

OLGA KWIATKOWSKA

Katedra Etnologii, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

NOWOOSADNICTWO W LUCIMIU, CZYLI HISTORIA
PEWNEGO EKSPERYMENTU ARTYSTYCZNO-SPOŁECZNEGO.
CZĘŚĆ I*

NOWOOSADNICY I SPOŁECZNOŚĆ LOKALNA

W wydanej w 1996 roku pracy pt. *Klasa i kultura w okresie transformacji: antropologiczne studium przypadku społeczności lokalnej w Wielkopolsce* Michał Buchowski poprzedza swoje zasadnicze rozważania konkluzją, iż młodsze pokolenie antropologów polskich w dużej mierze odwróciło się od tematów związanych ze współczesną wsią. Odnosi się to – według niego – przede wszystkim do problematyki związanej z aktualnymi przekształceniami społeczno-kulturowymi, które mają miejsce na obszarach wiejskich i bezpośrednio wpływają na życie mieszkających tam ludzi¹. Co prawda, autor podaje kilka przykładów, które sprawiają, że „problemy polskiej wsi [...] [nie] pozostają dla antropologii *terra incognita*” (1996, s. 9), ale nie zmienia to w jego opinii faktu, iż jest to obszar przez antropologów pomijany i zaniedbany. Tekst Buchowskiego można potraktować dwojako. Z jednej strony jako próbę wypełnienia dostrzeżonej luki w badaniach, z drugiej – jako propozycję tematyczną i metodologiczną skierowaną do polskich antropologów².

Po prawie dziesięciu latach, które minęły od opublikowania przywołanego tekstu, trudno stwierdzić, żeby nastąpił jakiś diametralny zwrot ku tak pojmowanej problematyce wiejskiej wśród antropologów. Zresztą, w dobie utrwalonego już pluralizmu tematycznego w obrębie etnologii chyba trudno tego oczekiwać. Tym bardziej jednak warto zwrócić uwagę na fakt, że – zupełnie niezależnie od

* Prezentowany tutaj tekst jest fragmentem większej całości realizowanej w ramach tematów badawczych Katedry Etnologii UMK w Toruniu.

¹ Rozważania autora dotyczą zmian związanych z transformacją ustrojową, która ma miejsce w Polsce od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Kolejne istotne przeobrażenia, których tekst Buchowskiego już nie obejmuje, ale z pewnością mogą być zaliczone do tej samej klasy problemów, to zmiany związane z wejściem Polski do Unii Europejskiej.

² W tym kontekście warto zwrócić uwagę na wydaną w 2002 roku książkę Anny Malewskiej-Szałygin, *Wiedza potoczna o sprawach publicznych. Rozmowy o władzy lokalnej w wybranej gminie mazurskiej w latach 1994–1995*, którą można widzieć jako swoistą realizację postulatu Buchowskiego, choć, co ciekawe, ani w tekście, ani w bibliografii nie ma bezpośrednich odniesień do jego tekstu. Autorka prezentuje proces modelowania nowych (z założenia demokratycznych) struktur władzy niższego szczebla przez konkretne środowisko lokalne.

siebie i przyjmując odmienne perspektywy badawcze – kilkoro badaczy/ek zainteresowało się zjawiskiem integralnie związanym z wsią, a mianowicie **nowoosadnictwem** (Kuligowski 2003; Kwiatkowska 2004; Laskowska-Otwinowska 2004; Markisz 2002, Sztandara 2001, 2002, 2003)³. Polega ono na migracji z miasta na wieś w poszukiwaniu miejsca, w którym będzie możliwa realizacja alternatywnego stylu życia. **Nowoosadnicy** – ludzie biorący udział w omawianym procesie – dokonują świadomego wyboru miejsca swojego osiedlenia, zgodnie z wyznawanymi wartościami, podzielaną wizją świata i kondycji człowieka.

Pojawienie się zjawiska nowoosadnictwa w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej badacze wiążą przede wszystkim z rozwojem ruchu kontrkulturowego lat sześćdziesiątych XX w. W Polsce jego genezy upatruje się w lokalnej odmianie tego ruchu końca lat siedemdziesiątych zeszłego wieku, uwikłanej w realia polityczno-społeczne PRL-u (por. Kuligowski 2003, s. 18; Laskowska-Otwinowska 2004, s. 293). U podstaw alternatywnego stylu życia leży przede wszystkim krytyka cywilizacji (Wyka 1983, s. 112) oraz stanu świata, który jest wynikiem jej rozwoju, a w którym ludziom przyszło żyć. Drugim ważnym elementem omawianego stylu życia jest proponowanie i realizowanie alternatywnych wartości w miejsce krytykowanych. Nowoosadnicy przyjmują więc aktywną i kreatywną postawę wobec zastanego świata wierząc w możliwość, a nawet konieczność, wprowadzania w nim zmian. To z kolei sprawia, że pełnią, bądź pragną pełnić, kulturotwórczą rolę. Jednym z podstawowych postulatów w ramach alternatywnego stylu życia jest budowanie takich wspólnot, w których będzie możliwa pełna samorealizacja jednostki, widziana zawsze w powiązaniu z innymi ludźmi i otaczającym światem, a nie wbrew lub przeciw nim. Przyczyn, rozpiętość form samorealizacji człowieka mieszcząca się w obrębie światopoglądu alternatywnego jest bardzo duża, dlatego też aktywność środowisk alternatywnych przybiera wiele różnorodnych postaci od działalności artystycznej, rzemieślniczej po rolniczą. W związku z tym, że w miastach trudno budować wspólnoty umożliwiające realizowanie alternatywnych wartości, przestrzeniami, które uznano za szczególnie ku temu dogodne stały się obszary wiejskie.

Oczywiste jest, że przy analizie tak zdefiniowanego zjawiska, wieś musiała się znaleźć w samym centrum perspektywy badaczy/ek zainteresowanych nowoosadnictwem i to na dwa sposoby. Po pierwsze, jako nowa przestrzeń życia nowoosadników, po drugie – jako podstawowa kategoria w ich światopoglądzie – wyraźnie i specyficznie definiowana oraz waloryzowana. Paradoksalnie więc, w tym przypadku, uwaga antropologów zwróciła się ku zjawiskom rozgrywającym się na wsi polskiej nie dzięki tym, którzy tradycyjnie są z nią wiązani i stanowią większość

³ Badacze interesujący się tym zjawiskiem określają je różnymi terminami. Obok stosowanej w niniejszym tekście nazwy „nowoosadnictwo”, w literaturze spotyka się również określenie „osadnictwo alternatywne” (Laskowska-Otwinowska 2004, s. 293). Różne terminy są również używane w odniesieniu do ludzi biorących w nim udział. Oprócz stosowanego tu „nowoosadnicy” (Kuligowski 2003, s. 19; Laskowska-Otwinowska 2004, s. 293) pojawiają się „imigranci z miasta” (Markisz 2002), „miejscy osadnicy” (Sztandara 2002, s. 61), „miejscy osadnicy na wsi” (Sztandara 2003, s. 46), „osadnicy z miasta” (Sztandara 2003, s. 45).

jej mieszkańców, czyli rolnikom, ale dzięki ludziom wywodzącym się z miasta, którzy wybrali życie na obszarach wiejskich. Mimo to, kiedy jest omawiane zjawisko nowoosadnictwa, trudno całkowicie pominąć kwestie wiążące się z innymi mieszkańcami wsi. Pojawiają się więc oni w polu widzenia badaczy/ek choćby w minimalnym stopniu. Dzieje się tak, ponieważ nowoosadnicy nigdy nie przybywają na tereny zupełnie puste, niezamieszkałe. Chociaż dość często wybierają obszary na odludziu, to nie są to przecież przestrzenie bezлюдne. Powołuje to zawsze do życia różnorakie relacje pomiędzy nowoprzybyłymi a środowiskiem lokalnym. Oczywiście, w tekstach badaczy interesujących się nowoosadnictwem można znaleźć różne sposoby prezentowania środowiska lokalnego. Od traktowania go jako niezindywidualizowanego tła dla zjawiska nowoosadnictwa, poprzez wyraźniejsze ukazanie jego obecności i roli w kontekście omawiania relacji pomiędzy miejscowymi a nowymi – zazwyczaj jednak z perspektywy nowoosadników, aż po próby rekonstrukcji obrazów obu grup na swój temat.

W analizach nowoosadnictwa skupienie uwagi na środowisku lokalnym wydaje się szczególnie ważne i to z dwóch powodów. Po pierwsze, bierze ono udział w procesie nowoosadnictwa – oczywiście, w inny sposób niż nowoosadnicy. Jednak zawsze członkowie lokalnej społeczności ustosunkowują się do tego zjawiska, wchodzą też (bądź nie) w różnorakie relacje z nowoosadnikami. Przywołując metaforę teatru, można powiedzieć – nawet jeśli brzmi to banalnie – że środowisko lokalne jest jednym z bohaterów dramatu. Po drugie, przyjęcie takiej optyki umożliwia podjęcie próby od-tworzenia perspektywy tych, których udziałem staje się obecność nowoosadników. To zaś z pewnością odsłania kolejny aspekt zagadnienia. Warto próbować odpowiedzieć na pytania, w jaki sposób lokalna społeczność postrzega nowoosadników, jak interpretuje ich działania i jak widzi wzajemne relacje. Szczególnie w kontekście tego, że spora część nowoosadników często deklaruje chęć i potrzebę działania na rzecz środowiska lokalnego, niejednokrotnie wypowiada się również w jego imieniu w świecie zewnętrznym.

