

Szkice

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM

ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

4
1986

Czesław Bielecki - Styl

architektury polskiej II połowy XX wieku

ab - Znane nazwisko, niewidziane obrazy

Rozmowa z Jackiem Kuroniem

NN - Z perspektywy lat 80-ych

Jakub Bem - O kulturze niezależnej

Andrzej Jasny - Zapiski malarza

/O pokoleniu zatempowców/

Wacław Dębicki - Dwurnik

Maria Wisnowska - "Beauty and pity"

W.P. - Jeszcze raz o rezerwacie sztuki

Z polityki kulturalnej

Jan Marena - Duch czasu

Memoriał o stanie zabytków na Dolnym Śląsku

POECI

Wydarzenia

Wydawnictwo
MYSL

Oficyna Sztuk Pięknych

SPIS TRESCI

Czesław Bielecki - Styl architektury polskiej II połowy XX wieku	3
ab - Znane nazwisko, niewidziane obrazy	18
Rozmowa z Jackiem Kuroniem	60
NN - Z perspektywy lat 80-ych	80
Jakub Bem - O kulturze niezależnej	93
Andrzej Jasny - Zapiski malarza /O pokoleniu zetempowców/	100
Wacław Dębicki - Dwurnik	107
Maria Wisnowska - "Beauty and pity"	114
W.P. - Jeszcze raz o rezerwacie sztuki	119
Z polityki kulturalnej	121
Jan Marena - Duch czasu /Teatr Czerwona Kaczka/	133
Memoriał o stanie zabytków na Dolnym Śląsku...	137
POECI	
Stanisław Barańczak	148
Krystiana Robb-Narbutt	148
WYDARZENIA	
Czterdziestolecie pogromu kieleckiego	151
Zbigniew Bujak	154
Z ostatniej chwili	157
Śmierć poetki	158

Numer zamknięto 12 lipca 1986

Czesław Bielecki

STYL ARCHITEKTURY POLSKIEJ II POŁOWY XX WIEKU

Jeśli przyjmiemy za Shapiro, że styl jest "manifestacją kultury jako całości, więc tym znakiem jej jedności", to stylem architektury polskiej po 1945 roku jest totalizm. O ile w stylu XIX wieku zmieniające się formy neo-stylów przeszłości lub ich ekлекtyczne połączenia podporządkowane były zasadom architektury przedmiotowej /koncepcja estetyczna dobierana była do tematu/, wiek XX wprowadził /jak wskazał to Krassowski/ architekturę podmiotową, bardziej architekturę twórcy niż odbiorcy.

Określenie wszystkich form estetycznych w architekturze powojennej jednym mianem totalizmu jest zasadne o tyle, że ta architektura podmiotowa podporządkowana była jednemu mecenasowi - państwu, który kierował się formułą "Lamparta" Lampedusy: trzeba wszystko zmienić, żeby wszystko pozostało bez zmiany.

Po latach takim właśnie przewrotem konserwującym totalizm jako styl było odejście /czy raczej ucieczka/ od socrealizmu do epigońskiego modernizmu.

Zanik poczucia wielkości - mówiąc słowami Bolesława Micińskiego - odczuwamy już oglądając projekty centrum Warszawy, rysowane tuż po wojnie przez Macieja Nowickiego. Przestrzeń jednej z ostatnich ocalałych wielkomiejskich ulic stolicy - ulicy Marszałkowskiej - została w nich rozbita. I ten sam zanik poczucia wielkości odczuwamy patrząc na socrealistyczne wizje Warszawy, w której domy są w skali kwartałów, a całość wieńczy

Pałac Kultury, nazwany przez jej mieszkańców "Marzeniem Pijanego Cukiernika". Gdy oglądamy zrealizowaną zabudowę Dzikiego Zachodu - Osiedle za Żelazną Bramą złożone z corbusierowskich domów-płyt i niezrealizowane marzenie o Ścianie Zachodniej - polskiej Defense, przypominamy sobie słowa Micińskiego: "Pozbawieni wartości prawdziwej, tj. niewymiernej ludzie dali się zwieść wielkości wymiernej, tj. pozornej. Pozbawiony pokory, miłości, nadziei i wiary w ostateczną sprawiedliwość i cel istnienia - czas nasz dał się uwieść wielkościom wymiernym, małym, które narzucił mu totalizm - w rozmiarach stadionów, w rozciągłości autostrad i chamstwa".

Totalizm architektury można by oczywiście łatwo wytłumaczyć jako wynik sytuacji, w której klientem architekta jest totalitarne państwo, monopolizujące rynek. Sytuacja architektury polskiej po 45 roku była jednak znacznie gorsza. Totalitarny ustrój spotkał się z totalizmem myślenia architektów. Iakowata tkanka betonowych blokowisk rozprzeszerzyła się po całym świecie, ale nigdzie aż tak.

Podatność architektury na wirusa totalizmu nie była przypadkowa. Od lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku pokusa totalitarna polegała na przenoszeniu aktu twórczego ze sztuki na życie społeczne. Politykę próbowano prowadzić w imię nowej architektury; życie społeczne miało być przedmiotem kreacji. Daleki tu jestem od sprowadzania architektury polskiej do "pierwszej przyczyny". Powtórzmy raczej za Kołakowskim: "Zdania i doktryny są dla nas faktami ludzkimi. Fakty ludzkie są lub mogą być sensowne - a stają się takie dla nas nie wtedy, gdy potrafiemy je w maksymalnym

stopniu zredukować do warunków, w których powstają, ale gdy potrafimy uczynić z nich składnik swoiście ludzkiej, to znaczy celowej - struktury, kiedy więc możemy je włączyć w obszar realizującego się projektu".

Totalny - oznacza obejmujący lub usiłujący objąć wszystkie elementy danego zbioru lub zbiorowości. W corbusierowskiej idei domu-maszyny do mieszkania czy stalinowskiej idei ulicy jako tła pochodów nie estetyka była niepokojąca /wszak współczesny design czy hiperrealizm nikogo nie wprawia we frustrację/, lecz totalizm, który wyrażała każda z tych koncepcji architektury. Dom-maszyna nie dlatego się nie sprawdził, że odrzucił trzy porządki, fronton i kopułę, a socrealizm nie dlatego je przyjął, że uznał iż są one prawdą narodowe w formie a socjalistyczne w treści.

Każda z tych formuł mimo jakże różnego decorum zakładała istnienie człowieka - trybu w racjonalistycznej maszynie społecznej. Architektura oparta na społecznej demiurgii nie służyła potrzebom kulturowym ludzi, a niszczyła je, by stworzyć na ich miejsce nowe - właściwe z punktu widzenia totalizmu.

Architekt-demiurg budował martwe miasta i martwą architekturę, jego makiety nie wypełniały się życiem.

Architektura imitowała zjawiska społeczne, imitowała rozwój techniki. Nieraz te same formy architektoniczne kryły już nie tylko różne funkcje /to zjawisko symbolicznego języka form w architekturze współczesnej zauważył już Venturi/, ale funkcje przeciwnostawne. Z kodu form architektury polskiej po 45 roku można bez trudu odczytać relację jednostka - społeczeństwo.

Przestrzeń publiczna nie podlega reglamentacji, przestrzeń prywatna - tak. Widać to w socrealizmie, w modernizmie i w propagandzie technologii, jaką była architektura z fabryk domów.

Przeszklenie i przestronność klatek schodowych przy ciasnocie mieszkań, czy szklana ściana kurtynowa "drapacza chmur" przy Rondzie Waszyngtona, która nie dotykała stropów poszczególnych pięter i ludzie mogli /musieli/ się słyszeć od parteru po ostatnie piętro - to przykłady form estetycznych imitujących "rozwój" ponad jednostkę. Le Corbusiera, wędrującego między koncernem samochodowym Voisin, rządem Vichy a francuską kompartią w poszukiwaniu realizatorów swojej wizji, nie można porównać z tragedią Leonarda, w którego oczach rozpadał się gliniany jeździec, bo na odlew z brązu nie było pieniędzy.

Opisany przez Jenckaa dramat Le Corbusiera był tylko dramatem osobistym twórcy, który budował swoje wizje ponad jednostką i w konsekwencji - ponad społeczeństwem.

Ten totalitarny ethos stał się tragedią jednostek i społeczeństw, gdy architekci mogli już wcielić w życie swoje wizje i odlać je w betonie.

Formułując tezę o totalizmie jako stylu architektury polskiej drugiej połowy XX wieku nia widzę totalizmu jako prostej determinacji czynników politycznych i ekonomicznych. Fakt, że totalizm architektury był i często nadal jest nieuświadomianą, upewnia mnie o adekwatności terminu: kategorie stylowe tworzą się poza świadomością twórców.

Historiozofia totalizmu architektonicznego

Dzisiejsza pauperyzacja architektury polskiej wywodzi się z Popperowskiej nędzy historycyzmu.

Każdy kolejny okres najnowszych jej dziejów, czy była to faza powojennego modernizmu, socrealizmu czy też moderny popaździernikowej - był w zamyśle uczestników celem historii. Każdorazowo konstruowane formy były ostatecznym rozwiązaniem, kresem rozwoju. Nawet, gdy na dnie świadomości twórców pozostawała myśl o przejściowości mód i manier, uczestniczyli oni i sankcjonowali zmiany przestrzenne, które z założenia miały być, - nieodwracalne. Doszukiwanie się w architekturze socrealistycznej problemu ciągłości z przeszłością jest nieporozumieniem. Problem dziedzictwa tak jak ujął go Goldzamt - ideolog socrealizmu był końcem procesu rozwoju architektury zastępnym w takim czy innym grymasie estetycznym.

Zarówno socrealizm jak modernizm i "styl fabryk domów" były rewolucjami po dojściu do władzy: formy i techniki budowlane nie ścierały się w rywalizacji nurtów a były powoływane dekretem i umierały znoszone przez polityczne kryzysy. Totalizm socrealistyczny /podobnie jak faszystowski/ znikł w momencie załamania się reżimu, który go powołał do życia. Totalizm modernistyczny przetrwał do naszych dni: był bowiem nieświadomym wyborem kultury skierowanej przeciw społeczeństwu w imię zaspokojenia jego "prawdziwych potrzeb". To rozumienie architektury petryfikowało się. Stowarzyszenie Architektów Polskich powołało specjalną komisję, która zajęła się sprawą "zdefiniowania pojęcia architektury". Architektura była, zdaniem tej komisji, celowym kształtowaniem przestrzeni, które służy zaspokojeniu funkcjonalnych, estetycznych, społecznych, higienicznych i innych potrzeb.

To, że w tej definicji architektury - jak

dowcipnie wskazał Z.Kleyff - mieści się także zagłębiona pod ziemią i niewidoczna naszym oczom rura kanalizacyjna, w której płyną nieczystości, nie przeszkadzało następcom Witruwiusza.

Powstanie totalnego pejzażu polskich miast w skali, której świat zachodni nie zna, zawdzięczamy niechęci architektów do rozwiązań cząstkowych, niepełnych, kompromisowych.

Rozwój form stylowych /uznanych za takie jak estetyka socrealizmu lub nie - jak estetyka prefabrykacji/ następował nie w ramach praw i przepisów budowlanych a przez zmiany legislacji dekretujące nową architekturę. Wszelkie rozwiązania cząstkowe uznawane były za czasowy kompromis w walce nowego ze starym.

Hanna Adamczewska, współprojektant miasta Nowe Tychy pisała: "Problemem wyjściowym /.../ był wybór terenu I etapu realizacji. Starły się tu dwie przeciwstawne tendencje. Projektanci sugerowali rozpoczęcie budowy na terenach wolnych od zabudowy, czynniki kierujące inwestycją dążyły do rozpoczęcia budowy w oparciu o stare miasto, na terenach częściowo zabudowanych, położonych bliżej istniejącej stacji". Oto corpus delicti. Architekci woleli stawiać własne kompozycje niż zadawać się służebną rolą - stymulowaniem organicznego rozwoju istniejących struktur i ich rozbudową.

Mieszkańcy stolicy kojarzą słowo "Warszawa" z 1% powierzchni swego miasta: obszarem leżącym między Traktem Królewskim a Marszałkowską. Co będzie - pytał Goryński - gdy identyfikację będzie zapewniać już tylko 0,25% powierzchni miasta?

Problem nie jest nowy. W 1935 roku Antoni Dygat przeciwstawiał ówczesnej Wielkiej Warszawie

Paryż II Cesarstwa wskazując na potrzebę ucytelnienia struktury miasta /powierzchnie obu miast były zbliżone/. Warszawa do dziś nie doczekała się swojego Haussmanna, choć jej obszar w granicach administracyjnych jest trzy i pół-krotnie większy niż przed wojną. Ekspansja trwa.

Halina Skibniewska, projektantka dzielnicy Białołęka przez krótki moment /w r.78/ wierzyła nawet, że władze przeniosą więzienie w Białołęce, by nie szpeciło humanistycznego założenia urbanistycznego autorki.

Twierdziłem wówczas - a czas pokazał, że mój sarkazm był uzasadniony - że nikt nie będzie dla celów estetycznych niszczył infrastruktury kraju.

Trawestując Bugaję, można powiedzieć, że architektura polska nie jest planowa lecz planująca. Aż do lat siedemdziesiątych zadawano sobie pytanie: dlaczego panuje taki chaos przestrzenny, skoro możemy wszystko zaprojektować w dowolnej skali? Odpowiedź zawarta jest oczywiście w pytaniu.

Hansen projektujący zabudowanie Polski Linearnym Systemem Ciągłym nie troszczył się, czy istnieje obiektywna potrzeba tak intensywnej urbanizacji, czy - mówiąc po prostu - wystarczy ludzi na wypełnienie jego Systemu. W XIX wieku pragmatyzm /Haussmann, Henard/ i utopia /Howard, di Soria/ walczyły ze sobą o wpływ na rzeczywistość miasta.

W Polsce drugiej połowy dwudziestego wieku toczyła się już tylko walka utopii z rzeczywistością. Architekturą miały w niej swój udział.

U t o p i a s p o ł e c z n a

"W czym tkwił nasz błąd?" pytali i pytają epigoni modernizmu, zapominając o złowrogim brzmie-

niu ostatniego akapitu Karty Ateńskiej. Warto przypomnieć ten atak na prawa jednostki w imię praw społeczeństwa:

"Prawo jednostki nie ma nic wspólnego z prostą korzyścią osobistą, to prawo, które zaspokaja mniejszość skazując pozostałe masy społeczeństwa na nędzne życie, zasługuje na surowe ograniczenia. Powinno być wszędzie podporządkowane interesom wspólnoty tak, aby każda jednostka miała dostęp do podstawowych radości: dobrobytu ogniska domowego i piękna miasta".

Karty Ateńskiej, podobnie jak "Kapitału" nikt prawie nie czytał, choć się wszyscy na nią powoływali. Wszystko, co było w niej twórcze zostało wchłonięte przez urbanistykę i zweryfikowane. I jeśli wbrew naszym wyobrażeniom o współczesnym mieście Karta Ateńska żyje dziś własnym życiem lepiej niż kiedykolwiek, to dlatego, że zaowocowała już legislacją.

Istotą totalizmu architektonicznego było przekonanie, że można znaleźć zjawisk przestrzennych, kulturowych i symbolicznych uchwycić w jednym planie i prognozie.

Totalizm próbował określić na nowo paradygmat architektury. W przekonaniu, że mamy do czynienia z zupełnie nową i nie znaną przedtem sytuacją zakwestionowano wszystkie reguły gry, obowiązujące w miastach przeszłości. Zniszczono mechanizm interakcji między regułami gry estetycznej /styl, kanon, wzornik, maniera, modus/ a regułami gry społecznej zawartymi w liberalnej koncepcji prawa /prawa budowlanego, handlowego i administracyjnego, którym rządzą się społeczności lokalne/.

Liberalizm zakłada, że dobre prawo opiera się /jak Dekalog/ na minimalizacji ogólnych zakazów.

Utopia społeczna opiera się na przeciwstawnej, kreacyjnej koncepcji prawa: rządzi się nakazami, które im bardziej szczegółowe, tym lepiej określają Uniwersum.

Mnożenie określeń wartościujących /patrz przytoczona uprzednio "definicja pojęcia architektury"/ ma służyć tworzeniu wartości. Tak rozumiane normatywy urbanistyczne i przepisy budowlane również skutecznie niszczą ulicę i plac miejski, jak prawo Haussmanna je budowało.

Przez ubiegłe 40 lat architekci antycypowali swoimi totalnymi pomysłami system, w którym żyli. Obecnie dorosli już do rezygnacji z iluzorycznej władzy nad przestrzenią. Są jednak we władzy prawa, które nakazuje grać w miasto i architekturę totalizmu.

Paradoksem totalizmu jest fakt, że wszystko, co wartościowe rodziło się w opozycji do niego i język architektoniczny dzieł nie powinien nas tu mylić. Realizacje Sołtana i Innatowicza, schroniska tatrzańskie Górskiej, domy Sicińskiego czy ulica Kubusia Puchatka Stępińskiego w czasach socrealizmu, Hala Katowicka Gintowta i Krasieńskiego, ŁBM w Lublinie Hansena - wszystkie zrodziły się poza totalizmem. Były wynikiem sytuowania architektury w systemie od - do, opozycyjnym nolens-volens wobec totalizmu.

Tendencja do budowy architektury monumentalnej ciągnie się przez całe dzieje.

Część, którą się projektuje jest z punktu widzenia programu, który ma zrealizować architekt pewną całością. Z natury rzeczy dąży on do nadania jej w miarę spójnego, zamkniętego charakteru. Wielkość możliwego do zrealizowania w krótkim czasie zadania decyduje dziś, podobnie jak

. przesądzi, o wielkości założenia urbanistycznego czy architektonicznego. W totalizmie nie istnieje problem granic, totalizm nie zna pojęcia od-do, idea planowania przenika całość i tak monumentalizm ginie przez pozbawienie go kontekstu. Pozostaje gigantomania. Jeśli spoglądamy na znane rondo w Katowicach, gdzie obok biurowca kolei stoi hala sportowa, pomnik i dom mieszkalny, żadne porównania do przypadkowego natłoku obiektów na Forum Romanum nie przekonają nas, że z halą sportową ma konkurować w skali budynek czynszowy zwany nomen-omen superjednostką.

Człowiek jest zagrożony nie tylko całkowicie zintegrowanym życiem publicznym, ale i całkowicie zdeintegrowanym. W socrealizmie wszystko miało być publiczne.

A jednak plac Łeśkiego w Warszawie do dziś nie jest placem takim, jakim go pomyślano. Jest to dziś - po 30 latach - niezbyt atrakcyjny skwer w centrum miasta pomimo, że otoczony usługami i to na relatywnie niedoinwestowanej Pradze.

Okazało się, że przy osiedlowej niewielkiej gęstości zabudowy ten plac do dziś jest martwy, nie jest to przy całym monumentalizmie przestrzeni życia publicznego miasta w pełnym tego słowa znaczeniu /w odróżnieniu np. od pl. Konstytucji brutalnie, ale jednak wciśniętego w tkankę miejską/. W modernistycznych osiedlach przestrzeń publiczna została totalnie rozbita. Życie prywatne jest poddane natomiast publicznemu oglądowi. Uniformizacja stolarki czynszowych podwojek przeniosła się na wszystkie już stawałce. Nie istniała fasada i tyły i boki stały się frontem. Prywatność z charakterystycznymi dla niej cechami architektury spontanicznej, weraskularnej /lub choćby pozbawionej gorsetu estetycznego/ została po raz pierwszy

dopuszczona w latach siedemdziesiątych.

Gdybyśmy chcieli sporządzić katalog tych socjo-przestrzennych sytuacji w naszym "Learning from Urbynów" to okazałoby się, że domena prywatna w naszej architekturze przypomina działki przyzagro-dowe kołchoźników.

Utopia technologiczna

Totalizm technologiczny polskiej architektury jest tym widoczniejszy, im bardziej zacořana jest sama technika budowania.

Technologia ani w skali domu, ani w skali miasta nie może zmienić, luźnego z natury, związku warstwy infrastruktury z warstwą architektury. Nowe rozwiązania techniczne nie są niczym innym tylko nowymi środkami realizacji starych ludzkich celów.

Wzory przestrzenno-kulturowe są trwalsze niż techniki ich powielania. Totalizm technologiczny, który opanował polską architekturę w latach siedemdziesiątych od początku był imitacją rozwoju technicznego. Nie był to styl technologii a styl propagandy technologii. /Nie unikam tu już w zagadnienie prefabrykacji systemowej jako koryktury stylu./

Podobnym atylem propagandy były socrealistyczne pałace, wzorowane na amerykańskich drapaczach chmur z lat trzydziestych.

U źródeł totalizmu technologicznego leży niezrozumienie pojęcia standardu w industrializmie. Standard przemysłowy jest jak zasada współwzajemności w kompozycji podlegawej pewnej dyscyplinie intelektualnej. Przestrzeganie przez cały proces ewolucji technicznej pewnych parametrów danego urządzenia /maszyny do szycia, roweru, samochodu/ powoduje

możliwość stopniowego modernizowania struktur z natury trudno wymiennych w całości. Totalizm technologiczny polskiej architektury na tle światowej najprościej zilustrować na przykładzie zabawki "Mały architekt" zestawionej z klockami LEGO. "Mały architekt" ma tę samą, co klocki LEGO zasadę łączenia i współmierności elementów, tyle że system LEGO zaczyna się od tych klocków, na których polski "Mały architekt" się kończy.

Niemożliwość stworzenia systemu technologicznego opartego o coś więcej niż standard powtarzalnych wymiarów i połączeń wideć na tym przykładzie jak na dłoni. Dlatego też rozwiązanie sporu w architekturze polskiej ostatnich lat dwudziestu: o typizację, o otwartość systemów, o model masowej prefabrykacji skazane było na to samo niepowodzenie, które przeżywałoby drągię chcące ułożyć z drewnianych klocków Noakowskiego.

Nie technika bowiem, lecz kulturowe ramy, w których funkcjonuje określają sensowną uniformizację i powtarzalność w architekturze. Zarówno ekonomiczny jak i kulturowy aspekt tej uniformizacji nie jest wymierny w ogóle a poddaje się racjonalnej ocenie jedynie w pewnej skali rozważań, skali od - do, którą totalizm wyklucza. Pamiętając o świeżych absurdach architektonicznych stworzonych przez fabryki domów, zapominamy o pomysłach racjonalizowania architektury socrealistycznej przez stosowanie niemal tylko dwóch typów okien - legendarnych C1 i C2.

Nowe - nowe w architekturze

Pojęcie techniki, planu, ekonomii projektowania, utopia o władzy zredukowała do elementów nowo-mowy. Osiedle społeczne, blok mieszkalny, więź sąsiedzka,

sekcja mieszkaniowa, ośrodek usługowy III stopnia zastąpiły słownik dotychczas używany.

Plan regulacyjny, parcela, plac, ulica, fasada, intensywność zabudowy stały się pojęciami martwymi lub stosowanymi wyłącznie do tych okrucichw przeszedłości, które określił konserwator. Ale i on pogrążony był w historycyzmie skoro możliwe było wydanie opinii pozwalającej wyburzyć kamienicę banku Dziekońskiego przy Niecaisj "jeśli na tym miejscu powstanie budynek o podobnych lub wybitniejszych wartościach".

Porównajmy język form kościoła św. Anny w Warszawie, w którym każda Kaplica jest w innym stylu z językiem form bloku mieszkalnego, w którym prefabrykowane balkony są jedynym elementem przes-trzennego kształtowania elewacji.

Trudno nie zapytać: co może zakłócić odbiór tego modernistycznego dzieła, gdy zostanie do niego dostawiony drugi dom? Otóż w odczuciu projektanta bloku mieszkalnego jego twór jest potomkiem białej rzeźby - Parthenonu, a nie czynszowców, tworzących tkanę miejską.

A co powoduje, że prawa autorskie są już przenieszone na skalę dzielnic a nie domów?

Przekonanie, że skoro architektury nie można naznaczyć swoim piętnem, to niech chociaż plan urbanistyczny zostanie uznany za dzieło autorskie.

Jednym z największych międzynarodowych sukcesów polskiej architektury była I nagroda w konkurencie na miasto-satelitę Helsinek - Espoo /Chmielewski, Kazubiński, Kuraś/.

Sztuczny krajobraz skomponowany z betonu i szkła okazał się czystą grafiką planu i rzeźbą makiety. W rzeczywistej przestrzeni miejskiej nie można być w tej skali realizować autorskich

syn nie chce mieszkać w Nowej Hucie, szuka w Krakowie nie przeszłości a żywej teraźniejszości.

Powrót do fasady, ulicy, miejskości w polskim postmodernizmie jest powrotem do dekoracji, a nie do roli architekta i urbanisty takiej, która służy pluralistycznej wizji życia.

"Stwierdzić, że architektura powinna być miejska nie znaczy reprodukować dekoracje dawnego miasta, a próbować określić związki przestrzenne zgodne z praktyką miejską, którą znamy" - napisali Castex, Depaule i Peneral.

Formami architektonicznymi możemy imitować treści pluralistyczne, ale okaże się to taką samą demurgią, jaką już znamy. Dopóki treści przenoszone przez formy architektury są identyczne i mutacje mieszczą się w granicach systemu, wzbogacają totalizm a nie ludzką kulturę. Są jak tytuły gazet, które - choć pisane inną czcionką i przez innych ludzi - zakładają tak samo choć na różną modłę nasze życie.

Wydaje się, że słowa Bolesława Micińskiego trafiają już dziś do twórców i odbiorców polskiej architektury: "...Zarysowują się trzy klasyczne antynomie nierozłącznie związane z zagadnieniami totalizmu, z zagadnieniem jednostki i zbiorowości:

optymizm - pesymizm

intelekt - instynkt

wolność - konieczność

Totalizm opowiada się za zbiorowością w imię instynktu powszechnego /.../, w imię determinizmu /.../, w imię pesymizmu w ocenie indywidualnej wartości człowieka".

Architekci zrozumieli, że założenia monumentalne i tkanka miejska - sacrum i profanum miasta istnieją prawem kontekstu i kontrastu. Są nierozdzielne,

dopełniają się: architektura bez architektów jest również potrzebna jak wieloprzestrzenne wizje.

Od tego momentu ciężar odpowiedzialności przenosił się z twórców na społeczeństwo i władzę. Architektura polska może się już wyżyć garbu polityki. Licząca tysiące lat gra w miasto nazywała się POLIS.

Czesław Bielecki przygotował niniejszy artykuł /stanowiący część jego doktoratu pisanego u prof. Witolda Krassowskiego/ na ogólnopolską sesję Stowarzyszenia Historyków Sztuki "Sztuka po 1945 roku" /grudzień 1984 r./. Z powodu zbyt późnego doręczenia tekstu nie mógł być on wówczas odczytany.

Publikujemy go bez zgody i wiedzy autora oraz organizatorów sesji.

Czesław Bielecki, Architekt, aresztowany w Warszawie 13 marca 1985 r., od 13 października prowadzi strajk głodowy w areszcie śledczym na Rakowieckiej, jest karmiony siłą.

ab

ZNANE NAZWISKO, NIEWIDZIANE OBRAZY

Oczekiwał na podparyskim dworcu "chudy i wysoki, z rozwianą siwą czupryną, w błękitnym dżinsowym ferszalunku, długi z długim czerwonym szalem i na motorowerze". Takim zobaczył go wysiadający z pociągu Stanisław Rodziński, przybywający

z kraju, znacznie od niego młodszy malarz i krytyk.
- "Wraz z moją towarzyszką - wspominał później
- zostałem załadowany do taksówki. Czapski jak
Don Kichot - jechał przed nami, ruchliwy i uśmiech-
nięty - jakby torując drogę". Zafrapowało mnie
w tym opowiadaniu zwłaszcza ostatnie zdanie.
Nie miałem dotąd szczęścia poznać osobiście tego
znakomitego artysty i nie przypuszczam, żeby
spotkało mnie ono w przyszłości, ale to, co wiem
o nim na podstawie lektury i tych niewielu przecież
obejrzanych dzieł można by sprowadzić do takiego
właśnie stwierdzenia: szedł i idzie przez życie
torując drogę. Sztuce i ludziom.

Niedawno mieliśmy wyjątkową okazję spotkać
się z jego twórczością na wystawie retrospektywnej
w Muzeum Archidiecezjalnym. Dodajmy zaraz -
pierwszej w Warszawie od 1939 r.! Towarzyszył
jej również obyczajem francuskim skromny "hommage",
złożony Czapskiemu przez 12 artystów, różnych
zresztą generacji. W ten sposób, dzięki ks. Prze-
kazińskiemu, większość ze zwiedzających mogła
wreszcie powiązać sobie znane nazwisko z niewidzia-
nymi obrazami. Nazwisko to bowiem figuruje
w każdym opracowaniu polskiego malarstwa XX wieku.
Jego właściciel jest także autorem dwu pięknych
książek z tego zakresu; pierwsza, poświęcona
Pankiewiczowi, ukezała się w Warszawie w 1936
roku, druga, będąca zbiorem artykułów, rozważań
i wspomnień, została opublikowana pt. "Oko"
w 1960 r. w Paryżu i w nieco zmienionej postaci
i pod innym tytułem /"Patrzac"/ powtórzoną przez
krakowski "Znak" w 1983 r. Ostatnia, "Tumult
i widma" /Paryż 1981/, dopiero pokonuje na drodze
do kraju czerwone bariery. Jeszcze trudniejszy
dostęp czytelnik tutejszy ma do innych jego publi-

kacji, drukowanych głównie na łamach paryskiej "Kultury", której jest współtwórcą i współpracownikiem.

W okresie powojennym pierwszy raz nakaz milczenia wokół osoby i dzieła Czapskiego naruszył przełom październikowy 1956 r. Już w roku następnym, staraniem prof. Zdzisława Kępińskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Wielkopolskiego, zorganizowano pierwszą wystawę. W 1958 r. ukazało się w "Znaku" sześć zachowanych rozdziałów książki Czapskiego o Wasylu Rozanowie /1856-1919/, powstałej w 1933 roku, które przetrwały zniszczenie Warszawy w jednej z piwnic przy ul. Czackiego. W ten sposób jej autor chciał spłacić dług temu pisarzowi i myślicielowi rosyjskiemu, z którym - jak pisał we wstępie - "od 1919 r. prawie się nie rozstaje". I znowu długie lata zadekretowanej nieobecności, przerwane wreszcie przez NOWą, która w pierwszym wydaniu krajowym przypomniała cenne "Wspomnienia starobielskie" /kzym 1945 i 1946/. Dależy ciąg można było podjąć już swobodniej po Sierpniu 1980 r. Fragment wspomnień, odnoszący się do lat sprzed 1917 r. przygotowała dla "Więzi" Joanna Pollakówna, niestrudzona odąd badaczka jego twórczości, a "Tygodnik Powszechny" zamieścił z nim wywiad i cytowaną na wstępie relację Rodzińskiego. Ta dobra passa skończyła się niestety tak nagle, jak nieoczekiwanie się zaczęła. Grudzień przerwał zaawansowane już w Muzeum Narodowym w Krakowie prace nad wielką wystawą monograficzną. Na tym tie wystawa warszawska urasta do wydarzenia dużej rangi. Jej zasięg jest jednak ograniczony a ilość pokazanych prac, zwłaszcza z ostatnich lat niewielka. A szkoda, bo jeśli wierzyć Rodzińskiemu - "malarstwo jego teraz dopiero dochodzi

20

do szczytów, osiąga jakość najwyższą." Jest to zgodne też ze zdaniem Konstantego A. Jeleńskiego, Świętego krytyka i tłumacza zamieszkałego w Paryżu, który w 1964 r., w wielkocennym numerze londyńskich "Wiedomości" pisał już: "Oderwany od życia artystycznego swego kraju, za granicą bardziej znany jako rzetelny świadek cenzury niż jako malarz, Czapski jest jednym z rzadkich wielkich artystów współczesnych dotychczas niedocenionych. Wiedzą to malarze. Spośród moich przyjaciół artyści tak pozornie od niego różni jak Leonardo Cremonini czy Leonor Fini stawiają go bardzo wysoko. Le Sieur, jedyny w swoim pokoleniu autentyczny spadkobierca Bonnarda, twierdzi, że w rysunku Czapski doszedł ostatnio do doskonałości". To, że tak jest nadal, mogliśmy teraz sami sprawdzić. Ale i malarstwo w ciągu tych dwudziestu lat, jakie minęły od napisania powyższych słów nie pozostało poza uwagą publiczności i krytyki. Udział w ostatnim paryskim Biennale jest wymownym tego świadectwem. Warto więc i na naszych łamach poświęcić Czapskiemu więcej uwagi, zanim dzieła jego nie wrócą do kraju na dobre.

+ +
+

Kiedyś czytałem coś o bp. Zygmuncie Łozińskim, ordynariuszu pińskim, który umarł w opinii świętości. Wyróżniała go miłość do wszystkich, bez względu na narodowość, która na każdych kresach tworzy mozaikę, możliwą do rozbicia tylko z zewnątrz. - "Pamiętam jego pogrzeb - wspominał Jan Adamski, literat i aktor krakowski. - Za księżmi, za biskupami z całej Polski i zza granicy szli nabożnie liczną ławą duchowni prawosławni. Szli w lisich

czapach rabini. Twardy, wojskowy krok odmierzała z chrzęstem plechota 84 pułku piechoty i marynarze pińskiej flotylii rzecznej. Szli zapłakani Polacy, Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy i Żydzi. /.../ Tłumnie wyszła żegnać swego wspomóżyciela biedota z najuboższych dzielnic Pińska...".

Bp. Łoziński w czasach jeszcze carskich był spowiednikiem rodziny hr. Hutten-Czapskich, w której przyszedł na świat 3 kwietnia 1896 r. Józef, piąty z siedmiorga rodzeństwa, dzieci Jerzego i Józefiny z hr. Thun-Hohenstein. Urodził się w Pradze, ale dzieciństwo spędził w Przyłukach nad Ptyczą, na Mińszczyźnie. Dobra tamtejsze, urodzajne i rozległe, nabył w 1878 r. dziadek Józefa Emeryk, bibliofil i numizmatyk, fundator Muzeum Hutten-Czapskich w Krakowie, który odbudował spalony dziesięć lat wcześniej pałac przyłucki, powstały z barokowego, czworobocznego klasztoru. Przedsięwzięcie to pozytywnie ocenił Aleksander Jelski, sam ziemianin i historyk z tych stron, pisząc, że pałac ten, "Pięknej architektury, z bastionami i stojącą w pobliżu zegarową wieżą, na górze pokrytej tarasami i ogrodem, bardzo okazałe i malowniczo wygląda". Jego wizerunek znalazł się również w popularnym pod koniec XIX wieku, litografowanym u Fajansa w Warszawie, Albumie Napoleona Ordy, który cenil nie tylko malowniczość, ale i starożytność rysowanych przez siebie dla potomnych budowli.

Postać bp. Łozińskiego przywołuję tutaj jeszcze z innego powodu. Nasz przyszły malarz i pisarz, sam spokrewniony z cudzoziemskimi rodami, spośród których wywodziło się wielu wysoko ulokowanych w hierarchii dworskiej i państwowej Niemców bałtyckich i Rosjan, sprawy narodowościowe podporządkowy-

wał zasadom etycznym i może też dzięki temu jest tak, jak wspomniany biskup, również pięknym, co już chyba dzisiaj rzadkim przykładem dawnego pojmowania Polski jako dobra moralnego, z którym człowiek się przecież nie rodzi a świadomie je wybiera.

