



Kazimierz Piotrowski

Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w „totalnej niemożliwości”

Na początku 1949 roku Bogucki dał się poznać jako autor artykułu *Picasso, górale i polityka kulturalna*, w którym usiłował pogodzić sentymenty obrońców awangardy oraz propagandzistów nawołujących do otwarcia się artystów na forsowany przez władze PRL socrealizm¹. Z czasem – po doświadczeniu „sprawy wielkiego realizmu” – jego agitacyjny głos zabrzmiał bardziej krytycznie czy – lepiej rzec – diaporetycznie. *Rozmowy o sztuce* (1954) są nie tylko dialogiem z propagatorami socrealizmu – testowaniem ich metody interpretacji i kryteriów oceny dzieła sztuki, lecz też krytyką sentymentalizmu, kojarzonego wtedy z alienacją, z antytezą realistycznej postawy. Tę rozprawę, poniekąd z samym sobą, cechował jeszcze respekt wobec stalinowskiej

¹ J. Bogucki, *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1/2. Zob. tenże, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983, s. 53.

doktryny sztuki (zwłaszcza głos *Krytyka*), której radykalizm autor próbował jednak już tonować przez wykazanie jej niekonsekwencji (głos *Malarza*), sugerując, że zakłóca ona percepcję przede wszystkim sztuki dawnej (głos laika – *Inżyniera*). Urodzony w 1916 roku Bogucki, który studiował malarstwo i grafikę u Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego w warszawskiej ASP w latach 1934–1939 i któremu wojna nie pozwoliła kontynuować rozpoczętych w 1938 roku studiów z historii sztuki – zebrał doświadczenia jako były pracownik Ministerstwa Kultury i Sztuki i kierownik działu tzw. wystaw objazdowych w Muzeum Narodowym w Krakowie w latach 1948–1953. Nic więc dziwnego, że chociaż bezpartyjny, ale pełniąc tak odpowiedzialną funkcję w okresie zmasowanej stalinowskiej propagandy, ulegał ówczesnej nagonce na sentymentalizm. Oto na przykład jeden z bohaterów jego dialogu konstatował, że Guido Reni lub Bartolomé Esteban Murillo mieli większe wzięcie u mieszczan niż Michelangelo Merisi da Caravaggio czy Francisco José de Goya y Lucientes. Z krytyką spotkał się też Jacques-Louis David za „jego pompatyczno-sentymentalną maskaradę”, chociaż Karol Marks zauważył, że rzymskie kostiumy i frazesy spełniły wtedy dziejową misję w ustanowieniu nowoczesnego mieszczaństwa. Bogucki eksponował postępowe treści „realizmu krytycznego” (np. Aleksander Gierymski *versus* „sentymentalny” Aleksander Kotsis), piętnując nadmierną uczuciowość i kliwłość w naturalistycznym kiczu mieszczaństwa reprodukowanym w gustach ludu – „wyjątkowo złośliwe połączenie ponurego sentymentalizmu z jarmarczynym chamstwem”. Demaskował „sentymentalno-bohaterskie” krajobrazy, bo były cenione przez burżuazję i faszystów. Zastanawiał się, co jest bardziej niebezpieczne dla socjalistycznej kultury: *Jeleń na rykowisku* czy *Płonąca żyrafa* Salvadora Dali? Niemniej *Rozmowy o sztuce* były próbą wpuszczenia świeżego powietrza do muzeów i galerii Polski rządzonej przez Bolesława Bieruta, który już w listopadzie 1947 roku zapoczątkował dyskusję o socrealizmie. Dlatego wznowiono wydanie tej dwuznacznej książeczki ze stosownymi komentarzami autora po „odwilży”².

² Tenże, *Rozmowy o sztuce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1958, s. 25, 42, 55, 63, 119, 171, 175.

