

SZKICE 1(2)85

*Pismo poświęcone problemom
artystycznym i społecznym*

Oficyna Sztuk Pięknych

SPIS TREŚCI

Jan Marena - Sztuka jest obszarem wolności, ale... 3

SZTUKA POLSKA PO 1945 ROKU

Waldemar Baraniewski - Wobec realizmu socjalistycznego 7

Wojciech Lipowicz - Z perspektywy outsidera. O poetawach
i wartościach. / fragmenty / 17

Andrzej Turowski - Kosmos ideologiczny / fragmenty / 20

Długos o sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki 24

Krzysztof Pomian - Malarz spalonej ziemi 31

LEKTURY I REFLEKSJE

Jakub Bem - Kościół i społeczeństwo 39

A.B. - Na marginesie nowej "Sztuki" 46

Leszek Szaruga - Granica 49

WIDZIANE

Maria Wisnowska - Wystawy w Muzeum Archidiecezji
Warszawskiej 54

K. Rytaraki - Niezależne wystawy zbiorowe 58

Ewelina Solska - Apokalipsa-światło w ciemności 63

Andrzej Jasny - Galeria SHS 67

J.B. - Dwie krakowskie wystawy 70

Aranżacje Jerzego Kaliny 71

Duda Grac 72

POECI

Barbara Aumer - Wiersze 73

WYDARZENIA

78

Numer zamknięto 20 marca 1985 roku.

Wpłacili na fundusz "Szkiców" - M.N. 3,6 tys.
Redakcja dziękuje Wandzie za bezpłatne maszynopisanie.

SZTUKA JEST OBSZAREM WOLNOŚCI, ALE...

Bywają dobre chwile, gdy wydaje się nam, że sztuka jest dla nas oazą absolutnej wolności osobistej. Zastanowienie nad historią zarówno tą, w którą jesteśmy uwikłani jak i dawniejszą, może zrodzić pewne wątpliwości względem takiego przeświadczenia. Nawet przedotna wątpliwość wystarcza by tę sprawę przemyśleć bez uprzedzeń. Postulat wewnętrznej wolności artysty jako twórcy wniosła w kulturę europejską epoka romantyzmu. Postulat ten utrwalił się jako pewien ideał i w tej postaci funkcjonuje do dziś. Ale czy zawsze zdajemy sobie sprawę, że warunki historycznego "dziś" są zupełnie różne od ówczesnych? Oraz czy często zadajemy sobie pytanie, na ile w nas samych ten ideał jest jeszcze żywy? My w Polsce mamy jeden ważny powód, aby nieostro widzieć panującą na tym polu sytuację w dzisiejszym świecie. Ten powód, to analogia między sytuacją polityczną naszego kraju dziś a w epoce romantyzmu. To na pewno jakoś deforma nasze widzenie problemu.

W kraju tak przodującym kulturalnie i gospodarczo jakim była Francja w dziewiętnastym wieku już w połowie tamtego stulecia musiało dojść do przełożenia romantycznego ideału wolności artysty na konkrety ekonomiczno-społeczne. W dziedzinie sztuk plastycznych objawieniem stała się wówczas nowa instytucja: prywatna galeria sztuki. Początkowo przyjmowana nieufnie, galeria prywatna szybko zrobiła furorę, gdyż jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki likwidowała za jednym zamachem dwie uciążliwości: przeżytek feudalizmu w postaci psychicznej zależności artysty od mecenasów i nową zależność która zdążyła już wówczas wykształcić się i dokuczyć, szczególnie właśnie we Francji - od biurokracji państwowej. Dzięki prywatnej galerii stosunki artysty z nabywcą jego dzieł zostały wprowadzone na płaszczyznę rzeczową, czysto handlową. Nie wdając się w niuanse /galeria prywatna stała się skutecznym równoważnikiem dawnych form ale ich całkowicie nie wyparła/ wystarczy tutaj przypomnieć lawinowy rozwój prywatnych galerii w Europie, szczególnie w krajach gdzie bogata była burżuazja. Początkowo wyglądało to bardzo zachęcająco. Wykształcił się nawet szlachetny, owiany legendą typ "bezinteresownego handlarza", handlarza - miłośnika sztuki, typ zresztą bez porównania rzadszy w rzeczywistości niż w legendzie.

Wszystko to już dawno należy do przeszłości. Mimo, że Europa i Ameryka pokryte są siecią prywatnych galerii, instytucja ta zdegenerowała się niemal całkowicie i obecnie działa jako narzędzie zniewolenia artysty i deformacji procesu twórczego.

Czytając na przykład opis otwarcia Salonu Odrzuconych w 1869 roku, zawarty w "Dziele" Emila Zoli, uświadamiamy sobie ogrom przełomu, jaki od tamtej pory zaszedł w stosunkach artysty z odbiorcą: "Każdy obraz miał swój sukcesik, ludzie nawoływali się z daleka, żeby sobie pokazać coś fajnego, dowcipy nieustannie krążyły z ust do ust /.../ Zanosilo się na skandal. tłum jeszcze bardziej wzrósł, twarze czerwieniały od gorąca; a każda z tych twarzy, z rozdziawioną gębą durnia, co wydaje sądy o malarstwie, wyrażała i ukazywała innym sumę płaskich żartów, nieoczekiwanych wniosków, złości i tępej drwiny, jaką jest tylko w stanie wyzwolić z głupoty mieszczaucha widok oryginalnego dzieła". /Przekład Hanny Szumańskiej-Grossowej, Warszawa 1960/. W porównaniu z tamtą publicznością sprzed 120 lat, publiczność dzisiejszych wystaw, nawet najbardziej awangardowych, wydaje się artyście już całkowicie "ujarzmiona". Za tym przekonaniem artysty kryje się jednak jego dezorientacja, gdyż nie wiadomo napewno kto kogo ujarzmił.

W tradycyjnych społeczeństwach historycznych granica między tym, co w sztuce trzeba, a tym co wolno, była dość wyraźna. Gdy artysta uczynił zadość pewnym wymaganiom tematycznym oraz ikonograficznym, reszta zależała od niego. Mecenas często nie domyślał się nawet, że ta reszta była dla artysty wszystkim. Z drugiej strony apetyty twórców na swobodę nie były tak rozbudzone, jak obecnie. W praktyce oznaczało to, że artysta zadawał się mniejszym zakresem swobody i nie czuł się nieszczęśliwy, gdy uświadomił sobie /w epoce romantyzmu/, że absolutna wolność twórcza jest jego ideałem, uśracił szczęście.

Pod koniec ubiegłego wieku i na początku stulecia bieżącego w oświeconych warstwach zdemokratyzowanego społeczeństwa burżuazyjnych dość szeroko upowszechniła się wiedza o sztuce i procesie twórczym. Przyczynili się do tego swą działalnością sami artyści. I oto nabywca dzieła sztuki zaczął sobie uświadamiać, że kupuje produkt wolności twórczej. Zaczął rozumieć, że za swe pieniądze /stosunkowo niewielkie/ otrzymuje więcej, niż otrzymywał kiedykolwiek najpotężniejszy władca.

Ponieważ od starej zasady kto płaci ten wymaga, zdarzają się tylko bardzo nieliczne wyjątki, niopotrzymane rozpoczęły się proceder coraz wyraźniejszego kształtowania dzieła sztuki na miarę wyobrażeń nabywcy o wolności twórczej artysty. Naturalnym sprzymierzeńcem - oczywiście nie artysty lecz nabywcy - okazał się handlarz. On to zaczął wywierać nacisk na artystę. Nacisk ten przybiera postacię bardzo różną: od trywialnie wprost formułowanych żądań do zawaolowanego aluzji i urabiania atmosfery wokół twórcy z kupowaniem krytyki artystycznej włącznie. Zależy to od poziomu kontaktów. W rezultacie artysta udaje, że to co dostarcza handlarzowi jest autentycznym produktem jego wolności twórczej. Handlarz udaje, że nie zauważa, iż artysta udaje, zaś nabywca ... być może naprawdę nie zauważa. W każdym razie kołtun żyje. Obecnie przybrał postać miłośnika sztuki nowoczesnej. Nierazdka nawet krytyka-menagera, specjalisty od sztuki nowoczesnej, którego rola polega na sterowaniu artystą, reklamowaniu go i ułatwianiu mu kontaktów. Zresztą inteligentny artysta sam wie jak powinien tworzyć, aby jego utwór został sprzedany.

Można mieszkać w Polsce Ludowej, ale jeśli drogą kontaktów z zagranicznym rynkiem sztuki /kontaktów jakie upragnionych/ wpadło się w te sidła, podlega się temu samemu uzależnieniu. Nie podlegają mu tylko artyści wchodzący w skład nader wąskiej elity /ale taka elita istniała i w średniowieczu/, którzy mogą

stawiać swoje warunki. Żaden z artystów tworzących w Polsce, nawet najwybitniejszy, nie może marzyć o dostaniu się do tej elity, bo trzoba wyraźnie powiedzieć, że sama wybitność nie wystarczy, aby się do niej dostać. Jest to sprawa oznymków, których analizować tu nie sposób.

† x x

W paru krajach Europy /w Rosji, Włoszech, Niemczech, Hiszpanii/ funkcjonowanie tej subtelnej maszyny zakłóciły swego czasu brutalnie stalinizm i faszyzm, choć właściwie tylko w Rosji i Niemczech można było mówić o totalnej zmianie zasady. Stalinizm i hitlerizm wprowadziły nową zasadę opartą na starych przesłankach, ale doprowadzając do takiej skrajności, jakiej nigdy nie było w feudalizmie: całkowitą zależność artysty od określonego z góry zamówienia państwowego, egzekwowanego pedantycznie również w płaszczyźnie estetycznej. Zasada ta narodziła się w stalinowskiej Rosji i w złagodzonej postaci funkcjonuje tam do dziś.

W latach pięćdziesiątych kultura polska weszła w orbitę socrealizmu, ale weszła z zupełnie innymi tradycjami niż kultura rosyjska w latach trzydziestych, ze względu na nikłe w Rosji a żywe u nas tradycje demokratyczne. Obecnie, w związku z ogólnym terrorem, można usłyszeć wygaszane prognozy, że socrealizm powróci. Moim zdaniem prognozy takie są nadmiernie uproszczone. Rzeczywistość będzie bardziej skomplikowana i przyniesie o wiele większe trudności z odnalezieniem się w niej niż stworzyłoby lansowanie jednoznacznego socrealizmu. Nawet w ZSRR, gdzie praktykowany jest nadal, został on zaniechany jako monometoda. Socrealizm bez żenady odbierał artystę prawo do wolności twórczej. Nie wytrzymał naporu życia szczególnie w Polsce. Nie jest przypadkiem, że w obrębie "obozu socjalistycznego" właśnie w Polsce i na Węgrzech został wypracowany nowy model wykorzystania sztuki i artysty przez władzę. Model ten zakłada, że nie odbiera się artyście wolności, lecz się ją przywłaszcza, aby nią manipulować.

Model ten funkcjonuje w paru wariantach, zależnie od potrzeb władzy. Wariant najbardziej trywialny można by nazwać wolnością ograniczoną "z tematem". Żąda się tylko realizacji określonego tematu, zostawiając całkowitą swobodę wyboru środków wypowiedzi. Jest to w dzisiejszych czasach psychologiczny fałsz i bzdura z punktu widzenia estetyki, nawet marksistowskiej. Artysta wie o tym doskonale, jednak nierzadko udaje, że nie wie. Mimo swej trywialności, wariant ten był stosowany ze szczególnym powodzeniem w latach siedemdziesiątych. Władza mimo wszystko lubi być sławiona, zaś artyści mimo wszystko potrzebują pieniędzy. Toteż należy się liczyć z żywotnością tego wariantu także w przyszłości. Ale w sytuacji lat osiemdziesiątych, dla władzy tak trudnej, ważna jest nie tylko sama sztuka, co artysta jako jej "przedstawiciel". W nowoczesnym państwie totalitarnym sztuka nie musi mieć koniecznie charakteru bezpośrednio propagandowego /choć i taki charakter przybiera zależnie od potrzeby/. Artystę może być przydzielona o wiele subtelniejsza rola propagandowa: reprezentanta wolności twórczej wobec własnego społeczeństwa i wobec zagranicy. Oczywiście wolności w ramach zakreślonych przez przedstawicieli władzy.

Istnieje więc głęboka analogia między zniewoleniem artysty przez handel sztuką w kapitalizmie i w naszym nowoczesnym totalitarnym modelu popierania twórczości. Mimo odmiennego społecznego podłoża tych zjawisk tam i tu działa pewna perwersja: nie wy-

starczy, że dzieło sztuki zawicra okroślone treści i jest dobrze wykonane; musi być jeszcze manifestacją, wolności twórczej, ale manifestacją skrojoną na miarę pojęć tego, kto za nią płaci.

Nasi i węgierscy partyjni działacze od polityki kulturalnej zrozumieli niejedno po 1956 roku i okazali w tym względzie znacznie więcej elastyczności niż ich sowieccy koleldzy. Jeżeli nowy model polityki kulturalnej przyjął się w ZSRR tylko w ograniczonym zakresie, to z powodu innych tradycji. Tam władza nie może przezwyciężyć swej nieufności wobec słowa "wolność". U nas potrafiła twórczo wykorzystać lokalne przywiązanie do tego słowa. Bezbiędnie różpoznał to pewien rosyjski intelektualista, który przyjechał do Polski z ZSRR w połowie lat siedemdziesiątych i zawarł swą diagnozę w lapidarym zdaniu: "Was kupili za swobodę".

W odróżnieniu od zasady socrealizmu, nowa zasada nigdy nie została wyłożona teoretycznie. I nie może być wyłożona, bo jej siłą jest działanie na podświadomości. Jak wiadomo mechanizmy podświadomości działają tak długo jak długo nie wydobędzie się ich na płaszczyznę świadomości.

Czy nie istnieją we współczesnym świecie obszary sztuki całkowicie niezależnej? Istnieją, ale w większości poza oficjalnym obiegiem wartości /handlowym, politycznym/ lub na jego peryferiach, a co za tym idzie poza oficjalnym obiegiem informacji lub na jego peryferiach. Działający w tym obszarze ludzie, to dobrowolni uczestnicy współczesnego, nienazwanego Salonu Odrzuconych. Żyjemy bowiem w epoce informacji, ale informacji sterowanej przez handel i politykę. Dlatego za jakies sto lat historię sztuki dwudziestego wieku z pewnością trzeba będzie pisać na nowo.

Dramatyczne słowa rosyjskiego intelektualisty brzmią oiaęle jak memento. Należałoby jeszcze przetłumaczyć je na parę języków takich jak niemiecki, francuski, angielski. Istnieje u nas nadal okno na Zachód. W tej chwili wprawdzie nie całkiem otwarte, ale i nie całkiem zamknięte. Ot - niedomknięte. Warto pamiętać o widoku jaki się z niego roztacza. Co pozostaje? Czujność i podejrzliwość - przede wszystkim wobec samego siebie.

Jeżeli tu ktoś powie, że nie napisałem tu nic nowego, chętnie przyznam mu rację. I przypomnę artykuły Andrzeja Osęki publikowane na łamach tygodnika "Kultura" w latach 1966-1969 zebrane w książce tegoż autora "Poddanie Arsenalu", wydanej w roku 1977 przez "Arkady". /Czteroczęściowy cykl "Problem wyboru" 1966; czteroczęściowy cykl "Zdrada krytyków", 1966; "Strach artysty" 1968; czteroczęściowy cykl "Zawód: artysta" 1969/. Bez żadnej przesady można je było wtedy nazwać głosem sumienia czasu bieżącego i lat nadchodzących. Czy wywarły jakikolwiek wpływ na życie artystyczne lat siedemdziesiątych? Dostłownie żadnego. Widoczne są prawdy, które należy wciąż przypominać.

SZTUKA POLSKA PO 1945 ROKU

Waldemar Baraniewski

WOBEK REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

Starają się na potrzeby naszej sesji znaleźć wśród interesującego mnie materiału takie wątki, które by w sposób mało instrumentalny i jednocześnie możliwy do uchwycenia ogniskowały problemy realizmu socjalistycznego, zwróciłem się w stronę zagadnień budzących wciąż żywe i namiętne spory, w stronę postaw zajmowanych wobec socrealizmu. Nie będę mówił prawie zupełnie o produkcji artystycznej tego okresu, ozy też teorii wspierającej doktrynę, a jedynie o uwikłaniach, podłożu decyzji, strategiach wyboru. Już chociażby z tego powodu tekst ten nie może się wydać metodologicznie wątpliwy. Nie definiuję na przykład w jakiś specjalny sposób pojęcia postawy poza tym, że jest to dla mnie określony całokształt zachowań wobec pewnego zjawiska. Nie przeprowadzam także systematycznego wywodu, a wprost przeciwnie, w sposób dość dowolny wybieram trzy momenty, trzy sekwencyjne spotkania z socrealizmem, by ukazać jakie wymuszał reakcje i dlaczego. Sekwencje te noszą daty - 1933, 1949, 1956. O ile druga i trzecia nie wymagają specjalnego uzasadnienia, to pierwsza może się wydać wątpliwa. Nie traktuję jej zresztą na równych prawach z pozostałymi. W tym wypadku nie tyle data ma znaczenie co wyrażenie jakie wówczas miało miejsce, a stawet nie ono samo, tylko wyrażone przy jego okazji sądy, zmanifestowane postawy. Posłużyły mi one za przykład stanowiska zajmowanego wobec socrealizmu w latach 30-tych.

I jeszcze jedno konieczne wyjaśnienie - zwrotu "wobec socrealizmu" używam w znaczeniu nie tylko "w stosunku do czegoś, w porównaniu z czymś" ile "w obliczu czegoś".

Spotkanie pierwsze

Pierwsze bliskie spotkanie artystów polskich ze sztuką sowiecką miało miejsce w 1933 roku. Nie sposób nie zwrócić uwagi na tę datę. W polskiej historii literatury istnieje określenie "cezura 1932 roku" na oznaczenie zmian zachodzących w kulturze literackiej dwudziestolecia. Twórcy pierwszej awangardy, po okresie burzy i naporu zaczynają powoli przechodzić na pozycje kombatanckie. Tradycja awangardy stabilizuje się. Pokolenie młodych pragnie podjąć rewizję tej tradycji zarzucając swym poprzednikom "żywot z renty od kapitału Zwrotnicy", a także - co chyba ważniejsze - indyferentyzm w podchodzeniu do zagadnień społecznych. Młodzi akcentują w swojej krytyce konflikt twórcy awangardowego z kulturą oficjalną i wynikającą z tego sytuację wyobcowania. Język, w którym formuluje swoje manifesty pełen jest rewolucyjnej retoryki. Bo też i problemy, którym się oddają nie są tylko, ozy głównie problemami artystycznymi. Te schodzą na

plan dalszy ustępując miejsca dyskusjom nad rolą artysty i jego udziałem w życiu publicznym, nad miejscem jakie wyznacza sobie w społeczeństwie. Okres raptownego upolitycznienia jest też czasem wyraźnej polaryzacji poszukiwań twórczych oraz instytucjonalizacji działań artystycznych. Coraz silniej także w tych latach zaznacza się związek między awangardą a powstającą kulturą masową.

Na tak, z grubsza zakreślonym tle dochodzi do pierwszej prezentacji sztuki sowieckiej w Polsce. W marcu 1933 roku zostaje otwarta w salonie Instytutu Propagandy Sztuki "Wystawa sztuki sowieckiej ZSRR". Zorganizowana w momencie poprawy stosunków politycznych między Polską a Rosją sowiecką była bez wątpienia wydarzeniem głównie politycznym. Jednak ponad 20 tysięcy zwiedzających wystawę, co nie tylko w ówczesnych warunkach było rzeczą raczej niezwykłą /londyńska Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu w 1935 roku miała podobną frekwencję/ wskazuje skalę zainteresowania z jakim spotkała się ta ekspozycja. Zainteresowania dodają bardziej obyczajowego niż artystycznego. A jednocześnie zastanawia. Z naszej perspektywy, po późniejszych doświadczeniach ciśnię się na usta pytanie - co było przyczyną takiej popularności wystawy sowieckiej. Bez względu na to, na ile była to popularność sprowadzająca rzecz samą do egzotycznej osobliwości.

Przy lekturze licznych omówień i recenzji z wystawy uderza obecny w nich silny wątek refleksji nad sztuką... polską. Wydawać by się mogło, iż wystawa w sposób nieco paradoksalny zogniskowała w sobie problemy, którymi żyli artyści polscy. Konieczność rozstrzygnięcia pewnych kwestii postawiła przed nimi zmieniona sytuacja lat 30-tych. Propozycja realizmu socjalistycznego w kilku swych wątkach zdawała się podsuwać rozwiązania owych dylematów. Były to przede wszystkim zagadnienia miejsca twórcy w społeczeństwie, podstaw bytowych artystów, ale także idowości sztuki - jej funkcji jako aktywnego podmiotu przetwarzającego rzeczywistość.

Postawę zajętą przez sporą część środowiska artystycznego wobec propozycji socrealizmu zaprezentuje na przykładzie reakcji organizatora wystawy ze strony polskiej Władysława Skoczylasa. Omawiając wystawione obrazy sprowadza on problem realizmu socjalistycznego do sztuki propagandowej i w tym widzi konieczność, dla której operuje ona formami realistycznymi. Dla nas szczególnie interesujące są jego uwagi dotyczące problemu sztuki tematycznej - zagadnienie czy i na ile temat narzucony artyście krępuje jego swobodę twórczą. Rozstrzyga to w sposób charakterystyczny "Szkodliwym w rozwoju sztuki wydaje się nie narzucanie tematu artyście, a tylko narzucanie mu formy stylistycznej". Już to stwierdzenie zastanawia. Najciekawszą jednak częścią uwag Skoczylasa są fragmenty poświęcone sytuacji bytowej artystów. "Artyści - pisze - są tam zrzeszeni w olbrzymich związkach zawodowy, w niektórych ośrodkach mieszkają we wspólnych domach i stale pracują na zamówienie dla państwa, fabryk, kooperatyw i klubów. Pracownie i materiały do pracy są im przydzielane na podstawie przedłożonego zapotrzebowania; często organizowani w grupy artystów na zadany temat. Poza tymi zamówieniami publicznymi podobno mogą pracować i dla siebie, ale konsument prywatny prawie nie istnieje". Skoczylas przyznaje, że nie są to warunki, które mogą zachwycić artystę zachodnioeuropejskiego, ale - dodaje - "Jeśli weźmiemy pod uwagę i drugą stronę medalu, to znaczy fakt, że konsument prywatny u nas jest prawie na wymarcu, a zamówień publicznych wcale nie ma, to i u nas los artystów, nie opierają-

cyh się o jakąś posadę nauzycielską przedstawia się pomuro". Na koniec stwierdza nostalgicznie, że sztuka artysty sowieckiego znajduje zastosowanie w życiu - "zamówienia publiczne nie pozwalają mu umrzeć z głodu". A oto wnioski, jakie wyciąga Skoczylas ze swego zetknięcia się ze sztuką sowiecką. "Z tych względów, bez koniecznego zachwycenia się ustrojem społecznym w sowietach, drogi rozwoju sztuki w tak odrębnych stosunkach należy śledzić z uwagą, a niewątpliwie znaleźć tam będziemy mogli wiele przykładów, które z korzyścią dla naszej sztuki moglibyśmy zastosować u nas. Myślę tu przede wszystkim o zastąpieniu coraz bardziej ginącego prywatnego mecenasa przez gminy, związki, stowarzyszenia i różne instytucje społeczne".

A nie były to sądy formułowane okazjonalnie, ale związane ściśle z problemami jakie musiał rozstrzygać polski artysta przekonuje fragment innego tekstu Skoczylasa z końca 1933 roku dotyczący Zjazdu Plastyków. "Artysta, który pragnie by sztuką jego interesowało się społeczeństwo, musi znaleźć silniejszy kontakt z życiem i jego potrzebami. Nie ulega wątpliwości, że sztuka jako funkcja nadrzędna w życiu została zapchnięta ze swego dotąd dominującego stanowiska i usunięta została na plan dalszy zainteresowania społeczeństwa. Te wszystkie okoliczności zmuszają artystę do organizowania się nie tylko w obronie własnego bytu, ale także dla podtrzymania dotychczasowego prestiżu sztuki".

Dla porządku należy przypomnieć, że w roku następnym m.d.n. z inicjatywy Skoczylasa powstał Blok Zawodowy Artystów Plastyków. Nie chcę bynajmniej sugerować, iż było to w jakikolwiek sposób związane ze spotkaniem ze sztuką sowiecką. Nie ulega jednak kwestii, że Skoczylas odnalazł w propozycji socrealizmu wątki zbliżone do własnej diagnozy przyczyn kryzysu sztuki współczesnej. Rzecz charakterystyczna, że przytoczone uwagi nie dotyczą w zasadzie sztuki, ale zewnętrznych wobec niej kształtujących się warunków życia społecznego /izolacja artysty, zagrożenie sztuki/. Jest w tym fakcie zarówno coś z ducha lat znaczonych "ucieczką od wolności". Jak i być może ślad nowych strategii artystów, których sztuka zaczyna traćć dynamizm i ustępować z pozycji czołowych. Stąd owa chęć oddania się w opiekę, tworzenia instytucji, szukania oparcia w państwie.

Sądy podobne do przytoczonych padają z ust młodego awangardowego poety, jednego z nielicznych wiernych uczniów Peipera - Lecha Piwowara. W rozmowie ze Stefanią Zahorską o nowych drogach sztuki sowieckiej /opublikowanej w Tygodniu Artystów/, Piwowar uważa, iż idee w sztuce współczesnej, którą nazywa mieszczańską, są gorączkową próbą wyjścia z samotności, w jakiej znaleźli się artyści, są - za wszelką cenę, nawet dziwactwa i śmieszności - szukaniem popytu, którego nie ma". Prawdziwy rezonans społeczny - który według niego zdobyła sztuka sowiecka zawdzięcza ściślym związkom ze społeczeństwem. Idee tej sztuki "Wytwarzają.../ publiczność, społeczeństwo, masę, tłum ludzi namiętnie, głęboko prawdziwie ogarniętych potrzebą sztuki, swojej sztuki. Masa ta w w aktywny, narzucający się sposób żąda odbioru w sztuce swojej rzeczywistości włąć swojej pracy, wyników budownictwa, warunków życia, konfliktów, radości w tych warunkach powstałych". Ileż w tym tekście elementów awangardowej retoryki. Masa, tłum ludzi, są nie tylko pozostałościami peiperowskiego słownika, one na sposób awangardowy konstytuują obraz socrealizmu, jako sztuki autentycznej związanej z potrzebami człowieka, będącej zaprzeczeniem sztuki oficjalnej. Piwowar eliminuje ze swego opisu artystę - dziełem rzadka, wrecz jć powołując abstrakcyjne siły działające w historii.

Podobnych sądów można przytoczyć więcej. Socrealizm przybiera w nich często postać argumentu używanego we własnych sporach, nie podstawowego, nie rozstrzygającego, ale traktowanego jako coś realnego możliwego do przyjęcia. Krytyka sztuki radzieckiej nie wychodzi poza krytykę stylistyki, gustu artystycznego. Nikt nie dostrzegał rzeczywistych zagrożeń dla sztuki, niesionych przez socrealizm.

Na zakończenie przeglądu postaw wobec socrealizmu jakie zmanifestowały się z okazji wspomnianej wystawy chciałbym przytoczyć dwa głosy traktujące o architekturze - również, tak się składa, z 1933 roku.

W kilku numerach "Architektury i Dudownictwa" Edgar Norwerth /do 1924 r. profesor uczelni architektonicznych Moskwy i Leningradu/ publikuje artykuły poświęcone przełomowi w architekturze radzieckiej, a ściślej przełomowi w ustosunkowywaniu się sfer rządzących do zadań i celów architektury w Republikach Sowieckich. Norwerth jednoznacznie potępia architekturę, która zapanowała po rewolucji i chwali zdecydowany zwrot jaki w niej następuje "od anarchizującej fantazji - do mocnych uzasadnień, od maszynizmu do klasyki, od inżyniera - artysty do półnowartościowego architekta". Norwerth sam zwolennik tradycjonalizmu jest zaskoczony tym, że bolszewicy opowiadają się po stronie tradycji. Dla niego architekturą "bolszewicką" była architektura awangardy zrywająca z "uniwersalnymi prawami teorii kompozycji". Bez nich "architektura pływa na powierzchni lekkiego modernizmu - pływa po macaku, mieszając w jednym machnięciu ogonem kościół z dancinikiem, pocztę z warsztatem, aptekę z kabaretem". Powrót do do prawideł warsztatu łączy Norwerth z wypukleniem artystycznego powołania architekta, dla którego zagrożeniem było sprowadzenie go do roli konstruktora techniczno-funkcjonalnych rozwiązań. Jak więc widzi przyjął, czy raczej akceptacja propozycji socrealizmu także i w tym przypadku wiązała się z nadzieją na "odżyłskanie" przez artystę właściwego statusu i miejsca w społeczeństwie. Jest faktem nie bez znaczenia, że Norwerth wspiera swoje wywody bezpośrednimi świadectwami architekta sowieckiego Anatola Żukowa, publikująco jego artykuł zawierający omówienie przełomu socrealistycznego, oraz uwagi o architekturze polskiej. Jako ciekawostkę możemy podać, iż Anatol Żukow był bezpośrednim nauczycielem i mistrzem Edmunda Goldzanta, późniejszego głównego teoretyka architektury socrealistycznej w Polsce/.

Rok 1933, przy którym pozostajemy stanowić cezurę także dla architektury awangardowej. Na rok 1934 wyznacza Andrzej Olszewski pojawienie się nurtu określanego przez niego jako "półmodernizm lat 30-tych". Jego cechą jest umiarkowanie i uspokojenie form, powierchowność stosowanych rozwiązań zaczerpniętych z repertuaru awangardy, rezygnacja z reguł oszczędności w środkach wyrazu. Tendencję tę oddają dość dobrze określenia Norwertha o "konieczności większego nacisku na stronę artystyczną architektury".

Pojawienie się tych tendencji zbiegło się dokładnie w czasie z dwoma wydarzeniami w architekturze sowieckiej /konkurs na Pałac Sowietów i wzniesienie domu przy ul. Mochowej w Moskwie według projektu akademika Żołtowskiego/, które spotkały się z uwagami i aprobującym przyjęciem przez architektów polskich. Henryk Mayzner na łamach "Pionu" pod wymownym tytułem "Próba ataku na nową architekturę" próbuje dać odpór tendencjom do upatrywania w budowlę Żołtowskiego punktu zwrotnego w rozwoju współczesnej architektury "Architekci zachodnioeuropejscy, odwracający się dotąd od zgubnego wiatru ze wschodu, poczynają teraz z aplauzem podnosić wartość nowego kierunku, przypisując mu cudowną mo-

zdolną uzdrowić naszą architekturę". Przy okazji konkursu na Pałac Sowietów pisze: "Fakt powyższy urósł u naszych rodzimych interpretatorów do roli niezwykłego zjawiska. Podkreślono z uznaniem, że już nie tylko architektki, ale i ludzie stojący u steru władzy wraz z opinią publiczną domagają się czegoś więcej niż suchego funkcjonalizmu i otwierają oczy na piękno dawnej, nieśmiertelnej architektury".

Sądzę, iż nawet z tak pobieżnego przeglądu dość jasno wynika szczególne znaczenie lat 1932-1934 dla ukształtowania się w Polsce czegoś na kształt gotowości do przyjęcia oferty realizmu socjalistycznego.

Spotkanie drugie

Wojna nie przerwała linii "tradycji" awangardy. Niewiele również zmieniła w obrazie doświadczeń artystycznych twórców z innych środowisk. Przetwarzały czas wojny zarówno dylematy estetyczne lat 30-tych, jak i ostre podziały między środowiskami. Uległo co prawda pewnej polaryzacji stosunek do sztuki i sztuki, przeniesionych z lat 30-tych. W interesującej nas tu tej sferze postaw wobec zjawiska socrealizmu zasadniczo zmiany nie zachodziły. Pierwsze lata powojenne nie wymagały zresztą rewizji postaw. Realizm socjalistyczny jeszcze się nie pojawił jako przesłanka samookreślenia.

Postawy wobec socrealizmu w końcu lat 40-tych w Polsce były, przynajmniej dla części artystów, konsekwencją postaw zajmowanych wobec sztuki w ubiegłej dekadzie. Odrzucało jak w latach 30-tych możliwości ingerencji w sferę form artystycznych /przypominam uwagę Skoczylasa o "możliwości narzucenia sztuki tematycznej"/.

W Polsce Ludowej rozpoczynał się wówczas okres realizowania jednego z naczelných haseł propagandy - zaangażowania sztuki. Gdybyśmy przyjęli za wyróżniający właśnie ten fragment postulatów awangardy, pozostawiając problemy formy, warsztatu, działań - to możemy powiedzieć, iż awangarda była przesłanką zdania, którego socrealizm był wnioskiem. Włodarczyk pisząc o tym stwierdza "socrealizm i awangardę dzielił gust".

Właśnie w 1949 roku pojawiły się koncepcje, które wychodząc jakby z podobnych założeń rozbijając proces twórczy na "pracę eksperymentalną" /czyli problemy formy/ i "pracę realizatorską" /wykonywanie ludzkich i komunikatywnych zamówień czyli zaangażowanie/. W swoistej dialektyce tego procesu miałyby dojść do wygaśnięcia "potrzeby osobnego malarstwa eksperymentalnego". Janusz Bogucki pisze wówczas: "Jeżeli Fougeron, nie zaprzepaszczaając swych poprzednich osiągnięć wziął, się śmiało do realizmu, dlaczego nie miałby u nas na to samo odważyć się Kantor? Podkreślił tylko odważyć się to znaczy dorosnąć, dojrzeć do takiej decyzji. W innym tekście jest to dokładniej powiedziane, artysta powinien przejawiać "gotowość do twórczej rezygnacji z inteligentkiego wyspiarstwa". Czyż nie czujemy w tym atmosfery uroczych lat 30-tych? Upolitycznienie, umasowienie, upowszechnienie sztuki w Polsce Ludowej stwarzało paradoksalnie ogromne możliwości realizowania tego modelu twórcy, o który dopominali się artyści w latach 30-tych.

Właśnie model bycia lub nie bycia artystą wyznaczał, albo lepiej powiedzieć różnicował postawy wobec socrealizmu na początku lat 50-tych. Grunt pod decyzje aprobujące socrealizm przygotowały dyskusje lat 30-tych - teraz wszystko zależało od artysty. Być artystą teraz oznaczało wyjść z getta artystyczności, zwrócić się w stronę żywego odbiorcy, porzucić samotność twórcy.

