

ZBIORY OŚRODKU KARTA

# Szkice

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM  
ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

5  
1987

Leszek Kołakowski - Komunizm jako formacja kulturalna

Andrzej Jasny - Zapiski malarza

Francois Ferrer - Polska, historia zatrzymana

A.A. - Refleksje o kulturze PRL-u

Jakub Bem - Kościół i my

ab.- Koło z Kossaków

Piotr Szubert - Ponadpolityczne "ja"

Ewa Mikina - Kultura w projekcie

Krzysztof Rogaczewski - O studiach artystycznych

Jan Rogoyski - Paryska nieobecność

P.Ereste - "Socrealizm" Wojciecha Włodarczyka

Czesław Orzech - Barbara Jonscher

WIDZIANE - Wystawa Grupy w Dziekance; Wiesław Obrzydowski-

Malarstwo; Sztuka w czasach znudzenia awangardą; pokolenie bez

przyszłości; o ekspresji i jej przyczynach; Komentarz; Ironia i

wyzwanie

Teatr "Czerwona Kaczka"

POECI - Tomasz Jastrun

WYDARZENIA

WYDAWNICTWO

**MYSL**

Oficyna Sztuk Pięknych

# Leszek Kołakowski

## KOMUNIZM JAKO FORMACJA KULTURALNA

Jest polska anegdota o dziewczynce, której w szkole kazano napisać wypracowanie na temat: "Dlaczego kocham Związek Radziecki?". Niepewna odpowiedzi zapytała matki: Mamo, powiedz dlaczego ja kocham Związek Radziecki? Coś takiego - zawołała matka - to są zbrodniarze, nikt ich nie kocha, wszyscy ich nienawidzą! Zapytała ojca. Co ty za głuptoju opowiadasz - rozgniewał się ojciec - to są nasi okupanci, ciemiężcy, cały świat ich nienawidzi. Strapiiona dziewczynka zadała pytanie jeszcze kilku dorosłym osobom, ale od wszystkich usłyszała podobne repliki. W końcu napisała: Kocham Związek Radziecki, bo nikt go nie kocha.

Chciałbym postąpić nieco podobnie, jak ta dziewczynka. Chciałbym mianowicie rozważyć sprawę, którą rzadko rozważa się dzisiaj na serio - jeśli pominać propagandę komunistyczną, ale i jej autorzy rzeczy na serio nie biorą - sprawę komunizmu jako źródła inspiracji kulturalnej w naszym stuleciu. Antropologowie starają się wprawdzie używać słowa "kultura" w niewartościującym znaczeniu, mając na myśli wszystkie swiste dla danej zbiorowości systemu komunikacji - prawo, obyczaje, instytucje edukacyjne, mechanizmy władzy, wierzenia religijne, sztuki, formy więzi rodzinnych, normy seksualne itd., wszystko to można, oczywiście, opisać nie czyniąc żadnych założeń co do tego, czy jakieś kultury są niższe lub wyższe, niż inne. W tym znaczeniu do kultury komunistycznej należą tak samo wiersze Majakowskiego, jak trupie frazesy każdego skryby z prowincjonalnego urzędu propagandy, a w skład kultury chińskiej wchodzi tym samym prawem klasyczne dzieła chińskiego malarstwa, co produkowane przez maoistycznych artystów obrazki, którym daleko jeszcze do poziomu komiksów z amerykańskich gazet. Ja mam jednak na myśli "kulturę" w znaczenie bardziej ograniczonym sensie, a przy takim, który pewien wartościujący sąd zakłada. Mam na uwadze mianowicie, po pierwsze, dzieła twórcze, nie zaś tylko powielające, w literaturze, sztuce i piśmiennictwie humanistycznym; po wtóre, myślę o takich dziełach, co do których wolno zakładać, że zostały wchłonięte jako realne składniki do tej kultury, której obszar pokrywa się z tradycyjnym zasięgiem religii chrześcijańskiej i która wyrosła z greckich, rzymskich, żydowskich i chrześcijańskich korzeni/Rosja zaś do tego obszaru w znacznym stopniu należy, jeżeli nawet w polityce bliższa jest bodaj swojej tradycji tatarskiej/.

Otóż pytanie moje jest takie: jak rozumieć fakt, że komunizm międzynarodowy, zarówno u władzy, jak dopiero do władzy aspirujący, okazywał się w pewnych okresach historycznych kulturalnie płodny, to znaczy był zdolny zarówno inspirować twórczość, którą nadal należy uważać za część europejskiej cywilizacji i która bynajmniej na śmietnik nie poszła, jak też potrafił przyciągać znaczące części elit kulturotwórczych, wśród nich jednostki bardzo wybitne? Pytanie takie jest godne uwagi dlatego, że niszczylińska i atykulturalna funkcja komunizmu nie tylko jest wszystkim wiadoma, ale że mamy powody twierdzić, iż była ona wbudowana w ten system od samego początku. Ta strona komunistycznego systemu rządzenia była wielokrotnie opisywana i rozwoździeć się nad nią nie warto. Można tylko zauważyć, że w odróżnieniu od różnych dawnych i współczesnych tyranii, komunizm spełniał swoje funkcje kulturobójcze nie tylko a nawet nie głównie, przez środki negatywne, to znaczy instytucje cenzuralne, represjonowanie nieposłusznym i zakazy. Zwykle tyranie są o tyle mniej destrukcyjne, o ile chodzi im o to, by nie dopuścić do powstania ognisk opozycji politycznej i unicestwić w życiu kulturalnym wszystko, co może zagrażać ich władzy, na ogół jednak sama władza stawia sobie zadania ograniczone, chce być niepodzielna i nienaruszona, ale nie chce konieczności rozciągać się na wszystkie dziedziny życia, może więc tolerować ekspresję kulturalną, o ile jest politycznie obojętna. Komunizm jednakże zaplanował siebie od początku jako władzę wszechobejmującą, której celem jest nie tylko likwidacja zagrożeń, ale pozytywne regulowanie wszelkich przejawów życia zbiorowego, włączając ideologię, język, literaturę, sztukę, nauki, rodzinę, a także sposób ubioru. Osiągnąć stan idealny w reglamentacji wszechobejmującej jest niezmiernie trudno, pamiętamy jednakowoż czasy, kiedy ruch ku temu ideałowi był pożyteczny, ideologiczne normy określały zarówno, co należy myśleć o teorii względności, jak też - które formy muzyczne są poprawne, a które niedopuszczalne oraz jakiej szerokości spodnie są zgodne z wymogami życia socjalistycznego.

Najbardziej imponujące wyniki w dążeniu do wszechregulacji osiągnięto w Chinach Ludowych, bardzo znaczne choć nierównie wybitne, w Związku Sowieckim w ostatnich latach epoki stalinowskiej. Częstkowe rezygnacje z ideału zostały wymuszone przez rzeczywistość - na przykład porażenie regulacji merytorycznej w naukach przyrodniczych; inne reguły okazały się zbyt kłopotliwe w egzekwowaniu - na przykład przepisy dotyczące wbiurów. W większości europejskich protektoratów sowieckich, w szczególności w Polsce, reglamentacja nie osiągnęła nigdy poziomu sowieckiego, zasada sama nie została jednakowoż poniekąd, a możliwość jej faktycznego wymuszania zależy po prostu od siły rządzącego aparatu w konfrontacji z naturalnymi tendencjami życia społecznego. Przez wiele lat Polska była, a również jest dzisiaj, w dziedzinie kulturalnego ucisku bliższa tradycyjnemu tyranii, aniżeli reżimowi totalitarnemu, gdyż aparat rządzący nastawiony jest głównie na środki negatywne - cenzurę i represje wobec opozycji lub osób politycznie niepewnych - nie próbuje wszelako, lub tylko niedość i mało skutecznie, narzucać reguł merytorycznych twórczości kulturalnej. Nie jest to, zbyteczne dodawać, wynik opiekuńczych intencji tego aparatu, lecz tylko jego słabość.

Nie ta sprawa jednokową jest przedmiotem mojego zainteresowania, lecz przeciwnie, komunizm jako siła kulturalnie aktywna. Że był taką siłą wydaje się trudne do kwestionowania. Z przewrotem bolszewickim w Rosji identyfikowali się ideowo utalentowani pisarze, jak Włodzimierz Majakowski, Siergiej Jesienin, Izaak Babel, młody Fadiejew, Erenburg, wybitni filmowcy jak Eisenstein i Pudowkin, artyści z awangardy malarskiej, jak Malewicz, Dejneka, Rodczenko, krótko nawet Chagall, część twórczej inteligencji humanistycznej; rozmaite były, jak wiemy, późniejsze losy tej dość licznej kategorii twórców; niektórzy zginęli z własnej ręki, inni z ręki katów inni jeszcze sprzedali się tyranii lub kończyli życie w bezczynności i zgorzknieniu. W dwudziestych latach komunizm okazał dość znaczną siłę przyciągającą wśród artystów i intelektualistów zachodnich, m.in. wśród awangardy malarskiej i literackiej; członkami partii komunistycznej byli do końca życia Aragon i Eluard, Picasso i Leger i wielu innych, ponad wątpliwość wybitnych ludzi we Francji, Włoszech, Niemczech. Nawet w krajach, gdzie komunizm nigdy nie stał się siłą polityczną o jakimkolwiek znaczeniu, jak W. Brytania i Stany Zjednoczone, lista intelektualistów artystów i pisarzy, którzy przez czas dłuższy lub krótszy byli, jeśli nie członkami partii, to sympatykami stalinizmu lub trockizmu, jest całkiem imponująca; podobnie twórczej inteligencji meksykańskiej i brazylijskiej. W Polsce niepodległej, gdzie komunizm miał wpływ polityczny nieznaczny /choć zauważalny w ruchu związkowym/ i w naturalny sposób hamowany faktem, że ognisko wpływu pochodziło z kraju, który uchodził za odwiecznego wroga, przyciągnął on jednak pewną ilość twórców autentycznych, jak Broniewski, Jasiński, Wandurski, Wat, Zagadłowicz, Kruczkowski, lub intelektualistów jak Stefan Czarnowski w ostatnim okresie życia, Nowakowski, Natalia Gasińcowa. W pierwszym dziesięcioleciu powojennym, jak wiemy, poparcie dla władzy komunistycznej w środowiskach pisarzy i artystów było całkiem znaczne, włączając twórców ponad wątpliwość wybitnych. Podobnie w Czechosłowacji i na Węgrzech.

Nie warto jednak mnożyć przykładów ani nazwisk, których lista mogłaby być, rzecz jasna, bardzo długa. Jest bezsporne, że w pewnych okolicznościach historycznych komunizm zarówno wytworzył dość silne pole grawitacyjne dla środowisk kulturalnie aktywnych, jak też okazał się inspiracją dzieł, które ostały się jako składowiki intelektualnego i artystycznego życia w naszym stuleciu; że więc istniał nie tylko jako odrębna forma cywilizacyjna, która pustoszyła i nadal usiłuje niszczyć ciągłość historyczną Europy i uśmierca, w swoim zasięgu władzy, ekspresję duchową, ale także jako zasobnik energii, która tę energię pobudzała.

Najmniej wiarygodnym i najbardziej naiwnym sposobem wyjaśnienia tych zdarzeń są ogólniki w rodzaju: ludzie dają się łatwo oszukiwać, przekupywać i zastraszać, i oto sekret sukcesów komunizmu. Zwywanie losów komunizmu taką frazeologią jest równie łatwe co bezskuteczne, a nawet przeciwskuteczne, gdyż uniemożliwia rozumienie ważnych zjawisk historycznych; frazesy te mają ponadto tę zaletę, że można je stosować do wszystkiego, co nam się podoba lub co nas oburza i sama ich wszechwyjaśniająca moc ukazuje ich jawność. Nie, historia kultury komunistycznej nie da się tak łatwo wyjaśnić; to były procesy społeczne, które należy rozważać jako takie, nie zaś wyczynajnie podejrzane motywacje jednostek. Gdyby można było pytania w ten sposób bez trudu się pozbyć, byłoby nawet niepojęte, dlaczego komunizm u władzy, który nadal rozporządza wszystkimi narzędziami oszukiwania, przekupywania

i zastraszenia, utracił całkowicie, i to nie od wczoraj, nie tylko zdolność stymulowania twórczości intelektualnej lub artystycznej, ale także zdolność przyciągania sympatii i środowisk kulturalnie czynnych i że utracił tę zdolność również poza zasięgiem swojej władzy w Europie i w Ameryce Północnej.

Jak to się stało, że stalinizm u władzy potrafił organizować sobie znaczące poparcie wśród inteligentnych elit, a nie potrafił tego uczynić obecne reżimy, które mimo wszystko są mniej krwiożercze i mniej okrutne? Dlaczego różne inne reżimy, rewolucyjne i despotyczne, nie okazały tych samych uzdolnień? A przecież faszyzm i hitleryzm w kulturze były czystym niszcycielstwem, nie pozostawiły niczego oprócz ruin, a choć okazjonalnie budziły sympatie niektórych ludzi z zachodnich elit twórczych /Heidegger, Ezra Pound, Celine i Knut Hamsun dostarczyli najsławniejszych bodaj przykładów/, to jednak w zestawieniu ze stalinizmem okazały się pod tym względem nadzwyczaj słabe.

W jednej ważnej dziedzinie komunizm okazał się niemal zupełnie bezpłodny, mianowicie w filozofii. Oficjalna filozofia sowiecka nie pozostawiała po sobie nic godnego wzmianki, jej historia może być studiowana tylko jako przykład nieuchronnej degradacji myślenia, zredukowanego do bezwolnego narzędzia partii. Dwaj rzeczywiście interesujący myśliciele, którzy nadal są przedmiotem pewnej uwagi, Lukacs i Bloch, tylko w niewielkim stopniu mogą służyć za kontrprzykłady. Lukacs jest wart czytania, jako dość niezwykły przykład wybitnego intelektualisty, który do końca życia, mimo różnych przygód i konfliktów, oddał swój umysł na służbę tyranii, ale jego twórczość nie dostarcza już żadnych impulsów myślowych i uchoździ, również na Węgrzech, za rzecz martwą. To co u Blocha może być interesujące, to wyłącznie te składowiki jego myśli, które nie tylko z komunizmem, ale i z marksizmem mało mają wspólnego. Również w Polsce czy w Czechosłowacji filozoficzna twórczość wyrosła z ducha komunistycznego jest w tej chwili śmietniskiem, chociaż oczywiście, również śmietniki są interesujące dla archeologów.

x x x x

Komunizm ma historię wielowiekową. Ale już w najwcześniejszych swoich odmiannach - w utopijnej literaturze Renesansu i Oświecenia /nieraz religijnie inspirowanej, odwołującej się do apostołskiej wspólnoty dóbr, piętnującej własność prywatną jako grzech/ - ujawnił swoją nieuleczalną sprzeczność: te utopie były zarazem egalitarne i despotyczne, głosiły równość doskonałą oraz konieczność rządów oświeczonej elity, która tej równości strzeże. Komunizm, który pojawił się już nie tylko jako genre literacki, ale jako ruch polityczny, wywodzi się z lewicy jakobińskiej, u której jeszcze silniej doszła do głosu sprzeczność między równością - traktowaną jako wartość zwierzchnia i absolutna - a wolnością; doskonałe społeczeństwo miało być zarazem ściśle egalitarne i despotycznie rządzone, byłoby zatem kwadratowym kołem. Wiek XIX, w którym powstał i rozwinął się nowoczesny ruch socjalistyczny, wiek Marksa, nie był bynajmniej żywną glebą dla komunizmu; komunizm miał wprawdzie pojedyncze teoretyczne przedziewienia, ale jako ruch polityczny ledwo istniał; I Międzynaródówka nie była też bynajmniej jego organem, Marks sam jako działacz polityczny niemal się nie liczył, mimo swego teoretycznego autorytetu, a partie socjalistyczne II Międzynaródówki, chociaż nieraz skłócone i podzielone na różne frakcje, zakładały w przytłaczającej większości, włączając marksistów, prawomocność instytucji demokratycznych i wiarę w swobodę kulturalną.

Krytyka społeczna w XIX-wiecznej powieści była silnie rozwinięta i nieraz bardzo ostra, ale z komunizmem nie miała nic wspólnego. Komunizm nowoczesny w sensie właściwym narodził się z początkiem stulecia jako frakcja Lenina; do pierwszej wojny światowej jego wpływ w ruchu socjalistycznym był poza Rosją znikomy, a sam fakt, że chodziło o całkiem nowe zjawisko ideologiczne i polityczne, nie zaś o takie czy inne różnice taktyczne lub doktrynalne wewnątrz jednego ruchu, był długo nie dostrzegany i dopiero po 1910 roku stawał się powoli widoczny. Ruch ten nie taił, że jest zapowiedzią despotyzmu, a jego totalitarny potencjał obecny był od zarania; jeśli zdołał ujarzmić z czasem falę rewolucyjną w Rosji i na jej grzbiecie ustanowić swoje panowanie, to miało to wprawdzie za warunek niezwykły zbieg historycznych przypadków, ale nie tylko te przypadki wyniosły go na szczyt; uczyniła to również ta jego zdolność, która miała się stać później, w rozwiniętej

formie, podstawą przyszłych sukcesów socjalizmu: zdolność do szybkiego absorbowania i przyswajania sobie wszystkich ważnych spraw społecznych i przekuwania ich w swoje narzędzia.

Można to wyrazić jeszcze inaczej: od początku komunizm, zarówno ideologicznie, jak taktycznie, był pasożytem; pasożytność skuteczną na wszystkich sprawach społecznych, które nie tylko były istotne i ważne, ale również godziwe i zgodne z intencjami dużej części inteligencji wykształconej na ideałach oświecenia i humanizmu. Komunizm, przed pierwszą wojną światową, nie tylko chciał bronić interesów robotników; demaskował również ucisk narodowy, brał na swoje konto aspiracje biednego chłopstwa, protestował przeciw restrykcjom cenzuralnym, sprzymierzał się, słowem, w niedoktrynerski sposób, z wszystkimi choćby potencjalnymi źródłami oporu przeciwko carskiemu samowładztwu i wszystkie chciał kanalizować w jednym kierunku. Z rewolucją lutową i obaleniem caratu komuniści nie mieli praktycznie nic wspólnego, przewrót październikowy odbył się pod hasłami, w których nie było nic komunistycznego: pokój i ziemia dla chłopów. Dominującą ideologią mas w procesie rewolucyjnym nie był komunizm, ale anarchizm wyrażający się w hasle władzy rad: hasło to bolszewicy w pewnym momencie przejęli, następnie odwołali /kiedy rady były w większości mniejszowieckie/, następnie znów przejęli, ale po to, aby anarchistyczną utopię wyzyskać dla rozbięcia wszystkich jeszcze istniejących struktur państwowych i narzucić własną władzę zdeorganizowanemu i zdemoralizowanemu społeczeństwu. Lenin przyznał wyraźnie, że bolszewicy wygrali dzięki temu, iż zastosowali nie własny, ale eserowski program agrarny. Obok pokoju i ziemi trzecim hasłem istotnym w dezintegracji dawnego państwa było prawo samostanowienia narodów. Późniejsze losy tego programu znamy: hasło ziemi dla chłopów miało się zrealizować jako wyłączenie chłopstwa i przykucie go do ziemi na zasadach feudalnego poddaństwa, hasło pokoju - jako budowa najbardziej zmilitaryzowanego imperium na ziemi, nienasyconego w podobjach i agresjach, hasło samostanowienia narodowego - jako systematyczne dławienie wszystkich aspiracji i tradycji narodów wchłoniętych przez imperium.

Wielu intelektualistów reagowało jednakowoż na bolszewizm nie tylko jako na zbiór hasł mających zaspokoić doraźne, choćby pierwszorzędne, rewindykacje społeczne, ale raczej jako na globalną technologię utopijną, początek nowego świata i nowego czasu, w którym wszystkie problemy ludzkie są raz na zawsze rozwiązane, a wszystkie nieszczęścia uleczone. Szczególnie dotkliwa była, oczywiście, sprawa pokoju i wojny i związana z nią sprawa internacjonalizmu. Komunizm światowy, jakim go dziś zamy, jest produktem pierwszej wojny światowej. My, Polacy, mamy naturalną skłonność, by oglądać tę wojnę przez pryzmat największego dla nas wydarzenia, jakim była odbudowa niezawisłego państwa polskiego po latach niewoli. Był to jednakowoż wynik nie leżący w zamiarach żadnego z mocarstw, które wojnę wszczęły. Wojna zaś była okrutną rzezią milionów, a im dłużej trwała, tym bardziej wychodziło na jaw, że była to w samej rzeczy, jak głosiła lewica socjalistyczna, wojna imperialistyczna, zmagania warstw rządzących rękami ludów. Trudno doprawdy przecenić rolę antywojennych pasji w sympatiach do bolszewizmu wśród intelektualistów europejskich we wczesnych latach dwudziestych; bolszewizm zbierał żniwo po kompromitacji Drugiej Międzynarodówki w 1914 roku, kiedy to okazało się, że międzynarodowa solidarność robotnicza, ideowy szkielet ruchu socjalistycznego, była bezsilnym frazesem i przy pierwszej próbie znikła jak ślad w wodzie. USDP, antywojenna frakcja niemieckiej socjaldemokracji, zawiązana w 1917 roku, była wylegarnią komunizmu z tego właśnie tytułu, a dla pisarzy europejskich, którzy wówczas hądł do komunizmu przystąpili, bądź z nim sympatyzowali, jak Arnold Zweig, Bertold Brecht, Henri Barbusse, Romain Rolland, Anatol France, Jarosław Hasek - by wymienić najsławniejsze nazwiska - bodźcem głównym były okropności wojny. Komunizm był obietnicą świata bez wojen, to znaczy pasożytność skuteczną na ludzkim pragnieniu pokoju, które stało się w naszym stuleciu jednym z najsilniej doświadczonych uczuć społecznych. Przed wojną komunizm również w Rosji był niewielką sektą; w latach między pierwszą a drugą rewolucją rosyjską wpływ komunizmu i marksizmu wśród inteligencji rodyjskiej był bardzo osłabiony, a wielu najwybitniejszych ludzi z intelektualnej elity przypuściło gwałtowny atak na historyzoficzne dogmaty, którym do niedawna byli sprzyjali; nie bez powodu na zjeździe pisarzy w 1934 roku Gorki już bez reszty stalinizmowi oddany, miał nazwać lata 1907-1917, wielką epoką w dziejach rosyjskiej poezji najhamiebniej-

szym i najbardziej bezwstydnym dziesięcioleciem w historii inteligencji rosyjskiej.

Były i inne motywy, oczywiście. Była, nieraz u intelektualistów spotykana, fascynacja barbarią, to znaczy właśnie absolutnym początkiem nowej epoki, zerwaniem z przeszłością, swobodą od ciężaru minionego czasu. Zarówno w Rosji, jak i na Zachodzie ów ethos kulturalnego bezgłębienia, wyzwolenie – iluzoryczne, zbyteczne dodatek – od dziedzictwa tradycji, kult historycznymi ciężarami nieskrepowanej młodości, pragnienie epatowania i gorszenia burżuazyjnej publiczności, dostarczały silnych motywów sympatii dla bolszewizmu jako nosiciela radykalnej Nowości, jako młota który uciął złą przeszłość drugo – stosownie do wezwania hymnu Międzynarodówki; "du passe faisons la table rase". U Aleksandra Błoka, u Majakowskiego, u surrealistów francuskich, u futurystów, ten motyw odgrywał znaczną rolę. Jego obecność w magnetycznej sile ówczesnego komunizmu jest może wyjaśnialna historycznymi okolicznościami. Pierwsza wojna światowa była naprawdę zamknięciem\*dziewiętnastego stulecia, była naprawdę początkiem nowej epoki we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia. Z tego bolszewicy zdawali sobie sprawę wcześniej i lepiej, niż ktokolwiek i potrafili na czas jakiś wkroczyć do kultury europejskiej jako wcielenia nowego wieku, co również przyczyniło się do nadawania cywilizacji komunistycznej pewnego, choćby krótkotrwałego autentyzmu.

Pierwsza połowa lat 30-tych przyniosła nowe wstrząsy społeczne, na których komunizm nader skutecznie pasyżytował; wielki kryzys ekonomiczny, triumf narodowego socjalizmu w Niemczech, a później wojnę domową w Hiszpanii i wielką burzę w Chinach. Wszystko to były sprawy realne, dramatyczne. Wielki kryzys z jego skutkami – wielomilionowym bezrobociem, nędzą, rozpaczą, był wielką szansą komunizmu, który teraz pojawiał się jako obietnica społeczeństwa wolnego od bezrobocia i niepewności, a także jako najbardziej energiczny wróg faszystowskiego raka, co zdawał się zierać Europie /i pasyżytował na tych samych klęskach/. W tych samych latach, kiedy miliony ludzi ginęły od sztucznie przez rząd zorganizowanego głodu na Ukrainie, od tortur, zima, wyczerpania i kul w stalinowskich więzieniach, obozach i etapach przesiedleń, państwo sowieckie w oczach znacznego, a w każdym razie liczącego się odłamu zachodniej inteligencji wyrastało na bastion pokoju, ognisko humanizmu rewolucyjnego, zapowiedź nowego świata, gdzie ludzie są wolni od niepewności jutra, równi i ufni w przyszłość. Z komunizmem identyfikowali się lub sympatyzowali ludzie tacy jak André Malraux, Walter Benjamin, Theodor Plivier, Jean-Richard Bloch, Theodor Dreiser, John Dos Passos, Upton Sinclair; makabryczną farsę moskiewskich procesów powitali jako dzieło sprawiedliwości Leon Feuchtwanger i Romain Rolland. Również w rozumieniu tej sprawy mało pomocne są białania nad ludzką naiwnością i zaślepieniem. Również tu mieliśmy do czynienia z procesami społecznymi i kulturalnymi, które trzeba jako takie wyjaśnić. Front Ludowy połowy lat trzydziestych był, oczywiście, manipulacją sowiecką, ale nie był tylko manipulacją, jeśli miał jakąś skuteczność, to dlatego, że jego hasła odpowiadały realnym doświadczeniom, lękom i nadziejom Europy. Faszyzm nie był straszakiem przez komunizm wymyślonym, ale najrzeczywistszym, śmiertelnym zagrożeniem cywilizacji i narodów, a chociaż karmiły się tymi samymi, co komunizm chorobami społecznymi, przyciągał do siebie wówczas ludzi innego całkiem pokroju i jego kultura prężność była prawie żadna. Chwiejna i lekka nieraz polityka zachodniej demokracji w obliczu tej groźby była umiejętnie przez komunizm wyzyskiwana, a antyfaszyzm mógł być i był faktycznie kulturalnie inspirująca siła. Rzeczywiste były klęski społeczne spowodowane przez inflację i kryzys. Dwuletnia przyjaźń sowiecko-hitlerowska zachwiała wprawdzie niejednym, z pewnością, ale dalsze losy wojny rychło starły niemłą plamę: między 1941 a 1945 rokiem sowiecki kołos pretendował znnowu, z niejaką skutecznością do roli głównego obrocy świata przed barbarzyństwem hitlerowskim i uczynił ze swych militarnych sukcesów silne wsparcie dla nowej inwazji ideologicznej w Europie.

Analogiczną uwagę można poczynić w przypadku polskiej elity kulturalnej. Ci, wśród ludzi do niej należących, którzy wyraźnie opowiedzieli się po stronie komunistycznego reżimu, wywodzili się w większości nie komunistycznych, ale raczej socjalistycznych czy liberalno-lewicowych środowisk; ich akces

był w znacznym stopniu określony negatywnymi reakcjami w stosunku do Polski przedwojennej, zwłaszcza Polski ostatnich lat, po śmierci marszałka Piłsudskiego. Mamy zrozumiałą skłonność do idealizacji tych czasów, jako że przy wszystkich swoich grzechach była to niepodległa ojczyzna a różne jej wady i schorzenia zdają się drobnymi dolegliwościami w zestawieniu z nowym postępowym ustrojem; restrykcje prasowe i cenzuralne tamtych lat były znikome, gdy je porównać z systematycznym niszczyielskim działaniem postępowego kagańca, z którym od tyłu lat zmaga się kultura narodowa; ówczesne akty policyjne bezprawia błędną na tle bezprawia podniesionego w PRL do godności systemu. Niemniej ta część inteligencji, która w 1945 czy 1946 roku po okropnościach wojny i okupacji, identyfikowała się, z mniejszą lub większą gorliwością, z nowym ustrojem, rzecz oglądała z imięj perspektywy; ci, którzy mieli w pamięci proces brzeski, Bereze, obrzydliwą falę jądowego antysemityzmu, natrętny klerykalizm, widzieli w komunizmie kontynuację oświecenia, zwróconego przeciw temu nurtowi narodowej tradycji - sarmackiemu, szowinistycznemu, klerykalnemu - który uważali za zgubny i trujący, i z którym co najmniej od XVII wieku, długo uim inteligencja w nowoczesnym znaczeniu się uformowała, toczyły bój krytyczne i bardziej kosmopolitycznie zorientowane odłamy wykształconej szlachty. Również anonoswane od początku reformy społecznej odpowiadały wielu tradycyjnym żądaniom niekomunistycznej lewicy.

Powiedzieć tyle nie oznacza cokolwiek usprawiedliwiać, najmniej udział tej części inteligencji w zmasowanym kłamstwie komunistycznym; komunizm jednakowoż - że powtórzę to banalne spostrzeżenie - jest zjawiskiem historycznym o ogromnym znaczeniu i nie daje się zrozumieć przez samo potępienie lub wydzwianie nad łańtawiernością czy przekupnością jego wyznawców. Jeśli skutecznie pasochłowała na realnych sprawach społecznych, w znacznej części takich, którym sprzyjała zarówno liberalna, jak socjalistyczna Europa, to nie znaczy, by je rozwiązał lub choćby rozwiązać usiłował; przeciwnie, wszystkie sprawy społeczne, kulturalne, narodowe i międzynarodowe, za których szermierza się podawał, doprowadził do zguby. Jedynym pozornym wyjątkiem była sprawa, którą sowietyzm chlubi się nieustannie jako szczególnym swoim osiągnięciem: sprawa bezrobocia. Wyjątek jest w tym sensie pozorny, że bezrobocie zostało w sowieckim ustroju zniesione przez system pracy przymusowej; otóż w rzeczy samej, nigdy nie było bezrobocia wśród niewolników. Również hitlerizm skutecznie sprawę bezrobocia zwalczył. Bezrobocie niemieckie pozostaje dręczącą a realną raną demokratycznych społeczeństw, a w warunkach kiedy przybiera bardzo duże rozmiary, jest zawsze źródłem, w którym nabierają życia oświeceniowe komunistyczne, a także nadzieja, nie zawsze mylna, że wielu ludzi będzie gotowych wyzbyć się wolności za cenę niewolniczego bezpieczeństwa.

Komunizm był gigantyczną fasadą, a ukryta za nią rzeczywistość było to wydestylowane dążenie do władzy, władzy totalnej jako celu samego w sobie. Reszta była narzędziem, wymuszonym samoograniczeniem, taktyką. Ale fasada nie była bynajmniej zwykłą dekoracją; była nie tylko warunkiem życia komunizmu, jego systemem oddechowym, lecz także nie dającą się usunąć pozostałością potradycji Oświecenia i XIX-wiecznego socjalizmu, której komunizm był rzeczywistym zdegenerowanym potomkiem. W potomstwie, również zwyrodniałym, rozmaite te osobliwości dziedziczone są wszelako rozpoznawalne i widoczne też były w komunizmie. Z Oświecenia wyszły racjonalizm, pogarda dla tradycji i nienawiść do całej mitologicznej warstwy kultury, owocowały w komunizmie nie tylko w postaci brutalnych przesładowań religii; wyrażały się także jako zasada - praktykowana raczej, niż wprost wysławiana - wedle której jednostki ludzkie są całkowicie wymienne, a życie jednostek liczy się o tyle tylko, o ile są one narzędziami sprawy ogólnej, czyli państwa, jako że nie ma racjonalnych podstaw, by przypisywać osobowości ludzkiej jakikolwiek szczególny, nieinstrumentalny status; racjonalizm przerodził się tedy w ideę niewolnictwa. Z drugiej strony romantyczne i wczesnosocjalistyczne wątki - poszukiwanie utraconej wspólnoty i solidarności ludzkiej, protest przeciwko dezintegracji społecznej sprawionej postępowymi industrializacji i urbanizacji - doszły w komunizmie do głosu w formie karykaturalnej jako zasada solidarności wymuszonej przemocą, to znaczy próba stworzenia fasadowej i pozornej jedności, jedności despotyzmu.

Niemniej, zarówno frazeologia racjonalistyczna i prometejska, jak też frazeologia solidarnościowa były w komunistycznym języku od początku silnie zaznaczone, przyswajając jego związki, choćby wynaturzone, z tradycją Oświecenia i

romantyzmu, a także przypisując jego ideologii owym szczególnym patosem, który ile że odznaczał się niewątpliwym autentyzmem w amysłach wyznawców; nieuchronnie zdawał się komunizmowi nadawać jakies uczestnictwo w prawdzie. W okresie ideologicznego rozruchu komunizmu okoliczność ta była oczywiście jego siłą, ale także wystawiała go na znaczne niebezpieczeństwo. Fasada bowiem, w tym stopniu, w jakim była brana na serio wewnątrz ruchu, nieuchronnie miała tendencję do usamodzielniania się i kwestionowania własnej roli czysto służebnej; brać fasadę na serio znaczyło także konfrontować ją z rzeczywistością ruchu politycznego lub państwa; dzięki temu komunizm mógł, a nawet musiał nieustannie produkować własnych wewnętrznych krytyków, heretyków i apostatów, którzy odwoływali się do pierwotnych źródeł, stale we frazeologii obecnych, aby nędzę rzeczywistości demaskować. Zjawiska tego prawie nie dało się zauważyć w innych ruchach totalitarnych, gdzie rozdział między fasadą a rzeczywistością był niewielki - ideologia na ogół dość brutalnie ogłaszała realne zamiary - a siła tradycji ideologicznej węża; Hitler mógł być odpowiednikiem Stalina, ale nie było za nim nazistowskiego Marksa ani Engelsa, ani nawet Lenina. Genealogia, którą sobie dorabiał, była sztucznie wymyślona.

Tak to komunizm, by posłużyć się jego własnym idiomem w odniesieniu do burżuazji, nieustannie zmuszony był wydawać na świat swoich własnych grabarzy. W intelektualnej i moralnej krytyce, która w końcu doprowadziła ideologię komunistyczną do rozkładu, szczególną i szczególnie efektywną rolę odegrali, jak wiadomo, byli komuniści albo lewicowi socjaliści, ludzie, którzy mechanizmy polityczne i psychologiczne komunizmu nie dało się tylko znać, ale także w swoim czasie zinternalizowali - rodzaj doświadczenia, które zastąpić trudno. Komunistami byli Arthur Koestler, Ignazio Silone, Boris Souvarine, Bertram Wolfe, lewicowym socjalistą - Orwell. W dezintegracji ideologicznej europejskich krajów komunistycznych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych udział byłych komunistów był, jak wiadomo bardzo obfity, poczynając od Milovana Đilasa; w Polsce nazwisk, które w tym kontekście wymienić można, jest legion. Podobnie we Francji.

Należy to poczynić istotne odróżnienie. Kiedy mówimy o sile przyciągania idei komunistycznej i o jej kulturalnej płodności, możemy mieć na myśli bądź po prostu twórczość artystów, pisarzy czy intelektualistów, którzy z komunizmem się identyfikowali lub mu sprzyjali, bądź samą twórczość, która nosi rozpoznawalny charakter ideowy wyraźnie na jej inspirację wskazujący. Otóż wielu twórców wybitnych a z komunizmem związanych bądź nie pozostawiło dzieł jednoznacznie świadczących o ich akcesie politycznym, bądź tylko ubocznie; nieraz mamy do czynienia z dziełami, podejmującymi wprawdzie sprawy, za których szermierza komunizm się podawał i o tyle z jego ideologią zgodnymi, ale w treści samej nie ukazującymi tej identyfikacji, jako że chodzi o sprawy, których by bronić, nie trzeba było być komunistą ani sympatykiem. Aragon był ponad wątpliwość poetą wybitnym, który pozostał na trwałe we francuskiej literaturze; można jednak odróżnić jego twórczość poetycką od kłamliwej publicystyki stalinowskiej lub propagandowej powieści. Poezja Pablo Nerudy ma w części charakter rozpoznawalnie i wyraźnie komunistyczny, ale z płóćmi Siquerosa, malarza bardzo wysokiej klasy, niepodobna domyśleć się, że był on także stuprocentowym stalinowcem. Dreiser był sympatykiem komunizmu i pod koniec życia wstąpił do partii, jednakowoż powieści jego mieszczą się w obfitej tradycji amerykańskiej krytyki społecznej, a nie w tradycji komunistycznej propagandy. W poezji przedwojennej Broniewskiego można łatwo odróżnić część liryczną od politycznej, przy czym również w tej ostatniej są jak myślę utwory godne uwagi, które w odróżnieniu od powojennego poematu o Stalinie, jakby dają świadectwo faktowi, iż komunizm w pewnym okresie wchłaniał skutecznie pewne energie należące do dzieł autentycznych konfliktów społecznych, nie zaś tylko dziełowiekowie imperializmu. Podobne uwagi można poczynić w stosunku do większości twórców, których nazwiska wymieniałem.

Obok twórczości ludzi, którzy się z komunizmem politycznie sprzymierzali istniała jednak - podkreślał czas przeszły - twórczość literacka, artystyczna, a także intelektualna specyficznie w treści samej komunistyczna, która ostała się w dziejach kultury. Można powiedzieć bez obawy, że im dłużej komunizm u władzy trwał, tym mniej jej było. Prawdziwa twórczość inspirowana ideami komunizmu znikła niemal w Związku Sowieckim w latach trzydziestych, nie tylko, a może nie głównie, w wyniku czystek i mordów, ale nade wszystko w wyniku wzrostu i umacniania



się totalitarnych form władzy, które nie pozostawiały miejsca na osobową ekspresję, zastępując ją reglamentowaną papką agitacyjną i w ten sposób skutecznie wysuszały resztki autentyzmu w ideologii komunistycznej. Z drugiej strony światowej pozostała wprawdzie pewna ilość piśmiennictwa dobrej klasy, jednakże wartościowe dzieła są już, co do inspiracji ideowej, patriotyczne raczej, niż komunistyczne; są to dzieła opisujące okropności wojny ze stanowiska ludzi, którzy mając nóż na gardle, walczyli o swoje życie i swojego narodu, nie zaś o triumf rewolucji. W Polsce i w innych sowieckich protektoratach powojenna twórczość z inspiracji komunistycznej nie przyniosła już wiele rzeczy godnych zapamiętania; socrealizm w sztuce i literaturze był płodem poronionym. Również twórcy po wojnie debiutujący którzy wiarę komunistyczną na serio przyjęli, weszli prawdziwie do piśmiennictwa narodowego wtedy, gdy się jej pozbyli. Jest to, przynajmniej, ocena grubo ciosana i sumaryczna, która nie bierze pod uwagę etapów przejściowych, możliwych wyjątków, dzieł ideologicznie mieszanych; niepodobna wszakże, bym dyskutował tu poszczególne biografie lub dzieła. Jeśli są wypadki komunistycznej twórczości z tego okresu, o których artystyczne wartości wolno rozsądnie się spierać, to pewną jest rzeczą, że rychło powstała sytuacja, kiedy wszystko, co wartościowe w kulturze krajów przez sowiezizm opianych powstawało albo wbrew tej ideologii, albo obok niej, jak gdyby ją pomijając; trzeba jednak zauważyć, że w przypadku ideologii, która ma pretensje wszechobejmujące i wszechwładcze tworzy obok niej, to już tworzyć przeciw. Twórczość, która po prostu ignoruje ideologię, doktrynę i władzę, jest wprawdzie tolerowana - w pewnym stopniu również w Związku Sowieckim, lecz jest to wynik starszego zniechęcenia tej ideologii, nie zaś zamierzony hołd złożony liberalnym wartościom. Wewnętrzna praktyka komunizmu przestała praktycznie istnieć, jest już społecznie zbyteczna. Komunizm nie produkuje więcej własnych krytyków odwołujących się do jego doktrynalnych założeń, a każda refleksja krytyczna natychmiast godzi w zasady, nie zaś w ich domniemane deformacje. W Europie Zachodniej, w krajach komunistycznych i w Ameryce Północnej nie ma już liczących się w kulturze twórców, których inspirowałaby komunistyczna wiara; wysuszenie jest niemal całkowite i na pewno bezpowrotne. W krajach Ameryki Łacińskiej z ich gigantycznymi problemami społecznymi, nędzą, ciemnotą, jaskrawymi nierównościami, komunizm być może przechował coś z dawnej siły ideowej. Realną formą ideologiczną, która w Sowietach przechowuje bodaj żywotność, nie jest komunizm, ale idea imperialna. Innymi słowy, komunizm jako szerególna formacja kulturalna w sensie, o jakim mówię, to znaczy w sensie energii zdolnej do takiego tworzenia, co się w kulturze ostaje, przestał istnieć w świecie cywilizowanym. Jest oczywiście potęgą militarną i polityczną, zdolną do zastraszania i podbojów, a także mobilizowania tych sił w Trzecim Świecie, które liczą na władzę jako kuzyni wielkiego mocarstwa. Nie może jednak działać za pośrednictwem elit kulturotwórczych.