Szkice krakowskie (1956) wzmacniały ten przekaz, w którym głos mówiący „od serca” stawał się donioślejszy. Nie był już głosem laika (*Inżyniera*), lecz samego Boguckiego, dającego wyraz uczuciowemu związkowi z atmosferą zabytkowego Krakowa, w którym teatr płaskorzeźb Wita Stwosza dopełniła spektakularna twórczość „nowoczesnych” z Tadeuszem Kantorem na czele³. Stopniowo wyzwał się on od ideologicznej interpretacji sztuki. Doceniał na przykład „spojrzenie modlitewne” w cechowym malarstwie późnego gotyku. Nie deprecjonując tego okresu sztuki, starał się odnaleźć w nim swoiste walory. W opisie *Pasji* Mikołaja Haberschracka odnajdujemy jakby ekumeniczny motyw, gdy Bogucki rekonstruuje sposób obrazowania cechowego, zauważając, że „twarze wojaków pod hełmami nie są złe, są tylko wystarczająco tępe, byśmy nie wątpili, że ludzie ci wykonują bez wewnętrznych oporów powierzona im robotę”⁴. To samo „zrozumienie” dla pełnionej funkcji społecznej znajduje w jego interpretacji arcykapłan, a nawet Judasz, który również „nie jest postacią zewnątrznie napiętnowaną”⁵. Bogucki docenił też zmysł obserwacji w portretach biskupich. Omawiając późnogotycki wizerunek św. Stanisława, bronił „skłonności człowieka do marzeń”⁶. Nie popadał zatem w modernistyczny, komunistyczny resentyment, unikając potępienia tego świętego, który jakoby spiskował z obcymi przeciwko królowi Bolesławowi Śmiałemu i osłabiał młode państwo. Przeciwnie, ulegając tłumionemu wcześniej sentymentalizmowi, Bogucki waloryzował „ten typ marzeń” człowieka, który „pozwała mu widzieć w niezmiernym wymiarze wzniosłości los własny i to wszystko, co ukochał w życiu”⁷. W 1959 roku musiał za tę postawę zapłacić znaczną cenę, gdy zorganizował w Krzysztoforach wystawę ruchu Phases i surrealistów, na której została zaprezentowana wolnościowa odezwa André Bretona do polskich artystów wraz z ulotką podpisaną przez francuskiego surrealistę wspólnie z Lwem Trockim. Posądzony o trockizm Bogucki stracił

³ Tenże, *Szkice krakowskie (Od Stwosza do Kantora)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956, s. 65.

⁴ Tamże, s. 49.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 65.

⁷ Tamże.

posadę redaktora „Plastyki”⁸. Pracował następnie w Centralnej Poradni Ruchu Artystycznego, organizując wykłady i rozmowy o sztuce i realizując wyniesiony jeszcze sprzed wojny ideał społecznikostwa. Następnie prowadził z żoną Marią najpierw Galerię Widza i Artysty w Świątyni Diany w Łazienkach, a od 1965 roku Galerię Współczesną w Klubie MPiK przy Placu Zwycięstwa 9 w Warszawie. W 1964 roku rozpoczął też pracę wykładowcy na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, którą wykonywał do 1979 roku.

Okres pracy w Galerii Współczesnej można uznać za kolejne wyzwanie dla sentymentalizmu, który tym razem został poddany presji nie tylko władzy, lecz też mentalności awangardowej, skłonnej do transgresji, prowokacji i skandalu. Bogucki zasłynął wtedy jako promotor neoawangardy. Po obejrzeniu latem 1972 roku Documenta 5 w Kassel, których kuratorem był Harald Szeemann, zaczął prowadzić galerię w większej interakcji z publicznością, otwierając jej przestrzeń na działania nazywane dziś performatywnymi. Reorientacja ta wzmocniła głosy oburzenia i administracyjne naciski na kierownictwo MPiK-u i dyrekcję RSW Prasa, pojawiające się już po wystawie *Fotografowie poszukujący* (1971). W 1973 roku presja nasiliła się, o czym świadczy fakt, że wiosną podjęto nieudaną próbę odebrania Boguckiemu kierownictwa galerii. Ten jednak nie zamierzał zrezygnować z ambitnego programu, co doprowadziło do wzmożenia konfliktu. Pierwszy ze skandali został sprowokowany we wrześniu 1973 roku przez *Spektakl* Krzysztofa Zarębskiego, który wywołał falę pomówień o nieobyczajność. Boguckiemu przyszedł z pomocą Andrzej Osęka – recenzent niesławnej wśród neoawangardowych artystów „Kultury”. *Kłopoty z sodomią* Osęka zaczął następująco: „Gdy tylko usłyszałem, że w »Galerii Współczesnej« na Placu Zwycięstwa uprawia się sodomie, pobiegłem tam natychmiast, jednak wiadomość okazała się przesadna. Rzeczywiście, w czasie pewnego happeningu (było to przed paroma tygodniami) wprowadzono czarnego psa w kagańcu, ale że tło było również

⁸ D. Jarecka, *Janusz Bogucki, polski Szeemann?*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2011, s. 8–28.

czarne, widać było tylko kaganiec. Niektórzy z naocznych świadków psa w ogóle nie dostrzegli. Nieco później w ramach tego samego happeningu pokazano gołą modelkę. Właściwie nie gołą, bo owiniętą w folię. Światło było na domiar takie bladospine, że i tu nikt nie mógł się dużo naoglądać. I to już, jeśli chodzi o sodomię, wszystko⁹.