W radiowym przemówieniu Eugeniusz Eibisch stwierdza; "Oderwany od życia i do niedawna nikomu niepotrzebny artysta będzie ponownie ze społeczeństwem związany, w pierwszym rzędzie dzięki zjednoczeniu partii". Tym, którzy się na to decydują państwo zapewni opiekę. Również z okazji Kongresu Zjednoczeniowego Zbigniew Prończaszko mówi: "Kongres Zjednoczeniowy umacnia nasz ustrój, który jak żaden inny, bardzo wysoko oceniają wartości, rolę i znaczenie sztuki otacza wyjątkową opieką jej pracowników artystów".

Tak konstytuującej się wówczas postawie akceptacji socrealizmu przez artystę, zbudowanej na zgodzie na pełnienie r o l i artysty - odpowiada postawa nieakceptacji. W tym wypadku, by nie pojąć roli artysty wystarczało milczenie.

Zestawmy dwa świadectwa, opisy tych postaw.

Witold Gombrowicz: "poczęli zmieniać skórę, przyswoili sobie gładko nową wiarę i w ogóle zaczęli tańczyć jak im zagrano. Pisarze! Lecz właśnie w tym sęk, że byli to pisarze, którzy za nic nie chcieli przestać być pisarzami, gotowi do najbardziej heroicznych poświęceń, aby tylko utrzymać się przy swoim pisarstwie".

Jan Józef Szczepański: "nieuczestnictwo "wynikało /.../ nie tyle z mojej żelaznej woli, ile z głębokiego przekonania, że nie muszę być pisarzem. Nie uważałem tego za jedyny sposób na życie". To niezwykle doniosłe świadectwo mimo, że nie przekazane wprost - są wartości ważniejsze od tych, które wyznacza chęć bycia artystą.

Między tymi postawami wobec socrealizmu, jako trwały element "mediacji" znajdowało się kuszenie, wabienie. A także zagrożenie rezygnacją lub zwątpieniem. Bowiem milczący artysta mógł domniemywać, że milczeniem może trwać wleczniczo.

W twórczości Miłosza, przez pierwsze lata pobytu zagranicą pojawia się przeświadczenie, że opuszczając Polskę przegrał jako poeta.

Zbigniew Herbert pracuje w Centralnym Zarządzie Torfowisk, ale "pod stołową maską kryje się - jak pisze Tyrmand - rozpacz człowieka, który boi się, że przegra życie w niepoważnym pokierze historii, w którym stawką było ideologiczne przywiązanie i honory".

Sam Tyrmand w swoim "Dzienniku" daje przejmujący opis zmagania z pokusami, z "cukierkowymi landszaftami", które wabiły, przyciągały wzrok i duszę. Kusili również znajomi, którzy się "wysługiwali", a którym Tyrmand "psuł ład pewnych konieczności".

W "Zniewolonym umyśle" Miłosz tworzy opis tego, co ze sobą zrobili znaczna część polskich intelektualistów w latach 50-tych. Próbuje odpowiedzieć na pytanie czy przy pomocy takich chwytów wchłonęła ich nowa rzeczywistość. Nim edniesiemy jego wnioski do interesującego nas zagadnienia postaw wobec socrealizmu, warto za ostatnim interpretatorem tej książki wprowadzić ważne dla nas uściślenie. Mechanizm opisany przez Miłosza tylko w niewielkim stopniu odnosi się do postaw ludzi młodych. W oparciu oń można bez ryzyka poważnego błędu opisać postawy "aktywnych" urodzonych między 1895-1915. Umownie nazwiemy ich profesorami. Opis postawy uczniów jest znacznie trudniejszy.

Pokusimy się jedynie o wydobycie tych elementów postawy, które wobec socrealizmu konstytuują program aktywnego działania, powinność zachowania się w określony sposób, w skrajnych przypadkach nawet pragnienie takiego zachowania. Będzie to bez wątpienia wspomniane przywiązanie do pełnienia roli artysty oraz przyjęcie optyki historycyzmu i stąd płynące przekonanie o naukowo udowodnionym determinizmie. Tendencja do rezygnacji z niezależnego swojego i indywidualnego "ja". Resentymenty wobec "zaohodu", jego

kultury-sztuki. I rzecz najbardziej prozaiczna oraz najczęściej spotykana czyli racjonalizacja własnych ustępstw przez powolywanie się na konieczność obrony miejsca, wartości instytucji itd.

A postawy "uczniów"? Tu świadectw mamy w dalszym ciągu bardzo mało - przytoczę dwa dość charakterystyczne.

"Miałem wewnętrzne poczucie obowiązku, pozwalało mi na niedostrzeżenie tego o czym wiedziałem, a co było nie do przyjęcia. Miałem poczucie, iż postępuję właściwie, że tylko tak trzeba robić. Miałem ochotę to robić! Nie dziwiły mnie szybkie awanse, zaszczyty, wierzyłem, że się należą, że jestem lepszy". I ostatnie wypowiedziane przez Kazimierza Dejmka w końcu lat 70-tych. "Jeżeli niechętnie wdaje się w te rozrachunki z przeszłością, to może nie tylko dlatego, że wstydę się niegdysiejszej niedojrzałości, ale że wciąż podejrzewam siebie o pewną nieoczytostę postępowania w tamtym okresie. Czy nie za łatwo uznalem socjalizm za jedyną siłę twórczą i sprawczą naszej epoki? Czy to nie było związane z obojętnością zrobienia kariery? W pewnym wieku jest się tyleż głupim co agresywnym i bezczelnym. Nie ma się doświadczenia, wyobraźni i mądrości, z drugiej strony delikatności w stosunku do tego co było. I jeżeli się tworzy tego rodzaju sytuacja społeczna, że władza zaczyna używać takich smarkaczy, ludzi z dołów społecznych, ale także z innych kręgów, pod tym względem specjalnie nie przebierano, jednym słowem - tych nachalnych, agresywnych gówniarzy - arywistów i szozyna się ich wabić delikatnie, tak jak to się wtedy odbywało /.../ to wołać nie oip, oip kurki, do ziarenek, do ziarenek było takie bardzo domowe, bardzo ojcowskie... Otóż powstaje pytanie, dlaczego jedni na to oip, oip kurki idą, a inni nie? Dlaczego ja poszedłem, a niektórzy moi koledzy nie poszli?"

Spotkanie trzecie czyli długie pożegnanie

Przejście od milczenia do rozmowy jest zabiegiem trudnym! Podobnie zmiana języka. Gombrowicz omawiająco w "Dzienniku" "Zniewolony umysł" stwierdza, że chyba nie wszystko jest bankrutem w tym bankructwie. "Skłonny jestem - pisze szukać raczej możliwości rozwoju niż znamion ostatecznej katastrofy. Interesuje mnie pytanie jak dalece te pomure doświadczenia mogą zapewnić pisarzom-wschodu wyższość nad ich zachodnimi kolegami. Gombrowicz uważa, że istnieje swoisty rodzaj siły i mądrości "jaką zdolna jest zapewnić ezkoła fałszu, terroru i konsekwentnej deformacji". Pisarz z oddalenia widział to co nie dla wszystkich w kraju było jasne, że realizm socjalistyczny poddał próbie nie tylko artystów, ale przed wszystkim tradycje artystyczne, że nie będzie powrotu do sytuacji sprzed.

Czy wśród reakcji artystów na socrealizm jesteśmy w stanie znaleźć zjawiska potwierdzające intuicję Gombrowicza? Jeśli tak, to jakie kształty wybrały dla siebie "nowe możliwości rozwoju"? Wydaje się, że doświadczenie owych "nowych możliwości" było dane tylko pewnemu pokoleniu, które socrealizm traktować mogło jak swego rodzaju "groźne juvenilia". Cechą, która zdecydowanie wyróżnia postawę tych artystów, określających się wówczas wobec socrealizmu /a związanych z wystawą w Arsenał/ jest przejawiająca się w różnych formach i na różnych płaszczyznach nieufność wobec wartości zastanych, chęć sprowadzenia wszystkiego od początku. Od nowa, od podstaw, od elementarnych reguł egzystencji i na swój własny jedynie rachunek. To program, by użyć określenia z tamtej epoki - egzystencjalnego rewizjonizmu. Ukształtowa-

niu się nowej świadomości artystycznej towarzyszy nowa świadomość ogzystencjalna i budowany nie bez meandrow nowy kanon życia.

Z tak wymodelowanych postaw wobec realizmu socjalistycznego wynikała ponadto skłonność do analitycznego traktowania zadań artystycznych, do deformacji, niejednorodności stylistycznej. Nie miejsce tu na rozwijanie zagadnienia "artystycznych sposobów wychodzenia z socrealizmu, tego co na własny użytek nazwałem "stylizykami rozstania", ale chciałbym jedynie zaznaczyć, że proces ten wydaje się nadzwyczaj interesujący, a jego efekty decydujące dla późniejszych przemian i kształtu polskiej sztuki.

Postawa pokolenia Arsenalu była chyba jedyną w miarę spójną propozycją określenia się wobec socrealizmu. Dla większości artystów zarówno młodszych, jak i uczestniczących socrealizm gwałtownie przestał istnieć! Dy nazwać to zjawisko ówczesna krytyka stworzyła termin "pusty obszar", który gwałtownie wypełniali abstrakcjoniści. Nie ma przerwy w sztuce - mówił Próbóś - trzeba tylko nawiązać do postępowej tradycji!

A zapytamy teraz przewrotnie, czy był i jak wyglądał pusty obszar krytyki? Czytelnika tekstów rozrachunkowych uderzyłby chciałoby się powiedzieć niezrozumiałe lekceważenie przez krytykę problemu socrealizmu. Kierunek, który zawiadnął umysłami zniewolił całą niemal sztukę nikogo już nie fascynuje, jakby był błahostką. Warto w tym kontekście przypomnieć słowa Aleksandra Wata: "Na zachodzie, a najbardziej w przedśmiertnej Polsce, gdzie epizod rodzimego socrealizmu nigdy nie wyszedł poza stadium "lipy", grandy i "drętwej mowy" - nie docenia się siły i sposobów jego społecznego oddziaływania, bezpośredniego i pośredniego". Dodatkowo nieliczne analizy i porachunki odbywały się wewnątrz języka doktryny, więcej w nich inwokowały niż poszerzających rozumienie oświecających idei. Jakby cała krytyka była nastawiona na osiągnięcie satysfakcji, a nie na usunięcie zagrożenia. Dla porządku jednak spróbujemy sklasyfikować problemy, jakie stawiali sobie rewidujący doktrynę krytycy, postawy jakie zajmowali.

Programową nieufność, podobną do deklarowanej przez młodych malarzy wyraził np. Roman Zimand. Właściwym sobie stylem wołając: "nigdy już nie dam się nabrać na żaden zamknięty system estetyczny nawet gdyby się okazało, że system ten został opracowany wspólnie przez Picassa, Marię Dąbrowską i Dymitra Szostakowicza". Zimand przyjmuje postawę bliską rewizjonistom. Zastanawia się, czy możliwe jest w ogóle stworzenie współczesnej materialistycznej estetyki, zrealizowanie koncepcji estetyki ideowej "nie będącej jednocześnie hybrydą kłamstwa z kodeksem karnym". Drogę do tego widzi w rewizji ideologii - "markaizm - pisze - został zniszczony przez stalinizm. Niszczylimy go sami własnymi rękoma, a fakt że czyniliśmy to w najlepszej wierze, może wzmoczyć o nas najwyżej bliższą rodzinę i paru dobrych przyjaciół. Marksizm trzeba zacząć tworzyć na nowo" - kończy swój wywód.

Inni krytycy poddawali rewizji jakiś abstrakcyjny "socrealizm w ogóle" zakładając w ten sposób, że nie istniała jego specyficzna, polska mutacja, abstrahując niemal zupełnie od miejscowych uwarunkowań. Spór dotyczył ponadto nie sztuki lat 50-tych ale lat 30-tych i skupiał się na odnalezieniu źródeł i symptomów "wypaczeń" słusznych założeń. W głośnej swego czasu "Katastrofie proroków" Krzysztof Teodor Toeplitz przy-

mował postawę lekceważąco-dyskredytującą. Według niego przełom socrealistyczny jaki dokonał się w 1934 r. nie przyniósł ze sobą w wymiarze teoretycznym nic nowego i w zasadzie przełomem ani odkryciem nie był. Był nawiązaniem do kultury warstw zadowolonych a służył tylko "ukróceniu działalności artystów i sztuki okresu leninowskiego". Toeplitz wyraźnie przeciwstawia sobie dwa etapy - racjonalistyczno-oświeceniowy leninizmu oraz styl epoki stalinowskiej /dla tego właśnie rezerwując określenie realizm socjalistyczny/. Z polską sytuacją, gdzie nie istniał problem sztuki epoki leninowskiej a wyniki socrealizmu były podobne Toeplitz radzi sobie stwierdzeniem, iż stało się to "w związku z wciągnięciem sztuki i orbitę działań złej polityki. Pozornie demaskatorski język odpowiada pozornie demaskatorskiej postawie, a jest w gruncie rzeczy przemyślaną próbą ratowania założeń teoretycznych "racjonalistyczno-oświeceniowych" oddzielonych od praktyki rzuconej na pożarcie, bo i tak bez reszty skompromitowanej. W gruncie rzeczy Toeplitz swym wystąpieniem narzucał problematykę jałową i język jałowy.

Obrońcy realizmu socjalistycznego podejmuje się Stefan Morawski. Określa swe zadanie jako wyłuskiwanie doktryny realizmu socjalistycznego z doktryny żdanowowskiej którą była obrońcą. Polemizuje z Toeplitzem /nawet samym tytułem wystąpienia: "przeciw prorokom katastrofy"/ stawiając tezę, iż nieprawdą jest, że socrealizm powstał równoległe ze stalinizmem, bowiem jako sztuka idei, postaw, emocji właściwych epoce socjalizmu narodził się po rewolucji. Okres 1934-56 nie jest według niego antytezą wcześniejszej sztuki /jak chciał Toeplitz/, lecz jedynie degeneracją tych założeń, które tkwiły u podłoża poprzedniego etapu. Dokonuje tym sposobem niesłychanego poszerzenia zawartości pojęcia realizm socjalistyczny. W konsekwencji okres 1934-56, a nie 1949-56, umieszczony zostaje w deterministycznym ciągu rozwoju pewnej koncepcji artystycznej i pozbawiony swej specyfiki. Morawski dokonuje zmiany przedmiotów badanych, co pozwala mu na stwierdzenie, że realizm socjalistyczny jest to "przy wszystkich modyfikacjach zaistniałych w naszym układzie historycznym zjawisko analogiczne do najlepszych osiągnięć artystycznych i teoretycznych przeszłości". Postuluje uczynienie z socrealizmu teorii otwartej podejmującej polemikę z innymi teoriami i nastawionej na konfrontację z nowymi zjawiskami artystycznymi.

W rok później Morawski dokona dalszego poszerzenia znaczenia pojęcia realizm socjalistyczny. Przyjmując, iż jego desygnatem są wartości "związane z nowymi treściami zrodzonymi przez nowe warunki społeczne" uzna, że socrealizm to nie określony styl artystyczny a pogląd na świat.

Zastąpieniem dyskusji o realizmie socjalistycznym jest tocząca się w końcu lat 50-tych na łamach pism dyskusja o realizmie oczekująca na uważne opracowanie. Nie będę jej omawiał, gdyż według mnie nie zainicjowano jej wobec problemów socrealizmu i paradoksalnie nie socrealizm ją wywołał. Jej kontakty stanowią ówczesne koncepcje "nowoczesności". W ramach tej dyskusji podjęto próby wypracowania pojęć alternatywnych wobec takich określeń jak "sztuka nowoczesna", "współczesna". Lansowany wówczas termin "sztuka socjalistyczna" nie powstał w związku z socrealizmem ale wobec "nowoczesności".

Podstawy wobec realizmu socjalistycznego w latach 60-tych można w zasadzie sprowadzić do dwóch typów reakcji - lekceważenia, nie dostrzegania problematyki, pasji wyrażanych w języku i z perspektywy ideologii. To rozdzielenie jest wyraźnie od roku 1968, a ściślej do momentu, gdy przestaje odgrywać jakąkolwiek rolę myśl rewizjonistyczna stająca się inspiracją dla niektórych koncepcji sztuki /kultury/ socjalistycznej.

Socrealizm nie zniknął, stał się niewidzialny. Ludwik Flaszen już w 1958 r. opisał ten proces używając metafory muru, który "szedł, roztopiał się, rozpiyał, wyparował - nie było go już niemal. Pozostała tylko sama waliąca Głowa. A przecież trwa, trwa, wiem na pewno, że trwa. Tylko z Głową się pomieszał, za Głową się podaje, z nią się osmotycznie poprzenikał. I nie wiadomo już gdzie Mur a gdzie Głowa. Czasem nawet myślę, że głowa to Mur, a Mur to Głowa i zgola nie wiem co w co wali".

W inicjatywach władz cień muru pojawiał się wielokrotnie, ale jest to już inne zagadnienie, na które nie mamy jeszcze nazwy. Używając określenia socrealizmu mistyfikujemy problem. Dla mnie coś z ducha socrealizmu pobrzmiwa w specyficznych koncepcjach upowszechniania sztuki, które w gruncie rzeczy mają prowadzić do rozpadu elit opiniotwórczych, a także erozji pewnych obszarów kultury - stylizacji kultury.

Samo określenie przeszło zresztą zabawny proces przemiany funkcjonalnej. Jest świadomie wykorzystywane w roli negatywnej tradycji wówczas, gdy przez przypomnienie ma służyć zdyskredytowaniu niepokornego artysty.

Realizm socjalistyczny staje się modny. Dwanaście lat minęło od pierwszej konfrontacji dzieł socrealizmu ze współczesnością /1972 Kassel/. Ostatnie lata przyniosły jednak zastanawiające przyspieszenie w badaniach nad socrealizmem i to nie tylko w Polsce. U nas od końca lat 70-tych socrealizm staje się coraz bardziej popularny. W 1979 r. odbyła się wystawa malarstwa w Kazimierzu Dolnym. Marcowy numer "Sztuki" z 1980 r. przynosi blok tekstów o socrealizmie, powstaje kilka prac magisterskich, doktorskich, studenci żądają od profesorów by wykładali o socrealizmie. Jednym słowem ożywienie niezwykłe. Nawet na naszej Sesji socrealizm przywoływany jest niemal w każdym referacie. Jeszcze przed kilku laty byłoby to nie do pomyślenia. Jakie są tego przyczyny? Poza oczywistymi powodami i skrajnymi przypadkami perwersyjnej ciekawości, problem jest głębszy. Widzę w nim bardzo wyraźny wpływ ducha postmodernizmu, ale także zainteresowanie kompleksem spraw pozaartystycznych, właśnie sferą postaw, manipulacji, uwikłań i wyborów ideowych. Dla mnie jedną z przesłanek do badań nad socrealizmem jest zdobywanie umysłowej swobody i suwerennego głosu.

Tekst wygłoszony na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki "Sztuka po 1945 roku", która odbyła się w dniach 22-24 listopada 1984 roku, apisany z taśmy magnetofonowej, publikujemy bez wiedzy i zgody autora

Redakcja

Z PERSPEKTYWY OUTSIDERA. O POSTAWACH I WARTOŚCIACH

Przedstawię tu ucyfrowany grubą kreską, z pewnością niekompletny nie wolny od uproszczeń szkic do obrazu sztuki polskiej ostatniej dekady. Ograniczę się przy tym do trzech kwestii. Dwie pierwsze dotyczyć będą ujawnienia społecznego kontekstu tzw. sztuki awangardowej. Trzecia - o istocie nowych mechanizmów funkcjonowania sztuki.

Pierwsza dotyczy swoistych uwikłań sztuki awangardowej, deklarującej autonomię i niezangażowanie w kontekst sytuacji politycznych lat siedemdziesiątych. Mechanizm wzajemnych zależności sztuki i polityki nie przebiegał wówczas na linii bezpośredniej interwencji państwa w twórczość artystyczną, lecz co wynikało z samej istoty sprawowania władzy w warunkach społeczeństwa masowego, opartej na zasadzie skuteczności a nie przesłankach świątopoglądowych, miał bardziej złożony czy zawoalowany charakter. P. Piotrowski, tyleż doświadczenie co trafnie, nazywał go "cichą umową społeczną". Opierał by się ona miała z jednej strony na uformowanym w innym historycznym układzie odniesień artystycznych i politycznych, a następnie wtórnie zmistyfikowanym przeświadczeniu awangardy, iż obrona autonomii dzieła jest jedyną drogą do jego obrony, przed manipulacją i zniewoleniem; z drugiej strony na polityce władzy, która działała w myśl zasady: "róboie co chcecie, ale nie wtrącajcie się do polityki". Nie była to więc rozpoznana już i opisana "brutalna" manipulacja z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ale manipulacja "miękką" - nabierająca charakteru eksperymentalno-badawczego. Nie chodziło tu o to, aby produkować męczenników, ale aby utrzymać w mocy obowiązujący model porządku społecznego przez skuteczne zapobieganie już wówczas wszelkim nowym prądom, które prouadziłyby z czasem do głębokich przemian, i o neutralizację środowisk podejrzanych o postawy i działania opozycyjne. "W tak zwanym okresie minionym mówić dobrze "o nowoczesności" wymagało niekiedy pewnej odwagi, a w każdym razie było symbolem określonego stanowiska - przeciw dyktatowi w sztuce, za pluralizmem, za prawem do eksperymentu, za wolnością" - pisał w 1968 roku J. Woźniakowski zwracając uwagę na kapitalną, a niezauważoną przecieł przez krytykę kwestię dokonującej się właśnie zmiany społecznego kontekstu sztuki awangardowej. "Teraz wymaga niekiedy pewnej odwagi próba przeprowadzenia wśród nowoczesności selekcji, choć spojrzenia na nią okiem na tyle chłodnym, by rozróżnić wartości większe, smiejsze albo żadne, by dostrzec procesy budzące nadzieję i inne budzące smutek. Nauczylismy się sądzić sumarycznie i klasyfikować prymitywnie. Dziś, kiedy ministerstwo poczci i milicja pomaga w urządzaniu happeningów, a tytuł słynnego socrealistycznego dzieła "Podaj cegłę" stał się tylko ludowym porzekadłem, dalsi oszułość niektórych nowoczesnych wydaje mi się być staroświecka, a szlachotna ich cnota bronięcia swobód niezbyt celnie skierowana, tak jakby dzierżyli z namaszczeniem halabardy przed komnatą, z której królowa dawno sobie poszła".

Formacja, która jak się wydaje, w ramach awangardy wystąpić mogła z ideologiczną, krytyką postawy autonomizacji z pozycji sztuki społecznej była "figuracja". Na gruncie samej konwencji zakładano tu "portretowanie" otaczającego świata,

jego cywilizacji i społeczeństwa. To co mogło stać się jej siłą, okazywało się jednak najczęściej słabością. Nie został spoiniony, poza wyjątkami, postulat twórczego nawiązania do ikonograficznej i etycznej spuścizny Wróblewskiego. Konwencja tak często przerastała w konwencjonalność. Aby ujawnić instytucjonalnie w istocie mechanizmy promowania jednego wprawdzie, choć nienajmniejszego znaczącego ośrodka tej formacji przypomnę moment, w którym zaistniał on jako fakt artystyczny. Miał to miejsce w Poznaniu w roku 1969 i było następstwem wydarzeń roku poprzedniego. Inicjatywa wyszła tu ze szkoły plastycznej prowadzącej do zorganizowania wystawy związanej z obchodami kolejnej rocznicy Rewolucji Radzieckiej. Organizatorzy nadali jej charakter awangardowy głównie za sprawą znalezienia sobie przeciwnika - stalinowskiego, wulgarnego realizmu. Rzeczywistym przeciwnikiem były raczej - jak wspomina uczestnik tych wydarzeń - ostatnio imprezy w Galerii przy Klubie "Odnowa". Ale, w tymże roku, rzekomo na skutek interwencji okolicznych mieszkańców, którym przeszkadzała rozlegająca się z Klubu głośna muzyka, zamknięto go wraz z niegrającą galerią. Wystawa poznańska była wystawą realizmu, ale jej promotorzy nie mówili wówczas o realizmie, mówili o polskim pop-artcie, a później o "nowej figuracji". Mało kto wówczas zauważył, że na tej wystawie były tylko postacie kosmonautów: był Gagarin i inni, wszyscy a la Lichtenstein. Ale wydany z tej okazji druk mówił o "nowej figuracji" i o tym, jak sztuka polska wchodzi w kontekst międzynarodowej awangardy.

Na programie "nowej figuracji" oparło się w pierwszym okresie swego istnienia utworzone po zamknięciu "Przeglądu Artystycznego" czasopismo "Sztuka". Pierwszy numer pisma otwierał artykuł redaktora naczelnego pt. "Realizm i awangarda". "Ciężwie" dziłki różnicy funkcji społecznych, jakie realizują odmienne typy sztuki, społeczeństwo socjalistyczne, w szczególności zaś społeczeństwo eliminujące dopiero zróżnicowania społeczno-kulturalne i budujące zręby nowego systemu kultury - pisał - wyzacza sztuce realistycznej miejsce uprzywilejowane. Nie znaczy to jednak wcale, aby dla społeczeństwa budującego socjalizm, społeczeństwa zorientowanego nie tylko na teraźniejsze, doraźne problemy, ale i kwestie przyszłości, sztuka awangardowa mogła być jedynie zjawiskiem tolerowanym z racji taktycznych lub obojętnych. Przeciwnie, najbardziej ogólnym zadaniem ustroju socjalistycznego jest sprawa maksymalnego wykorzystania twórczych zdolności wszystkich kategorii społecznych i wszystkich indywidualności, zapewnienie szans rozwoju jednostek zdolnych z perspektywicznymi celami społecznymi". W tej frazeologii przegląda się jak w lustrze konwencja, która wszystkim pozwalała czuć się bezpiecznie. Władzy, ponieważ była formą odnowionego realizmu, a ten dawał możliwość portretowania się jej wraz z jej ideologią /swoistym paradoksem było to, że okazała się nią nie ideologia społecznego zaangażowania a przede wszystkim ideologia konsumpcji/. Formę realizmu, którą można było jednocześnie używać jako legitymację pluralizmu i tolerancji. Artystem, ponieważ dawała poczucie istnienia w procesie przeobrażania się sztuki i odnawiającej się awangardzie.

To zastanawiające, że figuracja lat siedemdziesiątych nie podjęła, poza wyjątkami, kwestii znanych z tzw. poezji "nowej fali" z jej znaczącej w tym czasie ewolucji "od lingwizmu do moralizmu". A tak wiele było tu strajkowania min do rzeczywistości, lakierowania świata i udanej drapieżności.

W końcu, lecz nie jest to sprawa bez znaczenia, piszący dla "Sztuki" w jej początkowym okresie językoznawcy i filozofie, najwyraźniej nie widząc obrazów i ich malarskich jakości, dokonywali w obszarze figuracji wyborów z reguły nie trafnych, pozostawiając to, co rzeczywiście było tu interesujące poza polem swych zainteresowań.

Wreszcie kwestia trzecia, mająca w ubiegłej dekadzie realne odsienienia do sytuacji społecznej - problem rynku sztuki i związanego z nim kontekstu komercyjności. Sprawa jest złożona i łatwo tu o uproszczenia. Niewątpliwie po raz pierwszy na tę skalę zrealizowano ideę rynku sztuki z dziełem traktowanym jako przedmiot sprzedaży, ze swoistą jego technologią i morfologią przedmiotu "dobrze zrobionego". Nie można go oderwać od sytuacji społecznej - wyzwolenia dynamiki i przedsiębiorczości, od ideologii konsumpcji realizującej się w sposobie komunikacji społecznej, w oznakach władzy i prestiżu. To była sytuacja w istocie nowa. Owe dyskretne a czasami po naszymu bardziej ostentacyjne enklawy "Zachodu", oraz Dasy i Pewexu, w "tym kraju" paradoksów o urzędowo zatwierdzonej dominacji materialistycznego światopoglądu, w którym wyspekulowana idea triumfowała nad prawami i racjami materii prowadząc do degradacji materialnego środowiska za królującą etykietą zastępczą, szarżyzną i brudem miast. Gdzie poeta-dysydent pisał nie bez cienia skrywanej tęsknoty za urokami normalności:

Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka,
której nie zaś pod butem tragarza /.../
jeżeli fotel to niezbyt wygodny, tak aby
nie było przykro podnieść się i odejść
/.../
jeżeli plany to takie, by można o nich zapomnieć.

Czy jako problem komercyjny nie należałoby zobaczyć w owym czasie tzw. "malarstwa metafory"? Czy w istocie nie była to kwestia handlowa obrazów na sprzedaż?

Fragment tekstu wygłoszonego na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki - "Sztuka po 1945 roku", która odbyła się w dniach 22-24 listopada 1984 roku, spisany z taśmy magnetofonowej, bez wiedzy i zgody autora.

Redakcja

KOSMOS IDEOLOGICZNY

Powojenna polityka kulturalna w Polsce odwoływała się do dość jasno określonych zadań sformułowanych w tej dziedzinie w czasie rewolucyjnych przemian radzieckich. Z punktu widzenia tradycji władzy sowieckiej już w momencie wybuchu Rewolucji Październikowej pryncypia taktyki zostały ujęte w wypowiedziach ówczesnego komisarza oświaty Anatola Lunaczarskiego. "Sztuka - pisał on - jako dziedzina ideologii, jest bardzo istotnym orężem agitacyjnym i stąd naturalnie rodzi się potrzeba ochrony rewolucji przed ciosem tego oręża. Rewolucjonisci prawdziwi /.../ nigdy nie ukrywali, że po opanowaniu władzy nie pozostawią swym wrogom wolności działania i dalej cytując Marksa: "...sami będziemy bezwzględni i od was nie żądamy względów; gdy po zdobyciu władzy przejdziemy do terrorystycznych metod walki - nie będziemy ich obłudnie tuszować". Lunaczarski tylko w pewnym stopniu, w kilka lat później złagodził drastyczność tej wypowiedzi, tłumacząc swoje faktyczne stanowisko w dziedzinie polityki kulturalnej obowiązującej w Rosji porewolucyjnej: "Jeśli państwo proletariackie - pisał komisarz - nie może w dziedzinie sztuki wyznawać zasady laissez-faire, laisser-aller w sensie negatywnym i musi stawiać tamę tym zjawiskom, które mogą być zdecydowanie szkodliwe dla rewolucji, to z drugiej strony nie może też osłaniać się tą zasądą w swojej polityce pozytywnej". Lunaczarski wydawałoby się skłonny do pewnego liberalizmu, przede wszystkim w kontekście własnych upodobań estetycznych - w sferze polityki kulturalnej okazywał się dość bezwzględny, określając w sposób jednoznaczny jej zakres.

W Polsce powojennej, co najmniej od Zjazdu Zjednoczonego odnajdujemy podobną tendencję. Monopoliistyczne podporządkowanie kultury władzy politycznej było cechą charakterystyczną kolejnych lat, jednak strategię tego podporządkowania w różnych okresach były odmienne. Zasadniczą różnicą między pierwszą połową lat 50-tych a czasami późniejszymi aż pod koniec 1981 roku było początkowe dążenie do pozbawienia artysty jego roli społecznej a później prowadzona w różny sposób walka o dzieła sztuki, o podporządkowanie sobie przedmiotów artystycznych.

Zniewolenie, które określiło miejsce artysty w tzw. kulturze realizmu socjalistycznego miało charakter zniewolenia podmiotowego. Mówiąc inaczej: artysta nie był podmiotem kultury a przedmiotem manipulacji ideologicznych, co znaczyło, że jego rola społeczna jako artysty miała ulec pełnej degradacji. Jest rzeczą naturalną dodajmy, że artysta w praktyce swą własną rolę przekracza - czasem może stać się to jego artystyczną, bądź intelektualną powinnością. W warunkach polityki socrealizmu chodziło jednak o coś innego. Wśród negatywnych wyborów artyści byli stawiani przed alternatywą porzucenia bądź ukrycia swej pozycji artystycznej. Twórcy stawiali się albo agitatorami politycznymi albo rezygnowali z działalności publicznej. Wystawa w "Arsenale" w 1955 roku, niezbyt istotna w sferze wartości artystycznych - bo nie one były dla niej znamienne - miała przede wszystkim znaczenie jako wyraz postaw, za którymi kryła się próba przywrócenia artystom ich miejsca społecznego w dziedzinie sztuki.

Znamienne, że będąc konsekwencją tej wystawy dyskusje miały najpierw charakter społeczno-polityczny. Nie dotykając problemów "artystyczności", bo o generalne wizje kultury wówczas chodziło, były one prowadzone w kontekście tradycyjnych sporów na gruncie marksizmu, dotyczących stylistyk obrazowych - realistycznej i abstrakcyjnej. W tym momencie nie rcdziły się jeszcze nowe obrazy, pojawiły się one niewiele później jako wynik naturalnej ewolucji myśli twórczej. Najpierw należało przywrócić artyście prawo do manifestacji własnej postawy i zakreślić granice, w których świadomość artystyczna mogła się krzyżować z taktyką polityczną. Zadań to było trudne a dla władzy nie zawsze wygodne, dlatego też dość szybko spory sprowadzono na grunt samej sztuki. Zdynamizowało to oczywiście życie artystyczne a poszczególne dzieła znalazły się w kręgu uniwersalnych problemów sztuki europejskiej. Należy podkreślić, że polityka kulturalna władzy nie mogła już pomijać faktycznego i niezależnego od niej rozwoju sztuki. Od tego czasu polityka w sferze kultury polegała na ograniczaniu, stymulowaniu lub przejmowaniu istniejących bądź powstających sposobów obrazowania, a nie na narzucaniu określonych formuł artystycznych. Nowa strategia ingerencji stała się próbą przechwycenia przede wszystkim przedmiotów artystycznych i pomieszczenia ich w orbitę własnej ideologii.

