Politeja
Nr 4(104), 2026, s. 29-48
https://doi.org/10.12797/Politeja.23.2026.104.02
Licencja: CC BY-NC-ND 4.0

Piotr GIEROWSKI
Uniwersytet Jagielloński
piotr.gierowski@uj.edu.pl

KULTURA JAKO ANTYWARTOŚĆ?

O RECEPCJI POJĘCIA *ART BRUT* JEANA DUBUFFETA W CZECHACH[1]

ABSTRACT **Culture as anti-value? On the reception of Jean Dubuffet's term *art brut* in the Czech Republic**

The article describes the process of reception of Jean Dubuffet's term art brut in Czech culture. The author's main objective is to show how representatives of Czech culture (Karel Teige, Alena Nádvorníková, Jan Švankmajer) adapted the term to their native soil and to describe the most important factors that determined its adoption, popularity and modification. These factors included, in particular, the rich tradition of the Czech avant-garde and the closely related Prague structuralism (Jan Mukařovský), the deepened interest in non-professional art (e.g. the original terminological tradition represented especially by Josef Čapek and his concept of the humblest art), the traditions of Czech spiritualism.

Keywords: *art brut*, Jean Dubuffet, 20th-century Czech culture, avant-garde

Słowa kluczowe: *art brut*, Jean Dubuffet, kultura czeska XX wieku, awangarda

[1] Niniejsza publikacja została sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.

W drugiej połowie lat 40. XX wieku francuski awangardzista, malarz i teoretyk sztuki Jean Dubuffet wprowadził do obiegu kulturalnego pojęcie *art brut*, sztuki surowej, „nieobrobionej" (tak tłumaczono to w jednym z pierwszych polskich przekładów), i rozpoczął intensywną popularyzację tego fenomenu. Termin ten, do dziś funkcjonujący przede wszystkim w oryginalnym, francuskojęzycznym brzmieniu, zrobił olbrzymią, światową w zasadzie, karierę. W niniejszym tekście chciałbym zaprezentować, w jaki sposób przebiegała jego recepcja w czeskim środowisku kulturalnym.

Dubuffet pojęcie *art brut* definiował następująco: *Rozumiemy przez taką sztukę prace wykonane przez osoby zupełnie pozbawione kultury artystycznej, niepodatne więc, jak intelektualiści, na wszelkiego rodzaju mimetyzmy i które ciągnęłyby wszystko (temat, dobór takich czy innych surowców, sposoby transpozycji, rytmy, styl itp.) same z siebie, nie wzorując się w najmniejszym stopniu na ogranych przykładach sztuki klasycznej lub modnej w tym czasie szkoły artystycznej. Bylibyśmy w ten sposób świadkami czystej operacji artystycznej zupełnie nie obrobionej, surowej, wynalezionej na nowo od początku przez autora, wychodzącego z własnych impulsów. A więc sztuki, w której przejawiałaby się tylko i wyłącznie inwencja, nie zaś, jak to stale widzimy w sztuce tzw. kulturalnej, imitacja i małpiarstwo*[2].

Francuski artysta podkreśla, że sztuka ta *często nawet nie wie, że nazywa się sztuką*[3]. Dodać można, że definicja nie pojawiła się od razu, początkowo Dubuffet odrzekał się od jednoznacznego wyjaśnienia tego pojęcia, co związane było z jego ujęciem kultury jako fenomenu opresyjnego, którego narzędziem jest właśnie słownikowy termin, zamykający żywą i dynamiczną rzeczywistość w statycznych i ograniczających ramach skończonej definicji. W tekście nieco wcześniejszym, z 1947 roku, podkreślał, że twórczość surowa jest *dzika i ukryta jak łania*[4], tautologicznie stwierdzał, iż *sztuka surowa to sztuka surowa i wszyscy bardzo dobrze to rozumieją*[5], i odrzucał możliwość jej zdefiniowania, tłumacząc to następująco: *Zdefiniować rzecz – a więc oderwać ją od kontekstu – znaczy: dużo zniszczyć. To prawie ją zabić. Istnieje w rzeczach ciągłość. Czy wszystko trzeba definiować? Im bardziej się staramy, tym bardziej zaciemniamy, gmatwamy i popadamy w sprzeczności. Są nimi miejsca, w których panuje zamęt, pomieszanie. Nie lubimy niejasności. Żądamy podziałów czarno-białych, nie wieloznaczności. Chcemy dotrzeć do jądra karczocha, tak że pozbawiamy go stopniowo liści aż całkowicie znika*[6].

Jak już wspominałem, podejście takie związane jest z dubuffetowską koncepcją kultury, którą artysta oceniał jako sferę opresyjną, mającą negatywny wpływ na jednostkę i jej twórczą aktywność. Warto w tym miejscu pokrótce zrekonstruować najważniejsze cechy tego ujęcia, najpełniej przedstawionego przez autora w eseju *Asphyxiante Culture* (z franc. Dławiąca kultura)[7]. Na początek należy zaznaczyć, iż Dubuffet kulturę

[2] J. Dubuffet, *O sztukę nieobrobioną*, [w:] G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, oprac. R. Caillois i in., Paris 1960, s. 405.

[3] Tenże, *Sztuka surowa*, przeł. T. Wójcik, „Ogród. Kwartalnik" 1992, nr 1(9), s. 244.

[4] *Tamże*, s. 242.

[5] *Tamże*, s. 243.

[6] *Tamże*, s. 242.

[7] J. Dubuffet, *Dusivá kultura*, przeł. L. Šerý, Praha 1998.

rozumiał na dwa sposoby: 1) jako znajomość dzieł z przeszłości; 2) jako ideową aktywność i twórczość artystyczną. Perspektywy te pozostają wobec siebie w opozycji. W pierwszym przypadku kultura oceniana jest negatywnie – związana jest z *burżuazyjną kastą, która ją stworzyła*[8], ma charakter hierarchiczny, wertykalny, przyjmuje charakter *ustrukturyzowanej piramidy, jaką niegdyś tworzył Kościół*[9]. Jest ona także opętana ideą *liczenia i mierzenia*, która czyni z niej zjawisko wykluczające i zubożające[10]. W takim ujęciu kultura stanowi *mały, prosty, możliwy do przeanalizowania i skatalogowania świat*[11], który utrwalony został w uniwersyteckich podręcznikach. Jako taka staje się ona narzędziem i oznaką władzy klasy panującej, reprezentuje jej społeczny status, ideologię, cele oraz dążenia, i w takiej właśnie formie przekazywana jest z pokolenia na pokolenie[12]. W najogólniejszym wymiarze kultura staje się tu narzędziem przemocy przypominającym państwową religię[13].

Dubuffet atakuje też wiedzę, w tym zwłaszcza zgubną iluzję jej posiadania – *ten, kto nie wie, poszukuje i dyskutuje, ale ten, kto wierzy, że wie, spokojnie śpi*[14]. Podważona zostaje również iluzja spójności obecna w zachodnim myśleniu, które według autora jest zepsute pragnieniem koherentności i całościowości, on sam natomiast postuluje raczej myślenie fragmentaryczne i niespójne[15], dynamiczne i dialektyczne (*nie byłoby światła, gdyby nie było ciemności*, *kiedy nie płyną łzy, nie może wybuchnąć radość*[16]). Artysta podkreśla wagę aktu dynamicznego poszukiwania przeciwstawiającego się jednoznaczności: rzeczywistość jawi się mu jako dynamiczna sfera dialektycznych przeciwieństw, pozostających we wzajemnym napięciu, nieustannie się warunkujących. Za metaforę kultury Dubuffet uznaje zaś słownik rozumiany jako inwentarz pojęć, który opanowuje myślenie uproszczonymi terminami, wtłacza dynamiczną i rozwijającą się rzeczywistość w sztywne i statyczne ramy (wydają się tu z jednej strony wyraźnie pobrzmiewać echa filozofii Bergsona, z drugiej natomiast warto zwrócić uwagę, że dubuffetowskie ujęcie rzeczywistości, żywej, dynamicznej, pełnej wewnętrznych napięć i sprzeczności, przywodzi na myśl koncepcję struktury sformułowaną w środowisku praskich strukturalistów[17]).

[8] *Tamże*, s. 10.

[9] *Tamże*, s. 11.

[10] *Tamże*, s. 16.

[11] *Tamże*, s. 20.

[12] *Tamże*, s. 22-23.

[13] *Tamże*, s. 30.

[14] *Tamże*, s. 42.

[15] *Tamże*, s. 46, 52.

[16] *Tamże*, s. 46.

[17] W tym drugim przypadku dynamizm związany był raczej z inspiracją myślą Hegla, choć wpływów Bergsona zupełnie wykluczyć nie można, czego dowodziłem w innym miejscu, zob. P. Gierowski, *Praski strukturalizm: przekroje, miejsca, tożsamości*, Kraków 2018, s. 67-85. Dubuffetowska wizja rzeczywistości jest przy tym na wskroś awangardowa, podobnie ujmowali ją np. przedstawiciele czeskiego poetyzmu. Jak pisał K. Chvatík: *Poetyzm zrodził się w czasach sprzyjających powstaniu określonej atmosfery społecznej. Szereg zasadniczych wydarzeń historycznych ukształtował wspólny stosunek najwybitniejszych*

Dubuffet odrzuca też pojęcie wartości w sztuce (jakiejkolwiek, czy to ekonomicznej, czy estetycznej – są one zresztą w jego przekonaniu ściśle powiązane) – jest ona według niego związana z prestiżem i z tego względu szkodliwa[18]. Autor w zasadzie podważa możliwość istnienia obiektywnej wartości danego dzieła sztuki: wartość uważa za kategorię wyobrażoną, mit, a jako alternatywę postuluje powrót do czystej radości, pozbawionej wszelkiej legitymizacji, oraz spontaniczne zainteresowanie, które ma wyzwolić artystę z kulturalnej indoktrynacji[19].