W 1911 r. Józef wraz z bratem i pod opieką domowego nauczyciela wyjechał do Petersburga, aby otrzymać rosyjską maturę. Uczęszczali tam do XII gimnazjum na Fontance, w którym m.in. zaczęły się trwać już zainteresowania Józefa literaturą rosyjską. Zresztą był to czas niezwykle intensywnego życia kulturalnego i artystycznego, sublimowania się w stołecznych kręgach intelektualnych wartości starych i odkrywania nowych ale i niestety powstawania osobliwych i groźnych w przyszłości dswiacji jednych i drugich. - "I już chciałem malować, już byłem zdecydowany, że będę malował, ale przede wszystkim była muzyka. Miałem cudownego nauczyciela muzyki, którego bardzo - naprawdę - czciłem, jeździłem raz na tydzień czy dwa razy do niego i dochodziło do tego, że po pięć godzin dziennie grałem. /.../ Wielkim wrażeniem były koncerty. Pamiętam koncerty Rachmaninowa, słyszełem ostatni koncert Skriabina przed jego śmiercią. /.../ Mało rysowałem, zawsze myślałem o muzyce a nie wiem dlaczego nigdy nie wątpiłem, że będę malarzem". W 1915 r. zdał maturę ze złotym medalem i rozpoczął studiować prawo. Po pierwszym roku trafił do Korpusu Paziów, a raczej na przyspieszony kurs oficerski, który zresztą po rewolucji lutowej przekształcił się z całym Korpusem w Szkołę Oficerską. Wkrótce jednak rozchorował się na zapalenie płuc i tak zastała go rewolucja pierwsza. I dzieje się to,

co było jakby potwierdzeniem słów, którymi zegnał go, odjeżdżającego przed kilku laty do Petersburga pan Hoffmann, administrator majątku. - "Wezwał mnie do siebie i powiedział, pamiętaj, że jest to olbrzym na glinianych nogach. Niech ci Rosja nie imponuje. To była jedyna rada mądra, którą w sensie narodowym ktoś mi dał w tym okresie". Bo oto teraz, w 1917 r. - "Ta Rosja carska, ta potęga rozpada się. Mieszkałem - wspominał dalej - w Carskim Siole i znałem te karsty dworskie, czarno-żółto-czerwone, te mundury furmanów. Park cesarki był ołok i widziałem przez sztachety cara, który przyjmował jakiś oddział narciarzy...". A niewiele później - "Jak szczyry uciskali, to się czuło". I jeszcze jeden fragment o przemijaniu tamtej postaci świata, która według Nabokowa odeszła wraz z samą Rosją bezpowrotnie. Był lipiec tego złowieszczonego roku - "Zaczęły już wówczas spływać do Petersburga wojska, delegacje, dezertery i nagle całe ulice zrobiły się potwornie brudne. Żołnierze siedzieli na ziemi i siemieczki gryzli, ciągnęły kilometrowe pochody, ciągnęły pochody. Jestem więc u mojego kolegi i ojciec jego mówi - "proszę pana, niech pan u nas zołtanie, my mamy kolację świąteczną". Ja zostaję i widzę, jakiś grzeczny pan siedzi w głębi, z szeroką, dość płaską twarzą, jakąś taką bródką siwą, to był książę Lwow. Był to dzień, w którym książę Lwow odchodził, zostawiając władzę Kiereńskiemu, a że był przyjacielem ojca mego kolegi Zakomelskiego, to on mu kolację rodzinną urządził. Książę Lwow dał mi znak, żebym do niego podszedł i mówi: "dowiaduję się, że pan mieszka u barona Meyendorffa, bardzo go dobrze znam, chciałem pana prosić, żeby mu powiedzieć ode mnie, że bardzo dziękuję

za interesujące informacje, które mi podczas mojego rządzenia przesyłał. Nie miałem zupełnie możliwości, by mu odpowiadać, pan sobie wyobraź, jak byłem zajęty. Tylko się pan, on nie rozumie duszy rosyjskiej. Twierdzi, że jedyną siłą, która się organizuje w Rosji, jest partia komunistyczna. I że ona musi dojść do władzy. Dzisiaj coś podobnego mówić, kiedy oni pucz zrobili, to znaczy hód w plecy Rosji utopić. Zaręczam panu, że nigdy nie będą mieli możliwości dojść do władzy. Przeszliśmy przez grzebień rewolucji i schodzimy ku cichemu, pokojowemu trudowi rosyjskiego chłopca..."

Tymczasem organizują się pierwsze oddziały polskie. Czapaki wyszła do Mińska, gdzie wstępuje zaraz do I Pułku Ułanów Kresnowieckich. Na krótko jednak. Pod wpływem filozofii Tołstoja, nakazującej niesprzeciwianie się złu gwałtem i wiary w odrodzenie przez Ewangelię wraca ukrócie z siostrami Marią /późniejszą pisarką/ i Karłą, oraz dwoma braćmi Marylskimi /z których Antoni okaże się za kilka lat jednym z węgółtówców Łasek/ do Petersburga, gdzie zakładają salony - jak pisze Pollakówna - "o na poły utopijno-społeczny, na poły religijny charakter". Nie trwa to jednak długo, skoro jeszcze w 1917 r. Czapski z siostrą Marią przybywa do Warszawy. I jeszcze raz Petersburg: w październiku roku następnego wraca do stolicy nieistniejącego już cesarstwa w poszukiwaniu zaginionych kolegów pułkowych. Na pomoc było już jednak za późno.

Przełom 1918 i 1919 r. to ostatnie miesiące spędzone w tym mieście. Z nielegalnymi papierami czekał na możliwość powrotu do Polski. Był ciągle pod wpływem Tołstoja. - "wszystko co mnie otaczało - pisał w 1933 r. - wyczuwałem jak jakieś "nieważne"

nieporozumienie. Byłem zupełnie ignorantem i wskutek tego wdzięcznym gruntem dla filozofii Tołstoja, jedynopłannej, rechnerkiej, tak prostej, że aż prostackiej, przekawionej poczucia sensu historii i buddyjsko odwróconej od świadomości, że uczestnictwo w tej historii może być nie tylko zbrodnią ludzi drapieżnych czy głupich. Sam się już wówczas dżawiłem tą filozofią, która w stu wypadkach skazywała, w takich jak wówczas czasach na bezczynność". Wyrwanie się z tej "konstrukcji myślowej, która zdawała się nie do obalenia", zawdzięczał Mereżkowskiemu, znanemu pisarzowi i myślicielowi, do którego zaprowadził go przypadek. Mereżkowski mieszkał w domu przy ul. Siergiejewskiej z żoną, poetką Zinaidą Gippius i Dymitrem Filosoferem, współtwórcą środowiska artystycznego skupionego wokół czasopisma "Mir Iskusstwa". Wtedy, kiedy trafił do nich Czapski, tworzyli towarzystwo religijno-filozoficzne, dyskutujące o różnorodnych problemach współczesnej Rosji. - "Mereżowski przyjął mnie w zimnym jadalnym pokoju /nie było węgla/, ubrany w jakiś długi płaszcz aksamitny swojej żony, z futrzanym kołnierzem i szerokimi rękawami. /.../prysiadł na stole i momentalnie zaczął ze mną dyskutować". W ten sposób zaczęły się spotkania, trwające do końca pobytu Czapskiego w Petersburgu. Później przyznawał, że Mereżkowskiemu zawdzięczał "zupełnie nowy/.../stosunek do historii, do katolicyzmu, w ogóle podejście do zagadnień wielopłaszczyznowe, bardziej sztywne, z perspektywami historycznymi. Kazał mi czytać Dostojewskiego, Nietzschego. Curie'a i Kozanowa". Tak więc z nowym, jak nautocześnie do współczesności weźmie

udział w wojnie 1920 r., z której wrócił w stopniu podporucznika i z krzyżem "Virtuti Militari".

W 1921 r. rozpoczął studia w Akademii Krakowskiej, w pracowni Pankiewicza. Pod jego wpływem jedenastu studentów dwa lata później zawiązuje Komitet Paryski i w 1924 r. wyjeżdża do Paryża. Są wśród nich prócz Czapskiego tacy malarze, jak Jan Cybis, Józef Jarema, Piotr Potworowski, Hanna Rużicka-Cybisowa, Artur Nacht-Samborski, Zygmunt Waliszewski. Do historii sztuki wejść pod nazwą kapistów, walczących o wartości formalne w oparciu o dokonania francuskiego koloryzmu. Wyprawa nie była łatwa, przede wszystkim ze względów finansowych. Pieniądze na wyjazd przyniosło m.in. przedstawienie, jakie urządzili w Teatrze Światockiego. W programie był mecz bokseracki, sztuką Jaremy pt. "Ślub panny Agnieszki" w dekoracjach a la Celnik Rousseau i druga, pt. "Napoleon w elektrowni", grany przez Cybisa w dekoracjach "legarowskich". Pomysł na taką zabawę przydał się jeszcze w Paryżu, gdzie wspólną kasę wzbogacił bal kapistów pod protektoratem Picassa i ks. Dally Radziwiłł.

W 1929 r. Zw. Artystów Polskich w Paryżu zorganizował konkurs na najlepszy obraz, w którym wszystkie nagrody przypadły właśnie kapistom. A w jury byli tacy twórcy, jak Dufy, Friesz, Pankiewicz, Salmon i Rouault... Nagrodzone prace pokazano w pracowni Augusta Zamoyskiego przy Avenue du Maine. Była to ich pierwsza indywidualna wystawa w Paryżu. Zobaczyło ją wielu krytyków a wśród gości była też Gertruda Stein, która zakupiła kilka płócien. Z okazji wystawy w Genewie, czynnej tam w maju 1931 r., Tadeusz Boy-Żeleński napisał w korespondencji do "Wiadomości Literackich": "Głośna stała się wśród polonii paryskiej ta

kolonia, która wskrzesiła tradycje murgerowskiej cygenerii, wprowadziła w czyn zasady komunizmu - czy po prostu koleżeństwa w najszlachetniejszym znaczeniu słowa. Istotnie, dali sobie w Paryżu radę; żyli nie wiadomo jak, ale żyli, zawsze zachowywali fantazję i humor i - co godne uwagi - przetrwali w swojej spółni do dziś. Ostatnią wieścią o kapistach był bardzo poważny sukces, jaki odnieśli w tym roku na wystawie urządzonej przez nich w Genewie". Jeszcze pod koniec tego roku wrócili do Polski. Na początku grudnia zadebiutowali w Warszawie wystawą, która miała miejsce w Polskim Klubie Artystycznym. Ich aktywność staje się zadziwiająca. Wchodzą do władz ZPPAP, w 1932 r. przejmują redakcję "Głosu Plastyków", który będzie dzięki nim głównym organem polskiego koloryzmu. Jako krytycy współpracują z "Wiadomościami Literackimi", "Tygodnikiem Artystów" i "Gazetą Artystów". I oczywiście msłują. Ostatnia ich wystawa w 1934 r. zgromadzi rekordową ilość prac, bo 299. Odtąd będą działali już indywidualnie.

Józef Czapski brał czynny udział we wszystkich tych przedsięwzięciach. Pisze recenzje i artykuły. W 1936 r. wydaje wspomnianą książkę o Pankiewiczzu a w roku następnym broszurę poświęconą lekcji Cełanne'a. Wywołuje dyskusję o Matejce w związku z problemem sztuki narodowej. Ale nie zarzuca przy tym swoich dawnych, rozbudzonych w Petersburgu zainteresowań literackich i filozoficznych. W 1934 r. uczestniczy w Warszawie w powołaniu klubu literackiego pod nazwą wziętą z wiersza Puszkina - "Domek w Kafemie". Był to pomysł, jak można sądzić, nawiązujący do spotkań u Mereżkowskich, tym bardziej, że wśród założycieli był znany już nam pisarz Dymitr Filosof, a także dwaj inni

pisarze rosyjscy — Elizawieta S. Weber-Chiriakowa i Lew N. Gomolicki. Zebrania odbywały się co dwa tygodnie, przy udziale około 20 osób. Do "starszyny" klubu należał również wybitny eseista Jerzy Stempowski, który w 1935 r. na łamach "Wiadomości Literackich" informował, że większość odbytych dotąd zebrań dotyczyła spraw ogólnych, takich, jak "zagadnienia postawy czynnej i kontemplacyjnej w literaturze, zjawiska literackie powstające w środowiskach emigracyjnych różnych krajów i czasów, zagadnienia kryteriów artystycznych, wreszcie literaturze rosyjskiej". Czapałki miał wówczas już gotowy tekst o Rożanowie, którego jednak nie wydał, uważając, że wymaga on jeszcze dalszej pracy. A obok tego jest w dalszym ciągu aktywnym malarzem, który do lata 1939 r. wziął udział w ponad dwudziestu wystawach w kraju i zagranicą. Pierwszą wystawę indywidualną miał w 1932 r. w Paryżu, ostatnią w 1938 r. we Lwowie. Jego prace niejednokrotnie były nagradzane.

Wybuch wojny nie oznacza zmiany ról w życiu Czapałki; artysta i intelektualista przyjmuje tylko dodatkowe obowiązki, którym stara się sprostać z równą sumiennością, co stojąc przed sztalugami czy siedząc nad kartką papieru. Już 3 września jest w Krakowie, gdzie zgłasza się do swojego 8 Pułku Ułanów i w jego szwadronie zapasowym walczy następnie przez trzy tygodnie, cofając się przed silniejszym nieprzyjacielem aż na skraj woj. lwowskiego, gdzie zostaje zagarnięty przez Armię Czerwoną. Oznacza to dwa lata bez miesiąca przebywania za drutami. Najpierw w Starobielsku na Ukrainie, jednym z trzech wielkich obozów o tragicznym przeznaczeniu. Zgromadzenie tam 3920 osób, w tym 8 generałów, ok. 380 oficerów sztabowych,

ok. 3450 młodszych, ok. 30 podoficerów i 52 osoby cywilne. Wśród oficerów ok. 50% było rezerwistów - pracowników nauki, lekarzy, prawników, nauczycieli i in. W 1940 r. Czapski zostaje nagle z 78 kolegami przeniesiony do Pawliszczewa Boru na Smoleńszczyźnie, dołączając tam do ponad trzystuosobowej grupy podobnych jeńców sprowadzonych z Katynia i Ostaszkowa. Jeszcze w Iranie będzie nieustannie nurtowała go tragiczna myśl: "dlaczego ja właśnie jestem wśród żyjących, podczas gdy cała reszta kolegów ze Starobielska zginęła bez śladu?".

Po miesiacu nastąpiła ponowna zmiana miejsca. - "Jeszcze drugi rok obozu w Griażowcu pod Wołogdą - notował. - Zieloność delikatna brzoź na wiosnę, żopiany wyrastające na oczach ponad 2 metry wysokości w króciutkie, bujne, wspaniałe lato północne, mrozy zimowe 40-stopniowe i głębokie śniegi, w powietrzu ciepłe i czyste jak kryształ, i ten mur co mi kawałek układać z ogromnych cegieł, które leżały zwyczajnie po wysadzonej w powietrze cerkwi klasztornej z XVII w.; nazywaliśmy go ścianą placu..." - Oto swiście radziecki świat odwróconych znaczeń, naturalność oddająca się absurdowi, aby zrodzić własne zaprzeczenie. Nie trwało to na szczęście bez końca. Układ Sikorski-Majski oddzielił w porę żywych od martwych, ale odległość między nimi nadal pozostała zmienną. - "Zwolnionych początkowo puszczano samopas; - pieci Pobóg-Malinowski - w chaosie ówczesnym, gdy wskutek postępującej szybko ofensywy niemieckiej dokonywano ewakuacji biur, fabryk i ludności z zagrożonych obszarów i gdy nawet NKWD nie mogło kontrolować tych masowych ruchów, ani opanować sytuacji na szlakach kolejowych i wodnych - zwalniani z więzień i obozów ludzie krańcowo wyczerpani,

wynędniali, odzieni w jakieś łachmany, głodni tułali się w męczarni, szukając polskich władz i polskiego wojska". Zorganizowanie dla nich pomocy było zadaniem nagłym ale równie ważnym było odszukanie pozostałych obywateli polskich rozproszonych na ogromnym terytorium radzieckim. Nie wystarczyła tutaj ogłoszona "amnestia", w wielu bowiem wypadkach przedstawienie imiennych spisów stawało się dopiero podstawą do zwolnień. W tym celu należało uruchomić specjalną służbę zbierającą potrzebne informacje. Aby uzmysłowić sobie choć w części ogrom wykonanej w tym zakresie pracy wystarczy powiedzieć, że do 1 X 1942 r. udało się zarejestrować ok. 800 tysięcy ludzi!

Zwolnionemu 2 IX 1941 r. Czapskiemu przypadło kierownictwo kcmórki poszukującej oficerów i żołnierzy. Wysilek, który włożył w to dzieło sprostał potrzebie. Świadczy o tym najlepiej jego pamiętnik, dyskretny ale i rzetelny, o którym powiedziano gdzieś, że stanowi arcyludzką opowieść o nieludzkiej ziemi. Mówi on też o warunkach, w których odbywało się formowanie wojska; nierządki chorzy a prawie zawsze wycieńceni żołnierze zmuszeni mieszkać przy kilkudziesięciostopniowym mrozie pod namiotami lub później ściszający w koszarowym upale Kazachstanu. Mimo to rezultaty były wspaniałe. Wymownym tego przykładem może być zdarzenie pod Monte Cassino, opisane przez Czapskiego: "Leżał tam i czekał również chłopak bardzo blady, w kałużę krwi. Zabrakło noszy. Gdy podnoszono go, by na miejscu opatrzyć, stwierdzono, że ma wielką ranę na plecach. Odwrócił głowę, popatrzył na tę kałużę i powiedział cicho, jakby do siebie: "ile ta Polska nas krwi kosztuje".
Rotmistrz Czapski zanim wyszedł ze swoją Armią

na ten długi i bohaterски szlak objął stanowisko szefa Wydz. Propagandy i Informacji przy jej Sztabie. I w tym charakterze będzie jej towarzyszył aż do Rzymu, zabiegając nieustannie o urządzenie żołnierzom przedstawień teatralnych, wydawanie książek /do końca kampanii włoskiej ok.100 pozycji/, prasy, przygotowywanie chcących się uczyć do matury, organizowanie wystaw, pogadanek. Wśród gazet i czasopism wydawanych tą drogą należy wspomnieć przede wszystkim "Orzeł Biały", którego pierwszy numer ukazał się 7 XII 1941 r. w Buszuku, w dniu przyjazdu Naczelnego Wodza Władysława Sikorskiego. W Iraku zwiększył on swoją objętość, wzbogacił o kolorowe wkładki, numery specjalne i obcojęzyczne. Podczas postoju w Palestynie udało się Czapskiemu i Giedroyciowi rozwinąć go do poziomu wiejskiego pisma skupiającego wybitnych dziennikarzy i publicystów. I nie ma nic ze zdawkowej pochwały w rozkazie gen.Andersa, skierowanym do jego wydawców z okazji ustania jego związków z demobilizującą się w Włoszech Armią, w którym czytamy między innymi: "Orzeł Biały"/.../stworzył zarazem jedno z najpoważniejszych, najsilniej i najszerszej promieniujących ognisk polskiej twórczości duchowej w tej wojnie. Wiele nowych i trwałych wartości ideowych sformułowane na łamach tego żołnierskiego pisma i wiele myśli trafnych wypowiedziano o nowym niebezpieczeństwie, grożącym światu cywilizowanemu po klęsce totalitaryzmu niemieckiego, gdy głucho jeszcze było na ten temat w prasie narodów demokratycznych, wiele skutecznego wysiłku włożono by rozświetlić z punktu widzenia polskiej racji stanu, bieg wypadków wojennych i politycznych..."

I właśnie na łamach tego pisma Czapski napisał

w 1944 r., że raczej miał Cezanne, mówiąc o niebezpieczeństwie myślenia o malarstwie bez palety w rękę, ale większym jeszcze niebezpieczeństwem jest dla malarza, kiedy nie malując myśli o malarstwie w ogóle. Sam myślał o nim ciągle, jeżeli nie przy sztalugach, to w trakcie organizowania wystaw polskich artystów w mundurach. Miały one miejsce na całym prawie Środkowym i Bliskim Wschodzie, w Iraku, Libanie, Syrii, w Jerozolimie i Tel Avivie. Wystawa w Bejrucie, otwarta w styczniu 1944 r. w obecności prezydenta Libanu, zgromadziła ok. 250 obrazów i rysunków Jaręmy, Matuszczaka, Czapskiego, Turkiewiczza, Kościałkowskiego i in. Czapski wygłosił z tej okazji odczyt po francusku pt. "Od Davida do Picassa", który w obszernych fragmentach został wydrukowany przez jedną z miejscowych gazet. Ukoronowaniem tej działalności była duża wystawa zorganizowana wkrótce po wejściu do Rzymu. Wstęp do jej katalogu napisał znany malarz Gino Severini, współtwórca futuryzmu. Uroczystość otwarcia odbyła się 25 XI 1944 r. w Circolo Artistico Internazionale, z udziałem wybitnych gości ze świata polityki i kultury oraz wyższych dowódców armii sprzymierzonych. Protektorat nad wystawą sprawował gen. Anders.

Motto tej niezwyklej ze względu na okoliczności imprezy parafrazowało Cyncerona - "Inter arma non silent musae". - "I widać jak te słowa, zastosowane do malarstwa - pisała w dalekim Nowym Jorku Felicja Lilpop-Krancowa w "Tygodniku Polskim" - głęboko mu /tj. Czapskiemu/ w psychikę zapadły. Bo jak inaczej nazwać, jakże lepiej scharakteryzować owo namiętne oddanie się sprawie od pierwszej chwili odzyskanej wolności, pośpiech nadrabiania straconego czasu, gorączka wysyłanych telegramów

do Londynu, Waszyngtonu i New Yorku, w których nie uwzględnia on czynników czasu, cenzury i transportu". O co w nich chodziło, wyjaśnia bliżej list samego Czapskiego pisany z Bliskiego Wschodu do przyjaciół w USA, cytowany przez autorkę w większych fragmentach: "Wydział ma dwa pisma, teraz zaczyna wydawać książki i w najbliższym czasie montujemy pismo codzienne wojskowe. Palestyna została wypompowana z książek polskich i wszystko mało... Beznadziejnie airgropkujemy na wszystkie strony świata, żebyście nam pomogli wierszami, korespondencjami, artykułami poważnymi i lekkimi. Mamy trzy teatry; naprawdę świetnie wystawiliśmy "Damy i huzary". Potrzebny nam koniecznie repertuar. Pono nowe sztuki napisał Cwojdziański, może Lechoń i Wierzyński. Pamiętajcie, że tu jest kilkadziesiąt tysięcy Polaków i że jest zwyczajny obowiązek tym ludziom dać słowo polskie/.../ Myślę o zorganizowaniu wystawy żołnierza polskiego w Ameryce. Trzeba by dla takiej wystawy, równoległe z jedną salą na poziomie europejskim, dać również materiał ilustracyjny z życia armii, wprost propagandowy a także pokazać komplet fotografii /kier. działu fot. Wiktor Ostrowski/. Mamy bardzo piękne, artystyczne duże powiększenie ilustracyjne naszego życia na pustyni. Poza tym film o dzieciach, który zaczyna się wśród wszy i łachmanów a kończy w pięknych obozach pod piramidami, nakręcony przez Waszyńskiego i Toma, też przez nasz Wydział".

W Rzymie Czapski, już w randze majora, występuje z prośbą o zwolnienie z funkcji i z wojska. W 1945 r. wyjeżdża do Paryża, z którym pozostaje związany do dziś. Bierze tam udział przede wszystkim w zorganizowaniu Instytutu Literackiego i "Kultury", a kiedy te jako tako się ustabilizowały wraca

na dobre do malarstwa. Wystawia w Paryżu, w 1957 roku w Polsce, w Londynie. I jak dawniej pisze. Eseje i recenzje, a także spisuje swoje wojenne wspomnienia, które poszerzone w stosunku do pierwszego wydania ukazują się w 1969 r. w Anglii i w języku niemieckim w Kolonii. Prowadzi ponadto dziennik, który stanie się zapewne w przyszłości darem o trudnej dziś do określenia wartości. Wreszcie rok 1974 przynosi mu wydrukowaną w Lozannie monografię swojej twórczości pt. "Le Main et l'espace", napisaną przez Murielle Werner-Gagnebin z Uniwersytetu Genewskiego. Książkę tę, bogato ilustrowaną, wypuściło w świat Editions L'Age d'Homme, w serii "Slavica-écrits sur l'art", w której znalazła się między innymi klasyczna już dzisiaj praca Camilly Gray o roli awangardy rosyjskiej. W 1981 r. Polski Uniwersytet na Obczyźnic w Londynie nadał Czapskiemu w 85-lecie urodzin doktorat honoris causa. Nie udało mi się dotrzeć do laudacji wygłoszonej z tej okazji ale myślę, że nie odbiegała ona zbyt daleko tonem od cytowanego już artykułu z "Tygodnika Polskiego". Dlatego pozwolę sobie jeszcze raz do niego wrócić. - "Gdyśmy latem 1940 r. - pisała jego autorka - mówili ze śp. Bolesławem Micińskim o tym rzadkim gatunku ludzi, którzy jak szlachetny kruszec, z każdej próby, im była trudniejsza, tym doskonalsi wychodzą - zaraz nam nazwisko Józefa Czapskiego na pamięć przyszło".

+ +
+

Jerzy Wolff, pokrewny Czapskiemu malarstwem i talentem pisarskim, oceniał w 1946 r. twórczość niedawno zmarłych Olgi Boznańskiej i Józefa Pankiewicza słowami Cezanne'a, który mówił, że w "malarstwie są dwie rzeczy, oko i umysł, muszą one

sobie wzajemnie pomagać". Przekonanie to podzielał także Czapski, korzystając przy różnych okazjach z mądrości mistrza z Aix. I nie tylko na własny użytek. - "Ile razy wchodziłem sam w malarstwo - zwierzał się już po wojnie - tyle razy postanawiam nie pisać o malarstwie a w szczególności o aktualnościach malarskich./.../ Ale cóż, kiedy PĘKAM. Praca malarską stwarza pewne narastanie świadomości w tej dziedzinie i wtedy przemilczanie swoich wrażeń i wniosków fałszuje stosunki z ludźmi i nawet mać stosunek do samej sztuki". Wierzył przy tym, że tak formowana świadomość wzbogaci sztukę naszą o to wszystko, z czego niekiedy musiała rezygnować w czasach porozbiorowych, pozostając na skutek tego na marginesie europejskich dokonań malarskich. A pod tym względem nie dopuszczaj żadnych kompromisów, wynikających nawet z usprawiedliwionych zdawałoby się powodów. Przykładem tego była np. surowa ocena pokazanej w Paryżu wystawy "Romantyzm i romantyczność".

Znamy już różnorodność zainteresowań artystycznych i intelektualnych Czapskiego w latach gimnazjalnych i studenckich. I to, że nigdy nie wątpił, że zostanie malarzem. Jeżeli wybiera się spośród wielu możliwości ma się na ogół wyrobione zdanie o tym, czego się w istocie potrzebuje. Zna się granice i rozumie różnice. Ale też nie zaraz i nie wszystkie. Sztuką dzieciństwa jego kolegów był Chełmoński i Matejko, Włoda Polska i wystawy w "Zachęcie". Dalej jeszcze sztuka rosyjska, która również dość daleko od zachodnich zainteresowań formą i rządzącymi nią zasadami. Z innych zresztą powodów niż w podzielonej Polsce. - "Życie nasze przebiegało /wówczas/ jakby po

woscie - pisał w 1938 r. Wolff - łączącym dwa brzegi, przedwojenny, który należy już do historii, i powojenny, który jest dnies dzisiejszym i jutrem". Osiągnięcie tego drugiego brzegu, dzięki impresjonistom malarzom francuskim, nie było rzeczą łatwą. - "Nie byliśmy dotąd narodem pisarzy - pisał dalej - wiso okres dzieciństwa i wczesnej młodości w polskim klimacie nie dał nam tego, co dla Francuza stanowi podłoże pierwszych jego poczynań w sztuce, to znaczy żywy grunt wewnętrzny". Czapski rozpoczął zdobywanie tego drugiego brzegu w 1921 r., kiedy znalazł się w krakowskiej ASP. Zaczęły się tam długie miesiące pracy przy sztalugach, analizowanie przywożonych z Francji reprodukcji, rozmowy z cenionym zawsze Waliszewskim. No i przykład samego Pankiewicza, któremu powierzono właśnie pracownię w Akademii, przykład także jego obrazów, które pokazał zaraz po przyjeździe z Paryża w Pałacu Sztuki przy pl. Szczepańskim. Słuchanie tego, co sam potrafił przekazać ze swoich bogatych doświadczeń. W rezultacie nastąpił znany już wyjazd do Francji. Ale nie koniec wątpliwości, rozterek i poszukiwań. - "Malarstwo, które znaleźmy z czarnych reprodukcji, tu okazuje się inne, niżesmy przypuszczali, trudniejsze, mniej zrozumiałe, trzeba ogromnego wysiłku myślowego, trzeba cięższej, wciąż kontrolowanej przez siebie i przez drugich pracy, by zdać sobie sprawę, czym ono jest w istocie, na czym polega i jakie prawa nim rządzą". Tak pisał Wolff, sam nie należący do kapistów ale idący tą samą drogą, stąd jego świadectwo jest tu wiarygodne, bo wspólne. Czapski borykając się z trudnościami edukacji, zaprzętany wciąż literaturą, nieraz szuka pomocy u kolegów. I pewnego razu od jednego z nich otrzymuje następującą radę: "Rzuć Dostojewskiego, kiedy wejdziesz

naprawdę w malarstwo, to to wszystko do Ciebie wróci". Tę radę udzieloną przez Waliszewskiego, Wolff skomentował tak: "Bo kiedy się jedno naprawdę, do gruntu przetrawi i zrozumie, to takie zrozumienie działa ogólnie. Czapski wrócił do Dostojewskiego i pojął go lepiej, malarstwo mu do tego pomogło". Myślę, że mieści się w tym stwierdzeniu pewna, ważna dla tamtego kontekstu artystycznego prawda. Poświęćmy więc jej trochę uwagi.

Sytuacja sztuki od końca XVIII w. zaczęła ulegać zasadniczej zmianie. Powodem był postępujący coraz gwałtowniej w ciągu XIX w. rozpad związków sztuki z wytwórczością; podczas gdy ta druga pozbywała się rzemiosła, ta pierwsza je pogłębiała. Produkcja przemysłowa imponowała nieograniczonymi zdolnościami możliwościami odtwórczymi a sztuka tymczasem widziała swoją wartość w jej przeciwstawianiu. W miejsce łączącego obie te sfery uniwersalizującego stylu zaczęły wchodzić antynomie, z których do najbardziej brzemiennej w skutki okazała się ta między kolektywizmem a indywidualizmem. Sztuka do powstania abstrakcji geometrycznej, zwłaszcza konstruktywizmu, pozostanie przy tym drugim. Jej ewolucja będzie odbywała się więc już tylko według własnych środków formalnych, z których dla malarstwa najważniejszym jest oczywiście kolor. Będzie to więc proces zmierzający do pełnej autonomizacji sztuki, różnicowany głównie, jeżeli nie wyłącznie tzw. temperamentem artysty. Nie wszyscy, którzy będą w nim uczestniczyć dojdą do jego kresu. Niektórzy zatrzymują się przed progiem abstrakcji, chociażby z wierności naturze i człowiekowi.

W tym też nurcie rozwinął się program kapistów, opublikowany w katalogu pierwszej wystawy w kraju,

która miała miejsce w 1931 r. w Warszawie. Czytamy tam: "Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego, czy płótno było malowane z wyobraźni, czy z natury, zawsze musi być widoczny malarski powód, dla którego było tworzone. /.../ Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc, nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję ta natura naprowadza". Jeżeli tak, to oczywiście tzw. literacka ikonografia jest równie przestarzała, co podporządkowana jej forma. A przecież eksponowała ona jeszcze w pewnym stopniu popularnie tematy narodowe, ukształtowane w 2 poł.XIX w. Nie sprzyjało to oczywiście walce z zacofaniem plastycznym. Dlatego też, aby walce tej zapewnić większe powodzenie kapiści sięgali również po pióro, albo stawali sami przed publicznością jako prelegenci.

Kapizm czy w ogóle koloryzm nie oznaczał jednak odrzucenia wszelkiej ikonografii czy nswet jej pomniejszenia. Szukał z nią równowagi, a ta była możliwa do osiągnięcia według nich tylko w sposób analogiczny do sztuki dawnej, która osiągała ją w sposób zapewniający środkiem wyrazu rozwój zgodny z ich właściwościami a tematom stałość zapobiegającą alienowaniu się formy. Stąd też akcentując wartości malarskie, podbudowywane nierzadko doświadczeniami wielkich mistrzów przeszłości, kapiści posługiwali się zarazem określonym kanonem tematów, na który składały się pejzaże, sceny rodzajowe, martwe natury i portrety. W sumie można dzisiaj już powiedzieć, że była to sformalizowana powtórka ze sztuki dawnej,

którą można by nazwać po prostu metasztuką. Jej cechą wyróżniającą, w tej sytuacji zresztą zrozumiałą, była wysoka sublimacja cech estetycznych. Estetyzm ten i związany z nim kanon tematyczny, wejść w ostry kryzys w wyniku zderzenia z totalizmem, który wywoła II wojnę światową. Jeżeli starcie z konserwatywnymi pozostałościami ikonografii XIX-wiecznej wzmocni tożsamość koloryzmu, to konfrontacja z piekłem XX w. zagrozi mu katastrofą. Dobrze ją wyraził Zdzisław Czermański, znakomity rysownik i bystry obserwator, który w swoim dzienniku pisanym w Nowym Jorku, zanotował pod datą 17 lipca 1945 r. następującą refleksję: "Czyż nie byłoby szaleństwem ze strony starego Bonnarda wymalowanie w jego dotychczasowym stylu - obraz przedstawiający obóz koncentracyjny w Dachau?". Zanim jednak konfrontacja taka stanie się faktem, lekcja koloryzmu uczyła malarzy stosowania właściwych środków dla osiągnięcia wyznaczonych sobie celów /nawet jeżeli byłiby to zwolennicy Tadeusza Pruszkowskiego, jak twierdził po latach sam Czapski/. Była to więc swoista lekcja realizmu, która przydała się im w niedalekiej przyszłości. Trzeba tu dodać, że Czapski był od początku na nią szczególnie podatny.

