

Szkice

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM
ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

3
1986

W NUMERZE:

Twórczość dzisiaj

Rozmowa z Ewą Kuryluk _____ 3

Régis Durand - Malarstwo i
fotografia - o kilku cechach
współczesnej sztuki brytyjskiej 17

Polemiki

Wiesław Juszcak - Przypowieść
o liliach i krukach _____ 27

Oficyna Sztuk Pięknych

SZKICE 3

**TWÓRCZOŚĆ
DZISIAJ**

ROZMOWA Z EWĄ KURYLUK

E.K. Co myślę o nowym malarstwie? Nie jest mi szczególnie bliskie, ale myślę sobie, że jest to już malarstwo kolejnej generacji i jak to zwykle bywa, różnice między najbliższymi sobie generacjami są największe. Tak jak moja generacja pasjonowała się na przykład hyperrealizmem, fotografizmem, który starszych kolegów zupełnie sibiłał z pantaląku, tak forma figuratywna, spokojniejsza, czystsza, jest mi bliższa od tej jakiejś dzikości, która się wyzwoliła. Nigdy nie lubiłam ekspresjonizmu w jego pierwotnej formie, nie lubiłam fowizmu. Oglądanie tego w wersji jeszcze głośniejszej, jeszcze bardziej wulgarniej szczególnie mnie nie pasjonuje. Ma to swoje wartości, ma swój sens, mam nadzieję, że nie jest, jak był ekspresjonizm, zapowiedzią jakiejś większej apokalipsy, która ma się rozegrać. Miałam kiedyś taką teorię, że sztuka wyczuwa to, co potem nadchodzi w rzeczywistości, to znaczy, że rzeczywistość imituje sztukę; teraz mam nadzieję, że to nie nastąpi, że nam nie grozi poważniejsza katastrofa, aczkolwiek wydaje mi się, że ta sztuka mogłaby zapowiadać wybuch katastrofy. Że ona jest autentyczna, to dla mnie nie ulega kwestii. Szczególnie ta, którą obserwuję w Nowym Jorku, gdzie dzikość jest już w tej chwili taka sama na ulicy i w galerii. To bywa wyczące i przygnębiające; wychodzę z metra, które jest obsmarowane i wchodzę do galerii, która jest obsmarowana w ten sam sposób. Ale że w tym znajdują wyraz agresja wszechobecna - to dla mnie nie ulega kwestii.

N. Które obsmarowanie, jak mówisz, było twoim zdaniem pierwotne?

E.K. Ja myślę, że pierwotne było obsmarowanie metra, obsmarowanie muru, graffiti, które są jedną z bardziej spontanicznych form zapisu. Ale czy odtworzenie tego typu spontaniczności jest w ogóle możliwe w sztuce profesjonalnej? To jest problem. Czy wtedy nie pojawia się sztuczna stylizacja? Gdy "ukulturalniony", zarabiający dużo pieniędzy malarz rzuca się w swojej pracowni na płótno tak samo, jak młody człowiek z ghetta - czy to jest autentyczne? No ale tak jest zawsze we współczesnym świecie, moda przenika niezłuchanie szybko, obejmuje wszystkich i tak

jak kiedyś od Nowego Jorku przez Madryt do New Delhi było malarstwo hyperrealistyczne; im dalej od centrum tym mniej fortunne - tak samo dzisiaj. W katalogu Biennale de Paris widziałam nowych dzikich, i Dwurnika z Warszawy, i jakichś nowych dzikich z Indii - to już jest w tej chwili wszędzie, obieg informacji jest tak szybki, że każdy nowy styl przynika wszędzie, wulgaryzuje się, traci swój sens - a potem przychodzi nowy.

N. Patrząc z punktu widzenia europejskiego kontynentu bardziej widzi się pojawienie się nowego malarstwa jako konsekwencję tego, co było w sztuce przedtem.

E.K. Tak, Niemcy wyszli ze swego własnego ekspresjonizmu. Jest niemal paradoksem, że nowy styl wyszedł od byłych studentów szkoły w Bremie, którzy wyemigrowali z NRD i nagle przynieśli jakiś nowy powiew. Tego by się nikt nie spodziewał. A z kolei Włosi - najbardziej chyba manierystyczni - odgrywają swoje różne klasycyzmy, które są tam wszędzie obecne, na zasadzie pastiszu, na zasadzie cytatu. Ale już od dawna mamy do czynienia z czymś takim. Być może po prostu jesteśmy już bardzo starą kulturą, w której wszystko się wyczerpało. Myśliśmy podnieły ze sztuki prymitywnej i ze sztuki ludowej, i od Inków, i od Japończyków - i teraz zaczęliśmy cytować siebie samych. To jest taka gra, która staje się coraz trudniejsza. Teraz cytujemy to, co jest całkiem blisko, kiedyś cytowaliśmy sprawy bardzo dalekie i geograficznie, i czasowo. Ja sama mam ten problem we własnej sztuce. Zdaję sobie sprawę /ale kto wie, czy nie było tak zawsze?/, że my do czegoś wracamy i coś raz jeszcze odgrywamy na własny rachunek. Odegranie raz jeszcze chwały św. Weroniki nie wydaje się samo przez się zrozumiałym zabiegom. Odgrywając - można to robić poważnie, można z ironią, ale ze świadomością, że się odgrywa. Nie można tego robić bez żadnego dystansu, nie można udawać, że dzisiaj spotkałam Chrystusa, albo że jestem El Greciem. Trzeba zachować jakiś stopień świadomości. Oczywiście ta świadomość niwoczy nam jakby całą sprawę. To jest problem późnej kultury, gdy świadomość przenika już wszystko. Ale zaprzeczeniem świadomości jest ignorancja. Udać, że się nic nie stało, że jesteśmy w średniowieczu, albo w XIX wieku - to jest kompletna prowincja. Z tego nic ciekawego nie może wynikać.

N. Wydaje mi się, oglądając galerie paryskie, w których to nowe malarstwo staje się kolejną konwencją, że pojawienie się jego może inaczej przebiegało niż pojawienie się kierunków w ostatnim 20-leciu. Odnoszę wrażenie, że była to próba, żeby już wreszcie przestać się zastanawiać jakie są konsekwencje hyperrealizmu, a w jaką stronę prowadził konceptualizm - tylko zamasać tę całą tablicę, wziąć pędzel i zacząć malować. W okresie np. hyperrealizmu malarstwo było jakby trochę powściągnięte dosyć ograniczoną koncepcją przedstawiania. I w tym widziałabym pewną nadzieję.

E.K. Zawsze kolejny kierunek w sztuce jest reakcją na poprzedni. Jest bezsporne, że konceptualizm, minimalizm, potem fotorealizm to były bardzo intelektualne kierunki. Potem stały się już własną karykaturą; te wykresy, które nam pokrywały ściany, niekończące się teksty. To mnie nie dziwi, że po czymś takim przyszło to obecne: rozumie się na półtępo. Nie wiem, czy w tym jest nadzieja. Poprzednie kierunki - konceptualizm, minimalizm, fotorealizm w szerszej perspektywie wnieśli więcej. To znaczy te bardziej intelektualne kierunki na dłuższą metę wnoszą trochę więcej refleksji. To dziś jest potrzebne. Było to także trochę trudniejsze. Fotorealistą musiał przynajmniej przy swoim obrazie trochę posiedzieć, to wszystko wymalować. To dziś jest potwornie łatwe i daje jeszcze większej ilości ludzi złudzenie, że są, że będą artystami. Jesteśmy tym kompletnie zalani tak jak nigdy. W ogóle problemem naszych czasów jest to, że jest nas za dużo, że mamy za dużo dzieł sztuki, że jesteśmy zmęczeni ilością. Ale przy tym kierunku ta ilość jeszcze wzrasta, bo przecież tak, jak smaruje część tych młodych ludzi - tak się przecież smaruje na akademii sztuk pięknych, tak się zaczyna malarstwo. To jest szalenie łatwe i to szybko się zmudzi. To, co przyjdzie potem będzie może znowu szalenie "sophisticated".

N. Wracając do Stanów i do Niemiec, gdzie to się podobno zaczęło - moim zdaniem to malarstwo ekspresjonistyczne nie nawiązuje do ich ekspresjonizmu kiedyś istniejącego. Odnoszę wrażenie, że Niemcy, którzy przez wiele lat przebywali w nowoczesności suchej, sterylnej trochę jak ich miasta odbudowane z ruin - znaleźli w tym malarstwie szansę wyjścia z tej nowoczesności, która wymazywała ich przeszłość.

E.K. Tak na pewno jest. Ale ja myślę, że jednak bardzo ważna jest obecność ekspresjonizmu przed wojną. Stał się on tym, do czego mogli eprzed wojny nawiązać. Dla wyrażenia zniszczenia, zagłady, gdy wszystko zostaje ze wszystkim wymieszane, trochę tak jak to opisuje Białozewski w "Dzienniku z Powstania Warszawskiego" - taka kupa śmieci. Dlatego może najlepszym, najgłębszym przedstawicielem tego nurtu jest Kiefer. Jego obrazy sprawiają wrażenie, jakby czołg przejechał przez pole i wszystko zostało wbiite w błoto. To ma swój sens, ale tak trudne jest naśladowanie tego, łatwość jest pozorna. W każdym kierunku sztuki wartość powstaje wtedy, gdy forma jest poparta czymś więcej; praca wyobraźni, legendą i rzeczywistością. A z kolei Julien Schnabel, artysta może nie tej głębi co Kiefer - ma też jakąś szansę przetrwania, szczególnie jego obrazy z masą potłuczonych naczyń - taki apokaliptyczny stół, dlatego, że motyw naczyń, skorupy, jest już w sztuce utrwalaony. Pamiętasz, Spoerri robił stoły z naczyńiami po posiłku. W sztuce są takie wątki, które my później dalej prowadzimy. U najwybitniejszych twórców tego kierunku jest wizja, są wątki, które zawsze istniały i jednocześnie jakby zniszczone tych wątków, wywróconie.

N. Początek przedstawiania tej sztuki publiczności; jakiś krytyk wydobyl Baselitza. Czy można go było nie wydobyc? Czy to był zupełny przypadek? Jeden zwolennik konceptualizmu przedstawiał mi tę sprawę jako spiszek marchandów; ktoś dał sygnał i tylko tego rodzaju rzeczy zaczęto wydobywać, potem robić i to zmiotło całą sztukę poza obrazem, poza działem, polegającą głównie na refleksji. Ale nie wiem, czy w ogóle warto o tym mówić.

E.K. Ja myślę, że warto. Dlatego, że to też jest prawda. Prawda ma kilka piętter. Prawdą jest, że chyba w żaden powojenny kierunek nie władowano takiej ilości pieniądzy jak w ten. Kaczywiście obrazy 30-letnich malarzy, co jest chyba bez precedensu w dziejach malarstwa, osiągnęły oszałamiające, astronomiczne ceny. Gdy Julien Schnabel w zeszłym roku odszedł od Castellago, gdzie miał kontrakt, do Pace - to mówi się w Nowym Jorku, że prace zapłaciła mu milion dolarów. Może to jest mit. Ale nawet jeśli to jest mit - to mówi o tym, co ludzie sobie wyobrażają na temat pieniądzy wkładanych w to malarstwo.

Nie ulega dla mnie kwestii, że to jest - nie używając słowa spisek - ustalenie reguł gry w danym momencie, które jest konieczne. Chodzi o to, by spowodować obecność na rynku paru nazwisk, nie może ich być zbyt dużo, i te nazwiska wyłansować. Co oznacza - zapomnijmy na razie o innych. I o innych propozycjach. Bo przecież te propozycje są i wszyscy naraż nie stali się dzikimi. Tylko tych innych się nie wystawia, ich się specjalnie nie sprzedaje. Oni czekają na swój moment i ci, którzy "przeżyją", to się doczekają. Manipulacja w dziedzinie sztuki istniała zawsze, być może w tej chwili osiągnęła swój pułap. Ale nie nie rozwija się linearnie. Maksymalna komercjalizacja może całą tę sprawę wysadzić w powietrze. Może się okazać, że wszyscy ci ludzie zainwestowali fałszywie, część z nich na pewno zainwestowała fałszywie. Faktem jest, że gdy się idzie po West Broadway to tak, jakby się patrzyło na grę w ping-ponga. Galerie przorzucają sobie tych artystów tak, że każdy z nich jest stale obecny: na pierwszym, na drugim piętrze lub naprzeciwko. A wszystkie te galerie są skupione. Ktoś, kto się nie orientuje myśli, że wszyscy ci artyści są obecni, bo jest zapotrzebowanie na nich. Ale jest to wizja ignoranta. Mówi się, że jest 100 tysięcy artystów na Manhattanie i każdy z nich robi coś własnego. Część nie dała porwać się modzie, robi swoje, martwi się, że nikt go specjalnie nie wystawia i nie kupuje.

N. To znaczy, że to malarstwo jest kupowane?

E.K. Z tego co nam mówią, media i sądząc po czerwonych punkcikach przy obrazach w galeriach - jest kupowane i to kupowane za ciężkie pieniądze. Ogromne płótniska Schnabla są podobno sprzedawane za 350 tys. dolarów. Mówi się o tym, że ci artyści grają na giełdzie, że już nie wiedzą co robić z pieniędzmi. Część tych opowieści jest sztucznie podsycanym mitem. Na przykład obrazy tych najmłodszych zaczęły się pojawiać na aukcjach. I ktoś je kupuje z aukcji. Może ci sami galerzyści. To są kulisy, wszyscy się czegoś domyślamy, artyści, którzy nie odnoczą w ogólna sukcesu posiadają ich o najbardziej demoniczne machinacje. Ja ich o demonizm nie posądzam, ale pieniądze są pieniędzmi i jeśli się już tyle w kogoś wladowało - to trzeba tę grę prowadzić dalej.

N. A czy ta nowa moda w malarstwie odwieżyła zainteresowanie amerykańskim eklektyzmem abstrakcyjnym,

Pollockiem, Gorkym?

E.K. Stało się coś odwrotnego. Dzikość tych młodych kompletnie przyćmiła niektórych z nich. Szczególnie Pollock stał się taką łagodną, abstrakcyjną tapetą. Pollock dla mnie bardzo stracił swą siłę. Utrzymywał swoje obrazy w jednej gamie, stał się nagle zbyt "gustowny", nie wiadomo już na czym polegała jego dzikość. Okaza się może, że takie figuratywne malowanie po murze jest o wiele bardziej spontaniczne niż lanie farby, z której robi się wzór. Ale jednocześnie dla Amerykanów jest bardzo ważne, że istniał abstrakcjonizm ekspresyjny, to jest jakaś tradycja, a ich tradycja jest jeszcze bardzo młoda. Można powiedzieć: popatrzcie, to jest amerykańskie. Gdy pojawił się pop-art mówiono: patrzcie, mieliśmy prymitywów w XIX wieku. Malarsze ci jeździli od miasteczka do miasteczka i z modelem dekalowały głowy do tułowi namalowanych w śmie u siebie w domu... Było to komercyjne i autentyczne jednocześnie. Potem się mówiło, że z tych właśnie prymitywów wywodzi się pop-art.

N. Czy zgadzasz się z tym, że Amerykanie doprowadzają różne kierunki do ich skrajności, czego nie da się powiedzieć o Paryżu, gdzie kierunki, które od wielu lat nie tu były formułowane są tutaj łagodzone przez tradycję. Tak było i z pop-artem, i z hyperrealizmem, który we Francji przekształcił się w realizm może i fotograficzny, ale przede wszystkim oparty na tradycji różnych małych realizmów wcześniejszych. Która postawa wydaje ci się bardziej płodna?

E.K. Wiek XX chciał świadomie zerwać z tradycją. Jak się postawiło na zerwanie z tradycją - to zerwijmy z tradycją. Jak się mówi A to trzeba powiedzieć B. Kompromis jest bardzo niefortunny, niefortunny jest dla mnie współczesne malarstwo francuskie; na przykład ukulturalniony pop-art. To są kierunki, które już wynikają z pewnego momentu dziejowego, takiego a nie innego. Mamy metro, mamy wielki plakat w metrze, mamy samolot, wszystko się ze sobą miesza, mamy bardzo szerokie kształcenie i bardzo powierzchowne. To są fencymy tego wieku, które Amerykanie chwytają znacznie ostrzej, bardziej precyzyjnie, bez skrupułów, bez arrière pensée. Tu ciągle się myśli: ale to nie może być aż tak źle... mieliśmy Chardina, mieliśmy impresjonistów... Nic dobrego z takiego myślenia nie wychodzi.

N. Ale czy rzeczywiście sztuka XX wieku została z tradycją?

E.K. Choćby w tym sensie, że przetrwała, uważałem, że Europa i nasza kultura europejska jest najważniejsza: nie skłony greckich marmurów, będący patreś na masce afrykańskie i tak dalej. Coś takiego się stało i dużo dobrych rzeczy z tego powstało. Mówi się, że przeszczenie się punktu ciężkości sztuki do Stanów wiąże się z ilością pieniędzy. Pieniądze oczywiście się liczą, ale liczy się przede wszystkim to, że oni weszli w wiek XX bez tych rozmaitych obciążeń. Był może świat rozwijał się przez setki lat bardzo powoli, a skok, który dokonał się nagłe był takim skokiem, że Europa nie umie zrobić jeszcze tego świadomości. A tam ta świadomość istnieje tak, jakby nie istniała już nie poza tym. Czy ta sztuka lubimy, czy nie - ona właśnie jest najbardziej adekwatna do problemów najbardziej rozwiniętego społeczeństwa. Europa jest kompromisem. Tutaj jeszcze stoją dawne kategorie, tu amerykański sposób myślenia w ogóle nie jest możliwy. Tradycja jest wszechobecna i to się okazuje być, tak mnie się wydaje, dość niefortunne. To co Faryś ma dziś do powiedzenia - to jest dość nieciekawe.

N. Zgadzasz się z tobą, ale jest inny problem, o efekcie tych wszystkich refleksji, szarpaniu, dochodzenia do krańców się tworzy. Nie wątpię, że życie artystyczne w Ameryce jest fascynujące i że - jak mówisz - jest jakaś adekwatność sztuki do amerykańskiego życia - ale czym nas ta sztuka może pożywić? Da kochan drugiej wojny światowej mogą wymienić szereg postaci sztuki amerykańskiej, które mnie jakoś pożywiły, ale czy to trwa nadal, czy rzeczywiście powstają tam pomysły i dzieła, które mówią coś więcej ponad to, że taki oto jest etap amerykańskiej cywilizacji?

E.K. To co mnie podnieca w Stanach - to jest wielka otwartość struktury: można z dnia na dzień otworzyć galerię, że są ludzie, którzy mają inicjatywę i są ludzie, którzy mają pieniądze. Są to prywatne pieniądze i można ich posiadaczy do czegoś skłonić, do czegoś nowego. W ciągu tych kilku lat, które spędziłem w Stanach znam takie miejsca, w których przedtem handlowano narkotykami, a teraz jest tam jedna galeria koło drugiej. Wszystko co się aktualnie dzieje w sztuce jest w tych galeriach.

Gdy oglądam galerie w Paryżu, te stare galerie, które już wszystkie widział, zadaje sobie pytanie, czy młody, zdolny ma jakkolwiek szansę w tych galeriach się pokazać. Czy system ten jest dostatecznie elastyczny, by dopuścić choćby do spróbowania. Z tego właśnie powodu artyści przyjeżdżają do Nowego Jorku. Przyjeżdżają z całego świata sprowadzeni także mitem, że tu się udaje. Ale to nie tylko mit. Tu ciągle jeszcze jest więcej miejsca i możliwości i bardzo dużo talentów. I prawdą jest, że Keith Haring zaczął od tego, że w metrze i na budynkach zamarował aż dosmarował się do jakiejś galerii. Oczywiście jeśli w Nowym Jorku jest 100 tysięcy artystów, to szansę mają nie wszyscy, lecz dziesięciu, dwudziestu, nawet stu artystów - to jest bardzo mały procent. Tym niemniej dynamika jest ogromna. Taki był Paryż na początku wieku. Na tym to polega: niektóre miejsca wchodzą a inne zochodzą. W miejscach wchodzących jest mimo wszystko trochę ciekawiej być. Ktoś może to napisać i tę gorączkę znie-nawidzić, natomiast mnie - póki co - to wszystko jeszcze nadzwyczajnie podnieca.

N. Co najbardziej cenisz w tej sztuce, z którą się otykasz w Nowym Jorku?

E.K. Jest tu ogromnie dużo eksperymentu. Eksperyment na minus i eksperyment na plus. Może oni czasem wy-walają otwarte drzwi, oni często nie wiedzą. Ale cho-dząc po galeriach jestem często wieloma rzeczami zasko-czona, wydaje mi się niewiarygodne, że ktoś to wymyślił. W tym wszystkim jest bardzo dużo inwencji, świeżości, talentu. Tu w Paryżu jest takie ukulturowanie przera-bianie czegoś, co powstaje gdzie indziej. Tam jest cała masa ludzi, którzy robią coś sami z siebie, nie ogląda-jąc się na innych. Oczywiście, robią coraz bardziej w tym kierunku, który się prążył. Ale robią też i inne rzeczy. Gdy się wchodzi do galerii - ciągle coś bawi, przeraża, przyciąga oko. W czasie obecnego pobytu w Europie prze-baszczerałam przez galerie szwajcarskie, przez galerie paryskie - i wszystko jest takie "dżaja vu". Niczego tu nie odkrywam. Nie twierdzą, że to jest obraz sztuki, ale to jest obraz galerii. To musi wpływać na morale artystów, którzy mówią sobie, że tu się nigdzie nie-wciąż ze swymi nowymi pomysłami.

N. A co się dzieje z abstrakcją geometryczną, która zawsze miała w Stanach swoją drądkę, ramę, wąską, raz szerszą?

M.K. No, nie jest ona tak dostrzegalna, ale gdzieś tam jest obecna. Wszystko tam jest obecne naraz i wszystko przemieniane. Być może dla mnie najbardziej interesujące. Rzeźba z zupełnie innych materiałów: a powietrze, ze światła, z jakichś drucików, lekka, niematerialna, która jest organizowaniem przestrzeni bardziej niż tworzeniem bryły. Było jej dużo na biennale w Rozannie /biennale tkaniny - dop, mój/ - także tworzy ofensywno w najlepszym sensie, jakby sen czy przypominanie o czymś. Głównie artyści amerykańscy, a szczególnie kalifornijscy. Byłam na Biennale rzeźby w San Francisco w 1982 roku, gdzie prawie już nie było rzeźby w tradycyjnym sensie. Nigdy zresztą nie lubiłam rzeźby ciężkiej, solidnej, lubiłam stalle atednskie, układające się fałdy marmaru. I w Kalifornii jest taka rzeźba zrobiona ze światła, z cienia. Teraz ona też ma nie najlepszą passę, bo na pierwszym planie są dzicy. Ale wszystko inne też jest. W Europie znacznie bardziej ekspozowana jest jedna rzecz, bo nie ma tyle miejsca. Tam jest masa różnych rzeczy. Są rozmaite galerie, na przykład na zasadzie kooperatywy "non profit", na którą ktoś daje pieniądze. Jest dużo scen alternatywnych - bo inaczej to tylko wykończyć oknem. Europa trochę taka jest: albo - albo, albo to, albo tanto, no i artyści uciekają z Europy.

N. Galerie także uciekają.

E.K. Galerie - na przykład Claude Bernard otworzył dependance w Nowym Jorku. Może się mylić, ale myślę, że on to dependance zakamie. To co on pokazuje - takie mniej lub bardziej akademickie malarstwo europejskie - wygląda tam anachronicznie. Ta galeria jest puata. Nawet sposób w jaki jest urządzona robi wrażenie prowincjonalne: wielkie, białe wazny wybite jakąś pluszową tapetą. Pokazuje często chyba emigrantów z Europy Wschodniej, którzy produkują takie przetworzone akademizmy...

N. W Paryżu on właśnie wylansował tę francuską wersję hyperrealizmu opartego na tradycji, ciągle jeszcze ma dużą rangę i znaczenie i uwierzył widocznie we własne siły.

E.K. No tak, ale ja tam patrzę na jego puente wer-
niasse; na to, że obrazy nie są sprzedane. Głyba że
przyjdzie w tym pluralistycznym społeczeństwie specjalną
klientelę, Francuzów, wschodnich europejczyków... Ale
faktem jest, że ta galeria nie może być wiodąca, jest
kompletnie na peryferiach, choć położona w bardzo dob-
roj, komercyjnej dzielnicy.

M. Jeszcze ogólniejsze pytanie: sztuki plastyczne,
malarstwo pozostały zawsze zbrod i oddać samopoczucie
osobiste w świecie, w różnych epokach. Odnosi się wra-
żenie, że współczesność to się zmieniło i sztuka stwarza
tylko wygnany: krzyk jednostki na temat świata, czy zwie-
rszenie. Czy odziedziczył, że sztuka naszej epoki jest już
tylko na to skazana? - bo krzyk nie jest sztuką i zwie-
rszenie też nie jest sztuką.

E.K. Nie ulega dla mnie kwestii, że sztuki plasty-
czne w takim kształcie jak dawniej miały się lepiej
w świecie bardzo tradycyjnym. Ten wiek nie jest już ich
światem. W naszym wieku są już inne media, sztuki plasty-
czne są szczątkowe, tak jak mamy szczątkową kość ogo-
nową. Potrzeba ich jest jeszcze bardzo silna w szkolnie-
ku, ale dzieci nie mają tej siły co dawniej, gdy wszyst-
ko było skupione wokół ascrum czy nawet wokół jakiegś
świeckiej władzy, jakiegś establishmentu, który miał
tę rangę, że istniała z woli boskiej, czy reprezentuje
ustalony porządek. To się naprawdę wszystko zakamaze
i tego odbudować się nie da. My jesteśmy skazani na ta-
ką sztukę, jaką mamy, a że nie jest ona świątynią
świata - to nie ulega kwestii, że nie ma tej rangi, co
dawniej. Ale ranga jej wynika także z tego, że jest wy-
tworem chałupniczym w epoce, która już nie jest chałup-
niczą, w której istnieją te wszystkie maszyny i nawet
sztuczna inteligencja... Ale jednocześnie jest w nas
jeszcze bardzo silna potrzeba sztuki. Jak jest potrze-
ba - to będzie, tak jak dziecko ma potrzebę smarowania
na murze...

M. Tak mówisz, jakby ta potrzeba mogła któregoś
dnia zaniknąć...

E.K. Ona nie zaniknie, bo sztuka jest jedną z form
ekspresji, jedną z form komunikacji. Zadaje sobie pyta-
nie, czy młodzież dziś wychowywana na elektronicz, to,
która tak znakomicie porozumiewa się z komputerami, czy

ta młodzież będzie chciała jeszcze malować w taki sposób. Ale być może będzie chciała malować, jak sobie uważa, znajdując w tym kompensację... Wydaje się, że siła sztuki wynikała nie z tego, że ona była jedynie potrzebą ekspresji, ale że spełniała inną funkcję. A te funkcje powoli się wykruszają. I nie wystarczą to, że sztuka jest obiektem handlu. A także obiektem manipulacji, tak jak dzisiaj, to raczej sztuce zagraża.

N. Nie wiem, jakie formy sztuka będzie próbować, ale mam pewność, że dopóki człowiek będzie miał potrzebę filozofii, to znaczący zrozumienia swojej obecności na świecie - to sztuka będzie istniała. I że sztuka ma zawsze odniesienie w tym, że istniała dawniej i jak istniała, ta sama wglądu na to, jak jest dzisiaj uminiejsza, jak się zmienia także ze względu na istnienie innych mediów, bardziej mechanicznych.

E.K. Mówiąc sztuka nie możemy konkretnie myśleć o malarstwie i rzeźbie. Sztuką jest fotografia, jest film, jest video. Mają już swoją skalę. Wyndalocierie Cibachrone to zapakowany procesor w fotografii kolorowej. Moje najważniejsze doświadczenia w Nowym Jorku - to było tych kilka fotografii, to pierwsze wystawy... To, że sztuka istnieje to nie znaczą, że ma wielką rangę. Wydaje mi się, że wbrew pozorom nie da się jej przywrócić tej rangi, jaką miał obraz Rogera van der Weyden, który wisiał w katedrze i był dla tych wszytkich, którzy się w ogóle na malarstwo nie znali. Tutaj już nie powinniśmy się opuszczać...

N. Nie chodzi o rangę. Ranga sztuki jest dziś widoczna gołym okiem. Ale ja wciąż potrzebuję sztuki o potrzebie filozofii...

E.K. Filozofia też nie jest dziś w najlepszym stanie...

N. Oczywiście. I dlatego często "usprawiedliwiamy" artystów - jeśli tak można powiedzieć - za wycofanie, czy oszczędność ich akcji stanem myśli ograniczającej świat. Ale podajmy sobie, że najskromniejszego artystę może do tej części przesądzać. I jeśli nie będzie pretensjonalny, jeśli zgodzi się na tę oszczędność, to będzie bardzo niedobrze.

E.K. Od pretensjonalności bardzo blisko do pretensji. Tych nie brakuje. Białoszewski kiedyś tak ładnie powiedział

o sztuce - (że jest to kupa śmieci i protekcji. I taka jest większość tego, co widzimy i co tak nam działa na nerwy. Im to jest większe, głośniejsze, tym bardziej. Jeśli to jest przynajmniej szalenie skromne - ale taka okropnie hałaśliwa sztuka... Zgadza się, że sztuka ma coś wspólnego z filozofią. Tylko że nastąpiło takie potworne odintelektualizowanie artysty. Gdzieś tam doszło się do wniosku, że sztuka nie płynie z głowy tylko z łokładka, że artysta to ma być taki osioł boży, który będzie sobie marzył i tu jest głęboki problem, że wyobrażenie to jest bardzo utrwalone. A ciągle jeszcze wartościowa jest myśl...

N. Jak wygląda komentowanie sztuki w Stanach? Wcześnie ogłosiszono triumfalnie koniec awangardy, która stała się ulubionym chłopcem do bicia. Mówi się o postmodernizmie. Ale nie widzę w Francji interesujących pisarzy o sztuce. Czy są tacy w Stanach Zjednoczonych?

E.K. Nie, niestety jeśli chodzi o mówienie - to Nowy Jork w dużej mierze powtarza to, co powiedział Fryd. Od mówienia jest Paryż. Oczywiście tam też się mówi, że jesteśmy w "postmodern". Jeśli ktoś obraz się podoba, to mówi, że to jest prawdziwy post-modern. Nie wiadomo, co jest modern, a co post-modern, ale to jest większe słowo. Jest architektura post-modern. Post-modern zdaje się być równoczesnie z eklektyzmem. Po prostu taki okres jak manieryzm, który własnego nie wykastalczył, że wszystkie się łazi i wszystko doprowadza do przesady. Ale słowo manieryzm mniej pasuje, to się je zastępuje innym słowem.

N. Czy jesteś wrogiem eklektyzmu?

E.K. Nie, nie, tylko słownego nazywać kota kangurem? To ciągle potrzeba, żeby to jakoś specjalnie nazwać, żeby nie powiedzieć jak jest. Przecież manieryzm jest zupełnie dobry. Czasem ciekawczy od renesansu.

N. Nie często...

E.K. No, ale niekiedy. Bronzino niecał tak dobry jak Rafael. Nie wiem, w porządku. Tylko zgódź się, że tak jest...

N. To znaczy, że nie ma w Nowym Jorku takich krytyków, których by się czytało, których zdanie by się liczyło?

E.K.: Nie ma już takich jak Clement Greenberg, takiego formatu. Teraz każdy pilnuje swojego terytorium i swojej trzódki. Jeden na drugiego napada. Słynny Hilton Heim, krytyk Times'a, dosyć konserwatywny, który nie mógł się już z nikim zgodzić, założył własną piątkę i a tego podwórka przeprowadza ataki na swoich kolegów i artystów, którzy mu nie pasują. Jest także krytyka feministyczna, lewicowa, ale poważniejszej krytyki brak, bo brakuje poważnej pracy artystycznej. To jest problem. Moja przyjaciółka z Times'a opowiadała mi, że gdy tylko pojawi się jakiś poważny krytyk, który zna się na sztuce, studiuje, to uznany jest za zbyt trudnego i zastępuje go jakaś pani sekretarka. Uważa się, że sztuka jest dla wszystkich i wszyscy się na wszystkim znają. Trzeba pisać językiem łatwo przystępnym o rzeczach łatwo przystępnych, taka najłżejszego typu popularyzacja.

H. A co się w tym świecie artystycznym, który opisałaś, dzieje z takimi artystami jak Warhol, Hockney? Czy tyją sobie w otoczeniu swych dworów, zwolenników i wielbicieli, czy czują się zapchnięci na margines?

E.K. Warhol na pewno czuje się w centrum, wydaje swoje pielenko, pisze o tych, którzy wydają mu się ważni w Nowym Jorku. To jest postać klasyczna za życia. Wiadomo, że nic żywego od niego już nie wyjdzie, ale ma taką pozycję, jaką za życia miał Duchamp gdy już tylko grał w szachy. Nie ma on tego formatu, ale niewątpliwie odgrywa podobną rolę. Hockney ma problemy z malowaniem, robi fotografie, dekoracje... ale to świetny malarz, który bardzo szybko zrobił to, co trzeba, miał dobrą passę... Wystawia co rok, co dwa, tyje z tego nieśle...

H. A co się stało z Baconem - czy on jeszcze tyje? Nie widuje się prawie jego obrazów. Był bardzo modny w Polsce swego czasu...

E.K. On tyje, jest na kontrakcie w galerii Marlborough, która, jak słyszałam, zarządza jego życiem. On jest narkomanem i musi być pod stałą kontrolą. Widuje się jego obrazy - handluje nimi, osiągają karkołomne ceny. Gdy się kogoś mniej widuje, to myśli się zaraz, że umarł... Maluje dalej swoje obrazki, jest starszym panem, nie może się przeciw stać nikomu dzikim... Niewątpliwie trochę popadł w zapomnienie, ale odegrał wielką rolę na całym świecie. Młodzi malarze w Pakistanie

malowali tak jak Bacon, ale jego wpływ był niefortunny, tego się nie da nadładować.

N. Czy artyści, przyjadnię się z ludźmi pióra, czy są dla nich nawzajem atrakcyjni, czy mogą się sobą połączyć?

E.K. Niestety tak nie jest. Ogromny sukces Picassa polegał po części na tym, że miał wszystkich przyjaciół z dobrym piórem, którzy mogli o nim napisać. Niestety dzisiaj, gdy artysta wchodzi do galerii - galeria ma swoich krytyków i doradców, mało się słyszy. Mało jest artystycznych kontaktów, nie ma kawiarni, nie ma forów. W Ameryce próbuje się te fora tworzyć, na przykład przy uniwersytetach, żeby ludzie mogli się spotkać, porozmawiać, ale to jest jednak coś innego...

MALARSTWO I FOTOGRAFIA — o kilku cechach współczesnej sztuki brytyjskiej

/Régis Durand, Esprit 7/85/

Specyfika narodowa i międzynarodowy rynek

Wyodrębnienie obszarów i cech narodowych w sztuce współczesnej jest zabiegiem trudnym i wątpliwym. Kierunki, ruchy, mody są ponad narodowe, a odrębności lokalne w najlepszym wypadku dostrzec można z dystansu historycznego. Sama idea sztuki narodowej /lub raczej cech narodowych sztuki/ wydaje się z wielu powodów podejrzana zarówno na planie ideologicznym jak artystycznym i nikt nie wątpi, że sztuka, która ograniczyłaby się do horyzontów jednego tylko kraju skazałaby się na "prowincjonalizm", to znaczy zaniknięcie na wszystko, co dzieje się wewnątrz, co jest odmienną, stałaby się w końcu anegdotalna i lekka.