Krytyk postanowił wykazać, że wprowadzenie doga arlekinia nie było rozstrzygające dla wymowy happeningu, ponieważ nie doszło do koincydencji w czasie. Tym samym zniweczył zamiysł tego orgiastycznego happeningu wbrew prawdzie i intencji artysty. Broniąc programu Boguckiego, wskazywał, że lepiej jest, gdy galeria proponuje ambitne projekty, podejmując nawet ryzyko, niż gdyby wystawiała nijaką twórczość jakichś członków ZPAP, którą będą oglądać tylko ich znajomi. Tym bardziej, że Bogucki, który nie uchyla się od ekspozycji okolicznościowych, przygotowuje w porozumieniu z polską sekcją AICA wystawę *Trzydziestolecie PRL* – pod hasłem „trzydzieści dzieł na trzydziestolecie”. Dalej następuje swoista apologia Boguckiego jako odpowiedzialnego i kompetentnego kierownika, z którym można polemizować, ale nie można mu odebrać zdolności do wynajdywania ciekawych artystów. Na zakończenie pojawia się swoisty apel do partyjnej władzy, do której faktycznie kierował swe słowa Osęka, by nie dawać posłuchu plotkom wspomnianych środowisk związanych z ZPAP.

Asekuracyjna i zmanipulowana interwencja Osęki nie pomogła. Napięcia nie rozładowało też powołanie w październiku 1973 roku Komisji Artystyczno-Programowej, w skład której weszli oprócz Marii Boguckiej dobrze wówczas umocowani przedstawiciele neoawangardy – Zbigniew Dłubak, Jan Świdziński i Krzysztof Wodiczko. Władzę partyjną reprezentował Tadeusz Kielan, oddelegowany z Wydziału Kultury Komitetu Centralnego, a środowisko krytyki i historii sztuki członek zespołu „Projektu” Szymon Bojko oraz prof. Juliusz Starzyński, który został przewodniczącym Komisji. Takie zaplecze miało zabezpieczyć Boguckiego

⁹ A. Osęka, *Kłopoty z sodomią*, „Kultura” 1973 (X lub XI). Szerzej o tym zob. K. Piotrowski, *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performace w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku*, Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia 2009, s. 86–96.

przed resentymentem epigonów skupionych głównie w ZPAP, jakkolwiek wybranie Starzyńskiego na przewodniczącego było dość niefortunne, ponieważ jego naukowa pozycja w tych latach była cieniem dawnej, gdy propagował socrealizm i kierował Państwowym Instytutem Sztuki. Bogucki promował przecież takich artystów, jak choćby Przemysław Kwiek, który w czerwcu 1971 roku wystawił na ekspozycji *Informacja. Wyobraźnia. Działanie pracę 10 deka papierów Kwieka*, czyli teczkę z podaniami, opiniami i prośbami, co Włodzimierz Borowski nazwał „sztuką Ministerstwa Kultury i Sztuki”. Wkrótce doszło do skandalu z udziałem Kwieka w związku z wystawą polskiej sztuki w Sztokholmie przygotowaną we współpracy z Galerią Współczesną, w której wzięli udział Michał Bogucki, Jerzy Kalina, Tomasz Konart, Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Małgorzata Maliszewska i Zarębski. Jedna z notatek w szwedzkiej prasie zaczynała się kuriozalnym tytułem *Polska wystawa z łóżek wypełnionych ziemią*, informując, że w dniach od 5 września do 12 października 1975 roku można ją obejrzyć w Konsthall. Okazało się, że łóżka te do instalacji Kaliny wypożyczono z ogólnego szpitala w Malmö. Niektóre z nich rzeczywiście wypełniono ziemią, w innych rosły chwasty i świecąca choinka. Do tego dodano biały kitel. Zreprodukowano też poniżej w formie pointy jedną z dowcipnych, z dużą dozą surrealizmu i czarnego humoru prac Zarębskiego, przedstawiającą śmiejącą się doniczkę z trawą i sztuczną szczęką. Kto wie, czy łóżek szpitalnych nie należało odczytywać jako metafory życia w komunistycznym kraju? Tym bardziej, że w katalogu wykorzystano dwie fotografie Kwieka/Kulik. Na jednym zdjęciu widać gipsowego Orła Antoniego Janusza Pastwy. Obok rzeźby przystanęła Zofia Kulik. Poniżej artyści umieścili podpis: *Sztuka w barakach Pracowni Sztuk Plastycznych*, z informacją, że chodzi o *Commentary Art* (1968–1973). Inteligentni Szwedzi wykorzystali ten komentarz, zestawiając go w katalogu na rozkładówce z fotografią ich innej rzeźby – *Człowieka-kutasa* (1968–1973). Na reakcję polskich władz nie trzeba było długo czekać. Po powrocie ze Szwecji Kwiek/Kulik otrzymali telegram, że mają stawić się w Departamencie Plastyki w MKiS na rozmowę z dyrektorem Konstantym Węgrzynem. Nie spodziewali się aż takiej szczerości i przenikliwości, gdy urzędnik wprost zapytał: „A ten kutas to ja?” Poinformował ich o oburzeniu czynników partyjnych tym ekscesem. Węgrzyn

