

ZBIORY OSRODKA KARTA

# Szkice

**PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM  
ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM**

**6  
1987**

Jan Paweł II do środowisk twórczych

Jan Dziędziora

Czesław Orzech - Piaskarze i asfalcjarze

Jan Dziędziora - Notatki

Ernst Jünger - Pierwszy dziennik paryski

Paul Thibaud - Co nam dały wielkie wystawy w Beaubourg?

Andrzej Jasny - Zapiski malarza

ab - O emigracyjnej krytyce artystycznej

WIDZIANE

POLEMIKI

POECI

WYDAWNICTWO  
**MYSL**

**Oficyna Sztuk Pięknych**

# Waszym powołaniem jest piękno

PRZEMÓWIENIE OJCA ŚWIĘTEGO JANA PAWŁA II  
PODZAS SPOTKANIA ZE ŚRODOWISKIEM TWÓRCZYM,  
ŚWIATEM KULTURY I SZTUKI  
WYGŁOSZONE W KOŚCIELE ŚW. KRZYSZKA W WARSZAWIE  
DNIA 13 czerwca 1987 r.

## 1. Droży Państwo! Czcigodni Bracia i Siostry!

Pozwólcie, że nawiążę do fragmentu z Dziejów Apostolskich, do słów "Trwali oni w nauce Apostołów i w łamaniu chleba..." /Dz 2,42/, Trwali...

Dzieje Apostolskie mówią o pierwszej wspólnotcie chrześcijańskiej, jaka ukształtowała się w Jerozolimie po dniu Pięćdziesiątnicy wokół Apostołów, którzy w tym właśnie dniu otrzymali Ducha Świętego: Ducha Prawdy - Pocieszyciela /Parakleta/.

Pragnę to jedno słowo "trwali", słowo świadczące o historycznych początkach Kościoła, odnieść do nas tutaj zgromadzonych. Do wszystkich, którzy trwają w tej samej, co tamta "wspólnotcie", a o wspólnotcie tej stanowi "nauka Apostołów ... łamanie chleba... modlitwa" /por. Dz 2,42/

Równocześnie jednak to Wasze "trwanie we wspólnotcie" Kościoła, ludzie kultury, przedstawiciele środowisk twórczych, artyści, posiadają znaczenie szczególne. Myślę o Was, tutaj zgromadzonych - ale myślę także o wszystkich, którzy do tej samej wspólnoty należą zarówno na ziemi polskiej, jak i poza jej granicami: wielka wspólnota ludzi, którzy "trwając" przy wielorakim warstwie twórczości, służą "trwaniu" i przetrwaniu narodu. NARÓD BOWIEM TRWA W SWOJEJ DUCHOWEJ SUBSTANCJI, DUCHOWEJ TOŻSAMOŚCI PRZEZ WŁASNĄ KULTURĘ. Ta prawda w naszych dziejach zdobywała szczególną wymowę zwłaszcza w niektórych okresach. Wystarczy wspomnieć rozbiory, wiek XIX, śmiertelną walkę o przetrwanie narodu - a na tym tle nieznamy przedtem rozwój kultury polskiej: poprzez dzieła wieszczów, Chopina, którego serce znajduje się w tej świątyni, mistrzów śłuta i pędzla.

W tym miejscu wspomnijmy szczególnie Karola Szymanowskiego, którego pięćdziesiąt rocznicę zgonu obchodzimy w tym roku, a którego arcydzieło nadało także ton naszemu dzisiejszemu spotkaniu.

## 2. Stale żyję z pełną świadomością tej prawdy. Od najmłodszych lat.

Kiedy dane mi było przemawiać wobec przedstawicieli wielu narodów świata w UNESCO, w Paryżu /rok 1980 czerwiec/, świadomość ta wyraziła się w sposób głęboko przeżyty i gruntownie przemysłany, a zarazem całkowicie spontaniczny. Przytaczam: "NARÓD JEST TĄ WIELKĄ WSPÓLNOTĄ LUDZI, KTÓRYCH ŁĄCZĄ RÓŻNE SPOŁWA, ALE NADJE WSZYSTKO WŁASNE KULTURA. NARÓD ISTNIEJE Z KULTURY I DLA KULTURY... Mówiłem dalej: Jestem synem narodu, który przetrzymał najstraszliwsze doświadczenia dziejów, którego sąsiedzi wielokrotnie skazywali na śmierć - a on pozostał przy życiu i pozostał sobą. Zachował własną tożsamość, zanoował pobiór rozporów i okupacji własną suwerenność jako naród - nie w oparciu o jakiegokolwiek inne środki fizycznej potęgi, ale tylko w oparciu o własną kulturę, która okazała się w tym wypadku potęgą większą od tanyh potęg. I dlatego też to, co tutaj /w UNESCO/ mówię na temat praw narodu u podstaw kultury i jej przyszłości, nie jest echem żadnego nacjonalizmu, ale pozostaje trwałym elementem ludzkiego doświadczenia i humanistycznych perspektyw rozwoju człowieka. ISTNIEJE PODSTAWOWA SUWERENNOŚĆ SPOŁECZEŃSTWA, KTÓRA WYRAZA SIĘ W KULTURZE NARODU. JEST TO ZARAZEM TA SUWERENNOŚĆ, PRZEZ KTÓRĄ RÓWNO-CZEŚNIE NAJBARDZIEJ SUWERENNI STAJE SIĘ CZŁOWIEK" /Przemówienie do UNESCO z dnia 2 czerwca 1980 r., nr 14/.

3. Wyrażam przeto radość, że w czasie obecnej mojej pielgrzymki do Ojczyzny dane mi jest spotkać się ze środowiskiem ludzi kultury, sztuki, wielorakiej i wielokierunkowej twórczości artystycznej.

Adam Chmielowski, Błogosławiony Brat Albert, powiedział: "ISTOTA SZTUKI JEST DUSZA, WYRAŻAJĄCA SIĘ W STYLU".

Każdy z Was daje szczerze świadectwo o człowieku: o tym, jaki jest właściwy wymiar jego egzystencji. "Nie samym chlebem żyje człowiek" /Mt 4,4/. Chociaż zdajemy sobie sprawę, jak doniosłe są sprawy chleba, jak wiele od nich zależy w życiu całej ludzkości, wszystkich narodów - w życiu poszczególnych osób i rodzin - to przecież przekonują nas te słowa Chrystusa: "nie samym chlebem". Nie samym.

Człowiek - to inny jeszcze wymiar potrzeb, inny wymiar możliwości. Jego byt określa wewnętrzny stosunek do prawdy, dobra i piękna. Istotną dla ludzkiej osoby jest transcendencja - a to znaczy zarazem: inny głód. Głód ludzkiego ducha.

Dlatego Chrystus mówi /a pamiętajmy, że powiedział to podczas kuzenia/, powiedział do księcia: "nie samym chlebem... lecz każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych" /Mt 4,4/.

LUDZKIE ZAPOTRZEBOWANIA ŁĄCZĄ SIĘ Z WYMIAREM SŁOWA, LOGOSU - A WIĘC P R A W D Y. ŁĄCZĄ SIĘ TAKŻE Z WYMIAREM KTOSU: A WIĘC WOLNOŚCI KIEROWANEJ PRAWDĄ. GŁÓD WOLNOŚCI OSTATECZNIE ZASPAKAJA SIĘ PRZEZ MIŁOŚĆ !

Chleb... i Słowo. Kultura i ekonomia. Czy się wykluczają? Czy się wzajemnie zwalniają? Nie, po prostu się dopełniają. Jednakże ze stanowiska pełni człowieka trzeba, aby również ekonomia uczestniczyła w kulturze. Aby była jej zasadniczo podporządkowana. To bowiem oznacza: prymat tego, co najgłębiej człowiecze.

Przemawiają do pisarzy polskich, na rok przed śmiercią, Ksiądz Kardynał Wyszyński powiedział: "Słowo, które jest wspaniałym darem Bożym, ma być słoneczne i lecznicze. Przed dwudziestu przeszło laty był na Jasnej Górze pierwszy po wojnie zjazd pisarzy katolickich. Miałem do nich mówić.

Stanął mi wyraziście przed oczyma obraz Łazarza, który leżał u drzwi wielkiej rezydencji, gdzie bogacz, obłożony w białor, codziennie obficie ucztował.

Ten biedny człowiek, okryty ranami, umierał z głodu, bo nie dano mu nic ze stołu wielmoży, tylko psy lizały rany Łazarza. Narzuciło mi się wówczas - mówi Prymas - to porównanie: jakie stosowne dla twórców kultury, dla pisarzy, jest to szlachetne i lecznicze zadanie - lizać rany człowieka pobitego, leczyć naród, leczyć ludzi..." /Przemówienie Kardynała Stefana Wyszyńskiego do pisarzy i literatów w kościele Św. Anny, 15 marca 1980 r., Biuletyn Prasowy Episkopatu Polski, 14/80/326, s. 4/.

4. Czytamy o pierwszej wspólnotie skupionej przy Apostołach, iż "łazali po domach chleb... przyjmując posiłek z radością i prostotą serca" /por. Dz 2,46/.

Spotkanie nasze ma miejsce w ramach Kongresu Eucharystycznego, który w tym roku odbywa się w Polsce.

Eucharystia stanowi centrum tej wspólnoty, jaka gromadzi się przy Apostołach. Eucharystia jest pamiętką śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Ogłasza i odnawia Jego odkupienie pierwsze przyszłości - i zapowiada drugie: ostateczne.

Eucharystia jest najświętszym Sakramentem naszej wiary. Pastarze Kościoła w Polsce pragną, aby wszyscy, którzy należą do wspólnoty tego Kościoła, odnowili w sobie świadomość Eucharystii. W tym celu wskazują na słowa, które w sposób szczególny wyrażają głębię sakramentalnej rzeczywistości eucharystycznej. Słowa te mówią o miłości: "umiławszy swoich na świecie, do końca ich umiłował" /J 13,1/.

Chrystus odpowiada na najgłębsze głody ludzkiej istoty. Takim jest właśnie głód miłości. On zaś jest Tym, który "umiłował do końca".

5. Wspólnota skupiona przy Apostołach, która trwa "w łamaniu chleba", stara się zarazem spojrzeć na siebie, na swoje życie i powołanie w świetle tych słów, które mówi o Chrystusie. I mówi równocześnie o Eucharystii.

Ozy wystarczy ją tylko przyjmować? Ona jest pokarmem - a więc trzeba z niej żyć. Duch ludzki żyje prawdą i miłością. Stąd rodzi się także potrzeba piękna. Powiedział poeta: "Cóż wiesz o pięknie? ... Kształtem jest miłości" /C. Norwid, Promethidion, Bogumił, w. 109/. Jest to zaś miłość twórcza, miłość, która dostarcza natchnienia. Dostarcza najgłębszych motywów w twórczej działalności człowieka. Jakże daleko idzie tutaj Norwid, gdy mówi: "Bo piękno na to jest, by zachwycalo do pracy - praca, by się zmartwychwstało" /tamże, w. 185-186/.

Jakże daleko idzie nasz "czwarty wieszacz"! Trudno się oprzeć przeświadczeniu, że w słowach tych stał się jednym z prekursorów vaticanium II i jego bogatego nauczania. Tak głęboko umiał odczytać tajemnicę paschalną Chrystusa. Tak precyzyjnie przetłumaczył ją na język życia i powołania chrześcijańskiego. Związek między pięknem - pracą - zmartwychwstaniem: sam rdzeń chrześcijańskiego "być i działać" - "esse et operari".

6. "Cóż wiesz o pięknie? .... Kształtem jest miłości".

