych form komunikacji.

Władza kształtowała wiedzę o rzeczywistości poprzez stereotypowe formuły narzucane przez prasę, radio, telewizję oraz film. Monopolizacja środków masowego przekazu czyniła wszelką informacyjną konkurencję prawie niemożliwą. Taka sytuacja, w której istniałaby walka opinii i idei, zmuszałaby do wyboru, zastanowienia się, wysiłku myślowego. Jej brak prowadził do bezkrytycznego, biernego przyjęcia stale powtarzających się fikcji. Trwanie tego stanu powodowało stałe zmniejszanie się zdolności do krytycznego myślenia, choć władza oczywiście nie mogła działać zbyt otwarcie. Próbowwała stwarzać pozory pluralizmu. Takie wrażenie miały wywoływać np. niezliczone telewizyjne dyskusje, najczęstszy typ programu w tamtym okresie. Podobne znaczenie miały rzekome listy do redakcji, popierające np. wprowadzenie podwyżek, ale krytykujące zbytnią opieszałość w ich wprowadzaniu.

W tej perspektywie można odczytać niektóre działania Kwieka jako przełamujące te mechanizmy władzy. Na szczególną uwagę zasługują jego próby innego użycia kamery. W tym celu pojechał na przełomie 1972 i 1973 roku na kilka dni do przypadkowo wybranej wsi Niechcice w woj. piotrkowskim. Młodym ludziom z grupy skupionej w Zakładowym Domu Kultury przy tamtejszym PGR umożliwił realizację krótkich, zwykle 1-minutowych filmów dowolnym sposobem. Realizowali je na podstawie swoich pomysłów, takich jak „Scena potrącenia staruszka przez grupę młodzieży szeroko idącą chodnikiem”.

Podobne znaczenie miały realizowane przez przypadkowych ludzi filmy w czasie elbląskiego „Kinolaboratorium” w 1973 roku. Tą zasadą kierował się Robakowski tworząc film *Żywa galeria*, kiedy oddał każdemu z wybranych artystów do dyspozycji 1 min., by mogli się sami zaprezentować⁹¹.

⁹¹ Akcje te przypominają walkę na rzecz swobody informacji, którą w 1968 roku podjął Jean-Luc Godard. Zakupił on wtedy przenośne aparaty video, które przekazał robotnikom w jednej z fabryk. W końcu tego samego roku księgarnia „Maspero” użyczyła swej witryny, aby

Takie działania dawały namiastkę niezależności – własny obszar nie podporządkowany cenzurze, nadzorowi, fachowej obróbce twórców masowej wyobraźni. Zaprzeczały strategii władzy opartej na ubezwłasnowolnianiu i realizowały postulat tworzenia nowych form ekspresji, nowego systemu komunikacji. Sztuka nie miała być w tym ujęciu działalnością specyficzną dla grona szczególnie uzdolnionych. Miała niszczyć skonwencjonalizowane sposoby komunikowania się, aby rozszerzać horyzonty odbiorców-współtwórców.

Twórczość „warsztatowa” (filmowa) rozumiana jako wyraz sprzeciwu wewnątrzfilmowego, który zasadał się na egzekwowaniu prawa do nieskrępowanego eksperymentowania przeciw dyktaturze biurokracji, znalazła więc swoją kontynuację w działaniach o charakterze akcji. Najbardziej spektakularnym wyrazem tego sposobu myślenia była seria zdarzeń i działań, jaka miała miejsce w salach wystaw czasowych Muzeum Sztuki w Łodzi od 31 stycznia do 25 lutego 1973 roku.



Ryc. 9. Instalacja A. Mikołajczyka – „Konstrukcja przestrzenna” prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 31 I – 25 II 1973 roku

eksponować tam magazyn wydarzeń sfilmowanych tą techniką – „Video 5”. Uruchomili go Jean-Luc Godard i Alain Jacquier; zob. Ch. Van Assche, *The History of Video (Historia video)*, (w:) WRO 93 (kat.), Wrocław 1993, s. 8-9; o tym aspekcie zob. H. Herzogenrath, *Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums*, (w:) *Documenta 6* (kat.), Kassel 1977, t. II, s. 289-292.