oświadczył, że doigrali się i w tej sytuacji mogą zapomnieć o reprezentowaniu Polski. Prywatnie mogą sobie pojechać do Honolulu¹⁰.

Jak wspominał Zarębski, Bogucki – chociaż już nie pracował z Galerii Współczesnej, której rolę docenili Szwedzi – też musiał się tłumaczyć. Miał on coraz gorszą opinię u partyjnych decydentów, tym bardziej że od wielu lat angażował się politycznie po niewłaściwej stronie. W 1968 roku zorganizował przecież w Galerii Współczesnej wystawę w związku z Międzynarodowym Rokiem Praw Człowieka i protestował wraz z Julianem Przybosiem, Erną Rosenstein i Arturem Sandauerem przeciwko antysemickiej nagonce. Gdy 1 sierpnia 1975 roku władze PRL podpisały Akt Końcowy KBWE, zobowiązując się do przestrzegania praw człowieka, to było kwestią czasu, gdy ten sentyment Boguckiego dla owych praw zakłóci prowadzoną przez niego grę z systemem. Wkrótce reżim sięgnął po poważniejsze narzędzia dyscyplinowania niż te, które stosował dotychczas wobec „sentymentalnego obywatela”.

Chodzi o inwigilację Janusza i Marii Boguckich w okresie od 16 lutego do 24 maja 1977 roku. Sprawę rozpracowania – jak uzasadniał pułkownik Edward Kasperski, zastępca komendanta stołecznego MO – wszczęto z powodu „negatywnej inicjatywy politycznej wobec władz państwo-politycznych – petycja”. Rozpracowanie było przeprowadzone przez inspektora operacyjnego Sławomira Delakowicza z Wydziału III Komendy Stołecznej MO w Warszawie, na podstawie meldunku, że Janusz i Maria Boguccy „wraz z 100 innymi osobami (literatami, naukowcami i artystami) podpisali petycję do Sejmu PRL, wyrażającą protest przeciwko projektowanym zmianom Konstytucji w kierunku konstytucyjnego określenia praw i obowiązków obywateli”¹¹. Chodzi o poparcie *Listu 59*, jakim był *Memoriał 101*, który był podpisywany na przełomie 1976/1977 roku w sprzeciwie intelektualistów wobec planowanych zapisów w Konstytucji, uzależniających respektowanie przez władze praw człowieka od wypełniania przez obywateli określonych obowiązków wobec państwa.

¹⁰ Tamże, s. 96–99.

¹¹ IPN BU 01322/720/J – sprawa operacyjnego rozpracowania Janusza Boguckiego, w tym jego żony Marii Boguckiej, materiały wytworzone w okresie od 16.02 do 24.05.1977 r. w Instytucie Pamięci Narodowej.

Już od września 1975 roku w *Tezach na VII Zjazd PZPR* wskazywano, że państwo musi zachować socjalistyczny charakter, z zapisem o kierowniczej roli PZPR, i opierać się na wieczystym, nienaruszalnym sojuszu z ZSRR. Trzeba było zatem wykryć motywy, określić postawę polityczną i związki z opozycją sygnatariuszy tego memoriału, podpisanego między innymi przez Boguckich, ale w drugim rzucie. Wiedzano przy tym, że ich córka – Teresa Bogucka – współpracuje ze środowiskiem Jacka Kuronia i Adama Michnika, będąc w polu zainteresowania SB od marca 1968 roku. Za udział w tych wydarzeniach została skazana na 1,5 roku pozbawienia wolności. Nie tylko podpisała list gratulacyjny dla noblisty Andrieja Sacharowa, lecz także angażowała się w organizowanie sekcji Międzynarodowej Organizacji Niesienia Pomocy Więźniom Politycznym.