Powiedzieć tyle nie oznacza jeszcze wyjaśnić, dlaczego komunizm powstał i zdołał utrwalić się jako nadzwyczaj silny ośrodek identyfikacji ideowej dla tak wielkiej ilości ludzi, w tym znaczących części środowisk przywódczych życia duchowego. Jest to sprawa osobna, której rozważać tu nie zamierzam. Powtórzę tylko, że tłumaczyć te procesy zastraszaniem i głupotą jest bardzo prostackim załatwieniem sprawy; tyle to pomaga, co wyjaśnić powstanie i sukcesy wczesnego islamu faktem, że Arabowie byli głupi, wobec czego zamiast uwierzyć w Chrystusa uwierzyli w fałszywego proroka Mahometa. Nie sądzę zresztą, by fakt, iż komunizm powstał i rozlał się po świecie, był naprawdę wytłumaczalnym przyczynowo w takim sensie, w jakim wytłumaczalne są powódź i susza. Z perspektywy późniejszej wszystkie wydarzenia historyczne wydają się wyznaczone okolicznościami, włączając nagłe erupcje wielkich ruchów religijnych. Zawsze możemy ex post wynaleźć przyczyny, ale kruchość takich wyjaśnień widoczna jest stąd, że gdyby te wyjaśnienia naprawdę ujawniały wystarczające warunki tych dziejowych mutacji, moglibyśmy także owe mutacje z równym stopniem pewnością przewidywać, czego wszelako nie potrafimy. Komunizm narodził się jako ruch quasi religijny, to znaczy jako ideologiczny wyraz potrzeby ostatecznego zbawienia. Ta potrzeba, wolno sądzić, jest trwałym i nieusuwalnym składnikiem wszystkich cywilizacji, sama jej obecność nie wyjaśnia wszakże, dlaczego w pewnych momentach i w pewnych miejscach dochodzi ona do głosu w postaci intensywnych konwulsji historycznych ogarniających znaczne masy ludzi i prowadzących do nieoczekiwanych a gwałto-

nych przemian, które wywracają na nice zastany porządek. Komunizm jest przypadkiem takiej konwulsji powstałej z rozpaczliwej potrzeby ostatecznego zbawienia, nowego czasu; wyrósłszy z tradycji Oświecenia i w warunkach, kiedy tradycyjne wiary opuściły były, w znacznym stopniu, wykształcone elity, przybrał on postać niekonsekwentną religii świeckiej; psychologiczne mechanizmy jego ekspansji były podobne do tych, którym te tradycyjne wiary zawdzięczały skuteczność w epokach swojej preżności i podobnie działała misjonarska energia jego wojującego ateizmu, ale doktrynalna forma była karykaturalną imitacją religii, jako że komunizm żądał zarazem ślepej wiary oraz uznania, że jest racjonalną interpretacją świata, a nie mógł mieć obojga jednocześnie; mierząc się między tymi niezgodnymi wymogami prowadził do upadku, w zasięgu swoich wpływów, zarówno wiedzę racjonalną, jak religię. Jego bankructwo ideowe jest zarazem porażką tegoż Oświecenia, którego był ostatecznym, najbardziej konsekwentnym, a przez to samoniszczycielskim, wyrazem.

Wszystko to, powtarzam, nie wyjaśnia genyzy komunizmu, a najwyżej pozwala zrozumieć autentyzm, który cechował jego pierwotne odrzędzie, a przez to i możliwość jego krótkotrwałej i już minionej skuteczności jako katalizatora życia kulturalnego. Dlaczego jednak historia wybrała te chwile i te miejsca, by doprowadzić do skutku ów samoniszczycielski potencjał Oświecenia tego nie wiemy. Każdy silny i znaczący w dziejach ruch społeczny jest naprawdę zlepkiem wielu przypadkowych okoliczności, do których należą zarówno warunki ekonomiczne, polityczne i umysłowe danego czasu, jak też charakter jednostek działających i ich twórcza inicjatywa, jak wreszcie ciśnienie osadów tradycji. Nikt nie może się chełpić, że zna metodę za pomocą której mógłby sprowadzić tę wielość przypadków do jednorodnej mierzalnej skali i na jej podstawie podsunąć wyjaśnienia historycznych wydarzeń. Mało jednak można mieć wątpliwości co do tego, że konwulsja zbliża się ku końcowi i że utrata zdolności mobilizowania sił kulturalnie czynnych jest wybitnie znamienym objawem owego schyłku. Komunizm coraz wyraźniej staje się sprawą czystej przemocy, ale nie byłoby prawdą powiedzenie, że nigdy niczym innym nie był. Co do określonych form, w jakich schyłek ów przejawiać się będzie i co do jego czasowej skali, zdani jesteśmy na przepowiednie wróżbitów.

Leszek Kołakowski

/ Referat wygłoszony na Kongresie Kultury Polskiej na Obczyźnie, w Londynie, jesienią 1985r. /

Andrzej Jasny

## ZAPISKI MALARZA

4 stycznia, niedziela

Jest nowa sytuacja.

Jednym z tematów dnia jest Res Publika. Pismo ambitne, skupiające dobrych autorów w okresie paru lat swojego istnienia i w obiegu niezależnym, teraz ma otrzymać stempel cenzury. Przychodzi do mnie któryś z przyjaciół i wyznaje, że zaproponowano mu wywiad, rozmowę na temat malarstwa. W tym piśmie. No cóż. Więc uzupełnia: jest nowa sytuacja. Chwila taka. Trzeba wejść, odpowiedzieć na otwarcie ze strony władzy.

Siedzę cicho.

Dodaje, że zgodę na współpracę z pismem wyrazili Strzelecki, Janion, Przybylski, Bristiger, Sempoliński... elita.

Jezu dobry. Co mu odpowiedzieć. Więc mówię, że co to za otwarcie, że może by trochę z tym wejściem poczekać, że jest w tym jakiś manewr ... /wiem jaki/.

Czy to jest manewr - pokaże przyszłość, mówi mój przyjaciel.

Otóż nie. Czy to jest manewr - pokazała przeszłość.

Sytuacja jest istotnie nowa, ale nie dlatego, że władza otworzyła jakieś możliwości pracy nad niezależnym a oficjalnie wydawanym piśmie, bo to są stare numery. Jest nowa, ponieważ po czterdziestoletnim doświadczaniu systemu na własnej skórze i po pięcioletnim doświadczaniu skuteczności oporu, środowisko intelektualistów jeszcze raz ulega zdżudzeniu, że pierwsze skinięcie władzy jest otwarciem. Tej naiwności nie oczekiwałem, Jest dla mnie niespodzianką, jedyną nowością w obecnej sytuacji.

Mój przyjaciel ma jednak argumenty i mówi dalej: wykorzystaliśmy wszystkie szanse. Po Październiku - eksplozja wydawnicza aż do 68 roku, 12 lat!, najlepsze lata PWNu, PIWu, Czytelnika, wspaniały teatr, nawet opera /Wodiczko/, Warszawska Jesień! /Nie myślę zaprzeczać/. Potem liberalizacja gierkowska, która przyniosła dalsze ożywienie kultury /w dużej mierze jałowe, tak jak jałowe było ożywienie gospodarcze tych lat/. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych - pojawienie się niezależnych, bezdebitowych wydawnictw /m.in.właśnie Res Publica/, które po Sierpniu osiągnęły poważny rozmach. Wszystkie te szanse wykorzystaliśmy, powiada mój przyjaciel.

To są rzeczywiście argumenty, ale nie na korzyść wydawania w obecnej sytuacji Res Publici ze stemplem cenzury.

W przydługiej historii PRL wszystkie kolejne otwarcia władzy były wymuszone robotniczym protestem. To dar robotników dla kultury. Co możemy za to dać im z siebie. Przede wszystkim wdzięczność, lojalność i solidarność. Jako artyści - wdzięczność. Jako obywatele - lojalność i solidarność, a Komitet Obrony Robotników dał nam ważny i - mam nadzieję - niezapomniany przykład postępowania. Naiwność nie jest najlepszym sposobem okazywania wdzięczności.

Czy godzi się porównywać otwarcie Października z obecnym - jest pytaniem retorycznym. Wtedy całe społeczeństwo - prawie - uwierzyło Gomułce. Jaruzelskiemu nie wierzy nikt. O co więc chodzi?

W ostatnim grudniu /12/86/ numerze Kontaktu jest ciekawa dyskusja na temat: Szansa czy zagrożenie. Dotyczy ona w zasadzie aktualnych spraw związkowych, jawności struktur, "marszu na powierzchnię" /właśnie/, Tymczasowej Rady, jednak pewna przynajmniej część spostrzeżeń ma charakter ogólniejszy i dotyczy spraw kultury. Pomian mówi: ...deklaracje wygłaszane po amnestii odznaczały się niepojętym dla mnie optymizmem i zawierały stwierdzenie, którego nie rozumiem: zaistniała sytuacja bez precedensu. Przecież amnestia w tym wymiarze, w jakim została dokonana w bieżącym roku nie była faktem bezprecedensowym, ta sama sytuacja istniała już w 1984 roku! Można sobie zadać pytanie: co się właściwie w Polsce zmieniło, co sprawia, że teraz reakcja jest inna niż była w 1984 roku? Dalej mówi Pomian: można zapytać dlaczego z perspektywy Warszawy obecna sytuacja jest tak różna, odmienna od poprzedniej? Czy sygnalizowana różnica dotyczy sytuacji, czy tylko jej widzenia /podkreślenie moje A.J./ Konkludując: w pełni podzielam zdanie tych, którzy uważają, że sytuacja jest szczególnie krytyczna.

Czy sygnalizowana różnica dotyczy sytuacji, czy tylko jej widzenia...

Sytuacje - przyjaciele - widzicie jako nową, na swój sposób. Sądziacie, że coś uzyskamy, wygramy, że zysk będzie większy niż strata. Jaki to może być zysk. Rozpowszechnianie w większym nakładzie i pod własnym nazwiskiem tekstów, które przecież i tak - przy obecnej dynamice wydawnictw podziemnych - możemy wydawać, choć w nakładzie mniejszym i - chociaż czy konieczne? - pod pseudonimami. Jakże straty - chyba jasne.

Jest w postawie mojego przyjaciela próżność, pycha i łakomstwo. O próżności właśnie wspominałem. Pycha - każe zapomnieć o długu wdzięczności wobec tych, którzy dla nas okrucy wolności zdobywają. Co do łakomstwa - jest ono przywarą u intelektualisty może najbardziej zrozumiałą. Chodzi o pączki, ale i o słodycz względnego bezpieczeństwa w sytuacji szczególnie krytycznej. Odpowiedzialność za napisany tekst rozmywa się pomiędzy autorem, redakcją a cenzurą właśnie. Zgoda na cenzurowaną Republikę jest zatrzymaniem się w procesie wyzwolenia, samorealizacji społeczeństwa duchowo niepodległego, jest utratą szansy, a nie wykorzystaniem jej. Jakże byłoby piękne i ważne, gdyby Henryk Stażewski odmówił przyjęcia nagrody państwowej w lipcu ubiegłego roku, gdyby Res Publica wznowiła swą działalność bez

debitu, wzmacniając swym poziomem siłę oporu społecznego w sprawach, które są dla naszej przyszłości - być może - najważniejsze.

Zespół Res Publicki uważa wymuszenie na naszej władzy pewnych ustępstw - przez sytuację wewnętrzną i międzynarodową, za szansę. Grupa intelektualistów, duchowi spadkobiercy Abramowskiego, Czarnowskiego, wychowankowie Ossowskich, uznała szansę rozszerzenia pola kultury niezależnej - za realną, a przykrość uzyskania pod swoimi nazwiskami stempla cenzora - za przykrość opłacalną. Muszę te rachuby przyjąć do wiadomości, jeżeli nie chcę popaść w sprzeczność między osobistą sympatią i podziwem dla olbrzymiego dorobku tych ludzi - a własną oceną sytuacji. Muszę przyjąć do wiadomości ich dobrą wiarę, ale - jeżeli tak - muszę stwierdzić, że są naiwni. A elicie inteligencji polskiej w roku 1987 naiwność nie przystoi. Wypiera ona zdrowy rozsądek i poczucie rzeczywistości: jak zły pieniążek wypiera dobry, a niby-prawdy wypierają prawdy, które są prawdami tout court.

Wszyscy jesteśmy zmęczeni.

Nie mam natury jastrzębia. Bardzo odpowiada mi ton wypowiedzi Agnieszki Holland w Kulturze Niezależnej /listopad 86/. Mówi ona: ... jak obserwuję z odległości pewną ewolucję ocen w Polsce, ocen tego co jest słuszne, co jest niesłuszne, co jest dobre, a co jest niedobre, to uderza mnie symplifikacja tych ocen: że to się robi takie czarno-białe. I że bardziej ważne jest to, co jest słuszne, niż to, co jest mądre i głębokie, czy oryginalne. I dalej: niedobra jest sytuacja, w której słuszność strony, po której znajduje się twórca, staje się kryterium jego twórczości... I dalej: wolałabym, żeby było więcej tolerancji a mniej normatywności... I dalej, to najważniejsze: trzeba wypracować pewien spójny intelektualnie stosunek do struktur oficjalnych, do instytucji oficjalnych. I należy się tego mniej więcej trzymać, bo inaczej, rzeczywistość, wszyscy /pracujący lub współpracujący z instytucjami oficjalnymi, przyp. A.J./ mają takie poczucie, że nie są w porządku. Jest różnica: pracować w dzienniku telewizyjnym a - wystawić Szekspira w telewizji... Myślę, że nadszedł już czas, kiedy można dokładnie sobie wyklarować, co dla człowieka, który nie zgadza się na tę rzeczywistość, jest możliwe, a co niemożliwe.

Nie mam - podobnie jak Holland - natury jastrzębia. Ta mądra, rozumiejąca wypowiedź zawiera jednak i takie zdanie, które chciałbym przytoczyć: sytuacja filmowców /mówi rozmówca A.Holland/ to jest sytuacja niewątpliwie większego uzależnienia aniżeli w przypadku pisarzy czy plastyków. Pisarze są niewątpliwie w najlepszej sytuacji. Holland: pisarze są w fantastycznej sytuacji. Mają drugi obieg i mają wydawnictwa emigracyjne, w związku z tym mają możliwość druku ... Właśnie.

Rozmowa Floriana Hryniewieckiego z Agnieszką Holland miała miejsce w kwietniu 86r, dosyć dawno. Potem przysły wydarzenia, które stworzyły ową nową sytuację: wpadka RKW w Warszawie, amnestia wrześniowa, manewry polityczne Gorbaczowa, dyplomatyczne posunięcia Jaruzelskiego...

Żyjmy bez złudzeń, bo nas wykończą.

5 stycznia

We wczorajszym odcinku serialu telewizyjnego Alternatywy 4 była taka scenka. Profesor, postać zarysowana /sympatycznie zresztą/ jako knujący opozycjonista, być może doradca, być może ekspert, /gra go Voit/ zostaje przez swych sąsiadów przywołany do telefonu: panie profesorze, telefon do pana, jakaś pilna sprawa. Profesor przerywa pisanie na maszynie /on ciągle pisze/ idzie do owych sąsiadów, podejmuje odłożoną słuchawkę, przez chwilę słucha uważnie, potem mówi: Adasiu, nie jakąś się, mów spokojnie o co chodzi. Znow słucha, i po chwili: to niemożliwe, to prowokacja... Puszczanie oka, jak kurwa do kurwy.

Czytam Socrealizm Wojciecha Włodarczyka. W podsumowaniu jest zdanie - klucz do

całej książki: socrealizm i awangardę dzielił gust. To zdanie ma szansę długiego życia, brzmi jak aforyzm: jest krótkie /więc łatwe do zapamiętania/, efektowne, a i prawdziwe, częściowo. Termin awangarda - używany w książce - dotyczy zjawisk historycznych, zamkniętych ramami czasowymi 1915 - 1955, i pomija siłą faktu wszystko, co nazywamy awangardą po tym okresie. Wywód autora oparty na tym właśnie rozumieniu terminu jest logiczny kiedy dotyczy profetyczno-społecznych postaw takich artystów jak Rodczenko, El Lissicki, oczywiście Tatlin. Utopijność ich programów, rozumienie sztuki jako projekcji tego co ma być, istotnie ma tak wiele wspólnego z radzieckim, a i polskim, tak bardzo niespełnionym socrealizmem, że konkluzja, iż dzielił je tylko gust - wydaje się zasadna. Ale - w zakreślonych przez Włodarczyka ramach czasowych - mamy również Malewicz, Mondriana, Duchampa. Co z nimi?

Brak odpowiedzi jest bolesną luką książki.

Często myślę o zmarłej niedawno Basi Jonscher. Miała piękny pogrzeb, w Laskach. Tam właśnie chciała być pochowana, u Sióstr. Zawsze bowiem twierdziła, że prawdziwym patronem artystów jest święty Franciszek. Nie Fra Angelico, nie brat Albert ale właśnie święty Franciszek.

Z paru powodów. Franciszkańska cnota ubóstwa jest związana z zawodem malarza w sposób konieczny. Artysta, który chce być bogaty, który nie nosi w sobie owego przygotowania czy upodobania do ubóstwa, z góry przekreśla te rejony swojego talentu, które decydują o jego rozwoju. Chodzi o konieczną bezinteresowność. Basia - lubiąc, owszem pieniądze, chociaż nigdy nie miała ich w nadmiarze - rozumiała to jak mało kto z naszych przyjaciół. Malując - malowała, nie kalkulując strategii swojej kariery, ryzykując, z potrzeby serca. To po pierwsze. Po drugie: miłość do przyrody. Franciszkańska miłość jest artyście konieczna, więcej, konieczna jest zrozumienie świata poprzez miłość. Miłość - sądziła Basia, a ja z nią się zgadzam - słońce porusza i gwiazdy. /A to właśnie jest naszym głównym celem, twierdziła Basia, a ja się z nią zgadzam/. Kochała przyrodę. To też jest miłość, a może to właśnie jest miłość...

Po trzecie... święty Franciszek był poetą, wspaniałym.

Rozmawiałem z nią wiele razy na temat związków poezji z malarstwem. Bez poezji - twierdziła - obraz jest martwy. No tak, mówięm na to. Jasne, Basiu. Poezja musi być wszędzie, gdzie jesteśmy. Ale co z Cezannem, z Piero della Francesca?

Z tymi, którzy opisywali prawa rządzące światem widzialnym? To byli poeci, idioto. A Vermeer? Poeta, durniu jeden.

Przekonała mnie.

Łobaczewski był poetą, Einstein był poetą, Poincare był poetą. Tak, Basiu.

Bo poezja - to wyrwanie się z kretyńskich kryteriów fachowości, tak samo w matematyce, fizyce, malarstwie, jak i poezji samej. Prawdziwa robota należy do dyletantów.

Fachowość to posługiwanie się formą, warsztatem. Dyletantyzm, to postawa, która pozwala oderwać się od ustalonych kryteriów, spytając na rzecz od nowa i stworzyć kryteria własne, a więc formę i warsztat nowe ...

FRANÇOIS FERRER

## POLSKA, HISTORIA ZATRZYMANA

Artykuł ten, który ukazał się w miesięczniku katolickim "Esprit" w pięćdziesięciu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce napisany został przez młodego, lub młodego duchem, baczego i wrażliwego obserwatora Polski. Celność jego uwag i wniosków wydała się nam godna uwagi, nawet jeżeli odczytanie przez niego niektórych zjawisk i wypowiedzi literackich i prasowych różni się z naszym ich rozumieniem i być może, z intencjami autorów. François Ferrer pisał swój szkic o "Polsce, historii zatrzymanej" dla czytelnika francuskiego, i pod

jego adresem formułuje szereg uwag.

Już pięć lat. Pięć lat od chwili, gdy generał Jaruzelski w imieniu sowieckiego imperium wprowadził w Polsce stan wojenny. Pięć lat od chwili, gdy polskie wolne związki zawodowe stały się napowrót nielegalne. Jak ten czas płynię! Z pewnością płynię dla nas, którzy znajdujemy się po tej dobrej stronie krat.

Niedawno zapropomowałem artykuł o Polsce pewnemu wydawcy z prowincji. "Ten tekst jest przestarzały, pan pisze o Solidarności...". Gdybym był napisał o Komunie Pryskiej - może by mi się rzucił na szyję. Ale kto wie jak te pięć lat upłynęło Polakom, za którymi klapka zapadła? Bo tam też istnieje czas, którego nie znamy, lub o którym zapominamy. Inny czas. Trzeby pojechać do Azji, by poczuć jak płynię majestatycznie inny czas, równoległy do szybkiego czasu Zachodu. Czas w Polsce jest największym rarytasem. Podobnie jak własność prywatna i bez wątpienia z tego samego powodu - zostają skonfiskowane.

Polska lub czas zatrzymany, historia zafałszowana. Rocznicze, kongresy partii komunistycznej, plenum komitetu centralnego rysują się w świadomości jako coś nieuchronnego i już niezmownie opatrzonego. Nieprzewidywalne jest zapisane w czasie z góry - wraz z planami pięcioletnimi regularnie po dwóch latach ponoszącymi klęskę, którą po roku korygowania planu usiłuje się usuwać przez dwa pozostałe. Języki słowiańskie nie bez powodu rozróżniają czas dokonany i niedokonany, skoro nawet przywódcy nie wiedzą, czy socjalizm jest już zbudowany, czy ma być zbudowany, czy jest w trakcie budowania.

Oficjalnym początkiem wszystkiego jest druga wojna światowa, ponieważ z niej wyłonił się reżim. Ale nawet ten początek ginie we mgle, skoro nie wiadomo dokładnie czy ta wojna zaczęła się tak, jak dla wszystkich w 1939 czy w 1941, jak dla Rosjan. Ten czas początkowy ma luki: dwa lata no man's time. A więc po wojnie historyczny zegar wasali ZSRR został przestawiony na zero. Błyskawiczne zwycięstwo czasu kołowego nad czasem linearnym. I od tego czasu reżim wraz z tą atrapą wieczności, którą nieustannie udoskonalą i lata proponując swym obywatelom coś, co przypomina "wegetatywne trwanie właściwe dla czasów prehistorycznych" o którym pisze Jan Patočka. Kolejne polskie rewolwy /1956, 1968, 1970, 1980/ starały się wprowadzić na nowo ideę, chociaż ideę, że historia idzie naprzód. Ale za każdym razem reżim wykorzystywał okazję by podkreślić i wzmocnić stopień integracji Polski w sowieckie imperium. "Jak to się dzieje - pytał Wiesław Dymny - że psy szczekają, a nasza karawana stoi w miejscu?". Bo na powierzchni życia codziennego reżim zachowuje historię jako figurę stylistyczną.

Na początku była wojna. Ustanawiając stan wojenny w grudniu 1981 Jaruzelski znajdował się na znanym sobie gruncie. Ale na początku są także kłamstwa, przemilczenia i fałszerstwa. Polskie podręczniki szkolne mówią o wydarzeniach 1939 r. tak, by pakt niemiecko-sowiecki uzasadnić i przedstawić jako ostatnią deskę ratunku. W najbardziej szczegółowym podręczniku, jaki miałem okazję przeglądać sekretna klauzula paktu mówiąca o rozbiore Polski nie jest nawet wzmiankowana. Postawa Stalina opisana jest jako czyste defensywne. Pakt o wzajemnej pomocy między Polską a Anglią pojawia się jako szczęśliwa konsekwencja paktu niemiecko-sowieckiego. I na tym kończy się opis wojennych wydarzeń. Nie ma mowy o kolejnych najazdach jakich Polska doznała w 1939 ze strony Niemiec i ze strony ZSRR. Otwierając "Ilustrowaną historię Polski" wydaną w kilku językach na użytek cudzoziemców można tam przeczytać, że Niemcy najeżdżały Polskę pierwszego września, a fakt, że Francja i Anglia wypowiedziały Niemcom wojnę trzeciego września nie oznaczał, że przyniosły one Polsce jakakolwiek pomoc w kampanii wrześniowej. Na próżno szuka się choć najmniejszej wzmianki o wkroczeniu wojsk sowieckich do Polski. "Historia drugiej wojny światowej" wydana w 12 tomach w ZSRR i wydrukowana w 64 tysiącach egzemplarzy przez Ministerstwo Obrony Jaruzelskiego wycłobrzyłm siły niemieckie obecne w Polsce w 1939 r. i pomniejsza straty, jakie zadała im armia polska. To samo dotyczy paktu niemiecko-sowieckiego, masakry w Katyniu w 1940 roku dokonanej przez Rosjan na przeszło 10 tysiącach jeńców, oficerów polskich: nic nie powinno być ujawnione ni wyznane, co mogłoby prowadzić do wniosku, że i nasi i sowiecy komuniści brali udział w tej grze. Generał de Gaulle opowiada, że w 1944 r. powiedział Wyszyńskiemu, przedstawicielowi Stalina w Londynie: "Naszym błędem było nie

zawarcie z wami przymierza przeciw Hitlerowi w 1939 r. Ale jakiż był wasz błąd, żeście się z nimi dogadali i pozwolili im nas rozgnieść". Wyszyński zeszytywał i zbłądł. Gestem ręki zdawał się chcieć odsunąć jakąś tajemniczą groźbę: "Nie, nie - wymamrotał - Nigdy, nigdy nie należy tak mówić".

Od grudnia 1981 r. zakazane i niebezpieczne jest kładzenie kwiatów na niewielkiej fontannie na krakowskim Rynku, gdzie wiosną 1980 Walentyn Badyłak zadał sobie śmierć przez podpalenie zostawiając obok siebie napis szybko zabrany przez agentów w cywilu, przypominający przechodniom o katyńskiej masakrze. Władze polskie sugerowały, że Badyłak był wariatem. Nawet przedstawiciele opozycji ocenili to samobójstwo jako niestosowne - może dlatego, że wniosło trochę apokalipsy do pracowicie przez nich rekonstruowanego czasu linearnego. Historia współczesnej Polski to pole bitwy, nieporozumień, odwróconych ciosów, manipulacji.

Największym z tych szalbierstw był i pozostaje "Popiół i diament" Jerzego Andrzejewskiego opublikowany w Warszawie w 1948r. i sfilmowany przez Wałęę i Andrzejewskiego w roku 1958. Akcja filmu toczy się na wschodzie Polski w momencie kapitulacji Niemiec, gdy powstaje ustanowiony przez Rosjan komitet lubelski. Bohaterem powieści jest Szczuka, sekretarz wojewódzki partii komunistycznej. Jego idee są proste: "Wojna dobiega końca, lecz nasza walka dopiero się zaczyna... Nasza partia nie ma w kraju silnego oparcia... Jedni nienawidzą nas otwarcie, inni skrycie a jeszcze inni; najliczniejsi, po prostu nie mają do nas zaufania, nie znają nas, nie wiedzą o co walczyliśmy, ani dlaczego rewolucja w naszym kraju powinna toczyć się tą, a nie inną drogą. Ale... słuszność jest po naszej stronie." Wszystko służy temu, zarówno w powieści jak w filmie by dać do zrozumienia, że między faszyzmem a komunizmem nie ma innego wyjścia. Jedynym, który stawia opór, choć opór czysto werbalny, jest stary socjalista Kalicki. Szkoda, że ta postać jest nieobecna w filmie /jeszcze bardziej szkodliwym niż powieść/, gdyż wypowiedane przez nią słowa wzbudziłyby entuzjazm w ciemnych salach kinowych: Mówi do Szczuki: "Pan się okłamuje, imperializm rosyjski się nie zmienił: za kilka lat nie będzie już Polski" A narrator konkluduje: "Szczuka: zrozumiał... Świat Kalickiego należy do bezpowrotnie minionej przeszłości... Czy można mu wytłumaczyć, że /ZSRR/ walczył o cel bez porównania ważniejszy, niż linia granic? Czy mówić mu o tragicznym losie jaki spotkałby Polskę, gdyby żołnierz radziecki nie przyniósł jej wolności?" Cała ta teza, która ma przekonać uczciwych ludzi do uczestniczenia w systemie, aby awanturnicy i intryganci mieli mniej szans do zajmowania w nim najlepszych miejsc - zapowiada prawie słowo po słowie, już w 1948 roku, dzisiejszą propagandę Jaruzelskiego. W swym artykule opublikowanym po polsku w Paryżu Sławomir Mrozek opowiada, że na końcu książki Maciek, młody bojownik antykomunistyczny ucieka. Strzela do niego żołnierz. Maciek umrze. Żołnierz pochyla się nad nim "Głupi! - wykrzykuje z żalem - głupi, czemuś uciekał?". Co oznacza: dlaczego uciekałeś przed Dobrem i Prawdą niesioną przez nowy ład.

Ale, mówi Mrozek, ten ład trwa po dziś dzień i ten sam żołnierz dnia 13 grudnia 1981 gonił cywilów. "Popiół i diament II" powinien kończyć się tak: "Zomowiec goni człowieka. Łapie go i wali pałką. Gdy człowiek przestaje się ruszać - Zomowiec pochyla się nad nim: "Głupi! - wykrzykuje z żalem, głupi, czemuś uciekał!" Lecz nie - kończy Mrozek. Tym razem to już nie przechodzi. Dlaczego? skoro "scena, sytuacja i okoliczności są takie same?" Dlatego, że ta uszmińkowana legenda, tak długo przyjmowana na wiare, legenda "Popiołu i diamentu" /nie ma niczego między faszyzmem i komunizmem/ rozpadła się. Ale we Francji wciąż nakłada się szminkę: W "Scenach strajkowych w Polsce" /La Decouverte, 1982/ Jean-Yves Potel tak pozwala sobie nawzajem odległe źródła Solidarności: "Wychodząc z wojny cała Polska, między sierpniem 1944 a marcem 1945 włączyła się w spontaniczny ruch uwłaszczania fabryk przez robotników".

Polska historia uniemożliwiona. I właśnie historia, żywiąc się, rzecz można, swą własną niemożliwością jest w Polsce wszechobecna. "Traktat poetycki" Miłosza kończy się słowem: historia. Wszystkie ważne dzieła: Grotowskiego, Kantora, Mrożka Kuśniewicza mają w sobie ślad historii. Kuśniewicz mówiąc aluzyjnie o sobie samym i swych stosunkach z władzą ustanowioną przez Rosjan - wspomina francuskich pisarzy z okresu Vichy: Anatola de Monzie, Maurice Martina du Gard, Emmanuela Berla - co stanowi prawie wyznanie, że Polska jest krajem okupowanym.

Jedną czwartą założycieli KOR-u to historycy. Wśród nich - Adam Michnik. Doradca Wałęsy Geremek, Modzelewski - przez pewien czas rzecznik Solidarności, są historykami średniowiecza. Politolog Marcin Król napisał pracę o myśli politycznej

Jakobinów.

A we Francji - DUBY, Le Goff, Leroy-Ladurie są szczególnie wrażliwi na to, co dzieje się w Polsce. Dlaczego tytuł historyków wieków średnich znajduje się na przedzie sceny epoki Solidarności? Może dlatego, że Solidarność domaga się umoralnienia życia społecznego bliskiego temu, które Leroy-Ladurie dostrzegła w średniowieczu, kiedy to "gospodarka nie była niezależna od społeczeństwa".

Między sierpniem 1980 a grudniem 1981 Polacy nie przestawali spisywać i uzupełniać historię. Była to sprawa istnienia ich jako narodu. Większość artykułów o historii Polski dotyczyło, obok okresu wojennego i bezpośrednio powojennego, albo Konstytucji 3 maja 1791 albo II Rzeczypospolitej /1918-1939/ - to znaczy tych dwóch momentów, gdy niepodległość - w obu wypadkach zagrożona przez Rosjan - w pryncypalach demokracji szukała sposobu na skonsolidowanie się. Polska myśl polityczna oparta na pamięci historycznej określała się jako myśl o niepodległości i o państwie. Po sierpniu 1980 Polacy mieli zaledwie 16 miesięcy, by walczyć z otwartą przybitką i mówić głośno to, co mieli do powiedzenia. Konieczność pośpiechu wokół spraw najważniejszych nie przeszkodziła im zajmować się historią i religią rosyjską, ukraińską i żydowską w ZSRR, przesładowaniami kościoła unickiego od imperium Katarzyny II po dziś dzień, odnową wiary prawosławnej w Rosji. Oczywiście wiele gazetek dopominało się ujawnienia prawdy o zbrodni katyńskiej. Solidarność prowadziła szeroką kampanię o zrewidowanie podręczników historii. Biuletyn Solidarności z Lublina z 15 czerwca 1981 przypominał, że komisja polsko-zachodnio-niemiecka pracuje nad wprowadzeniem do niemieckich podręczników "obiektywnej prawdy o historii Polski" i zaproponował utworzenie podobnej komisji polsko-radzieckiej, "aby młodzieży w Polsce i w ZSRR w tym samym stopniu co w kapitalistycznych Niemczech zachodnich poznali prawdę".

Już pięć lat. W marcu 1981r. na ulicy św. Anny w Krakowie ustawiła się kolejka przed galerią, w której odbywała się wystawa z dzieł Polski od 1956 do 1981, dłuższa niż przed sklepem spożywczym. Napis głosił: "Historia wraca do nas, my wracamy do historii". Lecz właśnie Jaruzelski wszedł do rządzącej ekipy. Historia Polski, jak miraż, wkrótce już miała rozwiać się na nowo. Jek wyciszyć historię?

Nie było w 1981 roku bezpośredniej interwencji sowieckiej, lecz komunikacji wprowadzając stan wojenny w pewnym sensie powrócili do punktu wyjścia, do tego momentu, w którym "Popiół i diament" się pomylił: uznali, że reżim jeszcze nie wszedł z wojny i że linia frontu, by podjąć metaforę Jana Patocki, w dalszym ciągu oddziela ludność od widocznych i niewidocznych przedstawicieli systemu. Oficjalny socjolog Władysław Markiewicz stwierdził kiedyś: wielu Niemców myli się twierdząc, że rachunki są wyrównane, bo choć oni przesładowali nas w czasie wojny, to my ich - potem. "Oni nie mają prawa skarżyć się...Nie wolno mylić kęta z ofiarą".

W tym samym tonie i także przywołując wojnę, która nie kończy się nigdy Borys Aristow, sowiecki ambasador w Polsce w listopadzie 81 złożył prasie polskiej groźną deklarację: "Choć zasada umacniania przyjaźni i współpracy z ZSRR jest wpisana do konstytucji polskiej, władze polskie nie zrobiły niczego, by stanowiąc położyły kres kampanii antyradzieckiej... Ze względu na swą bezinteresowną pomoc w przeszłości i obecnie ZSRR ma pełne prawo oczekiwać położenia kresu tej sytuacji". Skarga ambasadora została wysłuchana a Polska znów pogrążona w tej wojnie, której trwanie stanowi niewyczerpalny argument reżimowi.

"Zabierając ze swej strony głos - opowiada de Gaulle w swych "Dziennikach Wojennych" - marszałek Stalin zapalił się. Słuchając go, gromiącego, kaśliwego, wielomównego, czuło się, że sprawa polska była głównym przedmiotem jego pasji i ośrodkiem jego polityki. Stwierdził, że Rosja dokonała "Wielkiego zakrętu" w stosunku do tego narodu, który był jej odwiecznym wrogiem, a w którym pragnęłaby teraz widzieć przyjaciela. Ale pod pewnymi warunkami. "Polska - powiedział - zawsze służyła Niemcom za korytarz do atakowania Rosji. Ten korytarz musi być zamknięty i to zamknięty przez samą Polskę".

Na ten głos, głos odwiecznej Rosji, który nigdy nie zamilkł nakłada się inny zagłuszający go często: ten, który zapewnia, że Polacy wcześniej czy później połączą się ze swymi braćmi, z równymi sobie, w szeroką całość zdominowaną, to oczywiście, przez Rosjan. Głos Rosji, głos sowietyzacji. Co dziś Kreml szukaje dla Polski? Co oznacza tak częste od 1981 r. odwoływanie się do układów jałtańskich? Prawie całkowita rehabilitacja Gomułki, który nigdy nie zrobił niczego innego,



tylko wzmacniał związki z ZSRR? Pisarz Artur Sandauer chcąc uzasadnić stan wojenny powiedział swoim rodakom: "Pragnąłbym by nasze społeczeństwo zaczęło liczyć się z rzeczywistością. Jeżeli jej nie uzna - obawiam się, że może przestać istnieć w ogóle". Ta śmiertelna groźba nie jest tylko rzucaniem słów na wiatr. Ale istnieje inne śmiertelne zagrożenie, zagrożenie śmiercią łagodniejszą. Zostało ono ostrożnie i nie wprost sformułowane przez Adama Krzemińskiego w jednym z artykułów w "Polityce" z 1978 r. zatytułowanym "Patrioryzm otwarty". Myśl artykułu jest taka, że od XX zjazdu komunistycznej partii ZSRR nie chodzi już o "zachowanie swej tożsamości w obłożonej twierdzy", lecz o "wspólny rozwój z zaprzyjaźnionymi krajami". Przyszedł moment skorygowania tradycyjnego, polskiego patriotyzmu, ku większemu otwarciu, wykazaniu, że nie jest lekarstwem na wszystko. "To nie on uleczy narodowe plagi, bierność, niemoralność i alkoholizm". Krzemiński wskazuje potrzebę - jak dziś czyni Jaruzelski - większej integracji jednostki z systemem, a na zewnątrz - "żywszej wymiany z sąsiednimi narodami: Czechami, Słowakami, Niemcami, Ukraincami, Białorusinami, Litwinami, Rosjanami... bez obawy o utratę swej tożsamości". Pod jego piórem rysuje się wielka całość, w której granice między zachodnimi republikami sowieckimi i trzema krajami silnie uprzemysłowanymi w północnej części Europy Wschodniej będą się zacierać. Zmierzamy wprost ku "Związkowi socjalistycznych republik Europy" i ta ewolucja idzie w parze z modyfikacją pojęcia suwerenności w całym świecie: "Nawet małym krajom zapewnić można tożsamość, bezpieczeństwo i rozwój", wystarczy by były otwarte na wpływy krajów wielkich. Takie opinie są bardzo niepokojące dla tych, którzy nie chcą, by Polska roztopiła się w wielkiej, ponadnarodowej całości od Moskwy do Berlina, od Warszawy do Pragi. Związek socjalistycznych republik Europy Wschodniej nie jest sprawą na jutro. Ale powiedzmy sobie wyraźnie, że Jaruzelski jest dziś po to, by korytarz między Niemcami a Rosją trzymać zamkniętym i posuwać naprzód proces integracji z ZSRR i podania Rosji. Polacy stawiają dziś zażarty opór dwóm śmiertelnym niebezpieczeństwom wiecznej Rosji i powolnej sowietyzacji. Władzą o tym instynktownie, a także nauczani swym historycznym doświadczeniem, że ten przeciwnik, tak mało widoczny, jak żołnierz w okopach naprzeciwko - to przede wszystkim Rosjanin. Niestety "Rosjanin", to dla wielu ludzi z Zachodu słowo nie do wymówienia. Mówi się wstydliwie o "założności od zagranicy", o socjalizmie biurokratycznym, władzy komunistycznej, systemie totalitarnym. Coraz rzadziej mówi się o Rosjanach. Także na froncie polskim nauczono się pomijania imion. Gdy w końcu pojawiają się - jak w okresie 1980 - 1981, ludzie odpowiedzialni boją się obudzenia bestii, która nie śpi, ludzie cnotliwi ubolewają nad ekscesami języka i potępiają to, co określają jako falę nacjonalizmu i szowinizmu. "Nacjonalizm" to jest właśnie to słowo, które stało się pejoratywne i którego używa Alain de Touraine dla wyrażenia "wrogości wobec Rosji i ZSRR zawsze w Polsce obecnej".

Czy bronić się to znaczy dawać świadectwo nacjonalizmowi? To wypaczenie sensu i te przemilczenia sprawiają, że polityka widziana z Polski zaczęła przypominać partię brydża rozgrywaną z nieobecnym. Ten nieobecny to Rosja. Niektóre z jego kart zawierających groźby lub przynęty są dobrze widoczne. Inne są ukryte. Partnerzy niewidocznego gracza nie znają ich czasem lepiej, niż ich przeciwnicy. Ale to niewidoczny dyktuje reguły gry. Śmiertelna symbolika. Najpierw zbrodnia katechista, której nazwa stanowi tabu. W ciągu lat groźba śmierci /interwencji/ umiejętnie sączona: jeśli nie będziecie grzeczni, jeśli nie będziecie się dobrze sprawować... Śmierć kraży. Żołnierze rosyjscy z oddziałów stycjonujących w Polsce nie mają prawa zwracać się do mieszkańców. Parę słów po rosyjsku wypowiedzianych przez cudzoziemca do przechodnia na ulicy - i ten sztywnieje jak na widok zjawy. Jedyni Rosjanie widoczni, których można odwiedzać - to umarli: pomnik sowieckiego żołnierza, groby sowieckich żołnierzy. Dlatego właśnie, gdy naród chce przetrwać te gre znaczone kartami - zabiera się za pomniki i groby. Wiele z tych profanacji było zorganizowanych, spowodowanych, ale nie odebrało to im wiarygodności: dotknąć śmierć to znaczy dotknąć okupanta w najczulsze miejsce. Ten, który eksponuje śmierć na scenie /jak Kantor w "Umarłej klasie"/ czy tego chce czy nie - dotyka sedna systemu, publicznie popełnia polityczną nieprzychylność.

