

Agata Pietrasik

2/8

„Radość nowych konstrukcji” w czasach bezdomności

Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych

Działalność twórcza Mariana Bogusza rozgrywała się na wielu polach. Artysta spełniał się nie tylko w roli plastyka, lecz również, a może przede wszystkim w roli organizatora życia artystycznego, a jego legendarny temperament stanowił siłę napędową licznych oddolnych inicjatyw artystycznych: plenerów, sympozjów, galerii oraz klubów. Spuścizna Bogusza jest niezwykle bogata i wielowymiarowa, składa się na nią malarstwo, rysunek, rzeźba, a ponadto projekty architektoniczne oraz liczne projekty graficzne i scenografie teatralne. W 1982 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu miała miejsce pośmiertna wystawa monograficzna Bogusza; jej organizatorzy po raz pierwszy podjęli próbę scalenia różnorodnego *œuvre* artysty¹. Analogicznie, zebrania i analizy tej interdyscyplinarnej działalności dokonała w swoich publikacjach Bożena Kowalska². W monografii poświęconej artyście badaczka postawiła tezę, że kierunek drogi artystycznej Bogusza był silnie zdeterminowany przez jego doświadczenia wojenne³. Podobnego zdania był Aleksander Wojciechowski, który we wstępie do katalogu poznańskiej wystawy również przyznał, że „to właśnie

-
- 1 *Marian Bogusz (1920–1980). Wystawa monograficzna*, red. Maria Dąbrowska, Irena Moderska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1982.
 - 2 Zob. Bożena Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007.
 - 3 *Ibidem*, s. 13–14.

w Mauthausen prócz Bogusza-malarza narodził się Bogusz-społecznik”, dodając przy tym, że w czasie wojny ucieczką przed brutalną rzeczywistością stała się dla artysty przyszłość, którą nieustannie projektował⁴. Tematem tego tekstu są przypadające na dramatyczny okres wojny i powojnia początki działalności artystycznej Bogusza, zwłaszcza powstałe w obozie koncentracyjnym w Mauthausen architektoniczne projekty Międzynarodowego Osiedla Artystów, które stawiają pytania nie tylko o status domu w świecie powszechnie doznawanej bezdomności, ale i o miejsce modernistycznej utopii w marzeniach o odbudowie wojennych zniszczeń.

Jedną z szeroko dyskutowanych w połowie lat czterdziestych kwestii była rola, jaką mieli do odegrania artyści w odbudowywaniu życia intelektualnego kraju. Już w 1944 roku na łamach dopiero co utworzonego w Lublinie pisma „Odrodzenie” Adam Ważyk opublikował artykuł pt. *Pozycja artysty*, w którym opisywał, w jaki sposób wojna zmieniła nie tylko geopolityczną sytuację w Europie, lecz również etos inteligenta⁵. Autor wpisał ten problem w jasno zarysowane ramy polityczne, stawiając tym samym znak równości pomiędzy pytaniem o etos artysty po wojnie a kwestią politycznego zaangażowania sztuki. Lecz co ciekawe, jako przykład do naśladowania dla krajowych intelektualistów nie wskazał radzieckich socrealistów, ale „zachodnich”, a ściślej mówiąc francuskich lewicowych pisarzy i artystów, których sztuka, jego zdaniem, podążała już postępową drogą politycznego zaangażowania. Ważyk nie rozprawiał o tragediach wojennych i nie lamentował nad ruinami Warszawy. Przeciwnie, na zgłiszczach starego świata snuł już sny o nowym porządku i nowej kulturze, która nie będzie sztuką „lekkoduchów”, ale zakorzeniona w potrzebach proletariatu uzyska większy zasięg niż jakakolwiek dotychczasowa twórczość. „To brzmi prawie jak banał – wojna zmienia typy ludzkie”, konstatował; później jednak wyjaśniał mechanizmy tego procesu: „Wojna totalna zniszczyła domy i wtargnęła do zacisznych gabinetów. Domatorzy i gabinetowi inteligenci wyrwani z więzów rodzinnych, towarzyskich, z atmosfery mieszczańskiego bytu, wdali się w sprawę powszechną i wielu z nich stało się po trosze działaczami”⁶.

Autor *Poematu dla dorosłych* przywołał więc spowodowane wojną zniszczenie domostw jako przykład ostatecznego naruszenia odrębności sfery prywatnej od politycznej, poprzez które postronni

4 Aleksander Wojciechowski, *Wstęp*, w: *Marian Bogusz (1920–1980)...*, op. cit.

5 Adam Ważyk, *Pozycja artysty*, w: „Odrodzenie” 1944, nr 8/9, s. 6.

6 Ibidem.

i stroniący wcześniej od zaangażowania politycznego artyści zostali mimowolnie wciągnięci w wir historii i polityki. Dom funkcjonuje w tekście nie tylko jako figura retoryczna, która przywodzi na myśl poczucie komfortu i bezpieczeństwa zniweczonego przez wojnę, ale rozumiany jest również jako przestrzeń związana z określonym, w tym przypadku mieszczańskim habitusem społecznym. Destrukcja takiej przestrzeni w silny sposób oddziałuje więc symbolicznie, ponieważ uniemożliwia reprodukcję związanych z nią zachowań i relacji międzyludzkich. Tekst Ważyka – abstrahując od jego klarownie wyrażonego ideologicznego przesłania – stawia pytanie o konsekwencje zniszczeń wojennych, zburzenia domów wraz z otoczeniem, w którym się żyje.

Spuścizną wojny były bowiem zniszczone w całej Europie miasta oraz miliony tułających się bezdomnych, uchodźców i przesiedleńców⁷. Jerzy Putrament, wspominając swój powrót do Warszawy w 1945 roku, pisał o płynącym w stronę miasta „potoku ludzkim” i pytał: „Jak będą mieszkać w tych spalonych kamienicach? Kto ich nakarmi? Kto ogrzeje?”, po czym jednak dał wyraz swoistej fascynacji determinacją powracającego do stolicy tłumu, którego był przecież częścią: „[...] zaczynam w sobie stwierdzać ten absurdalny i niemądry podziw dla wytrzymałości gatunku ludzkiego i mocy instynktu pchającego człowieka do ojcowizny. Nie do mienia, nie do domu. Po prostu do punktu na kuli ziemskiej, abstrakcyjnego dziś pojęcia »Warszawa«”⁸.