Wróćmy więc do sposobu uprawiania przez niego malarstwa. Otóż można by z pewnością powiedzieć, że wyróżniał się spośród kolegów tym, że idąc zawsze za Cezannem wszystko "sprawdzał na naturze", nie zagłębiał się w efekty czysto formalne, nie teoretyzował na płótnie. Wybierał nawet tematy - żeby użyć sugestii Białostockiego - z epoki przedcezannowskiej, jakby specjalnie wszystko to utrudniające, jak np. daumierowski zgoła "Tramwaj" /1934-35/. Obrazy malowane z pasją, rozmieszczanie zdecydowanym konturem figury w przestrzeni, mocną plamą wypełnianie powierzchni płótna. Nie

mając dostęp do większości z nich, postępujemy chociaż opinii krytyków, którzy oglądali je w 1938 r. na kilku różnych wystawach. I tak recenzent "Kurierza Poznańskiego", omawiając obrazy kapłanów pokazane na poznańskim "Salonie" pisał: "Odmienny jest Czapski. Typ bardziej impulsywny, silny temperament malarski, reagujący na kolor w dosadnych kontrastach, przechodzących częstokroć z zestawienia brutalno". Stanisław Ciecchowski w "Myśli Polskiej" o obrazach wystawionych w IPS-ie: "Stojąc wobec dzieł Józefa Czapskiego, wydawać się nam może, że osobowość tego artysty, jest niesym innym, jak tylko bezcelem próchu; na którą lada chwila padnie jakaś nowaakra zachwytu i stanieny się świadkami porywającego, a najawer-niej spodziewanego wzbuchu. Niektóre studia i niemal chardonowskie martwe natury tego artysty, mogą mylić wielu zwiędzających, mogą nasuwać przypuszczenie, że Czapski, zaczyna rezygnować z dotychczasowej walki o kolor i sztukę może przed-wześnie cięży i spokoju. Tak jednak nie jest. Studia te, to tylko chwile odroczenia i zabawy, ale przede wszystkim to świadczenia ręki i oka przed nowymi i coraz śmielszymi żadaniami. /.../ Czapski to poeta koloru i przede wszystkim kastyśny. Lubuje się kolorem, jak poeta rymami. Sztuka jednak rymów mocnych, twarde ze sobą powiązanych, których dźwięczność pulsuje głęboko uchwytym, ledwie odczuty murem. Są jednak chwile, w których artysta rezygnuje z wszelkiej brutalności i wówczas jego obrazy zdają się uśmiechać. Są to obrazy najpiękniejsze". Roman Kolonjowski w "Pienie" zwracał uwagę na wyjątkową wrażliwość na zastawie-nia barwne. W opinio jednego z nadmorskich obrazów tak to podkreślał: "morze i niebo widziane

z wiejskiego ganku pełne ciepło-różowych i czerwonych tonów... Żółte światła - słońca - nie widać; lecz na poręczy ławki rozświetlają - niby latarnie, czarne-kąską - ... a. gorąco-czerwona polargonia, która jakby walczyła w siebie światłość słoneczną i emanuje nią teraz na rozległe płaszczyzny pejzażu". Zauważył również odalność tendencji, dodając: występującą do dziś, posługując się przykładem dwóch obrazów namalowanych prawie w tym samym czasie: "Wydało się - pisał - że zestawienie olśniewająca świeżej fugi kolorystycznej, jaką stanowi pierwszy z tych obrazów, i wirtuozerskiej, z ilości jubilerską drobiazgowością wykonanej inkrustacji barwą płaszczyzny monochromatycznej w obrazie drugim, wywodzącym swój ród od Holendrów - jest zagadką dla samego artysty. Nie przejawia się tu na pewno całkowite odwołanie rozwidlenie własnej drogi rozwoju: raczej - jak to się zazwyczaj dzieje - postawić widza w obliczu już dokonanego wyboru jednej zesyły twórczej, Czapski stara się raczej wykazać, jak ten wybór jest trudny".

Jego malarstwo nie mogło więc być podatne na powierzchowne przejmowanie wzorów francuskich, co koloryzm niewątpliwie ukatwiał. Zdawał sobie z tego sprawę. Waliszewski, przestrzegali inni. W związku z wystawą Czapeckiego przypomniał ten problem również Konrad Winkler, malarz i krytyk, były formalista, chwalił go właśnie za to, że niebezpieczeństwem tego potrafił unikać. A było ono gdzieś około 1935 r. rzeczywiście już tu i ówdzie widoczne w malarstwie Bernardy Zimo, obrazach o witalnej barwie i czysto efekciarskiej grze kolorów. Tak formalizm krytykowano ponieważ za to, że kierując się obcą inspiracją formalną, stoją się sprzeciem obojętni na tematykę narodową.

czy społeczną. Odpowiadając na takie zarzuty powoływano się dość często na Norwida, który w każdym narodzie wyróżniał dwie strefy; jedną różniła z drugimi, drugą łączyła. W tej drugiej kolorystyce umieszczali swoje malarstwo, które według nich najlepiej realizowało się w pejzażu i martwej naturze. Niezrzędkowo więc przykładem tej ostatniej postawił się Cybis odwołując się na zarzuty przeciwników w ten sposób: "mariwa natura demaskuje. Nie może być ani narodowa, ani religijna, ani folklorowa, ani robotnicza. Słabemu malarzowi wykazuje jego słabość bez oględek". Jest rzeczą charakterystyczną, że ostatnia wielka wystawa, jaka miała miejsce w IPZie przed wojną, w maju 1939 r., poświęcona była "Martwej Naturze w Malarstwie Polskim". Szapalski otrzymał na niej jedną z nagród. Dlatego też można dzisiaj zrozumieć jego dramat, kiedy zaproszony do udziału w ostatnim paryskim Biennale ujrzał tam "Śmierć Cezanne'a" /Kultura VI/85/. I jego podziw, że mimo wszystko nie zostanie w przyszłości "zlekceważony ten wielki dorobek malarcki, o który woła generacja walcząca".

* * *

Niecałe dwa lata przed wybuchem wojny Jan Ulatowski napisał w "Głosie Plastycznym", że "współczesny człowiek kulturalny niezadowolony jest do wielkiej miłości i do zniechęcenia z nią wielkiej nienawiści. To należy do stylu współczesności i z tym trzeba się pogodzić". Tymczasem przyszła wojna, która pokazała coś zupełnie przeciwnego. Współczesność okazała się jednak zdolna do wyrzucenia stylu, o który było kto był skłonny ją posiadać.

Czapski doświadczony okrucieństwem wojny nie
przesławał myśleć o malarstwie nie malując. Świadczył
o tym jego wspomnienie: rzadko miał okazję oglądać
dzieła sztuki, ale widać mu więcej naturę. Ta natura,
która przecież była dla niego zawsze podstawą
kontrolowania myślenia o sztuce a jej tworzenia.
Cezannowskiego sprawdzania: "na naturze". Mia
mogąc wówczas robić tego na płótnie, odwołuje
się do literatury. Oto kilka przykładów. Np.
zapis wrażeń z drogi do Tocka; miejscowości leżącej
5 km od stacji kolejowej na linii Kujbyszew-Czkatów,
do której zjeżdżali się zwalniani z obozów
i zesłań Polacy, aby tworzyć od nowa swoją Armię.
- "Parę kilometrów rozbitaj drogi z głębokimi,
z zamrażniętego czarnego błota wybojami. Był
jeszcze zmięrzach sowy, po obu stronach drogi
biały śnieg, casy leciutki szron i absolutna
cisza pejzażu. A brunatny śnieg z delikatną
białą powłoką, delikatnie niebieskawe wzgórza
na wschodzie, szare jak porcelanowe gładkie niebo,
a na pierwszym planie rzeczka z pluskającymi
się dwiema pięknymi szarymi gęsiami o różowo-poma-
rańczowych dziobach i z dala czarny sznurek kobiet
z wielkimi zawojami, jak z turbanami, z czarnych
chust na głowie. Cudowna precyzja najsubtelniejszych
szaro-brunatnych, szaro-niebieskich, białych
tonów...". I notatka z Buzukuku: "Ten szary tłum
w starych żatanych kozuchach /ani jednej chustki
kolorowej, ani jednej plamy barwnej/, w jasnym
śniegu pod młoczym niebem...". A obok tego inten-
sowność południa w szabowym Jangiel-Jul w Kazach-
stanie: "Jak tylko szare niebo się przecierało,
stawało się ciemnie niebieskie, nabierało barwy
tak jaskrawej, jakiej nie widziałem nigdy przedtem.
Miał błask ostro pawi. Czy to kontrast z brunatną

głazą i z różowymi gałęziami drzew? Czy naprawdę kolor osobliwy, inny niż u nas, inny niż we Włoszech i zupełnie inny niż nieco północne Wołogdy i Griezowca, gdzie nad delikatną zielenią brzoza ma on kolor niebieski, tak błędy, jakby rozwodniony, akwarelowy". I jeszcze fragment ze szpitala w Ak-Aitymie, dokąd trafił chory na tyfus: "Myślałem o Matisse, jego południowych marokańskich płótnach /okna, nieba, białe firanki/, ten krzyk barw oddany z nieporównaną siłą, a przy tym prostotą prawie dziecięcą /późornie, bo w rzeczywistości, jakże świadczą/, wspominałem Guardiiego, obraz z wystawy arcydzieł w Grenoble, widziany w Paryżu w 1935 r. "Plac św. Marka", który mi wskazał Fankiewicz. W tym obrazie był znowu ten blask gładkiego nieba, ta gładkość i jeszcze logika nęskłania i osłabiania się tego blasku od oświetlonych kamienic z jednej strony, do zaciemnionych na przeciwnym skraju obrazu. Potem, kiedy wyprowadzono mnie na leżak przed szpital, patrzyłem na kwiaty klombu, przypominałem sobie, że taki kwadrat zarośnięty najróżnorodniejszymi kwiatami - tymi wiechciami ciemno-czerwonymi jak z pluszu, dallami, astrami, żółtymi na wysokich, wybijających krzakach złoceniemi, cała masa naszych kwiatów wszystkich barw, pomieszanych z takimi, których nie znalazłem /bardzo różowe kwiaty porastające gęsto wysoką łożyszę, z zielonymi podłużnymi liśćmi/, taki kwadrat mógł być dla mnie dawniej zainteresowaniem i nieustającym we mnie tematem pracy myśli i pamięci szeregu dni. Ten świat zatracony wydawał mi się dziki i zupełnie jakby już nieosiągalny. A przecież nawet pamięć o nim dawała mi pomoc i pokarm duchowy".

Pamięć zakorzeniona w rzeczywistości natury, która

ocala w czasach chaosu i zagubienia, o czym będzie mówił nieco później Borys Pasternak w wierszach zamieszczonych dziele Doktora Żiwago. Zakorzeniona wreszcie w rytmach i blasku samej sztuki, która z tej natury również wyrasta. Pamięć ta ocalała zarówno przed czułością idealistycznych utopii, jak również ujawniała ścianoci czy węż z nicosć związanych z nimi kierunków artystycznych. Oto związane z nimi dwa zapisy. Pierwszy wraca do sztuki lat dwudziestych, drugi dotyczy współcześnie oglądanej wystawy. Oba odnoszą się do pobytu w Moskwie w latach 1941/42. - "Patrząc na tę maskaradę wojenną /chodzi o pomalowany w pasy odcieniami gładki "samarkoski"/, przychodzi mi na myśl znów rok 1918, wielkie gwałty państwa w Piotrogradzie. Były one z latami pierwszej rocznicy rewolucji od góry do dołu zawieszane oprócznymi płachtami z futurystycznymi propagandowymi dekoracjami. Te płachty powisały i klaszary, lub smutno zwisały wymięte, ociekające z śluz i deszczu, niezrozumiały dla nikogo z ulic wyraz wojny rewolucji ze skrajnymi prądami sztuki, sojuszu, po którym dziś, gdzie kiedykolwiek istnieje forma artystycznej jest tęgione, nie pozostało ani śladu". Teraz natomiast oglądana wystawa jest "na poziomie przeciętnie niezłego system naszego "Zachęty" z lat 1920-30". Można na niej zobaczyć "trochę nieśmiałego impresjonizmu z trzecioj ręki, jeden zaś z malarzy musiał powziąć przed wpływ Czajkowskiego, w próbach jego wyczuwało się malarskie intencje, bardziej malarską uporczywość, o kierunkach abstrakcyjnych, o postimpresjonizmie nie było nawet mowy. Wszystkie obrazy, nawet najmniej zle, robiły wrażenie smutku, zdziwienia".

musiało to utrwalać też przekonanie o słuszności obranej przez siebie drogi artystycznej. Dał

temu jeszcze raz wyraz na Bliskim Wschodzie, drukując w styczniu 1944 r. na łamach "Oris Białego" artykuł pt. "Zagadnienia malarskie". Jest to jeszcze jedno wyznanie wiary w wartości czyste malarskie a zarazem zrekapitulowanie tego, co do wybuchu wojny udało się w tym zakresie w Polsce dokonać. - "Jest to odcinek kultury narodowej nierniej ważny od innych, przy tym tak związany z całym stosunkiem do życia, z całym stylem życia, że lekceważyć go nie powinni ludzie na plastykę obojętni. Polska tradycja malarska ma już swoich własnych mistrzów, na swoją ciągłość, bezkompromisowym trudem osiągniętą ciągłość, której nam grywać nie wolno". I dalej zastanawiał się - "Czy słuszny, czy twórczy był nasz kult sztuki francuskiej, nasz ciąg do Paryża? Zarzucono nam wielokrotnie i naiwnie "zdradę" pierwiastków rodzinnych /za mało wierzb, świątków i gąbok, za mało tematów patriotycznych i batalistycznych, za wielki entuzjazm dla nieznanych w Polsce jakichś tam Cezannów, Dégasów, Gauguinów i Van Goghów/. Musieliśmy się oderwać od tak zwanego malarstwa psychologicznego i malarstwa romantycznego, by wywalczyć w Polsce prawo kształcenia dla podstawowych elementów w malarstwie; barwy, abstrakcyjnych konstrukcji obrazów. W tej dziedzinie wkład malarski ostatnich dwudziestu lat w Polsce wydaje mi się bardzo ważki". Ale jak stwierdza - nie można zdobyć tego okresu traktować jako ostatecznych. Zarówno w sferze formalnej, jak i wyrazowej, w której np. nie wolno według niego zbyt łatwo stawiać "znaku równania między każdym tematem, czy jest nim jabłko, czy ukrzyżowanie". I w ten sposób, prawdopodobnie po doświadczeniach wojny, wraca znowu problem treści. Nie wpłynie on na

przeorientowanie malarstwa Czajkowskiego, ale zmusi i jego również do przemyślenia tego problemu na nowo, skoro linia prosta przeciwstawiona krzywej nie wyczerpuje już całego dramatu ludzkiej egzystencji. Już po wojnie notował w związku z tym: "przez lata w Polsce niepodległej walczyliśmy o prawo artystów, by żyli tylko dla sztuki, wychodząc z założenia, że nie można tworzyć wielkiej sztuki, robiąc z niej jak to chciał Matejko, służebnicę rzeczy ważniejszych. Ale co robić, kiedy tamte rzeczy, rzeczy ważniejsze w rozumieniu Matejki, przesłaniając cały świat dławią do tego stopnia, że genialna martwa natura Bonnardu dochodzi do nas jak wyraz "raju utraconego", świata, który minął". Do problemu tego nawiązał Konstanty A. Jeleński następująco: "Nie pytajmy teraz.../ czy istniał raj inny niż własny "raj Bonnardu", tak jak w 19^{ty} r. mógł istnieć "raj Cybisa". Huisinga dziwi się podobnie w swoim "Zmierzchu średniowiecza", że XV w., wiek "głodu, mordu i wojny", wiek straszny, wydał malarstwo tak idealne, kryształowo spokojne jak van Eycka czy Memlinga. Ale sztuka może być właśnie marzeniem o "raju utraconym", może być snem o utopii, związku jej z epoką są nieraz zamaskowane, często oparte na sprzecznościach, — coś dialektyczne". Chociażby takie, o których rozmyślał Czajkowski jeszcze w Buzuku: "Zawsze było dla mnie niepojęte, jak Leonardo i inni renesansowi artyści mogli tworzyć w okresie tortur, okrutnych zniszczeń, dżamy wytopiającej całej miasta. A teraz ja sam nie tylko słuchałem z upojeniem wierszy deklamowanych przez Parnickiego, ale czytałem z istną satysfakcją perfumowane i lekkie nowelki, "cacka" ilalewego a ponure tło, wycie kobiety i wywożone

trupy nie tłumiki głosu łatwej fikcji, który nawet nie był ucieczką przed rzeczywistością dla mnie, ale formą a t ę p i s n i a wobec otaczającej rzeczywistości".

Refleksja Czapskiego o raju utraconym została alternatywnie zestawiona po latach przez Barbarę Toruńczyk /"Poezja i wojna", Zapis 1/ z refleksją "antyiluzjonistyczną" Miłosza, które następnie próbowała pogodzić Jeleńskim. Nie jest to jednak takie proste. O ile trudno polemizować z tym ostatnim, to nie można uznać, że zdania Czapskiego może być alternatywne wobec Miłosza. Wiemy jednak jaka była intencja tej autorki. Chodziło jej mianowicie o przeciwstawienie sztuce autonomicznej sztuce instrumentalną, sprostowaną do "transmisji określonych znaczeń ideologicznych i przekształconą w narzędzie propagandy". A taką alternatywność Czapski zwalczał, dążąc konsekwentnie do akcentowania autonomii środków wyrazu przy jednoczesnym preferowaniu kanonu tematów czerpanych z natury a przy tym bardziej otwartych na współczesność. Najtrafniej ten swój program wyłożył w owych wojennych "Zagadnieniach malarskich" pisząc: "Otóż, chyba dzisiaj rozumiemy wszyscy, że pełna sztuka może istnieć dopiero wtedy, gdy szuka syntezy elementów sprzecznych. Nie odwracanie się od natury, nie naiwne wyobrażenie, że można cokolwiek stworzyć w malarstwie bez ciągłego powracania do tej skarbnicy form i barw, nie kopiowanie fotograficzne natury bez zrozumienia, że obraz nie istnieje bez kompozycji i bez transpozycji rzeczywistości, ale tworzenie obrazu właśnie czerpiąc z obserwacji natury i również z abstrakcyjnych źródeł czystej gry barwnej, czy wzajemnego działania brył i linii./.../Pozukiwanie syntezy

elementów sprzecznych, które dopiero od Davida stały się przeciwstawnymi to dążenie do obrazu nieoderwanego od rzeczywistości, a jednocześnie abstrakcyjnie skomponowanego, to oderwanie się od czystego impresjonizmu /malarskiego odpowiednika naturalizmu/ i czystego abstrakcjonizmu, który naturę w obrazie przekreślił - uważam że najbardziej istotny dorobek świadomości malarzy ostatniej doby w Polsce". Obok obrazów Czapski miał w tym dorobku również artykuły. Jeden z nich poświęcony Aleksandrowi Gierymskiemu, ukazał się w 1938 roku pod znamionym tytułem, w którym znalazły się wzięte z Pascala "cnoty przeciwne". Ale był to dorobek w większym stopniu złożony nie z rezultatów a zasad, ponieważ natura tych drugich wcale nie sprzyjała łatwemu dochodzeniu do tych pierwszych.

Pomyślałem o tym znowu, oglądając na warszawskiej wystawie obraz pt. Rower /przed 1957/. Namalowany grubym, ekspresjonistycznym konturem, przy uważniejszym patrzeniu ujawniał brak dużej zębaki, bez której jak wiadomo wehikuł ten nie jest w stanie ruszyć z miejsca. Nie było jej tam, ponieważ wymagała tego zwartość kompozycji. Ta redukcja wydała mi się symboliczna. Zwłaszcza jeżeli obraz ten zestawimy np. z powstałym kilka lat później płótnem ukazującym mężczyznę śpiącego /?/ w krzesłach teatralnych, który jakby zsunął się artyście w banał stylizacji. I tak się dzieje na ogół zawsze, kiedy Czapski nie bacząc na wymogi swojej "syntezy" daje przewagę jednemu z współtworzących ją elementów. Jest nim np. zbyt rozbudowana narracja, którą ekspresjoniści niemieccy stawiali na pierwszym miejscu. Franc Marc nazywał to malowaniem orzeczenia. Wspomniany "Rower" byłby tego

odwrotnością, udowadniającą zarazem, że jej autor korzystając nieraz z języka ekspresji potrafi dobrze utrzymać go w rygorach formy uznanej przez siebie za "podmiotową". Świadczy o tym również pokazana w Warszawie np. wspaniała "Rzeźnia", w której tle można dopatrzeć się sylwetki Soutina, tryumfującego jakby z powodu przetworzenia naturalnej ekspresji skądinąd ulubionego tematu w blask bijący ze "źródeł czystej gry barwnej".

+ +
+

We wstępie do katalogu swojej pierwszej w powojennej Polsce wystawy Czapski zacytował to, co przed ćwierćwieczem powiedział mu Pankiewicz: "Kto nie ma przed sobą przynajmniej 50 lat na naukę malarstwa - nie wart by się w ogóle do malarstwa zabierać". Rodziński po przybyciu do pracowni Czapskiego zobaczył na sztalugach obraz malowany w duchu Cezanne'a. - "To no powrocie z wystawy - wyjaśnił mu gospodarz - chciałem zobaczyć, czy jeszcze potrafisz malować tak studyjnie". Malując już od kilkunastu lat inaczej, choć zawsze w gruncie rzeczy w tej samej tradycji.

Pod koniec lat czterdziestych Czapski wkroczył na drogę, prowadzącą - według Jeleńskiego - "ku uświadomieniu własnej poetyki". W jej trakcie będzie dokonywało się w coraz większym stopniu podporządkowywanie metody "syntetyzowania" problemom współczesności. W związku z tym zwrócił jeszcze większą uwagę na niemiecki ekspresjonizm, który pozostawał dotąd poza głównym nurtem zainteresowań polskich kolorystów. Mówił o tym w wywiadzie radiowym udzielonym w 1978 r. Tadeuszowi Nowakowskiemu, znakomitemu reporterowi i pisarzowi.

Złożone i różnorodne inspiracje będą poddawane nadal surowej kontroli, kierującej się zasadami "syntetyzowania sprzeczności". Da to w efekcie, mimo zauważalnych niekiedy niepowodzeń, rezultat tak spójny, że pod jego wpływem Jeleński uzna podział malarstwa na "literackie" i "czyste" za pozorny, spowodowany dawno przestarzałą "polemiką ze złym malarstwem anegdotycznym dziewiętnastowiecznych akademików". Rzeczywisty jest według niego inny; jeden obejmujący w "plastycznej formie pewnej sfery intelektu" znaczny obszar awangardy, drugi, odpowiadający także koloryzmowi, mieścił się pod pojęciem "plastycznej poetyki pewnej sfery zmysłów". Nie wiem jednak czy "synteza" Czapskiego nie biegnie przypadkiem w poprzek obu tych sfer...

Wróćmy do obrazów. Ich krajowa wystawa w 1957 roku była spotkaniem z artystą w pełni świadomym swojej poetyki. Ale zarazem była spotkaniem z kimś, kto po długiej nieobecności trafia już na obce twarze i nowe oczekiwania. Niestety, ten drugi problem muszę tu pominąć, ponieważ wymaga specjalnych badań, podobnie zresztą jest z nim dzisiaj. Pozostańmy więc przy opiniach ówczesnych, wybitnych nieraz obserwatorów i krytyków.

Wzrost czynnika ekapresyjnego, połączonego z tematami egzystencjalnymi zauważał zarówno Jan Białostocki, jak i Aleksander Jackiewicz. Ten pierwszy określał to jako dramatyczny zwrot do sztuki przedczapnowskiej. - "Tak, te płótna obce są wszelkiej ładności - podkreślał drugi, - wszelkiemu estetyzmowi. Jeśli jest w nich jakiś program - to właśnie antyestetyzm, dążenie do pokazania świata w brutalniejszym spięciu walorów

w całym dramatycznie malarskiej faktury". Podobnie pisali zresztą krytycy międzywojenni, ale dalszy ciąg cytowanych wywodów odpowiada zmianom, które nastąpiły w tym malarstwie w ostatnich latach. - "Czapski konsekwentnie prowadzi linię biegnącą od dawnych przedwojennych płócien, takich jak "Tramwaj" czy "Poczekalnia". Tylko, że to co wówczas było realizacją wewnętrznych potrzeb artysty, jakimś przedzieraniem się na zewnątrz własnego wyrazu, teraz staje się świadomą postawą". - Dla podbudowania niejako zaobserwowanych zmian Jackiewicz posłużył się fragmentem listu, jaki Czapski napisał w 1952 r. do jednego z przyjaciół w kraju. Jest to interesujący dokument. - "To "bonnardowskie" odkrycie kombinacji na samym płótnie jakby ode mnie odeszło, już nie uniem ich sobie ciągnąć, pracuję jakby brutalniej, częściej kolorem lokalnym, bardziej rzeczowym...". Byłoby to więc - jak słusznie stwierdza Jackiewicz - bliższe Soutinowi czy Rouaultowi niż Bonnardowi, któremu spłaca jednak dług nawet w negacji. Czapski przytacza w liście swoim opinię jednego z wybitnych krytyków francuskich, który po obejrzeniu jego obrazów powiedział, że "działają na niego jak uderzenie pięścią w twarz, że są w nich wpływy francuskie, ale obrazy nie są francuskie...". Przyjął to jako komplement. W liście tym znajduje się również fragment dotyczący zainteresowań tematycznych, tak ściśle związanych przecież z formą. - "Wczoraj byłem w Paryżu, sprawy jakieś mnie zaniosły do Hal. Byłem po prostu olśniony żywotnością, siłą, humorem tłumu. Dwie kobiety o ogromnych, prawie końskich zadach po robocie popijały koniak przy bufecie; ogromny mężczyzna w chałacie kiedyś białym, teraz brunatnym

od zapiekłej krwi /taki tragarz od mięsa/, z twarzą malinową, rachował jakieś kwity. Wśród tego tłumu uderzyły mnie twarze dwóch staruszek ze zmarszczkami prawie kamiennymi, jakby niosące jakieś kosze czy paczki. Kiedy wróciłem do kwartału bogatych, miałem wrażenie, że człowiek trafił na mielizny, że tu ludzie są chorzy na anemię i że oni są "na niby". Świat samotnej albo wyostrożonej warunkami egzystencji; hale, metro, zaułki, młodzi i starzy, idący po schodach, siedzący przy kawiarnianych stolikach, ożywieni i smutni, śpiący w czekaniu na nic". A mimo to, nie ma tu wyakcentowanej kosztem całości malarskiej - psychologii. Warsztat ten sam, jak świadczą przytoczone również przy tej okazji fragmenty "Dziennika": "Miesiącami pracuję analitycznie. W miarę podnoszenia się temperatury pracy, ostrości widzenia, percepcji oka, analiza staje się bardziej dokładna, ilość barw i odcieni wzrasta do tego stopnia, że przychodzi chwila, gdzie wyczuwam bezgraniczność tego wzrostu".

Pracy tej towarzyszy jak dawniej ciągły kontakt ze sztuką innych, tych których dzieła wiszą w Lurrze /można tu przypomnieć prowadzoną tam przez niego rozmowę z Pankiewiczem, którą kilka lat temu już z nim samym powtórzył w pewnym sensie Wojciech Karpiński/, jak i tych najmłodszych. Służy to również pogłębieniu własnej refleksji teoretycznej, której piękną manifestacją było wspomniane "Oko". Jeleński z okazji wydania tej książki napisał, że jest ona dokumentem polskiej kultury plastycznej i autobiografią wrażliwości malarskiej. Teresa Skórzewska natomiast, omawiając "Oko" w londyńskich "wiadomościach", zestawiała je z "Listami do młodego poety" Rilkego i "Odnalezionym czasem" Prousta. Podobnie entuzjastyczne głosy pojawiły się po niedawnym opublikowaniu

jej przekładu francuskiego.

Lata następne przynosiły dalsze dzieła i nowe o nich opinie. I tak np. Józef Bujnowski, profesor literatury na uniwersytecie polskim w Londynie i holenderskim w Amsterdamie pisał, że twórczość Czapskiego "jest panteistycznym utożsamianiem się z przyrodą, próbą uchwycenia uniwersalnego rytmu". Widzi u niego przechodzenie od "czystego malarstwa" do "poetyki natury", "religijności" oraz przeciwstawianie się abstrakcji. Ewolucja ta znalazła wreszcie godną siebie obserwatkę i interpretatkę w osobie Murielle Werner-Gagnebin, młodej Szwajcarki, asystentki na wydziale filozofii i lingwistyki Uniwersytetu Genewskiego. Jej książka poświęcona Czapskiemu powstawała w ciągu trzech lat, w czasie których autorka zapoznała się również z polskim malarstwem XIX i XX w. Wiedzy o malarstwie Czapskiego dostarczyła jej m.in. wielka kolekcja jego dzieł, znajdująca się w posiadaniu prof. Jeane Hersch, ulubionej uczennicy Jaspra, autorki ważkich książek filozoficznych, zaprzyjaźnionej z wybitnymi Polakami, np. Stanisławem Vincenzem. Jedno z jej dzieł przetłumaczył na język polski Czesław Miłosz.

Pozwolę sobie przytoczyć dłuższe fragmenty tej trudno dostępnej w Polsce monografii, w przekładzie Jeleńskiego. - "U Czapskiego klimat jest napięty: w mocy dwóch przeciwnych sobie sił, świat malarza wydaje się jakby rozdarty. Niezwykle ścinki postaci ludzkich wskazują na przestrzeń poza obrazem, ale ich hieratyczne postawy wrosnięte są w obraz; na zew i n n e j przestrzeni, odpowiadają zrezygnowanym oczekiwaniom. Kompozycja Czapskiego, pozornie wymykająca się poza obraz, nigdy nie przeradza się w ruch, stswia jej opór ciężar

gatunkowy. Ale to jest tylko pierwsze wrażenie i może należy pójść dalej.

Ruchowi pozornemu, poddanemu siłom magnesu ustawionego poza ramą, Czapski przeciwstawia inny ruch, w e w n ę t r z n y . Skoro całość kompozycji jest wyważona, pozostaje jedno tylko wyjście: w głąb istoty ludzkiej. To jest klucz do jego malarstwa. Zastygli w bezgranicznym oczekiwaniu, obojętni, niemi, ludzie w obrazach Czapskiego zawierają w sobie tajemniczą siłę. Mimo skasowania "Veduty", mimo pociągu do obszarów podziemnych, do teatrów w jaskiniowych wgłębieniach, do ciemności paryskiego metra, ślepych kawiarni, mimo sylwetek umykających wzdłuż ścian, bezlitosnych labiryntów /korytarzy, galerii metra, schodów/, stoi tu zawsze otworem jedna droga wyjścia: wewnętrzna. Oczekiwanie właściwe postaciom Czapskiego, owo lękkawe oczekiwanie, które naznacza twarze, więzi gesty, dyktuje urywany rytm kolorów i form - jest tylko ceną poszukiwania". I pyta autorka - "Czego się tutaj szuka?" - Odpowiada następująco: "Człowiek Czapskiego wydaje się bezustannie pogrążony w wytężonej rozmowie, ale rozmowę toczy on z s o b ą s a m y m . Odpowiednikiem formalnym jest tu raz to nieruchome oczekiwanie, raz ta gorączkowa ucieczka w pozornie zamknięty labirynt. Człowiek walczy z sobą samym, żądny poznania siebie, a za tym pośrednictwem żądny poznania bytu. Oto jak świat Czapskiego w swej surowej rzeczowości, w swej dosłowności, przeistacza się w malarstwo "metafizyczne".

Od martwych natur i pejzaży nawet najwścieklej malowanych do malarstwa metafizycznego! Kiedy Lechoń otrzymał w 1942 r. wiadomość, że Czapski żyje i prosi go o udział w jury konkursu na pamięt-

nik żołnierski, organizowanego przez dowództwo Armii Polskiej na Wschodzie i redakcję "Orza Białego", miał zdumiony wykrzyknąć: "oś kapistów do "Orza Białego", jakaż to niezwykła droga!". Myślę, że powiedziałyby podobnie po przeczytaniu powyższego fragmentu. Wzrost pozorom nie była to jednak droga daleka. I tego nie ma chyba potrzeby już tutaj udawać. Krótki więc jeszcze do cytowanej autorki, która w dalszym ciągu bohatera obrazów Czapskiego charakteryzuje poprzez odniesienia do dzieł Dostojewskiego. - "Człowiek Czapskiego widziany jest "w unyku": przecięty w poprzek lub wzdłuż, pozbawiony głowy wykracza on poza ramy obrazu. Tak należy rozumieć śmiały "kadrań" Czapskiego. Za pomocą tak nieoczekiwanych wycinków, które zakłócają równowagę i stwarzają napięcia, malarz powołuje do życia postać częściowo pozbawioną swej obecności fizycznej, jakby niezaspokojoną porodem; postać szukającą swego bytu prawdziwego. W ten sposób widz staje się powołany do wypełnienia niewidzialnej luki, do wyobraźni. Częściowo już w mocy świata, który proponuje mu Czapski, widz idzie w ślady jego postaci i sam zapada w głąb samego siebie. Istnieje brak; istnieje zasadnicze jego poczucie /tworze nieraz potworne postaci Czapskiego o tym świadczą/. Ale owe dziedzictwo negatywne nie jest ustanowione raz na zawsze. Jakkolwiek bolesna, jakkolwiek trudna, droga prowadząca w głąb samego siebie pozostaje otwarta. Pytanie stawiane jest wciąż na nowo".

Ukazaniu się tej książki towarzyszyły dwie wystawy; pierwsza od 24 kwietnia 1974 r. czynna była w Gallerie Lambert w Paryżu, drugą otwarto jeszcze pod koniec tego samego miesiąca w londyńskiej Gallerii Grabowskiego. Tej drugiej, złożonej

z obrazów namalowanych w ciągu poprzedzających ją 4 lat poświęcił piękną recenzję Stanisław Frenkiel, zamieszkały w Londynie malarz, krytyk i historyk sztuki. Pisał w niej o płótnach pełnych tłumionej ekspresji, zaludnionych starszymi, spokojnymi i milczącymi ludźmi, którzy na swej drodze "Mijają nagie neony i światła asfaltów mokrych od jesieni". Jakże jest to miasto, to nieistotne. - "Czapski to kochanek wielkiego miasta, gdzie w blokach i kamienicach mieszkają znajomi, krewni czy przyjaciele o niebieskich twarzach, w których odbijają się twarze sąsiadów po drugiej stronie ulicy, a w powietrzu słychać kłopot kroków tych co odeszli. W malarstwie Czapskiego miasto jest zawsze miastem etranżerów;/.../ Paryż Czapskiego podobnie jak Londyn Czapskiego jest zawsze ujęty w wersji polskiego turysty, który pozostał jak Hans Castorp na "Czarodziajskiej Górze". Styl jego rozwinął się antychronologicznie w stosunku do faz stylistycznych okresu powojennego. Atmosfera intymizmu mieszczańskiego ustępuje stopniowo linearnym zakrętasom, secesyjnym sztachetom metra paryskiego, pomiędzy którymi oślepiają szaro-zielone i biało-różowe płaszczyzny. Tonalność staje się z czasem zarzuconą gramatyką i zmienia się w dotykany modelunek delikatnie skonstruowanych martwych natur, pokrewnych świętym butelkom Morandiego. Wydaje mi się - pisał Frenkiel - że Czapski wiedziony raczej intuicją niż programem, stara się dotrzeć do źródeł tradycji malarskiej, de Trecenta i prostego modelunku wczesnych Florentczyków. Wskazuje na to wyraźnie parafraza Fra Angelica o bardzo oryginalnej interpretacji./.../ Ciekawość świata i ludzi przenika uporczywie skorupę rzeczywistości. Wścibskość Czapskiego

przejawia się w doborze tematów: fragmentów podróży i ostrych konfrontacji - "Staruszka przed wagonem", "Victoria Station" czy "Mężczyzna z gazetą" są częścią romantyzmu obcego miasta, które uwiiodło samotnego podróżnika. A on: szczupły i jakby wyczarowany przez Giacomettiego wykrzyknik w przestrzeni, spogląda z autoportretu jak wartownik, który pilnuje rzeczywistości: świadek sztuki i kultury narodu, który nie ma granic. Nie jest to prosty komplement ani apoteoza własnego podwórka. Jeżeli o Czapskim niewiele się pisze w Polsce, to dlatego, że jako artysta i jako człowiek zawsze odmawiał kompromisu". Dzisiaj możemy chyba powiedzieć, że dzięki temu właśnie będzie się o nim pisało w Polsce coraz częściej.

+ +
+

Prowadzony przez Czapskiego dziennik jest podobno wielkim "koleżem" złożonym z nawarstwiających się myśli, rysunków, opisów, a nawet wklejanych wycinków z gazet i czasopism. Próbowałem i tutaj z różnych relacji, wspomnień i refleksji ułożyć portret znanego artysty o facha widywanych i czytanych dziełach. Metoda ta jednak w takim przypadku jest oczywiście czymś tylko zastępczym. Działalność warszawskiego Muzeum Archidiecezjalnego każe wierzyć, że w przyszłości będzie po prostu zbyteczna.