Już w XIX wieku walka o wolność w teatrze polskim, od "Dziadów" Mickiewicza po "Wesele" Wyspiańskiego sięgała po zjawę, widmo, wyobrażenie śmierci. Sam zamiar przekształcenia ludzkiej natury, który według Hannah Arendt cechuje system totalitarny jest flirtem ze śmiercią: "Manipulacje tego systemu wyrażają w równym stop-

pięciu przekonanie o własnej zbedności jak i o zbedności innych. Totalitarni zabójcy są o tyle bardziej niebezpieczni, że drwią sobie z tego, czy sami są żywi czy martwi". W końcu - mówił Stalin do de Gaulle'a - wygrywa zawsze śmierć".

Po rozruchach lat 1970-71 na spotkaniu z Jaruzelskim robotnicy stoczni szczecińskiej wyrażali zdumienie jego biernością wobec armii, która strzelała. Jaruzelski odpowiedział: "Na naszych oczach palono domy...sklepy...Były rabunki! Powinniście rozumieć, że w takiej sytuacji, jak to się mówi, to pan Bóg kule nosi!". Ten ateista mówiący o Bogu, aby nauczać katolików /dreszcze chodzą po krzyżu/ pozwala nam dotknąć palcem tę makabryczną dwuznaczność systemu, który rządzi w Polsce.

Tu w istocie wszystko jest sfabrykowane, łącznie z imieniem przeciwnika "Związek Radziecki" wziętym z martwej ideologii, aby zamaskować to, co Polacy znają zbyt dobrze: władzę rosyjską. Polska w której czas zamiera coraz bardziej ogląda nagle od 1981 r. jak odżywa ruch Rokossowskiego, rosyjskiego Ministra Obrony polskiej z epoki stalinizmu. Jaruzelski jest Rokossowskim dnia dzisiejszego, bardziej od tamtego widocznym. I dlatego nigdy nie zyska tej popularności, którą obdarzono na pewien czas Gomułkę i nie wzbudzi tej względnej sympatii, jaką cieszył się ten dobroduszny, frankofilski robotnik Gierk.

Ale zamiast grzebać się w dwuznaczności tej postaci, która jest Polakiem tylko do tego, by otrzymywać pomoc z Zachodu - spróbujmy wyjąć karty na stół: rozwiązanie kwestii polskiej znajduje się w Moskwie, a Moskwa jest w końcu rosyjska, nie sowiecka. Postarajmy się rozdzielić to co rosyjskie od tego, co sowieckie, aby wrzecież zobaczyć jasnie, aby rozgnać te kleszcze. Nauczmy się mówić kategoriami narodów, zamiast lokować nadzieje wciąż w tych samych niepewnych atutach jak modernizacja techniczna, która równie dobrze może wzmocnić sowiectyzm jak go osłabić. Rosyjski zryw przeciw zalewającemu Rosję sowiectyzmowi ma, zdaje się, więcej niż modernizacja szans na przyspieszenie upadku socjalizmu w Europie wschodniej. Dla nas także Rosjanin będzie zawsze lepszym rozmówcą niż Sowiet.

Pewien przenikliwy Polak, wielbiciel Tołstoja i Bunina mówił mi w Warszawie we wrześniu 1981 r.: "Proszę nie ufać tym Mongołom, którzy wyciągają prawa ręce po to, by lewą wbić nóż w plecy". Ten człowiek dobrze wiedział, że operuje tym samym stereotypem, przeciwko któremu protestował Dostojewski w "Dzienniku pisarza" "Poskrobcie Rosjanina, - mówią Europejczycy - a odkryjecie Tatarą. Stałiśmy się dla nich przyszłościem...". Ale jeśli w 1981 r. Rosjanie popchnęli Jaruzelskiego do przygotowania stanu wojennego udając, że negocjują z Solidarnością - to czyja w tym wina, że znów upodobnili się do odwiecznego stereotypu?

Antyrosyjskie uczucia Polaków żywią się ich wrogością do systemu - i vice versa. Lecz antyrosyjskość i antysowieckość nie są synonimami. Gdzie kończy się Rosjanin, gdzie zaczyna się Sowiet? Oto diabelska zagadka, którą trzeba rozwikłać. Jedynym sposobem na to jest nazwać Rosjanina po imieniu i odwracając to przyszłowie powiedzieć: "Poskrobcie Sowietą, by odnaleźć Rosjanina". Nazwani po imieniu Rosjanie przestaną może być tymi demonami, którymi robi ich sowiectyzm.

Socjalizm o ludzkiej twarzy? Wprost przeciwnie. Socjalizm zakrywa ludzką twarz, przede wszystkim twarz Rosjanina, którą Polacy muszą odnaleźć, aby przestać w niej widzieć przede wszystkim wroga. Taki jest historyczny sens ich walki i Zachód wiele by skorzystał modyfikując zgodnie z nim swą wizję i swój język.

Wolność, jak na razie, nie jest blisko. Ale liczy się to, by historia nie była niema, by przemówiła, by można było wyłożyć na stół ukryte karty.

## Refleksje o kulturze PRL-u

Pierwsze formy buntu kultury mieszczańskiej się w określeniu "październikowa" inspirowały się filozofią egzystencji ludzkiej oraz estetyką ekspresjonizmu. Determinizmowi historycznego materializmu przeciwstawiano teraz humanizm młodego Marksa, egzystencjalistyczne zainteresowanie jednostką ludzką, światem osobistych wyborów etycznych, przeżyć emocjonalnych i ekspresji.

Szczególna popularnością cieszyła się myśl Alberta Camusa, a zwłaszcza jego koncepcja zaangażowania jako indywidualnej odpowiedzialności za losy świata. Tekst tego pisarza "Artysta i współczesność" drukowany w 4-tym numerze "Twórczości" 1957 roku mógłby występować jako credo inteligencji skupionej wokół pisma "Po prostu" czy artystów "Arsenału": "...Dziś każdy artysta zostaje zwerbowany i przykuty do galeryj epoki; musi się z tym pogodzić nawet wtedy, gdy uważa, że galeria cuchnie śledziami i w dodatku kurs jest fałszywy. Jesteśmy na pełnym morzu i artysta - jak wszyscy - musi wiosłować, jeśli zdoła nie ulec zagładzie ale istnieć i tworzyć... Zapewne na arenie cyrku, jakim jest historia, występował zawsze i męczennik i łew. Pierwszy z nich żywił się nadziejami na wieczność, drugi - krwawym pokarmem historii. Lecz artysta do tej pory był tylko na stopniach amfiteatru. Spiewał sobie a muzom albo w najlepszym wypadku dodawał odwagi męczennikowi i odwracał na chwilę uwagę lwa od przedmiotu jego apetytów. Dziś - przeciwnie - artysta znajduje się na samej arenie." Refleksja nad pojęciem zaangażowania, zwłaszcza - zrealizowanego spotkała się z podwójnym arakiem: z całą oczywistością nie mogła podobać się władzy, która stopniowo ale zdecydowanie likwidowała wszelkie zrzeszenia i placówki, w których ten problem poddawano dyskusji a zwłaszcza wypróbowywała go w praktyce; z drugiej strony budziła żywą niechęć u liberatów, zwolenników "odwilży" o orientacji "estetycznej", bowiem przypominało im choćby tylko zbyt bliskim związkiem z polityką ten etap najbliższej przeszłości w którym częstokroć czynnie uczestniczyli, a o którym ciężko zapomnieć. Te konflikty oraz dalszy rozwój sytuacji w kulturze były typowe dla warunków zniewolenia pod zmienną presją nacisków politycznych. W chwili "odwilży" na plan pierwszy musiały wyjść te siły kulturowe, które były odsunięte na etapie ubiegłym. W wyniku tej charakterystycznej automatyki wydarzeń, w kulturze odwilżowej i podwilżowej dominował nurt myślowy chętnie nazywany uniwersalistycznym. Nastawiony był na odrodzenie zerwanego kontaktu z intelektualnymi i artystycznymi wartościami kultury Zachodniej; uznano je obecnie za jedynie postępowe. Do tego nurtu przynależała się obecnie również Awangarda, szybko rezygnująca ze swoich socjalistycznych haseł; ponieważ jednak środowiska awangardowe na Zachodzie były wciąż głównie związane z kulturalną lewicą a nawet - lewactwem, nawiązująca do nich Awangarda PRL-u zaczęła mieć kłopoty z przemilczaniem tych - niewygodnych teraz - światopoglądowych źródeł swojej estetyki; na wszelki wypadek ograniczano się tylko do rozważań czysto estetycznych.

W sumie hasła "odwilży" dałyby się ogólnikowo sformułować jako dążenie do integracji z kulturą Zachodu, bliższą tradycjom kultury polskiej aniżeli - Wschodnia; jako nowe spojrzenie na kategorie piękna i formy w sztuce oraz odrzucenie w niej dawnego prymatu treści a właściwie tematu bądź programu. W rzeczy samej hasła te kryły za sobą określoną ideologię, która - funkcjonując konsekwentnie co najmniej przez dziesięć lat - okazała dla rozwoju polskiej kultury swoją płodność. Jednakże już w połowie lat sześćdziesiątych zarysowują się wyraźne objawy zastojów i degeneracji w estetycznej ideologii "odwilży". Utworzona elita kulturalna i artystyczna - w obawie przed utratą wywalczoną półwolności /nawiasem mówiąc, malejącej niepostrzeżenie z biegiem lat/, zbyt kurczo-

+/ Albert Camus, "Artysta i współczesność", Twórczość nr 4/1957, s.103

wo otrzymała się raz przyjętych konwencji myślenia, twórczości i działania. Niepisana umowa ze zliberalizowaną ekipą władzy dawała perspektywę całkiem wygodnego funkcjonowania w sytuacji pozornej wolności: pluralizm kierunków artystycznych, możliwość wielu inicjatyw kulturalnych, dość swobodny kontakt ze światem opięcany przez związki twórcze i instytucje państwowe, nagrody i stypendia... W tej "niepisanej umowie" było tylko kilka zastrzeżeń stałych i zmiennych. Stała, którym podporządkowywano się przez lata: dopuszczamy do pluralizmu poglądów tylko pod warunkiem ich trwałej równowagi w dyskusjach i publikacjach; każdy bowiem pogląd, który by zadominował, stawał się konkurencją dla wiodącego /choćby w domyśle/ markizmu. Z tego samego powodu wielokierunkowość w sztuce miała podlegać "urawnitowce", co powinny podkreślać wystawy czy publikacje. Wynikiem takiej polityki kulturalnej władz stała się totalna magmatyczność kultury PRL-u, "miazga" jak to określił Jerzy Andrzejewski. Na seminariach uniwersyteckich dbano, aby żaden światopogląd nie wysunął się w dyskusjach jako zjawisko zbyt atrakcyjne. W pismach społeczno-literackich panowała zasada podobna; w wyborze i recenzjach utworów artystycznych pluralizm estetyczny stał się zasadą żelazną, podobnie jak na wystawach plastycznych. Szpalty pism i ściany wystaw były obrazem światopoglądowego i estetycznego galimatiasu. Sytuacja taka trwająca latami, powodowała narastający zamęt myślowy i prowincjonalizację świadomości polskiej inteligencji. Cały system edukacyjny - od szkół podstawowych po wyższe /zwłaszcza artystyczne/ kierował się tą samą zasadą przemieszania informacji: wielorakich i różnopłaszczyznowych. Na wyższych uczelniach artystycznych dodatkowo dbano o niski prestiż wykształcenia ogólnego, humanistycznego jako rzekomo szkodliwego dla rozwoju artystycznego studentów. Spowodowało to wkrótce zalew wystaw sztuką dyktancką i wtórną wobec zmieniających się szybko mód artystycznych na Zachodzie. Klawirnych poglądów oraz wyraźnych, indywidualnych ekspresji bano się w środowiskach inteligentnych. Osoby i grupy mające ambicje wykrywania prawdy, wyjaśniania stanowisk, wypowiediania osobistych poglądów otaczane byływiec nieufnością i ostracyzmem już na poziomie własnego środowiska. Władze wtrącały się tylko w wypadkach wyjątkowego uporu, znajdując preteksty dla uciszenia niewygodnych, gdyż "zbyt wyraźnych" osób bądź grup. Taki los spotkał na przykład większość bardziej autentycznych, otoczonych popularnością, galerii autorskich, ambitnych ognisk artystycznych bądź samokształceniowych /zwłaszcza na prowincji/ e także wiele studenckich inicjatyw kulturalnych. Mimo, że przychodzili wciąż nowi, jeszcze nie zmęczeni animatorzy kultury, młodzi reżyserzy, aktorzy, krytycy, poeci i plastycy - ich aktywność na szerszą społeczną skalę zamierzona - urywała się i zamierała; kręgi na powierzchni "odwilżowego" stawu znówu znikwały. Przyszedł taki czas, w którym pewna liczba wylansowanych po 56-ym roku humanistów i artystów różnych dziedzin reprezentujących "dobry poziom" - ustabilizowała się, nie powiększając o nowe, dorównujące im nazwiska. Ta grupa ludzi tworzyła wystarczający zespół tzw. "dóbr kultury", jakimi władza mogła bez ryzyka - zarówno pod względem politycznym jak pod względem poziomu pochwalić się przed światem Zachodnim. A zatem funkcją ludzi kultury tworzących owe "dobra" było budowanie rodzaju alibi dla "wolności" kultury w PRL-u. Czując się wygodnie na tym jego uprzywilejowanym marginesie, ludzie ci lojalnie /poza jednostkami/ trzymali się stałego zastrzeżenia: życia półprawdą. W tej stabilizacji półprawdy działały wyraźne "wtręty ideologiczne". Rolę takiego właśnie "wtrętu" spełniała - na przykład - w kulturze katolickiej - instytucja PAX-u; w środowisku plastycznym była nim grupa Malarzy Realistów i pismo "Przegląd Artystyczny" odebrane teoretykom abstrakcji i awangardy w latach sześćdziesiątych<sup>+</sup>. W środowisku literackim pismo "Poezja" o zmienionym w tym samym mniej więcej czasie, składzie redakcji, opierającym się na młodszej generacji poetów pragnącym dojść do głosu kosztem daleko idących kompromisów...

Zrzeszenia te i placówki trektowane były negatywnie przez środowisko elity kulturalnej a nawet /po cichu/ przez niektórych przedstawicieli władzy. Ludzie, którzy zgodzili się w nich uczestniczyć podlegali przez całe lata ostracyzmowi. Z czasem ta negatywna aura nieco osłabła; z jednej strony dlatego, że nieoficjalne opinie miały i tak większe znaczenie; z drugiej strony pojawiły się nowe pokolenia inteligencji twórczej - mocno już skonformizowanej - które, nie mogąc się precyzyjnie

<sup>+</sup> Prowadzona przez dawnych przywódców socrealizmu w malarstwie, byłych członków "Czapki Frygijskiej" - Helenę i Juliusza Krajewskich.

przez zbyt gęste sита uformowanej na trwałe elity, szukały już jakichkolwiek miejsc, gdzie mogłaby się sprawdzić, z trzeciej wreszcie strony, ostracyzm zapewne stanowił rodzaj bodźca, dzięki któremu i na tych "nieczystych" miejscach wyrosły postacie walczące o pozytywne wartości narodowej kultury. PAX wydał wiele cennych pozycji książkowych prezentujących różne odmiany światopoglądów metafizycznych; u jego boku powstała również jedna z ciekawszych galerii sztuki i dyskusji gatetycznych o odmiennym niż oficjalny i środowiskowy - profilu filozoficznym.

Grupa malarzy Realistów i pismo "Przegląd Artystyczny" utrzymały i wyłansowały - obok zjawisk miernych - interesujące przejawy sztuki figuratywnej. Zainspirowały też nowy - samodzielny już zresztą - trend zaangażowanej sztuki krytycznego realizmu, którego potrzebę odczuwało wielu młodych malarzy.

Ze względu na rosnące powikłanie - zdeformowanej jak powykrzywiane drzewo nie znajdujące swobodnych warunków naturalnego rozwoju - kultury PRL-u., trudno w niej jakiegokolwiek zjawiska - poza jednostkowymi ekspresjami - wybielać lub oczerniać w sposób absolutny. Z biegiem lat większych i mniejszych wtędotw przybywało coraz więcej. Niektóre placówki pozornie elitarne okazywały z czasem swoje mistyfikatorskie maski mające ukryć ich funkcję wtędotwu czy kłosa.

Z całą pewnością można to powiedzieć na przykład, o galerii Foksal utrzymywanej przez Pracownię Sztuk Plastycznych. Owo PSP - instytucja państwowa - obok organizacji prac plastycznych miała niewątpliwie cel: stopniowe wypieranie demokratycznych działań Związku Polskich Artystów Plastyków głównie przez podkopywanie jego ekonomicznej bazy, jaką stanowiła spółdzielnia pracy "Art". Awangardowa Galeria Foksal ciesząca się autorytetem w kraju i za granicą była więc niejako sztydem ukrywającym - groźne wobec demokratycznej społeczności plastyków - zakusy państwowego nadzorca. Galeria miała zresztą również - jak to się z czasem okazało - zadanie "wre-tu ideowego". Specjalizowała się ona bowiem w popularyzowaniu zjawisk Zachodniej kontrkultury. Dziwnym jednak trafem podchwytowała głównie krańcowo scjentystyczne wątki ideowe tego ruchu.

Z całą powagą publikowała manifesty "epoki postartystycznej", w której sztuka prze-staje być dziełem osoby, wyrażając jedynie "zbiorowe-struktury mentalnościowe" i rezygnując z ekspresji zmysłowo-uuczuciowej na rzecz operacji konceptualnych. Dbała również o to, aby popierani przez nią artyści Zachodni byli już przedtem wyłansowani przez marchandów. Ten rodzaj wyborów był uważany za przejaw naukowej wiedzy na temat "autentycznej" awangardy. Z tych pozycji galeria atakowała zaciekle - nawet w oficjalnej prasie kulturalnej - te zjawiska kontrkultury, jakie spontanicznie przechwytowała polska młodzież artystyczna i studenci. Przy całym chaosie tej żywiołowej ekspresji, kryła ona w sobie coraz wyraźniejsze dążenie przeciwsta-wienia się rosnącym mocom kultury instytucjonalnej. Znamienne jest, że główny obiekt ataku galerii Foksal - grupa młodych entuzjastów "Sztuki Socjologicznej" przy galerii "Współczesnej" w Warszawie - szybko została przez władze rozpedzona. I tu jednak sytuacja nie jest jednoznaczna. Kierownicy galerii Foksal objeli swoją opieką - między innymi - zjawiska rzeczywiście wartościowe. Przyjeli na przykład za swojego patrona osobę Witkacego, a także Kantora. Zagorzały indywidualizm oraz modernistyczne zanęcaszczenia twórczości Witkacego nie przeszkadzały jakoś anty-personalistom z Foksal, zwłaszcza gdy wystawa odbywa się na Zachodzie, gdzie zyskał on już sporą popularność. Ten - ujawniający się coraz wyraźniej - brak konsekwencji ideowej wynikał częściowo z typowego dla "odwilżowej" inteligencji światopoglądowego pomieszania pojęć: również jednak zapewne - z wpływu nowego "ducha czasu" i nacisków życia, którym nie można było dłużej się opierać. Jakby tego nie tłumaczyć, polskiej kulturze - ujmowanej jako całość - reakcja taka wyszła na dobre.

+/- Prowadzona przez malarza i teoretyka sztuki, J.A. Zielińskiego.

++/- Wyróżniła się zwłaszcza grupa malarzy krakowskich "Wprost" pragnąca iść śladami idei "Arsenatu" i malarstwa wybitnego realisty krytycznego lat 50-tych Andrzeja Wróblewskiego.

+++/Problemem tym zajmuje się Aldona Jawłowska w swoich publikacjach, m.in. książce "Drogi kontrkultury"; od strony filozoficznej natomiast próbowała go zgłębić Jolanta Brach-Czajna pisząc "Etos nowej sztuki".

Zjawiska rozwijające się w polskiej kulturze, o których była tu mowa, ostro już manifestują fakt, na który - przez długie lata - świadomie zamykano oczy i do dziś jego odkrycie przyjmowane jest wrogo: jak zauważa Ortega Y Gasset w swoim "Buncie mas", elita jest niezbędna dla kultury. Niezastąpiona również dla tej części społeczeństwa, która nie należy do niej. Zapewnia bowiem tożsamość i ciągłość tradycji kultury a zarazem zdolność jej odmiany i tworzenia na nowo. Podtrzymuje wysiłek sublimacji i broni kulturę przed trywialnością. Zarazem jednak wszystkie - znane dotąd - elity kulturalne formowały się, bazując na przywilejach określonej klasy stanowiącej w społeczeństwie mniejszość<sup>\*/</sup>. Masowe ruchy społeczne były - jak dotąd - dla elity kulturalnej zawsze zagrożeniem. Jednym słowem, nie może ona istnieć bez opieki takiej czy innej władzy.

Lata "odwilży", które pozwoliły na utrwalenie się zamkniętej elity kulturalnej PRL-u, spełniły jakąś pozytywną także rolę: zapewniły ochronę pewnych trwałych wartości akcentujących naszą przynależność do kultury europejskiej i nasze - cywilizacyjne aspiracje; że ochrona ta była sprawowana przez grupę wybitnych intelektualistów i artystów otoczonych falą wartości pozornych - nie przeszkadzało to istnieniu symbolicznego niejako mitu, który sam w sobie miał wartość jednoczącą. Tym bardziej, że pewna grupa osób z wysokim autorytetem spośród elity kulturalnej - wskutek jej postępującego odsuwania przez władzę - zwłaszcza od 1968 roku, zaczęła się wychylać coraz częściej ze swojej wieży z kości słoniowej w stronę deklaracji politycznych. Od 1976 r. wyraźnie sympatyzowała z najradykałniejszą grupą opozycji KOR; podpisywała protesty przeciw bezprawnym posunięciom władz; zainicjowała jedno z pierwszych podziemnych pism literackich "ZAPIS" próbowała tworzyć coraz trwalsze więzi między intelektualistami i twórcami różnych dziedzin i orientacji dotąd prawie nieistniejących i uparcie przez władzę dezintegrowanych... Wskutek tego narażała się na coraz uporczywsze szykany i represje.

Akcentując jednakże wszystkie zasługi elity kulturalnej PRL-u, trzeba zarazem pamiętać, że dryfowała ona na wąskiej tratwie - otoczona powiększającym się rozlewiskiem "miazgi", dyktantizmu i kiczu. Najjawniejsze bankructwo spotkało architekturę i sztuki użytkowe. W okresie socrealizmu na architekturę a zwłaszcza wizualną propagandę tożono ogólnie wielkie środki finansowe, rzucając cień na pejzaż polski realizacjami pompierskimi, stylistycznie wydumanyymi i sztucznie eklektycznymi. Później, na fali entuzjazmu "odwilż" z jej hasłem form uniwersalistycznych i postępowych zintegrowanych z funkcją, architektki, plastycy i teoretycy sztuki podjęli wieloletnią batalię z totalitarną brzydota. Batalia ta oczywiście nie mogła być wygrana, mimo zgody władz na powołanie zespołów i rad artystycznych przy wielu ministerstwach: Kultury, Budownictwa, a nawet przy Radzie Ministrów /Instytut Wzornictwa Przemysłowego", zainspirowanie przez Związek Plastyków idei plastycznych służb miejskich oraz niezliczonej ilości uchwał, postulatów i petycji związków twórczych. Najwybitniejsze projekty architektoniczne, przemysłowe, plastyczne przechodziły przez ręce prymitywnych decydentów dysponujących środkami finansowymi i ulegały deformacji. Sytuacja pogarszała się z roku na rok, osiągając apogeum chaosu w końcowych latach czasów gierkowskich. Wielu partyjnych czy państwowych kacyków regionu miało nieodpartą ambicję macenasa sztuki. Podejmowało własne inicjatywy bądź godziło się na architektoniczne pomysły prywatne na zasadzie "reka rękę myje." Wskutek upadku wychowania plastycznego w szkolnictwie, niski dotąd poziom świadomości wizualnej i władz i społeczeństwa obniżał się coraz bardziej: kraj został dosłownie zalany lawiną kiczu, który stał się nieledwie prawem. Prawu temu uległa również większość tych architektów i plastyków, którzy gonili za "chałturami". Dla zarobku godzili się na wszystko, zresztą sami umieli coraz mniej. Klęska leżała u podstaw samej zasady estetycznej: połączenia dogmatu

<sup>\*/</sup> Por. Marcin Czerwiński, "Ortega dziś", Nowe Książki, styczeń 1983r.

<sup>+/+</sup> Z wywiadu z Istvanem Szabo, współczesnym reżyserem węgierskim: "Dlaczego... postanowił pan zrealizować "Mefista"?"

- Film mówi o ludziach zdolnych. Za oni bardziej zagrożeni od innych. By mogli rozwijać swój talent, muszą często mieć poparcie, opiekę. Jeżeli jednak taki człowiek jest pozbawiony silnego charakteru, może od każdego przyjąć pomoc, nie biorąc pod uwagę jakim celom będzie w konsekwencji służył jego talent /Życie Warszawy, 11 V 1983r./

formy uniwersalnej z koncepcją "obiektywnego" postępu w sztuce. W dodatku, wskutek dezinformacji i powszechniejszego dyletantyzmu, większość artystów i teoretyków sztuki "również krytyków i pedagogów" przyjmowała te mity w sposób płytki. Ekliptycznie mieszano filozoficzne i estetyczne mody euroamerykańskiej elity oraz - przeciwstawiającej się im - kontrkultury. Zachodni rynek szybko zamienia w pokupny towar zarówno twórczość elitarną jak - kontestacyjną. Ponieważ polskim komiwożerom uniwersalnych i postępowych "dóbr" kultury chodziło tylko o szybkie ich przeniesienie na teren PRL-u, chaos pogłębiał się: mnożyły się kształty, znaki i gesty, których prawdziwy sens zrozumiały był tylko dla nielicznych. Trudno więc się dziwić, że wzorzec zamkniętej elity kulturalnej wyznającej wobec opisanych wyżej zjawisk dewizę "niech się dzieje co chce" pomnażał patologię sytuacji w kulturze. Dlatego też musiała się zrodzić wyraźna potrzeba walki z tym stanem rzeczy w kręgach społeczeństwa wykraczających poza środowisko elity kulturalnej. I nie chodziło tu już tylko oczywiście o ratowanie wizualnego kształtu życia narodu; i nie tylko nawet o rozszerzenia aspiracji twórczych poza elitę na szersze warstwy inteligencji a nawet emancypujących się środowisk robotniczych. Sprawa dotyczyła najszerzej pojętych ideałów humanistycznych, których potrzebę odczuwało całe społeczeństwo. Dotychczasowa elita nie dostrzegała nawet jak gdyby zmian dokonywających się w mentalności dojrzewającej, młodej inteligencji /głównie - humanistycznej/. Ta inteligencja natomiast wyznawała - być może - utopijną zasadę, że "podnoszenie poziomu oświaty powszechnej, stymulujący wpływ ruchów społecznych, trening kulturalny równoległy do szkoły... zdają się przybliżyć osiągnięcie nowego typu interakcji kulturalnej ogarniającej całość społeczeństwa... lub ważniejsze, różnorodniejsze jego elementy formując zdecydowaną większość."<sup>+</sup> Tej nowej wizji kultury chwytały się coraz żarliwiej młodzi psychologowie, socjologowie, pedagodzy i działacze społeczni; patronowała ona również młodym twórcom, szczególnie zajmującym się formami ruchu teatralnego oraz studenckim animatorom kultury. W kręgach tych mówiło się jawnie o inspiracjach czerpanych od teoretyków i praktyków Zachodniej kontrkultury. Narastający w Polsce lat siedemdziesiątych ruch narodo-społeczny protestu dyktował niejako swoje, adekwatne do potrzeb sytuacji - a więc sensowne - wykorzystywanie tych inspiracji. Było to niezmiernie istotne, gdyż - jak wiadomo - żywe i ambitne dążenia młodej inteligencji Zachodu do rozszerzenia w praktyce pojęcia elity kulturalnej, pociągało za sobą nieprzewidziane skutki. Obok niezaprzeczalnych korzyści dla odświeżenia ruchu umysłowego /zwłaszcza w dziedzinach humanistycznych/, kontrkultura pobudziła do życia zjawiska zagrażające bezcennemu światu wartości wypracowanych przez Śródziemnomorze; temu światu, któremu śmiertelne niebezpieczeństwo przynosi fanatyzm masowych "religii" i ideologii Azji. Jednakże wiele pomysłów kontrkultury Zachodniej zdezintegrowało, martwiącemu organizmowi społecznemu PRL-u przyniosło ożywcze soki; Polscy interpretatorzy tych pomysłów bazowali na najszlachetniejszych intencjach europejskiego anarchizmu, socjalizmu i humanizmu przełomu XIX i XX wieku; ożywiali zapomniane idee <sup>+</sup> inicjatywy polskich myślicieli i działaczy socjalistycznych oraz spółdzielczych <sup>+</sup>, współżyli doskonale z heroicznymi postaciami z historii polskiej walki i myśli niepodległościowej <sup>+++</sup>; przywoływali wreszcie najcenniejsze humanistyczne symbole i archetypy ludzkości jako zawsze ywe wzorce, wskazując tym swój dystans wobec dadaistycznych haseł: "Spalić Luwr i Monę Lizę".

Na spontanicznie organizujących się spotkaniach, treningach interpersonalnych, seminariach samokształceniowych grupujących ludzi różnego wieku, profesji i poglądów - odbywały się przez szereg lat teoretyczne i empiryczne badania zaniebiedanych dziedzin wiedzy. Problemy poruszane na tych spotkaniach dotyczyły psychologii, relacji między osobami i grupami ludzkimi, nowego stosunku do życia, miłości i śmierci, wpływu legend i baśni na świadomość ludzi współczesnych, moralność, sztuki i polityki. W warunkach masowego protestu społecznego początku lat osiemdziesiątych - inicjatywy te i nowe sposoby myślenia okazały ogromną przydatność.

<sup>+</sup> Por. M.Czerwinski, op.cit.

<sup>++</sup> Przypominano przy okazji takie nazwiska jak: Brzozowski, Krzywicki, Abramowski.

<sup>+++</sup> Niektóre z tych postaci zaczęły zajmować wyobraźnię społeczną w sposób szczególnie upórczywy, na przykład: Maurycy Mochnacki, Ignacy Paderewski, Józef Piłsudski....

Sytuacja społeczno-polityczna roku 1980-81 złożyła się na osłabienie zainteresowania społecznego statycznie pojmowanymi dobrami kultury elitarniej. Jak trafnie zauważyła Profesor Maria Janion - na przerwany przez stan wojenny Kongresie Kultury Polskiej - życie stało się nagle rodzajem teatru, którym interesowano się do tego stopnia, że musiało to być przez społeczeństwo natychmiast wyrażone. To wszystko, co należało dotychczas do panteonu kultury, jeżeli nie zostało wykorzystane w społecznych akcjach, stawało się przeszłością. Nawet najwybitniejsze dzieła jak gdyby zblakły; za to cały ów pozór przyklejony do osiągnięć elity objawił swoją nieautentyczność.

Wprawdzie w okresie "odwilży" modne były akcje kulturalne w zakładach pracy: wizyty i prelekcje osób ze świata nauki i literatury oraz wystawy plastyczne. Wiele się o tym mówiło i pisało w prasie. Niektóre z tych akcji miały pozory imprez udanych. W rzeczywistości jednak były to działania wysilone i sztuczne. Ciężko pracujący i zmęczeni, rozgoryczeni robotnicy zganiani na takie spotkania - musieli patrzeć na nieprzozronych przez siebie gości niechętnie, zwłaszcza, gdy prezentacja odbywała się przy udziale ich "nadzorców". Inteligencja, także twórcza - nie bez podstaw była identyfikowana przez robotników z warstwą uprzywilejowaną. Wiedze i sztuka proponowana na takich spotkaniach musiała być przez nich odczuwana jako obca, podawana jak papka na łzycę dziecku, które nie ma apetytu. Przyczyny takiego stanu rzeczy nie tkwiły tylko i jedynie w nierówności przywilejów i niedocenianiu inteligencji robotnika; miały one czasem źródła w nowych - zarazem z tradycją powiązanych - potrzebach emocjonalnych i estetycznych całego społeczeństwa. To właśnie młoda inteligencja miała aspiracje te potrzeby zaspokoić. Jednak jest to temat już historyczny, nadający się do samodzielnego opracowania. Dziś obserwujemy zjawisko przyciszenia tego właśnie nurtu i częściowe jego zejście do podziemia. Na placu boju zostaje potężniejsza siła: Kościół i inteligencja katolicka.

Dlatego wychodząca znowu z cienia elita kulturalna - w pewnej, niemałej swej części - ciąży ku mecenatowi Kościoła. Przyszedł czas od strony sytuacyjnej w równym stopniu jasny, co pierwsze lata powojenne. Czas dla elity groźny. Zarazem jednak i oczyszczający, gdyż zmniejszający dawną łatwość kompromisu. Zmuszający do zajęcia pozycji "na własnych nogach". Wpływający na obraz twórczości. Liczy się - bardziej niż kiedykolwiek - pojedynczy wybór wartości i pojedyncza twórczość, która broni się jako samotna i czysta wartość: najistotniejsza więc nawet wówczas, gdy zrozumiała tylko dla nielicznych i przez nielicznych odbierana. Tak najczęściej zresztą bywa z prawdziwą sztuką.

Jakub Bem

## Kościół i my

Dyskusja o "Kryzysie sztuki zaangażowanej" /"Znak" 2-3,86/, a właściwie o artykule Krystyny Czerni pod tym tytułem, do którego, na prośbę redakcji ustosunkowało się szerokie grono krytyków i artystów /Jacek Woźniakowski, Mieczysław Porębski, Andrzej Oseka, Janusz Bogucki, Andrzej Kostołowski, Jacek Waltoś, Stanisław Rodziński, Anda Rottenberg, Elżbieta Wolicka i Nawojka Cieślińska/ już się dość znacząco nie w czasie oddaliła, gdy przypomniał mi o niej pośrednio Waldemar Baraniewski kończąc swój wstęp do wystawy rzeźbiarza Krzysztofa Bednarskiego /Galeria SHS, grudzień 86/ zdaniem o "urągających intelektowi rozważaniach nad zaangażowaniem sztuki". Być może zdanie to nie jest aluzją do "znakowej" dyskusji, ale mi o niej przypomniało i po powtórznej lekturze przyjąłem je jako ważną w niej konkluzję.

Bowiem niewiele z tej dyskusji, podjętej przez dziesięciu autorów i obejmującej około czterdziestu stron druku wynika, poza ogólnymi rozważaniami czy, w co i jak jest, bywa i powinna sztuka być zaangażowana. Artykuł Krystyny Czerni, który rozesłany został uczestnikom dyskusji nie stawia pytań, na które autorka oczekiwałaby odpowiedzi, a własne wątpliwości i zastrzeżenia wyjaśnia sobie sama w zakończeniu. Krystyna Czerni stwierdza że:



- 1/ Kościół i artyści, wzajemne powiązania sztuki i religii - to temat ostatnio modny i szeroko dyskutowany na łamach prasy katolickiej
- 2/ Nieprzypadkowo od lat kilku jeden z głównych nurtów życia artystycznego płynie właśnie przedśmionkiem kościoła
- 3/ a w tym przedśmionku, czyli w kruchcie - strączy, bo "w wyobraźni tej zapępowal określony, dość zresztą ograniczony język symboli i aluzyjno-metaforycznych zwrotów. Są więc w nim: kraty, łańcuchy, kajdany, flagi, rozmaitego typu więzy, pęta i - koniecznie purpurowe - draperie. A także świece, przeważane oczy, podcięte skrzydła, pokrwawione szarpie - czyli wszystkie niezbędne atrybuty i akcesoria służące do utrzymania nas w stanie permanentnej, tak bardzo wydrwiwanej przez Kisiele, narodowo-patriotycznej fety".

Następnie Krystyna Czerni 4/ analizuje różne typy sztuki zaangażowanej opartej na zaszczerpionym w polskim artyście przekonaniu o szczególnej wartości społeczno-narodowej służby - od Matejki do grupy "Wprost" i konfrontuje to przekonanie z opiniami Miłosza i Zagajewskiego wyrażonymi w esejach "Szlachetność, niestety..." i "Solidarność i samotność" o konieczności dystansu i samotności artysty, konieczności, jak pisze Czerni "postawy intymnego, indywidualistycznego dystansu" a nie "poddania się uczuciom woli zbiorowej". Na zakończenie autorka opisuje wystawę "W stronę osoby" zorganizowaną wczesną wiosną 85 roku w krakowskim kościele dominikanów przez historyka sztuki Leszka Danilczyka i Tadeusza Borutę - malarza: "wystawę normalną, wystawę artystyczną, nie będącą kacikiem narodowo-religijnych pamiątek". Nawojka Cieślińska, której artykuł "Ziarno i plewy" zamyka dyskusję pisze o innej udanej wystawie "Niebo nowe i ziemia nowa" Marka Rostrowskiego w kościele na Żytniej. A więc można zamknąć sprawę stwierdzeniem, że dobry scenariusz wystawy i wybór prac wypędzają strachy z "kruchty". Ale przecież nie tylko o ekspozycjach pisze Krystyna Czerni, lecz i o twórczości samej. W tej kwstii Nawojka Cieślińska przypomina, że artykuł Krystyny Czerni napisany wiosną 85 r. jest już poniekąd historyczny, a "konkretna sytuacja, która sprawiła, że został napisany /-/ w międzyczasie uległa takiej ewolucji, że w formie opisanej przez Krystynę Czerni właściwie przestała istnieć. Bo... "Od połowy roku 85 /-/ cierpietniczej ikonografii w wydaniu popularnym, różnych narodowo-patriotycznych dewocjonalistów jest na wystawach "wokół kościoła" szczęśliwie coraz mniej, a na tych artystycznie najwybitniejszych nie ma ich już wcale". Mimo to Nawojka Cieślińska nie znajduje powodów do optymizmu: "Bo co prawda martyrologiczny lament opadł, ale kruchta pozostała. Zaś kruchta połączona z obłąkaną twierdzą, to dopiero niepokojąca, prawdę powiedziawszy boleśnie niepokojąca perspektywa"

Nie będę udawać, że rozumiem to zdanie, lecz autorka zapowiada ohszerniejszą wypowiedź w swym rodzinnym "Przeglądzie powszechnym" SJ /chodzi tu o miesięcznik wydawany przez ojców Jezuitów/.

Właściwie - czas już się przyznać - nie rozumiem tej dyskusji i to nie tylko dlatego że wypowiedzi niektórych autorów są boleśnie pokrojone przez cenzurę. Nie rozumiem języka, którym mówią, często ogólnikowego i aluzyjnego. Nie rozumiem tonu choćby artykułu wprowadzającego, nie rozumiem tej libertyńskiej "kruchty" rodem z innej epoki, tego kokieterijnego dystansowania się, które zresztą wykorzystata "Polityka" drukując, bez słowa komentarza, fragmenty kilku wypowiedzi pod podzuconym przez Krystynę Czerni tytułem "A co się dzieje w kruchcie?!" Wiem, wiem, wszystkim można wykorzystać, wyjąć, zmontować, ale wypowiedzi proste i rzeczowe mniej są podatne na manipulację..

Nie rozumiem, czy dwa pierwsze stwierdzenia artykułu Krystyny Czerni są ozdobnikami, czy też wszyscy się zgadzają z tym /skoro nikt nie protestuje/, że kościół i artyści to temat ostatnio modny, oraz zadawałają się ogólnikiem, że "nieprzypadkowo" życie artystyczne znalazło się w przedśmionku kościoła.

Wydaje się w istocie, że wszyscy niemal uczestnicy dyskusji /która - dodajmy w tym samym stylu - nieprzypadkowo toczy się na łamach katolickiego miesięcznika "Znak"/ nie tylko uważają powyższe stwierdzenia za fakty, nie tylko za fakty pozytywne, lecz i za sytuację pełną nadziei na głębokie przemiany i dalszy rozwój samej sztuki. Pisze Janusz Bogucki: "Ten, dla wielu dziwny i żenujący, stan rzeczy - choć wywołany także okolicznościami zewnętrznymi - jest sygnałem gwałtownych poruszeń w głębi tradycyjnego uwarstwienia kultury. Wskutek tych poruszeń następuje wyzwolenie wielkich energii, a ich ruch między poruszonymi warstwami przenika nowym życiem cały ład". Pisze, za Boguckim, Andrzej Kostołowski: "...cały ten tzw. "kryzys" jest

objawem olhrzymich napięć i fal, które są bardzo twórcze i to podwójnie: z punktu widzenia religii i z punktu widzenia sztuki. Ludzie religii mają bowiem rewelacyjną możliwość selektywnego wykorzystywania oddających się im energii twórczych. /-/ Sama sztuka zaś, w fazie gnicia idei nowoczesności i awangardy, w sposób praktyczny nieomal zaskuje impuls najlepszy z możliwych". Andrzej Osęka w przykościelnej, nowej dla artysty sytuacji /"do której nie tylko nie zdążył się jeszcze przyzwyczaić, ale i nie całkiem ją rozumie"/ widzi nadzieje na zmianę postaw, a za tym i sztuki, bo "możliwe jest istnienie sztuki /wielkiej/ jednoznacznie opowiadającej się za dobrem, przeciw złu, możliwe istnienie artystów wcale ze zbiorowością nie skonfliktowanych". Osęka pisze: "Artysta - pięknoch, kabotyń, zawodnik w wyścigu o sukces - na razie próbuje słów, znaków, ogląda się, czy jest rozumiany, czy wykonuje właściwy gest we właściwym momencie - jak poganin, który wszedł do świątyni i chce uczestniczyć w tym, co się tutaj dzieje".