Ale istnieją także i dzisiaj co najmniej dwa aspekty funkcjonowania czynnika narodowego w sztuce, z którymi należy się liczyć. Pierwszy, który bezpośrednio nas tu nie interesuje dotyczy układu sił wewnątrz rynku sztuki, który sprawia, że nagle, pomimo deklaracji o międzynarodowości, produkcja tego lub innego kraju zaczyna dominować i narzucać cechy i motywy narodowe. Tak było w wypadku Stanów Zjednoczonych zaraz po wojnie z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, ponownie w latach 60-tych z Pop-artem i w pewnej mierze ze sztuką minimalną. Od kilku lat malarstwo jest zdominowane przez twórcy amerykańskie i niemieckie. Narzucona została pewna tematyka i dyktans formalny o silnym odcieniu narodowym poprzez malarstwo niemieckie - Kiefera, Baselits'a, Fettinga, Penck'a i innych - choć nie posiada on tonu fascynacji lub gloryfikacji, lecz umieszczony jest w perspektywie krytycznej. Odniesienia do niemieckiego romantyzmu i ekspresjonizmu, do historii i mitologii są widoczne, szczególnie u Kiefera, któremu to już dostatecznie wspomniano. W wypadku Stanów Zjednoczonych, gdzie związki z tradycją pradziejową się zupełnie inaczej, widoczny jest raczej nacisk wyobrażeń - wzmo-

niomy potęgą ekonomiczną i siłą środków przekazu - tego, co nazwać by można mitologiami codzienności - to znacząca forma sztuki związanych ze sposobem życia i jego obrazami. Dwadzieścia lat temu był to Pop, dziś - "New image" lub "Graffiti artists". Sztucej tej towarzyszy cały aparat dyskursywny, którego celem jest wzmocnienie nacisku samej produkcji artystycznej. Można po prostu powiedzieć, że mamy tu do czynienia z działaniem mody i rynku, nie zmienia to jednak faktu, że jakaś kultura narodowa znajduje tu swój wyraz lub nawet narzuca się w sposób agresywny tym bardziej, że przedstawia się jako "naturalna", "naturalnie uniwersalna" bez jakiegokolwiek krytycznej refleksji o charakterze narodowym, którą prowadziła na przykład sztuka niemiecka.

Miejscowe cechy sztuki

Drugim aspektem sprawy jest stała obecność w najlepszych przejawach sztuki tego, co R.H.Fuchs nazywa cechami miejscowymi /w opozycji do cech prowincjonalnych/. Sztuka endemiczna - stwierdza Fuchs - znajduje się w "centrum kultury i jednocześnie całkowicie nad nią dominuje. Jest sztuką otwartą, nosi w sobie kulturę, z której wyszła zamiast ją wykorzystywać, jak to czyni sztuka prowincjonalna". Wprost przeciwnie, ta sztuka dostarcza kulturze, z której pochodzi, nowego życia, wydobywając zapomniane jej wątki.

Wydaje się, że współczesną sztukę angielską wyróżniają dwie sprawy: z jednej strony wysiłek zarówno artystów jak teoretyków innego określenia się wobec dominującej produkcji germańsko-amerykańskiej, z drugiej bardzo silna domieszka miejscowa, która prowadzi dialog z wielką tradycją piktoralną i z literaturą angielską. Te dwie cechy przejawiają się w zakresie formy potrzebą artystów uwolnienia się od dogmatu nowoczesności, od "obejktalnej" koncepcji dzieła, nacisku kładzionego na sam proces tworczy, na właściwości materiałów etc. Nie będziemy tu śledzić dokładnie wszystkich przemian tego miejscowego składnika współczesnej sztuki brytyjskiej - można by o tym napisać książkę - ani kreślić jej panoramy - zrobiła to świetnie wystawa "British

art show" w 1984 r. Omówimy tylko parę aspektów malarstwa i fotografii brytyjskiej, których wskazanie wydaje się niezbędne, przykładowe, bez pretensji do wyczerpania tematu.

Anglia figuratywna

Trzeba być może przypomnieć tu o dwóch sechach angielskiej sceny artystycznej, by nie zafałszować perspektywy. Pierwsza to istnienie przez cały okres nowoczesności i konceptualizmu malarstwa figuratywnego wysockiej klasy z takimi malarzami, jak Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, David Hockney, R.B. Kitaj i wielu innych. Ta tradycja jest w Anglii głęboko zakorzeniona i obejmuje szeroki obszar od "figuratywności fantastycznej" poprzez różne formy "realizmu społecznego". Figuratywność wielu młodych artystów więcej zawdzięcza temu dziedzictwu niż aktualnej modzie na "nową figurację". Następnie trzeba stwierdzić, że to nie malarstwo i fotografia lecz rzeźba uzyskała w ostatnich latach rangę dziedziny najbardziej twórczej. Wymieńmy takie nazwiska jak Anthony Caro, oczywiście, i ostatnio Richard Long, Bill Woodrow, Barry Flanagan, Richard Deacon /ale/ także Jean-Luc Vilmouth, który, choć narodowości francuskiej, należał także do angielskiej sceny artystycznej, podobnie jak Peter Briggs, rzeźbiarz pochodzący z Anglii, a uważany za artystę francuskiego: oto dwa przykłady migracji, które podważają samo pojęcie sztywnego narodowego w sztuce i przypominają, z jaką ostrożnością należy temat ten traktować.

Powrót do malarstwa

Jak w wielu krajach zachodnich tak i w Anglii obserwujemy "powrót do malarstwa" - do piktoralnych manier i retoryki z rozmaitym dystansem krytycznym, z intencją ludyczną lub cytacyjną /"postmodernistyczną"/ - jak u Stephena McKenna i Stevensa Campbella'a, lub z prawdziwym zaangażowaniem w dialog z tradycją brytyjską, np. Cometabile'm i Turner'em. Therese Oulton i Ian McKeever są z różnych w każdym wypadku powodów charakterystyczni dla tej właśnie tendencji. Tak się dzieje,

...aby stało się na nowo możliwe świadome podejmowanie tego dziedzictwa // i to nie tylko piktoralnego lecz i literackiego // nie będąc przez to skazanym na produkowanie zapóźnionego romantyzmu czy ekspresjonizmu...

Therese Oulton, na przykład, nie obawia się tworzyć w tradycji Turnera lub symbolistów XIX wieku, nie po to, by stworzyć ich krytyczną wersję, lecz by do końca zmierzyć się z tą tradycją, aż po grubą fakturę obrazów z impastymi z wyrzeźbionym w nich światłem, aż po odniesienia symboliczne podkreślane przez tytuły jej obrazów. Sprawa istnienia dzisiaj czynnika mitycznego i wzniesłego jest w jej sztuce postawiona tak bezpośrednio, bez zwykłego ostrożnego dystansu, że malarstwo jej wywołuje oczarowanie i zmieszanie jednocześnie. Twórczość Iana McKeevera łączy malarstwo z fotografią oraz wyraża bardziej dobitnie klimat angielskiego pejzażu romantycznego. Obecne są u niego także mity porożone wokół problemu przedstawiania w sztuce, wobec których zachowuje on stanowisko niejednoznaczne. McKeever rozpoczyna pracę w terenie. W czasie swych szkiełkowych wędrówek fotografuje i robi rysunki. Maluje na wielkich rozmiarach odbitkach fotograficznych tak, że powierzenia fotografii zostaje całkowicie pokryta. Przykład McKeevera jest interesujący, gdyż uzyskawszy kilka zasadniczych cech współczesnej sztuki brytyjskiej. Przede wszystkim przywiązanie do pejzażu bardzo żywego w Anglii, które w innych krajach prawie już zniknęło, ale także działanie krytyczne /konceptualne/, którego obiektem jest zarówno tradycja jak i sam akt przedstawiania. Artysta traktuje je tak, jakby obie były konwencjami historycznymi, a natura nie była naturą, lecz zbiorem wieloznacznych śladów, które trzeba zgłębiać z natężeniem, ale i widocznymi śladami uczucia.

Fikcje, ślad, szczytek

Postępowanie, które przeciwstawia fikcję lub ślad /czyli twory działalności historycznej, ekonstruowanej/ - szczytkom lub mitom - jest szczególnie obecne u tych artystów, którzy zajmują się fotografią. W wyobraźni zbiorowej fotografia jest często uważana za stopień zerowy przedstawiania świata, który zachował

w sobie jakby resztkę obecności przedmiotu /owo słynne "byłem tam" - "avoir-été-là", o którym pisze R.Barthes w "La chambre noire", Gallimard 1980/. Artyści, jak Hamish Fulton lub Richard Long wykorzystują problematyczność przedstawienia fotograficznego, jego fałszywą prostotę. Obaj używają fotografii jako stwierdzenia, odniesienia do działania konceptualnego, lecz jakoś ich fotografii /choć za fotografów się nie uważają/ jak i piękno fotografowanych obiektów nadaje tym świadectwom bardzo silną obecność. Hamish Fulton podejmuje długie wyprawy na wieś lub w góry, zarówno w Wielkiej Brytanii jak i innych krajach, które stają się dla niego duchowym doświadczeniem odkrywania natury. Przynosi z tych wypraw niewiele fotografii, czasem jedną jedyną, oraz towarzyszący jej tekst, które stają się po prostu świadectwem tego szczególnego kontaktu. Nie chodzi tu więc, jak widzimy, ani o reportaż, ani o pejzaż. Dziełem jest sama wdrówka, mentalna rzeźba, do której zdjęcia i tekst są tylko aluzją, uchwycają tylko jeden symboliczny jej moment. Zdjęcia Fultona i Longa ukazują nieraz ślady dróg i ścieżek, sterczące lub ułożone w koło kamienie /tak znalezione lub ułożone przez samego rzeźbiarza/, które są pozostałościami dawnych dróg i zapomniałych rytuałów. Pajzeł zostaje więc odkryty w pełnym ewym wymiarze i ewym własnym życiu, według wielkiej tradycji pierwszych romantyków. Dzieło tak powstałe nie nurza się w nostalgii, gdyż posiada konsystencję pracy świadomej własnych mechanizmów a także historii, która ją poprzedza i różnych sposobów jej funkcjonowania.

Na przeciwnym biegunie, ale wciąż w obrębie metod fotograficznych, znajdujemy spadkobierców innej tradycji brytyjskiej - świetnego żartu, wykalkulowanej skcentryczności i dziwaczności, moralistycznych jednocześnie i makabrycznych, ale zawsze zabawnych i lekkich w sposobie poruszania ważkich problemów /złoty, religia, twórczość etc./. U Gilberta i George'a oraz Boyd Webb'a na przykład fotografia pojawia się jako ostatnie stadium zaaranżowania pewnej instalacji lub asamblażu. Gilbert and George stosują technikę bliźniaków sztuce prerafaelistów i witrażu, kompozycje składają się z wyodrębnionych

plaszczyna, w których umieszczają siebie samych jako "żywe rzeźby", w roli błażeńskich i nieco megalomańskich aktorów scen o silnie podkreślonej wymowie moralnej i religijnej, w alegoriach dekadencji, korupcji i ośmieszeniu możliwości odnowy. Boyd Webb buduje z niecodziennych materiałów i przy użyciu aktorów małe scenki zabawno i bliśnie światu Lewis Carrolla, starannie opracowane plastycznie na kształt prawdziwych rzeźb.

Iluzja przedstawiania świata

Medium fotograficzne ze swą naturą technologiczną, mechaniczną, stosunkami jakie łączą kamerę z operatorem - stanowi dziś przedmiot systematycznych badań ze strony samych artystów - fotografów, którzy poprzez najróżniejsze manipulacje i warianty stosowania środków zwracają się przeciwko iluzjonizmowi przedstawiania lub zawartej w nim subiektywnej ekspresji. I tak Victor Burgin poprzez łączenie scen w sekwencje lub serie /dyptyki lub tryptyki/ bada, jak tożsamość seksualnych ról określa się i przekształca, przechodzi z opowieści w film, z obrazu w analityczną fikcję /na przykład w Ofalii i Gradiwie/.

Johnowi Hilliardowi udało się pogodzić daleko posuniętą refleksję o fotograficznym przedstawianiu z dużym osiągnięciem plastycznym. Pochodząc z Yorkshire on także pracował w terenie. Lecz góry, obłoki, wodospady i rzeki z jego pierwszych dzieł są pretekstem dla systematycznej analizy różnych składników aktu fotograficznego. John Hilliard komponuje zwykle dyptyki /rzadziej tryptyki lub obrazy o większej ilości elementów/, które są konfrontacją dwóch stanów tej samej rzeczywistości poprzez zmianę parametrów, kadrowania, czasu naświetlania, przesłony, zmianę negatywu i pozytywu, poprzez ujęcia przy nieruchomej kamerze i ruchomym obiekcie i odwrotnie. W ten sposób John Hilliard tworzy bardzo złożone dyspozycje techniczne, które są także scenariuszami dla wyobrażonej i praktycznie nie istniejącej sceny, która niesie się w kolejnych operacjach i między nimi jak: przemieszczanie ciała mode-

ła, zmiana frędzla światła, zmiana szybkości itp. Wyniki są niezwykle, przedetawione na wielkich odbitkach Cibachroma lub ostatnie na ogromnych "obrazach". /3mx4m/ wykonanych przy pomocy maszyny połączonej z komputerem, który "czyta" fotografię oryginalną i przepisuje ją przy pomocy kolorowych tuszów rzucanych na płótno. Dzieło Hilliarda jest refleksją na temat samego problemu przedstawiania świata, na temat widzenia właściwego każdej scenie, ale także i może przede wszystkim na temat czasu: na temat przypływów i pulsowań pożądanego, gdy tożsamości i oczekiwania krzyżują się, cofają, wymieniają, na granicy zagubienia.

- 1/ R.H.Fuchs "An exertion of the mind" - katalog John Dibbetsa, Eindhoven/Paryż/Berno, 1980.
- 2/ Na ten temat warto szczególnie przeczytać Jon Thompsona "Reversing the Trans-Atlantic Drift" - The British Art Show, Old Allegiances and New Directions, 1979-84, Londyn, 1984. Thompson umieszcza obecny rozwój sztuki brytyjskiej w perspektywie europejskiej. To, co nazywa "poetyką tonacją" sztuki angielskiej wiąże się z tym wymaganiem duchowości, poczuciem konfliktowości wartości przeciwstawnych, odnową dzieła jako zamkniętego w sobie artefaktu, które te cechy charakteryzują według niego sztukę europejską. Waldemar Januszczak w niedawnym artykule kładzie nacisk na to, że sztuka brytyjska ostatnich lat jest bardziej naznaczona przez poszukiwanie korzeni i powrót do tradycji niż przez zerwanie ciągłości, innowacyjność itp /cf. "The Church of the New Art" Flash Art, styczeń 85/.
- 3/ Wystawa w Muzeum Wiktorii i Alberta jesienią 84 r. o regionie jezior /"Lake District"/ wskazywała na bliskie związki malarstwa i literatury dotyczące tego regionu i pewnej koncepcji natury od XVIII.
- 4/ Wystawa "Landscape, Memory, Desire" w Serpentine Gallery w grudniu 84 r., na której oglądać można byłoby m.in. prace Theresy Oulton pogrążona była w tej samej niejasności. Tak jakby działo czy wystawa dzieł mogła się zadowlić prostym stwierdzeniem stałej obec-

ności pewnego toposu romantycznego na przykład, nie zastanawiając się uprzednio nad swoim stosunkiem do ożywionej w ten sposób tradycji /belatedness, wg H. Blooma/. To samo można by powiedzieć o dziełach Andrew Mansfielda, biorącego także udział w tej wystawie oraz we Francji - o Patrice Giorda z jej bukietami ksiątów...

- 5/ Np. we Francji, niesety... Jedyne fotografia zapewnia dziś obecność pejzaży np. poprzez miążę fotograficzną Datar, która wzoruje się na wielkiej wyprawie heliograficznej z połowy XIX wieku.
- 6/ Tu odwołujemy się do świetnej książki Bernarda Marca "Histoires de sculptures", 1984.

POLEMIKI

Wiesław Juszcak

PRZYPOWIEŚĆ O LILIACH I KRUKACH

Utrzymuje się, że Cézanne jest prekurem kubi-
smu. Ale można też założyć, że kubiści byli epigonami
Cézanne'a. Taka alternatywa rzadko jednak przychodzi
nam na myśl. I nieczęsto się zastanawiamy, dlaczego
pierwsza opinia jest tak rozpowszechniona, druga zaś
nieważna. Rzadko także pytamy, co opra-
wia, iż właściwie nie dostrzegamy się wartościującego
charakteru pierwszego z tych zdań, a drugie z gruntu
zdaje się naruszać jakiś obowiązujący porządek wartości-
ści.

Jeżeli mówimy, że Cézanne był prekurem kubi-
smu, to zakładamy milcząco lub bezwiednie, że malarstwo
kubistów, jako zjawisko późniejsze, powinno być wyżej
od Cézanne'a stawiano. I tylko geniusz mistrza z Aix,
który "wyprowadził swój czas", wyrównuje tę dyspropor-
cję wynikającą ze "wzrostu", z "postępu sztuki".
A stąd mniemanie, że kubiści mogli z oszykowanej subo-
jęć, zawsze otwarte dziełem Cézanne'a perspektywy,
oprzeczne jest z podstawową zasadą pojmowania rozwoju
w sztuce, z istotą pewnej koncepcji procesu historycz-
nego. Koncepcję tę dziedziczyliśmy po XIX wieku. Lecz
w dziedzinie sztuki ugruntowała się ona całkowicie
p naszym stuleciu za sprawą tego, co najogólniej naz-
wać wypada myśleniem i praktyką awangardy.

To myślenie jest - a przynajmniej długo było -
trudno rozpoznawalnym refleksem ubiegłowiecznego pozy-
tywizmu. Trzeba zdać sobie sprawę, że nawet teraz nie-
łatwo pogodzić się z tą myślą. Ruch awangardowy jest
nadal jak gdyby synonimem współczesności, a w każdym
razie jest przez historyków powszechnie uważany za
zerwanie z tradycją stulecia wstępnego, za coś, co zo-
dlizne się stało dzięki "antypozytywistycznemu przeło-
mowi".

Zbyt często zapominamy, że przełom ten dokonał się

w filozofii, i te przeobrażenia zachodzące w tej sferze odbyć muszą długą drogę zanim zaznaczą się wyraźnie w szerokich dziedzinach mniej abstrakcyjnych życiowych praktyk, zanim się staną ideologią, postawą, manifestem artystycznym, dziełem, modą. W tych dziedzinach filozoficzna myśl z opóźnieniem daje znać o sobie, a czyni to jeszcze w przebraniach, które zazwyczaj na długo uniemożliwiają jej identyfikację. Tymczasem jednym z pospolitych interprotacyjnych błędów, zwłaszcza w historii artystycznej kultury, jest przyporządkowanie należących do niej zjawisk im współczesności najwyższymi filozoficznymi poglądami. Nie aktualność lecz "praezytie" - i to w dwojakim sensie słowa - uczynić może z filozoficznego systemu faktyczny element krwioobiegu samej kultury, w tym także sztuki. Na przykład to, co nosi miano realizmu w filozofii dziewiętnastowiecznej, niewiele ma wspólnego z "romantyzmem" Courbeta, którego dzieło zdaje się raczej iść w ślady o lat pięćdziesiąt wcześniej-jazych poglądów Schellinga: dzieło d o p i e r o tak "romantyczne" jak one.

I tak na właściwym swoim gruncie system pozytywizmu przeżywał się już, albo istniał w nieważkim stadium popularyzacji, kiedy naprawdę zaczął owocować na innych. Tutaj stawał się częścią spontanicznego świata przystyc, obszaru intuicyjno-emocjonalnego, przesłaniał się w energię pragmatycznych dyrektyw, swoją prostotą zbliżonych do prostoty odruchów. Egzystował w postaci utajonych, nieuchwytnych norm myślenia, zachowań, reagowania i działań, sięgających poziomu potoczności. A wszystko to było przedłużeniem jego ubywającej pełni, jego wizji rzeczywistości rozszkrapianej nie do poznania, ale przez to tykającej nowe trwałe życie. Ta odmienna postać pozwalała na współistnienie z poglądami zaprzeczającymi temu, co w nim jako filozofii było najistotniejsze. Pozwalała na penetrowanie rejonów przedtem niedostępnych. Na wyznaczenie celów i określanie taktyki służącej różnym i sprzecznym stanowiskom ideowym. Była to postać światopoglądu praktycznego. I właśnie najaktywniejsze awangardowe ruchy dwudziestego wieku w samych swych zrybach zostały uformowane przez takie zatajone siły "pragmatycznego pozytywizmu".

Ale proces owego głębokiego uzależnienia sztuki od tego systemu rozpoczął się wcześniej, w ostatniej ćwierci zeszłego stulecia. Rozpoczął się w impresjonizmie, który demonstruje po raz pierwszy świadomie konstruowany model "sztuki progresywnej". Przeniesienie jej na grunt ścisły i "na sienie"; odcięcie od treści transcendentnych wobec rzeczywistości zmysłowych, podporządkowanie temu sposobowi przedstawiania, a w konsekwencji samej technice malowania - to kilka linii szarysujących "największą od Renesansu rewolucję artystyczną". W tym epitecie stressują się mł wyprodukowane przez apologetów kierunku wedle zależnych od pozytywizmu zasad rozumienia rzeczywistości i sztuki. Zawarte w takim określeniu porównanie jest tendencyjne i pozorne, bo otwarty na zdobycze nauk ścisłych i na obserwacje natury renesansowy program właśnie w tych dwu punktach zasadniczo różnił się od impresjonistycznego. W Renesansie szło o podbój natury przez sztukę, objęcie jej przez dostępne sztuce środki. Impresjonizm odwrotnie - dążył do poddania sztuki prawom optyki i fizjologii widzenia, do redukcji jej zasięgu, upodobnienia jej do naturalnego, pozaartystycznego postrzegania i odczuwania. Renesans był rekonstrukcją antyku według wskrzeszenia "Złotego Wieku" sztuki. Impresjonizm, przyznając się tylko do naukowego rodowodu, raczej zasilał swoje związki z tradycją i w przeszłości odnajdywał przypadkowych prekursorów. Poza tym myślenie warunkujące program impresjonizmu deformowało również obraz renesansowych założeń, sprowadzając je do jednej totalnej "ideologii warsztatu".

Wyrażała ją, pośrednicząc między ubiegłym a naszym stuleciem, między impresjonizmem a awangardowymi ruchami z początku wieku, definicja obrazu sformułowana przez Maurice'a Denis'a, która usuwała z pola zainteresowań i widzenia wszystko, co się odnosiło do figuratywności, tematu, treści i czyniła zeń wyłącznie zmysłowy, fizyczny obiekt. Definicja ta miała ostatecznie wyzwolić, oczyścić malarstwo z tego, czym obrosło w impasie akademizmu, ale zarazem - przynajmniej teoretycznie - rugowała

se sztuki element duchowy. W każdym razie tak ją rozumiano i najczęściej stosowano ją dla uzasadnienia takiego celu. Uwaga twórców i odbiorców skoncentrowała się na przedmiotowych aspektach dzieła, na sposobie jego wykonania. Problematyka warietadowa pozwoli stawała się tym samym kluczem do powierzchniowego odczytywania i oceniania obrazu czy rzeźby, jakim był przedtem motyw tematyczny. I nie do końca uświadomiane skutki tej zmiany jeszcze teraz wywołują zamęt w dziedzinie kryteriów. Wydaje się nam czasem, że należy potępiać pżytkość hasła "kon w sztuce", a poważnie traktować "sytuację geometrii". Lecz różniący głębszej naprawdę tu nie ma. W obu wypadkach nasz warok nie wychodzi poza materialną przedmiotów.

Poddana niemal bez reszty prawom twórcy, sztuka musiała ulec zamierzonej "flacozacji", programowej de-epirytualizacji. Programowej, bo z drugiej strony jej rozwój ujawnia ciągle spontaniczne, jakby nieskontrolowane próby wydobycia się z tej materialistycznej matni. Mówiąc jednak o manifestowanych intencjach, nie da się zaprzeczyć, że technika i nauka, adaptowana i naśladowana z wielką esportowością lub naiwnością, dostarczała wzorów decydujących o głównych kierunkach poszukiwań. Niezrędnymi rygorami takiego "pragmatycznego" programu objęte też zostały swobody i mity powstające na dalekich od pozytywizmu obrazach: quasi-religijny kult sztuki, kapłańska godność artysty, anarchizm i elitaryzm, pęd do oryginalności, prymat estetyki anty-normatywnej, indywidualizm, niepodważalność autorytetu twórcy. Razem z tym wszystkie każdy gest miał być odkrywcianiem jakiejś nowej, nieznannej przedtem sztuki - tak jakby było ich wiele. Miał wytyczać drogi w terenie dziełowym, i musiał do zapomnienia o tym, co kiedykolwiek istniało. Kierunki i cele nie mogły podlegać żadnym zewnętrzny sprawdzianom. W euforycznym wyszogu uchodziło uwagi, że wszystko to wprost lub pośrednio wyszła szlachność materii, prowadzi do autokracji sposobów i środków, do bałwochwaltwa twórcy. Oryginalność ograniczała się do wyszalczności. Nispowtarzalne konkurowało z nispowtarzalnym: jak gdyby w obwarowaniach technicznych patentów. Wreszcie od krytyka - wy-niszeionej przez romantyzm postaci pośrednika między

twórcą a odbiorcą, tłumacza sztuki - awangardowy artysta przejął znaczną część roli, komentując, czy raczej "usna-
pełniając pojęciowo" własne dzieła. Ujawniało to już za-
kładać w artystycznej sferze znaczeń, i od innej strony
pogłębiało samowładztwo warsztatu. Twórcą, eksploiku-
jąc w autointerpretacyjnym akcie "treściowe zakłócenia"
swojej działalności, uwalał od nich sam artystyczny
obiekt jakby po to, aby ów p r z e d m i o t mógł
się stawać coraz czystszą domeną eksperymentu technicza-
nego. W ten sposób p r z e d m i o t o w y element
dzieła gubił się, ulegał zaniedbania i zapomnieniu w po-
goni za materialną niepowtarzalnością plastycznego kształ-
tu pojmowanego jako nowy wariant, nowa wypadkowa tech-
nicznej gry. Przyposina to uwagę Thomasa Mertona o sztukę,
która samogranicza się przez świadomie zakładaną
refleksję nad sobą.

Nie dostrzegając jednak rzeczywistych ograniczeń,
awangardowe programy miały na celu ideał sztuki "total-
nej". Wierzono przy tym, że tylko postęp gwarantuje
osiągnięcie tego celu. Ale zasada postępu nie sposób
objąć ani całej sztuki, ani - zwłaszcza - jej istoty,
ani nawet żadnego z dzieł poszczególnych tym samym. Je-
żeli więc próbuje się tego dokonać, próbuje się urze-
czywistnić utopię. I zarazem zawsze dokonuje się re-
dukcji pełni.

...

Żaden eksperyment warsztatowy, żadna innowacja tech-
niczna nie może być w sztuce celem dla siebie. Nie
można decydować ani o wnętrzu dzieła, ani nawet o głę-
biej rozumianym jego zewnętrznym kształcie.

Kiedy Cézanne mówił o malowaniu Poussina według
natury, lub kiedy mówił o konieczności przekształcenia
impresjonizmu w trwałą sztukę muzeów, wyrażał o jednym
w zasadzie: o podporządkowaniu tego, co nowe, co po-
zornie zmieniające oblicze artystycznych dzieł, jedyna-
mu miernikowi ich wartości i sensu - sprawdzianowi tra-
dycji. Bo tradycja nie jest tutaj tylko aktualizowaniem
dziedzictwa, które bez owego aktywnego wyboru byłoby
martwe lub nieobecne. Raczej jest ona niezależnym od

zasadniczym zmian, od przesłaniającej preferencji, stałym uobecnianiem się, nieustannym "byciem teraz" wszystkiego, co się składa na istotne życie u n i v e r s u m sztuki. Inaczej ujmując rzecz, Cézanne dostrzegał w impresjonizmie i jego podobnych, z niego wywodzących się doktrynach niebezpieczeństwo zagrażające temu, co w sztuce nazwać można syntezą, a co gwarantuje ciągłość sztuki i zasadniczą tożsamość różnorodnych jej przejawów.

Kubiśni, nawiązując do jednego z zasadniczych w warstwowości "odkryć" Cézanne'a, nie przywiązywali wagi do przesłóg zawartych w jego testamentie artystycznym. Cofali się więc znów na pozycje impresjonistycznych ograniczeń. Krytyka, nie oceniając pejoratywnie samego tego faktu, wydobyla go jednak mimowolnie, nadając pierwszemu fazie kubizmu miano "analitycznej". Powtarzający się cykl wydarzeń w ogólnych zarysach przypominał to, co w osiemdziesiątych latach ubiegłego wieku doprowadziło do tak swanego kryzysu impresjonizmu. Dodać wypada, że odtąd ainożyły się kryzysy podobne, o analogicznym mechanizmie i przebiegach, często traktowane jako kryzysy sztuki w ogóle, mimo iż były to przesilenia jednej zasadniczo metody występującej w różnych warunkach i przeobrażeniach.

Awangardowy wzorzec doskonałej sztuki przyszłości /zauważamy przy tej okazji jak mocno podkreśla się tu zwykle aktualność i nowość dążenia, jego związek z bieżącym czasem, a równocześnie jak się wymija teraźniejszość, w której nic do końca nie może być spełnione, bo wszystko w niej jest jedynie oczekiwaniem, przygotowaniem ciągle przesuwającej się w przyszłość "futurystycznej" pełni/ - wzorzec taki musi korzystać z elementów dostarczanych przez tradycję. Bez tego, co już jest, co już kiedyś stało się sztuką, nie jest wyobraźnia bowiem żadna sztuka nowa. Ale w procesie formowania takiego wzorca ujawnia się jakby chorobliwa skłonność do negowania wszystkiego, co w odziedziczonych, gwarantujących ciągłość zasobach było całością. Istniejącym, danym zjawiskom odbiera się ich pierwotny sens już przez to, że się dokonuje ich rozbioru. Operacja taka zasadza się na abstrahowaniu niektórych tylko ich cech, traktowanych jako wartościowe; "prekursorakie" wobec projek-

owanego modelu, cech zwykle akcydentalnych, bo dos-
trzeganych i wyodrębnianych... s u b a p e c i o
warstwu, na ich izolowaniu a pierwotnego kontekstu
i przeciwstawianiu temu, co stanowi jego "rezerw".
Oryginalna więc organiczność każdego tak spreparowane-
go dzieła ulega rozproszeniu i utracie. Inaczej mó-
wiąc: żadna całość znwana w przeszłości, wybrana
z niej, nie spełnia warunków nowego programu, "ideału
przyszłości". Program awangardowy jest zawsze przeciw-
ko tradycji, z której czerpie, przede wszystkim przeciw-
ko zastanym systemom wartości.

Podstawowym narzędziem przeciwu staje się tutaj
czystość destrukcyjna analiza. Pod wpływem tego żywiołu
wewnętrzny dynamizm zastanych dzieł przemienia się w dra-
matyczny jakby konflikt sprzeczności rozsądkujących te
dzieła od środka. I tak z linii czyni się tylko zaprze-
czenie plany, rysunek przeciwstawia się kolorowi, to co
malarzkie - temu co rzeźbiarskie. Tworzy się bezwzględne
przedziały między abstrakcyjnym a figuratywnym nawet
tam, gdzie pierwsze jest "funkcją opisu" drugiego. W ana-
logiczny sposób temat zostaje oderwany od sposobu przed-
stawiania, narracja od wizualnej "formy", wreszcie fizy-
czny kształt dzieła od jego "treści". Dalej - wszystko
to prowadzi do zaostrzonego widzenia różnic między po-
szczególnymi artystycznymi dyscyplinami, z których ka-
żda stanowić ma obszar bezwzględnie "czysty". I znowu:
wyróznikiem owej czystości stają się zewnętrzne, "for-
malne" - czyli inaczej warsztatowe - cechy dzieł, coraz
radzykalniej sprowadzanych do zwykłego poziomu fizycznych
przedmiotów. W teorii sztuki, zapewne nie bez wpływu
awangardowych postulatów przemieniającej się w "teorię
widzenia", jawnie antypozytywistyczne tendencje są tylko
mylącym pozorem. Nauka bowiem nie przestaje być wserem
dla sztuki i myślenia o niej, tyle że w miejsce jednego
modelu nauki /którym w klasycznym pozytywizmie był model
przyrodniczych nauk/ wprowadza się w pierwszych dziesię-
cioleciach naszego wieku dwa: przyrodniczy i humanisty-
czny, przy czym owa nowość pozwala na chwilę zapomnieć
o fakcie, że model drugi kształtowany jest wciąż na po-
dobieństwo pierwszego. Zmienione pod tym względem prace
Wölfflina, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe /1927/,
przeobraża cały obszar sztuki w jakąś drugą przyrodę,

rzędzoną systemem ponadindywidualnych i oderwanych od człowieka praw. W ten sposób siły analitycznego myślenia podporządkowują sobie coraz jawniej całe pole przeszłości.

Cała tradycja przykrojona zostaje do aktualnej, programowo wypreparowanej miary. Wszystko co się składa lub składać się może na dziedzictwo, z którego awangarda czerpie, jest zespołem rozmontowanych części, magazynem elementów osobnych, ujawniających już tylko swoje właściwości i swą przydatność techniczną, służących technicznemu w zasadzie eksperymentowaniu. Doświadczenia sintonie, widziane poprzez ten osobliwy zespół "przykładów", sprowadzone do takiego obrazu, nie pozwalają odpowiedzieć na pytanie, czym jest lub czym była sztuka. Tym trudniej z pytaniem o jej sens. Pytania tego rodzaju mają zresztą wątpliwy teraz status. Ważne jest czym sztuka ma być, a ma być czymś innym niż była dotąd. Trzeba od nowa określić jej cele, jej funkcje i samą jej rację bytu. I, jak wspomniano, nawet w danym "teraz" sztuka nie jest jeszcze fenomenem gotowym. Jest wciąż ściganym obiektem utopijnego programowania. W ten sposób otwiera się na wpływy ideologii nie artystycznych już a politycznych i społecznych. W ten sposób wiąże swo nadzieje, swoją przyszłość z przewrotami społecznymi, z "rewolucjami" technicznymi, z wojnami i wszelkim innym rodzajem politycznej gry. Wiąże nadzisie istotnych wewnętrznych przeobrażeń z siłami, które nigdy nie zaznaczyły niczym istotnym swego istnienia w sferze artystycznej twórczości, a na pewno nigdy nie warunkowały w sposób jawny i bezpośredni żadnych ważnych przemian w jej obrębie zachodzących.