WASZYM POWOŁANIEM, RODZI PAŃSTWO, JEST PIĘKNO. TWORZYĆ PRZEDMIOTY PIĘKNE. WYWOŁYWAĆ PIĘKNO W WIELORAKIEJ MATERII LUDZKIEJ TWÓRCZOŚCI, W MATERII SŁÓW I DŹWIĘKÓW, W MATERII BARW I TONÓW, W MATERII RZĘBIAŃSKICH CZY ARCHITEKTONICZNYCH BRYŁ, W MATERII GESTÓW, KTÓRYMI WYRAŻA SIĘ I PRZEMAWIA TO NAJSZCZEGÓLNIJSZE TWÓRCZYWO ŚWIATA WIDZIANEGO, JAKIM JEST LUDZKIE CIAŁO.

"Cóż wiesz o pięknie? ... Kształtem jest miłości".

A zatem: czy nie pozostaje ono w jakimś intymnym, bardzo rzeczywistym związku z Tym, który umiował do końca? Który objawił definitywną miarę Miłości w dziejach człowieka i świata? Miarę ostateczną: odkupieńczą i zbawczą?

A zatem: czy to piękno, które jest Waszym powołaniem, Waszym trudem, twórczym bólem Waszego życia - nie pozostaje w ukrytej, niezmniejszonej realnej więzi i Sakramencie tej Chrystusowej Miłości? Z Eucharystią?

7. Słyszysz się, że w ostatnich latach ludzie kultury, twórcy i artyści w Polsce, odnaleźli w stopniu przedtem nieznanym łączność z Kościołem.

Ogromnie się z tego oleszę. Dziękuję za to Duchowi Świętemu i Matce Pięknej Miłości. Zjawisko to daje o sobie znać na różne sposoby. Wystarczy wspomnieć choćby te "tygodnie kultury chrześcijańskiej", które coraz szerzej idą w Polskę, potwierdzając to, co świadczą o naszej tożsamości, o duchowych dziejach narodu.

Raduję się, że intelektualisci, artyści, ludzie kultury znajdują w Kościele przestrzeń wolności, której nieraz brakuje im gdzie indziej. I że dzięki temu odkrywają istotę i rzeczywistość duchową Kościoła, którą przedtem widzieli jakoby z zewnątrz. Ufam też, że Kościół polski odpowie w pełni na zaufanie tych ludzi, przychodzących nieraz z daleka, i znajdzie język, który trafi do ich umysłów i serc.

Osobiscie, raduję się głęboko tym zjawiskiem. Odkryć łączność z Kościołem - to zawsze znaczy: odnaleźć się w orbicie tajemnicy paschalnej Chrystusa, znaleźć się w zasięgu owej "miłości, którą do końca umiował". Znaleźć w zasięgu Eucharystii, która jest Sakramentem tej właśnie miłości.

Trzeba bardzo się starać o to, ażeby ta - odnaleziona przez tylu ludzi kultury w Polsce - łączność z tajemnicą paschalną Chrystusa owocowała wedle proroctwowych zaiste słów Norwida:

"piękno na to jest, by zachwycalo do pracy - praca, by się zmartwychwstało".

Wiele się mówi i pisze o "polskiej pracy", a to, co się mówi i pisze, napawa nieraz głęboką troską. Wydaje się, że praca ta jest zagrożona na obszarze skali wartości: nie tylko ekonomicznych, ale przede wszystkim tych podstawowych - ludzkich, humanistycznych, moralnych. Grozi nam to, że "przez pracę się nie zmartwychwstaje".

8. Ludzie kultury, twórcy, artyści, pokorni służy piękna w życiu narodu! W myśl, że Wasze przymierze z Kościołem, odnalezione na tym właśnie etapie dziejów, jest także sygnałem tego zagrożenia. Trzeba dobrze zrozumieć ten sygnał!

Praca jest zagrożona wówczas, gdy wolność człowieka nie spełnia się prawidłowo, to znaczy nie spełnia się przez miłość. Ekonomia musi tutaj posłuchać kultury! Musi posłuchać etyki! Także i ze względu na siebie samą: na ekonomię. Bo wszystko jest spójnie osadzone w jednej i tej samej podmiotowości: człowieka i społeczeństwa.

Pozwólcie, że wyrażę tu również uznanie dla tego szczególnego przymierza, jakie dokonało się u nas w ostatnich latach, między twórcami kultury a ludźmi pracy.

9. Wracam do tego słowa ozytania z Dziejów Apostolskich, do którego nawiązałem na początku: "Trwali".

Tak. Trzeba, abyście "trwali" w tej wspólnotcie. Abyście jeszcze wyostrezzało się Wasze poczucie odpowiedzialności za "piękno, które jest kształtem Miłości". Abyście pomagali "trwać" innym w tej samej wspólnotcie Kościoła i narodu.

"Wielbił Boga, a cały lud odnosił się do nich życiowie" -- tak czytamy w dalszym ciągu Dziejów /Dz 2,47/.

Zroczę Wam, aby Wasze dzieła służyły ludziom. Służyły społeczeństwu. Aby znajdowały odbiór. Aby budziły autentyczne głody ducha ludzkiego, zaspokajając je. Abyście znajdowali poszanowanie i wdzięczność ze strony tych, którym pragniecie służyć.

"... by się zmartwychwstało".

/-/ Jan Paweł II, papież

## Jan Dziędziora

Jan Dziędziora studiował malarstwo od 1945 do 1954 roku, rok w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych następnie w warszawskiej. Debiutował w 1955 r. na ogólnopolskiej wystawie młodych w warszawskim Arsenale, której był współorganizatorem. Syn krakowskiego kolejarza, do sztuki przyszedł z wojny, której był, jako partyzant AK, czynnym uczestnikiem. Ranny, odznaczony Krzyżem Walecznych chłopak. Dorosły człowiek. Pokazany na wystawie w Arsenale obraz "Posiłek", a także "Martwa natura z nożem" malowana w tymże 1955 roku okreslają już w sposób dejrzajły jego malarzski świat. W najgłębszym sensie nie zmienił się przez całe życie. Człowiek, bliskie mu przedmioty: stół, talerz, nóż, chleb, najbliższe mu wnętrza i czasem otwarcie na fragment pejzażu. Praca ludzka; Dziędziora malował i rysował swych modeli tak, jakby nie chciał im zakłócić ich surowego życia. Zbyt ich szanował, by chciał ich specjalnie ustawiać do pozowania. Jedzący w "Posiłku" ma pochyloną głowę, robotnicy pracujący na ulicach w pomarańczowych, ochronnych ksmizelkach są także pochyleni. Jedna z kompozycji nazywa się "uśmiech pochylonego". W ostatnich latach pochyleni stali się cierpiącymi, "Zbitymi". W obrazach z lat 80-tych

pojawia się kształt ludzki osuwający się, padający. Zbyt ich szanował, by umniejszać ich przez zamknięcie w do końca określonym kształcie. Za moce ich czuł i rozumiał, by móc ich po prostu opisywać. Nie opisywał więc i nie malował /czasem mówił z pogardą o mniej wg siebie udanym obrazie - "to malarstwo" /, ale szukał odpowiednika ich istnienia, siły tego istnienia i powagi. Malował więc siłę istnienia ludzkiego świata, a robił to dwoma sposobami: poprzez przestrzeń i ciężar, materialność obrazu. Przestrzeń jego obrazów z wewnętrznym światłem czasem rozjaśniającym się aż do bieli osiągnięta jest w sposób trudny do opowiedzenia. Materialność osiągał tak, jakby farbę jeszcze przed położeniem na obrazie, wieloma warstwami, przemieniał w żywą materię i z niej robił obrazy. Bardzo ciężkie, trudno je unieść, i trudno musiało być je malować, bo także siebie fizycznego w tej farbie przekazywał. Takich obrazów nie maluje się wiele i naiwnością byłoby szukanie w nich stylu, malarskiego znaku, znanego języka form.

Jan Dziędziór był człowiekiem otwartym, pogodnym, żywo reagującym na ludzi, których znał bardzo wielu i których zaufanie zyskiwał. Nie był z temperamentu społecznikiem, ale czuł zbiorowość, nasłuchiwał jej głosów, rozumiał i podzielał jej aspiracje. Jego tolerancyjność, wieczna gotowość i potrzeba usprawiedliwiania wszystkich naokoło z błędów i słabości doprowadzała czasem przyjaźń do rozpacz. Tylko w jednym był surowy: rzadko dawał się uprosić o pokazanie obrazów w pracowni. Wystawiał także rzadko i niechętnie. Miał tylko dwie wystawy indywidualne. Wiosną 1984 r. uczestniczył wraz z Jackiem Siennickim i Jackiem Sempolińskim w pięknej wystawie w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, która długo zostanie w pamięci.

Przyszedł czas, gdy już nie może nam zakazać oglądania obrazów odwróconych do ściany, rozkładania tek z rysunkami. Odcinając oddał nam to wszystko ze swej czoły, co zamknął w obrazach. Musimy je pokazać przede wszystkim młodym. Nie po to, by je naśladowali. Jego sztuki nie da się naśladować. Po to, by zrozumieć ile człowieka i z człowieka można zawrzeć w sztuce, jeśli traktuje się ją z najwyższą powagą i odpowiedzialnością.

redakcja

-----

Czesław Orzech

PIASKARZE I ASFALTARZE

Wprowadzenie w malarstwo Jana Dzięciory /1926-1987/

Nawet w najszerzej czytelnym tonie zredagowany nekrolog pozostaje dla nieznanego jedynie komunikatem o oziymym zgonie. W tym wypadku komunikat głosił, że 12 marca 1987 roku zmarł w Warszawie wybitny malarz Jan Dziędziór. Ponieważ Dziędziór przez większość życia usilnie pracował nad ograniczeniem swej popularności jako artysty do minimum i ponieważ epitet "wybitny" ma w jego wypadku głębokie uzasadnienie, chciałabym na użytek czytelników dokonać wglądu w najistotniejszy, moim zdaniem, problem jego malarstwa. Był to problem w pełnym tego słowa znaczeniu, ze wszystkimi konsekwencjami, w których mieszczą się zarówno osiągnięcia, jak porażki. I najbardziej się liczy odwaga podjęcia problemu.

W roku 1875 Aleksander Gieryski pisał z Rzymu do siostry: "Wynaleźć Nowego nie mogę, bom za słaby, za lichy, słabość nie ma do którego bym ręce wyciągnął i przyjął nowe od niego światło — z tym, w czym żyję, pogodzić mi się trudno". Dziwne, że po stu latach z górą, po tylu zmianach, jakie dokonały się przez ten czas w sztuce, słowa Gieryskiego skłony byłbym przypisać także Dziędziorze. Wysię, że posród licznych dróg, jakie pootwierała sztuka nowoczesna, została pewna zapomniana, zarosnięta ścieżka. Może ta ścieżka wydaje się w tej chwili mało ważna. Dziędziora próbował nią kroczyć w kilkadziesiąt, w sto lat wreszcie po Aleksandrze Gieryskim. Podobnie jak Gieryski, nie doszedł do końca owej zarosniętej ścieżki, ale ślady, które po sobie zostawił, nie mogą zniknąć niezauważone. Jest to droga pogodzenia ze sobą dwu znanych powszechnie, ale rzadko traktowanych z pełną powagą, kategorii estetycznych: treści i formy. Narzuca mi się równoległość dróg tych dwu malarzy, choć może należałoby tu mówić o kontynuacji, ale właściwie to nie była kontynuacja, tylko wejście na tę samą ścieżkę w innym momencie historii.