Jacek Waltoś i Stanisław Rodziński nie piszą o przełomie, o nowej epoce. Obaj malarze, obaj reklamują prawo, co stwierdzają naturalność pragnienia, w pewnych okresach /od jesieni 80, po Sierpniu - jak pisze Rodziński/ utrwalenia śladów przeżyć w sztuce. Sztuki zaangażowanej, czy interwencyjnej - jak określa ją Waltoś i dodaje: "Tego rodzaju sztuka i tego rodzaju funkcja artysty musi mieć miejsce". Rodziński tak te funkcje, czy raczej potrzebę artysty określa: "Tak szybko jak reagują ludzie czytający gazetę reaguje malarz czy grafik przejęty tym samym wydarzeniem". Pisze także: "... chodzi tu więc raczej nie o zaangażowanie lecz o prawdę, prawdę o rzeczywistości". Ale dodaje: "Za szybko malujemy, za szybko wystawiamy, za szybko się zachwycają". Tak rozdzieliwszy sprawę "zaangażowania" czy "prawdy" w polskiej sztuce współczesnej od sprawy jej przykościelnych pokazów Rodziński stwierdza: "Tak jak zawsze tak i tutaj dobre obrazy i rzeźby utrzymują swój sens i charakter. Staba, nieudolna twórczość /czy raczej produkcja/ zyskuje dzięki tym okolicznościom, bocznym wejściem wypycha się do historii". "Sądzę, że temu niezwykłemu, ale też i nienormalnemu ruchowi artystycznemu towarzyszyć powinna szczególnie uważna krytyka."

Muszę przyznać, że to jedyny raz w całej dyskusji użyte określenie "nienormalne" ustawia nagle całą sprawę na ziemi faktów. Co za ulga. Zamiast religijno-patriotycznego wlotu, który nagle jak możnaby sądzić, przeniósł artystów i sztukę do kościołów, zamiast "nieprzypadkowych" czy "zwnętrznych" okoliczności, które to sprawiły - mamy choć wzmiankę o wydarzeniach niezależnych od religijności i Kościoła, które, po pierwsze tę sztukę inspirowały, po drugie zgromadziły na przykościelnych wystawach. Zdanie o wprowadzeniu stanu wojennego jest w wypowiedzi Rodzińskiego wycięte przez cenzurę, ale mimo to czytelne. Rodziński tytułując swą wypowiedź "Być normalnym" nie boi się, że go ktoś posadzi o hołdownostwo modelowi życia artystycznego epoki glerkowskiej lub jakimś szczęśliwie, dla wielu, przepędzemu w zamęcie kierunkowi sztuki.

X X X X X

Piszę te uwagi w styczniu 1987 roku, szereg miesięcy po ukazaniu się numeru "Znaku" z "Kryzysem sztuki zaangażowanej". W międzyczasie Nawojka Cieślińska /"Przeгляд powszechny" 12/86/ słusznie zauważyła, że nastąpiło odejście artystów od Kościoła. Faktem jest, że nie było ostatnio znaczących, przykościelnych wystaw ani w Warszawie ani w Krakowie /o innych miastach brak mi informacji/. W czasie Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Warszawie /listopad 86/ zorganizowanie dwóch wystaw malarskich przy Duszpasterstwie Środowisk Twórczych stało się faktem dzięki energii jednej osoby - nie było więc spontanicznego zrywu artystów, by swoje prace przynieść i powiesić w miejscach, gdzie odbywały się liczne odczyty, wieczory literackie, koncerty. Przyczyny tego są przede wszystkim techniczne: przecież od pięciu lat warunki i techniczno-organizacyjne możliwości dla wystaw przykościelnych w Warszawie nie ulegały żadnej poprawie. Może zbliżająca się wizyta Ojca Świętego, która ożywi z pewnością przykościelne imprezy pozostawi po sobie trochę więcej organizacyjnego zrozumienia ze strony gospodarzy tych miejsc, a może i trochę trwałych inwestycji i instalacji niezbędnych do tego, by było coś widać i słycać, by nie było tak przeraźliwie cisno /"na Przyryнку"/ i tak przeraźliwie zimno /"na Żytnej"/. Pomarzyć można... Celowo sprowadzam sprawę obecności artystów w Kościele na płaszczyznę niemal trywialną i przyziemną /ale jakże ważną dla zorganizowania wystawy!/. A czynię to z dwóch powodów. Po pierwsze jestem pewien, że sojusz ludzi kultury z Kościołem w

Polsce jest trwałą i sojusz Kościoła z ludźmi kultury - także, a zbyt wiele użyto już wzniosłych słów, by na różne sposoby to wyrażać i udowadniać. Sojusz ten jest trwałą i wprost proporcjonalną do obecności w Kościele, większości polskiego społeczeństwa. Gdyby sytuacja społeczno-polityczna uległa diametralnej zmianie, co udostępniłoby artystom świeckie forum publiczne, ludzie Kościoła powiadzieliby - nie odchodząc, "utrudniającej" nam nadal naszą owieczną, duszpasterską misję swoją obecnością, swymi inicjatywami i swymi obrazami tak mało świętymi, a w każdym razie tak mało podobnymi do świętych obrazków z modlitewnika.

Wyrażam tu przekonanie, że Kościół już wzbogacił się obecnością artystów, a artyści - swym potencjalnym miejscem w Kościele, która umniejsza ich bezdomność we współczesnym świecie w ogóle /a nie tylko wobec komunistycznej władzy/ - choć w niczym to nie przypomina sytuacji sztuka - kościół w minionych epokach, renesansowego mecenatu itp.itd. i przypominać nie będzie. Nawet dla tych kapłanów, którzy nie chcą rozszerzać swoich zainteresowań poza ramy tradycyjnej roli parafii, nawet dla tych artystów, których nie interesuje uczestniczenie w przykościelnych imprezach - ten już zaistniały związek ludzi kultury z Kościołem i Kościoła z ludźmi kultury stanowi jeden z punktów odniesienia.

Ta sytuacja, która wydaje mi się oczywista, uległa już tak daleko idącej, często mętnej ideologizacji, że aż korce, by mówić o niej prosto, wręcz trywialnie: sala, stoły, krzesła, ogrzewanie, dobry głośnik, projektor, magnetowid i wreszcie sznurtek młotek, gwóźdź i drabina do powieszenia obrazu na ścianie przykościelnej sali. I przychodzący tam ludzie.

Jednym słowem to wszystko co nie jest i nie byłoby wynalazkiem polskiego kościoła i polskiej sytuacji, co istnieje w świecie, którego nie jesteśmy pępkiem, co mieści się w kościele współczesnym według nie przez nas, ludzi świeckich, ustalonych reguł.

Mętna ideologizacja tej nowej w Polsce sytuacji jest przede wszystkim dziełem ludzi kultury, którzy do Kościoła przyszli, a nie gospodarczy - kapłanów.

Odczytać ją można do woli w czasopiśmie katolickich, w których znaleźli schronienie świeccy ludzie pióra, wpływa ona także na sposób bycia w niektórych "przykościelnych" sytuacjach i naradach, na to mówienie szepem lub z namaszczeniem, na gesty, miny, atmosferę "wspólnotową" stwarzaną nie prostotą i opartą na szacunku szczerością, lecz manierą, rytuałem, który często maskuje normalne w ludzkich spotkaniach i działaniach sprzeczności i konflikty.

Sądzą, że ten silny konformizm, ta nieodparta potrzeba duchowego w założeniu, a ideologicznego de facto przystosowania się do tego, co, jak się sądzi jest oczekiwaniem czy wymaganiem gospodarzy i miejsc - wynika z nawyku dostosowywania się przedtem do innego "macanasa" i związanych ze wspomnieniem o tym niejasnych wyrzutu sumienia /trzeba by tu psychoanalitka.../, wynika także ze słabego notowania jakie ma u nas różnorodność sposobów myślenia i bycia.

Wracając do sztuki samej i do owej ideologizacji, nowej konformizacji myślenia o niej w nowej sytuacji wobec Kościoła - wspomnę jaskrawy, a więc nietypowy tego przykład sprzed paru lat, gdy na jednym z pierwszych tego rodzaju sympozjów wokół tematu sztuki i wiary usłyszałem, że konceptualizm, to współczesna sztuka mistyczna. Dodam, że ów konceptualista od pewnego już czasu spokojnie publikuje swe, nieco inne wywody w żądnym czasopiśmie "Sztuka", w niczym nie przypominającym swego zlikwidowanego poprzednika. To przykład zbyt jaskrawy: ale w ilu wywodach czy opiniach pisanych odnaleźć można pośpieszne teoretyzowanie, dorabianie ideologii do sytuacji, szybkie przebudowywanie swego uprzedniego widzenia sztuki współczesnej w kierunku "anielskości". W ilu wypowiedziach dźwięczy nuta artystycznego mesjanizmu, który w dumnej izolacji samowystarczalnej, polskiej sztuki opartej na narodowych cierpieniach widzi szansę na jej wspaniały rozwój /i w domyśle - zadziwienie świata/.

Kościół temu wszystkiemu nie winien. To my sami, w zmienionej sytuacji dokonujemy nań i poprzez niego projekcji naszych własnych niedostatków i słabości.

A czemu winien jest Kościół?

Kościół "rozpuszcza" wartości i kryteria artystyczne podobnie jak rozpuszcza zasady organizujące świeckie struktury i ruchy społeczne.

To powiedziawszy należy skorygować pytanie o "winę" Kościoła i mówić o jego specyfice wynikającej z misji którą spełnia i celu, do którego dąży. Miałem okazję

kilkakrotnie obserwowad zaskoczenie robotniczych działaczy "Solidarności", którym w ramach wszechnic robotniczych w kościoła /a gdzieżby indziej, po grudniu 81 można było zgrupowad na wykładzie większą grupę osób?/ zaczęto wykładad zasady społecznej nauki Kościoła. Ruch społeczny, nawet najbardziej pokojowy i akceptujący zasady moralne nie może ignorowad interesu, nawet wyrachowania, które ludzi łączy w związkuczy ruchu społecznym, nie może też zrezygnowad z metod działania wynikających z celu, którym nie jest doskonalenie jednostek, lecz stworzenie godnych ram życia /a więc wywalczenie najpierw demokratycznych mechanizmów bo innych, mądrzejszych ram życia zbiorowego jeszcze nie wymyślono/ w których jednostki, zgodnie ze swą wolną wolą mogłyby się doskonalic. Mówiąc żartobliwie - jest to jakby podejście z imnej strony do naszej duszy nieśmiertelnej, którą czuła w sobie zapewne większość członków przedgrudniowej "Solidarności", choć oczwawście nikt o to nie pytał.

Wspólnota kościelna i przykościelna na innej zasadzie się zawiązuje, niż związek zawodowy, stowarzyszenie, ruch społeczny. "Solidarność serc i umysłów" o której mówią dziś w kazaniach najbliżsi nam kapłani, to nie jest NSZZ "Solidarność", tak jak młodzieżowy ruch oazowy to coś zupełnie innego /mimo wspólnoty wielu zasad i ideałów/ niż młodzieżowy ruch "Wolność i pokój". Wspólnoty duszpasterskie różnych grup zawodowych nie zastąpią i nawet nie powinny starać się zastępowad świeckich związków i stowarzyszeń.

Ale wracając do sztuki: stwierdzenie, że Kościół "rozpuszcza" wartości i "kryteria artystyczne nie będzie zilustrowane przykładami kiczu w kościołach, ubolewaniem nad brakiem estetycznego wyrobienia księży lub złym poziomem artystów, którzy proponują im swoje usługi. Kicz w kościele to sprawa specyficzna. Broni się przed artystyczną oceną i potępieniem szczególnie ten, rodem z XIX wieku, to gipsowe, malowane figury, ta obrazy przesłodzone lub zbyt dosadne, powtarzające znane układy ikonograficzne, które tak zrosły się już z kościołem, z podwórkowymi kapliczkami, tak obrósły modlitwami i adoracją wiernych, tak ucłowiczyły, że są poza krytyką, bo funkcjonują w innych niż estetyczne kategoriach. Dziś wzbogaca ten nurt wiele przedstawię religijno-patriotycznych tworzonych przez wiernych i gromadzonych w niektórych kościołach i miejscach szczególnych. Jest w nich ta sama dążność do dokumentowania i trwania, to samo czerpanie siły oporu w stereotypie, które tworzyło robotnicze, solidarnościowe pomniki. I które tworzyło pomniki ółtne - kwietne krzyże szczególnie znaczące w pierwszych latach naszego wojennego. Już nie istnieją, utrwalił je w swych obrazach pasjonat utwalania spraw ółtonych - Łukasz Korolkiewicz i doprawdy nie są te obrazy - chłodne, rozumiejące, silne rzeczywistością - akcesoriami do utrzymywania nas w stanie permanentnej, narodowej fety - jak pisze Krystyna Czerni, czy narodowej rozpacz, zaś jedyny orzeł w kajdanach, jakiego widziałem /"kraty, łańcuchy, kajdany... podcięte skrzydła, pokrwawione szarpie..." pisze Krystyna Czerni/ nie był dziełem ni pomysłem artysty, lecz wstruganiem w drewnie stereotypem przyniesionym przez uczestników Mszy za Ojczyznę. Jest to sfera nienaruszalna, której wagi nie można przecenić, niedostępna dla artystów i tak powinno być.

Ale przecież artyści także działają w kościołach wykonując swój zawód, spełniając zalecenia. Brak ni danych by stwierdzić, ile wyprodukowali kiczu sakralnego, wiem natomiast, że grupa artystów, którzy od dawna pracowali dla kościołów znacznie się w ostatnim pięćdziesięciu poszerzyli i to często o artystów wysokiej klasy: współpracujący nieraz ze sobą od początku wnoszenia świątyni - architekci, rzeźbiarze, malarze, a także twórcy sztuki okazjonalnej, dekoracji i inscenizacji wynikających z kalendarza kościelnego przyszli do Kościoła ze swoich pracowni, przyszli z obszaru sztuki suwerennej, ze swoim myśleniem o formie i ekspresji, ze swoim doświadczeniem innych niż kościelne realizacji - i ci właśnie w sztuce sakralnej są najlepszi.

Nieporozumieniem jest mówienie jednocześnie o artyście i jego dziele. Odłączenie artysty - człowieka od dzieła, które dokonuje się zawsze w pewnym momencie aktu tworzenia/ zna to każdy twórca, ten moment trudnej decyzji podejmowanej instynktownie lub świadomie; poczawszy od niego sam twórca zaczyna na dzieło patrzeć z zewnątrz, inaczej w pracowni, inaczej na wystawie - stąd przede wszystkim płynie potrzeba wystawiania, moment, bez którego sztuka w jakimś sensie nie istnieje, a który w XX wieku ulegał zacieraniu przez różne teorie i praktyki artystyczne żerujące właśnie na tym, co najtrudniejsze, co najdelikatniejszej natury/, a więc

odłączenie artysty od dzieła "obowiązuje" także w sztuce sakralnej. Artysta - człowiek pozostaje tu w cieniu, kwestia jego wiary lub niewiary /czy Michał Anioł był wierzący?/ to zupełnie inna kwestia. Dla Kościoła mogą tworzyć artyści - to oczywiste - z obszaru kultury chrześcijańskiej, czy judeo-chrześcijańskiej zwanej czasem śródziemnomorską / choć to ostatnie określenie niesie jeszcze inne treści/, który jest dużo szerszy, niż obszar objęty wspólnotą wiernych Kościoła. Stanisław Rodziński zdaje się wymagać wiary od artystów pracujących dla Kościoła - jeśli się mylę, proszę o sprostowanie.

Znów wpadnę w trywialność, ale w dobre, gdy podobno 70% członków PZPR uprawia praktyki religijne, a przynajmniej udaje się do Kościoła po sakramenty, gdy generał Jaruzelski na konferencji prasowej w Rzymie odcina się od tego, co Marks o religii mówił i zachęca do opierania się na stanie faktycznym dzisiaj - niemieszanie pewnych spraw przez ludzi Kościoła i przez ludzi sztuki staje się bardzo pożądane. Nie kicz w Kościele czy na przykościelnych wystawach "rozpuszcza" wartości i kryteria artystyczne, lecz właśnie owo pomieszanie pojęć, bez złych intencji, a może nawet z nadmiaru dobrych, bez zrozumienia.

Misją Kościoła jest ewangelizacja. Nie miałeś nieuczczonemu o tym pisać, ale adresem tej misji jest z pewnością pojedynczy człowiek. Ewangelizacja grupowa staje się więc jednym ze środków prowadzących do tego celu, podyktowana jest potrzebą wychodzenia naprzeciw życiu, ale i także warunkami współczesnego, gęsto zaludnionego świata. Duszpasterstwo środowisk twórczych jest więc jedną z takich form. Wyłaniające się z tych grup działania artystyczne przy kościele pod kierunkiem mniej lub bardziej bezpośrednio duszpasterza wysuwają osoby, przed dzieła, utrduniają oddalenie osoby artysty od jego realizacji, a stając się zasadą organizowania wystaw (których nawet wystawami nie wolno nazywać - jak np. wystaw nazwanych "Świadectwo obecności" w kościele na Żytniej/ doprowadzają do artystycznych nieporozumień i ucieczki z nich artystów znaczących. Z drugiej strony wystawy przykościelne ostatnich lat uznane powszechnie za najlepsze, organizowane wg scenariusza jednej osoby /J. Boguckiego, M. Kostworowskiego/ a także wystawy w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej są z konieczności wystawami tematycznymi. Jest to konieczność złożona i zapewne wiele z niej wynika z presji z zewnątrz i z dążenia do zgodności wystaw z charakterem miejsc, w których są organizowane. Ale nie tylko z tego. Wystawy tematyczne nie mają w sobie niczego złego w założeniu, ale nie mogą być jedyną formą pokazywania sztuki. Przypominanie sobie czasem o tej prawdzie jest konieczne, by uniknąć instrumentalnego traktowania sztuki. Potężna misja Kościoła - ewangelizowania, nauczania, świadczenia o prawdach zawartych w Piśmie oddziałuje bezdyskusyjnie na wszystkich organizatorów i autorów wystaw: świeckich i duchownych. Wszyscy się jej poddają. A może nie negują jej - można na nią spojrzeć inaczej i odpowiedzieć sobie na pytanie - czy sztuka jako taka jej nie służy? Czy przedstawienie myślenia i uczucia jednego człowieka, który nadał im kształt w niewyobrażalnych czasem zmaganiach nie jest tą wartością, którą trzeba docenić, zanim podejmie się jakiegokolwiek z dziełami sztuki działania?

X X X X X

Nie chodzi tu oczywiście o to, by przy kościołach powstały galerie organizujące szereg wystaw indywidualnych. Ale by organizując wystawy nie zapominać o tej zasadzie: tylko poszanowanie suwerenności sztuki pozwala na czerpanie z niej najpełniej.

Ulice nasze są szare, miasta smutne, na każdym kroku zauważa się i odczuwa to co dziennikarze nazywają "zmczeniem materiału". Dyskusja o stratach w kulturze polskiej w latach 1982-85 zorganizowana przez "Miesięcznik Małopolski" 14/86 pod ponurym tytułem "Zapaść", który wiele wypowiedzi niestety uzasadnia zawiera m.in. takie zdanie wypowiedziane przez plastyka: "Nie jesteśmy w stanie w tej chwili określić, ilu obrazów czy rzeźb nie zrobiono z braku materiałów. Nikt praktycznie nie ma możliwości przewidzieć strat". Doprawdy, nikt. I przewidywanie strat w dziedzinie nie kultury lecz sztuki, twórczości jest zajęciem jałowym, projekcją czyjś pesymizmu. Trzeba uważnie patrzeć naokoło. Wchodząc z szarych ulic do pracowni artysty, czasem ciąsnego kąta, w którym pracuje i stając wobec "produktów jego pracy" mam często wrażenie niespodziewanego luksusu. Nie opiera się ono na zadziwieniu, że te rzeźby, obrazy, rysunki w ogóle, w takich warunkach, powstały, bo stojąc wobec nich i będąc amatorem sztuki egoistycznie o trudzie artysty się

zapomina i stosuje najnormalniejsze, jakby świat naokoło był normalny, najsurowsze kryteria. Twórczość nie ustaje, nie zemyka się w ponurej medytacji, a jeżeli się zamyka, to tylko w tym sensie, że osoba artysty zdaje się być w tych czasach bardziej niż kiedykolwiek, całością, w zgodzie z samym sobą. I ta twórczość w zgodzie z samym sobą artysty przenosi się naturalnie /nie mówię o trudnościach/ na zewnątrz, znajduje sobie miejsca by nadal być ze sobą w zgodzie i wyzwala inicjatywę organizatorów - poza wszelkimi instytucjami, także poza instytucją Kościoła. Ale to już temat innego artykułu.

Jakub Bem

a.b

## Koło z Kossaków

Krakowska wystawa Kossaków zadowolili chyba wszystkich, choć jak można było się spodziewać najmniej plastyków. Publiczność bowiem miała swoich ulubieńców w komplecie /razem z Pawlikowską-Jasnorzewską, Magdaleną Samozwaniec i Kossak - Szczucką-Szatkowską/, muzeum rzadko norowaną frekwencją a krytyka nowy powód do dumy z oddzielnego widzenia formy i treści. Po prawdzie i ja tam coś znalazłem dla siebie; oglądając akwarelę J.Kossaka przedstawiającą wizytę Franciszka Józefa w domu Matejki mogłem zadumać się nad pytaniem: co z tego wszystkiego ma władza? Władza, która przecież pierwszy raz dopuściła do pokazania Orłat lwowskich obok kurtki Marszałka, w której odbierał - jak można było zobaczyć nieopodal na obrazie W.Kossaka - wielką rewie jazdy, zorganizowaną na Błoniach w Krakowie w 250 rocznicę wiktorii wiedeńskiej. Część tej historii, nie tak w końcu dawno skazywanej na wieczną niepamięć, albo co jeszcze gorsze - na opacne rozumienie. Odpowiedź nie jest łatwa. Brak nam często dostatecznego rozeznania w intencjach tzw. polityki kulturalnej, a ponadto odpowiednio precyzyjnego języka opisu tego, co dzięki niej mimo wszystko się rodzi. Wróćmy więc na razie do cesarza.

Wspomiane wydarzenie miało miejsce w 1882 r. podczas podróży inspekcyjnej po Galicji. W pierwszym dniu września Franciszek Józef przybył do Krakowa, aby nazajutrz rano przystąpić do wypełniania kolejnych punktów zaplanowanego wcześniej programu. Spędziwszy jakiś czas na uniwersytecie, przybył po południu na ul. Floriańską, do domu Matejki. Była to sensacja nie lada! Jak bardzo bulwersowała jej obserwatorów świadczy najlepiej relacja pozostawiona przez M.Goszkowskiego, oddanego sekretarza twórcy "Bitwy pod Grunwaldem". - "U drzwi domu - pisał on w specjalnej broszurze, wydanej nakładem własnym - /.../ Mistrz podał Monarsze staropolskim zwyczajem na tacy chleb i sól, a Cesarz dotknął się tego symbolu hołdu i gościnności /.../ następnie Matejko przywitał Monarchę krótką przemową po polsku. Cesarz wstąpił w progi domu, gdzie /.../ oczekiwała gospodyni /.../ pani T.Matejkowa wraz z dziećmi /.../ które poprzedzając Monarchę sypały kwiaty pod nogi Jego. Wszedłszy do salonu Najjaśniejszy Pan z wielkim zajęciem raczył oglądać prace Matejki i żądał ich objaśnienia". Jedną z nich została mu ofiarowana za okazane "szczególne i wielkie zaszczyty". Był to obraz ukazujący scenę zarczyn w 1515 r. dzieci cesarza Maksymiliania I i króla Władysława Jagiellończyka, w wyniku których korony Czech i Węgier dostały się Habsburgom. - "Monarcha raczył przyjąć dar ten i uprzejmie zań podziękowawszy mistrzowi i zabawiwszy jeszcze czas jakiś dla rozpatrzenia wszystkiego co było czerujące, odjechał". Dalszy ciąg łatwy zresztą do przewidzenia, z wdzięczamy również Goszkowskiemu: "Wiele potem osób przyjeżdżnych i z miasta ubiegało się o zobaczenie i zwiedzenie tak świetnie przystrojonego wnętrza domu Matejki, których zresztą gospodarz domu z uprzejmością przyjmował". Nie omieszkał też poprosić J.Kossaka o uwiecznienie tej historycznej

wizycy w przygotowywanym przezeń tzw. albumie cesarskim. - "Mój Kochany ojciec /.../ zrobił mi tę przyjemność", ironizował nie wiedząc czemu jego syn Wojciech.

Wiedza na temat mecenatu władzy, czy dawniej po prostu władcy, jest dzisiaj na tyle duża, że pozwala zapobiegać zbyt pochopnym analogiom. Na ich niebezpieczeństwo wskazywała także katowicka sesja SHS w 1981 r. Ale pewne uogólnienia są oczywiste. Przede wszystkim to, że władca narzucał swój gust ogółowi, albo przeciwnie, przejmował kulturę np. od narodu podbitego. Według akademickiego modelu tak było w przypadku ludów koczowniczych, idących ze wschodu Europy na zachód, czy schodzących z ubogich gór na żyzne doliny Mezopotamii. I tak jest również tu i ówdzie dzisiaj, z wyjątkiem systemów bezalternatywnych, które kulturę wyższą, czy po prostu autentyczną przejmują nie po to, żeby się z nią utożsamić, bo takiej możliwości nie mają z przyczyn ideologicznych, ale aby przy jej pomocy skuteczniej zniewalać i łatwiej rządzić. O tym, że tak jest sugerownie przekonywał już Józef Mackiewicz, Andrzej Kijowski zaś przypominał tego rodzaju próby w przeszłości. To on właśnie przytoczył znamienne słowa Mikołaja I, które miały być wypowiedziane w związku z uroczystościami pogrzebowymi Ks. Józefa Poniatowskiego: "daję Polakom całą ich historię i przestaną być Polakami". Ta bowiem, sprowadzona do roli instrumentu już się nie rozwinięła, natomiast korzenie, od których została oderwana obca, a jeszcze lepiej swoją rękę, giną z braku dopływu wartości uniwersalnych, wypieranych przez ów instrument. Dobrze znamy ten mechanizm wpuszczony w ruch z wielkim rozmachem pod koniec lat sześćdziesiątych. I wiemy, że jedynym ratunkiem jest walka o ponowny dostęp do uniwersaliów tak, aby pod ich wpływem korzenie mogły znowu puścić młode pędy a historia odzyskać swoją tożsamość. Zresztą w tym kraju, definiowanym już w XIX w. jako dobro moralne, powinno to być zrozumiałe i stosunkowo łatwe.

Krakowska wystawa Kossaków otwarta 104 lata po wizycie Franciszka Józefa u Matejki unaczyniła zaskakujące podobieństwa, bo różnice można uznać za znikome, choć może nie zawsze drugorzędne. Za takie uznałbym np. nieobecność na werniszu Najwyższego Majestatu, skoro przybyli urzędnicy posiadali odpowiednio pełnomocnictwa. Reszta była raczej udaną powtórką. Zadał o to autor koncepcji całości prof. Z. Żygulski jun., wytrawny znawca "narodowego pamiętek kościółca". Hote i sale muzealne wypełniły się cennymi okazami broni i barwy tak, jak wówczas kiedy sień i klatka schodowa domu na Floriańskiej "okryte były starożytnymi makatami i haftami, między którymi /było/ dużo zabytków pierwszorzędnej wartości..." Powtórka wypadła jednak mimo wszystko w innym nastroju niż premiera. To, co po rozbiorach przeszłość miała zgodnie z puławską maksymą Izabeli Czartoryskiej przekazywać przyszłości, wracała teraz jakby nierozpakowana. Teraźniejszość znowu usiadła jak Malczczyk w znanym obrazie Malczewskiego na wysokiej drabinie, ale oczy jej wpatrzone w wirujące wokół sceny spod Wiednia i Olszynki Grochowskiej, Raciawic i Rokitna, na pancernych, legunów, powstańców, ułanów, kosynierów, naczelników, weteranów, wyrażały raczej przerażenie niż melancholię. Błędne koło z Kossaków obraca się bowiem z coraz większą szybkością, wciągającą nie tylko twórców, ale także ich dzieła, nierzadko wbrew najszlachetniejszym zamiarom pierwszych i przeznaczeniu drugich. Poruszane z siłą coraz bardziej bezwzględna i cyniczna.

Leon Kowalski, malarz i autor ciekawych wspomnień z czasów młodości spędzonej na młodopolskim przełomie wieków, pisał: "W epoce kiedy całe społeczeństwo czekało prawie wyłącznie na obrazy o historycznej treści, Malczewski musiał zerwać z Matejką; ból dni dziesiętnych pociągał go silniej od dawnej żałości i dumy". Ból ten powinien być również naszym udziałem, ponieważ ocala właśnie przed małooprotętną dumą, rozpaczą i w końcu rezygnacją. A to może m.in. powiększać kolejkę do "pamiętek Soplicy". Kolejka przed Muzeum Narodowym w Krakowie w ciągu czterech miesięcy przekroczyła 82 tys. "przyjezdnych i z miasta". Dzięki łaskawemu przyzwoleniu Najjaśniejszego Pana.

ab.

\*/ Kossakowie, wystawa czynna w Muzeum Narodowym w Krakowie od 14 VI do 26 X 1986. Koncepcja Z.Żygulski jun. przy konsultacji K.Olszowskiego.

Piotr Szubert

## PONADPOLITYCZNE "JA"

"na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne  
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia  
lecz przeciwników - przyznasz - mieliśmy  
nikczemnie małych  
czy warto zatem zniżyć świętą mowę  
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet"

/Z. Herbert, Do Ryszarda Krynickiego  
list, fragment/

Sytuacja w jakiej znaleźli się twórcy polscy w ostatnich latach, prowokuje najczęściej do rozważań nad socjologicznymi uwarunkowaniami bytowania artysty, nad jego wikłaniem w społeczno - polityczny labirynt trudnych wyborów. Dylemat: kiedy milczeć - kiedy i w jaki sposób zabrać głos, stał się na tyle ważny, iż w znacznej mierze przesłonił ocenę meritum działalności artysty, ocenę tworzonych przezeń dzieła. Narodził się prosty schemat klasyfikacyjny wartościujący twórczość według li tylko orientacji politycznej autora, jego usytuowania na strategicznej mapie wojny toczącej przeciwko polityce kulturalnej władzy.

W niczym nie pomniejszając wagi politycznych wyborów artysty, należy stwierdzić czysto socjologiczny charakter tego zagadnienia oraz zauważyć niebezpieczeństwo znacznych uproszczeń, które grożą przy dokonywaniu podziałów na "dobrych" i "złych" twórców, jedynie ze względu na ich status instytucjonalny czy też wykonywane gesty polityczne. Wspomniane elementy stanowią istotne składniki postawy artysty /jako jednostki funkcjonującej w społeczeństwie/, lecz nie mogą przesądzać o ocenie jego dzieł. Ta z pozoru prosta prawda ginie często z oczu w ferworze polemik.

Sytuacja "wewnętrznej okupacji", jaką wytworzyło wprowadzenie stanu wojennego, skłoniła wielu twórców do czynnego zaangażowania się w walce przeciwko oficjalnej ideologii oraz polityce kulturalnej. Boykot instytucji sterowanych przez państwo, połączony z organizowaniem niezależnego forum wypowiedzi artystycznych, zatoczył szerokie kręgi. Rozkwitła bezdebitowa działalność wydawnicza i teatralna, zorganizowano również szereg niezależnych pokazów dzieł plastycznych.

Na wystawach tych dominowały prace reprezentujące nurt sztuki zaangażowanej, walczącej, choć pojawiła się również dzieła spoza tego kierunku, których autorzy przez sam akt uczestnictwa pragneli zamanifestować swoją niezależność od mecenatu państwowego i sympatię dla "niezależnego odbiorcy".

Jednakże status "nielegalności" przedsięwzięcia spowodował większość twórców do eksponowania prac wyrażających - w ten czy inny sposób - ich emocje polityczne i ideologiczne. Wielu artystów usiłowało przecierować całą swą dotychczasową drogę twórczą w celu podkreślenia zaangażowania po słusznej stronie politycznej barykady, wielu innych starało się wykrzesać z siebie choć jedno zaangażowane dzieło.

Należy stwierdzić, że usiłowania te przyniosły efekt mierny pod względem artystycznym, a co więcej, ukazały poważne niebezpieczeństwa, jaki grożą sztuce podanej takim zabiegom. Pomimo swych szczerych i szlachetnych intencji, artyści tworzyli swe zaangażowane dzieła w sposób niejako zewnętrzny, "na siłę". Treści komunikowane przez większość tych prac sprowadzały się do rodzaju komentarza, czy felietonu banalnego w swej treści, obarczonego natomiast nadmiarem symboli narodo-

+/ poniższy tekst został odczytany na X Seminarium Metodologicznym SHS pt. "Sztuka i wojna" w Nieborowie 29.IX.1984r., publikujemy bez wiedzy i zgody autora.



wych i religijnych, obfitującego w prymitywne alegorie i uproszczone aktualizacje. Nade wszystko nadużywano tonu martyrologicznego, przed czym niegdyś przestrzegał Czesław Miłosz: "...nie należy brać do ręki pióra po to tylko, żeby innym komunikować rozpacz i swoje wewnętrzne rozbitcie".

Główne nieporozumienie polegało zaś na przyjęciu metod stosowanych przez ideologicznego przeciwnika - w posługiwaniu się użytkowo-propagandowym modelem sztuki operującym nachalną perswazywnością czy wręcz agitacją. A przecież to właśnie zwalczany wróg wylansował pojęcie "sztuki zaangażowanej", przeciwieństwo to właśnie on, dążąc do zunifikowania i homogenizacji kultury, pragnął niejednokrotnie sprowadzić zadania sztuki do powielania ideologicznych schematów, portretów wodzów i przedstawień emblematów ideologicznej wiary.

Jak stwierdził Witold Gombrowicz: "Prawdziwy bój w kulturze /.../ nie toczy się /.../ między wrogimi prawdami, czy też odmiennymi stylami życia. Jeśli komunista przedstawia swój światopogląd katolikowi, to jednak są to dwa światopoglądy". Prawdziwa walka nie polega na konstruowaniu jakiegos socrealizmu a rebours, ideologicznej kontrmachiny programującej twórczość artystyczną /a takiej załóżki dawały się dostrzec na omawianych wystawach/, lecz na działaniu otwartym, wyzwolonym, nie pozwalającym na zubożenie indywidualnej twórczości.

Sztuka autonomiczna wypływa zawsze z naturalnej drogi twórczej artysty, pośrednio tylko podlega ingerencjom zewnętrznym. Piętno historyczne zaznacza się w dziele sztuki zawsze w jakiś sposób lecz sprowadzenie utworu do roli komentarza bieżących wydażeń prowadzi sztukę w ślepy zaułek. Gombrowicz pisał: "sztuka to fakt a nie komentarz doceplony do faktu". Ilustrowaniem zjawisk społecznych jest dla sztuki zgnębienie, prawdziwym jej zadaniem jest poszukiwanie ekspresji wobec tych zjawisk. Miłosz charakteryzował stosunek dzieła sztuki i historii na przykładzie rzeźb Michała Anioła, które - "są dokonanym czynem, który trwa. Był moment kiedy nie istniały. Pomiędzy ich nieistnieniem i istnieniem znajduje się akt twórczy, który jest niemożliwy do pojęcia jako uleganie fali historycznej, gdyż aktowi twórczemu towarzyszy poczucie wolności, a to z kolei rodzi się z przewyżnienia oporu, który przedstawia się jako opór absolutny. Kto naprawdę tworzy, jest sam. A kiedy udaje mu się stworzyć, okazuje się też, że dzieło potwierdza jakąś falę historyczną".

Główne niebezpieczeństwo jakie sztuce grozi, to zaspektowanie jej jako broni w walce politycznej po jakiegokolwiek stronie. Największe zagrożenie dla artysty to "zniewolenie jego umysłu" zewnętrznym programem, leżącym poza obszarem jego indywidualnego, twórczego rozwoju. "Komu pragniecie służyć? - pytał Gombrowicz - Jednostce czy masie? Gdyż komunizm to coś co podporządkowuje człowieka zbiorowości ludzkiej, z czego wniosek, że najesencjonalniejszym sposobem walki z komunizmem jest wzmocnienie jednostki przeciw masie".

To właśnie na tak określonym polu sztuka toczy swój autentyczny bój. Twórczość będąca "w stanie wojny" jest to - posługując się słowami Wiesława Juszczaka - "nieustanna walka z zastanym, sprzeciw wobec istniejących obok sztuki kształtów i zjawisk - rozbijanie konstytuujących rzeczywistość, przez świat zewnętrzny podsuwanych struktur, łamanie nawyków codzienności, nawyków patrzenia, rozumienia, odczuwania".

Twórcza walka artysty polega na niszczeniu narzucanych mu przez codzienność schematów, kalek widzenia świata, przewyciężaniu stereotypów, dostrzeganiu wieloznaczności tam, gdzie pozornie króluje jednoznaczność. W swej wymowie dzieło nie powinno posiadać charakteru konstatacji zastanej rzeczywistości, lecz prowokacji; powinno burzyć wszelki zastany ład w myśl Miłoszowskiej zasady, że człowiek to wróg ładu.

Sztuka prawdziwie głęboka adresowana jest nie do masy anonimowych odbiorców, lecz dostrzega indywidualność, konkretnego człowieka, jego dotyczy, jemu jest dedykowana. Poprzez uzmysłowienie widzowi wieloznaczności zjawisk wyciąga go niejako ponad polityczny kontekst. Nie zadawała się konstataowaniem kłeski, lecz stara się stworzyć konstrukcję nową. Jest daleka od pełnienia funkcji jednostronnego komunikatora, zbliża się natomiast do formuły dialogu. Jest pełna pytań i prowokuje do odpowiedzi.

Formuła "dialogu" zdają się posługiwać rzeźby Krzysztofa Bednarskiego. "Bilet"

rzeźba ustawiona w Legnicy w 1979 roku i dedykowana ludziom pracy Zagłębia Miedzianego, jest zaprzeczeniem oficjalnych, niemych totemów jakimi są pomniki wystawiane sobie przez władze, czy też uproszczone ołtarze innych wiar. "Bilet" to zmonumentalizowany znak zapytania, refleksja nad sensem zwykłego z pozoru gestu. Czy jest to gest siły, czy gest słabości? Poddania się czy zaangażowania? Bierności czy deklaracji?

Rzeźba zdaje się pytać:

"Kim jestem?

-Tyś jest swoim Ja. Tyś nazwiskiem. Podpisem na papierze. Wizytówką na drzwiach. Inicjałami na sygnecie. Imieniem na kartce kalendarza. Próżnym słowem. Suchą sylabą. Martwą literą.

- Niczym więcej?

-Niczym mniej."

A w rzeźbie "Portret zbiorowy" dialog kontynuuje się jakby dalej:

"Kim jestem? Jeszcze inaczej.

- Jest więzieniem. W celi jest więzień, na wieży strażniczej jest strażnik. Ci dwaj są jedną osobą. /.../ Ale ci dwaj, nie widzą, że każdy z nich jest jednocześnie jednym i drugim. /.../ Ty jesteś tym więzieniem i tym strażnikiem, celą i wieżą strażniczą, całym więzieniem i całą tak zwaną wolnością." /E.Stachura, Fabula rasa/

Twórca odnosi się nieufnie do wszystkich znaków i symboli zakorzenionych w zastanej przestrzeni kulturowej. Ale nie mija ich obojętnie. Bada ich odniesienia, zmienność ich znaczeń w zależności od zmiany kontekstu. Obserwuje, jak nadużywanie znaku, jego ciągłe powielanie prowadzi do wyzucia go ze wszelkich treści. Cóż znaczy tysięczny z kolei wizerunek ideologicznego przywódcy na kolejnym pomniku wystawionym ku jego czci? /"Portret totalny Karola Marksa"/. Magma powielanych wizerunków, idea zabita przez schemat, anty-znak pozbawiony wszelkich konotacji. Multiplikowanie pustego miejsca po znaku - multiplikacja abstrakcji.

Twórcza działalność artysty polega również na powoływaniu do życia znaków nowych, poprzez przekształcenie, "okaleczenie" znaków funkcjonujących od dawna. Prowokuje tym samym do rewizji sensu obiegowych pojęć "K.Bednarskiego "Victoria-viktoria"/.

Obok walki scharakteryzowanej powyżej dzieło sztuki jest zaangażowane w jeszcze inną wojnę: wojnę o śmierć i życie sztuki. Jest to walka o nową formę, zmaganie się z najbardziej opornym twórczym, jaki stanowi tradycja i konwencja dyscypliny. Charakter tej walki najtrafniej określił Gombrowicz:

"Najważniejszy, najbardziej drastyczny spór, to ten, który widzą w nas dwa podstawowe nasze dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie broni się przed kształtem, nie chce formy". Ten spór łączy bariery sztuki totczy się w obrębie procesu twórczego, będącego - posługując się słowami Wiesława Juszczaka - "wyzwaniem rzuconym światu /.../, wyzwaniem rzuconym skończoności i poszukiwaniu nieskończonego, nietrwałości i niepewności w nadziei odnalezienia zasady niewzruszonego trwania". Jest to również wyzwanie rzucone wszelkim regułom i zasadom zastanym przez artystę w sztuce, aneksja nowych obszarów dla artystycznej ingerencji.