1/ 6 maja - 28 czerwca 1986 r. Wydrukowane w katalogu wystawy podziękowanie informuje jednocześnie o zasięgu wystawy i pochodzeniu prac: "Dyrektor Muzeum Archidiecezji Warszawskiej składa serdeczne podziękowania panu Józefowi Czapskiemu za wyrażenie zgody na wystawę i za jej konsultację oraz za dar licznych prac przekazanych do kolekcji sztuki współ-

czesnej Muzeum, a także Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Narodowemu w Krakowie, Muzeum Narodowemu w Poznaniu, jak również Państwu Elżbiecie Cieleckiej, Piotrowi Kłoczowskiemu, Elżbiecie Tubickiej, Helenie Nycielskiej, Joannie Polakównie, Januszowi Przewłockiemu, Stanisławowi Rodzińskiemu, Krystynie i Andrzejowi Hajdom, Jackowi Woźniakowskiemu, Henrykowi Hołakowskiemu i Anieli Zdzitowieckiej za wypożyczenie dzieł Artysty.

2/ W wystawie towarzyszącej, zatytułowanej "Być razem" uczestniczą: Grzegorz Bednarek, Przemysław Brykański, Jan Dziędziora, Zbysław Grzywacz, Rafał Jackowski, Janusz Marciniak, Stanisław Rodziński, Hanna Rodzka-Cybisowa, Jacek Sępoliński, Jacek Sienicki, Jerzy Stajuda, Jacek Waltoś. Propozycję uczestniczenia w wystawie przedstawiło artystów Muzeum.

Już po napisaniu powyższego artykułu otrzymałem cenną antologię pt. Józef Czapski. Dzienniki, wspomnienia, relacje, oprac. przez J. Polakównę. Natomiast innych jej prac na ten temat nie cytowałem ze względu na łatwiejszy do nich dostęp.

Rozmowa z Jackiem Kuronem: MARTWY PUNKT I NADZIEJE

"Wola" 7/123, 17.02.1986.

"WOLA": Mija 10 lat od protestu konstytucyjnego, który rozpoczął legendarną już dzisiaj działalność opozycji demokratycznej. Po wyderzeniach czerwcowych z Sądami i Ursusa, zawiązał się KOR, powstało szereg niezależnych inicjatyw zmierzających do rozszerzenia samoobrony społecznej. Jak po dziesięciu latach widzisz to wszystko, co zaczęło się wtedy?

JACEK KURON: To, co się wtedy stało, niesłychanie

mnie zaskoczyło. Mieliśmy poczucie, że trwa stabilizacja gierkowska, choć widzieliśmy już jej koniec. Ale w ramach stabilizacji trzeba raz na jakiś czas dawać głos, żeby było widać, iż społeczeństwo żyje i nie da się go utożsamiać z władzą. Gdy usłyszeliśmy o zmianach konstytucji, uznaliśmy, że jest to okazja, żeby dać głos. Tymczasem znaczenie marazmem musiało być dość szerokie, skoro akcja spotkała się z niesłychanym odzewem. Pewien przyjaciel Słonimskiego powiedział wtedy; "dziwię się, że wy tam o jakąś konstytucję się kłóćcie, przodek macie przyzwoitą, nie używaną". Świadomo skorzystaliśmy z pretekstu, żeby coś zadeklarować. List 59-ciu - to była deklaracja przemawiająca za demokracją parlamentarną. To nie był program, skoro się nie działało, a tylko wyznanie wiary. Pisaliśmy, że jeśli nie ma reprezentacji robotniczej, to każde napięcie społeczne grozi przelewem krwi. Stąd postulat silnych związków zawodowych. Nagle zrobiło się z tego gigantyczne zamieszanie, 25 tysięcy ludzi nadesłało swoje głosy protestujące przeciw zmianom w Konstytucji. Episkopat w to się włączył. Pamiętam rozmowę z Wielkim Prymasem, który powiedział: "Nareszcie coś dzieje się poza nami". Cytowanie takich rozmów jest niebezpieczne, chodzi mi o ideę: "Trzeba, żeby społeczeństwo mówiło własnym głosem, a nie tylko głosem Kościoła". Wystąpienia konstytucyjne pokazały gotowość i wspólną platformę ideową inteligencji polskiej, a przez odwołanie się do związków zawodowych - było zwróceniem się do robotników. Przyszła czerwiec 1976. Olbrzymią rolę odgrywał kac moralny inteligencji za milczenie w grudniu. Rosło poczucie, że musimy się odezwać. Odkryliśmy represje przeciwko robotnikom. Założyliśmy KCR. Właściwie myśleliśmy,

że to tylko kolejne świadectwo postawy - pójdziemy siedzieć i będzie to akt solidarności. A okazało się, że jest to sposób działania, organizowania się społeczeństwa. W momencie startu nie zdawaliśmy sobie sprawy z wagi tego pomysłu, a ugodziliśmy system totalitarny w samo serce. Bo jego zasada jest taka, że centralna władza partyjno-państwowa posiada monopol na informacje, organizacje i decyzje, co oznacza, że wszystko dzieje się poza jakimkolwiek wpływem społecznym. Okazało się, że społeczeństwo może odbierać prawo do organizowania się, rozbić ten monopol. Wyszliśmy z pomysłu niezależnego społeczeństwa. Co oczywiście nie znaczy, że budujemy niezależne szpitale, fabryki, koleje itp. Chodzi o to, aby społeczeństwo zorganizowało się niezależnie od władzy, aby na nią wyrzucić nacisk. Skoro nie możemy jej obalić /a nie możemy!/, to należy porozumieć się z nią na warunkach możliwie dla społeczeństwa najkorzystniejszych. Po to jednak, aby społeczeństwo mogło skutecznie wywierać nacisk na władzę, musi być ona na ten nacisk wrażliwa - musi się w jakimś stopniu liczyć z opinią społeczną. Pokojowe formy nacisku to przecież nic innego jak demonstrowanie woli społeczeństwa. Jeśli więc władzy zależy na tym aby uchodzić za demokratyczną - obdarzoną zaufaniem, to będzie się starała unikać zachowań, które tę opinię naruszają. Będzie ustępować pod naciskiem. Strajk w państwie totalitarnym ma znaczenie nie tyle ekonomiczne - władze stać na straty - ile polityczne. Bowiem władza, która chce uchodzić za robotniczą nie może lekceważyć robotniczego protestu. Do grudnia 81 roku władze PRL chciały uchodzić za robotnicze i demokratyczne. 13 grudnia jawnie i przemocą zdeptano wolę społeczeństwa.

czeństwa i zorganizowanych robotników. To, co miało być ukryte - antynarodowy, antyrobotniczy charakter władzy - stało się jawne. Dlatego właśnie obecne władze PRL są niewrażliwe na społeczny nacisk. Jest on im niewygodny, ale żadnych ustępstw po to, aby go uniknąć, nie zrobią.

Można oczywiście obsłonić władzę przemocą, gdyby ona miała tylko tu siłę, ale trzeba by się bić na pięści ze Związkiem Radzieckim, którą to bitwę niewątpliwie przegramy. A zatem nie możemy stosować innych metod niż pokojowe, a pokojowe są nieskuteczne.

"W": Jesteśmy w takiej sytuacji: zorganizowani, korzystający z wszystkich form samoobrony społecznej. Ale czy ten opór nie ma charakteru symbolicznego? Czy nie jest to układ, w którym skuteczność realnego oddziaływania na władzę jest prawie zerowa? A przy tym wiele osób, które zaangażowały się w działalność po 13 grudnia i uprawia ją już prawie cztery lata, wpadło w swoistą rutynę. Wszyscy są zadowoleni: istnieją niezależne wydawnictwa, każdy jest przyzwyczajony do tego, że oprócz "Życia Warszawy" ma "Tygodnik Mazowsze". Taka normalność...

J.K.: W czasie przesłuchania w SB powiedzieli mi, że są dwa pisma regularne: "Tygodnik" i "Wola".

"W": Ale w tej "normalności" niewiele się zmienia, nawet w świadomości. Jest to zatem sytuacja stabilna, martwy punkt. Czy można wyobrazić sobie, że istnieją czynniki, które nas z tego martwego punktu ruszą? Czyli, że zorganizowane społeczeństwo przestanie tylko stawiać opór i organizować się w oporze, ale stworzy w konkretnej sytuacji nacisk? Jak uwrażliwić władzę na nasz opór?

J.K.: Jest znacznie gorzej niż powiedziałeś.

bo to nie jest martwy punkt. Ruch społeczny, gdy nie idzie naprzód to się cofa. Gołym okiem widać, że demonstracja robimy mniejsze, że mieliśmy mniejszy procent bojkotu w wyborach, a ostatni ogłoszony strajk dwugodzinny był kompletną klapą. Ruch, żeby szedł naprzód, musi mieć sukcesy. Ludzie muszą mieć poczucie skuteczności. Gdybyśmy mogli powiedzieć przed wyborami - jeżeli weźmiesz udział w bojkocie i on osiągnie taki to a taki procent, to coś zmieni się w sposób znaczący - osiągnęlibyśmy niewspółmiernie większe wyniki. Ale myśmy tego powiedzieć nie mogli i nikt na szczęście nie próbował takiego kitu ludziom wstawić. Mówiliśmy: zademonstruj swoją postawę i wszyscy odwoływaliśmy się do argumentów moralnych. Można było wskazać tylko pośrednio, skutki. To samo dotyczy demonstracji, choć jak ludzie w 82 roku szli 1 i 3 maja, to z poczuciem, że oto wygrali i coś się może zmienić. Dziś wszyscy wiedzą, że idzie się na manifestację poddychać powietrzem wolności i zademonstrować postawę. To samo ze strajkiem. Był dwugodzinny strajk w sprawach mięsa, a równocześnie nie mogliśmy powiedzieć, że będzie to miało wpływ na ceny! Taki strajk jest symboliczny. W kompanii w związku z Tygodniem Więźnia Politycznego zebraлиśmy 35.700 podpisów. To jest nic! Ale byłem świadkiem takiej sceny: u św. Stanisława Kostki, po tłumnej Mszy wychodzą ludzie, stoją dwa stoliki, jest godzina druga. Przy tych stolikach ustawia się gigantyczna kolejka. A ludzie się spieszą na obiad. To idą, nie stają. I nie składają podpisu. Gdyby wiedzieli, że o ich podpisu cokolwiek zależy, to zrezygnowaliby nawet z obiadu. Ale wiedzieli, że chodzi tylko o zademonstrowanie postawy. A z drugiej strony,

takich ludzi, którzy chcą zademonstrować postawę i z tego powodu coś zaryzykować, znalazło się aż 35 tys.! Patrząc na to ze zdumieniem i zachwytem na te strajki symboliczne - wynikające z przywiązania do TKK. To niezwykle, to wymaga heroizmu, także ostatnia dwudziestotysięczna demonstracja pierwszomajowa w Warszawie. Ale ruch się cofa i jesteśmy jak klient, z którego wycieka krew, cieknie i ciec będzie.

"W": Co może uwrażliwić władzę?

J.K.: Dwie rzeczy. Walki wewnętrzne w aparacie władzy oraz sytuacja zewnętrzna, w której kierownictwo sowieckie powie polskiemu: ma tu być spokój i bez awantur - nie tylko bez przelewu krwi, ale także bez gigantycznego pacyfikowania. W tych przypadkach wraca wrażliwość. Dramat polega na tym, że spowodowanie ich nie jest w naszej mocy. Powstaje sytuacja, którą w swoim wywiadzie zauważył szef MKK, że całej naszej myśli programowej brakuje ogniwa środkowego. Potrafimy dość precyzyjnie powiedzieć, co robić dziś i o co chodzi w przyszłości - jaki jest cel. Ale nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, co zrobić, aby osiągnąć cel. Złudzeniem jest, że można posadzić dziesięciu tęgich "myślantów" i wymyślić nową formułę. A cały czas musimy myśleć, co robić, gdy nie można powiedzieć ludziom: weźcie udział, to od tego się zmieni.

"W": Mało kto ma poczucie, że jego działanie może zmienić bieg rzeczy". A gdyby spojrzeć na nasze możliwości od strony ludzi, którzy świadczą swoją postawą o przywiązaniu do pewnych wartości w małej skali. Czy w ich zakładzie pracy, środowisku naukowym, artystycznym, lokalnym - nie mogłaby zaistnieć sytuacja, w której udałby się nacisk?

J.K.: Mamy takie sytuacje w zakładach pracy, zwłaszcza wielkich. Gdy załoga o coś zaczyna się kłócić na wydziale, w brygadzie, w całym zakładzie - wtedy oni na ogół ustępują. Ale jeśli się to robi jako "S", to szansa znacznie maleje, sprawa zostaje uznana za polityczną. W płaszczyźnie ekonomicznej walka "Solidarności" jako całości jest niewspółmiernie trudniejsza, niż zakładami, brygadami. A ludzie wolą działać skutecznie! Zarazem może to być destruktywne dla całej gospodarki. Kryzys oznacza po prostu zrujnowanie kraju przez 40 lat takiego rządzenia. Żeby to odbudować trzeba dwóch rzeczy: zmienić system, ale i to jeszcze nie wystarczy. Ludzie musieliby bardzo dobrze pracować przy złej płacy, co ekonomicznie jest niemożliwe, ale politycznie możliwe. Zmienić system - to znaczy, żeby powstała sytuacja, że ludzie budują dla siebie w poczuciu, że odbudowują swój kraj. I jedno, i drugie w wyniku 13 grudnia jest niemożliwe. Inflacja rujnuje rynek i to jest jeszcze jeden z czynników, dla których niemożliwa jest reforma. Podnosi się więc ceny, na co w wielkich zakładach zaczyna się presja płacowa. Tam się natychmiast ustępuje i podwyżki cen stają się ekonomicznie nieuzasadnione - nie likwidują nawisu inflacyjnego a biją w tych, którzy wywalczyć sobie niczego nie mogą. Ustępując w wielkich zakładach władza czuje się jakby bezpieczna od nacisków społecznych. Na razie nie boi się eksplozji, bo zdetonować eksplozję mogą tylko silne ośrodki robotnicze, a te są względnie usatysfakcjonowane. Toniemy, i nie ma sposobu, żeby ten proces powstrzymać.

"W": Toniemy wszyscy. Czy nie jest niebezpieczne, że toniemy, będąc sami w martwym punkcie? Heroizm

naszych postaw nie przynosi żadnych bezpośrednich skutków. Wiele środowisk w miarę możliwości stara się bronić lokalnie. Inni bronią się podziemnymi działaniami opozycyjnymi - kolportażem bibuły i wszystkim, co wiąże się ze społeczeństwem niezależnym. Równocześnie są ludzie, którym wydaje się, że cała "przepychanka" nie dotyczy ich bezpośrednio i przyjmują rolę obserwatorów. To wytwarza frustrację. Mnóstwo osób uczestniczy w wielu zachowaniach symbolicznych, np. idą do Kościoła, podnoszą ręce. Cały okres KOR-u, od którego zaczęliśmy rozmowę był okresem wzrostu, rozszerzania zaplecza społecznego i okazywało się, że jest to formuła skuteczna. Dzisiaj nie ma wzrostu społecznego.

J.K.: Trochę się nie zgadzam. Czas KOR-u był czasem rozrostu, bo byliśmy mali. Dziś jest czas cofania się, bośmy wyrosli na tyle, że już w tych warunkach nie możemy rosnąć. Nie jest też prawdą, że nasze działania mają znaczenie czysto symboliczne. One posiadają olbrzymią wagę. Jak mówimy: ruina kraju, to wiemy, że niszczona jest Ojczyzna. Nie lubię używać tego słowa, bo jest nadużywane, ale w tym miejscu można tak powiedzieć. Tyle tylko, że dokonuje się coś przedziwnego: dokonuje się rujnowanie kraju, ale nie rujnowanie narodu. Na dłuższą metę to się nie utrzyma, bo kultura narodowa jest jednością duchowo-materialną. Rozkład materialny musi prowadzić do degradacji. Lecz na razie wciąż duchowo ten naród budujemy i to jest nasza nadzieja oraz fundament. Posiada to również znaczenie bezpośrednie. A przy tym widać coraz więcej działań zastępczych choć nie traktowałbym jako działania zastępczego tego, że ludzie chodzą do kościoła i podnoszą palce.

Dla wielu jest to jedyny dostępny udział w ruchu. Zastępcze jest na przykład zakładanie partii politycznych. Partia polityczna to jest przede wszystkim program i grupa ludzi skupiona wokół niego. Kiedy zaś nie można wysunąć programu, zakładanie partii politycznej jest tylko działaniem typu: co sobie zrobimy? Założymy partię, policzymy członków, wymyślimy nazwę. Pojawiają się różne pomysły, które nie mają żadnej skuteczności praktycznej. Był taki pomysł, żeby powołać sejm narodowy i uznać rząd londyński. Ja przepraszam, nie powołaliśmy sejm wtedy, kiedy byliśmy olbrzymią siłą, to co mówić teraz, kiedy w żadnym razie nie stać nas na to, żeby wysunąć reprezentację narodową. Uznanie rządu londyńskiego - to jest dowcip.

Zastępczych działań jest dużo i angażują się w nie ci, którzy powinni organizować ludzi. Jak zaczną się w to bawić, to przestaną docierać do społeczeństwa. Siła nasza w tym, jak będziemy zorganizowani.

"W": Co od tego może zależeć, czy płyną z tego jakieś nadzieje?

J.K.: Klucz do sytuacji nie jest w naszych rękach. Jest albo w aparacie, bo władza uwrażliwi się, jak aparat zacznie się między sobą zreć, albo poza granicami Polski, w układzie Stany Zjednoczone - Związek Radziecki. Tu widzę trzy nadzieje. Każda słaba, ale innych nie widzę. Pierwsza jest taka: władza też tonie. Grozi nam w którymś momencie eksplozja gniewu społecznego. Wzrost płać w wielkich zakładach musi zostać kiedyś zablokowany, lub co jeszcze gorsze przestanie mieć jakiegokolwiek znaczenie. Raczej spodziewam się pierwszego. I jak władza zablokuje wzrost płać, bo znajdzie

się pod kreską, to w tym momencie można spodziewać się eksplozji. Oni sami tej eksplozji jakby oczekują, co nie znaczy, że jej chcą. Oni - mówię o ludziach aparatu - mają poczucie, że się tonie i że coś trzeba zmienić - może za każdą cenę. Wielu ludzi czeka na eksplozję. Chciałbym przestrzec przed tą naiwną nadzieją, choć taki wzór myślenia wytworzył się na podstawie najnowszej historii Polski. Najpierw był marazm, a potem nagle nastąpił wybuch i władza jakoś tam manewrowała. Właśnie dlatego, że była ona wówczas wrażliwa na nacisk społeczny. Jak się polała krew i wystąpili robotnicy, to władza musiała coś zrobić, żeby pokazać, że jest w porządku. Teraz już na początku krwawo stłumiła gniew robotników i wierzy, że przemoc jest skuteczna, bo to jej się sprawdziło. Dlatego uderzy. A w ostatecznym odwodzie są sowieckie czołgi. One są groźne dla nas, ale dla nich też. Tylko, czy ta elita władzy zechce zatonać razem z okrętem? Można przyjąć analogię, że to jest rak, który wyrósł na zdrowym organizmie człowieka i zabije ten organizm któregoś dnia bez opamiętania. Jestem jednak skłonny wierzyć w naturę ludzką, w myślenie i w to, że oni się powstrzymają. że znajdują się tam siły, które spróbują zmienić bieg wydarzeń. Wystarczy, żeby wybuchła tam walka, a to już uwrażliwia władzę na nacisk. I jeśli my będziemy gotowi na taką sytuację, to jesteśmy w stanie wygrać wiele.

"W": Nasza nadzieja polega na czekaniu? A co oznacza gotowość?

J.K.: Że ruch jest zorganizowany, ma przywództwo, ma autorytety, ma komunikację, informację, pisma. Przy czym, im ruch jest większy, tym większa szansa, że ci w aparacie, którzy pragną zmian

opracie się na nim jako na silie. Mnie nie chodzi o ich dobrą wolę, ale o instynkt samozachowawczy i realizm polityczny. Ja nie mówię - chcę być dobrze zrozumiany - że pojawią się dobrzy komuniści. Tylko jacyś jedni skoczą drugim do gardła. Czy to możliwe? Możliwe. Jak? Nie potrafię powiedzieć. To jest pierwsza nadzieja i jedyna, jaką widzę w kraju. Poważniejsze nadzieje dostrzegam w międzynarodowym układzie sił, który jest bardzo dynamiczny. Sytuacja gospodarcza Polski jest sytuacją całego systemu. Ekipa Gorbaczowa ewidentnie zdaje sobie sprawę z tego, że wyścigu zbrojeń nie wytrzyma. Wzrasta przepaść między blokiem sowieckim a Zachodem, co zagraża mocarstwowej roli ZSRR, dlatego przywódcy sowieccy chcą reformować system. A w tym celu muszą uzyskać modus vivendi z Zachodem - wstrzymać wyścig zbrojeń i osiągnąć import technologii. Zawsze im się to udawało, to i teraz się uda, bo Zachód polityki zbrojeń na długą metę prowadzić nie może - wyborca nie da pieniędzy. Reagan gra więc o najskuteczniejszy układ. I może wygrać, ponieważ Związek Radziecki jest zmuszony do ustępstw, a i złudzeń w stosunku do ZSRR jest obecnie stosunkowo mało na Zachodzie. Czym Rosjanie będą płacili za modus vivendi? No, wiadomo: Ameryką Łacińską, działaniami w Afryce, wreszcie Afganistanem. Naszą rzeczą jest przekonać opinię publiczną Zachodu, że Polska jest Afganistanem Europy, że nie będzie żadnego modus vivendi i żadnego detents, jeśli się nie załatwi sprawy polskiej. Możemy ich o tym przekonać. Na co ja tu liczę? Że Gorbaczow, czy jego następcy oddadzą Polskę? Nie zrobią tego pod żadnym pozorem, dopóki będą żywi. Wystarczy jednak, żeby ta sprawa stała się przedmiotem przetargu, czyli została

umiędzynarodowiona. Raz już podobnie zrobiono. W Poczdamie przy wykonywaniu Jałty zażądano określonego porozumienia różnorodnych sił w Polsce i tak powstał kompromis moskiewski - daj nam dziś Panie Boże połowę tego kompromisu! Nam wystarczy, żeby oni powiedzieli, że tutaj Kościół, siły niezależne i Rząd muszą się porozumieć. I natychmiast powstaje sytuacja uwrażliwienia władzy, i druga szansa na nasz nacisk, która byłaby duża, gdybyśmy potrafili Zachód przekonać... No, ale ruch słabnie, a im silniejszy ruch tym większa szansa. I wreszcie trzecia nadzieja. Tylko czy my dożyjemy jej spełnienia? To, co robi Gorbaczow - oddając różne pozycje - wywołuje opór aparatu, który jest mocarstwowy. Podsyca oburzenie to, że zgodził się na kontrolę przy rozbrojeniach, o czym do tej pory nie można było pomyśleć. Spada stopa życiowa, a równocześnie tendencje reformatorskie pobudzają aspiracje - i to musi spowodować wrzenie w wielkim Związku Radzieckim. Nie mówię, że odbędzie się druga Rewolucja Październikowa. Nam wystarczy, żeby zaczęły się tam niepokoje. Wtedy Gorbaczow, czy ktoś kolejny powie do naszych: tylko spokój i bez awantur. Wszystkie te trzy nadzieje i szanse ich spełnienia zależą od aktywności ruchu i naszej gotowości.

Niepodległość odzyskamy, jak upadnie Związek Radziecki lub zasadniczo się osłabi, aczkolwiek trudno powiedzieć, kiedy to się stanie. Toteż nie można budować naszego programu na tej szansie, bo jak już ona przyjdzie, to my jej nie zaprzepaścimy.

"W": Co to oznacza dla nas, co powinniśmy robić?

J.K.: Musimy przygotować się na porozumiewanie

z rządzącymi i tak jest w każdej z alternatyw, które wymieniłem. Nic na tym nie tracimy, a wszystko możemy zyskać. Z wywiadu z szefem MKK można było wyciągnąć wniosek, że porozumienie odrzucamy. Jest to bardzo niebezpieczne myślenie. Przecież, gdyby nie było okresu między Sierpniem a 13 grudnia /porozumień/ to byśmy byli w dołku. A my osiągnęliśmy coś, co się nie zdarzyło w żadnym /poza Hiszpanią/ kraju totalitarnym i myślę, że obecne rozmiary ruchu są unikalne w akali świata. Następne porozumienie dzięki doświadczeniom Sierpnia będzie dużo łatwiej stworzyć. Zwykle mówi się: "z czerwonym nie można rozmawiać, bo on nie dotrzymuje słowa". Myślę, że kompleks dotyczący porozumienia, to jest taki defekt politycznego myślenia. Może to jest źle, ale prawda jest taka, że przeciwnicy polityczni zawsze sobie nie dotrzymują słowa, czy oni są czerwoni, zieloni czy niebiescy. Porozumienie polityczne jest układem sił. Polega na tym, żeby jak najprecyzyjniej układ sił opisać i wykorzystać. W układzie sił każda ze stron robi tyle, na ile jej przeciwnik pozwoli. Jasne przecież było w Sierpniu, że władza po zawarciu porozumienia może je zerwać - w jeden jedyny sposób - używając wojska i policji. Czyli, przenosząc to na inną płaszczyznę. Porozumienie sierpniowe nie dotyczyło wojska i policji. Opisywałem to wtedy w takich słowach: społeczeństwo polskie mówi - do Moskwy - tak: macie stryczek na naszej szyi i trzymacie za jego koniec, my się tu ruszamy, ale ten stryczek jest na swoim miejscu i jak będziecie chcieli, to pociągniecie. I liczyliśmy, że się im nie będzie opłacało pociągnąć. W zależności od układu sił zewnętrznych, wewnętrznych - można będzie kiedyś ten stryczek poluzować, wstawić

tem kolek, czy wręcz zdjąć. Ale zawsze będzie to następstwo określonego układu sił. I musimy polubić to, że być może osiągniemy dużo mniej niż w Sierpniu, choć będzie to punkt wyjścia do dalszego marszu. A jak się umówimy z władzą, to przecież z nadzieją - oni, że nas wyrolują, a my, że przyjdzie taki czas, kiedy my ich wyrolujemy. Tak to porozumienie będziemy musieli zawierać i innego sposobu nie ma.

Ale istnieje niebezpieczeństwo, że wśród działaczy nienawiść do władzy jest tak olbrzymia, że gdybyśmy teraz zaczęli rozmawiać o porozumieniu, to coraz trudniej byłoby nam ludzi przekonać. Zresztą dziś ta rozmowa nie ma sensu, bo tamci nie mają najmniejszej ochoty się porozumiewać. Kiedy będą mieli? Jak nam się uda w jakiś sposób im zagrozić. No, ale czy wtedy ambicje działaczy nie będą groźne dla porozumienia...? Pierwszy wariant zaistnieje wtedy, jak aparat skoczy sobie do gsrda. Wtedy jedni będą mówili, żebyśmy się w ogóle nie ruszali. A tymczasem musimy wówczas sensownie iść do przodu. Gorzej, że jak już ruszymy do przodu, to będą tacy, co będą chcieli od razu złapać Pana Boga za nogi i założyć tutaj niepodległość. Najłatwiej osiągnąć porozumienie, jeśli sprawa się umiędzynarodowi - i to jest drugi wariant. Ze względu na naciski zewnętrzne będą się porozumiewać: Kościół, siły niezależne i Rząd. Wtedy osiągniemy mniej niż w Sierpniu, ale podstawy jakies zostaną stworzone. Najniebezpieczniej robi się przy każdym wybuchu w ZSRR. Nasze apetyty wówczas niesłychanie wzrosną, a przecież oni w 56 roku do Budapesztu wjechali. Rzecz w tym, że wtedy władze PRL staną się wrażliwe na pokojowe naciski. Trzeba będzie iść do przodu

krok po kroku w zasadniczych sprawach: reformy gospodarczej, samodzielności zakładów, samorządów, związków zawodowych. Najbardziej boję się eksplozji w kraju. Nie można wtedy usiąść z założonymi rękami - na lokalny wybuch, tłumiony lokalnie - trzeba odpowiedzieć strajkiem. generalnym i próbować znaleźć kompromis z władzą, jeśli ona będzie gotowa go zawrzeć.

"W": Jaka jest, w sytuacji jaką opisałeś, rola działaczy zakładowych, którzy są najbliższymi ludźmi? Im jest bardzo potrzebna perspektywa zwycięstwa, wizja ostatecznego celu, o którym często myślał w sposób magiczny: stanie się cud i spadnie niepodległość. A przecież powinna się w ich myślenie wpasować także perspektywa kompromisu, elastyczność, która pozwoli podejmować nawet ryzykowne kroki. I to niekiedy wbrew żywiołowi społecznemu: by go pohamować, a w konkretnej sytuacji zawrzeć jakiś częściowy kompromis na pewnym poziomie. Lecz sytuacja jest o tyle trudniejsza, że - jak powiedziałeś - apetyty rosną w miarę jedzenia. O tym, co zrodziło się w czasach "Solidarności" jeszcze nie zapomniano. Ta pamięć i silne pragnienie zmiany podwyższa poziom aspiracji. Działacze stają się coraz mniej elastyczni. Z drugiej strony ruch "Solidarności" nie jest na tyle kadrowym, zorganizowanym centralistycznie i hierarchicznie, żeby wszystkie siły "na dole" w określonej sytuacji podporządkowały się "górze"...

J.K.: Jasne, jasne...

"W": Przed Sierpniem i w Sierpniu - mówiąc umownie - elity podejmowały pewne decyzje, które na mocy ich autorytetu były aprobowane. Teraz mamy do czynienia nie z jedną elitą, lecz z wieloma elitami pracowniczymi różnych środowisk, zakładów.

Sądę, że istnieje pewna nieufność między tymi elitami. To przejawia się w lęku przed tym, że znajdzie się kilku działaczy opozycji, którzy pójdą na jakieś rozmowy. Niby wiadomo, że oni występowałiby w naszym interesie, ale istnieje też poczucie, że oni są jednak daleko od zakładowych elit. Jaka jest możliwość współdziałania różnych elit politycznych, społecznych, całego ruchu "Solidarności"? Na ile kształtuje się już nowy etos działacza szczebla zakładowego, z jednej strony uwzględniającego perspektywę zwycięstwa /bo ona jest motorem działania/, z drugiej perspektywę kompromisu /którą nakazuje realizm, zdobyta wiedza/? To jest też pytanie o kulturę polityczną - po czasach KOR-u i "Solidarności".

J.K.: Nie wiem, czy ja ci na to pytanie wyczerpująco odpowiem, a ono jest zasadnicze. - Bo ludzie w zakładach są najważniejsi. O wszystkim zadecyduje nasz wpływ w zakładach. Działalność KOR-owska sprawdziła się, bo byliśmy w Ursusie, w warsztatach kolejowych w Lublinie, w Stoczni. Jeśli przyjdzie czas wezwania do strajku generalnego, to on zagra tylko wtedy, kiedy znajdą się w każdej hali fabrycznej ludzie, którzy przestaną pracować oraz będą mieli autorytet. I tu się zaczyna kwadratura koła. Niedawno w Gdańsku mówiłem do działaczy robotniczych o tym, że trzeba walczyć o najdrobniejsze ludzkie sprawy, nie o wielką politykę, tylko o rękawice, mistrza itp. No i mówi do mnie taki chłopak: dobra, ja jeszcze jestem w zakładzie, ale jak się pokłócę o rękawice, to rękawice będą, tylko że mnie już nie będzie. Jak on będzie zachowywał substancję czyli będzie tam trwał, to ludzie zapomną, że był działaczem i jego autorytet przestanie istnieć. Jak będzie się szarpał, załatwiał sprawy, to go wyleją.

Najlepiej byłoby, żeby sam nie pyskował, tylko organizował ludzi i inspirował działanie. Tyle, że nadzór i tak będzie wiedział, kto jest animatorem wystąpień - wyleją go pod byle pretekstem. Tak źle i tak niedobrze.

Mamy teraz takie zjawisko: coraz więcej działaczy jest poza wielkimi zakładami: oni potrzebują zarabiać, zmieniają pracę, wyrzuca się ich. Natomiast w zakładach - słabo. Wszystkich natomiast dotyczy to o co zapytałeś - ta elastyczność, łączenie dalekiej perspektywy z małymi krokami. To jest właśnie sprawa kultury politycznej i to jest problem, który oglądaliśmy już w czasie karnawału - jak mówi Adaś Michnik, czyli między Sierpniem a Grudniem. Przyjeżdżałem przecież na strajk i ludzie mówili: jak teraz przerwiemy to już nigdy nie zastrajkujemy. A należało strajk przerwać. Ta wizja, że można jednym skokiem złapać wszystko: albo teraz, albo nigdy, jest groźna. Bylibyśmy wtedy niepotrzebni, aniołki przyniosłyby nam wszystko. Zawsze trzeba iść krok po kroku podejmując dwa ryzyka równocześnie: z jednej strony ryzyko, że nie uderzymy wtedy, kiedy trzeba; z drugiej strony ryzyko, że uderzymy za mocno. Między nimi musimy wybierać. Na tym polega polityczne działanie, że w jakimś momencie mówisz: nie ruszam, mało ruszam, mały krok robię, a w jakimś momencie mówisz: duży krok robię. Decyzja to jest trudna sprawa, i trzeba to wiedzieć.

"W": Wszyscy ze mało dbamy o rozwój politycznego myślenia, które pozwalałoby na kalkulację: jakie ryzyko opłaca się w danym momencie. Dodałbym do tego czynnik życiowy. Dla wielu działaczy oczekiwanie, że wyzwolenie nastąpi nagle - wiąże się z chęcią szybkiej zmiany świadomie wybranego

życia, które jest gorsze /choćby ekonomicznie/. Rozszerzyła się grupa ludzi, którzy ryzykują więzieniem, pracą, ambicjami zawodowymi, a przecież mają rodziny, które przestają to wytrzymywać. Czy istnieje możliwość spotęgowania samoobrony społecznej? Etyka solidarności nie funkcjonuje na szerszą skalę. Myśmy o niej trochę zapomnieli. A to działa detonująco na dwie strony: przyspiesza odchodzenie od ruchu, albo powiększa ludzką determinację.

J.K.: Oba detonatory działają. Narasta radykalizm i ludzie odchodzą. Najboleśniejsza sprawa jest z tymi, którzy idą siedzieć, a krzyczy się Michnik, Frasyniuk. Natomiast jacyś tam chłopcy siedzą i nikt się o nich nie upomina. Tak to się odbiera, a w rzeczywistości jest akurat odwrotnie, bo nacisk na uwolnienie więźniów politycznych jest skuteczny przede wszystkim dla tych mniej znanych, dlatego, że władzy łatwiej jest ich puścić, bo są mniej groźni. Niemniej psychologicznie jest tak, jak mówisz. To jest problem kwadratury koła, bo działać w masowym ruchu trzeba tak, aby sytuacja działaczy nie odbiegała zbyt od sytuacji zwyczajnych ludzi. Ten stan trwa długo i sprawił coś w rodzaju normalizacji, ludzie się przyzwyczaili, że tak ma być i zaczęli szukać sobie miejsc. W tej sytuacji działaczy jest niewiele. Bo wszyscy żyją normalnie, a on /działacz/ całkiem nie. Są jednak takie formy, które pomagają to rozwiązać. W niektórych regionach w Polsce, gdzie mają gazetki, ulotki, był bojkot - działanie "S" jest w olbrzymim stopniu nastawione na samopomoc: kolonie dla dzieci, pomoc rodzinom, rolnicy przywożą kiełbasę, bije się świnie, robi się różne spółki. I to nie jest następstwo wielkich pieniędzy

z akcji charytatywnej, tylko silnej więzi, niemal rodzinnej. To nie rozwiąże problemu, ale to jest droga klasycznie związkowa. Tylko środowiskowa samopomoc potrafi zabezpieczyć rodzinę wsadzonego, żadna charytatywna pomoc, żadna formalna struktura. Pomoc to nie tylko pieniądze, to także opieka nad dziećmi itp.