Ustalono, że o ile Maria Bogucka, ze względu na stan zdrowia, nie stanowi już właściwie żadnego zagrożenia, to Janusz Bogucki – jako cenny krytyk, historyk sztuki i starszy wykładowca na Uniwersytecie w Toruniu – utrzymuje stosunki zawodowe, dlatego może „negatywnie oddziaływać” na środowisko całego kraju. W wyniku pracy operacyjnej stwierdzono, że utrzymuje on kontakty między innymi z Andrzejem Matuszewskim (podejrzewanym w 1975 roku o kolportaż i powielanie ulotek *Polska Walcząca*), Włodzimierzem Borowskim, Tomaszem Osińskim i Zdzisławem Ostrowskim. Rozpoznano z pomocą „Jana – I” i „Andrzeja”, że Galeria Współczesna, w której pracowali Boguccy, „ma opinię tzw. ścieku plastyków warszawskich”. Służba Bezpieczeństwa, zanim jeszcze zapadła formalna decyzja o rozpracowaniu Boguckiego, zaczęła stosować szereg represji wobec jego osoby, uderzając tym samym w środowiska z nim współpracujące. Przede wszystkim próbowano ograniczać (z sukcesem!) jego działalność jako krytyka, a gdy to niekiedy nie udawało się, gdyż imprezę firmowało MKiS, „zabezpieczano” jego pobyt i wystąpienia, unikając zbytecznego rozgłosu. Tak storpedowano pod odpowiednimi „legendami” inicjatywy Zdzisława Ostrowskiego w Rzeszowie (zablokowano z pomocą tamtejszego sekretarza KW PZPR spotkanie z krytykami Antonim Adamskim, Marcelim Bacciarrellim, Ireneuszem Kamińskim i Jerzym Madeyskim, którzy wraz z Boguckim otrzymali pisemne przeprosiny od komitetu organizacyjnego

VI Jesiennych Konfrontacji). Udaremnił plan zaproszenia Boguckiego przez Jerzego i Małgorzatę Ludwińskich do Torunia (*Akcja Punkt* w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Jednego Aktora).

Bogucki był świadomy tej gry operacyjnej, o czym świadczą informacje o jego kontaktach z Andrzejem Matuszewskim, który planował na styczeń 1977 roku spotkanie pt. *relARTacje* w Ośrodku Wczasowo-Wypoczynkowym PGR Goraj w Dłusku. Obaj wyczuwali, jakie są powody nasilającej się cenzury – szczególnie znienawidzonej przez Matuszewskiego, zdradzającego negatywne nastawienie do działalności SB – i blokowania publikacji Boguckiego. Kurczyły się jego możliwości w pracy i urywały się z niejasnych powodów kontakty ze środowiskiem artystycznym i publicznością. Domyślali się, że – ze względu na planowany udział Boguckiego w *relARTacjach* – zapowiadane spotkanie z nagłych i niewyjaśnionych przyczyn może się nie odbyć. Dnia 28 grudnia 1976 roku inspektor Henryk Zakrzewski meldował, że Matuszewski „postanowił nie wysłać zaproszenia. Uważa on, że ten zwyczaj tym razem nie może mieć zastosowania ze względu na osobę Janusza Boguckiego. / Z posiadanych przez nas danych operacyjnych jednoznacznie wynika, że A. Matuszewski powyższą decyzję podjął tylko dlatego, iż nie chciał, aby ktoś niepowołany dostał ten spis [uczestników – K. P.] i wyczytał, że jest tam zaproszony Bogucki. / Matuszewski postępuje w ten sposób, gdyż wie, że Bogucki ma niejednokrotnie poważne kłopoty z wzięciem udziału w podobnych imprezach. Faktem jest, że Matuszewskiemu bardzo zależy, aby figurant J. Bogucki wziął bezpośredni udział w imprezie”¹².