O formie wiemy już dzisiaj chyba wszystko, łącznie z tym, że bywa w imię treści niszczone, rozbijana, także wyśmiewana, także omijana. Aleksander Gieryski ze zdumiewającą jasnością dojrzał w samych założeniach sztuki nowoczesnej tę sprzeczność, którą my oglądamy w całej okazałości: sprzeczność między treścią a formą. Nie była ona udziałem sztuki dawnych wieków. Są w naszych czasach malarze, nawet bardzo wybitni, którym dzięki szczęśliwemu, być może, wyborowi drogi, udaje się zostawić ten problem na boku, nie zaprzatać sobie nim głowy, skoro on i tak zapewne pozostanie nierozwiązany, czy chcemy tego, czy nie. Nieliczni, jak Jan Dziędziora, wchodzą w ten problem bez reszty i staje się on sensem ich sztuki. Może się wydać, że ich uciążliwość graniczy z naiwnością. Są bowiem sprzeczności typowe dla epoki, których jeden samotnik na pewno nie rozwiąże. Odnosimy wrażenie, że Gieryski mógł znacznie łatwiej stać się typowym impresjonistą, gdyby nie pragnął tak bardzo samodzielnie przebić się przez problem odpowiedniości treści i formy. Tylko, że wtedy nie byłby Gieryskim. Zamiast malarstwa Gieryskiego oglądalibyśmy dziś piękne obrazy. W roku 1876 pisał do Prospera Dziekońskiego: "Zawsze interesowała mnie więcej treść jak forma — we wszystkim. Przekonałem się, że ona żadnego znaczenia prawie nie ma w naszej sztuce, mówię tu o treści. Jeśli jest, to na szkodę samej sztuki. Szczerzej pisać o tym nie mogę. Z żalem rozstawałem się z myślami dawnymi myślami — a już na zawsze..." W rzeczywistości Gieryski, malarz posądzany przez niektórych, jak byśmy dziś powiedzieli, o formalizm, nie rozstał się z problemem nigdy. Wyznanie powyższe trzeba, jak zawsze w przypadku wyznań malarzy, rozumieć poprzez jego malarstwo. W tym wypadku chodziło o przekonanie Gieryskiego, że treść, jakkolwiek najważniejsza, nie może zyskać na zaniedbaniu formy, że przeciwnie, poprzez formę zyskuje swą pełnię, ale że to jest piękne założenie teoretyczne, gdy tymczasem w praktyce artystycznej pójście za formą często czyni treść nieczytelną. Należałoby też rozumieć, że treść miała dla Gieryskiego znaczenie coś konkretnego, nie była czymś mglistym, ogólnym, co się "pojawia", lecz tym, co artysta byłby w stanie sam od siebie egzekwować. Dodajmy wreszcie, że zwróceniem treści w dziele sztuki był dla Gieryskiego oświecenie i że nie jest to wcale przypadek, iż najważniejsze swe osiągnięcia zrealizował Gieryski w pejzażu lub najwyżej w pejzażu z ludzkim sztafżem, natomiast programowo humanistyczny jego obraz "Trumna chłopska" rozpada się na nie powiązane ze sobą fragmenty. Ten problem w twórczości Aleksandra urasta do sytuacji wręcz modelowej dla sztuki wieku dwudziestego, na którego progu Gieryski rozstał się z tym światem. Nastąpiła degradacja wizerunku człowieka w malarstwie, degradacja spowodowana nie brakiem umiejętności wśród artystów, lecz brakiem artystycznej wizji człowieka. Gieryski ledwie zaczął stąpać po grząskim gruncie, chyba nie w pełni zdając sobie sprawę na czym ta grząskość polega. Dziędziora wszedł na mokradło

z pełną determinacją.

Gieryski, przeprowadzając w "Piaskarzach" studium pracy prostych ludzi znad Wisły, nie mógł wiedzieć, że za kilkadziesiąt lat znajdzie wątpliwych kontynuatorów w socrealistach. Dziedziór, przez tychże socrealistów kształcony, odwrócił się od ich prymitywnego dydaktyzmu i w 1955 roku będzie jednym z inicjatorów wielkiej "odwilżowej" wystawy młodej plastyki w warszawskim Arsenale, z jej programem a u t e n t y c z n e g o humanizmu. Jednak dopiero w kilka lat później, w latach sześćdziesiątych, powieźmie w pełni dojrzałą artystycznie ambicję dotarcia do sedna człowieczeństwa i ludzkiego trudu w wielkim cyklu tematycznym "Asfalcjarze". Czy zdawał sobie sprawę z czyhającej nań zasadzki?

Zasadzka czyhająca na realistę Gieryskiego polegała na tym, że w jego czasach postępowe nurty malarstwa, nurty, którym Gieryski wychodził naprzeciw, skupiały się na koncepcji obrazu, a nie na koncepcji wizerunku człowieka w obrazie. Zasadnicze dla tej sprawy zagadnienia przestrzeni i światła o wiele jednoznaczniej i wyrazistiej można było rozstrzygać w pejzażu, niż w portrecie lub scenach grupowych. Stąd też wiodła swój rodowód zasadzka czyhająca na Dziedziórę. Tylko, że w latach sześćdziesiątych naszego stulecia przybrała ona postać, będącą wynikiem daleko posuniętej ewolucji.

Już w 1903 roku Stanisław Witkiewicz zauważył u Aleksandra Gieryskiego "odkrywanie abstrakcyjnego sensu kompozycji, docieranie do samego rdzenia struktury formalnej przedmiotów i zjawisk." Można to uznać za bardzo wczesne, wręcz prekursorskie sformułowanie pewnego aspektu świadomości artystycznej, nader typowego dla sztuki dwudziestego wieku. Świadomość ta rozbudowana zostaje następnie w naszym stuleciu o pogląd, że dotarcie do esencji zjawisk zaczyna się od odrzucenia "przypadkowych szczegółów". Pogląd dający się przekonywająco uzasadnić a przede wszystkim uzasadniający się przez szeroko stosowaną praktykę artystyczną. Syntezy osiągnęte w dwudziestym wieku przez najwybitniejszych malarzy abstrakcjonistów szły tak daleko, że eliminowały nie tylko "zbędne szczegóły", ale i wszelkie jednostkowe cechy zjawisk. Nic dziwnego, że nie było w nich miejsca na portret człowieka. Realizacje powstające w tym nurcie odznaczały się często wielką sugestywnością, ale nie zmienia to faktu, że sztuka dwudziestego wieku nie stworzyła własnej pozytywnej wizji człowieka. Otóż Jan Dziedziór w swej pracy nad "Asfalcjarzami" zachowywał się tak, jakby nie przyjmował tego wszystkiego do wiadomości. W efekcie kolejne pozycje cyklu stawały się coraz lepszymi obrazami, ale coraz mniej było w nich asfalcjarzy. Obraz ludzkiego trudu zamieniał się w ślad trudu malarza nad obrazem, co zresztą nie pozostało niezauważone przez obserwatorów, ale co jednak nie jest tym samym.

Wykazywała się wówczas u Dziedziory proces pracy nad obrazem polegający na długotrwałym nawarstwianiu licznych a gestych przemalówek, w wyniku czego obraz zyskiwał materię ciężką, ale promieniującą wewnętrznym światłem. /Było to owo charakterystyczne "grave" Dziedziory, któremu pozostał wierny/. W końcu zostawała już tylko ekspresja pomarańczowych płam kubraków ochronnych, noszonych przez asfalcjarzy. Ekspresja niewatpliwa, ale jednak właśnie ekspresja płam, za którymi roztopiał się wizerunek człowieka. Dziedziór nie był z usposobienia abstrakcjonistą, lecz ekspresjonistą. Dlatego za dobrodziejstwo świetnej organizacji powierzchni obrazu musiał płacić określoną cenę. Nie tylko w "Asfalcjarzach", także w martwych naturach daje o sobie znać w tym okresie sprzeczność między potrzebą wyrazu a potrzebą organizacji płótna. Była jakaś wielkość w pokorze, z jaką tę cenę płacił. Była to pokora ucnia. Nic z dumy mistrza. To również przypominało stosunek Aleksandra Gieryskiego do impresjonizmu.

Pora na zbieranie żniwa przyszła u Dziedziory pod koniec życia. W ostatnich jego obrazach, tych z lat osiemdziesiątych, powstałych

niewytłumienie pod wpływem głęboko przeżytych dramatów społecznych, na które był ostro wywołany, dokonało się wyzwolenie formy z krępujących ją ograniczeń podziałów geometrycznych. /Celowe pomijam w tej chwili pośrednie etapy, nie pozbawione znaczących realizacji/. Nadal pojawia się w tych obrazach słusznie traktowana postać ludzka, są też martwe natury, ale przede wszystkim bije z nich światło jako energia. Biję dlatego, że uważa się o ograniczeniach mroku. W "Asfalcjarzach" światło grało istotną rolę, jako czynnik scalający obraz.

Obecnie ta rola schodzi na drugi plan, choć oczywiście nie przestaje istnieć. Światło ewokowane jest przez kolor przedstawianych kolorowi mroku / co jednak nie służy tradycyjnemu modelunkowi/. Staże się ono obecnie samodzielną treścią obrazu. Problem wizerunku postaci ludzkiej został wprawdzie nie rozwiązany, ale ten brak rozwiązania rekompensuje przesunięcie znaczenia obrazu w inny kierunek: w stronę wyrazu światła. Sama świetlistość wyskakuje teraz tyle odmian znaczeniowych, że iziwny się takiej gamie możliwości. Przypomina się witraż katedry San Marco, którego przecież nie nazwiemy malarzką rejestracją fragmentu zabytkowego wnętrza, ponieważ jest wyzwana przez Gierynaskiego wiązką idei światła.

Jan Dziędziora

NOTATKI

1961

23 V 1961

Miasto /Warszawa/

1. Pejzaż
2. Ruch
3. Przedmioty
4. Ludzie

wzajemne związki  
zależności /synteza/

Przeczytać jeszcze raz wstęp do katalogu A. Wróblewskiego i poszukać jego wypowiedzi. Zobaczyć jeszcze raz wystawę Rafałowskiego. Uszążyć kaszankę i wyjść kupić proszki od bólu głowy, która boli mnie bardzo. Muszę kupić fiksatywę, papier do przykrycia rysunków od kurzu.

Postarać się muszę o pieniądze na farby !

24 V

Oglądam własne obrazy. Odczuwam dużą bezradność w ocenie własnej pracy - tego co zrobił i tego co mam zrobić. Muszę się za wszelką ceną skupić, tylko nie wiem jeszcze nad czym. Oto próba: obraz "Asfalcjarze". Określić zdecydowanie kształt plan barwnych. Usunąć przypadkowość tych kształtów wynikłą z niedoocenywania - czy kształt przedmiotu - czy niezależny od niego. /muszę skończyć farby dla tego obrazu/.

Cały ostatni okres mojej pracy to usiłowanie transponowania natury. Czy to jest słuszne, czy nie należy przyznać się, że dągam do wyzwolenia się od natury. Czy jest wobec tego oglądany przeze mnie świat. Uzasadniając ważność transpozycji określiłbym to tak: transpozycja to wybór - o subiektywne odczucie natury - szerzej mówiąc świata. Określenie to - zdaje sobie z tego sprawę - nieprecyzyjne. "Asfalcjarze" - ustalić plany, zwiększyć dynamikę.