W czasie otwarcia „Akcji Warsztat” dokonano rejestracji fotograficznej przybyłych gości. Następnego dnia zaś odbył się spektakl teatralny – „Kariera i śmierć Adolfa Hitlera”. 3 lutego miała natomiast miejsce akcja dźwiękowa Bruszewskiego – „Skrzyżowanie”, będąca egzemplifikacją idei czystej rejestracji. Polegała na tym, że 4 mikrofony, zainstalowane na rogach skrzyżowania ulic Więckowskiego i Gdańskiej, połączono (poprzez wzmacniacze) z 4 kolumnami głośnikowymi odpowiednio ustawionymi w rogach sali wystawowej Muzeum. Przez cały dzień przestrzeń dźwiękowa skrzyżowania ulic istniała również w galerii⁹². Innego dnia udostępniono widzom-dyletantom instrumenty, na których mogli grać do woli w czasie otwarcia Muzeum. Mikołajczyk natomiast zaproponował „Konstrukcję przestrzenną” – stawianie drewnianej konstrukcji w muzealnych salach. W ramach Akcji odbyły się też dwie wystawy: pokaz „Fotografii astralnej” Robakowskiego i fotografii Zbigniewa Dłubaka pt. „Ocean”. W „Elektronicznych antynomiach” Połoma tekst Samuela Becketta został poddany symultanicznym przetworzeniom na systemy zapisu – począwszy od dalekopisów po system kart perforowanych, taśmę magnetofonową i oscylograf. Różycki zaprezentował „Identyfikację pozorną” – akcję z użyciem autora filmu i fotografii. Film przedstawiający samego autora i wyświetlany na prostokacie powiększonego zdjęcia jego własnej twarzy zakłócany był w czasie projekcji jego własną obecnością. Kwiek i Łomnicki wykonali dwie improwizowane akcje: „Kwiekołom” i „Łomokwiek”. „Komunikat audiowizualny” Robakowskiego był natomiast mutacją teatru cieni. Kiedy indziej zorganizowano konkurs widzów na tzw. „podpis artystyczny”. Realizacją zespołową była natomiast „Obiektywna transmisja telewizyjna” na trzy kamery (umieszczone w trzech różnych punktach miasta), trzy monitory (*non stop* transmitujące w Muzeum obraz przekazywany przez kamery) i trzy mikrofony (dźwięk), będąca prototypem instalacji⁹³. Była to najbardziej spektakularna akcja Warsztatu i przy tym najlepiej egzemplifikowała postawę wobec sztuki jego twórców, łącząc elementy analityczne z akcyjnymi.

W polskiej rzeczywistości lat siedemdziesiątych niemożliwa była realizacja konstruktywistycznego projektu połączenia rewolucji artystycznej z rewolucją społeczną, która zmieniałaby kulturę w sposób totalny. Bazując na tej tradycji można jednak było próbować dokonywać „małych przewrotów”, działać w konkretnych sytuacjach – tu pomocna okazała się spuścizna dadaizmu. To właśnie w dużej mierze za jej sprawą działalność WFF nabrała społecznego znaczenia. Sztuka stała się więc narzędziem dekompozycji symulowanych zachowań w obszarze kultury (filmu). War-

⁹² Opis za: K. Lubelski, *Warsztat Formy Filmowej – próba dzisiejszej awangardy*, (w:) *Z dziejów awangardy filmowej*, pod red. A. Helman, Katowice 1976, s. 141.

