

Elżbieta Kal*

Orzeźbianie przestrzeni. Galeria rzeźby w Poraju

Abstrakt

Tekst opisuje powstanie plenerowej galerii rzeźby w Poraju na Pomorzu, na „ziemi jałowej” kulturalnie, w sąsiedztwie popegeerowskiej wsi i nieopodal Łeby, oferującej wczasowiczom popularną rozrywkę. Zaczątek kolekcji stanowiły rzeźby przekazane z gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych: Marcina Plichty, Tomasza Radziejewicza, Tomasza Skórki, Tomasza Sobisza i Mateusza Stankiewicza. Nieco później rozwijającą się galerię powiększyły prace artystów związanych z Gdańskiem: zasłużonego Sławoja Ostrowskiego i debiutującego Mariusza Burdka. Większość w porajskim parku stanowią prace powstałe w czasie plenerów, w których od 2009 roku brali udział: Christos Mandzios z Wrocławia, Anna Szalast z Warszawy, Tomasz Sobisz, Rafał Synowiec z Łęborka, Jan Tutaj z Krakowa, Mariusz Białecki z gdańskiej ASP, Michał Rosa z Ustki, Jarosław Pajek z Oronska i Marek „Rogulus” Rogulski z Gdańska.

W ten sposób w Poraju oprócz figuralnych rzeźb parkowych znalazły się abstrakcyjne prace, formą i tworzywem nawiązujące do otoczenia, przestrzenne aranżacje typu environment oraz efekty akcji artystycznych. Z istnieniem galerii wiąże się też działalność edukacyjna i upowszechnieniowa. Tytułowe „orzeźbianie przestrzeni” dotyczy więc nie tylko obszaru fizycznie anektowanego przez sztukę, ale też przestrzeni mentalnej, świadomości odbiorców, zwłaszcza lokalnej społeczności. Stanowi to niejako rozszerzenie koncepcji „rzeźby społecznej” niemieckiego artysty i działacza Josepha Beyusa, według której każdy może kształtować swoje otoczenie, środowisko itd. Tu otoczenie, otwarta galeria rzeźby, wpływa fizycznie i symbolicznie na przestrzeń i myślenie.

* Zakład Antropologii Kultury i Badań Kaszubsko-Pomorskich
Instytut Polonistyki
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: elzbietakal@wp.pl

Słowa kluczowe

Poraj, galeria, rzeźba, plenery

Koncepcja otwartej, plenerowej galerii rzeźby nie jest ani nowa, ani nowatorska. Jej formułę można wywodzić z sięgającej starożytności tradycji rzeźby ogrodowej, by wspomnieć dla przykładu kompleks willi Hadriana w Tivoli, powstały w II wieku n.e. W XVI wieku wraz ze znaczeniem odkryć archeologicznych rosła rola rzeźby jako planowego elementu założeń ogrodowych. Z prekursorskich rozwiązań, w których plastyka zajęła istotne miejsce, można wymienić ogrody w Villi Castello pod Florencją, założone przez Tribola (Niccolo de Pericoli) dla Kosmy Medyceusza, oraz ogrody Boboli przy Palazzo Pitti we Florencji, z dekoracją rzeźbiarską autorstwa Giambologni (Jean de Boulogne) z 1550 roku, ale – jak pisze autorka monografii sztuki ogrodowej – umieszczoną w miejscu przeznaczenia w 1618 roku¹.

W Polsce socjalistycznej podejmowano różne przedsięwzięcia mariażu sztuki z przemysłem, a ich skutkiem były funkcjonujące w przestrzeni miast kolekcje rzeźby. W 1965 roku odbyło się I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, które Bożena Kowalska uznała za wyraz dwóch powiązanych tendencji w ówczesnej sztuce: „tęsknoty do zmierzenia się z przestrzenią i czasem oraz pragnienia pozyskania dla sztuki miejsca we współczesnym uprzemysłowionym społeczeństwie”². Bliską temu proweniencję ma wałbrzyska Galeria Rzeźby Plenerowej, zainaugurowana w 1974 roku plenerem w Książu, zorganizowanym z inicjatywy rzeźbiarki Marii Bor. Kolekcja obejmuje kilkadziesiąt obiektów na terenie Wałbrzycha i Szczawna Zdroju³. Równocześnie powstawały także zespoły rzeźbiarsko-parkowe. Od 1965 roku w założeniu parkowo-pałacowym w Orońsku – niegdyś

¹ M. Charageat, *Sztuka ogrodów*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 1978, s. 112–118.

² B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 169. Szerzej o pierwszym i kolejnych Biennale w Elblągu oraz Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1980, s. 143–152; informacja na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Archiwum Eustachego Kossakowskiego. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, [online] <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all> [dostęp: 2.05.2015].

³ M. Bor, *Jak powstawała galeria w przemysłowym mieście*, [online] <https://sites.google.com/site/galeriarzezbyplenerowej/historia> [dostęp: 30.04.2015].

posiadłości malarza Józefa Brandta – funkcjonował ośrodek pracy dla rzeźbiarzy, który od 1981 roku ma status państwowej placówki pod nazwą Centrum Rzeźby Polskiej⁴. W otoczeniu pałacyku Brandta eksponowane są rzeźby z gromadzonej tu muzealnej kolekcji. Od 1976 roku w parku oliwskim istnieje Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej, prezentująca część zbiorów Oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku⁵.