## 5 XII

Oto dwa przykłady : jestem malarzem, pracuję /to znaczy maluję i próbuję być użyteczny w dziedzinie sztuki użytkowej. Maluję fabryki i mam w tym osiągnięcia/. Za moją pracę jestem źle opłacany. Przychodzi poborca i siłą zabiera mi pieniądze należne państwu. Przykład drugi: stary szklarz pracuje od kilkudziesięciu lat w spółdzielni. Stał się niewygodny dla dyrekcji, prawdopodobnie dlatego, że nie bierze udziału w "machinacjach" całego zespołu. Zostaje zwolniony z pracy bez podania przyczyn. Dyrektor działa - zgodnie z prawem, które mówi, że nie musi uzasadniać decyzji zwolnienia pracownika. Nój poborca również działa zgodnie z prawem. Pytanie: na czym polegają nowe stosunki między ludźmi w socjalizmie ??

Na czym polegają stosunki między ludźmi w ogóle ?<sup>x/</sup>

9 XII 61

Pomysł scenariusza : Niemiec - zwyczajny, żołnierski tyłek, mieszanina: strachu, sybarytyzmu ze strzępami ludzkich odruchów i strapienia, sterroryzowany zabija bezbronnego oświełka. Pierwsza reakcja po dokonaniu morderstwa: strach, obrzydzenie. Pod wpływem kibicujących innych Niemców rośnie w nim duma z dokonanego czynu, w którą sam z czasem uwierzy.

Młody chłopiec, oświełek "ruchu oporu" z trudem przełamuje różnorakie, wewnętrzne opory /strach, obrzydzenie, litość/. Wykonuje wyrok i zabija pierwszego oświełka. Pierwsza reakcja - po morderstwie podobna jak u Niemca. Po otrzymaniu pochwały za wykonanie rozkazu również nabiera do siebie szacunku i dumy.

Ci dwaj ludzie mają się zetknąć w walce.

Jednak powinienem pracować nad projektem pomnika powstańców.

21 XII 61

Czasem wydaje mi się, że jest we mnie coś, co każe mi mnie samego niszczyć.

1 9 6 2

27 II 62

Zapamiętaj sobie: w klasyce jest dobitność !

28 II 62

Jak dochodziło swojego u jakiegokolwiek władzy, kiedy ożył aparat jest przeciw mnie.

21 III 62

Diatonika - z muzyki. Pamiętaj o tym malując !

Diatonika - czystość i umowność dźwięku.

28 X 62

Piotr Kropotkin "Spółnota a socjalizm wolnościowy".

Problem: "jak dopiąć, aby wysiłki wszystkich uczynić solidarnymi w celu zagwarantowania wszystkim możliwego dobrobytu, a równocześnie zachować dotychczasowe zdobycze w zakresie wolności indywidualnej, rozszerzając je o ile możliwości. Jak zorganizować kolektywną pracę, nie krapując przy tym czyjejkolwiek inicjatywy ?"

"Kommunizm - anarchoistyczny wysuwa ... nową metodę rozwiązywania kwestii społecznej - od dołu - przez samorodną akcję samego ludu.

... czy życie w społeczeństwie jest dźwignią do wyzwolenia jednostki, czy też przyczyną jej uzależnienia ? Czy prowadzi do wzmocnienia wolności, czy też do jej ograniczenia ?

Definicja wolności : możność działania wolnego od obawy przed karą społeczną.

To nie forma komunistyczna warunkuje uzależnienie. Odpowiedzialność za to spada na zapatrywania o wolności indywidualnej, która się doń wnosi - one to decydują o charakterze mniej lub więcej wolnościowym danego zrzeszenia.

Państwo jest z konieczności hierarchiczne, autorytatywne - albo przestaje być państwem.

Rozróżnienie rozwoju indywidualnego /możliwy w komunizmie/, od indywidualizmu. Indywidualizm - każdy dla siebie, a bóg dla wszystkich. Jedyłą formą spółnotwa mogącą okazać trwałość jest ta, która wobec już i tak zbyt ciążnego obcowania obywateli ze sobą uczyni wszystko, aby rozszerzyć ich wolność we wszystkich pozostałych kierunkach. Spółnotwo uznające wolność jako cel i jako środek - bez tego byłoby nieuniknienie niewolnictwa, a poza tym nie miałoby wartości."

3 XI 62

Piotr Kropotkin "Państwo i jego rola historyczny".

Państwo jest czynnikiem, która w ciągu całej historii służyło dla przekształcania jednoczeniu się ludzi, dla paraliżowania inicjatywy miejscowej, dla tłumienia istniejących wolności i zabijania w zarodku nowych. Wiemy przy tym, że organizacja /Państwa/, która ma już za sobą parę stuleci istnienia i która silnie ukształtowała się w pewną formę w celu wypełnienia w dziejach określonej roli, nie może przystosować się do odegrania roli biegunowo przeciwnej !

Ażby dać pole dla szerokiego rozwoju socjalizmu, należy zupełnie przekształcić społeczeństwo obecne. Oparte na zasadzie ciążnego, skłепkarskiego indywidualizmu. Chodzi przy tym nie tylko o to, by "robotnikowi oddać całkowity wytwór jego pracy" /cytat/, ale o zmianę samego charakteru wszystkich stosunków ludzkich, poczynając od postawy każdego obywatela względem dostojnika kościelnego lub naczełnika stacji a kończąc na wzajemnych stosunkach pomiędzy przedstawicielami różnych zawodów, pomiędzy wsią, miastem a prowincją.

... państwo, którego racją bytu jest miazdzenie indywidualności, nie nawiąże do wszelkiej twórczej inicjatywy, triumf idei prześlętności we wszystkim - nie może stać się dźwignią dla dokonania tej potężnej przemiany.

1 9 6 3

16 IV 63

Sam fakt przynależności do partii nie stanowi zgody z istniejącym stanem rzeczy.

12 V 63

Scenariusz - wódka.

Gazeta - obiektyw jeździ po gazecie zatrzymując się na tekście.  
/ ... /

12 VI 63

Nie wystarcza mi tłumaczenie sztuki samą abstrakcją /przy okazji oglądania reprodukcji sztuki egipskiej/.

18 VIII 63

Nie ma cienia na mojej ulicy /scenariusz filmu/.

30 XI 63

Chuligaństwo - zwyrodniała, nieświadomiona, jedyna, czynna forma walki z rzeczywistością. Co dają dla dynamiki młodzieży ? Kawiarnie "Uśmiech" z grywką i grzecznym przedziałkiem jako rekwizyty współczesności.

1 9 6 5

9 IV 65

W warunkach bezwzględnej eksploatacji robotnika fabryka nie może stać się ogniskiem popularyzacji kultury.

10 IV 65

Partyjność artysty nie polega na uprawianiu twórczości według założonego programu /jest to zakładanie kajdan własnej twórczości/, ale na zdobyciu moralnego prawa dla własnej twórczości i jej swobody.

10 VI 65

/Rafałowski/  
Geneza awangardy i rozumienie awangardy.

Stosunek Arsenału do tradycji polskiej i światowej.

1 9 6 8

Paryż 8 XI 1968

Jestem w Paryżu trzeci dzień. Nie mogę przyjąć Go do wiadomości, inaczej przepadną w Nim.

10 XI 68

Wczoraj pierwszy raz w Luwrze.

To, co zauważyłem w natłoku, to światło, światło. /.../

15 XI 68

Mam poczucie mojej odrębności jako malarz. Nasuwa mi się to po obejrzeniu kilku galerii. Wiem, że moja sztuka stanowi wyraz innego świata przedmiotów, pejzażu, światła i ludzi. Sądzę, że jest tak nie tylko ze mną. Podobnie jest ohyba z malarstwem I. z/ To, że maluje "Ziemie Świętą", to nie. Myślę, że przywiózł ją sobie z Polski. /.../

16 XI 68

Sztuka kształtu, wyrazu i światła.

To, co wywołuje największe spięcie wg mnie to:

szukanie jedności w sprzeczności

np. agresja kształtu we wzajemnym oddziaływaniu i intymności.

Léger

Elementy najprostsze zastawione w ruchu /rozfalowane/ światło.

Leon także reguła.

Może to jest właśnie szukanie formy życia /syntezy/.

20 XI 68

Louvre

Światło Włochów, jego czystość i pełnia, jest samo w sobie, nie konstruuje dramatu. Służy regule.

Wyjątek wczesni mistrzowie włoscy XIII, XIV w.

Uccello

Mantegna

21 XI 68

Louvre

Angielski pejzaż

x/ Mowa o Izaaku Celnikierze. /Red./

Paryż 23 XI

Bonnard.

Czy czystość powietrza, światła, poezja koloru jego, mnie przyda się kiedyś.

Sądzę, że nie powinienem o nim pamiętać. Jak w czasie walki nie powinno się pamiętać o wszystkim co piękne, bo to odbiera siłę i bezwzględność. Bzdura !!! x/

Nicea 20 XII

Rouault

Skupiony, pełen wewnętrznego dramatu. Przechodziłem koło niego po-  
czątkowo obojętny.

Gonzales

Młodziw Muzeum Sztuki Współczesnej.

Jednak są dekoracyjni, nawet kiedy usiłują dosłownie przekazywać  
idee, filozofię, dramat.

Paryż 25 XI

Impresjoniści odkryli sobie "światelko", które z wielką radością  
gdzie mogli i na czym mogli łowili, tak jak łowca motyli na żące.

Martwa natura z chustką, dabanuszkiew i nożem. To powinna być moja  
martwa natura.

Abstrakcyjność Cézanne'a to życie natury, ale własne, oalkowicie  
niezależne, życie w obrazie. Ale abstrakcyjność Cézanne'a, to nie  
abstrakcjonizm.

Nogi baletnic Degas'a.

Żywe, pełne ruchu, napięcia.

- Nogi ludzi.

Amerykianie.

Silna obojętność ich roboty. Wolna od kokietyzacji.

Bezkompromisowa.

11 XII 68

St. Paul

Giacometti.

Oby w Fondation Maeght.

Oby wśród hałaśliwych gości.

Oby pretensjonalnej nowoczesnej architektury.

Żywy, ozuły, tragiczny.

Sięgający czegoś najważniejszego.

Znowu po przerwie oglądam.

Mój program: moje dążenie do konkretnego może być czymś żywym, jeśli  
zdobędę się przy tym na największą czułość i wrażliwość.

Jak się na to zdobyć ?

Nicea 20 XII '68

Siedzę zwrócony do słońca i morza.

Rozleniwiająca rozkosz.

Na szczęście szum morza zagłusza hałasy z Promenade des Anglais.

Notuję, co widziałem. Na nic innego nie stać mnie jeszcze.

---

x/ Dopisek późniejszy. W oryginale strzałka odsyła słowo "Bzdura"  
do dwu ostatnich zdań notatki z 23.XI. /Red./

Matisse  
Picasso  
de Staël  
Léger

Rysunki rzeźbiarzy.  
Jeszoze raz Gonzales !

Jedno jest pewne. Wyrafinowość koloru Matissa to natura.  
Poezja Picassa to natura.  
Léger przy nich to rozemniany słoń.  
Dekoracyjność Francuzów to natura.

Giacometti, Giacometti, co ty tam robisz ?

/.../

Zrozumienie tego, co się dzieje w Polsce.  
Tendencje demokratyczne.  
Lekcja dana przez świat.

Miesca 21 XII 68

Łudzie starzy. Wszędzie ludzie starzy. Na promenadzie, na plaży.  
Akty ludzi starych. Siedzą i leżą przeważnie miloczący. Wpatrzeni  
w morze, w przestrzeń i światło.  
Ludzie starzy w kawiarniach. Tę przeważnie milczą. Dzisiaj w kawiarni  
starszokowie rozgadali się czemuś.  
W twarzach ludzi starych może być wszystko i nic.  
Nic nie można wyczytać.