Justyna Laskowska-Otwinowska, w tekście pt. „SWÓJ – OBCY”. Przejawy koegzystencji kulturowej społeczności wiejskiej i alternatywnej”, proponuje, by relacje pomiędzy środowiskiem lokalnym – utożsamianym przez nią z ludnością rolniczą – a nowoosadnikami postrzegać przez pryzmat pojęcia kontaktu międzykulturowego (2004, s. 294)⁴, z wszelkimi możliwościami i konsekwencjami, jakie ta kategoria ze sobą niesie. Pomimo przynależności do jednej wspólnoty narodowej dzielącej wspólne elementy (np. język) różnice pomiędzy wartościami, a w konsekwencji – stylem życia obydwu grup, są na tyle duże, że można je widzieć jako odrębne kultury, pomiędzy którymi dochodzi do kontaktu. Takie ujęcie wyraźnie podkreśla odrębność kulturową grup wchodzących ze sobą w różnorakie relacje. Perspektywa ta wydaje się być trafna i, mimo że nie werbalizowana

⁴ Warto w tym miejscu przywołać słowa samej autorki: „[z]a kontakt międzykulturowy uznaję tu kontakt ludności rolniczej, miejscowej z osadnikami miejskimi, o specyficznym «alternatywnym» zestawie sposobów postępowania, zarobkowania i kultywowania wyznawanych wartości” (2004, s. 294).

w sposób tak bezpośredni, jak uczyniła to Laskowska-Otwinowska⁵, to zdaje się być obecna w większości tekstów dotyczących tej problematyki. Zawsze bowiem mocno podkreślana jest różnica kulturowa (odmienność kulturowa) pomiędzy nowoosadnikami a środowiskiem lokalnym.

W tym miejscu chciałabym przywołać koncepcję Michała Buchowskiego, który proponuje spojrzenie na konkretną społeczność wioskową jako taką, w której obrębie istnieją zróżnicowane klasy społeczne dysponujące zróżnicowanymi formami kapitału ekonomicznego, społecznego, symbolicznego i kulturowego (1996, s. 15–22)⁶. Przynależność do konkretnej klasy „wyznacza działania jednostek, sposoby postrzegania relacji międzyludzkich i międzygrupowych, konceptualizowania świata” (tamże, s. 16). W tym ujęciu środowisko lokalne danej wsi jest widziane jako zróżnicowane pod względem klasowym, gdzie poszczególne klasy pozostają ze sobą w dynamicznych relacjach i na bieżąco negocjują sensy i definiują za każdym razem sytuacje. W literaturze etnologicznej społeczność wioskowa jest bardzo często prezentowana jako „stosunkowo jednolita, harmonijna i dobrze funkcjonująca całość spojona więzami kultury” (tamże, s. 19). Wydaje się, że podobnie ujmowana jest wieś w tekstach dotyczących nowoosadnictwa. Wystarczy nie być nowoosadnikiem, a żyć na wsi, by zostać zaliczonym do grupy mieszkańców wsi związanych i tworzących wspólną kulturę. W ten sposób jej członkowie zaczynają stanowić „kategorię badawczą definiowaną przez ich środowisko życiowe i osobliwą kulturę” (tamże, s. 17). Koncepcja Buchowskiego, nie likwidując zarysowanego dzięki propozycji Laskowskiej-Otwinowskiej podziału na dwa środowiska społeczno-kulturowe, pozwala go wzbogacić i zdynamizować. Przede wszystkim umożliwi ona dostrzeżenie wewnętrznego zróżnicowania środowiska lokalnego, które może być istotnym czynnikiem generującym i różnicującym stosunek poszczególnych jednostek tworzących środowisko lokalne do nowoosadników i relacje z nimi. Warto zatem analizować konkretne przypadki nowoosadnictwa, biorąc pod uwagę obydwaj powyższe zarysowane spojrzenia.

NOWOOSADNICY W LUCIMIU

W drugiej połowie ubiegłego wieku we wsi Lucim⁷ funkcjonowała grupa kilku artystów związanych z Toruniem i Bydgoszczą. Ich obecność i działalność w Lucimiu można uznać za swoisty przypadek nowoosadnictwa. Jest on szczególnie z dwóch względów. Po pierwsze, w chwili obecnej należy już do prze-

⁵ Badaczka zwerbalizowała i zaakcentowała to, co przez innych było traktowane prawdopodobnie jako oczywiste. A przecież padło już nie tylko: „nie wszystko jest oczywiste” Czesława Robotyckiego (1998), ale także „nic nie jest oczywiste” Michała Buchowskiego (2004).

⁶ Autor zastrzega, że pojęcia klasy społecznej nie ogranicza do ujęcia marksistowskiego. Jednocześnie podkreśla, że podziały klasowe „[sa] płynne, pełne napięć, zmienne historyczne” (1996, s. 21).

⁷ Wieś wchodzi w skład gminy Koronowo leżącej w granicach obecnego województwa kujawsko-pomorskiego.

szłości. Artyści pojawili się na wsi pod koniec lat siedemdziesiątych i działali tam intensywnie do połowy lat dziewięćdziesiątych. Później ich aktywność zaczęła ulegać rozproszeniu, a także przybierać inne formy. Dominowały indywidualne działania poszczególnych twórców. Część z nich już tylko w luźny sposób była powiązana z tą wsią i jego mieszkańcami. Artyści, co prawda, nie przestali się w Lucimiu pojawiać, nie zaniechali też całkowicie tam realizacji swoich działań, przybrały one jednak na tyle inny charakter, że trudno już je łączyć z kategorią nowoosadnictwa. Dlatego też można traktować omawiane zjawisko jako proces zakończony. To zaś zmienia nieco sposób jego widzenia. Zazwyczaj teksty dotyczące problematyki nowoosadnictwa prezentują przypadki, które rozpoczęły się w dalszej lub bliższej przeszłości, mają już swoją historię, ale nadal egzystują. Uwaga badaczy/ek jest jednak przede wszystkim skupiona na obserwowanej przez nich sytuacji obecnej. Oczywiście, w spektrum ich zainteresowań znajduje się również przeszłość nowoosadników. To kiedy, dlaczego i jak doszło do ich osiedlenia się na wsi. Jak przebiegały te początkowe – nazwijmy je pionierskimi – lata. Jednak najistotniejsza wydaje się być chwila obecna. Warto również zwrócić uwagę, że w takim wypadku badacz może mieć bezpośredni wgląd w życie nowoosadników. Może obserwować je na bieżąco w trakcie „dziania się”. Poza tym, inaczej rysują się tu kwestie związane z przyszłością. W przypadku nowoosadników opinii jej dotyczące są integralnie splecione z miejscem ich aktualnego życia. W ich wizjach przyszłości, planach, zajmuje ono ważną pozycję, stanowi też istotny punkt odniesienia. Większość nowoosadników deklaruje konieczność wprowadzania różnorodnych zmian w zastany porządek społeczno-kulturowy oraz chęć ich przeprowadzenia. Przekonanie o możliwości ich realizacji w przyszłości wyznacza cele i kierunek ich aktualnej aktywności. Bardzo często rozmawiając z nimi można usłyszeć, że ich działania w danym miejscu zaowocują w przyszłości, a zaplanowane przez nich zmiany urzeczywistnią się. To wszystko ma ciągle szansę się wydarzyć. Powyższe kwestie decydują o rozłożeniu akcentów w tekstach na temat nowoosadników. Tym bardziej wydaje mi się interesująca możliwość przyjrzenia się sytuacji należącej do przeszłości. Pytania o skutki obecności i działalności nowoosadników dla środowiska lokalnego, które w każdym takim przypadku można i należy zadawać, tu brzmią inaczej.

Historia artystów związanych z Lucimiem jest szczególnie również z innego powodu. Członkowie grupy, którą zaliczyłam do kategorii nowoosadników w gruncie rzeczy nigdy nie mieszkali na stałe we wsi, w której działali. Być może, w tym kontekście właściwiej było by użyć określenia: *pomieszkowali*. Jednak, jak już kiedyś pisałam, moje rozumienie tego pojęcia nie ogranicza się wyłącznie do przypadków opuszczenia miasta i osiedlenia się na wsi na stałe (Kwiatkowska 2004). Traktuję je szerzej, włączając w jego zakres także przypadki polegające na ograniczeniu pobytu i aktywności w mieście na rzecz intensywnej obecności i działalności na wsi, która ma właśnie na celu realizację alternatywnego stylu życia. Można uznać, że o zaliczeniu kogoś do kategorii nowoosadników decyduje coś, co nazywam migracją egzystencji. Ma ona miejsce wówczas, gdy główny nurt życia danych osób i ich aktywności realizuje się na wsi, mimo że mieszkają

w mieście. Tak jak osiedlenie się na wsi nie musi wcale oznaczać przyjęcia alternatywnego stylu życia, tak realizowanie go na wsi nie musi oznaczać permanentnego przebywania na jej terytorium. Członkowie omawianej przeze mnie grupy uznali, że uprawianie sztuki zgodne z ich wizją nie jest możliwe w mieście. Wieś natomiast jawiła się w tym kontekście jako obszar dający taką szansę. W związku z tym, to tam przygotowywali i realizowali swoje projekty. Ich obecność w Lucimiu nie ograniczała się jedynie do przebywania w nim. Wieś nie pełniła również wyłącznie roli inspiracji do twórczości. Aktywność artystyczna grupy była zorientowana na Lucim i jego mieszkańców, w zamierzeniu była integralnie związana z życiem egzystującej tam społeczności⁸. Alternatywny charakter działalności artystów zauważyła Aldona Jawłowska kreśląc charakterystykę polskiego nurtu kultury alternatywnej⁹ funkcjonującego od lat siedemdziesiątych do osiemdziesiątych ubiegłego wieku (1988, s. 19–48). Warto zauważyć, że w okresie PRL-u wachlarz stylów życia był mocno ograniczony. Podział na szeroką, w miarę ujednoczoną kulturę oficjalną, dominującą, i niewielki strumień alternatywny był w gruncie rzeczy o wiele bardziej widoczny niż dzisiaj, kiedy paleta stylów życia jest ogromna a dążenie do indywidualizmu tak duże.