W polskim życiu artystycznym przełom lat 60-tych znalazł swoje pełne rozwinięcie problematyka "nowoczesności", a następnie "awangardowości" wyrażająca się uniwersalizacją postaw artystycznych, a w dziedzinie obrazu utrwaleniem formuły sztuki abstrakcyjnej we wszystkich jej odmianach. To ona będąc początkowo powiązana z przełomem antysocrealistycznym już z początkiem lat 60-tych stawała się masową konwencją podlegającą procesom stereotypizacji. W perspektywie politycznej uzasadnieniem obrazu abstrakcyjnego mogła być teoria estetyczna "realizmu bez granic", wsparta na gruncie filozofii próbą odnalezienia wątków egzystencjalistycznych w doktrynie marksistowskiej, rewindykująca między innymi pojęcie "indywidualności twórczej". Pozwalało to władzy politycznej w pierwszym okresie, nawet w postaci dość czystej legitymować się sztuką abstrakcyjną - czego przykładem była nieudana próba jej ekspansji na wschód w ramach moskiewskiej wystawy sztuki polskiej. W późniejszym czasie "malarska" podstawa informelu została przyswojona w kontekście między innymi sztuki plakatu, której bazą doświadczalną mógł być piktoralizm taszyzmu.

W drugiej połowie lat 60-tych sztuka polska w powiązaniu ze zmianami w sztuce światowej dokonała znamiennego zwrotu. Z jednej strony pojawiły się różne formy nowego malarstwa figuratywnego, z drugiej radykalizacja działań awangardy doprowadziła do zwyciężenia problematyki czysto obrazowej. W Polsce, w przeciwieństwie do sztuki światowej, nie było między tymi generalnymi tendencjami wielu punktów wspólnych. Jedną z przyczyn tego zjawiska był fakt niemal natychmiastowego przechwycenia w ramach ówczesnej strategii polityki kulturalnej "nowego realizmu", któremu jak próbowano głosić należało nadać "sojalistyczny wyraz".

Cechą znamioną z tego punktu widzenia nowej strategii w dziedzinie polityki kulturalnej, było uznanie "róznicowanej nowoczesności" awangardy, co przejawiało się poparciem dla licznych inicjatyw wystawienniczych i dyskusji o sztuce prowadzonych zazwyczaj pod patronatem organizacji społeczno-politycznych /np. kluby studentów itp./. Poparcia tego udzielano również wie-

Iu nowopowstającym galeriom, wreszcie wraz z "polityką wentyli" stwarzano warunki poczernie niezależnych wyborów osobistych preferując te, które miały charakter komercyjny. Z drugiej jednak strony gloryfikowano mistyfikacje przez poparcie wszelkich jej form w ramach "programu konsumpcyjnego". Najbardziej charakterystyczną cechą tych lat była akceptacja polityczna sztuki posługującej się określonymi chwytami, formułami, kategoriami awangardy ale już "oswojonymi", pozbawionymi autonomicznych wartości artystycznych.

Polityce lat 70-tych w dużym stopniu udał się zamiar polityki kulturalnej lat popaździernikowych - bez podważania woli artyści odebrano niemal w całości tożsamość dziełom sztuki. Dlatego awangarda w wydarzenia sierpniowe 1980 roku wkroczyła bez własnego oręza.

Fakt ten spowodował - w dynamicznym kontekście życia społecznego, polaryzację postaw twórców w okresie "Solidarności". Stosunkowo duża część artystów uświadamiając sobie brak zrealizowanych przez siebie dzieł odczuła potrzebę pełnej rewizji swoich działań artystycznych dążąc do ustalenia ich na nowych zasadach. "Dzisiaj pojawia się mowa wprost, w sztuce także - mówił jeden z artystów awangardy na początku 1981 roku. Odnoszenie się do pierwotnych ludzkich odczuć. Będzie to bardzo niebezpieczne, ale stoimy u progu czegoś naprawdę nowego. Czy to się da zaprojektować? Pojawiają się rzeczy, które nie mają uzasadnienia w historii, nie są dalszym etapem rozwoju. Jest to coś wspólnego kiedy można powiedzieć, że zrobiłem to, bo to chciałem i nie wymaga to żadnego uzasadnienia. Nie wymaga podpierania się czymkolwiek..."

Inna grupa twórców porzuciła sztukę, niektórzy tymczasowo, niektórzy na zawsze, podporządkowując swoje społecznie i pozartystyczne działania potrzebom czasu. Wreszcie nie miała ich część dokonała ponownej manipulacji własnymi dziełami, a właściwie owymi "produktami" gierkowskiej kultury konsumpcji włączając je sztucznie w kontekst opozycji. "Solidarność" natomiast jako ruch społeczny nie wystąpiła w pierwszych miesiącach z własnym programem kulturalnym. Potrzeby chwili rodziły szereg spontanicznych form artystycznych o charakterze doraźnym /np. emblematyka/, w całości twórcy byli jednak raczej skłonni do manifestacji postaw społeczno-rewindykacyjnych niż pracy nad ukształtowaniem odrazu programu kulturowego. Ten rodził się powoli w trakcie 1981 roku zmierzając właśnie do określenia szeroko rozumianej autonomii sztuki gwarantowanej wciśnięciem działań i wyborów, pluralizmem wzorów i zachowań, powszechnością dostępu twórczości i specyfiką regionalną zapewniającą podtrzymanie tradycji i odrębności. Pierwsze sformułowania tego programu w pełniejszym zakresie pojawiły się na Kongresie Kultury Polskiej pierwszym ogłoszeniem stanu wojennego.

W miesiącach "Solidarności" nie można też mówić o szerszej strategii władzy w dziedzinie kulturalnej. Ograniczała się ona do akcji doraźnych, ostrożnie dyskutując pojawiające się inicjatywy. Jej główną troską było utrzymanie się w swej biurokratycznej masie w instytucjach administrujących kulturę.

Początek stanu wojennego zmienił sytuację. Władza wojskowa dążąc do pełnego opanowania społeczeństwa siłą rzeczy musiała zaproponować nową strategię w dziedzinie kultury. Działania jej

nie mogły dotyczyć poszczególnych przedmiotów artystycznych - dzieł sztuki, bo te niemal od samego początku ukryły się w obiegach nieoficjalnych. Chodziło o przejęcie kultury jako całości, na którą składały się instytucje życia artystycznego i społeczne role artystów. Polityka podporządkowania instytucji prowadziła do pełnej zmiany infrastruktury kulturowej pozabawiając jej własnej tradycji. Natomiast podporządkowanie ról społecznych twórców narzucało artystom postawy zastępcze. Parafrazując w odniesieniu do sztuki głęboką refleksję Stanisława Ossowskiego należy podkreślić, iż "... jakikolwiek stan ograniczeń swobodnych wypowiedzi w sztuce jest stanem konfliktu, a kompromis w tej sprawie jest rezygnacją z roli społecznej artysty. Artysta bez wolności wypowiedzi staje się albo urzędnikiem, albo graczem albo konspiratorem."

W sensie negatywnym zastępcze role urzędnika, gracza i konspiratora mogą prowadzić do społeczeństwa, w którym jeżeli pojawiają się formy kultury, to nabierają one charakteru partykularnego. Naturalny partykularyzm kultury jest jej wartością. Natomiast ten, który wynika z ograniczenia pozaartystycznego, kryje w sobie niebezpieczeństwo bądź zamiar usytuowania sztuki poza uniwersalizmem kultury współczesnej.

Pamiętamy jednak w końcu, że przywoływana tutaj idea powojennej sztuki polskiej to jedna perspektywa. Tak jak nie można jej niedoceniać, tak też nie może się stać ona wyłącznym sposobem ujmowania sztuki. Nie każde uwikłanie rodzi reakcję, a każde dzieło sztuki powołuje jeszcze swoje własne problemy.

Fragmety tekstu wygłoszonego na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki - "Sztuka po 1945 roku", która odbyła się w dniach 22-24 listopada 1984 roku, spisane z taśmy magnetofonowej, bez wiedzy i zgody autora.

Redakcja

Powyższy tytuł trzydniowej ogólnopolskiej sesji naukowej brzmiał nadzwyczaj obiecująco. Jako XXXIII sesja naukowa Stowarzyszenia Historyków Sztuki, impreza ta odbyła się w Warszawie w dniach 22-24 listopada 1984. Czy spełniła to co obiecywała swym tytułem, czy stała się globalnym spojrzeniem na czterdziestolecie?

Na pierwszy rzut oka zwracała uwagę spora ilość słuchaczy, także spoza Warszawy oraz to, że autorzy referatów reprezentowali tylko pięć miast będących ośrodkami uniwersyteckimi: Warszawę, Kraków, Poznań, Wrocław /wymieniamy w kolejności zgłoszonych referatów/. Nie było wśród referentów nikogo z Lublina i Torunia, a nadto pamiętajmy, że historycy sztuki współczesnej działają także w muzeach, których geografia nie w pełni pokrywa się z rozmieszczeniem uniwersytetów.

Przeгляд tematów robił wrażenie zbioru dość przypadkowego, choć dały się w tej przypadkowości zauważyć też pewne regularności, dość znamienne, o których za chwile. Co do przypadkowości, to usprawiedliwieniem organizatorów sesji była przyjęta metoda wolnych zgłoszeń referatów. Żadne referaty nie były zamawiane, żadne tematy sugerowane. W końcu może szkoda, że nie, bo nawet cierpliwym słuchacz wszystkich wystąpień, których w programie zapowiedziano 33, musiał chyba odczuć niedosyt spowodowany brakiem pewnych tematów, co aż prosiły się o podjęcie.

Rzucając się w oczy białą plamą była nieobecność analiz okresu lat siedemdziesiątych, szczególnie młodego malarstwa i grafiki z tego okresu. Działnie i znamienne, zważywszy, że temat ten narzuca się w chwili obecnej jako rozłoczeniowy. Znamienne, ale dlaczego? Trudno udzielić na to pytanie prostej odpowiedzi. Czuje się znamienność tego faktu, ale sama jego analiza musiała być tematem osobnej rozprawki. W pewnej mierze naprowadzałby tu na odpowiedź otwierający sesję referat mgr Wojciecha Lipowicza "Z perspektywy outsidera. O postawach i wartościach". Dotyczył on właśnie głównie lat siedemdziesiątych, ale miał charakter rozważań z zakresu psychosocjologii sztuki i nie przytaczał żadnych przykładów konkretnej twórczości, wobec czego mógł być świetnym wstępem do czegoś, co nie zostało podjęte przez innych mówców.

A może historycy sztuki przejawiają w ogóle niechęć do rozliczeń? Tak nie jest, czego dowodem okazał się powrótający jak refren problem realizmu socjalistycznego, powracający właśnie w tonacji rozłoczeniowej. Był to najciekawszy z motywów tej sesji. To, co powiedziano tam o socrealizmie, miało często siłę spojrzeń odkrywczych, udokumentowanych imponującą wiedzą, imponującą tym bardziej, gdy się zważy wiek referentów. W oparciu o zestawienie tych dwu charakterystycznych cech sesji - nieobecności analiz sztuki lat siedemdziesiątych i "wszechobecności" socrealizmu - można by snuć dywagacje na temat psychologii podejmowania tematów przez historyków. Bo nie wyjaśnia wszystkiego większa odległość w czasie dająca postulowaną tak często perspektywę historyczną. Zainteresowanie socrealizmem na tej sesji, specjalnie ze strony ludzi młodych miało charakter znaczący i da się uzasadnić o wiele prościej niż brak zainteresowania latami siedemdziesiątymi. Tym uzasadnieniem jest "asymetryczna symetria" pierwszej

połowy lat pięćdziesiątych w stosunku do "wojny kulturalnej" toczonej obecnie przez partię ze środowiskami twórczymi. /Asymetria polega głównie na tym, że wówczas partia była w ofensywie i jej sukcesem okazało się zniewolenie wielu umysłów, zaś obecnie jej sukcesy sprowadzają się do osiągnięć represyjno-administracyjnych, mimo że o nowym zniewoleniu umysłów marzy i o nie zabiega/.

Innym brakiem mniej znamionnym ale dotkliwym, był niedostatek opracowań polskiego koloryzmu, podkreślany już zresztą wielokrotnie z ubolewaniem także na tej sesji. Nie mógł tego braku zrekompensować piękny referat dr Joanny Pollakówny "O malarstwie Józefa Czapskiego". Zresztą wydaje się, że autorka chciała zobaczyć w twórczości Czapskiego treści, jakich ta twórczość nie zawiera, przez co osłabiła nieco wartość naukową swego wystąpienia.

Wytyskają sesji istnienie białych plam /których dałoby się zliczyć więcej/ byłibyśmy niesprawiedliwi nie wspominając o pewnej wartości mniej uchwytnej, a przecież bardzo istotnej. Był nią język wielu referatów i wystąpień dyskusyjnych. Nie mam na myśli stylistyki wypowiedzi, lecz mówienia wprost tego, co się myśli. Pod tym względem słuchacz czuł się wielokrotnie doprawdy pokrzepiony, odbierając ten ton jako nowym w stosunku choćby do wspomnianych lat siedemdziesiątych. Nastroju tego nie mógł znieweczyć nawet referat mgr Nawojki Cieslińskiej "Język powojennej krytyki artystycznej. Szkic problematyki", który byłby genialnym paszkwilem na tenże język, gdyby nie został wygłoszony całkiem poważnie.

Mniej poważnie, a nawet bardzo dowcipnie zabrzmiał referat prof. dr Tadosza S. Jaroszewskiego "Pod prąd", który pod zagadkowym tytułem skrywał temat o sporej wartości poznawczej: bogato ilustrowaną informację o współczesnych mieszkaniach urządzanych przez ich właścicieli w stylach epok minionych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że również referat prof. Jaroszewskiego miał charakter znaczący. Potwierdzałaby to cytowana przez referenta wypowiedź jednego z właścicieli omawianych mieszkań, aktora, stwierdzającego, że powodem podjęcia przezeń tej inwestycji była potrzeba "odchamienia się" po wynurzeniu z odziębności współczesnego życia w Warszawie. Przyznajmy - sposób kosztowny.

W sumie - sesja zrobiła wrażenie nie tyle spójnej całości ile mozaiki, ale mozaiki dość barwnej, żywej, w której można było nawet zauważyć kamyki o blasku znacznej jasności.

X X X

Brak analiz sztuki lat 70-tych podkreślony przez mojego przedmówcę nie oznacza, że okres ten był na sesji nieobecny. Lata 70-te omawiane w referacie mgr Wojciecha Lipowicza z Poznania, w referacie dr Piotra Pietrowskiego z Poznania oraz w referacie dr hab. Andrzeja Turowskiego z Poznania, rysują się natomiast jako okres przejściowy zamknięty dwoma klamrami: socrealizmem i wychodzeniem z niego, które Pietrowski nazywa odwilżą oraz dniem dzisiejszym sztuki, od początku lat 80-tych, który to okres Pietrowski nazywa odnową, może nie najszożeśliwiej, ale rozumieemy o co chodzi. Po raz kolejny więc cezura polityczna wpłynęła na periodyzację sztuki polskiej i myślę, że nie ma się co przeoidw temu buntować w imię racji metodologicznych

/jakich? porządkowania sztuki wg tak zwanych kierunków?/ and artystycznych. Lepiej starać się zrozumieć czy ta polityczna cenzura jest dla sztuki obojętna, czy nie i starać się z niej wyciągnąć wszystkie artystyczne konsekwencje. Z rozważań wymienionych wyżej historyków sztuki oraz z wielu wypowiedzi na sesji wynika, że nie jest obojętna. Ale o tym za chwilę. Przejściowość okresu lat 70-tych analizowanych pod kątem tzw. polityki kulturalnej władz oraz pod kątem - jak mówił w swym referacie o postawach wobec socrealizmu mgr Waldemar Baraniewski - "postaw, manipulacji, uwikłań i wyborów ideowych" zarysowała się w trakcie sesji bardzo wyraźnie. Piotr Piotrowski /"Filozofia gestu"/ stwierdza, że w tym okresie indoktrynacja /okresu socrealizmu oczywiście/ została zastąpiona manipulacją. Andrzej Turowski rozwija tę kwestię stwierdzając, że po okresie panowania nowoczesności, awangardowości w formie sztuki abstrakcyjnej, w połowie lat 60-tych skryształizowała się "socjalistyczna nowoczesność" dzieląca się na nurt figuratywny i awangardowy, głównie pozaobrazowy, od 70 roku - konceptualny. Ten pierwszy - figuratywny mieścił się w koncepcji zmodernizowanego marksizmu - w "realizmie bez granic". Można było wykorzystywać wszystkie formy sztuki zachodniej, nowa figuracja w malarstwie i grafice stworzyła nurt narracyjny, nazywany, dodajmy od siebie, w II połowie lat 70-tych - metaforycznym. Sztuka awangardowa, głównie konceptualna znajdowała ciche poparcie państwa pod warunkiem, że traciła ostrość wypowiedzi, a rozwijając się pod kuratelą klubów studenckich i galerii "niezależnych" mogła nawet wierzyć we własną niezależność. Świadomość, że lata 70-te nie będąc latami indoktrynacji, były okresem manipulowania sztuką, wolności kontrolowanej - jest stosunkowo świeża zarówno u artystów jak i komentatorów sztuki, wymaga więc widocznie wypowiedzenia, zanim przyjdą szczegółowe analizy sztuki tego okresu. Ale tylko one mogą oddać sprawiedliwość tym artystycznym dokonaniom, które uzyskały suwerenność w świecie panujących półprawd nie poddały się tej głębokiej, wewnętrznej manipulacji sobą samym. Na sesji dr Tomasz Gryglewicz z Krakowa zanalizował twórczość grupy "Wprost" a mgr Krystyna Czerni z Krakowa - Emballage Holdu Pruskiego Matejki w wykonaniu Kantora. Trzeba jednak przyznać, że podjęcie tych tematów nie zawiera ryzyka ze względu na jednoznacznie zaangażowaną postawę artystów będącą dziś w cenie w wypadku pierwszym "klasyczność" artyści w nurcie awangardowym, w wypadku drugim.

Lata siedemdziesiąte się skończyły, nadeszły lata 80-te, "Solidarność" i jak mówi Piotr Piotrowski - odnowa, no i stan wojenny, który zdaje się nie stanowić cenzury artystycznej. Andrzej Turowski zauważa słusznie, że nowa, w stanie wojennym strategia władz w dziedzinie kultury polega na podporządkowaniu instytucji i społecznej roli artystów. Czy pojawiły się "nowe" postawy artystyczne? Piotr Piotrowski stwierdza, że zainteresowanie sztuką publicystyczną pojawiło się już w latach 70-tych oraz że stan wojenny pogłębił tę skłonność do sztuki zaangażowanej. Stwierdza także, że artyści II połowy lat 50-tych, a więc okresu "odwilży" potrafili obronić autonomię sztuki, podczas gdy dziś odpowiedzialność obywatelska i artystyczna mieszają się ze sobą, wartości estetyczne wypierane są przez wartości etyczne, następuje nieobca dziejom sztuki polskiej przewaga powinności obywatelskiej. Stwierdza co prawda, że w II połowie lat 50-tych w zachowaniu autonomii sztuki pomagał kontakt sztuki światowej odznaczający się optymizmem artystycznym, którego dzisiaj bra-

kuje. Bez względu na słuszność podobnych stwierdzeń - pojawiały się one na sesji wielokrotnie. Mówiono o prymacie polityki, o tym że sztuka autoteliczna była najważniejszą sztuką naszego stulecia, a dziś sztuka w Polsce /jak można przypuszczać/ staje w szranki wyznaczone przez przeciwnika. Mgr Maria Morzuch z Łodzi mówiąc o recepcji "nowego malarstwa" w Polsce także stwierdziła, że w Polsce sztuka się rozstrzygnieć etycznych a nie artystycznych. Jej sumienna analiza twórczości warszawskiej "Grupy" ilustrowana przezroczami obrazów, które zyskały aplauz publiczności /Grzyb, Kowalewski, Modzelewski, Pawlak, Sobczyk, Woźniak/ emanowała jednak artystyczną "normalnością", której nie zakłóciło to, że Grupa debiutowała wiosną 83 r. i nadal wystawia poza oficjalnymi, do tego przeznaczonymi salami. Ani to, że Grupa jest artystycznie prowokująca, ani to że nie posiada określonego programu, że posługuje się ironią zamiast patosu, że oddziela się od innych generacji artystycznych, które nie przedstawiają żadnych propozycji artystycznych, że istnieją więc dla nich "my" i "oni" - oni, którzy działali w czasach, gdy wszystko było jasne". Opis ten zdaje się być wręcz schematem debiutu grupy młodych, zdolnych i energicznych artystów. Jak również wprowadzenie do referatu, które znajduje tło tego debiutu także w "nowym malarstwie" na świecie, z którym zawsze, Bogu dzięki, mieliśmy łączność ze sztuką europejską, partycypując w niej tak, jak nam to było potrzebne i jak nas było stać. Mgr Maria Morzuch opisuje więc "głód obrazów" jaki zapanował po konceptualnym wysuszeniu, wymielenia kilka dużych wystaw, na których "nowe malarstwo" się manifestowało wśród nich Documenta 7 /82 w Kassel i sprawnie określa kilka cech wspólnych łączących te wielkie formatami malarstwo, a znajdując je w wyobraźniowej rzeczywistości obrazu, emblematyczności czy symbolicznej ilustracji, w stosowaniu "cytatów z twórczości mistrzów", a także w formie, technice /olej, akryl/ i w umiejscowieniu się między abstrakcją a figuracją.

I tak znaleźliśmy się w "postmodernizmie", który stanowił jeden z ważniejszych wątków sesji i źródło znamiennych nieporozumień. Nie znają referatów mgr Janusza Sepiōła z Krakowa "Oblicza postmodernizmu" oraz dr Wojciecha Włodarczyka z Warszawy "Nowoczesność i jej granice" opieram swe uwagi na referacie mgr Marcina Giżyckiego z Warszawy oraz na dyskusji podsumowującej sesję. Marcin Giżycki zatytułował swoje opracowanie "Kłopoty z postmodernizmem". Przyczynę do języka polskiej krytyki artystycznej i śledził pojawianie się terminu postmodernizmu w odniesieniu do różnych dziedzin twórczości na świecie. A więc dla określenia nowych tendencji w prozie lat 50-tych, będącej ucieczką od rzeczywistości w dobie kultury masowej, a szczególnie dla określenia architektury ostatniego dziesięciolecia kładącej nacisk nie na funkcję, lecz detal o charakterze żartobliwym, co w zakresie design'u zaprezentował uczestnikom sesji jeden z dyskutantów pokazując barwne przezroczą mebli i przedmiotów wyróżzłonych głównie przez włoskich designerów, w których żart, drwina z funkcjonalności, dekoracyjności w stylu kiczu nie miały już nic wspólnego z formami, jakie zwykle nam się kojarzą z pojęciem nowoczesności. W urbanistyce postmodernizm, to byłby ruch ekologiczny. W malarstwie "Neue wilde" "transfiguracja", "młodzi". lub "nowi", "pattern art" w rzeźbie szczególnie brytyjskiej. A więc wszędzie - zerwanie z tyranią nowoczesności, narracyjność, dekoracyjność, groteska. Wybuch nowego malarstwa pod koniec lat 70-tych najsilniej związał ze sobą termin "postmodernizmu" w za-

kresie sztuk plastycznych.

Termin "postmodernizm" dla określenia sztuki dnia dzisiejszego pojawił się w słownikach i encyklopediach po 1976 r. "Postmodernizm" jest sztuką społeczeństwa post-konsumpcyjnego, epoki post-przemysłowej. Giżycki nie śledził pojawienia się i stosowania tych szerszych terminów socjologicznych, bez których termin "postmodernizm" w odniesieniu do sztuki staje się mniej wyrazisty i znaczący. Trudno się zresztą dziwić. Na gruncie polskim mówienie o epoce postprzemysłowej czy społeczeństwie postkonsumpcyjnym graniczyłoby ze śmiesznością.

W Polsce w latach 70-tych funkcjonowały terminy postawanguardia, neoawangarda /Morawski/, a określenie "epoka post-artystyczna", którego Ludwiński użył dla określenia panowania sztuki konceptualnej dotyczyło wyłącznie postaw wobec sztuki, form i sposobów jej funkcjonowania, oznaczało najogólniej sztukę bez dzieła w tradycyjnym, artystycznym znaczeniu. Dlatego Morawski mógł mówić o "nowatorstwie postmodernizmu" traktując ten termin wymiennie z post czy neoawangardą. Na sesji podobne nieporozumienie pojawiło się w wypowiedzi Urszuli Czartoryskiej, która najwyraźniej traktowała postmodernizm jako kolejny termin czy etap rozwoju sztuki awangardowej, a więc skoncentrowanej wokół idei nowatorstwa i nieustannego postępu, zwróconej w przyszłość. Czartoryska w imię postmodernizmu krytykowała konserwatywne nastroje współczesnej sztuki amerykańskiej, co pozwoliło Giżyckiemu wyjaśnić, że właśnie postmodernizm jest zabarwiony konserwatyzmem, czego nie da się powiedzieć o postawangardzie.

Dodajmy, że na gruncie polskim podobną do postmodernistycznej postawę śledzić można było w malarstwie lat 70-tych, które po przebyciu dość rozpowszechnionej mody na nową figurację pod wpływem Francisza Bacona swobodnie usadowiło się w eklektyzmie, odrzuciło "tyranie nowoczesności", przestało uznawać różną liniearny, sięgały po optyki, sposoby i tradycje obrazowe, które znalazły się nagle na jednej płaszczyźnie.

Pisząc te słowa uświadamiam sobie nagle, że opis powyższy pasuje do zjawiska "socjalistycznej nowoczesności", o której mówiono na sesji wskazując na popieranie przez władze eklektycznej postawy do tego "socjarnasizmu", który jeden z autorów tego numeru "Szkiców" odnajduje w wypowiedziach dzisiejszych oficjalnych teoretyków /Jerzy Kossak w "Sztuce"/ jako zachętę do kontynuowania tej drogi mającej być obrazową ilustracją liberalizmu władzy. Ale nie dajmy się zwariować widząc bez reszty to, co się dzieje w sztuce jako spełnianie zamierzeń władzy i wynik manipulowania. Faktem jest, że w latach 70-tych w malarstwie uprawianym w Polsce panowało takie swobodne podejście do obrazowych form i tradycji bliskie dzisiejszej postawie "postmodernistycznej", zaś ortodoksja "nowoczesności" młodziła się po stronie awangardy. Do tego jeszcze "malarze sztalucwi" i "konceptualiści" stanowili niemal dwa wrogie sobie obozy, a każdy obóz miał swoich komentatorów i teoretyków oraz menadżerów. Ta niedawna sytuacja ma jeszcze swoje echa, które wyczuwalne na sesji stawały się źródłem tych pozornie terminologicznych nieporozumień. Szczególnie po stronie awangardy istnieje chęć kontynuowania poprzedniej drogi i utrzymania dawnych kryteriów, choć dawna ta jest wyraźnie w defonzywie. Jej głównym, jeśli nie jedynym dziś atutem jest utrzymanie dawnych, osobi-

stych kontaktów z "międzynarodową awangardą", która broniąc się wszędzie przed naporem nieokreślonej malarskości "nauco-wala" jednak istnieje. W Polsce mimo burzliwych czasów zachowała nawet oparcie instytucjonalne /np. Muzeum w Łodzi, galeria Foksal w Warszawie/ oczywiście państwowe, ale podtrzymujące urok pozorów prywatności. To oparcie instytucjonalne - atutem jest dzisiaj czy obciążeniem? Trudno osądzić patrząc na przemiany dokonywane się w społeczności artystów w dobie bojkotu, gdy instytucjonalne oparcie nie jest wcale mimo ogromnych trudów, także materialnych i technicznych związanych z "publikowaniem" swoich prac własnym sumptem. Odmowa powrotu do dawnych form "życia artystycznego" straciła już poprzednią ostrość demonstracji, ale utrwaliła się /nazwijmy to epoką post-bojkotu/ bo nastąpiły trwale przemiany życia artystycznego i funkcjonowania instytucji. Kto dziś chce wystawić w "Zachęcie" czy innym pałacu sztuki, kto chce korzystać z państwowego pośrednictwa by pokazywać swą sztukę na Zachodzie? Czy bez radykalnej zmiany sytuacji w Polsce udział - na przykład - w weneckim Biennale może stać się "zaszczytny", jak przed laty, skoro jest dziś w oczach środowiska jednoznaczny napiętnowaniem? Ci, którzy nie chcą demonstrować, nie chcą się kompromitować. Ta postawa jest może mniej dynamiczna i mniej "etyczna", ale kulturalnie cenna. Świadczy o tym, że nastąpiły trwale przewartościowanie, że respektuje się inne niż przedtem lub inaczej usytuowane środowiska opiniotwórcze.

Pisząc o podejściu do sztuki malarzy lat 70-tych i upatrując w nim pewną analogię z duchem dzisiejszego "postmodernizmu" ograniczam się do modnej dziś sfery "postaw". Nawet w tej sferze analogia jest tylko cząstkowa, a oprócz postaw są jeszcze formy sztuki, którym te postawy owocują /w wypadku sztuki "artystycznej", a nie post-artystycznej sztuki bez dzieła/ wyraźnie nie dzisiaj, szczególnie u artystów, którzy debiutują.

Niektórzy artyści, wcale nie tak liczni jakby wynikało z zaniepokojonych opinii, korzystają dziś z eklektyzmu i uminiejsza się od "tyranii nowoczesności" dla sztuki bezpośrednio zaangażowanej, publicystycznej. Czy oznacza to przewagę etyki nad estetyką, której niebezpieczeństwo kilku uczestników sesji podkreślało? Zauważyć można raczej inne zjawisko, które nie daje powodów do niepokoju. To, co określane było na sesji "etyką" czy "powinnością obywatelską" stało się jednym z wymiarów polskiej współczesności, którą artyści nie tyle "muszą" uwzględniać, lecz której nie chcą ignorować - jak to się niemal powszechnie działo w sztukach pięknych lat 70-tych, bardziej zniewolonych niż literatura, która już w połowie tamtego dziesięciolecia odżyła w "drugim obiegu". Traktowanie tej odmowy ignorowania rzeczywistości jako obciążenia czy zawężenia - jest nieporozumieniem. Odmowa ignorowania rzeczywistości zawsze, we wszystkich epokach sztuce służyła i stwarzała bogactwo jej form. Jest w Polsce pewna ilość znanych artystów - i to nie tylko w dziedzinie plastyki - którzy ignorują rzeczywistość w imię własnych dokonań artystycznych. Mówiąc inaczej - dają pierwszeństwo "estetyce" przed "etyką". Żywią głębokie i spokojne przekonanie, że postawa taka doprowadzi do artystycznego skorumpowania ich twórczości, chyba że już od dłuższego czasu są "klasykami" powielającymi tylko własne dokonania. Przekonanie to, które czas, jak sądzę potwierdzi wywieść można

ze zmieniającej się relacji między "etyką" a "poetyką" czy estetyką" w sztuce XX wieku. Przekonanie o pełnej suwerenności formy artystycznej pochodzącej z formy poprzedniej w logicznym niemal stosunku wynikania doprowadziło do odejścia od formy w ogóle, do "sztuki bez dzieła". Nastąpiło to w momencie, gdy owo wynika nie zaczęło zawodzić, a tradycja sztuki i kultury nie mogła żywić twórczości, skoro nie umiano jej odczytać. Czysto formalna, "estetyczna" lektura tradycji kultury nie istnieje. Kultura bez wartości, bez "etyki" jest po prostu nieczytelna i niezrozumiała.

Dr Janusz Zagrodzki z Łodzi stwierdził w swym wystąpieniu, że w sztuce współczesnej forma wygasła jako gatunek i problem. Bezpośrednio po nim mówił Aleksander Jackowski od lat badający i opisujący sztukę nieprofesjonalną. Jego wystąpienie zatytułowane "Być artystą" spotkało się z gorącym, entuzjastycznym przyjęciem uczestników sesji. Dlaczego? Walory literackie języka, którym mówił nie wystarczyły dla wytłumaczenia takiego przyjęcia. Jackowski mówił o tym, jak ważne jest bycie artystą dla ludzi nieraz głęboko upośledzonych społecznie, fizycznie. Jaką cenę są gotowi płacić za to, by tworzyć. Jak ich twórczość i obecność w środowiskach często pozbawionych jakichkolwiek kontaktów z kulturą jest ważna dla otoczenia pełniąc zastępczą funkcję kultury. Mówiąc o wystawach sztuki nieprofesjonalnej, o wyborach dokonywanych przez specjalistów, które obejmują zaledwie 1% ich twórczości - Jackowski stwierdził, że przy ocenie sztuki nieprofesjonalnej trzeba brać pod uwagę życie tych ludzi. Stwierdzenie to spotkało się z aplauzem sali, ale nie sądzę, by zrozumieli je samorekrecyjni artyści, którzy z najwyższym nierzadko poświęceniem i uporem dążą do czegoś poza ich życiem, do czegoś co przekracza ich własne udręki, co jest większe, bardziej konkretne: do obrazu spełnionego, do formy, do kultury. Jej brak w najbliższym otoczeniu zwiększa jeszcze religijną pewność, że ona jest.

MALARZ SPALONEJ ZIEMI

Józefowi Czapskiemu

Czerń, brąz, biel, szarość przechodząca niekiedy w błękit, gdzieś tam plamy ozerwieni. Wyraźna preferencja dla barw odcimnych, kojarzonych przez tradycję z ziemią i wodą - ale wodą zastępną w kałużach - z jesienią i zimą, z żalobą i śmiercią. Czerwień - kolor ognia i krwi - jest tu przeważnie zgaszona, biel - przybrudzona, a błękit - przyćmiony, jak gdyby w powietrzu unosiły się dymy i kurz. Brak zieleni i żółci; w tym świecie nie świeci Słońce, a życie, jeśli przetrwało, upodobniło się do otoczenia. Nic w tym monotonnego, wszelako dzięki wygrywaniu wszelkich możliwych odcieni szarości i brązu oraz dzięki różnorodności stosowanych materiałów i technik. Olej i akryl, emulsja i szelak, drewno, płótno, lateks i papier, płasek przyklejony do wszelkich podmalowanych fotografii, siemka, skórka zajęcza, narzędzia i inne wyroby metalowe przytwierdzone do ram czy do płótna - każdy środek jest dobry, jeśli pozwala artyście pokazać, co chce, a zarazem zająć stanowisko wobec zaozeń, w jakie wyposaża przedstawione przedmioty.