Utopijny charakter awangardowych założeń powoduje, że artystyczne działania i ich rezultaty rozważane są w coraz luźniejszym związku z artystycznymi rzeczami i funkcjami. Choć zasady gatunkowego puryzmu dotyczą również domeny zadań, jakie ma spełniać sztuka, ten właśnie problem wywołuje w programach znaczne zemieszanie. Z jednej strony mówi się, że sztuka ma być obszarem wolnym od tego co jej obce, co zewnętrzne wobec niej. Na tym ma polegać jej "czystość". Nie ma jednak zgody co do tego, jak należałoby określić jej granice i jej is-

totary "kierunek mataria". I dlatego, z drugiej strony, możliwe jest równocześnie stwierdzenie, że na ona pełni wychowawczą rolę względem jakiegoś wyobrażanego "społeczeństwa przyszłości".

Historia dwudziestowiecznej sztuki, skupiona prawie wyłącznie na rozważaniu dzieł awangardy, coraz to staje wobec wizji artystycznego kryzysu. Albo bowiem wykorzystywane się są możliwości eksperymentowania, próby nieustannej i za każdym razem sięgającej samych podstaw modernizacji języka sztuki dochodzą do krytycznego punktu, poza który posunąć się nie można, a od którego nie ma odwrotu. Albo - co traktować wypada jako inny aspekt tego samego procesu - powiększa się rozmiar między zakładaną społeczną rolą przekazu, jego ideologicznymi funkcjami a jego malejącą komunikatywnością, rosnącą "specjalizacją" jego "językowych" środków, potęgującą się "fachowością" czy formalizacją gry warsztatowej, która się uwewnętrznia coraz bardziej, coraz bardziej jest problemem samym dla siebie, problemem jakby bez wyjścia, niezrozumiałym dla nieprofesjonalistów.

Sztuka awangardowa jest więc ponawiana o nieczytelność, "formalizm", lecz w równej mierze powinna być krytykowana za - przynajmniej teoretycznie postulowaną - "masowość". Bo z założenia ma być sztuką dla wszystkich, tylko ci "wszyscy" muszą zostać wychowani przez nią i do niej. Postuluje się nigdy nie istniejący demokratyzm odbioru, "równość" niemożliwą poza absurdem utopii, która z jednej strony chce dzieł wclnych jakby od wszelkich norm, prowadzi do skrajnej indywidualizacji i atomizacji kryteriów, z drugiej zaś tworzy się typ odbiorcy wirtualnego, którym jest anonimowy, pozbawiony własnie indywidualnych rysów tłum. I stąd, przez jak gdyby dwustronny atak przypuszczony na granice sztuki - jej obszar zarazem zacieśnia się ponad miarę, i straca własny charakter, łączy się z obcymi dziedzinami. Tak, na przykład, za istotną cechę sztuki - rzecz znaniana - zwanych obecnie plastycznymi uznaje się ich wizualne czysto znaczenia, co pozwala na wprowadzenie kategorii nowych, takich jak "ikonosfera", obejmujących wszystko, co tradycyjnie do sztuki być i może być zaliczane, ale też i to, co nigdy za dzieło artystyczne nie powinno uchodzić, co nigdy, w żadnej idealnej przyszłości

nie zostanie ze sztuką pomylono - coś, przed czym sztuka musi i będzie się bronić. Ale wśród zastrzeżeń czy wobec praktycznej nieobecności kryteriów sztuka może się stać świadcząca i wszystko może być do niej przyłączane. Skutkiem tej samej "neopozytywistycznej" choroby jest traktowanie artystycznego przekazu jako - po prostu - pewnej "informacji", a sztuki całej jako jednej z "technik informacyjnych", co już jawnie ją przenosi z sfery kultury w sferę cywilizacji kulturze przeciwwstawianej. Sam model sztuki zostaje więc tak przekształcony, tak uformowany, by się upodobił na działania nie tyle już operacji naukowych właściwych naukom ścisłym, ale - niemal dosłownie - "inżynierskich" zabiegów.

Mija stulecie od momentu, w którym impresjonizm zaczął ujawniać swoje ograniczenia i sprzeczności. I chyba przemija już wiek awangard, skoro dostrzegamy jego kontury i jego wewnętrzne rozdarcia z coraz większą wyrazistością. Kończy się czas sztuki bezwzględnie zależnej od czasu, rozpaczliwie starającej się nadążyć za rytmem zmian, sztuki bezradnie i bez potrzeby naśladowującej tętno potocznej codzienności. Tętno cudze. Spojrzenie artysty jest powolnie, już i nie może uchwycić wszystkich stanów zmiany. Oko artysty nie jest okiem obiektywu, nie jest instrumentem mierzącym i analizującym przeobrażenia materii. Trzeba zaprzestać pościgu, który epozą sztuki bierze wzory.

Considerate corvos ... Considerate lilia agris ... Sufficit dies malitia sua. "Dostyć ma dzień swojej biedy".

Musimy nie tylko pogodzić się z tym, ale cieszyć się z tego, że poeta inaczej patrzy na kwiat i inaczej go widzi niż botanik, niż fizyk. I tam, gdzie przed jednym otwiera się droga w gąszcz szczegółów, w głębokość materii, przed innym jawi się najpierw zmysłowa całość, od której przejść musi ku ogólniejszemu.

Czerwiec - wrzesień 1984

Wiesław Juszcak

"Znak" 360/361

Czesław Orzech

PRZYPOWIEŚĆ O KAMIENIU I DRZEWIE

Nieszmiernie rzadko ukazują się w naszej prasie równie zasadniczy artykuł na temat sztuki współczesnej. Wydrukowany został w elitarnym miesięczniku katolickim w momencie, gdy polityka wciąż panuje nad umysłami nie tylko szerokich kręgów społecznych, lecz i kręgów artystycznych. Prawdę mówiąc, gdyby nie był opatrzony nazwiskiem tak wybitnego historyka sztuki i estetyka, pozostałby chyba nie zauważony. Budząc liczne sprzeciwy, demerwując, artykuł osiąga jednak swój cel, gdyż kieruje myśli czytelników ku wartościom ponadczasowym. W odwołaniu się do słów Jezusa odczytuje dramatyczność apelu, jaki zawiera tekst Wiesława Juszczyka, apelu do artystów o kontemplacyjną postawę wobec świata.

Doskonale rozumiem niepokoję autora artykułu dotyczącego współczesnego stanu świadomości artystycznej. Sam je podzielał i uważam, że ten tekst nie powinien ominąć naszej wrażliwości. Ale są ważne powody, dla których muszę z nim polemizować.

W "Przypowieści o liliach i krukach" zdumiewające jest to, że znany ze świetnego dorobku naukowego historyk sztuki, kierując do artystów swoich czasów apel o dostrzeżenie nadrzędności transcendencji nad rzeczywistością zmysłową, kojarzy postulowaną przez siebie postawę z oderwaniem twórczości artystycznej od głównych idei naszej epoki. Cel, do którego autor zmierza, ukrywa się na końcu tekstu za specyficznymi rozumianymi przez słowami Jezusa, przytoczonymi wzdług dwóch ewangelii: św. Łukasza XII, 24 i św. Mateusza VI, 28 i 34. "Przypatrzcie się krukowi: nie sieją ani żną, nie mają piwnic ani spichrzów, a Bóg je żywi."... "Przypatrzcie się lilii na polu, jak rosną: nie pracują ani przędą. A powiadam wam: nawet Salomon w całym swoim przepychu nie był tak ubrany jak jedna z nich."... "Nie troszczcie się więc zbyt o jutro, bo jutrzejszy dzień sam

o siebie troszczyć się będzie. Dosty ma dzień swojej
biedy." /wg Biblii Tysiąclecia/.

Zanim jednak przejdziemy do krytyki konkluzji ar-
tykułu Wiesława Juszczaaka, zaczniemy od jego początku.
Nie uważam, aby było potrzebne sprzeczenia się z autorem
o poszczególne zdania i akapity jego tekstu. Tym bardziej,
że znajdujemy tam mądrotwo trafnych diagnoz dotyczących
współczesnego stanu świadomości artystycznej, obok twier-
dzeń wątpliwych, ale przez swą dyskusyjność pobudzają-
cych do myślenia. Niepokoi zwłaszcza to, że autor nie doc-
traża jednego z najważniejszych wymiarów tej świadomości.
Wynik jest taki, że wszystkie owe diagnozy i twier-
dzenia mogą funkcjonować w tekście artykułu jako wspar-
cie dla odwołania starego hasła "sztuka dla sztuki".
Sformułowana na samym początku krytyka kubizmu od razu
wprowadza nas w istotę tego nieporozumienia.

Wiesław Juszczaak, deklarując się jako przeciwnik
pozytywistycznego linearyzmu w myśleniu o historii, wpa-
da w pułapkę tego samego myślenia, tylko na "wspak". Czy
Cézanne był prekursorem kubizmu czy też kubiści epigona-
mi Cézanne'a? Sądzę, że ten "dylemat" może rozwiązać tyl-
ko strukturalne myślenie o historii. Odpowiedź brzmią-
by: ani jedno, ani drugie, gdyż kubizm powstałby także
bez Cézanne'a; powstałby dlatego, że wyrastał z żywot-
nych zainteresowań epoki. Tak w sztuce, jak w nauce i fi-
lozofii, stan świadomości doszedł wówczas do pewnego
progu. Domagał się przewartościowania stosunku do tak
zwanej rzeczywistości wymiernej. Potrzeba ta skrytali-
zowała się najczyściej na gruncie nauk ścisłych w posta-
ci teorii względności Einsteina, ogłoszonej w roku 1905.
Ale reperkusje teorii względności wybiegły poza nauki
ścisłe. Przez całą Europę i Amerykę przeszła wówczas
fala zainteresowania teorią Einsteina. Wysokość tej fa-
li była w historii kultury zjawiskiem bardzo rzadkim,
gdy się weźmie pod uwagę ezoteryczność teorii względno-
ści, świadczącym, że teoria względności wyszła naprzec-
iw jakiejś istotnej ludzkiej potrzebie poznawczej.
Czy można przypuścić, że jedynie artyści pozostaliby
nieknięci przez tę falę, zaniknięci w baszcie swojego,
nie naruszalnego z zewnątrz widzenia świata?

Zainteresowanie teorią względności miało oczywiście

różne poziomy - od poziomu filozoficznego do poziomu kawiarnianego. W każdym razie dość szerokie kręgi społeczne zaczęły wówczas pojmować, że: 1/ obraz świata dostarczany nam przez zmysły niewiele ma wspólnego z rzeczywistością, 2/ rzeczywistość fizyczna nie zawiera w sobie żadnych cech "normatywnych" o charakterze uniwersalnym, pozwalających ustalić jedyny słuszny punkt widzenia na naturę przestrzeni. I oto już jesteśmy w środku problematyki kubizmu. Z problematyką Cézanne'a koresponduje ona o tyle, o ile uznamy za słuszną charakterystykę tego malarza zawartą w studium Maurice'a Merleau-Ponty "Wątpienie Cézanne'a" jako artysty, którego malarstwo rodziło się między dążeniem do stworzenia trwałego i spójnego obrazu świata a dostrzeganiem niemożności stworzenia takiego obrazu. Tylko, że wówczas postać Cézanne'a - monolitu, Cézanne'a - odnowiciela wielkiej tradycji klasycznej, Cézanne'a - realizatora ideału pełni, należałoby włożyć między bajki. Wówczas także kubiści okażą się inteligentniejsi niż się nam dziś może wydawać, gdyż nie dysponując dys-tansem historycznym dostrzegli u Cézanne'a to, co niedługo później stało się składnikiem świadomości ontologicznej najwybitniejszych twórców nowej fizyki.

Jednak nadal twierdząc, że kubizm powstałby także bez Cézanne'a, a to dlatego, że idee przepływają przez epoki w postaci fal, a nie w postaci paciorków nanizanych na nić. Aby było jeszcze mniej proste, warto przypomnieć, że bezpośrednią inspiracją kubizmu nie była teoria Einsteina, lecz poglądy Henri Poincaré'go, które uznaje się za antycypację teorii względności. Nie przeszkadza to jednak, że teoria względności została przez kubitów także w pewnym momencie przywojana.

Znaleźliśmy się tu nie tylko w środku problematyki kubizmu, ale dotarliśmy do jednego z podetawowych zjawisk świadomości artystycznej XX wieku. Oto jesteśmy świadkami zmieniania się funkcji sztuki. Zjawisko nie jest w historii nowe, choć na pewno łatwiej odczytać je z perspektywy historycznej niż widzieć naoczny. Jan Białostocki pisze w swojej książce "Historia sztuki wśród nauk humanistycznych" /Ossolineum 1980, rozdział "Umowa społeczna"/: "Sztuka w przebiegu swych

działów zmieniała nie tylko funkcje i definicje. Musiała ona wapóziestnieć z bardzo różnorodnymi systemami odmiennienia, wartości, światopoglądów. Były to systemy o zmiennej gęstości i koherencji, poczynając od bardzo statycznych systemów cywilizacji, które nazywały się systemami, aż po tak mało spójne i tak dynamiczne systemy, że wahamy się, czy można je w ogóle nazwać systemami. Taką jest właśnie nasza cywilizacja z jej układami, które co chwila zmieniają strukturę, z jej wartościami, które się dewaloryzują, z panującymi zasadami poszukiwania tego, co nowe i niesoczekiwane - tak odmienna od systemów opartych na trwałych modelach jednego bądź kilku tylko typów".

Wśród konwulsji i dewiacji /które przerażają Wierzbawę Juszcza i które są oczywiście faktem/ sztuka naszego stulecia zmierza jednak do tego, aby się stać nowym narzędziem poznania rzeczywistości. Jest to na pewno dalekie od renesansowej idei wkręcenia antyku, ale jest bardzo bliskie renesansowej idei **p r a w d y** widzenia świata. Bo i renesans nie był monolitem, a niejedną z rozstrak Cézanne'a dałaby się przypisać Leonardowi. /I któż jeszcze dzisiaj wierzy, że malarstwo renesansowe wskrzesiło antyk?/ Rozstraki związane z pytniam o istotę rzeczywistości zjawiają się zawsze tam, gdzie dążenie do poznania prawdy. Znikają, gdy artysta uwierzy, że jedyną prawdą jest prawda jego subiektywnego odczucia. I trzeba przypomnieć, że o tę prawdę również szły wielkie boje w dziejach sztuki XIX i XX wieku. Ale ta sprawa nie jest tak prosta, ta wiara nie jest tak łatwa. Gdy pojęcie prawdy zaczyna się ograniczać tylko do tej jedynej jej postaci, sztuka się dusi. Najwięksi artyści zawsze o tym wiedzieli. W żywej twórczości subiektywne i obiektywne wciąż oświetlają się nawzajem. Sądzę, że to jest też właściwy klucz do oceny impresjonizmu, a nie klucz pozytywistyczny, chyba jednak nie pasujący do stanu dojrzałej świadomości artystycznej impresjonistów. Hasło postępu w sztuce używane było w okresie początków ruchu i miało charakter propagandowy. Zachowane przekazy świadczą, że jako dojrzałości swych możliwości oraz wiedzę o swej zależności zarówno od epoki, ocenianej przez nich również krytycz-

nie jak nasza przeszłość, jak też od tradycji artystycznej.

Mniej więcej z końcem lat dwudziestych naszego stulecia wiedza o polaryzacji subiektywnego i obiektywnego w ludzkiej świadomości udzieliła się także naszym, została do chwili obecnej poszerzona o znajomość wielu nowych zjawisk i jest szeroko rozpowszechniona wśród przedstawicieli nauk przyrodniczych. /Między innymi: ewolucyjna teoria poznania/. Na gruncie nauk ścisłych tradycja pozytywizmu została już dawno przesyficięta, jej wyznawcy stanowią margines i zaliczani są do dziwaków. Z artykułu Wiesława Juszczyka wylania się więc analogiczny model tych nauk. Oczywiście nauki przyrodnicze nie tworzą dziś jednolitego, pełnego obrazu świata, podobnie jak nie tworzą go sztuka współczesna. Nie tworzy takiego obrazu również współczesna filozofia, ani nawet religia i teologia. Ale przypuszczenie, że naukowe widzenie świata to widzenie tylko gąszczu szczegółów, gąszczu, w który ludzie zapuszczają się wyłącznie dla celów praktycznych, jest dzisiaj wprost żenujące.

Istnieje poziom wniosków ogólnych, na którym wysiłki uczonych z różnych dziedzin wiedzy zaczynają się już obecnie powoli spotykać, pozwalając przeczucić fascynujący obraz rzeczywistości. Pierre Teilhard de Chardin uważa, że genialnie, że kryje się tu wielka szansa przesyficięcia i ciągnięcia nad ludzką świadomością od wieków dualizmu duch - materia. Rozwój nauki w drugiej połowie naszego stulecia coraz wyraźniej zdaje się potwierdzać to śmiałe przypuszczenie, wysunięte w jego pierwszej połowie. Trzeba być samemu głęboko rozdartym między tradycje romantyzmu i pozytywizmu aby nie widzieć tej trzeciej jakości, tego nowego pola świadomości, które się rodzi z przesyficięcia nie tylko tradycji pozytywizmu, ale nade wszystko z przesyficięcia opozycji między dwoma tradycjami myślenia o świecie - subiektywistyczną i obiektywistyczną. I przypuszczam, że zarysowująca się tu nowa perspektywa metafizyczna mogłaby posłużyć obojętna dla wrażliwości artystów. Odpowiedź na wezwanie do kontemplacji może nadejść najprędzej z tych właśnie rejonów.

Jeżeli wspomniatem o wylanianiu się fascynującego

obrazu rzeczywistości, nie jest to wcale równoznaczne z wiara; że będzie to obraz obiektywny i całkowicie spójny. Istotnym osiągnięciem myśli współczesnej jest uświadomienie rozróżnienia między spójną teorią a spójnym obrazem świata. Obraz świata traktowany jest obecnie z reguły relatywnie. Można by ponadto saryzykować twierdzenie, że obraz ten jest między innymi dlatego tak fascynujący, iż po raz pierwszy włącza się w ten tak zwaną rzeczywistość subiektywną, jako równoprawny składnik. Niektórzy artyści współcześni zdążyli to zauważyć, dogłębniejąc tu wielkie pole wyobraźni otwarte dla sztuki.

W tak saryzowanym obrazie naprawdę nie jest ważne kto za kim w danej chwili podał, kto kogo w danej chwili wyprzedził. Współczesności między sztuką, filozofią, religią i nauką w różnych epokach układały się rozmaicie, nie pozwalając zauważyć zawsze tej samej hierarchii. W dodatku hierarchia, najlepiej widoczna na przeszyciu epoki, nie zawsze była taka sama na przeszyciu wewnętrznej świadomości ludzi, a mogła być jeszcze inne na przeszyciu przeżyć pozaświadomych. Tak czy inaczej, artystyczne widzenie świata bywa zawsze składnikiem twórczym ducha epoki, w tym samym stopniu co przez tegoż ducha epoki bywa zdeterminowane.

Jeżeli rzeknie: "Przypatrzcie się krukowi... Przypatrzcie się lilii na polu..." Ale nie zalecił j a k mamy na nie patrzeć. I jeżeli mamy się odwoływać do słów Jezusa, przypominajmy inne, choć nie są one włączone do kanonu Kościoła:

"Podnieś kamień, a tam znajdziesz mnie.

Wznosząc drzewo, a tam ja jestem."

/Apokryf "Słowa Jezusa z Qyrynychos", Muzeum Brytyjskie, papirus Oxy 1/

x/ U św. Mateusza: "ptakom w powietrzu", wg Biblii Tybiańskich

Marja Wiśniewska
MGWA OBRAZÓW

"To nie my sprawdzamy arcydzieła, to one nas sprawdzają" - to zdanie Gombricha wskazujące na źródła kryteriów oceny sztuki przytoczyła dr Marja Poprzędska w swym świetnym referacie /Sesja "Krytycy w sztuce" Lublin 5-7 grudnia 85/, opisując stopniowy zanik wartościowania w XX-wiecznej historii sztuki. Dr Poprzędska przypominała w nim także apel Marii Ossowskiej o różnicowanie między stwierdzeniem faktu, a jego oceną.

Nie próbując streszczać tego referatu uszyję z niego dodatkową rację swej polemiki z "Przypowieścią o liljach i krukach" Wiesława Juszczyka. Sztuka /to znacząca dzieła sztuki/ inspirować będzie i inspirować wszelkiego typu refleksje często silnie zabarwione ekspresją odpowiedni piszącego i stające się rodzajem twórczości o twórczości. Nie w tym dziwnego, materiał do refleksji jest tak bogaty. Ale w tego typu twórczości wódrnej, twórczości o twórczości, czy ma ona zabarwienie filozoficzne, czy religijne, czy jeszcze inne - łatwo o bagatelizację niezgodnej w historii sztuki lojalności wobec dzieła. To ono mówi, to jego słowa mamy odczytać, to ono jest sprawdzianem każdej naszej refleksji o sztuce i to my powinniśmy zachować zawsze gotowość do modyfikowania swej teorii, do obalenia własnej myślowej konstrukcji, jeżeli uważne i nieustannie wniknięcie się w dzieła, stwierdzanie faktów sztuki, jej nie potwierdza, wykaże jej aprioryczność. Dla piszącego te słowa ta teoria sztuki ma wartość, która jest nieustannie modyfikowana przez fakty sztuki. Może świadczy to o niezdolności do refleksji abstrakcyjnej, niefilozoficzności umysłu. I nie w tych kategoriach chcę się spierać z autorem "Przypowieści o liljach i krukach".

Nie zgadzam się z zawartym w niej przedstawieniem do artystów, które jest jednocześnie diagnozą psychologiczną obecnego stanu sztuki. I z odczytaniem nowy obrazów

zjawisk sztuki dla zilustrowania kapowne słuszności, ogólnych spostrzeżeń autora.

Będąc równie jak on uwrażliwionym na rozmaite i trafnie opisane dewiacje awangardy - po lekturze szkicu odczuwa się paradoksalnie potrzebę bronięcia przed nim nie tylko impresjonizmu, kubizmu, "najaktywniejszych awangardowych ruchów dwudziestego wieku" - ale i pozytywnego bohatera sztuki - Cézanne'a. Odnosi się bowiem wrażenie, że autor walcząc z "utopią" awangardy sam tworzy utopię sztuki w ogóle, pozbawia ją konsystencji, sposobu oserpania ze świata, możliwości stawiania się sztuką.

W okresie gdy powstawał impresjonizm, który, zdaniem Juszcza, "demonstruje po raz pierwszy świadomie skonstruowany model sztuki progresywnej" - powstawało i istniało inne malarstwo, które dziś nazywamy akademickim. Nie było to malarstwo "poddane bez reszty prawom tworzywa", co zdaniem Juszcza doprowadza do zamierzonej laicyzacji, programowej demitytualizacji. Nie miało "obrotliwej aktywności do negowania wszystkiego, co w odświeżonych, gwarantujących ciągłość zasobach było całością" i nie dokonywało rozbioru tej całości. Tematy malarstwa to podejmowało według klasycznych reguł i szpatrono było w dzieła sztuki przeszłości, którym starało się dorównać. Dyskusyjnie nie lekcjonowało "figuralności, tematu, treści" odsuniętych przed sformułowaną przez Marice Denisa definicję obrazu. Juszczak stwierdza, że definicja ta "miała opsyścić malarstwo z tego, cym obronko w impasie akademizmu", ale kryteria przez niego przyjęte nie pozwalają srocznić, dla tego akademizm miałby być impasem. Jeżeli grzechem impresjonizmu było "programowe wprowadzenie jej /sztuki/ na grunt ściśły" i "na siemię", "odcięcie od treści transcendentnych wobec rzeczywistości zmyskowej" i "podporządkowanie tematu sposobowi przedstawiania" - to wszystkie te wady impresjonizmu analizy pełnię pozytywnej realizacji w akademizmie.

Akademizm był martwy od urodzenia. Impresjonizm był i pozostał żywy, tak jak Cézanne, jak kubizm, także ten "analizyczny", zaś kubinici oserpiąc z Cézanne'a ani nie szewiali, ani nie rozszerzali jego dzieła, bo spełniali

swoje. Poprzez krótki okres wspólnej pracy i później, gdy każdy z nich /Picasso, Braques, Gris - wybitny malarz, który był zbyt krótko, w jakimś sensie Lager/ był całkowicie odrębną indywidualnością i stworzył dzieło wielowarstwowe, suwerenne wobec tych wszystkich zagrożeń i ograniczeń, o których pisał Juszcak, w ówczesnym obcowaniu z tradycją kultury /Picasso!/. A że w obcowaniu tym był rytm prayspierszony, wynikający z wypadku Picassa na przykład nie tylko z ogromnego temperamentu malarza, że w tym obcowaniu z Grecją, Velasquezem, Manetem odkrył mocną nie tylko kontemplację i naśladowanie wzoru /podstawę istnienia kultury/ ale i przekór wynikający z zazdrości wobec spokojnej pełni dzieła "doświadczonej kolegów" - to sprawa /nie wina ni zasługa/ współczesnego życia, a nie uznania prymatu nauki, wiary w postęp czy jakiegokolwiek ideologii. Przynależność do Francuskiej Partii Komunistycznej /od 1944 r./ mniej oddziaływała na jego dzieło niż ideologia /czy mitologia/ carryday! Całe dzieło Picassa wskazuje na to, że nie wierzył w "postęp". A czy impresjoniści wierzyli w postęp? Zdaniem Juszcaka tak, skoro impresjonizm "demonstruje po raz pierwszy świadomie skonstruowany model "sztuki progresywnej", co wyraża się m.in. "przeniesieniem w sztukę zdobytych naukowych". I to "w impresjonizmie" - jak pisał Juszcak - zaczął się proces głębokiego usaleśniania sztuki od "pragmatycznego pozytywizmu".

Bardzo trudno jest dyskutować z tak sformułowanymi twierdzeniami, ze względu na ich bezosobową formę. Zdanie "impresjonizm demonstruje... świadomie konstruowany model" nie można "spersonalizować" mówiąc: "impresjoniści świadomie skonstruowali model sztuki progresywnej", bo takiego zdania autor szkicu by nie napisał, takie zdanie wymagałoby dowodu w postaci dzieł i programu, dowodu, którego by zabrakło.

Ale skąd się bierze ta bezosobowa forma sformułowań? Otóż w całym swym szkicu Juszcak nie rozgranicza dwóch procesów: tworzenia sztuki i jej interpretowania.

Skoro chce się krytykować apologetów kierunku, czyli interpretatorów impresjonizmu chcących w nim widzieć "największą od Renesansu rewolucję artystyczną" i sam "kierunek", czyli nie intencje, nie interpretacje, lecz

dzieła - to nie można tego robić jednocześnie, oskarżając niejakie artystów o to, że o nich powiedzieli ich interpretatorzy. Polemizować ze swożebami interpretowania sztuki kierując ostrze krytyki przeciwko sztuce samej.

Słowo odrzuca się, i słusznie; ten postęp w sztuce i kwestionuje rewolucyjność impresjonizmu - to i rewolucyjność Renesansu należy zobaczyć inaczej, zwłaszcza, że we współczesnym rozumieniu tej sztuki ta zmiana widzenia już dawno się dokonała. Jużżak pisze, że Renesans był rekonstrukcją antyku wobec natury, próbą odzyskania utraconej kiedyś /kiedyś/ pełni. Antyk jest bardziej obecny w sztuce romańskiej i gotyckiej, niż renesansowej, jest to obecność artystyczna, czyli faktyczna, a nie deklarowana, wynikająca z ideologii i ustanowionych hierarchii wartości Renesansu. Nie można zapominać, że wśród przemian interpretacji sztuki w naszym wieku jest i ta, która nie pozwala już uważać sztuki średniowiecznej za "prymitywną", tak jak "barbarzyńską" nie nazywamy już sztuki cywilizacji pozaeuropejskich.

Jużżak pisze, że w renesansie "szło o podbój natury", a impresjonizm "dążył do poddania sztuki prawom optyki i fizjologii widzenia, redukcji jej zasięgu, upodobnienia jej do naturalnego, pozaartystycznego postrzegania i odczuwania". Można by to adania zredukować jeszcze: renesans dążył do poddania sztuki prawom perspektywy geometrycznej, zaś impresjonizmowi szło o podbój natury poprzez wykorzystanie praw optyki i fizjologii widzenia, naukanie naturalnego postrzegania i odczuwania.

Choć oczywiście i artyści renesansowi nie chcieli "poddawać się" geometrii, tylko wykorzystywali dostarczone im przez "ich czasy" środki. W sztuce zawsze chodzi o "podbój świata", który czasem realizowany jest przez "poddanie" - bo jak inaczej nazwać metodę pracy z doktrynerskim wręcz podejściem do spraw perspektywy - twórcy wspaniałego malarstwa Paolo Ucello?

Krytykować impresjonizm można najtrafniej opierając się o malarstwo impresjonistów, a także spojrzenie "od dołu", bez umieszczania się od razu w sferze interpretacyjnych stereotypów czy przesądów - nie prowadzi

do podważania impresjonistów - Cézanne. Jaki byłby Cézanne - przypomnijmy sobie jego wczesną, ciemną, barykującą w formie malarstwo - nie będąc także "impresjonistą", nie zbudowawszy swej kolorystycznej wizji na tej przesłanie funkcji koloru wobec natury. Jaka się poprzez impresjonizm dokonała. Jużtenek przypomina wypowiedzi Cézanne'a, który mówił o malowaniu Foucais'a według natury, o konieczności przekształcenia impresjonizmu w twarzą sztukę muzeów. Cézanne mówił także o mistrzach przeszłości: "oni robili obraz, a my porównamy się na kawałek natury" - my, to znaczy współczesność, mu młodsze stojący tak jak on twarzą w twarzą z naturą. Mówił także o dawnych mistrzach, że "zastępowali rzeczywistość przez wyobraźnię i przez abstrakcję, która jej towarzyszy", a wobec natury: "trzeba się poddać jej doskonałemu dziełu. Wszystko od niej pochodzi, dzięki niej istniejemy, zapominajmy o całej reszcie". W naturze, a nie u dawnych mistrzów, czy też raczej poprzez konfrontację obrazów z naturą stwierdził Cézanne, że przedmioty nie mają kontury i że perapetywa wykreślne, postresasancowa nie istnieje. Czy jego wierność tradycji, czy prawdziwe opętanie realnością świata, dręczące obecności przedmiotu, natury /osiągnąć realność bez porzucenia wręcz, namalować nawet rzęch przedmiotu/ doprowadziło do stworzenia tej syntezy, o której Jużtenek mówi, że "gwarantuje ciągłość sztuki i zasadniczą tożsamość jej przejawów"?

Nośność syntezy Cézanne'a sprawdza się podwójnie: gdy patrzymy dziś na obrazy Cézanne'a i osuzjemy realność jego przedmiotów i pejzaży. Sprawdza czy sprawdzała się także w ten sposób, że oddziaływała na wielu innych artystów, że była "stylotwórcza".

Ale czy on jeden widział konieczność scalenia formy narażonej na dezintegrację przez impresjonistyczny warstwą? Czy Van Gogh nie dokonał z swym malarstwem syntezy? Czy nie dokonał jej Renoir, Degas, Monet?

Gdyby nie istniało emocjonalne scalenie formy u Van Gogha - pewnie synteza Cézanne'a wydałaby się nam zbyt ochłta. Gdyby nie było zmysłowości malarstwa Renoir'a, na którą służyły nie tylko "fizjologia widzenia" i nie "przypadkowi prekursorzy z przeszłości",

ale Courbat, Delacroix, Ingres, Boucher, Tycjan, freski pospejańskie, dzięki którym takie budowle w swych obrazach obecność ciała kobiety - to może "Kąpiące się" Cézanne'a wydawałyby się nam geometrycznym wykresem.

Sztuka jest polifoniczna i w tworzeniu, i w swym trwaniu poprzez odbiór kolejnych pokoleń. Autor "Przy-
powieści o liliach i krzakach" widzi ją linearnie wpada-
jąc może w siłę tej samej metody, którą krytykuje.
Dlatego bowiem kubiści mieliby być epigonami Cézanne'a?
Czy tylko dlatego, by zaprzeczyć sobie, że "utrzymuje
się, że Cézanne jest prekursorem kubizmu"? To prawda,
że kubiści skorzystali z Cézanne'a nie "w całości",
choć i nie tylko z jednego z jego warstwowch "odkryć"
- jak pisze Juszcak, lecz z jednego /czy ja wiem czy
z jednego?/ aspektu jego malarskiej optyki, czyli po-
jęcia widzenia świata i budowania obrazu.

Juszcak pisze, że sztuka awangardowa dokonuje de-
strukcyjnej analizy, rozkładu wzorców dostarczanych
przez tradycję, izolowania pewnych z ich cech z pierw-
otnego kontekstu. To prawda. Ale prawda ta dotyczy nie
tylko sztuki XX wieku i nie musi być wyrazem występowa-
nia "przeciw ustalonym systemom wartości", ale i upo-
sobem ich kontynuowania. Jedynym przykładem korzystania
z "całości" pewnej tradycji sztuki bez dokonywania jej
rozbioru jest ikonopisanie. W sztuce o rodowodzie sa-
chodnia, greckimonoarckim, analiza dzieł przesatoci
nie jest uważana za destrukcyjną.

Zaprzeczamy tradycji, opuściwszy właściwe sobie
tereny i przekroczywszy granice sztuki współczesna pod-
dała się bałwochwalstwu material. "Poddana niemal bez-
reszty prawom tworzywa, sztuka musiała ulec namierzo-
nej "laicyzacji", programowej despiirytualizacji" - pi-
sze Juszcak. "Programowej" - dodaje - to z drugiej
strony jej rozwój, ujawnia ciągle spontaniczne, jakby
niekontrolowane próby wydobycia się z tej materialisty-
cznej matni".

"Laicyzacja" sztuki to nie to samo co "despiirytus-
lizacja". Laicyzacja sztuki może być programowa, czyli
złożona, może być faktyczna, czyli realizowana poza
świątynią, kultem, ikonografią religijną. Jeżeli mamy
się porozumiewać trzymając się określonego i przyjętego

zakresu znaczenia słów, to laicyzacja oznacza to właś-
nie i tylko tyle. Despiirytualizacja sztuki natomiast
oznacza jej nieistnienie, nie zaistnienie jako sztuki.
Programowa despiirytualizacja byłaby więc tendencją sa-
mobójczą, programem autodestrukcji. Można się zgodzić,
że futurystyczne hasło "miasto, ruch, maszyna" brzmi
jak program "despiirytualizacji", ale jeżeli "duch"
wstąpił w futurystyczne obrazy, to znaczy jeżeli eta-
ły się sztuką /a niektóre stały się/, to programowa
despiirytualizacja futurystyczna interesować może hie-
toryków doktryn i idei, a nie historyków sztuki.