"W": Sporo osób wybiera jawne działanie lub musi zrezygnować z podziemnej anonimowości. Działając jawnie wiedzą, że w każdej chwili mogą zostać aresztowani, tym niemniej jest ich tak dużo, że praktycznie nie można ich zamknąć bez jakiegoś wielkiego kroku w rodzaju stanu wojennego. Jakie widzisz możliwości działania dla opozycji jawnej i możliwości współpracy między nią a opozycją w podziemiu?

J.K.: "S" działa wielowątkowo i im więcej będzie tych wątków, tym lepiej. Ona taka powinna być: nadziemno-podziemna. I coraz więcej nadziemna. Podziemne są struktury i one takie muszą być. Ale jak się niejawnie spotykają ludzie, o których władza wie, że są działaczami "Solidarności" to oni się spotykają nadziemnie czy podziemnie? Ta granica powinna być płynna. Są dwa rodzaje działań nadziemnych. Jedne skupiają się głównie wokół Kościoła, np. Rada Parafialna Internowanych, a poza tym jest jeszcze paru takich klientów jak Onyszkiewicz i ja, którzy spotykają się z dziennikarzami, udzielają wywiadów itp. Szukałbym więcej dróg pozakościelnych. Innym rodzajem działań nadziemnych, które mogą być bardziej masowe są różnego rodzaju samorzady. Nie tylko samorzady zakładowe, ale np. takie jak PTTK, które jest samorządną organizacją. Albo różnego rodzaju stowarzyszenia ekologiczne, ochrony przyrody

- i tu znowu jest miejsce na styk dwóch formuł, np. gdyby na Śląsku dziś ukonstytuowała się rada ochrony środowiska i wydała raport o zanieczyszczeniu, to władza by jej nie ruszyła.

Warszawa jest takim modelowym miejscem, bo tu wszyscy uznają podziemie i mają z nim kontakt. Ten typ jedności jest niesłychanie ważny. Natomiast w związku z tym, że coraz więcej ludzi odchodzi z zakładów a przecież przychodzą nowi, którzy nie widzieli "S", to ja bym proponował, żeby przyjmować ludzi do "Solidarności". Dziś. Teraz. W prosty sposób: dwóch klientów bierze młodego człowieka i mówi mu - przystępujesz do "S", chcesz? Rączka! Nic więcej. Można przy tej okazji coś wydawać. Ale najważniejsza jest decyzja, że oto przyjęto. Bo jak nie zaczniemy przyjmować, to "S" stśnie się lada moment organizacją emerytów. Otworzyłbym się również na te młodzieżowe struktury, które mówią o działaczach solidarnościowych: "weterani do muzeum!". A zatem możliwości działania i wychodzenia z martwego punktu jest wiele.

"W": Wierzysz w sukces?

J.K.: Jest nam wszystkim ciężko, bo działamy, a nie widzimy skutków naszego działania. Dlatego warto czasem uświadomić sobie, jak wielkie dzieło wykonaliśmy: od czasów przedsierniowej opozycji, od małych grup ludzi niepokornych do zorganizowanego społeczeństwa. Przed nami bardzo trudny kawałek drogi - ale przecież dojdziemy.

"W": Dzięki za rozmowę.

NN

Z PERSPEKTYWY LAT 80-tych

Na sztukę lat 70-tych zapadła zasłona. Stało się to nie w momencie, gdy lata 70-te kalendarzowo się skończyły i nie w Sierniu 80 r., i nie 13 grudnia 81 roku. Stało się to później, gdy nowe "życie artystyczne" zaczęło sobie samodzielnie, może po raz pierwszy w okresie powojennego czterdziestolecia, przecierać skromne dróżki: poprzez pokazy pracowniane, poprzez przykościelne i kościelne wystawy.

Stało się tak nie dlatego, że twórcy z lat 70-tych nagle zniknęli, a pojawili się nowi - choć pojawili się oczywiście i lata 83-85 widziały szereg interesujących debiutów, załączek nowej generacji artystycznej bardzo ciekawie zróżnicowany w różnych miastach - można by o tej młodej sztuce napisać już interesujące studium.

Twórcy z lat 70-tych nie zniknęli, są obecni w dzisiejszym życiu artystycznym, a mam tu na myśli nie tylko tych, którzy w latach 70-tych debiutowali, ale i starszych wiekiem i dorobkiem artystów - oni wszyscy dzisiaj są, ale nie ma sztuki lat 70-tych i to nie dlatego, by ci artyści tak się radykalnie zmienili - choć zmiany zachodzące w ich twórczości dzisiaj tworzą już materiał do kolejnego, wręcz fascynującego studium.

Na sztukę lat 70-tych zapadła zasłona, że tak się wyrażę, poznawcza. Ci, którzy tę sztukę opisywali, lansowali, układali i porządkowali, nadawali jej nazwy - zamilkli. Odezwali się innym głosem i nie ma nawet czasu by spytać, co myślą o swoich własnych kryteriach z poprzedniego dziesięciolecia. Myślę tu o "innym głosie" krytyków

wypowiadających się niezależnie - najczęściej w robionych domowym sposobem katalogach wystaw, w dyskusjach i sympozjach we własnym gronie. W oficjalnej prasie artystycznej dominuje, jak się wydaje, tendencja wręcz kurczowego trzymania się języka i kryteriów z lat 70-tych, z pewnymi wtrętami w stylu o dwadzieścia lat wcześniejszym - ale nie będziemy się tym zajmować.

Zmienili się nie tylko krytycy i organizatorzy życia artystycznego, ale to, co ich kryteria warunkowało: nie tylko tzw. "życie artystyczne", które przecież współtworzyli, lecz przyjęte przez nich założenia na temat sztuki oraz przyjęte przez nich ramy, w których się poruszali.

Ta zasłona poznawcza spuszczone na lata 70-te, za którą czuje się tylko obalone przegrody, porzucane hierarchie - stwarza sytuację bardzo płodną dla badacza, który może wreszcie przystąpić do analizowania twórczości poszczególnych artystów, wyjętej swobodnie, według własnych racji i upodobań z tej uwolnionej przestrzeni niedalekiej przeszłości. Takie analizy będą najciekawsze i one dopiero wskazać mogą rzeczywiste relacje artystyczne tamtych lat.

Tych parę uwag, które tu o latach 70-tych wypowiem będzie uwagami ogólnymi. Lata 70-te traktuję nie jako kolejne dziesięciolecie sztuki w Polsce powojennej, lecz jako wyjątkowo długi w tym okresie czas stabilizacji tych wszystkich "podejść" do sztuki, które od połowy lat 50-tych i poprzez lata 60-te kształtowały się o wiele bardziej dynamicznie, jeszcze nie gotowe, otwarte.

Stabilizacja polskiej plastyki lat 70-tych była przede wszystkim stabilizacją instytucjonalną. Na zewnątrz widać było ogromną ilość szybko zmieniających się wystaw w całym kraju, będących rezultatem

naporu wielkich rzesz artystów plastyków powiększanych przez kolejne roczniki opuszczające uczelnie artystyczne, które cieszyły się niebывałym wzięciem. Powódź wystaw zmieniających się nieraz w dwutygodniowym rytmie, oglądanych niemal wyłącznie przez krewnych i znajomych artysty wzmagali, a nie porządkowały wystawy zbiorowe, regionalne czy okręgowe, dzielące z kolei twórczość na sektory terytorialne. Plastycy wchodzili wszędzie, w każde niemal oczko administracyjnej sieci kraju, czemu epoka gierkowska sprzyjała tworząc nowe województwa i nowe ambicje lokalnych władz. Walczyli o etaty w fabrykach, urzędach wojewódzkich i miejskich. Wspomagani przez potężny Związek Plastyków, którego Ministerstwo Kultury i Sztuki zdawało się słuchać - plastycy tworzyli sympozja i plenery, przekonani o własnej inwencji i niezależności, namawiając do patronowania im rozmaitych urzędników terenowych, dyrektorów fabryk i przedstawicieli związków zawodowych byli przekonani że obok mecenatu państwowego /treść tego powszechnie wówczas używanego pojęcia nie była analizowana i nie budziła wątpliwości/ udało im się uruchomić mecenat społeczny. Te wszystkie sprawy są dobrze znane, a w każdym razie można o nich przeczytać w licznych opracowaniach i publikacjach z lat 70-tych.

Odziaływanie tych form "życia artystycznego" wytworzonych naporem plastyków wchodzących w administracyjne sieci na twórczość jest oczywiste, choć wówczas mało dla komentatorów sztuki i artystów dostrzegalne. Gdy na bydgoskich finałach Turnieju Wiedzy o Sztuce /istytucja o wieloletnich tradycjach pod patronatem CSWA/ w drugiej połowie lat 70-tych padało pytanie o konceptualizm w Polsce - uczniowie

szkół średnich odpowiadali jak jeden mąż: konceptualizm w Polsce powstał na sympozjum wrocławskim w 1970 r. Niektóre sympozja i plenery, na które artyści i znawcy sztuki udawali się z delegacją służbową w kieszeni, czy za zwrotem kosztów podróży i pobytu – stawały się kierunkami w sztuce. Jeżeli karykaturuję, to chyba nieznacznie. Od Zachęty, Pałacu Sztuki, poprzez łódzkie Muzeum – po klub garnizonowy w koszalińskim odbywały się wystawy polskiej plastyki współczesnej.

Kto mógł więc przypuszczać, że mimo tego polska sztuka współczesna nie jest znana, także sobie samej?

Wiadomo było, że wciąż za mało o niej publikacji, że nie ma wymarzonego przez działaczy-plastyków Centrum Sztuki Współczesnej, w którym można by wreszcie wszystko pokazać na tle sztuki od początków XX w. i gdzie ludzie dalecy od sztuki mogliby do niej dorastać i uzupełniać edukację plastyczną zaniedbywaną w szkołach.

Ale mnogość wystaw dawała poczucie życia, ruchu, obecności, każde pokolenie absolwentów Akademii wchodząc w tak funkcjonujące życie artystyczne stawało się rewelacją dla siebie, pozbawione pamięci i często dzieł swych poprzedników sprzed dziesięciu, piętnastu lat, nie szukając ich zresztą. Środowiska plastyczne w odróżnieniu od środowisk literackich, które posiadały już swój drugi obieg, świadomość ciągłości i niepodzielności kultury – na przykład na krajową i emigracyjną – zanurzone były w twórczości bieżącej w kraju i na świecie, odznaczały się słabszą pamięcią o artystach polskich tworzących poza granicami kraju.

W tej krajowej mnogości formowały się niekiedy grupy pokoleniowe, które łączyły raczej wzięty

towarzyskie czy przyjacielskie, rzadziej - postawy rzutujące na twórczość. Obok grup, rolę porządkującą odgrywały, w pewnej mierze "galerie autorskie". Nazwa ta, niezrozumiała dla kogoś spoza środowiska artystycznego - oznaczała miejsca, w których ktoś /autor - a więc krytyk, artysta lub animator/ dokonywał jakiegoś wyboru według znanych sobie kryteriów. Galerie te stawały się jednocześnie miejscem spotkań, integracji grup zaprzyjaźnionych i dlatego tak niechętnie były widziane przez władze i tak łatwo, w łagodniejszych niż dziś czasach, stawały się ofiarą "administracyjnych", jak to się mówiło, decyzji o likwidacji. Jak wszystko wokół nie były finansowo niezależne, działały w oparciu o instytucje i organizacje finansowane przez państwo - choćby to były organizacje studenckie dające większe złudzenia niezależności.

Państwo wykrawało także swą część poprzez wystawy rocznicowe i tematyczne. Wystawy wojskowe czy w rocznicę rewolucji, wyzwolenia itp. były szeroko przez artystów obsługiwane, lecz opierały się na wąskiej i stałej kadrze artystów wyspecjalizowanych w tej tematyce i gotowych - jak się okazało po 13 grudnia 81 - do współpracy z władzami w każdej sytuacji.

Jednak wystawy na kolejne dziesięciolecia PRL dające już szeroki, "pluralistyczny" przegląd twórczości wchodziły w sferę ówczesnej "normalności" życia artystycznego i sądzę, że niejeden artysta z dorobkiem czułby się urażony, gdyby jego twórczość na kolejnej wystawie lecia PRL nie została uwzględniona.

Swoistą rolę w porządkowaniu życia artystycznego w Polsce miała zagranica - to znaczy oczywiście

Zachód. Zrozumiała chęć kontaktów i konfrontacji ze sztuką światową decydowała o zainteresowaniu Biennale plakatu i grafiki, na które nadsyłałi swe prace artyści z różnych krajów, co było tym bardziej znaczące, że ilość interesujących wystaw zagranicznych w Polsce była zawsze niewielka, ten obszar nie należy do międzynarodowego rynku sztuki. Cenione było uczestnictwo w Biennale w Wenecji, w Sao Paolo, w Biennale młodych w Paryżu, w wystawie Documenta w Kassel. Ale tak jak nieliczne imprezy międzynarodowe w Polsce pozwalały samym artystom nadsyłać swe prace, jak i sami artyści mogli, jeśli potrafili, nawiązywać prywatne kontakty z galeriami w innych krajach - tak w wypadku powyższych imprez jak i w wypadku wystaw polskich dla zagranicy działo się inaczej. Scenariusze wystaw i wybór prac były dziełem kilku fachowców, którzy otrzymywali od władz państwowych wszelkie pełnomocnictwa, a sami należąc czasem do grona międzynarodowych menadżerów - dla władz, które lubiły się chwalić sukcesami sztuki polskiej w świecie - byli "eksportowymi", chronionymi fachowcami.

Nie wnikając w to, jak te imprezy pomogły biorącym w nich udział artystom i jak przyczyniły się do znajomości sztuki polskiej zagranicą - stwierdzić trzeba, że z małymi wyjątkami robione one były według kryteriów "z importu", starając się spojrzeniem z zewnątrz wybrać to, co już się w świecie potwierdziło, co "miało szanse". Dobrym tego przykładem może być wystawa "Presences polonaises" pokazana w Centre Pompidou w 83 roku, ale jak wiadomo zaprojektowana i przygotowywana długo przedtem. Witkacy, Bruno Schulz, konstruktywizm i Kantor stanowili szkielet wystawy, a reszty,

tego wszystkiego, co pokazać miało twórczość aktualną w Polsce, tego się po prostu nie pamięta - czy to sprawa wyboru, zestawień, nijakości? Pamięta się natomiast pikantny szczegół: wystawa w Centre Pompidou zrobiona według kryteriów łódzkiego muzeum - uzupełniona została przez najnowszą emigrację polską nie obrazami co prawda, lecz publikacjami emigracyjnymi i niezależnymi z kraju, które piętrzyły się stosami na ladzie księgarskiej przy wejściu na wystawę i które wtargnęły nawet do gablot wewnątrz wystawy prezentujących dorobek Konwickiego, Brandysa czy Herberta.

Ale wracając do samej wystawy - gdyby nawet pokazana została w kraju - oczywiście bez swego literackiego aneksu - nie mogłaby mieć dla życia artystycznego w Polsce takiego znaczenia, jakie miała wystawa "Polaków portret własny" w 1979 roku. Nie twierdzą tu, że wszystkie wystawy Marka Rostworowskiego są sobie równe. "Romantyzm i romantyczność" pokazany w Paryżu minął bez echa, nawet Józef Czapski nie pojął idei wystawy szczególnie w części dotyczącej sztuki współczesnej, czemu dał wyraz w swej recenzji w "Kulturze". Ale wystawy Rostworowskiego robione są według spojrzenia własnymi oczami na sztukę polską. Oto muzea sztuki połączyły się ze współczesnością sztuki, zaproponowano ciąg myślenia, punkty odniesienia, osadzenie współczesności w historii. A to nie jest cecha zaścianka, wprost przeciwnie. To droga do odzyskania suwerenności ocen, wyborów, propozycji także wyjścia w świat i korzystania z jego kulturalnego dorobku. To właśnie rozłamanie kryteriów na krajowe i zagraniczne jest cechą zaścianka. Odnaleźć je można zapewne i w Oslo, i w Barcelonie, i w Tel-Awiwie. Ale my raczej

powinniśmy mieć w pamięci takie rozłamanie kryteriów, za którym stoi rozłamanie rzeczywistości, a kryteria krajowe i zagraniczne funkcjonują z całą brutalnością w dwóch niekontaktujących się ze sobą strefach: cenioną według kryteriów zagranicznych sztukę porewolucyjnej awangardy sprzedaje się dyskretnie za dewizy, a nie pokazuje jej w kraju, gdzie obowiązują zupełnie inne krajowe kryteria.

Można zapytać - co to ma wspólnego z Polską - na szczęście niewiele. Z wyjątkiem rozłamania rzeczywistości, która i u nas dała rozłamaną mentalność. Karykaturując nieco można powiedzieć, że w bezpowrotnie minionej epoce lat 70-tych w Polsce myślenie artystów mieściło się między dwoma skrajnymi biegunami, które nazwiemy biegunem okcydentalistów i biegunem peerelczyków. Że ten podział mentalności był bardziej znaczący, niż artystyczny podział na awangardę i pozostałych, przede wszystkim malarzy.

Nie oznacza to więc bynajmniej, że "peerelczycy" reprezentowali dyscypliny czy kierunki tradycyjne, zaś "okcydentaliści" - bardziej awangardowe, ani że jedni mieli monopol na artystyczną klasę, której brakowało drugim. "Peerelczyk" to nie ten, mniej bystry czy zdolny, ale ten, który bierze część za całość, godzi się na amputację własnej osoby /pisał o tym pięknie Andrzej Kijowski w opublikowanym po jego śmierci artykule/, który często nieświadomie, - instynktownie dostosowuje się do "obowiązującej" rzeczywistości ścierając kandy własnej wypowiedzi, konformizując ją instynktownie. Wymienię tu, bez porządku - i wrocławski "Pałacyk", sztukę "socjologiczną", działalność pary Kwiek i Kulik, ale także, z dyscyplin "tradycyj-

cyjnych" - pełne artystycznych walorów malarstwo Dwurnika.

Okcydentaliści zaś to nie ci, którzy pielęgnowali - co jest naturalne - kontakty ze sztuką światową i nie ci, którzy ją bezmyślnie naśladowali, ale ci, którzy ze związków ze sztuką światową czynili rzeczywistość zastępczą, szklaną kulę, w której zamknięci, myśląc że chronią się tylko przed zgrzebną i głupią codziennością - tracili nieraz kontakt z powagą sztuki. Myślę, że okcydentalistów można było spotkać w ruchu "O poprawę", który na krótko pozenił napoważniejszych dziś malarzy średniego pokolenia - z bezmyślnymi i pozbawionymi skrupułów /nie mówiąc już o talencie/ dzisiejszymi aktywistami nowych związków.

Lata siedemdziesiąte - to okres pół-prawd. Wiedzą dziś o tym wszyscy, nawet ci, których ta epoka ukształtowała. Wiedzą, że w sztuce pół-prawda rzadko bywa lepsza od całego kłamstwa. To okres, który czeka na przewartościowanie, na zbadanie, na wydobycie jej rzeczywistych wartości. Ale to stwierdzenie - z perspektywy lat 80-tych - nasuwa natrętne pytanie, wychodzące już poza założony temat. Czy nie było w Polsce powojennej artystów, którzy do prawdy w sztuce przebijali się samotnie, okazali się odporni na socrealizm, niepodatni na zaszczepianie nowoczesnych prądów ze świata na socjalistycznej nierzeczywistości? Oczywiście, byli. I dzisiaj mogliby być skłonni do lekceważenia tego generalnego opowiedzenia się artystów po stronie prawdy społecznie uzyskanej. Podświadomie mogliby chcieć bronić swoich uprzednich, samotnych, czasem heroiczkich dokonań, czasem krocząc pod prąd doktrynalnie traktowanej nowoczesności, przez co znaleźli

88

się na marginesie uwagi krytyków i komentatorów, nieraz przez długie lata.

Co pozwoliło artystom na osiągnięcie własnej prawdy w rzeczywistości zakłamanej, na własną optykę także wobec sztuki, korzystanie z niej inaczej i w innym czasie, nie trzymając się światowego kalendarza? Odpowiedź zdaje się być jedna: osiągnięcie wolności poprzez wartości determinujące percepcję świata i dające jedną jedyną, ale niewzruszoną pewność, że nie chce się i nie może od nich odstąpić. Chcąc dać przykłady kilku takich postaw czy typów wartości owocujących w polskiej sztuce powojennej - zdaję sobie sprawę jak niepełna i oparta często na wspomnieniu raczej niż znajomości, dzieł jest ich egzemplifikacja:

1/ Bardzo silne przeżycie wojny dyktujące bez reszty artystyczną wypowiedź - i tu wymienić można malarstwo Waldemara Cwenarskiego, Izaaka Celnikiera, prozę Tadeusza Borowskiego.

2/ Wizja oparta na metafizycznym przeżyciu, bliska religijności, malarstwo wynikające z medytacji nad światem, a nie sztuką w pierwszym rzędzie: Jerzy Wolff, Włodzimierz Panas, Jerzy Nowosielski, Jacek Sempoliński, Jerzy Źwiercina nasuwają się tu jako przykłady, w całej różnorodności ich wypowiedzi, a z najmłodszego pokolenia przychodzi na myśl Tadeusz Boruta z Krakowa w swych najlepszych, skupionych obrazach, w których uwolnił się już od akademizmu i historycznych wzorów.

3/ "Ludowość", którą odnaleźć można w twórczości Henryka Błachnio, Witolda Masznicza, w rzeźbach Beresia a ostatnio Barbary Zbrożyny - co oznacza

nie folklor oczywiście, lecz stałość, zamknięcie formy, jednopłaszczyznowość znaczeniową widzianego i wyobrażonego. Nie chodzi tu oczywiście o wykazywanie świadomych inspiracji, lecz o niewątpliwą bliskość temu sposobowi formowania i obrazowania, który obecny jest w Polsce tak silnie i nieprzerwanie od czasów średniowiecza do dziś.

4/ "Peryferyjność" - obrzeża, krańce /np. wielkiego miasta / jako teren niezafałszowanych relacji i skondensowanych znaczeń. W tej sferze ukształtowała się twórczość Jana Lebnsztajna, przybysza z kresów wschodnich podobnie jak o 10 lat starszy Konwicky, poezja Białoszewskiego, proza Nowakowskiego.

5/ Kultura jako wartość była także skuteczną obroną przed kłamstwem i nierzeczywistością: tak, jak pojmował ją Osip Mandelsztam. W Polsce kultura jako wartość najpełniej istnieje w twórczości Zbigniewa Herberta. Myśląc o sztukach plastycznych przenosimy się na nieco węższą płaszczyznę kultury jako pewnej tendencji czy stylu wypowiedzi mniej lub bardziej zakorzenionej w tradycji. Zakorzenie w kulturze reprezentował bardziej "koloryzm", sięgał także do przeszłości sztuki, kontynuował wartości kultury europejskiej. Konstruktywizm, który zrodził się z negacji tradycji był silnie związany z ideologią postępu i budowy "nowego świata", po drugiej wojnie funkcjonował już głównie jako estetyka, bez ideologii, która okazała się antyhumanistyczna. Precyzując: jako estetyka, we wszystkich typach kompozycji geometrycznych, płaskich i przestrzennych, funkcjonuje do dziś. Po powrocie sztuki "nowoczesnej" na scenę publiczną w połowie lat 50-tych, w okresie

tw. rewizjonizmu, czyli odnawiania socjalizmu, taktycznie się na ideologię jeszcze powoływał. Trzeba tu rozważyć także wierność sobie awangardy krakowskiej /grupy krakowskiej/, a także Mariana Bogusza, która zaowocowała szczególnie pod koniec jego życia. Wracając do koloryzmu - na uwagę zasługuje wierność sobie Jana Cybisa, który zbyt dużo wiedział o malarstwie, by mu się sprzeniewierzać, mimo tego, że z natury był konformistą. Rozważyć także należy umieszczoną między koloryzmem a konstruktywizmem, a ściślej, ukształtowaną przez obie te tradycje twórczość Stefana Gierowskiego. Po "koloryzmie" poważnie podjętą tradycją malarstwa okazał się być w latach 70-tych modernizm polski /np. w twórczości Łukasza Korolkiewicza i Zbysława Maciejewskiego/, zaś konstruktywizm - co prawda nie łódzki, lecz malewiczowski, z późnego, nie doktrynalnego okresu, zaowocował nagle w twórczości Jarosława Modzelewskiego z Warszawy.

Rozważyć trzeba także kwestie tzw. realizmu, szczególnie w Polsce zagmatwane /mówimy wciąż o tych zjawiskach jako o wartościach kultury, na które można się powołać/. Tradycje realizmu warszawskiego /łukaszowców/ i klasycyzującego, wiedeńskiego, w których dziś zauważamy pewne wartości - zostały niejako skompromitowane przez dzieje sztuki powojennej i pozostały bez echa. Z jednej strony tzw. realistyczne przedstawianie było i jest popierane przez władze /przypomnijmy sobie karierę "Manifestu" Weissa i jak powstał ten obraz/, z drugiej strony zbyt długo lekceważone w imię "nowoczesności" w sztuce. Jako realizm długo funkcjonował także /i do dziś funkcjonuje w rzadkim w Polsce unissono opinii władz, krytyki

i publiczności/ naiwny ekspresjonizm Linkego, który być może dołączy do takich prowincjonalnych dziwactw, jak malarstwo Zdzisława Beksińskiego czy Dudy-Gracza, przy wszystkich różnicach jakie ich dzieli. Realizm Krawczyka, zbyt mało mi znany, także uderza dziwacznością w niedobrym znaczeniu tego słowa, nie mówiąc już o innych łódzkich "realistach". Na tym tle rysuje się konsekwencja "realistycznej" drogi malarstwa Janusza Kaczmarskiego, unikanie stylizacji, patrzenie na świat i modela ze spokojem i rzeczowością, poprzez znaną z percepcji tradycję malarstwa europejskiego.

6/ Andrzeja Wróblewskiego i Jana Dziędziore, artystów krańcowo różnych, łączy tylko jedno, wrażliwość na krzywdę ludzką, która w pewnym momencie kazała im przyjąć ideologię komunistyczną. Brzmi to dziś jak paradoks, ale odpowiada faktom. U Wróblewskiego wyrażało się to w formie ostrej, prowokującej figuratywności, którą uprawiał także w połowie lat 50-tych, gdy abstrakcja zaczynała być uważana za wyraz i styl epoki. Wrażliwość na krzywdę ludzką określa do dziś prawie abstrakcyjne malarstwo Dziędziory, w formie obecnego w każdym obrazie "zobowiązania wobec świata", które go chroni przed estetyzmem i pozwala osiągnąć wysoki walor artystyczny. Wierność swej niezgodzie na krzywdę ludzką określa także prozę i poezję Wiktora Woroszyłskiego, stanowi głębię poezji Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego.

7/ Problem groteski i ironii wreszcie jako sposobu postępowania w sztuce i obrony przed socjalistyczną nierzeczywistością. Mając świetne przykłady w literaturze i teatrze - polskim i światowym - od dwudziestolecia międzywojennego niemal do

dzisiaj - forma wypowiedzi ironicznej kusi artystów plastyków, szczególnie młodych. Elementy groteski, ironii, absurdu są tak wrośnięte w sztukę współczesną, że stały się oczywiste i łatwe do odnalezienia w wielu dziełach. Ale tu chodzi o coś innego, o wizję groteskową, o ironię jako sposób na świat, o płodny dystans wobec niego, odkrywczę, sarkastyczne oddalenie. Otóż wydaje się, że nie jest to dzisiaj sposób na świat w sztuce, a i w powojennym czterdziestoleciu trudno o artystycznie ważne przykłady malarskiej czy innej /z zakresu sztuk pięknych/ ironicznej wizji.

To, co zostało powiedziane wyżej, to nie próba jakiegokolwiek klasyfikacji, lecz luźne uwagi, manifestacja potrzeby mówienia o sztuce i jej dokonaniach, a nie o takiej czy innej epoce życia artystycznego w Polsce i czynnikach ją warunkujących.

Jakub Bem

O KULTURZE NIEZALEŻNEJ

Na zalanym słońcem placu Komuny Paryskiej na Żoliborzu zwanym dzisiaj przez ludzi, jak niegdyś, placem Wilsona /spontaniczny przejaw kultury niezależnej/ stanął pojazd z megafonem, który nadawał - kobiecym, wdzięczącym się głosem, jakich teraz pełno w radio i telewizji - zaproszenie ludności na święto Trybuny Ludu: kiermasze, konkursy, akrobacje lotnicze, parówki, fajerwerki i spotkania z delegatami na X Zjazd partii. Z drugiej strony placu wygradzono metalowymi,

ujętymi w beton płotkami dojście do kościoła św. Stanisława Kostki i grobu ks. Jerzego Popiełuszki. Między chodnikiem a jezdnią, tam, gdzie jakże często pynie swobodnie tłum - przegrody, by tłum rozbić na strumyczki, by łatwiej otoczyć, odciąć, znormalizować. Wyobraźnia kazała mi za tym płotkiem zobaczyć: teatry i wytwórnie filmów, salony plastyki i festiwale muzyki a także wydawnictwa i czasopisma cenzurowane, w tym i "Znak", i "Tygodnik Powszechny", i pchającą się za płotek, choć jeszcze tam nie dopuszczoną "Respublikę". Tygodnik "Polityka" mrugający do czytelnika i rozczytywany przez wciąż licznych zwolenników mrugania - nie mieścił się za barierką, lecz po stronie radiowozu "Trybuny Ludu".

x x

x

Niezależność kultury opiera się na wolnych twórcach kultury. Wewnętrzna wolność, którą wielu twórców posiadało w sytuacji uzależnienia i próbowało ją - poprzez aluzje i metafory - przemycać na zewnątrz, skończyła się po Sierpniu 80. Sierpień zlikwidował wewnętrzną wolność twórców: wolne, poprzez uzyskiwaną w działaniu świadomość stało się społeczeństwo. "Wewnętrznie wolny", a uzależniony twórca nie jest już partnerem, nie przebiega przez niego prąd kulturowej komunikacji, jest postacią śmieszną, tak jak kiedyś bywał tragiczną.

x x

x

Kultura niezależna, międzyludzkie więzy, ludzka gotowość do przyjęcia niezależnej twórczości, ludzkie inicjatywy ku kształtowaniu własnego

sposobu bycia, myślenia, świętowania, ta cała potencjalność kultury jest poprzez system zakazów wyjęta spod prawa i pozbawiona cywilizacyjnych nośników: materialnych mediów, miejsc, możliwości tworzenia form instytucjonalnych. Jak napisał z daleka Adam Zagajewski, kultura niezależna to kultura, której nie pozwolono stać się cywilizacją.

x x

x

Wszystko trzeba zrobić samemu: znaleźć miejsca, środki i materiały, przywieźć i powiesić obrazy, ekran do filmowej projekcji, instrumenty dla koncertu, rekwizyty dla teatralnego spektaklu. Nieraz trzeba uczestniczyć w aranżowaniu, więcej, tworzeniu miejsc w tej przestrzeni, w której imprezy znalazły schronienie. Nic więc dziwnego, że imprezy te realizowane najczęściej w kościelnych i przykościelnych pomieszczeniach stają się dla wielu komentatorów miarą zasięgu kultury niezależnej. Ale stają się także materiałem do analiz i zbiorczych ocen artystycznych. Co więcej - do tworzenia swoistej ideologii tak pojętej kultury niezależnej. Ideologii tej nie tworzą duchowni, ofiarni często duszpasterze środowisk twórczych, zaskakiwani nieraz słowem i obrazem, do których nie nawykli, stąd zgrzyty, nieporozumienia i anegdotki krążące później wśród artystów. Ideologię tę tworzą ludzie świeccy, ludzie kultury. W artykule Wojciecha Siedleckiego /"Kontakt" 10/85/zatytułowanym "Czy sztuka polska jest zaangażowana" znajdujemy takie podsumowanie ruchu polskiej sztuki niezależnej - jak ją określa autor: "Poszukuje się i odnajduje momenty współbrzmienia przeżyć

indywidualnych i ekspresji osobistej z tym co stanowi sferę przeżyć zbiorowych. Następuje w bardzo wielu przypadkach odnajdywanie duchowej tożsamości z tym, co patriotyczne, wspólnotowe i religijne. Ogólny zwrot ku postawom społecznym oraz duchowości i odchodzenie od ukształtowanej na powszechnie odrzuconym materializmie świadomości artystycznej /determinującej w zasadniczy sposób charakter tworzonej sztuki/ w naturalny sposób prowadzi ku stykom z inspiracjami płynącymi z kręgu duchowości chrześcijańskiej. Proces ten dodatkowo stymulowany jest przez częste występowanie aktualnej sztuki polskiej w przestrzeni nie tylko przykościelnej, ale najczęściej ściśle w przestrzeni sakralnej samego kościoła, co sprzyja odnajdywaniu artystycznej syntezy i symbiozy z sakralnym kontekstem przestrzennym".

Ciekawe, kiedy to w sztuce nie było "współbrzmienia przeżyć indywidualnych i ekspresji osobistej z tym, co stanowi sferę przeżyć zbiorowych"? Gorzej, że w tych ogólnikach pasujących do wszystkiego, a mających określać niezależną twórczość brzmi nuta przykościelnego konformizmu, a prezentowana ideologia staje się ideologią dorabianą do sytuacji. Nie tylko zresztą w tej wypowiedzi. W publicznej dyskusji w sprawie autentyczności życia duchowego w ogóle, a nawróceń na katolicyzm w szczególności nie zdzierżyła osoba duchowna wykrzykując "Ależ proszę państwa, publiczne mówienie o nawróceniu to tak, jak filmowanie miłości!".

Z Wojciechem Siedleckim skutecznie, w tym samym numerze "Kontaktu" polemizowała Katarzyna Czarniecka /"Monopol. na niezależność"/ pisząc między innymi: "Jeżeli chcemy, żeby nowa tworząca się kultura była naprawdę autentyczna i bogata,

musimy zapewnić jej różnorodność, mnogość możliwości, pluralizm rozwoju. Sytuacja "kulturalnego chóru" nie jest naturalna, nigdy nie będzie też pozytywna i naprawdę twórcza, nawet jeśli chór wykonuje swój repertuar w "duchowej tożsamości" z tym, co patriotyczne, wspólnotowe i religijne".

Niestety, owo zapewnienie kulturze niezależnej wielu różnych możliwości jest tak niesłychanie trudne, skoro wszystko /nawet przy kościołach/ trzeba zrobić własnymi rękami. Przykłady różnorodności, jakie daje autorka są tak ubogie, jak całe nasze życie publiczne obwarowane płótkami. Zawarta w artykule intencja, by kulturę niezależną budować nie poprzez zawężanie, w imię "czystości", lecz rozszerzanie tam, gdzie się da - jest słuszna. Ale trudno z kolei zgodzić się z tym, że "najczęściej linia podziału jest mglista, przebiega trasą krętą i niezdecydowaną".

Wyhodząc gdzie się da, próbując, podejmując nawet ryzyko oskarżenia o kolaborację - trzeba chyba pamiętać o podstawowym dla kultury niezależnej znaczeniu miejsca i mediów. Tych właśnie, stworzonych własnymi rękami, które nie gwarantują jakości wypowiedzi, ale bez których kultura niezależna by nie zaistniała, bez których kultura pozostawałaby w większości krajów "socjalistycznych" w sferze kultury zastępczej, aluzyjnej, w formacji "czytania między wierszami".

Idąc na odczyt o niezależności literatury zastanawiałem się, jakie kryterium dla jej określenia wybierze ten znakomity literaturoznawca. Wybrał to właśnie, w tym wypadku, podstawowe: media. Mówił o literaturze drugiego obiegu, o pisaniu i publikowaniu poza zasięgiem cenzury - i na tym obszarze dopiero - o jej cechach,

wartościach, ograniczeniach wynikających także z nacisku sytuacji.

x x

x

Kultura, której nie pozwolono stać się cywilizacją.