Owa specyficzna powojenna kondycja, naznaczona doświadczeniem bezdomności, była szczególnie brzemenna w skutki dla filozofii europejskiej. Hannah Arendt i Theodor W. Adorno osnuli wokół niej swoje wpływowe koncepcje filozoficzne. Według obojga myślicieli zniszczenia wojenne przyniosły przede wszystkim utratę wspólnej, konstytutywnej dla nich jako dla intelektualistów przestrzeni, w której „mowa i czyny nabierają znaczenia”, a brutalne zerwanie istniejących struktur społecznych oraz „ludzkie katastrofy takie jak Auschwitz” bezpośrednio wpłynęły na pozycję filozofów, zmuszając ich do emigracji i życia oraz tworzenia w innym kręgu kulturowym, innym języku⁹.

7 Zob. Tony Judt, *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, Rebis, Poznań 2008, s. 28–49.

8 Jerzy Putrament, *Warszawa w lutym*, w: *Pamięć warszawskiej odbudowy 1945–1949. Antologia*, red. Jan Górski, PIW, Warszawa, s. 83–84.

9 Dirk Auer, *Theorists in Exile: Adorno's and Arendt's Reflections on the Place of the Intellectual*, w: *Arendt and Adorno: Political and Philosophical Investigations*, red. Lars Rensmann, Samir Gandesha, Stanford University Press, Stanford 2012, s. 239.

Pytanie o to, czym jest mieszkanie i dom po kataklizmie wojennym, postawione zostało również przez Martina Heideggera w słynnym wykładzie *Budować, mieszkać, myśleć*, wygłoszonym w Darmstadt w 1951 roku przed audytorium składającym się z licznych architektów¹⁰. Samir Gandesha, porównując postawy Adorna i Heideggera, zaznaczył, że dla obu filozofów powrót do domu, rozumiany również jako powrót podmiotu do siebie, był ruchem niemożliwym do wykonania. Według Heideggera prawdziwe *Wohnungsfrage* nie miało charakteru utylitarnego, ponieważ, jak stwierdził we wspomnianym wykładzie, „właściwy głód mieszkania nie polega przede wszystkim na braku mieszkań, choć brak ów jest tak dotkliwy i przykry, choć stanowi taką przeszkodę i groźbę. Właściwy głód mieszkaniowy jest starszy od wojen światowych i zniszczeń [...]”. Właściwy głód mieszkań polega na tym, że Śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkania, że muszą dopiero teraz uczyć się zamieszkiwania”¹¹. Według Adorna, podobnie jak i według Arendt, wygnanie, bezdomność oraz niemożność powrotu do domu wynikały jednak z innych przesłanek: z faktycznego materialnego i symbolicznego zniszczenia zamieszkiwanej przez nich wspólnoty. Łącząc rozbieżne w wielu punktach projekty filozoficzne Arendt i Adorna, Gandesha określa je wspólnym mianem „bezdomnej filozofii”, która krytycznej refleksji poddaje możliwość powrotu podmiotu do siebie i uznaje tym samym, że doświadczenie polega „na otwarciu się na inność, pozostaje więc w zdecydowanej opozycji zarówno do Heglowskiej koncepcji Ducha, który w powrotnej podróży do siebie wyzbywa się ciężaru inności, jak i do Heideggerowskiego toposu ontologicznego wykorzenienia”¹².

Ów brzemienny w skutki proces rozpadu domów, a zarazem rozpadu znanego świata został zobrazowany w słynnym cyklu *Wojna domom*

10 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000, s. 162.

11 Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. Krzysztof Michalski, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977. Cyt. w: Samir Gandesha, *Leaving Home: On Adorno and Heidegger*, w: *The Cambridge Companion to Adorno*, red. Tom Huhn, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 112.

12 „Genuine experience, then, is openness to what is different, and is thus steadfastly in opposition to the Hegelian concept of Spirit unburdening itself of otherness on its tortuous journey home to itself, and equally to the Heideggerian topos of ontological uprootedness” (Sandra Gandesha, *Homeless Philosophy: The Exile of Philosophy and the Philosophy of Exile*, w: *Arendt and Adorno...*, op. cit., s. 279).

autorstwa Władysława Strzemińskiego z 1941 roku¹³. W kilku skromnych rysunkach na papierze artysta pokazał wyrwane z fundamentów, zawieszane w próżni białej kartki, zdegradowane domy, które tracą swoje kształty i rozpadają się na rytmiczne formy przypominające plamy. Cienka linia, którą Strzemiński nakreślił kontury domów, uchwyciła kondycję pomiędzy budynkiem a ruiną, przedstawiając domy w stanie zawieszenia. Domy tracą swoją materialność i stają się zjawami, które mogą już tylko nawiedzać pamięć ich dawnych mieszkańców, zupełnie jakby wojna wypowiedziana domom uczyniła ideę domu na zawsze niemożliwą do pomyślenia¹⁴.

Jednakże ta krucha materialność domów wspierała mimo wszystko poczucie integralności ich mieszkańców. Kornel Filipowicz w wydanym w 1947 roku opowiadaniu *Dom nad rzeką* opowiedział historię więźnia obozu koncentracyjnego, który często wracał pamięcią do obrazu swojego rodzinnego domu: „Jakże bardzo wydawał mi się ten dom, wówczas z perspektywy marzenia i tęsknoty, trwały i nienaruszalny. Nie dopuszczałem nigdy na dłużej wizji zniszczenia jego obrazu. [...] Przetrvanie tego domu w całości stało się dla mnie jakimś warunkiem, jakimś odniesieniem, do którego po skończeniu wojny będę mógł nawiązać swoje przerwane życie”¹⁵.