Powracając do rzeźb Bednarskiego - wspomniana ingerencja może polegać na "uducbowieniu" pozornie martwego, anonimowego przedmiotu, napiętnowaniu go śladem żywej indywidualności /rzeźba pt. "Krawężnik"/. Albo, stwożeniu sytuacji absurdałnej zarówno dla dzieła jak i dla widza, prowokującej do zastanowienia się nad naturą symbolu i rzeźby samej /rzeźby "Judasz"/.

Artysta poszukuje formy dla wyrażenia sensów niezdefiniowalnych, walczy o wyrażenie tego, co dostępne jedynie w przeczuciu:

"Jesteś więc jest w tobie

ten sens którego nie znasz Ale to twój sens

...

Coś tobą woła wolności Coś ciebie

jak drzazgę smolną wbija w nocy gaszcz

Wybierasz Ale coś tobą wybiera

...

coś w tobie ty w czymś"

/W.Woroszyński, Jesteś, fragment/

Twórczość artystyczna znajduje się zawsze w "stanie wojny", rozgrywającej się w dwóch sferach. Pierwsza to ta, w której dochodzi do konfrontacji życia ze sztuką zaś artysta, dokonując aktu deformacji świata - jak to pięknie określił Juszcak - zadaje cios, "pod którym pęka lustro zwyczajnej, codziennej percepcji". Druga sfera, głębsza, umiejscowiona jest w opozycji artysta dzieło i polega na ciągłym rewidowaniu i przekraczaniu granic konwencji. Natomiast próby zaangażowania dzieła sztuki w walkę zewnętrzną, usytuowaną poza problematyką artystyczną, najczęściej kończą się niepowodzeniem, a mogą być dla sztuki wręcz samobójcze.

Nie chodzi tu o zamknięcie artysty w wieży z kości słoniowej, lecz o obronę twórczości przed tym co najbardziej jej we współczesnym świecie zagraża - spłyce- niem zawartości dzieła do poziomu banału, jednobarwnego sztandaru, sloganu.

Przekorne anty- pomniki jakimi są prace Krzysztofa Bednarskiego zdają się być reakcją na takie zagrożenie. Rzeźby te, pozornie proste, kojarzące się w pierwszej chwili z graficznym znakiem, trójwymiarowym plakatem, bulwersują, naruszają spokój konstatacyjnie i konsumpcyjnie nastawionego odbiorcy. Czy to właśnie one mogą stanowić pozytywny przykład sztuki zaangażowanej? Na pewno tak, lecz pod warunkiem, że mianem takiej sztuki określimy wszystkie naprawdę twórcze działania walczące z wszechobecnymi schematami.

W otoczeniu dosadnej, "upolitycznionej" sztuki, przeważającej na wystawach niezależnych, rzeźby Bednarskiego ukazały tym mocniej swą głębię, wielowarstwowość zawartych znaczeń, swoją faktyczną niezależność. Pozostawienie sztuce przynależ- nej jej własności jest zresztą najskuteczniejszą walką przeciwko totalitarnym zape- dom kultury.

---

Zróżła cytatów: W.Gombrowicz, Dziennik 1954, Warszawa 1984;  
Z.Herbert, Arkusz, Warszawa 1984; W.Juszcak, Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach "okresu powieści", Warszawa 1981;  
C.Miłosz, Zniewolony umysł, Warszawa, b.d.; E.Stachura, Fabula rasa, Warszawa 1982; W.Woroszyński, Jesteś i inne wiersze, Warszawa, b.d.

**Ewa Mikina**

## **Kultura w projekcie**

/tekst wygłoszony na ogólnopolskiej Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie, w listopadzie 1984 roku, spisany z teśmy/

Kultura w projekcie jest jak pomnik w budowie. Tłumaczenie zwrotu metaforycz- nego innym zwrotem metaforycznym oznacza - w gruncie nie tłumacząc - to tylko, że kultura to tyle co pomnik. Wskazuje także, że projekt odnosi się w jakiś sposób do budowania. Całość natomiast jawi się jako niejasny projekt pomnika kultury w budowie.

Na ogólnopolskiej wystawie "Dyplom 83" absolwenci wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego wrocławskiej PWSPP przedstawili cztery projekty czysto architektoniczne: Muzeum Judaistycznego, Duszpasterstwa Akademickiego, ośrodka Monaru i ośrodka sztuki baletowej. Poza pierwszym, który liczył się z konkretną topografią wyznaczoną sąsiedztwem wrocławskiej bóżnicy, projektowane zespoły budynków, jakby w zamiarze uniknięcia dialogu z otoczeniem, umieszczone zostały poza miastem. Nie otwierały się jednak i na łagodny, neutralny pejzaż, w który je

przeniesiono.

Miały charakter stref izolacji, eksterytoriów skupionych na funkcji chronienia i gwarantowania bezpieczeństwa /oraz praw/, stref zamkniętych i skierowanych ku swojemu wnętrzu.

Wszystkie wspólnie i niezależnie od siebie odsyłały ku szlachetnej wizji - jak nowe falanstery, które swoją architekturą mówią o sprawiedliwości i równości; o szacunku dla poczucia tożsamości narodowej, dla religii, walki z chorobą, dla sztuki. Były bardziej postulatami ideologicznymi niż rzeczywistymi projektami architektonicznymi, i też nie tyle forma była w nich godna uwagi, ile ich specjalny sposób bycia. Istniały w zawieszaniu pomiędzy architekturą utopijną a zamierzeniem, poza dialogiem z praktyką, takim dialogiem, który zmierza ku realizacji.

Istniały w taki sposób, że "w zasadzie" - i to określenie przede wszystkim jest dla nich znaczące - mogą się spełnić. Każde z tych założeń architektonicznych "w zasadzie" może zostać "kiedyś" zrealizowane. Nie mówią - jak architektura utopijna - o konieczności zmiany jakościowej i formalnej. W ten to sposób, pomiędzy utopią i praktyką zmierzają ku rzeczywistości. Są tworem hybrydalnymi; jako postulaty tylko "w zasadzie" możliwe, są pozorami rzeczywistości. Ich zawieszony niespełnialny realizm stanowi o ich podobieństwie do Projektu w znaczeniu jakie nadaje mu Jan Strzelecki: "W systemie życia publicznego okresu post-rewolucyjnego uniwersalny charakter i kontrolna rola symboli naczelnych mających nadawać znaczenie i kierunek motywacjom ludzi, czynią z udziałem w urzeczywistnianiu Projektu postać partycypacji w tworzeniu wartości najwyższego rzędu. Podporządkowanie całego procesu socjalizacji jednolitej wykładni symboli naczelnych, rozległość zakresu ich obowiązywalności, nadają procesowi temu charakter bezalternatywnego etycznego wzrostu. Przeświadczenie o odkryciu drogi do wcielania wartości najwyższych poprzedza, a często zastępuje racjonalny wybór technologii społecznych działań. Jest aktem lub śladem aktu wiary w wartości zbawienia, jest uczestnictwem w zwiastowaniu. Ślad ten proponuję dostrzec w słowach "jeszcze nie". Natrafia się na nie zazwyczaj jako na słowa zarówno prognozy jak i otuchy, że to co upragnione, znajduje się w trakcie stawiania, chociaż jeszcze nie nastąpiło. Pełne znaczenie tych słów da się pojąć tylko na tle wizji wcielania Projektu. Owo jeszcze nie, towarzyszące wyjaśnieniu rozbieżności między przypadkami dzisiejszej fazy urzeczywistniania Projektu a zawartymi w nim obietnicami, jest wyrazem nieustępliwej nadziei". Dając swemu artykułowi tytuł "Projektowania" Strzelecki jasno wskazuje na przyjętą przez siebie metodę krytyki upaństwowionego marksizmu. Rozprawia się z przypisywaną mu eschatologią ideologiczną sposobami materializmu historycznego, sam inaczej jak negatywnie własnej pozycji nie określając. Projekt - popsuty komunizm - jest popsutą buźdesakralizowaną eschatologią. Świat: "jest polem projektu, następuje zstarcie różnic między wizją a procesem. W takim świecie nie ma miejsca na Weberowską walkę bogów a konflikty ulegają unicestwieniu przez charakter i dynamikę Projektu". Projekt zmierza zatem ku specjalnej rzeczywistości istniejącej w niespełnieniu.

W grę wchodzi delikatne a zasadnicze różnice między nie tylko jak pisze Strzelecki wizją a procesem lecz między wizją, procesem i ukrytym stanem faktycznym. Tymczasem - tymczasem - ów stan faktyczny jako niezadowolający i niewystarczający, umyka uwadze, mówi się, że różnica jeszcze nie ma, ma się dopiero dokonać. I znowu delikatna a zasadnicza różnica między marksowskim "dokonywać" a marksowskim "dokonać", które to staje jednakowoż użyteczne dla ortodoksów, rewizjonistów i krytyków.

Tymczasem mówi się, że rzeczywistości jeszcze nie ma. To co Lukacs nazywa gołą faktycznością działań, świadomością potoczną, musi przejść w wymiar filizoficzny, totalny, musi stać się pojęciami w świadomości prawdziwej /potencjalnej czy regulatywnej/, musi stać się realnymi ideami. Świadomością prawdziwą, totalną będzie realizm, prześwietlający i wyświetlający byt, ogarniający całą złożoność życia w jego dynamice i dialektyce. Lukacs pisze, że "dzieło realistyczne w swojej dialektyce jest bliższe rzeczywistości, lepiej widzące niż pisarz poprzez swój światopogląd". W Polsce w latach czterdziestych, w okresie prób, które niekoniecznie musiały prowadzić do socrealizmu, Porębski mówi, że: "sztuka otwiera oczy epoce, każde jej dzieło jest próbą świadomości" a w tekście Dłubaka pojawia się pytanie: "jaka tendencja w sztuce daje gwarancje rozwojowe i przez to umożliwia szukanie dróg do rzeczywistości?".

Realizm to wszechwidzące Janusowe oczy, tylko on może pozwolić na ujrzenie

rzeczywistości, tym samym powołać ją do istnienia, to on wreszcie jest tym samym co realność - jest realnością.

Model ma strukturę trzostopniową: świadomość zbiorowa, chaotyczna faktyczność. musi ulegać ewolucji ku samoświadomości czyli świadomości prawdziwej; kiedy ta spełni się uzyska pełen ogląd świata ludzi i rzeczy, w ich wielowymiarowym i wielostronnym współistnieniu. Rozwój ma charakter wyraźnie linearny i diachroniczny, pionowa dynamika hierfanii zostaje spłaszczona i umieszczona na osi czasu.

I kolejna różnica: między ideologia walczącej mniejszości i ofensywną upaństwowioną doktryną. Pierwsza zawiera elementy i utopii i krytyki, chce, trochę jak socjologia i trochę jak psychologia, rozpoznawać ową faktyczność ukrytą, w której przyszło jej zaistnieć, druga procesy dialektyczne rozkłada w czasie i tym samym rezygnuje z samokrytyki i dynamiki. Zakonczenie budowy to rzutowana zawsze w przyszłość likwidacja czasu - osiągnięcie nieomylnego, obiektywnego i pełnego człowieczeństwa.

Spełnienie się projektu kultury - bo chodzi tu wyłącznie o totalną, wszechogarniającą, ale i wszechwładną kulturę - ma w sobie niemą powagę pomnika przyszłej terażniejszości, zamierzonego, jeszcze nieistniejącego.

Pomiędzy elementami wyróżnionej triady, na którą składa się:

- faktyczność - teoria - realność, pojawia się ideologia jako praktyka. Jej ingerencja ma modyfikuje i unieruchamia wszystkie trzy progi procesu:
- pomija faktyczność tak z przyczyn zasadniczych - traktując ją jako zastaną, przejściową, powierzchowną, potoczną, jako obszar działań koniecznych lecz doraźnych, nieistotny zatem i tym samym wykluczany, jak i z przyczyn pragmatycznych, kiedy to niewiedzenie i nieanalizowanie jest pomocnym dla utrzymania samej siebie w mocy.
  - zastępuje teorię przyjmując charakter wypowiedzi teoretyczno-podobnej /to ostatnie sformułowanie w artykule J.Strzeleckiego pt."Liryczny model socjalizmu"/.
  - nie mogąc analizować pomijanej faktyczności tworzy dokładny na nią lub zastępujący ją obraz będący jakby reprojekcją w terażniejszość pożądanego stanu przyszłego.

Ideologia w przedustawnych pojęciach na temat tego co nazywa kulturą zemraża ją zatem w sferach izolacji - gmachach operowych, zbiorowych wydaniach dzieł klasyków, w "domach kultury". Wyłącza z siebie, nieustannie się na nią powołując, pozór triady, swoistą nietriadę, i przyjmuje wobec niej pozycję czwartego elementu, strażnika i gwaranta. W Fauście chór Nereid i Trytonów przynosi Syrenom wiadomość o Kabirach:

Trzech my z sobą zabrali,  
Czwarty nie chciał iść dalej.  
Powiedział, że - mówiąc ściśle -  
Sam musi za wszystkich myśleć.

Jung cytując ten fragment w "Problemie Czwórcy" rozumie "czwartego" jako cień i towarzysza tyle koniecznego co głęboko ukrytego.

Dla nas jest on przede wszystkim tym, który "musi za wszystkich myśleć", podczas kiedy trzech nie może ruszyć z miejsca ani tym bardziej uczestniczyć w podróży - niczym rozpedzone postacie z obrazu futurystycznego. "Czwarty" bądź ich nie zauważa, bądź podszywa pod nich, wreszcie unieruchamia i odmienia. Stwarza więc sytuację, w której i sam siebie nie może ujrzeć, ani, zaklęty jak w baśni oswobodzić. Zamiast dynamiki i przeistaczania, pojawia się nierozdzielny związek nie-triady i czwartego elementu. Ideologia - ten "czwarty" - byłaby nieomal jak anima mundi lub princeps huius mundi; tym wszystkim co jest materią, "tym światem" i ziemi. Stąd, pomimo że triada czworograniasta, przekonanie, że wstarczy odjąć czwartego, otrząść poroczystość Projektu, i dojść do Realności.

Realizm Lukácsa jest normatywny, obliczony na trwanie i panowanie, przeciwnie niż u Brechta: "Nasze pojęcie realizmu musi być szerokie i polityczne, suwerenne wobec konwencji. Realistyczny znaczy: odkrywający społeczne związki przyczynowe, demaskujący panujące punkty widzenia jako punkty widzenia panujących, zjmujący pozycję klasy, która znajduje najwłaściwsze rozwiązania dla trudności drążących społeczeństwo, wyudatniający moment rozwojowy, zarazem konkretny i umożliwiający abstrahowanie. Każdy kto jest wolny od uprzedzeń formalnych wie, że prawdę można przemilczać na różne sposoby i że różnymi sposobami musi się ją wyrażać".

Realizm zagraża zawsze statii quo.

"Bylibyśmy w błędzie określając jeden raz na zawsze, dany niezmienny typ realizmu obowiązujący dla wszystkich epok, jakiś absolut realizmu. Ten sam realizm w innych warunkach historycznych przestaje być metodą ujawniania rzeczywistości, stając się środkiem jej zakamywania i maskowania. Należałoby operować konkretnymi dającymi się sprawdzić, należałoby umieć widzieć" /cyt.Wł.Strzemiński, 1948, Realizm w malarstwie/.

Państwo które uznaje swoją ideologię za wcielenie "świadomości realnej/potencjalnej" znosi realizm w każdej dziedzinie - ono znajduje jego miejsce i zastępuje go.

"Realizm socjalistyczny wynika z rewolucyjnego procesu i sam jest okresem dalszego rozwoju sztuki ciągle uzupełniającym się nowymi doświadczeniami i postępującymi naprzód. Jest pełną analizą zjawisk, walką o świadomość w najpełniejszym znaczeniu, walką z przypadkowymi sformułowaniami i pojęciami. Sztuka socjalistycznego realizmu nie stawia a priori żadnych warunków warsztatowych, ale jej realizm zmusza do zajęcia naukowego stanowiska wobec historii" /cyt.Z.Điubak, 1950/.

Ani Strzemiński ani Diubak, jakkolwiek każdy z innych i chyba czytelnych powodów, nie zrealizowali swoich wersji realizmu socjalistycznego.

Triada zamiast rozwijać się przyjmuje odwrotny, jakby w niej immanentnie zawarty, kierunek - inwolucji. Inwolucji, która nie jest procesem lecz zasadą unieruchamiającą i petryfikującą. Musi ona - w zastępstwie i tymczasem - stwarzać pozory ruchu i ekspresji. Musi zatem proponować i jednocześnie unieważniać oraz przemilczać własne propozycje. Jest taką ideologią która prowadzi ciągły dialog z własnym obiektywizowanym obrazem i wpada we własne sidła.

Od niedokonanej realizacji odsyła do potrzeby teorii, pojęciowej strukturalizacji mającej być pośrednikiem między potocznością i Realnością

"Jako marksści wiemy, że bez reflektora teorii nie damy rady. Odrzucamy idee żywołowego rozwoju nie tylko ze względów doktrynalnych, a po prostu dlatego, że jest ona szkodliwa dla ruchu. Nikt nie przeczy też u nas potrzebie teorii, jednak niezwykle mało się robi dla realizacji tego postulat, panuje brak zainteresowania dla teorii, wąski praktycyzm. Potrzeba nam rozwoju myśli teoretycznej, która nie nadąża za rewolucyjnymi zmianami naszej rzeczywistości. Za dwadzieścia lat można będzie napisać na pewniaka o demokracji ludowej. Tylko że wtedy, z punktu widzenia praktyki będzie to musztarda po obiedzie" /cyt.A.Schaff, Stara i nowa demokracja, 1947/.

"Szłoby więc o taką ogólną teorię kultury - jak ogólna teoria materii jaką rozprawdzają przyrodnicy, chodzi o książki dając się zaliczyć do ogólnej teorii kultury lub teorii formalnych wyznaczników kultury, o ogólną wiedzę o kulturze, o charakterze, kierunkowości, prawidłowościach procesów kulturowych" /cyt.S.Żółkiewski, O pozytywny program kulturalny, 1945/.

"Nie mamy ani jednego krytyka marksistowskiego, który dysponowałby własną estetyką jak Witkacy czy Irzykowski". /cyt.T.Borowski, 1945/.

Pomija się sytuację aktualną i faktyczną, która wyraźnie zawadza i uwiera; jeśli już musi istnieć to jako zło konieczne przeistaczane w punkt, z którego należy ujrzeć ludzi i rzeczy jakimi będą. Jest to taki typ schizofrenii, kiedy ciągle jest się o krok przed samym sobą i ciągle ogląda do tyłu aby zobaczyć gdzie się stoi. Dokonuje się niestanna projekcja - człowiek w jej imię musi działać i teoretyzować, prognozować i wybierać, pod warunkiem że realizując te wszystkie akty będzie zachowywał się tak samo jak obiektywne prawa deterministycznie rozumianej historii. Eliminuje się błąd, sprzeczności, wieloznaczności i opozycje bądź pod pozorem, bądź w przekonaniu, że wszystkie razem przynależą do sfery świadomości fałszywej, deformowanej różnymi ideologiami lub sfery beśpośredniości, chaotycznej i żywołowej. Z założenia obiektywne, Projekt nie może być z tego powodu nazwany utopijnym, z tego też - niezależnie od innych - powodu zmierza ku milczeniu bez wyjścia.

Jakby wbrew uznawanej powszechnie oczywistości nieruchomy Projekt sprzyja automatyzacji kultury, następuje wzajemne uwalnianie, wykluczanie i zapomnianie. Milczeniu z konieczności wbudowanemu w Projekt odpowiadają eksterytoria wysokiej i wyspecjalizowanej kultury z ich postannictwem ochrony i przechowania zagrożonych wartości. Może się jednak okazać, że takie residua sprzeciwu wobec niemrawej totalności Projektu są weń głębiej uwikłane aniżeli tylko na poziomie, na którym miałyby wyznaczać jeden z biegunów opozycyjnej pary. W latach pięćdziesiąt

tych z jednej strony socrealizm, z drugiej jego odrealizowanie przez "nowoczesność" są na pewnym poziomie, bądź działaniami zastępczymi bądź symbolicznymi. Soc-realizm, zetytazowana art-nouveau, odsyła do państwa i jest w jakimś sensie jego tautologią, w "nowoczesności" ważniejsze niż sztuka są, znamiona "liberalizacji" nadawane mu przez jedną ze stron i "reakcji" którymi powoduje się druga. Związki między nimi są oczywiste a prawidłowości które je wywołują prawdopodobnie te same dla obydwu zjawisk.

W takim świetle bojkot stawałby się przez swoje milczenie zrozumieniem swoistego ikonoklastu zadekretowanej kultury, odczytaniem niemożności i niespełnialności realizmu, a cztery wrocławskie projekty mimowolnymi figurami projektowego i projekcyjnego myślenia.

Komar i Melamid w tekście o sztuce rosyjskich dysydentów nazywają ją spektaklem niemych aktorów przed ślepą publicznością. To co skazane zostaje na niemotę ma swój odpowiednik w martwocie i nieczytelności tego co stanowi o pustej hieratyczności władzy:

"Oprócz właściwości polegającej na tym, że pomniki nie mają takich kłopotów z liczbą mnoga jak statuy, mają one jeszcze mnóstwo innych właściwości. Najważniejsza z nich jest nieco paradoksalna; otóż jeśli chodzi o pomniki, najbardziej rzucającą się w oczy rzeczą jest to, że się ich nie zauważa. Nie ma takiej rzeczy na świecie, która byłaby równie niewidoczna jak pomniki. Niewątpliwie stawia się je po to, żeby je widziano, żeby wręcz zwracały na siebie uwagę, jednocześnie są przeciwko zwracaniu uwagi czymś zainpregnowane, dlatego też spływa ona po nich grzecznie jak woda po kaczce, nie zatrzymując się nawet na mgnienie oka" /cyt. R.Musil, Nieprzyjemne rozważania/

Długo ignorowany - milczący i przemilczany - monument ma swoje sposoby aby ożyć, podporządkować sobie mijających go ludzi i zaanektować dookoła przestrzeń:

"Nowoczesny plac jest zaprzeczeniem dawnego pojęcia placu. Plac w dzisiejszej urbanistyce to dynamiczny węzeł ruchu, rozprysk przestrzeni. Gdzież w nim miejsce na stateczny punkt - pomnik? Nowoczesna urbanistyka zmierza jak s dę do rozwiązania miasta, do nasycenia go przestrzenią skróconą przez ruch. Architektura przemienia się w planowanie działań społecznych w przestrzeni, staje się mechaniką socjalną. Rzeźba pomnikowa przestawszy być bryłą, otworzy się i wniknie w architekturę. Swobodna wizja przestrzeni wynika z uformowanych płaszczyzn wśród których peruszają się i odpoczywają ludzie. Może już niedaleko do tego poczucia urbanistycznej przestrzenności kiedy pięknie rozplanowana rozgwiżdża ruchu będzie dawać wzruszenia artystyczne równie silne jak Nike z Samotraki. Wizja miasta oswobodzonego w wąwozów ulic i placów, w którym przestrzeń mówiłaby trwale o człowieku niż monumentalniejszy pomnik - jest tak mało fantastyczna, że zapewne gdzieś już ją realizują". /cyt. J.Przyboś, 1945, Mijając pomnik/.

Projektowi życia wewnątrz pomnika replikują niejako z drugiego brzegu ale w tym samym tonie projekty eksteriorizowanych "nisz kultury".

Krzysztof Rogaczewski

## Kilka dygresji na temat studiów artystycznych

"Młodzież wychodząca z zawodów ch szkół artystycznych ma ręce posiadające irracjonalną siłę formotwórczą. Zdolność tworzenia form pozwala jej przedstawić konkretnie i udostępnić sobie i innym istniejący w ich wyobraźni świat fikcyjny, który dla profanów jest tylko nieuchwytnym przecuciem, uciekającym wciąż i mglistym marzeniem. Możliwość biliskiego kontaktu z rzeczywistością o innej hierarchii wartości była zawsze źródłem zachwyty i nadziei. W dusznej atmosferze obłożonego miasta, w którym zamknęły się ludy starego świata, wykształcenie artystyczne zdaje się być najbardziej pociągającą odmianą formacji humanistycznej"/1/

Trudno oprzeć się powabowi tej refleksji - o czymś istotnym przypomina. Parafrazując jedną z konkluzji Wojciecha Krapieńskiego, zawartą we wstępie do wyboru esejów Stempowskiego, można powiedzieć: dla zdrowia klimatu kultury "w każdej epoce powinien być ktoś taki, kto samym istnieniem rozróżnia, przypomina o hierarchii."

Trudno oprzeć się tej refleksji także dlatego, że zaspokaja ona przyrodzoną nam potrzebę substancjalnego postrzegania świata, kiedy - jak u pierwszych fizyków - stów - wydzielonemu pojęciu, klasie indywidualów, przypisuje się określone, stałe cechy i dyspozycje.

W głębokim namyśle filozoficznym jest to być może postępowanie nieuniknione; za pomocą pojęć kształtuje się potoczny pogląd na świat, za ich pomocą umysł ujmuje rzeczy.

Podobnie też godzimy się na promieniowanie autorytetu: bo umiemy albo wydaje nam się, że umiemy - jak powiada Kołakowski - "odróżnić w mowie mitycznej to, co jest osadem rzeczywistej koncentracji uczucia i wyobraźni, od tego, co jest luźnym kaprysem." Autorytet, czyli osoba zainstalowana jakoś tam w "duszy zbiorowej", produkuje rozmaite schematy klasyfikujące, podsuwa formuły, w bezładzie zjawisk odnajduje transcendentny porządek.

Stempowski był niewątpliwym autorytetem.

X X X X X

"W dusznej atmosferze odległego miasta" każda refleksja nad sztuką Miasta jest ryzykowna.

Nie można orzekać o całej substancji - bowiem przestrzeń działań twórczych jest o wiele bardziej rozpięta niż ta, która jawi się w czyimś prywatnym polu widzenia, na najbardziej insurekcyjnych wernisażach. W najbardziej dostojnych budowlach /także i w kruchcie sztuka jest rozmaita/.

Nie można wyrokować o jakimś oświeconym STANIE sztuki - bo nie ma żadnej przyzwoitej terminologii oprócz paru bezwładnych haseł /"kryzys", "dystans", "duchowość" "zaangażowanie", "mecenat", itp./, powstałych bardziej z potrzeby uaktualnienia postarzałego warsztatu krytycznego niż z rzeczywistego wtajemniczenia.

Nie można ufać takiej formule intelektualnej, która nie wykracza poza swą wewnętrzną logikę, zaś znieczula na fakt, że każde zjawisko, nawet to najbardziej znane, może przybrać zgoła nieoczekiwany kontekst.

Nie można dyskutować o sztuce wciąż w tym samym gronie, nawet jeśli zmieniają się dekoracje.

Nie można wreszcie wyczekiwać na sztukę w kilku oswojonych miejscach.

Autor niniejszych słów nie wie, CO MOŻNA, co jest dozwolone w refleksji nad sztuką, co stanowi o zawartości tego pojęcia. Podoba mu się kilka tez z "Taraktatu logiczne - filozoficzne" Wittgensteina, kilka zdań. "nie to, JAKI jest świat, jest tym, co mistyczne, lecz to, ŻE jest." I osławione zdanie ostatnie /teza 7/: "O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć". Ale podoba mu się także ostatnie zdanie z książki przysięgłego wroga Wittgensteina, Ernesta Gellnera: "Co się chce dać do zrozumienia, o tym trzeba mówić wprost".

X X X X X

Młodzież przychodząca do Akademii Sztuk Pięknych spodziewa się potwierdzenia doniosłości własnego spotkania ze sztuką, uznania dla szczególnego gatunku swej wyobraźni i talentu, państwowej i społecznej sankcji dla wszystkich tych głębokości, tych "sił formotwórczych", którymi rozporządza.

Jeżeli przeczytała uroczą książkę Oseki pt. "Mitologie artysty" - przychodzi po swój bunt, aby "jeszcze raz rzucić światu wyzwanie".

W rzeczywistości prawda bywa bardziej prozaiczna. Studia artystyczne dodają blasku w stosunkach towarzyskich, pozwalają niejako z urzędu na rozmaite kontestacje i konstatacje, dekretują bycie "innym" bez ryzyka umieszczenia na społecznym marginesie, skoro owa "inność" chce się uprawiać w obrębie i w imieniu oficjalnej kultury.



W rzeczywistości polskiej - dyplom Akademii, działalność w oficjalnym obiegu /podejmowana już w trakcie studiów/, to podstawowy warunek artystycznego sukcesu. Także i w tej sferze zachowań - działalności artystycznej - uczyć się więc trzeba cierpliwego pukania do zamkniętych drzwi, głębokich ukłonów, kolejek, autocensury, kompromisów, neurotycznej pogoni za błyskawicznym rezultatem, artystycznych grymasów, skutecznych przez odniesienie do światowej mody. Towarzyszące twórcy na początku drogi dojmujące poczucie objętości świata, wschodniego "zapóźnienia", które uruchamia owe procesy, krystalizuje się zwykle w pierwszej lepszej galerii Berlina Zachodniego czy Paryża, w kontakcie z zachodnim marszandem albo rodzimym, dobrze poinformowanym animatorem kultury.

Uczy się młody człowiek także buntu przeciw tradycji. Tradycja jest mu praktycznie niedostępna; buntuje się zatem przeciwko kilku opatrzonym obrazom z Muzeum Narodowego, przeciwko "Panoramie Racławickiej", "koloryzmowi" - w imię kilku zachodnich reprodukcji. Źródła swego buntu szuka po świecie, nie w swoim otoczeniu, ponieważ kultura, która go otacza, jest źle obecna, fatalnie popularyzowana, chora. Jest koślawa z woli urzędnika państwowego, systemu. Ale: koślawy obraz kultury jest rezultatem działalności popularyzatorów, krytyków sztuki. Nadających, obrazonych, wszystkowiedzących fachowców, po których sięga się coraz rzadziej. Pisarz Stanisław Brzozowski: "Gdy całe życie duchowe, wszystkie jego elementy wartościowe stają się problematycznymi, zmiennymi, niepewnymi, twórczość może stać się pozbawioną formy erupcją./.../ Sztuka nie stwarza nic nowego w człowieku, ona tylko tłumaczy na swój język walory jego życia. Postawa artysty wobec sztuki musi być tą samą, która pozwala ostawać się żywemu człowiekowi wobec życia."/2/

X X X X X

Akademia oferuje ze swej strony kilkunastu wybitnych artystów - pedagogów, bywa, że zaabsorbowanych głównie swoją sprawą ze sztuką, i - wyjątkową materialną needzę. Zrujnowany sprzęt, resztki rekwizytów w postaci brudnych szmat i butelek, dopełnionych niedołężnym starcem - oto pierwsze akty konkretyzacji estetycznych. Coroczna wystawa prac studentów ujawnia ten przynębiający obraz w całej pełni. Mówi się od lat o swoistej "szkole ekspresji", która narodziła się w Akademii warszawskiej dzięki kilku modelom, pamiętającym jeszcze pierwsze występy cyrku Staniewskich.

Coraz dotkliwszy brak materiałów do pracy sprawia, że cały proces dydaktyczny poddany jest - używając sformułowania Jacka Sempolińskiego - despotyzmowi dostępnych mediów. Cena i jakość blejtramu, farby, papieru, narzędzia - zakreślają granice wypowiedzi. Nie wolno załatwić tego problemu komunalem o twórczym charakterze ograniczeń formalnych. Ograniczenie jest bowiem wartością domagającą się równie wartościowego kontekstu. Ograniczenia wynikłe z nędzy /materialnej i duchowej/ - powołują obiekty, których ośrodkiem ekspresji jest samo fizyczne istnienie, sam fakt, że się zdarzyły i że coś przypominają. Jakość owego zdarzenia, ocena z perspektywy kultury śródziemnomorskiej, obecnych tendencji w sztuce, Wartości estetycznych, osobowości autora - jest zatem dużym nadużyciem. Jeszcze większym - popularne rozpoznanie, iż środowisko młodych artystów przez wychowanie w doktrynie polskiego "koloryzmu" - GARDZI realistycznym rysunkiem, wzięła się w awangardowe syntezę, wybiera łatwiejsze /czyli konceptualne/ i mniej męczące postępowanie. Kilka lat temu Andrzej Osęka z tej właśnie pozycji rozczarowywał się do polskiego "tekturowego" hiperrealizmu: że brakuje młodzieży artystycznej przyzwoitego warsztatu, cierpliwości, bezpośredniości, itp.

Zaiste: brakuje naszej młodzieży wiele /także maszyn do produkcji obrazu hiperrealistycznego/ i wiele krzywd jej wyrządzono. Większości poczucie krzywdy każe dzisiaj po prostu starać się o paszport. A to już nie jest chyba zastęgą mistrza Pronaszki i jakiegś "szkoły kolorystycznej".

A może - nie odpowiada młodzieży artystycznej polska racja stanu, która np. zakazuje przedsiębiorstwu państwowemu "Sztuka Polska" sprzedaż artykułów pochodzenia zagranicznego.... studentom Akademii?

X X X X X

Ważną podstawą procesu dydaktycznego, jaką jest interpretacja zaproponowanych w pracowni ustawień czy konkretne zadanie tematyczne - sens ma o tyle, o ile zbiorowość uczestnicząca w owym procesie traktuje studiowanie i interpretację natury jako istotne przysposobienie, wyprowadzające ku suwerennej działalności twórczej. Inaczej mówiąc: proces dydaktyczny sankcjonuje zbiorowa skłonność do wiary w pewien przymus doświadczenia, nakładany wolą każdego z osobna, w imieniu wspólnie wyznawanej zasady. Na tym polega osobliwość studiów artystycznych.

W praktyce trudno dzisiaj wykazać, że sytuacja bezwzględnie podstawową i znaczącą dla działania twórczego - nawet na etapie szkoły - jest obserwacja natury. Natury pojętej wąsko i dosłownie: modelu w pracowni, przedmiotu, pejzażu. Młodzież artystyczna nie chce powtarzać drogi swoich mistrzów - swoją drogę rozpoczyna od terazniejszości. W bliższym i dalszym otoczeniu dostrzega się setki zajmujących i PRAWOMOCNYCH zachowań, kodów, wartych powtórzenia własnym głosem, nieograniczona wydaje się ilość nowych technik, nowych zaklęć.

Wielka /może nawet zbyt wielka/ odpowiedzialność ciąży w tej sytuacji na pedagogach - nauczycielach ale i zarazem pierwszych wyrafinowanych odbiorcach. Wokół autorytetu osób organizuje się w istocie sens współżywania i pracy w Akademii. Kiedy wszystko jest skłócone i niepewne, problematycznymi stają instancje estetyczne - zastąpić je musi wartości SPOTKANIA i wartości POSTAW. Także i tych, które pozwalają "ostawać siężywemu człowiekowi wobec życia".

Czyżas nonszalancja, maskująca artystyczne niedoświadczenie, nadużywanie pozycji, racji, mód i póż, a czasem i najwyklesza ludzka głupota - uczynić mogą wiele niedobrego. /Prawdziwy dramat rozpocznie się jednak dopiero, kiedy nauczanie przyjmie w swoje ręce obecna młoda kadra dydaktyczna. Pisząc te słowa nie rozwinie, niestety, powyższego wątku, ponieważ wymagałoby to uzasadnień naruszających powagę słowa pisanego. Niedobrze jest, że władze uczelni, powodowane swoistą strategią "zachowania substancji", manipulacją niedojrzałą albo źle wyedukowaną społecznością akademicką, świadomie czy nieświadomie antagonizując wystarczająco już rozbite środowisko. "Zbiorowość, w której każdy z osobna usiłuje uniknąć odpowiedzialności za resztę i w której wygasają mity obligujące, korzysta chętniej z innego rodzaju mitów: mitów przyszłości, która należy się silniejszemu. Zbiorowości doskonałych egoistów - konformistów najłatwiej padają ofiarą tych mitologów, które - niczym fanatyczny szowinistyczne - obiecują zaspokojenie wyłącznych marzeń egoistycznych każdego dzięki konformizmowi totalnemu wszystkich. Konformizm zdobywcy tym, różni się między innymi od konformizmu konserwatywnego, że potrafi odwoływać się do prywatnego interesu, który staje się nierozróżnialny od wartości powszechnych"/3/ Techniki manipulacyjne wobec zbiorowości o takiej charakterystyce nie muszą mieć wcale znamion świadomego i cynicznego zamachu na resztki autonomii. Wystarczy odwołać się do prywatnego interesu właśnie: zatwierdzić program związanego naprzódce koła naukowego, który sprowadza się do organizowania wycieczek, wspierać takie inicjatywy, które wyprowadzają grupki studentów daleko poza mury szkoły, najlepiej tam gdzie powstaje "prawdziwa sztuka", wolna od nieestetycznych zgrzytów i ubóstwa peerelizmu.

Młody człowiek - i jest to smutna prawda dnia dzisiejszego - nie potrafi właściwie rozpoznawać i sensownie wyznaczać celów swej aktywności, nierzadko nawet w zakresie własnej działalności twórczej. Studia są dla niego pierwszym doświadczeniem "urządzeń" i mechanizmów życia zbiorowego w dorosłej wspólnotcie. W Akademii skłania się przede wszystkim ku takim zachowaniom i wartościom, które ułatwiają jego identyfikację osobową w grupie, gorączkowo poszukuje znaków własnej tożsamości. Wszystko inne - a więc także i stopień zorganizowania i integracji wspólnoty, jakość tej wspólnoty - jest prostą funkcją rodzających się, indywidualnych postaw artystycznych. Od całego "aparatu" pedagogicznego może zależeć, czym owe postawy będą naznaczone.

X X X X X

Może prawda ta jest mocno gorsza, ale i ją trzeba wygłosić: otóż studia artystyczne, o których tutaj mowa, nie są niczym więcej niż tylko SPOTKANIEM PEWNEJ KONKRETNEJ GRUPY OSÓB DLA NIEPRAWDOPODOBNIENIE NIEKONKRETNEGO CELU. Nie ma żadnej obiektywnej racji w tym, że ktoś pokrywa farbami cenne płótno a ktoś inny ten fakt ocenia, umieszcza w jakimś porządku wartości, znaczeń. Może się zdarzyć, że w tym samym momencie, w pracowni za ścianą, wypowiedane są oceny najzupełniej odmienne,

zaś gdzieś jeszcze, powiedzmy: piętro niżej, w czyjejsz dziarskiej głowie ostatecznego kształtu nabiera właśnie projekt poprawiania dyscypliny.

Istnieje szansa, że podczas SPOTKANIA zostanie wypowiedziane zdanie, które głębiej zapadną w pamięć i dzięki nim powstanie jeszcze jedno nikomu niepotrzebne dzieło sztuki. Choć i to jest trudne; aby rozumnie przywłaszczyć sobie cudzą myśl, trzeba skontrastować ją z czymś jeszcze - z własną intuicją, wyobrażeniem. Ale także z czymś zewnętrznym wobec "ja" - a więc z całym empirycznym konkretem.

Pojęcie "autorytetu pedagogicznego" należy rozumieć bardzo nietradycyjnie. Konkretna osoba, artysta, jego dorobek, postawa - stają się przedmiotem uznania dzięki przekonaniu, iż określone procesy twórcze /i inne/ miały u tejszej osoby przebieg na tyle intensywny, wartościowy i długotrwały, że uzyskała ona potężniejszą jakby organizację duchową, wobec której i nasze własne istnienie może doznać intensywniejszego oglądu, poddać się żywemu, wypełniającemu i kształtującemu obcowaniu.

Nie ulegamy urokom czyjszj wiedzy i doświadczenia - "doświadczenie" /i dobry pedagog wie o tym/ jest tutaj słowem żyym i bałamutnym. Każdy sam stanowi o swoim doświadczeniu i nigdy nie można przewidzieć, jakiego rodzaju doświadczenie przyniesie właściwy rezultat artystyczny. Nie ma w zajmowaniu się sztuką takiego doświadczenia któremu nie można by przeciwstawić równie doniosłego doświadczenia innego rodzaju. Ulegamy więc tylko dobrowolnej stymulacji, pewnym pobudzeniom; przez fakt wspólnych poszukiwań w obrębie tej samej substancji - pobudzenia owe mogą być wartościowe. Mogą - ale nie muszą, bo równie wartościowy może być konflikt, "emancypacja od autorytetu" /Kołakowski: " a wszelki akt emancypacji od autorytetu może powstać tylko w imię wartości dzięki autorytetowi przyswojonych"/.