Patrząc na nią optymistycznie, tak jak Jacek Fedorowicz, można podejmować następujące zakłady: czy więcej czytelników ma cenzurowany, warszawski "Przegląd Katolicki" /jeśli, ktoś lubi/, czy niecenzurowany "Tygodnik Mazowsze". Czy łatwiej dostać, pożyczyć, przeczytać wydane przez Państwowy Instytut Wydawniczy "Powstanie narodu polskiego" Maurycego Mochnackiego, czy na przykład książkę Teresy Torafińskiej "Oni" wydaną przez niezależne wydawnictwo "Przedświt" i już powtórnie, przez inne podziemne wydawnictwo. Biorąc zaś pod uwagę fakt, że o książce Torafińskiej pisano i w prasie oficjalnej /tej od strony radiowozu "Trybuna Ludu"/ polemizując z nią w tym samym stylu /zawsze tym samym/ jak na przykład z wieloma artykułami "Tygodnika Powszechnego", powiedzieć można, że uczciwe gazety i książki wydawane oficjalnie, w równie jak "niezależne" niskich nakładach te tylko mają awantazę, że można je czytać otwarcie w pociągu, podczas gdy "Tygodnik Mazowsze" i "Onych" czyta się lepiej w domu, poza cenzurą tak, jak są robione. A tej ich cechy nie sposób przecenić.

x x

x

Potencjalność kultury niezależnej, kultury odciętej od mediów i pozbawionej instytucji jest ogromna. Czuje się ją w każdej państwowej instytucji

kulturalnej, w której pracują służbowo zależni, lecz na tyle "wewnętrznie" wolni ludzie, że robią wszystko, co mogą. Na niezależnym odczycie - stosunku do historii kraju prelegent omawiając publikacje niezależne i oficjalne na te historyczne tematy użył określenia "władza także wydała..." i z faktu wyjścia tej czy innej książki odczytywał takie czy inne jej intencje widzenia historii. To nie władza wydała. Władza może tylko zabronić, ocenzurować. A to, co sama z siebie - drukiem - wydaje, pozna dziś każdy uczeń szkoły podstawowej. Dzisiaj, choć przyszłość napawa niepokojem.

x x

x

Fakt, że wartościowe książki, filmy, szczególnie polskie, obrazy, są i będą w Polsce trudno dostępne, nie mówiąc o trudnościach ich "wyprodukowania" -- jest faktem uświadomionym, zaakceptowanym. Z konieczności, nie z wyboru, ale ta konieczność każe zrewidować wątpliwe pojęcie masowości kultury traktowanej jako wartość. Trudna dostępność, to nie to samo co elitarność.

x x

x

Kultura, której nie pozwolono stać się cywilizacją. A cywilizacja kolejkowo-kiermaszowa ogarnia "masy". Przyglądamy się temu nieufnie i wydajemy sądy. Piotr Wierzbicki broni "Szarego człowieka" a w obronie tej brzmi fałsz, bo obrona szarego człowieka jest tylko pretekstem do atakowania inaczej niż autor myślących zarówno o kulturze jak społeczeństwie. Mierzenie stopnia zaowietyzowania społeczeństwa, dekretowanie o płytkości jego

sprzeciwu wobec systemu, który pozwala mu żyć ubogo, lecz leniwie, bez ryzyka - ten ton pojawiający się w licznych wypowiedziach w kraju i na emigracji - staje się nieprzyzwoity. I gdy Waldemar Kuczyński dyskutuje sam ze sobą, czy za Solidarności przedgrudniowej można by było dokonać niezbędnych podwyżek cen, gdy Andrzej Walicki oskarża "elity", że źle poprowadziły ruch masowy - to są to rzeczywiście elitarne dyskusje. Niektórzy wyrażają przekonanie, że w takim jak dziś czasie można sprecyzować stanowiska, dokonać politycznych polaryzacji a nawet stworzyć prawdziwą polityczną mapę. Wątpię. Bo nie kwestionując najlepszych intencji, w tej naszej bezsilności zbyt silnie działają resentymenty wynikające z własnych doświadczeń, lub jeszcze bardziej wąsko - z własnych życiorysów.

A olbrzym milczy, stoi w kolejkach, kupuje na kiermaszach piżamy i pomidory. Nie kwapi się z odpowiedzią. Nawet najbardziej uczciwi, niezależni socjologowie nie są w stanie wydobyć odpowiedzi na ankietę.

Andrzej Jasny

ZAPISKI MALARZA

(o pokoleniu zetempowców)

13 marca

Byłem wczoraj na wernisażu Jurka Cwiertni w Galerii SHS na Piłnej. Kilka dużych obrazów, dwa bardzo duże. Są jasne, właściwie monochromatyczne w tonach ugrowych i brązowych, malowane szeroko, gestem przywodzącym na myśl te dwa stulecia malar-

stwa europejskiego, zwłaszcza włoskiego, które zamknęła genialna wizja Tiepola. Przystawianie przez malarzy współczesnych form historycznych, form malarstwa dawnego to rzecz nie nowa. Od wsiu lat w pracowniach malarzy toczą się widmowe dialogi z mistrzami sprzed wieków. Podzielam opinię, że zjawisko to jest jednym z niezbitych dowodów kryzysu sztuki współczesnej. Als problem Jurka - to problem szczególny.

Od dawna deklaruje on swą niechęć do tradycji myślowej ohrześcijańskiego Zachodu. Uważa, że najgłębsze uogólnienia bytu, sensu bytu i form bytu, zostały pomyślane w tradycji Wschodu. A tu - takie oto malarstwo. Przywodzące na myśl nie tylko El Greca i Michała Anioła, mistrzów europejskiego manieryzmu, ale i Tiepola właśnie, który - być może - najgenialniej odpowiedział na wezwanie Kościoła p o t r y d e n c k i e g o... Gdzie Ignacy Loyola, a gdzie Czuang-Tsy?

Łatwo byłoby sformułować zarzut niekonsekwencji między deklarowaną samoświadomością malarza, a jego dziełem. W takich razach wierzę w dzieło raczej, niż w słowa mu towarzyszące. Ale i takie spojrzenie na wystawę mnie nie zadowala. Odrzucam podejrzenie o fałsz myślowy, bądź fałsz artystyczny i szukam innego wytłumaczenia. Może... przepaść między mistyką Wschodu a mistyką franciszkańską czy karmelitańską nie jest tak głęboka, jak tego chcą ortodoksi obydwu tradycji? Wszak właśnie Zakon Jezuitów - pod wpływem swoich chińskich misji w XVII wieku - wprowadził do własnych technik medytacyjnych pewne doświadczenia Wschodu.

Może więc nalszy z mniejszą ironią pytać gdzie Ignacy Loyola a gdzie Czuang-Tsy?

17 marca

W jednym z ostatnich "Znaków" czytam takie oto zdanie: "...jest tragedią naszych czasów, że takie słowa jak medytacja, mistyka, duchowość, wskazują na Azję i nie przypominają własnych wielkich tradycji..." Wypowiedział je ks. Hans Waldenfels, profesor teologii religii nischrześci-jańskich w Bonn. Jezuita.

18 marca

W tekście Jacka Antoniego Zielińskiego na temat malarstwa Jurka Cwiertni jest coś, co porusza we mnie wspomnienia. Pisze "...z okresu wojennego wyszedł tak czysty wewnętrznie, jakby go to wszystko nie dotyczyło. Równie czysty wyszedł z ostrego kryzysu ideologicznego świstopoglądowego lat pięćdziesiątych..."

A więc z okresu zetempowskiego.

Znam problemy tego okresu od wewnątrz. Były to ciężkie czasy, ponieważ były to czasy b r u d n e . Władza liczyła na młodych i nie przeliczyła się. Również czysta intencje młodych były wliczone w brudne poczynania władzy. Wszyscy, którzy pamiętają powojenne lata, pamiętają zbrodnie polityczne i zbrodnie pospolite nowej władzy, jej kłamstwa, bezsilność społeczeństwa wobec przemocy, ale i jego rozczarowanie do tego, czym okazała się siła - również siła moralna - Drugiej Rzeczypospolitej, zdradę sojuszników zachodnich. Pamiętają również zręczne mistyfikacje władzy, mające jako cel główny doprowadzenie społeczeństwa polskiego do pogodzenia się z nowym losem: szybko postępująca likwidacja analfabetyzmu, druk taniej i lepszej książki, odbudowa zniszczonych przez wojnę zabytków i aż do końca roku 48 pozorowany proces demokracji-

zacji naszego społeczeństwa. Otóż te mistyfikacje dobrze spełniły swój cel. Załamane klęską społeczeństwo, nie mając żadnych szans na istotną odmianę swego losu, musiało się z nim pogodzić.

Mechanizm procesu zniszczenia, rozpoczęty niewątpliwie w 44 roku odsłaniał się przed nami, młodymi, stopniowo. Każdemu z nas inaczej, zsięźnie od przypadków życiowych, osobistych z tą władzą doświadczeń, własnej wrażliwości, mądrości czy wreszcie odwagi. Pozostali w ZMP skorumpowani, pozbawieni skrupułów moralnych, tacy jak Jarosław Ładosz, Jerzy Majka, Włodzimierz Piotrowski i setki, tysiące znanych i anonimowych, którzy stanowią trzon kadrowy obecnej fantasmagorycznej ekipy władzy. Odeszliśmy my, obciążeni niechęcią naszych profesorów, niezrozumieniem u większości kolegów, podejrzewani o współpracę z ubecją czy nawet wręcz nazywani ubekami. ZMP. Był to dla nas prawdziwy czyściec, doświadczenie niemożliwe do zatarcia, doświadczenie na całe życie. Zresztą, kto przez ten czyściec przeszedł i nie załamał się, wie, jak doświadczenie to jest dla nas cenne. Było nie tylko lekcją odsłaniającą prawdziwą twarz władzy /kto ją tak dobrze jak my poznał jest już dla władzy stracony/, ale - co jest równie ważne - prawdziwą twarz naszego własnego środowiska. Bo te wszystkie cnotki szafujące tak często "ubscją", w okresie późniejszym do własnych karier, sukcesów, orderów, odnosiły się bez koniecznej podejrzliwości. I właśnie to jest sukces władzy prawdziwy. Nie to, że udało się z szeregów ZMP pozyskać kadre funkcjonariuszy partyjnych, ubeków i wiernych administratorów, lecz to, że udało się falą odwilży, w więc

kolejnym manewrem politycznym uśpić czujność moralną, obywatelską środowisk twórczych, przywrócić mieszczańskie normy w kulturze, normy sukcesu, kariery.

Trudno odpowiadać na pytania młodych: jak mogłeś, niegłupi, nie tępy facet, jak mogłeś zdolny malarzu tak zgłupieć, stępieć, zmarnieć, uczestnicząc w pogromie społeczeństwa polskiego w pierwszym dziesięcioleciu. Nie ma na te pytania dobrej odpowiedzi.

Trzeba sobie uprzytomnić parę rzeczy.

19 marca

Trzeba sobie uprzytomnić parę rzeczy.

Wsluchuję się w zdanie Tadasusza Borowskiego: forma to problem idiotów... ależ tak, to brzmi jak riposta. Musiał go użyć w jakiejś rozmowie, pewnie jako argument ostateczny. Ale w rozmowie z kim? Pewnie z kimś, kto dowodził, że forma, że piękno... może z Andrzejewskim, może z Naikowską. Borowski to był wielki kłótnik, zapewne. Nienawidził fałszu, stylizacji, reagował ostro na warszawski salon literacki. Piękna proza pisarzy nieco starszej i starszej, przedwojennej generacji musiała w nim budzić podejrzenia co do prawdy w tych tekstach. Wszak powiedział "sztuka nie musi być piękna, musi być prawdziwa". I kiedy wsluchuję się w to zdanie, wydaje mi się, że w jego gwałtowności, temperaturze, znajdują odpowiedź, może część odpowiedzi, ale ważną część odpowiedzi na pytanie - jak mogłeś.

Jak mogłem.

Najlepiej wyraził to Andrzej Wróblewski i Tadeusz Borowski właśnie, ale nas wszystkich łączyła

pasja rozpoczęcia nowego rozdziału, a podstawą tej pasji była nienawiść i kategoriyczny brak zaufania do form kultury mieszczańskiej. A taka była tradycja kultury polskiej. Stąd nieuchronna konfrontacja z bardzo dobrze przecież zorganizowanymi środowiskami kapistów i warszawskiego salonu literackiego.

Bez zrozumienia tego antymieszczańskiego wątku, podsycanego rozczarowaniem do mitu Drugiej Rzeczypospolitej nie da się zrozumieć nadziei, jakie młodzież artystyczna wiązała z powojenną rzeczywistością polską. Tej tragicznej - w swojej głupocie - fascynacji, jaką młodzi intelektualiści, pisarze, malarze, często jeszcze studenci akademii /warszawskiej i krakowskiej/ i uniwersytetów ulegali w pierwszych latach powojennych. Do wielkich nazwisk Wróblewskiego i Borowskiego doszły niebawem inne, Kożakowskiego, Zimanda, Baczki, wreszcie Pomiana. Jak bardzo fascynacja ta była tragiczna okazało się już po paru latach istnienia PRL. Zaszczuty przez ubecję największy - niewątpliwie - pisarz polski lat powojennych Tadeusz Borowski popełnił samobójstwo w lecie 51 roku i była to pierwsza ofiara z własnej, priłowskiej już kadry.

Dojrzewialiśmy powoli. To było głupie.

Nie mieliśmy pomocy. Starsi milczeli. To też było głupie.

Grupa samokształceniowa ZAMP w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jako jeden z materiałów pomocniczych w szkoleniu ideologicznym miała w programie wydaną w 48 roku przez "Poprostu" /tak jest/ broszurkę radzieckiej teoretyczki sztuki /chyba nazywała się Sobolewa, znam tę

broszurkę wypadkiem/ o prymacie treści nad formą. Czyli o wyższości Świąt Bożego Narodzenia nad Świętem Wielkiej Nocy. Broszurka była napisana w duchu żdanowskim, a wydanie jej po polsku miało cel jawnie agenturalny: rozbitcie polskiej tradycji artystycznej. Paradoksem historii, ale paradoksem nieuniknionym była taktyczna zbieżność tez cwej broszurki z podjętą przez Wróblewskiego próbą konfrontacji z polską tradycją artystyczną. No tak. Teraz możemy się z tego głośno śmiać.

Wiemy już prawie wszystko o wszelkich manipulacjach, jakich dopuszczała się i dopuszcza władza. Wtedy jeszcze wydawać się mogło, że przynajmniej na polu kultury da się coś nowego zrobić...

Pozostały jednak wspaniałe obrazy Wróblewskiego jako pocieszający przykład niestraconego wysiłku malarza i dowód na to, że kultura polska pomieści w swojej tradycji jeszcze niejeden bunt młodego pokolenia.

19 marca, c.d.

Mało się o tym wszystkim pisze. W 14 numerze "Kultury Niezależnej" znalazłem rozmowę Jacka Trznadla ze Zbigniewem Herbertem. Dużo świetnych obserwacji i opinii, ale jest to wypowiedź ucieleśnionej cnoty, stąd pewne braki. Ujmując w punktach motywy, którymi kierowali się młodzi pisarze Herbert mówi, że a/ działali w strachu i złej wierze, b/ powodowali się pychą /wynikającą ze strachu, bardzo przenikliwie/ i c/ działali z niskich pobudek materialnych. No... nie jest to pełna lista. Ten czterdziestostronicowy tekst nie zawiera ani jednej wzmianki o Wróblewskim i jedną tylko o Borowskim, a są to kluczowe postaci tego okresu. Bez analizy ich roli, ich motywów,

106

nie może być mowy o ujawnieniu prawdy o tamtych czasach.

Kazio, Tazio, haniebne opowiadania Andrzejewskiego i Rudnickiego... wszystko to prawda, ale prawda płaska jak deka. Ciągłe wckół postaw inteligenckich okresu stalinowskiego pobrzmiwają fałszywe nuty: satysfakcji aniołów, albo niepełne tłumaczenie motywów, nie zawsze tak banalnych.

Głos anioła jest potrzebny, ale wszystkiego - jak widać - nis może wyjaśnić. Być może jest to niemożność teologiczna. Anioł jako byt idealny nie może, a pewnie i nie powinien wszystkiego rozumieć. Nie umniejsza to znaczenia jego własnego osobistego przykładu. Był to przykład bardzo istotny i z pewnością zaważył na wielu życiorysach. Nie tylko literackich, ale i malarskich...

Wacław Dębicki

DWURNIK

Edward Dwurnik, jeden z najbardziej w swym pokoleniu utalentowanych malarzy, co widoczne było od momentu jego debiutu w początku lat 70-tych - rozwija dalej swoją niestrudzoną, obfitą twórczość. Obrazy jego stają się coraz bardziej malarskie w porównaniu z konturowym rysunkiem form wypełnianych kolorem, kolorowanych wraz z tłem dla nadania tonacji obrazowi. Tym pastelowym nieraz tonem /róże, błękity, żółcie/ Dwurnik, który czuje kolor, potrafi nadać malarską przestrzeń obrazowi.

Obrazy z lat ostatnich zmieniły się. Kontur tworzący postacie pękł, rysowane są pociągnięciami

pędzla, zmieniała się ekspresja, przedtem zawarta w dosadnej, czasem komiksowo karykaturalnej charakterystyce postaci, teraz rozmalowana na całym obrazie, choć skoncentrowana w ludziach. Ludzi określa dzisiaj bardziej to, co robią /najczęściej w tłumie/ niż jacy są /obrazy z lat 70-tych zawierały wiele obyczajowej obserwacji, która obecnie zniknęła/. Wielkość obrazów /przekraczających często 2 m w jednym lub dwóch wymiarach/, faktura wynikająca z szybkiej pracy pędzla /przedtem malował "gładko"/, kolor mroczny lub gwałtownie kontrastowany - to dzisiejsze obrazy Dwurnika. Nie zaprzeczając sobie wszedł w nurt nowej fali malarstwa na świecie robionego szybko, gwałtownie, lub przynajmniej chcącego sprawiać takie wrażenie: nie tylko negować taką czy inną tradycję lub odwoływać się do niej /np. do ekspresjonizmu/, ale chcąc być ostentacyjnie malarstwem: poprzez wielki rozmiar, poprzez szeroki pędzel, poprzez ostry kolor, poprzez wreszcie brak wahań przy formowaniu postaci ludzkiej. W Warszawie tego typu obrazy można, niemal nieprzerwanie, oglądać w Dziekance.

Pobyty w Niemczech, Francji, Holandii w latach 80-tych, udział w Documenta 7 w Kassel w 1982 roku, w Biennale paryskim w 85 r. oraz wystawy indywidualne w 85 r. w Holandii i w 86 w Niemczech - pozwoliły Dwurnikowi nasycić się atmosferą nowego malarstwa, podpatrzeć je, zmienić swój sposób malowania. I choć nadal umiścza na swych obrazach napisy - podpisy, jak na początku, jak u Nikifora /mistrza jego młodości/, napisy te nie są już formalnie niezbędne dla całości obrazu, są po prostu tytułami wymalowanymi na płótnie, podpowiadającymi znaczenie przedstawionych scen. Jakże jest to znaczenie?

Trudno się dziwić Dwurnikowi, że fascynują go dzisiaj Msze za ojczyznę, manifestacje, pielgrzymki - a nie "Podróż autostopem" ukazująca "drugą Polskę", nie "Sportowcy", "Namiętności", "Narady produkcyjne" czy "Gazety" /to nazwy jego wcześniejszych cykli i obrazów/. Po prostu "Robotnicy" /nazwa cyklu rozpoczętego w 75 r. i kontynuowanego do dziś/ na te msze i pielgrzymki są uciekli opuszczając podmiejskie podwórka, budki z piwem, "fuchy", koleśków i rozneglizowane dziewczyny. To było dobre do malowania w latach 70-tych. Dwurnik wie, że gdyby to wszystko - przecież istniejące - dzisiaj malował, byłby poza tematem. A Dwurnik odczuje gdzie jest temat, tak jak czuje gdzie jest siła, jedno i drugie - instynktownie, pozarefleksyjnie, idąc za głosem własnych predyspozycji. Zanurzony w rzeczywistości, niestrudzenie zamieniający ją w obrazy, instynktownie trafiający nieraz w sedno /jego robotnicy z lat 70-tych w karykaturalnym, dosadnym folklorze chłopo-robotników, po Sierpniu zyskali powagę i patos, wypcażeni zostali w religijne i narodowe emblematy/ Dwurnik nie jest przecież tylko wędrującym, naiwnym kronikarzem i jego widzowi także nie wystarcza malarska żywość jego obrazów, ani rejestracja całej masy sygnałów z rzeczywistości. I widz patrząc i malarz malując poszukują rozumiejącej refleksji nad tym rozpostartym na płótnach światem - i tu spotyka ich rozzarowanie. I malarza, który myślenie zastępuje sieczką znaczeniową słów i symboli chcących jakby wytłumaczyć znaczenie zobaczonego świata, i widza, który usiłując je rozszyfrować uświadamia sobie, że to gra pozorów, że to nie refleksja, a stereotyp myślowy, nie rozumienie, a dziecinne odraęgowanie: rozbawienie rzeczywistością, podrażnienie nią i chęć zemścić się

na niej poprzez skarykaturowanie. Zamiast rozumienia świata - na poży magiczne wobec niego zabiegi.

Na jednym z obrazów z 84 r. z cyklu "Robotnicy" kroczą mężczyźni w bezkształtnych kombinezonach czy kufajkach, a z ramion wyrastają im husarskie skrzydła. W dole ogromnego płótna przeszło dwumetrowej wysokości wypisany jest napis "Romantycy". Bezradna zbitka stereotypów, nietrafna, nierozumiejąca, ale jakże pewnie namalowany obraz, jakże narzucający się swą jaskrawością i rozmiarami. Inny obraz z tego cyklu, malowany także w 84 roku przedstawiający tłum robotników w kaskach z Bogurodzicą i Solidarnością, z których wyrastają biało-czerwone proporce, robotników zaciskających w dłoniach drewniane krzyżyki - mógłby być odczytany jako obraz dzisiejszych identyfikacji ludzi w Polsce, ale jego tytuł "Święty robotnik" znów popycha sprawę w stronę karykatury, chce ją objąć jedną formułką, która oczywiście objąć tej sprawy nie może. Wielka kompozycja z wpisanym w nią tytułem "Msza za ojczyznę". Wmalowując tytuł w obraz malarz i sobie i widzowi zamyka drogę do innej interpretacji, przeszkadza widzowi w czytaniu obrazu takim, jaki jest, a nie tak, jak nakazuje tytuł. A jest to obraz wzlotu narysowanych czernią i ultramaryną iatot człekokształtnych czy ptaków z wzniesionymi rękami-skrzydłami ku żółtej kuli słońca nad nimi, przekonywujące malarzsko oddanie jakiegoś biologicznego dążenia do światła. Ale jako "Msza za ojczyznę" obraz jest fałszywy. Malarz nie uniósł tematu, jest poza nim. Ten i inne obrazy Dwurnika z ostatnich lat świadczą, że malarz chyba po raz pierwszy w swej twórczości kontakt z rzeczywistością utracił. I myli się mówiąc: "Punktem wyjścia do każdego

mojego obrazu jest pewien nastrój społeczny, nastrój, o którym po prostu wiemy, czujemy go" /"Sztuka" 6/85/, gdyż wiedząc o nim, nie czuje go. "Wiadomość" o tym, że coś niewidocznego, niematerialnego porusza ludzką zbiorowość nie wyatarcza. Potrzebne jest zrozumienie tego, lub silne odczucie. W obrazach Dwurnika nie ma ani jednego, ani drugiego. Jego ogromne, brutalne nieraz w formie obrazu są letnie, powierzchowne. Gwałtowność formy nie wyraża tego, co się między ludźmi dzieje.

"Czy jestem malarzem społecznym - pyta Dwurnik.

- Tak, tak, nawet mi się to bardzo podoba..."

Niezrozumienie i niedoczucie prowadzi do karykatury. Usta otwarte w krzyku czy śpiewie pozostają tylko otwartymi ustami pełnymi zębów, spotworniałą pustą ekspresją. Krocząca pielgrzymka /"Krucjatkę", "Płonąca pielgrzymka"/ zobaczona zewnętrznym okiem, która ślizga się po masie ciał zdeformowanych światłem pochodni - staje się sabatem ozarownic. Ukrzyżowani głową w dół, całe pejzaże z lasem krzyży, odcięte głowy leżące jak grudy ziemi /"Victoria"/ - to już niecierpliwe komponowanie, chcące wreszcie zamknąć dosadną metaforą to, co się w Polsce stało i to niewidzialne, o którym malarz tylko wie, że jest. Tak jak zagadkę, jaką przedstawia dla niego świadomość jego rodaków klęczących, idących zwartym tłumem - określić chce, wreszcie przyspilić i maluje "Nadzieję" - parujące głowy, jakby czuby uniesionych przerażeniem włosów, zbiorowiska ludzi-duchów. Dlaczego Dwurnik, malarz społeczny, jakim chce być i jakim był w latach 70-tych /z zawsze wyczuwalną nutką dwuznaczności wynikającej z niedomyślnia/ do tego stopnia rozminął się dzisiaj z rzeczywistością?

Można tu znaleźć dwa co najmniej powody. Pierwszy ten, że malarz lepiej się odnajdywał w świecie mniejszych napięć, w Polsce lat 70-tych i w folklorystycznym świecie "robotli". Jako pop-artysta /może jedyny w Polsce/, to znaczy artysta wykorzystujący obiegowe i przez środki przekazu powielane widzenie - Dwurnik czerpał materiały z utrwalonych, statycznych sytuacji: narad produkcyjnych, portretów zasłużonych brygad, pochodów pierwszomajowych, kiermaszy i przedniejskiej obyczajowości, portretował także ludzi mniej lub bardziej znanych wypisując na płótnie ich zawód, rangę i zasługi. Malował dobrze i trafnie, nie były to więc panegiryki, świat polakierowany, lecz pozwalający nawet przypuszczać, że malarz widzi drugą stronę medalu. I nagle ta cała polska stabilizacja runęła.

Drugim powodem rozmiłowania się Dwurnika z rzeczywistością jest to, że świat nie jest, jak malarz sądzi, wielkim warszatem artysty, w którym wszystko podporządkowane być musi jednemu celowi: realizowaniu jego dzieła. Pokusę takiego traktowania rzeczywistości odozuwa każdy artysta i każdy toczy z nią walkę, o której wyniku świadczy dzieło. Dwurnik poddaje się bez walki, taka walka w ogóle nie wchodzi dla niego w rachubę, jest konformistą w sposób instynktowny - konformistą nieświadomym swojego konformizmu.

Realizacje swego dzieła, kontakty, wyjazdy, a więc nie wchodzenie w konflikt z siłą, która obecnie dyktuje warunki jest dla niego tak naturalne, jak oddychanie. Fakt, że ta siła uciska "jego" robotników, że poddając się jej wypowiada lojalność także swoim kolegom - artystom nie ma dla niego większego znaczenia. Mówimy tu oczywiście o sferze faktów i czynów, a nie intencji czy samotnie

przeżywanych rozterek, których wykluczyć nie można i nie należy, ale które się nie liczą, bo liczą się fakty i czyny.

Okazuje się, że "Robotnicy" Dwurnika są tylko jego modelami, funkcją w jego artystycznym warsztacie, który skonstruował w poprzek życia. Okazuje się, że rzeczywistość, że życie, w które się naprawdę zanurza - to życie artystyczne zaludnione przez galerie, wystawy, festiwale, krytyków, reprodukcje w czasopiśmie, obecność wszędzie /gdzie można.../.

Po wystawie Dudy-Gracza w Zachęcie wiemy dobrze, że polski temat współczesny jest mile widziany, jeśli społeczność ludzka i jej aspiracje przedstawione są jako klub niedorzeczności i absurdu. Robotnicy zakazani, siłą "skonfiskowani" utracili w obrazach Dwurnika swą posierpniową /gdy sami byli siłą/ powagę, są przez malarza brutalizowani aż do karykatury. Oni właśnie, a nie rycerze normalizacji w bojowym rynsztunku, których obecność w scenach manifestacji i pochodów nie byłaby dziwna, ale których oko i pędzel malarza przezornie omija. I nawet swój ładny rysunek przedstawiający manifestację robotniczą, ludzi kroczących z wzniesionymi rękami, z centralną postacią Lecha Wałęsy - pokazany na wystawie w Niemczech - rysunek zwarty, bez pustej ekspresji nazywa z właściwą sobie dwuznacznością "Niebezpieczny człowiek". Dwurnik czuje, gdzie jest temat, ale równie silnie wyczuje, gdzie jest siła mu ten temat odebrało, za co malarz mści się instynktownie powtarzając w swych obrazach, jako pop-artysta, warknięcia dobiegające ze środków przekazu: romantycy! /a nie realiści.../, ekstrema... podziemie...

Marla Wisnowska

„BEAUTY AND PITY”

"Kantor, czyli pamięć" to tytuł artykułu Małgorzaty Dziwulskiej opublikowanego w "Przeglądzie Katolickim" z 4 maja 86 roku. Autorka pisze o teatrze Kantora po obejrzeniu filmu o artyście, jaki z okazji występów jego teatru w Warszawie pokazywała galeria Foksal.

Opis wrzeń, jakich dostarczył jej teatr Kantora, ten teatr, który stworzył zajrzawszy do czasu i miejsc swego galicyjskiego dzieciństwa - odświeżył w mej pamięci własne przeżycia, wywołane jego dwoma spektaklami oglądanymi wtedy, gdy powstała "Umarła klasa" /1975/ i "Wielopole, Wisłopole..." /1979/.

"Ciągle na nowo przeżywamy śmierć tych postaci, które przeżyły najbardziej tuzinkowe życie i tych przedmiotów, których cel jest trywialny a zastosowanie szablonowe. Ciągle jednak na nowo i ludzie i przedmioty wstają z martwych, by wrócić do podrzędnych swych czynności. W ten sposób całe przedstawienie układa się w historię walki, jaką Kantor toczy o to, by nie zostały przypadkiem zapomniane" - pisze Małgorzata Dziwulska o ostatnim jego spektaklu "Niech szezczą artyści" i konkluduje: "I taki jak myślę jest sens całego przedsięwzięcia teatralnego Kantora: nie dać zapomnieć kilku rzeczy najniższych". Bohaterowie Kantora, owe "rzeczy najniższe", zarówno ludzie jak przedmioty przeznaczone do najniższych posług wywołują współczucie artysty - stwierdza M. Dziwulska,

114

a ujmuje je "idea realności najniższej rangi", którą Kantor wykląda w filmie. "Kantor mówi, że jego intencją jest wywołanie wzruszenia u widza. We wspomnianym filmie głosi to jednoznacznie i wprost, nawet wyzywająco. Chce na przykład, żeby ludzie płakali i tę możliwość przewiduje, kiedy układa przedstawienie. Od dawna doprawdy nie dało się czegoś takiego usłyszeć" - pisze M. Dziewulska i stwierdzenie to uzasadnia następująco: "Przy okazji swoich happeningów albo wcześniejszych przedstawień w "Cricot" lub też wystaw Kantor z pewnością nie mógł mówić ani o dzieciństwie, ani o swojej potrzebie wzruszania widza. I może nie tyle te sprawy nie miały nic wspólnego z jego twórczością, ile nie było w tonie składanie tego rodzaju deklaracji". Artykuł kończy się stwierdzeniem: "Wieczny awangardysta wychodzi oto z salonu znawców i spotyka zwyczajnego odbiorcę, wymykając się tym samym z artystycznego getta, lecząc się z najwstydlivszej choroby sztuki współczesnej".

Dla oddania należytej miary artystycznych osiągnięć Kantora w jego teatralnym tryptyku, które Małgorzata Dziewulska określa jako "piękno i litość", beauty and pity, będące dla angielskiego poety Audena cechami rozpoznawczymi sztuki - autorka oszuje jakby potrzebę oskarżenia kogoś, lub czegoś, że Kantor osiągnął te wartości dopiero teraz, jako "niemłody już artysta". Nie docenia w ten sposób Kantora a jednocześnie go przecenia. Nie docenia, bo ów "wieczny awangardysta" jak pisze sam zawsze stwarzał ton, a nie poddawał się tonowi i stwierdzenie, że nie mógł o czymś mówić /o dzieciństwie, potrzebie wzruszania widza/ oznacza tylko tyle, że wewnętrzna logika jego

twórczości, którą zawsze konstruował i dziś konstruuje na tych sanych zasadach, choć sięgając po inną materię /"realność najniższej rangi"/ tego nie wymagała.

Kantor nie wymknął się z artystycznego getta, bo nigdy go nie więziło. Nie wyleczył się z "najwstydlivszej choroby sztuki współczesnej", bo sam nią był - jeżeli prajmiemy za autorką artykułu tę medyozną kategorię i jakże surową ocenę sztuki współczesnej.

Małgorzata Dziewulska przecenia natomiast Kantora sugerując, że osiągnął "beauty and pity" swych spektakli wyrwawszy się z uwięzienia w awangardzie i abstrahując od czasu, w którym spektakle powstały.

Od czasu w sensie subiektywnym - bo może właśnie wiek pomógł Kantorowi odzyskać pamięć o przeszłości, a także od czasu zewnętrznego i zbiorowego. Był to czas - lata 70-te - w którym wszelkie awangardowe doktryny sztuki na świecie zostały zachwiane i czas w życiu, który stawał się w Polsce coraz bardziej historyczny, bo poprzez historię społeczeństwo sięgało po współczesność. Wystarczy przypomnieć sobie, co w drugiej połowie lat 70-tych ludzie czytali, co i jak grano w teatrach - choćby w Teatrze Starym w Krakowie, jakie pojawiały się filmy i wystawy malarstwa. Nie mogąc tu szeroko omawiać ówczesnego powrotu do historii, czy też raczej do terażniejszości poprzez historię - wywołam dla zilustrowania go wspomnienie oglądanego latem lub jesienią 80 roku "Wielopola". Gdy refren legionowej pieśni grzmiał fortissimo z głośników - nie była to dla widzów pieśń zapomniana, którą Kantor wy dobył z zakurzonej płytoteki.

Byłoby niezgodnym czynienie z powyższych stwier-

dzeń pochwał lub zarzutów. Nie jest więc niedocenianiem Kantora sformułowanie przypuszczenia, że nie wszystko "sam z siebie" wymyśla. Nie byłby artystą, gdyby nie umiał korzystać także z tego, co wymyślają inni i gdyby był nieczuły na to, co "wisi w powietrzu". Chyba, że przyjmie się demiurgiczną koncepcję twórczości, którą wielu artystów, a Kantor szczególnie, wobec siebie przyjmuje. Kantor ma rację o tyle, że bez względu na to po jaką materię sięga i do czego się odwołuje - stwarza wciąż swoją sztukę. Ową "przez dziesięciolecia - jak pisze Małgorzata Dziewulska - ćwiczoną w jego przedstawieniach formę, rodzaj deformacji, specyficzny smak proporcji". I pamięć o tym pozostała mi po latach z przedstawienia "Umarłej klasy" i "Wielopola". O tym, jak Kantor dyryguje każdym elementem spektaklu, fizycznie w nim obecny, mistrz orkiestry, jak stwarza nie tylko teatr ożywionych cieni przeszłości, ale teatr artysty i całkowitego uzależnienia ich od siebie właśnie, jakby poza nim i bez niego nie miały konsystencji, racji bytu, a nawet prawa do istnienia. Co więcej, swą władzą sięga po widzów, wkalkulowuje ich w spektakl chcąc, by płakali. Pamięć o tej imponującej robocie Kantora została mi w pamięci po latach, a nie stwarzane przez niego postacie, żal nad nimi, litość, a więc nie sztuka w audenowskim sensie. Piękno, tak; ale po prostu kantorowskie /to bardzo dużo, może je nazwać imieniem artysty/ a więc awangardowe. Skończona konstrukcja, rytm, repetycje wzmagające ekspresję, czasem konwulsyjną, przestającą wyrażać, a wymuszającą reakcje na widzach. Piękno wizualne, plastyczne niektórych scen chwilami dojmujące bardziej, niż w jego malowanych obrazach, które bywały za to notatkami

spektakli, form, tez, kolejnych etapów rozwoju sztuki nowoczesnej, o której Kantor potrafił także bardzo interesująco i przekonująco mówić. To także była jego twórczość.