Marian Bogusz, który w czasie wojny był więźniem w obozie koncentracyjnym w Mauthausen, również snuł marzenia o domach. Ich formę utrwalił na powstałych około 1945 roku szkicach. Domy Bogusza były częścią projektu międzynarodowego osiedla artystów, które wedle zamysłu artysty miało powstać na zgliszczach obozu. Rysunki architektoniczne przedstawiające wizję osiedla zostały zaprezentowane publicznie dopiero kilka dekad po wojnie, w 1979 roku, przy okazji wystawy Bogusza w galerii „ZA” w Rawce. Artysta podkreślał często, że doświadczenie obozu odcisnęło piętno na jego postawie artystycznej i, co może wydawać

- 13 Cykl składa się z sześciu rysunków na papierze będących własnością Muzeum Sztuki w Łodzi, nry inv.: MS/SN/Rys/56/1, 2, 3, 4, 5, 6.
- 14 Zob. Marcin Lachowski, *Obrazy Zagłady*, w: *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Marcin Lachowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 522–523; Janina Ładnowska, *Rysunki realizmu rytmu fizjologicznego*, w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki, PP Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 132; Luiza Nader, *Wunderblock Strzemińskiego. Pamięci przyjaciół – Żydów*, w: *RIHA Journal*, 31 grudnia 2014, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/nader-strzeminski-pl> (dostęp 30.08.2015).
- 15 Kornel Filipowicz, *Dom nad rzeką*, w: idem, *Krajobraz niewzruszony*, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 150.

się paradoksalne, leżało u podstaw jego zaangażowania w sztukę społeczną¹⁶. Futurystyczne wizje Bogusza poprzez zakorzenienie w obozowej przeszłości mają janusowe oblicze, są zwrócone zarówno przed, jak i za siebie. Idea międzynarodowego osiedla artystów i jej ponowne pojawienie się w Rawce 30 lat po wojnie, w zupełnie zmienionym kontekście, jest zapewne najmocniejszym na to dowodem. Poza projektami architektonicznymi z obozu artysta zaprezentował również wizję osiedla dla artystów, które miałyby zostać zrealizowane w warunkach lokalnych, w Rawce.

Możliwość dekontekstualizacji projektu oraz gotowość na adaptację idei do nowych warunków nie może jednak zacierać specyfiki pomysłu Bogusza, mimo wszystko zakorzenionego w Mauthausen, o czym przypomina zresztą sam artysta w opublikowanym w katalogu wystawy liście zaadresowanym do nieżyjącego przyjaciela, Hiszpana Emmanuela Muniosa, współwięźnia oraz współtwórcy osiedla: „Drogi Muniosie, nareszcie eksponuję publicznie całą wizję »Międzynarodowego osiedla twórców«. Nie zdążyliśmy przed wyzwoleniem obozu (9.V.45) przekonultować rozmieszczenia poszczególnych pracowni jak i całego założenia przestrzenno-urbanistycznego. Zrobiłem to już bez twojej konsultacji zaraz po wyzwoleniu, kiedy można było się poruszać po całym terenie. Pamiętam twój entuzjazm, kiedy zobaczyłeś pierwsze szkice na ścin-kach papieru. Było to chyba wiosną 44 r. [...] Mijały miesiące, a myśmy »tworzyli« nasze osiedle. Ta wizja pozwalała nam przetrwać”¹⁷.

Osiedle artystów wzniesione na terenie byłego obozu ukazuje, jak bardzo myślenie Bogusza osadzone było w jego wojennej przeszłości. W kolejnej części listu autor opisuje dokładniej lokalizację domów dla artystów, które miały powstać w pobliżu tak zwanego Russenlagru, czyli części obozu wybudowanej specjalnie dla rosyjskich jeńców wojennych, znajdującej się w pobliżu kamieniołomów, miejscu przymusowej pracy i śmierci wielu więźniów obozu Mauthausen. Według opisu Bogusza ta część kolonii, która znajdowała się na wzniesieniu, miała się składać z domów pisarzy, muzyków, sal spotkań, sal wystawowych i nawet amfiteatru. Całość zostałaaby połączona z dolną częścią

16 Bogusz tworzył również prace poświęcone tematyce wojennej, m.in. *Ściany kul kwitną twarzami*, 1965–1966, technika mieszana, 48,5 × 72 cm, Państwowe Muzeum na Majdanku; z cyklu *Listy z Getta – Wspominam ściany synagogi*, 1965–1966, technika mieszana, blacha, drewno, 114 × 166 cm, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Zob. Bożena Kowalska, op. cit., s. 95–96.

17 *Wystawa Mariana Bogusza: Wizje architektoniczne 1944–1945. Projekt osiedla artystów 1979*, Galeria Autorska „ZA”, Rawka 1979.

systemem tarasów. Administracyjne centrum osiedla zaplanowane było w miejscu administracyjnego centrum obozu, czyli w tak zwanym Baubüro, gdzie Bogusz pracował również jako więzień. W obrębie kolonii miał obowiązywać zakaz prowadzenia samochodów, a przemieszczanie się pomiędzy poszczególnymi budynkami byłoby ułatwione przez ruchome pasy. Na kilku skromnych rysunkach przedstawiających wizję osiedla widać fascynację modernistyczną architekturą: długie, spiralne ściany wyposażone w okna otwierające przestrzeń na znajdujący się w środku lasu.

Rysunki wykonane przez Bogusza różnią się zdecydowanie od wielu prac powstałych w obozach koncentracyjnych – przede wszystkim dlatego, że nie mają charakteru dokumentalnego, nie opowiadają wprost o życiu w obozie, lecz są zapisem marzenia o innym życiu w przyszłości. Jednakże, aby w pełni uchwycić znaczenie wyobrażonych domów Bogusza, należy spróbować zrozumieć je również w kontekście miejsca, na którego ruinach miały się wznosić, czyli obozu koncentracyjnego Mauthausen.

Marian Bogusz spędził w Mauthausen trzy lata. W lutym 1941 roku został tam przeniesiony z więzienia w Poznaniu. Miał wtedy 21 lat i pewne doświadczenie w dziedzinie sztuki, które zebrał w czasie studiów w poznańskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego¹⁸. Rysunki, głównie portrety współwięźniów, tworzył już w poznańskim forcie VII. Pierwszy rok w Mauthausen spędził, pracując w kamieniołomach, natomiast w 1942 roku został przypisany do pracy w administracji obozowej, w biurze budowlanym (Baubüro), gdzie przydzielono mu prace nad technicznymi rysunkami architektonicznymi związanymi z planowaną rozbudową obozu. Bogusz wykorzystywał swoją pozycję do pomocy innym więźniom¹⁹. W 1943 roku naziści zorganizowali w obozie warsztat rzemieślniczy, w którym zatrudnili kilku artystów, w tym Bogusza.