Uduchowienie materii w procesie twórczym dokonuje
się w pracy np. malarza w jego warsztacie - poprzez
płótno, farby, gest ręki, cały trud i brud tej pracy
/a może pracy w ogóle/ - przez który muszą "przejść" je-
go idee i odczucia i intuicja, światła i wiedza o nim.
Najbardziej uduchowiony i zanurzony w transcendencji
człowiek nie stworzy dzieła sztuki, jeżeli swych idei
i swej wiary nie "przepuści" przez warsztat. Najbar-
dziej skrajny "awangardysta" sięgający po "niearty-
styczne" środki i oddający się różnym "nietradycyjnym"
z nimi zabiegom rzadziej to czyni z powodów estetycz-
nych, przeciwnie stawiając się jakiejś estetyce, szukając
antyestetycznego szoku, chcąc epatować dla epatowania
itp. Najczęściej szuka - nieraz w tym XX wieku rozpac-
liwie - uduchowienia tego, co robi, aby to, co robi
ożyło, czyli stało się sztuką. Tradycyjnych ram i fun-
kcji sztuki nie przekracza się dla jakiejś perwersyjnej
a niszczącej przyjemności. I coś takiego, jak ekspery-
mentowanie dla eksperymentowania po prostu nie istnieje.
Te wszystkie głupie nieraz, często gorzkie, roz-
paczliwe podrygi i konwulsje artystów, jakie mieliśmy
okazywać przez dziesięciolecia obserwowad dokonują się
właśnie dlatego, że nie istnieje taki teren sztuce
przypisany, na który artysta może się udać i z które-
go coś dla swej własnej twórczości może wykroić. Ow-
czem, obszar sztuki istnieje, ale jest to obszar sztuki,
która już istniała, rzeczy już stworzonych. I nie
unikają go nawet najbardziej obrazobórczy i antytrady-
cyjni artyści. Ci, którzy chcieli palić Louvre, nieraz
do niego zaglądali. I zaglądają nadal, szczególnie dzieł

w "postmodernistycznym" czasie "cytowania" sztuki dawnej. Można powiedzieć, że artysta, który "maluje" El Greco, maluje Davida, czy manierystyczny, włoski akt greckiej bogini - "przedrzeźnia" sztukę muzeów i lekceważy tradycję. Ale można powiedzieć także, że szuka w tej tradycji ratunku, tylko go znaleźć nie potrafi. Bo brak mu talentu i przenikliwości widzenia a może także po prostu zwykłej ludzkiej uczciwości i wrażliwości i przemienia razem ze swoim pastiszem z El Greca. Można powiedzieć, że jego bezsilie - jeśli nie wynika z braku indywidualnych predyspozycji do sztuki i z przypadkowej w tej domenie obsoności - może być częścią tych trudności, z jakimi sztuka dzisiejsza musi się zmagać i które każdy artysta musi samotnie pokonywać.

Bo obszar, na którym sztuka nigdy powstawała, przeostał istnieć nie dlatego, że go jakiś kierunek awangardowy czy inny dwudziestowieczny zniszczył, lecz dlatego, że obszar ten był wytyczony przez ludzką zbiorowość "uporządkowaną" przez wyznawane przez nią wiary i idee, przez instytucje, które wytworzyła, przez hierarchie wartości, które wyznawała i które narzucały swój porządek na świat ludzi, ich wytworów i natury.

Kryzys przychodzi wtedy, gdy ludzka zbiorowość traci wspólne kryteria - powiedział Paul Ricoeur na konferencji w Castelgandolfo latem '85 roku. Trudno o ten kryzys, w którym żyjemy i - zdaniem francuskiego filozofa - być będziemy nadal, obwiniać artystów czy komentatorów sztuki.

Zdaniem Juszczaaka stan sztuki współczesnej jest wynikiem działania idei "pragmatycznego pozytywizmu" uznającej prymat nauki i historii, której sens nadaje podążanie w określonym kierunku itp. Powiem zdaniem autora "Przypowieści o liliach i krakach" sztuka określana jest przez filozofię i zapłaconna przez nią z opóźnieniem, nawet stuletnim, Realizm Courbet'a na przykład nie ma nic wspólnego z realizmem filozoficznym tego czasu, lecz "zdaje się iść w ślady" o lat pięćdziesiąt wcześniejszej, romantycznej filozofii Schellinga. Pomijając już sformułowanie "zdaje się iść w ślady", które nie wyjaśnia, czy autor stwierdza w dziele Courbet'a obecność inspiracji Schellingiem,

czy też aura jego malarstwa kojarzy mu się z romantyzmem tej filozofii - usiłowanie stworzenia takiej prawidłowości wydaje się jałowe, zaś autorytatywne stwierdzenie, że "jednym z pospolitych interpretacyjnych błędów, zwłaszcza w historii artystycznej kultury jest przyporządkowanie należących do niej zjawisk im współcześnie najwyższym filozoficznym poglądom" obywa się bez jakichkolwiek przykładów takich błędów, o które nie byłoby łatwo.

Wizja tej prawidłowości wprowadza nas w krainę jałową, w której sztuka powstać by nie mogła nawet w przeszłości, gdy filozofia przybierała formy systemowe a sztuka - stylowe. Juszczak stwierdza, że przeobrażenia zachodzące w filozofii "cdyć museą długą drogą zanim zaznaczą się wyraźnie w szerokiej dziedzinach mniej abstrakcyjnych życiowych praktyk, zanim staną się ideologią, postawą, manifestem artystycznym, dziełem, modą. W tych dziedzinach filozoficzna myśl z opóźnieniem daje znać o sobie a czyni to jeszcze w przeobrażeniach, które zazwyczaj na długo unieemożliwiają jej identyfikację".

Zdanie to budzące najwyższe wątpliwości jest preambułą tezy Juszczaka, że awangardowa sztuka XX wieku jest dzieckiem XIX-wiecznej filozofii pozytywistycznej, która przekształciła się już na gruncie filozoficznym i osiągnęła "niewątkie stadium popularyzacji".

Jeżeli uznaje się, że do sztuki prowadzi proces twórczy, to trzeba pamiętać o jego złożonej naturze. Akt twórczy ma swoje myślenie, które spożytkować może między innymi określoną myśl filozoficzną. Ale jako akt, którego warunkiem sin qua non jest intuicja rzeczywistości w najszerszym znaczeniu tego słowa - mać będzie miał pożytku z myśli w "niewątkim stadium popularyzacji".

Skoro mamy nastawać na związki między sztuką a filozofią - to posłużmy się może rozróżnieniem filozofii jako procesu i filozofii jako systemu, jakis stosuje I.M. Socheński /"Znak" 366/85/, przypominając na pozór żartobliwie, że na proces twórczy teorii ciężenia oddziaływały jajka na boku, które Sir Isaac Newton spożył rano, "w dniu, w którym swoją misterną teorię utwo-

rzył". Bocheński pisze: "bez nich byłby być może nigdy jej nie eformułował, albo - co gorsze - stworzył całkiem inną teorię". Natomiast teoria ciężenia jako system zdań - to inna sprawa nie mająca już nic wspólnego z newtonowskim śniadaniem. "Wpływ na teorię jako proces, to zatem coś całkiem innego, niż wpływ na teorię jako system".

Jajka na bekonie - to owo "tętno potocznej codzienności", którego naśladowanie Juszcak odradza w końcowych zdaniach swego szkicu nazywając je "tętnem cudzym". Nie jest to tętno cudze, lecz zbiorowości i czasów, w których żyjemy, w których określa się myśl filozoficzna, naukowa, artystyczna. Nie mogłyby zaistnieć pozabawiając się intuicji świata w swoim czasie. Artysta, który przyjął założenie, że jego spojrzenie jest - jak pisze Juszcak - "powolniejsze i nie może uchwycić wozystkich stadiów zmiany" - nie zostałby artytą, filozofem - filozofem, naukowcem - naukowcem /to, co ich dzieło z "ruchu" świata wokół zawisra - to inna sprawa/.

Systemy czy dzieła jakie tworzą: filozofia, nauka, sztuka, według swoich własnych praw, tradycji, "warzszatów" - można oczywiście porównywać, opisywać dostrzeżone analogie, ale nie wydaje się, by można je było ułożyć w jakąś przskonywającą prawidłowość.

Sprzeciw budzi nie tylko teza Juszczaka, że "najaktywniejsze awangardowe ruchy dwudziestego wieku w swych swych zrybach zostały uformowane przez takie zatajone siły "pragmatycznego pozytywizmu", ale i samo określenie "najaktywniejsze awangardowe ruchy". O jakich zjawiskach sztuki XX wieku autor myśli - wnioskuje można jedynie na podstawie określeń i epitetów jakich używa. Do dokonaniu wysiłku przypasowywania ich do rozmaitych zjawisk sztuki XX wieku dochodzimy do wniosku, że albo autor mówi o pewnych tylko zjawiskach mieszczących się raczej w pierwszej połowie XX wieku, albo też, że chcąc objąć tymi określeniami sztukę "awangardową" do dnia dzisiejszego - myli się w jej ocenie, bierze pod uwagę jej cechy zewnętrzne powierzchownie ją upodabniające do klasycznej awangardy początków wieku. Nauka jako wzorzec dla sztuki, czas ograniczony do przyszłości, która miesci w sobie doskonałe modele,

sztuka jako ścigany wciąż obiekt utopijnego programowania - to wszystko odnosić się może do futuryzmu i konstruktoryzmu, do awangardy rewolucyjnej /pod warunkiem na przykład, że wyłączy się z niej Kandinskiego, Malewicza, Mondriana.../. One to posiadały ów przyszłościowy rozpęd, a wyjaśnianie go działaniem "pragmatycznego pozytywizmu" jest eufemizmem, skoro działało tu bezpośrednio przyspieszenie techniczno-cywilizacyjne świata oraz konkretne ideologie lewicowe. One tej sztuki nie tworzyły, ale nadawały jej napęd, później legitymizacji czy też usprawiedliwień dla swoistego lekceważenia człowieka teraźniejszego w całej jego "niedoskonałości" i usnania go za obiekt do modelowania i formowania według założonego ideału. Pisał o tym pięknie Stanisław Barańczak w swym tomie "Etyka i poetyka" na przykładzie poezji futurystycznej, nie zapominając wszakże o jej artystycznych osiągnięciach.

Jest to ten nurt rozliczeń z "awangardą rewolucyjną", który jest obecnie prowadzony tak w Polsce, jak w innych krajach. Pisał o tym na przykład Wojciech Włodarczyk /"surrealizm i awangardę dzielił gust"/, pisał paryski krytyk Jean Clair, powołując się zresztą na Włodarczyka, a jego książka stała się głośna w 1982 r. w Paryżu, przyczyniając się do ustalenia obiegowej dziś nieufności wobec awangardy.

Nie ma powodu udawać, że ta krytyka rewolucyjności i utopijności awangardy wyłoniła się jedynie z oceny stanu sztuki dzisiejszej na tle sztuki przeszłości, a bez związku z krytyką i upadkiem utopii lewicowych i rozszyfrowaniem ich totalitarnych wcieleń państwowych.

Określenia Juszczyka odnoszące się do "najaktywniejszych awangardowych ruchów" nie odnoszą się z pewnością do surrealizmu, który mimo swego otwartego przysnawania się do ideologii komunistycznej a nawet partyjnej przynależności wielu uczestników - nie ma nic wspólnego z ukrytym pozytywizmem, wiarą w postęp i naukę, z bałwochwalstwem materii itp. A przede wszystkim patrząc na sztukę ostatniego dwudziesto-trzydziestolecia nie odnajdziemy w niej nic z futurystycznego rozpędu i umieszczania swego modelu - wraz z modelem świata i człowie-

ka - w nieokreślonej przyszłości. Jeżeli by się pokusić o upraszczające uogólnienie, to można by tę sztukę nazwać raczej sztuką próbującą dogonić rzeczywistość, która jej umyka. Sztukę zazdrosną wobec świata, którego nie ogarnia, wobec języka innych mediów, które za rzeczywistość bierze, goniącą za człowiekiem, który jej w stronę tych innych mediów i obrazów ucieka, opuszczając galerie i pałace sztuki. Jej stosunek do rzeczywistości - zazdrośnie mimetyczny, rezygnujący z rozumiejących uogólnień /pop, hyperrealizm, konceptualizm, interwencje/ - nie ma w sobie nic z utopijności ani przyszłościowego programowania niczego, ze sobą włącznie.

Nie wiem, czy sztuka awangardowa "wiąże swe nadzieje i ewą przyszłość z przemianami społecznymi, z "rewolucjami" technicznymi, z wojnami i wszelkim innym rodzajem politycznej gry" - jak pisze Juszcak, ale wiem, że te wszystkie "okoliczności" oddziaływały zawsze na sztukę, nie tylko w XX wieku, wpływały na jej przemiany w różnym stopniu jawności i bezpośredniości." Bo od początku swego istnienia sztuka prowadzi z rzeczywistością fascynujący dialog: raz wydaje się na nią "głucha" i trzyma się "swego" /tego, co nie da się tylko do spraw formy ograniczyć/, raz bliska jest "tętnu potocznej codzienności".

Paleolityczne malarstwo jaskiniowe i magiczne figurki z Cyklad dzielą od siebie tysiąclecia nieznanego nam czasu i dziejów człowieka. Dlatego umieszczają się dla nas na podobnej płaszczyźnie percepcji i refleksji, w której ponadto posługujemy się takimi pojęciami, jakimi rozporządzamy dzisiaj. Jednego tylko jesteśmy pewni - że stoimy wobec śladów człowieka, w których możemy się rozpoznać. Patrząc więc na "realistyczne" i będące jednocześnie wyrazem wielkiego "stylu" freski z Lascaux i Altamiry i na "intelektualne", "konceptualne", zamknięte związką formułą geometryczną ideole z Cyklad nie możemy powiedzieć, że jakiś system form jest bardziej od innego predystynowany do zamknięcia więcej prawdy o człowieku i jego świecie, tak jak ani jeden ani drugi system form nie jest predystynowany do bycia "bardziej" lub "mniej" sztuką.

I dokonując karkołanego skoku we współczesność,

w wiek, w którym żyjemy i patrząc na sztukę, jaką po sobie, dobiegając już końca, pozostawia - możemy dokładnie to samo zdanie powtórzyć.

Zafascynowanie nauką, które widoczne jest w twórczości wielu XX-wiecznych artystów, a także wyrażanie w sztuce tych samych intuicji poznawczych, jakimi na swym terenie kierowała się ta czy inna dyscyplina nauki - to temat do odrębnych rozważań. Ale nie wydaje się, by to ta tendencja esjentystyczna była obiektem zainteresowań i krytyki autora "Przypowieści o liliach i kruchach". Chodzi mu o sprawy bardziej generalne, o całą epokę światopoglądową, którą określa nieprzekonywująco jako epokę spóźnionego czy ukrytego działania filozoficznego pozytywizmu. Dlaczego nie sięgnąć dalej - do epoki Oświecenia, gdy rozum wyniesiony został na ołtarze a nauka - ubóstwiona i uprawniona, na miejsce religii, do nadawania i odbierania sensu ludzkiej egzystencji. Cały ten proces opisał Miłosz w "Ziemi Ulro" - a książka ta weszła już przecież do obiegu polskiej kultury blisko dziesięć lat temu - czemu o niej nie wspomnieć, zwłaszcza, że Miłosz w swej refleksji nie jest osamotniony. Autor przedmowy do jego książki, ks. Józef Sądziak wspomina o innych myślicielach, których tematem była lub jest owo ontologiczne wydziedziczenie człowieka: Heideggera i Malraux, Paul Ricoeur'a, którego refleksja filozoficzna w ciągu lat niezauważana, staje się coraz bardziej słyszalna, czy wreszcie Kołakowskiego, którego ostatnia książka zatytułowana "Religia", wydana już w językach angielskim, francuskim i niemieckim ukazała się, miejmy nadzieję, i po polsku w wydawnictwie "Znak". Kołakowski, który był jednym z uczestników konferencji w Castelgandolfo stwierdza, że obecne poczucie kryzysu odbiega od tego, które towarzyszyło zawsze ludzkości od czasów Biblii i Homera, odbiega swą powszechnością, powszechnością świadomości kryzysu, powszechnością niepewności, które wiąże z gwałtownością zmian jakie nastąpiły w ostatnich kilkudziesięciu latach, z wyłonieniem się wizji samozagłady ludzkości itd. Dobrze skonstruowany ład świata - filozofia, religia, nauka, sztuka, wszystko sklepięte mądrością boską zaczął się - zdaniem Kołakowskiego - kruszyć w późnym średnio-

wieczu. Nie powrócimy już do tego porządku.

Wiesław Juszczak pisze na zakończenie swego szkicu, że "Chyba przemija już wiek awangard, skoro dostrzegamy jego kontury i jego wewnętrzne rozdarcia z coraz większą wyrazistością". Określenie "wiek awangard" wydaje się nieadekwatne do określenia naszego wieku, nawet jeśli zawodowo zajmujemy się sztuką. Ale jeśli przemija, jeśli jesteśmy już w stanie dostrzec jego kontury i wewnętrzne rozdarcia - to chyba dlatego, że przemija już także czas "umysłu wydziedziczonego" z jego nieuchronną konsekwencją - "umysłem zniewolonym". Przemija więc czas tych zagrożeń, które w "Ziemii Ulro" opisał Mitosz, a odbywa się to nie poprzez nawrót do przeszłości i powrotu religii na miejsce, z którego ją usunęła "ubóstwiona" nauka a później sfetyzowana historia. Bo oprócz widocznego renesansu religijnego, który nie musi deprecjonować nauki takiej, jaką jest dzisiaj - następuje widoczny powrót do wartościowania we wszystkich dziedzinach refleksji humanistycznej /po wiekowej jego nieobecności/, a zdaje się także i w innych dziedzinach życia i obyczajowości ludzkiej odzywa się intuicja moralna. Nie jest to konkluzja "wieku awangard" w sztuce, lecz otrzeźwienie po morderczych, zabijających ludzi i człowieczeństwo próbach realizowania utopii.

Poeta, a nie polityk, Czesław Mitosz tak właśnie wiek XX określił w swych wypowiedziach na 46-tym kongresie Pen-Clubu w Nowym Jorku: wiekiem realizowania utopii, którą wiek XIX umieszczał w przyszłości.

Post scriptum: Emanuel Lévinas, największy współczesny filozof żydowski ukończył 80 lat życia. Mówi: "Nie próbuję niczego definiować w stosunku do Boga, gdyż tylko to, co ludzkie jest mi znane. Boga staram się definiować poprzez stosunki między ludźmi, a nie odwrotnie". Bez wiary w Boga Wcielonego - jakże to głębokie rozumienie Wcielenia. A dla nas chcących rozumieć i komentować ludzkie dzieła - jakże użyteczna wskazówka metodologiczna. ✓

SHOAH

Andrzej Jasny

Po obejrzeniu filmu

Obrus Polaki i Polaków w filmie "Shoah" Claude Lanzmann wzburzył opinię polską. Film ten w Polsce jeszcze nie jest znany, więc obrońcy uratowanej nieścinności naszego narodu nie mają pełnej szansy poparcia swoich wyrodów innymi cytatami z filmu niż te, które podała widzą telewizja warszawska enisją wybranych fragmentów. Zrozumiałe jest więc, że zamiast dyskusji o samym filmie - w gruncie rzeczy nieznanym - rozwinęła się dyskusja o nieczystych intencjach reżysera, znanych zresztą również ze źródeł pośrednich, bo prasa nie podawała przecież przedruków wypowiedzi Lanzmanna z różnych konferencji prasowych, spotkań i dyskusji publicznych na Zechoc-dzie. Mówi się więc, że film ma charakter antypolski - ponieważ pokazuje naszą bezduszną, głupotę, biedę i brzydotę, że nie ma wartości dokumentu - ponieważ pomija świadków i świadectwa pomocy Żydom przez Polaków, że jest nieudany artystycznie - ponieważ jest nudny, rozwlekły.

Widziałem ten film. Nie ma charakteru antypolskiego, chociaż istotnie pokazuje naszą bezduszną, głupotę, biedę i brzydotę. Ma wartość dokumentu, chociaż istotnie pomija świadków i świadectwa pomocy Żydom przez Polaków. Jest wreszcie wielkim filmem po prostu. W czasie projekcji trzyma w napięciu wstrząśniętego i przerażonego widza do ostatniego kwadransa, a muzyczność jego frazy filmowej może być - i zapewne będzie - przedmiotem szczegółowych analiz.

Bezpośrednio po premierze francuskiej nastąpił oficjalny protest władz polskich wobec władz francuskich, a w dyskusji prasowej i - później - telewizyjnej, wzięło udział wiele osób mających konto obywatelskie obciążone w sposób, który powinien je z grona dyskutantów po prostu wykluczyć. Nie zabrakło jednak głosów ludzi

do takiej dyskusji powołanych. Prasa niezależna zamieściła ich już kilka. Najpiękniejszą z tych wypowiedzi wydała mi się wypowiedź Jacka Kuronia, zamieszczona w 145 numerze tygodnika *Miśwowe* /s 7.XI.1985 r./.. Poza głosem Kuronia słam jeszcze trzy - która przybliżają się do prawdy w sposób prawie pełny. To głos Jerzego Turowicza /TP nr 45 z 10 listopada 1985 r./, Jana Karckiego /WE, smija rozmowy z dziennikarzem rozgłosi w dniu 18 listopada 1985 r./, oraz Jana Pawła II /w rozmowie z kombatantami belgijskimi i francuskimi w dniu 26 września 1985 r./.. Film *Lanzmann* okazał się bardzo potrzebny w sprawie dla polskiej opinii publicznej najważniejszej w sprawie świadomości polskiego społeczeństwa. To sprawa bolesna. Nie jestem optymistą i nie sądzę, że obecna dyskusja zmieni w istotny sposób obraz samoceny, samoświadomości naszej. Sądzę jednak, że nie wolno nam pominać szansy jaką daje zainteresowanie filmem. A jak szansa ta jest trudna i niepewna pokazują dotychczasowy przebieg dyskusji.

Bo nawet Turowicz - w swoim mądrym przebiegu i poważnym artykule - mocno łączy związek przedwojennego polskiego antysemityzmu z charakterem przedwojennego katolickiego wychowania młodzieży, z charakterem przedwojennej katechety, z działalnością Sodalitki Marianskiej i Niepokalanowa. Kościół również przed wojną miał olbrzymi wpływ na kształtowanie świadomości społecznej. Zmienił się, zmienia ciągle, to prawda. Turowicz pisze o tym. Pisze o odpowiednich dokumentach Soboru Watykańskiego II, o Synodzie Biskupów poświęconym tematowi pokuty i pojednania, pisze o uznaniu przez Kościół antysemityzmu grzechem społecznym. Ale przed wojną?

Jeden z fragmentów filmu pokazanych przez telewizję warszawską to scena przed kościołem w Chełmie. Bierze w niej udział grupa świadków i jeden z czołowych, Szymon Brzbnik. W pewnym momencie do kamery i mikrofonu przeciska się jeden z rozmówców, żeby zrelacjonować zasłyszana opowieść o zagładzie Żydów z pobliskiego miasteczka. Z jego relacji wynika, że miejscowy rabin wezwał zebranych, czekających na transport śmierci Żydów do spokoju, przypominając im, że to Żydzi ukrzyżowali Jezusa i wydarzenia obecne są karą za ten grzech.

za ukrzyżowanie Syna Bożego. /"Krew Jego na nas i na
sny nasze"/. Nie wiadomo oczywiście, co naprawdę po-
wiedział rabin w tragicznym dla swojej gminy, ostatnim
dniu. Dla nas ważne jest to, że ów mężczyzna - domyśla-
my się, że organista kościelny - relację tę przedstawia
w intencji rzeczywistego wyjaśnienia zarówno przyczyn
samej eksterminacji, jak i spokoju, w jakim gmina ją
przyjmuje. Jest ona zgodna z ogólnym charakterem przed-
wojennej katechety, jej ślady znalazły pozostań w świa-
domości podopiecznych miejscowego proboszcza, nie mogło
być inaczej. Lanzmann wybiera tę scenę spośród setek
nagranych filmowych godzin i za rację, że ją wybiera,
ponieważ jest to ważny t a m t e j świadomości za-
pis.

Inny z fragmenców pokazanych przez telewizję to
scena transportu do Treblińki. Widzimy maszynistę wychy-
lonego z okienka parowozu. W pewnym momencie człowiek
ten robi w kierunku wagonów charakterystyczny gest, prze-
suwa ręką po gardle: jedziecie na rzeź. Jest to scena
tak ekspresyjna, że przesłania w pamięci dalszy ciąg
ujęcia /zresztą nieco przez autorów telewizyjnego mon-
tażu skróconego!/. W ujęciu tym maszynista, stojąc przy
ścianie podkładów kolejowych ma smutną, zgaszoną twarz.
Lanzmann zadaje mu pytanie: dlaczego pan tak posmutniał?
I rejestruje odpowiedź: tak przecież trudno myśleć o tam-
tych latach, gdy tak wielu tak strasznie zginęło.

Cały ten fragment świadczy nie tylko o wrażliwości
artystycznej /i ludzkiej po prostu/ Lanzmanna, ale
i o jego artystycznej i ludzkiej uczciwości. Świadek ten
nie jest świadkiem bez sumienia i współczucia. Fakt, że
Lanzmann rejestruje a potem wykorzystuje przy montażu
zgrupowanego materiału filmowego jego słowa i udręczo-
ną postać, świadczy przeciw tezie, że dobór materiału
filmowego przez Lanzmanna jest szczególnie tendencyjnie
skierowany przeciw Polsce i Polakom.

Nie piszę tego, żeby retuszować niechęć Lanzmanna
do Polaków. Istotnie, w wielu fragmentach filmu Lanz-
mann naprowadza swoich rozmówców na wyznania, których
by pewnie nie zrobili gdyby nie temperatura emocjonal-
na, jaką wprowadzał do rozmowy swoim sarkazmem i ironią.
Pozwól mi - rzeczywście - brak w tym filmie świadków -

Polaków nieco bardziej mądrych i nieco ładniejszych niż ci, których film pokazuje. Ale jest ten maszynista, jest przejmujące czterdziestominutowe wyznanie Jana Karaskiego /w telewizji skrócone do półtoraj minuty/. Więc Lanzmann jest człowiekiem uczciwym. A te nie podobamy mu się? Czy każdy uczciwy człowiek musi być naszym przyjacielem?

Jest to człowiek natchniony, nawiedzony, który zrobił wielki film na temat zagłady swojego narodu. W takiej sytuacji wszelkie próby rozliczenia go z niechęci do Polaków - tak częste w naszej dyskusji - są doprawdy czymś głęboko kawstydującym. Nie waham się stwierdzić, że hańbą naszą, Polaków, jest fakt, że przez czterdzieści lat, które minęły od Zagłady nie powstał na jej temat film zrobiony przez reżysera polskiego. To była nasza rodzina. Z racji przekazu biblijnego, z racji wspólnego domu, z racji setek lat przemieciskiwania w nim wspólnie. Nigdy nie doszło do poczucia, że jesteśmy rodziną, ale - tak było.

Wielu dyskutantów zarzuca Lanzmannowi wybór tych właśnie sześciu czy siedmiu nieurodzonych i niemądrych Polaków jako świadków zagłady. Nie wypierajmy się ich, tak gorliwie; bo nie możemy wyprzedzić tych milionów, które myśla podobnie. Nasz naród to nie tylko Kopernik, Linde, Chopin czy Hirsfeld. Łatwo identyfikować się z tymi, którzy wśród nas są najlepsi. Trudniej z kółkami z Chelma.

Zawstydzający jest ten epór o liczby: ilu mieliśmy wśród siebie samolotników, kombinatorów czy zbrodniarzy w stosunku do innych narodów, a ilu odważnych i sprawiedliwych /sch, że ilość polskich drzewek w Jerozolimie/, zawstydzające owe "ale", którym tak często lubimy się posługiwać: "...los Żydów był straszny, tak, a i los Polaków...". Nie uważam, aby los polski z losem Żydowskim był wspólny czy podobny. Argument, że po Żydach następni byliśmy my jest w istocie nieuczciwy. Po pierwsze dlatego, że nie jest wszystko jedno kto jest pierwszy a kto drugi w kolejce do gazu. Po drugie dlatego, że Żydzi ginęli ponieważ byli Żydami, a my dlatego - że mieliśmy niebezpieczną dla Niemców inteligencję, walczylismy z nimi w podziemiu lub pomagaliśmy walczyć, że mieliśmy ziemię, której potrzebował niemiecki ośrodek.

Cóż arenżę o tym pisać. W stosunku do Polaków przesłanki eksterminacji były esapciowo przynajmniej pragmatyczne, w stosunku do Żydów - ideologiczne. To decydowało o wszystkim. O skali, o taktyce, o sany trybie również czyli o charakterze owego "ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej".

Kwestia ta nie została ostatecznie rozwiązana. Nie dlatego, że ocalało w Europie 600 tysięcy Żydów /w Polsce 120 tysięcy/, ale dlatego, że nie da się tej kwestii ostatecznie rozwiązać, ponieważ "kwestia żydowska" to nie tylko kwestia fizycznego bytu tego narodu. To kwestia naszej tożsamości europejskiej, to nasza wspólna - bo również chrześcijańska - święta księga, to wielki ob- szar polskiej i europejskiej historii i kultury. Bez Żydów gzech ten nie istnieje. Żydostwo jest w nas sanych. Dlatego antysemityzm jest tak bezgranicznie głupi i niebezpieczny.

Slyszymy głosy, że film Lannmanna ma wymowę antypolską. Są to głosy bezgranicznie głupie i niebezpieczne. Nie ma ten film wymowy antypolskiej, skoro skierowany jest przeciwko antysemityzmowi, również antycechy- znowi polskiemu.

Jan Paweł II na spotkaniu z kombatanami belgijskimi i francuskimi we wrześniu 1985 r. powiedział był parę słów o filmie "Shoah". Powiedział, że film jest wyrazem c z u j n o ś c i, czujności światłej i czynnej wobec prób wszelkich przemilczenia. Że Lannmann chce pomóc sumieniu ludzkiemu, pomóc czujności świata...

Jakub Bem

WOKÓŁ „SHOAH”

Film „Shoah” nie wywołał żadnych polemik i wywołać ich nie mógł. Polemiki w prasie i telewizji, we Francji i w Polsce a także w Oxfordzie na specjalnej projekcji w obecności Claude Lanzmanna, zorganizowanej dla dziennikarzy i historyków - toczyły się wokół filmu, odnosząc się do osęsto drażniących, prowokacyjnych wypowiedzi Lanzmanna - lecz filmu samego nie naruszały.

Widz, który obejrzał cały, dziewięćogodzinny film, a nie wyjęte z niego fragmenty, jak np. w telewizji warszawskiej - nie zastanawia się, czy miał do czynienia z dziełem sztuki, z reportażem, z dokumentem... Wie tylko, że na jego oczach spełnia się to, co było jedynym zamiarem realizatora: nie oskarżenie, nie wyjaśnianie, lecz wymordowanie narodu żydowskiego przez hitlerowców w czasie drugiej wojny światowej, w sposób zorganizowany, przemyślowy, bez emocji - bo nie było czasu i miejsca nawet na sądym oprawców między rampą kolejową a komorą gazową, a wszystkie poczynania katów, które film okrupiatnia odnotowuje były dyktowane jednym tylko motywem: dążeniem do osiągnięcia maksymalnej sprawności w realizowaniu tego upiornego, niewyobraźnego celu.

Tak więc ludzie, którzy film w całości obejrżeli /a w Polsce jest ich bardzo niewiele, jedyna kopia po niepełnej misyjnej projekcji w Warszawie przekazana została podobno do Krakowa i stłuch po niej zaginał/ o filmie nie dyskutują. Są nim głęboko poruszeni, są wstrząśnięci i szcynają w gronie przyjaciół lub w głębi ducha dyskutować nie z filmem, a z obrazem ożwieka w ogóle, z historią nie tylko ostatniej wojny, ale sięgając daleko w przeszłość, niemal do czasów Biblii, narodzin chrześcijaństwa i powstania żydowskiej diaspory, a także z dziejami i obrazem własnego narodu. Inaczej staje się filmem poruszony Niemiec, inaczej Francuz, Żyd

europijski, Izraelczyk, inaczej Amerykanin, inaczej Polak. Jeżeli powstaje w widzach uczucie buntu i sprzeciwu - to nie wobec filmu, lecz wobec człowieczeństwa zastąpionego nieludzkością, wobec historii, wobec dziejów, których nie da się już odwrócić, wobec zła, które rodzi zło lub obojętność, a nie dobro /skąd ten pomysł, że świadkowanie zbrodni działa uszlachetniająco?/. To głębokie, wewnętrzne wzburzenie jakie film SHOAH wywołuje jest miarą jego wielkości.

Analizując własne wzburzenie wywołane filmem można je chyba określić następująco: jest normalne, że Polak /którego oczami i tylko jego oczami my ten film możemy oglądać/ reaguje żywo na znane mu, rodzime krajobrazy, które godzinami przesuwają się przed oczami stanowiąc tło relacji ofiar, katów i świadków zbrodni - bo w filmie nie ma ani jednego dokumentalnego zdjęcia z czasów wojny, na które widz polski jest chyba znieczulony, tak czysto pokazywanie ich w telewizji służy politycznym manipulacjom... Wszystkie zdjęcia filmu pochodzą z teraźniejszości, z lat 70-tych - patrzymy więc na piękno przyrody, która obojętnie otacza, zasklepia, usuwa ślady miejsc kaźni stając się pejzażem wsi, pól, lasów pod Chełmem. Beagujemy na brzydotę, niewyobrażalne zaniedbanie ludzi, domów, ulic miasteczek, dworców kolejowych i tych wagonów i torów, którymi wiano ofiary, a które 40 lat po wojnie nieświadomemu widzowi z krajów Europy Zachodniej wydać się mogą spoczalnie dla filmu odtworzoną scenarią z okresu zagłady.

Ten zastygły czas słychać także w wypowiedziach polekich chłopów spod Treblinki, mieszkańców Chełma zgromadzonych przed kościołem i otaczających przywiezionego przez Lanzmanna z Izraela Szymona Srebnika, którego pamiętają jako śpiewającego Niemcom chłopca, dzięki czemu nie zginął uduszony spaliniami w ciężarówce - komorze gazowej.

Zastygłe stereotypy. Żydzi: inni, obcy, przez to śmieszni, bogaci /chowali złoto w podwójnych drzwiach garnków/, zabili Chrystusa. A poza stereotypem - pamiętani jeszcze ludzie. Strzępy wspomnień niagdylejszego współżycia, strzępy emocji. Uczucie okropności i grozy, a także współczucia. Bo choć zapytany przez Lanzmanna o te uczucia chłop spod Treblinki odpowiedział, zwraca-

jąc się do tłumaczki - jak pani zatnie się w palec, to mnie nie boli - inni współczuli, lub też przeżywali zachowaną w pamięci grozę - do łez.

Lanzmann nie przebierał swoich świadków. Odnalazł ich według kryterium "topograficznego" - tych, którzy wówczas mieszkali obok miejsc zagłady, którzy pamiętali. Nie manipulował nimi, tak jak nie było manipulacją skróććnie opowieści Jana Karaskiego, kuriera podziemia, który powiósł na zachód wiadomość o eksterminacji narodu żydowskiego. Cóż z tego, że w filmie nie znalazła się ta część opowieści, która mówi o spełnieniu misji i o braku reakcji świata. Brak reakcji świata jest obecny w filmie. Nie wierzyli, nie mogli, nie chcieli - to temat dla innego filmu. Tak jak tematem dla innego filmu - zrealizowanego w Polsce i ukazującego całą specyfikę okupacji niemieckiej - byłaby sprawa pomocy Żydom jak i sprawa nie szmalcowników - a obojętnych. Tych, którzy mieszkali dalej, którym nie zabrano połowy pola pod obóz w Treblince. Tym, którzy w ogólnej niemożności wpłynięcia na bieg wydarzeń, we wstęchogarniającym koszarze okupacji losem Żydów nie odczuwali jako losu ludzi. Gdy przedstawimy już liczyć drzewku sprawiedliwych wśród narodów świata zasadzonych w Jerozolimie pomagającym Żydom Polakom - może napiszemy nienapisane książki i zrealizujemy filmy o obojętnych, których wielotysięczną obecność musieli czuć ci, za murami getta, za drutami obozu. I sięgniemy do źródeł tej obojętności.