Opowieść o eksperymencie artystyczno-społecznym realizowanym w Lucimiu składa się z dwóch części¹⁰. Pierwsza powstała przede wszystkim na podstawie tekstów członków grupy i komentatorów ich działań nie wywodzących się z Lucimia, pisanych w latach, kiedy grupa działała we wsi¹¹. Jest próbą od-tworzenia historii nowoosadnictwa w Lucimiu, na podstawie utrwalonej w tekstach perspektywy samych nowoosadników. Druga część to próba dopełnienia tej historii¹² głosami nieobecnych w pierwszej, a pochodzącymi z lokalnej społeczności. Ten fragment jest re-konstruowany na podstawie wywiadów–rozmów przeprowadzonych przeze mnie w trakcie badań terenowych w Lucimiu w 2003 i 2004 roku. Powstał na bazie „penetrowania” pamięci wybranych mieszkańców wsi. Ma charakter otwarty i może być uzupełniany, ponieważ nie prezentuje wszystkich głosów członków lokalnej społeczności.

⁸ Co ciekawe, w tekstach, w których m.in. działalność artystów związanych z Lucimiem jest prezentowana (patrz Jawłowska 1988, s. 40–41; Wojciechowski 1992, s. 92–93) pisze się o nich jako o grupie twórców osiadłych w Lucimiu. Zastosowanie tego określenia może być wynikiem braku dokładnych informacji, bądź uznania, że intensywność i stopień zaangażowania w działalność artystyczną w Lucimiu są równoznaczne z osiedleniem się w tym miejscu. Jeśli przyjmiemy drugi wariant, potwierdzałoby to słuszność mojej decyzji traktowania członków grupy jako nowoosadników.

⁹ W książce Aldony Jawłowskiej charakterystyka ta stanowi tło dla interesującego autorkę fenomenu „studenckiego ruchu teatralnego”.

¹⁰ W niniejszym tekście jest prezentowana pierwsza część, druga, integralnie z nią związana, koncentrująca się na od-tworzeniu perspektywy środowiska lokalnego, zostanie opublikowana w następnym numerze „Etnografii Polskiej”.

¹¹ Część z nich była adresowana do środowisk spoza Lucimia, część do mieszkańców wsi.

¹² Historia jest tu rozumiana przeze mnie, za Hubertem Czachowskim (który z kolei w tej kwestii odwołuje się do refleksji Jerzego Topolskiego) nie jako historia wydarzeniowa, ale autorska narracja historyczna, w której kluczową rolę odgrywa interpretacja badacza (1999, s. 141–142).

Można powiedzieć, że obie części pozostają w stosunku do siebie w relacji podwójnej asymetrii. W pierwszej pojawia się głos artystów, nie został natomiast uwzględniony głos członków lokalnej społeczności. W drugiej odwrotnie, w centrum uwagi znajdują się opinie mieszkańców wsi, pominięty zaś został głos artystów. W pierwszej części brak opinii artystów komentującej okres nowoosadnictwa w Lucimiu z dzisiejszej perspektywy¹³. Druga jest zbudowana na bazie aktualnych sądów członków środowiska lokalnego dotyczących obecności i działań artystów we wsi w przeszłości.

EKSPERYMENT LUCIMSKI – PERSPEKTYWA NOWOOSADNIKÓW

Dom

Bracia, artyści plastycy, Bogdan i Witold Chmielewscy w 1976 roku kupili we wsi Lucim zrujnowaną zagrodę wiejską z poł. XIX wieku. Obejście, co prawda, leży w granicach wsi, ale położone jest na jej uboczu. W rzeczywistości, bliżej z niego do lasu i jeziora, niż do domostw innych mieszkańców, a co dopiero do zbudowanego w kształcie owalnicy centrum wsi. Artyści znali wieś jeszcze przed dokonaniem zakupu domu. Spędzali w tych okolicach, wraz z innymi zaprzyjaźnionymi twórcami, wakacje w czasach studenckich. Zapewne dobrze się tu czuli i cenili te tereny. Mogło to sprzyjać podjęciu decyzji o kupnie domu, kiedy nadarzyła się ku temu okazja. Prawdopodobnie jednak zdecydowało o tym głównie położenie zagrody – na uboczu wsi i blisko przyrody, a przede wszystkim wiek, walory architektoniczne i estetyczne domu wchodzącego w jej skład. Posiadał widocznie dla nich dużą wartość, skoro kupili go mimo silnego zdewastowania. W wielu tekstach, pisząc o nim, podkreślają jego lata i zabytkowy charakter, zwracają też uwagę na materiał (drewno), z którego został zbudowany (por. np. Chmielewski W. 1985b, s. 23; Chmielewski B. 1989, s. 192; 2001, nlb).

Zakupiony w Lucimiu dom staje się bardzo istotnym miejscem dla braci Chmielewskich i coraz intensywniej angażuje ich aktywność. Przyjeżdżają tu w każdej wolnej chwili i remontują go. Decydują się przy tym na wykorzystanie naturalnych materiałów i dawnych technologii. To prawdopodobnie skłania ich do lektury literatury etnograficznej, etnologicznej, w końcu antropologicznej. W ten sposób, przywracanie życia domostwu w wymiarze praktycznym staje się zarazem wstępem do odkrywania jego wymiaru symbolicznego (Chmielewski B. 1989, s. 192; 2001, nlb). Istotną rolę w uwrażliwieniu artystów na tego rodzaju kwestie odegrała lektura prac Martina Heideggera, Gastona Bachelarda a przede wszystkim Mircea Eliadego (Chmielewski B. 1997, s. 22)¹⁴. Koncepcje

¹³ Te głosy oczywiście mogły się tu pojawić (najprawdopodobniej powstałaby wówczas inna historia). Świadomie jednak zdecydowałam się nie podejmować próby przeprowadzenia wywiadów z artystami na tym etapie badań.

¹⁴ W roku 1974 ukazało się pierwsze polskie wydanie *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, a także druga edycja *Sacrum. Mit. Historia. Wybór Esejów*.

rumuńskiego religioznawcy bardzo mocno wpłynęły na sposób myślenia artystów o świecie, ukonstytuowały także ich twórczość oraz wyznaczyły na lata jej kierunek. Jednym z zasadniczych eliadowskich wątków przewijających się w ich aktywności jest postrzeganie domu jako środka/centrum świata, mikrokosmosu, miejsca fizycznego i duchowego realizowania się ludzi (patrz np. Chmielewski B. 1989, s. 192; 2001, nlb).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że artyści w wielu swoich tekstach bardzo mocno akcentują doniosłość nabycia domu w Lucimiu¹⁵. Akt ten jest postrzegany przez nich w kategoriach początku istotnego etapu w ich biografii artystycznej a zarazem życiowej. Dom spełnia doniosłą rolę w czymś na kształt mitu założycielskiego w przypadku większości nowoosadników¹⁶. Jednocześnie jest wizualnym śladem początku wybranej przez nich drogi. Nabycie domu w Lucimiu stało się punktem przełomowym. Bogdan Chmielewski stwierdza nawet – przywołując *nota bene* terminologię etnologiczną, że był to jeden z dwóch w jego życiu artystycznym ważnych momentów przejścia, istotnych dla ukształtowania się jego poglądów i formy jego praktyki „życiowo-twórczej” (Chmielewski B. 2001, nlb).

Artyści spędzali coraz więcej czasu w nowym domu. Oswajali obcą przestrzeń, odkrywali jej przeszłość rozmawiając z członkami rodziny, od której nabyli zagrodę. Jednocześnie organizowali tę przestrzeń zgodnie ze swoimi wyobrażeniami wiejskiej chaty – drewnianej, krytej strzechą, wypełnionej starymi sprzętami.