18 Wojenne losy artysty przytaczam za: Janina Jaworska, *Nie wszystkich umrę... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 65–66.

19 „Obóz do którego sprowadzono chorych, jak już wspominałem, był wykończony w stanie surowym. Doprowadzenie poszczególnych obiektów i samego terenu do stanu używalności wymagało wielu zabiegów, związanych znowu w jakiś sposób z organizacją. Najwięcej pomocy mogło okazać „baubiuro”. Awansowany na stanowisko kapo [...] Polak Henryk Matyskiwicz, Marian Bogusz, Mieczysław Ładno [...] pomogli personelowi obozu chorych w zgromadzeniu materiałów. Z ich składów płynęły do obozu krawężniki do wytyczenia obozowych uliczek, farby, materiały dla celów wykończeniowych”. Stefan Krukowski, *Nad pięknym, modrym Dunajem. Mauthausen 1940–1945*, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 254–255.

W czasie godzin pracy artyści musieli wytwarzać przedmioty zamówione przez załogę obozu. Praca artystyczna poza tym, że zapewniła więźniom znaczną poprawę ich warunków bytowych, dała im również dostęp do materiałów, które wykorzystywali w swojej nielegalnej twórczości²⁰.

Informacje na temat tego okresu życia Bogusza są szczątkowe – poza wypowiedziami zebranymi przez Janinę Jaworską brak obszerniejszych wspomnień na temat okresu spędzonego w obozie. Po śmierci artysty w 1980 roku jeden z jego przyjaciół opisał, w jakiej atmosferze Bogusz powracał do swoich obozowych wspomnień, przyznając zarazem, że historie te nie znajdowały odbiorców i nie były traktowane nadto poważnie: „Podczas wieczornych pogawędek, jakie ucinaliśmy sobie w pracowni zaprzyjaźnionego artysty, Bogusz opowiadał rzeczy, w których prawdziwość zaczynam wierzyć dopiero teraz, po latach. Bo wówczas wiele z tego, co mówił, zapisywałem na rachunek sznapsa, od którego nie stronił. [...] wtedy, dość opacznie, zdawało mi się, że część tego, co mówi, to są zwyczajne, pijackie fantazje. Na przykład, że na swoje dwudzieste drugie urodziny od esesmana z załogi obozu koncentracyjnego dostał w prezencie cztery kredki: czerwoną, niebieską, zieloną, czarną oraz blok dobrego rysunkowego kartonu”²¹.

Obecnie przytoczone powyżej wspomnienie można skonfrontować jedynie z pracami Bogusza. Cztery wymienione kolory są widoczne na akwarelach powstałych około 1943 roku w Mauthausen. Praca zatytułowana *Bez nadziei* przedstawia mężczyznę, który w geście rezygnacji opuszcza głowę na oparte o stół ręce. Dłonie postaci są nienaturalnie powiększone, co sprawia, że wydaje się masywna i bierna. Kolory nałożone grubymi pociągnięciami pędzla podkreślają wszechogarniające uczucie ciężkości i stapiają się w ciemną, błotnistą masę odcieni. Ciemny błękit i zieleń są kolorami dominującymi. Barwy zlewają się ze sobą, tworząc plamy, które w niepokojący sposób kojarzą się z kolorem mętnej, zanieczyszczonej wody. Praca niezwykle sugestywnie przenosi na papier i zamienia na język kolorów i kształtów nastrój zmęczenia i rozpacz, beznadziei.

Skojarzenia koloru na obrazie z kolorem mętnej wody nie są oderwane od kontekstu przymusowej pracy wykonywanej przez artystę, ponieważ od 1943 roku Bogusz, pracując w obozowym warsztacie artystycznym, specjalizował się w malowaniu zamawianych

20 Janina Jaworska, op. cit., s. 65.

21 Henryk Waniek, *Absolwent Mauthausen*, „Twórczość” 2009, nr 7, s. 145–46.



Marian Bogusz, *Bez nadziei*, 1943, akwarela, papier, 14,9 × 14, 9 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie



Marian Bogusz, ilustracja IV do ballady Jiřego Wolкера *Oczy palacza*, 1944,
ołówek, papier, 15, 9 × 10 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie



Marian Bogusz, ilustracja V do ballady Jiřego Wolкера *Oczy palacza*, 1944,
ołówek, papier, 15, 9 × 10 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie



MB 44

JESTEM
SLEPY

5

przez Niemców olejnych pejzaży morskich²². Za każdy wykonany obraz otrzymywał dodatkową porcję jedzenia²³. Aldo Carpi, włoski malarz, który trafił do Mauthausen w 1944 roku, wspominał, że z tego względu o pracę w warsztacie toczyła się często brutalna walka. Na przykład gdy współwięźniowie dowiedzieli się, że Carpi był profesorem malarstwa, zaczęli się bać o swoją pozycję, utrata tej pracy oznaczałaby bowiem „przydział do robót poza obozem, a więc skazanie na śmierć”²⁴. Jeden z więźniów zabrał więc jedzenie i farby należące do Carpiego.

Bogusz wspominał, że wraz z innymi artystami, m.in. wraz ze wspomnianym już Muniosem oraz czeskim artystą Zbynkem Sekalem przeszukiwali śmietniki w poszukiwaniu gazet lub książek, które zawierały reprodukcje dzieł sztuki. Obrazki były następnie przez nich wycinane i kompletowane w książkę: „W ten sposób zrobiliśmy albumy – m.in. Holbeina, Rembrandta – w których tekst pisany był po polsku, czesku i niemiecku [...]. Często w albumach tych umieszczona była poezja”, wspominał Bogusz²⁵. W 1944 roku do tej grupy artystów dołączył jeszcze jeden Polak – Zbigniew Dłubak ukrywający się pod przybranym nazwiskiem Andrzej Zdanowski, który został przeniesiony do Mauthausen z Auschwitz²⁶.