Albowiem chodzi tu właśnie o przedstawienie czegoś, o udostępnienie postrzeżeniu wzrokowemu takich konfiguracji plam barwnych, które byłyby rozpoznawalne jako odwzorowane w dwa wymiary przedmioty znane z doświadczenia. Pole: czarne skiby ziemi nie zaoranej wszakże, ale na pierwszym planie, przeoranej i zwęglonej, a nieco dalej pionącej jeszcze - widać pełgające płomienie i dymy; na horyzoncie niewielki zagajnik, w tle kawałek nieba. Równina, gdzie jedyną roślinnością są trzy bezlistne brzoźki, przecięta drogą, wydeptaną i rozjeżdżoną, zbrukaną czarnymi plamami. Inna równina, może ta sama zresztą, ale teraz przysypana śniegiem porysowanym głębokimi czarnymi bruzdami - śladami kół? gasienic? - odcina się odskrawka ciemnego nieba. Las pni i gałęzi odartych z igliwia i liści. Wnętrze strychu zbudowanego z potężnych bali o wyraźnych słojach, pokrytych siatką pęknięć; stromy dach, podłoga z desek. Inne wnętrza raczej gmachów publicznych wzniesionych z kamienia, wypalone lub wyburzone. Monumentalne architektury. Groby. Ogniska.

Takie, niepełne zresztą wyliczenie przedstawionych przedmiotów daje jednak tylko pojęcie o obrazach. Wspomniany przed chwilą stary strych byłby całkiem zwozozajny, gdyby nie miecz wbity w podłogę do połowy brzożozoty. Środek innego strychu zajmują trzy krzesła. Nic w tym dziwnego. Ale na każdym znajdują się rozżarzona biel z domieszką żółci zalczczona pasami ozerwieni. Oko wniósłkuje natychmiast, że na krzesłach płoną ogniska. Cóż to za ogień jednak, który nie ogarnia samych krzesel, drewnianych przecież, i nie rozprzestrzenia się we wnętrzu. Równie zaskakujące są trzy ogniska zastępnie niejako na podłodze z desek, po której pełźnie wąż albo zawieszono na ścianach ogromnej hali zbudowanej z drewnianych belek. Inna zagadka: portrety znanych postaci historycznych zanurzone

w gęstwinie leśnej wśród poskręcanych korzeni, których końce, spiętrzone, płoną w sercu lasu. Jeszcze inna: nad prestym grobem z krzyżem u wejścia unosi się uskrzydłona forma, w której łatwo rozpoznać paletę.

Pejzaże, wnętrza, lasy, architektury: różnorakie przestrzenie stanowią niojako pierwszą warstwę omawianych obrazów. De drugiej należą ognie, palety, skrzydła, węże, wizerunki i pozostałe rekwizyty umieszczone w każdorazowo innej przestrzeni; w tej sztuce, która nie zna postaci ludzkich zastępują one aktorów. Warstwa trzecia - to napisy. Artysty nie zadawała bowiem nadawanie tytułów utworom. Wpisuje on nazwę obrazu w sam obraz, czyni jego nieodłącznym składnikiem. Wtapia znaczenie w przedstawienie. Dokładniej: po prostu zwięza właściwą wszelkiemu przedstawieniu wioloznaczość, gdyż dookrośla nazwą tożsamość rekwizytów lub czas i miejsce przedstawianej sceny. To, co by inaczej było tylko równiną, nie jest nią: to Piaski Brandenburgii. I las nie jest po prostu lasem: to Las Teutoburski gdzie Herman Arminius rozgromił legiony Varusa. Ognie na strychu - to Ojciec, Syn i Duch św., albo Czwórca, gdy dochodzi węz, albo Parsifal II albo Duchowi bohaterowie Niemiec. Las z portretami - to Drogi mądrości doczesnej, a grób - to przeważnie Grób nieznanego malarza.

Rozróżnienie przestrzeni, rekwizytów i napisów ma dwojakie uzasadnienie rzeczowe. Po pierwsze, choć większość omawianych obrazów ma budowę trójwarstwową, zdarzają się takie, które ukazują samą przestrzeń z rekwizytami ale bez napisu. Po drugie, oo ważniejsze, zabieg ten odtwarza kolejność, w jakiej postrzegamy każdy obraz i uświadamiamy sobie jego znaczenie. Wchodzają do sali wystawowej i patrząc z odległości na obraz, przeważnie o dużym formacie widzimy przede wszystkim przestrzeń rozpoznajemy pejzaż, wnętrza, las czy architekturę. Pomniejszane plamy barwne, niezrozumiałe dla oddalonego spojrzenia, utożsamiamy dopiero w miarę podchodzenia do obrazu ze znanymi z doświadczenia zjawiskami, odkrywając zarazem rolę, jaką pełnią w całości. Ale tylko przy dużym zbliżeniu widzimy napisy na tyle wyraźnie, by móc je odczytać - i scalić ze sprostowaniem znaczenie, jakie artysta nadał ukazany kształtom. Gdy po tym wszystkim, cofnięci, ponownie ogarniamy wzrokiem cały obraz, postrzegamy go inaczej niż za pierwszym razem: wiemy, co widzimy. Umieemy włączyć to w niewidzialną otoczkę, z której wyrasta i w której znajduje swe dopełnienie.

Anselm Kiefer, autor omawianych dzieł, ma lat 39. Urodził się w Donaueschingen, studiował w Karlsruhe i w Düsseldorfie, mieszka w Buchen/Odenwald. Malarz to wybitny, najciekawszy zapewne w swym pokoleniu. Zainteresowany bardziej kompozycją niż rysunkiem czy kolorem, które podporządkowuje poszukiwaniu całościowego efektu, umie nadać swym obrazom wewnętrzny dramatyzm, wbudować w nie napięcie i narzucić je widzowi. Sprawić, by to co widzi zwróciło go ku rzeczywistości niewidzialnej. Przyczynia się do tego przeciwstawienie pierwszego planu dalszym, dzięki mistrzowskiemu operowaniu perspektywą, granie kontrastami faktury, zaskakując kojarzenie rekwizytów z przestrzenią i napisów z przedstawieniami. Ale największy udział ma w tym sama scena udostępniona spojrzeniu widza: zazwyczaj ślad czegoś, co się dokonało, wynik działań, które trzeba uwzględnić, by zrozumieć znaczenie nadane dziełu przez artystę.

Widzimy spaloną ziemię: kiedy spłonęła? I czy oś na niej kiedyś wyrosnie? Kto podpalił płonąją jeszcze równinę? Jakie po-

jazdzy wyżłobiły drogi w płaskach Brandenburgii? Na czyj rozkaz, przez kogo wydany i w jakiej epoce wzniesiono przytłaczający rozmiarami i wspaniałością gmach, z którego pozostała ruina? Co doprowadziło go do tego stanu? Dlaczego zginął nieznanymi malarz? Nie każdy obraz budzi takie pytania. "Upadek Ikar" Brougla Starogo pokazuje ostatnią chwilę przed zatonieniem bohatera. Dwie nogi wystają jeszcze z wody, ale pókić krajobrazu pozostał nieznamocny: oracz nie uniósł głowy znad pług, pasterz nie zmienił kierunku wzroku, czy rybaka nie przestały plinować wędki. Powody upadku Ikar są nieistotne, bo samo wydarzenie, które wkrótce przeminie bez śladu, w niczym nie zakłóciło porządku przyrody i zestrojonego z nim biegu spraw ludzkich. Ikar = Piaski Brandenburgii Kiefera - to Ikar o skrzydłach szerniastych od ognia i dymu, zmiążdżony i potrząsany, na płonącej ziemi, z pożąką w tle. Ten Ikar nie padł ofiarą lekkomyślnego nieposłuszeństwa. Został zastrzelony. Toteż jego los skłania nie do zadumy nad chętnością świata dla kłeski geniusza, ale do zagpytania, kogo on uosabia i za czyją sprawą oraz w jakich okolicznościach skończył swój lot.

Widzimy rozplaszczoną na ziemi, czarną, uskrzydleną postać. Napis powiadamia, że chodzi o Ikar - mógłby to być również upadły anioł i piaski Brandenburgii, co oczywiście, gdy porównać odtworzony tu pejzaż z innymi. Obraz podaje się zatem za rejestrację śladu określonego zdarzenia, za coś w rodzaju fotografii miejsca wypadku z obwiedzionym kredą zarysem ciała ofiary. Podobnie Śmierć Brunhildy - to tylko dogorywające ognisko - stos - na srebrzystym tle. "Śpiew Wylanda" - to wypalone role pokryte koleinami z przytwierdzonym do obrazu ołowianym skrzydłem zastąpionym w innej wersji żelazną kratą, katowioną i trzema parami cęgów. Inaczej niż malarze historyczni z ubiegłego stulecia, Kiefer nie ukazuje zdarzeń i bohaterów. W jego twórczości przestrzeń z rekwizytami prawie nigdy nie ilustruje napisu. To napis ją dookreśla, dopełnia i przedłuża ku temu co niewidzialne, gdyż apoluje do wiedzy widza: do znajomości eposu germańskiego, mitologii antycznej czy dziejów najnowszych. Finując ślad wydarzenia, do którego odsyła napis, obraz pobudza i ukierunkowuje pracę wyobraźni i prowokuje pytania. Dzięki swym valorom plastycznym, przyciąga i przytrzymuje spojrzenia widza, by poruszyć jego umysł i jego pamięć. Pod warunkiem wszakże, by był to widz obyty z historią, światem tradycji.

Właściwym żywiołem Kiefera jest historia. Historia, która przeobraziła piaski Brandenburgii, odarła z liści i igieł las Teutoburski, spróbowała utysiącioletnió się w kamiennych gmachach, by obrócić je później w ruinę i po dziś dzień wstrząsa ziemią na polach dawnych bitew. I jest nim tradycja nawiązująca do słojach i szczelinach belek, budulou wiekowych domów przekazywanych wraz z nią przez pokolenia pokoleniom. Tradycja Niemców i historia Niemiec. Albowiem Kiefer jest malarzem niemieckim nie tylko z uwagi na przypadłości życiorysu. Podczas gdy galerie i wystawy w RFN wypalniają dzieła młodych artystów, które odsłaniają wyłącznie ich seksualne obsesje lub rewolucyjne przekonania i które by mogły bez zmian wyjść z pracowni Paryża, Mediolanu czy Nowego Jorku, ustosunkowuje się on, malując, do politycznej i duchowej przeszłości swojej ojczyzny, a tym samym - do jej teraźniejszego rozdarcia. Jego wypowiedzi o Niemcach i Niemcach jego obrazy zasługują na uwagę, nawet gdyby nie miał zajęć ważnego miejsca w sztuce naszego czasu. Ponieważ ma, zasługuje na nią w dwój-

Kiefer, rocznik 1945, należy do pokolenia, dla którego hitleryzm to zamknięty akt niemieckiego dramatu. Skazany przez tych, co przeżyli, na zapomnienie i ukrywany w latach odu gospodarczego przed dziećmi i młodzieżą. Gdzieś tam toczyły się procesy zbrodniarzy wojennych, a kombatanoci na dorocznych zjazdach wspominali pułkową młodość i poległych kolegów. Ale rówieśnik Kiefera, znany reżyser filmowy, Volker Schlöndorff, usłyszał o najbliższej przeszłości własnego kraju dopiero we Francji, gdzie rodzice oddali go do szkoły. Wspomnienia z Trzeciej Rzeszy złożone w prywatnej pamięci jednostek i rodzin, do publicznej pamięci narodu niemieckiego przynikały z trudem, wbrew cenzurze - w freudowskim, rzecz jasna, słowa tego rozumieniu - która usiłowała je zepchnąć do nieświadomości. Bo też zaiste nie wiadomo co począć ze wspomnieniami z czasów, które nieuleczalnie skaziły wszystkie czyny godne na pozór podania potomny za wzór tak, że moralność musi je potępić, choćby prawo nie znajdowało w nich znamion przestępstwa. Które cnoty obywatelskie obrócili w posłuszeństwo bezprawiu, a bohaterstwo - w ofiarę na rzecz zorganizowanej zbrodni. I zmusili patriotów, by przyczyniali się do klęski własnego kraju świadcami nieszczęścia, „jakie sprowadzi, ale w przekonaniu, że zwycięstwo panującego w nim ustroju byłoby katastrofą i dla Niemiec i dla świata.

W roku 1945, wkrótce po zakończeniu wojny, Martin Heidegger podjął próbę wyjaśnienia, dlaczego w kwietniu 1933 dał się wybrać rektorem uniwersytetu we Fryburgu, jaką rolę odegrał - nim ustąpił w lutym 1934 i co właściwie powiedział w słynnej mowie rektorskiej *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*. Artykuł ogłoszony dopiero rok temu, świadczy, że Heidegger uważał za nieodzowne rozliczenie się z tego epizodu przed samym sobą i przed potomnością. Miał słuszność. Jak bowiem można być upalirywac w ruchu narodowo-socjalistycznym polityczne możliwości? Jak można było oczekiwać odciśnięcia i wewnętrzznego odnowienia ludu? A takie nadzieje, co wyznaje Heidegger żywił w 1933 roku. Ale pytania ich dotycząca nie otrzymały odon odpowiedzi. Co gorzsa, nie zostały nawet wysłowione ani we wspomnianym tu artykule ani gdzie indziej, jak gdyby przenikliwość filozofa porażona była w tym punkcie nieuleczalną ślepotą. A przecież nie był nazistą. Odrzucał ideologię hitlerowską, a po ustąpieniu z urzędu budził nieufność lub zgoła wrogość władz Trzeciej Rzeszy. W jego życiorysie pozostaje jednak dziesięć miesięcy, których nie zdoła przeświecić i które rzuciły cień na całość jego twórczości.

Dwanaście lat rządów Hitlera postawiło w stan oskarżenia całą historię Niemiec we wszystkich jej wymiarach. Myśl niemiecką w osobach Fichtego, Nietzschego i Heideggera, współwinnych rzekomo wraz z wieloma innymi unicestwienia rozumu. Muzykę Wagnera. Literaturę: Hölderlina i Kleista, Goethego i Stefana Georgego. Wszystkie ruchy, które dążyły do zjednoczenia, statystów i wojskowych, którzy je urzeczywistnili. Prusy obwieszzone "odwieczną kolebką militarną i reakcji", Dawarię bo w Monachium powstała NSDAP, Nadrenię-Westfalię jako siedzibę zakładów Kruppa. Istnienie NRD, która usiłowała zawłaszczyć nurt demokratyczny i antyfaszystowski, wyróżniane według doraźnych kryteriów politycznych a zarazem wytaćzała proces wszystkiemu co religijne, narodowe, "feudalne" i "burżuazyjne", przyczyniało się do fałszowania obrazu przeszłości. I przyczynia nadal, choć dziś zrehabilitowano już

tam Marcina Lutra, barona Steina, generała Scharnhorsta, a nawet pułkownika Stauffenberga i innych zamachowców z 20 lipca 1944, wciąż gwałtownie atakowanych przez "Prawdę". Symbolizując obecne rozszewrzenie NRD do bycia jedynym prawowitym spadkobiercą Prus, posąg konny Fryderyka Wielkiego wrócił w 1981 roku na dawne miejsce przy Unter den Linden. Rok później tym razem w Berlinie zachodnim, odbyła się seria wystaw usiłujących pokazać zliczoną i wieloznaczność historii Prus, a zarazem uzasadnić prawo Republiki Federalnej do sięgnięcia po niektóre składniki ich dziedzictwa. Choć dzieją się w sferze kultury i dotyczą przeszłości, wydarzenia takie uruchamiają z reguły lawinę komentarzy, pytań, domysłów a niekiedy pomówień, jednoznacznie politycznych i prognostycznych. W czterdzieści lat po upadku Trzeciej Rzeszy każda nienal postać i bez mała każde wydarzenie z historii Niemiec pozostaje ciągle podejrzane o przynależność do genealogii narodowego socjalizmu. A każde zwrócenie się Niemców ku ich tradycjom budzi natychmiast lęk sąsiadów.

Malarstwo Kiefera nawiodzają wspomnienia wojny. "Operacja - Lew morski" czyni aluzję do zamierzonej przez Hitlera inwazji na Wielką Brytanię: trzy zabawkowe okręty wojenne pływają w basenie umieszczonym w czarno-białym pejzażu z ogniami płonącymi na horyzoncie. Trzy inne obrazy z tej serii: "Operacja Hagenbewegung", "Operacja Wintergewitter" i "Operacja Barbarossa" - ukazują równiny pokryte śniegiem i pocięte brzdami zbiegającymi się w oddali: za każdym razem scena jest ujęta w paletę, jak gdyby malarz chciał zwrócić uwagę na swą rolę pośrednika między tym, co przedstawicne, a widzom - jak gdyby chciał zasugerować, że paleta to przyrząd do odszaniawania niedostępnych pospolitemu spojrzeniu śladów przeszłości. Ale wojna obecna jest również we wstrząsającym, opisanym na wstępie pejzażu "Chrabąszcz lata", którego tytuł oytuje pierwsze słowa dziesięcinnej rymowanki wypisanej przez Kiefera na samej linii horyzontu; W przekładzie: "Chrabąszcz lata, na wojnie tata, mama na Pomorzu, Pomorze ogień orze". W prawnym górny rog palety przebiega zarys palety. W programowym obrazie "Malarstwo spalonej ziemi", paleta znajduje się pośrodku. Widzimy przez nią splekaną ozeń ziemi i ozeń ognia. Na lewo od palety płomienie ogarniają samotne drzewo: wojna. Wojna to także wspomniany już Tkacz i inne obrazy z cyklu Piaski Brandenburgii, które pokazują jeśli nie płonącą ziemię, to krajobraz przemieleny przez koła i gąsionice.

Wspomnienia wojny, wspomnienia Trzeciej Rzeszy. Monumentalne Wnętrze o przeszkłonym stropie, z którego wypadły szczyby, wypalone ze śladami sadzy i dymu i płonącym pośrodku ogniskiem na za pierwowzór zaprojektowaną przez Speera dla Hitlera salę mezaik nowej kancelarii Rzeszy. Do innego projektu Speera nawiązuje majestatyczna kolumnada umieszczona przez Kiefera pod ozarnym niebem i poświęconą Nieznanemu malarzowi; jego grób, który otacza z trzech stron, znajduje się w środku pierwszego planu, gdzie wskazuje nań wbity w przepaloną ziemię drąg zwieńczony paletą. Narożnik podobnej kolumnady odcina się na tle nocy obejmując grobowiec, też z drągiem zwieńczonym paletą; jeszcze jeden hołd Nieznanemu malarzowi. Kamienne architektury są zresztą zazwyczaj u Kiefera siedzibami Śmierci. Oto ozarne pane bez gałęzi, niczym las kolumn, między którymi płonie ognisko. Za nimi - rzeka. Na drugim brzegu - ruina neoklasycyzmu przypominająca ni to Bramę Brandenburską ni to Propyleje z dwoma gwachami w stylu Partenonu na Placu

Królewskim w Monachium; Kiefer wykorzystał tu projekt pomnika poległych Wilhelma Kreisa. Obraz nazywa się "Ren", ale ukazują grobowiec : żołnierza? artysty? Do tej żalobnej wymowy przyczyniają się pospołu kolorystyka i geometria: czarne pnie na białym tle przecięte pod kątem prostym przez czarny zarys brzośców; budowle na drugiej planie odpowiadające ognisku na pierwszym i powtarzająca w pomniejszeniu grup pionów i poziomów, czarna i biała; umieszczenie środka tej budowli wraz z ogniskiem na osi symetrii; podporządkowanie stosunku planów regułom perspektywy. Jest w tym coś z rygoryzmu Mondriana, na którego Kiefer powołuje się częściej w kilku innych obrazach.

W maju-czerwcu b.r. wystawa Kiefera odwiedziła Paryż w drodze z Düsseldorfu do Jerozolimy; przeżycie, jakim było zdarzenie z jego malarstwem pobudziło do spisania tych wrażeń. Przeżycie złożone: zachwyt i niepokój zarazem. Zachwyt sztuką. I niepokój wobec fascynacji wojną, przypomnienia Trzeciej Rzeszy, podejmowania tematów obciążonych czarnymi skojarzeniami. Autorzy katalogu upatrują w tym tylko prowokację artystyczną, awangardowy gest mający wytrącić widza z równowagi, spowodować skandal. Kiefera nie sposób jednak zaliczyć do awangardy, o ile słowo to oznaczać ma cokolwiek określonego. Najróżniejsze techniki, którymi się posługuje nie są już dziś swoiście awangardowe; należą do kanonicznego repertuaru współczesnego malarstwa. Co więcej, używanie ich przez Kiefera jest niekiedy umotywowane treściowo: malarz spalonej ziemi ma pełne prawo tworzyć swe dzieła przy pomocy palnika. Ale różnica między Kieferem a awangardą sięga głębiej. Nie wychyla się on bowiem w przyszłość przeciwstawioną dniu dzisiejszemu, co było zawsze najważniejszym bodźcem z jej wyróżników. Zwraca się ku przeszłości. Nie usiłuje wyzwolić się od tradycji, by osiągnąć stan historycznej nieważkości, w którym wszystko jest możliwe i dozwolone. Przeciwnie, nawiązuje do niej zarówno tematycznie, swych dzieł, jak ich wykonaniem. Nad miasto przelata wieś: drewniane strychy i drogi polne. Nad masy - jednostkę; tytuł pewnego rysunku głosi: "Każdy przebywa pod własnym sklepieniem niebieskim". A od nowoczesności woli archaizm: bohaterów mitów i legend, postaci i sceny historyczne, czas wpisany w przedmioty i krajobrazy. Jako malarz - jest konserwatywią.

Nie chodzi więc o awangardowy wybrzyk w rodzaju zapewniania obrazów o dużym formacie odrobionymi jak żywe, fallusami. Zapewno, przywołując wspomnienia wojny i Trzeciej Rzeszy, Kiefer chce poruszyć widza. Nie, by odcisnąć się wywołaniem skandalu, ale by zakwestionować nawyk utrwalania w pamięci narodu wspomnień o tym tylko co zdaje się dobre i wzniosłe. Nieważne, czy artysta oświadczył cokolwiek tej treści. Wystarczy, że taka jest wymowa jego dzieł. Jakoż kamiennym gmachom publicznym, wzniesionym wczoraj waleśnie, pomnikowym, zakrojonym na wieczność, a przecież już zrujnowanym, przeciwstawia drewniane strychy prywatnych domów, stągwie - widzimy strasne sklepienia i spokojne belki - ale wciąż ożywione duchowym ogniem, który płonie nie powodując zniszczenia, wartościarni chrześcijańskimi: Trójcą św., Graalem, Kiarą, Madzią i Miłością. Artysta potępia kamienny świat Trzeciej Rzeszy. I operacje wojenne, po których została jedynie ziemia jałowa, spalona ogniem bitewnym. Czasy obrazoburców. W jednym sporze o obraz ozołgi szarżują na palotę, ziemia płonie. W innym ozołgi młazdy płonąca palotę na drewnianej podłodze, niszcząc zarazem sztukę i moralność. Wszystko to nie znaczy wszelako, jakoby Kiefer akceptował obłożenie Trzeciej Rzeszy anatemią, zakaz wspomni-

nania o niej, wygnanie jej z pamięci, wykreślenie z historii. Obrazoburcy byli również w Bizanżum; ich nazwiska figurują na pierwszym wymienionym teraz obrazie. O tym, co się stało nie wolno zapomnieć, jak nie wolno gdy mowa o Norymberdze myśleć tylko o Hansie Sachsie i o operze Wagnera, pomijając Parteitagi i proces zbrodniarzy wojennych. Toteż cztery obrazy, z których jeden nazywa się "Norymberga" a trzy pozostałe "Śpiewacy norymberscy" - należy czytać jako aluzje do wszystkich tych wydarzeń.

Jakiś jezuicki zbiór rozważań historycznych, na który przypadkiem trafił, dostarczył Kieferowi tytułu dwóch obrazów: "Drogi mądrości doczesnej". Chodzi więc o mądrość przynależną do świata widzialnego, do historii świeckiej, w której ścierają się narody. W obu obrazach scena przedstawia Las Teutoburski, na co wskazuje napis: "Bitwa Hermana". Tu i tam w środku płonie ognisko, a na okoku wyłaniają się twarze połączone z ogniskiem pepowina wijących się korzeni. Na wcześniejszym obrazie są to Herman, legendarny pogromca legionów Varusa i jego żona Thusnelda, wojskowi: Blucher, Clausewitz i Schlieffen oraz pisarze i myśliciele, m.in.: Fichte, Hölderlin, Kleist, Rilke i wyróżnieni bo oznaczeni tylko imionami: Stefan /George/ i Martin /Heidegger/. Niektóre z tych twarze wracają na drugim obrazie w towarzystwie m.in. Kanta i Kruppa, Mürike i Bismarcka, Herwega wybitnego uczestnika Wiosny Ludów, Schlagetera wielobionego przez nacjonalistów żołnierza Freikorps ów rozstrzelanego przez Francuzów za sabotaż podczas okupacji Rury i Horsta Wessela, bohatera nazistów. Ogień, który płonie w środku wzniocony zapewne przez Hermana i utożsamiany z niemieckością, jest więc ogniem bitewnym i duchowym zarazem zdolnym do niszczenia i tworzenia. A historia Niemiec, przepłatanie się zmagają z myślą i słowem i walk zbrojnych, snów o pokoju powszechnym i jawnej przemocy, otwarcia na wartości universalne i utwierdzenie własnej odrębności - historia wzniosłości i podłości, wielkośćności i bestialstwa, które zapowiada ostatni z wymienionych jawi się jako napiętowa nieuleczalna dwuznacznością.

Kiefera fascynuje ta dwuznaczność. Oto mur z cegieł zamurkający coś, co kiedyś było podwórsem albo ulicą, a teraz podmieć i przysypane ściółką, stano się siedliskiem grzybów, na pewno niejadalnych, może nawet trujących. W samym centrum tego zalosnego pejzażu wyrasta z ziemi stawała łodyga zakończona dużym przełamany owalem pełnym zwojów i fali. Ten twór, wielokrotnie wyższy od pobliskich grzybów - to stoz gacierzowy przechodzący w mózg widziany z profilu, domalowany na podcieniowanej czarno-białej fotografii. Tytuł utworu: Martin Heidegger. Czy ma to znaczyć, że myśl Heideggera jest tylko wytworem błota, w którym wyrósł? Czy, odwrotnie, że nawet tam mogła zakwitnąć oś tak niezwykłego, jak myśl Heideggera? Czy też wreszcie, że myśl ta, której wielkość i złożoność kontrastują z wulgarnością otoczenia, jest zarazem wspaniała i niebezpieczna jak trujące grzyby? Trzecia wykładnia zdaje się na najbliższą zamysłowi malarza, którego łączy z Heideggerem niewątpliwe duchowe pokrewieństwo. Upodobanie do wsi i dróg polnych. Przekonanie o ścisłym związku budowania z zamieszkiwaniem i zachowywaniem widoczne w przeciwstawianiu trwałości starych starych ruinom kamiennych architektur. I stanowiące o podobieństwie malarstwa do metafizyki wprowadzanie samego siebie pod znak zapytania.

Albowiem twórczość Kiefera jest nieustannym zapytywaniem o samego siebie, próbą określenia własnej tożsamości w języku malarzkiej mitologii, której by był jednoosobowc autcrem i bohaterem. Co znaczy: być malarzem? I co znaczy: być Niemcem? Płomienie tańczą na napiętych sznurach utrzymujących w powietrzu paletę. To ogień duchowy, nie powodujący skutków widzialnych. Gdzie indziej paleta ukazana jest jako dusza wznosząca się ku niebu albo trzyma ją anioł stróż artysty. Malarz ma jednak do czynienia nie tylko z ogniem duchowym. "Malować = palić" głosi tytuł jednego obrazu. A chociaż w innym, zatytułowanym "Malowanie", paleta unosi się nad równiną, piaszczystą drogą, w smugach deszczu, ale to chyba unikat. Ogień powraca natomiast stale, fascynujący i przerażający jak w wizjach spalonej ziemi czy pożaru ogarniającego całą gminę Buchen. Malarz ma więc do czynienia z ogniem duchowym i ogniem fizycznym, z światłem wiekiistym i z narzędziem wojny. Jako przy należny do tego dwuznacznego żywiołu, może on wedle Kiefera być również żołnierzem, uczestnikiem walk i ich ofiarą - stąd groby nieznanego malarza - z obrazotwórcy może się przemienić w obrazoburcę. Tej możliwości, którą urzeczywistniła niedawna przeszłość. Kiefer jest świadom tylko jako malarz. Również jako Niemiec. Spadkobierca kraju, którego część, odcięta krwawą linią zasięków i muru - piaski Brandenburgii, miasta Brandenburgii - nawiedzą jego obrazy, jak gdyby upominała się o przyłączenie do reszty. I dwuznacznego dziedzictwa, którego ciężkich i groźnych składników nie potrafi się wyrzucić choć je potępi Niemiec: strażnik twórczego i niszczycielskiego zaraz ognia wzniesionego przed wiekami w Lesie Tautoburskim.

Przedruk z "Kultury" X. 1984

MARC CHAGALL

Zmarł dnia 28 marca 1985 roku w Saint-Paul-de-Vence w tej Prowansji, gdzie 12 lat temu zmarł Pablo Picasso. Marc Chagall żył lat 97. Swym życiem wypełnionym niemal do końca twórczością przedłużał epokę tej nowoczesności w sztuce, która siłą stworzonej formy czyniła międzynarodową - intymność pierwszych przeżyć z Witebska, z żydowskiej rodziny. Wprowadzała ją do wielkich mitów: biblijnego i śródziemnomorskiego, poprzez które w naszym kręgu cywilizacji odczytujemy świat.

lektury i refleksje

Jakub Bem

KOŚCIÓŁ I SPOŁECZEŃSTWO

Podstawą tych refleksji są wydarzenia ostatnich trzech miesięcy w Polsce a także lektura dwóch artykułów analizujących politykę polskiego Kościoła: "Dwa sposoby negocjowania z diabłem - od kardynała Wyszyńskiego do kardynała Glempa" Adrien LeBihan we francuskim katolickim miesięczniku "Esprit" /7-8, 84/ oraz "Gra o fundację a szanse odrodzenia Polaków" Zygmunta Barczyka w wydawanym w Paryżu miesięczniku "Kontakt" /12/32/84/. Należą one do długiego ciągu publikacji na ten temat, jakie ukazują się w prasie zagranicznej, emigracyjnej, niezależnej w kraju. W prasie reżimowej, w radio i telewizji trwają ataki na Kościół i szanują go pod jego adresem, które nasiliły się w okresie procesu tołuńskiego wykorzystanego przez władze do tych samych celów.

Te wszystkie wypowiedzi o Kościele - zarówno analizy jego polityki i sytuacji, jak i oszczerstwa pod jego adresem formułowane są w warunkach dramatycznych. By należycie odczytać zawartą w nich argumentację, stawiać czoło oszczerstwom i nie dać się zastraszyć atakom - pamiętać trzeba o naturze tego dramatu. Dramat, który dziś przeżywamy jest dramatem polskiego społeczeństwa. Kościół atakowany jest dlatego, że jest wrosnięty w społeczeństwo, że jest z nim związany.

Dramat społeczeństwa umocnił odwieczny stereotyp narodowo-religijnej tożsamości. Jan Paweł II wydobywając z głębin historii postać św. Stanisława ze Szczepanowa jako przykład sprzeciwiania się władzy w imię wartości chrześcijańskich, ustanawiając nowy porządek świętych polskich - Ojca Maksymiliana Kolbe z Oświęcimia, brata Alberta Chmielowskiego z powstania Styczniowego, Ojciec Święty, który dziś powtarza za księdzem Jerzym Popiełuską słowa św. Pawła "Zło dobrem zwyciężaj" i z pewnością słyszy wołanie ludzi o beatyfikację męczennika - ten bożenny dziś stereotyp umocnia. Adrien Le Bihan analizując postawę prymasa Wyszyńskiego przypomina jeszcze jeden ważny moment i patronkę tej narodowo-religijnej tożsamości: "Zgodnie z tradycją polskiego katolicyzmu Wyszyński widzi w opozycji przeciw szwedzkiemu nauczycielowi w 1965 r. inspirowanym przez Madonnę z klasztoru częstochowskiego symbol oporu narodowego. /-/. Chce być "prymasem Marii, królowej Polski". Lecz chce także, by Kościół we współpracy z władzami znalazł sobie należyte miejsce w Polsce, którego nie umiał sobie zdobyć w okresie międzywojennym pozostając blisko władzy i wykazując skłonność do antysemityzmu". Analiza francuskiego autora oparta jest w dużej mierze na "Zapiskach więźniennych" kardynała Wyszyńskiego. W tym też okresie, w okresie uwłaszczenia ukształtowała się, zdaniem autora, postawa Prymasa określająca do końca jego życia politykę Kościoła wobec władz a także metafizyczny wymiar jego funkcji, wspierająca się wzajemnie sfery religijnej i politycznej i otwierająca się na społeczeństwo.

Stereotyp "Bóg i Ojczyzna" ma swoją realną, historyczną głębię. Używany jako tarcza musi być nieustannie analizowany dla wyboru właściwej taktyki oporu i walki. Społeczeństwo swoją niezaprzeczoną od Sierpnia samoświadomość usiłuje dziś pomieścić w Kościele, schronić się pod skrzydła Kościoła jako instytucji. Wypowiedzi Lecha Wałęsy po porwaniu księdza Jerzego Popiełuszki, wzywaniu do spokoju, wskazywanie na Kościół jako na instytucję, która przetrwała i nam pozwoli przetrwać - uznać można nie za głos społecznego przywódcy, lecz za opis bezradności społeczeństwa.

Kościół jest świadom, że społeczeństwo, które chce się w nim schronić, chce pozostać sobą i nie jest skłonno podporządkować się wyłącznie wskazaniom społecznej nauki Kościoła i z niej wynikającym metodom działania.

Mimo ogromnej dziś otwartości Kościoła - sytuacja ta wwołuje w nim odruchy obronne, a przede wszystkim ożywia zakodowaną historyczną pamięć instytucji o represjach jakie nań spadały po Powstaniu Styczniowym, w okresie II Wojny Światowej, a okresie stalinizmu. Skłania do widzenia dzisiejszych zagrożeń poprzez tamte historyczne, a więc widzenia zdeformowanego, bo nawet lata 50-te, mimo "ciągłości" ustroju i metod policyjnych są już historią, która nie powtarza się w sposób identyczny.