OPOZYCJA „MIASTO – WIEŚ”

Dom w Lucimiu, a także sama wieś, stały się istotne nie tylko dla braci Chmielewskich, ale również dla ich przyjaciół. Spośród nich trzech związało swój los z Lucimiem na dłużej. Byli to: Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski¹⁷ – fotograficy oraz Wiesław Smużny – artysta plastyk. Prowokuje to nie tylko do zadania pytania, co sprawiło, że wieś stała się dla nich wszystkich tak ważna, ale również innego – nie mniej istotnego – czy przestrzeń miejska, z której pochodzili i w której dotychczas działali, nie spełniała ich potrzeb i oczekiwań? A jeśli tak, to jakich? Czego jej brakowało?

Miasta, z którymi artyści byli związani to Toruń i Bydgoszcz. W pierwszym z nich bracia Chmielewscy i Smużny ukończyli studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK a następnie rozpoczęli na tym Wydziale pracę. Jednak i Chmielewscy, i obaj fotograficy mieszkali w Bydgoszczy. Toruń, liczący wówczas ok. 160 ty-

¹⁵ Tak o tym pisze Bogdan Chmielewski: „Punktem zwrotnym w moim postępowaniu i działaniu było nabycie zabytkowego, opuszczonego, drewnianego domu w Lucimiu, w 1976 roku” (1989, s. 192)

¹⁶ Wydaje się, że opowieści nowoosadników o początkach mają ten sam schemat i ogniskują się właśnie wokół kategorii domu i zabiegów związanych z jego nabyciem oraz przystosowywaniem do zamieszkania.

¹⁷ Również nabył stary domu w Lucimiu.

sięcy mieszkańców, to miasto średniej wielkości¹⁸, Bydgoszcz natomiast z liczbą ponad 330 tysięcy mieszkańców można zaliczyć do miast dużych.

Artyści pojawili się w Lucimiu w okresie drugiej połowy rządów Edwarda Gierka w Polsce. Charakterystyczny dla tego czasu, jak i całej dekady lat siedemdziesiątych, był proces deideologizacji państwa i jego okcydentalizacji (Piotrowski 1999, s. 11).

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych społeczeństwo polskie doświadczało na poziomie codziennej egzystencji stabilizacji i poprawy poziomu życia – oczywiście w stosunku do okresu wcześniejszego i późniejszego. W sklepach pojawiło się więcej żywności i towarów, w tym również zachodnich. Przeciętny obywatel mógł liczyć m.in. na otrzymanie spółdzielczego mieszkania, zakup przysłowiowej meblościanki, pralki, lodówki, telewizora oraz nabycie fiata 126p lub 125p. Dzięki liberalizacji polityki paszportowej (Delorme 2001, s. 31) miał również szanse na wyjazd za granicę¹⁹. Oczywiście, wszystko to działo się dzięki zaciąganiu za granicą pożyczkom. Negatywne skutki takiej polityki zaczęły jednak dawać o sobie znać dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych (Davies 1998, s. 676–683; Kuroń, Żakowski 1996, s. 138–147).

Warto jednak pamiętać, że ówczesnemu życiu miejskiemu towarzyszyły typowe, negatywne zjawiska wynikające z faktu dużego zagęszczenia ludzi i koncentracji przemysłu na niewielkim obszarze, takie jak zgiełk, tłok, anonimowość, zanieczyszczenie środowiska itd. Ponadto, cechą charakterystyczną, choć zupełnie innego rodzaju, było bardzo silne przesylenie życia w mieście propagandą sukcesu oraz różnymi fasadowymi hasłami, na przykład sojuszu świata pracy z kulturą i sztuką. Korespondowało to, oczywiście, z dominującą ideologią, ale nie przekładało się na rzeczywistość i fałsz tego przez wielu był głęboko odczuwany.

W świecie sztuki przez całą dekadę dominowała atmosfera festiwalowa. Dzieła były prezentowane pod szyldem „osiągnięć” i „sukcesów”. Charakterystyczna była aura ludyczna, brakowało natomiast twórczych poszukiwań (Piotrowski 1999, s. 41). Jednocześnie artyści i ich działalność podlegała różnorodnym zależnościom i presjom ze strony rządzących. Historyk sztuki Piotr Piotrowski tak opisuje ówczesne realia, w których funkcjonowała sztuka:

¹⁸ Według *Rocznika Statystycznego woj. toruńskiego 1977*, dokładna liczba mieszkańców Torunia w roku 1976 wynosiła 157 611, Bydgoszczy zaś, według *Rocznika Statystycznego woj. bydgoskiego 1978*, w roku 1977 wynosiła 339 237.

¹⁹ Warto odnotować, że badacze nie są zgodni co do oceny jakości życia obywateli w okresie rządów Gierka i tak na przykład Andrzej Delorme kwestionuje słuszność stosowania wobec społeczeństwa tamtych czasów określenia użytego przez Andrzeja Friszke „socjalistyczne społeczeństwo konsumpcyjne” twierdząc, że ówczesna poprawa sytuacji materialnej nie dotyczyła całego narodu. Wydaje się jednak, że z perspektywy przeciętnego obywatela przede wszystkim pierwsza połowa dekady gierkowskiej, zwłaszcza w porównaniu z okresem wcześniejszym i tym, który nastąpił po roku 1980, mogła być odbierana jako dekada względnego dobrobytu i większych możliwości konsumpcyjnych. Realia życia codziennego lat siedemdziesiątych XX wieku świetnie oddaje serial pt. „Czterdziestolatek” w reżyserii Jerzego Gruzdy.

[...] system funkcjonowania karier artystycznych [...] osadzony był w instytucjonalnej monopolizacji życia artystycznego. Państwo miało monopol na życie artystyczne, choć był on rozpisany na głosy. Kontrolowało je przez system cenzury, hamowanie edukacji artystycznej, kontrolę krytyki i podległych sobie instytucji wystawienniczych. Nie miało jednak sprecyzowanej polityki kulturalnej w sensie merytorycznym. Nie było zainteresowane narzucaniem artystom wizji świata i sztuki; wyznaczało im jedynie „strefy zakazane” (1999, s. 75).

Ówczesna rzeczywistość miała swoich krytyków, była negatywnie oceniana przez pojawiające się w Polsce od początku lat siedemdziesiątych środowiska kontrkulturowe i alternatywne. Krytkowały one między innymi nijakość życia, bierność społeczeństwa, jego bezmyślny konsumpcjonizm, uleganie taniej rozrywce proponowanej przez mass-media oraz brak głębszych poszukiwań egzystencjalnych (Jawłowska 1988, 19–48; Kuroń, Żakowski 1996, s.147). Ten sposób widzenia świata był bliski również artystom, którzy pojawili się w Lucimiu.

Chociaż rok ich przybycia do wsi to, w gruncie rzeczy, schyłek krótkotrwałego gierkowskiego dobrobytu i początek narastającego w kolejnych latach kryzysu, to prawdopodobnie jednak niezadowolenie z rzeczywistości miejskiej pierwszej połowy lat siedemdziesiątych zdecydowało o poszukiwaniu miejsca, gdzie mogłoby być inaczej.

Z tekstów artystów związanych z Lucimiem wynika, że jednym z najbardziej dla nich dokuczliwych elementów ówczesnych realiów był tzw. „układ artystyczny”, który tworzyły instytucje przeznaczone do upowszechniania sztuki, czyli galerie sztuki i muzea, ale także zastępy krytyków i ich recenzje oraz cały system nagradzania artystów. Metaforycznie można powiedzieć, że „układ” ten stanowił coś na kształt osobnej wyspy, ponieważ charakteryzował się dużą hermetycznością, nie umożliwiał artystom kontaktu z odbiorcami, brakowało mu rzeczywistego zaangażowania w życie społeczne. Obecność i siła oddziaływania „układu artystycznego” najintensywniejsza była w miastach, tam, gdzie były skupione jego agendy. Paradoksalnie jednak negatywne skutki centralistycznego zarządzania sztuką, w postaci ograniczenia wolności artystów, często najdotkliwiej były odczuwane w miastach takiej wielkości jak Toruń, a nie tych największych. Sprzyjały temu niewielkie rozmiary środowiska związanego ze sztuką, trwałość jego struktury i relacji w jego ramach (Żydowicz 1989, s. 14–15). Wieś natomiast z rzadka i na krótko stawała się obszarem zainteresowania „układu artystycznego”.

Sztuka, która była bliska artystom związanym z Lucimiem i jaką chcieli uprawiać, to sztuka pozagaleryjna, taka, która sytuowałaby się blisko prawdziwego życia, która byłaby na nie wrażliwa a zarazem je przenikała. Istotnym jej elementem była możliwość kreowania takich sytuacji, w których miałyby miejsce spotkanie twórcy i odbiorcy. Sztuka autonomiczna, wyizolowana z całokształtu praktyki życiowej, budziła ich sprzeciw (Dziamski 1987, s. 10).

Realia życia miejskiego mogły wywoływać w artystach poczucie zmęczenia, niechęci i potrzebę poszukiwania przestrzeni wolnej od jego niedogodności, a przynajmniej w mniejszym stopniu nimi obciążonej. W tym kontekście wieś jako niewielka struktura osadnicza, leżąca na marginesie oddziaływania przyspieszenia urbanizacyjnego i presji propagandowej, mogła się wydawać miejs-

cem dającym na to szansę. Pobyt na wsi pozwalał jednak przede wszystkim uwolnić się i zdystansować do świata kreowanego przez „układ artystyczny”. Zakup domów w Lucimiu i kolejne lata działalności w tej wsi były przez artystów postrzegane właśnie jako proces wychodzenia i rezygnacji z uczestnictwa w nim (Chmielewski W. 1985b, s. 23). Stwarzał również możliwość realizacji wizji własnej drogi artystycznej.