Człowiek - eto zwuczył gorbę  
Skazał pokojnyj Maksim  
A mież tiem tut kałotiat w mordu  
Gawaria, cztó ty sukin syn. x/

Paryż 30 XII

Toulouse - Lautrec  
Begas

Nie jestem przygotowany psychicznie na przyjmowanie prawdy.  
Prawda zawsze jest brutalna.  
Redawana wprost boli.  
Krzykniję ją łatwiej, złagodzoną szczególnym podziwem.

Begas daje mi ją właśnie tak. Za wykwintną, wyrafinowaną linią,  
pełną finezji. Jakiż brutalny jest Toulouse-Lautrec, jaki intrygujący.

Pesażek sumeryjski.  
będą tęsknił za nim

Wczoraj oglądamy Dabuffeta

1 9 6 9

2 I 69

Louvre

Mantegna - Ukrzyżowanie.

El Greco - Ukrzyżowanie, gest nie wyraża cierpienia, wyraża mistyczny stan wznieśłości.

Deformacja El Greca służy wyrażaniu tego stanu. / ... /

x/ "Człowiek - to brzmi dumnie /Rzekł nieboszczyk Maksym/  
A tu tym czasem walą w mordę /Mówiąc, żeś ty sukin syn"  
Wierszyk napisany przez Władysława Broniewskiego. Zachowujemy  
transkrypcję wg oryginału dziennika J.Dziędziery. /Red./

Louvre

Pieta z Avignonu

Włazi to wielcy "dekoratorzy",

Ochodząc od nich bez żalu.

Ucelło - dekoracyjność Ucella bardzo współczesna / ... /

/ ... /

Paryż 4 I 69

Jutro odlatuję do Warszawy.

Wyjeżdżam z pustką.

Może wrażenia wrócą na świeżo, kiedy zacznę przeglądać te notatki.

Nie zapomnieć o Soutinie.

Paryż 5 I 69

Dziennik powrotu

Warszawa, wieczór 6 I 1969

Samolot ląduje w Berlinie. Szare, ośnieżone, równe pole. Przez pole idzie ozłowiek. Ciemno szara sylwetka. Jest ubrany w grube, watowane ubranie. Czapka z opuszczonymi nausznikami. Widocznie jest mróz.

Lotnisko w Warszawie.

Oficer kontrolujący paszporty przygląda mi się uważnie, potem sprawdza coś w zeszyocie, który ma obok /przewraca kartki/.

Obsługa celna uprzejma i żadnej kontroli nie przeprowadza.

Potem już ciemna pustynia. Szofer taksówki ruga po drodze przechodnia /zdaje się, że stary ozłowiek/, który nie dość spiesźnie ucho-dził przed samochodem. Wieczorem kolacja w Smoku. Sala wypełniona.

Przeważający typ fizyczny : krótki, zwarty, nosy wklęsłe.

Stolik z pięćcami. Wiek 40 - 50.

Śpiewają pieśni.

Za górami, za lasami

kłócili się PPR-y z PPS-ami

Mamy tylko jedną Polskę

Pogódźta się !

Jeden z pijących z uporem śpiewa : podzielimy się !

Są to prawdopodobnie ludzie z administracji lub majstrowie, lub technicy.

/ ... /

20 V

Portrety

Pożegnania.

Przyglądaj się twarzom ludzi, zwłaszcza ludzi starych, ludzi z biedoty, twarzom robotników !

8 VI

Co zrobiłem z biografią ?

Dotrzed do prasy z lat 36 ze zjazdu Lwowskiego.

Humanizm ogólny

czyli żaden.

Młamlanie o humanizmie bez wskazania konkretów i faktów to - nie !

19 VII

Obraz to nie dzieło muzealne, ale powinien być jak pomnik. Być uogólnieniem.

Dzień codzienny zapisywany powinien być przez rysunki, szkice, notatki pomysłów. Z tego powinien narodzić się obraz.

Jestem przeciw rewii obrazów. Na ogół jest to dowód upadku artysty.

Dowód rezygnacji.

30 VIII 69

Postacie kłęczące !

31 VIII 69

Sylwetka ludzka w ruchu / w skurozu / w tragicznym grymasie.  
Wbij sobie w głowę, że ludzie, których mijasz na ulicy ....  
Człowiek na rusztowaniu - akt !!!  
Gdzie biografia - gdzie ją zgubiłeś ? Jak żyć bez siebie ???  
Muszę dotrzeć do siebie !

2 X 69

Utrata prestiżu malarstwa idzie w parze z utratą prestiżu pewnych wartości.

20 X 69

Oklaski !!

28 X 69

Nie przypatruj się rzeczom z bliska.

1 9 7 0

6 I 1970

Trzeba spróbować ...  
Doświadczenia życiowe nie zawsze pokrywają się z doświadczeniami  
malarza /plastycznymi/.

19 I 1970

Sztuka jest poza estetyką !

4 III 1970

Twórczość to ciągle zaprzeczanie sobie.

4 IX 70

Musimy zdobyć niepodległość - tego nie da się załatwić przy powta-  
rzaniu tzw. patriotycznych haseł.  
Ci, którzy je nam głoszą, czynią to często aby naszą niepodległość  
zniszczyć.

-----  
Nie wierzę w humanizm urzędowy / na marginesie wystawy "Krajów  
sojalistycznych" przeciw wojnie i faszyzmowi" /.

-----  
Niepodległość, to przede wszystkim wolność społeczna, wolność wew-  
nętrzną.

31 X 70

Następna martwa natura z silnym światłem /elektrycznym/.

3 XI 70

Malarzom "nowej figuracji".  
Wy powołujecie się na Wróblewskiego, ale brak wam tej Bolesności,  
którą on ma. Wy macie tylko gest. /Sposób na dramat/.  
On ma przeżycie dramatu i uporeczywą walkę o wypracowanie dla niego  
formy. Wy macie tylko chwyt.

1 9 7 1

19 III 71

Jak się odkładać ?!

Praca jako rachunek sumienia.

27 III

Strzelić tak by ugodzić i by nie było żadnych wykrętów.

31 III

O socrealizmie.

Unika się w "środoisku" mówienia prawdy o tym okresie w myśli przyjętych schematów ocen i klasyfikacji. Negują się całą wartość socreal. obrazoburozą, atakującą rzeczywistość.

1 9 7 2

27 I 72

O wolności sztuki.

Muszą być spełnione dwa czynniki :

a/ Wolność wewnętrzna artysty i wynikły stąd wybór,  
b/ uszanowanie tejże wolności ze strony mecenatu i czynników kierujących życiem.

Z moich doświadczeń przez cały okres powojenny /za małymi, krótkimi w czasie wyjątkami/ drugi ten czynnik nigdy nie był spełniony.

30 VIII 72

O przeszłości wojennej i pamięci poległym -  
traktować jak głęboko.

31 VIII 72

Całun spowija miasto /kobiety/.

Getto - kształt nagrobków omentarza żydowskiego. /.../

1 IX 72

Prowadzić: figura ludzka równolegle z martwą naturą zgraną z ubiorem człowieka i przedmiotami zgranymi z treścią obrazu.

Martwa natura z całunem.

Zurbaran.

21 VII 72

Jestem człowiekiem konweniencji.

Świat widzę, czuję i chcę go wyrazić. Mogę tylko poprzez siebie.  
Czyli muszę mówić o sobie.

XII 72

Wyczuwam, że sztuka istnieje poza estetyką, jak również pozostaje poza problemami wyłącznie zawodowymi. Może dlatego tak mnie nudzą rozważania profesjonalne.  
Przypominam sobie moje i moich przyjaciół wcześniejsze doświadczenia. Kiedy żyliśmy napięciem i problemami ludzi w kraju i angażowaliśmy się w nie, sztuka nasza niosła pomimo surowości jakiś wyraz tych czasów. Byliśmy czystszy. Może brało się to stąd, że angażując

x/ Autor ma na myśli malarstwo i działalność  
Andrzeja Wróblewskiego / Red./

się po ludzku w sprawy obchodzące ogół, zdobywaliśmy moralne prawo do własnego artystycznego eksperymentu i związanego z tym artystycznego egoizmu, bez którego jednak nie można w sztuce nic zrobić.

1975

17 VI Rostki Wielkie<sup>x/</sup>

"Wy nie wiecie, wyobrazić sobie nie potraficie, jak myśl się roz-  
pierzcha, gdy nie ma możliwości dialogu, wspólnego przemyślenia,  
wypowiedzenia" /S./  
/Gotowość u Rosjan /czy wielu ?/ poniesienia największego ryzyka  
dla wolności myśli/.

Zwycięstwo narodów nad sobą, bez czego nie zrobić się nie da.

Komunizm  
walka klas ] ?

Poczucie krzywdy, niesprawiedliwości i alienacji.  
Podstawowe kryterium systemu społ. pol. : człowiek, jego wolność,  
jego potrzeby, jego możliwości rozwojowe i stosunki międzyludzkie.  
Ekonomia kom. podporządkowana politycznym interesom biurokracji  
partyjnej.

R. W. 11 VII 75

Tych kiku Rosjan staroży za wiele milionów. Pisane przy okazji ar-  
tykułu w K. o różnicy między sytuacją Polaków a Rosjan; przy okazji .  
czytania tekstów dysydentów rosyjskich.

16 VIII R. W.

Po przeszło dwóch miesiącach przebywania w plenerze zrozumiałem,  
że nie może być już mowy dla mnie o bezpośrednim, prostym odczyta-  
niu pejzażu. Już tego nie potrafię i nie potrafię odbierać radoś-  
nie jego urodę. Jego uroda czasem jest dla mnie obcą. Mijam  
się z nią, jest obok mnie. Widzę czasem moc, siłę, wielkość natury,  
ale jest poza moimi możliwościami ogarnięcia, zrozumienia i wyraże-  
nia.

Rostki W. 29 VIII

Cykl kompozycji architektonicznych.

21 IX W-wa

Znowu Warszawa, w odnowionej pracowni.  
Ile lat jeszcze zostało mi, 10, 15 ?  
Już nie czas na poszukiwanie nowych tematów.  
Te lata to musi być koncentracja nad moim doświadczeniem życia  
i pracy, i pogłębienia go.

1976

20 II 76 W-wa

Entartete Kunst ?

Marksistowska interpretacja dziejów sztuki ? /Strzebiński/

✓ /Wież nad Bugiem, do której  
artysta jeździł na plenery. / Red./

22 X 76

Szukanie formy niemożliwej.

15 XI 76

Jęk ! /jako forma/

19 XI 76

Jedność świata - tak - ale niezaprogramowana, tylko rzeczywiście znaleziona, odkryta, zdobyta. Jedność świata to przecież świat mikro konfliktów, a więc konfliktów wewnętrznych, bez poznania których nie może być mowy o jedności.

Uwagi na marginesie obejrzenia pięknej wystawy Jana Lisa. Jego malarstwo jest pozornie malarstwem pozbawionym konfliktu wewnętrznego. Gdyby tak było, obrazy nie miałyby tej wielkiej siły, którą mają.

1 9 7 8

Cincochowizna<sup>x/</sup> 24 IX 78

Bo mówić prawdę to umartwienie /prze czytane u T. Manna/.

25 IX 78

Pejzaż tutaj miał mnie wyzwolić z mojej duchowej nory, duchowej duchoty. Nie udało mi się to. Nie wiem, czy dlatego, że brak dobrej pogody /deszcze, deszcze/ uniemożliwił mi kontakt z pejzażem bardziej intensywny, czy po prostu to jest już w ogóle niemożliwe. Ciągłe natarczywe myślenie o śmierci. Nie wiem czy to pod wpływem rozmów, lektury czy też przychodzi na to już pora. Przeszło 52 lata. Jeśli będzie, a będzie, to przyjdzie inaczej niż się ma możliwości przewidywania. Wszystko co przeżyłem odbywało się inaczej niż przewidywałem. Widocznie życie jest tajemnicą.