Donoszono, że Matuszewski „wprost uwielbia” Boguckiego, ponieważ ten miał mu załatwić u Ireny Jakimowicz kupno rysunków do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (należało oczywiście ustalić, czy Bogucki odniósł z tego tytułu jakieś korzyści). Poczucie inwigilacji wprowadzało napięcie, niszczący podział i lawinę podejrzeń, wymuszając na Matuszewskim taktkę przechytrzenia SB. Intuicja i doświadczenie ich nie zawiodły, bowiem w wyniku operacji Bezpieki „pomieszczenia, które miały być przeznaczone dla uczestników tegoż sympozjum zostały w konsekwencji zarezerwowane przez Zjednoczenie PGR na kursy

¹² Tamże.

szkoleniowe”¹³. Tego typu działania SB, wpływanie na „dobór ludzi”, wywoływanie nagłych braków funduszy czy rezerwacji, okazywały się bardzo destrukcyjne dla kondycji polskiej sztuki, skutecznie ograniczając jej rozwój. Funkcjonariusze mieli świadomość skuteczności tej destrukcji, za którą byli rozliczani i nagradzani: „Znamiennym pozostaje również fakt, [że] A. Matuszewski, zwracając się do Boguckiego, obecny okres w PRL nazywa »totalną niemożliwością«”¹⁴.

W tym czasie możliwości SB rosły. Wraz z postępującą inwigilacją zasób informacji o figurancie niebezpiecznie powiększał się, ukazując funkcjonariuszom możliwości ingerowania w życie intymne i rodzinne inwigilowanego, podkopywanie jego pozycji towarzyskiej i zawodowej. Po ograniczeniu możliwości wydawniczych Boguckiego przez różne kolegia redaktorskie pism „Odrodzenie”, „Nowa Kultura” czy „Przegląd Artystyczny”, po zablokowaniu jego aktywności wystawienniczej w kraju i za granicą przez ZPAP, następnie planowano jego zwolnienie z funkcji kierownika Galerii Współczesnej i upokorzenie go przez przeniesienie na niższe stanowisko. Ten zamysł represji jednak nie powiódł się, ponieważ figurant miał 30 czerwca 1975 roku zwolnić się na własną prośbę z powodu trudności organizacyjnych w prowadzeniu galerii¹⁵, czynionych mu ze strony dyrekcji. Wyprzedził tym samym spodziewane zwolnienie, które decydenci już wcześniej planowali wraz z likwidacją Galerii Współczesnej pod pozorem, że „Bogucki prowadził ją niezgodnie z przeznaczeniem. Wystawy organizowane obecnie przez Boguckiego są urządzane na zasadzie przypadku i nie mieszczą się w ramach przyjętych zasad, które w swych założeniach mówiły, że w Galerii Współczesnej będą wystawiane kontrowersyjne prace artystów”¹⁶.

Wywiad w byłym miejscu pracy wykazał, że Bogucki znalazł sobie „lepszą pracę” – jak odkryto – w „Desie”. Pozostał zatem do prześwietlenia etat starszego wykładowcy historii sztuki współczesnej na Uniwersytecie w Toruniu. Spodziewano się wykorzystać w tym celu prawne

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Bogucki miał już 10 lipca 1974 roku złożyć rezygnację z funkcji kierownika Galerii Współczesnej – por. D. Jarecka, *Janusz Bogucki*, dz. cyt., s. 13.

¹⁶ IPN BU 01322/720, dz. cyt.

kruczki: na przykład związane jakoby z niedopełnieniem formalności przy ubieganiu się o pracę (kwestia braku dyplomu ukończenia stosownych studiów z historii sztuki i ewentualny brak zgody rektora na pracę na drugim etacie). Dalekosiężnym celem tego planu, opracowanego przez inspektora Sławomira Delakowicza, było „poprzez władze rektorskie UMK spowodować nieprzedłużenie Boguckiemu angażu o pracę na bieżący rok i doprowadzić do jego zwolnienia”¹⁷. Udało się wymusić na przełożonych Boguckiego, że w 1976 roku „nie otrzymał on awansu na uczelni z uwagi na podpisanie powyższej petycji”¹⁸. Próbowano przy tym uderzyć w jego życie prywatne, rodzinne i towarzyskie, w oparciu o pozyskane tzw. dane wrażliwe.