Ważną rolę, w początkowym etapie fascynacji Lucimiem, mógł odgrywać również – mający długą tradycję w kulturze polskiej – mit wsi jako Arkadii, a więc miejsca, gdzie panuje harmonia a człowiek żyjąc blisko natury wie dzie proste, ale szczęśliwe życie. Mit ten łączy się także z wątkiem wyrzeczenia się wielkiego świata i uwolnienia z zewnętrznych zobowiązań (por. Hernas 1965, s. 7–40, 1965; Kowalski 2002, s. 214–224).

Artyści w trakcie pobytów w Lucimiu stopniowo zaczynają poznawać wieś i jej mieszkańców. Obraz, który dostrzegają niewiele ma wspólnego z harmonijną Arkadią. Stwierdzają, że – co prawda – wzrósł prestiż społeczny rolnika, poprawiła się również i na wsi sytuacja materialna oraz warunki życia, ale jednocześnie nastąpiło odejście od tradycji i dawnych wartości oraz rozpad więzi międzyludzkich (Chmielewski B. i inni 1977–1978, s. 4). Dostrzegają również brak jakiegokolwiek lokalnego życia kulturalnego – stan ten określa później mianem „sytuacji zerowej” (Chmielewski W. 1985a, s. 62). Ta kulturalna pustka Lucimia z jednej strony a zniechęcenie do świata „wielkiej sztuki” z drugiej, stanowią impuls do działania. Artyści w 1977 roku²⁰ podejmują decyzję o realizacji rocznych działań artystycznych (dzisiaj powiedzielibyśmy projektu) pt. „Akcja Lucim”. Nawiązują kontakt z sołtysem wsi, przedstawiają mu swoje propozycje i zyskują jego przychylność. Następnie aranżują spotkanie z mieszkańcami, na którym prezentują koncepcję „Akcji Lucim”. W ten sposób wkraczają w życie społeczności Lucimia.

ARTYŚCI NA WSI – ODSŁONA I

Ramy „Akcji Lucim” wyznaczało założenie o jedności miejsca inspirującego powstanie dzieł i ich prezentacji. Prace powołane do życia w i pod wpływem mikroświata lucimskiego miały później zaistnieć w jego przestrzeni. Taka koncepcja była alternatywą w stosunku do rozpowszechnionej praktyki, kiedy to wieś stawała się „[...] miejscem upowszechniania tego, co powstało poza nią i co jest sztucznie przenoszone na jej grunt, a w konsekwencji obce jej i nieczytelne. O ile wieś bywa inspiracją zewnętrzną sielsko-krajobrazową, to rzadko bywa miejscem upowszechniania tego, co było nią inspirowane i dotyczy jej «wnętrza»” (Chmielewski B. i inni 1977–1978, s. 4). Pod względem wyboru formy wypowiedzi artystycznej każdy miał pełną swobodę.

²⁰ W jednym z tekstów (Chmielewski B. i inni 1989, s. 191) pojawia się informacja, że pomysł narodził się wiosną, w innym (Chmielewski W. 1985b, s. 23), że jesienią tegoż roku.

W trakcie realizacji „Akcji” artyści odbyli kilka spotkań autorskich, na których prezentowali mieszkańcom swoją twórczość. W ten sposób dążyli do coraz intensywniejszego pogłębienia kontaktu z nimi. Działania zakończono ekspozycją dzieł w obrębie wioski w sierpniu 1978 roku²¹. W ciągu dwóch dni wieś stała się czymś na kształt galerii, przestrzenią niezwykłą. Wzdłuż drogi, w nowo-wybudowanej, ale jeszcze nie zamieszkannej willi, w jednej ze stodół, w pomieszczeniach dawnej kawiarni, w świetlicy ZSMP, na pustym placu po rozebranych domu zostały umieszczone obrazy–transparenty, instalacje, fotografie. Odbywały się akcje artystyczne, prezentacje autorskich filmów oraz dokumentacji filmowej z przebiegu przygotowań do finału „Akcji”. Członkowie społeczności byli również bezpośrednio zaangażowani w realizację artystycznych sytuacji. Dodatkowymi elementami całego „artystycznego święta” były ognisko i zabawa.

W znanej, swojskiej dla mieszkańców Lucimia ikonosferze codziennego bytowania pojawiły się niecodzienne obiekty. Z jednej strony były one kojarzone z obcym i dalekim światem, z drugiej, w jakiś sposób jednak odzwierciedlały elementy znane z lokalnego życia. W niektórych dziełach mieszkańcy rozpoznawali siebie i innych lucimian, a także znane im miejsca i to te realizacje budziły najczęściej zainteresowania i emocji. Dla artystów „Akcja” była urzeczywistnieniem ich wizji funkcjonowania sztuki. Jednym z istotnych jej elementów była możliwość kontaktu twórcy z odbiorcą, dlatego też, w trakcie prezentacji, byli gotowi do rozmowy z uczestnikami, oczekiwali i z uwagą obserwowali ich reakcje. Na wielu zdjęciach dokumentujących wydarzenia można zobaczyć ludzi wędrujących po tej specyficznej „galerii” i z ciekawością oglądających efekty pracy artystów. Warto również zwrócić uwagę na dwie spośród sześciu – wyróżnionych przez artystów – części konstytuujących ich artystyczne przedsięwzięcie: badanie odbioru oraz upowszechnianie (Chmielewski B. i inni 1977–1978, s. 5)²². W celu określenia stanu percepcji zastosowano badania ankietowe. Doszło tu więc do włączenia w świat sztuki metody z obszaru nauk społecznych. Pierwsze z badań miały pomóc w rozpoznaniu częstotliwości kontaktów ze sztuką oraz stanu wiedzy na jej temat wśród mieszkańców Lucimia. Kolejne dotyczyły uczestnictwa w spotkaniach, które odbywały się w trakcie całego roku trwania „Akcji”, i percepcji prezentowanych wówczas prac. Celem ostatnich badań było ustalenie, jaki był udział w finale oraz które z prac i w jakim stopniu cieszyły się uznaniem społeczności. Upowszechnianie polegało na prezentacji dokumentacji fotograficznej i filmowej z działań oraz niektórych prac w innym czasie i w odmiennych środowiskach. W tym celu wykorzystywano istnienie oficjalnych instytucji i form upowszechnienia sztuki. Wydawać by się mogło, że można w takim razie zakwestionować wyjście artystów poza „układ arty-

²¹ Dokładny opis prac oraz działań wraz z dokumentacją fotograficzną można znaleźć w katalogu *Akcja Lucim* (1977). Oprócz realizacji twórców, którzy na dłużej związali swoje życie artystyczne z Lucim, w ramach „Akcji Lucim” zostały również okazjonalnie zaprezentowane prace Wawrzyńca Kresendowicza.

²² Pozostałe części to: inspiracja, tworzenie, organizowanie, akcja. Ich pełną charakterystykę można znaleźć w Katalogu *Akcja Lucim* (Chmielewski B i inni 1977–1978, s. 4–5).

styczny” i potraktować je jedynie jako deklarację. Warto jednak być ostrożnym w wyrażaniu tak pochopnych opinii. Krytyk sztuki Grzegorz Dziamski, charakteryzując sztukę młodych z lat siedemdziesiątych – uwzględniając w tym również działalność grupy artystów związanych z Lucimiu – stwierdza, że istotnym rysem dla części jej przedstawicieli było sytuowanie się „[...] pomiędzy kontekstem istniejącym w ramach systemu artystycznego a projektowanymi i rodzącymi się dopiero formami uspołecznienia sztuki” (Dziamski 1987, s. 14). Postawę tę określa jako „bycie pomiędzy”. Związane jest ono, z jednej strony z całkowitym oddaleniem się od systemu artystycznego, z drugiej – z okazajnym wkraczaniem w jego obszar, ale tylko po to, by wskazać na istnienie alternatywnych przestrzeni (tamże).

ARTYŚCI NA WSI – ODSŁONA II

W następnym roku artyści, już pod nazwą „Grupa Działania”, realizowali przedsięwzięcie pt. „Działanie w Lucimiu”, które było czymś na kształt drugiej, wzbogaconej edycji „Akcji Lucim”. Po jej zakończeniu ponownie podjęli decyzję o kontynuowaniu działalności we wsi, ale tym razem miała ona mieć charakter długofalowy i trwać kilka lat. Doświadczenia artystów, zdobyte w trakcie ich dotychczasowej aktywności, doprowadziły do wykrystalizowania się w 1980 roku wizji sztuki „Grupy Działania” i sposobu jej uprawiania w postaci idei i programu „sztuki społecznej”²³. Podstawową rolą działań artystycznych – w ramach tak rozumianej sztuki – było kreowanie takiego rodzaju komunikacji symbolicznej, której skutkiem będzie wytwarzanie więzi międzyludzkich. Zakładano, że jest to możliwe tylko w bezpośrednim kontakcie nadawcy i odbiorcy, przy czym role te nie miały mieć charakteru stałego i mogły ulegać zamianie. Artysta, w gruncie rzeczy, miał za pomocą swoich działań zachęcać lokalną społeczność do tworzenia własnych kreacji twórczych. Przy czym, inspirowane dzieło – działanie artysty oraz kreacje powstałe pod jego wpływem lub w odpowiedzi na nie – traktowano jako pewną ponadindywidualną, wspólnotową całość a nie osobne byty (Chmielewski W. 1987, s. 272–273). W takim ujęciu granica pomiędzy sztuką a życiem, pomiędzy artystą a tzw. zwykłym człowiekiem, ulegała rozmyciu – a to właśnie było postulowane przez środowiska kontrkulturowe i alternatywne.