Kilka lat temu, w wyniku indywidualnej inicjatywy i porozumienia kilku osób, w parku otaczającym okazałą willę w Poraju, na terenie gminy Wicko, zaczęła powstawać plenerowa kolekcja rzeźb, którą z wymienionymi sposobami pozyskiwania i prezentacji obiektów wiązą pewne cechy: z jednymi „akcyjny”, otwarty charakter, z innymi ogrodowo-krajobrazowe otoczenie. Specyfiki przedsięwzięciu dodaje fakt, że pojawiło się ono na „ziemi jałowej” kulturalnie, w sąsiedztwie popegeerowskiej wsi i nieopodal nadmorskiej Łeby, która licznym w sezonie wczasowiczom oferuje głównie rozrywkę, raczej z gatunku kultury popularnej niż wysokiej. Z kolei wspomniana willa, wokół której wyrastają coraz to nowe obiekty, zwana z racji rozmiarów „pałacem”, mieści nie państwową placówkę kultury, ale prywatny hotel i restaurację. Początek zbioru stanowiły rzeźby przekazane przez twórców związanych z Wydziałem Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku: Marcina Plichtę, Tomasza Radziejewicza, Tomasza Skórkę, Tomasza Sobisza (wszyscy są dyplomantami pracowni prof. Stanisława Radwańskiego)⁶ i Mateusza Stankiewicza (dypl. w 2011 roku w pracowni prof. Sławoja Ostrowskiego).

Większość owego przekazu to prace figuratywne, które za sprawą fragmentaryczności, śladów destrukcji, wystawienia na zmieniającą formę i tworzywo erozję stanowią swoistą polemikę z paradygmatem klasycznej estetyki. *Dawid* (1995, beton) Tomasza Skórki nawiązuje do marmurowego posągu Michała Anioła nie tylko tytułem, ale całą nagą figurą, stojącą w kontrapoście, z opuszczoną dłonią. Jednak chropawością mniej szlachetnego betonu oraz brakiem głowy i drugiej ręki zdaje się stawiać pytanie o możliwość istnienia jeszcze klasycznego, skończonego, nieskazitelniego piękna w czasach problematyzowania, dewaluowania i kompromitowania tradycyjnych wartości, o aktualność tradycyjnych kategorii

⁴ Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, [online] <http://www.sculpture.art.pl/index.php?historia,2> [dostęp: 3.05.2015].

⁵ W. Zmorzyński, *Rzeźba*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, katalog wystawy, Gdańsk 2005, s. 164.

⁶ Zob. *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. L. Ostrogórska, J. Rudnicka, Gdańsk 2003, s. 33, 40, 41.

estetycznych, albo – odwrotnie – o ich podejrzanym, dyktatorskim statusie. Podobny wyraz można przypisać innym wskazanym pracom, bardziej ogólnie, ale też polemicznie nawiązującym do klasycznej i akademickiej tradycji: bezgłowemu, spękanemu *Popiersiu* (2002, beton) Tomasza Sobisza, z inkrustowanym na ramieniu ceramicznym ułamkiem tarczy herbowej, wykonanemu przez Tomasza Skórkę, fragmentarycznemu *Torsowi kobiecemu* (2002, beton), ze sterczącym żelazem zbrojenia, czy *Kroczącej* (1996, beton) Tomasza Radziewicza. Monumentalna figura, także nawiązująca do antycznych posągów, ma jednak w miejscu głowy anonimową, bezkształtną bryłę i ręce przycięte na wysokości ramion. Druga rzeźba tego artysty, pt. *Kamienna* (1997, kamień), zdaje się nawiązywać do znanej z historii sztuki koncepcji niedokończenia, dążenia do ukazania procesu wyłaniania się formy z kamiennego bloku, zmagania z materią (na przykład *Jeńcy* Michała Anioła). Dwie inne prace Skórki można odczytać jako kolejne nawiązania do różnych nurtów tradycji, między innymi portretowych biustów (*Popiersie*, 2002, beton, metal) i renesansowej rzeźby sepulkralnej (*Dziecko leżące*, 2002, beton), choć oczywiście to tylko jedna z możliwych interpretacji, dopowiadanych przez przestrzenny i przedmiotowy kontekst rzeźby. Wszak inaczej postrzegamy figurę stojącą na postumencie lub cokole, inaczej formę wyłaniającą się wprost z podłoża, wyrastającą z trawy, pokrywającą się mchem itp. *Draperia siedząca* (2008, beton) Mateusza Stankiewicza ostentacyjnie nawiązuje do antycznej stylistyki „mokrych szat”, ale posąg jest zdekapitowany (bezgłowy), chropawy i narażony na erozję. *Szczepione* Marcina Plichty to właściwie niewielka przestrzenna aranżacja, wpisująca się w naturalne parkowe otoczenie, wykonana z kamiennych form naśladowujących drewniane pnie, w których wmontowane są jakby protezy z kawałków prawdziwego drewna.

Zaczątek plenerowej galerii zapowiadał więc ogólnie znaną koncepcję założeń parkowych, z wytworami kultury „dołączonymi” do twórców natury, estetyzującymi zastane otoczenie. Nieco później (także drogą przekazu) kolekcję powiększyły dalsze prace gdańskich artystów: korespondujący z konwencją rzeźby parkowej *Siedzący* (2010, beton) autorstwa zaczynającego samodzielną drogę artystyczną Mariusza Burdka oraz jedna z portretowych, charakterystycznych *Głów*, zasłużonego Sławoja Ostrowskiego (między innymi współautora gdańskiego pomnika *Ofiar Grudnia*, 1993). Jest ona wykonana w sztucznym kamieniu wersją jednego z wizerunków z polichromowanego drewna lub brązu, w których gładko opracowane fragmenty – nosa, czoła lub policzków – kontrastują z szorstkimi partiami tułowia (*Rewizor*, 1997), zrosniętego z nim mebla (*Emeryt*, 1990;

Pilot telewizora, 1999) lub – jak w tym przypadku – porowatymi masami włosów (na przykład najbliższa rzeźbie porajskiej *Jadźka*, 2006, drewno polichromowane; *Portret T.M.*, 1996; *Portret Rosjanki*, 1997, brąz)⁷.