Bogusz, Dłubak i Sekal zorganizowali wspólnie w obozie kilka „wystaw”²⁷. Niewielkie prace artystów, przymocowane do koca, prezentowane były na pryczach w kilku barakach. Na potrzeby wystaw artyści wykonywali również małe plakaty. Jeden z nich, zaprojektowany przez Bogusza z okazji wystawy Dłubaka w marcu 1945 roku, przedstawia zarys sylwetki więźnia trzymającego w jednym ręku młotek, w drugim paletę. Dwoistość figury podkreślona jest dodatkowo poprzez zastosowanie czerwonego tła z prawej strony rysunku. W kontekście obozu młotek może zostać odczytany jako nawiązanie do więźniów pracujących w kamieniołomach, którzy podobnymi młotami łupali bloki granitu. Rysunek może więc odnosić się do podwójnego statusu artysty-więźnia. Kolor czerwony może być natomiast aluzją do politycznego zaangażowania w ruchy lewicowe działające w obozie, w których działali zarówno Bogusz, jak i Dłubak²⁸.

22 Janina Jaworska, op. cit., s. 65.

23 Ibidem.

24 Aldo Carpi, *Dziennik z Gusen*, Replika, Warszawa 2009, s. 48.

25 Janina Jaworska, op. cit., s. 65.

26 Ibidem, s. 69.

27 Bogusz wspomina trzy wystawy, Dłubak natomiast dwie.

28 Działalność polityczną w obozie wspomina inny były więzień Mauthausen: Kazimierz Rusinek, *Wstęp*, w: Jiří Wolker, *Gorączka zielone ślepia ma*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 8–9.

Podobne tropy, które splatają retorykę socjalistyczną gloryfikującą walkę proletariatu z sytuacją więźnia w obozie koncentracyjnym, widoczne są w innym cyklu prac wykonanych przez Bogusza w Mauthausen: ilustracjach do słynnego, utrzymanego w nurcie Proletkultu wiersza autorstwa czeskiego poety Jiřego Wolкера pt. *Ballada o oczach palacza* (*Balada o očích topičových*)²⁹. Dzieło Wolкера, skupione na opisywaniu walki i wyzysku klasy robotniczej, wybrzmiało w nowy sposób w kontekście obozu koncentracyjnego. Stało się miejscem, czy też pewną ramą, w której można dostrzec także odzwierciedlenie zmagañ więźniów.

Wiersz *Ballada o oczach palacza* opowiada historię Antoniego, tytułowego pracownika kotłowni, który traci wzrok w następstwie wyczerpującej pracy i wyniszczających zdrowie jej warunków. Autor w całym wierszu podkreśla, że współczesne udogodnienia, z których na co dzień korzyści czerpią mieszczanie, ufundowane są na wyzysku i cierpieniu klasy robotniczej, i że jest ono wpisane w komfort nowoczesnego miejskiego życia. Antoni pracuje w nocy, podczas gdy inni mieszkańcy miasta śpią: „Ucichły fabryki, zamarła ulica / I gwiazdy zasnęły na łonie księżycy... / Z całego miasta w późne te godziny / Nie zamknął swych oczu dom tylko jedyny. / W tym domu nocą wre praca jak za dnia / I nocą głos słyszysz motorów / KOTŁOWNIA JEST GŁODNA / Wołają płomienie / O WĘGIEL DO KOTŁÓW! / I gną się ludziska w swym trudzie roboczym / Nie licząc lat długich męczarni, / Nienawiść stapiają w płomieniach kotłowni / Na światła czerwone latarni...”³⁰.

Niepokojące zatarcie granic i zespolenie się człowieka z przedmiotem powraca jako temat w kolejnych wersach utworu, a reifikacja ciał robotników rozwija się w dwóch zasadniczych kierunkach: robotnicy zmieniają swoje ciała w narzędzia, stając się maszynami, lub też produkty ich pracy, takie jak elektryczność, zawierają element cielesnego cierpienia. Zmuszony do nieludzkiej pracy robotnik jest więc współczesnym Prometeuszem – pochłonięty przez swój wysiłek, na podobieństwo greckiego boga musi zapłacić najwyższą cenę za dar, który niesie ludzkości. Antoni traci w końcu wzrok, a elektryczność wyprodukowana pracą jego mięśni oświetla miejskie ulice i domy: „Z węglem Antoni część oczu do pieca wyrzuca, / płomienie krwią własną czerwieni / wiadomo: / z człowieka się dzieło poczęło, / z człowieka i światło na ziemi”³¹.

29 Jiři Wolker (1900–1924) – jeden z najbardziej znanych czeskich poetów, autor wierszy zaangażowanych politycznie oraz inspirowanych folklorem i tradycją romantyczną.

30 Jiři Wolker, op. cit., s. 16–18.

31 Ibidem, s. 30–31.

Bogusz stworzył 10 małych rysunków ilustrujących poszczególne strofy wiersza³². Podobnie jak w tekście powtarza się w nich motyw oka stanowiący klamrę. Na rysunku otwierającym cykl widzimy kolaż składający się z obrazów miasta i oczu. Kolejny rysunek, zatytułowany *Dom*, przedstawia pusty pokój, na środku którego znajduje się stół ze świecącą nad nim lampą; jej żarówka przypomina swoim kształtem źrenicę. Poetycka metafora Antoniego, który „stopił swe oczy na błękit płomienia”, zilustrowana jest raczej dosłownie, jednakże to właśnie w tej dosłowności leży wielka siła pracy³³. W jednej z ostatnich ilustracji cyklu obozowa rzeczywistość zdaje się wkra- czać w przestrzeń wiersza z coraz większą siłą: na rysunku widać wychudzo- ną, przypominającą szkielet postać, z ramionami rozpostartymi w geście bezradności, eksponującą czarne dziury pustych oczodołów. „Jestem ślepy”, głosi zdanie napisane poniżej wielkimi literami. Nie mam nic, dopowiada gest beznadziejnie zwisających dłoni. Oddziaływanie rysunków Bogusza leży w ich prostocie i syntetyczności. Motyw ślepoty i poranionego oka odbija się echem w późniejszych pracach, takich jak pochodzący z 1947 roku rysunek zatytułowany *Przesłonięte oczy*, w którym artysta przedstawił siebie w formie popiersia, zmieniając znowu miejsce przedmiotu i podmiotu. Jego lewe oko jest zakryte przez opadającą z góry niczym manus Dei rękę³⁴.