Francuski awangardzista odrzuca też pojęcie piękna. Postrzega je jako wydalinę kultury – jest to kategoria statyczna, intersubiektywna (a więc społeczna i normatywna)[20] oraz wykluczająca, implikuje ona obiektywne istnienie, które trwa[21]. Brak piękna oznacza według Dubuffeta wolność. Pisze on: *Myślenie, ten wędrowny ptak, żyje z mobilności, z nieustannego ruchu, i nic nie jest dla niego bardziej szkodliwe niż nieustannie przedłużany pobyt w jednym miejscu*[22].

Z kolei postawa artysty związana jest według autora z *twórczą myślą* i przyjmuje ona raczej formę *horyzontalnego rozrostu*. To właśnie działanie jednostki, autonomiczne i buntownicze, obalające ład społeczny, stanowi jeden z elementów decydujących o *zdrowiu każdej grupy etnicznej*[23]. Dubuffet postuluje subwersywne podejście do kultury: ma ono rozbijać jej szeregujący i klasyfikujący charakter i przeciwstawiać się jej

przedstawicieli nowego pokolenia artystycznego do świata, społeczeństwa, rewolucji, sztuki. Całe ujęcie świata ulegało zasadniczej przemianie. Wszystko, od rewolucji socjalistycznej aż po ostatnie odkrycia nauk przyrodniczych i rozmach techniki i cywilizacji, wszystko to spowodowało, że stary, statyczny, zamknięty, wyraźnie wytyczony, niezmienny i skończony obraz świata utracił swe wyraziste kontury i zmienił się w otwarty, nieograniczony proces powstawania i zanikania, w dynamiczny nurt, w którym wszystko istnieje w stanie przemiany, wiruje, płynie, tryska, nieustannie wymieniając swe miejsca; K. Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970, s. 44. Dodam, że owo awangardowe ujęcie rzeczywistości jest charakterystyczne dla praskiego strukturalizmu, eksponowane tu zbieżności (pomiędzy poetyzmem, ujęciem Dubuffeta oraz doktryną strukturalistyczną) mają niewątpliwie wspólne źródło, którym jest szeroko rozumiana nowoczesność – jak pisał R. Nycz, *świat życia codziennego, w którym realiści widzieli świat prawdziwy – dla modernistów stał się wcieleniem schematyzmu i nieautentyczności, przesłaniającym jego kształt właściwy: chaosu i zmienności, który artyście tego czasu opisywać zwykli najczęściej w stylistyce nitzscheańskiej, bergsonowskiej czy empiriokrytycznej*; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliteracka*, Wrocław 2002, s. 161.

18 J. Dubuffet, *Dusivá kultura*, s. 65.

19 *Tamże*, s. 68.

20 Pisze: *Piękno chce narzucić formę, która stanie się kolektywnym prawem; piękno chce decydować i wykluczać*; *tamże*.

21 *Tamże*, s. 98-99. Dodać tu można, że również przedstawiciele praskiego strukturalizmu odrzucali esencjonalistyczne ujęcie piękna, wprowadzając w jego miejsce pojęcie tego, co estetyczne, oraz pojęcie funkcji estetycznej. Piękno ujmowali więc oni funkcjonalnie, jako jakość relacyjną, tzn. związaną zarówno z człowiekiem jako działającym podmiotem, jak i z przedmiotem, który staje się dlań estetycznie istotny, oraz z warunkami, w których realizuje się owa postawa estetyczna. Piękno było więc definiowane jako to, co budzi w człowieku niezakłócone zadowolenie estetyczne, jako doskonałe spełnienie estetycznej normy lub synonim całościowej, estetycznej wartości dzieła. M. Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno 1999, s. 77-80.

22 J. Dubuffet, *Dusivá kultura*, s. 100.

23 *Tamże*, s. 12.

unifikującej i uniformizującej działalności, wprowadzać chaotyczny szum w miejsce wyliczenia[24]. Jak stwierdza, *Myślenie musi się* [...] *dostosować do stanu nieustannej przemiany każdej rzeczy i nauczyć się postępować z mgławicami* [czes. obláčky], *których forma i miejsce nie są stałe, lecz przechodnie i ruchome*[25]. Subwersja winna być więc podstawą twórczości artystycznej (*Ważne, żeby być przeciwko*[26]), wprowadza ona bowiem rozmaitość, polifonię, ożywiającą kakofonię[27]. Francuski autor podkreśla też wagę myślenia fragmentarycznego, zwraca uwagę, że nie istnieje obiektywna prawda, wszystko (również pojęcia) jest tymczasowe, zależne od współrzędnych miejsca, w którym się znajdujemy[28] – widać tu wyraźny i sygnalizowany również przez samego autora wpływ teorii względności.

Podstawą twórczości artystycznej jest dla Dubuffeta nowość, związana z nieustannym naruszaniem obowiązującej hierarchii[29]. Równocześnie zaznacza on, że to, co dziś jest wyznacznikiem postawy subwersywnej, jutro stanie się częścią postawy kulturalnej, zostanie przez kulturę pochłonięte i zinstytucjonalizowane (subwersja według niego też może stać się normą[30]) – należy więc nieustannie buntować się i walczyć z kulturalną instytucjonalizacją. Produkcję artystyczną chce on postrzegać jako indywidualną, osobistą i powszechną – dostępną i uprawianą przez wszystkich (ścisłe połączenie sztuki z praktyką życiową to zresztą jeden z klasycznych awangardowych postulatów[31]).

W omawianym eseju wspomniana zostaje również sztuka surowa, *art brut*. Interesujący jest tu zwłaszcza fakt, że Dubuffet przyznaje, iż twórczość całkowicie wyzwolona od kulturalnej presji w zasadzie nie jest możliwa (wszyscy pozostajemy pod wpływem kultury), ale, jak dodaje, *art brut* nie może być rozumiane jako pewne ustalone miejsce,

[24] *Tamże*, s. 49.

[25] *Tamże*, s. 53.

[26] *Tamże*, s. 117.

[27] *Tamże*, s. 105.

[28] *Tamże*, s. 114.

[29] *Tamże*, s. 14.

[30] *Tamże*, s. 107. W tym miejscu warto odnotować, iż ustalenia i postulaty Dubuffeta pokrywają się w znacznym stopniu z rozważaniami Jana Mukařovskiego poświęconymi właśnie normie estetycznej. Czeski estetyk wskazywał, iż w sferze sztuki norma stosowana jest zawsze w sposób nieadekwatny: *Uwrażliwienie na zmianę normy* [...] *szczególnego znaczenia nabiera w sztuce, która naruszenie normy estetycznej stosuje jako jeden z głównych środków oddziaływania.* [...] *Dzieło artystyczne jest zawsze nieadekwatnym zastosowaniem normy estetycznej, naruszającym jej dotychczasowy stan nie na skutek bezwolnej konieczności, ale świadomie i dlatego z reguły w sposób nader odczuwalny. Norma bywa tu naruszana nieustannie.* [...] *Historia sztuki widziana od strony normy estetycznej to historia rewolt przeciw panującym normom*; J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, wyb., red. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 74-76. Tekst Mukařovskiego utrzymany jest oczywiście w zasadniczo odmiennym duchu, pozbawionym owej niesłabnącej wojowniczości, która towarzyszy rozważaniom Dubuffeta, przyświecają mu także odmienne cele, w zasadzie jednak sam sposób ujęcia problemu rozwoju normy w sferze twórczości artystycznej jest u obu autorów niemal identyczny (potwierdza to ponownie bliskość praskiego strukturalizmu do ruchów awangardowych, wielokrotnie sygnalizowaną przez różnych interpretatorów).

[31] Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 67 czy M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 44.

ale raczej jako ukierunkowanie, dążenie, tendencja[32]. Autor broni również pojęcia *nienormalności*, która według niego związana jest z maksymalnym natężeniem indywidualizmu – *kulturze chodzi o normy, o połączenie ze zbiorowością, o zniszczenie nienormalnego – natomiast twórczość opiera się na tym, co wyjątkowe, niepowtarzalne*[33].