Wartość dodatkową tego pierwszego zbioru stanowi fakt, iż omówione prace, z wyjątkiem ostatniej, dokumentują zazwyczaj wczesne, postakademickie – także w sensie dosłownym, chronologicznym – realizacje artystów i wskazują punkt wyjścia w stronę bardzo różnych, indywidualnych rozwiązań. W Poraju takie poszukiwania w skali jednej biografii obrazuje zestawienie rzeźby Tomasza Sobisza z przekazanymi wraz z nią innymi pracami tego artysty: *Tarczami* (2002) oraz *Stabilami* (2006) z cyklu *Słupy graniczne*. Pierwsze są monumentalnymi owalami z reliefowym odciskiem pomorskich herbów, jakby pokaleczonymi kawałkami ceramiki czy metalowymi prętami. W *Stabilach* półabstrakcyjna forma drewnianych, topornie opracowanych, częściowo polichromowanych pni kontrastuje ze starannie cyzelowanymi, drobnymi znakami, inkrustującymi gdzieś ich powierzchnię. Przytwierdzone lub odcisnięte na niej symbole chrześcijańskie, elementy herbów pomorskich, skojarzone z symboliką granic, politycznych i terytorialnych podziałów, odwołują do pamięci, lokalnej tożsamości i losów ludzkich poddanych zmienności historii. Formą, tematyką i symboliczną korelacją z miejscem *Stabile* Sobisza odróżniają się zarówno od neutralnych, ponadczasowych w wyrazie i kształcie wyżej wspomnianych figur, dekonstruujących klasyczny paradygmat, jak i rzeźb abstrakcyjnych w kształcie, ale związanych z konkretnym miejscem, wykonanych w Poraju później przez różnych autorów.

Można z perspektywy czasu uznać, iż *Tarcze* i *Słupy graniczne* antycypowały efekty kolejnych działań w przestrzeni porajskiego parku. Następne obiekty powstawały bowiem w trakcie plenerów, na które zapraszano artystów różnych generacji, zajmujących się różnymi aspektami rzeźby oraz twórczością przekraczającą jej tradycyjne rozumienie, akcjami artystycznymi, performance'em, instalacjami, *environment* itp. W pierwszym spotkaniu, które odbyło się w 2009 roku, uczestniczyli Anna Szalast i Chrystos Mandzios. Warszawska artystka, wielokrotna rezydentka CRP w Orońsku, organizatorka wystaw i akcji społecznych, nawiązując do oczywistego

⁷ O portretach Sławoja Ostrowskiego zob. J. Madeyski, *Sławoj Ostrowski opiera się na naturze*, [w:] *Sławoj Ostrowski. Rzeźba*, red. I. Makówka, Sopot 2003, s. 76–77; Z. Watrak-Tomczyk, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2000, s. 132–133; *Mała zbiorownia. Rzeźba*, red. M. Białecki, I. Rudnicka, A. Majdzińska, Gdańsk 2008, s. 26.

ją stwarza
 stwarza ją
 myśl
 koncepcja
 idea
 materia
 potrzebna jest rzeźbie
 do zaistnienia
 taki oto paradoks...??¹⁰

Badanie możliwości iluzyjnych opornego materiału Mandzios kontynuował podczas kolejnego pleneru, zorganizowanego w 2011 roku. Tym razem powierzchnia monstrialnego kamienia została opracowana tak, jakby opasano ją mocno zaciśniętym powrozem, głęboko wrzynającym się w miękką materię. *Związany otoczak* zaistniał więc jako swoiste *pendant* do stojącego już w pobliżu *Otoczaka z kostką*, tworząc część cyklu *Twarde – miękkie*.

W tej edycji rzeźbiarskich działań uczestniczyli także zanany już Tomasz Sobisz oraz zamieszkały w Lęborku Rafał Synowiec, również dyplomant (dypl. 1992) pracowni prof. Stanisława Radwańskiego w gdańskiej ASP. Zainteresowany wcześniej między innymi rzeźbiarskimi walorami metalu, blach, w Poraju Synowiec wykorzystał jako tworzywo olbrzymi, rozłożysty korzeń powalonego buka. Niegdyś podziemna część rośliny została oczyszczona, jakby wypreparowana, a przekrój krótkiej pozostałości pnia artysta zasklepił dokładnie dopasowaną do jej kształtu powierzchnią lustra. Ogólnie znana, archetypiczna i sakralna symbolika żywego drzewa¹¹ została zatem w *Jednym* zakwestionowana, ale i poszerzona o znaczenia lustra i odbić¹². Dodajmy, iż motyw pnia zamkniętego

¹⁰ Ch. Mandzios, *Ocena osiągnięć w postępowaniu przewodowym o nadanie stopnia doktorą habilitowanego wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku dla dr Macieja Aleksandrowicza z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Recenzja%20Prof_%20Christos%20Mandzios%20z%20podpisem.pdf [dostęp: 2.05.2015].

¹¹ „[Drzewo] jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się («umiera i zmartwychwstaje») nieskończoną ilość razy, że posiada żywicę itd.” (M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 262). O symbolice drzewa por. też: W. Kopaliński, op. cit., s. 71–75.