I można przewidzieć tylko coś na bliską metę, na krótko i bardzo po wierzchu, a oś dopiero widać własnej śmierci. Sprawy ostatecznej i kto wie czy nie najważniejszej.

29 IX 78

Wracam do ostatecznego zdania poprzedniego zapisu: napewno sprawa ostateczna jaką jest śmierć jest sprawą najważniejszą. Wszystko do niej prowadzi od początku : jej fakt jest !

Zadumałem się nad lekturą Dobraczyńskiego a i Zb. Żałuskiego. Czytam ich wynurzenia a i popatruję na zamieszczone w książkach ich fotografie i pytam: Przecież ci ludzie mają swoją biografię. Widzieli dużo, uczestniczyli w wielu, byli świadkami. Dlaczego później to wszystko zapomniało tak marnie, tak nisko i mało ? Od czego zależy więc, jak zaciocuje doświadczenie ?

Na ile człowiek działa świadomie a na ile zdeterminowany, nie mówię o determinizmie życia, faktów i doświadczenia, ale o determinizmie np. dziedziczonych, lub rozwiniętych cech charakteru.

3 X 78

Czytane u Rudnickiego A. z "Szekspira" : "Młodość to okrutny wiek.. Młodości o dzień potrzeba sądu ostatecznego tak w życiu, jak w literaturze".

---

<sup>x/</sup> Wiesz nad jeziorem Wigry, do której artysta jeździł na plenery. / Red./

Być może, być może że staroży, którzy zachowują, jak to się mówi, młodość właśnie dlatego ciągle domagają się "sądu ostatecznego". Może to jest tajemnica żywego życia. Nie zmarować "mądrości" z doświadczenia, ale wciąż łaknąć, wołać o "Sąd ostateczny".

Z "Szekspira" A. Rudnickiego:

"... biedni awangardysty, którzy, przeciwnie niż Mefisto, chcą dobrze a wychodzą im złe, chcą więcej a wychodzą mniej".

"... Młodość wierzy, że kładzie słowa jak granit. Po latach dopiero widzi, że to nie granit. Po latach dopiero widzi, że to nie granit, że to papier maché".

"... Są tacy, co piszą na każdy temat i nie przychodzi im na myśl, że mogą się na czymś nie znać. Równoległe do tych żyją inni, których słowo leży jak gdyby na dnie przepaści. Za każdym razem sięgając po nie, to jakby skakali w przepaść".

5 X 78

W odpowiedzi na rozpisaną ankietę biuletynu związkowego na temat etyki i sztuki.

1. Motto z A. Rudnickiego "Szekspir"

"... Są tacy, co piszą na każdy temat i nie przychodzi im na myśl, że mogą się na czymś nie znać".

Jeżeli rzeczywiście przeżywamy okres upadku etyki zawodowej plastyków, to motto z Rudnickiego jest częściową odpowiedzią na to. W sukurs wszelkiemu barachiu wywodzącemu się z niewiedzy i ignorancji przychodzą warunki, w których artysta pracuje.

a/ t.zw. zamówienie. Zamówienie u nas, to przeważnie zlecenie rozmaitych urzędów, instytucji. Ale słowo "urząd" wydobywa główną treść tego. "Urząd" to temat zlecenia, sposób i możliwości wykonania zlecenia. To treść !

b/ gotowość ze strony t.zw. środowiska naszego do podjęcia rzeczy zleconej przez "Urząd".

Ten punkt należy rozdzielić.

Tutaj trzeba powiedzieć o zwykłej, skromnej rzemieślniczo-chałupniczej robocie dla utrzymania siebie i rodziny. Robotach skromnych, bez pretensji do wielkich i znaczących dzieł. Jak świat światem artyści utrzymywali się z takich robót i nie raz zarabiali tym na swoją prawdziwą twórczość. Oczywiście zdają sobie sprawę z oienkiej granicy między "chałturą" przyzwoitą a nieprzyzwoitą/.

Druga sprawa to przyjmowanie zleceń o innym znaczeniu. O znaczeniu pretendującym do treści, do znaczeń, do wywierania wpływu na dusze, umysły i serca.

Van Gogh za życia nie sprzedał ani jednego obrazu, choć chociaż, bo sprzedaż była by "potwierdzeniem jego wartości", jako malarza, ale: Jego Treść nie mieściła się w kanonach kupna a zrezygnować ze swojej Racji nie wchodziło w rachubę. Tutaj, gdzieś jest klucz do tajemnych drzwi, gdzie mieszka razem sztuka i moralność.

c/ jeśli twórczość powstanie z zamysłu nad światem i nad sobą, nieprędko zejdzie z drogi odchodzącej od tego, co nazywa się etyką zawodową. Bo o co to jest ta moralność twórcy ? Trudno na to odpowiedzieć, ale jest gdzieś utkwiiona w własnej odkrywanej prawdzie przeżywanego i oglądanego świata.

a 1/ Wracam do "a".

Trzeba rozszyfrować słowo "urząd".

Np. nieustające "świętowanie" i okazje: 10 lat PRL, 20 PRL, 30 lat.. 20 lat LWP... 30 lat LWP.. itp, itp. i tajemniczo więz t.zw. środowiska z Urzędem. Tajemniczo więz Związku Plastyków /nib. uważającego się wciąż za instytucję niezależną, lub jak uzoiciśi mówią prawie

niezależną/ z Urzędem Tajemniczości tej więzi dodaje t.zw. mruganie niektórych kolegów przy tego rodzaju okazjach.  
Jak powróciło u młodych stare słowo "szmal".

Cincochowizna 12 I 78

Pojutrze wyjazd. Zrobiłem mało. Na pewno wpłynęły na to warunki, ale czy tylko warunki? Trochę niepokoju w pierwszym okresie pobytu, zła pogoda, zmieniające się nieustannie światło itp.  
Myślę o czymś jeszcze. W sztuce potrzebna jest Wola jej tworzenia. Żywiołowa chęć starcia się z rzeczywistością i podporządkowania jej sobie. Jeśli jest nie dość silna?  
Wyjeżdżam z przeświadczeniem, że w tym co robiłem jest brak konkluzji. Być może, że jest tak dlatego, bo zaczyna mi coraz bardziej świtać jakaś nowa sprawa. Symbolika. Nieśmiało świty czegoś, czego prawie nie tknąłem a co może posunie mnie w przyszłości dalej.

Warszawa 25 X 78

Jutro mam być jurorem dorocznej nagrody im. Jana Cybisa.  
Kogo do niej przedstawić?  
Jaki jest właściwie artystyczno-moralny testament jego? Próba sformułowania: wierność sztuce, tj. własnemu poszukiwaniu prawdy artystycznej świata, bezkompromisowość, nie uleganie naciskom czynników korumpujących artystę /postawa moralna/.

18 XI 78

Czytam Malraux o Picassie.  
Mój świat, który mnie inspiruje jest ubogi. Ubogi w urodę pejzażu, ubogie i ograniczone do najprostszyc przeżycia - tragizm, gwałt, upokorzenie, ból.

21 XI 78

Marek Oberländer był pierwszym Żydem - moim przyjaciелем. Poprzez niego poznawałem innych.  
Obserwował mnie a ja jego. Przez cały czas uważnie. Paradoks, nieufność a jednocześnie w najważniejszych sprawach /które groziły wówczas więzieniem itp/ pełne zaufanie.  
Nie ufałem jego malarstwu a on nie wierzył w moje, ale poza nami dwoma nikt tak nie opierał własnej siły, /wiary/ w to, co się robi, jak na ocenach nas, t.j. Marka i moich.  
Stawiał mi nieraz zarzuty, które były krzywdzące mnie. Ja jemu odpowiadałem, ale zawsze głośno wiedziałem, że on jest górą. Że ma przewagę! Na czym ona polegała?  
Jego śmierć i chęć opisanie pośmiertnej jego pamięci, musi wykroczyć poza Jego Osobę - jest to ośczęć bardzo ważnej biografii mojej.

Skończyła się wojaczka i inne życie nastąpiło.  
Spotykaliśmy się różni, z różnych stron doświadczeń.

Garnął się do ludzi i szukał, i ciągle rozozarowania. Byłem jednym z tych jego rozozarowań.

Był dla mnie snobem, a ja, jak się potem przekonałem, prymitywnym ożłowiekiem /prymitywem/. On był - jak go B.Cz.x/ nazwał "fryzjerem". Tylko nie dodał, że z racji jego zawodu, gdy służył w Cz.Arm., dla upokarzenia go kazano mu golić kurwy.  
Protestował. /Wąt i protest przeciw przyjęciu paszportu sowieckiego/.

Bywał w Spatifie. Z pogardą myślałem o tych jego możliwościach kariery wynikłej z kontaktów z ludźmi "dworu PRL". Ludźmi elity "intelektualnej" - ludźmi ze Spatifu.

Rok 1949. Wystawa Młodzież o pokój.

Pierwsze doświadczenie te A. Strumiłło. /"On wiedział jak trzeba"/.

1 9 7 9

Turów 22 VI 79

To wspomnienie o Marku powinno mieć ciąg dalszy.

Turów 22 VI 79

Niektóre uwagi o wystąpieniach Zbyluta Grzywacza na zjazdach ZPAF. Sprzecznosc samej organizacji ZPAF jako instytucji. Zgadzam się z Z.G.<sup>2</sup>, że zinstytucjonalizowanie naszego związku odpowiada zinstytucjonowaniu oświadczenia życia w PRL i jak tu godzić zasadą demokracji i walki ideowej, koniecznej, jeśli sztuka ma być czymś żywym. Zgadzam się, że w twórczości, w przekazywaniu swoich poglądów konieczna jest samoautentykacja, ale jak można wyobrazić sobie praktykę działania w instancjach związkowych, który skupia przecież kol. o tak różnych poglądach /do których zresztą każdy ma prawo/ ? Taka działalność bezwzględnie prowadzona w imię swoich racji, musi prowadzić do brutalności wobec innych, do sekciarstwa. Jest to sprzeczność !!!

Zaangażowanie. Tak, to nie może być tylko deklaracja słowna, ale nie tylko deklaracyjność w twórczości t.j. jak ja to rozumiem, ilustracja własnych koncepcji art. O taką deklaracyjność posądzam zresztą m. inn. grupę "Wprost". Zastrzegam się, widziałem tylko dwie ich wystawy i czasem poszczególne prace niektórych.

Zaangażowanie, to drażnienie, wnikanie. Ma to konsekwencje czasem nieobliczalne, zarówno w formalnych odkryciach, jak w treści.

23 VI 79

Na temat artykułu Oseki w Kulturze "Sztuka zdolna do przemian".

A.O. Jedna z cech rzeczywistości, w której tworzą plastycy w PRL: "poczucie bezpieczeństwa a także przydatności".

Doświadczenia moje na studiach i po; całe lata pracowałem w odciennej niepewności dnia, z czego przeżyję dzień następny, z ciągłym poczuciem zagrożenia przez urzędników różnego autoramentu od administracji mieszkaniowej począwszy a na różnych sekwestratorach skończywszy. W poczuciu wrogości ze strony politycznych menadżerów itp. itp.

Pracowałem ze świadomością absolutnej obojętności społeczeństwa na moją pracę. Świat krytyki, świat administracji kulturalnej interesował się sztuką tylko o tyle, o ile wiązało się to zainteresowanie z ich, urzędników i urzędników od krytyki karierami. Dawało możliwość wywyższania się /odfajkowania/ ich urzędniczych obowiązków, czy też dawało możliwość awansów i karier.