Przedstawiona powyżej krótka rekapitulacja poglądów Dubuffeta na relacje pomiędzy twórczością artystyczną a kulturą pozwala zauważyć, że na gruncie kultury czeskiej (skądinąd tradycyjnie dość frankofońskiej) istniał już pewien podatny grunt dla przyjęcia tych koncepcji (praski strukturalizm w okresie międzywojennym stanowił metodologię o znacznym zasięgu i wpływie, również w wymiarze międzynarodowym, silne były też nurty awangardowe oraz zainteresowanie sztuką nieprofesjonalną, w tym mediumiczną). Z drugiej strony swoją teorię francuski artysta zaczął rozwijać od lat 40. XX wieku, gdy sytuacja społeczno-kulturalna Czechosłowacji nie sprzyjała już pogłębionej recepcji dubuffetowskich postulatów. Pomimo tego już pod koniec lat 40. XX wieku wspomina o nich Karel Teige, czołowy krytyk czeskiej awangardy – czyni to w tekście poświęconym Karelowi Havlíčkowi (1949, niewydanym w tym okresie), uznawanemu dziś za jednego z klasyków czeskiego *art brut*. Rozważania Teigego znacznie różnią się jednak od podejścia Dubuffeta – czeski krytyk był o działalności francuskiego artysty niewątpliwie dobrze poinformowany (opisywał m.in. inicjatywy podejmowane przez niego wspólnie z André Bretonem i Michelem Tapié), lecz wobec samego zjawiska zajął postawę znacząco odmienną. Jego wywód otwiera pogłębiona refleksja nad zjawiskiem secesji, która stanowiła według Teigego ważny kontekst dla rysunków Havlíčka. Nie traktował on, co prawda, czeskiego artysty jako przedstawiciela secesji, podkreślał jego oryginalność, autonomiczność i wyjątkowość[34], lecz uważał za niezbędne nakreślenie pewnych rysów łączących twórcę z tą tradycją artystyczną (z drugiej jednak strony eksponował też pewną dziecięcość i naiwność). Twórczość czeskiego outsidera Teige traktuje jako zjawisko pograniczne, z jednej strony wykazujące cechy secesyjne, z drugiej – kwalifikujące się właśnie jako *art brut*, 'sztuka w stanie surowym'. Teige zaznacza przy tym, że precyzyjne zdefiniowanie *art brut* jest niezwykle trudne, ponieważ jest to zjawisko o niejasnych granicach. Czeski krytyk pisze: *z jednej strony sąsiaduje z naiwną, ludową twórczością, a z drugiej – ma to miejsce również w przypadku rysunków Havlíčka – zmierza w stronę pełnego przejścia na stronę tej produkcji malarskiej, która w spontanicznej ocenie wykształconej publiczności i specjalistów powszechnie uznawana jest za sztukę nowoczesną. Nomenklatura: sztuka ludowa, l'art brut, sztuka wysoka, malarstwo naiwne, dyletanctwo, malowanie obrazków* [czes. obrázkářství] – *ciągle się nie wykształciła i ma wyraźnie prowizoryczny charakter*[35].

Teige jest tu więc skłonny po trosze uznać *art brut* po prostu za część sztuki nowoczesnej. Stanowisko to wydaje się zdecydowanie bardziej inkluzywne w porównaniu z poglądami Dubuffeta, które opierały się jednak na wyrazistych, ostrych podziałach.

[32] J. Dubuffet, *Dusivá kultura*, s. 86.

[33] *Tamże*, s. 95.

[34] K. Teige, *Kresby Karla Havlíčka*, [w:] tegoż, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Praha 1994, s. 392.

[35] *Tamże*.

Potwierdzają to kolejne uwagi czeskiego krytyka – komentując inicjatywy i wystawy organizowane przez Dubuffeta (na których pokazywano artystów profesjonalnych i „surowych"), wyraźnie zaznacza, że materiał ten *nie pozwala wyraźnie oddzielić czystego art brut od twórczości, która świadomie stawia sobie cele artystyczne*[36]. Podkreśla dalej, że artyści surowi, podobnie jak naiwni, to nie amatorzy i dyletanci: *są to ludzie, którzy nie zważając na sławę, którą może dać im działanie w ramach tak zwanego świata artystycznego, zaczęli często w stosunkowo późnym wieku rysować i malować dla samej radości, z nieprzezwyciężonej i niezaspokojonej wewnętrznej potrzeby*[37].

Teige podkreśla, że tworzą oni bez zamiaru wystawiania czy sprzedawania swoich prac (eksponowana jest tu raczej owa spontaniczna radość, która według Dubuffeta miała zastąpić różnego rodzaju wartości związane z dziełem sztuki). Akt twórczy stał się dla nich namiętnością, która całkowicie ich pochłonęła i której poświęcili cały swój wolny czas. Namiętność ta, intensywność, z jaką pracują, nie jest według czeskiego krytyka mniejsza niż u jakiegokolwiek prawdziwego artysty, a oryginalność i indywidualność ich widzenia świata nie może być tłumaczona jedynie brakiem znajomości technik artystycznych (ich technika nie jest w jego przekonaniu tak prymitywna, jak mogłoby się wydawać)[38]. Krytyk sygnalizuje również specyficzny społeczny status tych twórców – są to zwykle outsiderzy, postrzegani jako dziwacy, odmieńcy, ekscentrycy, niekiedy szaleńcy. Następnie podkreśla raz jeszcze wzajemną bliskość sztuki surowej i naiwnej, które w jego przekonaniu nie mogą być również ostro przeciwstawiane profesjonalnej twórczości artystycznej. Stanowią one raczej jedną z dróg do przełamania granicy pomiędzy laikiem a specjalistą (Teige postrzega je również jako wyraziste oskarżenie wobec systemu artystycznej edukacji, który zabija inspirację[39]). Jak pisze, są to autorzy czyści, szczerzy i prawdziwi, zanurzeni w liryzmie, poetyckich i baśniowych wyobrażeniach – pogardzają oni zyskiem i sukcesem, nie muszą w przeciwieństwie do artystów profesjonalnych iść na różnego rodzaju kompromisy[40]. Z tekstu Teigego bije niezachwiana wiara w możliwość połączenia sztuki i życia, w to, iż każdy człowiek jest w stanie rozwinąć swoją twórczą energię i realizować swój talent (ten motyw pojawiał się również w rozważaniach Dubuffeta). Ta ludzka umiejętność – *zdolność lirycznego wyrazu człowieka* [...] *dana poprzez jego człowieczeństwo*[41] – jawi się więc czeskiemu krytykowi w zasadzie jako jedna z antropologicznych konstant ludzkiej jednostki.

---

36 *Tamże*, s. 393.

37 *Tamże*.

38 *Tamże*.

39 Taki sposób widzenia oficjalnej kultury, sztuki czy systemu edukacji – postrzeganych jako zagrożenie dla oryginalnej, samorodnej twórczości o naiwnym, surowym czy ludowym charakterze – jest dość typowy dla propagatorów i obrońców tej ostatniej. Analogiczne uwagi możemy znaleźć np. w słynnym eseju Josefa Čapka poświęconym „sztuce najskromniejszej" (J. Čapek, *Nejskromnější umění*, [w:] tegoż, *Knihy o umění. Nejskromnější umění – Málo o mnohém – Umění přírodních národů*, red. L. Merhaut, Praha 2009, s. 20) czy rozważaniach Jerzego Wolffa poświęconych twórczości Nikifora (J. Wolff, *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor*, „Arkady" 1938, nr 3, s. 125).

40 K. Teige, *Kresby Karla Havlíčka*, s. 394.

41 *Tamże*, s. 395.

To, co uderza czytelnika tekstu Teigego, to niewątpliwie dążenie autora do takiego zdefiniowania sztuki surowej, by wskazać jej cechy pozytywne, „dośrodkowe": Teige nie wznosi murów, nie zaznacza granic czy podziałów, stara się raczej włączyć *art brut* do szerokiej sfery zjawisk nowoczesnej kultury. Ujęcie to wyraźnie wpisać można w awangardową koncepcję rzeczywistości, która, powtórzmy raz jeszcze, postrzegana była jako *otwarty, nieograniczony proces powstawania i zanikania*, jako *dynamiczny nurt, w którym wszystko istnieje w stanie przemiany, wiruje, płynie, tryska, nieustannie wymieniając swe miejsca*[42]. Ciekawy jest tu fakt, iż Jean Dubuffet postrzegał rzeczywistość w zasadzie w sposób analogiczny, tyle że ostro przeciwstawiał ją sferze kultury. Takie napięcie w szkicu Teigego w ogóle się nie pojawia – obecna i dostrzegalna jest raczej skłonność do unikania tego rodzaju binarnych opozycji oraz do eksponowania procesu przenikania i koegzystencji, aniżeli ekstrapolacji[43]. W tym podejściu doszukiwać się można wręcz śladów ducha czeskiego poetyzmu z lat 20. XX wieku, który w taki właśnie optymistyczny i pozytywny sposób rozszerzał granice kulturalnej rzeczywistości[44].

Do 1989 roku problematyka sztuki surowej nie mogła być w zasadzie podejmowana w komunistycznej Czechosłowacji, była bowiem sprzeczna z obowiązującą polityką kulturalną (zjawiska przynależące do tej sfery były niekiedy „przemycane" do obiegu oficjalnego pod szyldem sztuki naiwnej, która nie budziła aż takich kontrowersji). Do koncepcji Dubuffeta nawiązała dopiero w latach 90. XX wieku czeska badaczka i artystka Alena Nádvorníková. *Art brut* definiuje jako aktywność twórczą ludzi funkcjonujących na peryferiach społeczeństwa, chorych psychicznie, mediumików, dziwaków i ludzi po prostu „innych" – twórczość ta powstaje według niej wyłącznie pod wpływem wyobraźni, nie służy nikomu i niczemu, zaspokaja jedynie potrzebę autoekspresji, nie jest ona formą estetycznej komunikacji[45]. Nádvorníková zaznacza, iż twórczy imperatyw, surowy sposób obrazowania, brak związków z zapleczem społecznym oraz tradycją artystyczną i kulturalną bliskie są niektórym nurtom twórczości współczesnej, przede wszystkim surrealizmowi. Wskazuje też, że zarówno Jean Dubuffet, jak i André Breton

[42] K. Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, s. 44.

[43] To dążenie Dubuffeta do tworzenia ostrego przeciwstawienia i wyraźnej polaryzacji legło, jak się wydaje, u podstaw dzisiejszej definicji *art brut*, która funkcjonuje w kulturze francuskiej. Dobrym przykładem jest tu artykuł A. Bouilleta *Co to jest art brut?* – autor podaje w nim dość restrykcyjne wyznaczniki, którymi kieruje się Muzeum Art Brut w Lozannie, dobierając nowe eksponaty. Są to: *marginalizacja społeczna, dziewiczość kulturowa, bezinteresowny charakter dzieła, samowystarczalność (autarkia) artystyczna i inwencyjność*; A. Bouillet, *Co to jest art brut?*, przeł. Jacek Jan Pawlik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 1, s. 147. Świadczy to poniekąd o klęsce Dubuffeta (którą zresztą sam wskazywał, że subwersja może stać się normą) – oaza wolności, którą miało być *art brut*, zmieniła się ostatecznie w sztywną definicję.