Ze wszystkich zachowanych prac Bogusza wykonanych w czasie pobytu w Mauthausen żadna nie odnosi się bezpośrednio do obozowego życia. Zapewne najbliższej dokumentacji życia za drutem kolczastym są omawiane wyżej prace, takie jak *Zmęczony* lub *Bez nadziei*, ale nawet te rysunki nie zawierają bezpośrednich odniesień, które od razu identyfikowałyby przed- stawione na nich postaci jako więźniów obozu. Bogusz opowiada o swoim doświadczeniu nie wprost, lecz jakby przy okazji zgłębiania innych historii.

Georges Didi-Huberman twierdzi, że obrazy powstałe w obozach koncentracyjnych są *czytelne* tylko z odpowiedniej etycznej perspekty- wy, która pozwala na to, aby nienazwane było – mimo wszystko – *ucz- sówione* poprzez użycie innych słów i obrazów³⁵. Patrzenie nie wprost,

32 Szkice są własnością Muzeum Narodowego w Warszawie.

33 Jiří Wolker, op. cit., s. 38.

34 *Przesłonięte oczy*, tusz, papier, 55,7 × 42 cm, Muzeum Okręgowe w Radomiu.

35 „Den Bildern der Konzentrationslager läßt sich ihre »Lesbarkeit trotz allem« nur zurückgeben, wenn wir einer Ethik folgen, die da lautet daß wir vor dem Unbenennbaren, Namenlosen unermüdlich weiterschreiben, mit anderem Worten: es immer wieder verzeitlichen“. Georges Didi- -Huberman, *Das öffnen der Lager und das Schließen der Augen*, w: *Auszug aus dem Lager*, red. Ludger Schwarte, Transcript, Bielefeld 2007, s. 24.

lecz z ukosa, umieszczające obrazy w nieoczywistych kontekstach lub – przywołując słowa Benjamina – tworzące z nich nowe konstelacje, jest wyzwaniem etycznym, które Didi-Huberman stawia przed współczesnym obserwatorem. W świetle tych rozważań opowiedziana w wierszu Wolкера historia utraty wzroku przez robotnika w interpretacji Bogusza zawiera doświadczenie obozu koncentracyjnego i być może jest również świadectwem niemocy autora rysunków, który, z jednej strony, nie umie opowiadać wprost, z drugiej – nie potrafi milczeć. Zależność pomiędzy narracjami Wolкера i Bogusza nie jest prostą relacją opartą na substytucji, w której jedna historia zajmuje miejsce drugiej – raczej opowiadane są na raz, przenikając się nawzajem. Ilustracje do wiersza Wolкера opatrzone zostały widoczną na pierwszy rzut oka sygnaturą „Mauthausen 1944”, której obecność na marginesach rysunku sprawia, że od razu traci on swoją niewinność. Jeśli czytać wiersz z ukosa, z perspektywy Mauthausen, opowieść o eksploatacji robotników odsyła do kluczowej kwestii miejsca pracy przymusowej w systemie ekonomiczno-społecznym zbudowanym przez nazistów. Wraz z rosnącym od 1939 roku wysiłkiem wojennym Trzeciej Rzeszy, który angażował większość mężczyzn do walki na froncie, wzrastało zapotrzebowanie na robotników mogących zasilić strategiczne gałęzie niemieckiej gospodarki, takie jak rolnictwo i przemysł ciężki. Z tego powodu SS z biegiem czasu zaczęło przekształcać się w organizację, która inkorporowała ludobójstwo w nowoczesny model biznesowy³⁶. Wszystkie te czynniki spletają się z zasygnalizowaną wcześniej w utopijnej wizji Bogusza kwestią architektury.

Obóz Mauthausen był silnie związany nie tylko z niemieckim przemysłem, lecz co ważniejsze, jego funkcjonowanie było bezpośrednio połączone z ambitnymi projektami architektonicznymi podjętymi przez głównego architekta Trzeciej Rzeszy, Alberta Speera. Materiały budowlane, zwłaszcza granit, marmur i wapień, były cenionymi w estetyce nazistowskiej nośnikami ideologii, ponieważ ewokowały imperialny splendor i nasuwały pożądane przez nazistów skojarzenia ze starożytnym Rzymem³⁷. Budownictwo stanowiło jeden z najbardziej dynamicznych

36 Zob. Michael Thad Allen, *Business of a Genocide: The SS, Slave Labor and the Concentration Camps*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2002.

37 Paul B. Jaskot, *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, Routledge, London–New York 2002, s. 17. Zob. Alex Scobie, *Hitler's State Architecture. The Impact of Classical Antiquity*, Pennsylvania State University Press, University Park 1990.

sektorów gospodarki Trzeciej Rzeszy³⁸. Zgodnie z ustaleniami Paula Jaskota pod rządami Hitlera branża budowlana rozwijała się szybciej niż gospodarka w ogóle. Dlatego też stała się strategicznym punktem zwalczania bezrobocia: „W 1932 roku 2 miliony marek zainwestowane były w przemysł budowlany, do 1936 roku liczba ta została powiększona do 9 milionów wraz z liczbą zatrudnienia 2 milionów robotników”³⁹. W konsekwencji tak szybkiego wzrostu produkcji w 1936 roku to brak siły roboczej, a nie bezrobocie stało się palącym problemem, który został rozwiązany w czasie wojny dzięki wykorzystywaniu więźniów obozów koncentracyjnych do pracy przymusowej⁴⁰. Analogicznie wzrastało zapotrzebowanie na materiały budowlane⁴¹. System dostarczania materiałów budowlanych, głównie kamienia, przez obozy koncentracyjne takie jak te we Flossenbürgu czy Mauthausen został zinstytucjonalizowany wraz z utworzeniem przedsiębiorstwa Deutsche Erd und Steinwerke GmbH (DEST) w 1938 roku⁴². Przedsiębiorstwo było odpowiedzialne między innymi za tworzenie i zarządzanie wydobyciem kamienia. Raport organizacji z 1940 roku stwierdzał, że głównym zadaniem DEST jest wdrożenie więźniów obozów koncentracyjnych do pracy przy pozyskiwaniu materiałów budowlanych⁴³. Rosnące zapotrzebowanie na kamień było zapewne przyczyną rychłej wizyty Heinricha Himmlera i innych wysokich rangą nazistów w kamieniołomach otaczających Mauthausen, niemalże bezpośrednio po Anschlussie Austrii w 1938 roku, i decyzji o założeniu tam obozu⁴⁴. Granit i marmur wydobywany przez więźniów Mauthausen i Gusen miał zapewnić budulec dla monumentalnych projektów Speera, takich jak teren zjazdów NSDAP w Norymberdze czy planowana przebudowa Berlina.