¹² Lustro symbolizuje między innymi świat i światło, jest atrybutem Afrodyty (miłości i urody), a także Prudentii (rozwagi) i nagiej Prawdy, jest też symbolem pychy i próżności. Ibidem, s. 206.

w klatce i odbitego w lustrze umieszczonym u jej szczytu wykorzystał krakowski artysta Jan Tutaj w rzeźbie-obieckie pt. *Zachowany* (2007)¹³. W ten sposób odbiorca mógł zobaczyć w odbiciu niewidoczną część „ekspozycji”, natomiast w rzeźbie Synowca widz ogląda siebie w pogłębionej przez zwierciadło, symulowanej przestrzeni pnia, anektującej jego otoczenie. Wiadomo, że motyw lustra w obrazie, ukazującego widzowi strefę rzeczywistości leżącą poza zasięgiem jego wzroku, był popularny między innymi w sztuce niderlandzkiej XV i XVI wieku, by przypomnieć najślawniejszy *Portret Arnolfinich* Jana van Eycka (1434, National Gallery, Londyn), a także *Św. Eligiusza w warsztacie* (1449, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), *Dyptyk Nieuvenhove* Hansa Memlinga (1487, Muzeum Memlinga, Brugia)¹⁴ czy portret *Bankiera z żoną* Quentina Massysa (1514, Luwr, Paryż). Znany był także w malarstwie weneckim: w *Prudentii* (alegoria Roztropności) Giovanniego Belliniego (ok. 1500, Uffizi, Florencja) w lustrze trzymanym przez nagą dziewczynę odbija się szatan, a w obrazie *Dziewczyna z lustrem* (1515, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń) ten sam artysta zastosował grę odbić dwóch zwierciadeł¹⁵. Można jeszcze dodać, iż koncepcję pogłębienia obszaru dzieła przez odbicie oglądającego je i jednocześnie siebie widza realizował Dominik Lejman¹⁶, ale z użyciem nowych mediów (kamery wideo). Martwe drzewo, symbol wykorzenia i wykluczenia (w malarstwie znany na przykład z obrazów Edvarda Muncha i niemieckiego ekspresjonisty Karla Schmidta-Rottluffa), stanowi trzon drugiej powstałej wówczas w Poraju pracy Synowca. Okorowany i pozbawiony gałęzi fragment pnia topoli, potężny suchy kadłub,

¹³ Por. Wydział Rzeźby ASP w Krakowie, prace Jana Tutaja, [online] <http://rzezba.asp.krakow.pl/index.php/o-wydziale/pedagogzy/kierunek-rzezba/142-ad-i-st-jan-tutaj> [dostęp: 30.04.2015].

¹⁴ W tryptyku *Sąd Ostateczny* (1470, Muzeum Narodowe, Gdańsk) Memling zastosował dwukrotne odbicie pejzażu, w którym rozgrywa się sąd: na zbroi Michała Archanioła oraz na globie, na którym Chrystus opiera stopy. Zob. M. Walicki (ukończył i uzupełnił J. Białostocki), *Hans Memling. Sąd Ostateczny*, Warszawa 1981, s. 22.

¹⁵ Różne warianty odbić i ich znaczenia w malarstwie, a także tezy innych autorów omawia w jednym ze swych klasycznych tekstów J. Białostocki, *Oko i okno. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, [w:] idem, *Symbole i obrazy*, cz. I, Warszawa 1982, s. 68–102.

¹⁶ Zob. Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 180–181; R. W. Kluszczyński, *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, [w:] *Dominik Lejman. Historia naturalna*, „Atlas Sztuki” 2007, nr 26, s. 2–4, [online] http://www.atlssztuki.pl/pdf/katalog_26.pdf i <http://www.atlssztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [dostęp: 30.04.2015].

tytułowo *Odrzucony*, został „opatrzony” starannie, ale dwuznacznie, gdyż metalowe tafle, zasklepiające miejsca odciętych konarów, miały ulec naturalnej korozji.

Tomasz Sobisz wykonał kolejny z cyklu *Nieśmiertelników*, kontynuując rozważania nad historią, uwikłaniem w nią indywidualnych losów, pamięcią, znikomością życia wobec wielkich wydarzeń, stawiając pytania o tożsamość, wartości i rolę sztuki w ich kultywowaniu. Obiekt opracowany jest w betonie na wzór autentycznego znaku identyfikacyjnego żołnierzy; powiększony do gigantycznych rozmiarów stał się uniwersalnym epitafium ofiar historii. Perfekcyjne opracowanie – różniące *Nieśmiertelniki* od poprzednio wymienianych prac tego artysty – oraz umieszczenie ich na drewnianych podstawach, w tym przypadku w formie krzyża, upoważnia do głębszych interpretacji dotyczących kommemoracji, obrzędowości i mechanizmów pamięci¹⁷.

Kolejne spotkanie artystów w Poraju, z udziałem Mariusza Białeckiego z gdańskiej ASP, Jana Tutaja z krakowskiej ASP oraz tradycyjnie już Christosa Mandziosa, odbyło się w 2012 roku. Białecki, nierzadko poruszający problemy relatywizmu pamięci i tożsamości, autor pomników, asamblaży i *environment*, w których – jak pisze Zofia Watrak – zasadą jest kontrast, sprzeczność i nieprzystawalność¹⁸, wykonał instalację pt. *Wyporność* z cyklu *Eksploracja miejsca*. Nierozzerwalnie związana z terenem, może być ona uznana za jeszcze jeden wariant gry z rzeźbiarskim tworzywem. W stawie porajskiego parku artysta zatopił bowiem potężne, uprzednio opracowane głązy, które zostały połączone z wieloma nadmuchanymi lateksowymi rękawicami, umieszczonymi na powierzchni wody. Całość sprawia więc wrażenie wznoszenia, wyciągania opornej, ciężkiej (choć niewidocznej) materii przez drobne, pneumatyczne dłonie. Można dodać, iż problem przewycięzania ciężaru tworzywa rzeźby zajmował w początku XX wieku Ottona Freundlicha, jednego z pionierów sztuki nieprzedmiotowej¹⁹.

¹⁷ Por. R. Kal, *O pamięci zawartej w rzeczach czyli rzeźby Tomasza Sobisza*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2011, nr 4 (85), s. 56–59.

¹⁸ Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 152; zob. też: *Mała zbrojownia...*, op. cit., s. 8–9.