Im bardziej artyści poznawali życie Lucimia, tym bardziej rozumieli, że jeśli ich aktywność ma być dla mieszkańców istotna musi – o wiele bardziej niż dotychczas – korespondować z ich życiem i potrzebami. W związku z tym, poszukując wartości wspólnych dla nich i dla lucimian skupili się na świętach związanych z kalendarzem liturgicznym oraz życiem rolników. Święta dawały możliwość przeżywania turnerowskiego *communitas* (Burszta 1998, s. 108–111;

²³ Szczegółową prezentację idei i programu „sztuki społecznej” można znaleźć między innymi w albumie *Sztuka młodych 1975–1980* (Chmielewski W. 1987, s. 273).

Sulima 2000, s. 58–60; Turner 2004, s. 240–266.) a więc przeżywania współbycia, doświadczania – tak przez artystów podkreślanych – więzi międzyludzkich. Artyści widzieli sytuację wsi w kategoriach upadku i regresu, dlatego też swoją działalność traktowali jako misję o charakterze ratowniczym, polegającą na „[...] wydobywaniu i wzmacnianiu dawnych wartości, tworzeniu innych, znajdujących dla nich, współtworzonych z lucimianami, sakralizujących je dzieł i działań, zachowań, symboli i obyczajów” (Chmielewski W. 1985a, s. 62).

„Grupa Działania” osadziła swoją działalność w rytmie pór roku. W ciągu kilku lat zostaje wypracowany lucimski rok obrzędowy, na który składają się przede wszystkim: „Święty Wieczór – Trzech Króli”, „Gromniczna – Rocznicza 3 lutego”, „Popioły”, „Wielka Moc”, „Zielone Świątki”, „Święty Jan – Wianki”, „Święto plonów”, „Zaduszki”²⁴. Warto zwrócić uwagę na wymienione w drugiej kolejności święto, ponieważ początkowo nie było ono związane z dniem Matki Boskiej Gromnicznej i nie odwoływało się do sensów religijnych. „Rocznicza 3 lutego”, bo taka była pierwotna nazwa święta, wykraczała poza przyjęty schemat, ponieważ została powołana do życia przez „Grupę Działania” na pamiątkę nadania Lucimiowi prawa czynszowego przez Kazimierza Wielkiego w 1359 roku. Miała więc zdecydowanie lokalny wymiar a artyści za jej sprawą chcieli zwrócić uwagę mieszkańców na przeszłość wsi i uczynić historyczny wymiar miejsca istotną wartością²⁵. Ten przykład obrazuje dynamiczny charakter poszukiwań artystów. W związku z tym, że znajomość przeszłości uważali za pożądaną wartość, starali się ją, m.in. przez obchodzenie „Rocznicy”, upowszechniać. Popularność i atrakcyjność tego święta jednak szybko spadała, w związku z tym próbowali je ocalić poprzez połączenie go z bardziej czytelnymi i ważnymi dla odbiorców sensami religijnymi.

Wszystkie święta były tak animowane przez artystów, by miały charakter spotkania całej społeczności i miały szansę być wspólnie przeżywane. Odwołując się do tradycji, tworzone własne scenariusze poszczególnych świąt i kreowano ich twórcze realizacje. Oczywiście, szczególnie manifestowało się to w formie plastycznej wydarzeń²⁶. Powstawały niezwykle dekoracje, kompozycje o znaczeniu symbolicznym i sakralnym (Chmielewski W. 1985b, s. 27). W ich tworzeniu, ale również w samych działaniach, bardzo istotną rolę odgrywały elementy lokalnego środowiska, takie jak: woda, ziemia oraz rośliny, a także relacje z samym terytorium wsi.

²⁴ Repertuar świąt ulegał niewielkim modyfikacjom, w związku z tym w poszczególnych tekstach dotyczących „Grupy Działania” występują pewne różnice (por. np. Kunczyńska-Iracksa 1990, s. 6; Chmielewski B. i inni 1989, s. 192). Tutaj zdecydowałam się przywołać święta najczęściej wymieniane.

²⁵ Problem przyczyn zróżnicowania skali akceptowania świąt wprowadzanych przez artystów poruszyli Aleksander Jackowski, Ewa Korulska i Hanna Szewczyk, w rozmowie prezentowanej na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” (1985, s. 44–48).

²⁶ Warto byłoby poświęcić uwagę każdej z realizacji poszczególnych świąt, niestety, przekracza to objętość niniejszego tekstu. Opisy niektórych z nich można znaleźć w artykule Witolda Chmielewskiego pt. *Inspiracje i działania plastyczne w Lucimiu* (1985b, s. 26–27).

Po pewnym czasie realizacji nowego typu koncepcji, członkowie „Grupy Działania” stwierdzili, że ich efektem jest pojawienie się zespołu zmian kulturowo-społecznych w lokalnym środowisku. W ten sposób zaistniała m.in. nowa jakość, nazywana przez artystów „nową sztuką ludową”²⁷. Z punktu widzenia artystów, miały ją konstituować elementy wywodzące się z lokalnej tradycji oraz pochodzące z kultury masowej a także propozycje „Grupy Działania”. Sztuka ta powstaje z potrzeby środowiska lokalnego i dla niego, a nie dla świata zewnętrznego. Spajać miała lokalną wspólnotę wokół wspólnych wartości i odgrywać istotną rolę w budowaniu jej tożsamości oraz poczucia godności. Czyni to Lucim i jego mieszkańcy jedynymi w swoim rodzaju. Prorokowali też, że „nowa sztuka ludowa” lokalnych społeczności będzie jedną z dróg rozwoju kultury w przyszłości (Chmielewski W. 1985a, s. 64). W związku z tym, iż artyści uznali, że mieszkańcy Lucimia stali się zaangażowanymi współtwórcami ich prac, istnienie „Grupy Działania” wydało im się już niepotrzebne i jesienią 1981 zdecydowali się na jej samorozwiązanie. Był to gest o symbolicznym wręcz charakterze, przypieczętowany zniesieniem – w ich przekonaniu – granicy pomiędzy nimi – zespołem artystów, a lokalną społecznością. W miejsce animującej działalności „Grupy” pojawia się praktyka powoływania komitetów przy realizacji poszczególnych przedsięwzięć (Chmielewski W. 1985a, s. 69).

Ponieważ w Lucimiu tak wiele się działo, coraz bardziej był odczuwalny brak miejsca, w którym dynamiczne życie kulturalne mogłoby się rozgrywać. Na początku lat osiemdziesiątych rozpoczęła się budowa Domu Ludowego. Artyści byli bardzo zaangażowani w to przedsięwzięcie, szczególnie w opracowywanie jego strony wizualnej. Dzięki nim projekt budynku przygotował architekt Jan Sabiniarz, który dążył do tego, by Dom był wkomponowany w otoczenie, aby nawiązywał do lokalnej, tradycyjnej architektury. Takie podejście do problemu zabudowy nie było ówczesnie popularne, dominowała raczej nadal architektoniczna brzydota.

W 1983 roku, nie do końca widząc w działalności lucimskiej możliwość samo-realizacji, ale również z powodów osobistych, Wasilewski i Maziec definitywnie wycofują się z aktywności w Lucimiu. Nie wpływa to w jakiś drastyczny sposób na wizję i potrzebę działania pozostałych artystów. Sytuacja zmienia się natomiast w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Następuje wówczas pewne osłabienie aktywności środowiska lucimskiego jako całości, mniej osób jest chętnych do organizowania imprez, mniej mieszkańców na nie przychodzi. W tym samym czasie bracia Chmielewscy zaczynają angażować swój potencjał twórczy poza Lucimiem, w Górcie Klasztornej, mają więc mniej czasu i energii, by animować dotychczasowe środowisko. Zdają sobie również sprawę, że aby zmiany w lokalnej społeczności były autentyczne i trwałe powinny wynikać z dobrowolnych i w miarę samodzielnych działań jej samej (Chmielewski W. 1985a, s. 69).

²⁷ Oczywiście, z punktu widzenia znawców tzw. sztuki ludowej użycie tego terminu w kontekście działań lucimskich może budzić zastrzeżenia. Dali temu wyraz Aleksander Jackowski, Ewa Korulska i Hanna Szewczyk (1995, s. 27). W niniejszym tekście pomijam dyskusję na ten temat.