Jak pisze Zygmunt Barczyk: "Wprawdzie dogmat ideologiczny dalej odgrywa doniosłą rolę, jako kod rządzenia i legitymacja tej władzy, to jednak ekipa obecna śmieiej niż poprzednie rezygnuje z niego w rozmowie ze społeczeństwem. Coraz chętniej mówi językiem ideologii państwowopoddańczej. Doszło do tego, że łatwiej dziś mieć rodowód katolicki niż marksistowski, choć zrobić publiczną karierę. Oczywiście rodowód połączony z wiernopoddałością wobec władzy szermującej zwyczajnie i jawnie prawicowo-faszystowską wykładnią państwa". Walka z Kościołem dzisiaj nie jest już walką o laicyzację społeczeństwa zgodnie z wymogami dogmatu ideologicznego, nie jest też walką o zniszczenie Kościoła jako instytucji. Można zaryzykować stwierdzenie, że instytucja Kościoła jest dziś nie tylko z konieczności tolerowana lecz niezbędna rządzącym w Polsce dla sprawowania władzy. Nie jest winą Kościoła, że ta niezbędność dla władzy wzrosła po 13 grudnia, po delegalizacji wszystkich przedstawicielskich organizacji społecznych. W swym dialogu z Kościołem władze szukają rzeczywistej legitymizacji wewnętrznej, której nie dają jej w najmniejszym stopniu powoływane przez nią fronty patriotyczne czy "związkowe" - te bowiem służą raczej legitymizacji zewnętrznej wobec innych krajów bloku i są elementami socjotechniki mającej maskować nieco dyktatorski sposób rządzenia.

W swym dialogu z Kościołem władze chcą wykorzystać tego jedynego uznawanego dziś partnera do pacyfikacji społeczeństwa.

Obiektem pacyfikacji jest dziś nie instytucja Kościoła, lecz społeczeństwo. W styczniu 1950 roku odebrano Kościołowi wiele, a przede wszystkim system instytucji opiekuńczych i wychowawczych. 14 kwietnia tego roku podpisane zostało porozumienie między Kościołem a państwem komunistycznym określające

raty jego działania. Porozumienie to, będąc naruszane i gwałcone - nigdy nie zostało anulowane. Pozwolenie na budowę świątyni - odwieczny szantaż wobec Kościoła - wydawane są przez władze ale uzyskiwane dzięki uporowi i naporowi wiernych, który jest ważniejszy niż dyplomacja i przetargi w trakcie spotkań komisji wspólnej rządu i Episkopatu. Władze nie dążą do anulowania porozumienia z Kościołem lecz do zachwiania i zniszczenia jakże głębokiego porozumienia między Kościołem a społeczeństwem polskim, które budowało się przecież latami w tym nowoczesnym, posoborowym znaczeniu do którego w Polsce prowadziła ewolucja i społeczeństwo i Kościoła mająca swój początek w okresie trzech lat /1953-1956/, uwiecznienia Prymasa. Władze chcą dziś wywołać reakcje lękowe Kościoła - instytucji, które spowodowałyby u najwyższej hierarchii przewagę dyplomacji nad wiernością zasadom chrześcijaństwa. Wzmagają swą presję w tym kierunku tym bardziej, im bardziej widzą, że Kościół dzisiejszy ma skłonność do tego rodzaju ustępstw. Społeczeństwo, które z powodu tych ustępstw nie mogłoby już tak żywo identyfikować się z Kościołem - byłoby pozbawione istotnego wsparcia w okresie represji. Ale Kościół bez swojej treści społecznej w nim i przy nim przestałby być dla władzy interesującym partnerem i dopiero wtedy stałby się zagrożoną instytucją.

Zaakceptowanie przez Kościół tej sytuacji permanentnie niestabilnej, wbrew jego instytucjonalnym skłonnościom jest warunkiem jego trwania, a także szansą pogłębienia chrześcijaństwa w Polsce. Akceptując istnienie Kościoła jako instytucji i nie dążąc już do laicyzacji społeczeństwa - władza komunistyczna "proponuje" już tylko taką wersję chrześcijaństwa, która jej odpowiada. Od ministra Urbana przez ministra Łopatkę do morderców księdza Jerzego otrzymujemy nauki. Cytowane są paragrafy prawa kanonicznego znane dobrze wydziałowi MSW do walki z Kościołem i zdaniem policji przez niektórych księży przekraczane. obrońca jednego z oskarżonych w procesie toruńskim mówił, że sam w Kościele szuka zapomnienia o brakach i kłopotach codzienności i ten wywód pojawił się w mowie, która podeprzeć miała wniosek o zmniejszenie wymiaru kary za zabójstwo kapłana ... Te policyjne "lekcje religii" oburzają nas głęboko, ale nie można niestety powiedzieć, że są tylko urojeniem. Taki Kościół - bierny i oderwany od życia istnieje w Polsce na obrzeżach głównego nurtu. Tacy wierni, dla których wiara jest tylko obrzędem i dekeracją a przykazania obowiązują tylko w rodzinie, są adresatami tej nowej wersji antykościelnej kampanii władz.

x x x

W ciągu paru miesięcy od śmierci księdza Jerzego Popiełuszki duchowieństwo polskie przybywa do Kościoła Stanisława Kostki, by odprawiać msze w pobliżu Jego grobu. Księża z całego kraju, profesorowie teologii i zwykli kapłani, odwracając argument "politycznej działalności" księdza Jerzego, rozważają nauki i postawę zamordowanego - nie mogą mówić o czym innym, jak o jego wierności wobec słów Chrystusa. Ten rodzaj ewangelizacji przywraca jednoznaczność chrześcijaństwa wobec wartości moralnych i płynących z nich zobowiązań. Wiara staje się wymaganiem, którego spełnienie tu się dokonało i uwienczone zostało męczeństwem, zobowiązaniem dla wszystkich.

Śmierć księdza Jerzego wywołała także reakcję sentymentalną, powstały całe cykle przypinałych do kościolnych tablic wierszy. Nurt sentymentalny i często bezrefleksyjny religijności Polaków wiąże się przede wszystkim z kultem Maryjnym. To, co się tu dokonało poprzez nauczanie i śmierć księdza Jerzego odnowić może głęboki sens chrześcijaństwa. W kultcie Maryjnym zwróconym do Królowej Polski "orędowniczki i pośredniczki naszej" wysunąć na plan pierwszy naukę Tego, do którego orędownie i pośredniczenie Maryjne prowadzi. Kościół św. Stanisława Kostki na Żoliborzu, którego promieniowanie dawno już przekroczyło skalę tej dzielnicy i miasta - jest dziś Kościołem Chrystusowym. Kapłani polscy odkrywają tu przed wiernymi swoją wiarę i swoje uozucia. Potrzebę tego zwierzchnia wywołano przeżycie o ogromnej sile, które każe im na nowo zdefiniować swoje kapłaństwo. Objawie wiernym to, co odkryło się im samym - tęsknotę za męczeństwem jako najwyższą formą powołania. Wobec wiernych słuchających tych słów, śmierć męczeńską, ukoronowanie represji władz wobec kapłana - staje się najwyższą formą wybrania i powołania do złożenia ofiary życia. To zdumiewające odwrócenie sensu represyjnych działań opisuje w swym artykule Adrien Le Bihan analizując ewolucję postawy kandydała Wyszyńskiego w okresie uwięzienia. "Więzienie jest lekcją od Boga, wyrazem jego sprawiedliwości i prawdy ... Nawet jeśli moi strażnicy popełniają nadużycia. Pan jest władny przeskazać go w ucyzki sprawiedliwa" - przytacza Adrien Le Bihan fragmenty "Zapisków więziennych" i konkluduje: "A więc w każdej chwili prześladowcom mogą być odebrane ich czyny, mogą być odwrócone". I dalej: "Akceptując pokutę jako wyraz boskiej sprawiedliwości - odbiera represyjnej władzy jej zasadnicze narzędzia. Zamienia je w pustą skorupę". W czasie swego uwięzienia, wobec którego Wyszyński zachowuje postawę podwójną - walczy i akceptuje - którego się nie boi i nie spieszy się, by z niego wyjść - Prymas przeżywa dramatycznie nie samo uwięzienie a zdradę części Episkopatu, która podporządkowała się władzom. To rozójście się Prymasa z niektórymi biskupami było, zdaniem Le Bihan nie tylko moralnej natury, lecz odpowiadało różnym postawom polskich katolików, które opisał ostatnio Andrzej Wielowieyski. Postawa pierwsza - ograniczenie się do praktyk religijnych, druga - poparcie dla reżimu i szeroka współpraca między państwem a Kościołem, trzecia - walka jedynie o rozszerzenie i utrwalenie wolności Kościoła przy ostrożnej współpracy z reżimem. Postawa czwarta, która wówczas zaczynała się dopiero kształtować uznaje, że los chrześcijaństwa i Kościoła w Polsce zależy od poszerzenia praw obywatelskich w ogóle i ewolucji systemu politycznego, a nie od układów między Kościołem a państwem lub uprzywilejowanej pozycji katolików. Biskupi na wolności i inne osobistości świata katolickiego oswoływały wówczas między postawą pierwszą, drugą i trzecią. Prymas, nie zrywając z postawą trzecią zbliżał się do tej czwartej. Kryzys jaki przeżył skłonił Go do pójścia w tym innym kierunku: Staraj się zbliżyć do ogromnej rzeszy swych wiernych i jednocześnie utrzymać, nawet w stosunkach Kościoła z państwem, wymiar metafizyczny, którego tak często brakuje polskiemu katolicyzmowi. Wyrzucał sobie zbytne ograniczanie się do niastowanej funkcji. Oskarżał się o grzech Mojżesza, którego ludzie proszą o wodę żywą i który odmawia im użycia nadprzyrodzonych zdolności, jakie mu przypisują. Pisał - "jestem zbyt wielkim

realistą, zbyt świadomym. /-/ Mój grzech polega na nieumiejętności wyobrażenia sobie rzeczy niemożliwych". - Wyszyński odkrył w więzieniu, że nie wystarczy mu już dobro sprawowanie funkcji prymasa: - "Sytuacja Episkopatu Polskiego nie zależy ani od intryg /-/ ani od nieuczciwych przetargów /-/. Zależy od mojej obecnej postawy /-/. Wszyscy, łącznie z partią i rządem mają dziś oczy zwrócone na Komańczę. /-/ Ci, którzy skapitulowali, oczekają na mój opór". Le Bihan przypomina, że "wiarygodność Wyszyńskiego bywała zakłócona dawaniami pierwszeństwa obronie samego Kościoła", oraz to, że "niektóre deklaracje Wyszyńskiego mogły wydawać się zbyt ugodowe w stosunku do władz, na przykład ta z 26 sierpnia 1980 r. w szczytowym momencie strajków na Wybrzeżu". Stwierdzając jednak, że "słowa te przez niego wypowiedziane nie mogły szokować długo" - Le Bihan w całej swej analizie podkreśla te momenty; od oświadczenia biskupów do duchowieństwa z 1963 r. głoszącego, że "nakazy sprzeczne z naturą ludzką, z Ewangelią, z deklaracją praw człowieka i z Konstytucją, nie powinny być spełniane", poprzez słynny list do biskupów niemieckich do przyjęcia na audyencji w 1979 r. ożenków KOR-u, by zacytować na koniec słowa Lecha Wałęsy wypowiedziane po Jego śmierci: "Nie mylił się praktycznie nigdy, uformował nas, nauczył żyć, nauczył iść naprzód".

Le Bihan przypisuje Prymasowi Wyszyńskiemu, że odwołując się w protestach do władz, w okresie swego uwięzienia, do Konstytucji PRL i prawa w ogóle, wskazał w ten sposób drogę, która później obrała opozycja demokratyczna w Polsce, dążąca do wykorzystania wszelkich możliwości prawnych do swych opozycyjnych działań. Przypisuje mu także opracowanie zasad pokojowego oporu, odrzucanie zasady "oko za oko", gotowość do dyskusji. "Wyszyński w więzieniu zapowiedział 10 lat pokojowego oporu. Ich wynikiem w latach 1980-1981 stała się pierwsza bezkrwawa rewolucja w krajach uprzemysłowionych".

X X X

Analizując postawę Prymasa Glempa Le Bihan stwierdza na wstępie: "Wyszyński posiadał pewien gatunek autentyczności i wiarygodności, której brakuje jego następcy, a która wynikała z jego zdolności do oporu duchowego. Dla Polaków ten rodzaj wiarygodności ma ogromne znaczenie". Wymieniając wszystkie dobrze znane wypowiedzi Prymasa Glempa po 13 grudnia, które raniły Polaków, jego gesty ustępliwe wobec władz, a nie przynoszące żadnych widocznych korzyści Kościołowi i społeczeństwu Le Bihan pisze: "Zmieniła się także taktyka a względnie taktyczne nabrały znaczenia. Zanika dwutorowość pozbawiona sprzeczności /charakteryzująca politykę Wyszyńskiego, dop. mój/. Znajmowane stanowiska nie są już konsekwentne choć różnorodne, ale zaprzeczają sobie wzajemnie. Wola dialogu nie oparta na stanowczości wydaje się tracić z oczu tę prawdę, że porozumienie umożliwia skuteczniejszą walkę. Siła i pokój w słowach Dawida, które przyniosły do Polski Miłosz w 1981 roku. - "Pan da siłę swemu ludowi, Pan da swemu ludowi błogosławieństwo pokoju" - ulegają rozdwójeniu. Najestocowanie przemocy oddziaływało od stawiania oporu. Solidarność nie była nigdy tylko organizacją. Jej wyłonienie się /w fizycznym znaczeniu tego słowa/ oznaczało o wiele więcej. Głomp widzi dziś w Solidarności organizację, która poległa". I tu autor artykułu dochodzi do swego kluczowego wniosku i zasadniczej różnicy między

postawą Prymasa Wyszyńskiego i Prymasa Glempa, o którym mówi zresztą jakby usprawiedliwiając jego postawę cechami osobowymi: "Odnosi się wrażenie, że w jego ustach każda wypowiedź nawet identyczna do wypowiedzi Prymasa Wyszyńskiego i Jana Pawła II nabiera innego znaczenia". Ten kluczowy wniosek dotyczy stosunku obu kardynałów do sprawy legitymizacji komunistycznego państwa przez Kościół. Le Bilhan pisze: "W postawie Kościoła polskiego pod jego kierownictwem /prymasa Wyszyńskiego, dop. mój/ przestrzegany był wyraźny podział. Legitymizacja zewnętrzna została uznana na tyle, na ile uznawały ją inne kraje /-/. Wyszyński i Jan Paweł II powtarzali wielokrotnie, że naród jest ponad państwem, a porządek moralny ponad porządkiem politycznym. Mówiąc inaczej: legitymizacja wewnętrzna nie jest bezwarunkowa. trzeba ją uzyskać". I dalej: "Postawa Prymasa Glempa różni się bardzo od postawy Prymasa Wyszyńskiego właśnie w kwestii legitymizacji komunistycznego państwa. Mniej zdecydowany w krytyce jego nadużyć Glemp jest bardziej skłonny uznać jego legitymizację wewnętrzną".

x x x

Autor artykułu "Gra o Fundację a szanse odrodzenia Polaków" omawiając inicjatywę stworzenia Fundacji rolnej, która byłaby ogromnym dokonaniem Prymasa Glempa - dochodzi w sposób nieunikniony do analizy globalnej polityki Kościoła wpływającej na sposób walki o fundację. O losie Fundacji - dodajmy - przesądzą władze, od początku w najwyższym stopniu niechętna tej inicjatywie. Lecz zdaniem autora artykułu Fundacja może mieć swoje drugie dno w powołanym przez Kościół, duszpasterstwie Rolników z całą świadomością potrzeby umocnienia więzów gospodarczych na wsi, by Fundacja mogła efektywnie funkcjonować w kategoriach ekonomicznych. "Od siły drugiego dna Fundacji zależy będzie czy wcale realny upadek Kościelnej inicjatywy, wobec spodziewanej niechętniej sprawie polityki władz będzie głęboki bolesny, skutkach trwale niekorzystnych dla narodu, czy też okaże się zsunieciem z wyższego poziomu na niższy, ale za to mocno osadzony w społecznej samoorganizacji". O rokowaniach w sprawie Fundacji wiemy niewiele. Jak wszystkie niemal rokowania między Kościołem a państwem utrzymywane są w tajemnicy, a do próby "niezależnej", która na wsi jest rzadkością docierają w formie "przecieków". Można więc przypuszczać, że o Fundacji rolnej najmniej wiedzą rolnicy. I dlatego może pisać o Fundacji Zygmunt Barczyk pisząc musi o globalnej polityce Kościoła dochodząc do wniosków podobnych do tych, jakie formułuje publicysta francuskiego miesięcznika "Esprit": "...uporozywe przypisywanie stronie rządowej dobrej woli przy tylu przykładach jej absolutnego braku, brak atrybutów mediacyjnych w postaci silnego parcia społecznego na władze, wszystko to skłania do obawy, że strona kościelna przekroczyła granicę bezpieczeństwa konsyliacyjnego państwowego toru swej polityki./-/. Dostrzegalne jest tu poknięcie, którego zwiastunem były tezy Prymasowskiej Rady Społecznej w sprawie ugody społecznej. /-/. Deklaracje, które dziś składają ludzie wywodzący się z obozu Stompy, zaczynają ukazywać w krzywym zwierciadle te napięcia i sprzeczności, które immanentnie dotąd były wpisane w naturę kościelnej polityki dwutorowości. Jakby nie udało się już utrzymać tej względnej równowagi wśród sprzeczności, a sama koncepcja dwutorowości jakby brnęła ku swej karykaturze. Czy to sprawa czasów niezwykłych, czy świa-

doctwo tego, że polityka ta potrzebuje jeszcze czasu, by odmianić się w zmienionych warunkach?"

Do tego pytania dodajmy jeszcze jedno. Zadaje je Stanisław Barańczak w swej recenzji z książki A. Micewskiego "Kardynał i komunizm" /Now Republic, styczeń 85/. Książka poświęcona jest kardynałowi Wyszyńskiemu, którego Micewski tak charakteryzuje: "... zmarły Prymas we wszystkich swych wystąpieniach publicznych zachowywał właściwą proporcję i równowagę między dalekowzrocznymi i maksymalistycznymi postulatami narodowymi i wolnościowymi, a uwzględnieniem realiów wynikających z aktualnego układu sił i możliwości. /-/ Właśnie niezwykle umiejętność kojarzenia pryncypów i realiów sprawiła, że kardynał nie rezygnując z żądanych zasad mógł jednocześnie realnie wpływać na bieg spraw w kraju, a głos jego był jednocześnie zrozumiały dla rządzących i rządzonych".

Prymas Tysiąclecia nie dożył czasów dzisiejszych, które tu zostały nazwane niezwykłymi. W czasach tych stał się mitem, istotnym elementem stereotypu narodowo-religijnego oporu. I dlatego znowu stereotyp rozrywając, zarzytać trzeba tak, jak pyta Stanisław Barańczak. "Co jest dzisiaj dziedzictwem Prymasa Wyszyńskiego? Elastyczność Prymasa Giompa, czy nieugiętość księdza Popiełuski?"

x x x

Spółczesność polska, które schroniło się pod skrzydła Kościoła, społeczeństwo w defenzywie widzi w Nim patrona Solidarności, której tak niedawno był kapłanem. Od sierpniovych strajków był kapłanem Miły Warszawa. Po 13 grudnia powoli stał się kapłanem ludzi pracy Mazowsza, co jakby usankcjonowała pielgrzymka robotników na Jasną Górę we wrześniu ubiegłego roku. Miał coraz więcej pracy. Swym żarliwym duszpasterstwem usiłował objąć tysiące ludzi, im bardziej stawiali się bezradni, zmęczeni, przestraszeni. Jeździł do innych miast, do innych regionów, o czym ludzie pracy Mazowsza wiedzieli, ale jeszcze dokładniej wiedziała służba bezpieczeństwa.

Dziś przy Jego grobie, gdzie kapłani i wierni odprawiają modły o Jego beatyfikację - trwa ledwo widoczny, milczący spór: Czyj był, czyj jest? Społeczeństwa czy Kościoła? Ten ledwo widoczny, milczący spór jest przedłużeniem sporu zaraz po Jego porwaniu: modlić się, czy strajkować? Wybrano tę pierwszą alternatywę, to stało się alternatywą ...

Prymas Polski, nieobecny w pierwszych dniach po porwaniu swego kapłana, odbywając zaplanowaną podróż zagraniczną, wyrażał tym samym zaufanie do władz chcąc zapewne w ten sposób /na swój sposób/ pomóc w prowadzeniu śledztwa. Zostawmy osąd historii, tej przede wszystkim, która toczy się już dalej przy współudziale, czy tego chce czy nie, polskiego Kościoła. Po powrocie z podróży i po mszy wieczornej w kościele św. Stanisława Kostki w piątek 25 października 1984 roku Prymas - jak głosi wieść - udał się na plebanię, gdzie od 19 października przebywał stałe Seweryn Jaworski, żądając ewakuowania miejsca mówiąc: "Panie Jaworski, pan okupuje plebanię, tu nie fabryka". Na swój sposób tę myśl wyrażając, Prymas coś istotnego przypomniał.

NA MARGINESIE NOWEJ "SZTUKI"

Lektura pierwszych numerów "Sztuki", wznowionej w 1984 r. pod redakcją A. Skooczyłasa, potwierdza, że proces podziału środowiska plastycznego dobiega końca. Coraz częściej bowiem odzywa się głos nawołujący do uściślenia tego co inoży niż podkreślenia tylko tego co dzieli. Emocje wyrażają się głównie w gestach choć efektownych to jednak krótkotrwałych, muszą więc ustępować głębszej refleksji a ta wymaga z kolei czasu. Bez tego przecież nie powstaje żaden program, który mógłby stać się podstawą dalszej, skutecznej działalności. Zanim to wreszcie nastąpi musimy niestety najczęściej zadowalać się hasłami, wierząc jednak po liebertowsku, że wybór jednego z nich zobowiązuje nas do ciągłego wybierania już nie emocji, a argumentów. Widać ich coraz więcej na przykład w dyskusjach artystów, których zawołaniem stało się sacrum, rozumiane nie zawsze w wymiarze transcendentnym ale prawie przez wszystkich traktowane jako budowanie "narodowego pamiątek kościoła". Szukają ich również ci, którzy opowiadali się po stronie PZPR, organizując nowe związki twórcze w miejsce rozwiązanego przez nią ZPAP. Ich przypadek jest zresztą najbardziej złożony i stąd też szczególnie interesujący dla postronnego obserwatora.

Załamanie się marksistowsko-leninowskiej wizji społeczeństwa przekreśliło jednocześnie związany z nią program artystyczny. To, co miało być logiczną, a tym samym konieczną odczyną historii, znalazło się naraz na jej marginesie; mesjanizm nabobniony "naukowymi" aksjomatami skurczył się do prozaicznego zadania utrzymania zdobytego dotąd z wielkim trudem status quo. Za wszelką cenę. Wbrew pozorom płacą ją przede wszystkim sami kumuniści, których tragedię powiększa jeszcze to, że nie są ohyba dotąd w pełni świadomi jej wielkości. Przepuszczenie takie uspiera również zapis dyskusji przeprowadzonej przez A. Skooczyłasa i R. Kuduka z M. Wejmanem, prezesem Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, W. Fryczem, prezesem Związku Artystów Rzeźbiarzy, S. Kieczorkiem, wiceprezesem Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików Projektantów oraz z J. Karczewskim, przewodniczącym Ogólnopolskiego Zespołu Plastyków Partyjnych przy KC PZPR, niejako ich oficerem politycznym. Bezradność wobec sytuacji w jakiej znalazła się nasza plastyka sąsiaduje tam z zaskakującą niemożnością sformułowania własnego stanowiska ideowego, mimo że pewne próby w tym zakresie robiono już na I zjeździe malarzy i grafików /lutego 1984/. Można dodać, że niewiele dalej w tym względzie postąpiła dyskusja na II krajowym spotkaniu partyjnych plastyków w styczniu 1985 r. W rezultacie dyskusja schodziła najchętniej na sprawy bytowe /zamówienia, materiały, stosunki wzajemne i z władzami/, znane zresztą od dawna w podobnym stopniu także wielu innym środowiskom zawodowym. Jeżeli natomiast pojawiały się w poszczególnych wypowiedziach jakieś wzmianki o charakterze ogólniejszym to grzęzły zaraz w swoich kamufażu, zrozumiałym z uwagi na okoliczności towarzyszące rozwiązaniu ZPAP, choć zabawnym w sytuacji, kiedy wszyscy i tak wiedzą, że król jest nagł. A jakie były to okoliczności w mniemaniu dyskutujących prezesów? Otóż przede wszystkim wewnętrzne: śmierć nastąpiła na skutek niewydolności organizmu, bezradnego wobec toczących go chorób i odrzucającego aplikowane mu zyczliwą ręką lekarstwa. Nawiasem mówiąc zwalanie wszystkiego na wadliwą

strukturę Związku, którą rozsadzały konfliktowo nastawione do siebie "branże", musi budzić zdziwienie. Czyżby nawet najstarszy w tym gronie, a przy tym bardzo kompetentny prof. Wejman zapomniał dlaczego w takiej właśnie postaci powołano ten związek? A może należało poprosić o odpowiedź na to pytanie bawiącego akurat wtedy toczyła się ta dyskusja z wizytą w Polsce N.A.Ponomariewa, przew. Związku Artystów Plastyków Radzieckich? Myślę, że chętnie rozwinąłby to, co już powiedział na ten temat w wywiadzie udzielonym właśnie bratniej red. "Sztuki" /por.nr 2/3/. Ale to na marginesie.

Wracać do meritum muszę przyznać, że o wiele sympatyczniej -szy w swojej szczerości okazał się być współpracujący z tym piśmie Marek Meissner, który z determinacją godną oficera MSW przeprowadził dowód prawdy w raporcie zatytułowanym "Dlaczego rozwiązano ZPAP", opublikowanym na łamach pierwszego numeru. I ma tam oczywiście rację, że to względy ideowe były przyczyną, podobnie jak też względy ideowe leżały u podłoża wszystkich innych przemian w naszym kraju, których uczestnikami lub tylko obserwatorami byliśmy od Sierpnia 1980 r. I trudno sobie wyobrazić, żeby tylko artyści zignorowali te przemiany - jak chcą uczestnicy wspomnianej dyskusji. To, że tak nie było i nie jest, świadczą ostatecznie sami członkowie nowych związków, którzy dokonali wyboru nie innego jak właśnie ideowy. Dlatego też należy sobie życzyć, aby nie poprzestawali na wsłuchiwanie się - jak deklarowali już na wstępie w jednym z jeżdźcie swoich malarzy i grafików - w "aspiracje najszerszych kręgów społeczeństwa", ponieważ kręgi te w najlepszym razie zechcą wysłuchać tylko tego, co tak zorientowani ideowo artyści mają im do powiedzenia własnego, podobnie zresztą jak związani z nimi krytycy czy historycy sztuki. Ale jak widać na to wszystko jest jeszcze za wcześnie i przeglądając pierwsze zeszyty nowej "Sztuki" miałem to na uwadze. I miałem chyba rację, bo w innym wypadku trudno byłoby sobie wytknąć ten przedziwny zachowawczy eklektyzm, który je charakteryzuje, ale i też posługiwaniem się przebrzmiałą już przeciw frazeologią ideologiczną lat 70-tych. Najbardziej typowym tego przykładem jest zamieszczona w 2/3 nr rozprawa pt. "Spojrzenie na plastykę 40-lecia" pióra J.Kossaka, dyrektora Instytutu Kultury przy MKiS. Warto może poświęcić jej nieco uwagi.

J.Kossak kończy swoje rozważania zwięzłym zdaniem: "Nie istnieje więc jakieś zaozarowane "koło obrazów" - jest wielkie bogactwo różnych możliwości kształtowania postępowych idei i wizji społecznych". Jednak cały wywód, który je poprzedza wcale nie precyzuje natury tych idei i wizji, a służy samej nie stawia specjalnie wysokich granic już to treściowych już to formalnych: Jest w tym coś z echa intelektualnej szamotaniny R.Garudy, który w czasach aronowskiego końca wieku ideologii, a zarazem niesłuchanie bujnego rozkwitu sztuki formalnej, chciał wyrwać estetykę marksistowską z żelaznego uchwytu sztucznie pojmowanego realizmu, tej - jak ją wówczas nazywał P.Lavodou - największej tragedii rewolucjonistów na gruncie kultury i sztuki. Echo "realizmu bez granic" trafiając do Polski na początku lat 60-tych, koło przodo wszystkim złośliwie doktrynalną klasyką uszy partyjnych komunistów. Ale z biegiem czasu coraz większą uwagę zaczęła na nie zwracać sama partia, która wreszcie po 1968 roku podniosła do rangi oficjalnej. Ale jak to bywa z głosem odbitym, to co chciało być w nim manifestacją niezależności.

wobec władzy, stało się sygnałem do swobodnej jej adrekcji. I w ten sposób siermiężny socrealizm po latach uspienia przepoowarzył się w holorowy bukiet socpaśnasizmu. O jego nowej naturze tak napisał Kossak: Współczesna plastyka polska /.../ stworzyła w żywym kontakcie ze sztuką światowych centrów kultury artystycznej, swoiste "abecadło" form, dzięki elementom treściowym i formalnym, z których zbudowane były dzieła wszystkich czasów i wszystkich kultur. Dzięki wypróbowaniu wielu zespołów środków znalezione zostały elementy, z których można budować zarówno najprostsze jak i najbardziej złożone struktury. Plastyka w całości zaczęła teraz atakować niepomierne więcej tomatów, wyrażając więcej treści. A jednocześnie żywiej i bardziej twórczo potrafiła nawiązywać do całości tradycji sztuk pięknych. Nie zasklepiała się w ramach jednej konwencji, stylu, formy, ale nieustannie konfrontowała i wyzyskiwała formy wyrosłe z różnych kultur, szkół, tradycji /.../ Dlatego we współczesnej sztuce polskiej, we wszystkich jej gatunkach, podobne zamierzenia treściowe związane są często z radykalną różnicą środków wyrazu. A jednocześnie, w ramach podobnych założeń warsztatowych, kształtują się różne programy przedmiotowo-tematyczne... Trudno więc wyróżnić dominującą tendencję warsztatową". Itd. Ten przydługi może cytat mówi sam za siebie. Zawarta w rozprawie Kossaka metoda jest dla badań nad sztuką oczywiście bezwartościowa, natomiast może być użyteczna dla studiów nad ogarniającym ją systemem ideologicznym. Możemy więc tu zapytać jaką jego faza preferuje tak daleko posunięty eklektyzm w myśleniu i działaniu? Bez dłuższych chyba dywagacji można odpowiedzieć, że ta, w której zmuszony jest on przekształcić się we własne centrum /dopiero w następnym etapie tzn. obecnym, odwoła się już tylko do przemocy i klanstwa, co zresztą ułatwi mu uprzednie sformalizowanie własnych wartości/. Jego dziejowe posłaniectwo ma odtąd realizować się na drodze syntezy ogólnie pojętej tradycji z równie ogólnie potraktowaną współczesnością. Nie wolna od tego jest także sztuka. - "Na tym miejscu - odpowiada Kossak - powstała nowa tendencja do syntetyzowania lub analizowania, do intelektualnego przetwarzania wielości tradycyjnie i współcześnie funkcjonujących idei i form".

A więc awangarda łączy się z ariergardą, podobnie jak klasy rozchapiają się w narodzie, a wszystko to razem zatracca się we własnym zaprzeczeniu. W ten sposób, ustawiony ongi na tarczy historii przez niemieckich idealistów gnomem progresu zakrzywia się do tego stopnia, że powstaje koło. Trzymając się w dalszym ciągu takich porównań, można powiedzieć, że na jego fundamentach zbudowano następnie karuzelę, której wzrastające tempo obrotów wytworzyło wśród pasażerów złudzenie rozpoczynającej się wreszcie syntezy marzeń z rzeczywistością. Niestety, kiedy wydawało się, że upragniona paruzja jest już blisko, nastąpiła katastrofa. Nie pytajmy o jej przyczynę, bo w takich przypadkach wystarczy kamyk, który przypadkowo dostaje się w tryby pędzącej maszyny. Nie dziwny się też, że "starsi nad karuzelą", żeby użyć staropolskiego zwrotu, natychmiast przystąpili do odbudowy. Przecież i oni mogą być Grekiem Zorbą. Martwić jednak musi, że w dalszym ciągu uważają ją za swoją jedyną rzeczywistość /por. wypowiedź H. Rakowskiego na wspomnianym zjeździe malarzy i grafików, odnotowaną w sprawozdaniu zamieszczonym w nr 2/3 "Sztuki"/. Może to bowiem nie pozwolić im dostrzec, że większość pasażerów poszła już szukać spełnienia swoich marzeń gdzie indziej. A wtedy najspieszniej nawet

odbudowana karuzela może okazać się być nierentowna ...

Jestem oczywiście przeciwko rozwiązaniu ZPAP, ponieważ obce mi są metody zastosowane przy tej okazji, podobnie jak nie godzę się na system polityczny, w którym arogancja i chamstwo rządzących karmi się bezsilnością rządzonych. Ale jestem też w pełni świadomy tego, że ta godna pożałowania decyzja wywołała skutek odwrotny do zamieszanego, wywołując na dobre proces nieraz bardzo dramatycznego ale przecież w jakiś sposób swobodnego samookreślenia się artystów wobec najważniejszych problemów naszego kraju. A proces ten jest równie ważny na gruncie sztuki, co w życiu społecznym czy politycznym, ponieważ jestem przekonany, że przyszłość należy do pluralizmu i tylko w ten sposób można ją przybliżyć. Z tego też powodu uważam, że nie powinno²⁶ nim zabraknąć także komunistów i ich przyjaciół mimo, że na razie nadal posługują się wczorajszymi hasłami albo swoje działania maskują tytułami siłą odebranych komu innemu czasopiśm /dotyczy to prócz "Sztuki" także i "Projektu"/. Ostatecznie lepiej też mieć do czynienia, póki co, z obrazem niż pięścią. Ale wkład ich do kultury polskiej, jak sądzę, może być dopiero wtedy znaczący, kiedy zdobędą się na odwagę powrotu do swojej ideowej tożsamości, rozmyślonej przez nieszczesny "centryzm" lat 70-tych. Czy to jest jeszcze możliwe, muszą odpowiedzieć sami; podpieranie się M. Abakanowicz czy T. Kantorem z pewnością nie wystarczy. Nawet jeżeli oni, jak też paru im podobnych uznaloby dziś komunizm za ideał swojego życia i twórczości. W. Frycz²⁷ powiada, chyba także w tym względzie, surową kontrolę przyszytych poczynań swoich podopiecznych. Oboj jest nam ideał nadzorczy, ale i my po pewnym czasie powinniśmy zapytać własnego sumienia czy wykorzystaliśmy właściwie dany nam talent. Do może się okazać, że bez względu na to czy należymy do większości czy mniejszości znowu domagamy się jednego: chleba i igrzysk.