¹⁹ Np. rzeźba *Ascension (Wznoszenie)* (1929), brąz, Musée de Pontoise, inny wariant w Centre Pompidou w Paryżu. Zob. C. Duvivier, *Otto Freundlich – w stronę symboliki uniwersalnej*, [w:] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska*, Słupsk 2009, s. 27–28; E. Kal, *Otto Freundlich. Między istnieniem a niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008, s. 37.



Ryc. 1. M. Stankiewicz, *Draperia siedząca*, 2008, beton,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 2. Na pierwszym planie: M. Plichta, *Szczepione*, 2004, kamień, drewno /
na drugim planie: T. Skórka, *Dawid*, 1995, beton,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 3. Ch. Mandzios, *Otoczak z kostką*,
z cyklu „Twarde – miękkie”, 2009, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 4. Ch. Mandzios, *Związany otoczek*,
z cyklu „Twarde – miękkie”, 2011, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 5. R. Synowiec, *Jeden*, 2011, drewno,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 6. T. Sobisz, *Nieśmiertelnik*, 2011, beton,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 7. Ch. Mandzios, *Po wiatrołomie: Napinanie i Przyziemianie*, 2012,
drewno, sznur, Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 8. J. Tutaj, *Wznoszenie*, 2012, drewno,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



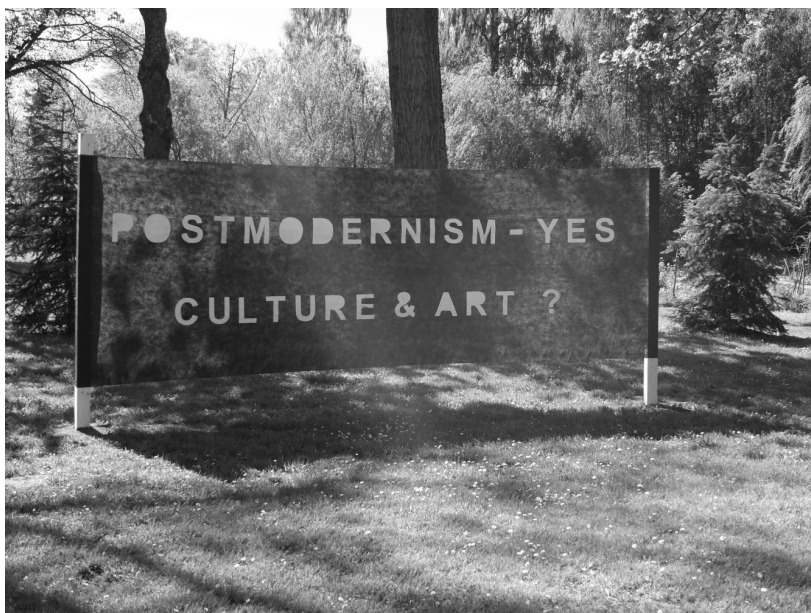
Ryc. 9. M. Rosa, *Nawarstwienia*, 2014, ceramika,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 10. J. Pajek, *Dialog*, 2014, kamień,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal



Ryc. 11. M. Rogulski, *Transparent*, 2014, tkanina, szablon,
Galeria Rzeźb w Poraju

Fot. E. Kal

W perspektywie personalnej i mentalnej – przeciwnie do fizycznej, materialnej – tego problemu dotyka praca Tutaja, który w Poraju wykonał kolejny wariant *Wznoszenia*²⁰, z motywem stopni ukośnie unoszących się w przestrzeni. W przeciwieństwie do laboratoryjnej sterylności starszej pracy, porajskie schody otrzymały formę korespondującą z otoczeniem, tj. surowej drewnianej konstrukcji, osadzonej na węższym trzpieniu wbitym w specjalnie usypany kopczyk, co wzmocniło efekt przełamywania ciężaru i oporu materii. Na czołach stopni tafle luster zastąpiono kawałkami polerowanej blachy, które pokrywając się patyną, tracą iluzyjne właściwości i dowodzą upływu czasu. Można powiedzieć, że wersja porajska *Wznoszenia* została poszerzona o dodatkowy, czasowy walor.

Christos Mandzios zagospodarował i przepracował efekty działania sił przyrody, tj. wykonał rozległą instalację – zatytułowaną *Po wiartołomie* – z rosnących pni potężnych drzew uszkodzonych przez wichurę. Dwa z nich zostały połączone monumentalnym łukiem ze spojonych desek, przebijającym na wylot jeden z pni i przechodzącym przez wierzchołek drugiego, wyznaczając tym samym strzałkę owej parabolicznej arkady pt. *Napinanie*. Z tej strony jej kraniec wzmacnia gruby, zgrzebny powróż przywiązany do pnia. Drugim członem, zatytułowanym *Klinowanie*, jest pień z potężnym klinem wbitym w rozdwojony wierzchołek i drewnianą obejmą, jakby neutralizującą uraz jak chirurgiczny kołnierz i zapewniającą stabilność. Przy kolejnym pniu (*Przyziemianie*) gwarantuje ją mocno skręcony sznur, przytwierdzony do dwóch kołków, w połowie długości skręcony i wzmocniony pośrednią żerdzią. Skazany na usunięcie z parkowego krajobrazu roślinom artysta nadał drugi, kulturowy byt, któremu przypisał też nowe, metaforyczne znaczenia.