TELECHATA Z REWITALIZACJĄ W TLE

Ponowne bardzo silne ożywienie życia w Lucimiu miało miejsce pod koniec lat osiemdziesiątych i w pierwszej połowie dziewięćdziesiątych XX w., a związane było między innymi z realizacją projektu powstania we wsi pierwszej polskiej telechaty – nowoczesnego ośrodka informacyjno-telekomunikacyjnego²⁸. Miał on być wyposażony w sieć komputerową i telekomunikacyjną²⁹ służącą zaspokajaniu potrzeb mieszkańców wsi i okolicy. Dzięki dostępowi do nowoczesnych systemów przetwarzania informacji telechata miała gwarantować uczestnictwo w społeczeństwie informacyjnym oraz pomóc we wprowadzaniu licznych przemian społecznych, kulturalnych i ekonomicznych nie tylko w Lucimiu, ale na obszarze całej gminy Koronowo (Kaleta, Wieczorkowski 1993, s. 49). Przed wszystkim przewidywano, że dzięki niej nastąpi poprawa systemu telekomunikacyjnego, możliwy będzie dostęp do różnego rodzaju usług (bankowych, pocztowych, telekomunikacyjnych) informacji, porad, szeroko rozumianej edukacji a także, że przyczyni się do zwiększenia miejsc pracy. Na wybór Lucimia ogromny wpływ miało to, że artyści, którzy zaczęli od 1989 roku funkcjonować pod nazwą „Grupa 111”, sama wieś i prowadzony w niej eksperyment byli już dobrze znani, nie tylko w środowiskach artystycznych, czy zajmujących się animacją kulturalną, a także związanych z badaniem i rozwojem obszarów wiejskich. Oto jak uzasadniano wybór Lucimia na miejsce realizacji projektu:

Wybierając Lucim jako miejsce realizacji pierwszego polskiego programu rewitalizacji wsi mieliśmy na uwadze podejmowane bez mała od 20 lat działania „Grupy 111” („Akcja Lucim”) skierowane na odbudowę tożsamości kulturowej jego mieszkańców. Uznaliśmy, że ten jedyny w swoim rodzaju eksperyment artystyczno-społeczny realizowany przez grupę artystów plastyków z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Witold i Bogdan Chmielewscy, Wiesław Smużny) stanowi istotne wzmocnienie programu, w którym [...] przywrócenie mieszkańcom własnej podmiotowości przez wydobywanie i dowartościowanie ich własnej tradycji kulturowej stanowi jedno z centralnych zadań całego przedsięwzięcia (Kaleta 1996, s. 40).

Zakładano też, że długoletnie działania artystów w Lucimiu stworzą „szansę zaangażowania sił lokalnych na skalę trudną do osiągnięcia w innych społecznościach wiejskich” (Kaleta, Wieczorkowski 1993, s. 48). Wydaje się również, że artyści mogli być postrzegani jako odpowiednie osoby do pełnienia roli pośredników pomiędzy lokalnym środowiskiem a przybywającymi z zewnątrz specjalistami. Artyści bardzo zaangażowali się w projekt. Po pierwsze, w koncepcji rewitalizacji obszarów wiejskich idealnie mieściła się prowadzona przez nich działalność. Po drugie, projekt – podobnie jak aktywność „Grupy 111” – miał

²⁸ Autorem idei był Henning Albrechtsen. Pierwsza telechata powstała w Szwecji w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku. Dokładny opis jej idei, historii i prób realizacji w Polsce można znaleźć w artykule Andrzeja Kalety i Kazimierza Wieczorkowskiego pt. Telechata jako instrument kulturowej odnowy wsi (1993; patrz także Gosieniecka 1996, s. 95–101).

²⁹ Szczegóły dotyczące wyposażenia technicznego zawiera tekst Kalety i Wieczorkowskiego.

charakter misji ratowniczej; efektem obu miała być tętniąca życiem wieś. Ponadto, realizacja projektu wydawała się być ogromną szansą dla Lucimia.

Osrodek teleinformatyczny miał być ulokowany w budowanym przez mieszkańców Domu Ludowym – co wiązało się z koniecznością rozbudowy budynku – aby w konsekwencji stać się Europejskim Domem Wiejskim (Kaleta, Wieczorkowski 1993, s. 48). Jego powstanie miało być finansowane ze środków Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej.

Idea telechaty była jednym z elementów szerszego programu odnowy wsi Lucim, realizowanego przez międzynarodowy zespół badaczy współpracujących z Instytutem Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ten z kolei wchodził w skład większego projektu rewitalizacji obszarów rustykalnych Europy (Kaleta 1996, s. 39). W programach tego typu bardzo mocno podkreśla się konieczność utrzymania równowagi pomiędzy środowiskiem a gospodarką człowieka, którą można osiągnąć między innymi poprzez rozwój rolnictwa ekologicznego i agroturystyki. Również w programie przygotowanym dla Lucimia te dwa elementy zajęły istotne miejsce (Zysnarska 1996, s. 66–76; Maciąg 1996, s. 77–85).

Okres realizacji projektu związanego z rewitalizacją Lucimia to dla wsi czas licznych wizyt naukowców, urzędników różnego szczebla oraz dziennikarzy, a także kilku polsko-niemieckich obozów naukowo-badawczych, w trakcie których analizowano między innymi stan środowiska przyrodniczego i społecznego wioski. To czas entuzjazmu, ale również rozbudzonych nadziei i oczekiwań.

Niestety, z wielu różnorodnych przyczyn, telechata nie powstała w Lucimiu. Do tej pory również nie wykończono ostatecznie i nie oddano oficjalnie do użytku Domu Ludowego³⁰. Żaden z rolników nie zdecydował się na przestawienie swoich upraw na ekologiczne, nikt też nie zaczął prowadzić gospodarstwa agroturystycznego, a sam proces rewitalizacji nie był kontynuowany.

KONKLUZJA

W połowie lat dziewięćdziesiątych aktywność zespołowa „Grupy 111” zaczęła ustępować działaniom indywidualnym poszczególnych jej członków, realizowanym również poza Lucimiem. Mimo że „Grupa” do dzisiaj nie ogłosiła swojego rozwiązania, to trudno mówić, by nadal istniała i działała w Lucimiu jako całość. Jej członkowie nie są już również – w takim samym stopniu jak dawniej – zaangażowani w życie wsi. Wpłynęło na to zapewne wiele różnych czynników. Prawdopodobnie znaczącą rolę odegrała tu również kwestia niezrealizowania projektu stworzenia telechaty.

Artyści, wiążąc swoje życie z Lucimiem, przeszli drogę od fascynacji miejscem – większą siedzibą, przez włączenie się w życie mieszkańców wsi, głównie

³⁰ Należy zaznaczyć, że mimo tego, odbywają się w nim imprezy kulturalne, jest też wynajmowany na uroczystości rodzinne.

poprzez prezentację swojej twórczości i animowanie lokalnego środowiska, po włączenie się w przygotowanie i realizację dużego, zaplanowanego projektu społecznego rewitalizacji wsi. Sami twórcy postrzegali swoją obecność w Lucimiu jako proces prowadzący od akcyjnych działań ku długofalowym, w których uwzględnia się oczekiwania lokalnego środowiska i poszukuje się „wspólnego mianownika”.

Decydując się na działalność w Lucimiu osiągnęły poczucie wolności, przede wszystkim od „układu artystycznego” – a trzeba pamiętać, że zwłaszcza w czasach PRL-u było to bardzo trudne. Zyskali również głębokie przekonanie, że ich twórczość jest istotna społecznie i potrzebna – to natomiast było szczególnie ważne w kontekście kryzysu i alienacji sztuki w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Poza tym, animując tak niewielkie środowisko, mogli mieć poczucie wpływu na rzeczywistość i to, że przeobrażanie jej zgodnie ze swoim wizjami jest możliwe. Niewątpliwie, ich program i postawa miały bardzo prospołeczny charakter, wszystkie ich działania były skoncentrowane na lokalnej społeczności. Byli zainteresowani opiniami i sugestiami jej członków dotyczącymi twórczości i aktywności. Świadczyć o tym może choćby praktyka, przeprowadzanie wywiadów i ankiet. Warto podkreślić tego typu stanowisko, ponieważ w świecie nowosadników nie zawsze ma ono miejsce.

Lucim, z pewnością, stał się miejscem centralnym, jeśli nie życia twórców, to bez wątpienia ich twórczości. W tekstach dotyczących działalności artystów w Lucimiu życie kulturalne wsi jest prezentowane w dużej mierze jako ich kreacja, ich żywe dzieło. Co prawda, podkreśla się, że powstało ono przy współudziale mieszkańców, ale w gruncie rzeczy to przecież oni najpierw wybrali to miejsce. Zdiagnozowali jego stan jako „sytuację zerową” i zdecydowali się je ratować angażując się w działania o charakterze animującym. Artyści oscyłowali na granicy sztuki i życia wierząc, że swoimi działaniami granicę tę przekraczają. Wydaje się, że rzeczywiście mniej lub bardziej przybliżali te dwa obszary do siebie, zmniejszając – tak boleśnie przez niektórych artystów odczuwany – dystans pomiędzy nimi, trudno jednak stwierdzić, że udało im się to całkowicie. Sztuka prawdziwa, ważna, miała rodzić się tam, gdzie jej dotychczas brakowało, czyli w życiu mieszkańców Lucimia. Co ciekawe, nigdy nie poruszała tej kwestii w odniesieniu do swojego własnego zwyczajnego życia, nigdy nie pisali o swoim codziennym bytowaniu na wsi. To także bardzo ich wyróżnia na tle innych nowosadników. Dążyli raczej do tego, by sztuka stała się elementem życia społeczności lucimskiej, aby była bliską jej formą ekspresji i działała na nią integrująco.