"Wykształcenie artystyczne" jest równie niejasnym i nieopisowym sformułowaniem, jak "siła formotwórcza", "wyobraźnia", "świat fikcyjny". Niezwykle cenne uwagi na temat "profesjonalizmu" artystycznego w państwach poststalinowskich znaleźć można w eseju Mikłosa Harasztiego pt. "Żywotność kultury oficjalnej". Warto zacytować dłuższy fragment tego tekstu: "Artysta jest w rzeczywistości niezbędnym specjalistą pełniącym niezastąpioną rolę w organizowaniu uczuć. Artysta jest po prostu indywidualnością autoryzowaną, specjalistą od indywidualności, który swymi pracami i zachowaniem przyczynia się do wypracowania nowej roli jednostki w nowej cywilizacji. Jest funkcjonariuszem jak każdy inny, zajmując się konfliktami i harmonią między Całością a Jednostką. Im większą ma swobodę w zaświadczeniu i wysubtelnianiu indywidualnych wariantów adaptacji, tym bardziej czuje się sprawcą tych wariantów.

/.../ Doszedłszy do swego okresu dojrzałości, poststalinizm nauczył się traktować artystów jako doradców i nie zarzucać od razu zdrady, ilekroć wypowiedź artystyczna twórcy jest szczerą i potwierdza jakąś prawdę. Władzy wystarczy wiedzieć, że jest adresatką tej wypowiedzi. Nie pozwala rzecz jasna artystom, aby sami określali stopień swej wolności. Jeśli jednak uznają globalną odpowiedzialność władzy centralnej i są gotowi uzgadniać swe poglądy z jej poglądami, władza stopniowo rozszerza ukazywane im możliwości wyboru. Kierowani w ten sposób artyści muszą nie bez racji poczynać się do pewnej dumy ze swoistej wolności, jaką wnoszą do dyktatury państwa./.../

We wszystkich dziedzinach sztuki poza literaturą kształcą się artyści tak jak kształcą się inżynierów. Pewien rodzaj szczególnie rygorystycznego "n... as clausus" ochrania dany zawód przed nadmiarem konkurencji i bezrobociem. Stąd nie powinien dziwić jako bezpośrednia tego konsekwencja, fakt, że później artysta, w trakcie już kariery, będzie otrzymywał zamówienia wprost od państwa. Profesjonalizm, ta ideologia specjalisty, stanowi jeden z najsilniejszych więzów między państwem i artystami. Stawsy się profesjonalistami, po edukacji lub wykazaniu się dowodami talentu, artyści są w każdym przypadku zobowiązani do wykazania lojalności wobec dobra publicznego. I proszę mi wierzyć, to ostanie nie wymagały od nikogo przysięgi wierności."/4/

W wypadku interesującej nas tutaj twórczości plastycznej rozważania Harasztiego należałoby uzupełnić jedną jeszcze uwagą. Otóż nikt nie odmawia prawa do zawodostwa tym, którzy nie spełniają powyższych warunków. Potoczna świadomość przechowuje ciągle poury mit - żart o "skawie po śmierci", "odkryciu po śmierci" - w kondycję artysty wpisana jest zatem możliwość zupełnego nieistnienia, braku jakichkolwiek świadczeń wobec społeczeństwa. Z drugiej strony przywileje zawodowe może otrzymać praktycznie każdy, kto zgłosi się do państwa z wysruganym po szychcie

Wizja "artysty", wywiedziona ze wzorów epok klasycznych, jest refleksem naturalnej skłonności społeczeństw do naśladowania minionych czasów i dawnych świętości, kiedy wszystkie role w organizmie kultury były podzielone jasno, twórca zaś dostarczał przedmiotów delektacji artystycznej ku ucieście profanów.

Środowisko twórcze musi chronić się przed wcieleniem w iluzoryczne porządki ustanawiane przez polityków /także własnych/, mechanicznie reprodukowane w społecznych stereotypach.

Szkoła artystyczna ma do wypełnienia zadanie szczególne.

Krzysztof Rogaczewski

#### PRZYPISY

- /1/. Jerzy Stempowski - ESEJE, S.I.W. Znak. Kraków 1984 /strona 1677
- /2/. Stanisław Brzozowski - WSPÓŁCZESNA POWIEŚĆ I KRYTYKA LITERACKA, PIW, Warszawa 1971 /strona 272 - 273/
- /3/. Leszek Kołakowski - OBECNOŚĆ MITU, Instytut Literacki, Paryż 1972 /wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania/
- /4/. Miklos Haraszti - ŻYWOTNOŚĆ KULTURY OFICJALNEJ, Krytyka nr 7, Warszawa 1980

JAN ROGOYSKI

## Paryska nieobecność

Jesienne szarugi kulturalne 1986 roku miały zostać rozjaśnione za pomocą dwóch wielkich imprez: kuriozalnych /jeśli się cokolwiek pamięta z przeszłości/ Międzynarodowych Spotkań Teatralnych oraz stanowiącej przedmiot niniejszego omówienia wystawy pt. "Cztery razy Paryż", odbywającej się w warszawskiej Zachęcie w dniach 15 X 1986 - 12 I 1987.

W pustynnym pejzażu Warszawy kolejka na wystawę sztuki zadawała się zwiastować powrót do cywilizacji. Choć jednak tłumy pod Zachętą powinny cieszyć, we mnie wzbudziły lęk, przeczućce wynikające z wiedzy o wszystkich innych ogonkach tego miasta, lęk, że stoją one po kolejne kłamstwo. Od dawna już przecież każda wystawa tu jest ersatzem innej, której nie było. Jej zadaniem staje się zazwyczaj zastąpienie rzeczywistej obecności kultury ekstraktami /w stężeniu/ jej składników. Przypomina się poprzednie lansowane wydarzenie w Zachęcie - tłumnie odwiedzana wystawa Dudy-Gracza w 1984 roku.

Po kilkuletnim eksperymencie odcinania od świata w rzeczywistość realnego socjalizmu wtargnęły dzieła Matisse'a, Picassa, Miro, suknie Diora, ... , chronione w murach Zachęty przez kilku funkcjonariuszy MO /i tylko przez nich/, odpowiedzialnych za 20 milionów dolarów na jakie eksponaty ubezpieczono. Młodzież licząca dziś 23 - 24 lata / a więc np. kończący studia artyści i historycy sztuki/ praktycznie po raz pierwszy w życiu spotkała się w kraju z wielkimi nazwiskami sztuki XX wieku, z okazałą wystawą sztuki zachodniej w ogóle.

W sytuacji prowokowania katastrofy kulturalnej zorganizowanie w Warszawie na jesieni 1986 roku rewanżu za wystawę "Presences Polonaises" /Paryż 1983 r./ było przedsięwzięciem ryzykownym, żeby nie powiedzieć karkołomnym. Zwłaszcza dla polskiej części komitetu wystawy, Francuzi bowiem prawdopodobnie nie zdawali sobie sprawy, na czym w istocie polega ogromna różnica w stosunku do innych orga-

nizowanych przez Centre Pompidou wystaw zagranicznych, że tym razem przyjeżdżają do Polski, "czyli nigdzie". Każda próba zorganizowania międzynarodowej wystawy sztuki nowoczesnej w Polsce musiała obecnie stać się nie tylko wydarzeniem kulturalnym, także i przede wszystkim - politycznym. Ciężaru tej odpowiedzialności /ale i rozmiarów szansy/ pracownicy Centre Pompidou mogli nie dostrzegać, jej zrozumienie było jednak obowiązkiem strony polskiej.

Omawiana wystawa to, jak wspominałem, rewanż za wielki show sprzed trzech lat w Paryżu pt. "Polskie obecności. Sztuka żywa wokół Muzeum Sztuki w Łodzi". Tamto przedsięwzięcie krytykowano m.in. za niespójność, za wybiórcze pokazanie niektórych tylko aspektów kultury polskiej tego stulecia. Wydało się, iż ta właśnie cecha, będąca zresztą konsekwencją tytułu, stanowiła zaletę pokazu i towarzyszącą mu imprez. Odrębne, znakomicie wystawienniczo opracowane działy ukazywały zjawiska najciekawsze w subiektywnej opinii organizatorów - dla francuskiego odbiorcy. Skromna koncepcja, znakomita tej koncepcji realizacja. Była to wystawa na miarę - naszych możliwości i zainteresowań gospodarzy, poświęcona przede wszystkim prezentacji dzieł i twórczych osobowości. Na szczęście nie pokuszono się o przedstawienie syntezy naszej kultury XX wieku.

W trzy lata później do skromniejszej - nie da się ukryć - od francuskiej "fabryki sztuki" Zachęty zważył się cały Paryż, cała kultura francuska tego stulecia w starannie dobranej reprezentacji przedstawicielskiej. Ekstrakt... Skromny afisz zapowiada niemożliwe: w kilku nie największych salach zobrazować przełomy kultury europejskiej właściwie. Niewątpliwie wystawie udaje się przekonywująco udowodnić fakt raczej oczywisty tzn. fakt, że Paryż dla sztuki XX wieku był ośrodkiem niezmiernie ważnym. Czy to jednak oraz pokazanie kilku wspaniałych dzieł /moim zdaniem Miro, Chagall, Modigliani/ równoważy ogromny napewno trud organizacji pokazu?

Zanim przyjrzymy się zamysłowi wystawy kilka uwag dotyczących spraw najprymitywniejszych. Sądze, zdając sobie sprawę z tzn. trudności obiektywnych w organizacji pokazu, iż w takiej wersji i przy tych samych środkach mógł on zostać zrealizowany lepiej i ciekawiej, tak dla specjalisty, jak i dla przeciętnego widza. Nieumiejętne i niestaranne eksponowanie niszczy walory wielu dzieł. Fotografiami M.Raya i nie tylko, oświetlone nisko zawieszonymi lampami, zza głów zwiędających wzbogaciły się w ten sposób o tyknie głów soczyste cienie. Podobny do eksponowanego w Zachęcie biętkiny na złotym tle odlew Y.Kleina kilka miesięcy wcześniej błyszczał promiennym blaskiem na wystawie Nowych Realistów w Paryżu. Tu w niewłaściwym kontekście kolorystycznym /albo raczej wskutek jego braku/, w dodatku nie odkurzony, zgasił. Brak kontekstu zresztą jest główną wadą scenografii wystawy. Dzieła postawiono i powieszono - i nic poza tym. Ta sama, aranżowana banalnie przy użyciu odwiecznie tych samych, znanych z wszystkich innych pokazów w Zachęcie i znacznie już zużytych plansz, przestrzeń prowadzi widza przez gąszcz eksponatów. Nastroj Montmartre'u, nastroj Saint-Germain... zuniifikowane trochę jakby na potrzeby gminnego domu kultury. Zabrakło chyba nie tylko środków i miejsca, także - wyobraźni i stań.

Wystawie towarzyszy duży szum, zjawisko, które na Zachodzie określono jako kampanie prasową. Charakterystyczne, że w tym potoku zachwalających /na ogół bełkotliwie nic nie mówiąc - apogeuem tej "tendencji" w naszej krytyce jest tekst T.Rudomino w warszawskiej "Kulturze" nr. 46/1986/ artykułów nienatrafialem na właściwie żądną merytoryczną pochwałę pod adresem organizatorów. Mówi się - owszem - że świat by się takiej wystawy nie powstydział, że zazdroścą nam jej Sztokholm i Amsterdam, nie wiadomo tylko dlaczego. W tej powodzi jedynie taktem Krystyny Czerni /"Tygodnik Powszechny" nr 46/1986/ dotyka - przynajmniej częściowo - istotnej problematyki wystawy i jedynie on skłania - przynajmniej w kilku miejscach - do polemiki.

Nie mogę się zgodzić z autorką, że "nie jest to wystawa tylko podręcznikowa". Przeczą temu już choćby liczne wyznania jednego z autorów wystawy, R.Stanisławskiego w kilku wywiadach. Modelowym odbiorcą pokazu, wg jego słów /"Kobieta i Życie" nr 51/1986/ miał się stać Polak z wiedzą z dziedziny plastyki wyniesioną ze szkoły średniej. Ponieważ, jak powszechnie wiadomo, kształcenie w tym zakresie ani w szkole podstawowej, ani w średniej nie istnieje, zakładano pewną inercję odbiorczą, pustkę, którą miał wypełnić krótki podręcznik sztuki nowoczesnej pod nazwą "4 x Paryż". Jakże bardzo przypomina on inne nasze podręczniki. Zawartość myślowa jałowa, sposób podania żenująco brzydki...

Wedle jakich kryteriów dokonano wyboru materiału do tego podręcznika? Przy totalistycznych zapędach do stworzenia "zarysu" kultury francuskiej XX wieku, wystawa prezentuje - z nielicznymi wyjątkami, kuriozalnie przez to odstającymi - jeden tylko jej aspekt: awangardę. Już samę tę zapędę, nieco hybrydalnie wyglądającą w nieprzystawczajonej do wielkiej skali Zachęcie, szczególnie są niebezpieczne przy spotegowanej za wspomnianych przyczyn odpowiedzialności organizatorów wobec publiczności. Ale gdy sugerując obiektywizm posłużono się jak najbardziej subiektywnymi kryteriami, gdy sugerując ukazanie wszystkiego, a przynajmniej najważniejszego / jak to w katalogu wystawy określił Stanisławski - "zawirowania owej potężnej rzeki" / - w rzeczywistości zaprezentowano jedynie te "postępowe" nurty, nieuchronnie popychające sztukę ku zamykającej wystawę zabawce P.Kowalskiego - to nie jest to podręcznik uczciwy. Oczywiście pytać przy wielkich pokazach "dlaczego to jest" a "tamtego nie ma" jest łatwo, a nie zawsze przystoi, to jednak w wypadku wystawy mającej takie ambicje totalityczne wypada obruszyć się na niektóre "paryskie nieobecności". A więc jeżeli Montmartre - to dlaczego bez Utrilla? Czy za mało nowoczesny? Jeżeli rewolucja 1913 - to dlaczego bez jej logicznej konsekwencji - "kontrrewolucji" 1920? Na wystawie prosta linia rozwoju /charakterystyczna dla proawangardowego sposobu myślenia/ prowadzi z Montmartre'u ku "nowoczesności" 1925, która przecież za sprawą tego "wstecznego kroku" się narodziła i ewoluowała ku "stylowi 1937".

Brak "konserwatywnych" lat trzydziestych /i nie chodzi tu wyłącznie o hrak Balthusa, którego Francuzi prawdopodobnie przy najwyższym nawet ubezpieczeniu nie zażykowałiby przywieźć/, którym obraz Paryża tyle zawdzięcza, powoduje, iż następną część wystawy jawi się jako - nielogiczna - kontynuacja łagodnej modernite 1925, a nieszczerzy Fougeron spada deus ex machina. Właśnie data 1947 budzi mój największy sprzeciw, sam Stanisławski nie bardzo potrafi dowieść jej zasadności w tekście wstępnym katalogu. Tworzenie wizji Paryża wojennego, Paryża egzystencjalistów z niezbobnego zestawu dzieł kilku surrealistów i przede wszystkim abstrakcjonistów tłumaczy się oczywiście koncepcją proawangardową twórców wystawy, ale wtedy z kolei wybrana data - dla udowodnienia triumfu abstrakcji lirycznej i chimerycznego trwania surrealizmu - wydaje się wypadkowa i zbyt wczesna. Tu nieobecności są najbardziej bolesne. Nie ma żadnego z artystów uznanych /słusznie czy nie - to inna sprawa/ za "przedstawicieli egzystencjalizmu w malarstwie": Balthusa, Buffeta, Grubera. Nie ma malarstwa Giacomettiego, które, eksponowane w nowym układzie przestrzennym Centre Pompidou w jednej sali z dziełami wspomnianych artystów oraz Bacona, stanowi wraz z nimi niezwykle przejmujący odpowiednik malarski nie tyle egzystencjalnej filozofii, ile raczej stylu odczuwania tych lat. Autorów wystawy interesuje jednak pochod abawgardy, kulminujący w 1972 roku, w spocie Centre Pompidou. Ale prowokacyjna "maszyna sztuki" jest przecież typowo paryskim paradoksem - kryje muzeum, instytucję mumifikującą, z awangardy czyniącą tradycję. I właśnie tej gry paradoksoo wystawie zabrakło. Dramatyczne niekiedy zmaganie się z tradycją, które zadecydowało o obliczu 1925 roku i długo jeszcze było centralnym problemem sztuki francuskiej, zostało przez proawangardowy wyłącznie punkt widzenia zatarte. Pomijając już doniosłość takich artystów jak Bourdelle czy Maillol dla kultury francuskiej tego stulecia, ich "paryskość" - ich nieobecność wytwarza próżnię, w której awangarda zawisa. Fougeron obco wygląda na tej wystawie i razi nie tylko swą słabością. Najważniejszej cechy Paryża jako ośrodka kultury, cechy zauważalnej tak przy lekturze tekstów z 1925 roku, jak przy dzisiejszej przechadzce wokół Centre Pompidou, tj. niesłychanej szaleńczej różnorodności zjawisk przeciwstawnych często, w przywiezionym do Warszawy ekstrakcie zabrakło.

Fakt, że niektórzy artyści reprezentowani są dziełami wyjątkowo słabymi /w wielu francuskich muzeach prowincjonalnych znalazły by się dzieła bardziej udane Massona, Magritte'a, de Staela, tej właśnie sukni Coco Chanel lepiej wogóle było nie pokazywać/ zdaje się potwierdzać przypuszczenie, iż głównym celem wystawy miało być przeforsowanie /tym łatwiejsze, że żadna otwarta polemika, ani wystawa konkurencyjna czy uzupełniająca nie jest możliwa/ pewnej uproszczonej tezy ze złych podręczników historii sztuki. Dzieła nie zaistniały tu dla swych walorów artystycznych, a jedynie jako hasła /takiej koncepcji nie niszczy niechlujna ekspozycja/, jako ilustracja tezy, iż awangarda wypełnia niemal całkowicie obraz sztuki XX wieku. Teza to szczególnie fałszywa właśnie w odniesieniu do Paryża

miasta, gdzie rodziły się tak ważne, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia, propozycje z awangardą nie mające nic wspólnego. O charakterze paryskiego genius loci może najbardziej decyduje przecież wspomniany udział tradycji, która współtworzy /niektórzy twierdzą, że niszczy/ nawet tę najnowszą z "zabytków" Paryża - kolumny D.Burena na dziedzińcu Palais Royal czy pomnik Picassa "dłuta" Cesara.

Paryż - moloch nie niszczył indywidualności, przeciwnie - niekiedy historycznie ją nawet wynosił do rozmiarów mitu. Przyjęta przez organizatorów koncepcja wystawy tego aspektu uwypuklić nie mogła. Artyści pojawili się jako nazwiska z listy historyka sztuki a nie jako twórcze osobowości. Stąd może wymienienie, jakie z pokazu "4 x Paryż" wyniosłem, było odczucie miazgi dzieł. W Paryżu "Polskie obecności" ukazywały szereg indywidualności artystycznych, reprezentowanych przez grupy kilku w kilkunastu obrazów lub rzeźb, w Warszawie rzucały się w oczy nieobecność osobowości.

Chciałoby się westchnąć z żalu za niewykorzystaną szansą. Wielkim nakładem sił stworzono giganta złożonego głównie z pozorów, trochę jak Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. W dodatku pozory te na długo utrwała się w świadomości wielu tysięcy widzów wystawy. Ale może szansy wogóle nie było.... Może sytuacja, taka jaka już nieodwracalnie w naszej kulturze zaistniała, nie pozwala na stworzenie czegoś autentycznego, prowokowała natomiast do gestów z rozmachem, nieprzemysłanych. Właśnie brak refleksji uderza w konstrukcji wystawy szczególnie, nieobecność refleksji nie tylko nad Paryżem, także nad Warszawą tego czasu. Właściwie jednak refleksja taka nie istnieje już od dawna, nawet tam, gdzie byłaby dopuszczalna. Może więc wszystkie wyżej przeze mnie wymieniane wady pokazu wynikały z działania w pustce, w owym "nigdzie", które można zapełnić byle czym i odpłynąć z powrotem do Francji jak Król Ubu, zostawiając Polaków z carem na głowie. Kulturowa próżnia nie kształtowała obrazu przyszłej wystawy, nie mogła oddziaływać na organizatorów, nie inspirowała ich, nie żądała - a jedynie błagała, aby stało się Coś, żeby były fanfary i potem znowu spokój.

Zostanie piękny i wartościowy ze względu na zbiór źródeł katalog, zostaną emocje młodzieży z pierwszych w polskiej wystawie pokazów video i przede wszystkim marzenia, że może spróbujemy tę pustkę zapełnić. Nie stężonym ekstratem, lecz choćby kilkoma małymi, normalnymi wystawami sztuki nowoczesnej z paroma znanymi nazwiskami.

## Podsłuchane w Zachęcie

### o wystawie 4 x Paryż

1. Była to największa po wojnie wystawa nowoczesnej sztuki francuskiej o tej formule /malarstwo, rzeźba, grafika, projektowanie przemysłowe, literatura, moda, filmy video, plakat/ - ogółem ponad 400 eksponatów.
2. W ciągu nie całych trzech miesięcy zwiedziło wystawę ok. 180.000 osób.
3. Przekrój społeczny zwiedzających wystawę był bardzo szeroki - począwszy od dyplomatów i naukowców po pracowników MSW i WUSW /z żonami/. Największą grupę stanowiła oczywiście młodzież, przede wszystkim szkolna w zorganizowanych grupach, następnie studenci, nauczyciele, przewodnicy turystyczni, pracownicy domów kultury, gminnych ośrodków kultury, bibliotek, grupy z zakładów przemysłowych, hut, kopalń, fabryk włókienniczych, szpitali, spółdzielni mieszkaniowych jednostek wojskowych itd. Wycieczki przyjeżdżały z najdalszych krańców Polski: z Wejherowa, Cieszyna, Mysłowic, Bełchatowa, Pyrzyc, Elbląga, Świdnika, Rzeszowa, nieraz z zupełnie małych miejscowości /Milówka w Bieszczadach/. Organizatorzy wielu zjazdów branżowych umieszczali zwiedzanie wystawy w programie zjazdu. Delegacje zagraniczne przyjeżdżające do różnych instytucji były do Zachęty przeprowadzane przymusowo, zwłaszcza delegacje z krajów socjalistycznych, w tym potężna grupa ekspertów ekonomicznych RWPG. Zdażało się, że studenci historii sztuki plastycy z NRD przyjeżdżali z Drezna

- czy Berlina Wschodniego specjalnie.
4. Trudno sformułować uogólnienia dotyczące odbioru wystawy przez zwiedzających - nie zadbano o wyłożenie w Zachęcie książki pamiątkowej - jednak natychmiast można było stwierdzić, jakich nauczycieli ma zwiedzająca młodzież szkolna - często wycieczki ze szkół technicznych czy zawodowych były lepiej przygotowane do odbioru wystawy niż młodzież z renomowanych liceów warszawskich.
  5. Jeśli chodzi o stronę organizacyjną - uwaga zasadnicza - rozspływający się budynek Zachęty nie jest zupełnie przygotowany do takich ekspozycji. - za mała szatnia /mimo otwierania szatni zastępczych/, zdezelowane, straszne toalety, kapiąca woda ze szklanego sufitu w salach wystawowych.
- Nieuprzejmość /wręcz chamstwo/ cywilnych milicjantów pilnujących porządku przy drzwiach, obszarpane, wiszące na kawałku konopnego sznurka zawiadomienie "Pół godziny przerwy", "W poniedziałki nieczynne" dobitnie uświadamiały zwiedzającym, gdzie się znajdują.
6. Ciekawostki: Żona premiera ZSRR - Woronina, gdy przewodnik mówił o uduchowieniu rzeźby Brancusiego "Śpiąca muza" - "Kakaja zdieś oduchotworiennost - prosto, leżył, spit, wot i wsio!".

P. ERESTE

## "Socrealizm" Wojciecha Włodarczyka

W listopadzie lektura książki Wojciecha Włodarczyka "Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950 - 1954"/Paris, 1986/ świeżo opublikowanej przez paryskie wydawnictwo Libella w ramach serii "Historia i teraźniejszość". W trzydziści lat po Polskim Październiku ukazuje się praca, która będzie odtąd stanowiła podstawę wiedzy o mechanizmach społecznych i psychologicznych tamtego okresu w polskiej sztuce, okresu tak krótkiego, a tak pamiętnego. Nie wątpię, że książka Włodarczyka przyjmie na siebie rolę podstawy wiedzy o polskim socrealizmie w sposób bardzo naturalny. Jest po prostu najlepszym tekstem, jaki na ten temat napisano. Nie czuję się powołany do recenzowania całego "Socrealizmu", chciałbym tylko zastanowić się nad występującym w tej książce wątkiem "Arsenału", traktując moją wypowiedź jako uzupełnienie mego artykułu z trzeciego numeru "Szkiców" /"Trzydzieści lat po Arsenale"/.

W "Socrealizmie" Włodarczyka sprawie wystawy w Arsenale poświęcony jest tylko jeden bardzo krótki rozdział, zresztą ostatni: "Problem przedmiotu". Ale nie można tej sprawy traktować w oderwaniu od całej książki, a już szczególnie od rozdziałów "Dydaktyka: Akademia Sztuk Plastycznych w Warszawie" oraz "Jak dobrze namalować socjalistyczny obraz?". Z "Socrealizmu" Włodarczyka wyłania się, może po raz pierwszy, prawdziwy obraz "pokolenia Arsenau". Nakreślony jest ten obraz na marginesie, skrótowo, lakonicznie, a jednak każde zdanie tej lapidarnej charakterystyki wiedzie ku prawdzie.

Wojciech Włodarczyk słusznie zwraca uwagę, że hasło "Arsenal" jest właściwie mylące, bo artystyczny rodowód tego pokolenia należałoby rozpocząć co najmniej od roku 1950, jeżeli nie wcześniej. No cóż, nazwa prawdopodobnie zostanie, ale o rodowódzie należy pamiętać. Od początku było to pokolenie niepokornych, którzy, poddani socrealistycznej edukacji jako pierwsi, jako pierwsi także stawiali opór. Stawiali go jednak nie w imię racji estetycznych, lecz etycznych. To stało się przyczyną wielu nieporozumień, trwających do dziś. "Estetyki oporu", jeżeli można się tak



wyrzucić, były wówczas dwie: estetyka awangardy i estetyka koloryzmu. Przyszli arsenałowcy byli zbyt młodzi, aby posiadać początkowo jakąkolwiek estetykę. Mieli natomiast wolę robienia sztuki po swojemu, za co zostali skarceni już w 1950 roku, z okazji wystawy "Młodzież walczy o pokój". Ich zbiorowe wystąpienie w roku 1955 otworzyło drzwi "odwilży". Przeszła tymi drzwiami awangarda, przeszli koloryści, ale o arsenałowcach szybko zapomniano, bo jak pisze Włodarczyk: "Z wewnętrznego przekonania wynikająca niechęć do stylizacyjnej jedności i jednoznaczności, skazała ich na rozproszenie". Autor książki zwraca uwagę także na nieporozumienia spowodowane lansowaniem ekspresjonizmu /przez niektórych krytyków/ jako rzekomej estetyki "Arsenału". Siłą "Arsenału" było to, że nie zakładał żadnej estetyki "normatywnej", ani nawet pożądaney. Ale jak się okazuje, była to także słabość w oczach tych, którzy nie mieli wystarczająco dużo cierpliwości i woleli uwierzyć w formuły stylizacyjne, niż w "egzystencjalne" wyzwanie arsenałowców. Egzystencjalne, bo umieszczone na planie moralności artystycznej.

Sprawa arsenałowego ekspresjonizmu nie wydaje mi się jednak zamknięta. Mimo wszystko "Coś w tym było". Książka Włodarczyka zawiera zresztą cenną wskazówkę w tej sprawie. Wskazówka ta jest tylko chyba trochę za słabo wyeksponowana. Włodarczyk pisze: "Kategorie estetyczne realizmu socjalistycznego odgrywały jednak pewną rolę w kształtowaniu twórczości arsenałowców. Ich tak wyrazisty, choć powierzchowny, ekspresjonizm był bez wątpienia odpowiedzią na zasadę "kompozycji" doktryny socrealizmu, o której pisałem w rozdz. 9" Otóż wspomniany rozdział dziwiłby mnie, moim zdaniem, kluczowe znaczenie zarówno dla zrozumienia dlaczego jednak nie można bagatelizować roli tendencji ekspresjonistycznej w "Arsenale", jak też dla zrozumienia istoty pomyłek w ocenach postaw arsenałowców. Rozdział ten, zatytułowany "Jak dobrze namalować socjalistyczny obraz?" jest bardzo wnikliwą analizą założeń i postulatów estetycznych, funkcjonujących w łonie realizmu socjalistycznego. Z analizy wynika, że był to zespół postulatów nawzajem sobie przeczących, znoszących się nawzajem. Artysta, który pragnął namalować obraz naprawdę socrealistyczny, musiał zatem stworzyć dzieło pobawione wyrazu. Narzuca się tu wniosek, że najprostszą i najздrowszą reakcją psychologiczną na tego rodzaju estetykę był zwrot ku ekspresjonizmowi, czyli ku sztuce wyrazu. Ale w oczach przedstawicieli awangardy i koloryzmu taki zwrot oznaczał zależność od socrealizmu. Ich taktyka w okresie "odwilży" polegała na udawaniu, że nic się nie zdarzyło. Włodarczyk całą swoją książką wykazuje, że to nieprawda, że zdarzyło się znacznie więcej, niż chcielibyśmy nieraz uświadczać sobie. Dlatego, chociaż temat wystawy w Arsenale zajmuję w "Socrealizmie" niewiele miejsca, zyskuje on pełny wymiar dopiero w powiązaniu z treścią całej książki.

CZESŁAW ORZECH

Barbara Jonscher 1926 - 1986

## Krajobrazy kosmiczne

Na obszerne, analityczne opracowanie twórczości Barbary Jonscher jest jeszcze za wczesnie. Nie możemy nawet powiedzieć, że znamy tę twórczość w pełni, dopóki nie poznamy zawartości pracowni, pozostawionej przez artystkę, zmarłą 21 października 1986 roku i dopóki nie obejrzymy w miarę reprezentatywnej wystawy jej dzieł. Sądzę jednak, że dane nam było zauważyć to, co w jej malarstwie najbardziej fascynujące. Chcę przypomnieć serię krajobrazów, które powstały mniej więcej w ostatnim dziesięcioleciu jej twórczości. Okres ten nie pokrywa się dokładnie z ostatnim dziesięcioleciem jej życia, gdyż po swej wystawie indywidualnej w marcu 1984 roku ciężko chora artystka właściwie nie malowała. W każdym razie prace ze wspomnianej serii powstawały aż do otwarcia wystawy, czyli do 6 marca 1984 roku, ale po wystawie już nie. Właśnie na tej ostatniej wystawie w warszawskiej Galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki mogliśmy oglądać wybór kilkunastu krajobrazów, w których Wiesław Juszczyk, autor tekstu wydrukowanego w folderze, bezbłędnie rozpoznał

szczytowie osiągnięcie malarki. Dla ścisłości i sprawiedliwości muszę dodać, że wystawa w Galerii SHS nie pomieściła wszystkich prac z tej serii. Zebrane razem, musiałyby one wywołać jeszcze większe wrażenie.

W tekście Wiesława Juszczaaka pojawia się zdanie o krajobrazach "kosmicznego" typu. Pamiętam pewną dyskusję z roku 1980, na innej wystawie Barbary Jonscher. Już wówczas ktoś z obecnych przypisał autorce intencję tworzenia "pejzażów kosmicznych", na co ona zareagowała zdziwieniem. Ożegnała się od zainteresowań naukowych. Astronomia była dla niej zawsze "za trudna". Jej pejzaże powstają pod wpływem konkretnych widoków - ziemi, wody, chmur na niebie - choć nie maluje ich bezpośrednio przed naturą. Ta publiczna wypowiedź autorki wcale nie wpluła na ustanie opinii o "kosmiczności" jej wizji pejzażowej. I słusznie. W końcu - Wiesław Juszczaak jest autorem biorącym odpowiedzialność za każde ze słów przez siebie napisanych.

Odczucie wszechobecności przestrzeni kosmicznej wcale nie musi się łączyć z zainteresowaniem astronomią. /Tym bardziej, że podstawowe wiadomości z tej dziedziny każdy współczesny wykształcony człowiek nosi w nieświadomianej na co dzień sferze pojęć ogólnych/. Teoria psychologiczna Carla Gustava Junga, poświadczona autorzytetem wielkiego fizyka austriackiego Wolfganga Pauli, głosi, że doznania tego rodzaju mają charakter archetypowy. Barbara Jonscher odkrywała wszechobecność przestrzeni kosmicznej nad brzegami Wisły pod Kazimierzem - albo na skrajku Paszczy Białowieskiej. Wystarczał jej kawałek pola lub płaszczyzna wody i chmurne niebo nad nimi, żeby poprzez nie pokazać nieograniczoną przestrzeń, jej ruch i dramat światła i mroku. Dramat, odbierający konkretność ziemi i wodzie, by stać się wysublimowanym czynnikiem powołującym obraz do życia.

Pejzaż jako symbol wszechświata w malarstwie dość dawną tradycję. W najpełniejszej postaci objawił się w Chinach epoki średniowiecza. W tym starochińskim wydaniu "pejzażu kosmicznego" dość wyraźnie można odczytać przesłanki filozoficzne. Dałoby się je sprowadzić do dwu punktów: przestrzeń jest ośrodkiem powszechnego życia; ośrodek ten oznacza się cechą nieskończoności. Myśli te mają bez wątpienia wielki ciężar gatunkowy, ale ich źródło znaleźć nie trudno w dziełach chińskich filozofów. Tym, co stanowi w pełni oryginalne, autonomiczne malarstwo i odczytanie chińskich pejzażystów, jest zjawisko promieniowania przestrzeni światłem. Źródłem tego promieniowania nie są przedmioty. Jest nim sama rozciągłość przestrzeni.

Całkiem inaczej przedstawia się sprawa na przykład Rembrandta. Krajobraz Rembrandta rozjaśniany jest światłem, którego fizyczne źródło można zawsze umiejscowić, ale które w sensie symbolicznym pochodzi spoza świata. Także i ten krajobraz ma charakter kosmiczny, lecz wywodzi się on z zupełnie innej koncepcji kosmosu, koncepcji judeo-chrześcijańskiej, czyli tej, którą zarysowują pierwsze wersety Genesis. Jest to koncepcja światła, które wydobywa przestrzeń świata z chaosu, symbolizowanego przez mrok. W zastosowaniu do wymowy obrazów można by powiedzieć, że jest to podejście bardziej metafizyczne, w każdym razie bardziej "aprioryczne duchowe", podczas gdy podejście chińskie jest bardziej "immanentnie duchowe" i z metafizyką ma znacznie mniej wspólnego /podobnie zresztą jak chińska filozofia/. Światopogląd filozofii i sztuki chińskiej koresponduje z odkryciami współczesnej nauki fizyki i w tym sensie antycypuje pośrednio ten nurt współczesnego spirytualizmu, którego prekursorem byłby Pierre Teilhard de Chardin. Natomiast typowy światopogląd judeo-chrześcijański objawia się współcześnie raczej w sferze świadomości społecznej i w tych nurtach myśli, które się wiążą z egzystencjalną sytuacją człowieka w świecie. Powracając do malarstwa: w jednym i drugim przypadku - tak u pejzażystów chińskich, jak i u Barbary Jonscher - obserwujemy zanikanie przedmiotu, ale przyczyny tego zjawiska są tam i tu odmienne. Tam przedmiot roztopia się w świetlistej mgłę, ponieważ tematem obrazu jest nieskończona rozciągłość przestrzeni, a nie jej szczegółowe egzemplifikacje. Tu, czyli w pejzażach Barbary Jonscher, przedmiot musi ulec zatarciu, jeżeli tematem obrazu ma się stać rzutowanie światła w mroku chaosu. Tam i tu owe przyczyny są rozpoznawalne bez komentarza słownego, dają się odczytać z samego procesu malarskiego, uwidocznionego w obrazie. Analizując proces malarski Barbary Jonscher można więc rozpoznać przynależność autorki do określonej tradycji duchowej. Z faktu, że - jak wspominałem - tradycja ta poza sztuką przejawia się głównie na płaszczyźnie egzystencjalnej myśli współczesnej wynika w tym wypadku bardzo wiele.

Barbara Jonscher należała do tej rodziny malarzy, których w naszym stuleciu rozpoznaje się po skłonnościach do różnych postaci dramatycznego ekspresjonizmu, skłonnościach występujących w specyficznej symbiozie z fascynacją siłami natury. Studium tych sił, studium zawsze wychodzące od konkretnego, przechodzi w ich obrazach szczególną metamorfozę dzięki udratyzowaniu materii malarskiej w wizji przestrzeni. Dramat kosmiczny spleta się z dramatem życia, dramat życia staje się symbolem dramatu kosmicznego. Oczywiście są to treści, za których artystyczne wyrażenie płaci się z reguły niełatwym życiem w sensie bardzo dosłownym, płaci się bólem życia. W żadnej epoce nie zostały one doprowadzone do takiej ostrości wyrazu, jak w naszej.

#### OBRAZY BARBARY JONSCHER

Motto: Nagrobki zakochanych wrastały  
w krajobraz

Z rzeczy o Puszkynie  
Mariana Toporowskiego

Nagrobki zakochanych  
wrastały w krajobraz  
jak uwiecznione w ciszy  
melodie ze snów

sen ptaków był nietrwały  
i luna pożaru  
obudziła je nagle  
jak wstający dzień

lot ich pogmatwał przestrzeń  
i zakłócił ciszę  
patrzących sobie w oczy  
umarłych kochanków

więc w jednym skofagu  
stali się przejrzyści  
by przed ptakami  
ukryć swoich uczuć siłę  
i zniknąć dla natrętów  
wśród różowych traw.

A w innym skofagu  
skamienieli w jedno  
jak gniewnie wbita w ziemię  
rękojeść sztyletu  
w każdej chwili gotowi  
na swoją obronę  
wyrosnąć ponad siebie  
ciemną ścianą strachu

Tylko jeden sarkofag  
pozostał jak przedtem  
pełnią światła i cienia  
zżyty z krajobrazem  
to kochankowie których  
miłość już przedtem umarła  
gdy byli żywi

A gdy umierali  
byli tylko smutni...  
tym jest wszystko jedno  
czy świat się w koło pali  
czy tylko dzień nowy  
odstąpi chłodne kształty  
sobie niepotrzebne.

Barbara Zbrożyna  
/Tygodnik "Nowa Kultura" koniec lat 50-tych/

Barbara Aumer

WALC

BARBARZE JONSCHER

Mamo!

Wszystkie duchy do mnie lecą,  
wszystkie duchy w locie świeca,  
wszystkie duchy ze mną są.

Wszystkie duchy zapłakane,  
cichutecznie choć pijane  
we mnie są.

W taką noc...

# Widziane

## Nowa ekspresja

Wystawa pt. "Nowa ekspresja" na sopockim BWA w czerwcu 1986 r. nie przeszła bez echa, mówi się o niej nadal i pisze - o czym świadczą zamieszczone poniżej artykuły. Mówi się tym bardziej, że po niej przyszły następne: W styczniu 87 w tym samym sopockim BWA oglądać można było wystawę Wiesława Obrzydowskiego uznanego za /mimowolnego/ protoplastę swej ekspresji, który sobie spokojnie swoje obrazy w Krakowie od lat maluje, zaś w Gdańsku w baraku nad Możliwą wypożyczonym przed rozbiórką młodym prezentuje się w wielkiej przestrzeni i formatach trzech artystów: malarz Ziarkiewicz, Grzegorz Kłaman /w drewnie i innych materiałach/ i Jacek Staniszewski ze swymi formami przestrzennymi. I choć najstarszą datą pojawienia się /1983/ warszawska Grupa siedmiu malarzy, o której pisze Ewelina Solska, nie mówiąc już o następnej fali /pokaz Tracewskiego i Dowgiatły w sali SARP-u w styczniu 87/ prezentuje się często i ruch robi w warszawskiej Dziekance - Wybrzeże zdaje się odgrywać coraz większą rolę w tej sprawie /by nie nazwać jej, broń Boże, kierunkiem czy ruchem/. O zjawisku tym opowiadają wyczerpująco artykuły Adama Betela i Edwarda Papronia. Dotarli do nas także dwa głosy: głos młodszy /R.Z./ mroczny i zawiły, będący tworzeniem ideologii tego malarstwa i głos starszy /a.b./ usiłujący rozsypać zapłatane przez R.Z. supły i wyprostować ścieżki jego myśli. Warszawska Grupa także pisuje od dawna w swoim piśmie "Oj, dobrze już" w którym piękne wiersze też można znaleźć. Ale Grupa - to ironiści i "groteskowcy" może jeszcze bardziej w słowie niż w malarstwie. Czy podejmą dyskusję na zaproszenie ab. - oni i inni, którym bliskie jest wielkie malowanie /myślmy także o formatach/?

Ewelina Solska

## Wystawa "Gruppy" w Dziekance

Kolejna wspólna wystawa warszawskiej "Gruppy" - Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawłaka, Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka odbyła się w listopadzie 1986 roku w Galerii "Dziekanka" pod wymyślonym /jak zwykle u tych artystów/ tytułem: "Niemrawy młodzian śpiewa sztywno wiruje dzieła".