Również architektura Mauthausen była kolejnym środkiem opresji więźniów. Monumentalna, kamienna brama „obronna” obozu niosła ze sobą przytłaczający ideologiczny przekaz, oparty na pokazie siły. Ponadto więźniowie zmuszeni byli do morderczej pracy przy

38 Paul B. Jaskot, op. cit., s. 11.

39 Ibidem, s. 16.

40 Ibidem.

41 Ibidem, s. 19.

42 Ibidem, s. 21–29. Na temat historii firmy zob. także: Michael Thad Allen, op. cit., s. 58–71.

43 Cyt. w: Paul B. Jaskot, op. cit., s. 22.

44 Rudolf A. Haunschmied, Jan-Ruth Mills, Siegi Witzany-Durda, *St. Georgen – Gusen – Mauthausen: Concentration Camp Mauthausen Reconsidered*, Books on Demand, Norderstedt 2007, s. 49.

budowie obozu. Ocalały z Mauthausen Szymon Wiesenthal w kolażach wydanych wkrótce po wyzwoleniu obozu, w 1946 roku, przedstawia go z perspektywy więźnia, którego czujne i pamiętające spojrzenie przemienia kamienne bloki ścian obozowej wieży w szkielety i czaszki zamordowanych więźniów⁴⁵. Podobnie jak w wierszu Wolкера to przedmioty stają się nośnikami cierpienia ludzi.

Pod względem estetycznym architektura proponowana przez Bogusza w jego wizjach Międzynarodowego Osiedla Artystów – lekka, nowoczesna i funkcjonalna – jest zdecydowanym przeciwieństwem opresyjnej, warownej architektury obozu. Wiara w nowoczesność była dla artysty credo nie tylko estetycznym, ale również etycznym. Nowoczesna architektura proponowana przez Bogusza, oszczędna w środkach wyrazu, otwarta przede wszystkim na otaczającą przyrodę, implikuje wyzwolenie od ciężaru historii. Osiedle zostało zaprojektowane w taki sposób, aby stymulowało nie tylko kreatywność i wrażliwość, ale również umożliwiło zbudowanie nowych relacji międzyludzkich. W tym sensie projekt Bogusza nawiązuje do modernistycznych utopii początku wieku. Taka właśnie architektura – nowoczesna, wzniesiona ze stali i szkła, pozwalająca na odcięcie się od przeszłości i rozpoczęcia życia na nowo, od zera – stanowiła również przedmiot refleksji Waltera Benjamina w tekście *Doświadczenie i nędza* opublikowanym w 1933 roku. Benjamin zestawiał w nim dwa rodzaje wnętrz: mieszczański, przesadnie wygodny, przeładowany znaczeniami salon z nowoczesnym, transparentnym domem reprezentującym architekturę, która umożliwiając wyzwolenie się od piętna dawnych nawyków, realizuje przytaczane przez Benjamina dictum Brechta: „Wymazać ślady!”⁴⁶. Ponad dekadę później Bogusz snuł podobne marzenia, jednak za negatywny punkt odniesienia obrał sobie nie mieszczański wystrój domów, lecz opresyjną i siermiężną architekturę obozu w Mauthausen. Patrząc na projekt osiedla artystów ze współczesnej perspektywy, silnie naznaczonej dyskusjami o właściwych formach reprezentacji obozów koncentracyjnych, narzucenie życia i kreatywności w miejscu śmierci i zagłady – owo Brechtowskie „wymazywanie śladów” – może wydawać się niestosowne.

45 Simon Wiesenthal, *KZ Mauthausen*, Ibis Verlag, Linz 1946.

46 Walter Benjamin, *Experience and Poverty*, w: idem, *Walter Benjamin: Selected Writings. Vol. 2 1927–1934*, red. Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1999, s. 734. Zob. Esther Leslie, *Derelicts: Thought Worms from the Wreckage*, Unkant Publishers, London 2013, s. 21–22.

Można jednak spojrzeć na projekt z innej perspektywy. Umieszczenie osiedla dla artystów na terenie byłego obozu koncentracyjnego łączy dwie archetypiczne funkcje architektury: grobu i domu⁴⁷. Ambiwalencję łączącą śmierć i życie przypisać można całej obozowej twórczości Bogusza.

Choć siła wyobraźni artysty utrwalona na kartkach papieru jest porażająca, trudno nie zadać pytania o to, jak można śnić sen modernistycznej utopii w obozie koncentracyjnym – miejscu, którego istnienie przekreśliło dla wielu sens utopijnego myślenia. Przywołując poprzez swoje szkice sny przedwojennej awangardy, Bogusz snuł marzenia nie tyle anachroniczne, co powszechne i wyprzedzające znacznie samą awangardę – marzenia o emancypacji⁴⁸. I nawet jeśli w jego rysunkach odnajdujemy ślady i echa minionych, często już przegranych postulatów pierwszej awangardy, nie są to po prostu te same propozycje, ponieważ rzeczywistość, w której zaistniały, jest zupełnie inna. Natomiast istotne jest, zwłaszcza z punktu widzenia późniejszego rozwoju praktyki twórczej artysty, że to właśnie język nowoczesności stał się dla niego językiem emancypacji.