A więc czy to inny artysta niż ten, od "Umierłej klasy" dyrygował morzem w swym happeningu z 1967 roku, czy inny dokonywał w 1968 roku lekcji anatomii według Rembrandta? A przede wszystkim, czy to morze, ten Rembrandt, ta przeszłość galicyjska i ta "realność najniższej rangi" - to inne dla artysty sprawy, czy wciąż ta sama sprawa, ten sam spektakl władania nad wszystkim, po co sięgnie: w górę, po morze, po Rembrandta, w dół, po realność, którą określa jako najniższą.

Małgorzata Dziewulska jeszcze jeden delikatny temat porusza w swym artykule: "Wieczny awangardzista wychodzi oto z salonu znawców i spotyka zwyczajnego odbiorcę", "...rozpoczyna więc może Kantor nowy okres w sztuce teatralnej, bo odnajduje drogę do zwyczajnego widza właśnie poprzez świadome budzenie współczucia".

Zwyczajny widz, zwyczajny odbiorca. Ostrożniej byłoby napisać: licznych odbiorców w kraju i na świecie. Ale skoro pojawił się "zwyczajny odbiorca", który kojarzy się w Polsce niedobrze, z demagogiczną perswazją - to i ja na koniec demagogią się posłużę. Według tej terminologii najbardziej zwyczajnym odbiorcą /w pozytywnym znaczeniu tego słowa/ jest, jak wiadomo, robotnik. We wrześniu 1980 roku Kantor przyjechał do Gdańska ze swoim spektaklem "Wielopole, Wielopole..." Opowiadano mi, że w Stoczni spektakl przyjęty był chłodno. Ci sami robotnicy w skupieniu /pamiętajmy, co się wówczas działo/ uczestniczyli w wieczorze pieśni i poezji Norwida. Ale to nie

brak, w tym wypadku, odpowiedzi widza na świadomie mu zaplanowane wzruszenie każe mi wątpić w słuszność przypuszczenia autorki artykułu, że Kantor rozpoczyna, być może, nowy okres w sztuce teatralnej. Każą mi w to wątpić same cechy jego twórczości.

Na zakończenie jeszcze jedno zdanie artykułu, w którym Małgorzata Dziewulská tak określa bohaterów spektaklu "Niech szczeną artyści": "Ludzie lichy posługi, ludzie wschodnioeuropejskiego marginesu, ludzie skrachowani, najbardziej godni tego, by natychmiast zapomnieć, że kiedykolwiek żyli"./podkr. moje/ O tej jednej sprawie; godności do pamięci, nie decyduje ani skrachowanie człowieka, ani jego nawet najniższa ranga społeczna. Takie zdanie nie powinno być w ogóle wypowiedziane, wydrukowane gdziekolwiek, a może szczególnie w "Przeglądzie Katolickim".

KRONIKA WYSTAW

W. P.

JESZCZE RAZ O REZERWACIE SZTUKI

/Na marginesie wystawy Ekspresja lat 80-tych. BWA Sopot, czerwiec - lipiec 1986/

Milczenie nadają za życiem, a nawet je wyprzedza, milczenie nas porywa, jesteśmy z nim ściśle związani. Milczenie jest dobre i służy życiu. Żyjemy, nie wychodząc z otchłani w zatraceniu posiadliśmy czar fantastycznej głębi./Oto warunki mieszkaniowe artysty, który tworzy w Polsce. Nauczyliśmy się

wyciąg wnioski ze wszystkich sytuacji. Miska sztuki wypełnia się po brzegi.

W takiej chwili komuś wystarczyło chęci, odwagi i upór by zebrać i pokazać to co powstaje w małych, szarych mieszkaniach, co gnije w zatęchłych piwniczkach pełnych absurdu, zagmatwania, pomyłki, paradoksu, zatrąty; a w gruncie rzeczy gnije w przewrotnej nadziei, że nasza sytuacja narodowego zwątpienia stworzyła dla sztuki szansę oddalenia się od wschodu i zachodu.

Paradoksalnie, mimo "życiodajnej konieczności milczenia", prace zgromadzone na wystawie krzyczą. Krzyczą w różny sposób. Wiele niestety wyłącznie dzięki środkom formalnym - agresywny kolor, format, bałagan, lub też przez powierzchowne nawiązywanie do problematyki politycznej. Wiele autorów opiera się bezpośrednio na współczesnych artystach zachodnich. Ale są też tam twórcy, których dzieła zawierają wielką, uniwersalną a zarazem naszą prawdę; przerażającą i piękną. Dzięki nim to co mamy okazję obserwować na wystawie wykracza daleko ponad pesymistyczne ćwiczenia Polski - prowincji świata.

1500 prac, 70-ciu autorów z całego kraju zostało zebranych na 2000 m² powierzchni, w galerii, korytarzach i piwnicach sepockiego BWA. Z pewnością wiele prac ginie w kolorowej masie, tym bardziej, że zbyt małe podpisy pod pracami są nieczytelne i nieatrakcyjne. Szkoda, że część zdolnych osób została pominięta i nie bierze udziału w wystawie. Nie należy jednak zaprzeczać o tym, że cały trud organizacji, wykonania, walki z absurdalną rzeczywistością spadł na jedną osobę, inicjatora i głównego autora

120

"Ekspresji lat 80-tych", Ryszarda Ziarkiewicza.

Szkoda, że nie ma nikogo, kto by temu młodemu pasjonatowi powiedział teraz: pomogę ci, razem zrobimy to jeszcze lepiej w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Kutnie, Moskwie czy w Berlinie.

Tę ważną wystawę postaramy się omówić szerzej w następnym numerze, wraz z innymi, w stałym, choć tym razem nieobecnym dziale "Widziane". Red.

Z POLITYKI KULTURALNEJ

W końcu ub. roku można było w Salzburgu /Austria/ oglądać sprowadzoną z Polski wystawę współczesnego malarstwa portretowego. Na wystawie mydło i powidło, ale Austriacy wydali ładny katalog, ze znanym z "Polaków portretu własnego" Janem Pawłem II Sobockiego na okładce. Wewnątrz, przy pracach Sobockiego wyjaśnienie, że Ministerstwo Kultury i Sztuki PRL sprzeciwiło się pokazaniu obrazów Sobockiego za granicą. Gratulujemy Austriakom przytomności umysłu, a ministerstwu jego polityki "kulturalnej". Gdyby tak i inni kontrahenci zechcieli zaznaczyć, na kogo akurat jest zapis w Polsce - powstałby i za granicą właściwy obraz "normalizacji".

x x

x

A zapisy chodzą po ludziach. Żelazny repertuar, to Ż. Grzywacz, L. Sobocki, J. Eysymont i Janusz Kaczmarek /nie za syna Jacka, broń Boże, tylko

za obrazy z lat 70-tych, z dziełami czy gipsowym popiersiem Lenina, lekko myślnie zatytułowane "martwa natura"!/.

x x

x

Cenzorom z ministerstwa nie znającym języków obcych donosimy uprzejmie, że pora uwzględnić i Franciszka Starowieyskiego, tego samego, który chętnie wdzięczy się w tv i reprezentuje PRL na tegorocznym Biennale Sztuki w Wenecji. Otóż jak podsje "Le Monde" z 16.03.86 r. Starowieyski dał się właśnie poznać we Francji, przy okazji wystawy polskich plastyków w Paryżu, jako... zagorzały antykomunista. Wdziękom elastycznego Franka nikt się nie oprze.

x x

x

Neo-związki plastyków domagają się w Ministerstwie Kultury, by odebrać muzeom i Biurom Wystaw Artystycznych przygotowywanie wystaw zagranicznych, z tej prostej przyczyny, że wcale albo w niewielkim etopniu pokazują na tych wystawach neo-związkowców. Solą w oku jest zwłaszcza Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ostatnio związek Polska Sztuka Użytkowa rozesłał do instytucji wystawienniczych pismo żądające umieszczania PSU jako współorganizatora wszelkich wystaw sztuki użytkowej przez te instytucje robionych. Przynajmniej będzie wiadomo, że taki związek istnieje...

x x

x

Bekretarz Związku kadzieckich Plastyków Kowalów pochwalił polską wystawę grafiki w Moskwie /1985 rok/, ponieważ nie stwierdził śladów "wojującego

abstrakcjonizmu". Ciekawe jak ten kierunek sztuki wygląda?

x x

x

Dyrektor Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu Jerzy Jerych, który w stanie wojennym wstawił się postulatami odebrania pracownikom internowanym plastynom i potem konsekwentnie zwalczał artystów niezrzeszonych w nowych związkach - pośliznął się na własnej, łagodnie mówiąc, nadgorliwości. Bawiąc w maju 86 służbowo w Lipsku ubolewał wobec towarzyszy niemieckich, że KW PZPR we Wrocławiu opanowany jest w osłodzi przez socjaldemokratów /!?!/. Towarzysze donieśli i Jerych teraz szuka pracy.

xx xx

xx

Interart - silent musae, RWPG w kulturze!!

Reformuje się, reformuje - ale najlepiej wszystko trzymać w jednym ręku, i to w stopniu w PRL dotąd niespotykanym.

Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart w Poznaniu, organizowane od 84 r. mają zakatwić wszystkie sprawy "rozprowadzania" sztuki polskiej tak w kraju jak za granicą, a także sztuki krajów bloku - w Polsce. Wszystkie zakupy dokonywane przez narodowe zbiory sztuki muszą obowiązkowo przez Interart przechodzić. Kustosze, cwszem, mogą sobie po pracowniach pochodzić - ale poza Interartem żaden zakup dokonany być nie może. Ciekawe, czy gdyby zechcieli także pojechać do któregoś z krajów ZSRR - na Węgry, do Czechosłowacji czy Bułgarii, aby w pracowniach wybrać

obrazy do swoich zbiorów - dostaliby na to pozwolenie. Z pewnością nikt by im nie dał delegacji, skoro Interart może wszystko załatwić, bez wyjazdów i bez kontaktów z artystami sąsiednich krajów.

Formuła ekonomiczna Targów Sztuki w Poznaniu jest czymś kuriozalnym nawet dla laika. Wygląda na to, że szereg państwowych przedsiębiorstw - jak PP "Sztuka Polska", PP "Międzynarodowe Targi Poznańskie", PP "Desa" i inne - przekładają pieniądze z jednej państwowej kieszeni do drugiej, wzajemnie się opłacają i udzielają sobie ulgi. Jak czytamy w Biuletynie Informacyjnym PP "Sztuka Polska" /3, 86/: "W wyniku podjętych przez PP "Sztuka Polska" interwencji, MPT zastosowała również upusty przy kalkulacji kosztów zabudowy. Innym rozwiązaniem /.../ być przejście na odpłatność przy zamieszczaniu publikacji przez wystawców zarówno krajowych, jak i zagranicznych, w katalogu ogólnym imprezy". Następną zdanie wbrew logice stwierdza, że "Wszystkie te działania doprowadziły do tego, że w sumie zaangażowanie w organizację imprezy wydzielonych na promocję sztuki środków państwa oraz funduszy wystawców zostało zminimalizowane". Ale właściwie słuszenie się mówi o sumie środków państwa i wystawców, przedsiębiorstw państwowych, bo to jest właśnie taka nierozzerwalna suma, która likwiduje wszelką ekonomię i zamienia się w przelewanie z pustego w próżne. Tylko że wystawcami - jak czytamy - mogą być także galerie prywatne. Od nich można będzie pobierać prawdziwe, nie te "sumaryczne" pieniądze, jeśli się na targach pojawią, zęczone jedyną możliwością sprzedania oferowanych przez siebie obrazów do zbiorów muzealnych. W tej wielkiej wyprzedazy, jaką chcą być poznańskie targi sztuki - sprzedaje się także

usługi konserwatorskie, w zakresie wzornictwa przemysłowego i grafiki użytkowej. Oznacza to, że polski konserwator zabytków, designer, grafik książkowy czy plakatowy reprezentowany przez którąś z tych "PP" - będzie mógł zostać zakontraktowany przez którąś przedsiębiorstwo /państwowe/ któregoś z krajów RWPG. Rzeczywiście, patrząc na stan produkcji wszelkich dóbr jak i konserwacji zabytków w Polsce za wiele okazji do sprzedania swych umiejętności w kraju nie mają. Dowiadujemy się wreszcie z biuletynu PP "Sztuka Polska" - że "Zgodnie z zaakceptowanym przez Radę Państwa Funduszu Zamówień Plastycznych wnioskiem, złożonym przez PP "Sztuka Polska", na cele ogólnej organizacji imprezy zostały wyasygnowane środki państwowe przeznaczone na finansowanie międzynarodowej promocji polskiej sztuki współczesnej". Jeśli ktoś zrozumie to zdanie i zacznie się denerwować, że międzynarodowa promocja sztuki współczesnej to co innego, niż pokazanie prac w Poznaniu i zawieranie transakcji między urzędnikami RWPG - to go uspokójmy, że jest to przelewanie słów i nazw. Aby funkcjonowała Rzeczpospolita Funkcjonariuszy, aby wszystko trzymać w rękę. O czym dowodnie świadczy korespondencja jednego z polskich muzeów dotycząca zakupu dzieł do zbiorów i odpowiedzi na nią funkcjonariuszy MKiS, którą poniżej zamieścimy.

Zofia Gozubiew
Muzeum Narodowe w Krakowie
Dział Malarstwa

14.04.83

Szanowny Panie,
Już od dawna nosiłam się z zamiarem przesłania
125

informacji o Pana pracach wziętych przeze mnie do zakupu w 1984 roku. Nie chcąc jednak posługiwać się wiadomościami niekonkretnymi, z tygodnia na tydzień, z miesiąca na miesiąc, starałam się zdobyć w Ministerstwie choćby cień obietnicy zakupu, daremnie. Obecnie, ze względu na co najmniej nieprzyzwoite przeciąganie się całej sprawy zdecydowałam się pokrótce zreferować losy tego wniosku zakupowego:

Maj 85 - dowiaduję się telefonicznie, że wniosek nasz został w Ministerstwie wstrzymany z powodów "pozaartystycznych". Po dalszych dochodzeniach, dowiaduję się, że wstrzymany został on przez dyr. Rajewskiego, a na Komisji Zakupów MKiS w ogóle nie był przedstawiony.

Czerwiec 85 - formułuję pismo eżerzej motywujące wniosek i proszące o ponowne jego rozpatrzenie, i z podpisem dyrektora Muzeum pismo to kieruję do MKiS. Kserokopię załączam.

Lato 85 - mimo licznych moich telefonów do MKiS nie mamy żadnej odpowiedzi na w/w pismo. Pan Sekunda z Komisji Zakupów MKiS informuje mnie, że z powodu "kanikuły" nic się nie będzie załatwiać w sprawach zakupów, żebym się zgłosiła we wrześniu.

Wrzesień 85 - zgłaszam się telefonicznie wielokrotnie. Dowiaduję się za każdym razem, że "może w przyszłym tygodniu" itp., że "na razie nic nie wiadomo", że jednak "jest nadzieja".

Październik 85 - wobec powyższych niedo-informacji decyduję się na osobistą rozmowę i odbywam ją z dyr. Markiem Smoleńskim,

który zajmuje się zakupami w Departamencie Plastyki MKiS i jest szefem Komisji Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych. Raz jeszcze wykładam mu wszystkie racje, mówię o sytuacji w jakiej Muzeum pozostaje wobec artystów, proszę o załatwienie naszego wniosku. W odpowiedzi słyszę wiele dość dziwnych - by tak rzec - stwierdzeń dotyczących tych "pozaartystycznych" kryteriów, a także aktualnej sytuacji w tzw. kulturze i wreszcie obietnicę ponownego rozpatrzenia wniosku.

Listopad 85 - czekam na obiecane rozpatrzenie, wielokrotnie telefonuję - bez rezultatu.

Grudzień 85 - wyjeżdżam zagranicę.

Styczeń 86 - po powrocie zastaję w Muzeum pismo-depeszę z MKiS informujące o wstrzymaniu wszelkich zakupów sztuki współczesnej na rok 1986.

Telefonuję do MKiS tłumacząc im, że mój wniosek musi być mimo to załatwiony, gdyż nie jest z 1986 roku. Pan Sekunde odpowiada, że oni to oczywiście wiedzą i że wniosek nasz będzie rychło rozpatrzoney.

Luty 86 - wniosek nie jest rozpatrzoney - informuję się co jakiś czas przez telefon w tym względzie. Przychodzą natomiast dwa znamienne pisma z MKiS: jedno z nich, dotyczące ideowości zakupów, załączam w kserokopii; drugie jest żądaniem nadesłania dla organizatorów "Interartu 86" listy nazwisk artystów, których dzieła Muzeum chciałoby zakupić w listopadzie na targach.

Marzec 86 - zaniepokojona ciągłym milczeniem Ministerstwa w sprawie zakupów, rozmawiam telefonicznie z dyr. Smoleńskim. Twierdzi on, że nadal nic nie wiadomo, że "wezystko zależy od ministra". Na moje pytanie, czy mam rozumieć, że sztukę współczesną będziemy mogli kupować wyłącznie przez "Interart", odpowiada oburzony, że nie podobnego, że jest to tylko chwilowe wstrzymanie funduszy.

I wreszcie nadszedł kwiecień 86 - na dobrą sprawę nadal nie wiem jaką mam wiadomość przekazać artystom.

Mogę próbować prosić nie tyle o wybaczenie, co o zrozumienie mojej /i Muzeum/ sytuacji.

Mogę też prosić o cierpliwość, gdyż - być może - Ministerstwo podejmie wreszcie jakąś decyzję. Tylko wówczas - kiedy to będzie?! - jaką wartość będą miały pieniądze?

Jedno pozostaje dla mnie pewne: że zależy mi bardzo na tym, aby Pana prace znalazły się w zbiorach naszego Muzeum. A zatem, jeżeli Pan nie stracił jeszcze cierpliwości, spróbuję zawalczyć.

/-/ Z. Gołubiew

PS - Przepraszam za to, że przesyłam list w formie kserokopii, wynika to z faktu, że w Pana sytuacji jest kilkudziesięciu artystów.

24.05.65

Departament Plastyki
Współczesnej
w Ministerstwie Kultury i Sztuki
W A R S Z A W A

Dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie zwraca się z prośbą o ponowne rozpatrzenie i zaakceptowanie naszego wniosku o zakup dzieł sztuki współczesnej, przesłanego dnia 2.05.65.

Otrzymailiśmy informację, że wniosek nasz został wstrzymany, rozważana jest celowość zakupu wymienionych w nim dzieł. Chcielibyśmy zatem podać szerszą motywację naszego wyboru oraz uzasadnienie zakupu.

Dział Polskiego Nowoczesnego Malarstwa i Rzeźby opracował plan dokonywania zakupów dzieł sztuki współczesnej, który został zaakceptowany i jest sukcesywnie realizowany. W myśl założeń tego planu, głównym ośrodkiem naszego zainteresowania jest - siłą rzeczy - środowisko krakowskie, a także pobliskie - śląskie i zakopiańskie. Planuje się jednak stopniowe dokumentowanie innych środowisk twórczych, znaczących dla współczesnej sztuki polskiej. Nie ulega wątpliwości, że środowisko warszawskie pozostaje w tym względzie na pierwszym miejscu.

Muzeum nasze robiło dotąd dość wrywkowe, pojedyncze zakupy w tym środowisku. Obecnie pracownicy Działu dokonali wyboru dzieł do zakupu, świadomie czyniąc to w pracowniach artystów, gdyż tylko taki sposób gwarantował zdobycie wcześniejszych, teraz już nie wystawianych obrazów. Istotnie ważne jest w tym względzie, że w myśl

założeń programowych przedstawiany w naszej Galerii artystów w ich rozwoju twórczym, co uważamy za szczególnie cenne i pouczające dla widza, a co wymaga od nas posiadania dzieł z różnych okresew twórczości danego artysty. W opiniach zwiedzających, taki układ Galerii jest dobrze oceniany.

W niedalekiej przyszłości będziemy mieli możliwość otwarcia powiększonej galerii sztuki współczesnej w rozbudowywanej obecnie części Nowego Gmachu Muzeum. Nie uważamy, by było za wczesnie myśleć już teraz o jej programie, i z myślą o nim właśnie pragniemy dokonywać zakupów. Chcielibyśmy zatem kupić nie tylko obrazy przedetawione w tym wniośku, lecz także kolejne obrazy i rzeźby wybrane w środowisku warszawskim /dotąd zebraliśmy prace zaledwie 20 artystów/, a także dzieła twórców ze środowiska wrocławskiego, łódzkiego, poznańskiego i Wybrzeża.

Jest to plan wymagający od naszych pracowników wiele wysiłku, związany z wyjazdami i dotarciem do pracowni artystów, lecz w naszej opinii - gwarantujący powstanie szerokiego i rzetelnego przeglądu współczesnej sztuki polskiej w jej najaktywniejszych środowiskach. Dodać trzeba, że dzięki bezpośrednim kontaktom z artystami, Dział Malarstwa znacznie wzbogaca i pogłębia swoją znajomość ich twórczości oraz zdobywa dokumentację ich pracy.

Taki sposób tworzenia kolekcji jest podstawowym obowiązkiem każdego Muzeum, które gromadzi przecież zbiory bardziej dla przyszłych pokoleń, niż dla teraźniejszości.

Przedstawiony obecnie wniosek jest przeglądem pokoleniowym: od artystów wiekowych do najmłodszych, jest to również wybór chronologiczny w ramach

twórczości każdego z artystów - a zatem niemal wszystkie przedstawione we wniosku obrazy były przez artystów wystawiane - nieraz parokrotnie - w różnych salonach i galeriach.

Zależy nam bardzo na akceptacji przez Ministerstwo tego wniosku i zarazem na akceptacji naszego planu przyszłych zakupów, które chcielibyśmy czynić według podobnej zasady.

W piśmie z dnia 2.05.85 pisaliśmy o tym, że chcemy zorganizować wystawę zakupionych prac. Możliwość taka nadal istnieje. Moglibyśmy nawet przyjąć cykliczną formę takich pokazów z różnych środowisk; co pozwoliłoby przedstawiać szerszej publiczności nasze zbiory sztuki współczesnej, w czasie, gdy szczerpność powierzchni ekspozycyjnej w Galerii uniemożliwia zrobienie stałej wystawy. Odpowiednie spopularyzowanie takiej akcji w środkach przekazu, np. w "Przekroju", przyczyniłoby się zapewne do ożywienia ruchu wystawienniczego i dyskusji o nim.

Z całym zrozumieniem wielorakich trudności, jakie ma Ministerstwo obecnie w kwestii zakupów sztuki współczesnej, ufając jednak, że wzięta zostanie pod uwagę szczególna specyfika gromadzenia kolekcji muzealnych, gorąco prosimy raz jeszcze o ponowne rozpatrzenie i życzliwe potraktowanie naszej prośby.

na oryginale
podpis J. Berwińskiej

Warszawa, dnia 1986-02-06

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW

MOZ-XII-d-6203/31/86

Warszawa 1
Skrytka Poczтовая P-34
Krakowskie Przedmieście 15
Tel.26-62-51

Dz.II - mgr Z.Gołubiew
Do wiadomości i stosowania
przy zakupach w r.1986 i nast.

86-02-14

Muzeum Narodowe w Krakowie
ul. Manifestu Lipcowego 12
31-109 K r a k ó w

Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków po przeanalizowaniu wspólnie z Departamentem Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki nadesłanych przez nasza informacji o zakupach dzieł sztuki współczesnej - stwierdza, że nie wszędzie dokonywano tych zakupów zgodnie z polityką socjalistycznego Państwa.

W związku z powyższym, przy kontynuowaniu tej działalności w najbliższych latach, Ministerstwo Kultury i Sztuki - Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków uprzejmie prosi Dyрекcję Muzeów o stałe doskonalenie polityki gromadzenia zbiorów sztuki współczesnej zwracając szczególną uwagę na właściwe kryteria doboru i wyjątkowe walory ideowo-artystyczne nabywanych obiektów.

WICEDYREKTOR

Zarządu Muzeów i Ochrony
Zabytków

Jan Marek

Teatr "Czerwona Kaczka"
ma zaszczyt przedstawić dramat

"D U C H C Z A S U"

w jednym akcie i jednej odsłonie,
napisany z okazji stulecia ostatniej wystawy
impresjonistów
i grany wyłącznie na odpowiedzialność autora

WYSTĘPUJĄ:

Duch Czasu
Człowiek z Ulicy
Malarze Polscy /chórem/
Malarz I
Malarz II
Malarz III
Kierownik Wydziału Kultury

Duch Czasu: Malarze polscy! Oto nadszedł fatalny rok tysiąc dziewięćset osiemdziesiąty szósty, a wraz z nim jeszcze jedna tragiczna rocznica: stulecie ostatniej wystawy impresjonistów. Niech owa przygnębiająca data stanie się dla was tematem głębszej refleksji. Czy pamiętacie? Zaledwie dwanaście lat temu obchodziliście stulecie pierwszej impresjonistów wystawy. Minęło dwanaście lat i co? Wystawa Ostatnia. Koniec, klapa, klops. Sami widzicie, że to nie miało żadnego sensu. I cóż zostawił po sobie impresjonizm? Tęczowe popioły, kolorowe zgliszcza.

Człowiek z Ulicy: Przepraszam, tu gdzieś dają kłopy?

Duch Czasu: Klopsy, parówki, zrazy - oto czym u nas żyje przeciętny obywatel.

Człowiek z Ulicy: O, co to, to nieprawda. Ja kocham Matejkę.

Duch Czasu: Pójdź, niech cię uściskam. Niektórzy sfrustrowani tburcy wyjeżdżają z kraju i to gdzie? Do dawno zbankrutowanej kolebki impresjonizmu, którą już wieszcz nasz narodoxy nazwał nową Sodomą. Wyjeżdżają, bo posiadają /przepraszam za rym/, że w kraju naszym nie ma atmosfery dla poszukiwań twórczych. A wiecie, co ja odpowiadam takim artystom? - Malujcie, mlusińscy, tak, aby zrozumieł was Człowiek z Ulicy, a wtedy atmosfera sama się znajdzie. - A o Grottgerze, Siemiradzkim, Malczewskim Jacku, głąbie, słyszałeś?

Człowiek z Ulicy: Eee...

Duch Czasu: Do ciebie mówię, Człowieku z Ulicy!

Człowiek z Ulicy: Słyszec słyszałem, ale nie widziałem. Ja kocham Matejkę.

Duch Czasu: "Grunwald"?

Człowiek z Ulicy: "Grunwald".

Duch Czasu: "Hołd pruski"?

Człowiek z Ulicy: A no, "Hołd pruski".

Duch Czasu: "Sobieskiego pod Wiedniem"?

Człowiek z Ulicy: "Sobieskiego pod Wiedniem" nie, bo nie byłem w Rzymie. Ja prosty Człowiek z Ulicy.

Duch Czasu: A "Stańczyka"?

Człowiek z Ulicy: "Stańczyk" dla mnie za trudny. Nie wiem o czym on myśli.

Duch Czasu: O upadku Pospolitej Rzeczy przemyśliwa, głąbie kapuściany.

Człowiek z Ulicy: Aluzję chwyciłem bezbłądnie. Już kocham "Stańczyka".

Duch Czasu: No! Teraz nie przeszkadzaj. Malarze

polscy! Do was oto się zwracam Roku Pańskiego tysiąc dziewięćset osiemdziesiąt sześć. Niech ten smutny przykład będzie dla was okazją do zadumy, przepraszam, do refleksji, historycznej. Dwanaście lat i klopa. I po impresjonistach. A tymczasem wielkie dzieła im współczesnych: Matejki, Grottgera, Siemiradzkiego, Malczewskiego Jacka - żyją. Żyją, a wielkie duchy wyżej wymienionych unoszą się nad nami.

Człowiek z Ulicy: Zjadłbym żeberko.

Duch Czasu: Cisza!

Człowiek z Ulicy: Niech żyje "Solidarność"!

Duch Czasu: Patrzenie, jaka chytra sztuka. Przykład ludowego sprytu. No trudno, niech cię uściskam. Ale teraz ani mru mru. Malarze polscy! Duchy Matejki i Grottgera, Siemiradzkiego i Malczewskiego patrzą na was ze swych nieśmiertelnych dzieł, a wy co?

Malarze Polscy /chórem/: My kochamy Gierymskiego!

Duch Czasu: Którego?

Malarze Polscy /chórem/: Aleksandra.

Duch Czasu: Cisza, kiedy ja mówię! Słyszeliście głos prostego Człowieka z Ulicy?

Człowiek z Ulicy: Zjadłbym flaki.

Malarze Polscy /chórem/: My kochamy Gierymskiego Aleksandra!

Człowiek z Ulicy: A ja kocham Matejkę!

Duch Czasu: Vox Populi, Vox Dei.

Człowiek z Ulicy: Właściwie to ja tego Gierymskiego też mogę pokochać. Co mi szkodzi.

Malarz I: Właściwie to ten "Stańczyk" nie jest taki zły. Aluzja, metafora i w ogóle...

Malarz II: Gdy byłem brzdącem, uwielbiałem Grottgera. Dopiero mi go później wybili z głowy pogrobowcy impresjonizmu.

Malarz III: O to, to! Wszystko przez kapistów.
Wnówili mi, że Malczewski nie umiał wiązać planów.
Postać sobie - tło sobie. Dopiero na starość
zrozumiałem, że mistrz tak specjalnie: symbol
pęknięcia duszy.

Człowiek z Ulicy: Niech żyje "Solidarność"!

Duch Czasu: Oto nasz kraj głodny i udręczony,
odzywa się głosem swego ludu. Lud żąda sztuki
krzepiącej i rozumiającej, lud pragnie widzieć
swoich świętych patrzących nań z ołtarzy nie
krzywym okiem Picassów i Baconów, lecz okiem
Króla Ducha, Wernyhory i Emilii Piater. Odrzuca
on ze wstrętem zarówno sztukę inspirowaną przez
zachodnioeuropejską masonerię, jak i przez wschodni
komunizm. Oczekuje od sztuki wartości nieprzemija-
jących: Prawdy i Piękna. Chce, aby stało się
zadość słowom Cypriana Kamila Norwida, który
był pisał:

"I tak ja widzę przysiągą w Polsce sztukę,
Jako chęcią na pracę
ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe
z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę
anicka."

Malarz I: Niech żyje Jan Matejko!

Malarz II: Niech żyje Artur Grottger!

Malarz III: Niech żyje Jacek Malczewski!

Człowiek z Ulicy: Niech żyje "Solidarność"!

Malarze Polscy /chórem/: Niech żyją! Niech żyją!
Niech żyją!

Duch Czasu: Nasi Drodzy Zmarli niech żyją. Zaś
Gieryski Aleksander, niech odpoczywa w pokoju
a świątliwość wiekulista niechaj mu świeci na wieki
wieków. Amen.

/Wchodzi Kierownik Wydziału Kultury/

Kierownik Wydziału Kultury: A może byśmy porozmawiali jak Polak z Polakiem?

Duch Czasu: Czemu nie. Siadajmy do stołu.

Człowiek z Ulicy: To ja już sobie pójdę. Przepraszam.

Malarze Polscy /chórem/: My też sobie pójdziemy. Ustawić się w ogonku. Po farby. Właśnie rzucili. Słowo nie jest naszym najmocniejszym narzędziem wypowiedzi. Mowa obrazów, to co innego. /Wychodzą/.

Kurtyna

MEMORIAL O STANIE ZABYTEKÓW NA DOLNYM ŚLĄSKU

Motto: Kultura to umiejętność
dziedziczenia

/Thomas Mann/

Sztuka śląska zajmuje wybitną pozycję w Europie środkowej. W skali kraju, w obrębie swoich historycznych granic, Śląsk stanowi dzielnicę najbogatszą w dzieła kultury. Sentych zabytków architektury znajduje się tu ponad czwarta część, w ogromnej większości budowli o wysokiej klasie artystycznej. Wydawałoby się, że społeczeństwo dziedziczące tak znakomity dorobek kultury dołoży wszelkich starań zmierzających do jego uszanowania. Niestety tak nie jest. Nawet najbardziej pobieżny przegląd

danych liczbowych dobitnie ukazuje jako katastroficzny stan zabytków na Śląsku. Według obliczeń z 1964 r., nie obejmujących architektury powstającej po połowie XIX w., na Śląsku /na obszarze dzisiejszych czterech województw/ istniało 3248 budowli zabytkowych. Z tego zapobu ubyły 332 zabytki. Zniszczeniu uległy m.in. młyny św. Klary we Wrocławiu, północna pierzeja rynkowa w Kłodzku z cenną kamienicą nr 25, zabudowa starówki w Legnicy, liczna kościoły ewangelickie /np. Wieża, Twardosice/ oraz wiele pałaców renesansowych i barokowych /np. Olszany, Raszowa, Rogów Sobótki i inne/. Spis sporządzony w ostatnich latach poszerzony został o budowle powstałe w II poł. XIX w. i w I poł. XX, liczy ok. 34 000 pozycji. Pozorny wzrost ilości nie może przesłonić rzeczywistego i ciągłego procesu unicestwiania zabytków, i to w skali dorównującej stratom, jakie poniosły historyczne budowle Śląska w działaniach wojennych 1945 r. Zdeastowane zostały historyczne założenia urbanistyczne i kompozycje przestrzenne, zdegradowano artystyczny pejzaż miast i wsi.

Na terenie historycznego Śląska wyjątkowo wiele miast posiada średniowieczny rodowód z pierwotnymi układami urbanistycznymi i harmonijnie nawiązującą zabudową historyczną. Miasta śląskie wyróżniają się środkowoeuropejskim budownictwem miejskim. 99 zabytkowych ośrodków miejskich /w woj. wałbrzyskim 31, jeleniogórskim 30, wrocławskim 25, legnickim 13/ wymaga rychłego podjęcia kompleksowych działań rewaloryzacyjnych. W żadnym z tych miast, łącznie ze stołecznym Wrocławiem, prac takich jeszcze nie rozpoczęto, mimo zaawansowania w niektórych przypadkach dokumentacji. Trzeba jednak stwierdzić, że w wielu miastach, niestety,

138

także w tych najcenniejszych, na prawidłową odbudowę zespołów zabytkowych jest już praktycznie za późno. Część z nich, choć stosunkowo nieznaczna, uległa zniszczeniom wojennym. Zasięg szkód nie upoważniał jednak do masowego wyburzenia obiektów zabytkowych i zastępowania ich niestosowną i bezwzględną zabudową pseudonowoczesną. Tak jednak uczyniono w Lubaniu i Strzelinie. W innych miastach przez długie lata nie zainwestowano nawet symbolicznej złotówki w bieżące prace remontowe i konserwatorskie, po czym wskazując na postępującą dekapitalizację, wyburzono całe kwartały zabytkowych kamieniczek. Przykładem jest Legnica i Lwówek Śląski, gdzie z obojętnością obszernie niszczenie architektury historycznej, by zastąpić ją nową, bezduszną i monotonna, nie zharmonizowaną z otoczeniem. Raz jedynie starano się "nawiązać" do zabudowy historycznej, w wyniku czego uległ kompletnemu zniszczeniu rynek podcieniowy w Jeleniej Górze, wytrzymujący porównanie z rynkiem w Zamościu. Nietknięte przez wojnę kamieniczki zostały rozebrane do fundamentów. Na ich miejscu postawiono bezsensowne makiety, przez co zatracono wszelkie wartości autentycznej zabudowy, począwszy od proporcji a skończywszy na kamieniarskich detalach.