.....

Łoszek Szaruga

GRANICA

Kończąc tom szkiców "drugi oddech" pisał Adam Zagajewski: "Mówiąc nie dość ściśle i z karykaturalną przesadą można określić pole wytyczone przez dwie pokusy, utonięcia w teraźniejszości i tradycjonalizmie, jako dylemat: realizm czy kultura. Niekulturalny realizm czy nierealistyczna kultura. Wąską ścieżką między tymi skrajnościami zawsze jeszcze można przeprowadzić własną zasadę nie rozygnującą z obiektywizmu, nie poddającą się egzaltacji". Ta zasada w twórczości Zagajewskiego zdaje się coraz wyraźniejsza: jest to zasada pośredniczenia, zasada chemicznych i alchemicznych reakcji różnych pierwiastków i substancji duchowych i materialnych, egzystencjalnych i metafizycznych. W ten sposób tworzy Zagajewski swoją przestrzeń "pomiędzy". Ta migotliwa przestrzeń istnieje zarazem i nie istnieje, jest dotykalna i nieuchwytna. Bohater "Cienkiej kreski" tak oto próbuje ją zdefiniować: "moja kreska, jeśli ohwilami udawała mi się, jeśli była wyraźna i niewyraźna jednocześnie, elastyczna i twarda, cienka i mocna, stawała się mną, dowodem mojej obecności, absolutną choć krótkotrwałą pewnością gestu".

Henryk Oset - główna postać powieści - jest grafikom, który przyjeżdża z Polski na stypendium do Berlina Zachodniego. Przekracza granicę: "spostrzegam podwójnie oświetlony przez reflektory i przez blade poranne słońce, pas gliny, zasieki, zwoje drutu kolczastego, ogromne rzeźby z betonu, naprzód nie rozumiam, co to jest, co może być, domyślam się jednak szybko, że gliniasta kurtyna przesuwana się pod kołami mojego pociągu. Właściwie jest żelazna /.../ Śmieję się, pękam ze śmiechu, wydaje mi się, że śnię, poco ta wystawa betonowych kształtów, które obejmują z obu stron tor kolejowy, poco te tyle ostrych przedmiotów, tyle gliny, moja radość nie znika, ale uchodzi z niej powietrze i w pewnym momencie zastępuje ją lęk". Ta granica dzieląca dwa światy - świat komunizmu od świata Zachodu - jest wyrazista i ostra, narysowana grubą krechą, nachalna i brutalna, dominująca obecna. Jest ona oczywiście kiczem, gdyż kiczem - zarówno z estetycznego i politycznego punktu widzenia - musi być monumentalna zapora, przegroda ustanawiająca podział świata. Świat jest niepodzielny a gigantyczny płot zbudowany w poprzek Europy i okalający wyspę Berlina Zachodniego to zdumiewający i przerażający triumf szpetoty, przemocy i braku umiaru.

Umiar i dystans dwie podstawowe kategorie pisarstwa Zagajewskiego - w nich widzi autor środki zrozumienia i porozumienia: rozumienia świata i porozumienia ludzi. Stąd owa tytułowa "cienka kreska", kreska, która zarazem dzieli i łączy, która jest i jednocześnie nie jest granicą. Ta właśnie "cienka kreska" jest głównym owym artystycznym, którym operuje Henryk Oset. Warto przy okazji zwrócić też uwagę na symboliczną wymowę nazwiska bohatera - człowieka skupionego w sobie i odgradzonego od świata delikatną aurą oienkich kołców: odgradzonego, ale jednocześnie - nakładającego tymi kołcami przestrzeń, która go otacza. Ironicznego - bo te kolce są w istocie kołcami ironii.

Oset - przekroczywszy granicę dwóch światów - usiłuje nie tylko zrozumieć konstrukcję nowego dla siebie środowiska Zachodu, lecz także określić swoje w nim miejsce. Jest - jeśli spojrzymy nań czynną jego berlińskich rówieśników - konserwatywny: kulturę traktuje serio, ironicznie odnosi się do swych zachodnich kolegów wykrzykujących oskarżenia pod adresem "politycznego państwa", w którym żyją. Trudno jednak, by przyjechawszy z PRL mógł brać poważnie te oskarżenia, choć z drugiej strony stara się odnaleźć w nich racjonalne motywy: wie, że demokracja zachodnioeuropejska nie jest systemem idealnym, ale wie także, że -by posłużyć się sformułowaniem Churchilla - dotychczas nie wymyślono niczego lepszego. "Wszystkie instytucje społeczne - pisze Leszek Kołkowski - które w rozwiniętych krajach industrialnych doprowadziły do złagodzenia nierówności społecznych i zapewniły ludziom minimum bezpieczeństwa życiowego /.../ zbudowane zostały i rozszerzane są za cenę ogromnego wzrostu biurokracji państwowej i nikt nie umie powiedzieć, w jaki sposób można tej cenie nie płacić".

Oset nie jest przeciwnikiem myślenia utopijnego, ale zarazem sprzeciwia się czynieniu z utopii jedynego punktu odniesienia poszukującej myśli. Nade wszystko zaś skupia się na obronie tradycyjnego systemu wartości kultury europejskiej. Może powtórzyć za bohaterem jednego z wierszy Zagajewskiego następujące wyznanie:

Jestem chyba zwykłym mieszczańskim obrońcą praw jednostki, słowo wolność rozumiam bez nadzwyczajnych klasowych ograniczeń, naiwny politycznie, przedziwnie wykształcony /krótkie chwile jasności to jego główne pożywienie/, pamiętam płomienny apel tego ognia, który wysusza spragnione wargi tłumy a potem pali książki i zwęglą skórę miast, śpiewałem także te piosenki, wiem jakie to wspaniałe biec razem z innymi, później zostaje sam, w ustach smak popiołu i słyszę kłasnstwa ironiczny głos, krzyczy chór a ja dotykam głowy tam pod palcami wypukła czaszka ojczyzny mojej twardej brzeg

Poważny - choć nie pozbawiony raczej gorzkiego poczucia humoru - bohater Zagajewskiego jest strażnikiem autonomii sztuki zarówno wobec z zewnątrz jej narzucanych ról, jak wobec jej wewnętrznych aspiracji wynikających z wiary, iż może się ona stać narzędziem formowania rzeczywistości społecznej. Henryk Oset wie, że jak mówił Peiper "zmieniła się skóra świata", ale wie też, że nie oznacza to zmiany jego duszy. A właśnie dusza, tożsamość kultury w jej zmienności jest głównym przedmiotem jego zainteresowania. Nie pragnie zatem, jak jego zachodniobermlińscy koledzy szokować publiczności, nie chce uczynić ze sztuki narzędzia "rewolucji świadomości społecznej", lecz żąda od niej skupienia i głębi, dzięki którym możliwe się staje porozumienie ludzi i zrozumienie sensu ludzkiego istnienia. Jest rzeczywiste "naiwny politycznie".

Alto zastanówmy się, coż cwa "naiwność" znaczy naprawdę. Otóż oznacza ona niezgodę na redukcję zachowań człowieka, nade wszystko zaś funkcji sztuki dla polityki; oznacza protest przeciw wszelkiej instytucjonalizacji wartości. Artysta - zdaje się mówić bohater Zagajewskiego - nie dokonuje wyborów wyłącznie politycznych. Nie powinien też zezwolić na to, by zmuszano go do "stania po czyjejs stronice". Nie znaczy to, oczywiście, iż nie ma on swoich sympatii i antypatii politycznych, ale te sympatie i antypatie nie mogą ograniczać swobody jego poszukiwań, zaciemniać obrazu świata, zawężać jego pola widzenia. Sztuka bowiem nie jest i nie może być narzędziem polityki. Nie jest instytucją polityczną, choć często przeciw czyni politykę przedmiotem swego zainteresowania.

I tutaj, jak się zdaje, zarysowuje się zasadniczo linia dzieląca postawę Oseta od postaw jego zachodnich kolegów tak chętnie używających sztuki do celów politycznych. Owszem, jest mu bliski ich bunt przeciw instytucjom "mieszczańskiego świata": tu w zasadzie nie ma sporu, gdyż jest to bunt przeciw ograniczaniu wolności. Spór zaczyna się dopiero wówczas, gdy sztuka zredukowana zostaje wyłącznie do demonstracji owego buntu, gdy staje się narzędziem intelektualnej manipulacji, gdy wreszcie zrzuca się swej najistotniejszej powinności, jaką jest obowiązek intelektualnego zgłębiania rzeczywistości. Sam bunt nie jest bowiem wartością, jest tylko destrukcją, pogłębianiem chaosu a zarazem rezygnacją z odpowiedzialności za własne czyny, zrzeczeniem się tej odpowiedzialności na rzecz innych. Tymczasem bohater tej powieści - podobnie jak bohater jednego z wierszy Zagajewskiego - chce występować tylko w swoim własnym imieniu:

Ja, ateista obydwu kościołów,
bozpartyjny wśród partyjnych,
niewierzący wśród wiernych,
niepewny pośród przekonanych /.../
mogę mówić tylko za siebie.

Nie chce się zrzekać odpowiedzialności za swe słowa i-
żyny. Nie chce, gdyż odpowiada nie tylko wobec aktualnej sy-
tuacji, lecz wobec całej kultury: przede wszystkim wobec kul-
tury i za kulturę. Być odpowiedzialnym za kulturę to tyle, co
strzec jej tożsamości, to właśnie rozumieć słowo wolność
bez nadzwyczajnych klasowych ograniczeń".

Przy tym wszystkim Henryk Oset ma pełną świadomość kryzy-
su, w jakim znalazła się współczesna kultura europejska tak
bardzo nadwzręczona przez doświadczenia XX stulecia, miazdżona
w totalitarnych strukturach, gubiąca sens pojęcia wolności i
beznamiętnej afirmacji dowolności. Rozmawiając z wygwizdanym i
ośmieszonym przez "młodych gniewnych" starym profesorem este-
tyki, Oset z przerażeniem dostrzega u niego postawę rezygnacji,
a nawet pewnego zafascynowania narastającą inwazją barbarzyństwa,
które już nie pobudza go do protestu, a jedynie staje się dlań
przedmiotem beznamietnej " naukowej" analizy jako wyraz tenden-
cji do "zniesienia sztuki" przez praktyki współczesnej masowej
cywilizacji, która zaciera granicę między jednostką a "człowie-
kiem zbiorowym". Oset, widzący to doskonale w ozasie spotkania
z młodymi artystami nie potrafi zjednoczyć się z owym "człowie-
kiem zbiorowym": "cienka i mocna kreska, "elastyczna i twarda",
oddziela jego indywidualny świat, jego indywidualną wrażliwość
od świata gromadnych, podsytych egzaltacją demonstracji. Dłate-
go nie odpowiada on na "apel tego ognia, który wysusza spragnio-
nioną wargi tłumu". Wie doskonale, że ten ogień potem pali
książki. Dostrzega w zbiorowym buniole pęd - może nawet nieu-
świadomiony - do uniformizacji postaw.

Bunt artysty stanowi według niego przede wszystkim mani-
festację własnej osobowości, jest propozycją nie mieszczącego
się w dotychczasowych schematach sposobu widzenia, a nie de-
strukcją zastanego ładu. Zbiorowa kontestacja zaś ogranicza
się wyłącznie do destrukcji, rozbijania istniejących struktur
w imię dowolności i dla usankcjonowania braku odpowiedzialności.
Stąd też Oset jest "niepewny pośród przekonanych". Nie
afirmuje zastanego ładu, ale ostrożnie poszukuje dróg do
jego przekonstruowania tak, aby stał się on bliższy urzeczy-
wistnieniu świata wartości. W tych poszukiwaniach zaś przyjmuje
na siebie pełną za nie odpowiedzialność. I tylko na siebie.
Dlatego odstręczają go metody, jakimi posługują się poznani w
Berlinie młodzi gniewni: terror psychiczny i szantaż moralny.
A to są właśnie podstawowe metody ich kontestacyjnej działal-
ności. Znajduje w nich odwzorowanie praktyk totalitarnych
ufundowanych na wierze w realność utopii. Jedną z takich utopii
jest przekroczenie niewidzialnej lecz przecież istniejącej
granicy między sztuką i rzeczywistością. Oset wie, że obie
sfery oddziela cienka kreska - można ją uczynić niewidzialną
/i takie jest w istocie pragnienie wielu artystów/, lecz nie
da się jej całkowicie usunąć. To prawda, że sztuka życia i ży-
cie sztuki wpływają wzajemnie na siebie, ale też niemożliwe
jest utożsamienie życia i sztuki, ustanowienie wspólnych dla
nich obu praw. Zarówno Henryk Oset, jak sam Adam Zagajewski
są obrońcami autonomii sztuki tak samo - jak uwikłani w sprze-
czności współczesnego świata widoczne zarówno na Wschodzie,

jak na Zachodzie, choć w różnych perspektywach i wymiarach - są też obrońcami suwerenności osoby ludzkiej.

"Niewierzący wśród wiernych" ... Cóż - jest to postawa, która postulat prawdy o sobie przeciwstawia tęsknotom do odnalezienia się /i rozpuszczenia/ we wspólnocie, która daje poczucie bezpieczeństwa. W publikowanym niedawno na łamach "Kultury" szkicu o programach artystycznych Józefa Czechowicza pisał Zagajewski, iż poeta musi pozostać przede wszystkim wierny samemu sobie. Nie po to, by się czemuś lub komuś przeciwstawić, lecz po to, by móc mówić czystym, własnym głosem. W innym eseju zauważa: "Czytam poezję polską, której ogromna część wyraża teraz duchowość antytotaliarną. Czytam te wiersze, także i moje własne niekiedy i myślę, że napisano zostały przez istoty moralnie nieskazitelne. Anioły piszą wiersze, anioły czytają wiersze. Myślę wtedy złośliwie, że życie w niewoli nie pozbawione jest pewnych przyjemności, pojawia się bowiem wielkie alibi. To oni totaliści są podli. My jesteśmy dobrzy i niewinni /.../ Antytotalitaryzm nie pozwala mi myśleć przeciwko sobie. Oferuje mi wielką wolność, tkwiącą w wyzwaniu rzuconym potężnemu wrogowi, ale odbiera mi mniejszą, codzienną wolność wymierzania sprawiedliwości sobie samemu". I dalej o antytotalitaryzmie: "właśnie to mi w nim przeszkadza, że całe zło świata lokuje w jednym punkcie i przez to wyzwala mnie ze zła, czyli z grzechu, czyli z możliwości poprawy czyli z realności". Innymi słowy, rezygnacja z wymierzania sprawiedliwości samemu sobie w imię walki ze złem umiojęscowicznym poza mną, rezygnacja z własnej suwerenności na rzecz "zwierania szeregów" pod sztandarami buntu czy słusznego protestu, ta właśnie rezygnacja jest nie tylko zrzeczeniem się własnej suwerenności, lecz nadto odstąpieniem od obowiązku uczciwej samorealizacji i samodoskonalenia, także samokontroli - w tym również artystycznej.

Henryk Oset od tego obowiązku odstąpić nie chce. Nie dlatego, iżby nie "popierał" słusznych społecznie wystąpień o sprawiedliwość i lepszy ład. Dlatego, że dostrzega ową "cienką kreskę" stanowiącą granicę między sztuką życia i życiem sztuki. Jest artystą. Nie pragnie izolować się od problemów społecznych lecz jednocześnie wie, iż nie może bez reszty podporządkować swojej sztuki walce politycznej, że musi troszczyć się o jej czystość, o jej bezwzględną wierność wartościom i prawom kultury. Życie społeczne jest zawsze sztuką kompromisów, gdy sztuka nie może żyć kompromisami. Pisarstwo Zagajewskiego, w tym także omawiana tu powieść jest ekspozycją cwej trudnej dyalektyki - pozwala nam ostrzej uświadomić sobie sytuację artysty w świecie współczesnym. Sztuka nie może sobie pozwolić ani na "nierrealistyczną kulturę" czyli na rezygnację z podmiotowości, z mówienia językiem porozumienia i dialogu. Pierwsza skrajność grozi nam ożywieniem niektórych haseł Paryskiego Maja 1968, gdy nawoływano do spalania Luvru, druga - przekształceniem sztuki w zadufany, nie liczący się z ludźmi monolog. Sądzę, że twórczość Adama Zagajewskiego jest w tej chwili najpoważniejszym, najbardziej artystycznie i intelektualnie dojrzałym programem kultury niezależnej, programem, który wymaga rzeczywistej niezależności każdego z nas z osobna.

WIDZIANE

Maria Wisnowska

WYSTAWY W MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

W Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na Solcu odbyła się wiosną 1984 r. ważna wystawa grafik Dürera wokół tematu Apokalipsy oraz wiążących się nastrojem z tym tematem - grafik Jana Lebensztajna, obrazów i rysunków Jana Dziędziory, Jacka Sempolińskiego i Jacka Sienickiego.

Będziemy mówić o obrazach tych trzech malarzy.

Obrazy te są zmionne, wielowątkowe, wielowarstwowe. Wielość wydobycia z nich światło. Oglądając je kilkakrotnie, w różnym oświetleniu, w poszukiwaniu tego najlepszego - odkrywa się, że nie sposób je ująć jedną formułą, odczytać za jednym razem. Są to przedmioty żywe, jak pisze Sempoliński we wstępie do katalogu: "zrobione z płótna i farby według twardych, choć różnych zasad". Twarde zasady robienia przedmiotów z płótna i farby pochodzą z malarstwa, ze sztuki. Z malarstwa pojmowanego nie jako zbiór recept i sposobów, lecz ze sztuki przeżywanej jako rzeczywistość, z której wynika tyleż zobowiązań, co z własnej jednostkowej egzystencji. W takim rozumieniu sztuki nie istnieje czas ani miejsce, odległość w czasie i przestrzeni, nawet różnice cywilizacyjne. Sztuka traktowana jako rzeczywistość, do której pretenduje się także własną twórczością jest sferą ocalenia, utrwalenia i spotęgowania tego co ludzkie we wszystkich jego przejawach. Nauczyć się od sztuki można - jeśli nie traktuje się jej jako zbioru recept formalnych - intensywności będącej problemem, który trzeba przekroczyć, by sztuka zaistniała. Podpatrzeć można nie "formy", lecz zjawisko przemiany materii w ideę, wcielenie idei w farby i płótno i powstanie tworu żywego lecz trwałego, przemijającego tylko wtedy, gdy ulegnie fizycznemu zniszczeniu. Takie traktowanie sztuki w kraju, w którym nie tylko zabytki i skromne jej zbiory są często niszczone, lecz w którym niszczeni są ludzie w trakcie nieprzerwanego niemal dramatu historycznego, jest mimo wszystko możliwe, jak pokazali trzej malarze, o których wystawie mówimy. Jest "potrzebna" bardziej niż w krajach szczęśliwszych, bardziej "zasadniczo" bardziej konieczna niż dawanie opisu zdarzeń także w granicach sztuki mogącego się zmieścić lub niż bezpośrednio ekspresja dramatu, która może być sztuką, choć często pozostaje tylko krzykiem.

Żaden z trzech malarzy nie był i nie jest wielkim podróżnikiem, znając zapewne kilka podstawowych kolekcji europejskich, żaden z nich nie jest bywalcem biennale i festiwalu, żaden z nich nie był zapraszany przez międzynarodowych menadżerów i galerie, żaden nie wszedł do stałego repertuaru specjalistów krajowych, przygotowujących pokazy dla zagranicy, zaw-

sze według klucza kierunków i mód. Jeżeli gdzieś na początku drogi życia po prostu, zrozumie się i przyjmie swój los, jeżeli wejdzie się wszystko jedno jakimimi drzwiami w sferę kultury jako ogólnoludzkiej i ponadczasowej rzeczywistości, to wtedy już częstotliwość kontaktów z wielką sztuką czy ze sztuką aktualną nie odgrywa większej roli. Następuje przedziwna korelacja między życiem brany serio a ludzką rzeczywistością sztuki czy kultury, która staje się drogocenną, której nie chce się niszczyć ani jej zaprzeczać w znanym w XIX wieku w geście obrazobórczym, w wyznaniu podpalaczy muzeów i tradycji, płodnym nieraz, ale przyznajmy to dziś, bo dziś właśnie możemy i potrafimy to ocenić: niezbyt często...

Korelacja między pojmowaniem swego losu a sztuką faktycznie nie likwiduje dla artysty problem pierwszeństwa stylu czy sposobu, "prowincjonalizmu" czy światowej oryginalności - problem osiagający często formę obsesji u artystów oddalonych od "świątynnych centrów sztuki", stający się nieraz jedyną racją podejmowanego przez nich działania w sztuce. Jak się dziś okazuje. Likwiduje ten problem nie tylko dla artysty, ale i dla widzów, w obecnej szczególnie chwili, także z pewnością dla przybyszów ze szczęśliwszych i lepiej położonych krajów.

x . x x

W całym muzeum panuje cisza, skupienie w trakcie tej wystawy jest nie jako gotowe w powietrzu i zwleczający, a każdego anonsuje dzwonek do drzwi wejściowych, w tę atmosferę wchodzi. Są cisi, uroczyści i patrzają, Apokalipsa Dürera, bestia z barwnych litografiach Lebensztajna - wymagające ikonograficznej lektury - przygotowują do zupełnie innej lektury trzech malarzy.

Prace ich od wejścia, w hallu na dole przedstawione są trzema płótnami, na schodach i na podeście jeszcze ze sobą zestawiane. Dalej następuje już wyodrębnienie każdego twórcy. Obrazy Jacka Sienickiego z lat 80-tych /"Szczeka zielona" i "Szczeka szara" malowane jeszcze w latach 70-tych/ pokazane są w niewielkiej przestrzeni korytarza, dobrane mniejszymi na ogół formatami. Pokazują jednak trzy nurty tematyczne, główne wątki jego malarstwa od lat: portret, wnętrze /okno/ i mięso - szczeka, ochłap, czyli martwa natura. Pejzaż - by dopełnić klasycznych wątków malarstwa - jest zastąpiony wnętrzem, widokiem z okna. Nie jest to pejzaż - natura w całej swej krasie, lecz pejzaż miejski, szczyłek miejskiego pejzażu. Trochę białego światła z nieba, szarek.

Sienicki nie tylko wyodrębnia tematy, wyodrębnia także formy z tła. Fakturą, która narasta grubymi impastami, rysunkiem, który czasem formę - motyw przypina, rozpina na płótnie szerokim pędzlem, czarną lub białą kreską. Głowa człowieka - portret, zredukowana w wyniku długiego patrzenia, czaszka zwierzęcia, mięso, ochłap - odmiany żywej materii jednakowej w cielesnym rozkłasku różu i żółci, w zieleniach i brązach rozkładu.

W malej salce o jednych drzwiach, w salce zamkniętej, do której sączy się światło z dwóch niewielkich okien - dokonuje się kulminacja wystawy poprzez zestawienie obrazów Dziędziory i Sempolińskiego. Tutaj już nie ma motywu, tematu, cały obraz jest tomatem, samo istnienie obrazu. Niesamowita żywość tych obrazów, która przenika do każdej grudki farby i każdego włók-

na płótna wskazuje, że wystąpiło zjawisko przystoczenia, które nie sposób opisać, a które jest warunkiem zaistnienia dzieła sztuki. To wspólne więc dla obu malarzy przekroczenie progu jest tym bardziej fascynujące, że inna do tego momentu czy stanu prowadziła droga i z innej filozofii, to znaczy z innego sposobu poszukiwania eu wynika.

Rozdzierające i rozdarte ikony Sempolińskiego, ciężkie od farby - szarość, szara biel, szara czerń, fiołot, błękit wolią-niają światło swą matowością lub odbijają je, świecą dyskretnym połyskiem wygarbowanej fizycznym wysiłkiem skóry obrazu.

Piękno wyważone, doprowadzone do momentu równowagi, do granicy niemal elegancji.

Płonowe rozdarcie w "Ukrzyżowaniu", jednym z obrazów poprzedniego cyklu sięgającego lat 70-tych, dziury-oczy obrazu, oczodoły - ostatnim cyklu nazwanym "Czaszka". Jest i czaszka namalowana, białawy czerep scalony gdzieś w dół płótna lub rozbity na szczątki, wtopiony w ciało obrazu. Przywołany kształt z miłosną fascynacją jego eschatologiczną symboliką i zaraz zniweczony jako zbyt natrętny, rozbity, pogrzebony w mroku.

"Martwa natura w półmroku" to w malarstwie Dziędziory świat rzeczy ludzkich. Martwa natura z przolamanym chlebem, z nożem - malował tę martwą naturę już na początku swej drogi twórczej w latach 50-tych, wówczas zewnętrznie konstruowane przedmioty ludzkie pogrążały się z czasem w półmroku, w przestrzeni znaczącej, będącej ekranem ich znaczeń i ich istoty gdzieś pomiędzy kształtami chleba, naczyń, których sensem jest dotyk ludzkiej ręki, wewnętrzne światło doprowadzane jest czasem do jasności, bieli, zimnej lub rozgrzanej kolorem.

Istnienie przedmiotu ludzkiego jest zobowiązaniem malarza tak jak zobowiązaniem jest pozostanie w ramach obrazu, uszanowanie jego kształtu podkreślonego zamykającą prostokąt listwą.

Sięganie po kształt ludzki, postać człowieka, w jeszcze większym trudzie wielu przemalowań, rodzenie się wizerunku jakby podglądane spojrzeniem uważnym aż do załączenia, by nie uronić jego istnienia - jest kolejnym zobowiązaniem.

"Zbity III", 83-84, w pionie, w pionie zachwianym, przelamanym osunięciem się, upadkiem, kształt zawierający robliński bieli, ultramaryny i w którejś tam warstwie podpiływający karminem już zastygłej krwi, to słowo brzmi brutalnie, ale to jest krew, w obrazie, w jego, jak to się mówi, fakturze, namacalna, widoczna.

Bóg Dziędziory jest bez reszty wcielony w człowieka. Droga do Niego nie jest drogą do zamierzonego celu, nie jest drogą podjętą dla osiągnięcia celu. Lecz jeśli nas stojących przed tymi obrazami, do celu przybliża, to dlatego, że malarz rozpoczyna tylko jedną, ale wielką pewnością: że wychodzić trzeba od dołu, od ziemi, od gliny, z której jesteśmy ulepieni i w której jesteśmy unurzani, od wcielenia.

Sempoliński próbuje sięgnąć do punktu dojścia, którego dostępność osiągalna tylko w formie symbolu umieszcza go jakby w kosmicznej pustce, którą z rozpaczą wypełnia sobą, dramatem swojej egzystencji, swoim "ukrzyżowaniem" i swoją wrażliwością na materię świata - natury w ciągu wielu lat malwanej.

x x x

Wszystko jedno jakimi drzwiami wejdziesz się do sfery kultury jako ogólnoludzkiej, ponadczasowej rzeczywistości, do sztuki.

Najczęściej są to drzwi związane z czasem i miejscem, w którym się żyje. U Dziędziory i Sienkiewicza - był to zbuntowany "realizm" artystów z Arsenalu wsparty docierającą już wówczas do Polski twórczością Picassa, Käthe Kollwitz, sztuki meksykańskiej. U Sempolińskiego bunt przeciwko kłamstwu wyraził się uzewnętrznieniem własnej intymności, którą określała natura i kultura, drzewa i kościoły i przedmioty najbliższe z małej sfery kultury domu, którą zawsze niemal trzeba było ochronić, bo gdy uzyskało się jej świadomość, już była wojna. Pokolenie profesorów dostarczyło im nie tylko nauk, przeciwko którym można się było buntować, ale możliwości bezpośredniego kontaktu z prawdziwym malarstwem: Jana Cybisa. Artura Nachta-Samborskiego. Było w zasięgu ręki, jak Giarymscy, Michałowski, Wojtkiewicz i Mehoffer z Muzeum Narodowego.

Rodzina ikonoteka nie wyczerpuje możliwości malarstwa, ale ma tę właściwość, jak kultura naszego kraju w ogóle, że nie pozwala w niej pozostać. Daje świadomość wartości, które w innych konfiguracjach i napięciu odnajduje się w innych krajach. Daje otwarcie. Jeśli umie się z niego korzystać, można iść dalej, dokonywać wyborów, "czytać" dzieła czy nawet reprodukcje, jako przedłużenie rodzinnej galerii: Tycjana i Rembrandta, Bounarda i de Staëla, Wolsa i Giacomettiego. Śledzić i rozumieć dalszą ewolucję malarstwa europejskiego po dziś dzień, mieć swoją miarę, nie wpadać w pułapki innowacyjnych pozorów, być upartym i nie być fanatykiem.

x x x

W Muzeum Archidiecezji Warszawskiej jesienią 84 r. odbyła się wystawa młodej malarki Doroty Strynkiewicz. Jak zwykle w tym muzeum pokaz prac współczesnych stanowił część większej historycznej całości /grafika europejska XV-XIX w./ pod wspólnym tytułem "Śmierć i życie wieczne". Tytuł ten, figurujący w katalogu wystawy Doroty Strynkiewicz budzi natychmiastowe skojarzenie z jej tragiczną śmiercią 26.X.83 r. Twórczość artystki tytułowi temu zaprzecza. Nie dlatego, by tryskała radością życia, lecz dlatego, że stanowi dowód zaabsorbowania, zmagania się z życiem doczesnym właśnie. Dorota Strynkiewicz dwukrotnie bezskutecznie starała się o przyjęcie na ASP i studiów artystycznych nie odbyła. Studiowała zaś filologię klasyczną na UW i filozofię na ATK. Opublikowała parę artykułów na temat filozofii dalekiego wschodu i gnoczy chrześcijańskiej. W swej twórczości plastycznej nie jest natomiast ani wrażliwym amatorem ani religioznawcą ani mistykiem szukającym znaków i wyrazu własnej wiary. Obraca się w świecie może i doczesnym, ale tak gęsto zaludnionym bytami o ogromnej intensywności istnienia, że zbędne są staje zarówno pojęcie wieczności, jak i wyobrażanie sobie dalszych, innych etapów tego istnienia, z którym tak gęsto sobie poradzić na codzień.

Cały świat Doroty Strynkiewicz jest żywy, codzienne kształty i przedmioty rzadko układają się w jej rysunkach piórkami według realnego porządku przestrzeni, wnętrza, częściej zagęszczają się na płaszczyźnie według zasady horror vacui, tworząc jakby tablice pisma nieznanych cywilizacji. Czasem izolowane poddane uważnemu oglądowi trają codzienność swych użytkowych kształtów, stają się zrywkami, biologicznymi stworami lub przeciwnie, ewoluują w stronę mechanizmości świata robotów.

Niektóre z tworzonych przez Dorotę Strynkiewicz kształtów mają wagę bytów podstawowych, symboli: kamień - góra, kamień wydrążony - jaskinia, kamień stający się głową, głowa o profilu ostrym, groteskowym, a także zwierzęta, głowa kocia czy psia ze spiczastymi uszami. Głowy w głowach, głowy wyrastające z cokołów, zbudowane z segmentów. Te głowy groteskowe i groźne, te zoologiczne stworki mają jakieś pokrewieństwo z formami używanymi przez współczesnych malarzy. Odnosi się wrażenie, że to co u innych bywa wymyślone i skonstruowane, u niej pojawiało się z nieubliaganą koniecznością, może przeżywanego cierpienia. Czy uzyskiwała czasem spokój, osiągała inny wymiar ponad tym przeludnionym bytami światem? Spokój odnaleźć można w idealnej czasem harmonii jej niewielkich gwaszów, całkowicie wolnych od kształtów i form, jak to się mówi, abstrakcyjnych, w pięknej przestrzeni, barwach łagodnych i przesyconych światłem, a także w jej kompozycjach rysowanych kolorowymi, tłustymi kredkami o harmonii bardziej materialnej, w zmysłowej delectacji pięknem koloru.

x x x

Dwie wystawy zorganizowane w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej uzyskały nagrodę za rok 84: wystawa malarstwa Stanisława Rodzińskiego z Krakowa oraz wystawa malarstwa krakowskiej grupy "Wprost". Jurorami byli: Danuta Wróblewska, Wiesław Juszcak, Andrzej Osęka i Aleksander Wojciechowski. Nagroda honorowa ustanowiona na pięćdziesiątą rocznicę istnienia Muzeum przyznawana będzie corocznie.

K. Rytarski

NIEZALEŻNE WYSTAWY ZBIOROWE

Przez całe lata narzekało się, że Związek Plastyków bierze na siebie zbyt wiele funkcji dotyczących organizacji życia artystycznego, że "sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem..." Dopiero jednak bojkot oficjalnego obiegu i idący w ślad za nim rozwój działań niezależnych pokazał, jaka to dotąd panowała idylla. Bo były przecież sale wystawowe specjalnie na ten cel przeznaczone, był sprzęt, było oświetlenie, był sztab wyspecjalizowanych osób organizujących wystawy. Artystę nie obchodził brak szyb, kłopoty z transportem i tysiące podobnych spraw. On zgadzał się na wystawę, dawał prace i ... mógł już przyjść dopiero na wernisaż. Machina organizacyjna działała. Inną jest rzeczą jak działała, ile w niej było zerzytów, zacięć i niesprawności... Inną też rzeczą jest, której tu rozwijać nie będziemy, w jakim celu działała - czy ta wygoda, ten "święty spokój" te zrutynizowane działania nie tworzyły z wystawy, czyli czegoś dla artysty bardzo prywatnego i bardzo osobistego po prostu jeszcze jednej pozycji w rejestrze, zrównując wszystko w podobnym oświetleniu, aranżacji i zawsze tym samym obrządku wernisażowo-towarzyskim.

Faktem jest, że machina działała i wszyscy tak się przyzwyczaili do jej istnienia, że mało komu przychodziło do głowy w ogóle ją zauważać. Co na najwyżej żeby ponarzekać na jej nieudolność...

