ROCZNIK LUBUSKI Tom 31, cz. 1, 2005

Jan Muszyński

GALERIE AUTORSKIE JAKO FORMA PREZENTACJI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W MUZEUM ZIEM LUBUSKIEJ

Pracę w Muzeum rozpocząłem w 1976 roku. Zakładaliśmy wtedy, że trudności zostaną przezwyciężone. Że partia, że towarzysze, że Komitet Centralny, że budować będziemy nasz model życia kulturalnego na fundamentach komunistów polskich, na podwalinach Polskiej Partii Robotniczej...

Wszelkie zapowiedzi w Polsce Ludowej ulatywały nie czyniąc specjalnej szkody. Rzeczy na piśmie należało albo całkowicie lekceważyć, albo traktować ze śmiertelną powagą. Do dnia dzisiejszego „Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 roku" wydana w Warszawie w 1973 roku przez Ministerstwo Kultury i Sztuki zdumiewa mnie, a ponieważ teraz można powiedzieć wszystko, postanowiłem moją opinię miłosiernie przemilczeć.

Przewodniczącym „Prognozy" był Stanisław Wroński. Pan minister miał dwóch zastępców z Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Jerzego Kossaka i Kazimierza Żygulskiego. Zadania komisji zostały ustalone po konsultacjach ze wszystkimi znaczącymi instytucjami zajmującymi się w Polsce kulturą, także fizyczną. Dostarczono Komisji 49 ekspertyz wykonanych przez naukowców oraz wybitnych praktyków. Ciałem Komisji było 70 osób ze świata nauki, kultury, politologii i socjologii. Komisja uznała zasadę, że „klasa robotnicza jako hegemon społeczeństwa budującego socjalizm walczy o stworzenie nowej socjalistycznej kultury" (s. 121).

Gdy zostałem dyrektorem muzeum, „Prognoza" lojalnemu, państwowemu urzędnikowi objawiła się w całym doktrynalnym dostojeństwie i politycznym, trudnym do realizacji okrucieństwie. Cytuję: „używane w prognozie pojęcie „kultura" odnosi się przede wszystkim do tej sfery zjawisk, które wiążą się z istniejącymi w kraju instytucjami oraz działaniami administracyjnymi" (s. 7).

W „Prognozie" wiele razy podkreślano, że cała koncepcja wynika z założeń marksistowsko-leninowskiej koncepcji kultury, aby wreszcie powiedzieć, że pilotem jest partia, gdyż „z pełną świadomością używamy tu terminu „sterowanie", rozumianego zgodnie z przyjętą interpretacją naukową jako wywieranie pożądanego wpływu na określone zjawiska" (s. 119).

Do 1980 roku kraje realizujące scenariusz radziecki miały wypracować wspólny model informacji w dziedzinie kultury. Następnie intelektualiści i marksistowscy uczeni zobowiązani byli przedstawić taką formę i treść, jaka powinna obowiązywać, aby doprowadzić do „jakościowego ujednolicenia kultury w powszechny socjalistyczny obyczaj, co nastąpi razem z zanikiem klas społecznych. Zadanie to musi zostać zrealizowane, nie ma innej alternatywy, problemem jest natomiast tempo i przebieg jego realizacji" (s. 16).

Wielu ludzi skazanych na śmierć, tak jak generał Kuropieska, potrafiło odroczyć moment egzekucji, aż doczekało wolności. „Tempo i przebieg realizacji" należało maksymalnie spowolnić. Nie wiem, czy tak sobie pomyślałem, ale teraz ładnie się to napisało. Z „Prognozą" postanowiłem nie dyskutować, jedynie realizować ją inaczej. Moje odmienne stanowisko i brak zgody na gwałcenie własnego sumienia wynikało najmocniej z opozycji do zdania: „Rozwój kultury w Polsce dokonuje się w warunkach dyktatury proletariatu, której trzonem politycznym jest kierownicza rola partii we wszystkich dziedzinach życia narodu" (s. 15).