Czwarty już plener w Poraju, zorganizowany w 2014 roku, był spotkaniem artystów stosujących krańcowo różne środki i sposoby wypowiedzi. Uczestniczyli w nim: wykładowca Akademii Pomorskiej w Słupsku Michał Rosa, związany z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Jarosław Pajek oraz niezależny gdański artysta multimedialny, performer, muzyk i rzeźbiarz Marek Rogulus Rogulski. Ustecko-słupski artysta, zajmujący się również konserwacją i rekonstrukcją zabytków (między innymi gdańskich), umieścił w parku abstrakcyjną ceramiczną formę, rodzaj wieży złożonej z prosto-

²⁰ *Wznoszenie* to jedna z rzeźb prezentowanych w ramach przewodu habilitacyjnego Jana Tutaja pt. *Re-wizje*. Zob. J. Tutaj, *Rozprawa habilitacyjna. Opis dzieła Re-wizje*, [online] <http://www.rzezba.asp.krakow.pl/images/stories/pliki/Nauka/opis%20dzie-%C5%82a%20RE-WIZJE%20.pdf> [dostęp: 30.04.2015].

padłościennych segmentów. Człony są zbliżonej szerokości i długości, ale różnią się wysokością. Ich przesunięcie wprowadziło element dynamiki, chwilowych zachwiał równowagi, którą jednak odzyskuje kolejna, wyrównująca warstwa. Zakłócona jest także kolorystyka, bo segmenty o naturalnej barwie żółtawej glinki rozdzielone są warstwami w kolorze ciemnej ochry. *Nawarstwienia* oczywiście ewokują skojarzenia metaforyczne: ze zmiennością losu, kumulatywnym charakterem kultury, chwiejnością konstrukcji budowanych na ideach wyższości itp. Przypomnijmy, że wieża ma w historii rzeźby długą, nobliwą i złożoną tradycję, zakorzenioną w rozległej i wieloznaczej, skomplikowanej semantyce tego motywu, nawarstwianej (sic!) od znaczeń biblijnych i mitologicznych po dwudziestowieczne utopijne idee. Symbolizowały je na przykład wieża-Pomnik III Międzynarodówki Władimira Tatlina z 1920 roku (do której nawiązał Grzegorz Kłaman w *Bramie II*)²¹ czy *Latarnia siedmiu sztuk* wspomnianego już Freundlicha²².

Jarosław Pajek, kontynuując „kamienną” narrację zarówno własnej twórczości²³, jak i podjętą przez Mandziosa w przestrzeni porajskiego parku, w pracy zatytułowanej *Dialog* dwa nieco oddalone od siebie głązy zestawił idealnie wygładzonymi, połyskującymi płaszczyznami, jakby wydobytymi z wnętrza litych brył i kontrastującymi z ich chropawą, matową fakturą. Rezygnując ze skojarzeń figuratywnych i stosowanej niekiedy antropomorfii, rzeźbiarz skoncentrował się na ekspresji samego materiału. Ingerencja przez krystaliczne opracowanie niewielkich fragmentów spowodowała uwypuklenie i wzajemne podkreślenie tak partii poddanych obróbce, jak i zostawionych w stanie naturalnym. W rozprawie-komentarzu do swojej wcześniejszej rzeźby, pt. *Droga krzyżowa*, artysta napisał: „Przeciwstawienie naturalnej, organicznej formie geometrycznych, ostrych niekiedy drapieżnych kształtów sprawia, że kamień zaczyna

²¹ Prezentowanej na wystawie „Drogi do wolności” na terenie Stoczni Gdańskiej w 2000 roku. Zob. Z. Watrak-Tomczyk, op. cit., s. 169–170; *Łąźnia. Architektura, sztuka i historia*, red. P. Leszkowicz, Gdańsk 2008, s. 206.

²² Por. E. Kal, *Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009, s. 463 i n.

²³ Por. J. Pajek, *Kamień w procesie tworzenia*, [w:] idem, *Forma rzeźby jako syntetyczny znak – symbol oraz rola materiału użytego do kreacji wybranego tematu: droga krzyżowa*, rozprawa doktorska, ASP, Gdańsk 2013, s. 33 i n., [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Jaroslaw_Pajek_rozprawa_doktorska.doc [dostęp: 31.04.2015].

przemawiać. Jego błogi sen zostaje przerwany, łagodny szept zamienia się w błaganie lub niekiedy w krzyk²⁴. Także dialogiczna formuła zdaje się jedną z chętnie wykorzystywanych w artystycznej strategii, jak na przykład w rzeźbie *Bez tytułu*, złożonej z dwóch quasi-portretów w różnym stopniu wydobytych z bezkształtu kamiennej materii²⁵.

Umieszczony w przestrzeni parku przez Marka Roguskiego monumentalny czarny transparent z napisem: „POSTMODERNISM – YES / CULTURE & ART?” był zapewne komentarzem do współczesnych działań artystycznych, a także, jak sędzę, polityki kulturalnej i krytyki. Artysta, niegdyś związany z tak zwaną nową szkołą gdańską²⁶, od lat realizuje projekt pt. *Poza postmodernizm*, własną koncepcję sztuki przeciwstawną zarówno modernistycznemu, jak i postmodernistycznemu rozumieniu dzieła. Treść baneru jest oczywistym nawiązaniem do hasła „Socjalizm tak, wypaczenia – nie”, przyświecającego demonstrującym przeciw represjom władzy w marcu 1968 roku. Porajski transparent to jeden z wielu wykonanych pod wspólnym tytułem *Anti/Ultra* albo *Ready made vs. Art ready*, mających unaoczniać działanie – jak określił autor – „gotowych jednostek myślenia”²⁷, klisz pojęciowych, między innymi determinujących postrzeganie sztuki. Jak wiadomo, *ready made* to obiekt gotowy, wykorzystywany na przykład przez dadaistów (przed wiekiem!) w dziełach-prowokacjach wymierzonych przeciw tradycyjnie pojmowanej sztuce i koncepcji artysty-demiurga. Transparent z Poraja jest swoistym *pendant* do wywieszanego na gdańskich wystawach baneru o treści „POSTMODERNISM – YES / DISORTION – NO?”.

²⁴ Ibidem, s. 44.

