

## **Pobocza**

### **z Anną Ptaszkowską rozmawia Agnieszka Czyżewska**

**Agnieszka Czyżewska:** Lata pięćdziesiąte najczęściej kojarzą się z dramatycznymi próbami zdemokratyzowania systemu totalitarnego. Jak te wydarzenia wyglądały w oczach artystów?

**Anna Ptaszkowska:** Do nas rewolucja przychodziła prze jazz i sztukę. Ale nie przez Bractwo Świętego Łukasza, tylko przez sztukę, która miała cechy awangardy, a więc chciała zmienić istniejący porządek rzeczy. Lublin ze względu na KUL był wtedy miejscem bardzo specjalnym i żywym. Uczelnia w czasach stalinowskich udzielała schronienia tak zwanej „czarnej reakcji”, czyli ludziom, którzy nie dostali się na inne uniwersytety lub - tak, jak w moim przypadku - byli z nich wyrzucani. Gniazdem, gdzie lądowało wiele osób była Sekcja Historii Sztuki. Tu spotkała się cała plejada ciekawych osób: artystów, playboyów i zwykłych awanturników. Spędzaliśmy razem masę czasu. Nasze przyjaźnie, wspólnie spędzone wieczory, pijaństwa i dyskusje przerodziły się później w Klub Młodej Inteligencji i Grupę Zamek.

**Agnieszka Czyżewska:** Czy, w takim razie, Grupa Zamek powstała przy piwie?

**Anna Ptaszkowska:** O nie, nie, to były o wiele mocniejsze trunki. Chcieliśmy działać. W czasie rewolucji węgierskiej członkowie Grupy Zamek, z bardzo pięknymi skrzyneczkami, zaprojektowanymi i pomalowanymi przez Przemysława Zwolińskiego, stali na ulicach Lublina, zbierając datki na braci Węgrów. Ta grupa nie była tylko pustą nazwą, wymyśloną po to, by paru malarzy wzięło się do malowania obrazów. Jej powstanie wynikało z ogólnej sytuacji i naszej wspólnej reakcji na nią.

**Agnieszka Czyżewska:** Czy można więc określić działalność Grupy Zamek jako manifestację polityczną? To przecież dość dziwne połączenie w przypadku grupy awangardowej.

**Anna Ptaszkowska:** Nie, wcale nie dziwne, moim zdaniem. Sprawa związków sztuki z polityką wszędzie, a już szczególnie w Polsce, jest bardzo skomplikowana. Sprzeciwiając się sztuce politycznie zaangażowanej, a więc spadkowi po socrealizmie nie byliśmy apolityczni. Siłą rzeczy każda niezależna działalność artystów w kraju totalitarnym ma politycznie reperkusje. Pamiętam, jak sprowadziliśmy najślynniejszy wtedy zespół jazzowy „Melomani” do szalenie zasiedziałego,

mieszkańskiego i podszytego nomenklaturą Klubu Związków Twórczych. Publiczność przyjęła ten występ w mroźnej ciszy. Ten klub był sceną. Tańczyliśmy tam figurowego rock'n'rolla w sposób „ideologiczny”. Nasz sposób ubierania się także uchodził za „imperialistyczny”. Pamiętam do dzisiaj, ile wysłuchałam gwizdów i straszliwych obelg, gdy włożyłam pierwsze dzinsy w Lublinie albo kolorowe pończochy. To były manifestacje sprzeciwu. Zresztą bardzo źle widziane zarówno na KUL-u, jak i przez władze komunistyczne. To był niezrozumiały dla mnie alians między Kościołem a prasą reżimową. Gazety po prostu odsądzały nas od czci i wiary za publiczne tańczenie rock'n'rolla, a moja, z gruntu antyreżimowa, katolicka uczelnia postanowiła mnie usunąć ze studiów jako kogoś, kto kompromituje jej dobre imię. Z tej nieprzyjemnej sytuacji wybronił mnie profesor Jerzy Kłoczowski.