W cytowanym wcześniej liście do Muniosa Bogusz tak pisał o projekcie: „Te codzienne rozmowy rozbudzały wyobraźnię daleką od codziennego apelu, zapachu krematorium. To był pancierz, który uodparniał nas na załamanie psychiczne i zdeptanie nas do stanu niewolniczego odrętwienia i zezwierzęcenia. A potem już tylko komin. Ale my nie zapomnieliśmy myśleć. Byliśmy »nadludźmi« – bo mieliśmy własne życie wewnętrzne, własną ideę [...] i nie mogli nam jej zniszczyć, pomimo że niszczyli życie fizyczne – bo w naszej idei międzynarodowego osiedla twórców był człowiek, ludzkość – myśl o wszystkich”⁴⁹. Próbując opisać rolę, jaką sztuka odegrała dla więźniów obozów koncentracyjnych, Brett Kaplan ukuła termin „estetyczne przetrwanie” (*esthetic survival*)⁵⁰. Badaczka przywołała m.in. przykład Charlotte Delbo, która będąc więźniarką Auschwitz, wymieniła swoją rację chleba na sztukę Moliera. Delbo obawiała się utraty pamięci, dlatego tak często czytała sztukę, aż przyswoiła sobie cały tekst, który następnie recytowała w myśli podczas

47 Neil Leach, *Camouflage*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2006, s. 220.

„But if tombs themselves are always forms of architecture, so too is the womb, the very cradle of life. And if architecture is associated with death, it is also associated with life”.

48 Zob. Esther Leslie, op. cit., s. iii–vi.

49 Wystawa Mariana Bogusza: *Wizje architektoniczne...*, op. cit., s. 6.

50 Brett Ashley Kaplan, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, University of Illinois Press, Chicago 2007.

obozowych apeli⁵¹. Podobnie w przypadku Bogusza – działalność artystyczna była nie tylko wyłomem w brutalnej rutynie obozowego życia, ale również przestrzenią ustanawiania swojego człowieczeństwa.

Alain Badiou w jednej ze swoich książek przytacza myśl Warłama Szałamowa: człowiek, w przeciwieństwie do konia, jest przykładem zwierzęcia, którego siła oporu leży nie tyle w jego wątłym ciele, co w determinacji do pozostania tym, kim jest, czyli „czymś innym niż śmiertelnym bytem”⁵². W ramach koncepcji filozoficznej Badiou człowiek „przekracza kondycję zwierzęcą”⁵³, dochowując wierności wydarzeniu, przy czym wydarzenie rozumiane jest jako naddatek niewpisujący się w ramy zastanej sytuacji (wydarzeniem dla niego była na przykład rewolucja francuska lub muzyka Schönberga). Wierność wydarzeniu oznacza podążanie za etyką prawdy, której zasadę francuski filozof formułuje następująco: „Rób wszystko, co możesz, żeby trwać w tym, co przekracza twoje przetrwanie”⁵⁴.

Bogusz pozostał wierny sztuce, postulatом sztuki nowoczesnej i zgodnie z nimi próbował reorganizować powojenną rzeczywistość już po powrocie do Warszawy, w Domu Wojska Polskiego, w nowo utworzonej instytucji – Klubie Młodych Artystów i Naukowców, który stał się platformą porozumienia i dyskusji na temat kształtu sztuki nowoczesnej. Jedno z najbardziej znanych jego dzieł z tego okresu nosi tytuł *Radość nowych konstrukcji* (1948); przebija z niego to, co Mieczysław Porębski określił niegdyś kubistyczną „radością konstruktywnego działania”.

W 1948 roku Felicjan Szczęsny Kowarski rozpoczął przygotowania do nieukończonego nigdy cyklu *Getto*. Jeden z zachowanych szkiców, zatytułowany *Na progu domu*, przedstawia zrujnowany, ceglany dom ze zwisającymi z ram pustymi framugami okien, z wyważonymi drzwiami, który może być niejako rewersem utopijnych wizji Bogusza. Przeszkodą w wejściu do środka jest leżące na progu domu martwe ciało, przedstawione w ostrym perspektywicznym skrócie, zredukowane niemal do plamy. Obraz skonstruowany jest w taki sposób, że widz niejako odruchowo przyjmuje pozycję osoby wchodzącej do domu. Nie wiadomo jednak, kim jest leżąca

51 Ibidem, s. 39.

52 Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London 2001, s. 11.

53 Ibidem.

54 „Do all that you can to persevere in that which exceeds your perseverance”, ibidem, s. 47.

na ziemi ofiara. Czy jest właścicielem domu, czy przypadkowym przechodniem? I kim w związku z tym jest osoba stojąca nad progiem: powracającym domownikiem czy nowym mieszkańcem? Wiara w nowy świat, niezbędna do wznoszenia domów, była wyrazem zwycięstwa życia nad śmiercią. Rysunek Kowarskiego przypomina, że wszystkie nowe domy są również domami zmarłych. Dopełnia tym samym wizję Bogusza, którego wymarzone osiedle artystów miało zostać wzniesione na miejscu śmierci więźniów Mauthausen.

Agata Pietrasik

**'The Joy of New Constructions'
in Times of Homelessness: Artistic
Practice of Marian Bogusz
in the 1940s**

In 1944, Marian Bogusz created architectural drawings depicting an imagined modernist settlement intended to host artists from all over the world. At that time he was a prisoner of the concentration camp in Mauthausen where he connected with other artists and attempted to organise cultural life. Bogusz desired that the artist settlement be erected on the ruins of the camp, thus demonstrating the dream of a modernist utopia that continued even during the war, even in a concentration camp. Yet, perhaps equally startling, is how difficult this dream was to realise in the dystopian reality of the immediate post-war period.

The aim of this essay is to present the path of modernist discourse in Poland during and in aftermath of the Second World War, a time when artists not only faced the destruction brought about by war, but also the radical social transformation of the communist revolution. The author focuses on the artistic practice of Marian Bogusz, a prolific figure of the post-war artistic scene in Warsaw, analysing his aesthetic and ethical claims. Making use of Alain Badiou's notion of truth in art she considers the way Bogusz contained his contemporary moment and positioned himself vis-a-vis his dramatic experience of war and the emergence of Socialist Realism.

Agata Pietrasik – absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Doktorantka Freie Universität w Berlinie, pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą sztuce polskiej lat czterdziestych XX wieku. Jej zainteresowania badawcze dotyczą kwestii reprezentacji doświadczenia drugiej wojny światowej i Holokaustu w sztukach wizualnych, a także relacji pomiędzy polityką a sztuką.