W wyjątkowo dużym nasileniu tendencje te pojawiły się w powojennej historii Wrocławia. Doszło tu do wielu bezmyślnych wyburzeń. Zniszczono m.in. młyny św. Klary, halę targową przy ul. Zielńskiego oraz budynek dawnego muzeum sztuki na pl. Muzealnym. Nie jest to proces zamknięty, o czym przekonuje choćby cyklicznie wznawiana koncepcja zlikwidowania resztek pałacu królewskiego przy pl. Wolności, czy próba wyburzenia kamieniczek przy pl. Uniwersy-

teckin. Wzdłuż ulic Łaciarskiej, Szewskiej, Odrzań-
skiej wzniesiono typowe osiedle mieszkaniowe
w technologii "wielkiej płyty", ignorując kompozycję
wcześniejszej zabudowy. Budowle poza obrębem
Starego Miasta praktycznie zostały pozbawione
ochrony konserwatorskiej. Tylko jednym z wielu
zagadnień jest problem architektury z II poł.XIX
wieku, szczególnie spektakularnie niszczonej
w rejonie ulic K.Fużaskiego, R.Traugutta i T.Koń-
ciuszki. Fatalne skutki spowodowała reorganizacja
ciągów komunikacyjnych. Brutalnie przecięto centrum
staromiejskie trasą szybkiego ruchu /ulica Kazimie-
rza Wielkiego/, która zniszczyła historyczny
szlak wiodący przez ulicę Świdnicką. Na placu
Dzierżyńskiego powstał monumentalny węzeł ruchu
kołowego, praktycznie bezużyteczny, za to bardzo
"wielkomijski". Czy to tylko błędy minionej
przeszłości?

Przecież ciągle mówi się o projekcie poprowadze-
nia drogi tranzytowej ulicą Św.Jadwigi i dalej,
przez wyspy odrzańskie. Nastąpi dalszy podział
historycznego centrum. Wyjątkowo cenna zabudowa
Ostrów Tumskiego, stłamszona "autostradowym"
molechem, zostanie zdegradowana do roli jednego
z parkingów.

Procesom dewastacyjnym nie oparła się wieś
śląska, w obrazie której głównym elementem jest
architektura rezydencjonalna. W województwie wroc-
ławskim pozostały już tylko 274 budowle dworskie,
z których 88 jest opuszczonych. Jedynie tylko
ok. 20% wykorzystanych jest prawidłowo. W wojewódz-
twie jeleniogórskim na 163 zabytki 64 pozbawionych
jest jakiegokolwiek użytkownika, zbliżone proporcje
występują w województwie wałbrzyskim /200 i 30/
i legnickim /142 i 36/. Podobnie jak we wrocławskim.

Jedynie piąta część budowli znajduje się pod właściwą opieką. W ogromnej większości przypadków nominalni użytkownicy /głównie PGR-y i SKR-y/ nie podejmują niezbędnych remontów i przyczyniają się do wręcz barbarzyńskiej dewastacji. Wśród opuszczonych zabytków są i takie, których wartość artystyczna przerasta ramy regionu, a nawet kraju. Należą do nich XVII-wieczne założenie w Gorzanowie, pałac w Luberańcu z unikalną Salą Antenatów, pałace w Rząśniku, Chocianowie, Radomierzycach, Brzezince, Goszczu i wielu innych miejscowościach. Liczne zabytki uległy już niemal całkowitemu zniszczeniu, czego przykładem jest pałac w Siedlcach czy renesansowe dwory w Goli, Rudnicy i Starej Kraśnicy. W zachowanych budowliach zniszczono bądź rozgrabiono wystroj architektoniczny /detale kamieniarskie, sztukaterie, malowidła ścienne, malowane stropy, kosinki itp./, nie mówiąc już o wyposażeniu wewnątrz.

Zabytki dworskie powiązane były z rozległymi parkami. Znajdujące się w nich pawilony, kaplice i rzeźby uległy dewastacji bądź rozgrabieniu, np. rzeźby ogrodowe z Brzezinki zostały wywiezione do Wilanowa, z Radomierzyc do Turowa. Same parki zostały potraktowane w przepisach prawnych tak jak lasy, w związku z czym podlegają one gospodarce leśnej /wyręby, uzysk drewna/. Często kompozycje parkowe są dewastowane przez lokalizowanie w nich inwestycji budowlanych, w tym także komunalnych. Podobnie bezmyślnie postępuje się z zabudową mieszkalno-gospodarczą wsi śląskiej. Faworyzują się wartości przestrzenne przystając na przypadek i wielce niewłaściwe lokalizacje /pawilony typowe/, zmienia się ciągi komunikacyjne przekształcając historyczne układy funkcjonalne. Preferuje się swasty styl współczesnej zabudowy, całkowicie

zubożonej, zrywającej z regionalną tradycją budowlaną. Czyni to ogromne szkody, zwłaszcza w województwach jeleniogórskim i wałbrzyskim, gdzie zachowała się jeszcze architektura ludowa /w naszym regionie jeleniogórskim około 2000 zabytków/ z budowlami o konstrukcjach przysłupowych i zrębowych, nadającymi indywidualny charakter zabudowie podgórskiej. Równoległe nasila się proces opuszczenia wsi przez mieszkańców, nie pozostający oczywiście bez wpływu na stan zabytków regionów wiejskich. Nie brak co prawda chętnych do przejęcia obiektów opuszczonych na cele rekreacyjne, lecz na przeszkodzie temu stoi indolencja, jeżeli nie wręcz zła wola władz lokalnych. Dodatkowym utrudnieniem w tym względzie są nieżyłciowe przepisy rolne.

W stosunkowo najbardziej ustabilizowanej sytuacji są zabytki architektury sakralnej. Dotyczy to jednak wyłącznie obiektów użytkowanych. Jest jednak wiele budowli opuszczonych i niszczących. Bez opieki pozostaje wczesnogotycki kościół w Pogwizdowie. Mocno uszkodzony kościół w Roztoce został rozebrany przez mieszkańców wsi w ramach tzw. czynu społecznego. W dramatycznym położeniu znajdują się kościoły ewangelickie, z reguły pozbawione użytkownika. Kościół Pokoju w Jaworze, zabytek na skalę światową, pozostaje opuszczony, a równie cenny cmentarz, który go otaczał, został zlikwidowany. Zniszczeniu uległy XVIII-wieczne kościoły w Wieży, Kowarach, Twardocicach, a w stanie bezpośredniego zagrożenia znajdują się m.in. kościoły w starych Bogaczowicach i Czernicy. W znacznie lepszej sytuacji są zabytki administrowane przez parafie, szczególnie rzymsko-katolickie. Ich użytkownicy często inicjują przedsięwzięcia konserwatorskie, i to nie tylko

w odniesieniu do samej architektury, lecz również w zakresie wystroju i wyposażenia wnętrza. Opinia ta nie dotyczy jednak cmentarzy okalających kościoły. Nieużytkowane cmentarze ewangelickie oraz miejsca pochówku innych grup wyznaniowych, ulegają całkowitemu zniszczeniu, przeważnie w ramach akcji "porządkowania terenu". Bezpowrotnie giną przy tym cenne z reguły rzeźby nagrobne. To bardzo poważne zjawisko w szczególności drastycznej postaci wystąpiło m.in. we Wrocławiu, Strzelinie, Jeleniej Górze i Bolesławcu. Zabytkowe cmentarze katolickie są wciąż użytkowane. Lokalizując pochówki na miejscu starych mogił niszczy się pierwotne pomniki nagrobne. Współczesne nagrobki urągają często wszelkim wymogom estetyki. Brak miejsc powoduje zagęszczenie mogił, przez co zacierają się historyczne układy kompozycyjne cmentarzy. Odrębny problem stanowi wciąż dewastowany cmentarz żydowski przy ul. Słężnej we Wrocławiu, mimo wielu wysiłków włożonych w jego zabezpieczenie i uporządkowanie.

Niemal kompletnemu rozproszczeniu uległy zabytki wchodzące w skład wyposażenia wnętrza: malarstwo, rzeźba, rzemiosło artystyczne. Wystrój kościołów użytkowanych, stosunkowo nieźle zewidencjonowany, nie ulega większym przemieszczeniom. Niemniej część elementów wyposażenia wnętrza znajduje się poza Śląskiem. Niektóre zabytki z kościołów śląskich, wywiezione początkowo w celu zabezpieczenia, włączono do warszawskich, poznańskich, toruńskich zbiorów muzealnych, inne stanowią wyposażenie kilku kościołów Warszawy i Mazowsza /np. obrazy Michała Willmanna/. Krótka po zakończeniu wojny

zdeństowane zostały stale kościoła klasztorne w Lubiążu. Ostatnio wiele obiektów padło pastwą mody na swoiste lapidaria, w których bez dokumentacji niefachowo i nieprawnie zgromadzone są elementy wystroju i wyposażenia architektonicznego: nagrobki, kominki, balustrady, kolumny, ościeża itp. /np. ośrodek wypoczynkowy elektrowni Turów w Bogatyni/.

W obiegowej opinii społecznej kształtowanej przez środki masowego przekazu sądzi się, że zabytki polskie, w tym i nasze śląskie, znajdują się pod właściwą opieką. Przedstawione wyżej fakty przeozą temu wyobrażeniu. Stan ochronny dóbr kultury na Śląsku, podobnie jak w całym kraju, należy określić jako bardzo zły.

Przyczyn tego jest wiele. Strukturę ochrony zabytków określa Ustawa z 15 lutego 1962 r. Operuje ona zbyt zawężonym pojęciem zabytku. Nie odnosi się ono do krajobrazu, nie podlega więc ochronie szeroko pojęte otoczenie zabytku. Konieczna jest ściślejsze powiązanie tej problematyki z prawodawstwem dotyczącym ochrony przyrody i środowiska, które powinno objąć także parki i cmentarze. Pojęcie zabytku winno odnosić się również do nazw geograficznych i fizjograficznych, herbów, znaków lub graficznych symboli i miejscowości bądź ich części /w tym także historycznego nazewnictwa ulic/. Wartość zabytku, historyczna, artystyczna i kulturalna, decydująca o ochronie lub jej zaniechaniu, jest w Ustawie określona nieprecyzyjnie /"zespoły budowlane o wartości architektonicznej", budowle mające znaczenie dla historii budownictwa/, co przyczynia się do działalności dewastacyjnej. Wartość nieokreślona utożsamiana jest z brakiem wszelkiej wartości. Efektem tego jest całkowita bezkarność aprawców dawastacji i zniszczeń zabytków.

W kilkunastu tysiącach przypadków przestępstw popełnionych po uchwaleniu Ustawy, nie wydano ani jednego wyroku skazującego. Postępowania przygotowawcze są z reguły umarzone z uwagi na "znikomą szkodliwość społeczną czynu". Zupełnie niezyciowe są ustalenia Ustawy odnoszące się do organizacji ochrony konserwatorskiej. Kierujący nią minister Kultury i Sztuki nie posiada wiążących uprawnień: nie ma wpływu na mianowanie i odwoływanie konserwatora oraz określenie jego kompetencji, prowadzenia ogólnopolskiej i terenowej polityki konserwatorskiej, pozostaje bez możliwości decydowania o aktach własnościowych, użytkowych czy o założeniach planowania przestrzennego. Konserwator Zabytków często spełnia obowiązki prawnie kolidujące z działaniem pozostałych wydziałów Urzędów wojewódzkich, jest praktycznie bezsilny wobec decyzji wydziałów architektury lub urzędów do spraw wyznań. Nie dysponuje środkami umożliwiającymi inwentaryzację i kontrolę zasobów zabytkowych, podlegających różnym resortom administracji i innym użytkownikom, nie ma możliwości egzekwowania prawa nawet w najbardziej drastycznych przypadkach naruszenia przepisów karnych. Ustawa nie określa trybu nadzoru prac budowlanych prowadzonych przy zabytkach architektury, wobec czego podporządkowane są one znormalizowanym i bezdusznie działającym przepisom o ochronie przeciwpożarowej, gospodarce materiałowej itp. Prowadzi to do zupełnie absurdalnych efektów, ostatnio zagrożone zostało istnienie zabytkowej cieszelskiej arcałówni wrocławskiego, która w myśl wymogów przeciwpożarowych, powinna zostać... obłożona warstwą betonu. Na normatywach technokratycznych oparta jest działalność Pracowni Konserwacji Zabytków, co powoduje, że najprostszy

zabieg konserwatorski staje się nieprawdopodobnie drogi. Nie trzeba już więcej przykładów, by stwierdzić, że przepisy prawne regulujące ochronę dóbr kultury są zle. Ustawa od samego początku była zawieszona w legislacyjnej próżni, a jej postanowienia traktowane były zawsze drugorzędnie wobec innych aktów normatywnych. Nie spełnia ona i nie spełniła swego zadania, czego skutkiem jest dramatyczny stan zabytków na Śląsku, podobnie zresztą jak i w innych regionach kraju.

Tragedia zabytków śląskich ma jeszcze jeden aspekt, tym razem specyficznie dzielnicowy. Olbrzymie straty poczyniła polityka kulturalna na Ziemiach Odzyskanych. Zabytki architektury, rzeźby i malarstwa, już w myśl modelu walki klasowej negatywnie oceniane jako dzieła warstw posiadających i wyzyskujących, traktowane były na Śląsku szczególnie brutalnie w ramach akcji tzw. usuwania śladów niemieczyny. Słynne dekrety o mieniu podworskim i ponienieckim spowodowały masowe działania rabunkowe, szybko zaakceptowane zarówno w warstwie świadomości społecznej jak i w poczynaniach administracji. Przystąpienie do barbarzyńskiego skuwania napisów niemieckich na pomnikach nagrobnych i epitafiach. Odmówiono ochrony zabytków architektury, które miały być gloryfikacją spuścizny po junkrach pruskich. Zburzono w ten sposób nie tylko pojedyncze budowle, lecz wręcz całe ich zespoły /np. w Legnicy/. Uległy przy tym zniszczeniu pomniki kultury polskiej na Śląsku. Jest paradoksem, że były to te same zabytki, które przetrwały proces germanizacji Śląska, nasilony w czasach hitlerowskich.

Wiele wskazuje na to, że nie jest to jeszcze zamknięty rozdział w powojennej historii Śląska. Nie tak dawno znów posłużono się argumentem

o "junkrach pruskich", tym razem wskazując na konieczność zburzenia barokowych kaplic grobowych wokół kościoła łaski w Jeleniej Górze. Autorem tego wyatażenia był... jeden z inicjatorów akcji ratowania cmentarza na warszawskich Powązkach. Podobnie wyjaśniano /po fakoie/ decyzję wysadzenia w powietrze młynów św. Klary we Wrocławiu.

Trzeba wyraźnie podkreślić, że działania takie podważają polską rację stanu na Śląsku. W historii naszego regionu następowały kilkakrotnie zmiany przynależności państwowej, co przyczyniło się do powstania na ziemiach śląskich wielonarodowościowego środowiska artystycznego. Działali tu twórcy z Czech, Austrii, Włoch, Francji, Niemiec i Polski, a także przedstawiciele innych nacji. Bez względu jednak na ich pochodzenie, dzieła przez nich stworzone należą do sztuki ogólnoeuropejskiej. Jesteśmy zobowiązani do uszanowania tego dziedzictwa. Tak jak historia Śląska jest rozdziałem historii Polski, tak jego kultura jest częścią kultury europejskiej.

Tolerancja była zawsze nadrzędną wartością naszego dorobku kulturowego. Nie potwierdza tego nasz stosunek do zabytków na Śląsku. Ponosimy za to pełną odpowiedzialność wobec opinii europejskiej.

Proces degradacji zabytków śląskich musi być natychmiast powstrzymany. Kryzys gospodarczy może go jeszcze pogłębić. Słyszysz się głosy, by rozwiązanie problemu zabytków odłożyć na później, na lepsze czasy. Będzie to już za późno.

Za Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Henryk Dziurła	Ewa Lenkow
Janina Eysymontt	Stanisław Stulin
Ewa Halawa	Jan Wrabec

Druk bez wiedzy autorów opracowania i Zarządu Oddziału SHS.

POECI

Stanisław Barańczak

RÉSUMÉ

Moje niedoceniane tutaj kwalifikacje i osiągnięcia:
ja, ekspert na skalę wschodnioeuropejską w kwestiach
odmowy zeznań i mówienia między wierszami,
wielokrotny mistrz osiedla w konkurencji zdobywania
miejsc w kolejce,
rekordzista województwa w godzeniu się z losem
na bliższą i dalszą metę,
dyplomowany specjalista w dziedzinie czekania
na autobus
godzinami, w zamieci, w połu szczerym jak uzasadnienie
wyroku;

jakże to się marnuje tutaj, gdzie wolność i gdzie
wszystko gra jak w kwarcowym zegarku.
W dodatku młodość zesłała na nabywanie tamtych
kwalifikacji
i już się nie nauczę /nie to zdrowie i nie ta
głowa, panie/
nowych, bardziej przydatnych na tutejszym rynku:
sztuki nieskrępowanego uśmiechu i niezachwianej
pewności,
że można być tym, kim się chce być.

Krystiana Robb-Narbutt

x x x

Dowód na istnienie duszy
ptaki przeprowadzają powoli
najpierw - głośne ćwierkanie o świecie
potem - zawiłe trele na wierzchołku sosny
/kontemplacja drzewa/

bezszelestny przelot nad łąką /ofiarowanie ciszy/
na koniec we śnie muśnięcie skrzydeł
/zaświadczenie/.

x x x

Przepis na nostalgię
szczypta zeschniętych liści
mgła
dym
smuga cienia co się za mną ciągnie
i to urwane zdanie między nami...
miłość drżenie śmierć...

x x x

Dojrzały owoc
watręt i pożądanie
ciepłe różowe wnętrze
krągły czarny robak
początek i koniec

x x x

Słowa odleciały ode mnie
chodzę po polach gęsie pióra zbieram
Panie Boże ześlij mi Słowo-Wiarę
proszę

x x x

Rozmowa z aniołami
jakoś się nie klei
dwuznaczne uśmiechy trzepotanie skrzydeł
i ta niepewność co do zmartwychwstania
postanawiają zrzucić mnie na ziemię

WYDARZENIA

CZTERDZIESTOLECIE

POGROMU KIELECKIEGO

4 lipca minęła czterdziesta rocznica pogromu kieleckiego. Przypominamy to tragiczne wydarzenie w oparciu o notatkę z "Kalendarza entuzjastów" na rok 1984, wyd. Oficyna Wydawnicza "P.S." Warszawa:

"Pod wpływem fałszywej pogłoski, jakoby Żydzi porwali chrześcijańskie dziecko, 4.07.1946 r., dochodzi w Kielcach i okolicy do kilkudniowego pogromu resztek ocalałej w zagłady ludności żydowskiej. Giną w nim 54 osoby. W pogromie uczestniczą tysiące osób, w tym milicjanci i żołnierze. Oficjalna wersja władz zrzuca winę na zorganizowanie pogromu przez "reakcyjne podziemie", i w tym kierunku idzie ogromnie nasilona kampania propagandowa. Istnieje jednak wiele dowodów i poszlak na to, że była to przygotowana przez władze prowokacja, mająca na celu zdykredytowanie dobrego imienia polskiego społeczeństwa w oczach opinii międzynarodowej. Jest faktem, że masowy udział ludności w pogromie stanowi hańbę dla Polski. Sąd skazał na karę śmierci 9 bezpośrednich uczestników pogromu, a szereg innych osób otrzymało kary więzienia. Nazwisk organizatorów nigdy nie ujawniono. Nie był to jedyny pogrom w latach bezpośrednio powojennych. Podobne ekscesy, acz na znacznie mniejszą skalę, miały miejsce także w Krakowie i Dzierżoniowie, oraz w licznych mniejszych miejscowościach".

W "Tygodniku Nazwowe" /175 - 2.VII/ Abel Kainer w artykule "Kielce - 4 lipca 1946" pisze o 42 zabitych, i blisko 100 rannych w pogromie kieleckim i stwierdza: "grunt był podatny: dostatecznie

wiele osób było gotowych do zabijania Żydów, a klimat polityczny nie stwarzał hamulców. Wydarzenia w Kielcach nie były wyjątkiem, w latach 1945-46 zamordowano w Polsce co najmniej 1500 Żydów. Były to ofiary pogromów /np. w Krakowie w sierpniu 1945/, napaści na pociągi i autobusy dokonywane w poszukiwaniu Żydów przez grupy partyzanckie /głównie NSZ/. Zabijano również Żydów powracających do swych rodzinnych miejscowości - powym właścicielom domów, sklepów i rzeczy nie na rękę był powrót byłych właścicieli lub ich spadkobierców. Osobnym powodem nienawiści do Żydów było postrzeżenie w nich bazy komunizmu. Zwracało się to przeciw wszystkim Żydom - również niekomunistycznej większości. /.../ Prymas Hlond tłumaczył przedstawicielom Żydów, że nastroje antysemityczne wynikają z udziału Żydów we władzach, i że na froncie, jaki istnieje w Polsce zginęło więcej Polaków niż Żydów. Tylko biskup częstochowski Kubina jasno i ostro potępił pogrom oraz wiarę w mord rytualny. /.../ Wydarzenia kieleckie stały się na długo tematem tabu. Dopiero w 1981 r. kieleckie władze Związku i Kościoła mogły zorganizować obchody ku czci ofiar."

"Tygodnik Powszechny" /27 - 6 lipca/ publikuje wypowiedzi zamieszczone w lipcu i sierpniu 46 roku w tym piśmie. Wśród nich - następujący apel, świadczący o nastrojach uzasadniających jego konieczność: "Apelujemy do społeczeństwa polskiego, do tych wszystkich, dla których godność i sumienie Polaka i katolika nie jest puatym dźwiękiem, by w imię moralności chrześcijańskiej, w imię wiekowej kultury obyczajowej naszego kraju i jego wielkich, chlubnych tradycji, odcięli się w sumieniu i w ozyntie od zbrodni płynących

z antysemityzmu, a na jednostki zaślepione i otumanione starali się bez zwłoki wyrzeć wpływ przywodzący je do opamiętania". /28.VII.1946, nr 30/

Jak podaje "Tygodnik Mazowsze" nr 176 "W przededniu 40-tej rocznicy pogromu Żydów w Kielcach 3 VII grupa uczestników ruchu "Wolność i Pokój" /10 osób z Gdańska, Warszawy i Wrocławia/ złożyła kwiaty i zapaliła znicze pod kamienicą, gdzie rozpoczęły się zajścia w 1946 r. Gdy pisali na ścianie słowa "Pamięci ofiar pogromu", zostali zatrzymani przez MO. Kolegium w trybie przyspieszonym wymierzyło im po 22 tys. zł grzywny z zamianą na 44 dni aresztu za udział w "nielegalnym zgromadzeniu".

ZBIGNIEW BUJAK

"W 76 roku wróciłem do pracy po wojsku. Wiedziałem o opozycji i chciałem się w ten ruch włączyć. Jednak, choć było to tuż po wydarzeniach czerwcowych, nie znalazłem możliwości dotarcia do środowiska opozycji poprzez zakład. Dopiero po roku, półtora, gdy w Ursusie pracował Zbyszek Janas, udało się nam nawiązać kontakt z działaczami opozycyjnymi. Początkowo kontakt ten polegał na kolportażu prasy i książek, potem przyszedł czas na opozycyjną działalność, od której droga prowadziła prosto do Sierpnia i budowy związku zawodowego.

Te dziesięć lat było więc dla mnie okresem wyboru drogi i trwania przy tym wyborze. Kiedy włączyłem się w ruch opozycyjny, stało się dla mnie oczywiste, że pozostanę w nim bez względu na konsekwencje i na to, jak długo będzie to trwało...

...stawiam sobie pytanie: na ile mówienie o naszym słomianym zapale jest prawdziwe. Przetrzymaliśmy czas euforii zwycięstwa, przetrzymaliśmy czas wielkiej klęski i teraz, w tym najbardziej jałowym i bezkształtnym okresie, kiedy nie może się zdarzyć nic spektakularnego, okazujemy się najmniej wytrwali i pomysłowi. Ale może to nie jest tak. Może rutynowa działalność jest sposobem na przetrwanie".

Aresztowanie Zbigniewa Bujaka rankiem 31 maja 1986, gdy drukował się numer "Woli" datowany 2.06.86 z wywiadem ze Zbyszkiem, z którego cytujemy fragmenty, na którym po otrzymaniu wiadomości nadrukowano: "Zbigniew Bujak aresztowany, nasza walka trwa..." - nie było wydarzeniem spektakularnym. Do rutynowej działalności, która według przewodniczącego regionu Mazowsze, członka TKK

jest sposobem na przetrwanie - należy dziś w Polsce także pójść do więzienia, gdy zawodowi łapacze złapią kogoś z nas i do więzienia zaprowadzą. Generał roześmiał się z radości, gdy na warszawskiej konferencji partyjnej przed X Zjazdem PZPR w ostatnią sobotę maja policja zameldowała mu i zgromadzonym o odniesionym sukcesie. "Są to jedyna sukcesy tej władzy" odpowiedział z Gdańska Lech Wałęsa.

Zbigniew Bujak jest symbolem, nazwisko jego było i będzie skandowane w różnych miastach Polski, gdzie tylko ludziom uda się zgromadzić i publicznie usta otworzyć, zanim nie zagłuszy ich głosów szczekaczka nawołująca do rozejścia się nielegalnych manifestantów, zanim nie spadną na nich razy pałek, zanim nie zaczną ich łapać i ciągnąć do milicyjnych suk. Zbigniew Bujak jest symbolem. Prasa zachodnia, która niesłychanie żywo zareagowała na aresztowanie nazwała go Robin Hoodem, widząc w nim na sensacyjny eposób mediów masowych - zawadiackiego, romantycznego bohatera, wyrażając tym nieustanne zdumienie świata nad istnieniem podziemia w policyjnym, totalitarnym kraju.

Starsza kobieta, płacząc, wspominała na nowo aresztowania działaczy WLN-u w pierwszych latach powojennych i opłakiwała ponownie swą oddalającą się, jej zdaniem, nadzieję na niepodległość. W rozmowach ludzie wyrażają najwidoczniej potrzebę wypowiedzenia nazwiska aresztowanego. Niektórym pomaga to w przezwyciężeniu strachu, który się w nich zagnieździł. Inni wyrażając towarzyszący nam od dawna niepokój o niego pocieszają się mówiąc: był podobno bardzo zmęczony, może sobie w tym więzieniu wypocznie - i tym zdaniem określają całą monstrualność i złudność ogłoszonej przez władze normalizacji.

Zbigniew Bujak jest symbolem narodowych dążeń i nadziei - ale dla tych, którzy nie poprzestają na płaszczyźnie uczuć i słów - jest przede wszystkim symbolem rutynowej, codziennej działalności. Był takim zawsze, od czasu gdy po strajkach w Ursusie stał się osobą publiczną. Gdy został wybrany przewodniczącym regionu Mazowate NSZZ Solidarność, był przewodniczącym - a nie wodzem. Nie wydawał rozkazów - a koordynował. Aż do przesady wsłuchany w ludzkie propozycje i inicjatywy nie widział innej drogi dla ruchu jak ta, którą tworzący go ludzie zaproponują. Wielość, różnorodność, samodzielność - były dla niego naturalnymi formami życia społecznego, jakby się urodził w demokratycznym kraju. Przeważność, umiarkowanie, spokój i determinacja - to były cechy nabyte doświadczeniem działacza robotniczego w kraju totalitarnym, którym był jeszcze przed Sierpniem. Werbalny radykalizm zostawiał innym. Nie przemawiał a mówił. Zbigniew Bujak, symbol przede wszystkim codziennej, rutynowej działalności oporu będzie nam w niej pomagał z więzienia. †

Z OSTATNIEJ CHWILI

Zbigniew Bujak został zwolniony z więzienia 13 września 1988 r. wraz z 225 więźniami politycznymi, których władze do 15 września postanowiły zwolnić.

W poniedziałek 29 września powstała w Gdańsku Tymczasowa Rada NSZZ Solidarność w składzie: Zbigniew Bujak, Bogdan Borusewicz, Władysław Frasyniuk, Tadeusz Jędynak, Bogdan Lis, Józef Pinior i Józef Pałubicki. Wiadomość o powstaniu Tymczasowej Rady podał do publicznej wiadomości Przewodniczący NSZZ Solidarność Lech Wałęsa na konferencji prasowej w swym mieszkaniu w Gdańsku we wtorek 30 września.

ŚMIERĆ POETKI

Barbara Sadowska zmarła 1 października 1986 roku w wieku 46 lat. Od lipca przebywała w szpitalu w Otwocku, gdzie odwiedzali ją liczni przyjaciele. Ostatni raz publicznie pokazała się 31 sierpnia w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu by być matką chrzestną sztandaru Solidarności Ursusa.

W tym samym kościele odbyła się Msza żałobna w dniu Jej pogrzebu, 6 października. Kondukt przeszedł ulicami Żoliborza do cmentarza powązkowskiego. Ciało poetki złożono do grobu Jej syna, Grzegorza Przemyska. Nad trumną przemawiali Wiktor Woroszyński, dr Zofia Kuratowska, mecenas Sika-Nowicki i Seweryn Jaworski. Słów ich słuchały nieprzebrane rzesze ludzi.

Oto co powiedział Wiktor Woroszyński:

Żegnam Barbarę Sadowską -- naszą Basię -- w imieniu przyjaciół i kolegów ze środowiska literackiego, w imieniu tych, którzy ją znali i kochali.

Było nas -- jest nas -- niemało, bo Basia była człowiekiem przyjaźni, współczucia, pomocy. Często ponad przeciętną zdolność zrozumienia tego i odwzajemnienia, obdarzała bliźnich hojnością swojej duszy, a także, gdy zachodziła potrzeba, dzieliła się tym, co materialne, wymierne -- choćby dachem nad głową, przygarniając bezdomnych i zabłąkanych.

W tym, jak żyła na co dzień -- w tej nie-

konwencjonalności, nieprzystosowaniu, wręcz fizycznej niezdołności do elementarnego konformizmu życiowego, też przejawiała się jej niezwykła, szlachetna, poetycka natura. Była kimś rzadkim - nie "literatką" - p o e t k ą właśnie, nie znającą granicy między własnym istnieniem a słowem. Słowo to, często trudne, ciemne, nigdy wymijające czy blache, było znakiem egzystencji równie trudnej, bolesnej, poprzez krok przebijającej się ku jasności.

Mam jeszcze w oczach siedemnastoletnią uczennicę liceum plastycznego, z puszystymi jasnymi włosami, uczesanymi w koński ogon, z uśmiechem, który chciał być zuchwały, wkraczającą do redakcji "Nowej Kultury" przy ulicy Wiejskiej. To był rok 1957 - i wtedy, w tym piśmie, w numerze datowanym 10 marca 1957, Basia zadebiutowała prościutkim wierszem pt. "Mama" - o cerującej kobiecie, której "dziura wielka jak melon wymyka się" z opadających rąk...

Nic jeszcze o niej nie wiedzieliśmy - ani że jest dzieckiem wojny, urodzonym w Paryżu, we wczesnym dzieciństwie pozbawionym ojca, który, aresztowany przez gestapo, stracił życie, ani, tym bardziej, że ta tragedia dzieciństwa miała kiedyś zostać przyćmiona przez jeszcze bardziej rozzierającą tragedię lat dojrzałych. Chyba jednak już wtedy czuliśmy, że mamy do czynienia z kimś nieprzeciętnym, z osobowością poetycką, autentyczną w każdym swoim drgnieniu, z człowiekiem, który nie przejdzie przez życie bez śladu.

Była w niej kruchość - i zarazem ogromna siła. Był smutek - i zarazem, mimo ciosów spadających na nią przez wszystkie lata z jakąś

mściwą regularnością /"mój brat Hiob" napisała w jednym z późniejszych wierszy/ - mimo chorób, nieszczęść, krzywd, strat, była w niej jakaś żywiołowa radość, promiennosc, witalność, choć trudno w to może uwierzyć pamiętajacym Basię dopiero po ostatnim, morderczym cieście z maja 1983 roku.

Jej los poetycki nie był efektowny; w ciągu bez mała 30 lat wydała 5 tomików wierszy, w niskich nakładach, na ogół bez oddźwięku ze strony krytyki; o ukazanie się niektórych spośród tych szczupłych książeczek przyjaciele musieli staczać prawdziwe boje z wydawcami. Była w swojej poezji zbyt niezależna od gustów, nurtów, mód, fal, zbyt wolna, zbyt czujnie wsłuchana we własny głos wewnętrzny, w jego prawdę, w jego konieczność, żeby mieć "powodzenie".

Ale nie była - przeciwnie! - egocentryczna, odwrócona od wspólnoty, obojętna na poryw i ból społeczny. Nie mówię nawet o tym, co rozgrywało się w innym obszarze niż poetycki, tam, gdzie potrzebna była pomoc prześladowanym i cierpiącym, w wielkiej i małej historii naszych czasów. Basią tam była cała sobą - ofiarna, niezmordowana, odważna. Ale s o b ą - to znaczyło również: sobą, poetką. Nie przypadkowe więc było i jej uczestnictwo już w latach 1978 i 1979 w warszawskich Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej. I nie przypadkiem drukowała już w pierwszym numerze "Zapisu" - w styczniu 1977 roku - zapoczątkowując w ten sposób, wraz z szesnastoma innymi autorami różnych pokoleń, niecenzurowany ruch literacki w Polsce. W jednym z wierszy w "Zapisie" pisała:

jest w dotykaniu rąk przyjaciół

jest w pożegnalnym dotykaniu rąk przyjaciół
delikatna gwałtowność
którą zaczynam rozumieć
iść za głosem płaczu i zgrzytania zębów
- iść omijając lustra
z których patrzy powszechna
radosna twarz niewolnika

Ona - była wolna; wolna i natchniona.

Nie chcę nad grobem Basi nazywać tego, co
ugodziło ją z niewyobrażalnym okrucieństwem,
nie chcę roztrząsać złowrogich, okoliczności
dramatu, który wszyscy znamy. Wolę przypomnieć
pociechę, której zaznała wbrew niemożliwości
pociechy - a więc jak przytulił ją do piersi
papież Jan Paweł II, jak ogarnął ją ramieniem
ksiądz Jerzy Popiełuszko, jak siostrami jej
zostały wszystkie matki zamordowanych synów,
dziećmi - wszyscy rówieśnicy Grzesia, jak byliśmy
z nią - wszyscy jej przyjaciele, bardzo liczni,
także nierozpoznani i bezimienni... Był z nią
Bóg, w którego wierzyła, którego obecność czuła
dojmująco. Kiedy po długiej przerwie wróciły
do niej wiersze /a powrót ten był jakby ocknię-
ciem się do nowego, niestety, bardzo już gwałtow-
nie wypalającego się życia/, napisała:

wydzierając dziecko
wzięłaś mnie w swe ramiona
boję się spojrzeć
w Twoją twarz -

i napisała:

ze swoim wyrokiem
którego nie rozumiem
czuвам przy Tobie potykam się
pamiętam -

i cały ten ostatni zbiór wierszy, wydany przez

Warszawską Niezależną Oficynę Poetów i Malarzy,
zatytułowała: "Słodko być dzieckiem Boga"...

Żegnaj, Basiu - dziecko Boga, męczeńska
matko Grzesia, człowieka wielkiego ducha, nasza
przyjaciółko, poetko, której prawdziwy wymiar
odsłoni się jeszcze niejednym oczom... Spoczywaj
spokojnie pod tym niebem, w tej warszawskiej
ziemi.

ZBIORY OŚRODKA KARTA

Cena 21,350