Zamiary te jednak nie powiodły się. Poszukiwanych „haków” nie znaleziono. Natomiast inwigilacja wykazała, że Bogucki – wysoko oceniany jako krytyk i teoretyk, cieszący się autorytetem w środowisku jako super znawca sztuki – unika rozmów na tematy polityczne, a publicznie – podczas zajęć ze studentami i w rozmowach z pracownikami zakładu pedagogiki artystycznej UMK lub jako gość galerii – wypowiada się ostrożnie i tylko w kwestiach artystycznych. Przez ponad rok stosowano wobec Boguckiego i jego znajomych bezprawne, złośliwe represje, w tym zablokowanie paszportów (wraz z planowanym przeprowadzeniem rozmów profilaktyczno-sondażowych, mających na celu pozyskanie figurantów na tajnych współpracowników). Robiono to tylko po to, by w końcu uznać w raporcie: „można domniemywać, że Janusz i Maria Boguccy powyższą petycję podpisali za namową ich córki Teresy, która jako osoba blisko związana z Kuroniem i Michnikiem pozostaje również w operacyjnym zainteresowaniu tut. Wydziału”¹⁹. By sprawę rozstrzygnąć, należało wezwać podejrzanego, by wyczuć jego stosunek do władz i propozycji ewentualnej współpracy z SB. Po spotkaniu, przygotowanym pod określoną „legendą” (konsultacja z ekspertem z „Desy” na okoliczność wzmagającego się przemytu dzieł sztuki za granicę), podczas którego padła „niechący” dygresja, że nazwisko figuranta było wymieniane

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

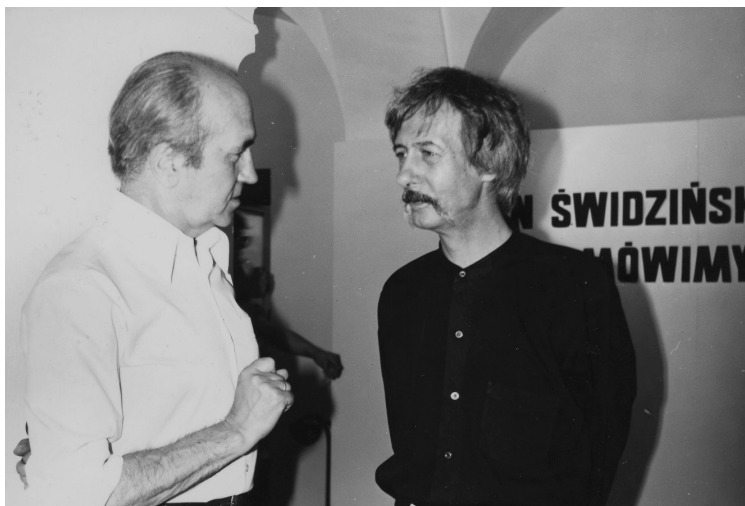
¹⁹ Tamże.

w Radiu Wolna Europa wśród obrońców praw człowieka w PRL, Delakowicz sporządził zamykającą sprawę notatkę służbową. Pisał w niej, że Janusz Bogucki „stwierdził, iż nic go nie łączy z żadną działalnością, mającą jakikolwiek związek z obroną praw człowieka. Zaznaczył, że nie interesują go zagadnienia z dziedziny polityki uprawianej przez nasz rząd. Uważa on, że sprawy te należy pozostawić ludziom do tego powołanym i profesjonalistom”²⁰. Uznawszy inteligencję i kulturę osobistą Boguckiego, jak też istotną tu wstrzeźliwość w kwestiach społeczno-politycznych, funkcjonariusz odniósł wrażenie, że wiedział on, dlaczego został wezwany na komendę, gdzie wypytywano go pod pozorem pomocy w zwalczaniu nielegalnego handlu dziełami sztuki. Inspektor Delakowicz zaproponował zakończenie sprawy z powodu braku negatywnej działalności politycznej i faktu, że był to jednorazowy dysydencki akt, a ponadto dlatego, że podpisywanie petycji nie jest w PRL nielegalne.

Ten sentyment dla praw człowieka, który prysł jak bańka mydlana pod naciskiem funkcjonariuszy systemu, służyć miał między innymi obronie wolności artystycznej. Niemniej, Bogucki zauważył w tych latach, że wolności tej, a szerzej kulturze i duchowej kondycji człowieka, zagrażają też inne siły, których doświadczał jako krytyk związany z neawangardą. Wypracowana przezeń w drugiej połowie lat siedemdziesiątych diagnoza i rozwijana w następnych dekadach koncepcja uzdrowienia kultury sprowadzały się do trzech pojęć: Pop, Ezo i Sacrum²¹. Bogucki, w referacie *Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny* (1978, na plenerze w Miastku) i w kolejnych odczytach lub tekstach, wskazywał, że: 1. współczesna sztuka albo pochłaniana jest przez Molocha pop-kultury; 2. albo czyni sama siebie substytutem religii w postaci jakby ubóstwienia ego w ezoterycznych działaniach, sama stając się dla siebie religią; 3. albo pozostaje jej poszukiwanie drogi do prawdziwego sakralności, w której dopiero będzie zdolna odbudować wspólnotę ze społeczeństwem. Można powiedzieć, że z artystów neawangardy, pierwszy

²⁰ Tamże.