Ekspozowane prace powstały na miejscu, w galerii zamienionej na tydzień w pracownię malarską. Wystawa stała się więc odbiciem aktualnego stanu kondycji artystycznej jej uczestników, niejednorodnej czy raczej nie jednopoziomowej w danym momencie. Nad całością wystawy zaciążyła osobowość Pawła Kowalewskiego. Z dużym wyczuciem koloru, ekspresją i dezynwolturą wręcz komponowane, wielkie formatem papiery Kowalewskiego uderzały witalnością, rozmachem i swobodą. Żywiołowy gest nie oznaczał jednak braku kontroli nad środkami wyrazu, przeciwnie. Kolor w obrazach Kowalewskiego jest żywy, ostro kontrastowany, kontury form wyraziście prowadzone, modelunek rasowo malaraki /akty modelowane żółcią i oranżem w brawurowej "Hiszpańskiej Szkole Jazdy"/. Ascetyczną nieomal, w porównaniu z rozmalowaniem Kowalewskiego, postawę prezentował Włodzimierz Pawlak. Ma on skłonność do operowania syntetycznym znakiem, skróconą metaforą zderzającą w zaskakujący sposób obrazy. Znamienna wydaje się tu

oszczędna i zdecydowana w kolorze i formie "Choroba nerwów" /płaskie, prymitywizowane sylwetki na żółtym tle/, czy zbliżona w założeniu czerwona "gauguinowska" kompozycja "Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd zmierzamy?". Zdyscyplinowanie formy i własna sytylistyka, nawiązująca oryginalnie do tradycji rosyjskiej awangardy /a zwłaszcza Malewicz/ cechowały od początku malarstwo Jarosława Modzelewskiego. Na tej wystawie jego indywidualność również zaznaczyła się wyraziście, zwłaszcza w pracy "Jedzie pociąg z daleka..." poprzez która podejmuje dialog z twórczością Andrzeja Wróblewskiego. Niestety technika łączenia przez Modzelewskiego rysunku węglem i farb na papierze nie we wszystkich wypadkach dała szczęśliwy estetyczny efekt. Słabiej w stosunku do ciekawej, własnej prezentacji /również w "Pracowni Dziekanka" nieco wcześniej/ wypadł zestaw obrazów Marka Sobczyka. Pokazał on prace o gestej materii i zgaszonym, stonowanym kolorystyce, jakby nie ukształtowane do końca.

Również narkotyczne wizje Ryszarda Grzyba, kojarzące się z folklorem Ameryki Południowej /krzykliwy kolor rozgraniczony na płaszczyźnie i wyraźny linearyzm/ nie są na pewno jego najlepszymi pracami. Ryszard Woźniak przedstawił kompozycję przestrzenną "Barwny świat; łołta Dysneja - Kościół" wiążącą wątki religijne i elementy komiksu, plus dodane jako cytaty chyba /nie bardzo rozumiem ich rolę/ rysunki Manfreda Stumpfa "Wjazd do Jeruzolimy". Wśród prac Modzelewskiego znalazł się też "Manfred" z wyrysowanym motywem palmy, charakterystycznym dla Stumpfa /którego wystawa odbyła się we Frankfurcie pod koniec 1986 roku/.

Zabiegiem zwracającym uwagę w wszystkich członków Grupy jest przesycenie ich prac literaturą rozmaitego typu. Od hermetycznego szyfru Woźniaka, czy specyficznie rozumianej ilustracji tematu, jak: "a/ James Joyce manipulujący językiem jako instrumentem ukazującym pracę umysłu ludzkiego" Pawlaka, poprzez historyczną anegdotę widzianą z ironicznym dystansem - "Hitler i Goebbels na wstawie sztuki zdegenerowanej" Kowalewskiego, do malarskiej eseistyki - "O Stanisławie Bizozowskim", Sobczyka. W kontakcie z ich twórczością staje się jasne, że pewne literackie, historyczno - polityczne i filozoficzne modele rzeczywistości fascynują tych artystów w równym stopniu, co samo malarstwo. Toteż ich sztukę odczytywać można jako rodzaj intelektualnego dziennika. Uderza też w niej potrzeba odniesienia się do konkretnych realiów polskiej ikonosfery, w jakiej młodzi malarze żyją i tworzą. Ich obrazy mają być przede wszystkim przekazem określonych treści, k o m u n i k a t e m, ale nie uproszczonym, suchym a osobistym, a więc do pewnego stopnia "ciemnym", niejasnym, poetyckim. Często bywa on liryczny i prześmiewczy jednocześnie. Z młodzieńczym jeszcze patosem łączy się obawa przed gombrowiczowskim "upupieniem i przyprawianiem jebezy" /Gombrowicz to jeden z filarów światopoglądu Grupy, co prowadzi z kolei do zacierania śladów własnych emocji, zaznaczania dystansu, używania ironicznej i pure nonsensowej maski. W ten sposób ponad przedstawionym przedmiotem zbudowane zostaje dodatkowe piętro znaczeń, czy mówiąc inaczej zostaje on ujęty jakby w cudzysłów, nadający mu nieco inną niż pierwotną, semantyczną wymowę. Z owego preintelektualizowania, z chęci dopowiedzenia tłu /zazwyczaj zawiłym i długim/ treści obrazu, możnaby artystom robić zarzut, gdyby malarstwo ich nie było zarazem tsk pełne soków żywotnych i spontanicznej uczuciowości.

A.B.

## Wiesław Obrzydowski - Malarstwo

W nowo powstałej Galerii Teatru Powszechnego można było obejrzeć, od połowy listopada do świąt, wystawę Wiesława Obrzydowskiego z Krakowa. Pierwsza to wystawa indywidualna artysty w Warszawie i jest faktem zastanawiającym jak malarz z tak dużym dorobkiem, obecnie prawie pięćdziesięcioletni, jest tak mało znany. Na wystawę składało się kilkadziesiąt obrazów powstałych na przestrzeni ponad dwudziestu lat. Od dużego obrazu z 1974 roku do najnowszych z 1986.

To co uderza od pierwszej chwili w obcowaniu z malarstwem Wiesława Obrzydowskiego to wyjątkowa malarskość tych prac i pasja z jaką są malowane. Widać to i czuje się jak całość podporządkowana jest wewnętrznej konieczności i logice obrazu, jak sposób

malowania, kolor, forma, deformacja wynikają bezpośrednio z pełnej pasji, świadomej kreacji a nie próbują o czymś opowiadać, niczego naśladować czy udawać.

Obryzdowski nie narzuca sobie żadnego programu czy jednego problemu, malarstwo jest dla niego otwarte i bogate w możliwości.

Maluje olejno, ale często miesza techniki, używa gwaszu, wprowadza rysunek ołówkiem lub kredką. Na płótnie ale też na tekturze czy sklejce. Jego płótna są specyficznie niechlujne, byle jakie, często malowane po drugiej stronie namalowanego obrazu. Pustka na odwrocie płótna, obojętna szarość rewersu, jest dla niego nie do zniesienia i nie odbiera się tego jako zabiegu formalnego ale jest przejawem stanu permanentnego malowania.

Ten brak "szacunku" dla własnych prac daje artyście większą swobodę, nie wiąże mu rąk skończonym dziełem, doskonałością formalną. Maluje żywiołowo, intuicyjnie, namiętnie. Malował i maluje prawie wszystko, każdy temat jest dobry. Sprzęty w pracowni, okna, ściany, portrety, obcy i znajomi we wzajemnych rodzinnych i społecznych sytuacjach. Ale nie są oni przedstawieni, określani od strony psychologicznej ani od strony społecznej, nie są też charakteryzowani indywidualnie. Jawią się jakoś zawieszeni i niepełni w swoim byciu. Dominuje poczucie, że są obecni, są razem czy osobno ale jakoś ułomni, w jakiś sposób skażeni. Są grotaskowo-tragicznym obrazem nas samych, naszego zagubienia i niepewności. Bycia pozorowego i w pozorach.

Siłą tego malarstwa jest wiara, że właśnie malarstwo brutalne, emocjonalne i swobodne potrafi powiedzieć nam tak wiele o naszym życiu, o naszej codzienności

A.B.

Adam Betel

## Sztuka w czasach znudzenia awangardą

Przez trzy letnie miesiące 1986 roku czynna była w sopockim BWA wystawa pod nazwą "Ekspresja lat 80-tych", zaprojektowana przez Ryszarda Ziarkiewicza, młodego i ambitnego historyka sztuki. Wystawa zajęła cały pawilon główny, oficynę wraz z korytarzami, klatką schodową i rotundą oraz niektóre pomieszczenia magazynowe. Powierzchnia "ekspozycyjna" była zagospodarowana "totalnie": prace dosłownie piętrzyły się na niej, rozpychały agresywnie walcząc o miejsce, wylewały na zewnątrz, na niewielki trawnik zdobiący przejście na molo i na dziedzińcu uformowany przez okalające pawilony. Nieregularnie rozbita przestrzeń wewnątrz pawilonów przypominała labirynt najeżony przeszkodami i niespodziankami czyhającymi w mrocznych wnękach zamykających fałszywe wyjścia, obrazami zawieszonymi nad głową w stanie chwicznej równowagi, figurami i formami pochylającymi się niepokojąco nad widzem.

Publiczność wernisażową stanowił tłumek młodych artystów i towarzyszących im przyjaciół, ubranych wedle kilku, równoległe panujących w subkulturze wzorców: punk, rasta, new wave, czasem jakiegoś przewrotnego, retro z czasów stalinowskich - retro raczej chłoporobotnika lub urzędasa niż przeżnego ZMP-owca. Każdy z tych wzorców - a wydaje się, że wciąż wiemy o tym za mało - niesie własną ideologię, określającą styl i sposób bycia, ale także myślenia, życia i tworzenia. Przy omawianiu tej wystawy, jak również omawianiu twórczości wielu młodych artystów, jest to fakt niemożliwy do pominięcia nie tylko dlatego, że znajomość światopoglądu i ideologii jakim hołdują poszczególne grupy daje często klucz do zrozumienia /czy też odczytania/ prac, ale i dlatego, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem ważkim społecznie - zjawiskiem ideologizacji stroju w sensie tyrmandowskim: ponieważ określa mnie mój but, moja skarpetka, moje spodnie, kieszka, patka i fryzura - będę się sam przez nie określał dobitniej. "Gdybym żył w Polsce - powiedział mi pewien młody Francuz - demonstrowałbym swoją inność przez sposób bycia i ubierania. We Francji nie ma takiej potrzeby".

Z braku miejsca wewnątrz budynku - wernisaż odbywał się przed wejściem do BWA.

Padął drobny deszczyk. Schowany pod daszkiem pawilonu dyrektor BWA, w garniturze i krawacie, próbował wygłosić stosowne przemówienie powitalne. Musiał czuć, że trafił do innej bajki, ale nie mógł przestać. Deszczyk padał. Czyjeś rozchyłone w znanym geście palce ukazały się nad głową dyrektora. Tłumek zaczął skandować: Ziarkiewicz, Ziarkiewicz! Ziarkiewicz został popchnięty w pobliże swego szefa. Nie pasowali do siebie. Wówczas otwarto drzwi.

Sposób pokazania prac miał, jak się zdaje, wypuklić ich charakter, wzmóc ekspresyjne działanie, podkreślić demonstracyjną intencję zawartą w samym zamyśle wystawy. Odnoszę wrażenie, że ta właśnie intencja, łatwo czytelna i zupełnie zrozumiała ze względu na okoliczności, o których: za chwilę - że ta intencja zaważyła na wystawie w sposób dwójaki: 1/ zdecydowała o rzeczywistym rozgłosie, jaki został uzyskany bardzo szybko i w połączeniu ze spodziewanym, skandalizującym posmakiem - rozgłosie stawiającym wystawę w szeregu zjawisk ważkich, istotnych, a nawet symptomatycznych dla czasu, który Jacek Krzykowski nazwał czasem znużenia awangarda; 2/ zaciążyła nad rzetelnością doboru prac czy rozszerzyła margines przypadku mającego wpływ na całość przez co zdecydowanie obniżyła rangę zestawu, który - znowu zgodnie z intencją - miał być reprezentatywny.

Spróbujmy, wobec tego, odnaleźć wartości artystyczne i poznawcze jakie zaproponował Sopot. Już sam tytuł określił pokoleniowy charakter wystawy. Jest bowiem oczywiste, że jeśli ma to być ekspresja lat 80-tych, to tylko w wydaniu najmłodszych, wyrażających swe niepokoje zgodnie z "duchem czasu". Istotnie, wystawa dała możliwość wypowiedzenia się najmłodszej generacji. Ale szansa dotyczyła jedynie tych jej przedstawicieli, którzy swą twórczością wpisali się w bardzo dziś na świecie popularny, szeroki nurt ekspresyjnej transawangardy. Nie zabrano o to, by ujawnić trud samotniczych poszukiwań, nawet w obrębie samego malarstwa, takich jakie reprezentuje np. Jacek Ziemiński czy Andrzej Zwierchowski z Warszawy, Tadeusz Boruta czy Grzegorz Bednarski z Krakowa. Pominęto wielu młodych rzeźbiarzy /Krzysztof Bednarski, Leszek Fuchalski, Roman Woźniak i inni/, których twórczość ociera się o nurt ekspresyjny, jest jednak tak dalece zindywidualizowana, że nie sposób ją naryć kłosem schematycznej przystawalności do - z przykrością należy to wyznać - najbardziej powierzchownie rozumianego wzorca. Takie jest prawo organizatora: prawo do własnych predylekcji i prawo do pomyłek. Pomyłką, jak wyznał cicho Ziarkiewicz, było pominiecie Ryszarda Woźniaka z Warszawy i Wiesława Obrzydowskiego z Krakowa, aczkolwiek ten ostatni plasuje się raczej w grupie ojców zbliżając się już do 50-tki. Na podstawie, zatem, zawartości wystawy można by sądzić, iż postawiła ona w stan konfrontacji artystów z tego samego pokolenia, dobranych wedle zasady podobieństwa. Przyjęcie tej zasady /stosowanej zresztą na podstawie cech czysto zewnętrznych/ w w połączeniu z rozmachem realizacyjnym, dużą liczbą uczestników i elementami chupciarstwa, pozwalają mówić o manifestacyjnym charakterze wystawy oraz świadomym osadzeniu się w historii. Jeśli się spojrzy wstecz, na podobnie manifestacyjne fakty w sztuce polskiej - poczynając od Arsenau, poprzez sympozja w Puławach, Elblągu, Osiekach i Wrocławiu, a kończąc na szumnych próbach zdybocia' pozycji w świecie sztuki dokonywanych przez ruch "0 poprawę" - zobaczymy, że sopockie spotkanie aspiruje do podobnej rangi, do rangi wydarzenia historycznego.

Czy jednak będzie się o nim mówiło tak jak o Arsenaie, czy raczej jak o ruchu Małkowskiego i Ciepały - jest sprawą nie tylko czasu. Szukając podobieństw do wymienionych tu, historycznych już zdarzeń, natrafimy z pewnością na - oczywistą w takich wypadkach, łączącą wszystkich uczestników - sympatię dla konkretnych, a innych niż dotychczas przyjęte, dość świeżych jeszcze sposobów rozumienia sztuki, misji /roli/ artysty i jego motywacji. Z wyjątkiem Arsenau właśnie, grupującego pokolenie ukształtowane przez wojnę i czasy stalinowskie oraz ruch "0 poprawę", uformowanego przez gierkowski rozmyślenie wartości, chęć żarwego sukcesu mierzonego wysokością sum uzyskiwanych za prace i programowej apolityczności - pozostałe wystąpienia cechowała wielopokoleniowość. Znaczyło to tyle, że głoszone wówczas idee lub oferowane wartości były pociągające dla ludzi w różnym wieku; trafiały raczej do jednostek o określonych predyspozycjach intelektualnych czy psychicznych niż do jakiegoś jednego "rzu tu demograficznego". Zapytamy więc co cementuje to pokolenie i wyróżnia je z wszystkich poprzednich - poza tym, oczywiście, że zgodnie z naturalną skłonnością chciałoby ono zaznaczyć swoją obecność w świecie sztuki? Wydaje się, że akurat w wypadku tego wstąpienia trzeba by najpierw zakwestionować słowo "wartość", sugeruje ono bowiem istnienie jakiejś skali, czy miary wedle której należy szeregować zjawiska



w sztuce. Obawiam się, że skala i miara dość dawno wyszła z użycia, jako narzędzia mało operatywne, zaś ocenę wartościującą zastąpił opis mający ambicje poznawcze. Zrezygnuj zatem jest używać tutaj słowa: cecha. Otóż wydaje się, że ową cechą wspólną dla całej, ogólnopolskiej grupy młodych jest niechęć do utożsamiania się z jakąkolwiek inną grupą, artystyczną czy polityczną, funkcjonującą w Polsce po roku 1981. W tym momencie powraca, jak przystoiwemu bumerang, nieodwołalna i brzemienista w skutki okoliczność polityczna, ciśnienie społeczne zmuszające do ustawicznego określania się wobec rzeczywistości pozaartystycznej bardziej niż wobec istniejącej sztuki. Ustanowiony samorzutnie, czy spontanicznie, układ trójdzielny: oficjalna galeria, kościół, prywatna pracownia, ciężący w sposób nieraz bardzo znaczący na charakterze samej sztuki, był i jest trudny do przekroczenia dla większości młodych, opuszczających uczelnie artystyczne w okresie ostatnich lat. Można było w tym czasie zaobserwować wielokrotne próby wpasowywania się w tę schizofreniczną sytuację, szczególnie trudną dla najmłodszych, czasem za mało umotywowanych lub nawet zgoła pozbawionych politycznego światopoglądu /co jest częstsze niż by się mogło zdawać/ - sytuację, w której postępowo stało się śladami starszych, bo tylko oni mogli orientować się w gąszczu postaw, znali biografie kolegów, dzieje pisu i galerii oraz wypowiedzi krytyków, poprzedzające stan jaki zaistniał 13 grudnia. Lgnęli więc do ruchu alternatywnego, nie zrażała ich, choć mocno dotykała, cenzura kościelna tak długa, aż stała się jasna, że nie mogą, a nawet nie powinni identyfikować się z ruchem, w którym autentyczne przeżycia i rozdarcia przybierają nazbyt często postać nieznoszącej melodramatyczną, a symbolika jest tak klarownie jednoznaczna, że aż korci by się jej przeciwstawiać.

Pojemna formuła transawangardy - jakkolwiek genetycznie obca - okazała się w tej sytuacji zbawienią; pozwoliła zrzucić przychylny kontur bohatera i wyśmiać służalczy garniturek konformisty. Domino białe - oto jedyny kostium, który zdaje się pasować do sytuacji, w jakiej się to pokolenie znalazło. Nie podejmuję się wyrokować komu taki strój pasuje, i czy aby napewno ten kostium jest właściwy - wiem jedynie, że takie "trzecie wyjście" stało się dla bardzo wielu jedynym możliwym. Wspomniana na początku ideologizacja ubrania jest przeciwieństwem istotnym elementem tej błazenady - błazenady; dodajmy, podsytej naszym własnym Gombrowiczem w znacznie większym stopniu niż powierzchownymi zapożyczeniami z zachodniej, przede wszystkim niemieckiej stylizacji samych dzieł. Ujawnienie skali tego zjawiska w Polsce, postwienie go przed całym środowiskiem - wydaje się rzeczywistą zasługą historyczną.

Taka jest jedna zaleta wystawy. Druga - jak się zdaje - jest wspomniana już ogólnopolska konfrontacja środowisk i pojedynczych postaw wyróżniających się wewnątrz przyjętej, czy zaakceptowanej formuły. Wbrew może intencjom Ziarkiewiczza i samych uczestników, wystawa, jak żadna od lat - gdyż nawet wrocławskie Biennale Młodych: "Droga i Prawda", silnie odbijające cechy własne poszczególnych uczelni, a nawet pracowni - nie wydobyla tak wyraziście różnic pomiędzy ośrodkami akademickimi w Polsce. Mniej przy tym interesujące jest, czy mniej istotne na tej akurat wystawie, że młodzież nie wzurze się na profesorach, bo sądząc z licznych prac wtórnych ekspozycyjnych we Wrocławiu - taka praktyka jest nadal bardzo rozpowszechniona. Dobór osób zaproszonych oszczędził nam łatwej zgadywanki: czyj to uczeń. Na odwrót - ranga uczelni mierzona jest tutaj szansą na rozwinięcie własnej osobowości pomimo istnienia silnych wzorców profesorskich. Trzeba od razu powiedzieć, że dwie tylko uczelnie w Polsce dożyły wykształcić takie postawy: uczelnia poznańska i warszawska. Każda zresztą w inny sposób. Poznań, przez długoletnią praktykę konfrontowania odmiennych metod dydaktycznych, zapraszania do okresowej współpracy najbardziej kontrowersyjnych artystów, wykształcił w studentach swoistą czujność poznawczą, poszerzył ich "pojemność" i otworzył na możliwości znaczeniowe materiału. Stąd, nawet przy niewielkiej liczbie reprezentantów tej uczelni, bogactwo i rozmaitość własnych propozycji oraz umiejętności operowania przestrzenią. Warszawa - z kolei - przez lata kulturywująca tradycje kolorystyczne, dbająca o warsztat ale i nie lekceważąca spraw procesu artystycznego i autorskiej refleksji, budującej fundament motywacyjny - pozwoliła młodym stosunkowo wczesnie określić własną osobowość twórczą. Charakterystyczny przy tym jest udział profesorów w formowaniu się tych osobowości: przy jednakowo pełnym szacunku, a nawet uczu głębszych, stosunku do takich wykładowców jak Gierowski, Sempoliński i Sienicki - tylko ten ostatni nie ustrzegł swych studentów od przemożnego wpływu własnej stylizacji. I tylko jego uczniów zabrakło na tej wystawie.

Inne uczelnie, niekiedy licznie reprezentowane, nie zawiądnęły wyobraźnią zwiedzających. Przeważenie profesorskich, nienajlepszych nieraz, wpływów ogranicza

się tutaj zbyt często do nadużywania cytatów, najczęściej z Baselitza, ale także De Kooninga, Seurata a nawet Van Gogha - jak to się dzieje w środowisku wrocławskim. Owe cytaty tylko powierzchownie przykrywają łatwą wyczuwalną wtórność wobec wykształconej przez Aleksiuma i jego pokolenie tradycji, którą można by nazwać tradycją "przeciw malarstwu". Natomiast rozpaczliwe wysiłki absolwentów szkoły sopockiej o odzyskanie własnego oblicza nie obfitują w sukcesy. Kameralne ironia Medyńskiego czy nieco śmielsze wypowiedzi Kołyszki toną w migotliwym szumie informacyjnym i nieartykułowanym "zamierzonym" bełkocie wystąpień zbiorowych. Tylko rzeźby Klamana, jakkolwiek bliższe rozwiązaniom Pencka i Baselitza, oraz propozycje Kowalczyka, uzyskują jakieś własne brzmienie.

Jeśli chodzi o Kraków, to przemożny wpływ grupy "Wprost" i Stanisława Rodzińskiego ukształtował środowisko młodych w taki sposób iż zmierza ono wprost ku nowemu akademizmowi, co może okazać się istotną wartością, ale co uniemożliwiło właśnie temu środowisku udział w sopockiej konfrontacji. Jedyny zwracający uwagę reprezentant Krakowa - Wojciech Cwiertniak, pokazał obrazy, w których wpływy Sobockiego walczą o lepsze z wpływami Korolkiewicza. I tyle. Natomiast łódzka szkoła plastyczna, od lat już zastępowana przez filmową, nie zaistniała w ogóle.

Jeśli chodzi o szanse odkrycia nowych talentów, to wystawa nie dostarczyła zbyt wielu niespodzianek. Osoby, które przez ostatnie lata śledziły życie artystyczne kraju, a mam tu na myśli nie tylko wąski strumyczek pracownianego "drugiego obiegu", ale także wystawy przykościelne oraz sieć galerii na obrzeżach nurtu oficjalnego - mogły z łatwością rozpoznać dzieła artystów, którzy zaistnieli w sztuce polskiej już wcześniej. Tak więc można było zobaczyć obrazy dość już dobrze znanej, warszawskiej grupy malarzy "Grzyb, Kowalewski, Pawlak, Modzelewski, Sobczyk/, okrojonej o Ryszarda Woźniaka, który, akurat tak się składa, jest najbardziej z nich wszystkich ekspresyjny. Rozmiary sali wystawowej pozwoliły na pierwszą prezentację wielkich "papierów", malowanych wspólnie przez Sobczyka i Modzelewskiego w czasie ich stypendialnego pobytu w RFN, jesienią 1984, "papierów" zawierających taki ładunek egzystencjalnej refleksji, że należy się im osobna monografia. Obrazy "Grupy" oraz olbrzymie płótna Dowgiaty i Tracewskiego właściwie zdominowały całą przestrzeń pawilonu - nie tylko ze względu na rozmiary prac, ale siłą i wymowę, a także mocno zarysowaną osobowość ich autorów. Jeśli się doda wyraźnie zaznaczające się na wystawie prace Umiałowskiego, nieco zbyt silnie owładnięte poetyką "grafitti", zacerpnięta z dzieł R.A. Pencka; malarską "tapetę" Pawła Chełmeckiego; "post-witkacowskie" malarstwo realizowane wspólnie przez Libere, Nowaka, Rydeckiego i Truszkowskiego; a także bardzo osobiste, osadzone w nastrojowej aurze prace Małgorzaty Ritterschild i pełne tajemnic obrazy Katarzyny Koczyk - wówczas stanie się wyraźnie to, co zostało powiedziane o szkołach: że uczelnia warszawska wykształciła osobowości, które upoważniają do mówienia o istotnej randze polskiego nowego malarstwa. Tę stożeczną "reprezentację" malarstwa uzupełniły dwie propozycje rzeźbiarskie: intymne, przewrotne w wymowie przez piętrzenie znaczeń realizacje Mirosława Bałki oraz brutalne, nacechowane jakąś pierwotną, organiczną siłą aranżacje Mirosława Filonika. Pomijam świadomie obecność drastycznych semantycznie kłatek Grzegorza Kowalskiego ze względu na jego profesorski status, nie przystający do formuły całego pokazu. Rzeźba, a słuszniej byłoby powiedzieć: realizacje przestrzenne /gdyby nie konkretny zespół konotacji związany z tym określeniem/, jakkolwiek zdominowana na wystawie przez malarstwo, broni się w poszczególnych przypadkach i zapada w pamięć świeżością propozycji. Taki jest zespół sześciu kompozycji pod wspólnym tytułem: "Transgresje" - Piotra Kurki z Poznania, wyraziście rozwijającego w trzecim wymiarze swoje malarskie pomysły o rozbudowaną fabule i dużej wrażliwości na materię, w czym bliski jest poetyce reprezentowanej przez "Koło Klipsa", którego był kiedyś uczestnikiem, a które nie przyjęło zaproszenia do Sopotu. Istnieją złośliwe domniemania, że o nieobecności "Koła Klipsa" zdecydowało zaproszenie grupy "Opa", złożonej także z czterech poznańców, wychowanków "Klipsa". Istotnie, pierwszy ogląd realizacji "Opa" nasuwa jednoznaczne skojarzenia z Poznaniem i "Klipsem". Chłopcy, jeszcze studenci szkoły poznańskiej, budują przedmioty i aranżują przestrzeń podobnie do swych odrobinie starszych kolegów. W przeciwieństwie jednak do tamtych - widac tu dbałość o estetykę przedmiotu, a nawet pewną elegancję. Te przyjemne dla oka obiekty, wdzięcznie eksponujące zalety materiału i przejrzystość budowy, a przede wszystkim prostą "radość życia", tworzą "drugą generację" ekspresji, generację nieumotywowaną wewnętrznymi i zmierzają-

jącą w kierunku nowego manieryzmu "sztuki artystycznej", której zapowiedzi widzi się już także na niektórych wystawach europejskich. Cechy szkoły poznańskiej w najbardziej pozytywnym sensie ujawnia także zbudowana z kamieni aranżacja Zenona Polusa.

Do grona postaci i zjawisk znanych już wcześniej zaliczyć należy wrocławską grupę "Luksus", wydającą pismo o tej samej nazwie, a hodującą dość eskapistyczną ideologię bliskiej filozofii rasta. Twórczość tej grupy, wyraźnie zdominowana przez wpływ obojga jej założycieli - Bożeny Gryb i Pawła Jarodzkiego, utrzymuje się od lat paru na podobnym poziomie i w podobnej stylistyce gorzko prześmiewczemu nihilizmowi.

Natomiast jeśli chodzi o osoby artystów nieznanego dotąd szerszemu ogółowi, których wprowadzenie na forum życia artystycznego jest zasługą Ziarkiewicza - to poza wspomnianymi już grupami młodzieży z różnych miast, które narazie jeszcze pozostają anonimowe oraz Kłamanem, Kowalczykiem i grupą "Opa" - na uwagę zasługuje Wojciech Zamara, Eksponujący drastyczną, choć nie wychodzą właściwie poza kategorię "chwytu" - Gilotyne, pod którą widz był zmuszony przechodzić w trakcie oglądania wystawy.

Podsumowując: sopocka wystawa ujawniła generalny kierunek do jakiego mają skłonności młodzi z całej Polski, pokazała kilka środowisk pozwalając na ich charakterystykę ogólną, a także wyodrębniła kilkanaście dość mocno zarysowanych indywidualności. Jak na jeden pokaz - to bardzo dużo. Pozwól sobie jeszcze tylko przytoczyć dosadny komentarz jednego z artystów: "To taki wielki szpital położniczy: każdy wypina swój ciężarny brzuch, żeby nikt nie powiedział go o bezpłodność".

Od siebie dodam życzenie, aby te ciężary nie okazały się urojone.

Edward Paproń

Gdańsk 1984-86

## Pokolenie bez przyszłości

Byli spragnieni wartości, które nie podlegałyby zmiennej rzeczywistości, takich, które właściwe są tylko sztuce a jednocześnie nie potrzebują podbudowy teoretycznej czy funkcjonalnej. Ryszard Ziarkiewicz /późniejszy komisarz wystawy sopockiej "Ekspresja lat 80-tych"/ nawiązał kontakty z młodymi twórcami gdańskimi w latach 1983 - 84, prowadził wówczas wykłady dla studentów uczelni artystycznej. Wszyscy oni świadomie przeżyli okres "wielkiej emocji wolności" w latach 1980 - 81 i przeżyli pustkę stanu wojennego, która sparaliżowała w tym samym stopniu jednostkę i całe społeczeństwo.

W tym dziwnym okresie /po 1981 roku/ trzeba było znieść ciężar rzeczywistości i wspomnień, a jednocześnie budować świat wartości od nowa. Dzisiaj, z perspektywy czasu można chyba powiedzieć, iż ten nowy świat, choć okrutny i zatominowany na poważną zaletę: jest bezkompromisowy. Wymaga od jednostki przyjęcia konkretnej postawy. Skutkiem tego jest samotność i indywidualizm, które w sztuce odbijają się brakiem uniwersalnych programów i teorii a w zamian nastawieniem się na głęboką uczuciowość i symbolizm.

Ogólnie rzecz biorąc, forma sztuki polskiej lat 80-tych ogranicza się do "ekspresji" gdyż czerpie siłę z indywidualnych, często negatywnych stanów emocjonalnych. Naturalnie, najwięcej emocji wyrzucają z siebie twórcy młodzi - pokolenie bez przyszłości - jak się o nich mówi, ci którzy bezpośrednio odczuwają kontrast między swym światem immanentnych wartości a sztucznym i obojętnym światem uczelni - modelem całej, zewnętrznej rzeczywistości.

W trakcie pracy w szkole Ziarkiewicz poznał więc kilku młodych ludzi, których aspiracje i działania przekraczały zdecydowanie tradycyjne normy uczelniane. Z nimi właśnie na przełomie 1984/85 roku po raz pierwszy spróbował zdobyć pomieszczenie na niezależną pracownię i galerię. Starania te /poniekąd oficjalne/ trwały do dziś dzień bez żadnych rezultatów. Zarówno warunki pracy jak i założenia ideowe, zresztą nigdy nie precyzowane oddzielnie, stwarzają obraz tej sztuki. Są to wyłącznie "dzia-

żania", więc formy zjawiskowe, przemijające bez śladu, jeśli nie liczyć dokumentacji fotograficznej. Nitka ognia na lodzie skuwającym Motławę, monumentalne rysunki na śniegu, akcja na zamarznętej tafli stawu na Fortach gdańskich. Autorami tych wydarzeń są: Grzegorz Klamana, Kazimierz Kowalczyk i Wojtek Zamiara. Były też akcje bardziej kameralne, tworzone od początku 1986 roku - w hallu uczelni artystycznej. Te ostatnie, jako, że umiejscowione w samym centrum akademickim wzbudziły pewne zainteresowanie a jednocześnie niepokój kadry profesorskiej. Jedyną większą manifestacją była wystawa zorganizowana na klatce schodowej szkoły. Wzięła w niej udział Ligia Mikler, Wojtek Zamiara, Kazimierz Kowalczyk, Andrzej Kuich oraz Sławomir Witkowski. Inne, było ich kilka, przygotowane ad hoc - pojawiały się i zniknęły naturalnie. Kowalczyk stworzył człowieka ze świeżej gliny: w spodnie, w koszule wpychał mokrą glinę i tak powstałe torys ludzkie rzucał na "eleganckie" schody i podesty, bądź też ustawiał je w symbolicznym kręgu śmierci. Te "krwawiące" torys, tarasujące bramy wiedzy i piękna wywołały wiele szczególnego zamieszania, nie mówiąc już o tym, że zabrudziły czystą uczelnię i buty co śmielszych adeptów sztuki. Kazimierz Kowalczyk i Grzegorz Klamana, bazując na glinianych czy gipsowych torsach są autorami akcji o nieco odmiennym charakterze. Pierwsza polegała na publicznym ubraniu ludzkiego bałwana lub raczej obłożeniu go tomiskami kodeksów karnych, podręcznikami logiki, dziełami filozofów etc., które pokryły ciało bezbronnej postaci swoistym pancerzem, zarówno metaforycznym jak i materialnym. Przed publicznością stanął pomnik człowieka zmiażdżonego przez kulturę ale jednocześnie pomnik współczesnego dyktatora dusz - przywódcy pospolitego ruszenia ku szczęściu. Druga - była bezpośrednią i natychmiastową reakcją na katastrofę w Czarnobylu. Na tle plakatów ostrzegających przed niewidzialną śmiercią spadającą z nieba stanął gipsowy człowiek z niewinną i głupkowatą twarzą, którego ktoś żartobliwie nazwał "uśmiechem Gorbaczowa".

Brak pieniędzy, zrozumienia a w końcu stałego miejsca na prezentację czy spotkania i dyskusje /warunki skądinąd pobudzające do działania ale jednocześnie zbyt mocno kreujące samą sztukę/, zmuszają grupę do próby całkowitego usamodzielnienia się. Centrum działań przenosi się do podziemia akademika, gdzie w małym pomieszczeniu Grzegorz Kalman pokazał swoją rzeźbę i rysunki a później na tzw. "wyspę" czyli pracownię techniczną wydziału rzeźby, znajdującą się na wyspie utworzonej przez kanały Motławy. Wśród powojennych ruin dawnych spichrzów, w prymitywnych warunkach pod gołym niebem skupia się energia młodych. Kilka osób - ale są to najlepsi. Sztuka, która tu powstała w ciągu niespełna roku, pokazana została przez Ziarkiewiczza na dużej ogólnopolskiej wystawie młodej sztuki "Ekspresja lat 80-tych", w sopockim BWA. Grupa zaprezentowała na niej pełny wachlarz swych poszukiwań: od pełnego patosu egzystencjalizmu /Klamana, Kowalczyk/ po ironię /samolot Kowalczyka i Zamiary/ do konceptualizmu ostatnich z wymienionych. Okazało się zresztą, że propozycja Grzegorza Klamana była najpoważniejszą manifestacją wartości ekspresyjnych w rzeźbie. Wystawa została skrytykowana w sposób absurdalny w miejscowej prasie i pominięta zamiennym milczeniem przez państwowe mass-media. W listopadzie 1986 roku Kazimierz Kowalczyk zrealizował na Wyspie swą pracę dyplomową z rzeźby. Po licznych i nieprzyjemnych kłopotach z dopuszczeniem do dyplomu komisja egzaminacyjna postawiła mu stopień "zaocznie". Jak to często bywa, Akademia nie chciała oficjalnie aprobować obcych jej form choć były one ważne i artystycznie i etycznie. Dyplom zaprezentowany szerokiej publiczności na wyspie okazał się być doskonałą przekładnią dwulicowości rzeczywistości: sztucznego komfortu życia i autentycznej brzydoty śmierci. W kilka dni później, mimo iż praca została w jednej części zniszczona przez młodych ludzi - przeniesiona została do Galerii Sopockiej - gdzie od pewnego czasu pracował Ryszard Ziarkiewicz, i poszerzona o rysunki Grzegorza Klamana. Była to świetna wystawa, której znaczenia dodawał fakt, że otwarta została wraz z wielką, międzynarodową prezentacją współczesnego portretu w rzeźbie, w tej samej galerii. Z jednej strony oficjalny, więc optymistyczny a zarazem bezbarwny i nijaki obraz człowieka, z drugiej - przeraźliwe, rozkładające się trupy rozrzucone w nieładzie, jakby przypadkowo, na betonowej posadzce piwnicy i towarzyszące im czarno-białe rysunki, oszczędne lecz zadziorne, ukazujące mężczyznę i kobietę, pieczęty miłosne, poród.

Wystawa otwarta po wielu perturbacjach, zamknięto ją zaraz po wernisażu. Stała się jednak wydarzeniem.

Biorąc pod uwagę samą postawę twórców, których ekspresja wynika z anarchizmu i szczególnego podkreślenia indywidualności oraz specyficzną rzeczywistość państwa totalitarnego, zrozumiałe jest, że potrzeb ich nie zaspokoi mecenas państwowy - jedyny jaki istnieje.

Z tego powodu, w tym samym czasie gdy Ziarkiewicz przygotowywał wystawę w Sopocie /listopad 86/ - udało się im wydzierżawić bezpłatnie na czas nieokreślony - trzy baraki stojące na terenie byłych spichrzów starego Gdańska. Około czterystu metrów kwadratowych.

Stopniowo własnym sumptem, zaadaptowali je do celów pracowniowych i wystawienniczych. Przygotowana wystawa a raczej jej część: /Grzegorz Klamon - rzeźba, Jacek Staniszewski - obiekty przestrzenne, Ryszard Ziarkiewicz - malarstwo/ zostanie otwarta pod koniec grudnia.

## R.Z.

### O ekspresji i jej przyczynach

Współczesne totalne systemy organizacji niszczyć jednostki uczyniają świat. Im mniej jednostek, tym mniej nachodzących na siebie niespokojnych wartości, a więc, tym większa przejrzystość, tym dalsze spojrzenie w dal. Im większa czytelność, tym przymniejsza konsumpcja, tym cudowniejsze leniwość, czyli kontemplacja swojej kumpjencji. Tak jawi się szczęście tu i teraz - obraz świata doskonałego, będący celem rozwoju społeczeństwa /w tym człowieka/, cel niezależny od systemu politycznego. Jakże często jeszcze na początku naszego wieku jednostka utożsamiała się z powyższym: śpiewano piękne pieśni o równości, sprawiedliwości i wolności. Dyrygentem ogromnych chórów była i jest po dziś dzień nauka, ale jej podporą stawała się często również sztuka. W przeciągu kilkudziesięciu lat zmienił się człowiek - w skali ogólnej zniknął wchłonięty przez masę. Ta nowa skala człowieka, ma swe zalety: pozbawia go irracjonalizmu, tzn. łagodzi jego tragiczny charakter przez nadanie nowego konsumpcyjnego sensu egzystencji. Załamuje się on oczywiście w bezpośredniej konfrontacji z podmiotem, ale nie ma to większego znaczenia dla potężnego, nowoczesnego super organizmu społecznego - dawcy i strażnika owego sensu. To dzięki niemu nasze życie nie jest naszym życiem, a to co czujemy pozostaje w konflikcie z tym jak postępujemy. Musimy jednak pamiętać, że nasza ogłada kulturowa, którą narzuca nam rzeczywistość, jednocześnie paraliżuje przeczuje wewnętrznej tragedii dzięki czemu mamy szansę odzyskać równowagę ducha. Okazuje się wówczas, że nasza kultura i rzeczywistość to samo.

Skoro kultura XX wieku jest kulturą masy, a jej największą wartością jest stworzenie "raju na ziemi", to i szczęście każdej jednostki musi mieć tą samą skalę wartości. A zatem musi być ono c z y t e l n e.

Spojrzymy w tym kontekście na sztukę.