Lanzmann nie manipuluje świadkami, ani nielicznymi przedstawiicielami katów, ani ocalałymi cudem ofiarami. Oglądając film chce się chwilami protestować wobec okrucieństwa zadawania pytań tym, którzy przeżyli i zmuszenia ich do powrotu raz jeszcze do piekła, z którego wyrzli. Scena w zakładzie fryzjerskim w Izraelu i opowieść fryzjera z Treblinki jest wstrząsająca. Na najwyższy szacunek zasługuje opowieść członka sondu rkommando z Oświęcimia, jego poddanie się obowiązkowi świadczania, jego godność i osiągnięte najwyższym wysiłkiem opanowanie w doprowadzeniu opowieści do końca: do głębi komory gazowej, którą otwierał, by wyjąć ciała zamordowanych. To stanowi treść i miarę filmu SHOAH. I umiejętność Lanzmanna ujęcia tych opowieści nie do

wytrzymania chłodnym, pedantycznym wymaganiem, by reżyser, charakter, organizacja i technika "ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej" zostały wypowiedziane. Wymaganie to film spełnił.

...

Zamiarem moim było zdanie sprawozdania z dyskusji wokół filmu SHOAH. Począwszy od niefortunnego i, jak wykazał Ludwik Lewin /"Kontakt" 7-8/85/, dziennikarsko nierzetelnego artykułu w dzienniku "Liberation" z 25.04.85 r., poprzez polemikę z nim Seweryna Blumęzina, krytykowaną następnie przez Ewę Zarzycką-Berard w tymże numerze "Kontaktu". Laurent Joffrin w swym artykule "Polka na ławie oskarżonych" wywołał oczywiście sprawę "Solidarności" pisząc na przykład: "Czarna legenda Holocaustu, utkana z tej monstrualnej rzeczywistości wskrzeszonej przez Lanzmanna zderzyła się ze złą legendą "Solidarności" zbudowaną z rzeczywistości heroicznej". Łatwo się domyśleć, że dyskusja o filmie SHOAH w samym swym zarodku została zdeformowana oddziaływaniem naszej współczesności. Do tej deformacji wcale nie przyczyniały się niemądre wypowiedzi samego Lanzmanna, który po zrealizowaniu wielkiego filmu o zagładzie swojego narodu poczuł się obdarzony misją demaskowania nie tyle polekości jako synonimu antysemityzmu, co katolicyzmu. Zamiar sprawozdania z dyskusji wokół filmu SHOAH zarzuciłem po przestudiowaniu krajowej prasy oficjalnej gromadzonej w ciągu roku poprzez krzyk o szkalowaniu jaki się w niej rozlegał od paryskiej premiery filmu, któremu poświęcili kreś Urban z Sandusrem wyrokując w "Polityce", że szkalowania nie ma i film można zakupić i pokazać podwładnym, karykaturalność dawała s sobie znać tak silnie, że ze sprawy filmu nic już nie zostało. Sytuacji nie poprawiły elaboryaty Toeplitza, Grzegorzcyka, Kąkola, niezadowolonych dyskutantów po telewizyjnej projekcji fragmentów filmu, którzy poczuli potrzebę ewojs wywoły rozszerzyć w druku. W prasie niezależnej pojawiło się szereg wypowiedzi, wśród nich Dawida Warazawskiego /"Kos" z 3 listopada 85/, a także Jsrzege Turowicza w "Tygodniku Pow-

szechnym" z 10 listopada 85 r., artykuł obszerny, ale pozostawiający uczucie niedosytu. Może na "SHOAH w polskich oczach" - jak głosi tytuł artykułu - trzeba jeszcze poczekać.

List:

GORZKA PRAWDA O ANTYSEMITYZMIE W POLSCE

W dyskusji telewizyjnej po pokazie fragmentu filmu "Shoah", rzekomym reprezentantem Żydów był Szymon Szurmiej. W rzeczywistości pan, a raczej towarzysz Szurmiej jest etatowym Żydem jako prezes Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów, jako dyrektor Teatru Żydowskiego i poseł na Sejm. Tow. Szurmiej ma stały paszport zagraniczny i jeździ na wszystkie międzynarodowe kongresy jako reprezentant Żydów polskich.

Sądzę, że do głosu powinien dojść jakiś bardziej autentyczny przedstawiciel Żydów i przedstawić możliwie obiektywną prawdę. Nie tyle jednak o fragmencie filmu "Shoah", ile szerzej - o a n t y s e m i t y z m i e w P o l s c e .

Pozwolę sobie przedstawić się. Mam lat 79, jestem inteligentem polskim pochodzenia żydowskiego, byłym dziennikarzem. Jako dziennikarz przedwojenny wiem, że liczą się tylko fakty a nie opinie. Zamierzam w poniższym szkicu opisać antysemityzm w Polsce przedwojennej, w czasie okupacji i po wojnie, w ostatnim 40-leciu.

1/ Już w pierwszym roku Niepodległości oddziały wojskowe wracające z Rosji dopuszczały się licznych ekscesów antyżydowskich - /opisał to Iwaszkiewicz w "Ślawie i chwale"/ - co wywołało oburzenie w całym świecie i zwycięska Koalicja narzuciła Polsce Traktat o mniejszościach narodowych. Zobowiązywał on Polskę do udzielenia autonomii i pełnych praw obywatelskich wszystkim mniejszościom narodowym, które stanowiły 1/3 ludności

polskiej. Kiedy tylko Polska okrzepła i jej nowe granice zostały uznane, wypowiedziała ten traktat jako "naruszający jej suwerenność".

Żydzi stanowili 11% ludności przedwojennej Polski z tym, że w miastach procent był znacznie większy /w Warszawie np. 30%/, a w miasteczkach kresowych dochodził czasem do 70%.

W odczuciu Żydów antysemityzm w Polsce przedwojennej był powszechny. Głównym źródłem jego był kler katolicki, który szerzył nienawiść do Żydów już u dzieci, podczas nauki katechizmu. Ta zacieklność i nienawiść kleru kierowana była zresztą również przeciwko "heretykom" chrześcijańskim, jak ewangelikom, mariawitom czy prawosławnym.

Inny jednak był antysemityzm ludu, wynikający z ciemnoty /w Polsce było wtedy ok. 50% analfabetów/, a inny - inteligencji i mieszczaństwa, wynikający z konkurencji w wolnych zawodach i w kupiectwie. Szczęśliwie przedstawiciele Sanacji, zajmował początkowo stanowisko konstytucyjne równości obywateli wobec prawa, ale po zwycięstwie Hitlera powoli przechodził na pozycje faszystowskie i antysemickie. A teraz fakty.

Pamiętam, jak w latach 20-tych Sanacja skierowała do pracy w tramwajach byłego legionistę - Żyda, z orderami za odwagę. Nazajutrz nie wyjechał na miasto ani jeden tramwaj i wobec tego solidarnego strajku dyrekcja musiała ustąpić i zwolnić ówczesnego mianowanego kontrolera.

Mówi się teraz, że Żydzi mieszkali w północnej części Warszawy w dobrowolnym getcie. Nie jest to prawda, bo przesiątny Żyd nie mógł zamieszkać w śródmieściu z tej prostej przyczyny, że gospodarz - katolik nie wynajęłby mu mieszkania, chociaż często stały puste. Dopiero gdy zamożni Żydzi zaczęli budować domy w dobrych dzielnicach, łatwiej było tam zamieszkać.

Mówi się również, że jedną z przyczyn antysemityzmu była obcość obyczajowa Żydów. Dotyczy to ok. 20% tak zwanych chasydów, którzy nosili chałaty, jarmutki, mieli brody i pejsy i źle mówili po polsku. Ale reszta Żydów /wśród których w ogóle nie było analfabetów/ również pogardliwie odnosiła się do chasydów. Ci wyemancypowani Żydzi pragnęli bliższych stosunków z Polakami, ale napotykali na niesłychane trudności. Do sąkół po-

wszelkich przyjmowano Żydów, ale jeśli uczeń - Żyd chciał się zapisać do harcerstwa, spotykał się z odmową. Do gimnazjów państwowych Żydów nie przyjmowano, do prywatnych tylko wyjątkowo. Jedyne w gimnazjum im. Reja /utrzymywane przez gminę protestancką/ było trzech Żydów. A co było po maturze? Początkowo Żydzi szli na uniwersytet lub do Politechniki i kończyli ją bez przeszkód. Ale Żyd, który kończył prawo, nie mógł zostać sędzią ani prokuratorem jeśli nie wychrzcił się. Nic więc dziwnego, że adwokatów - Żydów było tak wielu. O tym, żeby Żyd - prawnik pracował w administracji nie było mowy.

Żyd - maturzysta czy po studiach wyższych był początkowo powoływany do Podchorążówki, którą ja osobiście ukończyłem. Ale już w latach 30-tych pod wpływem polityki rządów, Żydzi po maturze, tak jak Ukraińcy, w ogóle nie byli powoływani do Podchorążówki.

Kryzys ekonomiczny w Polsce zwiększył jeszcze antysemityzm i wtedy doszło do jedyne w Europie pogromu w Prusku, który zaskodził nam bardzo w opinii światowej. Zastrzyła się również sytuacja na wyższych uczelniach. Studenci polscy zażądali numerus clausus, tj. ograniczeń w przyjmowaniu Żydów na wyższe studia a polscy zaczęli stosować terror wobec kolegów. Studentów - Żydów bito pałkami i zmuczano do zajmowania oddzielnych ławek. Temu "gettu ławkowemu" nie przeciwstawili się profesorowie z wyjątkiem kilku, np. prof. Kotarbiński.

Antysemityzm wywołał radykalizację mas żydowskich: prawe skrzydło stanowiły syjonści, którzy widzieli rozwiązanie tylko w emigracji do Palestyny, a lewe - robotnicy, wstępujący do partii socjalistycznej bądź komunistycznej. Ludzili się, że w Związku nadzieckim nie ma i nie będzie antysemityzmu.

Polska prawica ukuła wtedy slogan Żydokomuna identyfikujący te dwa pojęcia, a jednocześnie rozpoczęła kampanię przeciw bogactwu żydowskiemu, pod hasłem "Żydzi w dyktando i oszukują Polaków". Studenci endeccy pikietowali sklepy żydowskie na Marszałkowskiej i rozdawali ulotki z hasłem "Swoje do swego po swoje". Endecja i jej przybudówka ONR wszczęły jednocześnie kampanię przeciw pisarce polskiej pochodzenia żydowskiego jak Tuwim, Słonimski i inni. Poczynając od 1936 r. rząd sanacyjny

flirtował z hitlerowcami, a chcąc uzyskać popularność mas polskich, której nie miał, zaczął przechodzić na pozycje antysemitki. Czytałem niedawno książkę wydaną w Paryżu pt. Juifs en Pologne /Żydzi w Polsce/, której autorem jest dr Paweł Korzec, wykładowca historii polskiej na Sorbonie. Przytacza on wydobyte z tajnych archiwów plany przygotowanych w 1938 r. ustaw antyżydowskich. Ultimatum Hitlera wobec Polski położyło temu kres, ponieważ szukało się pomocy Zachodu.

2/ Napaść Hitlera na Polskę i okupacja były nieczęścią dla Polaków, a przyniosły zagładę Żydom. Niestety, propaganda antysemitka hitlerowców padła na dobrze przygotowany grunt. Mówi się, że w Polsce nie było kolaboracji, ale Niemcy wcale nie chcieli kolaboracji politycznej. Natomiast nie brakło kolaborantów wśród różnych odłamów społeczeństwa polskiego. Na usługach Niemców była niemal cała policja, kupcy polscy chętnie przejęli sklepy żydowskie, a tehsenderzy - domy żydowskie. Wychodził Nowy Kurier Warszawski z tygodniowym dodatkiem, których współpracownikami byli Polacy. "Kurier" od razu zaczął serią rewelacji o aktorach i reżyserach polskich pochodzenia żydowskiego, podając szczegóły, znane tylko ich kolegom. Od nikogo nie można żądać bohaterstwa. To też Żydzi nie wymagali, ani prosili Polaków o pomoc, wiedząc czym to grozi. Ale chcieli, żeby Polak widząc na ulicy Żyda, po zamknięciu getta, udał, że go nie poznaje, albo odwrócił się. Spędziłem część okresu okupacji w Warszawie z fałszywą metryką, ponieważ miałem tak zwany dobry wygląd. Na jesieni 1942 r., na Nowym Świecie, mój kolega szkolny od Kreczwara, Piotr Sobczyński wskazał mnie jako Żyda polskiemu poliojantowi. Ten zaprowadził mnie do X komisariatu na Szpitalnej, a Sobczyński wszedł za nami, żeby dalej zeznawał. Szczęśliwym trafem wykupili mnie przyjaciele i musiałem uciekać do Kżezowa.

Żydzi nie oskarżają tajniaków i szmalcówników, od których można było się wykupić, ale nie mogą przebaczyć takim dobrowolnym i bezinteresownym donosicielom, którzy dobrze wiedzieli, że posyłają ich na śmierć.

Mój ojciec był w getcie, ale niestety dowiedział się o jakimś tajnym wyjściu i zaczął wychodzić na miasto,

żeby sprzedawać odzież i kupować żywność. Nie wiedziałem o tym, bo byłem w szpitalu, chory na tyfus. Po wyjściu ze szpitala dowiedziałem się, że pewnego wieczoru, kiedy wracał do getta, okrążyło go kilku wyrostków i oddało w ręce policji polskiej. Siedział krótko w więzieniu i został rozstrzelany. Te szczegóły podała mi moja ewzagierka, która zanosiła mu paczki do więzienia, a potem uciekła z getta i zapisała się na roboty do Niemiec, dzięki czemu ocalała. A jak wyglądała naprawdę ta pomoc dla Żydów? Ograniczała się do pomagania Żydom z elity intelektualnej, jak np. dyrektor Teatru Polkiego A. Szyfman. Najwięcej z tych, którzy ratowali Żydów i na których część nadzono drzewka w Izraelu /"sprawiedliwi wśród narodów świata"/ to były ich polskie rodziny /najczęściej żony/. Do wyjątków należeli tacy jak dyrektor Ogrodu Zoologicznego, Jan Żabiński, który przechował tam grupę Żydów. Gros tych, co przechowywali Żydów, robiło to za pieniądze. Pewno zasługi miał Kościół, który zrozumiał, że błędził i przechował trochę dzieci żydowskich w klasztorach, głównie dziewczynki a chłopców tylko nisobrzezanych.

3/ Po zakończeniu wojny znalazło się w Polsce ok. 150 tysięcy Żydów, z których większość uratowała się w Związku Radzieckim. Część powracających przejechała przez Polskę nie zatrzymując się i od razu udała się na Zachód. Była to pierwszej emigracja Żydów z Polski. Antysemityzm w Polsce trwał nadal. Setki razy słyszałem, że jedyne, co zrobił dobrego Hitler, to że zlikwidował Żydów. Łądz komunistyczny chronił w pewien sposób Żydów i obsadził nimi wiele ważnych stanowisk wobec bojkotu ze strony inteligencji polskiej. Ale 4 lipca 1946 roku w Kielcach doszło do krwawego pogromu Żydów. Premier Osóbka-Morawski oświadczył ambasadorowi USA, że "za pogrom odpowiedzialne są reakcyjne i klerykalne elementy". Światowa opinia znowu potępiła Polskę i rozpoczęła się druga emigracja Żydów z naszego kraju.

Jednak następne 20 lat to powolne wygasanie antysemityzmu, który staje się czymś obcym i niezrozumiałym dla młodzieży polskiej. Kościół również zmienił radykalnie swój stosunek do Żydów.

Ale przeszody pamiętny rok 1956, po zwycięskiej

wojnie Izraela z Arabami. Uważany za filcsemitę Gomulka toczył wówczas zaciętą walkę o władzę z Mocznarem, stojącym na czele "komunistów narodowych", którzy wysunęli hasło usunięcia Żydów ze stanowisk. Nie widząc innej rady Gomulka przejął wiatr w żagle i wygłosił osławioną nową o V Kolumnie żydowsko-syjonistycznej w Polsce. Również bunt literatów i studentów intelektualistów żydowskich. Telewizja polska weszła haniebny nagonkę na Żydów, zwłaszcza pracujących w dziedzinie kultury. Nie skończyło się na tym. Czystka objęła wszystkich Żydów pracujących w wojsku, nawet lekarzy i farmaceutów. W innych dziedzinach zwalniano tylko Żydów na wyższych stanowiskach, jednocześnie wydalać ich z partii. W przedsiębiorstwie, w którym pracowałem, komitet dzielnicowy partii zażądał od Dyrekcji spisu wszystkich Żydów, a potem zwolnienia albo przeniesienia na inne stanowiska tych, którzy coś znaczyli. Dyrektor rozmawiał osobiście ze wszystkimi Żydami i usilnie namawiał do wyjazdu. Zaczęła się bowiem trzecia emigracja.

Ci Żydzi, którzy zostali, znaleźli się w trudnej sytuacji. Mój kolega zakołny od Kruczmara, kierownik tkalni, musiał na publicznym zebraniu potępić syjonistów - agresorów. Ale mini żony katoliczek i dwis ochrzczone córki. Propaganda w telewizji zrobiła jednak swoje i antysemityzm wzógł się na nowo. Starsze jego córka, dr etnografii robiąc ankietę na woi, ustąpiła: "Nie, pani nie powiem, bo pani jest Żydówką".

Kasztę Żydów wyrugowano ze stanowisk w 1976 r. i wtedy nastąpiła czwarta, niewielka emigracja.

Obecnie antysemityzm znou wygasa u młodych, ale stare żubry dalej twierdzą, że wszystkiemu winni są Żydzi, chociaż zostało ich tylko 5 tysięcy i to samych starców.

Na Węgrzech w 1946 roku było 80 tysięcy Żydów i dziś jest nadal 80 tysięcy. Ale na Węgrzech nie było antysemityzmu przed wojną i nie było po wojnie.

Koszalińskie seminarium „SACRUM W SZTUCE”

W Wyższym Seminarium Duchownym w Koszalinie odbyło się dnia 11 listopada 1935 r. sympozjum na temat „Sacrum w sztuce” prowadzone przez wybitnego teoretyka i krytyka sztuki prof. Jacka Woźniakowskiego. Poza Jackiem Woźniakowskim referaty wygłosili krytycy sztuki Janusz Bogucki i Aleksander Wojciechowski oraz poeta ks. Jan Sochoń. W seminarium aktywny udział wzięli: Ordynariusz Diecezji Koszalińsko-Kołobrzelskiej ks. bp Ignacy Jeś, księża profesorowie i alumni Seminarium Duchownego w Koszalinie, duszpasterze środowisk twórczych, artyści plastycy i krytycy sztuki z Polski. Rozważano problemy teoretyczne, jak i praktyczne: zagadnienia i działania duszpasterstwa środowisk twórczych. W kościele Podwyższenia Krzyża Św. otwarto Krajową Wystawę Sztuki inspirowaną duchem chrześcijaństwa, zorganizowaną z dużym rozmachem przez młodą historykę sztuki Ewę Kowalską. W wystawie uczestniczyli artyści z całej Polski różnych pokoleń i różnych orientacji artystycznych prezentując malarstwo, grafikę, rysunek i aranżacje przestrzenne. Warto podkreślić spory ilościowo udział artystów miejscowych oraz współuczestnictwo organizacyjne Klubów Inteligencji Katolickiej Koszalina, Słupska i Szczecinka.

André Glucksmann

O POST-TOTALITARYZMIE

Klęski naszego stulecia wynikają z powtarzającą się woią odmowy wyobrażenia sobie tego, co niewyobrażalne. Od 1914 roku elity europejskie nie były w stanie przewidzieć, że pierwsza wojna światowa to zbiornik namobójstwa Europy. Fakt ten ujawnia brak wysiłku intelektualnego by przeczuć, przewidzieć i - jeśli to możliwe - zapobiec niewyobrażalnemu.

Wojna nie była w Europie niczym nowym. Nowy natomiast był fakt, że najbardziej cywilizowane narody świata, a w każdym razie te, które za takie się uważają, chciały prowadzić wojnę do końca nie zważając na konsekwencje; na końcu pierwszej wojny światowej była druga wojna światowa i upadek Europy; moralny, intelektualny i społeczny.

Kiedy Bruno Bettelheim, psycholog, wyszedł w 1945 roku z nazistowskiego obozu koncentracyjnego i przyjechał do Stanów Zjednoczonych, zrozumiał, że nie potrafi przekazać tego, co wie, nie potrafi opisać grozy jaką przeżył nawet tym, którzy walczyli o jego wyzwolenie. Obozy koncentracyjne jak i sama wojna były zepchnięte w głęboki cień niewyobrażalnego. Zabrakło intelektualisty w każdym dzielnym człowieku, by wyobrazić sobie niewyobrażalne póki czas.

Zauważmy na przykład tę wysublimowaną delikatność, która każe nam zamykać za murami ludzi starych. Za murami egoizmu i barierami świadomie podtrzymywanej niewiedzy. W dyskretnej apartheidzie, gdzie przetrzymywani są "starszy" odnajdujemy nauzą okłonność do odmowy wyobrażenia sobie tego, co niewyobrażalne - w tym wypadku naszej własnej śmierci.

Przeżyłem wiosnę 61 roku w malej wiosce francuskiej, która właśnie głoszona na lewicy, choć tradycyjnie wybierała prawicę. W tym samym czasie pewien parobek z pobliskiej fermy zasnął tam, gdzie zwykł był

zaspisać. O udził się rano z odarżonymi nogami, które trzeba było kłopotować. Reakcja wioski, która stała się właśnie "postępową" i głosiła na lewicy /trzeba, by wreszcie rząd zrobił coś dla biednych... / była dokładnie żadna. Usniano, że to sprawa władz, lekarzy - ale nie sąsiadów. Niwycieralnie zdarza się także przed naszymi drzewami, ale odcyżamy je wtedy do jakiejś odległej instancji.

Przypominam sobie dyskusję w gronie księży, przy której był także obecny Maurice Clavel. Każdy z nich w jakimś momencie życia umiał zachować się jak intelektualista, przeciwstawiając się ideom gotowym, dając dowody odwagi duchowej i fizycznej; nawet ryzykując życiem. Postawiłem im jedno pytanie: "czy wierzycie w istnienie diabła?". Tylko Maurice Clavel odpowiedział - tak. Diabeł stał się niwycieralny, chyba że wyobraża się go sobie jak u Walta Dientysa - z kopytkami, trójzębem i rogami na głowie.

Największy pisarz niemiecki w okresie nazizmu, Thomas Mann, pisząc książkę o Niemczech, szukając odpowiedzi na pytanie "jak mogło się to przydarzyć narodowi o takiej kulturze, o tak rozwiniętej cywilizacji?" zatytułował swą książkę "Doktor Faustus". Starł się rozszyfrować nasz pakt z diabłem.

Nie ma nic uspokajającego w tym, że diabeł stał się niewidzialny i bezwonne, że diaboliczność umyka naszemu myśleniu. To jest problem tak dla ludzi wiary jak poza nią. Dla Michnika i dla Wałęsy. Może trzeba wrócić do tej myśli Kartezjusza, że należy myśleć o bytach możliwych, podejmując niepokojącą ideę Boga oszustkiego, geniusza zła. Być może dążąc do prawdy oie da się uniknąć takich zawrotnych hipotez. Trzeba nauczyć się i ośmielić wyobrazić sobie najgorsze.

Ważny na przykład problem totalitaryzmu, który naznacza sobą aktualne wydarzenia. Problem ten stał się powodem znaczącego rozjeżdżenia się francuskich polityków i intelektualistów. Zuczęło się to od pęknięcia, jakie zarynowało się między prawicą polityczną a intelektualistami: tego samego wieczora, gdyiscard d'Estaing, prezydent republiki, przyjmował w Paryżu Breżniewa - odbyło się kontr-przyjęcie. Francuscy intele-

ktualiści wszystkich odcieni politycznych, od Sartre'a do Ionesco przyjmowali dysydentów wszystkich orientacji. Już za rządu lewicowego pekniecie to pogłębiło się, gdy sformułowany został i podpisany przez intelektualistów w najszerszym znaczeniu tego słowa /naukowców, dziennikarzy itp./ protest w sprawie stanowiska rządu socjalistycznego wobec zamachu w Polsce 13 grudnia 81. Ta petycja do władz była czymś więcej niż petycją: oznaczała rozcięcie się intelektualne.

Elita polityczna wykazuje całkowitą niezdolność zrozumienia totalitaryzmu. Raymond Aron zwrócił uwagę na złudzenie, jakim ulegają zachodni specjaliści w kontakcie ze specjalistami sowieckimi sądząc, że mają do czynienia z taką jak oni nami kategorią specjalistów, ze swymi alter-ego. Nasze osobistości łatwo zapominają lub po prostu nie wiedzą, że tyciorycy przywódców sowieckich nie mają nic wspólnego z tyciorycami absolwentów francuskiej Państwowej Szkoły Administracji. Ekspertsi prawicowi i lewicowi na smiałą wkładają nam do głowy, że Rosja jest krajem zapóźnionym, że socjalizm sowiecki nas nie dotyczy, gdyż w gruncie rzeczy jest to socjalizm ludzi prymitywnych, gospodarka analfabetów, przyszłość, którą mamy daleko za sobą i która nie może się stać naszą przyszłością.

Wesmy ostatnią książkę Régis Debray, o jakie niewinnego doradcę obecnego księcia. Rozwija on bardzo prostą ideę, a mianowicie, że wszyscy intelektualiści, wszyscy w ogóle, którzy interesują się tym, co dzieje się w Europie wschodniej - są zwolennikami Raegana. Nie zauważają bowiem, że z dwóch imperiów, które zagrażają Europie, jedno - czyli imperium amerykańskie - jest w pełni sił, a więc groźniejsze, drugie - słabe, ampużne, w pełnym rozkładzie, bierne, przestarzałe, nieruchawe, naukowo rozpaczliwe, przemysłowe chaotyczne - czyli, oczywiście, imperium sowieckie. Trzeba więc być wyjątkowo reakcyjnym /czyli być Reaganista/ by wyrazić sobie, że z tej wschodniej strony może nam ockolwiek zagrażać.

Rzeczywiście nie jest łatwo wyobrazić sobie to, co dzieje się w Europie wschodniej, w Związku Sowieckim, w imperiach totalitarnych w ogóle. Nie łatwo - bo nasze kryteria zawodzą. Nie łatwo - ponieważ wnioskując

w oparciu o własne doświadczenia, o to, co dzieje się we Francji - nie możemy niczego zrozumieć. Obsesją naszych technokratów - tych z lewicy i tych z prawicy - są modele. A więc jest model technologii, model ekonomiczny i rozwoju, który pozwala stwierdzić, że kraje wchodzące są zaspokojone, że ilość wynalazków w Związku Sowieckim jest mniejsza, niż była we Frankistowskiej Hiszpanii itp. Choć ZBlk wysyła w przestrzeń satelity i spatniki - nie jest zdolny do porządnego budowania domów. Z tych danych wyprowadza się pośpieszny wniosek, iż trzeba być skłonym by sądzić, że zagraża nam taki kraj, który depcze w miejscu.

Człowiek z Cro-magnon nie stanowi zagrożenia dla osób tak cywilizowanych jak ty i ja!

Drugim rozpowszechnionym przeświadczeniem związanym z totalitaryzmem jest przekonanie o jego krwawym charakterze: obozy, masowe mankry... Tymczasem ten szekspirowski model sprawdza się tylko w początkach. Dziś mamy go w Wietnamie z jego obozami koncentracyjnymi. Jeszcze bardziej mamy go w Kambodży. Nsządzie tam, gdzie wprowadza się reżym socjalistyczny. Ktoś naiwny posie z optymizmem i do tego powie prawdę, że nie ma krwawej łani w Polsce, na Węgrzech, w Czechosłowacji, prawdopodobnie nie ma jej i w Związku Sowieckim, choć to trudniejsze do sprawdzenia. Cała ta tragedia Gulagu należy do przeszłości. Odkrywamy Gulag wtedy, gdy przotał już letnieć - mówi Régis Debray. Przyszłość on, że w Związku Sowieckim jest 5000 więźniów sumienia zamykanych często w szpitalach psychiatrycznych. Ale jak się ma tych 5000 do 7 milionów Ukraińców unicestwionych w 1933 roku? Mamy więc dzieło do czynienia z systemem w rozkładzie, który nie stanowi już zagrożenia. System ten nie żywi się już ekspancją ani krwią, rozkłada się sam, wystarczy tylko czekać i nie mieszać się. Ten kwietystyczny optymizm jest w rzeczywistości oparty na obojętności jest wspólny dla Régis Debray i Raymond Barre'a.

Podsumujmy: utrwaliły się w naszych umysłach dwa modele funkcjonowania systemów społecznych: model ekspansji /trudno się czuć zagrożonym lub kuszonym przez

ekspansję ekonomiczną i dobrobyt sowieckich obywateli/ oraz model powiedzmy szekspirowski, kierujący się prawem krwi: rządzą zabijając. Wszyscy wiedzą, że ten model może trwać, ale nie może trwać wiecznie. Że w końcu reżym oparty na walce do śmierci wszystkich obywateli kończy się samozniszczeniem. Brakuje mu jakiegokolwiek elementu równowagi. Jeżeli każdy może zabić każdego - reżym skazany jest na samozniszczenie, nie jest więc groźny dla innych.

Takie rozumowanie - zarówno spekulacje na temat zapóźnienia ekonomicznego, jak fascynacja krwawym mechanizmem - przeszkadza dostrzec zagrożenie, które istnieje dziś i zrozumieć jego specyfikę. Właśnie dlatego tak naelukują odważnych głosów ze wschodu, które objawiają nam to, co niepojęte. Uczą wyobrazić sobie niewyobrażalne. Tłumaczą, że istnieje ewolucja totalitaryzmu, że epoka wielkich czystek i masakry całych narodów czy grup społecznych minęła. Przynajmniej tam, gdzie socjalizm istnieje już od sześćdziesięciu lub czterdziestu lat.

Intelektualiści dysydenci odkrywają więc przed nami to dziwne społeczeństwo, które nie jest już oparte na rozlewie krwi, ale które nie jest także oparte na rozwoju i szczęściu obywateli, w którym nie ma wolnych wyborów i w którym władza obywateli się bez poparcia społecznego. Ale które nie jest już oparte na takim terrorze, że policja świtem zabiera byle kogo, niemal wszystkich. Jest to społeczeństwo już ustabilizowane, społeczeństwo, które trwa, choć funkcjonuje inaczej niż u nas, i stąd właśnie pochodzi zagrożenie: na dłuższą metę funkcjonowanie takie oznacza koniec kultury europejskiej.

Totalitaryzm zmienił się od czasów Hitlera i Stalina. Lecz zmienić się - nie oznacza utracić siły. W mej książce zatytułowanej "Głupstwo" /"La Betise"/ zebrałem cechy wyróżniające ten nowy etap, który dysydenci czescy nazywają "post-totalitarnym". Zasadą tego nowego etapu jest zastąpienie morza krwi - morzem kłamstwa i niedoinformowania całego społeczeństwa. Propaganda nie dąży już do przekonania obywateli, ale zmusza do życia w kłamstwie. To jest myśl fałszywa, ale

nieobecność myśli narzucana jest obywatelom. Gdy telewizja klamie w Czechosłowacji czy w Polsce, władza nie oczekuje, że obywatele będą w to wierzyli, ale choć, by nie wierzyli także w nic innego. Obywatel powinien oddać władzy sferę informacji i zobowiązać sam siebie do niszczenia o sprawach, które należą do władzy i tylko do władzy. Rządy komunistyczne nie upierają się już przy narzucaniu idei fałszywych, lecz narzucają nieobecność idei. Chcą oduczyć od myślenia.

I właśnie dlatego tak nas porusza odrodzenie religijne w Polsce, czy wysiłek kilku profesorów w Czechosłowacji organizujących w prywatnych mieszkaniach wykłady narażone na najście policji, które mają na celu zachowanie obyczaju myślenia. Mają oni nadzieję, że nadejdzie dzień, w którym społeczeństwo będzie miało potrzebę odwołania się do tych kilku ludzi, którzy znają teksty i umieją je komentować, którzy umieją kształtować własne poglądy w oparciu o zasoby własnego umysłu i europejskie metody intelektualne. W sntotalitarnych rewindykacjach mieszkańców Europy wschodniej, w ich woli walki o prawo do modlitwy, do myślenia, o prawo do strajku, do informacji, do swobodnej wymiany idei, w tych elementarnych żądaniach wolności chodzi po prostu o europejską kulturę.

Po upływie pewnego czasu -- mówią nam dysydenci -- człowiek oducza się od myślenia, oducza się modlić, zastanawiać się, zdobywać informacje i dyskutować o nich - i to właśnie oduczanie się stanowi najwyższe niebezpieczeństwo. Najgroźniejsze jest nie to, że jest się karmionym fałszywymi ideami, lecz to, że traci się zdolność wyrabiania sobie własnej opinii. W ten sposób totalitaryzm dociera głębiej niż do głębi ludzkiego ciała, dalej niż do jednej generacji dosięgając i zaturując to, co ludzie przekazują swoim dzieciom.

W Europie każdy wieśniak, każdy przeciętny obywatel utrzymuje wraz z tradycją zdolność rozumowania, obliczania swych wysiłków, dyskutowania o celach tych wysiłków. To znaczy - umieszczania swego codziennego życia w dalszej perspektywie, a także podejmowania własnych decyzji. Ta właśnie zdolność formułowania osądu może ulec zatraceniu. Społeczeństwa Europy wschodniej

nie są naszą przeszłością - ale mogą stać się naszą przyszłością, nowym sposobem życia i nowymi zasadami współżycia społecznego według ewangelii homo sovieticus. Demokratyczny sposób życia zbiorowego zakłada, że każdy ma swe własne prawa i obowiązki i że prawa jednej osoby kończą się tam, gdzie zaczynają działać prawa drugiej. Istnieje prawo własności, prawo do poglądów i ich przekazywania, prawo do strajku. Prawa są różne, moralne i materialne. Problem demokracji polega na ustalaniu granic - tak trudnych do spreeczowania, jak złożonych i ruchomych - między prawami jednego i prawami drugiego. Tu rozgrywa się całe życie demokracji, jej wzloty i jej konflikty, tu mieści się groźba jej upadku.