²⁵ Reprodukowana na zaproszeniu wystawy indywidualnej artysty w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w kwietniu 2009 roku: <http://archiwum.rzezba-oronsko.pl/archiwum.php?news=208> [dostęp: 1.05.2015]. Co interesujące, wystawa indywidualna Jarosława Pajka zorganizowana w listopadzie 2014 roku, zatem po plenerze w Poraju (wrzesień 2014), w galerii Gardzienice w Lublinie nosiła tytuł „Dialog”. Por. M. Knorowski, *Wernisaż wystawy Jarosława Pajka pt. „Dialog”*, [online] http://kultura.lublin.eu/wydarzenia,0,33838,Wernisa%C5%BC_wystawy_rze%C5%BAby_Dialog_Jaros%C5%82awa_Pajka.html?locale=pl_PL [dostęp: 1.05.2015].

²⁶ Por. EKA [E. Kal], hasło: *Nowa szkoła gdańska*, [w:] *Encyklopedia Gdańska*, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012, s. 692–693; CR [C. Romanowski], hasło: *Rogulski Marek „Rogulus”*, [w:] *Gedanopedia*, [online] http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=Strona_g%C5%82%C3%B3wna [dostęp: 2.05.2015].

²⁷ [Online] <https://plus.google.com/100218501739986530531/posts> [dostęp: 2.05.2015].

Galeria rzeźby w Poraju jest „konstrukcją w procesie”, jak można ją nazywać (nawiązując do ważnych, bezkompromisowych przedsięwzięć artystycznych zapoczątkowanych jeszcze w poprzednim ustroju)²⁸ ze względu na jej procesualną, otwartą formułę. Prace z przyszłych plenerów będą, miejmy nadzieję, dalej przekształcać przestrzeń parku, wchodzić w relacje z już istniejącymi, przydawać im kontekstu i nabywać nowych znaczeń. Tym bardziej można by więc zastosować tu hermeneutyczną interpretację, opartą na Gadamerowskiej koncepcji „stapiania horyzontów” rozumienia²⁹, zwłaszcza, że mamy tu do czynienia z ewoluującym i niejednorodnym dziełem złożonym z wielu dzieł, zarówno z rzeźb figuralnych, jak i abstrakcyjnych, konceptualnych, z aranżacji przestrzennej i rezultatu akcji artystycznej. W skomplikowanej i przestrzennej strukturze podwójnie, bo także dosłownie, fizycznie, realizuje się warunek uczestnictwa odbiorcy w dziele, symbolicznego przebywania w jego obrębie, doświadczania jego czasowości³⁰.

Do jeszcze innej interpretacji zjawiska rozwijającej się, plenerowej galerii rzeźby w Poraju upoważnia wspomniany na początku lokalny kontekst, tym bardziej, że jej celem jest nie tylko neutralne istnienie (nawet jako atrakcji turystycznej)³¹, ale także działalność popularyzatorska i upowszechnieniowa. Tytułowe „orzeźbianie przestrzeni” dotyczy więc nie tylko fizycznego obszaru anektowanego przez sztukę, ale też przestrzeni mentalnej, intencjonalnej, świadomości odbiorców. Można więc powiedzieć nie tyle o odwróceniu, ile o poszerzeniu koncepcji „plastyki społecznej” Josepha Beyusa, według której każdy jest artystą nie w literalnym, zbanalizowanym znaczeniu, ale w sensie dostępnej każdemu możliwości oddziaływania na otoczenie, kształtowania i melioryzacji życia, środowiska etc.³² Realizacją tej idei miało

²⁸ Pierwsze odbyło się w Łodzi w październiku 1981 roku. Por. *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, [online] <http://culture.pl/pl/wydarzenie/konstrukcja-w-procesie-1981-wspolnota-ktora-nadeszla> [dostęp: 2.05.2015].

²⁹ Z olbrzymiej hermeneutycznej literatury przedmiotu warto przytoczyć: P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014; z kolei o procesie odwrotnym, o mierzeniu się twórcy (rzeźbiarza Tomasza Matusewicza) z hermeneutyką, zob. M. Haake M., *O relacji między sztuką i teorią i wynikających z niej rozterkach badacza*, „Rzeźba Polska”, tom XIII: *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, Orońsko 2008, s. 85–89.

³⁰ P. Dybel, op. cit., s. 65 i n.

³¹ *Województwo pomorskie. Atrakcje turystyczne*, Gdańsk 2013.

³² Zob. H. Meister, *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979, s. 18, 48–51. O „Polentransporcie, 81” Beyusa do Muzeum Sztuki w Łodzi w 1981 roku zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 223–225.

być posadzenie siedmiu tysięcy dębów – *Zadrzewianie zamiast zarządzania* – zainaugurowane na 7. Documenta w Kassel w 1982 roku³³.

Beyus stwierdzał: „Moje obiekty należy widzieć jako środek stymulujący przekształcenie idei rzeźby, a także sztuki w ogólniejszym znaczeniu. Mają one prowokować do myślenia o tym, czym może być rzeźba oraz w jaki sposób koncepcja rzeźbienia może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który używany jest przez każdego”³⁴. W Poraju idea rzeźby – sztuki w ogólniejszym znaczeniu – może wpływać na otoczenie, to z kolei (w tym istniejąca już rzeźba) stymuluje przyszłe poczynania artystów, którzy modelują fizyczne i mentalne otoczenie itd. Ruch przebiega kółkiem? Spiralnie? Hermeneutycznie?