Muzeum zielonogórskie po roku 1945, niepewne tożsamości, budowało skutecznie swój profil naukowy w oparciu o archeologię, etnografię i bardzo reklamowane winiarstwo. Ekspozycje związane ze sztuką były wystawami czasowymi organizowanymi dosyć przypadkowo, o różnej wartości merytorycznej. Postanowiłem tradycyjnie rozwijać dział winiarski, wizytówkę miasta, i dążyć do powołania, prawnie i formalnie, autonomicznych muzeów – archeologicznego oraz etnograficznego. Istniała szansa powodzenia, należało skorzystać z doświadczenia małżonków Kołodziejskich. Moim zamiarem było stworzenie silnego działu sztuki współczesnej, skoncentrowanej na twórczości po roku 1945; jedynej możliwości w naszych warunkach. Miejsce na stałą ekspozycję zyskano po przeniesieniu zbiorów archeologicznych do Świdnicy, a etnograficznych do Ochli. Inicjatywę popierała Barbara Fijałkowska, dyrektor Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze. W „Ocenie stanu muzealnictwa i programie działań do roku 2000" wyróżniono akapit: „Potrzeba unormowania sytuacji w muzealnictwie i stabilizacji istniejących instytucji muzealnych zmusza do uznania sieci i liczby muzeów finansowanych z Funduszu Rady Kultury za dostateczne".

Stworzono sytuację wymuszającą zlikwidowanie mentalności XIX-wiecznego muzeum świątyni czy gabinetu osobliwości z całym bagażem zdezaktualizowanej formy ekspozycyjnej. Nie łudziliśmy się, że w ten sposób tworzymy szansę pełnego obrazu sztuki polskiej, ale mogliśmy eksponować twórczość wybranych artystów, których dzieła stanowią uznaną wartość i istotny punkt odniesienia do polskiej sztuki powojennej kontestującej, na przykład polski koloryzm.

Było zrozumiałe, że nie mogłem powołać rady programowej lub odbywać konsultacji z przedstawicielami władzy. Trzeba jednak zaznaczyć nadzwyczajne stanowisko Józefa Prusia, dyrektora wydziału kultury, który posługiwał się zawsze fachowcami w tych dziedzinach, nad którymi miał nadzór. Do Muzeum miał wyjątkowy stosunek ze względu na łączącą nas przyjaźń. Miałem dużo swobody. To fakt, że instruktor komitetu wojewódzkiego partii, nie sekretarz ani jego zastępca, zalecił mi wystawianie 70% prac realistycznych, a resztę „tych niezrozumiałych". Wycofał się jednak z prób oddzielenia obrazów abstrakcyjnych od realistycznych przygotowywanych do wystawy po jednym krótkim pobycie w Muzeum. Ekipa techniczna zawieszała prace i narzekając na brak gwoździ, drutu i farby, siłą ducha pokonywała oporną materię. Na pytanie – czy obrazy podobają się towarzyszom – instruktor usłyszał, że oni nie są od tego, czy sztuka jest ładna, czy nie. Oni są od tego, aby dzieł nie wieszać na *pies ją trącał*.

Postawiłem na współczesność. Przykłady takiego myślenia już się sprawdziły. Muzeum Sztuki w Łodzi swoją rangę zyskało, dlatego, że Władysław Strzemiński przekonał kolegów w Paryżu, aby przekazali swoje prace do muzeum. Tam znajdą właściwą opiekę, a gdy placówka zyska rangę, ich prace, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, także uzyskają odpowiednią cenę na rynku sztuki. W Zielonej Górze nie było szansy na powtórzenie paryskiej drogi. Ba, nawet w Polsce nikt się nie odważył takiej herezji antysocjalistycznej wyartykułować.

Oto program: „Realistyczna czytelna scena, bezbłędny światłocień, perspektywa wyniesiona ze szkoły powszechnej, akademicka estetyka, treść postępowa, socjalistyczna, forma narodowa". Jasne przesłanie bez dwuznaczności – oto ideał sztuki proletariackiej, wykreowanej przez gust drobnomieszczański. Bóg by mnie pokarał, gdybym się od tego nie odciął.

Twórczość miała być określona przez tożsame poglądy i opinie wybranej grupy artystów tworzących tu i teraz. Prowincjonalny rodowód teoretycznego założenia miał być przekształcony we fragment ogólnopolskiej rzeczywistości, związany ze współczesnym myśleniem plastycznym. Dzieła sztuki prezentowane w galeriach autorskich miały stworzyć jednorodną, suwerenną koncepcję zwielokrotnioną przez indywidualności, którym powierzono miejsce w przestrzeni muzealnej. Powrócono do ładu moralnego, który został wypracowany w okresie międzywojennym i objawiał się w poczuciu wolności i prawa do kontestacji. Dowiódł tego Komitet Paryski poszukujący polskiej drogi do sztuki europejskiej.