Właściwością społeczeństw rewolucyjnych jest to, że każdy ma prawo zamordować drugiego np. przez denuncjację... Ale ta walka na śmierć i życie trwa tylko pewien czas. Nie może trwać wiecznie, bo autodestrukcyjnie stanowi trwałą zasadę funkcjonowania społeczeństwa. Właściwością społeczeństw post-totalitarnych, to znaczy tych, które zachowują wszystkie groźne cechy totalitaryzmu, choć terror zostaje złagodzony, osłodzony, a więc zasadą istnienia społeczeństw post-totalitarnych jest; że każdy ma prawo do swej szczypty głupoty pod warunkiem nie wchodzenia w głupotę sąsiada. Respektuje się głupotę tak, jak w społeczeństwie demokratycznym respektuje się prawa. Istnieje system wzajemnych względów dla niekompetencji: od nikogo nie żąda się umiejętności, wymaga się natomiast, aby nikt nie podważał niekompetencji zwierzchnika, szefa obok, a nawet niekompetencji podwładnego. Jedną z głównych przyczyn pijaństwa w Rosji jest to, że w społeczeństwie sowieckim nie można krytykować przełożonego bez usprawiedliwiania się. Najprostszym wytłumaczeniem jest pijaństwo. A więc najpierw się pije - potem protestuje. Szef przechodził nad tym do porządku dziennego, jest przecież taki sam jak my: ledwo trzyma się na nogach...

Ta zasada pokojowego współżycia głupoty, obcego sąsiedzowania ze sobą małych prywatnych pijaństw, deliriów indywidualnych nie jest łatwiejsza do stosowania, niż koegzystencja wolnych jednostek w społeczeń-

stwie demokratycznym. Władze starają się o to, by zasady były przestrzegane. W systemie totalitarnym nadzorują i zamykają tych, którzy ośmielają się podważać zasadę właściwego podziału głupoty. Precz z kolporterami Biblii i zakazanej poezji! Zajmie się nimi policja, by ochronić prawo każdego obywatela sowieckiego do zagrożenia się, do przycupnięcia we własnej głupocie bez zakłóceń ze strony niewiernych, czyli dysydentów, którzy mogliby niepokoić te martwe dusze. Kossyjski rząd daje po ojcowsku każdemu obywatelowi możliwość zagrzebania się w małym, indywidualnym grobie.

Nasza niezdolność wyobrażenia sobie tu, na Zachodzie, że ludzie mogą żyć, ale żyć nie tak jak my - stanowi dziś najgroźniejszą formę niemożności wyobrażenia sobie niewyobraźalnego. Równie szkodliwą jak to, że w 1914 r. wszyscy pragnęli wojny do końca, jak to, że w latach 1940-44 nikt nie wyobrażał sobie lub nie chciał wyobrazić co dzieje się w krematoryjnych piecach.

Dzielną, przyzwoitą ludzkie tłumaczy nam dzisiaj, że głównym niebezpieczeństwem jest ekspansja amerykańskiej supertechniki, a kraje, które nie są zdolne do takiej ekspansji, które są technologicznie zapóźnione i które nie są już żadne rozlew krwi uchodzą za takie, które nie stanowią dla nas żadnego niebezpieczeństwa. Do takiego wnicsku dochodzi na lewicy - Régis Debray, na prawicy - Raymond Barre.

Myślę, że nasze zamroczenia, że tragicomedia naszej egzystencji wynikają z przedawkowania podobnych środków uspokajających. A przecież intelektualista w każdym z nas tylko tym odróżnić się może od zawodowego uspokajacza, że ośmieli się wyobrazić sobie, a może nawet przewidzieć niewyobraźalne.

André Glucksmann - jeden z francuskich "nowych filozofów" wydał w 1977 r. książkę "Mistrzowie od myślenia" /"Les maîtres penseurs"/ zaś Bernard-Henry Lévy - "La barbarie a visage humain" /"Barbarzyństwo o ludzkim obliczu"/, która tropiła źródła totalitaryzmu także w myśli filozofów niemieckich /Fichte, Hegel, Marx,

Nietzsche/. Redówóó ideowy Glucksmanna sióga paryskiego maja 68, tej szczególnej rewolucji kulturalnej, która powierzchównie wyrażała się lewactwem, w głóbszym przeżyciu ujawniała dużą wrażliwość moralną wobec współczesnego świata, bliską światopoglądowi rsligijnemu. Nic więc dziwnego, że Glucksmann okazał się gotowy na przyjęcie - wbrew panującemu jeszcze w początkach lat 70-tych dyktatowi lewicy intelektualnej - na przyjęcie świadectwa rosyjskich dysydentów, a przede wszystkim Solżenicyna i jego "Archipelagu Gułag". "Nowi filozofowie" nie pretendują do miana filozofów /przydomek ten nadano im w czasie ich częstej obecności - pod koniec lat 70-tych - w órodkach masowego przekazu, gdzie także - poza książkami - głosili swoje świadectwo/, lecz, jak powyższy tekst Glucksmanna wskazuje - nadają wysoką rangę określaniu "intelektualista", które okrsła misję, staje się powołaniem, a nie tylko określnism wykształcenia, rangi umysłowej czy przynależności do jakiejś grupy zawodowej. Andró Glucksmann jest jednym z tych, coraz liczniejszych dziś intelektualistów zachodnich, którzy rozumieją, że bez Europy wachodniej - Europa jest amputowana.

P. Ereste

TRZYDZIEŚCI LAT PO „ARSENALE”

W lipcu 1985 roku minęło trzydzieści lat od otwarcia Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, która przeszła do historii pod nazwą wystawy w Arsenale. /Otwarcia dokonano 21.VII.1955/. Co w tym wypadku oznacza trzydzieści lat? Oznacza, że ktoś, kto urodził się w roku 1955 może być obecnie dojrzałym artystą. Oznacza, że ktoś, kto dzisiaj ma lat czterdzieści, bo urodził się w roku 1945, nie mógł jeszcze świadomym okiem oglądać wystawy w Arsenale. Oznacza to również, że żadna z tych osób nie mogła się nigdy zorientować, czym naprawdę była wystawa w warszawskim Arsenale, gdyż po 1955 roku nie ukazała się na jej temat żadna dobra i obficie ilustrowana publikacja. Krążą więc legendy i bezkarnie hulają interpretatorzy, mający nad ewymi czytelnikami czysto tę przewagę, że wystawę w Arsenale pamiętają, ale których pamięć odznacza się dziwną giętkością. O interpretatorach za chwilę. Zaczniemy od pytania o legendy. Dlaczego krążą? Toć mnóstwo ogromnych wystaw żyje już tylko w dokumentacjach. Tymczasem wystawa w Arsenale nie może żyć nawet w swym własnym katalogu, bo już on stał się przedmiotem manipulacji, wskutek czego wybór reprodukcji w nim zamieszczonych nie jest w pełni reprezentatywny. Legendy krążą z prostego powodu: "Arsenal" stał się hasłem do "odwilży" - początkowo kulturalnej, zaraz potem politycznej i epokowej. W dodatku - zdarzenie było w polskiej kulturze nietypowe. Mając na uwadze nasze tradycje można by sądzić, że takim hasłem stanie się książka lub sztuka teatralna. A tu: wystawa plastyczna... /Jednak przypomnijmy, że pojęcie "odwilży" wzięte się z powieści Ilji Erenburga "Odwilż", której bohaterem był malarz/.

Historia recepcji legendy "Arsenaku" jest ciekawsza, niż sam powód powstania legendy. W roku 1966 wy-

stepuje na aronie życia artystycznego grupa "Wprost".
Powołuje się ona na tradycję "Arsenału". Chwila historyczna jest nieporównywalna z tym, co dzieło się jedyności lat wcześniej. Wystąpienie grupy "Wprost" może być odebrane tylko jako "memento". Wprawdzie za dwa lata rozszalała się burza, ale jej skutki okazały się saskakującą różną od tego, czego można by oczekiwać: w latach siedemdziesiątych sens działalności "Wprost" jeszcze wyraźniej sprowadza się do roli "memento", niż w chwili powstania grupy.

Z grupa "Wprost" wiąże się niegdyś entuzjasta wystawy w Arsenale - krytyk Andrzej Osęka. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych publikuje on cykl artykułów, zebranych następnie w książce "Poddanie Arsenału", wydanej w roku 1971. Już wtedy "Arsenal" należy do legendy, ale ta legenda żyje tylko w pamięci nielicznych /z pewnością nie wszystkich/ byłych uczestników wystawy, w pamięci Andrzeja Osęki i w pamięci "wprostowców". Poza tym nikogo nie obchodzi. Mało też obchodzi tytułowe "poddanie". Dla Osęki ma ono posmak osobistego dramatu, dla większości czytelników jego książki jest faktem bez znaczenia. Istotnie, trudno sobie wyobrazić gorzszy moment wydania książki Osęki, niż rok 1971. Ale taki jest los idących pod prąd.

W roku 1975 ukazują się dwie książki poświęcone najnowszej historii malarstwa polskiego: Aleksandra Wojciechowskiego "Młode malarstwo polskie 1944-1974" i Bożeny Kowalskiej "Polska awangarda malarska 1945-1970". W niezbyt obszernych fragmentach poświęconych wystawom w Arsenale sankcjonują one rozpowszechniane w tym czasie poglądy, że "Arsenal" był epizodem bez poważniejszych konsekwencji /Wojciechowski/ albo wręcz przedłużeniem socrealizmu /Kowalska/, wobec czego nie mógł mieć żadnej siły zapładniającej. Jest paradoksem, że sam Osęka przyczynił się do zdeprecjonowania historycznej roli "Arsenału", sugerując bankructwo jego idei. Ale Osęka z jakiej innej pozycji występował niż Wojciechowski i Kowalska! Osęka pisał z pozycji zawiadzonego wysławcy /inna sprawa, czy słusznie świadzonego/, gdy Wojciechowski i Kowalska wypowiadali się jak simon kalkulatorzy, którym "Arsenal" zawadzał w ich rachubach, mając harmonijny obraz "nowoczesności".

Tak więc w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych "Arsenał" wydawał się pogrzebany. Wbrew temu koniec dzie-
sięciolecia przynosi nagłe ożywienie zainteresowania
"Arsenałem". Zainteresowanie to przejawiają młodzi ar-
tyści, którzy wystawy pamiątek nie mogą, ale wydają się
nie dowierzać ani Wojciechowskiemu, ani Kowalskiej, ani,
co ciekawsze, nawet samemu Osęce. Pamiętamy, że dawni
arsenałowcy są już teraz często profesorami Akademii.
Ich uczniowie mogą czerpać wiadomości o "Arsenale"
wprost ze źródła. Bezpośredni przekaz gra dla nich wi-
docznie większą rolę niż słowo pisane. Oczywiście An-
drzej Osęka byłby też kompetentny, ale on w tym czasie
milczy o "Arsenale".

Zdawałoby się, że sierpień 1980. powinien się przy-
czynić do jeszcze większego wzrostu zainteresowania
"Arsenałem". Tak się jednak nie dzieje. Wprowadzie w ro-
ku 1981 na łamach tygodnika "Kultura" toczy się dyskusja
o wystawie w Arsenale, o jej skutkach i odniesieniach
do chwili bieżącej, ale jakoś ta dyskusja się rwie,
wlecze, jakoś rozmija się z rzeczywistymi problemami
środowiska artystycznego. /Barbara Majewska: "Zamiast
recenzji" - 15.II.81, Jacek Antoni Zieliński: "Na przy-
kładzie Arsenalu", Wanda Siedlecka: "Zamiast polemiki",
Stenislaw Rodziński: "Pragnienia i siła przebicia" -
- 29.III.81, Andrzej E. Seroczyński: "Na marginesie po-
lemiki" - 10.V.81, Jacek Antoni Zieliński: "Puste miej-
sca w świadomości artystycznej" - 13.IX.81/. Może słaby
odzew w środowisku dziwił dyskutantów, ale dziwny właś-
ciwie nie był. Radykalizm "Solidarności" likwidował
atrakcyjność tradycji "odwilży" z okresu 1955-56, roz-
palał nadzieje na zmiany dalej posunięte i trwalsze.
Inaczej toczyła się wówczas historia, porównania z "od-
wilżą" wydawały się niepotrzebne i nietrafne. Ale minę-
ło parę lat obfitujących w wiadome zdarzenia. I oto
roku 1985 znowu powracają pytania o "Arsenał" i znowu
stawiają te pytania artyści najmłodsi. Dopiero teraz
można też spokojnie sięgnąć do starych numerów warsza-
wskiej "Kultury" i ze zdziwieniem stwierdzić jak wiele
słusznych i aktualnych myśli zawierają artykuły ze wspaniałej
dyskusji, wyjąwszy niepoważny głos Andrzeja E.
Seroczyńskiego. Barbara Majewska pisała w swym artykule

inicjującym dyskusję:

"Jak to się stało, że te obrasy przetrwały, wczesne płaskie lata, że ci malarze nie dali się wciągnąć w grę pozorów i w kierunki sztuki, które jak sądziali i wciąż zapewniali, specjalności - są gwarancją szlachetnego życia wiecznego osiąganego metodą wiecznego medytowania.

Nie znajduję innego wytknięcia tego sposobu, jak to, /.../ że polega on nie na wierności formie malarzkiej, lecz na wierności postawie artystycznej /.../ Na czym polega zaangażowanie arsenalożowego malarstwa oglądane z dzisiejszej perspektywy? Mniej ważne stały się jego czasowe uwarunkowania, ówczesne możliwości. Mniej ważne po co sięgano, odchodząc od neorealizmowego naturalizmu - po Picassa, Guttusa, malarstwo meksykańskie czy inne wystawy i reprodukcje, które były młodemu malarzom dostępne. Ważne było to, że malarstwo, bez względu jaką formę, jakim wiorami sobie posługiwało, było protestem przeciw odcinaniu sztuki od rzeczywistości za pomocą klanstwa i pozorów, strapat wartości. Od rzeczywistości - a więc od siebie samego, od twórczego podmiotu".

W poszukiwaniu prawdy sięgnijmy do oryginalnych wypowiedzi byłych arsenalożów. Ozuje się w nich autentyczność ówczesnych decyzji i ich motywacji, autentyczność, która z jednej strony skłania nas do mierzenia takich decyzji miarą realiów tamtych dni, a z drugiej upoważnia do stosowania wobec nich bezwzględnych kryteriów estetycznych. Przypomnijmy dwie, chyba najważniejsze, ze wspomnianych wypowiedzi.

Y. Marek Oberlander, krótko przed śmiercią w lipcu 1978 roku, napisał tekst pt. "Autoportret", który opublikowała wrocławska "Odra" w numerze 4 z kwietnia 1980 r. Czytamy tam między innymi:

"W latach 1948-1953 studiuję w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest to okres ostrych dyskusji i starć ideologicznych między teorią socrealistyczną a różnymi innymi tendencjami w sztuce europejskiej i światowej. Dyskutuje się szczerze o teoriach postępujących i wstecznych w sztuce, o wstecznych i postępujących tradycjach. Na naszej skórze, i tak już niemało pokaleczona przez wojnę, odbywają się dość gwałtowne i bo-

leone pojedynki pedagogiczne. Kodząc studia, opuszczam uczelnię i jestem tymi harcami i tą atmosferą całkiem zaznajomiony. /Otrzebuję niemało czasu, aby wyostać się z tego zachodzenia, odcyścić z tej masy, wyswoić z smętu i jęgotu nieustannych starć. Mam wrażenie, że jednym służę one do załatwienia prosaicznych problemów i potrzeb życia codziennego, innym - do dominowania i rządzenia. Szadko natomiast są to dyskusje o prawdziwych problemach sztuki.

Wniosek jest prosty: trzeba wierzyć raczej sobie niż innym, swoim predyspozycjom, intuicji, odczuciom, własnym sądom. Jestem trwale uodporniony przez scenę-pionkę "antydoktrynalną", "antytearyjną".

Wznowione w czasie studiów przyjaźnie umożliwiają szersze rozmowy, wymianę poglądów, realizację niektórych projektów twórczych. Postanawiamy pracować razem, usy-kujemy wspólną pracownię, organizujemy wyjazdy plenerowe. Chcemy wystawić nasze obrazy, porównywać je z dziełami innych kolegów, między którymi są oczywiście nasi wosorajsi profesorowie. Pragnemy być malarzami i szu-kamy każdej okazji, każdej umiarkowanej okazji, by zaprezen-tować się niezależnie, samodzielnie, poza wyst. wami ek-rygowymi i ogólnopolskimi.

Festiwal Młodej Sztuki w Warszawie w roku 1955 jest właśnie taką wymarszoną okazją do zrealizowania wyst. wy-idea to rodzi się pewnego wieczoru w moim małym poko-liku przy ul. Okólnik. Jesteśmy w czwórce: Elżbieta Gra-baka, Janek Dzięciorek, Jacek Sienicki i ja /podaję ten szereg, ponieważ doświadczenia nosy, że pamięć ludzka jest często zawadna, że fakty deformują się, a sdeformowane ulegają szybko mitologizacji i potem bardzo trudno je odmitologizować/.

Wystawa odbywa się w "Arsenale". Jest ona, moim zdaniem, ważnym sjawickim głętego, że forsowane po-wojnie pokolenie młodych /które trudno pojąć o prze-wrotną wrogość do ustroju społecznego/ odawia doktry-nom artystycznym kredytu zaufania i prawomocności. "Arsenal" udowadnia to, co jest skądinąd oczywiste: ty-liko prawda wewnętrzna artysty tworsy autentyczną sztukę. Tworsy ją nawet wtedy, jeśli środki wyrazu są ubo-gie /co zarsuchają mi w krytyce "Napiętnowanych" i z czym

również teraz się nie zgadzam/. /.../

"Arsenał" z perspektywy dwadzieściu dwóch lat to dość odległa historia, ale "Arsenał" na żywo, na gorąco to bolesne, gorzkie doświadczenia i alienacje cierpienia. Stratedzy środowiskowi często postugują się bardzo płaskimi argumentami w celu dyskredytowania nas. Szczególnie niektórych - organizatorów i aktywnych uczestników wystawy. Sądzącą te wyniszczone łamańce nieścisłości, które rodzą się w głowach ludzkich".

II. Jan Działdora: "O Arsenale". Fragmenty wypowiedzi opublikowanej w "Biuletynie Rady Artystycznej ZPAP" nr 2/1979:

"W rozmowach, w dyskusjach i publikowanych omówieniach wystawy w Arsenale i tzw., jak się wtedy mówiło, ruchu młodych, wyróżniają się dwa rodzaje opinii:

- 1/ Arsenał stanowił odzew oficjalnej polityki kulturalnej i był przez nią sterowany.
- 2/ Arsenał był pozbawiony postulatów formalno-artystycznych i konstruktywnego programu artystycznego.

Opinie te miały charakter krytyczny i wyrażały chęć zdeprecjonowania arsenałowego wydarzenia, jako wydarzenia znaczącego w powojennych latach polskiej sztuki.

Żeby odpowiedzieć na pierwszą grupę wyrażanych opinii trzeba wrócić do czasu, w jakim rodziła się idea wystawy. Grupka artystów, przeważnie malarzy oraz krytyków, która zainicjowała zorganizowanie wystawy, to grupka ludzi, ówczesnych komunistów, członków Partii lub Zetempowców, która na podstawie własnych doświadczeń przeżyła kryzys, synkity z ich osobistego zaangażowania ideowego i konfrontacji tegoż z polityką oficjalną i to nie tylko w dziedzinie polityki kulturalnej. Jeżeli zatrzymać się tylko na obserwowanej i przeżywanej rzeczywistości w dziedzinie sztuki w latach poprzedzających Arsenał, to trzeba powiedzieć, że byliśmy świadkami z jednej strony kompromitowania każdego znaczącego zjawiska w sztuce i ich najwybitniejszych przedstawicieli, a z drugiej osobistych karier opartych na koniunkturalnym zaangażowaniu, poprzez zdobywanie nagród, stanowisk profesorskich itp. /.../

Gdzieś w początkach roku 1953, w prywatnych rozmowach zrodziła się idea zamienienia sztuki w wyrażającą własne wartości. Uświadomiana własna prawda świata i potrzeba wyrażenia jej w sztuce zrodziła pomysł wystawy innej od tych, które sprowadzały rolę sztuki wyłącznie do celów doradnie propagandowych. Przypomnieć należy, że w latach tamtych możliwości takiej publicznej manifestacji były praktycznie żadne. Okazję do tego stwarzał zbliżający się w 1955 roku w Warszawie Międzynarodowy Festiwal Młodzieży, w tym właśnie miejscu można najbardziej wyraźnie odpowiedzieć na pytanie, czy Arseniał był wynikiem sterowanej - urzędowej odwilży. Sądzę, że można odpowiedzieć i tak i nie.

Tak, ponieważ po śmierci Stalina zaczynał pękać jednolity system obejmujący całość życia, a więc i sztuki, propagowany dotąd przez władze polityczne. Tak, ponieważ wystawa z okazji światowego festiwalu młodzieży była okazją dla władz zaprezentowania sztuki, która by zaprzeczyła istniejącym poglądom, że w Polsce nie ma wolności sztuki i całe tej wystawy dla władz miały charakter propagandowy.

Nie, ponieważ powstały przy okazji organizowania wystawy ruch, inicjowany przez ówczesnych młodych, przerwał i przekroczył ramy, które władze chciały mu nadać. Zagroził porządkowi i obowiązującym jeszcze pryncypiom. Po raz pierwszy publicznie zdemaskował bezideowość i aseralność urzędowego socrealizmu i została zamieniona wola twórczości biorącej pełną, osobistą odpowiedzialność w przedstawianiu problemów ludzi i osobistych przeżyć, zarówno twórców jak i odbiorców sztuki. Żeby potwierdzić prawdę tego, należałoby sięgnąć do referatu wygłoszonego przez Irenę Gelnikiera na zjeździe młodych poprzedzającym wystawę (referat ten został opracowany wstępnej dyskusji grupy organizującej zjazd), a także do dyskusji, która wtedy rozgorzała w trakcie i po wystawie, a także do dyskusji prasowej. Potwierdzeniem tego, że Arseniał przekroczył założone propagandowe cele, które władze wyznaczyły mu do odgraniczenia, może chyba posłużyć wspomniany fakt, że ówczesny minister kultury po wystawie zorganizował naradę, na której nakłaniał jej uczestników do zastakowania Arseniału.

Odpowiedź na drugą grupę opinii o Arsenalu, że był niezdolny do sformułowania konstruktywnego artystycznie - ideowego programu jest oczywiście z wielu powodów trudna. Trudność, między innymi w dużej mierze wynika z tego, że piszący te uwagi spotyka się głównie ze sposobem rozumienia programów artystycznych, przez krytykę jak i przez znaczną część artystów jako poszukiwania formuł, żeby nie powiedzieć "wzrostków formalnych", które stanowiłyby jedynie słuszną metodę, pozwalającą artystom rozstrzygnąć wszystkie wątpliwości i znaleźć pewność swojej racji, a krytykom ułatwić zadanie oceny, klasyfikacji według formalnych cech danego dzieła. Arsenal nie tylko nie był zdolny do sformułowania takiego programu, ale wyraźnie się od niego odciął, gdyż dla inicjatorów wystawy program taki był akceptacją, mówiąc oczywiście w wielkim uproszczeniu, jakby drugiej strony tego samego, przeciwko czemu podniósł bunt. Byłby więc akceptacją "nowych, jedynie słusznych metod i systemów". Tak to wtedy rozumielismy. Jeżeli rozumieć konstruktywny program jak wyżej, to oczywiście Arsenal nie miał ambicji de uznania go jako ruchu awangardowego. Jeżeli można by ten program uznać będąc od sztuki, by wyrażała swoje uczestnictwo w życiu poprzez poszukiwania własnej, indywidualnej formy, przeżytej i przemyślanej przez artystę, a takie postulaty były wyrażane, to może zdaniem było w tych postulatach zawarte możliwości konstruującego programu".

Na koniec zamiast podsumowania, krótka ale bardzo syntetyczna wypowiedź historyka sztuki dr Wojciecha Włodarczyka w dyskusji zorganizowanej w Domu Artysty Plastyka przez Zarząd Okręgu Warszawskiego ZPAF w marcu 1983 roku /wg zapisu magnetofonowego/:

"W kategoriach historii sztuki - byliście pierwszą grupą, która dostrzegła miłąkość tego, co się dzieje nazywa awangardą. Takie ustosunkowanie się do awangardy około 1955 roku było nawet przedwczesne - z dwu powodów. Po pierwsze - wobec istnienia wówczas socrealizmu, przeciw któremu awangarda była też poważnym oponentem. Po drugie - gdyż miłąkość awangardy ujawniła się właściwie dopiero dziś. Za cechę unikalną, nawet w skali światowej uważam nieufność, podejrzliwość arsenalowców wobec wszelkich stylistyk, a trzeba pamiętać, że stylistyka jest aksjonatem postawy awangardowej".

WIDZIANE

K.R.

„CZAS SMUTKU, CZAS NADZIEI”

Wystawy poznańskie

W 29 rocznicy pamiętnych poznańskich wydarzeń czerwcowych 1956 roku otwarte zostały w Poznaniu trzy ważne wystawy plastyczne: wystawa plakatów pt. „Rocznica”, krajowa wystawa malarstwa i grafiki „Czas smutku, czas nadziei” oraz kameralny pokaz prac trojga artystów poznańskich: Hanka Głowackiej /linoryt/, Andrzeja Piątka /rysunek/ i Bogdana Wegnera /malarstwo/.

Wystawa plakatów w kaplicy św. Jacka kościoła O.O. Dominikanów miała charakter wyraźnie rocznicowy, prezentowała dzieła, które ukazały się oficjalnie drukiem /za zgodą cenzury/ w latach 1980-1981 i poświęcone były upamiętnieniu polskich wydarzeń ostatnich trzydziestu lat. W tekście katalogowym tej wystawy Aleksander Wojciechowski napisał: „Im bliżej naszych czasów, tym bardziej „zacieśnia się” polska historia. Coraz węższe stają się cezury między poszczególnymi epokami, zaś w epokach podsiady na okresy... W II połowie XX wieku wydarzenia o wadze historycznej następują po sobie lawinowo - już zaledwie co kilka lat. Przypomnij daty nie wymagające komentarza: 1956, 1968, 1970, 1980, 1981. Te kartki z kalendarza są jak symbole polskiego losu. Są to daty nadziei i daty rozczarowań. Stają się one najprostszym sposobem „zakodowania” historii. Nawet miesiące, bez podawania przymiotników, mają też swoją symboliczną wymowę: czerwiec, październik, marzec, sierpień, grudzień”. Rzeczywiście te miesiące - znaki, te daty - symbole znalazły często znakomity wyraz w syntetycznych i ekspresyjnych znakach graficznych użytych przez autorów plakatów /m.in. Jan Bokiewicz, Czesław Bielecki, Piotr Młodziejewicz, Wojciech Müller, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Marcin Mroszozak, Paweł Udorowski/. I dziś w czerwcu roku 1985 aż nieprawdopodobny wydaje się fakt, że plakaty te „oficjalnie” rozlepione wisiły na murach i płotach naszych miast.

Druga wystawa, której tytuł "Czas smutku, czas nadziei" stał się hasłem wszystkich plastycznych spotkań czerwcowych w Poznaniu, eksponowana była w kaplicy domu parafialnego kościoła Matki Boskiej Bolesnej. Pięknie pomyślana z dużym rozmachem, obejmowała prace artystów różnych pokoleń i z różnych ośrodków polskich, od takich mistrzów jak Tadeusz Brzozowski, aż po malarzy młodych, jak: Tadeusz Boruta czy Paweł Kowalewski. Dwa stany ducha, dwie sytuacje określone w tytule wystawy, nie były na szczęście traktowane dosłownie, ilustracyjnie przez artystów biorących w niej udział, przekazywały się przez pryzmat indywidualności artystycznych i własnych doświadczeń ostatnich lat. Jednakże to co łączy wszystkie eksponowane dzieła - to stan skupienia i medytacji, to refleksja i zastanowienie, czasem dramat, czasem przekora. Ekspresyjny, dramatyczny rysunek Brzozowskiego, literacka figuracja Leszka Sobockiego i Jacka Waltozia, rzetelne, realistyczne studia Tadeusza Boruty sąsiadują tu z pełnymi nastroju i niezziemskiego światła obrazami Janusza Eysymonta, które okazały się być wcale nie geometryczną abstrakcją, czy też z inteligentnie przewrotnymi płótnami Jana Mylkego, albo wreszcie ze spontanicznym, młodzieńczym dziełem Pawła Kowalewskiego. Majsterskie, wewnątrznie skupione grafiki Jacka Krzysztofa Zielińskiego, Zofii Broniek, rysunki Hanny Mizerackiej kontrastują z dynamiką Marka Sapetto, czy przedziwną "biologiczną" figuracją Andrzeja Bielawskiego. Syntetyczne i drapieżne kompozycje Janusza Petrykowskiego, obrazy złożone z namalowanych "aktualnych" znaczków pocztowych Jerzego Kedyńskiego wieszają naprzeciw gwałtownych, naładowanych emocją płócien Bogdana Kraśniewskiego.

Ta różnorodność stylistyczna, nie zawsze wyrównany poziom artystyczny nie mogą zamazać wielkiego przesłania tej wystawy - troski o istnienie treści dzieła, o przekazanie własnej, głęboko przeżytej prawdy, uczestniczenia w życiu społecznym.

Trzeci pokaz w galerii mieszczącej się w części krużganków klasztoru O.O.Karmelitów Bosych na Wzgórzu św. Wojciecha był prezentacją pracy wyżej wymienionych trojga artystów poznańskich, którzy w ten sposób, kameralną wizytówką, zaznaczyli swoją obecność organizatorów tych spotkań.

Mówiąc o organizatorach trzeba absolutnie podkreślić nadzwyczajną współpracę i stałą obecność pracowników Zakładów im. H. Cegielskiego i ich rodzin. Bez tego współdziałania wszystkie te wystawy, towarzyszące im spotkania i dyskusje nie mogłyby się odbyć, szczególnie wobec "nadmiernego zainteresowania" tymi wydarzeniami ze strony władz i "służb specjalnych". Postawa "Cegielszowsaków", ich praca, obecność i uczestnictwo we wszystkich akcjach spowodowała autentyczną więź między artystami, teoretykami sztuki a robotnikami. Stanowi to nową jakość społeczną, nie znaną w oficjalnych "salonach" sztuki.

Perfekcjonizm poznańskich organizatorów przejawiał się nie tylko w tym, że kaplicę domu parafialnego przy kościele Matki Boskiej Bolesnej zamienili w rzeczywistość salę wystawową /wybijając jej całe wnętrze białym płótnem/, ale również w niezwykle starannym przygotowaniu druków towarzyszących. Każda z wystaw posiadała swój katalog i plakat. Opracowano i "wyprodukowano" znak graficzny tych spotkań, który w miniaturze wszyscy uczestnicy nosili w klapie ubrania. Motywem tego znaku jest sylweta Pomnika Poznańskiego. Treści, które ten Pomnik nosi stały się myślą przewodnią spotkań plastycznych w czerwcu 1985 roku w Poznaniu.

NADZIEJA JEST W WAS

Rok 1985 - ogłoszony przez ONZ Międzynarodowym Rokiem Młodzieży, który to fakt wsparty został orędziem Papieża Jana Pawła II oraz Listem Apostolskim "Do młodych całego świata" - plastycy polscy sainsaugurowali na wiosnę Krajową Wystawę Malnrstwa Młodych pt. "Droga i prawda" we Wrocławiu. Metropolita Wrocławski kard. Henryk Gulbinowicz, pod którego protektoratem odbywała się wyatawa, zapowiedział nawet z tej okazji możliwość organizowania Biennale Młodych we Wrocławiu. Na zakończenie roku, 10 listopada 1985 roku otwarto w Poznaniu wyatawę pod hasłem "Nadzieja jest w Was - pokój i młodość idą razem". Organizatorzy zapraszając w czerwcu 1985 r. do udziału w wystawie jesiennej zwrócili się do artystów "młodych wiekiem i wezystkich młodych duchem".

Wystawa poznańska obejmowała nie tylko malarstwa, ale również grafikę, rysunek i fotografię. Ekspozycja podzielona była na dwie części: malarstwo - w małym, pięknym kościółku gotyckim Najświętszej Marii Panny na Ostrowie Tumskim, a grafika, rysunek i fotografia - w salach Muzeum Archidiecezji Poznańskiej w pobliżu kościoła, też na Ostrowie Tumskim. Obie ekspozycje przygotowane zostały przez organizatorów poznańskich jak zwykle z ogromnym staraniem. Przysłowiowy perfekcjonizm poznański ujawnia się i w tych manifestacjach kultury niezależnej odbywanych przecież w warunkach niezwykłych. Szczególnie wyatawa w kościele Marii Panny przysparzała nie małych trudności ekspozycyjnych, jako że wnętrza tej świątyni pokryte jest malarstwem ściennym zrealizowanym przez Wacława Taranczewskiego w latach pięćdziesiątych.

Niestety ani malarze młodzi, ani ich koledzy starsi /ale młodzi duchem/ nie pokazali dzieł wstrząsających, szczególnie głębokich, czy też porwujących artystycznie. Jest to raczej wyatawa obecności niż przeżycia, więcej tam postyki wydarzeń, niż racji artystycznych.

Znacznie ciekawsza była druga część wyatawy - ta

graficzno-fotograficzna. Tutaj szczególnie fotografia święciła triumfy. Fotografia z natury rzeczy jest predestynowana do zatrzymania chwili, wydarzenia, zjawiska, do notowania momentu znaczącej bardziej niż malarstwo, które w takich sytuacjach staje się bezradne i zamykania się w pozaartystyczną anegdotę. Fotografia - nie tylko reporterska, ale i ta artystyczna, czy nawet najbardziej reżyserowana, pozowana /np. taka, jaką uprawia Zofia Rydet - laureatka wystawy/ zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, ma charakter dokumentu. Ale i w dziale grafiki pojawiło się na wystawie dzieło znaczące - cykl przedstawiający wizerunki twarzy Mesjasza na Krzyżu pt. "Siedem ostatnich słów Chrystusa" niedługo grafika z Warszawy Macieja Buszewicza, cykl pełen koncentracji, prawdziwego przeżycia i niepośledniej wagi artystycznej /nagroda Metropolity Poznańskiego w dziedzinie grafiki/.

Wystawą towarzyszącą był indywidualny pokaz grafiki i gwaszów młodego artysty warszawskiego Marka Stępnia w kościele O.O. Dominikanów. Wystawa obejmowała trzy cykle sakralne: "Boże Narodzenie", "Droga Krzyżowa" i "Apokalipsa". Stanowią one rezultat przemyśleń związanych z głęboko bolesnym dla naszej kultury rozcięciem się dróg rozwoju sztuki i religii - jak mówi sam twórca. Podejmując te trzy fundamentalne tematy sakralne stara się on ożywić wątki "wygasłe" w sztuce ostatnich czasów, jakkolwiek przyznaje, że w XX wieku powstało sporo dzieł sztuki religijnej o wielkich walorach artystycznych.

NIEBO NOWE I ZIEMIA NOWA?

Wystawa pod tym tytułem, według scenariusza Marka Rostworowskiego, twórcy słynnej w II połowie lat siedemdziesiątych wystawy "Polaków portret własny" stała się wydarzeniem jesieni 85 w Warszawie. Zorganizowana została na Żytniej, a każdy już wie, że nazwa ta oznacza kościół w budowie i kompleksa pomieszczeń przykościelnych parafii Miłosierdzia Bożego.

Siła oddziaływania tej wystawy wynikała z trzech czynników. Po pierwsze twórca jej zadał sobie trud zgromadzenia dużej ilości prac artystów z kilku miast Polski - co jak wiadomo nie jest przedsięwzięciem łatwym. Dokonał własnego, przemyślanego wyboru wybierając obrazy żywe i na dobrym poziomie artystycznym. Sięgnął nawet do dzieł już klasycznych, artystów nieżyjących: pokazana została "Pieta" Waldemara Cwernarskiego i jego rysunki oraz rzeźba Aliny Szapocznikow "Ekshumowany".