[44] Jak pisał Jacek Baluch, nurt ten *odkrywał przede wszystkim nowy świat: szczęśliwe wyspy dziecinnych marzeń i fantazji, zapomniane lądy zdegradowanych kultur; porzucał utarte szlaki sztuki dla bezdroży zjawisk peryferyjnych, zastępował przyrodę cywilizacją, nudę teatru wypełniał emocjami meczu bokserskiego; porzucił muzeum dla tandeciarskich kramów, zrezygnował z dydaktycznych, wychowawczych i narodowych celów na rzecz zabawy, fantasmagorii i radości*; J. Baluch, *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy z lat dwudziestych*, Wrocław 1969, s. 34.

[45] A. Nádvorniková, *K surrealismu*, Praha 1998, s. 10.

podważali podział sztuki na twórczość osób chorych psychicznie i „normalnych", negowali również granicę między psychicznymi normami zdrowia i choroby[46]. Badaczka w swojej charakterystyce podkreśla absolutną oryginalność wytworów sztuki surowej, jej niezależność od tradycji i wpływów artystycznych, prawdziwą pierwotność, które sprowadza się do koncentracji na świecie własnych wyobrażeń i własnej osobowości. Nie jest to także twórczość przeznaczona do wystawiania i pokazywania (często bywa odkrywana już po śmierci artysty), nie podlega ona korekcie pod wpływem racjonalnej refleksji. To sztuka niezwykle oryginalna, jeśli chodzi o środki wyrazu i formę – twórcy surowi wynajdują niejednokrotnie nowe, niezwykłe techniki, przy czym ich motywacja daleka jest od sfery formalnych poszukiwań i eksperymentów, jest ona rezultatem dążenia do wynalezienia jak najbardziej adekwatnych środków do wyrażenia swoich wyobrażeń (autorzy ci często sięgają zresztą po środki najprostsze, będące pod ręką)[47]. Jak pisze w katalogu z 2008 roku, *nowość i aktualna forma, pragnienie bycia à jour, czy wręcz à la mode jest tym, czego rysunkom starszych czeskich, morawskich i śląskich mediumików, a także tym późniejszym zawsze szczęśliwie brakowało, nowość w znaczeniu przezwyciężania wcześniejszego jest również obca autorom psychotycznej proweniencji, i tym, którzy funkcjonują na pograniczu art brut i surrealistycznego czy innego wyrazu. Art brut* [...] *obraca się niemal zawsze w kręgach magicznych,* [...] *nie odnajdziemy tu owego pełnego ambicji, szybkiego ruchu do przodu, na który powoływali się (nie tylko) moderniści* [...][48].

Art brut jest więc sztuką wyzwoloną od przymusu nieustannego podważania i negowania normy estetycznej, owej konieczności nieustannej subwersji, o której pisał Dubuffet (twórca surowy funkcjonuje w pewnym specyficznym trybie, który niejako sam z siebie ma charakter subwersywny wobec kultury oficjalnej, w przestrzeni nieobciążonej koniecznością zmagania się z tradycją artystyczną; jest to, podkreślmy, stan naturalny, urzeczywistniający w sposób idealny pewną postulowaną przez Dubuffeta postawę, którą w normalnych okolicznościach artysta zmuszony jest wypracowywać za cenę nieustannego, świadomego odrzucania tradycji kulturalnej). Nádvorníková podkreśla także pewną pierwotność sztuki surowej, jej związek z zabiegami magicznymi, co, jak się wydaje, odsyła do czasów, w których sztuka nie funkcjonowała jeszcze jako wyraźnie wyodrębniona sfera działalności kulturalnej[49].

Czeska badaczka zwraca też uwagę na pewną, pojawiającą się zarówno w sztuce wysokiej, jak i naiwnej, ludowej czy surowej, zasadniczą różnicę pomiędzy oryginalną twórczością a produkcją. O ile jednak w twórczości oficjalnej, naiwnej czy ludowej różnica ta związana jest z indywidualnymi, naturalnymi dyspozycjami autorów czy z ich

[46] *Tamże*, s. 10. W Polsce podkreślał to np. Jan Mitarski, według którego *nie ma ostrej granicy między pewnymi sektorami psychiki „normalnej" i „schizofrenicznej"*; J. Mitarski, *Twórczość chorych psychicznie. Przegląd badań psychiatrycznych*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1972, t. 26, z. 4, s. 198.

[47] A. Nádvorniková, *K surrealismu*, s. 11.

[48] Taż, *Art brut v českých zemích. Mediumici, solitéři, psychotici*, Olomouc 2008, s. 11.

[49] W Polsce w podobny sposób tę sferę postrzegał wspominany już Jan Mitarski, który sztukę tę traktował jako zjawisko synkretyczne, sytuujące się na pograniczu magii, mitologii, religii, medycyny i sztuki (choć należy zaznaczyć, że terminem *art brut* się nie posługiwał); J. Mitarski, *Lęk i fantastyka*, „Przekrój" 1975, 26 I, nr 1555, s. 10-11.

podejściem do wypełniania społecznych i estetycznych funkcji, o tyle w sferze *art brut* o produkcji możemy mówić tylko w jednym wypadku: jeśli wytwory te pozbawione są intensywnego stopnia oryginalnej inwencji i wyobraźni, a stają się po prostu dokumentami – choroby, doświadczenia mediumicznego, emocjonalnego napięcia[50]. Najprościej mówiąc, w *art brut* w zasadzie nie funkcjonuje zjawisko, które określić można by mianem kiczu estetycznego[51] (o to chyba chodzi Nádvorníkovej). W tym obszarze nie pojawia się też uprzywilejowanie czy dyskwalifikacja wynikająca z pochodzenia społecznego, płci, wychowania czy zawodu.

W innym szkicu Nádvorníková wskazuje również pokrewieństwo pojęcia *art brut* z terminem sztuki najskromniejszej, który do czeskiej kultury wprowadził Josef Čapek[52], i sytuuje tę twórczość na pograniczu sztuki ludowej i naiwnej (jak zaznaczała – jest to pogranicze ruchome, niedookreślone)[53]. Z drugiej strony *art brut* przeciwstawia sztuce wysokiej, kulturalnej (wedle terminologii dubuffetowskiej). Zaznacza jednak, że w ujęciu Dubuffeta opozycja ta miała charakter bezwzględny i absolutny (choć nie wszyscy, w tym André Breton, z takim binarnym podziałem się zgadzali) – już w tym podkreśleniu odczuwalny jest pewien dystans badaczki do tak jednoznacznego rozstrzygnięcia tej kwestii. Można zresztą zauważyć, że dostrzega nieco bardziej otwarte podejście francuskiego autora do tej kwestii[54].

[50] A. Nádvorníková, *K surrealismu*, s. 13.

[51] Możemy za Mukařovskim zdefiniować kicz (czeski estetyk pisał o „braku gustu") jako sytuację, *kiedy wartościujemy przedmiot będący dziełem rąk ludzkich i dostrzegamy w nim tendencję zadośćuczynienia wymogom pewnej normy estetycznej, a równocześnie brak zdolności do jej spełnienia*; J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, s. 76-77. W takim ujęciu Nádvorníková ma rzeczywiście rację – w *art brut* brak bowiem owego dążenia do spełnienia estetycznego celu, zrealizowania normy (bo twórcy ci nie tworzą sztuki w sposób świadomy), a więc warunek zawarty w pierwszym członie przytoczonej tu definicji nie może zostać wypełniony.

[52] Dubuffet i Čapek różnią się jednak zasadniczo w swoich koncepcjach. Čapek kładzie nacisk na stałość, statyczność, ciągłość istnienia ujawniającą się w sztuce najskromniejszej – w jego przekonaniu dąży ona do pokazania świata takim, jakim jest w przekonaniu jej twórców. To świat trwałych wartości, codziennych rzeczy, które otaczają człowieka i poprzez swoje trwanie zapewniając mu poczucie bezpieczeństwa. Jest to rzeczywistość trwałych pojęć, mitu (szerzej o tym, por. P. Gierowski, *Na artystycznych peryferiach: „Nejskromnější umění" Josefa Čapka*, [w:] *Słowiańskie przyjemności 2: Przekraczanie granic*, red. E. Solak, B. Popiołek, B. Todorović, Kraków 2018, s. 35-48). Z kolei Dubuffet, jak wspominano, doceniał dynamikę, ruch, działanie subwersywne, które miało niszczyć to, co skostniałe i znormatywizowane – zajmuje on stanowisko przeciw kulturze, którą pragnie zanegować i podważyć, i którą traktuje jako fenomen opresyjny, zabijający indywidualność. Wydaje się, iż jest to różnica dość zasadnicza.

[53] A. Nádvorníková, *K surrealismu*, s. 60.