⁹³ U. Czartoryska, *Akcja Warsztat*, „Projekt” 1973, nr 4.

sztatowcy przeciwstawiali się tym samym sztucznie tworzonemu przedstawieniu życia, zniekształconym przez proces „obróbki” – podporządkowania schematom zachowań. Zakłócali pozbawione treści rytuały odprawiane przez artystyczne (filmowe) „towarzystwo”, burzyli poczucie oczywistości i nienaruszalności istniejącego porządku. Równie ważne było rozumienie sztuki jako aktu wspólnego przeżywania. Twórczość ukazywała się w tej perspektywie jako działalność naturalna, witalna. Warsztatowcy przekraczali więc granicę powagi i respektu jako czynników hamujących twórczość. Proponowana przez nich koncepcja miała zlikwidować rozdzźwięk między wielkimi wartościami ideowymi i artystycznymi, zamkniętymi w dziełach, a życiem wewnętrznym zwykłych ludzi; między wielkimi osiągnięciami nauki i techniki a ubogą i monotonną codziennością, jaka przypada w udziale większości społeczeństwa⁹⁴.

Przedstawiona powyżej interpretacja nie rości sobie pretensji do miana wyczerpującej. Nie istnieje bowiem tylko jeden adekwatny sposób opisu sztuki, którą tworzyli członkowie WFF. Zdajemy sobie sprawę, że ze względu na obraną przez nas perspektywę, pominęliśmy wiele ważnych filmów i video oraz innych przedsięwzięć warsztatowców⁹⁵. Próbowaliśmy ukazać twórczość WFF raczej jako element większej całości – systemu kultury lat siedemdziesiątych – niż jako autonomiczne zjawisko. Podstawowym celem tego tekstu było wskazanie „ognisk niestabilności” w sieci interakcji łączącej twórczość WFF, produkty kinematografii oraz kultury plastycznej z nadzorującą władzą. Naszym zdaniem, mówiąc o sytuacji sztuki w Polsce w latach siedemdziesiątych, należy powiązać postawę twórców, objawiającą się w postaci teorii sztuki i w konkretnych dziełach, z sytuacją polityczną powstałą wskutek objęcia rządów przez ekipę Gierka i realizacją nowego programu zmierzającego ku okcydentalizacji Polski. Jednym z elementów tego zamierzenia miała być sztuka, użyjmy tu wyrażenia Borowskiego, „pseudoawangardowa”, choć nie tylko ją zawładnęła władza. Sztuka taka, odnosząca się tylko do siebie samej, wpisywała się w karnawał sympozjów, plenerów oraz spotkań i – najczęściej

⁹⁴ Zob. A. Jawłowska, *Koncepcje sztuki w ideologii kontrkultury*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1975, nr 1 (118).

⁹⁵ Ukoronowaniem tego nurtu poszukiwań była dwudniowa akcja pod nazwą „Mechaniczne sposoby zapisu i transmisji”, zorganizowana w kwietniu 1975 roku przez WFF w warszawskim klubie „Remont”. Zaprezentowano tam m.in. wyniki doświadczeń J. Połoma: prace dotyczące badania przestrzeni w relacji obraz – dźwięk, sposobów ustawienia kamery i aktora, doboru drogi, którą wykonawca powinien przebyć na planie. Analiza gotowego materiału filmowego za pomocą maszyny cyfrowej ODRA 1305 umożliwiła wybór optymalnego systemu montażowego. Poddano badaniu także zapisy cyfrowe tekstów scenopisu, kodując słowa na kartach perforowanych i zestawiając z oscyloskopowymi fotografiami ich brzmienia (M. Hołyński, *Sztuka i komputery*, Warszawa 1976, s. 165-166). Szczegółowe kalendarium, katalogi filmów i video oraz bibliografię zob. L. Olszewski, *Warsztat Formy Filmowej*, Poznań 1996 (praca magisterska IHS UAM).

nieświadomie – wspomagała tworzenie złudzenia sukcesu. Eksperymenty formalne miały współgrać z eksperymentami gospodarczymi. Kultuwujący mit niezależności twórcy tej sztuki nie dostrzegali zagrożeń, które szybko uświadomił sobie Kosuth formułując model „sztuki jako antropologii”. Członkowie WFF, którzy rozpoczynali wspólną działalność w epoce „sztuki po filozofii”, skonfrontowali jej ideę z wypracowanym w latach sześćdziesiątych modelem sztuki. Owo połączenie umożliwiło im wymykanie się taktykom „ujarzmiania”.