Rozważając nowe słowa można przyjąć, że od 1976 roku w Muzeum Ziemi Lubuskiej nastąpił czas kreatywnej destrukcji. „Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1999 roku", ogłoszona 26 lat wcześniej, poległa pod sztanda-

rem głoszącym brak alternatywy. Niestety, odżyła w pełnej krasie w czasie stanu wojennego, kiedy powrócono do wypracowanego w Niemczech i Rosji poglądu z lat trzydziestych. Na arbitra w sporach estetycznych powołano tak zwanego prostego człowieka, który zaludnił telewizornie oraz gazety, nie nazywane wówczas mediami. To była oręż polityczna. Spece od propagandy ogłosili, że klasa robotnicza kwestię kultury wzięła w swoje spracowane ręce. Jej rzekomi przedstawiciele hamletyzowali na temat literatury, sztuk plastycznych, a nawet z symboliczną czaszką Jorika przejęli prawdziwy teatr. Myśl komunistyczna zapisana w „Prognozie" została użyta jako sprawdzian patriotyzmu i sposób napiętnowania artystów, z którymi winno się rozliczyć zlekceważone przez nich społeczeństwo.

Wszyscy byli o 30 lat młodsi. To jest zasadniczy argument, aby dobrze tamte czasy wspominać. Moi „galernicy" już wtedy byli twórcami zauważonymi w kraju. Teraz pisze się o nich prace magisterskie, dysertacje doktorskie, eseje i strofy poetyckie. Doczekali się rozlicznych luksusowych niejednokrotnie katalogów, nagród w skali kraju i wyróżnień zagranicznych. Józef Burlewicz zyskał zaś rozgłos w sferach politycznych Polski i ZSRR, gdy na temat jego obrazu Leonid Pacziwałow, redaktor naczelny Litieraturnoj Gazety, w 1987 roku rozmawiał z prymasem Polski, kardynałem Józefem Glempem, i był to pierwszy wywiad udzielony komunistom.

Dla mnie kontakty z „galernikami" stały się najważniejszym przeżyciem zawodowym i dopiero teraz w pełni mogę ocenić przygodę ofiarowaną mi przez los. Dyskusje na temat sztuki były pełne wzniosłości, fascynujące, ekscytujące i pełne humoru jednocześnie. Panował totalny optymizm, a poczucie wspólnoty zamieniało się w wieczystą przyjaźń. Wielu z moich przyjaciół już przeszło na tamtą stronę. Moja pamięć jest im wierna, a ich twórczość pozostała wpisana w księgi inwentarzowe muzeum.

W latach 1976/1977 stworzono galerię Kajetana Sosnowskiego.

W roku 1977 przystąpiono do kilkuletniej współpracy z Marianem Kruczkiem i jego żoną Bogną Perz-Kruczek. Część dzieł powstała w Zielonej Górze.

W tym samym roku zaczęto omawiać z Marią Powalisz-Bardońską projekty witraży. Realizacja trwała trzy lata.

W roku 1978 zamontowano czarny sufit i wyłożono podłogę grafitową wykładziną w galerii Andrzeja Gieragi. Miejsca dla niej poszukiwano przez dwa lata.

Od 1977 trwały systematyczne kontakty z Józefem Burlewiczem. Ekspozycja była wielokrotnie zmieniana.

W roku 1978 po raz pierwszy przyjechali na dłuższy pobyt do Ochli Józef Marek i Aleksandra Domańska-Bortowska, dzisiaj żona Marka. Ich dzieła eksponowane są w plenerze i salach muzealnych.

W 1979 roku ostatecznie zlokalizowano galerię Jana Berdyszaka, przygotowując wnętrze do ekspozycji malarstwa, rzeźby i grafiki. Dwa lata wcześniej artysta wyposażył odpowiednimi dziełami sklepioną beczkowo salę z czarną marmurową posadzką w renesansowym pałacu w Świdnicy.

W roku 1980 rozpoczęła prace i kontynuowała przez 6 lat swoje „Marzenie przestrzeni" Lucyna Krakowska.

W 1982 do wybranej grupy dołączył Józef Cyganek.

Lata 1983/1984 upłynęły przy wytężonej pracy w galerii Leszka Krzeszowskiego.

Od roku 1985 prawie dwa lata eksponował swą bogatą twórczość Zbigniew Horbowy.

W 1992 swoje dzieła w przestrzeni głównej klatki schodowej zawiesił Antoni Zydroń.

Obok galerii w gmachu przy al. Niepodległości przygotowano dzieła do ekspozycji stałych w Muzeum Historii Miasta. Miała się tam znaleźć prawie cała spuścizna Wiesława Müldnera-Nieckowskiego, zakupiona przez nasze Muzeum, prace Stefana Słockiego, Mariana Szpakowskiego, Klema Felchnerowskiego, Hilarego Gwizdały, Andrzeja Gordona i Jana Korcza. Nobilitować Muzeum miały dzieła Taddeo Kuntze-Konicza, XVIII-wiecznego malarza o sławie europejskiej, urodzonego w Zielonej Górze.