[54] Wydaje się, iż Dubuffet nie był do końca konsekwentny w swoich rozważaniach. Nádvorníková bowiem pisze: *Dubuffet podobnie jak Breton nie wprowadza zasadniczej różnicy pomiędzy twórczością osób psychicznie anormalnych czy chorych a normalnych; z tego powodu, że obaj negują różnicę pomiędzy psychiczną normą a dewiacją. „Nie istnieje specyficzna sztuka szaleńców, podobnie jak nie istnieje sztuka chorujących na niestrawność czy kolana", pisze Dubuffet, a jeśli już jakieś różnice się pojawiają, to nie mają one charakteru koniecznie jakościowego czy też nie są to różnice wyłącznie na korzyść wysokiej czy „normalnej" sztuki. Jeśli Breton mówi o sztuce chorych psychicznie jako o „rezerwuarze moralnego zdrowia i gwarancie totalnej autentyczności", to podkreśla właśnie te cechy, które powinna posiadać sztuka w ogólności, aby nie stała się wyłącznie produkcją ładnych obrazków*; A. Nádvorníková, *K surrealismu*, s. 10-11. W innym zaś miejscu autorka stwierdza, iż dla francuskiego artysty *art brut* było biegunem przeciwnym

Ponadto uwzględnia, iż poza cechami wymienionymi przez Dubuffeta – innością, pierwotnością, dziewiczością kulturalną, brakiem skażenia profesjonalizmem – *art brut* ma jeszcze inne rysy, uwzględniane przez licznych przedstawicieli kulturalnej elity zwłaszcza w odniesieniu do sztuki psychicznie chorych. Są to m.in. twórcza wolność, autentyczność i spontaniczność oraz *niezwykłe, nieporównywalne, wręcz regenerujące* piękno[55]. Nádvorníková dodaje, że drugą zasadniczą część obszaru *art brut*, sztukę mediumiczną, docenili szczególnie surrealiści, przede wszystkim za automatyzm, który stanowił jeden z ich ówczesnych postulatów. Warto nadmienić, że twórczość mediumików badaczka uznaje za pewną specyfikę czeskiego *art brut* i czeskiej kultury w ogóle (czeski spirytyzm to według niej autonomiczny i równowartościowy element względem nurtów takich jak symbolizm, surrealizm czy secesja)[56].

Nádvorníková podkreśla również specyficzny, społeczny wymiar *art brut* – sztuka ta powstawała w szpitalach psychiatrycznych, w środowiskach wiejskich i małomiejskich, wśród ludzi starszych, imigrantów, gospodyń domowych – wszędzie tam, gdzie *równocześnie, ale jeszcze przed rozpoczęciem twórczości, rozegrał się jakiś skryty, niewidoczny dramat lub doszło do jakiegoś emocjonalnego urazu*[57]. Tę skrytość i niewidoczność badaczka przeciwstawia sztuce akademickiej (tym terminem chce zastąpić dubuffetowskie określenie sztuki „kulturalnej", co jednakże oznacza pewne zawężenie), która stanowi ową gorszą część sztuki wysokiej, nieustannie tracącą świadomość korzeni twórczości artystycznej. Stąd, pisze Nádvorníková, jej decyzja, by dubuffetowski termin przekładać jako sztuka „pierwotna" lub sztuka „w pierwotnym stanie"[58].

Badaczka stwierdza wreszcie, że *art brut*, jako zjawisko zakotwiczone w pierwotnych strukturach mentalnych, a więc prymarnie niekulturowe, jest mimo tego, w sposób niezamierzony, kulturotwórcze – dowodzi to w jej przekonaniu, że kultura nie musi być kwestią wyłącznie intencjonalną[59]. Autorka podkreśla wreszcie, że twórczość ta

do sztuki wysokiej, „kulturalnej" – jest to biegun według niego absolutny i negatywny pod względem wartości, choć z tym spolaryzowanym podziałem już mniej więcej od początku nie zgadzał się André Breton, współzałożyciel Compagnie de l'Art Brut; *tamże*, s. 60. Przyczyną wskazywanej tu różnicy może być oczywiście kwestia czasowa – pierwszy z cytowanych tekstów powstał znacznie wcześniej, być może badaczka nie miała wówczas pełnego dostępu do źródeł. Ale można to tłumaczyć i w inny sposób – *art brut* jest bliskie prawdziwej sztuce, tej, która buntuje się przeciw kulturalnej skostniałości i apodyktyczności, ostro natomiast przeciwstawiana będzie „kulturalnej" produkcji artystycznej, którą Dubuffet wyraźnie pogardzał.

55 A. Nádvorníková, *K surrealismu*, s. 61-62.

56 Taż, *Art brut v českých zemích*..., s. 11. Bliskość i pokrewieństwo wymienionych nurtów zadecydowały również, że badaczka z wystawy czeskiego *art brut* w 2008 roku wyłączyła twórczość naiwną. W innych swoich publikacjach Nádvorníková wskazywała zarówno cechy łączące sztukę naiwną i surową (brak wykształcenia artystycznego twórców, autentyczność, bezpośredniość i bezinteresowność), jak i różnice – naiwizm postrzegała jako obszar, w którym dominuje narracyjność, koncentracja na otaczającym świecie (pisze ona o modelu zewnętrznym) i wierności zasadzie tożsamości; *tamże*, s. 12; A. Nádvorníková, *Na místě úvodu*, [w:] *Umělci čistého srdce. Naivní a lidové umění, art brut. Sbírka Pavla Konečného*, Olomouc 2001, s. 9-10.

57 A. Nádvorníková, *K surrealismu*, s. 63.

58 *Tamże*, s. 63.

59 *Tamże*, s. 64.

może stanowić remedium na współczesny akademizm i artystyczną sterylność (których źródłami są, jak cierpko stwierdza, wyrafinowana konceptualność, komputerowo-medialna pycha i w końcu zwykła głupota).

Nádvorníková niewątpliwie zmodyfikowała koncepcje Jeana Dubuffeta: są one dla niej podstawowym punktem odniesienia, jednak reprezentuje ona (podobnie jak Karel Teige) postawę bardziej otwartą, pozbawioną awangardowej wojowniczości, mniej konfrontacyjną w stosunku do sfery kultury. Nie odnajdziemy tu już negatywnej oceny kultury jako takiej – symptomatycznym momentem jest zwłaszcza zamiana określenia sztuka „kulturalna" na „akademicka". To właśnie akademizm uosabiać ma obecne w kulturze zjawiska negatywne, związane z urynkowieniem i komercjalizacją sztuki, jej hermetycznością i profesjonalizacją. Jest to bez wątpienia dość znaczące zawężenie pola krytyki w stosunku do postulatów Dubuffeta. Za interesujący aspekt rozważań badaczki należy też uznać zwrócenie uwagi na nieintencjonalne elementy i procesy w kulturze, które mają stanowić jej integralną część. Nádvorníková podkreśla, że w ramach kultury pojawiają się zjawiska, które sytuują się poza jej świadomym, społecznym, normatywnym i intersubiektywnym rdzeniem, a których funkcja kulturotwórcza również musi być uwzględniona. Nie chodzi tu więc o akt świadomego buntu czy subwersji (które postulował Dubuffet), ale o pewien antropologiczny wymiar ludzkiej aktywności, związany z działaniem nieświadomym lub nie w pełni świadomym, zakotwiczonym w pierwotnych strukturach mentalnych. Ujęcie Nádvorníkovej wydaje się bardziej inkluzywne, dośrodkowe, analogicznie jak to było w przypadku Karela Teigego, przy czym o ile Teige dążył do poszerzenia sfery kultury i sztuki nowoczesnej (włączając w jej obręb *art brut*, sztukę naiwną czy ludową), o tyle badaczka odkrywa w zasadzie nowe obszary tego, co kulturalne.

Dociekania Nádvorníkovej pozwalają na sformułowanie jeszcze innego, nieco bardziej ogólnego wniosku – *art brut* ma także pewną dostrzegalną, narodową specyfikę (zasadniczo jest to twórczość funkcjonująca poza tradycją). Chodzi mi tu o fakt, iż w kulturze czeskiej ważnym elementem składowym sztuki surowej postrzeganej jako pewna regionalna całość – bo nie mam tu na myśli twórczości konkretnych artystów – będzie sztuka mediumiczna, związana z tradycjami czeskiego ruchu spirytystycznego. Jest to bez wątpienia element czeskiego kontekstu kulturalnego, w Polsce czy choćby na Słowacji dostrzegalny w o wiele mniejszym stopniu.

Ostatnia kwestia, która uderza w rozważaniach czeskiej badaczki, to ścisłe powiązanie fenomenu *art brut* i jego funkcjonowania w kulturze z surrealizmem, również czeskim. Widać tu równocześnie pewne zasadnicze związki z kontekstem kultury francuskiej, która na czeskie środowisko oddziaływała niezwykle silnie. Fakt ten wart jest odnotowania choćby ze względu na to, że np. w kontekście polskim relacja ta wydaje się o wiele mniej wyraźna i dostrzegalna[60], jest to więc ponownie pewien rys lokalny tego zjawiska.

[60] W Polsce np. twórczość Nikifora docenili kapiści, którym raczej daleko było do surrealizmu. Również ruch spirytystyczny nie odznaczał się taką wyrazistością – inspiracje spirytystyczne dostrzegalne są np. w śląskiej sztuce nieprofesjonalnej, w twórczości Teofila Ociepki czy Erwina Sówki (który utrzymywał też kontakty z artystami z grupy Oneiron, por. R. Księżyk, *Śnialnia. Śląski underground*,

Świadectwem tych surrealistycznych powinowactw jest także kolekcja Jana i Evy Švankmajerów, która wprost odwołuje się do koncepcji Dubuffeta (towarzysząca jej publikacja nosi symptomatyczny tytuł *Syrové umění* – Sztuka surowa), choć nie tylko. Švankmajer tworzył swój zbiór od lat 70. XX wieku, choć, jak sam przyznaje, momentem decydującym dla jego zainteresowania tą sztuką była wystawa zorganizowana w 1998 roku właśnie przez Alenę Nádvorníkovą[61]. Artysta podkreśla jednak, że zasadniczym przedmiotem jego zainteresowania była wyobraźnia (*ze sztuką pokrywa się ona jedynie częściowo i tylko u niektórych twórców, czy raczej tylko w niektórych dziełach*[62]). Sztuka wysoka jest według czeskiego surrealisty opanowana przez przymus innowacji, natomiast wyobraźnia pracuje z „wewnętrznymi demonami" człowieka, które się nie zmieniają – *ewolucja psychiczna jest tu nieistotna*[63]. Zaznacza również, że ten rodzaj twórczości związany jest ze sferą magii, w odniesieniu do prac Karela Havlíčka stwierdza zaś: [...] *rysunki te są pewnego rodzaju magicznym zaklinaniem, które ma wnosić jedność do ich świata, który jest także naszym światem. Ludzie ci poprzez swoją twórczość dzierżą los naszego świata w swych rękach. Zatrzymują nasze demony*[64].