Po drugie umiejętnie wytworzony zestawieniem i aranżacją prac nastrój potęgującego się dramatyzmu odpowiadał zwiędzającym - był blisko naszego życia. Na wystawie dramatyzm ten nie miał natomiast smaczków absurdu, był ukierunkowany i prowadził do jakiegoś wyjścia, którego propozycję wystawa zawierała. Po trzecie wreszcie twórca wystawy poddał się działaniu niezwyklej scenerii Żytniej i potrafił w pełni ją wykorzystać. W dwóch szczególnie miejscach wystawy współgrania scenerii z obrazami dawało wprost niezwykle efekty ekspozycyjne: myślenie tu o umieszczeniu pestyki Tchorzewskiego "Golgota" w apsydzie górnego kościoła na tle ceglano-murru z płamami pozostałego tynku, oraz o rozmieszczeniu si dmiu kompozycji Sempolińskiego z cyklu "Czaszka" w oktagonalnym pomieszczeniu w podziemiu, gdzie na podobnym murze odbywała się jakby projekcja cieni tych rozdartych płócien.

Marek Rostworowski wykorzystał scenerię pomieszczeń w budowie do maksimum, tego już nie będzie można powtórzyć i nie trzeba: niech ta wystawa zaszknie dla

nas pewien etap budowy pomieszczeń parafialnych, by później w salach jaśniejszych o przestrzeni bardziej neutralnej odbywać się mogły inne wystawy, także zbiorowe, bez scenariusza. Myśl prowadząca wystawę Rostworowskiego była bardzo czytelna nawet bez lektury wprowadzenia do katalogu i cytatów rozmieszczonych na płachtach płótna towarzyszących obrazom: z Norwida, z Ewangeli i św. Jana i Mateusza, z listów św. Pawła i psalmów Dawida.

Wystawa była drogą poprzez "prozę życia", jego codziennosc i zewnętrzność /obrazy Marka Sapetto, Wiesława Szamborskiego z lat 70-tych, Elżbiety Arend-Sobockiej, Jana Switki i innych/. Poprzez gwałt i cierpienie osobiste i społeczne, fizyczne i psychiczne /Jarosław Młodźkowski, Marek Sobczyk, Aleksander Markowski, Grzegorz Bednarski, Stanisław Rodziński, Jacek Waltoś, Zbylut Grzywacz, Stanisław Sobolewski i wreszcie Szapocznikow, Beres, Sempoliński, Cwernarcki/ - poprzez momenty religijnej i społecznej integracji pokazane zdjęciami Adama Bujaka i Stanisława Markowskiego z obu pielgrzymek Ojca Świętego do Polski oraz strajków sierpniowych - ku ostatniemu rozdziałowi wystawy, wcielającemu ogólną ideę lub raczej szereg idei: wyzwolenia i odroczytności, uświęcenia i uwznioślenia, budowania i rośnięć, wiary i miłości. Pomyślane przez Jerzego Beresia i codziennie na nowo rozpalane na betonowej podłodze hali górnego kościoła, dające prawdziwe ciepło w przeraźliwym chłodziu pomieszczeń na Żytniej - zamykały spektakl tej niezwykłej wystawy. W tej ostatniej sali znajdowały się kompozycje Kaliny, Tchórzewskiego, Dobkowskiego i Aleksiana, Maciejewskiego i Korolkiewicza i Szamborskiego. Wymieniam nazwiska z kronikarskiego obowiązku nie chcąc jednak opisywać poszczególnych obrazów, by nie stawiać kropki nad i, do czego wystawa niemal zmuszała.

O swoich poprzednich wystawach /"Romantyzm i romantyczność" oraz słynnej "Polaków portret własny" z 79 roku/ mówił Marek Rostworowski /"Sztuka" 1/7/80/: "Myślę, że te wystawy różnią się od większości wystaw muzealnych tym, że są nastawione na pewne treści, bynajmniej nie tematy - to co innego. Mają unaocznić pe-

wne treści, które - naszym zdaniem - zakodowane są, zawarte w obrazach".

Trzeba być artystą, by robić takie wystawy /a Marek Kostworowski jest artystą wśród historyków sztuki/, by chciał unaocznnić treści zawarte w obrazach, wydobyć je poprzez zestawienia z obrazami innych artystów. Ale to nie wszystko; wydobyć je z jakiegoś pozartystycznego powodu, dla czegoś, co dzieje się wokół i ze względu na to. Trzeba więc kierować się jednocześnie wycuciem treści zawartych w obrazach jak wycuciem treści rzeczywistości. Wystawa "Niebo nowe i ziemia nowa?" pomyślana została w ten sam sposób, według tej zasady. Zasada ta ma swoje zalety i swoje wady. Najpierw o wadach: treści zawarte w obrazie to oczywiście nie to samo co jego temat, ale wydobyć ich według swego odczytania, poprzez zestawienia z innymi obrazami i dla tego zestawienia, dla ogólnej idei - sprowadza te treści do jednego lub innego wymiaru. Otó przykłady z wystawy: obrazy Szamborskiego i Sapetty z lat 70-tych zostają sprowadzone tylko do ilustracji zewnętrzności, prozy życia w PRL. Za to obrazy Sobolewskiego, których artystyczna niedojrzałość sprawia, że nie przekroczyły jeszcze jednego wymiaru i są ilustracją szpitalnych wnętr i rekwizytów - umieszczone na wystawie Kostworowskiego w sali cierpienia i doświadczeń ludzkich i stanowiące w niej tło dużo lepszych obrazów Bednarskiego, Woltosa, Boruty - zostały przez to sąsiedztwo uzlachstnione, pogłębione. Rozdarte zaś obrazy Sempolińskiego z dramatu egzystencjalnego zostały przeniesione w dramat narodowy, społeczny.

Charakter i sytuacja sztuki naszego wieku uprawia, że ich wnikliwą miarę i ich pełne, niezakłócone odczytanie dać może tylko neutralne wnętrze jako tło dla indywidualnego, samotnego pokazu artysty.

Zalety wystawy czy metody twórczej Kostworowskiego /na on jeszcze w swym dorobku nie znaną mi wystawę wątku I. Orwidowskiego w polskiej sztuce XIX i XX w. pokazaną w 1983 r. w krakowskim Pałacu Sztuki/ są ogromne: przyciągnąć ludzi, przygotować im przesłanie i to takie, które odnosi się do wypełniających ich treści łączących twórcę wystawy z jej odbiorcami. Związać w jedną całość obrazy różnych artystów, które odczytywane są często jako niepojęty chaos rozmaitych języków.

Jeśli jest w tym dydaktyzm - to szlachetnej próby. Wiedzą o tym ci, którzy na wystawie pełnili dyktury, którzy oprowadzali liczne grupy świadczących, często dalekich od sztuki ludzi.

Marek Rostworowski za swą wystawę otrzymał tegoroczną nagrodę "Solidarności". Gratulujemy.

A.A.

MALARSTWO I ŚWIATOPOGLĄD ZBYLUTA GRZYWACZA

/Wystawa w Stowarzyszeniu Historyków-Sztuki
w Warszawie, grudzień 1985 r./

Zbylut Grzywacz ukształtował się jako osłowiek i artysta w grupie malarzy, którzy zdecydowali się postawić przed swą sztuką konsekwentny program. "Wprost" /nazwa grupy/, sztuka jako awierciadło na drodze, rodzimym odbiciu rzeczywistości kierowany jednak postawą społecznego zaangażowania. Oznaczało to - w sposób wówczas nietypowy - podporządkowanie formy - światopoglądowi. Przy traktowaniu sztuki jako ekspresji i manifestacji, dużą rolę odgrywało w grupie podparcie jej deklaracjami werbalnymi i aktywnością osobową członków grupy. Dlatego też prawie wszyscy z nich umieli się posługiwać słowem piśmianym lub mówionym; wszyscy też wyróżniali się w środowisku artystów polskich jako niepoślednie osobowości. Zbylut Grzywacz celował w gorącej ekspresji słownej, jego przemówienia bywały wydarzeniami na ogólnopolskich zebraniach - nieistniejącego już dziś - Związku Polskich Artystów Plastyków. W Stanie Wojennym zapłacił za posamararską stronę swojej aktywności internowaniem, które zresztą zaraz udokumentował serią obrazów. Wracając jednak do samego malarstwa, oscylował cno między krytycznym realizmem a symbolizmem. Na dobrą sprawę poprzednikiem grupy w jej pierwszych manifestacjach był Andrzej Wróblewski. Przy całym oporze w sferze dominującej mody artystycznej, na tle której wystąpiła grupa "Wprost" istniało na jej ekspresję wyraźne zapotrzebowanie spo-

szceno. Z czasem jednak portrecistów codzienności PKL-u
zadapło przybywać. Z mniejszym bądź większym skutkiem
starali się oni powtórzyć sukces grupy "Xprost". Tym-
czasem członkowie tej grupy dojrzewali, przestawali być
młodymi gniewnymi występującymi jako "ekipa-kronika",
która wypowiedziała się głównie dosadnym szkicem. Każdy
z nich znajdował powoli swój osobisty sposób wypowiedzi
plastycznej, grupa traciła jedność wyrazu. Obrazy, ry-
sunki i grafiki określały się /czasem nawet dogmatyzo-
wały/, inaczej u każdego z uczestników grupy. Droga Zby-
luta Graywacza wydaje się być jedną z prawdziwszych,
choć nie prostych i nie najefektowniejszych. Zanim
dotarł do obrazów, które ekspozuje ostatnia wystawa,
przeszedł etap wypowiedzi symbolicznej, w której powta-
rzał się motyw tuszy niegdyś bądź postaci kobiecej udra-
powanej w tonie "Orantki" lub - później - "Jawnogrzeb-
nicy". Wystawa, o której tu mowa, ukazuje podjęcie te-
go ostatniego wątku i konsekwentne przekształcenie go
w dominujący nurt studiów nad ciałem człowieka, zwła-
szcza nad aktem kobiecym. Malarz pozostawił za sobą
sforemny szkic, nierzadko raziący swego rodzaju akcen-
towym niechlujstwem. Pogłębił obserwację modelu,
próbuje zdyscyplinować rysunek. Jego obrazy przyjęły
formę, której nie da się już pominąć, z którą trzeba
się liczyć. Można o nich powiedzieć, że są silnie obec-
ne. Przed zbliżeniem się do tych obrazów warto jednak
zastanowić się, co - na pierwszy rzut oka - pozostało
w nich z dawnego Orzycacza. Nie zalienił się on diamet-
ralnie; to może świadczyć na rzecz jego uściwiości
jako malarza. Nie posiadał za ducha czasu, który ka-
zał - na przykład - innym malarzom przekształcić świa-
tło abstrakcyjne w światło mistyczne. Pozostał bezwzględny
obserwator codzienności, nawet stał się nim w sil-
niejszą niż dawniej stopniu. Symbolika jego obrazów
spłaszczyła się, faktografia - nasiliła. Jednakże naj-
wnikliwszy obserwator nie uniknie w y b o r u tego,
co obserwuje: brzydkie, swychajne ciała ludzkie, głów-
nie kobiece, z drastycznymi znakami na skórze i bio-
logicznymi utonoczeniami, niosą ze sobą wyciszony
światopogląd, który wynika aposteriorycznie z empirii
oglądu. Strona malarza zubożała jeszcze bardziej

w stosunku do przeszłości. Jeżeli więc odrzucamy ją na razie - jak sugeruje autor - co pozostaje? Pozostaje światopogląd beznadziejnego, laickiego egzystencjalizmu. Grzywacz nie daje modelkom swych obrazów żadnej szansy obrony przed obiektywem to bezwzględnie poznającym cty wręcz - niszczyliwym. Jakiś cień ludzkiego ciepła muska jedynie bohaterki dwóch pokazanych na wystawie obrazów: "Opuszczona" i "Siadająca". Pierwsza zestawiona jest z rozrzuconymi wokół niej, niepotrzebnymi przedmiotami /przypomina tym nieco kompozycje malarackie Garbolińskiego, będąc jednak od nich mniej akademicka/. Druga, zanurzona w cieniu, eparta na kościstej ręce - ujmuje nastrojem, która eliminuje drastyczność. W pozostałych obrazach wystawy asokuje woku bezuczucia, uderza spleen biologizmu, smugą oznaki wędnięcia i starzenia się /wzrost ten rozwinięty interesującą w obrazie wystawioną na żytniej: "Kilka fas z życia kobiety"/, zniechęca akcent na zwierzęcość a może nawet "roślinność" istoty ludzkiej. Jeżeli już więc kęś mam się myśleć o światopoglądzie - brakuje w obrazach Grzywacza humanizmu, owego "pochylenia się nad człowiekiem", na którym mu teoretycznie zależy. Jest jedynie prawda obsesyjnego stosunku do kobiety jako czystej fizyczności. W niektórych płótnach odsłanianie szczegółów intymnej garderoby daje wręcz efekt niemięśnianie podglądactwa. Grzywacz nawiązuje więc w swoim malarstwie do tradycji realizmu, ale jest to tradycja głównie dalewzrostowiczego akademizmu; tradycja, z której wyparował klimat chrześcijański uwznioślenia człowieka albo współczucia do niego nawet wówczas, gdy jego ciało jest nędzne /na przykład, w niezliczonych scenach ukrzykowania, jakie oferuje historia zachodnioeuropejskiego malarstwa/. Również tradycja, z której zniknęła ambicja pięknego lub choćby dobrego malowania. Płótna Grzywacza są nie tylko programowo turpiestyczne, niedbałe w kolorze i fakturze. Ujawniają ona wiele błędów w budowaniu przestrzeni kolorom: "Dwoje", którzy mają być widziani z góry w pozycji leżącej; tańca w przestrzeni nieważkiej; szara powierzchnia podłogi na pierwszym planie kilku stojących aktów ucieka w głąb obrazu; modelka w czerwonych butach, o zbyt dłu-

gich tyłka etoi na palcach, chod w zasierzeniu jej sto-
py miały przylegać do podłogi... Tego rodzaju uchybień
walorow i barwno-przestrzennych a nawet rysunkowych
jest w pokazanych obrazach wiele.

Mimo tych uwag, które brzmieć mogą krytycznie,
optymistyczna wydaje się być dynamika rozwoju malarstwa
Zbyluta Grzywacza, jego praca a nade wszystko je go
p r a w d a . Dalsza droga wydaje się zależać głównie
od życia i myślenia o człowieku i jego nowej wizji.
Warstat oczekuje treści przychodzących ze sfery ducha.
Ono to ma ją największą moc dyktowania trafnej formy.

Warszawa, grudzień 1965 r.

M.W.

WYSTAWA UCZNIÓW JERZEGO JARNUSZKIEWICZA I WYSTAWA GRZYWACZA

Wystawę aktów Zbyluta Grzywacza w galerii SHS oglą-
daten tego samego dnia, co wystawę w sali ASP prac uc-
niów prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Skojarzenie obu -
w sąsiedzie przypadkowe - utraciło swą przypadkowość w
refleksji, którą przysła potem.

Wystawa uczniów - z kilku już pokoleń - kończącego
swą 35-letnią pracę dydaktyczną rzeźbiarza należącego
do czołówki polskiej rzeźby - jest świetna ekspozycyj-
nie. Odzwyczailiśmy się w dzisiejszych czasach od takich
wystaw, na których każda praca ma dość światła i prze-
strzeni / zastosowano metodę wyodrębnienia w dużej, bia-
łej sali małych posiedzeń dla poszczególnych autorów/
a seccowanie ich ze sobą harmonijne lub powodujące zde-
rzenia czyni oglądanie prawdziwą przyjemnością. Komisa-
rzem wystawy jest Grzegorz Kowalaki.

Tak rzadko oglądamy dziś rzeźbę, a zwłaszcza rzeź-
bę / jeśli operuje bryłą / w dobrych materiałach: brąz,
mosiądz, miedź, marmur, drewno, majolika czy kamionka
/ w rzeźbach na ogół niewielkich formatami / dominuje nad
gipsem, a jeśli gips się pojawia - to nie "patynowany",

ale ze swą naturalną białością należąca do artystycznego zaziaru.

Autorów jest kilkudziesięciu, znani rzeźbiarze obok artystycznej młodzieży, pokuszają najczęściej po jednej pracy, trudno więc pokusić się o charakterystykę ich twórczości. Można zaryzykować określenie całości wystawy traktując ją jako księgę honorową, którą ku czci profesora spisali jego uczniowie, ku jego czci, a czy pod jego wpływem? Czy ci twórcy rzeźb, ale także tkanin i aranżacji mają podobny stosunek do nadawania kształtu swaj wypowiedzi? Wydaje się, że tak. Kompozycje te nie są impresyjne, a "konceptualne". Obserwacja zdejła czy wysmakowanie materialu bywają środkami do zrealizowania pomysłu, metaforycznego zaziaru. Pomyśły te związane są ściśle ze sprawami naszej współczesności, z tematami kulturowymi, biblijnymi, rzadziej z osobistymi, intymnymi. Po te ostatnie sięgają czasem kobiety /Barbara Falender - Sarkofagi akty w bryle kamienia, miłość i śmierć, Dorota Banasik - Mój portret - maska z wosku w plastikowej miednicy z wodą, Jolanta Kłycacz - Mówią, że sowa jest córką piekarsza - rzeźba z poliesteru biała w duchu późnym rzeźbom Aliny Szapocznikow/.

"Kagańce" Jerzego Jarnuszkiewicza /rzeźba i cykl rysunków/ otwierające wystawę dobrze obrazują ten rodzaj myślenia w formie. Wgnieciono w bryłę gliny, żelazo, definitywnie zakute, zanitowane, odfalocujące formy, w którą się wpięło. Anny Szalost - Feknięcie - forma z granitu polerowana i szorstka w rozwarłej szczelinie, posypane litery z brązu: Polska. Grzegorz Kowalski - Szafa - klatka z siatki z przegródkami, a w nich rękawice i rękawiczki zużyte i uformowane przez ludzkie dłonie. Bronisław Krzysztof - Toras toras z brązu i przez dwa otwory złote światło z wnętrza. Na temat starotestamentowy - Macowa II Władysława Klamersa, piękny gotycki jak kameł nagrobny, a gwiazda Dawida w reliefie, u dołu - czarne, posłone pasy modlitewnego szala. Daniel Wauk - Hieroglif - czarny znak zamknięty w powierchni białego marmuru, jakby ułamek rozbitej tablicy. Andrzej Bagiński - Przedmiot liturgiczny /Ewangelia św. Jans/ - ekran z brązu ukończone nad ołtarzem czy mizą

ofiarną. Marek Szarek - figurka z miedzi amoczoną w pozycji leżącej nad płaskościaną - architektoniczną bryłą z miedzi. Zdjęcie żelaznej rzeźby młode zmarłego utalentowanego Henryka Morela. I nawet kruche drewno - Krzysztofa Bednarskiego, dziób łosia, z którego wyrasta korzeniami drewniany pień, wszystko czarne jakby po wiekach wydobyte z wody - ma w sobie solidność i trwałość materiału i metaforycznego, obmyślanego do końca snaku. Na tym tle niewielka rzeźba z kamionki Adolfa Hyski - Myśliciel - formowana intuicyjnie z wykorzystaniem przypadkowości materiału wydaje się tworem niedomyślanym. I wręczcie długie zatrzymanie się przy rzeźbie Krystiana Jarnuszkiewicza przedstawiającej głowę św. Jana Chrzciciela w misie. Wyznakowane zestawienie kilku gatunków metalu, "robotyczny" model biblijnego tematu. Rzeźba piękna - łącząca w sobie smak archaiczności - początków wielkich stylów przeszłości ze smakiem inteligencji produktu techniki i to wszystko w służbie bogatej w porządki i znaczenia opowieści - czego chciał więcej? Zastanawiać się można nad potęgą formy XX-wiecznej sztuki.

I potem - to przerażliwe w wymowie akty Zbyluta Grzywacza. Nie "naturalistyczne" przecież, malarz jest zbyt mądry i wykształcony, nie "hyperrealistyczne", bo malarz swę postacie buduje, a nie wypełnia malarzką treścią ich fotograficzne cienie. Nie kolorystyczne - bo Grzywacz nie jest kolorystą i żaden ton w obrębie mu sam z siebie nie dźwięczy. Złe malowane - mówią o tej wystawie sporo się mówi, choć najbardziej znani warszawscy malarze wystawę omijają i do dyskusji nie chcą się nieść, skoro to jest realizm, to pisał sam mied swój cypis a podłoga nie może uciekać w głąb. Taki realizm, przerażliwy, drastyczny - po co? Żadnej wiary, żadnej nadziei, światła, ducha...

Czy ja wiem. Patrzą na dwa tylko obrazy: "Stojąca" i "Lotną". Pospolita, nieładna nagość "Stojącej" stoi powołaniem do roli, do której nie była powołana. Jest mocno na lekko rozstawianych nogach, na wydeptanych stopach. Na jednym przedramieniu jaśniejszy ślad od szaraka, na udzie - siniak, na ramieniu - znaki po szcepieniu oopy, to wszystkie szczegóły wydobyte prze-

cięż czułym spojrzeniem. Stojąca, czy odkryta - bo za nią na ziemi leży ten sztandar ubrania, które ją zwykle nakrywa - w świetłości twarzy, w spojrzeniu jakby zwróconym do wewnątrz, w wyrzobionych kośmykach włosów niesie świadomość swego stania i obnażenia, które nazwijmy powołaniem.

"Leżąca" nie ma już twarzy i w rozciągniętej skórze opadających piersi nie ma już życia. Nieludzkie jest prześcieradło, ze swymi śladami po złożeniu, na którym leży, a może nie dosyć leży, zbyt lekka, i z tego nie-liczenie, nie dosyć przekonywującego, zwięza nieoczekiwanie delikatna dłoń. Dalej, niżej, bolesne ślady po bieliznie, smoczono żydki. I cały ten obraz-nie obraz ma tylko długość i wąskość leżącego ciała, jak trumna, żadna to kompozycja. Żaden mistrz przeszłości na myśl nie przychodzi, bo ani ta biel, ani czerń, ani ciemność swoim światłem go nie przywołują.

Może Grzywacz nie jest dobrym malarzem, ale ma siłę jakby unieważnienia, odsunięcia w przeszłość pojętej formy sztuki XX wieku.

Czy to jest tylko przypomnienie, że konwencje sztuki są jednak konwencjami? że intensyfikacja rzeczywistości poprzez tworzenie języka form niesie w sobie jednak rezygnację z czegoś, że jest takie wyborsze?

JERZY TCHÓRZEWSKI

W muzeum Archidiecezji warszawskiej w styczniu i początkach lutego miała miejsce retrospektywna wystawa obrazów Jerzego Tchórzewskiego z lat 1966-85, której towarzyszył pokaz grafik Józefa Gielniaka, całość zatytułowana "Między niebem a piekłem".

Piekiełność malarstwa Tchórzewskiego nie ulega dla mnie wątpliwości. Sam artysta ma w sobie coś satanicznego - na przykład uśmiech przyrzuconych oczu. A czy szatańska czy niebiańska energia ożywia drobny, chłco-

pięć postać 58-letniego profesora warszawskiej ASP
Z artystami to nigdy nie wiadomo...

Twórczość Jerzego Tchórzewskiego jest piekielnym problemem dla krytyków i dla kolegów - malarzy. Ulubionie postów i muzyków, a w każdym razie ich świetnych reprezentantów - Tadeusza Różewicza i Witolda Lutosławskiego, u krytyków i malarzy budzi niepokój i wątpliwość. I to zarówno jego warsztat, jego estetyka czy antyestetyka, jego metaforyka. Na jakim piekielnym ogniu on swe obrazy gotuje, rozżarza do czerwoności? On je chwyta smażąc - podgrzewa farbę, która potem santygą w skrzypkach, pomarszczeniach. Nic tu ze szlachetnej pracy pędzla lub szpachli, a choćby szarych palców ręki. Takie faktury i procedury stosowali niegdyś tacy artyści, a także liczni amatorzy chcący robić "nowoczesne" obrazy. Tandeta.

A jak może malarz, przez lata "abstrakcyjny" a tych szarych faktur i materii zacząć lepić figury, ludzi, czy raczej poczwyary czelkokoształne, jak te, a 68 r. nazwana "Walka z motylem" i chce ją schwytać w swe łapska z pomarszczonej farby. W dodatku ówczesny powrót do figuratywności nie był wcale "pod prąd", wprost przeciwnie. Nowa figuratywność stawiała się wówczas niemal obowiązująca.

Poczwyary czelkokoształne znikły, ale pojawiły się w ich miejsce i pełnią podobną funkcję znaczeniową inne twory: dość na kształt dźwigów kroczących z otwartymi kłosażkami, lub dinozaurów na czerwonych, wulkanicznych /bez wycieńszenia/ szpaczach. Pewien dowcipny artysta powiedział: "Kłosażki francuzki w aureoli" - i rzeczywiście, te twory Tchórzewskiego są narzędziami, ale do dokonywania agracji, do chwytania planet świecących na jego niebach, do niszczenia słońca. Z tej samej materii sbudowano są "Apokalipsy" i "Golgoty" z lat ostatnich.

Kosmos Tchórzewskiego ma swoją drugą stronę. Jeśli jego płonące czerwienie są stroną ciemną, to szary, bielejący lub zielonkawy błękit jest stroną jasną, kryształową. Tu dokonuje się "Pogoń za światłem", tu jest "Postać chwytająca gwiazdę", temat czy sprawa powracająca w każdej jego twórczości. "Wierzące formy", "Akty strzeliste" - są stalaktytami i roślinami, minerałami i abstrakcyjnymi pojęciami jednocześnie.

Akryl na płótnie lub w tych kompozycjach jaśniejszych - najczęściej na papierze - jest materiałem, w którym artysta stale pracuje, doskonaląc wciąż ten sam proceder. Nie zmienia go, tylko uszlachetnia. Nie istnieją żadne pytania, żadne wątpliwości co do jego natury. Tak jakby nigdy nie było możliwości wyboru, jakby był tylko nieprzerwany proces, u którego początków było po prostu wejście w taki właśnie, w ten świat. Ta wiara w proces w końcu przecięt przez artystę wywołany, ale jakby nie przez niego, posiadający oczywistość konieczności zewnątrz /a nie wewnętrznej - Tchórzewski się nam nie zwierza, sam jako osoba jest nieobecny/ - jest ogromną siłą, wie o tym każdy, kto zajmuje się twórczością.

Źródłem tej siły w twórczości Tchórzewskiego jest konsekwentne oparcie jej na wyobraźni i to nie w tym potocznym znaczeniu, ani nie w tym sensie, w jakim nieśbędna jest ona w każdej twórczości. Wyobraźni jako "ideologii" tak, jak pojmowali ją surrealiści. Tak, Tchórzewski jest surrealistą, pewnie jedynym w Polsce. Bo surrealizm to przecież nie tylko określona epoka w sztuce, ani styl, kierunek, nie określona forma.

Wyobraźnia - świat, wyobraźnia jako zobowiązanie wobec świata /surrealizm Tchórzewskiego jest, szczególnie w ostatnich latach, aktywny moralnie/, jako wręcz jedyna zasada twórczości.

NAGRODY

Nagroda malarzka im. Jana Cybisa na rok 1985 przyznana została Jerzemu Nowosielskiemu.

Nagroda Muzeum Archidiecezji Warszawskiej za artystyczną współpracę z tą placówką przyznana została Jerzemu Nowosielskiemu z Krakowa, Januszowi Eysymontowi z Warszawy oraz parze warszawskich rysowników i grafików - Annie Miszackiej i Jackowi Zielińskiemu.

Obie nagrody są honorowe.

Sprawa AIAP-u

Publikujemy dokumenty opisujące losy inicjatywy utrzymania Polskiego Komitetu Narodowego AIAP /Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych/ po rozwiązaniu ZPAP.

Sprawy AIAP-u nie należy porównywać ani mylić ze sprawą polskiego Pen-Clubu znajdującego się w stanie uśpienia decyzją władz międzynarodowej organizacji pi-carszy. Decyzja ta była odpowiedzią na próby ustanowienia zarządu polskiego Pen-Clubu z pominięciem legalnej i statutowej w tej organizacji drogi: wyborów na walnym zebraniu członków.

AIAP nie jest niezależną, międzynarodową organizacją artystów, lecz jedną z organizacji afiliowanych przy UNESCO. Nie ma więc instancji, która by wystąpiła w obronie Polskiego Komitetu AIAP; większość w światowym prezydium AIAP-u stanowią przedstawiciele krajów socjalistycznych.

Bohdan Urbanowicz
Lechonia 1
01-556 Warszawa

Drodzy - Koleżanko i Kolego!

Z przykrością powiadamiam, że Polski Komitet Narodowy AIAP / Association International des Arts Plastiques/ założony w Polsce w 1955 roku, a reaktywowany po stanie wojennym, jest zmuszony zawiesić swoją działalność z dniem 15 października 1985 roku.

Dnia 15-go października ub.roku, dyrektor departamentu plastyki MKiS ob.Kurkiewicz oraz dyrektor wydziału d/s społeczno-administracyjnych Urzędu m.st.Warszawy ob.Hardejuk, zakomunikowali mnie jako przewodniczącemu Polskiego Komitetu Narodowego AIAP, - że PKN AIAP usnany został za stowarzyszenie samowwancze i działające nielegalnie.

18.X.85 r. skierowałem obszernie pismo do ob. Premiera Rządu PRL, oraz formalne odwołanie od w/w decyzji do ob.Prezydenta m.st.Warszawy. Na piśmie te nie otrzymałem odpowiedzi pisemnej, - /pragnę podkreślić, że odmówiono mi wydania decyzji i jej motywacji na piśmie/, - natomiast prasa polska podała notatkę o powołaniu nowego Komitetu Narodowego AIAP pod przewodnictwem prof. Władysława Jackiewiczza.

W dniu 29-go grudnia ub.r. zgłosił się do mnie z-ca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR ob.Grzegorz Sokołowski komunikując mnie podtrzymanie przez władze decyzji delegalizacji PKN AIAP, zaznaczając przy tym, że prawo o reprezentacji polskiej plastyki przyeluguje tylko nowokreowanym związkom.

Po wyczerpaniu dróg odwołania, w poczuciu bezsilny, ale i przy pełnym przekonaniu o merytorycznej i formalnej nieeluszności godzących w nas decyzji, jesteśmy zmuszeni przerwać trzydziści lat trwającą działalność PKN AIAP, jako "pozarządowej"

organizacji, ściśle trzymającej się statutu tego międzynarodowego stowarzyszenia, a opartej na uznaniu indywidualnej pozycji twórczej, autorytetu i dorobku artystycznego swych członków; - bez brania pod uwagę działających nas różnic politycznych i orientacji artystycznych.

W protokole z zebrania 15-go października 1985 r. odnotowano, iż niniejszym listem powiadamiam wszystkich członków PKN AIAP o zaistniałej sytuacji. /Wykaz członków w załączeniu/.

Bohdan Urbanowicz
cousaillieur d'honneur AIAP

Droscy - Koleżanko i Kolego!

Uważam za swój obowiązek, jako jeden z odpowiedzialnych za reaktywowanie Polskiego Komitetu Narodowego AIAP, po stanie wojennym, - jako malarz i Kolega - przekazać Wam moje osobiste refleksje nad tym znamienym aktem administracyjnym.

Powyższy akt stanowi - moim zdaniem - jedną z wielu precedensowych form działalności urzędniczej. Zlekceważenie woli stowarzyszenia się twórców polskiej sztuki - wykracza swą doniosłością poza sam fakt istnienia AIAP w Polsce.

Przed wszystkim chciałbym wyjaśnić powody, którymi kierując się kol.kol.: Stanisław Teispeyre, Stefan Gierowski, Janusz Kaczmarek, Józef Szajna i niżej podpisany, podjęli się akcji reaktywowania zespołu członków indywidualnych AIAP, właśnie w tak dramatycznych dla polskiej plastyki okolicznościach.

Fakt nieprzemyślanej w skutkach i dalszych konsekwencjach decyzji rozwiązania Związku Polskich Artystów Plastyków /struktury sięgającej ewymi ko-

rzeniami do czasów międzywojennych/, pozbawił ogromną większość kilkunastotysięcznej rzeszy profesjonalnych artystów, prawa do podmiotowej samorządności, prawa do formułowania swej woli, opinii i wniosków, wpływu na wydarzenia artystyczne w kraju i zagranicą. Ludzi strzegących swej autonomii artysty i dalekich od aktualnych gier politycznych.

Bezprecedensowy jest fakt przekazania całoci spraw bytowych i socjalnych urzędowi państwowemu - bezprecedensowy nawet w praktyce socjalistycznych krajów.

Ruch wystawowy jest dziś w zasadzie centralnie administrowany.

Biegna lata, w stanie pełnego impasu, nieocą nieodwracalne szkody kulturowe i społeczne. W świadomości społecznej gasną i są zapomniane nazwiska najbardziej zasłużonych twórców polskich jak np. Wacława Taranczewskiego i innych. Zniknęła ze środków masowego przekazu informacja i kompetentna krytyka artystyczna.

Powołane liczne ciała doradcze, w większości składają się z wysnuczonych przez władze członków, a w szerokiej i ogólnikowej dyskusji o masowej kulturze gubią specyficzną problematykę i prawdziwą ocenę sytuacji artysty. Na plan pierwszy w środkach masowego przekazu wysuwa się jakieś czepco durgorzędny amator.

Stworzone nowe struktury organizacyjne zawodowych artystów, są pozbawione funkcji socjalno-bytowych. System ich powoływania nie opiera się na ocenie i hierarchii dorobku twórczego. Już w pierwszej fazie ich powoływania, świadomie pominięto znaczną ilość wybitnych, ale niezależnych twórców.

Powyższe i inne równoległe procesy muszą w przyszłości rodzić zjawisko różnych "lobbów" pragmatycznych interesów, nic z problematyką sztuki nie mających wspólnego.

Historia sztuki, a nawet swobodnie artykułowana opinia środowiskowa, odsuwała w cień osobiste poglądy twórcy, jego aktualne deklaracje werbalne,

a nawet jego działalność organizacyjną. O przetrwaniu twórcy w sztuce decydowało i decyduje tylko dzieło.

Twierdzę, że te krótkofalowe metody polityki urzędniczej są szczególnie groźne dla młodszych generacji artystów, sprzyjając pragmatyzmowi i odwróceniu moralnemu.

Łatwo było zburzyć cały czterdziestoletni układ życia artystycznego i wykształcone formy współdziałania artystów z państwem. Wymieniam nazwiska profesora Nawrockiego i profesora Żygulskiego i poczuć konieczności określenia osób szczególnie odpowiedzialnych za istniejącą sytuację plastyki polskiej.

Smutkiem natomiast napawają nas metody specyficznych form koleżeńskich, stosowanych chociażby przez przewodniczącego nowokreowanego Polskiego Komitetu Narodowego AIAP. Nie uznał on za stosowne odbyć jakiejkolwiek rozmowy nawet z tymi artystami polskimi, którzy są członkami honorowymi międzynarodowego AIAP-u. Podobne działania pogłębiają polaryzację środowiska i rodzą wzajemne antagonizmy.