Space Sculpting. Sculpture Gallery in Poraj

Abstract

The paper provides a description of how the sculpture gallery originated in Poraj, Pomerania, a culturally barren land in the post-state farm environments, in the vicinity of Łeba, the local tourist hub of popular entertainment. It began with the donation of sculptures from the Academy of Fine Arts in Gdańsk by Marcin Plichta, Tomasz Radziejewicz, Tomasz Skórka, Tomasz Sobisz and Mateusz Stankiewicz. The gallery soon expanded after the works of other Gdańsk artists had been gifted. These included the sculptures by the acknowledged Sławoj Ostrowski and by the debutant, Mariusz Burdek. All the same, most of the exhibits in the Park of Poraj have been created during the outdoor sculpture events since 2009, attended by Christos Mandzios from Wrocław, Anna Szalast from Warsaw, Tomasz Sobisz, Rafał Synowiec from Łębork, Jan Tutaj from Cracow, Mariusz Białecki from the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Michał Rosa from Ustka, Jarosław Pajek from Orońsko and Marek Rogulus – Rogulski from Gdańsk. Thus, apart from hosting figural park sculptures, the gallery also includes abstract works corresponding with the settings in both form and substance, as well as environmental arrangements and effects of artistic actions. Since the gallery operations also include educational and disseminating activities, the space sculpting theme is not limited to the physical area occupied by art, but also dwells in the mental area of spectators' awareness, particularly with regard to members of the local community. It can be interpreted as an extension of Joseph Beuys's concept of social sculpture, according

³³ Zob. *7000 Eichen / Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung / Ein Kunstprojekt in Kassel / JOSEPH BEYUS / documenta 7, 1982 – documenta 8, 1987. Stiftung 7000 Eichen*, [online] <http://www.7000eichen.de/> [dostęp: 4.05.2015].

³⁴ J. Beyus, *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1999, s. 18, [za:] R. Różanowski, *Homo aestheticus – „przebiegły chłop znad Dolnego Renu”*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 210.

to which every individual can arrange their surroundings, environs, etc. In this case, an open sculpture gallery affects the space and the thinking process, both physically and symbolically [trans. J. Przybył].

Key words

Poraj, gallery, sculpture, outdoor events

Bibliografia

1. Beyus J., *Teksty, komentarze, wywiady*, tłum. J. Jedliński, Warszawa 1999.
2. Białostocki J., *Symbole i obrazy*, cz. I, Warszawa 1982.
3. Bor M., *Jak powstawała galeria w przemysłowym mieście*, [online] <https://sites.google.com/site/galeriarzezbyplenerowej/historia> [dostęp: 30.04.2015].
4. Charageat M., *Sztuka ogrodów*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 1978.
5. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, [online] <http://www.sculpture.art.pl/index.php?historia,2> [dostęp: 3.05.2015].
6. Duvivier C., *Otto Freundlich – w stronę symboliki uniwersalnej*, [w:] *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska*, Słupsk 2009.
7. Dybel P., *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2014.
8. Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
9. *Encyklopedia Gdańska*, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012.
10. *Gedanopedia*, [online] http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=Strona_g%C5-%82%C3%B3wna [dostęp: 2.05.2015].
11. Haake M., *O relacji między sztuką i teorią i wynikających z niej rozterkach badacza*, „Rzeźba Polska”, tom XIII: *Rzeźba w Polsce (1945–2008)*, Orońsko 2008.
12. Kal E., *Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009.
13. Kal E., *Otto Freundlich. Między istnieniem a niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008.
14. Kal R., *O pamięci zawartej w rzeczach czyli rzeźby Tomasza Sobisza*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2011, nr 4 (85), s. 56–59.
15. Kępińska A., *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1980.
16. Kluszczyński R. W., *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, [w:] *Dominik Lejman. Historia naturalna*, „Atlas Sztuki” 2007, nr 26, s. 2–4, [online] http://www.atlассztuki.pl/pdf/katalog_26.pdf i <http://www.atlассztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [dostęp: 30.04.2015].
17. *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, [online] <http://culture.pl/pl/wydarzenie/konstrukcja-w-procesie-1981-wspolnota-ktora-nadeszla> [dostęp: 2.05.2015].
18. Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
19. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
20. *Łąźnia. Architektura, sztuka i historia*, red. P. Leszkowicz, Gdańsk 2008.

21. Mandzios Ch., *Ocena osiągnięć w postępowaniu przewodowym o nadanie stopnia doktora habilitowanego wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku dla dr Macieja Aleksandrowicza z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Recenzja%20Prof_%20Christos%20Mandzios%20z%20podpisem.pdf [dostęp: 2.05.2015].
22. Meister H., *Die Kunstszenen Düsseldorf*, Recklinghausen 1979.
23. Pajek J., *Forma rzeźby jako syntetyczny znak – symbol oraz rola materiału użytego do kreacji wybranego tematu: droga krzyżowa*, rozprawa doktorska, ASP, Gdańsk 2013, [online] http://www.asp.gda.pl/upload/private/Jaroslav_Pajek_rozprawa_doktorska.doc [dostęp: 31.04.2015].
24. Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
25. Roguski M., *ART READY*, [online] <https://plus.google.com/10021850173998653-0531/posts> [dostęp: 30.04.2015].
26. Różanowski R., *Homo aestheticus – „przebiegły chłop znad Dolnego Renu”*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16.
27. Tutaj J., *Rozprawa habilitacyjna. Opis dzieła Re-wizje*, [online] <http://www.rzezba.asp.krakow.pl/images/stories/pliki/Nauka/opis%20dzie%C5%82a%20RE-WIZJE%20.pdf> [dostęp: 30.04.2015].
28. Watrak-Tomczyk Z., *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2000.
29. *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. L. Ostrogórska, J. Rudnicka, Gdańsk 2003.
30. Wydział Rzeźby ASP w Krakowie, prace Jana Tutaja, [online] <http://rzezba.asp.krakow.pl/index.php/o-wydziale/pedagogzy/kierunek-rzezba/142-ad-i-st-jan-tutaj> [dostęp: 30.04.2015].
31. Zmorzyński W., *Rzeźba*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, katalog wystawy, Gdańsk 2005.
32. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, [online] <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all> [dostęp: 2.05.2015].