Švankmajer zwraca również uwagę na specyficzną ornamentalność tych prac, podkreśla, że nie chodzi tu jedynie o ornament dekoracyjny, lecz ornament wewnętrzny, głęboki, który *jest odpisem rytmu naszej duszy i w którego przypadku nie możemy podważać ani jego autentyczności, ani imaginacyjnego pochodzenia*[65].

Równocześnie autor nieustannie eksponuje swoje surrealistyczne zaplecze oraz fakt, że nie interesuje go wyłącznie *art brut* (jego kolekcja obejmuje również zbiory sztuki prymitywnej oraz sztuki opartej na „zasadzie arcimboldowskiej"). Stwierdza, że surrealiści dążyli do podważenia ujęcia sztuki jako „daru od Boga", chcieli przywrócić jej magiczną funkcję, którą niegdyś posiadała i utraciła – związany jest z tym prymat procesu twórczego ponad rezultatem. Švankmajer podkreśla dalej: *Mam świadomość, że proces twórczy oznacza zaklinanie demonów, że nas wyswobadza i że końcowe dzieło jest w pewnym stopniu jedynie ekskrementem tego dążenia albo przedmiotem pośredniczącym, który następnie służy do celów rytualnych, ale nigdy nie będzie celem samym w sobie*[66].

Takie podejście, jak zaznacza Švankmajer, jest naturalne dla twórców z kręgu *art brut*, w związku z czym nie chce on ich w ogóle określać mianem artystów (podobnie rzecz ma się z surrealistami).

W ramach samego fenomenu sztuki surowej czeski surrealista wyróżnia dwie wyraziste grupy: mediumików i twórców chorych psychicznie, przy czym jego uwagę zdają

Kraków 2023, s. 465). Wydaje się, że w kontekście polskim zainteresowanie fenomenem sztuki nieprofesjonalnej koncentrowało się w pierwszym rzędzie na sztuce naiwnej.

61 *Syrové umění. Sbírka Jana a Evy Švankmajerových*, red. F. Dryje, B. Solařík, M. Souček, Praha 2004, s. 12.

62 *Tamże*.

63 *Tamże*.

64 *Tamże*, s. 13.

65 *Tamże*.

66 *Tamże*.

się przykuwać przede wszystkim ci pierwsi. Są to ludzie, którzy nie uznają się za autorów swoich rysunków, lecz jedynie, jak twierdzą, użyczają swojej ręki komuś innemu – komuś, kto przynależy do innego wymiaru. W przekonaniu Švankmajera mamy w tym przypadku do czynienia ze swego rodzaju buntem, rewoltą, być może nieświadomą, przeciw światu, w którym żyjemy, a równocześnie z próbą stworzenia pewnej imaginacyjnej alternatywy. Jest to również niewątpliwie przykład rysunku automatycznego, przy którym medium nawiązuje kontakt ze zbiorową kosmiczną nieświadomością[67]. Są to, jak podkreśla twórca, bliskie mu formy wyrazu (choć wobec spirytyzmu trzyma dystans).

Kolekcja Švankmajera to niewątpliwie jeden z najważniejszych czeskich zbiorów sztuki surowej – jest to niezwykle wyrazista inicjatywa (także ze względu na światową rozpoznawalność Švankmajera), która stanowi ważny element czeskiej dyskusji o *art brut* i recepcji tego pojęcia w czeskim kontekście kulturalnym. Należy tu jednak wysunąć pewne zastrzeżenia. Po pierwsze, Švankmajera zdają się interesować wyłącznie pewne wybrane zjawiska w ramach tego fenomenu (co sam przyznaje wprost) – te mianowicie, w których najbardziej ujawnia się praca wyobraźni. Są to zwykle wytwory wyjątkowo ornamentalne, głównie spod znaku sztuki mediumicznej (ich ornamentalność raziła zresztą początkowo czeskiego twórcę, co sam przyznaje, choć, jak już zaznaczano, funkcje ornamentu w tym przypadku wychodzą daleko poza czystą dekoracyjność). Ponadto są one bliskie innym, wskazywanym przez Švankmajera dziełom, które również czerpią z imaginacyjnych źródeł twórczości – wspominanej sztuce typu „arcimboldowskiego" czy sztuce prymitywnej. Powstaje zatem pytanie, jaki stosunek miałby czeski twórca do zjawisk takich, jak np. twórczość Nikifora (która pod pewnymi względami zbliża się do bieguna naiwnej sztuki nieprofesjonalnej). Nie ulega wątpliwości, że Švankmajer do sfery *art brut* podchodzi przede wszystkim od strony własnej praktyki twórczej i postawy życiowej, głęboko zakotwiczonych w tradycji surrealistycznej, rozumianej przy tym nie jako prąd artystyczny, lecz jako pewnego rodzaju *droga duchowa*[68]. Nie interesuje go więc ewolucja tego pojęcia, jego recepcja w rodzimej kulturze czy zakres znaczeniowy, a jedynie wybrane dzieła, które aktywnie oddziałują na jego surrealistyczny modus życia i funkcjonowania w świecie. Można też zwrócić uwagę, że dubuffetowski podział na kulturę (spetryfikowaną i opresyjną) i indywidualną twórczość, która się jej przeciwstawia, w dużym stopniu zatracił się w rozważaniach Švankmajera (choć o sztuce oficjalnej, akademickiej wyraża się on, podobnie jak Alena Nádvorníková, cierpko).

W chwili obecnej fenomen *art brut* stanowi w Czechach zjawisko już w zasadzie rozpoznane (funkcjonują galerie specjalizujące się w prezentowaniu tej sztuki, takie jak Art Brut Praha). Zanim jednak przejdę do próby podsumowania opisywanego tu procesu recepcji artystycznej koncepcji Jeana Dubuffeta w kulturze czeskiej, chciałbym poczynić jeszcze jedną, nieco dłuższą, dygresję związaną z faktem, iż pojęcie sztuki surowej

[67] *Tamże*, s. 14.

[68] J. Švankmajer, *Imaginace je možná cesta ke svobodě. Rozhovor s Janem Švankmajerem*, „Host" 2006, nr 4, s. 6.

również ewoluuje. Termin *art brut* stosowany był zazwyczaj w stosunku do wytworów wizualnych (które dość często wykorzystują elementy pisma, od pojedynczych słów czy liter po obszerniejsze teksty). W latach 70. XX wieku pojawiło się jednak w refleksji humanistycznej określenie *écrits bruts*, wprowadzone przez Michela Thévoza w książce *La languague de la rupture*[69], odnoszące się do kategorii zjawisk *stricte* tekstowych. I to zjawisko, literatury surowej, również w Czechach zostało zauważone. Jednym z pierwszych świadectw zainteresowania tym fenomenem jest katalog prac Zdeňka Koška, wydany przez czeskiego poetę, kuratora i badacza *art brut* Jaromíra Typlta[70]. W nieco późniejszym tekście Typlt zwraca uwagę, że w obszarze zjawisk z kręgu *art brut* również istnieje szara strefa wytworów pierwotnie odrzuconych i pomijanych, która stopniowo, po latach jest odkrywana (jako przykład autor wskazuje wystawę ze słynnej kolekcji Hansa Prinzhorna prezentującą alternatywny wybór z prac pierwotnie zignorowanych). Przekaz tych wytworów – takich jak choćby zapisy Emmy Hauck – według Typlta możliwy był do zrozumienia dopiero na podstawie analogii do takich kierunków sztuki XX wieku jak konceptualizm, letryzm, minimalizm czy body art. Czeski badacz podkreśla jednak, że i ta analogia nie wyjaśnia wszystkiego, a podobne działania mogą mieć jednak zasadniczo odmienną motywację i źródła[71]. Właśnie owa motywacja jest zasadniczym czynnikiem decydującym o skuteczności oddziaływania *art brut* – jak pisze autor, twórczość ta pokazuje, iż ludzki mózg jest w stanie dotrzeć niewiarygodnie daleko, aż do pierwotnych źródeł kultury, które zostały już zapomniane[72]. Stwierdzenie to, dodajmy na marginesie, dobrze wpisuje się w przytaczaną powyżej uwagę Nádvorníkovej o niezamierzonych i nieintencjonalnych sferach kultury, o pewnej naturalnej ludzkiej dyspozycji funkcjonującej w naszych strukturach mentalnych. Typlt podkreśla w swoich rozważaniach przede wszystkim magiczne znaczenie pisma i aktu pisania, ujawniające energię słowa: [...] *litery pęcznieją i pękają, powtarzają się w rytmicznych łańcuchach, dlatego też zdania krzyżują się i wiją, słowa załamują w połowie i są czytane na wspak, dlatego zwielokrotniają się myślniki, wykrzykniki, kropki i inne znaki diakrytyczne, dlatego w sposób niekontrolowany rozrasta się symbolika wszystkich form i elementów. Nie jest to motywowane dążeniem do oryginalności.* [...] *To nie inwencyjność, lecz konieczność. Bezwzględne posłuszeństwo zasadom, które często decyduje o przeżyciu lub nieprzeżyciu, skupieniu lub rozpadzie*[73].