Gdy plastycy odrzucili obieg oficjalny a wraz z nim pomoc wyspojalizowanych instytucji okazało się, że wszystko trzeba robić własnymi rękoma. Poczynając od znalezienia w ogóle miejsca na pokazanie swych prac... Nikt nie był na te przygotowany i nikt na dobrą sprawę nie wiedział jak to robić. Nic też dziwnego, że niezależne życie artystyczne przez pierwszy okres koncentrowało się na niewielkich pokazach organizowanych we własnych lub przyjaźniel pracowniach. Był to niezbędny pierwszy etap - dziś pokazy pracowniane istnieją nadal, choć straciły na rozmachu i częstotliwości. Po prostu weszły w rytm autentycznego życia artystycznego jako jedna z jego form, w wielu wypadkach niezastąpiona, ale też w wielu niewystarczająca. Ich niewątpliwą zaletą jest bezpośredniość kontaktu z dziełami i ich twórcą, możliwość swobodnej rozmowy w gronie jeżeli nawet nie znajomych to ludzi o podobnych poglądach i zainteresowaniach. Ich wadą - nieuniknione zacieśnienie się do pewnego tylko kręgu osób /niekiedy wyłącznie profesjonalistów/, brak możliwości spotkań z ludźmi ze sztuką dotąd nie mającymi uic wspólnego. A przecież potrzebą twórcy, dziś szczególnie odczuwaną, jest kontaktowanie się z wieloma i różnymi bardzo ludźmi. Artysta, zwłaszcza artysta polski, lat osiemdziesiątych mówi do swych współrodaków i chce być przez nich słyszany. Taj potrzeby pokazy pracowniane zaspokoić w dostatecznym stopniu nie mogły.

Z potrzeby organizowania również wystaw większych, otwartych dla publiczności zdawali sobie od początku sprawę zarówno plastycy jak i towarzyszący im krytycy. Tego typu pokazy wymagały jednak miejsca jednocześnie niezależnego i otwartego, wymagały spełnienia pewnych przynajmniej elementarnych warunków technicznych. Naturalnym odruchem plastyków, jak i całego społeczeństwa w tych trudnych momentach było zwrócenie się ku Kościołowi. I do dziś praktycznie jedynym miejscem gdzie odbywają się większe niezależne pokazy plastyki są kościoły i sale pozostające pod kościelną administracją.

Nie licząc mniejszych wystaw zbiorowych /m.in.kilka w warszawskim kościele Najświętszej Marii Panny/ ruch niezależny ma na swoim koncie trzy duże zbiorowe ekspozycje, w tym dwie o ogólnopolskim zasięgu. Wszystkie trzy odbyły się w minionym sezonie 1983/84. Były to kolejno: majowa oboczność warszawskich plastyków w kościele Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie, wystawa w kościele św.Mikołaja w Gdańsku zorganizowana dla uczczenia rocznicy Sierpnia i krajowa wystawa "Wokół grafiki" w kościele św.Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Świadomie pomijam tu dwie całkowicie autorskie wystawy Janusza Boguckiego "Znak Krzyża" z 1983 r. i "Apokalipsa" z listopada 1984 r., były one bowiem tak ściśle podporządkowane koncepcji je organizującej, że rozpatrywane być muszą w innych zupełnie kategoriach. Poniżam też białostocką wystawę pokonkursową sztuki sakralnej a to dlatego, że wbrew oczekiwaniom była ona nieudana i zupełnie nieprezentatywna dla tego, co dzieje się w plastyce niezależnej. Warto by zresztą przy okazji zastanowić się, dlaczego hasło "sztuka sakralna" wciąż jeszcze nie jest podejmowane nawet przez twórców mających w tej dziedzinie właśnie duży i liczący się dorobek. Ale to już odrębny temat...

Majowe spotkanie ze sztuką na Żytniej miało bardzo specyficzny charakter. Odpowiadając na apel TKK warszawscy plastycy postanowili zmanifestować swą przynależność do niezależnego

ruchu poprzez dzieła, ale i poprzez własną fizyczną na Żytniej obecność i współpracę. Zasady organizacyjne były proste - każdy twórca przynosił swoje prace, sam je zawieszal, pomagał w pracach organizacyjnych. Ale, bo też miała to być nie tyle wystawa, co spotkanie z ludźmi, okazja do wzajemnych codziennych kontaktów, aktywizacja środowiska. On majowy pokaz na Żytniej wzbudził duże zainteresowanie, nie brakło też emocji i kontrowersji. Utyskiwania na niski poziom /był on w rzeczywistości przede wszystkim bardzo nierówny - obok obrazów znakomitych znalazły się i bardzo słabe/ wynikały przede wszystkim z myślenia kategoriami stosowanymi przy ocenie konwencjonalnych wystaw. "Żytnia" natomiast stała się i to jest chyba największą zasługą, jedyną z pierwszych działań zrywających z utartymi schematami życia artystycznego. Skoro wszystkie zewnętrzne warunki są tak odmienne od tego, co ofiarowywały przez lata salony wystawowe, to nie należy starać się tej odmienności tuszować, lecz właśnie wykorzystać ją dla stworzenia innych, nowych jakości. Na plus "Żytnioj" zapisać należy i to, że była to pierwsza tak duża /ponad trzysetu autorów/, pokazująca po kilka a czasem i po kilkanaście prac/ niezależna impreza zorganizowana całkowicie własnymi siłami środowiska i, co w sytuacji niezależnego ruchu nie jest bez znaczenia, właściwie za darmo.

Inny charakter miała wystawa w kościele św. Mikołaja w Gdańsku. Przygotowana ona została według wyraźnie określonej koncepcji; artyści zaproszeni zostali imiennie do udziału w niej, a organizatorzy sami wybierali prace. Najogólniej tematykę określał rocznicowy charakter wystawy i jej umiejscowienie wewnątrz kościoła. Najogólniej - ponieważ zgromadzone zostały dzieła o bardzo różnym charakterze. Znalazły się więc w Gdańsku zarówno kompozycje abstrakcyjne Gierowskiego czy Bysymonta, w których nie ma nawet aluzji tematycznych, ale w których rodzi się szczególna mistyczna atmosfera dzięki operowaniu światłem, płonący gorącymi barwami krzyż Tchórzowskiego, również złożony z abstrakcyjnych elementów. A obok obrazy o wyraźnie czytelnej przenoszącej jednak dostojeństwo przedstawienia na wyższe piętro uogólnienia, refleksji, interpretacji - by przykładowo wymienić skąpaną w dziwnym, zimnym świetle gipsową figurę Chrystusa stojącą wśród miejskiego śmietnika w obrazie Korolkiewicza, czy kłoczącego tyłem do widza pielgrzyma-zosłańca w zniszczonym szynelu zwracającego się ku odlemu światłu u Sobockiego lub skute przewleczonym łańcuchem kromki chleba w obrazie Grzywacza. A między nimi cały rozległy obszar metafory, oddziaływania nastrojem, aluzjami często bardzo dalekimi i trudnymi do jednoznacznej interpretacji a przecież wiążącymi się w świadomości widza z naszym czasem, z naszymi doświadczeniami, lękami, nadziejami. Wymieńmy tu, znów przykładowo tylko obrazy Walczaka, mistyczne pejzaże Góry, powtarzającą się wciąż tę samą twarz przerożonej kobiety z obrazów Karczewskiej, prace Sidorowicz dramatyczne, puste ubranie Sienickiego, obrazy Dobkowskiego i cały szereg innych. W sumie, przy całej różnorodności stylów i konwencji artystycznych /które zresztą przestały być ważne/ gdańska wystawa dała niepełny oczywiście, ale dość reprezentatywny obraz tego, co dzieje się obecnie w niezależnym ruchu plastycznym.

Nie bez znaczenia dla ogólnej wymowy wystawy i jej oddziaływania stał się sposób ekspozycji. Kościół św. Mikołaja wypełniony jest zabytkowym, historycznym wystrojem. W tej sytuacji rozwiązaniem najbardziej typowym byłoby ustawienie ekranów zasłaniających dawne dzieła i wyodrębniających współcześnie. Autorzy ekspozycji znaleźli jednak rozwiązanie tyleż niekonwencjonalne co interesują-

ce. Sztuka współczesna weszła na ściany nawy bocznej, pomiędzy obiekty dawne. Obrazy powstałe dziś, choć bardzo różne od swego historycznego otoczenia włączyły się w nie harmonijnie przypominając nam prawdę, o której w latach panowania awangardy chętnie zapomnieliśmy - że sztuka jest jedną i choć zmieniając się jej zewnętrzne formy, to co najistotniejsze pozostaje tożsame.

Trzecią wystawą minowego okresu o ogólnokrajowym charakterze była wrześniowa wystawa "Wokół grafiki" w Mistrzejowicach. Znalazły się na niej grafiki i rysunki blisko stu artystów z całej dosłownie Polski, artystów o znanych nazwiskach i młodych, dopiero rozpoczynających drogę twórczą i rozpoczynających ją właśnie w ruchu niezależnym. Trudno - by tu mówić o takiej nawet jednolitości tematycznej jak w wystawie gdańskiej - był to bowiem w samym założeniu szeroko zakrojony przegląd aktualnej twórczości graficznej i rysunkowej. Ale może właśnie dlatego, że nie oparto na żadnym temacie, żadnym hasłem wywoławczym mistrzejowicka wystawa pokazała w sposób wiarygodny najogólniejszy kierunek w jakim zmierzają twórczość plastyczna w Polsce w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

Trudno byłoby przeprowadzić szczegółowe omówienie tak obfitego materiału, wspomnieć natomiast trzeba o przyznanych na tej wystawie nagrodach. Nagrodę Kultury Niezależnej otrzymali: Tadeusz Boruta i Jacek Krzysztof Zieliński. Boruta pokazał w Mistrzejowicach trzy rysunki o dramatycznej wymowie. Naga postać zmarłego widziana w ostrym, dynamicznych skrótach, znakomicie narysowana /rzadko ostatnio ma się okazję oglądać tak sprawnie rysowane akty! /zapatrzona została w atrybuty określające czas i miejsce - zastępczo w geście V palca, metalowy numerek przyczepiony do widocznych jedynie stóp zmarłego pozwala ją widzowi odwoływać się do znanych nam wszystkim doświadczeń lat ostatnich, a jednocześnie niosąc przesłanie tyleż tragiczne co zaprawione trudnym optymizmem.

Grafiki Zielińskiego, dojrzałego artysty w wirtuozerzki nieomal sposób oporującego trudnym warsztatem graficznych technik metalowych rozgrywają się, w warstwie znaczeniowej, na oświeckiej granicy między aluzją, metaforą, przypowieścią, groteską, ironią, tragizmem. Autor chętnie posługuje się symbolami kulturowymi utrwalonymi w naszej świadomości nadając im jednak różne znaczenie i zmuszając widzów do snucia własnych, niekiedy skrajnie różniących się między sobą interpretacji.

Trzecim laureatem wystawy, a jest to nagroda szczególnie chyba ważna i miła sercu jest Leszek Sobocki, który otrzymał Nagrodę Hutników za duży cykl kilkunastu grafik. Ich tematy to: wizyta Papieża, Solidarność - wydarzenia lat ostatnich pokazane w lapidarnej formie sprowadzającej do znaku, symbolu oale bogactwo naszych przeżyć, refleksji i emocji. Grafiki te robią niekiedy wrażenie wręcz plakatu, ulotki - tak bardzo są syntetyczne, pozbawione szczegółów i tego co jednostkowe i zmienne na rzecz wydobycia elementów najbardziej charakterystycznych i określających.

Wymienić by się tu chciał jeszcze kilkunastu przynajmniej innych autorów - dynamicznie przetworzone zdjęcia z ulicznej manifestacji Wojciecha Krzywobłockiego, maleńkie, operujące syntetycznym skrótem grafiki Zofii Broniek, oszalałające bogactwem splecione a jednocześnie zjawiskowo nieomal delikatnej formy rysunki akwarelą Jana Dobkowskiego, prace Leonarda Pedziałka, Jacka Wolnego, Henryka Fajlhauera, piękne i dramatyczne drzeworyty Krystyny Wróblewskiej, grafiki Anny Mizerackiej, Barbary Skąpskiej, okrutne i groteskowe prace Romualda Oramusa i wiele, wiele innych.

Ważniejsze jednakże od takiego wymieniowania zdaje się wy-punktowanie najogólniejszych tendencji na tej wystawie się rysujących. W opozycji do lat poprzednich widoczny jest zdecydowany odwrót od awangardy z jej artystowską problematyką badania sztuki, jej granic, jej możliwości, jej uwarunkowań i ograniczeń. Od sztuki artyści zwrócili się ku rzeczywistości - zarówno tej najbliższej, która ich na codzień otacza jak i dalszej, historycznej - widzianej jednak z naszej obecnej perspektywy. Zwrócili się ku wiecznym problemom cierpienia i ofiary, ku symbolice religijnej i pytaniom egzystencjalnym. Wbrew nawet pewnym oczekiwaniom tematyka bezpośrednio nawiązująca do wydarzeń lat ostatnich nie zdominowała wystawy. Nicwiele było jeduczynnie czytelnych symboli, prostych w swej wymowie i bezpośrednio docierających do widza. Ale problematyka, którą dziś żyje naród mocno odbija się w twórczości artystów - tyle, że jest ona przetworzona, wzbogacona o refleksję, uogólniona. Nie tak prosta i jednoznaczna w odbiorze tym silnie może przemawia do widza, że prowokuje do zastanowienia się, do własnej interpretacji i zajęcia wobec poruszanych spraw własnego stanowiska.

Choć na wystawie niewiele było dzieł o tematyce dosłownie sakralnej symbolika religijna zajmowała w niej wiele miejsca. Dominował znak krzyża - symbol religijny, ale też jakże często pojawiając się w naszym życiu, zwłaszcza w latach ostatnich, symbol cierpienia ludzi i cierpienia narodu. Znak cierpienia ale i znak nadziei - krzyż stał się w sztuce lat ostatnich w Polsce znakiem nieomal kluczowym. Kojarzony z symbolami patriotycznymi, otaczany współczesnymi atrybutami jest krzyż przejrzystym i czytelnym dla wszystkich znakiem naszego losu, naszych nadziei i naszej wiary.

Znamienną jest także różnica w podejściu do warsztatu, różnica rzucająca się w oczy tym zwłaszcza, którzy oglądali odbywające się w tym samym czasie w Krakowie Międzynarodowe Biennale Grafiki. O ile tam dominowała wirtuozeria techniczna, sprawność warsztatu będąca niekiedy pustym popisem pozbawionym głębszych treści i w rezultacie często nużącym, o tyle w Mistrzejowicach sprawy warsztatu zdawały się nie stać w centrum uwagi artystów. Celem o wiele ważniejszym było przekazanie myśli, emocji, podzielenie się z widzem swymi doświadczeniami i przeżyciami. Patrząc na mistrzejowicką wystawę odnosiło się wrażenie, że tu twórcy mówią do ludzi. I nie mówią o sobie, o tym jakimi to są wspaniałymi artystami, ale o tym czym żyją zarówno oni, jak i ludzie którzy przyszedli ich prace obejrzeć. Między artystą a widzem nawiązuje się dialog. I dialog ten zostaje przez drugą stronę podjęty. Mówię to na podstawie obserwacji publiczności w Mistrzejowicach, mówię na podstawie wspaniałej i wzruszającej książki pamiątkowej z Gdańska. Mówię z całą odpowiedzialnością i świadomością wagi tego stwierdzenia - oto nawiązany znów został dialog między artystą a widzem. Jedną z najboleśniejszych spraw całej dwudziestowiecznej sztuki - wzajemna izolacja, rozmiłanie się, niemożność dotarcia do tzw. "mas" została przełamana.

A widzowie tych wystaw to bynajmniej nie tylko i nawet nie przede wszystkim przedstawiciele "środownika", nie elita intelektualna. To zwykli ludzie, którzy przychodzą do kościoła i spotykają się w nim ze sztuką, to pielgrzymujący do Gdańska i do mistrzejowickiego ołtarza Solidarności, ludzie dosłownie z całej Polski. To robotnicy uczestniczący w

mszy za Ojczyznę, tą wycieczki z prowinoji, to młodzież. I większość z nich, natykając się niespodziewanie na wystawę plastyczną nie mają jej obojętnie, nie przebiega nieważnym spojrzeniem, lecz starannie i z namysłem ogląda. Zatrzymuje się, wraca, rozmawia, wypowiada swoje uwagi.

Jest to doświadczenie wielkie, myślę, że sami sobie nie zdajemy jeszcze do końca sprawy z jego wagi. Zmiana, która tu nastąpiła jest bowiem nie tylko przełamaniem impasu w jaki wchodziła sztuka. Jest nie tylko jednorazowym doświadczeniem uwarunkowanym naszą polską specyficzną sytuacją i naszymi specyficznymi doświadczeniami. Współbrzmi ona z tendencjami, jakie od lat już kilku obserwować można na całym świecie - załamania się filozofii jaką głosiła awangarda, poszukiwania nie tyle nowych stref działania co powrotu do starych, najbardziej zasadniczych obszarów, na których sztuka się rozwijała i na których możliwy jest kontakt z drugim człowiekiem.



Ewelina Solska

APOKALIPSA - ŚWIATŁO W CIEMNOŚCI

W ramach X-tego Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Warszawie od 20.XI. do 2.XII.84 w dolnym kościele Świętego Krzyża odbyła się wystawa "Apokalipsa - światło w ciemności". Towarzyszyły jej spotkania ze sztuką - poezją, teatrem, muzyką a także dyskusja nad tekstem Apokalipsy. Autorem scenariusza całej, najolekawszej bez wątpienia imprezy Tygodnia był Janusz Bogucki. Ekspozycja powstała przy współudziale Niny Smolarz oraz pomocy grona biorących w niej udział artystów.

Ponieważ nie wszyscy mieli okazję "Apokalipsę" zobaczyć chciałabym tu spróbować opisać formułę plastyczną w jakiej została zrealizowaną

Zwiedzający otrzymywali katalog z dołączonym doń "Objawieniem św. Jana na wyspie Pathmos" w krystalicznie pięknym przekładzie Czesława Miłosza, wydobywającym patetyczną i groźną poezję tego tekstu. Podtytuł wystawy zdawał się wskazywać na ową ewangeliczną "światłość oo w ciemnościach świeci a ciemności jej nie ogarnęły" na przesłanie wiary i nadziei odnoszących triumf w zakończeniu Apokalipsy po szereg straszliwych wizji, obrazujących nekające ludzkość dramaty. "Realizacje twórcze, które włączono do spotkań ze sztuką pod znakiem Apokalipsy czerpią z niej zarówno ów wątek wiary i nadziei, jak motywy kosmicznej grozy" napisał w katalogu wystawy Janusz Bogucki syntetyzując jej ideę.

Plan dolnego kościoła ma kształt krzyża. W jego ramionach czterej artyści stworzyli, specjalnie na użytek "Apokalipsy" pomyślane kompozycje przestrzenne. Wąski, długi korytarz, którym wchodził zwiedzający Grzegorz Kowalski zawęził jeszcze po obu stronach metalowymi siatkami, oświetlając go w głębi zimnym

światłem telewizora. Wójście z codzienności ulicy w tę dziwną, w pierwszym momencie ciemną czeluść katakumbowo-więziemno-plokielnego korytarza rozpoczynało mocnym akcentem wystawę. Teraz przed widzem otwierała się właściwa, mroczna przestrzeń kościoła. W prawym ramieniu kompozycja Jerzego Kaliny, jak zwykle u niego rozbudowana i ekspresyjna, nawiązywała do symboliki biblijnej. Pustynia oronitów, wieża Babel, kometa - krzyż zaryta w piasku - tak chyba można odczytać szereg nakładających się metaforycznych znaków, nie oczywistych ale kierujących wyobraźnię na określono tory. W przeciwnym ramieniu kościoła, pośrodku szworboku wyznaczonego przez filary podtrzymujące strop Włodzimierz Borowski zawiesił splątany węzeł lin. Odbijał się on w leżącym pod nim lustrze splamionym czerwienią. Końce lin wychodzące z węzła biegly ku filarom opasując je. Ta bolesna w wymowie kompozycja miała zarazem wiele prostoty, uderzała narzuconym ekspresji rygiorem formalnym.

Prace pozostałych kilkudziesięciu artystów wypełniły salę boczną. Znalazły się tu razem obrazy, rysunki, rzeźby, obiekty i fotografie - ujęte w scenograficzną jakby formułę tworząc jeszcze jedną wielką aranżację przestrzenną. Jej tajemniczy klimat potęgowało światło świec odgrywających większą rolę niż nieliczne reflektory oraz poważna uroda samego wnętrza - wydłużonej sali katakumbowej o przestrzeni podzielonej filarami.

Stworzenie takiej ekspozycji jak "Apokalipsa" dziwne, zaskakującej różnorodnością użytych elementów gdzieś gdzieś fasynującej, będącej jednak, co należy podkreślić, zamierzoną całością wymagało odrobiny, a nawet więcej, twórczego szaleństwa. Nie było to szaleństwo pozbawione metody, jakkolwiek rozumiam, że budzić ona może /i budziła/ zastrzeżenia. Nasuwa się szereg pytań. Dlaczego te właśnie prace? Dlaczego ci właśnie autorzy? Czy ta manipulacja /zdaniami niektórych/ dziełami sztuki znalazła uzasadnienie w swym ostatecznym kształcie?

Jak powiedziałam ekspozycja w bocznej sali tworzyła prze-myślany układ, w którym dzieła i obiekty zostały przedstawione nie tylko same dla siebie, ale również jako części struktury i znaki semantyczne pewnej zabudowanej za ich pośrednictwem całości. Trudno jednak występować z zarzutem manipulacji skoro sami artyści - uczestnicy takiej formy prezentacji zaakceptowali. Z pozycji widza uważam, że prace interesujące potrafią się obronić niezależnie od kontekstu. Jest oczywiste, że w wypadku "Apokalipsy" mieliśmy do czynienia z określonym, arbitralnym wyborem, ale nie zapominajmy, że przecież jako widzowie oglądając możemy wybierać. Powróćmy do pytania o autorów i prace. Będąc na wystawie usłyszałam zdanie, że mogliby się tu znaleźć nieomal wszystko, byle malowniczo podświetlone oraz, że "malowanie aniołów bądź kościotrupów" to jeszcze za mało, by prace te odnieść do Apokalipsy. Uwagi podobne, choć subtelniej sformułowane, mówiące o braku "precyzji intelektualnej" padły zapewne nie z jednych ust i otwierają szerszy problem. Otóż o ile rozumieć intencje Janusza Boguckiego wystawa nie miała być bynajmniej ilustracją tekstu Apokalipsy w tym sensie, w jakim dostarczała ona niegdyś tematów artystom. Miał to być raczej refleksyjny, osobisty komentarz, obraz "prywatnej Apokalipsy". Na obraz taki składają się zarówno wyobrażenia eschatologiczne, jak wiara w wartości transcendentalne a wreszcie odczuty przez jednostkę dreszcz metafizycznej grozy, któremu pragnie dać wyraz. Wiele z prac pokazanych na wystawie powstało wcześniej i nie sądzę, by konkretnie lektura

Apokalipsy dostarczyło ich autorom inspiracji. Bardzo być może jednak, że ich powstaniu towarzyszyło na polu intuicyjne odczucie "sytuacji apokaliptycznej" w naszym świecie i czasach. Chęć do udziału w wystawie świadczy, że jej temat był artystom bliski, że odczuwali potrzebę wypowiedzi w jego ramach. Temu zapewne zawdzięcza "Apokalipsa" w miarę spójny klimat, mimo rozpiętości zewnętrznych form, jakie przyjęły prace. Zostały one wyselekcjonowane starannie i pochodzą w większości od autorów, których twórczością Bogucki jako krytyk interesuje się od dawna. Zajmowali go zawsze artyści o złożonym, czasem nawet mistycznym stosunku do świata, skupieni nad problemami ludzkiej egzystencji i nie uciekający w swej twórczości od ocen moralnych, kultury mający pewne wybrane wartości etyczne a także artyści - samotnicy pasjonujący się eschatologią i grozą, bądź badający sytuacje graniczne ludzkiej psychiki. Są to na ogół twórcy pozostający poza modami i trendami w sztuce. Samoucy, prymitywiści bądź zdecydowani indywidualiści, albo eksperymentatorzy wciąż zmieniający materię i formę. Stąd ich właśnie obecność na wystawie. Znalazło się tu miejsce dla zbijających z tropu estetyką, kiczu, prac Edwarda Narkiewicza. Sąsiadowały z nimi drapieżne o zaskakującej poetyce obrazy i obiekty Janusza Petrykowskiego. Oskar Schmidt pokazywał po raz pierwszy obrazy "kosmologiczne" nawiązujące do jego wcześniejszych rytualno-magicznych działań z pogranicza rzeźby. Intymne jak kartki wyrwane z prywatnego dziennika obrazki-zaklęcia Krystiany Hobb-Narbutt wprowadzały, ton nadziei i wiary w przetrwanie. Przesłanie "wiary i nadziei" można też było odnaleźć w obrazie Elżbiety Sikorskiej ukazującym dwie postaci na brzegu morza, rozświetlonego czerwienią zachodu, postaci w jakimś duchowym porozumieniu ciężące ku sobie. Demonologiczne wizje Henryka Białochy, obrazy Zdzisława Beksińskiego i Henryka Wańka, eschatologiczna w nastroju praca Hamny Karłowickiej, "Anioły" Lidii Serafin, rysunki Wiesława Rosochy, sugestywna, naiwna twórczość Wojciecha Giza - składały się na gęstą emocjonalnie aurę, gdzie znaki symbolizacji zbiorowej wyobraźni przemawiały silnie, choć zapewne na różnych poziomach, zarówno od obytych ze sztuki, jak i przypadkowych widzów. Trzeba jeszcze przypomnieć o "apokaliptycznym" obrazie totalitaryzmu w fotograficznym kolażu Tomasza Tuszki /"1984"/ i ocalałych z Powstania Warszawskiego przejmujących zdjęcia Eugeniusza Łokajskiego /sceny ulicznych pogrzebów/. Fotografii Tuszki i Łokajskiego przywodziły wizerunek Apokalipsy "bliński doświadczaniem zbiorowym naszych czasów i naszych okolic" - jak napisał w katalogu Bogucki. Odnieść to można także do innych zdjęć dokumentów m.in. Adama Bujaka, Erazma Ciołka, Bogusława Nieznalskiego tworzących szereg "układ sympatyczny" z otaczającymi je obiektami. Umieszczone na ziemi oświetlone tylko płomykiem świecy zmuszały widza do pochylenia się lub wręcz do przykleśnięcia nad nimi - oglądano je w pełnym napięciu skupieniu. Fotograficzny dokument utrwala fakt niezaprzeczalny a zarazem czterokrotnie potrafi przenieść go na wyższe piętro metafory. Katyński dół - mogiła, scena likwidacji Getta z parą chroniącą się w uścisku, leżącą na ziemi. Rodzice księdza Popieluszki nad trumną syna - dokument tragedii, która poruszyła miliony ludzi i śmierć nieznanego emeryta w kolejce po masło - dokument Koszmaru i absurdu naszej codzienności. Rozwalona przez ozołgi brama Stoczni Gdańskiej, sceny z demonstrowania ulicznych w Warszawie 1982 roku, moment zamachu na Pa-

pieża, rynek krakowski wypełniony ludzkim morzem podczas "białego marszu" w lecie 1981 - to tylko niektóre z pozostałych długo w pamięci zdjęć.

Wiara w głęboki metafizyczny sens ludzkich przeznaczeń, w ocalenie wybranych wartości moralnych, wreszcie na zwycięstwo prawych i wiernych, zamykająca wspaniałym obrazem Nowej Jeruzolimy tekst Objawienia znalazła w "Apokalipsie" wcielenie o wiele słabsze, nikle, nieomal w porównaniu z klimatem katastrofizmu i kosmicznej grozy. Dlatego eksperymentem nie tylko udanym, ale i potrzebnym obecnie, gdzie instynktownie szukamy w sztuce wątku "ku pokrzepieniu serc" okazał się pomysł eksponowania - "myśli pozwalających przetrwać". Maksymę, cytata, własną refleksję dającą psychiczne oparcie w ciężkich chwilach, mógł przynieść każdy widz. Umieszczona pośród innych stawała się nie tyle jednym więcej obiektem, co wyrazem potwierdzenia pewnej wspólnoty duchowej jaka wytworzyła się podczas trwania "Apokalipsy". Wspólnota duchowa - wydaje się słowem-kluczem najlepiej wyrażającym aurę, tego, w moim rozumieniu wydarzenia raczej niż wystawy. Poprzez symbolikę mijającego w powiązaniu z symbolicznym ładunkiem zawartym w obiektach w nie wprowadzonych "Apokalipsa" zdołała odwciąć się do pokładów ludzkich przeżyć i wzruszeń, do archetypów wyobraźni ni zbiorowej i polskiej mitologii. Zapewne nie u wszystkich widzów. Wzruszenie nie jest kategorią estetyczną. Byli tacy, którzy oglądają "Apokalipsę" widzieli po prostu luźno związane z tematem lepsze i gorsze prace. Inni wolęliby bardziej dramatyczna w wyrazie obrazy spajające naszą aktualną historię z biblijnym przekazem. Niemniej wydaje się, że Januszowi Boguckiemu udało się ponownie /po wystawie "Znak Krzyża" w budującym się kościele na Żytniej, sierpień 83/ wykreować w Warszawie zdarzenie ważne dla nas wszystkich. Różnie oceniane z czysto artystycznego punktu widzenia, owe próby akcentowania istotnych treści i dzieła, pojętego nie jako autonomiczny twór, ale cząstka całokształtu życia duchowego, spełniają na pewno rolę znaczącą, odbudowując pomost wewnętrzznego zaufania między artystą a odbiorcami, między jednostką a wspólnotą. Przestrzeń tego porozumienia określa Bogucki jako "nowe sacrum". Teoria ta, którą jako krytyk wyznaje od lat znalazła nowe wcielenie właśnie w realizacji "Apokalipsy".

Przedruk z miesięcznika "Kultura niezależna" nr 6

GALERIA SHS

Dla środowiska plastycznego rok 84 był rokiem udanym. Ożywiły się kontakty koleżeńskie. Odczyty, wieczory autorskie i wystawy w pracowniach sprzyjają powstawaniu nowych cennych przyjaźni i dają tak ważne obecnie poczucie zaufania i wspólnoty. Środowisko znalazło oparcie w kilku nowopowstałych niezależnych galeriach oraz w kilku kościołach krakowskich, warszawskich i gdańskich. Ruch ten - mimo zrozumiałych trudności organizacyjnych - rozwija się, a wystawy przykościelne stały się ważnym miejscem spotkań społeczeństwa ze sztuką. Jakby nie oceniać poziomu organizacyjnego i artystycznego tych imprez dają one dużo satysfakcji zarówno tłumnym rzeszom zwiedzających jak i organizatorom, a wreszcie samym artystom.

Intensywnie działa Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie, które w minionym roku urządziło kilka znaczących wystaw. Ważnym wydarzeniem tego roku było przyznanie przez środowiska niezależne dwóch nagród plastycznych: nagrody im. J. Cybisa i nagrody "Solidarności". Obydwaj laureaci zorganizowali pokazy swoich prac w powstałej również w zeszłym roku Galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy Warszawskim Oddziale tego Stowarzyszenia przy ulicy Piwnej w Warszawie. Właśnie o tej placówce chciałbym napisać parę słów, niewiele bowiem jest w czterdziestolecium po wojennym inicjatyw, które w tak krótkim czasie zyskałyby tak silny prestiż społeczny i artystyczny.

Działalność Galerii otworzył pokaz Stefana Gierowskiego. Następnym równie ciekawym, był pokaz obrazów Barbary Jonscher, laureatki Nagrody im. J. Cybisa, przyznanej jeszcze przed Grudniem. Regulamin tej Nagrody zobowiązuje laureata do zrobienia wystawy prac bezpośrednio po jej przyznaniu. Malarka zgody na urządzenie wystawy nie wyraziła. Uznała, że dopiero zorganizowanie Galerii SHS takie warunki stworzyło. Również kolejny laureat Nagrody im. J. Cybisa, przyznanej społecznie już w roku 83, Jacek Sienicki, swoją wystawę zrobił w Galerii SHS: Widzieliśmy tu następną wystawę prac: Ewy Cwiertni, Stanisława Szczepańskiego, Łukasza Korolkiewicza /laureata Nagrody "Solidarności" za rok 83/, Anny Tokarczyk, Zbigniewa Kamińskiego, i - ostatnio - wystawę grupy sześciu młodych artystów warszawskich. Już samo zestawienie nazwisk autorów mówi wiele. Są tu nazwiska artystów pokolenia starszego, znanych ze swego wielkiego dorobku /Gierowski, Jonscher i Sienicki/, średniego nabierającego znaczenia w obrazie współczesnej sztuki polskiej /Korolkiewicz/ oraz nazwiska autorów młodych i najmłodszych, dla których wystawa w Galerii była życiowym debiutem /Tokarczyk, Kamiński, Cwiertnia oraz Grzyb, Kwałowski, Modzelewski, Pawlak, Sobczyk i Woźniak - stanowiący wspomnianą sześciuosobową grupę warszawską/. Pośmiertna wystawa klasyka polskiego koloryzmu - Stanisława Szczepańskiego ma w naszym zestawieniu również swoją wymowę. A więc Galeria ma mieć charakter wielopokoleniowy, na prezentować bardzo różne postawy twórcze, autorów wyróżniających się istotnie niezależną postawą artystyczną i obywatelską. Wysoki poziom dotychczas zorganizowanych wystaw wynika - jak się wydaje

wprost z przyjętych przez gospodarzy kryteriów. Każda z wy-
staw świadczy o dynamizmie zjawiska, które nazywamy kulturą nie-
zależną, a wszystkie razem, jako całość dorobku młodej galerii
świadczą o tym, że rozumienie istoty kultury niezależnej przez
gospodarzy i organizatorów wystaw jest rozumieniem serio mającym
na widoku cele strategiczne a nie taktyczne i doraźne, o co jed-
nak tak łatwo w wielkich imprezach przykościelnych.