²¹ J. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski 1991.



Janusz Bogucki z Janem Świdzińskim – autorem wystawy „Stale mówimy o człowieku”, 24 maja 1979, Mała Galeria PSP – ZPAF w Warszawie, fot. Marek Grygiel, fot. Archiwum Małej Galerii.

typ spełniali tacy artyści, jak Zarębski czy Natalia Lach-Lachowicz, natomiast drugi model najlepiej reprezentował Andrzej Partum. W latach osiemdziesiątych Bogucki w swym na nowo ożywionym sentymentalizmie zaangażował się w propagowanie trzeciego modelu. Zorganizował szereg spotkań intelektualistów i wystaw jako miejsc przyjacielskich kontaktów, niezwykle ważnych po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy więzi społeczne zostały brutalnie zerwane. Sentyment dla praw człowieka znalazł więc dopełnienie w sentymencie wspólnoty, dla której oparciem w tych latach stał się Kościół katolicki. Ale nie ten oficjalny, hierarchiczny, reprezentowany przez narodowo-maryjny etos ks. Prymasa Stefana Wyszyńskiego, lecz Kościół usiłujący wyzwolić się z ducha klerykalizmu, zwany niekiedy postępowym czy otwartym. Bogucki swój sentymentalizm realizował dzięki wsparciu takich katolickich wspólnot, jak w Łaskach. Usiłował stworzyć płaszczyznę przyjaznego kontaktu pomiędzy artystami i innymi ludźmi kultury a na przykład parafianami odbudowującymi kościoły na ul. Żytniej w Warszawie. Łączył ludzi bez podziału

na wierzących i niewierzących, z czego powstała słynna wystawa *Znak Krzyża* (1983) oraz inne jego wystawy i ekumeniczne spotkania. Odbudowa z ruin świątyni, w której prezentowana jest sztuka, była zarazem ożywianiem ducha sentymentalizmu – sentymentu dla prawdy, wolności i religijnego szacunku dla Boga (i Innego), który w PRL był szczególnie tłumiony. Bogucki – „obywatel sentymentalny” – naprawiał tym samym nie tylko błąd współdziałania z komunistyczną propagandą, lecz i pragnienie swej młodości, gdy marzył przed wojną o zorganizowaniu artystycznej i duchowej wspólnoty. Sympatyzując z Kościołem „świątłym”, jak go nazywał, przywołując między innymi przedwojenną działalność księdza Władysława Korniłowicza, kilka lat przed śmiercią w 1995 roku zacytował fragment Ewangelii św. Jana: „Duch tchnie kędy chce” (J 3, 8)²².

Bibliografia

- Bogucki J., *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski 1991.
- Bogucki J., *Picasso, górale i polityka kulturalna*, „Odrodzenie” 1949, nr 1/2.
- Bogucki J., *Rozmowy o sztuce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1958.
- Bogucki J., *Szkice krakowskie (Od Stwosza do Kantora)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983.
- Jarecka D., *Janusz Bogucki, polski Szeemann?*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2011.
- Oseka A., *Kłopoty z sodomią*, „Kultura” 1973 (X lub XI).
- Piotrowski K., *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performace w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku*, Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrografia 2009.

²² Tamże, s. 147.

A sentimental citizen. Janusz Bogucki in *the Total Impossibility*

Janusz Bogucki (1916-1995) – critic and head of the Warsaw Contemporary Gallery (1965-74), who happened to live and work under political conditions designated by Andrzej Matuszewski as *a total impossibility* – is well characterised by the word *a sentimental citizen*. In this context, I am considering some earlier and subsequent episodes in his life. In the Stalinist period, he has criticised sentimentalism as an antithesis of socialist-realist attitude. After the end of Stalinism in 1956, he has ceased to follow the class resentment. Under increasing pressure of communist system, playing a game with regime, Bogucki was shared his sentiment among an emerging consensus with regard to human rights and faith in *professionalism* of socialist authorities of that time. He had to make such a declaration during surveillance by the Security Services in 1977, disassociating himself from the political commitment to defending of the said rights. Next, his public-spirited sentimentalism found a way in looking for support of the so-called open Catholicism, that was expressed by the exhibitions in churches and ecumenical or interreligious meetings, that he organised after imposing the martial law in 1981.