W planach Muzeum istniał także program, aby zagospodarować zaplecze głównego gmachu dziełami plenerowymi. Od ulicy Kupieckiej za Lubuskim Teatrem do ulicy Pieniężnego miał być wytyczony ciąg pieszy. Dalej przez posesję muzealną, za Biurem Wystaw Artystycznych – aż do ulicy Bankowej. Prace rzeźbiarskie ustawione za Muzeum nawiązywały do tego zamysłu.

Podczas wizyty w naszym Muzeum Józef Tejchma, minister kultury i sztuki, w obecności pierwszego garnituru naszych władz i licznie zgromadzonego dworu, zwrócił się do Krzysztofa Kostyrki, kierownika wydziału kultury KC: „Towarzyszu, dopiero teraz dowiaduję się, jaką tendencję preferujecie w sztuce polskiej. Awangarda europejska ma w tym Muzeum, przy waszym poparciu, niepowtarzalną szansę".

O gratulacjach złożonych sekretarzowi i wojewodzie po wizycie w Muzeum mówił Józef Pruś, już wówczas pracujący w ministerstwie kultury, zadowolony do tego stopnia, że przestrzegł mnie przed znanym w naszym komitecie wojewódzkim nieuleczalnym intrygancie: „On właśnie za to, co dzisiaj jest chwalone, może cię dorwać i wtedy Warszawa ci nie pomoże".

A pomagała. Dyrektorzy departamentów, Karol Czejarek, Franciszek Midura, Franciszek Cemka, może nie z entuzjazmem, ale z neutralną życzliwością rozpatrywali moje żebracze pisma o zwiększenie budżetu na zakup dzieł współczesnych.

W kwietniu 1977 polscy artyści zostali przyjęci przez premiera Piotra Jaroszewicza: „Niech społeczeństwo weryfikuje waszą sztukę, a nie administracja. Mogą się mylić i artyści, i społeczeństwo. Błędy prostuje dopiero historia". Te słowa Józef Tejchma odnotował bez komentarza, natomiast Marian Kruczek uważał, że wtedy było za mało partyjnych lizusów. Przegonił wielu zaślepionych durniów Jakub Berman, członek komisji partii do spraw bezpieczeństwa publicznego, jeden z głównych decydentów w sprawach kultury. Marian Kruczek, prawie otwarcie wojujący z komunizmem, miał wśród krakowskich aktywistów wielu wyrozumiałych przyjaciół.

Opinie profesorów o galeriach, przewodniczącego narodowej rady kultury wygłoszona wobec sekretarza komitetu wojewódzkiego partii podczas sesji wyjazdowej w Zielonej Górze, oraz sekretarza komitetu centralnego PZPR „czasu przełomu" Mariana Stępnia, a także wobec bardziej już wtedy liberalnie nastawionej władzy, umacniały pozycję zielonogórskiego Muzeum. Byłem bardzo rad, kiedy profesor Stępień poinformował, bardzo nam zawsze przychylnego wojewodę Zbyszko Piwońskiego, że przygotowuje publikację dotyczącą kultury, w której muzealna inicjatywa, polegająca na współpracy z artystami, zostanie zalecona do naśladowania. Zdaniem Mariana Stępnia – „przyczyni się taka działalność do podniesienia estetyki wnętrz muzealnych, a twórcy znajdą właściwe miejsce prezentacji swojego dorobku". Po tej wizycie towarzysz, który kiedyś postulował 70% dzieł realistycznych, także wygłosił swoje zdanie: „No wiecie, dobrze było. Tajniaków jak mrówków".

Mieczysław Ptaśnik w latach 1956–1972 był dyrektorem Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, a w 1977–1989 dyrektorem Zachęty. Tak się złożyło, że moje prowincjonalne stanowiska podlegały pod eksponowane funkcje państwowe Ptaśnika, który dla Klema Felchnerowskiego był Mietkiem i bardzo się lubili zaprzyjaźniać. Jako asystent Klema asystowałem mu podczas tych podróży i zyskałem dobrą opinię. Mieczysław Ptaśnik prowadził pamiętnik i Janusz Miliszkiewicz wynotował ze stu odręcznie zapisanych zeszytów fragmenty dotyczące sztuk plastycznych i opublikował w Rzeczpospolitej (31 XII 2004 – 2 I 2005) pt. „Sztuka pod specjalnym nadzorem".