Przez wszystkie lata /być może z bardzo krótkim okresem/ miało się świadomość, że mit administracji kulturalnej jest czynnikiem absolutnie hamującym. Pozbawiony autentycznego, osobistego zaangażowania w sztukę.

Pomoc materialna t.zw. mecenatu państwowego ? Warto by się przyjrzeć jak funkcjonował i funkcjonuje. Ile i jakimi funduszami dysponuje i na jakie cele. Jaki procent artystów, pragnących realizować swą własną twórczość, jest nim objęty. Jak ten funkcjonujący mecenat stworzył stany wewnątrz środowiskowe /nienawiści - zawiści - warto pamiętać brawa, które otrzymał głos Jana Gepperta, który mówił, że pieniądze otrzymują sprzedawcy i korowcy - n.b. to nieprawda/.

<sup>2</sup>/ Zbylutem Grzywaczem /Red./

Rozległe, niekrepowane a popierane instytucjonalnie kontakty z ośrodkami artystycznymi za granicą - no, to może wywoływać tylko śmiech i Albuny i wydawnictwa o sztuce, w tym o sztuce polskiej dawnej i dziś. Żenująca nieprawda tego, co na ten temat pisze O. Iłłosciowa i jakś-ciuwa nicieść.

Konkluzja: jeśli sztuka polska współczesna rzeczywiście istnieje i zachowała żywość, to dzieje się tak chyba z wielkiego zaangażowania się artystów, którzy pokonują wszelkie trudności, na jakie napotyka ją w życiu PRL, i żyje, i rozwija się wbrew tym warunkom, które zostały jej stworzone.

Warszawa 27 VI 79

Przy okazji czytania wierszy Josifa Brodskiego :

Dawniej, dawniej, kiedy myśli moje były pełne rewolucji, kiedy zapartyżony byłem w teraźniejszość jako podstawę pod przyszłość, przyszłość budowaną i kiedyś zbudowaną, wstydziłem się bardzo, że wciąż nie mogłem się wyżyć wspomnień. Wspomnień osobistych, sentymentów czasu minionego. Wstydziłem się bardzo, bo uważałem, że jest to zdrada rewolucji, zdrada czasu, który ma nadejść a odwrócić się należało i przekreślić przeszłość, uciążliwie trzymającą mnie w czasie starym, który należało zniszczyć. Zniszczyć przede wszystkim w sobie. Niszczyłem nawet bardzo osobiste listy, fotografie, które by mnie z tą przeszłością wiązały.

Jakże inaczej dziś na tamto patrzę. Nie wstydzę się mojego barbarzyństwa, bo staram się nie wstydzić siebie. Staram się uzyć tego, ale nie zapominać.

Cimochowizna ? IX 79

Uwagi o Arsenale rozszerzyć o myśli związane z tematem "etyka w sztuce".

O rozmowie Drawicz - Markuszewski w 7 Zapisie. Ja także byłem przeciwko odwilży w sztuce. Rozumienie ośzkowitej "swobody" przychodziło stopniowo jako coś, bez czego sztuka żyć nie może, nawet jeżeli byłoby to wg mnie głupstwa i rzeczy błahie, i ze snobizmu powstające.

Cimochowizna 14 IX 79

Nie wiem, albo "uświęcając moją niemożność", albo pod wpływem "paru kroperek" : sztuka jest mętłą, bełkotliwą sprawą. Poza formą, poza wszelką estetyką. Sztuka jest bełkotem.

Cimochowizna 18 IX 79

O Marku koniecznie.

Cimochowizna 19 IX 79

Jest piękne popołudnie wrześnieńskie.

Siedzę przed domkiem i przychodzi mi na myśl, że czas się przyznać. Z wiekiem tracę zainteresowanie światem zewnętrznym. Zapatrzonny jestem w siebie, w swoje bebechy. Ciemne to, cuchnące. Prawie bez promyków światła. Czy to może być twórcze ?

Nie przypuszczałem, że starzenie się jest tak smutne, brzydkie.

Warszawa 23 IX 79

W artykule na temat "Arsenału" jeszcze raz wrócić i rozwinąć hasło "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi".

1980

Warszawa 26 I 1980

Ciemność we mnie. Z tego trzeba się wyrzucić. Ciemność naokoło !

W-wa 12 II 80

Wydobyć to, co niejasne.

Warszawa 6 VII 80

Wycytane w "Sztuce" u B. K<sup>X</sup>/ słowo "negacja". Jest to słowo slogan. Muszą się do tego słowa dobrać. Co ono naprawdę oznacza. Czy rzeczywiście coś znaczy w sztuce i co, czy jest jeszcze jednym sloganem, który ma coś ukrywać, coś zdusić. Podziały w sztuce. Że istota podziału nie przebiega przez stylistykę, tego jestem już pewny. Bo dlaczego tak bardzo wzruszyła mnie ostatnia wystawa Stażewskiego, choć tak zupełnie co innego on robi, a raczej tak inaczej!

Warszawa 3 IX 80

O Związku: Po uchwaleniu rezolucji solidarnościowej ze strajkującymi.

1. Robotnicy jeszcze raz obalili "zasadę", że każdy ma się zajmować tylko swoją pracą. Zasadę, która ludzi odcinała od spraw ogólnych, dotyczących wszystkich. Przypomnieli, że obowiązek i prawo/wyśilenia/ za ocalenie kraju dotyczą wszystkich. To jako motto do rozważań o związku plastyków.

4 IX 80

Powolał radę związków twórczych. Działania wspólne. Nie powinno tak być, żeby na przykład usuwanie z druku pisarzy nie obchodziło nas i odwrotnie. Nasze sprawy powinny być sprawą innych i sprawy innych naszymi.

12 X 80

Czy powinno być tak, żeby można było oskarżać ludzi publicznie, fałszując fakty?

Czy nam, jako ludziom odpowiedzialnym za kulturę kraju może być to obojętne? Bo kultura przecież, to nie tylko estetyczna strona życia. To jej moralność, jej prawota. Bez tego nie może być duchowego ładu ludzi, a bez tegoż nie może istnieć naród.

./.

Czy odrzucenie, niezgoda na stan istniejący jest tylko negacją, czy nie może zawierać w sobie elementu konstruktywnego, inspirującego nowego, inny stosunek do krytykowanej rzeczywistości.

Np. /czy/ w sztuce zanegowanie wiecznej spekulacji formalnej, jako jedynej wartości w sztuce nie nasuwa pozytywnej, nowej alternatywy oparcia wartościowania sztuki, choćby o jej moralny aspekt itp.

Porównać z 1968 rokiem, kiedy atakowano ludzi nie dając im możliwości obrony, Jasienica, Słomski i wielu innych.

1981

Warszawa 8 II 81

Przeglądając me stare notatki natrafiłem na zdanie: dla mnie sztuka jest poza wszelką estetyką, poza formą: jest bełkotem. Od miesiąca jestem pedagogiem ASP. Czy z takimi poglądami można uczyć młodzież. Młodzież pewnie oczekuje wykładni Racji, Porządku, Sensu. Czy ja jej mogę to dać?

Jeśli utrzymałbym się przy pracy pedagogicznej, będę musiał przeprowadzić t.zw. przewód na docenta. O czym mogłaby traktować moja praca teoretyczna? Nie mam wielkich przemyśleń i odkryć formalnych. Moje odkrycia i zainteresowania formą wynikają z mojej praktyki malowania. Mój dzień codzienny malarza naprowadzał mnie na myśli o sztuce. Podążałem w ciemno za swoim instynktem.

Warszawa 24 III 81

Notatki do uwag o sztuce, które należy przekazać młodzieży

Sztuka to nie jest produkcja masowych wyrobów na sprzedaż. To poszukiwanie osadu świata: nad jego wyrazem fizycznym i duchowym. Wyraz/ Bożeny Kowalskiej

żenia jego urody i dramatu. Sztuka nie jest tylko dekoracją. W dekoracji i formach praktycznego zastosowania nie wyczerpuje się sens sztuki. Praca w pracowni malarskiej powinna łączyć otwartość i zaangażowania twórczego, i wielkiej, wewnętrznej dyscypliny: woli najlepszej.

#### Uwagi o programie ZPAP

Sztuka o różnym charakterze formalnym jako wyraz pewnych dążeń społeczeństwa. Środowisko plastyczne istnieje pod kloszem ?

/ ... /

23 IV W-wa

O młodzieży w pracowni.

Pytkowski maluje ciągle przeciwko zadanemu tematowi. Młaczego ? Jaki jest powód jego wyboru fragmentów z tematu zadanego. A może właśnie przez ten wybór i bezkompromisową ochotę wyrażenia jego, osiąga więcej wyrazu tego tematu ? Wydaje mi się, że malując figurę ludzką odczuwa większe onieśmienie.

16 VI

Wreszcie mam pomysł ! Nie należy zaczynać ruchu artystycznego od wielkiej "kobyły". Trzeba spotkać się najpierw w gronie najbliższymi zacząć rozmawiać. Na początek na przykład o "Dziennikach" Cybisa. Rozmowę nagrać. Co z tego wyjdzie, to się okaże.

Ustka 19 VIII 81

"Zawieszony w próżni".

To zdanie, być może jest, kluczem otwierającym wiedzę o powodach mojego zaangażowania się w k. wiele, wiele już lat temu.

Ustka 21 VIII 81

Cytat z Simone Weil : "Dystans jest duszą piękna". "Kontemplacja czasu jest kluczem do życia ludzkiego. Jest to niesprowadzalna do niożego tajemnica, do której żadna nauka nie ma dostępu". Cytaty te do rozważania na temat możliwości dotarcia pamięcią do siebie, mojej biografii i prawdziwości jej. Znaleźć wy tłumaczenie swoich zachowań się i swoich decyzji.

Ustka 22 VIII 81

Uwagi do memoriału młodszych pracowników ASP, wydziału WP.<sup>x/</sup> Postulat żądający prezentacji dorobku artystycznego raz w roku. Postulat ten wynika z niezrozumienia istoty pracy twórczej, pewnej jej cechy. Rok twórczości może być i znaczyć dużo, a może też być oalkowicie jałowy, choć bardzo pilnie przepracowany. Twórczość artystyczna tak przecież jest związana z osobą człowieka, kondycją ludzką, z przeżyciami i przemyśleniami. Dla mnie i chyba na ogół dla większości artystów jest tak osobistą sprawą, że obowiązek stałej kontroli dorobku twórczego zaprzeczałby oalkowicie swobodzie i niezależności pracy. Świadomość, że jest się stale na cenzurowanym może zupełnie paraliżowałaby moją pracę. Zaprzeczałaby osobistej wolności, a bez tego nie ma twórczości. I tutaj sprawa demokracji. Czym ona jest w pracy artystycznej, czym w szkole artystycznej ?

Ustka 26 VIII 81

Przy okazji czytania dyskusji o stosunku "Solidarności" do artystów i o pomnikach /pomnik gdański/.

x/ Wzornictwa Przemysłowego /Red./

Pomnik na swoje życie społeczne i niekoniecznie jego znaczenie polega na walorze plastycznym. Siła oddziaływania pomnika w społeczeństwie wiąże się z siłą emocji jaka towarzyszy idei powstania pomnika. Przemawiać może nawet kształt plastyczny dość banalny, ale jeśli odpowiada wizji, jego znaczenie będzie silne. Pomnik gdański jest tego przykładem.

Dwuznaczność roli plastyka wobec społeczeństwa w okresie minionym /inwestycje na t.zw. kulturę a ogólny poziom życia społeczeństwa/. Forma artystyczna pomnika gdańskiego jest bardzo trafiona, być może jedyna. Gorzej jeżeli teraz będziemy w całej Polsce mieli małe repliki tego pomnika.