Nie znaczy to oczywiście, że wszystkie działania członków WFF można zinterpretować w ten sposób, bowiem władzy „(...) nie narzuca się zwyczajnie i po prostu, jak nakazu czy zakazu, tym, którzy jej «nie mają» – ona w nich i ich blokuje, istnieje w nich i poprzez nich, ma w nich oparcie, tak samo jak oni w swej walce z nią opierają się na ujęciach, jakie im narzuciła”⁹⁶. Miejsca burzenia „mikrowładz” nie podlegają – zgodnie z koncepcją Foucaulta – zasadzie „wszystko albo nic”. Następuje tam tylko miejscowa i chwilowa inwersja stosunku sił, ledwie epizod w „całościowej sieci relacji”. Nie można więc mówić o twórcach tych zdarzeń jako „permanentnych wywrotowcach”, ale jedynie o ich działaniach, które w konkretnym czasie i miejscu nie poddawały się presji władzy.

Warsztatowcy aktywni w nowym środowisku – w świecie filmu – dobrze zdawali sobie sprawę z potencjalnych zagrożeń. Film fabularny był wszak elementem kultury najbardziej uwikłanym w mechanizmy władzy. Twórcy skupieni w WFF byli w większości ukształtowanymi już artystami, dobrze rozpoznającymi tę nienormalną sytuację. Reakcją na nią była decyzja założenia WFF. W jego ramach mogli konsekwentnie realizować odrębny program. Uniezależnienie zapewniać im miały organizowane lub współorganizowane imprezy, w czasie których własną twórczość konfrontowali z najróżniejszymi przejawami sztuki (filmami Studia Béla Bálazs, działaniami nieprofesjonalnymi itp.). Jednocześnie podejmowali liczne interwencje próbując kompromitować oficjalne imprezy⁹⁷.

⁹⁶ Foucault, op. cit., s. 33.

⁹⁷ Akcje te J. Robakowski komentował w następujący sposób: „W zdarzeniach odeszliśmy od «artystowskich» happeningów Kantora czy Wł. Borowskiego wchodząc swoimi akcjami w tzw. ŻYCIE (...) Forma interwencji była naszym zdaniem jedyną możliwością protestu na szerzące się wszędzie samozadowolenie naszych «animatorów życia artystycznego», szczególnie na niezliczonej ilości różnego typu konkursach, festiwalach, przeglądach, fetach itp. W wyniku niekiedy perfidnej reakcji tracili głowę nasi wytrwali krytycy, teoretycy, mistrzowie kina no i organizatorzy (...) Staraliśmy się znaleźć związek naszej pracy z rzeczywistością (...) Zaczęliśmy po prostu rozumieć na czym polega «wejście» naszych realizacji w rzeczywistość, stąd zmiana poglądów na sztukę, którą przestaliśmy traktować jako upiększanie świata, a raczej jako narzędzie jego analizowania” (J. Robakowski, *Warsztat Formy Filmowej* (referat wygłoszony podczas dnia WFF na prezentacji „Młodego Kina Polskiego” w Rzeszowie w 1975 roku), (w:) *Wypisy ze sztuki*, Lublin 1978, s. 20-21).

Mniej spektakularne, ale skuteczniej gmatwające sieci władzy (często dzięki ironii), były pozostałe działania WFF. W momencie, gdy wszędzie święcił triumfy nurt „militarny”, warsztatowcy włączyli się w realizację spektaklu „Życie i śmierć Adolfa Hitlera” lub torpedowali spotkanie twórcy *Stawki większej niż życie* z wielbicielami serialu. Gdy podstawowym kryterium – nie tylko w kinie – pozostawała „ładność” i nowoczesność, podjęli współpracę z przedstawicielem miejskiego folkloru W. Antczakiem. O ile zaś w innych kontekstach ludowość łagodziła kosmopolityzm zachodniej kultury, to tutaj była synonimem wolności.