W roku 1984 w ramach Dni Kultury Polskiej w ZSRR w moskiewskim Maneżu organizowano wystawę polskiej twórczości plastycznej. Na naradzie 17 stycznia w MKiS radca kulturalny wyraził ubolewanie, że nie skonsultowano z nim owej wystawy. Strona radziecka odrzuciła tych, którzy wysta-

wiali w kościołach, zaangażowali w „Solidarność" i przebywali za granicą. Odrzucili także wstęp do katalogu autorstwa Bogdana Suchodolskiego. „Zażądali wyeliminowania Waldemara Świerzego, Dudy-Gracza, Gierowskiego, Wiśniewskiego, Eugeniusza Markowskiego, Lecha Okołowa, Janusza Przybylskiego, Barbary Szubińskiej, Anny Gintner, Gieryszewskiego, Starowieyskiego, Jana Lenicy, Sawki, Adolfa Ryszki, Romana Cieślewicza, sugerują wprowadzenie Jana Horoszuchy, Święcickiego, Mariana Rajewskiego, Zofii Mróz oraz Beresia. Bez komentarza". Nie mogło być słowa o Wajdzie, należało usunąć plakat „Panien z Wilka", gdyż był tam napis – Związek Polskich Artystów Plastyków. Jeden z naszych artystów namalował siebie na krzyżu, czym wprawił w szczere zdziwienie cenzorów. „Malarz dał się ukrzyżować? A co jemu w socjalistycznej Polsce było źle?". Ptaśnikowi na pewno w Polsce było lepiej niż w Moskwie, gdzie w przeddzień wernisażu śnił, „że został napadnięty i pocięto go żyletkami".

Gdy myślę o przemianach, jakie dokonały się w Polsce, moje serce także rośnie. I budzi się jakiś żal do Polski Ludowej. Współpracowałem z grupą wybitnych artystów wiedząc, że Polska nie była państwem suwerennym, ale równocześnie z głębokim przekonaniem, że jesteśmy niepodlegli. To była nasza siła. Aż tu nagle piękna Joanna Szczepkowska oznajmiła, że 4 czerwca 1989 nastąpił w Polsce koniec komunizmu. Politykom bym nie uwierzył, ale aktorce, która powróciła z emigracji wewnętrznej, uwierzyłem. Nie zdążyłem się do tej sytuacji przyzwyczaić i zazdrościłem moim wnukom, że traktują wolność jako realność w ich życiu wiecznotrwałą. A przecież można było Polskę wyciąć z mapy Europy i zamienić na obóz wojskowy. Od 1976 roku, gdy zacząłem pracę w Muzeum, do końca komunizmu minęło 13 lat. Przyznaję, że nawet we śnie takiej spirali się nie spodziewałem.

Urodziłem się w kapitalizmie i umrę w kapitalizmie. Po drodze przeskoczyłem kilka epok politycznych. Przez wszystkie lata pracy w Muzeum miałem jasny cel, a gdy padł ustrój, straciłem impet. Galerie uprzedmiotowiły się w wystawy plastyczne, ważne, istotne, ale w demokracji straciły przesłanie. Powstały w czasach, kiedy suwerenność kulturalna była próbą wyjścia z przestrzeni zakłamanej, zapisanej w obcym naszej tradycji języku. Sztuka to życie duchowe narodu. Pracowałem przy galeriach z przyjaciółmi i rzeszą ludzi dobrej woli, którym ustrój, ludzie władzy, ani cenzura nie odpowiadały. A teraz polityków można wybierać, jakich dusza zapragnie, a cenzurę zlikwidowano. Chcesz realizmu, rozebrać się do naga, pokazać abstrakcję miękką, twardą, wytarzać się w taszyzmie, oddać mocz do butelki – proszę bardzo.

I tak oto po 20 latach praca w Muzeum wydała mi się niepotrzebnym, rujnującym zdrowie masochizmem. Dalsze zadawanie sobie cierpień przy

realizowanej filozofii nędzy okazało się bezsensownym działaniem, tym bardziej, że niepostrzeżenie osiągnąłem wiek emerytalny. Myślę, że częściowo wykiwała mnie Polska Ludowa, częściowo realizowałem jej program (choć inaczej), aż doczekałem się, że mój kraj zwyciężył z komunizmem.

„Fakt jest święty, a opinia wolna", jak zauważył z pociechą dla wszystkich frustratów Timothy Garton Ash.