Przykładem takiego zjawiska jest właśnie twórczość Zdeňka Koška, który w stanie psychozy tworzył ogromne ilości tzw. map meteorologicznych (twórca wierzył, że potrafi kontrolować pogodę), stanowiących zjawisko na pograniczu pisemnego zapisu i ornamentalnego rysunku. Typlt podkreśla jednak, że traktowanie ich wyłącznie w kategoriach dzieła plastycznego prowadzi do ich spłycenia, każdy taki zapis jest bowiem *dokładnym momentem w dziejach wszechświata, dialogiem człowieka z siłami, które go*

[69] M. Thévoz, *Le Langage de la rupture*, Paris 1978.

[70] Z. Košek, J. Typlt, *Jak se dělá počasí*, Liberec 2001.

[71] J. Typlt, *Rukou psané vysílání. O textech, které se vzpírají literatuře*, „A2" 2009, R. 5, nr 7, s. 14.

[72] *Tamże*.

[73] *Tamże*.

przerastają, odbiciem jego asocjacji, wrażeń, ale i konkretnego układu ciała podczas pisania[74]. Teksty tego typu, zaznacza autor na koniec, posiadają wymiar magiczny – mają kontrolować pogodę, pozwalać na kontakt z innymi ludźmi na odległość czy z bogami z innych planet, odkrywać przyszłość, nieznane języki. Jest to zupełnie inna koncepcja literackości – związana z odkrywaniem we własnym języku innego języka, sytuującego się na granicy komunikatywności i zrozumiałości[75].

Śladem Typlta podążali również inni badacze – Terezie Zemánková istotę *surowego pisarstwa postrzegała nie w formułowaniu idei, społecznej komunikacji czy ekspresji siebie, ale w grze opartej na operowaniu słowami ujmowanymi nie jako narzędzie porozumienia, lecz jako magiczne substancje o nieprzewidywalnych efektach*[76]. Badaczka w swojej pracy doktorskiej pisemne komunikaty autorów surowych podzieliła (za Michelem Thévozem) na cztery grupy: 1) pisanie z niczego (*écriture du néant*), wychodzące z samego popędu pisania, pojawiające się również u ludzi niepiśmiennych i stanowiące swego rodzaju imitację pisma; 2) pseudo-pismo (*pseudo-écriture*), również niezrozumiałe, ale używane przez twórców piśmiennych w ramach swego rodzaju gry czy zabawy, która sprawia wrażenie, że w graficznym labiryncie skrywa się tajne znaczenie; 3) kryptografia (*cryptographies*), czyli pismo zaszyfrowane, zawierające ukryty sens; 4) nadużycia pisma (*malversations scripturaires*), które zawierają możliwe do odszyfrowania znaczenie i wykorzystują językowy manieryzm, sprzeczny z gramatycznymi zasadami[77].

Z kolei Tomáš Jirsa pojęcie *écrits bruts* traktował, za Michelem Thévozem, jako kategorię tekstów opozycyjnych wobec literatury – zhierarchizowanej instytucji z kanonicznymi autorami i dziełami oraz krytyką stanowiącą instancję oceniającą[78]. Nie są to, jak podkreślał, teksty powstające spontanicznie, przeciwnie, mają często charakter przemyślany i stanowią wynik długotrwałej pracy. Głównym celem *écrits bruts* jest swego rodzaju subwersja kodu języka społecznej komunikacji, dominuje w nich strategia trawestacji i autodestrukcji mowy, której celem jest jej stopniowa desemantyzacja[79]. Uwagę Jirsy przykuwają przy tym nie tyle poszczególni autorzy, ile sam język – jak zaznacza *z punktu widzenia tego, co nadaje tekstowi jego estetyczną, afektywną i figuralną siłę, a więc nie tylko jego komunikat, ale również jego ruch, rytm, jakości zmysłowe i performatywność, głównym aktorem jest tu mowa, a nie ten, kto ją zapisuje*[80].

Generalnie można stwierdzić, że kategoria *écrits bruts* wzbudziła w Czechach wcale niemałe zainteresowanie, które wydaje się wciąż rosnąć (w Polsce jak dotychczas ten wątek badawczy nie został podjęty). Wpisuje się ono niewątpliwie w niezwykle ciekawy

[74] *Tamże*.

[75] *Tamże*.

[76] T. Zemánková, *Art brut v kulturologické perspektivě. Symbolická imaginace v art brut*, Dizertační práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2009, s. 54, [online] https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/21160, 25 IX 2022.

[77] *Tamże*, s. 55.

[78] T. Jirsa, *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*, Praha 2012, s. 164.

[79] *Tamże*.

[80] Tenże, *Vynalézavá krádež jazyka. Écrits bruts mezi žánrem a diagnózou*, „A2" 2015, R. 9, nr 5, s. 18.

proces czeskiej recepcji pojęcia *art brut*, który – można stwierdzić w ramach podsumowania – potwierdza pewne tradycyjnie już eksponowane rysy czeskiej kultury. Uderzające są tu zwłaszcza rola i znaczenie czeskiej awangardy artystycznej, funkcjonującej, co istotne, w ścisłym związku i bezpośredniej bliskości ze środowiskiem międzynarodowym, w tym szczególnie z francuskimi przedstawicielami tego nurtu. Zwróćmy uwagę, że Karel Teige śledził francuskie życie kulturalne w zasadzie na bieżąco, o koncepcjach i postulatach Jeana Dubuffeta był doskonale poinformowany (wpisuje się w sygnalizowany już tradycyjnie frankofoński rys czeskiej awangardy, dla której kultura francuska zawsze stanowiła ważny punkt odniesienia, czego symbolicznym świadectwem może być choćby wizyta André Bretona w Pradze w okresie międzywojennym[81]).

Należy zarazem podkreślić, że tradycja zainteresowania sztuką nieprofesjonalną, nie tylko zresztą surową, miała swoją długą tradycję w czeskiej kulturze. Ważny jest tu niewątpliwie ruch spirytystyczny, który rozwijał się w Czechach w początkach XX wieku: w Pradze organizowane były wystawy sztuki spirytystycznej, które cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności i przedstawicieli czeskiej kultury[82]. Sztuka mediumiczna stała się następnie ważnym obszarem czeskiego *art brut*, w zasadzie jednym z jego rysów oryginalnych, swoistych, typowo rodzimych (w Polsce, jak wspominałem, tego typu twórczość jest o wiele rzadsza). Czesi posiadali również własną tradycję terminologiczną związaną z obszarem sztuki nieprofesjonalnej – chodzi mi tu zwłaszcza o wspominaną powyżej koncepcję sztuki najskromniejszej Josefa Čapka, która choć dotyczyła raczej sfery twórczości naiwnej, stanowiła dość ważny punkt odniesienia (rozważania czeskiego artysty wyrastają również z poczucia kryzysu sztuki oficjalnej, akademickiej, i w tym sensie stanowią znakomite *pendant* do koncepcji Dubuffeta). Owe zainteresowanie sztuką nieprofesjonalną w połączeniu z, podkreślaną powyżej, bogatą tradycją rodzimej sztuki awangardowej, osadzoną w kontekście europejskim, dawało, jak można zakładać, większą swobodę w formułowaniu własnych, oryginalnych koncepcji. Stąd też propozycje Dubuffeta nie były przyjmowane w Czechach w sposób odtwórczy, niewolniczy – była to raczej krytyczna adaptacja do warunków rodzimych. Dobrym przykładem jest wspomniana już kwestia: fakt, iż postulaty i spostrzeżenia Dubuffeta są w znacznej mierze tożsame z ustaleniami Jana Mukařovskiego, który opisując w identyczny w zasadzie sposób funkcjonowanie normy estetycznej jako faktu społecznego, zachowuje jednakże znacznie bardziej wyważone i wieloaspektowe spojrzenie na istotę tego fenomenu (np. podkreśla, że choć każde dzieło stanowi naruszenie normy estetycznej, to równocześnie, nawet

[81] Symptomatyczne jest również zainteresowanie kubizmem, który Czesi chcieli wręcz uczynić rodzimym nurtem artystycznym – jak stwierdzał J. Kroutvor, *kubizm w Pradze nie był przyjmowany jedynie jako jeden z izmów sztuki nowoczesnej, lecz jako uniwersalny styl i sposób życia*; J. Kroutvor, *Praha. Město ostrých hran*, Praha 1992, s. 13. Czeski kubizm i jego rozmach to ewenement na skalę światową, pod względem skali nieporównywalny nawet z francuskim. Nie przypadkiem Meda Mládková, organizatorka wystawy poświęconej sztuce Europy Środkowej, stwierdziła: *Między 1912 i 1914 więcej kubistów było w Pradze aniżeli w Paryżu* (Cyt. za: G. Dziamski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 170).

[82] Pisał o nich np. Josef Čapek w artykułach *Medijní kresby* z 1922 roku i *Medijní umění* z 1933 roku, oba opublikowane w dzienniku „Lidové noviny", por. przedruk w J. Čapek, *Méně výstav a více umění. Výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939*, red. P. Pečinková, Praha 1999.

w przypadkach skrajnych, musi być ona potwierdzana[83]). Można powiedzieć, iż czeski strukturalizm, jako awangardowy w pewnym sensie prąd naukowy, opracował już interesujące Dubuffeta problemy w sposób o wiele bardziej kompleksowy i pogłębiony.