Nie przypadkiem awangarda we Włoszech, czy Rosji poparła przewrót polityczny. Na wezwanie Lenina odpowiada w pierwszym odruchu pięciu artystów. Nie ma wśród nich żadnego konserwatysty - ci pojawiają się kilka lat później. Jednym słowem, nikt inny, tylko awangarda utożsamia się z rewolucją. Czyż nie jest to jeden z najsakrajniejszych przykładów zrównania wartości jednostkowych z uniwersalistycznymi? Ale była

to przecież wyjątkowa szansa powrotu do jedności: artysta i społeczeństwo potrzebni sobie wzajemnie - niczym kochankowie grzebiący romantyzm. Awangarda początku XX wieku, a przynajmniej jej część, chce na równi z nauką i przemysłem przynieść "biogospodarstwo" bezdomnym. Od świata naukowców i teoretyków różni ją wiara w niepodzielność całej sfery aktywności ludzkiej, a zatem wiara w możliwość zbawienia poprzez sztukę /Schiller/, która nie jest, jak się zdaje, gorsza od np. ekonomii. Nie chodzi w tym wypadku o wydzielenie miejsc nietykalnych /świątecznych/, ale o łączenie w jedno dziedzin różnych, a to za pomocą wspólnego, jednoczącego celu. Powyższe nie jest istotą awangardy, lecz w pewnym sensie jej chorobą, którą najkrócej można określić jako pokusę zrównania się z rzeczywistością. Jej rezultatem była "naturalna śmierć swangardy". Sztuka wraca do fabryki, by zamienić się w produkcję. Osiągnięcia tej formy sztuki rewolucyjnej są odczuwalne po dziś dzień nie tylko w modzie, festiwalowym wystroju ulic i architekturze, ale także w pojawiającym się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych "post-konstrukttywizm". To po pierwsze. Po drugie, indywidualiści rewolucyjni występowali, przynajmniej do pewnego czasu, z własnymi programami sztuki, które z perspektywy czasu zdają się być samoniszczącymi zabawkami. I trudno się temu dziwić: rewolucja wymusza na swoich wiernych zestaw metod, - zmusza do totalizmu. Totalizm niszczy każdą sztukę. Rewolucja zdradziła i zniszczyła tych, którzy jej nie rozumieli. To właśnie jest przyczyną boleści N.Mandelsztam mówiącej o "kapitulancie ideowym" i o śmierci "wielkiej autentycznej formy rewolucji. W rzeczy samej rewolucja nie mnoży, a upraszcza. Szczęście jest wizją - nieustannym świętem, odrodzeniem życia, któremu musi dać wyraz innymi twórczość. Szczęście jest instynktowną wiarą w to, co zewnętrzne i natychmiastowe, a nie rozumieniem, logiką i refleksją. Rewolucja w końcu będąc progim do Raju musiała oczyścić ziemię z indywidualizmu. Niepodważalne jakości stworzone przez awangardę w swej pierwszej wielkiej formie, prawie natychmiast napotykały na opór, który szybko się potęgował. O porozumieniu i kompromisie nie mogło być mowy, gdyż jakikolwiek układ godziłyby w cel. Czytelność celu wymagała czatelnosci jego formy: stąd nie konstrukttywizm, nie Malewicz czy Kandinsky, lecz tradycyjne formy obrazowania jako jedyne wchodziły w rachubę, bowiem były jednoznaczne. Określały piękno na miarę zewnętrznego oglądu i rodziły emocje sentymentalne - nieodzowne przedmiotowemu typowi egzystencji. Na trupie awangardy zakwitło bujne zielisko idealistycznego realizmu. Nie można zatem mówić, iż po rewolucji nastąpił regres w sztuce, gdyż cel awangardy spełnił się, tyle że w innej formie. Zwróćmy uwagę, jak dalece wzmocnił się społeczny status sztuki wszędzie tam, gdzie zwyciężyła nowa jakość społeczna /ranga i waga instytucji kształcących i upowszechniających twórców/ i jak jednocześnie powiększył się dystans między istniejącą mimo wszystko awangardą i sztuką akademicką. To, że ubolewamy nad zagładą "wielkiej formy rewolucji" wynika z niedoskonałości systemu zmuszonego tolerować jednostkę /im skromniejszy wymiar owej tolerancji, tym doskonalszy system/. Zresztą, mimo iż jednostka buntuje się przeciw wolności, sprawiedliwości, równości itd., itd., czyni to w imię Irracjonalizmu, którym jest dzisiaj dobro, prawda, moralność, - a jeśli jest skłonna do ustępstw, to tylko z pobudek racjonalnych np. w zamian za sławę, którą może obdarzyć ją dzisiaj masa. Jednym słowem, jesteśmy wtopieni w coś, co jest między nami samymi, a zewnętrznością: trzymamy się jedną ręką wiary samemu sobie, drugą zaś, wiary w szczęście doczesne. Wracając do sztuki - ci, którzy chcieli kształcić masę /za Dostojewskim/ są potomkami Schillera, są marzycielami o Raju Sztuki, są w końcu programowymi anarchistami. Ci natomiast, którzy ulegają świadomie, czy nieświadomie estetyce mas, ulegają również jej moralności. Oznacza to, że pozabawiają się jednostkowej odpowiedzialności, a zatem rozpuszczają się w wielości - są przeto zwycięzcami.

Jeśli zważymy, iż sztuka współczesna /nie ważne czy ta sprzed 1945 roku, czy późniejsza/ w swych najgorętszych okresach miłości do odbiorcy była dydaktycznie piękna i sensownie pouczająca, to tym samym musimy zgodzić się na to, że sztuka XX wieku jest rozdwojona niczym Faust. Po jednej stronie usadowiło się dobro i piękno /zgodnie z klasyczną formułą co dobre to piękne/. W tym "prawicowym" obozie umiejscowiła się również znaczna część awangardy, a ściślej funkcjonalistów i formalistów, którzy upiększają i usensawniają poprzez upiększanie - bohaterów, ich wyznawców oraz ich świst. W drugim obozie, nazywamy go "lewicowym", którego idea nie są jasne, a bywa że i niebezpieczne, odkrywamy zło. Tym gorsze, że z konieczności przefiltrowane przez autentyczne wartości jednostki: miłość, nienawiść, bycie i śmierć. Istotą owego zła będzie przeto po pierwsze, uczuciowość /zmiennosc, chwiejność, skończoność/, a po

drugie, "tragiczność". Ale "tragiczność" człowieka współczesnego nie przypomina "wielkiej tragedii antycznej", bowiem nasz współczesny nie jest herosem i nie rozmawia z Bogiem. Albo inaczej: to Bóg nie ma z kim rozmawiać, gdyż "jego twór" nie ma stroju, słowa, czyli f o r m y, która to wszystko spaja. Dzisiejszy człowiek stał się pustką, którą czasem precyzujemy przymiotnikami /egzystencjalna, absurdalna, komiczna, ect./ . A zatem brak immanentnej formy jest złem właściwym /wartością absolutną/, które rodzi materialną wizję zła w twórczości, tzw. antysztukę. Ta ostatnia, mówiąc inaczej, jest po prostu negacją zewnętrznych wobec jednostki form rzeczywistości; form, które zniszczyły klasycznego człowieka. Zło jest obroną przed rzeczywistością tu i teraz, ale jako że wynika z niej, to zgodnie ze swą naturą odwraca jej obraz z ideałów czyniąc pośmiewisko. Natura antysztuki, czyli współczesnego zła, jest ograniczona i jednostronna. Bez rzeczywistości nic nie znaczy, bo tylko rzeczywistość ją kreuje. Stąd język zła /negacja, anarchizm, ironia/ podsyty jest zdradą. Każda jednostka, choćby najbardziej anarchizująca, sprzenięwierza się w końcu godząc się na kompromis. Oto cała nasza tragiczność. Nawet z najwyższej podmiotowej wartości - Boga - robimy praktyczny użytek: stał się on ścieżką ku ocaleniu i ostatnim ratunkiem. Mówimy wówczas: jesteście szpetni i tylko Ty widzisz nasze nieszczęście. Postaw nam plus w swym boskim kajetniku.

Jak widać sztuka zła tak w sferze idei jak i formy pozostaje nieadekwatna do rzeczywistości - przypomina bezforemne i bezpańskiego "Ducha". W tym kontekście zrozumiałe wydaje się być częste utyskiwanie na brak ideologów i ideologii spajających rozrzucone po świecie jednostki, na powtórki dawnych tematów w sztuce. Te narzekania są nieporozumieniem; przecież z punktu widzenia "przeciwnika" /masy/, to jednoznaczny dowód wyczerpania vitalności twórczej pojedynczego człowieka po które, co ważniejsze, namacalnie dotyka owego "bezforemne ducha", owej "pustki" trwającej raz po raz obce jej tematy i kształty. Jakby nie było, ten intuicyjnie rozpoznawany duch, choćby miał się wyłącznie nazywać "neo", czy "post", i choćby miał tworzyć wyłącznie obrazy piekielne, pozostaje sztuką, bowiem ogranicza się zawsze do wizji rzeczywistości, a nigdy nie jest nią samą. Możemy powiedzieć, iż bunt nie przekreśla sztuki, lecz ją tworzy. Autentyczna anarchia zna swoje reguły, tzn, zna swoje ograniczenia, ale w ramach swej skończoności przed niczym się nie cofa - a zatem jako jedyna postawa tworzy aktualne formy i ikonografie. Nowy świat - wolny, równy i sprawiedliwy - dopóki będzie postulatem /a tak już nie jest/, doputy siłą rzeczy będzie posługiwał się tradycją, ale im więcej postulatów zamieni się w fakty, tym więcej dzisiejszej i jutrzejszej antysztuki znajdzie się w muzeach i mieszkaniach, i w końcu wszystkie się zatrze. Prawdą antysztuki jest prawdą rzeczywistości zamieniającej się w historię, prawdą czasu naszego przemijania; zaś jej ułomności /to co się jej zarzuca/ są prawdą tych, którzy-ją krytykują.

Antysztuka wyraża lepiej lub gorzej coś, co stanowi sadno człowieka: pojedynczą świadomość śmierci. Samotność jednostki pozbawiona tradycyjnych wartości moralnych i estetycznych, staje się absurdalna. Traci sens. -I odwrotnie: bezsens nie potrzebuje świadomości - samotność staje się zbyteczna.

R.Z.

PS. Ekspresja jako jedna z form zła pojawia się na ogół w czasach głębokiego kryzysu wartości racjonalnych - niżej intelektualnego nowego świata. Wypełnia pustkę i bezsilność - emocją. Ponieważ sama jest "czysta" stanowi samą siebie znakiem i symbolem. Ekspresja jest formą takiego napięcia emocjonalnego, którego nie może opanować tzw. zdrowy rozsądek, a więc jest ostrzeżeniem wysyłanym przez rzeczywistość, której stanu nie zawsze jesteśmy świadomi.

a.b.

## Komentarz

Jest to z pewnością najbardziej frapujące zjawisko w sztuce naszej lat ostatnich. Widoczne także gdzie indziej, choć w różnym nasileniu, bo nie zawsze z tych samych powodów. Ma przy tym długą historię, sięgającą początków wieku, ta zaś swoje wznosy i upadki. Jeżeli chodzi o te drugie, trzeba przyznać, że szczególnie dotkliwie w przypadku generacji, która pełnym glosem dała o sobie znać ok. 1918 r. Jeden z jej głównych teoretyków i krytyków Kurt Pinthus już wówczas apelował do "Przyszłej ludzkości - aby nie potępiła pochodzących na własne aspiracje, którym nie pozostało nic, tylko wiara w człowieka i wiara w utopię". W ten sposób antycypował chyba mimo woli nieuchronną klęskę, bowiem głoszona przez niego wiara była sprzeczna sama w sobie. Stąd też pochodzący wyznawców musiał dojść do nikąd. Ale ekspresjonizm pozostał dziedzictwem niepomaganym, zdolnym do przekształceń i nowych lekcji.

R.Z. w zamieszczonym obok tekście stara się wyjaśnić z dzisiejszego punktu widzenia, jego generacji, tego przyczyny. Najpierw daje zarys znanych skądinąd dążeń XX wieku do zmazania obmyślanego jeszcze w poprzednim stuleciu raju na ziemi. Aby go osiągnąć jednostka musiała oddać najpierw swoją wolność na rzecz równości, później swoje właściwości dla zatrzymania własnego czasu. Wtedy dopiero mogłaby trwać bez końca w przejrzystej i czytelnej jak kryształ strukturze świata doskonałego. Brzmi to jak bajka o Królownie Śnieżce, tym bardziej, że i w tym wypadku możemy liczyć na happy end, który będzie dziełem antysztuki. Ta bowiem nieustannie anarchizując utopię spowoduje oczekiwanie wyzwolenie człowieka. Ekspresja jest jej wyrazem i zarazem narzędziem. Można tu zapytać dlaczego nie sztuka, której podobne cechy nadawały już kilkanaście lat temu Andre Glucksman? Dlatego - zdaje się nam odpowiadać autor - że uległa likwidacji z całą resztą. A nawet w pierwszym rzędzie. I - dodajmy - nie tylko, że nie rozumiała rewolucji, jak czytamy na przykładzie N. Mandelsztam. Zginęli także ci, którzy ją dobrze rozumieli. Wszyscy. Tak naturalnie jest tylko w zarysie idealnym, który jest pewną postacią myślenia o rzeczywistości, w tym przypadku realizowanej przez systemy totalitarne. Nie będą tu kwestionować jego poprawności, ograniczą się tylko do poddania w wątpliwość jego aktualności. Postaram się to uzasadnić na przykładzie podkreślanego również przez R.Z. aliansu awangardy z rewolucją. Otóż przyjęło się uważać że czytelność treści /ideologicznej/ wymaga czytelności formy /artystycznej/ i kiedy ta druga nie sprawdziła się społecznie, partia ją odrzuciła. Musiało jednak kryć się za tym jeszcze coś więcej, bo przecież trudno wyobrazić sobie bardziej adekwatną do treści formę jak ta, o której Strzeżmiński już w Polsce pisał, że jest podobnie łatwa, jak pisanie na maszynie, zarówno dla piszącego co dla odczytującego. Myślę teraz, że główna przyczyna kryła się w ujawniającej się coraz natęczywiej "nieczytelności" treści, której czytelna forma nie tylko obnażała, ale i kompromitowała. Ta pierwsza więc musiała odwołać się do większego poczucia realizmu i tego samego żądała od sztuki. W ten sposób rewolucja weszła w okres przemocy, który jednak nie zapobiegł jej ideologicznej autokompromitacji. Nastąpił więc w jego miejsce trwający do dzisiaj okres totalnej fałszyfikacji pojęć, postaw, zachowań, metod. To właśnie na skutek tego nastąpiła ogólna kanonizacja bezsensu i pośmiewisko z ideałów. Dlatego też należy się w tej sytuacji zastanowić, czy proponowana przez autora anarchizacja działań "antysztuki" może być odpowiednim środkiem przeciwko naturalnej "bezformności" systemu. Pomijam już to, czy sposób ten byłby skuteczną w idealnej utopii, nie mówiąc już o tym czy jest ona w ogóle możliwa. Druga wątpliwość, może innego nieco rzędu, dotyczy tego, czy sztuka, która utożsamia się z rzeczywistością, może sama się odtworzyć zarazem przemieniając rzeczywistość. Autor chyba rozumie wiążące się z tym problemem trudności teorety-



czne, bo wprowadza podział na sztukę i antysztukę. Antysztuka byłaby rodzajem zła skierowanego przeciwko samemu sobie, a tym samym przeciwko rzeczywistości, która je rodzi w trakcie zdradzania samej siebie. Ono charakteryzowałoby jej "tragiczność" pozorną zresztą, bo bez odniesienia do Boga. Czy w tak rozumianej antysztuce może kryć się jednak nadzieja na przywrócenie człowiekowi właściwości a przez nie odwołanie sztuki, jako przeciwieństwa zła? Nie jest to jasne. Dla mnie nadzieja może się wiązać tylko z podniesieniem horyzontu ludzkich aspiracji, likwidacji owego raju na ziemi, przywróceniu sakralności bytu i prawdziwej tragiczności losu. Jak to jest możliwe w świecie odwróconych znaczeń? Co tu może zrobić sztuka? Albo jej przeciwieństwo? Kto na inny pomysł? Myślę, że warto nad tym wszystkim podyskutować a przy tym może wyklarować również program współczesnego ekspresjonizmu. I wtedy artysta będzie mógł sobie szczerze powiedzieć - co mi tam teoria i tak robię swoje. I to pewno będzie to.

## Ironia i wyzwanie

W dniach 17, 20, 24 i 26 XI 1986 r. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek zaprezentowali w Dziekance, jak zwykli to czynić co roku, dzieło o złożonej strukturze, wielowątkowe i bogate w znaczenia. Prześledźmy je dzień po dniu.

Gości wkraczających do galerii 17 XI witał Paweł Kwiek, brat Przemysława. Przepraszając w imieniu nieobecnych artystów za stracony czas i zawiedzione oczekiwania /w programie zapowiedziano tekst, przeczroca i demonstrację pt. nomen omen, "Poetyzacja pragmatyki"/ - wręczał każdemu ekwiwalent w wysokości 300 zł. "Maladzie diplomatigie" Kwieków nie była bez intencji. W galerii po raz pierwszy zaszeleścił pieniądz artystyczny.

Performance "Arkadia" w dniu 20 XI potrafił o inny ton. Rozpoczął się ustawianiem rozbudowanej przyścienniej ni to dekoracji, ni to martwej natury, złożonej z przedmiotów rozmaitego pochodzenia. Polny kamień, talerze z jeżemieniem, kruchy stolik pod ciężkim wazonem, dziwaczna konstrukcja z rur kanalizacyjnych - otaczały wymodelowaną w kolosalnej skali pieść, skierowaną wprost ku widzom, a usytuowaną w centrum tej kompozycji. Symetrycznym, wymierzonym gestom i ruchom artystów towarzyszył jęklivy, zawadzający song /Jerzy Truszkowski z towarzyszeniem Janusza Dziubeka na fortepianie" i dźwięk niemawo kąpiącego ze wspomnianych rur strumyka wody. Wszystko to - celebrowane wznoszenie "oltarza", parodystyczna "muzyka", a w drugiej części obszcniczna "ministrantura" artystów chybotających się po drugiej stronie sali na końcach przewleczzonego przez pieść łańcucha - składało się na wrażenie spotworniałego misterium, podszytej wściekłością czarnej mszy. Czy jednak celem ataku były sakralne obrzędy - rzecz wątpliwa. W sposób dobitny, by nie rzec wyzywający, podkreślony ironicznym tytułem i gestem dobrowolnego nałożenia sobie wzajem na szyję obroży, artyści skarykaturowali pewną postawę, dziś szczególnie widoczną, choć wśród polskiej inteligencji nie nową. Jest to dyspozycja do uciekania się pod parasol autorytetu, tego jednak, który został potwierdzony przez opinię i "obowiązujący" styl bycia, by nie wspomnieć o "polskim piekiełku". Twierdzenie, że sami Kwiekowie byli zawsze wojującą antyautorytarni, byłoby przesadą. Kto jednak zaprzeczy, że wystylizowanie przez nich wystąpienia na zgoła inne celebry, skarykaturowanie mszy "czerwołych", byłoby wyważaniem otwartych drzwi? Byłoby też, co gorsze, działaniem naiwnym, spóźnionym i paradoksalnie "bezpiecznym", na co Kwiekowie są od lat z górą dziesięciu specjalnie wyczuleni. Zbyt wiele już postaci "sztuki bezpiecznej" brali na swój krytyczny i prześmiewczy warsztat, by teraz mieli sami wpadać w jej pułapkę.

Prezentacja pt. "Banan i granat" 24 XI kontynuowała ten sam wątek, lecz w sposób lżejszy i wyraźniej adresowany. Była to seria "żywych obrazów", kreowanych przez dwie

"bezglowe", siedzące en face postaci artystów, którym za zasłoniętą kurtyną zmieniano tylko zestawy rekwizytów, by ukazać je potem nieruchome publiczności. Zasłonięcie głowy kubkiem, ongiś wypełnionym śmieciami, teraz odwróconym do góry dnem jako postument dla symbolicznych przedmiotów, jest samo przez się znaczące i ma w twórczości Kwieków długą tradycję. Co zaś do przedmiotów, to były z gatunku "podobających się" od mięsa do paszportu, od flagi narodowej do flaszki z wódką, itd. w dwunastu odsłonach. Ironia tego repetytorium motywów czy wręcz "wzornika" dla młodych malarzy przebiła wszelkie inne walory tak pomyślanego "Teatryku reistycznego".

Dobrane doń sąsiedztwo w postaci przezroczonej dokumentacji "Działań na rtęci" z 1975 r. sugerowało związek z dawnymi "grami plastycznymi" pary Kulik-Kwiek i zapewne pomyślane było jako "zabezpieczenie artystyczne" przed nazbyt publicystycznym odczytaniem "teatryku". Jednocześnie przywołanie tej pracy sprzed lat, wykorzystującej jako tło i przedmiot zarobkową chłturę artystów, antycypowało problem poruszony w następnej, ostatniej już sekwencji.

Publiczność ostatniego dnia prezentacji /26 XI/, podczas którego przedstawiono teorię "Pieniądza artystycznego", dała się wciągnąć w dyskusję. Stała się tak za sprawą "lepkości" tematu /pieniądz/ i "przezroczystości" formy/wykład/. Rozpatrywano zarówno meritum - ideę przemiany pieniądza obiegowego w artystyczny w przypadku samofinansowania przez artystę własnej twórczości /lub jej braku - vide pierwszy dzień/ ze środków uzyskanych z pracy "nieartystycznej", jak i fakt samego teoretyzowania. Jedno i drugie stało się powodem zarzutów: o jałowe "bicie piany", o naśladowanie chwytów Duchampa, wtórność, oczywistość etc. Słowem - wzięto serio "teorię" za teorię "wykład" za wykład, "sztukę" za sztukę /mowa tu o towarzyszącej wykładowi wystawie banknotów i obiektów pt. "Torby"/. Czy wzięto również na serio to, co istotnie na takie potraktowanie zasługiwało - pytanie o status artysty dziś, gdy stał się pariasem społeczeństwa i państwa po równi i tym samym skazany na bywanie "artystą"? Przewrotna forma, zastosowana tu przez Kwieków, całe to absurdałne rozdwojenie, które stało się już dla wielu niewyczuwalne - na nowo odsłoniła. Żeromszczyna? Być może przydałoby się jej więcej w miejsce coraz bardziej beznadziejnego "krzepienia serc".

Taper

# JAN MARENA

Teatr "Czerwona Kaczka"

ma zaszczyt przedstawić

dramat fantastyczny w dwu aktach

"ARTYSTA I ŚWIAT"

napisany i grany

wyłącznie na odpowiedzialność autora

WYSTĘPUJĄ /w kolejności ukazywania się na scenie/ :

Artysta  
Świat  
Żona Artysty

Akt I

Artysta: O, świecie boski!

Świat: Słucham.

Artysta: Jestem geniuszem

Świat: Czego pragniesz?

Artysta: Szczypty uznania.

Świat: /wyjmuje z kieszonki od kamizelki pudełeczko z kości słoniowej, bierze zeń szczyptę uznania i daje Artystcie/

Artysta: Mało.

Świat: /wyjmuje znów pudełeczko, bierze szczyptę, daje Artystcie/

Artysta: Mało!

Świat: Czego chcesz jeszcze?

Artysta: Sławy, pieniędzy, zaszczytów!

Świat: Z tym będzie trudniej. Kto cię rodził?

Artysta: Moja matka była pół Japonką, pół Niemką, mój ojciec był pół Francuzem, pół Senegalczykiem, co oznacza, że mój dziadek ze strony matki był Japończykiem, babka ze strony matki Niemką, dziadek ze strony ojca Francuzem a babka ze strony ojca senegalską pięknoscia.

Świat: Nic z tego nie będzie.

Artysta: Dlaczego?

Świat: Gdybyś był Polakiem, to inna sprawa.

Artysta: Co mam uczynić, nieszczęsny?

Świat: Urodzić się po raz drugi.

Artysta /umiera nagłą śmiercią, poczem rodzi się drugi raz w Małkini/

Akt II

Zona Artysty: Ach, ja nieszczęsna! Nie mam co nałożyć na siebie, nie mam co włożyć do garnka, nie mam nawet herbaty "Madras". Mężu, może byś przyjął posadę na poczcie, bo nie dożyjemy do pierwszego.

Artysta: Co? Jak? A dzisiaj który?

Zona Artysty: Siódmy.

Artysta: Jakiego miesiąca?

Zona Artysty: Listopada.

Artysta: Którego roku?

Zona Artysty: Dwutysięcznego. Chyba masz amnezję na skutek opilstwa. Przecież dzisiaj osiemdziesiąta trzecia rocznica Wielkiej Rewolucji Październikowej.

Artysta: O, świecie łoski!

Świat: Słucham.

Artysta: Jakże to? Miała być sława, zaszczyty, pieniądze, a nie ma nawet herbaty "Madras"?

Świat: Ile masz lat, mój synu?

Artysta: Trzydzieści.

Świat: Trzydzieści lat i nic?

Artysta: I nic.

Świat: Popełniłeś błąd, mój synu. Należało się urodzić w tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym drugim. Byłby w tej chwili rok tysiąc dziewięćset osiemdziesiąty drugi i kochałbym cię nad życie. Teraz nawet, przyznam się, zapomniałem o twoim istnieniu i nie byłbym sobie przypomniał, gdyby nie twój rozpaczliwy okrzyk.

Artysta: I cóż ja pocznę, cóż pocznę?

Świat: Nie wiem. Było się rodzić w pięćdziesiątym drugim.

Artysta: Nic mi nie powiedziałaś.

Świat: No wiesz! Dobrze sobie! Mądrej głowie dość dwie słowie. Resztę zostawia się do myślności zainteresowanego. Może jeszcze miałem urodzić się za ciebie?

Artysta: Więc nic się nie da zrobić? Z nikąd pomocy?

Świat: Będzie trudno. Chyba, że...

Artysta: Chyba, że?... Dokończ błagam!

Świat: Chyba, żebyś się zwrócił do Duszpasterstwa Środowisk Twórczych.

Artysta: Więc jednak promyk nadziei! Pędzę. /Wybiega, zostawiając żonę w strapieniu./

Kurtyna

# Poeci

## TOMASZ JASTRUN

### PASMO

Rewolucja nie zdążyła pożreć  
Swoich dzieci  
Pożari je kto inny  
Gilotyna pozostała w rękach  
Gospodyń domowych  
Nie zapachniało krwią  
Ani zwierzęcym strachem  
Tylko zapach wolności  
Zawirował jak śnieg  
I opadł nam na głowy  
Pasmem siwych włosów

1983r.

### NORMALNE ŻYCIE

Mój syn wraca ze szkoły  
Z garbem tornistra  
W rękę niesie kulę śniegu  
Jest zima roku 1983  
Już wspina się po schodach  
Prowadzą go połamane poręcze  
Wejdzie przez dziurę w drzwiach  
Matka pocałuje go jak zwykle  
W zimny policzek  
Wkrótce zapalimy światła  
We wszystkich niepokojach  
Naszego domu potem je zgasimy  
I pójdziemy spać  
Można więc powiedzieć  
Że toczy się normalne życie  
Można tak powiedzieć

luty 1983

SPOTKANIE Z MORDERCĄ .

Myślisz że spotkasz otchłań  
I wstrzymujesz oddech

A tam jest tylko człowiek  
Któremu stwardniały dionie sumienia

Wyciąga do ciebie rękę  
Jakby nią nie mordował

Ty zaskoczony podajesz swoją  
I dłoń twoja nie ginie w jego dłoni

Jeżeli uderzysz go nagle  
Pięścią między oczy  
Upadnie

Możesz go teraz dobić  
Słowem lub myślą

Ale nie licz na to  
Że drgną góry krzywdy  
One z granitu

Schowaj swoją dłoń  
I odejść z jaskółką na ramieniu  
Jej serce więcej jest warte

1985 r.

POD SKRZYDŁEM PTERODAKTYLA

Kobiety z piścią  
Jakby ciąż toporem  
Mężczyźni z narzędziem ukrytym  
W sierści nogawki

W dół horyzontu cieknie krew  
Zamordowanych zwierząt  
I słychać dziecięcy płacz  
Jakby las uczył się grać na flecie

W ogniu skwierczy mięso  
I jest milczenie gwiazd  
Gdy na kamiennych ścianach  
Rzeźbimy pyski wierszy

1983 r.

#### NIENASYCENIE

Spojrzałem jej w oczy  
Tak głęboko  
Że straciłem oddech  
A kiedy go odzyskałem  
Brzeg był już daleko

A przecież wszystko  
Oparte  
Jedynie na pragnieniu

Pochylone drzewa  
Nie wypiją jeziora

I nawet we wnętrzu  
Skupionym wokół łóżka i stołu  
Nie da się wziąć w rękę człowieka  
Jak pełną szklanke  
Wypić i odstawić  
Tak cicho by nie obudzić  
Nowego pragnienia

1984 r.

#### ZNAMIE

Zarost na mojej twarzy  
Nie powinien ciebie kaleczyć  
A tym bardziej milczenie  
Moje dłonie próbowały  
Z tobą rozmawiać  
I przecież nie mogłem wiedzieć  
Że właśnie tam na plecach  
Schowałeś  
Jego ostatnie spojrzenie

# Wydarzenia

## Hańba domowa

Nie o wywiadach Jacka Trznadła z pisarzami na temat epoki stalinizmu i ich pisarskich postaw w tym okresie, które wyd. Nowa opublikowało w książce pod tym tytułem chcemy tu mówić, lecz o noworocznym spotkaniu twórców z ministrem kultury w obecności generała Jaruzelskiego i jego światy.

Ci, którzy oglądali wyjątkowo długą telewizyjną sekwencję poświęconą spotkaniu opowiedzieli o przemyślanej reżyserii imprezy polegającej na doprowadzaniu przed oblicze generała najpierw najbardziej znanych - od lat - kolaborantów, później, na deser, najbardziej znanych artystów, którzy dopiero w tym roku podjęli trudną decyzję pójścia. Stał podobno przed generałem Zbigniew Zapasiewicz i pozwalał się chwalić i fakt, że to nie on chwalił nie ma najmniejszego znaczenia. Chodziło przecież tylko o świadectwo obecności. Zapasiewicz, którego inscenizację "Pana Cogito" w Teatrze Powszechnym pamiętają warszawscy widzowie, a nam przypomniała się na nowo początkowa niezgoda poety na wykorzystanie jego wierszy i oburzenie niektórych wobec nieustępliwość Zbigniewa Herberta zajmującego konsekwentną postawę odmowy.

Jan Englert, jeden z założycieli "Solidarności" aktorów, Władysław Terlecki, pisarz, Jerzy S. Sito, pisarz uczęszczający do Duszpasterstwa Środowisk Twórczych, Józef Hen, którego piękne reportaże z Izraela czytaliśmy ostatnio w jezuickim "Przebiegach Powszechnym", Stefan Gierowski, malarz, którego piękne obrazy oglądaliśmy w kościele na Żytniej i w sali SARP-u, laureat nagrody im. Jana Cybisa.

Ktoś tam obejmuje teatr, ktoś coś ma reżyserować, ktoś zasiada w radzie uczelni, takie usprawiedliwienia, pozbawione także logiki, zaczynają już krążyć po mieście. Meczownicy dla dobra kultury - niczego nie nauczyli się w ciągu czterdziestu lat, niczego nie zrozumieli w ciągu szesnastu miesięcy wolności. Duszno i straszno.

"NIE JESTEM PRZECIWIWKIEM GENERAŁA JARUZELSKIEGO, KTÓREGO ZNAM" - mówi jasno Krzysztof Penderecki w wypowiedzi dla "Spigła" cytowanej przez "Trybunę Ludu" i odnotowanej w "Przekroju" /18.I.87/. "My, artyści, nie powinniśmy stałe mówić "nie" rządowi i stawać mu na drodze. Nie jestem komunistą, ale mówię otwarcie: jeśli ktoś tak jak ja, tam żyje, ten musi pomóc takiemu człowiekowi, jak Jaruzelski. Nie należy pracować przeciw jego rządowi. Ostatecznie kultura w dzisiejszej Polsce jest całkowicie wolna. Jesteśmy tak samo wolni, jak wy, na Zachodzie. Niektórzy ludzie dookoła narzekają, ale w rzeczywistości są wolni i nie mają żadnego powodu do skargi".  
Przynajmniej prosto, jasno, po żołniersku.

## Andriej Tarkowski

Niezapomniany twórca filmu "Andriej Rublow", "Zwierciadła", "Stalkera" a także nakręconych już we Francji filmów "Nostalgia" i "Ofiara" zmarł w Paryżu na chorobę nowotworową.

O tym, że zmarł "poza granicami ojczyzny" mogli dowiedzieć się jego rodacy - Rosjanie z opublikowanego w tamtejszej prasie nekrologu podpisanego przez Związek Filmowców ZSRR. Dodajmy, że dopiero niedługo przed śmiercią władze tego kraju dopuściły do niego żonę i synka, udzielając im pozwolenia na wyjazd. Widzowie magazynu kulturalnego "Pegaz" mogli natomiast dowiedzieć się tylko, że zmarł wielki, "radziecki" reżyser. Tak, jakby kraj do którego wyemigrował był tylko przemiłczanym przez telewizję miejscem jego śmierci, a nie dalszej pracy twórczej.

Zdaje się, że wciąż niejasna, lecz godna uwagi gorbaczowska "otwartość" ma nie docie-



rać do obszarów objętych /zupełnie jasną/ ideą i praktyką "porozumienia".

## "Żydzi jako polski problem"

to tytuł zestawu artykułów w letnim numerze "Aneksu" /41-42/86/.

Składają się nań: Jakuba Karpińskiego "Asymetria", Jana Tomasza Grossa "Ten jest z ojczyzny mojej...ale go nie lubię...", Timothy Gartona Ash'a "Życie śmierci", Israela Shahaka "Normalność w nieludzkim świecie", Włodzimierza Goldkorna "Sens historii i zagłada Żydów", Jacka Kuronia "Zośka" i Aleksandra Smolara "Tabu i niewinność". Zbiór ten wydany już został w kraju przez wyd. Prawno-polityczne. Ujęcie tematu po raz pierwszy od czasów wojny docierające do sedna sprawy, przebijające się przez złoża zakłamania, przez tabu i niewinność zwróciło uwagę czytelników. Wśród nich - Ojca świętego Jana Pawła II. W Jego imieniu sekretarz papieża przekazał redakcji Aneksu wyrazy uznania.

Odnotowujemy także artykuł Jana Błońskiego "Biedni Polacy patrzą na getto" opublikowany w "Tygodniku Powszechnym" ze stycznia 1987r. Poprzez znakomitą analizę wierszy Czesława Miłosza "Campo di Fiori" i "Biedni chrześcijanie patrzy na getto" autor rozważa problem obojętności, a więc winy Polaków wobec eksterminacji Żydów.

## Sztuka niepokornych

W Toronto otwarto 13 grudnia 1986r. pod patronatem Kongresu Polonii Kanadyjskiej i pod powyższym tytułem wystawę 40 obrazów /i grafiki J.Fedorowicza/ 32 artystów, którzy, obok pisarzy, ludzi nauki i kultury podpisali w styczniu 86 r. list w sprawie wieźniów politycznych w Polsce do uczestników zorganizowanego przez władze PRL Kongresu Intelektualistów na rzecz Pokojowej Przyszłości Świata. Wystawie towarzyszy katalog zawierający informacje o autorach prac, reprodukcje obrazów i kopię opublikowanej w "Życiu Warszawy" pełnej listy przeszło 200 sygnatariuszy i tekstu listu /w tłumaczeniu z hiszpańskiego.../, a także artykułu Z.Morawskiego, ówczesnego redaktora naczelnego "Życia Warszawy", który tej niezwyklej publikacji towarzyszył. O pochodzeniu obrazów napisała Grażyna Farnus, autorka wstępu, następująco: "Prezentowane na tej wystawie obrazy są własnością jednej osoby. Ich dobór i dobór twórców nie wynika z upodobania estetycznych kolekcjonera, jak zwykle bywa w takich wypadkach, lecz z czegoś co można określić upodobaniem moralnym, podziwem dla czynu drugiego człowieka". Na razie brak wiadomości o przyjęciu wystawy przez publiczność i prasę. Organizatorzy - Polish Canadian Action Group - zamierzają pokazać ją również w innych miastach Kanady i w USA.

## W sprawie stowarzyszeń twórczych

Cytujemy dwie opinie na temat rozwiązanych stowarzyszeń twórczych. Temat ten pojawia się w rozmowach artystów w ubiegłych miesiącach. Píše Jan Saber w "Kulturze niezależnej" /26/grudzień 86/: "Pokusa wynegocjowania czegoś w rodzaju stowarzyszeń twórczych twórcom nie przynoszonych wstydu a same tylko /np. podatkowe/ korzyści okazała się nie tak wielka, by przystąpić fakt, że byłoby to znowu wysunięcie się ku władzy przed klasę robotniczą i jej zdelegalizowany Związek. Intelektualiści w PKL-u robili podobne rzeczy już parę razy - tym razem jednak nie mają widać ochoty. Zwłaszcza, że tak przecież niedawno obrzucono ich wymysłami i oszczerstwami, których nikt przecież nie odwołał". TM nr.194 z 14.I.87 r. zamieszcza wypowiedź Jerzego Jedlickiego ze spotkania zorganizowanego 12.XII. przez grupę dialogową "Consensus" na temat "Pluralizmu po polsku". O spotkaniu tym, na którym obecni byli przedstawiciele prasy ukazała się tylko krótka wzmianka w tyg. "Odrodzenie". Mówiąc o "manufakturze oszczerstw", która

działa nieprzerwanie i "odbiera wiarygodność wszystkim zapewnieniom o odnowie, porozumieniu i pluralizmie" i rozpatrując jej działanie na przykładzie Bronisława Ceremka "człowieka wyjątego spod prawa za wierność sprawie "Solidarności" Jedlicki taki fragment poświęcił stowarzyszeniom: "Kiedy rząd rozwiązywał stowarzyszenia i nowelizował ustawę o szkolnictwie wyższym, sądziłem, jak i wszyscy, że kroki te zapowiadają surową kontrolę nad kulturą, nauczaniem i w ogóle działalnością inteligencji twórczej. Tylko w takiej bowiem perspektywie kroki te można było uznać za logiczne. Wygląda na to, żeśmy się mylili. Dzisiaj bowiem wydaje się, że władze chciałyby pozyskać, a nie odcierać środowiska twórcze. A jeśli tak rzeczywiście jest i jeśli tak właśnie miało być, to trzeba powiedzieć że rząd miał bardzo złych doradców, gdy decydował się na owe środki represyjne. Niszcząc związki twórcze i autonomię uczelni władze same siebie i nas wymanewrowały w pułapkę, z której dziś nie widać żadnego rozsądnego wyjścia. Zaczynają się wprawdzie ukazywać w prasie apele, aby tych wszystkich twórców, którzy pozostają niezrzeszeni, zachęcić jakoś do wstąpienia do nowych stowarzyszeń. Wolno jednak wątpić w to, czy apele te odniosą skutek. Jeżeli bowiem wyrzucą się ludzie z ich mieszkania, a potem do zagrabionego domu nowi właściciele zapraszają starrych na przyjęcie i mówią: "Ależ prosimy, drzwi są otwarte dla każdego, czujcie się jak u siebie!" - to z zaproszenia takiego skorzystają jedynie ludzie o duszy służalczej".

Oczywiście głosy te sprawy nie wyczerpują. Prosimy naszych czytelników o wypowiedzi na ten temat. Według naszych obserwacji artyści podzielili się, w ciągu ubiegłych czterech lat na tych, którzy czują potrzebę posiadania swego stowarzyszenia, miejsca spotkań zapobiegającego izolacji i samotności, oraz na takich, którzy wysoko cenią sobie samotność, swój wolny zawód z całym ryzykiem jakie niesie i nieformalne kontakty z kolegami. Przedsiębiorstwo Państwowe "Sztuka Polska" powstałe na bazie zabranego ZPAF przedsiębiorstwa "Art" traktują jako miejsce pobierania kartek na mięso i jako urząd podatkowy pobierający procenty od ich zarobków. Prosimy o listy!

X X X X X X X X X X

Dnia 1 grudnia 1986 roku w wieku 56 lat zmarła na raka Hanna Maczubska, malarka. Należała do grona artystów zawsze gotowych służyć swoimi umiejętnościami wspólnocie przy grobie księdza Jerzego. Haniu malująca transparenty - cześć Twojej pamięci !

SPIS TRESCI

Leszek Kołakowski	
Komunizm jako formacja kulturalna.....	1
Andrzej Jasny	
Zapiski malarza.....	9
Francois Ferrer	
Polska, historia zatrzymana.....	12
A.A	
Refleksje o kulturze PRL-u.....	18
Jakub Bem	
Kościół i my .....	23
ab.	
Koło z Kossaków.....	29
Piotr Szubert	
Ponadpolityczne "ja".....	31
Ewa Mikina	
Kultura w projekcie .....	34
Krzysztof Rogaczewski	
Kilka dygresji na temat studiów artystycznych.....	38
Jan Rogoyski	
Paryska nieobecność.....	43
Podsiuchane w Zachęcie o wystawie 4 x Paryż.....	46
P. Ereste	
Socrealizm Wojciecha Włodarczyka.....	47
Czesław Orzech	
Barbara Jonscher 1926-86 - Krajobrazy kosmiczne.....	48
Wiersze poświęcone zmarłej.....	50
WIDZIANE	
Nowa ekspresja.....	52
Ewelina Solska - Wystawa Grupy w Dziekance.....	52
A.B. - Wiesław Obrzydowski - Malarstwo.....	53
Adam Betel - Sztuka w czasach znudzenia awangardą.....	54
Edward Paproń - Gdańsk 1984-86. Pokolenie bez przyszłości.....	58
R.Z. - O ekspresji i jej przyczynach.....	60
ab. - Komentarz.....	63
Taper - Ironia i wyzwanie.....	64
Janarena - Teatr "Czerwona Kaczka".....	66
POECI .....	68
Tomasz Jastrun - Pasma ; Normalne życie ; Spotkanie z mordercą ; Pod skrzydłem pterodaktyla ; Nienasycenie; Znamię.	
WYDARZENIA .....	71