Na pytanie, jakie miejsce w swoim życiu przypisali artystom i ich działaniom oraz wykreowanemu, rozslawionemu w świecie zewnętrznym, wizerunkowi Lucimia jego mieszkańcy spróbują odpowiedzieć w drugiej części tego artykułu.

LITERATURA

- Buchowski Michał 1996, *Klasa i kultura w okresie transformacji: antropologiczne studium przypadku społeczności lokalnej w Wielkopolsce*, Les Travaux du Centre Marc Bloch, Berlin.
- 2004, *Zrozumieć Innego. Antropologia racjonalności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Burszta Wojciech J. 1998, Obrzędy i symbole, [w:] tegoż, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań, s. 101–120.
- Chmielewski Bogdan 1989, Punkt oparcia, [w:] *Tumult Toruński. Sztuka poza centrum* (katalog wystawy), Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult”, Toruń, s. 191–193.
- 1997, Od poczekalni do domu – od rzeczywistości potocznej ku utopii retrospektywnej, *Przeгляд Artystyczno-Literacki*, nr 4, s. 22–24.
- 2001, „Rok Polski” – odnaleziony według czasu i miejsca (wybrane realizacje z lat 1990–2001), UMK, Toruń, nlb.
- Chmielewski Bogdan i inni 1977–1978, *Akcja Lucim*, Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Lucim.
- 1989, Etapy, realizacje, idee, [w:] *Tumult Toruński. Sztuka poza centrum* (katalog wystawy), Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult”, Toruń, s. 191–192.
- 1996, Odbudowa tożsamości kulturowej, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 86–93.
- Chmielewski Witold 1982, U progu nowej sztuki ludowej, *Inspiracje*, nr 4, s. 12–13.
- 1985a, Granice sztuki, *Integracje*, kwiecień, s. 61–70.
- 1985b, Inspiracje i działania plastyczne w Lucimiu, *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2, s. 23–36.
- 1985c, Przepowiednie lucimskie, *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2, s. 37–44.
- 1987, Grupa Działania, [w:] *Sztuka młodych 1975–1980*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, s. 270–275.
- 1998, Odbudowa kulturowej tożsamości wsi, [w:] *Rozwój obszarów wiejskich w perspektywie integracji z Unią Europejską*, Andrzej Kaleta (red.), Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 225–235.
- Czachowski Hubert 1999, Życiorys preparowany czyli fakty i domysły utkane w historię, *Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, t. II, s. 141–153.
- Davies Norman 1998, *Boże Igrzysko. Historia Polski*, Wydawnictwo Znak, Kraków, t. II.
- Delorme Andrzej 2001, Szarość komunistycznej codzienności. Percepcja jakości życia w PRL-u, [w:] *PRL z pamięci*, Czesław Robotycki (red.), Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 13–57.
- Dziamski Grzegorz 1987, Kontekst artystyczny lat siedemdziesiątych, [w:] *Sztuka młodych 1975–1980*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, s. 7–19.
- Eliade Mircea 1999, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Gosieniecka Anna 1996, Telechata, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 95–101.
- Hernas Czesław 1965, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Jackowski Aleksander, Korulska Ewa, Szewczyk Hanna 1985, O Lucimskim eksperymencie, *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2, s. 44–48.
- Jawłowska Aldona 1988, *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa.

- Kaleta Andrzej, Wieczorkowski Kazimierz 1993, Telechata jako instrument kulturowej odnowy wsi, *Kultura i Edukacja*, nr 1, s. 43–52.
- Kaleta Andrzej 1996, Lucim – środowisko przyrodnicze i społeczność lokalna, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 39–62.
- Kowalski Piotr 2002, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław.
- Kunczyńska-Tracka Anna 1990, Sygnały z Lucimia, *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1, s. 61–62.
- Kuligowski Waldemar 2003, Glokalizacja po polsku: Wiejskie Alternatywne Społeczności. Przypadek Wolimierza, *Kultura i Społeczeństwo*, nr 4, s. 17–45.
- Kuroń Jacek, Żakowski Jacek 1996, *PRL dla początkujących*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Kwiatkowska Olga 2004, *To Make a Dreamscape Real: the role of the environment in new rural Polish settlements*, [w:] *De la connaissance des paysages à l'action paysagère. Recueil des résumés. Colloque International (Bordeaux 2–4 décembre 2004)*; CD z materiałami z konferencji – w archiwum prywatnym autorki.
- Laskowska-Otwinowska Justyna 2004, „Swój – Obcy”. Przejawy koegzystencji kulturowej społeczności wiejskiej i alternatywnej, [w:] *Wartości uniwersalne i odrębności narodowe tradycyjnych kultur europejskich*, Mieczysław Marczuk (red.), Międzynarodowa Organizacja Sztuki Ludowej – Sekcja Polska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej – Wydział Politologii, Lublin, s. 293–301.
- Maciąg Jolanta 1996, Agroturystyka, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 77–85.
- Malewska-Szałygin Anna 2002, *Wiedza potoczna o sprawach publicznych. Rozmowy o władzy lokalnej w wybranej gminie mazurskiej w latach 1994–1995*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Markisz Agata 2002, Dwie skrajności współczesnej wsi. Dezintegracja wsi popegeerowskiej a świadomy wybór tworzenia nowych jakości kulturowych przez imigrantów z miasta, *Masovia. Pismo poświęcone dziejom Mazur*, t. 5, s. 11–130.
- Piotrowski Piotr 1999, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórce i subiektywnie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań.
- Rocznik Statystyczny...* 1978, *Rocznik Statystyczny woj. bydgoskiego 1977*, Wojewódzki Urząd Statystyczny w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Rocznik Statystyczny...* 1977, *Rocznik Statystyczny woj. toruńskiego 1977*, Wojewódzki Urząd Statystyczny w Toruniu, Toruń.
- Robotycki Czesław 1998, *Nie wszystko jest oczywiste*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 146–156.
- Smużny Wiesław 1989, „Wyciąg z Lucimia”, [w:] *Tumult Toruński. Sztuka poza centrum* (katalog wystawy), Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult”, Toruń, s. 190–191.
- Sulima Roch 2000, O imionach widywanych na murach, [w:] tegoż, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 53–92.
- Sztandara Magdalena 2001, „Miejsca święte i miejsca przeklęte”. Szkic o antyurbanizmie „Wiejskich Społeczności Alternatywnych”, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, Piotr Kowalski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 51–78.
- 2002, Alternatywne „ucieczki” w kulturze masowej, [w:] *Kultura popularna*, Wiesław Godzic, Agnieszka Fulińska, Mirosław Filciak (red.), Rabid, Kraków, s. 59–67.

- 2003, Sposoby na „ludowość”. „Powrót do źródeł” i idea działań alternatywnych, [w:] *Materiały pokonferencyjne: Tradycja z przyszłością*, Towarzystwo Naukowe Sandomierskie, Sandomierz, s. 45–65.
- Turner Victor W., 2004, Liminalność i communitas, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.) Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 240–266.
- Wojciechowski Aleksander 1992, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Wyka Anna 1983, O awangardowym stylu alternatywnym, [w:] *Style życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych – z perspektywy roku 1981*, Andrzej Siciński (red.), Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa, s. 109–124.
- Zysnarska Ewa 1996, Ekologizacja rolnictwa, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 66–76.
- Żydowicz Marek 1989, Kilka uwag o powojennej rzeczywistości Torunia. Rozmowa z Januszem Boguckim, [w:] *Tumult Toruński. Sztuka poza centrum* (katalog wystawy), Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult”, Toruń, s. 14–18.

OLGA KWIATKOWSKA

“NEW SETTLEMENT” IN THE VILLAGE OF LUCIM. THE HISTORY
OF A PARTICULAR SOCIAL AND ARTISTIC EXPERIMENT

S u m m a r y

The term “new settlement” refers to a particular social and cultural phenomenon. It means migration of town and city dwellers to the country in quest for realization of alternative ways of life. Such cases have already become the subject of interest for ethnographers and anthropologists. The problem usually studied is that of mutual relationships between the “newsettlers” and the village community they come to live in, i.e. relationship between two social groups with different ways of life. The author of the article emphasizes another aspect of such situation, namely the inner differentiation of the local community itself, suggesting that the consequences of that differentiation should be taken into account in the research of the subject.

The text presented here is the first part of the work. In it the author presents and analyzes the case of the village of Lucim-social and artistic experiment realized by a group of town artists who came to live in that village in the second half of the 20th century. In her analysis the author includes the artists’ motives for moving to the country, the way they perceive the village and its inhabitants and the way they understand their role as organizers of local cultural activities.

The history of the “new settlement” is reconstructed as described by the “new-settlers” themselves.

In the second part to be published in the next issue of “Etnografia Polska” that history will be completed by the perspective of the villagers. Their views have been expressed in long interviews recorded during the author’s fieldwork in the years 2003 and 2004. Thus the selected villagers’ memory has been “penetrated” and two perspectives are juxtaposed, resulting in many-sided presentation of the phenomenon.

Translated by Anna Kuczyńska