Szczególnie interesujący był sezon jesiennie-zimowy. Twór-
czość Łukasza Korolkiewicza znana jest od wielu lat i zawsze
zwracała uwagę nie tylko fachowców, ale i szerszej publiczności.
Obecnie budzi uwagę szczególną. W ciągu trzech ostatnich lat
sztuka Korolkiewicza przechodzi znaczącą i bardzo ciekawą prze-
mianę. Korolkiewicz znany był dawniej jako wybitnie zdolny
młody malarz niebawale sprawny technicznie, obdarzony łaską "traf-
nej realizacji", wykorzystujący w swoim warsztacie malarskim
efekty fotograficzne w sposób budzący zazdrość i podziw kolegów
nie tylko własnego pokolenia. Był malarzem radości życia. Czę-
stym tematem jego dawniejszych obrazów były przestronne wnętrza
wygodnych mieszkań, pełne kwiatów, radosne w kolorze, bezpiecz-
ne dla mieszkańców. Obecnie Korolkiewicz często szuka swych tema-
tów na ulicy. Zaniedbano podwórka warszawskie widziane z - pozor-
nie przypadkowych punktów obserwacji, z okna klatki schodowej, z
bramy przejściowej, jakiegoś kuby na śmieci w sąsiedztwie tandet-
nej podwórkowej Madonny, porzucona w zaułku przed wielu laty
zdezcelowana "Syrena", krzyż ułożony z kwiatów na chodniku war-
szawskiej ulicy, widok ukwieconego grobu... Bo i teraz na obra-
zach Korolkiewicza są kwiaty. Pozostały one jakby rdzeniem tema-
tycznym jego twórczości. To już jednak inne kwiaty. Obecna rze-
czywistość przemienia w naszych oczach sens rzeczy, przemienia
znaczenia zawarte w przedmiotach i w nas samych, przemienia
wszystko. Kwiaty nie są już - a może nigdy nie będą symbolem ra-
dości życia, jego urody, a stały się - i może już zostaną -
symbolem cierpienia, hojdu dla cierpienia, cierpiącej pamięci.
Malarstwo Korolkiewicza tę pamięć przedłuża i utrwała. Takie u-
jęcie twórczości malarza zmusza mnie do rozumienia jego obrazów
jako dzieł stojących w tym nurcie polskiego malarstwa, w którym
- niezależnie od poetyki i środków malarskich - stoją Grottger,
Maksymilian Gierzyński, Malczewski i Wojtkiewicz. Nie jest to
zły rodowód.

Malarz ten posługuje się od wielu lat aparatem fotograficz-
nym, jako swoistym szkicownikiem. Włamy, jak wielkie znaczenie
dla idei malarskich różnych artystów miał warsztat fotograficz-
ny. Najbardziej znanym przykładem jest tu przykład Degasa, który
posługiwał się aparatem fotograficznym dla notowania "niestatycz-
nych" faz ruchu biegnącego konia. Wynikła z tych prób jego wiel-
ka nowa koncepcja kompozycji obrazu malarskiego, daleko wykra-
żająca poza pierwotnie założone cele artysty. W przypadku
Korolkiewicza znaczenie fotografii jest nie mniejsze. Nie chodzi
mi o banalne trudności, z którymi artysta spotkać by się musiał
w wypadku podjęcia próby malowania Krzyża kwietnego na Płacu
Zwycięstwa w Warszawie - z natury. Nie chodzi mi również o możli-
wość, jakie daje spokojne przestudiowanie w warunkach pracowni
jakiegoś plenerowego motywu "narysowanego" wcześniej kamerą.
Chodzi mi o samą istotę ujęć Korolkiewicza. Korolkiewicz robi
swoje zdjęcia "z ręki", w miejscach zwyczajnych, które wszyscy
znamy, w sposób taki, że z łatwością identyfikujemy się z jego
sposobem obserwacji. Ale - w obrazach Korolkiewicza nie ma lu-

dzi. Wybrany przez siebie motyw malarz sfotografował a potem namalował w samotności i nas właśnie stawia w tej samej sytuacji. Daje to w jego obrazach zupełnie szczególną nutę. Monumentalizuje ową potoczność, daje jej ciszę. Takie "potoczne" ujęcie krzyża z kwiatów ułożonego na chodniku, zrobione przez malarza bez trików kompozycyjnych, zwyczajno, właśnie takie jakie wszyscy znamy, od stóp krzyża przy którym malarz stoi - a teraz my stojmy - jest wstrząsające dzięki owej ciszy, którą malarz przeżył, a teraz my - dzięki jego sztuce - przeżywamy.

Stajemy czasem wobec faktów jak zaczarowani. Pytamy siebie wtedy co jest w obrazie życia, który właśnie widzimy. I czasami w tym obrazie odszukujemy ślad, który zostawił w naszej wrażliwości jakiś pisarz, jakiś malarz. Według znanego paradoksu sztuka nie naśladowuje natury, ona ją stwarza. Wiele razy stawaliśmy wobec fragmentu pejzażu miejskiego, jakiejś sceny ulicznej a nawet jakiejś postaci w ludzkiej z całą świadomością, że umknęłaby ona naszej uwadze, gdyby nie wizja świata zawarta w ostatnich obrazach Korolkiewicza.

Zwyczajem Galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki jest dyskusja na wernisażu, a każdy z pokazów omówiony jest przez któregoś z zaprzyjaźnionych krytyków w - wydanym środkami własnymi Stowarzyszenia - krótkim komentarzem do owej dyskusji wprowadzającym. Tak też było i w przypadku wystawy grupy sześciu młodych malarzy warszawskich. Czytamy w nim: "... tylko na terenie sztuki polskiej ostatnich lat nastąpiło skrzyżowanie procesów społecznych z artystycznymi, ... tylko tutaj postawę tę określiła, w wymiarze conajmniej komplementarnym, rzeczywistość pozaartystyczna a także związana z nią rewizja wartości moralnych i światopoglądowych. Ten niepowtarzalny zbieg okoliczności czyni wiarygodnymi wystąpienie młodych w stopniu znacznie większym niż wskazanie na ich wspólnotę ze sztuką Zachodu". Pominę już sugestię zawartą w drugiej części ostatniego zdania, z której wynika, że wskazanie na wspólnotę jakiejś sztuki z jakąś inną sztuką, czyni tę pierwszą w jakimkolwiek stopniu bardziej wiarygodną. Jest rzecz ważniejsza. Pobrzmiewa w tych zdaniach niezrozumienie jeśli nie lekceważenie autentyczności sytuacji młodych artystów zachodnich, od paru lat próbujących /skutecznie/ sformułować nowy język sztuki naszej niespokojnej epoki. Pobrzmiewa opinia, że to co robią, robią nie z autentycznej potrzeby /... a może pod naciskiem menadżerów/, pobrzmiewa fałszywy obraz stosunków społecznych i artystycznych na Zachodzie. Otóż tamten świat jest także autentyczny. Na konflikty, tragizm i cierpienie my Polacy patenty nie mamy. A skoro tak, uwaga autorki, że t y l k o t u t a j postawę młodych artystów określiła rzeczywistość pozaartystyczna - traci niewczesnym mesjanizmem owym środkiem dydaktycznym Gombrowicza, na którego autorka się w swoim tekście powołuje. Myślę, że na półprawdę nie ma lepszej broni, niż prawda cała czy prawda prosta. Fala "Neue Wilde" już od paru lat przetacza się na Europę, a sankcje oficjalne uzyskała w Kassel w roku 82. Przy obecnym tempie przekazu informacji - to dosyć dawno. Młodym artystom polskim w niczym to nie ułatwia, że posługują się językiem malarzkim ponadnarodowym, językiem swojego pokolenia prosto. O wartościach decyduje nie język, którym się mówi, ale treść wypowiedzi. Są ciekawi, bardzo aktywni, niezależni od utartych opinii środowiskowych i to właśnie daje im szansę wyrażenia nowych treści odkrywanych dopiero przez polską sztukę współczesną. Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie, co jest najlepszym dowodem na to, że decyzja jej zorganizowania była decyzją trafną.

W stosunku do obrazów Anny Tokarczyk głośno podejrzliwość, którą w stosunku do obrazów "Gruppy", swoją przerysowaną opinią pobudziła autorka cytowanego tekstu. Siłą tych obrazów jest podjęcie pewnej gry artystycznej, z tradycją tak zobaczoną, że traci ona wszelkie cechy klasyki. Słowo "gra" ma wśród ekspresjonistów konotację negatywną. Otóż ekspresjonistka Tokarczyk pozostając sobą, spontaniczną ekspresjonistką właśnie "gra" nie tyle może formami ile raczej widmami form, duchowością form sztuki polskiej dawnej: Szezuki i Wróblewskiego. To partnerzy do "gry" na pewno nie przypadkowi. Obydwaj byli pasjonatami swoich idei i obydwaj nienawidzili obiegowego języka sztuki swoich czasów. Wróblewski mógłby podpisać się pod zdaniem Tedeusza Borowskiego "forma to problem idiotów". Forma to nie jest problem idiotów, ale tylko artysta, który choć raz takie zdanie pomyśli serio, otwiera swojej sztuce szanse, bo tylko ono może go uwolnić od nawyków wychowania, nacisku tradycji i stawia go w koniecznej dla rozwoju sytuacji ostatecznej. Pytanie - jak malowałby Andrzej Wróblewski teraz mając blisko sześćdziesiąt lat, po przeżyciu - co nie było mu dane - doświadczeń minionych lat trzydziestu - jest pytaniem akademickim. Ale ... wraca ono czasem do mnie. Wróciło również przy okazji wystaw Anny Tokarczyk i grupy sześciu artystów warszawskich. Ioh obrazy bowiem zdają się świadczyć o tym, że bliskie Wróblewskiemu zdanie Borowskiego "forma to problem idiotów" nie jest przez najmłodsze pokolenie polskich artystów zapomniane.

Właściwie wszystkie wystawy zorganizowane w Galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki były ciekawe. Głównie przez swą niezależność od mecenasu, zarówno państwowego jak i kościelnego. To jakby trzeci obieg, cywilny, dla przyszłości sztuki naszej być może najważniejszy.

J.B.

DWIE KRAKOWSKIE WYSTAWY

W Krakowie w styczniu 85 otwarte zostały dwie ważne wystawy. Pierwsza z nich to wystawa w kościele w Mistrzejowicach pt. "Przeciw znu, przeciw przemocy" - poświęcona pamięci księdza Jerzego Popiełuszki. Prace kilkunastu artystów z Warszawy i innych miast umieszczone zostały z woli krakowskich władz kościelnych w przedsionku i bocznym korytarzu kościoła. Zieświetlenie utrudniało oglądanie obrazów i deformowało kolor. W mroku ginęły ciekawe kompozycje Dobkowskiego, Korolkiewicza, z trudem obejrzeć można było dyptyk Lidii Serafin. Jedynie prace na papierze - duża kompozycja Modzelewskiego i Sobczyk, rysunek Brzozowskiego oraz grafiki - były dobrze widoczne. Pod drugą ścianą korytarza ciągnęły się stacje polskiej drogi krzyżowej Kaliny. Pezłom prac był nierówny. Temat podjęty przez artystów w najlepszym zamiarze okazał się być ozięto nie do udźwignięcia. Ale czymś innym jest bezsilność wobec ogromu sprawy, której tyłko odbłask można zawrzeć w obrazie, czym

innym zło malarstwo "na temat": pretensjonalny symbolizm Możejki, "surrealizm" Morycińskiego.

Wystawa w krużgankach dominikańskich skupiała prace 13-tu krakowskich malarzy, z tytułowaną była "W stronę osoby". Autorem wystawy był historyk sztuki Leszek Danilczyk. W mrocznym wnętrzu krużganków, z którego wyłamały się w tło kształty barokowych nagrobków i pociemniałych obrazów ustawiono keni-strukcję z metalowych rusztowań tworząc wyodrębnioną przestrzeń dla każdego artysty. Obrazy wydobywało z mroku światło reflektorów. Wystawa nie miała charakteru religijnego, jej tytuł "W stronę osoby" wskazywał na główny motyw większości kompozycji - człowieka. Komisarz wystawy wybrał obrazy a także rysunki i grafiki artystów z różnych pokoleń: Hoffmana, Bednarskiego, Walosia, Boruty, Redzińskiego, Grzywacza, Sobockiego, Obrzydowskiego, Arend-Sobockiej, Ornatowskiej, Kawierskiego, Kapusty i Walusiaka. Zwracały uwagę prace młodych artystów - Bednarskiego i Boruty, a także ekspresyjny realizm Obrzydowskiego i Kapusty.

x x x

ARANŻACJE JERZEGO KALINY

Szopka Jerzego Kaliny na cmentarzu kościoła św. Stanisława Kostki na Żoliborzu była, jak na razie, ukoronowaniem twórczości artysty związanej ze śmiercią i grobem księdza Jerzego Popiełuszki. Jego rozdarta flaga zdobiła fasadę kościoła w dniu pogrzebu, układając się u góry w literę V zbudowaną z białego i czerwonego pasma, które się od siebie oddzieliły, na dole spływają narodową dwubarwą na katafalk. Ta sama flaga zawisa później na krzyżu uformowanym w pobliżu grobu poprzez dodanie noszącemu drzewu - poprzeczki z brzozy. Tu rozdarta flaga stała się także zawieszoną na krzyżu stulą kapłana. Szopka ustawiona na trawniku kilkanaście metrów od grobu oglądana była przez tysiące ludzi przybyłych na Pasterkę, a później do 2-go lutego przez dalsze tysiące ludzi przybywających tu z całej Polski. Ludzie podchodzili do szopki w ogromnym skupieniu, pozostawali długo. Otrzymywali tu oto nieznanym miejscu zbrodni i w pewnym sensie narzędzie zbrodni - w zagajniku z sosenek lekko przechylony Fiat 125P z zapalonymi reflektorami. W pustym wnętrzu - płomyki zniczów. Między drzewami trzy kukły w sinoniebieskich draperiach. Otarty bagażnik, z którego było różowe, cukierkowe światło i z nim podeszło się by zobaczyć co kryje podniesiona kłapa - wiedziało się, że tam będzie gipsowa figurka Jezusa na sianku, jak co rok, na Boże Narodzenie. Jeżeli Kalina utrafił swoją szopką w odczucia ludzi - to nie w ich ewentualne upodobanie do naturalizmu czy kiczu. Jakich tu szukać symboli? Weryzm aranżacji oddawał ludziom obcość, trywialność tamtego miejsca i okoliczności, zbliżał niewyobrażalne, o których przecież nieustannie myśleli. Połączenie tej sytuacji ze znanym od dzieciństwa, dziecięciem i bliskim przedstawieniem szopki odpowiadało temu już zbiorowemu odczuciu, że z tej śmierci wynika narodzenie. Jeżeli aranżacja Kaliny miała w sobie odważną decyzję, miała także pokorę: człowiek może tylko tyle. Próbować sprawy niematerialne zamknąć w opornej, topornej materii.

x x x

Duda-Gracz jest zręcznym rzemieślnikiem, podobnie jak Nowak-Zempliński, obaj produkują pastisze obrazowe, które znajdują chętnych nabywców. Nowak-Zempliński jest w stylu "retro", jego konie i sceny parkowe stają się dekoracją za- użyciejszych mieszkań zaspakajając tęsknotę do malowniczej przeszłości oraz do malarstwa wolnego od problemów sztuki dnia dzisiejszego, które dyskretnie pomija. Duda-Gracz przeciwnie, chce być specjalistą od polskiej tomatyki współczesnej. W latach 70-tych malował "roboli" i otyłe "venusy" z przedmieścia, jak z ówczesnych karykatur prasowych. Staramnie wykonane anegdotali pod werniksem oprawiał w kunsztowne ramki. Dziś - jak pokazała jego wystawa w Zachęcie w lutym 85 tłumnie odwiedzana i wywołująca namętności - sięga także po malarstwo "serio". Portrety ludzi znanych i uznanych - aktora Swiderskiego - w spotworniałym stylu łukaszowców, dany jak z Krzyżanowskiego, dziewczynki jak z malowanki w stylu słodkiego naturalizmu. Jego górskie pejzaże nie zaskoczyłyby na niemieckiej prowincji w końcu wieku XIX-go. Duda-Gracz sięga także do tematów społecznych. W dużym obrazie "Exodus", nad tłumem potworków na plaży rozpięty jest poszarpany żagiel narodowej flagi, a więc ma to być zapewne społeczeństwo polskie popełniające zbiorowo samobójstwo przez utopienie. Starucha na młotcie ulatująca w niebo ze swymi garnkami i rupiecciami - to zapewne metafora ojczyzny w uniesieniu, a on sam, Duda-Gracz w czapce z gazety, z krzyżem obok orderu "za zasługi na piersi, z tytułem pod obrazem "Ora et colabora", ma być metaforą kandydaci artysty dzisiaj. Nie wiemy czy Duda-Gracz się modli, to jego sprawa, wiemy, że kolaboruje. Autoportret jest więc masochistycznym wyznaniem, że jego samego nie kadawala wystawa w Zachęcie i udział w Biennale weneckim oraz rola współtwórcy nowego związku "polskich malarzy i grafików". Nie zadowalają go także jego odbiorcy, ci-wszyscy, którym podobają się jego obrazy i ci, którzy je kupują. Wydaje się, że gardzi nimi podobnie jak urzędnikami, z którymi ma do czynienia. Czegoż mu więc brakuje do szczęścia? Zdaje się, że odpowiedź na to pytanie daje obszerny monolog, jaki opublikował w "Polityce" 9/85, wzbogacony wypowiedziami z książki wystawy. Do szczęścia brakuje mu po prostu uznania kolegów - artystów. Chłocze ich za "artyzm, za formalizm, za to, że dręczą ich pokusy koloryzmu lub geometrii, problemy granic sztuki, "apostostwo szukania nowych znaków swojej epoki", a może najbardziej za to, że ci, którzy /jego zdaniem/ "pomijali treści w obrazie" dziś stylizują się na apostołów sztuki mistycznej lub walczącej" i "pieczętują się znakami ideowo rozpoznawalnymi i najzupełniej anegdotalnymi opowiastkami o Wielkich Sprawach Polaków". Podozraa gdy on "woli malować obrazy o Głupocie i Przewrotności i Marszach Donikąd".

I tak, Duda-Gracz napisawszy w "Polityce" swoją historię polskiej sztuki powojennej, od której ozuje się niezależny - ujawnia głęboką przyczynę swej frustracji, której mu ta wolność od sztuki dostarcza. Pisze: "Kiedy przed siedemnaście laty otrzymałem urzędowy dyplom magistra sztuki, a swoje pierwsze plody podtykałem pod nos znawcom przedmiotu, słyszałem na ogół, że to w ogóle nie jest malarstwem".

POECI

Barbara Aumer urodziła się w 1954 r. we Wrocławiu. Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie ukończyła w roku 1980. Maluje obrazy, rysuje i pisze wiersze. W latach 1983 i 1984 zrobiła parodniowe pokazy swoich prac w Galerii "Dziekanka": "Zmiana", "Pulsowanie" i "Moje". Ten ostatni był ekspozycją maszynopisów wierszy Autorki.

Krzyki

Nie wiem kiedy zrozumiałam,
że jestem szczęśliwa.
Nie pamiętam.
Czy to nie wszystko jedno
co czuję.
Każde uczucie mozolnie mnie mija.
Zostaje ciągle ta sama,
trochę głupia, trochę szczęśliwa,
taka, jaką urodziłam się
30 lat temu
o świcie
na Krzykach

Co artysta powiedział w miejscu publicznym

A cóż ja poradzić mogę, że mówię więcej
niż słowa znaczą,
a na każdej rzemie mam perłę.

x x x

W Boga nie wierzę.
Wódkę piję.
Dzieci biję.
Nie chcę Ciebie znać.
Bo mnie zdradziłeś.
Nie uprzedziłeś.
Jak szybko płynie czas.

Pank

Piszę gł. nocą.
Palcem po ścianie.
W publicznej toalecie.
Z wewnętrznej potrzeby.
Z braku papieru.

Fajfura, Wielokonik i Kuń

Zmarzniętym polem
szli dwaj
śmiertelni i zimni ogrodnicy.
Aż jeden zawołał: stój !
Przed nami
Fajfura, Wielokonik i Kuń.
Wleką się gibały,
Wielokonik ni duży
ni mały.
Drugi rzeczce mało wiele:
zwierzęta i bęcwały.
A w polu ogrodnioze dybanie,
lód, chłód, wiosny brak.
Niedowierzenie.
Niedóczekanie.
Skostniały świat.

Przeczcucia

- czekają co krok
ssąc powietrze,
którym oddychamy.

x x x

Przepraszająco patrzę w oczy.
Ci, trzej którzy ciągle wchodzą
i wychodzą z pokoju to tylko
mój strach przed wyjściem z pokoju.

x x x

Słońce jest
moją odczbą
a ulice
to nasze domy.
Chcę być z Tobą
z Tobą
z Tobą.
Ze mną mój sen spragniony.

Ty śpisz. Sumaku?

Śpie albo nie.
Ale sie nie gziebie.

- syknął Sumacek.
Bo gdy Sumak śpi,
to sen śni.

I KAŻDY NIECH SWOJE SNY!

x x x

Kłamcy mnie opadli.
i życie moje przekłamali.
Ich słowa wykrzywają mi usta.
Rozglądam się - wszędzie widzę MOJE KŁAMSTWA.
całe szczęście, że żyję na niby.

Jestem kobietą ciężko pracująca

Jestem kobietą
ciężko pracującą,
ciężko chlastającą,
ciężko żyjącą.

W domu syny gałgany,
w domu mąż pijany.
Ja w kolejce stojącą.
Ja przy kuchni gotującą.

Jestem kobietą ciężko myślącą.

x x x

Błede i anemiczne nadzieje
stoją w kącie,
wyłamując skonfundowane paluszki.
Oto mój cały kapitał wyjściowy.

Poezja

Jestem gdzieś
na świecie,
na śmiecie.
Zamieniona w zimny blask
- neonowy potrzask.
Zgubiona i znaleziona,
W gazecie nieogłoszona,
Poszłam w las.
Wróciłam.
Jestem w Was.

x x x

Szklista i wytrzeszczona,
w ścianę wlepiona,
Chcę zarwać pod sobą podłogę,
Sprzedac się.
Kazać Ci
mnie wykupić.
Nie chcę,
nie mogę.

Widzisz i nie kpisz

Życie z poetą
jest nie do wytrzymania.
Życie poetą
jest nie do uwierzenia.
Życie w poecie
jest kłamstwem.
Życie poety jest
jest niemożliwe.

Drukujemy bez wiedzy i zgody Autorki.

wydarzenia

"II Krajowe Spotkanie Artystów Plastyków - członków PZPRz zadowolaniem stwierdza- że zakończony został pierwszy etap odbudowy struktur organizacyjnych środowiska artystów plastyków" doniosło za PAP-em Życie Warszawy z dnia 18 stycznia 85. Struktur jest wiele. Są one nawet - jak stwierdza PAP - "specjalistyczne". A więc: Związek Rzeźbiarzy, Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików Projektantów, Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików, Związek Artystów Polska sztuka użytkowa i Polskie Stowarzyszenie Edukacji Plastycznej. Struktury strukturami, ale przydałoby się członkowie i pieniądze. Liczba członków nie jest nam znana, przypuszcza się, że wynosi 1/10 przeszło dziesięcioletniej liczby członków ZPAF /byłego/.

Struktury chciałyby się teraz sfederować i utworzyć radę nadzorczą przedsiębiorstwa państwowego "Sztuka Polska", Wyrażamy wątpliwość, czy operacja się uda. Nie po to upaństwowiono przedsiębiorstwo "Art" należące do rozwiązanego Związku Polskich Artystów Plastyków - by oddawać je komukolwiek, nawet nowym związkom.

x x x

Jedna z nowych struktur wymyśliła sposób na pieniądze, który wtedy będzie owocny, jeżeli ofercie /cytujemy niżej/ towarzyszyć będzie rozdzielnik skłaniający do zakupu:

"Polskie Stowarzyszenie Edukacji Plastycznej oferuje wystawę grafik artystycznych poświęconych 40-leciu PRL. Wystawa obejmuje zestaw 20 grafik w kolorze ciemno niebieskim w formacie 50x70 cm. Zestaw przystosowany jest do wystaw zmiennych objazdowych przygotowany w tace w twardej oprawie gotowy do ekspozycji. Cena zestawu wynosi 72 000 złotych. Na życzenie zestaw wysyłamy w tełkach bez oprawy. Należność można regulować przelewem na nasze konto. Scenariusz zestawu grafik z okazji 40-lecia PRL:

1. Manifest PKWN 1944
2. Poczdam 1945
3. Referendum 1946
4. Dekret PKWN o reformie rolnej
5. Likwidacja analfabetyzmu
6. Zjednoczenie PPR i PPS, utworzenie PZPR
7. Plan 3-letni, zasiedlanie ziem zachodnich i północnych
8. Kongres Wrocław 1948
9. Uchwalenie Konstytucji PRL 1952
10. Plan 6-letni, uprzemysłowienie, Huta Lenina, FSC, FSO
11. Restauracja Starego Miasta w Warszawie
12. VIII Plenum PZPR 1956
13. Elektryfikacja wsi, siarka, miedź, węgiel
14. 1000 szkół na 1000-lecie
15. Układ z RFN 1970
16. Port północny, Huta Katowice

17. Zamek Królewski, Centrum Zdrowia Dziecka
18. IX Zjazd PZPR
19. Reforma gospodarcza, metro
20. Narodowa Rada Kultury, Pomnik Matki Polki

Informacje i zamówienia: Polskie Stowarzyszenie Edukacji
Plastycznej 00-495 Warszawa, ul. Nowy Świat 76, tel. 21-60-33!

x x x

"Szanowny Kolego - już niedługo minie pięć lat od ostatniej wystawy Okręgu Warszawskiego /wrzesień 1980/. Następne burzliwe lata skomplikowały życie artystyczne nie tylko naszego Okręgu, ale i całego kraju. Środowisko podzieliło się, rozdrobniło. Dezintegracja środowiska osiągnęła stan dotychczas nie spotykany. Oczywiście nie znaczący to, że twórcy zawiesili działalność artystyczną. Tworzyliśmy, może czasem ze zdwojoną pasją... Dlatego nadszedł już czas na jwyższy, aby ten potężny jak twórczy pokazać nie tylko wąskiemu gronu sympatyków, ale i całemu społeczeństwu. Byłby to pierwszy krok zmierzający ku integracji środowiska i konfrontacji prac powstałych w ciągu ostatnich pięciu lat. Postanowiliśmy zorganizować wystawę malarstwa i grafiki całego środowiska warszawskiego bez względu na przynależność do związków twórczych. Jesteśmy przekonani, że udział Kolegi w wystawie jest niezwykle ważny ze względu na podniesienie jej artystycznej rangi. W imieniu Zarządu Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików Warszawa, ul. Poksał 2 tel. 27-54-11. Komisarz Wystawy Maciej Modzelewski, tel. 37-17-15.

Temu koleżeńskiemu zaproszeniu towarzyszy oficjalny komunikat ZOW ZPAMIG o Wystawie Malarstwa i Grafiki Środowiska Warszawskiego. Oto jego fragmenty: "Niedługo minie 5 lat od ostatniej wystawy Okręgu Warszawskiego /wrzesień 1980/. Nadszedł czas zorganizowania wystawy malarstwa i grafiki warszawskiego środowiska. Byłby to pierwszy krok zmierzający ku integracji środowiska i konfrontacji powstałych w ciągu ostatnich pięciu lat prac. Wystawa odbywać się będzie co trzy lata. Organizatorem wystawy jest Zarząd Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików przy współpracy: Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu m.st. Warszawy, Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta", Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych. Został powołany Komitet Organizacyjny w składzie: Mgr Karol Czejarek - dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu m.st. Warszawy, mgr Nieczyśław Ptasnik - dyrektor Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - art. plastyk, Alojzy Balcerzak - dyrektor Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych, art. grafik Teresa Jakubowska - prezes Zarządu Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, art. malarz Maciej Modzelewski - Komisarz Wystawy. Wystawa odbędzie się w terminie 18 lipca-10 września 1985 r. w salach CBWA "Zachęta" /malarstwo/ w salach SBWA SADENA - MDM /grafika/. Zgłoszenia do udziału w wystawie przyjmowane będą bez względu na przynależność do związków twórczych. Organizatorzy przewidują: 10 nagród równo-

rzędnych á zł. 50 000, nagrody fundowane, 2 nagrody publiczności w dziale malarstwa i w dziale grafiki. Wiele zakupów przez Muzeum Narodowe i inne warszawskie muzea, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu m. st. Warszawy, CBWA, SBWA oraz inne instytucje. Prace nagrodzone pozostają własnością autora. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo bezpłatnego reprodukowania prac w środkach masowego przekazu. Ogłoszenie i rozdanie nagród nastąpi w dniu otwarcia wystawy. Wydany zostanie katalog w formie leksykonu artystów malarzy i grafików warszawskich. W wypadku nadesłania dużej ilości prac organizator powoła jury kwalifikacyjne. Autorzy uprawiający obie dyscypliny i zainteresowani udziałem w obu działach proszeni są o odpowiednie zgłoszenia do czterech prac w każdym dziale".

Przesyłkę uzupełnia lista 69 zaproszonych artystów, z których około dziesięciu, jak przypuszczamy należą do nowych związków. Ale drzwi są otwarte dla wszystkich. Mało nas...

Biuletyn Informacyjny PP "Sztuka Polska" stał się już prawdziwym czasopisem artystycznym. Wśród monottonnych relacji "z życia związków twórczych", sprawozdań z narad i jubileuszy, obrad i innych równie pasjonujących rubryk jak np. teksty przemówień dyr. Czeżarka pod wspólnym hasłem: "Polska pozostała i ... pozostanie na drodze socjalizmu" - znajdujemy w numerze 11/84 prawdziwą perłę. Człony "młodzieżowy" aktywista związkowego "życia po życiu", w ogóle rewolucji kulturalnej - Andrzej Fogtt przeprowadza wywiad z prof. A. Sandauerem. Wywiad dotyczy znanego ongi pleneru w Osiekach, ostatnio reanimowanego.

Mówi profesor:

"Osobiście jestem częścią życia związaną z Osiekami. Jeżeli przypominam sobie np. Przybosia, to najczęściej widzę go na tle Osiek. W dodatku bliskość morza, bliskość zarośli, wreszcie serdeczne przyjęcie zgotowane przez administrację koszalińską w ogóle oraz administrację artystyczną w szczególności... wszystko to przyczyniło się do ożywiania życia artystycznego". Udy rozmowa schodzi zbytnio na tematy ogólne, profesor przywołuje interlokutora do porządku: "Nie zapominajmy, że plener ten był miejscem, gdzie odbywały się wydarzenia artystyczne o **ś w i a t o w y m** znaczeniu". Sandauer daje wyjaśnienie o wyraźnie osobistym zabarwieniu: "... tam przeciwieś Kantor organizował happening, na którym malarz Krasieński dyrygował morzem, skończyło się plaśnięciem o moje nagie kolana dwu nagich ciał kobiecych." Profesor skromnie uzupełnia: "Można by prz ytoczyć wiele ważnych i **z n a c z ą c y c h** faktów, które miały tam miejsce".

A co profesor sądzi o "dezintegracji w środowisku artystycznym"? Smutna refleksja Sandauera: "Jeżeli to, co się zaczęło już około 1956 roku postępować będzie dalej, to w ogóle nie będziemy mieli życia artystycznego, tylko same pożrywane stosunki". I jakaż na to rada? Profesor odpowiada: "oby plenerów było jak najwięcej! Integrują one już przez sam fakt zasiadania do wspólnego stołu". A sprawa "tzw. bojkotu"? Uniew Sandauera: "Pomysł bojkotowania państwa jest nie tylko idiotyczny, jest wręcz szkodliwy. Lekarstwo nań stanowią m. in. plenery".

Czyżby, parafrazując słynne powiedzenie Sandauera / z 1956 /: "Odwaga zdrożała a rozum staniał?"

x x x

I jeszcze jeden ważny komunikat z III numeru Biuletynu Informacyjnego PP Sztuka Polska: "W Zamku Królewskim w Warszawie w dniu 13 listopada ub.r. odbyło się dwudniowe, inauguracyjne sesje kulturalno-artystyczne 1984-1985 posiedzenie Zespołu Plastyki Narodowej Rady Kultury poświęcone promocji polskiej plastyki za granicą. Członkowie zespołu zapoznali się z informacją MKiS dotyczącą współpracy kulturalnej z zagranicą. Dyrektor generalny MKiS Andrzej Rajewski podkreślił, iż resort będzie otaczał opieką kontakty z krajami zachodnimi nadając im właściwy wymiar artystyczny. Rozwój współpracy z krajami socjalistycznymi powinien uwzględniać system wartości ideowo-artystycznych". A gdyby tak spróbować - na odwrót?

x x x

Nigdy nie dość informacji o znanych artystach. Korzystając z wywiadu, jaki Agnieszka Panecka przeprowadziła dla Polityki /4 85/ z Władysławem Hasiorom, cytujemy fragmenty jego wypowiedzi. O związkach ze sztuką światową: "To, że ja mam rzeczywiście dużo wspólnych cech z tamtymi mistrzami od Rauschenberga zaczynając, to jest fakt. Ale faktem jest również, że obydwa zaczęliśmy równocześnie, równolegle - i nie wiedzieliśmy o sobie. Po prostu w dwóch punktach globu w kimś się obudziły tego rodzaju możliwości twórcze. Potem już mocno - niżej pozaartystyczne, reklamowo-propagandowe zdecydowały, że właśnie Rauschenberg został szybciej przedstawiony opinii światowej. A ja - 10 lat później, z powodów biurokratyczno-ideologicznych - mnie nie puszczano przez 10 lat z wystawą za granicę. Dopiero teraz poniektórzy ambitni krytycy, znający się na kalendarzu współczesnej sztuki światowej, plaśują mnie właśnie w tychże datach i w pewnych momentach. Ze zdumieniem się dowiaduję, iż podobno byłem pierwszy". O procesie twórczym: "Różne są sprawy. No co ja poradzę, że dostrzegam urodę we fragmencie wiersza Baczyńskiego" ... przez płonące łaki krwi..." I już. I jest eksponat. Albo Marlena Dietrich śpiewa piosenkę "Gdzie są chłopcy z tamtych lat.." - i jest eksponat. O pomnikach: "Każdy artysta rzeźbiarz pomnik uważa za swój - w danym okresie - finalny wyczyn. Ponieważ wierzę, że może mi się zdarzyć w życiu jeszcze postawić jakiś pomnik, dlatego w pracowni fikam koziołki z materiału, staram się nie uprawiać skanonizowanej formuły estetycznej, tylko właśnie różne sposoby, różne metody - by, gdy los zawoła do budowy pomnika, być gotowym, prężnym, dynamicznym, odważnym w podejmowaniu decyzji. I każdy artysta, uważam, tak myśli. Ale czy praktycznie realizuje - jego sprawa". I dalej: "I to jest jeszcze jedna sprawa - tzw. bogaty pan, w Renesansie nazywany Medycuszem, dziś zamieniony na mecenas społeczny, który zawsze stałem pracuje. Nie ma odwagi indywidualnej w naszym kraju, jakiegoś kierownika wydziału kultury wojewódzkiego czy miejskiego, który miałby samodzielność, napisał do miejscowego artysty lub go odwiedził i powiedział: Proszę pana, ja się znam na tym, że pan jest najlepszy, jest potrzebna, zbliża się rocznica - proszę mi zrobić pomnik".