Dlaczego o tym piszę? Bo tylko na szerokim tle krytycznej sytuacji w polskiej plastyce, można usadnić nasz wysiłek rewindykacji zespołu członków indywidualnych AIAP w Polsce, rozumiany jako początek przywracania utraconej podmiotowości całemu środowisku twórców i jako niezależną platformę, punkt krystalizacji wartości w sztuce i myśli o niej.

Byliśmy - jak się okazało - zbyt optymistyczni. Nasza otwartość i niezależność, jawność działania, spotkała się z brakiem zaufania i milczeniem /półtora roku resort kultury nie reagował na nasze wystąpienia i informacje/. Sądzę, że szkoła historii lat 1948-55 wyjaśnia tę taktykę urzędnika.

Szanowni i Drodzy!

Postępowaliśmy i będziemy postępować z wizją odzyskania przez środowisko plastyczne niezależnej roli w życiu kulturalnym kraju. Jesteśmy niepokodzeni z utrwalającą się w kraju praktyką administracyjnego zarządzania twórczością artystyczną.

Pozwała to nas wyrazić nadzieję, że poczucie wspólnoty celów, to nasze "indicible" procesu twórczego, a także od lat istniejące wzajemne więzy szacunku i przyjaźni, nie mogą być naruszone przez organizacyjne sankcje i ich słowróżną wymowę. Więź ta musi wykazać ewą trwałość, wszędzie tam, gdzie się spotkamy, - nasze prawdy, nasze myśli, a przede wszystkim - nasze dzieła.

Łączę wyrazy serdecznej przyjaźni

Bohdan Urbanowicz

CZŁONKOWIE PKN AIAP 1955-1984

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1. Bandura Jerzy | 23. Mikulski Kazimierz |
| 2. Borysowski Stanisław | 24. Nitschowa Ludwika |
| 3. Brzozowski Tadeusz | 25. Nowosielski Jerzy |
| 4. Chrostowska Halina | 26. Owiński Roman |
| 5. Cieślewicz Roman | 27. Panek Jerzy |
| 6. Dawski Stanisław | 28. Pągowska Teresa |
| 7. Dominik Tadeusz | 29. Rudzka-Cybis Hanna |
| 8. Eibisch Eugeniusz | 30. Rzepiński Czesław |
| 9. Fanger Wojciech | 31. Sołtan Jerzy |
| 10. Gierowski Stefan | 32. Stażewski Henryk |
| 11. Gronowski Tadeusz | 33. Strynkiewicz Franciszek |
| 12. Haeka Antoni | 34. Stern Jonasz |
| 13. Horno-Popławski S. | 35. Szancenbach Jan |
| 14. Kulisiewicz Tadeusz | 36. Szymański Mieczysław |
| 15. Kantor Tadeusz | 37. Smolana Adam |
| 16. Karny Alfons | 38. Studnicka-Lada Krystyna |
| 17. Kraupe-Swidzka Janina | 39. Szajna Józef |
| 18. Lenica Jan | 40. Ślesieńska Alina |
| 19. Lipiński Eryk | 41. Taranczewski Wacław |
| 20. Lobenstein Jan | 42. Teisseyre Stanisław |
| 21. Łodziana Tadeusz | 43. Tomaszewski Henryk |
| 22. Maziarska Jadwiga | 44. Tarasin Jan |

- 45. Tchórzewski Jerzy
- 46. Urbanowicz Bohdan
- 47. Wojman Mieczysław
- 48. Wodyński Jan
- 49. Wnukowa Józefa
- 50. Więcek Magdalena

- 51. Wiéniewski Alfred
- 52. Woźna Zofia
- 53. Wojtowicz Stanisław
- 54. Ziarnski Rajmund

KOOPTOWANI 22 MARCA 1984 ROKU

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| 55. Abakanowicz Magdalena | 72. Lutomski Zbigniew |
| 56. Bereźnicki Kiejstut | 73. Mianowski Lucjan |
| 57. Boreś Jerzy | 74. Młodożeniec Jan |
| 58. Donasiewicz Witold | 75. Opalka Roman |
| 59. Dziędziora Jan | 76. Pietsch Andrzej |
| 60. Eysymont Janusz | 77. Sadley Wojciech |
| 61. Fijałkowiec Stanisław | 78. Sempoliński Jacek |
| 62. Gostomski Zbigniew | 79. Siennicki Jacek |
| 63. Rasiór Władysław | 80. Stajuda Jerzy |
| 64. Hałas Józef | 81. Świerzy Waldemar |
| 65. Jackiewicz Władysław | 82. Hodziński Stanisław |
| 66. Jarnuszkiwicz Jerzy | 83. Ryszka Adolf |
| 67. Jarodzki Konrad | 84. Strynkiewicz-Bieniulie B. |
| 68. Jonescher Barbara | 85. Winnicki Aleksander |
| 69. Kaczmarski Janusz | 86. Winnicka-Paklikowska W. |
| 70. Kucz Jan | 87. Zemła Gustaw |
| 71. Kunz Włodzimierz | 88. Zbrożyna Barbara |

Tadeusz Nyczek ŻYCIE PIOLUN

Teatr 8 Dnia z Poznania: "Piolun". Teksty i inscenizacja: zespół pod kierunkiem Lecha Baczyka.

Najnowsza premiera Teatru 8 Dnia odbyła się, prawem kontrolowanego przypadku, w Krakowie a nie w Poznaniu, z końcem kwietnia 1985, w kościele mistrzejewickim. Obok "Piolunu" pokazano dawniejszy "Walot", grany także pod tytułem "Mandelstam". Publiczność liczyła się w setki, a może i w tysiące. Każdy spektakl kończył się owacją. Podobnie było w kościele Dominikanów, gdzie 8 Dnia dał trzy przedstawienia "Piolunu". Wbrew spodziewaniam na widowni nie zasiadały ani ciotki-dowotki, ani talazno baboie mszalne, ani przedstawiciele porządku publicznego. Od powyższego uogólnienia mogły być wyjątki, ale tylko potwierdzałyby regułę. Otóż widzami spektaklu, który miałem okazję zobaczyć w rzeźbionym kościele Dominikanów, byli prawie wyłącznie wędzi i bardzo młodzi ludzie. Jest krzepiące, że teatr ów, spacyficzny prasołek i w specyficznej znajdującej się sytuacji, od ubiegłego roku پوستający na własnym garnuszku, czyli łascie widzów, może uprawiać awoją niełatwą sztuką mając nadal do dyspozycji tego samego, otwartego i chłonnego adresata.

O wielu rzeczach pisać dziś trudno, bo konteksty pożyczają teksty, a obiektywizm /o ile coś takiego w ogóle istnieje/ jest pojęciem najlepiej zadołowanym w słowniku wyrazów obcych. Teatr 8 Dnia jest idealnym niemal przykładem trudności w stosowaniu jakichkolwiek kryteriów. Legenda, obejmująca jakimś kierująca się motywami, przesłankami czy i widzów, i krytyków. Jest to bowiem legenda nie tylko spektakli, ale przede wszystkim ludzi. Wiąże się z tym konsekwencja zmiany statusu aktora w dzisiejszym społeczeństwie. Otóż na naszych oczach czołdził się zaiste fenomen: człowiek w aktora. To usu-

pełnienie aktora eszowiekima, w którym ów aktor jest zawarty, stało się niegdyś miarą etyki i poetyki tego teatru, z którego wyrósł 8 Dnia. W roku 1982 odkryli tę zależność polacy aktorzy profesjonalni, zrzeszeni w teatrach państwowych. Konsekwencje tego do dziś są widoczne. Może nie w stopniu takim, w jakim życzyliby sobie tego niektórzy widzowie ujęci tym autozabawczym aktem, ale zawose.

Teatr 8 Dnia, być może z racji moralnego przykładu, został w ten sposób raczej społeczny niż artystyczny, a los twórców go ludzi stał się bodaj w większym stopniu losem eszowieczeństwa niż aktorstwa. A przecież, co widoczne jest jak na dłoni, do s z t u k i swojej artyści ci przykładają miarę ogromną, decydującą. Mogliby, jak sądzę, robić wiele innych rzeczy, z większym pożytkiem dla kieszeni i świętego spokoju, a może nie mniejszym dla społecznej służby. A jednak pozostają przy teatrze, sztuce ulotnej, graniczącej z niabytem. Używając wciąż nieistnienia, chwala tym samą siłą sztuki, która każe im nadal podejmować próby mówienia do innych: dziś, teraz, w tym miejscu.

Ale nie nie zmienia faktu, że zabierać publicznie głos na temat Teatru 8 Dnia jest trudno nie tylko ze względu na warunki tw. obiektywne. Kilka lat temu, bodaj w 1982, oglądałem ich spektakl oparty na "Przypowieści" Faulknera. Wśród rozentuzjasmowanego tłumu przedsiadałem bezradny, bo przedstawienie wydało mi się heroicznym bezkolem, zaś stwierdzenie publiczne tego faktu miałooby znaczenie równe bądź zdradzie, bądź wyśmieszeniu się na boku w rękaw. W "Mandelstanie", spektaklu ogromnym, drażniła mnie... excuses le mot - pycha aktorów, bo przecież nie mogli nie wiedzieć, nie brać pod uwagę, że los Mandelstana nieuchronnie będzie się czytało przez los Teatru. A że nie są to losy mimo wszystko porównywalne, nie trzeba nikogo przekonywać. Błąd tkwił zatem w prostym niedomyśleniu zależności i ich konsekwencji. Chyba że tak właśnie miało być...

Jest jeszcze jeden problem, któremu warto poświęcić nieco uwagi. Mam na myśli język tego teatru. Od wielu lat i wielu przedstawień jest właściwie ten sam: wywodzący się z doświadczeń teatru otwartego, po części

z Grotowskiego, a także z lektur i przeżyć Antonina Artauda. Styl ów - bo jest to wyraźny, osobisty styl - cechuje dużą ekspresyjność aktorską, znakowe, metaforyczne traktowanie sytuacji, używanie w funkcji symbolicznej nielicznych zresztą rekwizytów, wśród których najczęściej pojawiają się szmaty, sztandary, drabiny, stoły, woda, modale-zabawki. Specyficzną rolę odgrywa ironia i autoironia, widoczny objaw samoświadomości, która ma tę dodatkową zaletę, że skutecznie chroni zespół przed skutkami nadmiernej mitologizacji.

Kam jednak wrażenie, a towarzyszy mi ono od dawna, ostatnio nawet stało się jakby dokuczliwsze, że mimo nowego języka ich spektakli pozostaje w niejkiej sprzeczności z istotą i celem działania. Język ów wywodzi się bowiem z doświadczeń awangardy, celem natomiast pozostaje służba społeczna. Sprzeczność tych dwóch porządków była najdotkliwszą porażką XX-wiecznej awangardy artystycznej lat 20- i 30-tych, która miała nadzieję porządku te utożsamień. Teatr 8 Dnia ponawia tamte złudzenia być może w przeświadczeniu, że społeczeństwo schyłku wieku jest po prostu bardziej oswajone z takim językiem. Jest to prawda, ale tylko częściowa. Publiczny sukces 8 Dnia, było nie było uzasadniający skuteczność założeń Teatru, jest jednak bardziej, jak się rzekło, pochodną legendy pozateatralnej. Symptomatyczne również, że nadal publiczność stanowi niemal wyłącznie pokolenie młode i najmłodsze, podatniejsze na język symboliczny, a choćby z racji wieku chętniej utożsamiające się z aktorami i ich przesłaniem.

Nie jest poza tym pewne, czy polityki poznawcze płynące z apriorycznej akceptacji samego faktu istnienia Teatru mogą starczyć - także zespołowi - za dostateczny powód do satysfakcji. Piszę o tym świadom wyostrenia problemu, ale to tylko niewdzięczny obowiązek krytyka usiłuje zrównoważyć cichą radość z faktu, że w dalszym ciągu możemy się spotykać.

Odnoszę nieraz wrażenie, że dla wielu obecnych i potencjalnych widzów, do których i sam się salizmam, rodzaj i jakość języka Teatru stanowi problem sam w sobie. Wrażliwość widza jest bowiem wciąż poddawana /męczącej/ konieczności wyboru między o d s z y f r o w y

w a n i e m treści zawartych w języku - n c h ż o -
n i p c i e m /pozaczumowym/ dźwięków słów, czyn-
ności aktorów, atmosfery emanującej z poszczególnych
scen. Dodatkowa trudność w tym, że sami twórcy zdeją
się jakby nie rozróżniać znaków dawanych jako materiał
do deszyfracji - od takichże znaków odbieranych w kate-
goriach całkowicie pozasemantycznych.

Proces oglądania przypomina zatem niekiedy próbę
czytania wiersza w obcym, dość słabo znanym języku.
Chwyta się pojedyncze słowa, zestawy gramatyczne, jakież
oderwane obrazy - ale inne pozostają w sferze domysłów
albo wręcz niemożności ich zrozumienia. Wyrazistość
niektórych sformułowań scenicznych jawi się jako uderza-
jąca/dziśki tym fragmencem publiczność bierze później
parte za toto/, ale tylko dlatego, że kontekstem jest
niejasność bądź nieprzenikalność.

Być może upominam się o prostactwo. A być może
tylko - w następstwie starzenia - zaczynam coraz bar-
dziej tęsknić do rzeczy jasnych, czytanych i wyraźnych.
Nie da się też ukryć, że upominam się o to w interesie
własnych czynności opiniotwórczych. Bo oto zastanawia-
ję się, co mógłbym napisać o najnowszej premierze
B Dnia, cośredtem do ponurego wniosku, że o sprawach
zbyt oczywistych pisać albo nie warto, bo właśnie oczy-
wiste, albo /s tego samego powodu/ zwozajnie się nie
da, zaś o rzeczach niejasnych, nie-do-wyślanych, za-
sugerowanych bądź niezbyt metaforyzowanych napisać ró-
wnież nie ma jak, bo trzeba by na tanto wszystko na-
rzucić górę własnych domysłów niejasności i wątpliwoś-
ci, co stworzyłoby galimatias naprawdę już szkodny.

Jestem oczywiście przekonany, że to wszystko się
da, że znajdą się tacy, którzy napiszą świetne teksty
o "Piotunie", spektaklu jak nazwyczaj w tym teatrze
gorzkiej, ironicznej i mądrej, raz jeszcze odwołującym
się do naszej współczesnej egzystencji, pełnej "waciek-
kości i wrzasku", jakby powiedział Faulkner cytując
Szekspira. Nie jest to spektakl wiruszący ani przejm-
ający, co stanowi pewne novum. Przeważa w nim analiza
i bardziej chęć dać świadectwa niż wywołania takich
czy innych emocji. Spektakl kończy się odejściem aktorów

w ciemność, towarzyszy im jednak wypowiedzianna głosząca
prośba by przekazać innym, że jeszcze żyjemy. Jest to
optymizm nieco wściekły, ale odczuwa się w nim szczy-
ptę wiary w przyszłość. Myślę, że aktorzy "Piołunu"
dzielą tę nadzieję z wieloma swoimi widzami.

Tekst zdjęty przez cenzurę w "Przeglądzie Powszechnym"

sb.

CO KOMUNISTA MYŚLI O KULTURZE?

Na to pytanie odpowiedź jest prosta: zawsze to sa-
mo. Do tego stopnia to samo, że jeżeli myśli na ten te-
mat nawet kilka osób, i to w różnym czasie, skutek wy-
daje się być dziełem tylko jednego autora. Niekiedy
jest tak rzeczywiście, a wtedy on sam, przygnębiony
jakby swoją samotnością, stara się w oczach innych roz-
kochać choćby przy pomocy wielości używanych nazwisk
i pseudonimów. Ale jest to w dalszym ciągu tylko ilu-
stracja odbicia tego samego kompleksu, sprawiającego
się do mniej lub bardziej zręcznego posługiwania się
trafnie nazwanym przez Derridę systemem odwróconych
unaczeń. Dobrym tego przykładem był felieton zamie-
szany w świątecznym "Życiu Literackim" /nr 51/52/65/
pod tytułem: "Czy w kulturze istnieją podziały?". Warto
zauważyć tego powodu poświęcić kilkanaście zdań.

Punktem wyjścia dla podpisanego pod nim Pawła Krzy-
żana był fragment wystąpienia Ernesta Brylla w trakcie
warszawskiego XI Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej.
Bramiś on następująco: "Żyjemy w kraju o licznych po-
działach, lecz w kulturze podziału być nie może". Os-
znan, odpowiada nasz felietonista, tak jest, ale nie
dla Brylla, ani jego podobnych. Oni znajdują się bo-
wieważ poza kulturą. W tym miejscu czytelnik łatwo orien-
tuje się, że rozumienie tego pojęcia przez Krzyżana

jest zgola przeciwna w stosunku do tego, które Tatarakiewicz definiował jako "bogactwo duchowe człowieka".

I rzeczywiście, w dalszym ciągu swoich wywodów autor wierny swojej doktrynie wyjaśnia, że kultura sprowadza się tylko do roli oręża, służącego obronie i ekspansji władzy komunistycznej, która jest zarazem "najwyższym dobrem narodu".

Z tak zakreślonej pozycji wyjściowej czytelnik może już spokojnie obserwować podejmowane ataki na przeciwników "najwyższego dobra". Ale nie wszystko jeszcze jest do nich przygotowane. Oto bowiem, aby ataki te były skuteczne należy sprowadzić przeciwnika z jego - naszymi to płaszczyzny wartości - w zasięg strzału. W tym celu należy najpierw wykazać, że jest on równie konkretny jak my, ba, był do niedawna jednym z nas. Bryll dobrze się do tego nadaje, "bo poeta jest od dawna w wawrzyny przybranym /przez nas -p.m./, a wawrzyn choć z minionej epoki politycznej, przecież nie wędnie i odkrzyć go można na nową okazję /tam.opozycyjną - p.m./. Nade wszystko zaś ważne jest, co Bryll mówi o pieniądzach i ideologii, bo w sprawach tych - niejedną już dowód - zrzeczność naprawdę fenicką". Czyżby więc może się różnić ode mnie, cieszę się Krzyżani! Ale to jeszcze nie wszystko, należy również wykazać, że przeciwna strona jest podobnie ustrukturalizowana /przepraszam za wyrażenie/, czyli np. Kościół ma taką samą ideologię co partia i "Wiech /Bryll/ spróbuje być ateistyczny i niereligijny w kościele, jak chce być anty-socjalistyczny w liceum podziemnej i emigracyjnej /.../ oraz - tak sobie wyobrażam - w obiegu krajowym oficjalnym". Odpowiedni paragraf z pewnością się znajdzie, zapewni nasz mistrz symetrii. Gdzież tu więc mówić o bogactwie duchowym tych ludzi, którzy na nasz widok odpruwają taką samą "radość noża", co my na ich, a z ambony padają słowa nienawiści podobne do tych z telewizora.

Po tak przeprowadzonej operacji "zbliżenia" można już przystąpić do działań ostatecznych, które - o parafrazując - polegają po prostu na stopniowym redukowaniu całej tej, starannie wzniesionej konstrukcji. Najpierw trzeba wykazać, że przeciwnik nie jest wcale tym za kto-

rego się podaje lub za którego jest uważany /pomysł ten jest pochodną tezy o istnieniu tylko "naszej", niepodzielnej kultury/. A więc znany malarz jest zaledwie "znanym malarzem", a wybitny krytyk to w istocie ktoś tyjący w "myślowym pośpiechu", niezdolny do formułowania śadnych, sensownych opinii. To pierwszy stopień. Drugi polega na poddawaniu w wątpliwość samego istnienia przeciwnika /skoro nie ma odpowiadającej mu kultury/. Służy temu świadome przekręcanie nazwisk, mamy więc Sapotto zamiast Sapetto, Wicczorkowaki zamiast Wojciśchowaki itd. Obsa sposoby są znane od dawna, dziwi mnie tylko ciągle powtarzany trud posługiwania się nimi, skoro można przecież odwołać się po prostu do siły fizycznej, którą one zresztą tylko kamuflują.

Porzuciłem sobie zwrócić uwagę na ten "święteczny" felieton z Machajkowego tygodnika nie dla samej osobliwości zawartego w nim stylu myślenia. Maczej chciałbym przetrzasnąć przed jego ciągle utrzymującą się sugestywnością, która pociąga za sobą wobec dotychczasowym, tragicznym wręcz doświadczenióm, ciągle nową ofiarę. Wehoczzenie z nim w jakikolwiek alianse, nawet z początku tylko taktyczne, obwarowane zdawałoby się najbardziej przemysłowymi zastrzeżeniami, kończy się zawsze tak samo: pewnego dnia nie mamy już siły zaprotetstować nawet na wymuszone sąsiedztwo ze znaną kanalią pomiatającą nami, cyniczne przekręcanie naszego nazwiska. I wtedy jesteśmy już tylko Pawłem Krzyżanem. Na ogół bez możliwości odwrotu.

POECI

NOWE BALLADY

Jacka Kaczmarskiego

EPITAFIUM DLA KSIĘDZA JERZEGO

Nie wyje wiatr, nie szumi las i śnieg nie pada.
Grzmot się nie toczy i nie szarpną chmur pioruny.
Trwa niezmacona noc człowieka i owada
Pod fioletowym niebem od dalekiej łuny.

Światliśta przepaść się nad głową nie otwiera,
Nie wzywa do niej, w trwodze świata, Głos Gromowy.
I wszystko tyje, chociaż śpi - a ja umieram -
Ciemniejszy fragment mroku pozbawiony mowy.

Krew płynie ze mnie, coś mi jeszcze opowiada
O bólu takim, jaki się nikomu nie śnił.
I trójca gwiazd w ramiona krzyża się układa
I ja ze wszystkich sił przyciekam Go do piersi.

Narada. Rozkaz. Myśl zdradziecka.
Akcja. Orzełek. Mundur. Ślad.
Minister. Premier. Rakowiecka.
Rozwaga. Prowokacja. Ład.

Może był krzyk, oprawców strach i wśród benzyny,
Szczekanie psów, smak knebla, gorzki protest ciała.
Twarz na tle lasu z rtęcią potu albo śliny,
Głos: patrz jak bijesz, bo znajdziemy się w opałach.

Może z powrotem szybko szli po własnych śladach,
I jeden, ręce wycierając, rzekł: ohyda.
A drugi drżał, potykał się i w lęku biadał
Nie nad tym, co uozynił, ale - że się wyda.

Nie wiem, skąd nagle pewność mam, że już mnie nie ma,
Że już mnie wchłonął Ten, kto wszystkich nas pomieści
Jest cień na progu mroku, cień z Gwiazdami Trzema,
Z czaszką u stóp, na której szara zieleń pleśni.

Ksiądz Jerzy. Syn. Męczennik. On.
Ojczyzna. Bóg. Czerwony smok.
Napis na płótnie. Tłum. Płacz. Dzwon.
Bezkrwawy do historii krok.

29.08.1985

129

TONIEMY

Toniemy, zapadamy się na dno.
Zamyka się nad nami niebo fal.
Resztki powietrza krążą w żyłach razem z krwią
I ciemność jest twarda jak stal

Milczymy - jest w nas cisza złego snu,
W pamięci jeszcze mamy własny głos.
Otwiera oczy coraz szerszej nam brak tchu,
Coraz wyraźniej widzimy nasz los:

Popatrz na Polskę zatopioną we śnie
Od gwiazd chronioną przez chmurne odmyty.
Wygasłe domy suną bezszelestnie,
Jak dnem do góry płynące okręty.

Trudno uwierzyć wśród czarnych pejzaży
Że wewnątrz, w ciasnym powietrzu pęcherzu
Leżą gorące ciała marynarzy
Co jeszcze w przystań ostatnią nie wierzą.

Myślimy, jak to wszystko długo trwa.
Na cichy ruch sprzeciwu wciąż nas stać.
Nieuchronnego z wolna coraz bliżej dna
Wiemy, że nic już nis może się stać.

Tam na powierzchni strapa horyzontu
Wiatr tylko jeden, jedna światła strona -
Zgłębiany głębie, skąd nie ma odwrotu,
Głębia jest prawdą - a prawda jest słona.

sierpień 1985

KATYŃ

Ciągnie się do światła niby warstwa skóry
Tłok patrzących twarzy spod ruszonej darni.
Spoglądają jedna zza drugiej - do góry -
Ale nie ma ruin. To nie gród wymarły.

Raz odkryte - krzyczą zaszchłymi usty,
Leżą sobie przez ręce wypróchniałe w środku
W rów, co nigdy już więcej nie będzie już pusty -
Ale nie ma krzyży. To nie groby przodków.

Sprzączki i guziki w orzeźklem ze rdzy,
Po miskach czerepów - robaków gonitwy,
Zgniłe zdjęcia, pieczętki, mapy miast i woi -
Ale nie ma broni. To nie pole bitwy.

Może wszyscy byli na to samo chorzy?
Te same nad karkiem okrągłe urazy
Przez które do ziemi dar odpłynął boży -
Ale nie ma znaków, że to grób zarazy.

Jeszcze rosną drzewa, które to widziały,
Jeszcze ziemia pamięta kształt buta, smak krwi.
Niebo zna język, w którym komendy padały,
Zanim padły wystrzały, którymi woią brami.

Ale to świadkowie żywi - więc stronnicy.
Zrezytą, by ich słuchać - trzeba wejść do zony.
Na milczenie tych świadków może pan ich liczyć -
Pan powietrza i ziemi i drzew uwiecznionych.

Oto świat bez śmierci. Świat śmierci bez mordy.
Świat mordy bez rozkazu, rozkazu bez głosu.
Świat głosu bez ciała i ciała bez Boga.
Świat Boga bez imienia, imienia - bez losu.

Jeśli tylko jedna taka świata strona,
Gdzie coś, co nie istnieje - woią o pomstę woła.
Niestnienie czynu, który się dokonał
Ponad wszelkie kłamstwa wskazuje autora.

czerpień 1985

Stanisław Barańczak

DYLETANCI

/Zbigniewowi Herbertowi/

Pozbawieni zaślępienia historycy niewątpliwie wydobędą
na jaw
zastanawiającą cechę tego społeczeństwa,
która stawia w określonym świetle całą jego manię wielkości
było to
społeczeństwo dyletantów.

Aktorka marnowała swój talent zbierając podpisy i składki,
porad prawnych udzielał krytyk literacki /wykształcony
za państwowe pieniądze/
suwnicowa, śmiechu warte, zasiadała przy konferencyjnym
stole,
powielacze klecone przez fizyka jądrowego
były, powiedzmy sobie szczerze,
złotanie prymitywne.

Każdy robił nie to, co do niego należało.

Rzecz prosta, miały w tym swój udział pewne niedobre
tradycje,
wszyscy ci poeci liryczni szturmujący bez przeeskolenia
Belweder,
nie pilnujący kopyta szewcy z szablami, damy w czerni
skubiące szarpie bez pojęcia o higienie -
jakby nie można było pozostawić pewnych spraw w rękę
ekspertów!

Tradycja nie usprawiedliwia jednak wszystkiego.
Pożalowania godny wydaje się zwłaszcza fakt,
że właśnie specjalistami społeczeństwo to pogardzało
najbardziej.
na. szczerząc docinków wszystkim owym bohaterom,
którzy robili to, co do nich należało,

przetrasali chlebaki, odklejali koperty nad parą,
spędzali długie godziny ze słuchawkami na uszach,
zawsze fachowo,
zgodnie z kwalifikacjami,
bez słowa skargi na nudę.

A przecież i wśród nich byli na pewno tacy,
którzy tłumili w sobie prywatną pasję do Rembrandta
lub ichtiologii!

Z drugiej strony, wielu z takich też by zapewne wolało
wrócić do swej suwnicy, eklogi, reaktora,
ale oś: powodowała nimi presja środowiska,
dla niepoznaki określana jako współczucie lub honor.

Na takiej amatorszczyźnie oparte, życia nie mogło się
toczyć

gładko,
bez przeszkód,
odbierając jak należy z rąk każdego
to, co do niego należało.

ZE ZJAZDU „SOLIDARNOŚCI”

Gdańsk, dnia 1.10.1981 r.

Deklaracja w sprawie kultury narodowej

Uważamy, że losy społeczeństwa i narodu polskiego zależą będą nie tylko od uzdrowienia tycia gospodarczego i ogólnospołecznego kraju, lecz w nie mniejszej mierze od uzdrowienia kultury i edukacji narodowej.

Podstawową wartość upatrujemy w człowieku, w jednostce ludzkiej, a cel podstawowy w stworzeniu dla wolnego człowieka najkorzystniejszych warunków pełnego i swobodnego rozwoju w wolnym społeczeństwie, w suwerennym narodzie, w niepodległym państwie.

Ponad tysiącletni dorobek kultury polskiej, w którym widzimy fundament bytu naródowego, zawiera niewyczerpane bogactwa, które winny być w procesie edukacji narodowej i upowszechniania kultury udostępnione, bez kłopotów i przemilczeń, jak najszerszym rzeszom Polaków. Zarazem wyrażamy wolę pełnego otwarcia na wartości wypracowane przez inne narody naszej szerokiej ojczyzny Europy, pomni, iż od czasu przyjęcia chrześcijaństwa do tej wspólnej duchowej ojczyzny wielu narodów należymy. Pamiętajmy, że okresy naszych stosunków z Europą i światem były zarazem okresami powstawania najoryginalniejszych zjawisk naszej kultury, okresy izolacji przynosiły zstój i upadek.

Dbając o rozwój kultury polskiej wyrażamy wolę wykazania nie mniejszej dbałości o to, by obywatele polscy należący do innych narodów, znaleźli we wspólnej z Polakami ożywienie warunki dla swobodnego rozwinięcia swej kultury i przekazywania jej następnym pokoleniom. Chcemy pozostać w ten sposób wierni tradycji Rzeczypospolitej wielu narodów.

Pewni tego, że do naszej szerokiej ojczyzny - Europy, zostaliśmy wprowadzeni przez chrześcijaństwo, że

chrześcijaństwo przez ponad tysiąc lat określiło w istotnej mierze kształt i treść polskiej kultury narodowej, że w najtragiczniejszych dla narodu chwilach w Kościele katolickim znajdował on oparcie, że nasza etyka przede wszystkim przez chrześcijaństwo została określona, że wreszcie katolicyzm jest żywą wiarą większości Polaków - uważamy, że w procesie edukacji narodowej niezbędne jest uczciwe i odpowiednio szczerkie uwzględnienie roli i miejsca chrześcijaństwa w dziejach Polski i świata.

Zarazem wypowiadamy się za neutralnością światopoglądową państwa we wszystkich dziedzinach, przede wszystkim w dziedzinie edukacji narodowej i kultury i w neutralności takiej upatrujemy zabezpieczenie tolerancją, którą szczerzyli się nasi przodkowie. Różnorodność i bogactwo, które cechowały okresy rozkwitu polskiej kultury - winny być dziś naszym celem.

Wolność wszelkiej twórczości intelektualnej i sztuki to przede wszystkim prawo do nieregulowanego wopóźnienia światopoglądów, postaw i kierunków - a do swobodnego ich ścierania się.

Wolność i tolerancja to podstawowe warunki rozwoju kultury. Wpajanie unikowania wolności i tolerancji to zarazem podstawowy cel edukacji narodowej, przeciwny celom głoszonym przez różnaki totalizmu z lewa i z prawa. Dlatego zdecydowani jesteśmy wydać walkę wszelkiego rodzaju cenzurze dzieł sztuki i nauki. Cenzurę uważamy za zło, na które z konieczności i chwilowo tylko zgodzamy się - lecz nie zgodzimy się na cenzurowanie nauki i sztuki. Ochrona przez cenzurę niektórych zasad polityki zagranicznej i wewnętrznej państwa nie może godzić w swobodę badań naukowych, w prawo do znajomości historii, musi spowodować sprzeciw i udzielenie pełnego poparcia społecznego, również ze strony NSZZ "Solidarność", niezależnym wydawnictwom niecenzurowanym.

Zdecydowani jesteśmy również wydać walkę wszelkiej dykryminacji w dziedzinie kultury i sztuki, niezależnie od tego, czy dotyczy ona ludzi czy idei, dzieł czy kierunków, bez względu na formy, które przybiera i skąd pochodzi.

W szczególności będziemy przeciwstawiać się jakimkolwiek dyskryminowaniu dorobku polskich twórców emigracyjnych, stojąc na stanowisku, że polska kultura stanowi nierozdzielną całość, niezależnie od tego, czy powstaje w kraju czy na wyobczyźnie.

Dążeniem naszym będzie demokratyzacja kultury, przez co rozumiany udostępnienie jej treści, nawet trudnych, najszerszemu ogółowi obywateli, zapewniając im prawo do prezentowania własnych uczuć i poglądów. Równocześnie stoją na stanowisku, że demokratyzacja kultury nie jest i nie może być sprzeczna z pełnym poparciem dla powstawania treści o charakterze elitarnym, bez których niemożliwy jest rozwój kultury narodowej.

NSZZ "Solidarność" jest zdecydowany być gwarantem wolności kultury narodowej - i klaruje, że nie rości sobie pretencji do określania tr. si twórczości intelektualnej i artystycznej. Sztuka i nauka, wartości, które tworzą piękno i prawdę - są niezbędne dla rozwoju duchowego człowieka i nie potrzebują poza tym żadnego innego usprawiedliwienia.

Gwarancję instytucjonalną swobodnego rozwoju kultury widzimy w jej samorządności. Samorząd kultury w samorządnym społeczeństwie uważamy za jeden z celów programowych NSZZ "Solidarność". Kultura nie znosi wszelkie monopole, a w szczególności monopol państwowy. Instytucje służące wobec kultury: wydawnictwa i drukarnie, wytwórnie filmowe, teatry, filharmonie itp. winny stać się niezależne i samorządne w stosunku do władz państwowych.

Kultura będzie nadal wymagać - przynajmniej w niektórych dziedzinach - dotacji państwowych lub komunalnych. Dotacje takie nie mogą jednak stać się podstawą ograniczenia werytorycznej samorządności w dziedzinie kultury. To samo tyczy wypadków, w których mecenasem kultury będzie nasz Związek

Członkowie Zespołu Nr 10 Komisji
Programowej.

Czesław Orzech - Przypowieść o kamieniu i drzewie	37
Maria Wisnowska - Mowa obrazów	43

Shoah

Andrzej Jaany - Po obejrzeniu filmu	59
Jakub Bem - Wokół Shoah	64
List: Gorzka prawda o antysemityzmie w Polsce	68

Koszalińskie seminarium "Sacrum w sztuce" ..	75
André Glucksmann - O posttotalitaryzmie ..	77
P. Erete - Trzydzieści lat po "Arsenale" ..	86

Widziane

K.R. - Czas smutku, czas nadziei	97
Nadzieja jest w nas	100
Niebo nowe i ziemia nowa?	102
A.A. - Malarstwo i światopogląd Zbyluta Grzywacza	105
M.W. - Wystawa uczniów Jerzego Jarnusz- kiewicza i wystawa Grzywacza	108
Jerzy Tchórzewski	111
Nagrody	113
Sprawa AIAP-u	114
Tadeusz Nyczek - Życie Piołun	121
ab. - Co komuniści myślą o kulturze	125

Poeci

Nowe ballady Jacka Kaczmarskiego: Epita- fium dla ks. Jerzego, Toniemy, Katyń	129
Stanisław Barańczak - Dyletanci	132

Ze Zjazdu Solidarności - Deklaracja w sprawie kultury narodowej	134
--	-----

Numer zamknięto w lutym 1986 r.