**Agnieszka Czyżewska:** Wydaje mi się, że to Jacek Woźniakowski odegrał decydującą rolę w powstawaniu Grupy Zamek.

**Anna Ptaszkowska:** Jacek Woźniakowski odegrał rolę kapitalną. Miał wykłady na temat historii doktryn artystycznych, które do tej pory pamiętam. To on pokazał nam sztukę nowoczesną, z której inni profesorowie drwili. Mówili: „Oto Picasso. Teraz będziemy mogli się pośmiać”; to było mniej więcej na tym poziomie. Natomiast Jacek Woźniakowski pokazał nam i objaśniał tło idei artystycznych, które stoją za malarstwem. Jacek pobudził nasze umysły, a potem my sami zdobywaliśmy reprodukcje, doksztalaliśmy się w niesłychanie trudnych warunkach, tłumacząc teksty, szperając po bibliotekach. Jestem mu bardzo wdzięczna; posiadał on cechy prawdziwego profesora. Pomimo, że - jak sędzę - w głębi duszy nie do końca akceptował naszą działalność, potrafił otworzyć nam oczy na szersze horyzonty sztuki współczesnej. Podobnie pomógł mi w napisaniu pracy magisterskiej o Kantorze, mimo że za Kantorem nie przepadał. Nie będąc jeszcze wtedy profesorem, został jednak ko-promotorem. Moim promotorem był natomiast profesor Piotr Bohdziewicz, znakomity znawca baroku wileńskiego, któremu sztuka nowoczesna kojarzyła się z horrorem. Za te prace dostałam dwie oceny. Ocenę profesora Bohdziewicza - dwóję, co się bardzo rzadko zdarza i ocenę Jacka Woźniakowskiego - piątkę. Z tego powodu obrona pracy magisterskiej przypominała pojedynek, gdzie obronił mnie sam Bohdziewicz prowokując moją wrodzoną agresywność. Powiedział: „Ma pani cały rozdział zatytułowany Teoria Kantora, a ja uważam, że dobry artysta nie potrzebuje teorii. Dla malarza najważniejsze jest malowanie, a nie myślenie”. Byłam wtedy bardzo zapalczywa i zapytałam go: „Czy pan profesor uważa, że wielkość Albertiego i Leonarda da Vinci została podważona tomami pism teoretycznych, które zostawili po sobie. W efekcie wszystko się jakoś rozeszło po kościach i dostałam to magisterium. Później, kiedy grupa już powstała, Jacek Woźniakowski traktował naszą działalność z właściwym sobie eleganckim dystansem. Najważniejszą osobą Zamku był Jurek Ludwiński. On zaproponował program grupy i

ukonstytuował ją.

**Agnieszka Czyżewska:** Czy w takim razie w Grupie Zamek ważniejsi od malarzy byli teoretycy, krytycy?

**Anna Ptaszkowska:** Nie. Wszystko działo się równolegle na osi Jerzy Ludwiński - Włodzimierz Borowski. Po prostu Jurek Ludwiński wyciągnął wnioski teoretyczne z pierwszych obrazów Borowskiego. Zobaczył, że nagle znika w nich forma, a wraz z nią iluzja przestrzeni i pojawia się materia konkretna, trójwymiarowa. Na tej podstawie Jurek sformułował program sztuki strukturalnej. „Kamena” otworzyła nam swoje łamy i pozwoliła na autonomiczną wkładkę plastyczną, którą nazwaliśmy „Struktury”. Pamiętam artykuł o Stażewskim, który tam zamieściłam. Byłam wtedy bardzo młoda i zafascynowana tym artystą. Uosabiał on dla nas w tamtych czasach tradycje awangardy, do której nieśmiało pretendowaliśmy. W tym tekście usiłowałam za wszelką cenę połączyć jego twórczość z programem sztuki strukturalnej, nawet wbrew widomej oczywistości. Potem przyjechałam do Warszawy i poszłam do SARP-u, gdzie Stażewski siadywał z Mewą Lunkiewicz. Zostałam przedstawiona, a on spojrzał na mnie z uśmiechem i powiedział: „A..., to Pani..., dokonała Pani nadludzkiego wysiłku, żeby zrobić ze mnie awangardowego artystę”.

**Agnieszka Czyżewska:** Ale przecież na poziomie idei Stażewski i Grupa Zamek mieli ze sobą dość dużo wspólnego, chociażby dążenie do tego, by obraz stał się przedmiotem autonomicznym.

**Anna Ptaszkowska:** Oczywiście, to jest przecież aspiracja całej awangardy, począwszy od Cezanne’a. Obraz, który nie zawiera iluzji, niczego nie ilustruje, nic niczemu nie zawdzięcza i niczego nie oznacza; jego przedmiotem nie jest świat zewnętrzny, ale on sam. Obraz istnieje w sposób autonomiczny, tak jak twór natury - o tym przecież mówił już Strzemiński - a ta autonomia bierze się z jego materialnych właściwości. W tym dążeniu do autonomii zawiera się jednak aspiracja do demiurgicznej kreacji przez wielkie „K”. Paradoksalnie, jest to -jeżeli nie religijny, to metafizyczny - aspekt programu, który uważał się za czysto materialistyczny.

**Agnieszka Czyżewska:** Czy w takim razie reszta członków grupy, poza Ludwińskim i Borowskim, pełniła role służebne?

**Anna Ptaszkowska:** Nie, ponieważ Jurek Ludwiński, dzięki Bogu, nie jest typem przywódcy ani człowieka władzy. Jego niezwykłość polega, między innymi, na dogłębnym nihilizmie. Muszę powiedzieć, że Ludwiński miał o wiele dojrzalszą i ciekawszą wizję sztuki od tej, którą myśmy wyznawali. My popieraliśmy model jednokierunkowego rozwoju awangardy. Gdzieś za tym kryła się pewnie wiara w postęp i rozwój idei. Dla mnie sztuka strukturalna była dalszym etapem przemian awangardy w stosunku do malarstwa informel. Natomiast Jurek Ludwiński miał zupełnie inną, piękną i wielokierunkową koncepcję rozwoju sztuki. Tworzył modele przestrzenne z