To teoretyczne zaplecze niewątpliwie przyczyniło się do tego, że przedstawiciele czeskiej kultury tacy jak Teige czy Nádvorníková[84] skłonni byli traktować *art brut* raczej jako istotną część nowoczesnej sztuki i kultury aniżeli jej przeciwstawienie, eksponować raczej dośrodkowe dążenie do włączenia tego fenomenu do całości zjawisk kulturalnych (Teige widzi w nim po prostu część sztuki nowoczesnej, Nádvorníková podkreśla kulturotwórczą rolę *art brut*) aniżeli jego (odśrodkowe) izolowanie i przeciwstawianie innym zjawiskom kulturowym. *Art brut* w czeskim ujęciu nie miało bynajmniej stanowić jakiegoś wyizolowanego skrawka (wyspy czy wręcz bastionu) prawdziwej sztuki, otoczonego przez ocean „imitacji i małpiarstwa" twórczości oficjalnej. Sztuka surowa w ujęciu czeskim miała stanowić raczej jeden z nurtów sztuki i kultury współczesnej, zjawisko, które ze względu na swoją oryginalność, pierwotność, surowość właśnie, stanowiło doskonałe remedium na skostnienie sztuki akademickiej (takie ujęcie – paradoksalnie – wpisuje się również w koncepcję ewolucji normy estetycznej Mukařovskiego: *art brut* stanowi tu narzędzie przełamania normy obowiązującej, choć w tym wypadku nie chodzi tu o innowacyjność, lecz jej przeciwieństwo – powrót do korzeni). Bliskość tę potwierdza również pewna wspólnota losów, którą *art brut* dzieliło z czeską awangardą czy szerzej nowoczesną kulturą w komunistycznym państwie – twórczość ta znalazła się na indeksie, wspominano o niej marginalnie (i raczej o poszczególnych autorach aniżeli o zjawisku jako takim), podciągano pod sztukę naiwną czy ludową. Jako autonomiczny fenomen sztuka surowa mogła zaistnieć w obiegu oficjalnym dopiero po przełomie 1989 roku, który zasadniczo odmienił czeskie życie kulturalne.

Na zakończenie uwaga o bardziej ogólnym charakterze: niewątpliwie czescy twórcy, krytycy i teoretycy sztuki w sposób bardziej harmonijny postrzegali funkcjonowanie artysty w kulturze, dalecy byli również od tego, by sferę kultury traktować w kategoriach opresji i zniewolenia. Powodem wydaje się fakt, iż czeski dyskurs kulturalny, związany w sposób nieodłączny z procesami odrodzeniowymi przełomu XVIII i XIX wieku, kulturę traktował jako ewidentną wartość, ostoję narodowej tożsamości czy wręcz sens istnienia Czechów jako odrębnego narodu. Podkreślano także (czynił to choćby Milan Kundera[85]), że Czesi świadomie wybrali drogę autonomicznej kultury narodowej, a efektem

[83] Jak pisze czeski estetyk, *w rozwoju sztuki występują przecież okresy, kiedy respektowanie normy widocznie przeważa nad jej naruszeniem*; J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, s. 78. Ogląd Mukařovskiego jest o wiele szerszy, wychodzi poza sferę sztuki nowoczesnej, którą rzeczywiście cechuje pewna niezbywalna rewolucyjność (presja rozwoju, przymus nieustannej autorekonstrukcji to według M. Bermana jedna z zasadniczych cech swoistych nowoczesności jako takiej, por. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu"*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006).

[84] Teige nie tylko czytał Mukařovskiego, lecz także się z nim przyjaźnił (O. Sládek, *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno 2015, s. 120). Nádvorníková powołuje się na jego prace nawet w krótkim, wstępnym tekście do albumowego opracowania *Art brut v českých zemích* (s. 15).

[85] Kundera pisał: *W siedemnastym i osiemnastym wieku naród czeski znajdował się na granicy unicestwienia. Czesi wiedzą, że z łatwością mogli byli pogodzić się z całkowitym pochłonięciem ich narodu przez Niemców, i że jeśli istnieją, to dlatego, że istnienie wybrali. I tu trzecia, paradoksalna uwaga: ich istnienie*

tego wyboru było poczucie pewnej nieoczywistości własnej egzystencji i rodzimej tożsamości[86]. Można zaryzykować twierdzenie, że do tak radykalnego odrzucenia kultury, jakie prezentuje Dubuffet, niezbędna jest jednak pewna głęboka i utrwalona świadomość naturalnego zakorzenienia własnej tożsamości kulturalnej, taka, jaką odnaleźć można w kulturze francuskiej czy choćby polskiej[87], ale już w czeskiej – niekoniecznie.

BIBLIOGRAFIA

Baluch J., *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy z lat dwudziestych*, Wrocław 1969.

Berman M., *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu"*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

Bouillet A., *Co to jest art brut?*, przeł. Jacek Jan Pawlik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 1.

Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

Čapek J., *Méně výstav a více umění. Výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939*, red. P. Pečinková, Praha 1999.

Čapek J., *Nejskromnější umění*, [w:] J. Čapek, *Knihy o umění. Nejskromnější umění – Málo o mnohém – Umění přírodních národů*, red. L. Merhaut, Praha 2009.

Chvatík K., *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970.

Dubuffet J., *Dusivá kultura*, przeł. L. Šerý, Praha 1998.

Dubuffet J., *O sztukę nieobrobioną*, [w:] G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, oprac. R. Caillois i in., Paris 1960.

Dubuffet J., *Sztuka surowa*, przeł. T. Wójcik, „Ogród. Kwartalnik" 1992, nr 1(9).

Dubuffet J., Gombrowicz W., *Korespondencja*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

Dziamski G., *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004.

Gierowski P., *Na artystycznych peryferiach: „Nejskromnější umění" Josefa Čapka*, [w:] *Słowiańskie przyjemności 2: Przekraczanie granic*, red. E. Solak, B. Popiołek, B. Todorović, Kraków 2018.

Gierowski P., *Praski strukturalizm: przekroje, miejsca, tożsamości*, Kraków 2018.

Grygar M., *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno 1999.

Jirsa T., *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*, Praha 2012.

Jirsa T., *Vynalézavá krádež jazyka. Écrits bruts mezi žánrem a diagnózou*, „A2" 2015, R. 9, nr 5.

dziś jest wyborem, zadaniem, lub też, posługując się wyrażeniem Pascala, zakładem. M. Kundera, *Zakład czeski*, przeł. A. Kołakowska, „Zeszyty Literackie" 1983, nr 1, s. 26.

[86] Jak stwierdzał V. Macura, *Cechą szczególną czeskiego postrzegania własnej tożsamości od czasów odrodzenia narodowego jest specyficzne, nieoczywiste spojrzenie na narodową egzystencję. O ile świadomość własnej tożsamości jest generalnie dla innych narodów świadomością naturalnego zakorzenienia, respektowania danego stanu, o tyle u Czechów często bywa inaczej*; V. Macura, *Masarykovy boty a jiné semi(o) fejetony*, Praha 1993, s. 11.

[87] Nie przypadkiem chyba dubuffetowskie poglądy na kulturę spotkały się z życzliwym przyjęciem przez Witolda Gombrowicza, czego świadectwem jest jego korespondencja z Dubuffetem, poświęcona w dużym stopniu właśnie problemom, które francuski artysta poruszał w swojej *Dławiącej kulturze*. Por. J. Dubuffet, W. Gombrowicz, *Korespondencja*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

Košek Z., Typlt J., *Jak se dělá počasí*, Liberec 2001.
Kroutvor J., *Praha. Město ostrých hran*, Praha 1992.
Księżyk R., *Śnialnia. Śląski underground*, Kraków 2023.
Kundera M., *Zakład czeski*, przeł. A. Kołakowska, „Zeszyty Literackie" 1983, nr 1.
Macura V., *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*, Praha 1993.
Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
Mitarski J., *Twórczość chorych psychicznie. Przegląd badań psychiatrycznych*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1972, t. 26, z. 4.
Mitarski J., *Lęk i fantastyka*, „Przekrój" 1975, 26 I, nr 1555.
Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur*, wyb., red. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1970.
Nádvorníková A., *K surrealismu*, Praha 1998.
Nádvorníková A., *Na místě úvodu*, [w:] *Umělci čistého srdce. Naivní a lidové umění, art brut. Sbírka Pavla Konečného*, Olomouc 2001.
Nádvorníková A., *Art brut v českých zemích. Mediumici, solitéři, psychotici*, Olomouc 2008.
Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliteracka*, Wrocław 2002.
Sládek O., *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno 2015.
Švankmajer J., *Imaginace je možná cesta ke svobodě. Rozhovor s Janem Švankmajerem*, „Host" 2006, nr 4.
Syrové umění. Sbírka Jana a Evy Švankmajerových, red. F. Dryje, B. Solařík, M. Souček, Praha 2004.
Teige K., *Kresby Karla Havlíčka*, [w:] K. Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Praha 1994.
Thévoz M., *Le Langage de la rupture*, Paris 1978.
Typlt J., *Rukou psané vysílání. O textech, které se vzpírají literatuře*, „A2" 2009, R. 5, nr 7.
Wolff J., *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor*, „Arkady" 1938, nr 3.
Zemánková T., *Art brut v kulturologické perspektivě. Symbolická imaginace v art brut*, Dizertační práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie, 2009, [online] https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/21160.

Piotr GIEROWSKI – slawista-bohemista, literaturoznawca i kulturoznawca, adiunkt w Zakładzie Filologii Czeskiej i Łużyckiej UJ. Publikował prace poświęcone czeskiej kulturze XIX i XX wieku, strukturalizmowi polskiemu i czeskiemu, polsko-czeskim kontaktom naukowym. W ostatnim czasie interesuje się zwłaszcza czeską oraz polską sztuką i literaturą naiwną, *outsider art*, *art brut*. Autor książek *Struktury historii: o czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce* (2013), *Praski strukturalizm: przekroje, miejsca, tożsamości* (2018), *Superhero Josef Švejk* (2020) oraz *Sztuka outsiderów. Znak – proces – zdarzenie* (2023), wspólnie z Jackiem Baluchem wydał także *Czesko-polski słownik terminów literackich* (2016).