Najbardziej znaczące pozostawały jednak liczne prace filmowe i video, które wręcz manifestowały brak uległości wobec mechanizmów rządzących światem kina (sztuki). Było to możliwe tylko w sytuacji, gdy każdy autor ponosił pełną odpowiedzialność za swoje wytwory, poczynając od zatwierdzenia scenariusza aż do momentu wyświetlenia czy prezentacji. Początkowo owe założenia realizowano poprzez dekonstrukcję zmanipulowanego filmu fabularnego. Był on bowiem jednym z elementów kultury masowej zawłaszczanej przez władzę i kreującej ubezwłasnowolnionego odbiorcę. W koncepcji sztuki członków WFF dla takiego widza nie było miejsca. Oczekiwali oni widza świadomego i potrafiącego podejmować decyzję, człowieka, który może zaakceptować swoją inność i inność swoich odczuć i wziąć za nie odpowiedzialność. Pobudzeniu intelektualnemu towarzyszyły również inne impulsy. Filmy WFF oddziaływały zarówno na fizjologię (np. poprzez efekt powidoku), jak i angażowały pamięć. W czasie seansów filmowych, przekształconych w „spotkania ze sztuką”, dokonywał się swoisty proces „kreowania współtwórców”. Najbardziej konsekwentną realizacją tych założeń stała się kilkunastodniowa „Akcja Warsztat” w salach Muzeum Sztuki w Łodzi.

ACTIVITIES OF WARSZTAT FORMY FILMOWEJ (FILM FORM WORKSHOP) AS AN EXAMPLE OF STRATEGY OF ART TOWARDS AUTHORITIES IN THE 70S POLAND

Summary

This article is an attempt to present the activities of the Film Form Workshop (*Warsztat Formy Filmowej* – WFF), one of the most important artistic groups active in the seventies in Poland, as an element of the system of culture of the Polish Peoples Republic. Once in Power, Edward Gierek's lobby began to implement a program whose main objective was to *westernize* Poland. In the field of art and culture Polish authorities willingly accepted *pseudo-avantgarde* art which creating an impression of

being independent was actually self-contained. In our perception, the output of WFF (or at least its significant part) did not give in to the strategy of oppressing. This was possible thanks to confronting the idea of conceptual art with the model of art which originated in the sixties (Zero-61, Pętla (*Loop*), Krag (*Circle*) and Rytm (*Rhythm*)).

Accepting the concept of power proposed by Michel Foucault, the output of WFF can be interpreted as establishing the *foci of instability* in the network of interactions between the products of official, mainstream cinematography and visual arts with supervisory authorities. The activities of WFF rocked both the institutional and ideological foundations of intellectual artistic loyalty. On the one hand, the artists of WFF who rejected official events marked the border between their activities and the manipulated culture and, on the other, by organizing events during which they confronted their own art with other art products, they created an alternative artistic domain. The actions attacking ideological foundations of the cultural system were less spectacular but more effective in confounding the official authority networks, bringing as a result ironical comments to the system of values functioning at the time (e.g. categories such as prettiness and modernity).

Most significant, however, were the films and videos which manifested lack of conformity with the mechanisms governing the world of cinema and art at the time. At the beginning this attitude was expressed by deconstructing the manipulated feature movies, one of the aspects of the mass culture controlled by the authorities and creating totally submissive audience. In the WFFs concept of art there was no place for this kind of audience. They expected an aware, thinking human being able to make decisions and accept his/her dissimilarity and ready to assume responsibility for his/her personal views and feelings. Intellectual awakening was also stimulated in other ways. During film performances transformed into encounters with art a specific process of developing co-creators took place.