ruchomym centrum, twierdził, że środek świata znajduje się tam, gdzie on - i to, co się tam dzieje, jest najważniejsze. Bo centrum mogło być gdziekolwiek - w Lublinie, we Wrocławiu, w Toruniu lub na balkonie u Edzia Krasieńskiego. W moim pojęciu to rozumowanie wpisywało się w walkę z iluzją, którą prowadziła sztuka strukturalna, uświadamiając, że wszystko jest, lub może być równie ważne. W ten sposób konkret (rzeczywistość każdego miejsca na ziemi) stawia czoła iluzyjnej hierarchii, w myśl której wszystko, co dzieje się poza Nowym Yorkiem i Paryżem nie ma żadnego znaczenia. Oczywiście, taka idea centrum z czasem się degeneruje. Mam na myśli kwestię nowatorstwa. Pamiętam zabawną sytuację, która świadczy o nadmiernym przywiązywaniu wagi do praw autorskich. Morawski wiódł przez lata spór z Kantorem o to, kto pierwszy zaczął robić Krzesło. Obaj zapomnieli przy tym o stolarzach. Jurek Ludwiński zresztą wciąż uważa, że Włodzio Borowski jest prekursorem wszystkiego, łącznie z postmodernizmem. A propos tego sądu zacytowałam w „Tygodniku Powszechnym” Fernando Pessoa (przytaczam z pamięci): Jan Chrzciciel jako prekursor Chrystusa, w porównaniu z Nim, nie miał żadnego znaczenia.

Poza teorią zbudowaną przez Jurka bardzo ważną sprawą było stworzenie przez niego mitu wokół twórczości Włodzia Borowskiego i nadanie jego sztuce społecznego rozgłosu. Gdyby Jurek Ludwiński nie nadał znaczenia temu, co robił Borowski, być może dzisiaj nikt by o nim nic nie wiedział.

**Agnieszka Czyżewska:** Krytycy jednak częściej niż o prekursorstwie wspominali, że działalność Grupy Zamek była wtórna w porównaniu z tym, co działo się wtedy na Zachodzie.

**Anna Ptaszkowska:** Nie ma się czym przejmować, to był po prostu ruch światowy, który przybierał podobne formy od Stanów Zjednoczonych po Japonię. Pamiętam pierwszą wystawę Tinguely'ego u Denise Renée w Paryżu. Zestawienie jego obrazów z twórczością Włodzimierza Borowskiego jest niezwykle interesujące. Tinguely tworzył wówczas dzieła ruchome, dynamiczne, równocześnie tkwiące głęboko w tradycji Malewicza. Natomiast prace Borowskiego były biologicznym organizmem, pulsującą komórką.

**Agnieszka Czyżewska:** A Hiszpanie?

**Anna Ptaszkowska:** Tak, są pewne podobieństwa z Tápiesem, sztuką hiszpańską, ale nie można stwierdzić, żeby to miało na nas rzeczywisty wpływ. Po pierwsze, nie mieliśmy w zasadzie żadnego dostępu do tej sztuki. Po drugie, wystarczy porównać drogi artystyczne Borowskiego i Tápiesa. Oczywiście, toutes proportions gardées. Tápies tworzył przedmioty niesłychanie hieratyczne, o ogromnym ciężarze znaczeniowym, pełne dostojności i powagi. W tej powadze wytrwał do dzisiaj. Jego ostatnie rzeczy są szalenie bliskie temu, co robił dawniej i, niestety, coraz bardziej formalistyczne. Tymczasem ewolucja Borowskiego ujawnia czyste, pełne wyobraźni

awanturnictwo i niezależność od własnych (nawet) wzorów.

**Agnieszka Czyżewska:** Awanturnictwo czy może amatorstwo?

**Anna Ptaszkowska:** Ten zarzut bardzo często pojawiał się wśród krytyków. Ja jednak uważam, że amatorstwo to raczej niepełne zaangażowanie się we własną twórczość. Natomiast Borowski był i jest całą duszą zaangażowany. I w tym sensie jest profesjonalistą. Natomiast faktycznie, nie odebrał wykształcenia akademickiego. Ale ono stanowi często obciążenie. Myślę, że to właśnie jego brak pozwolił Borowskiemu na niczym nie skrępowany rozwój. Wydaje mi się, że środki, które stosował, może trochę ostre, chropawe, doskonale służą temu, co chciał zrealizować. Sama wielokrotnie byłam zaskoczona, często niemiło, pracami Włodzia. Z perspektywy czasu zmieniłam zdanie, zrozumiałam, że on często widział dalej niż ja. Moim zdaniem, polską chorobą jest naiwna wiara w niezmienną rzeczywistość, w to, że jeżeli coś ulega zmianom, to znaczy, że wcześniejsze dokonania zostały zdyskwalifikowane. To rodzaj moralizmu intelektualnego, u którego podstaw leży swego rodzaju ideał wierności, a w gruncie rzeczy - ideał bezruchu. Jeżeli Borowski by się nie zmieniał, jeżeli do tej pory tworzyłby swoje obrazy strukturalne, to w ogóle nie byłoby sensu mówić ani o nim, ani o Grupie Zamek.

**Agnieszka Czyżewska:** Dziękuję za rozmowę.