Ustka 29 VIII 81

Do artykułu Jacka Sempolińskiego "Suwerenna kraina sztuki". Dla mnie rzeczywistość nie sięga dalej, niż II wojna światowa. Wszystko co działo się przed nią i potem jej dotyczy. Na niej kończy się świat kultury, tradycja. "Kamienny świat" jest gruntem mojej rzeczywistości.

Ustka 30 VIII 81

Dzisiaj wyjazd. Znowu wyjeżdżam bez porządku w swoich myślach. Czegoś już nie dogonię. Coś już zostało za mną bezpowrotnie. Trzeba się więc skupić na tym, co jeszcze przede mną. Ile i co. I tego się trzymać! Po powrocie przemyśleć program pracy z młodzieżą. Opracować zestaw reprodukcji. To pozwoli na skonkretyzowanie poglądów na malarstwo. Moich wymagań.

Warszawa 5 IX 81

Porozmawiać z Korolkiewiczem na temat wykorzystania jego doświadczeń artystycznych.

Warszawa 6 IX

Spróbować nakłonić młodzież do podjęcia tematu np. lęk, radość, smutek, trwoga. Tematy z świata przeżyć psychicznych. Interpretacja głównie kolorem nastroju. Symbolika koloru. Wyrabianie w sobie stańców psychicznych, przeżyć.

8 IX 81

O szkole: szkoła artystyczna nie może być urzędem. Nie może być zbiurokratyzowaną, obwarowaną sztucznymi barierami i przepisami. Musi być żywą, tak jak żywą jest sztuka. Muszą obowiązywać zasady, ale wynikać muszą z...

Rygory w szkole są konieczne, ale nie powinno się ich traktować jako zamachu na swobodę studiów, swobodę i znaczenie pedagogów, ale jako pewną ramę konieczną, żeby szkoła jako instytucja istnieć umiała. Tych pewnych ram przekraczać nie wolno. A wszystko powinno być wypełnione treścią...

Warszawa 10 IX

Podejrzewam, że t.zw. malarstwo /sztuka/ faktu to jeszcze jeden wykręć. Jeszcze jedna próba obejścia sztuki, malarstwa. Fakt może być odnotowany środkami, które ten fakt są w stanie wyrazić, utrwalić, stać się dokumentem.

Sztuka wyraża życie w sposób tylko dla siebie właściwy. Musi nią być! Musi być samą sztuką i samym życiem.

Tak zwana sztuka faktu, to ucieczka od ciężaru tworzenia, ciężaru kreowania, jego trudu.

O szkole i moim w niej programie, akt, figura ludzka jako główny temat.

Uzasadnić dlaczego!

W-wa 15 IX 81

Prostota, prostota środków musi służyć najpełniejszemu wyrażaniu. Nie może stać się celem dla siebie, bo wtedy staje się jeszcze jednym sposobem estetyzacji sztuki. Epatowania prostotą dla samej siebie.

20 IX 81

Inicjatywy. Najrozmaitsze inicjatywy, które ujawnia aspiracje i dążenia środowiska i owe działania mogą określić czym jest demokracja w naszym Związku.

24 IX 81

Otwartość jako przeciwieństwo programowości. /Uwagi o programie nauczania/.

9 X 81

O Związku.

Formalna więź łącząca ogromną masę członków ZPAP stwarza, że jest to organizacja bezsilna, bez możliwości oddziaływania społecznego, bez znaczenia w społeczeństwie. Wieczne utarczki między grupami i osobami stwarzają podejrzliwość wieczną, że wszyscy chcą oszukać, wykiwać, wykołegować jeden drugiego.

6 XI 81

Po dyskusji nad prelekcją Boguckiego "Pop-Ezo-Sacrum". Juszczak słusznie zauważa, że podział przeprowadzony przez B. jest niewłaściwy. Istotny podział w sztuce, to podział odwieczny /constans/, sacrum sztuki.

15 XI 81

Pochwała niepewności !

1 9 8 2

6 I 82

Notatki na temat wypowiedzi Przemka x/ o Arsenale i arsenałowcach. Cytat: "Arsenał był w swoim zamierzeniu manifestacją sztuki społecznej, jakąś odpowiedzią na socrealizm i to uwarunkowanie historyczne warunkuje go istotnie". Wg Przemka biorąc powyższą definicję, głównymi reprezentantami Arsenалу są: Celnikier, Marek O. xx/ i Kwaśniewska, a nie ja. Jacki SS.xx/ Obremba, czy Lebenstein, Gierowski i poddanie Arsenалу to poddanie tych dwóch właśnie. xxx/ Wg Przemka nie ma żadnej generalnej postawy arsenałowej. Jest więc koleżeńska itd. nie mająca nic wspólnego z postawą twórczą. Jest to tylko pokolenie ludzi z rocznika 1925-30, zresztą niekoniecznie artystów, którzy swoje doświadczenie życiowe przeżyli w pewien moralnie zbliżony sposób. I tyle ! Przemek o sobie w Arsenale: "Te gwasze to ja, a akt to Arsenał". To, oo wg P. łączy: pewien styl moralny, odporność na pozory, gorycz itd., pewna gwałtowność w formułowaniu sytuacji własnej i innych /ekspresjonizm moralny ?/.

x/ Przemysław Brykalski /Red./

xx/ Oberländer / Red. /

xxx/ J.Sienioki, J. Sempoliński / Red. /

xxxx/ Czyli Celnikiera i Oberländera. "Poddanie Arsenалу"  
to tytuł książki Andrzeja Osęki, wydanej w roku 1971. /Red./

Ciąg dalszy Przemkowych rozważań: Przemek o mnie i moim malarstwie. 1. Uważa, że jestem kontynuatorem idei pociągawczych, pobornardowskich i kapistowskich. Ponieważ uważa, że idee Arsenau to idee Kätte Kollwitz, rew. drzeworytu chińskiego i malarstwa meksykańskiego, a u mnie tego nie dostrzegę, nie uważa mnie za typowego przedstawiciela Arsenau. Moje tematy, jak np. "Asfalcjarze", "Uśmiech kłęczącego" itd. nie mają nic wspólnego z malarskimi wartościami moich obrazów. Pokazują wprawdzie jakąś część mojej osobowości. Uważa mnie za przedstawiciela malarstwa immanentnego, t.j. takiego, w którym cel i środek są jednym, w którym treść i forma /"co" i "jak"/ stanowią nierozdzielną całość. Jest to koncepcja wenecka, u nas poprzez Pankiewicza i Cybisa.

Idea malarstwa "społecznego" musi mieć z natury rzeźby - stosunek do formy bardziej użyteczny. To, co robię jest krańcowo temu przeciwnie, stąd istotna obecność moja w Arsenale.

Przemek twierdzi, że nie rozumiem historycznego uwarunkowania tradycji, której hołduję i że uważam tę tradycję jako /tradycję/ jedynego i żywego malarstwa, a które nie ma przecież charakteru uniwersalnego i nadrzędnego.

Krytykuje Jacka Sienickiego za powierzchowność, "malarską demiurgię", ale nie odkrywczość i pozorowanie immanentności malarstwa. Porównuje mnie z nim na moją korzyść, jako przykład - "Uśmiech kłęczącego", za siłę wyrazu.

Jacka uważa za typowego kontynuatora Ars., t.j. jego malarstwo o uniwersalnej formie sztuki ilustrującej.

A. Wróblewski wg Przemka nie zauważony, a przecież typowy antyimmanentysta, więc "prawdziwy arsenauowiec".

Wg Przemka Jacka Semp. i mnie zbliża "temat", humanistyczne treści, ale coraz bardziej ukryte, że aż nieczytelne.

Póty możemy obraz, póki nie zatrzymamy popolitości życia i pozostaje tylko deklaracja treści.

Przemek mówi o Arsenale często używa standardowego określenia wystawy arsenauowej jako naśladowanej np. malarstwo meksykańskie czy Kätte Kollwitz itp. itp.

Piękne rozważania Przemka i porównanie: "Jasność i Ciemność".

"Ciemne jest bardziej bezbronne niż jasne"

"Lubię jasność, ale kocham ciemność".

"... jasne może demaskować pozory tego, co ciemne i zmusić dobrą ciemność do pracy".

"... lubię jasność za jej okrucieństwo i kocham ciemność za jej dobroć właśnie".

Ciąg dalszy Przemka:

Porównuje cechę mojego talentu i cechę Jacka Semp. Doszukuje się podobieństw w traktowaniu malarstwa jako procesu /obraz nie jest celem/.

Nazywa to malarstwem permanentnym.

Doszukuje się tego, że obydwa mamy wspólną tradycję: Chardin, Delacroix, Cézanne, Fowiści, Bonnard i Cybis.

Ja w tym pozostałem, Jacek ją porzucił. Jacek jest malarzem nowoczesnym.

Wg Przemka argument zasadniczo wyróżniający "formację arsenauową" to wątek moralny, niszczenie pozorów, uporozywna kontrola nad fałszem sztuki, wątek "prawdy sztuki".

Przemek twierdził, że takie cechy nosi twórczość i innych malarzy. Notatki Przemka o dzienniku Cybisa - o kapistach;

"Tak to sztuka programowo uniwersalna, ponadpolityczna stała się przy biernym, ale zapewne świadomym udziale jej twórców narzędziem trzykrotnej manipulacji w ośiągu dwudziestu lat. Powrót kapistów do władzy w okresie października był zapełnieniem pustki pozostawionej przez skomplikowaną ekipę socrealizmu w obawie przed próbą nowej sztuki społecznej, również neosocrealizmu zarysowującego się w manifestacji "Arsenału". Motyka był rzeczoznakiem poglądu, że dla władzy będzie bezpieczniej mieć sztukę społecznie obojętną, niż rozkręcać sztukę społecznie zaangażowaną".

"Ciekaw jestem czy Jacka nie zaniepokoi pewna zbieżność albo raczej identyczność jego myślenia o sztuce z myśleniem Cybisa. Może to go zastanowi. Nie będzie to dla niego łatwe, bo myślenie Cybisa jest mocno uwikłane w jego wrażliwość moralną /Cybisa/, sposób myślenia o sobie. A tu jest już całkowita identyczność. Ta zbieżność na planie artystycznym z identycznością na planie moralnym może Jankowi utrudnić krytyczne przeżycie tej lektury. Gdyby go ta lektura utwierdziła, to koniecznie /ale jaki piękny/."

Przemek jeszcze o Jacku Semp. "Bas generalny J.Semp. jest kłamstwem? Nie, jest ucieczką. Ucieczka nie jest kłamstwem, jest słabością. Siła bardzo często prowadzi do kłamstwa, słabość - ozasem".

16 I 82

Kultura Narodu !

Zastanowił się i opracować.

21 I 82

Pisane i myślane w czasie pełnienia dyżuru w ASP w "czas stanu wojennego".

Obraz obecnie malowany przeze mnie powinienem skonstruować na zasadzie dekompozycji /co to znaczy ?/. Muszę dążyć do wprowadzenia przesłrzeni obojętnej, która pogłębi osamotnienie postaci cierpiącej - głównego motywu obrazu - postaci człowieka zbitego, szalonego.

Jak moja wizja obrazu obecnie malowanego ma się do określeń mojej roboty, mojego malarstwa przez Przemka, jako malarstwa t.zw. immanentnego. Myślę, że ma się i nie ma. Bo przecież każda organizacja wyrazu obrazu, nawet ta, powstała z chęci antyharmonijnych, antykonstrukcyjnych, pojętych jako pełna, harmonijna zgodność jego elementów, stanowi przecież pewną całość.

Całość wyrazu. Czy tego rodzaju usiłowania nie pojawiały się w mojej przeszłości, czy jest to dopiero coś nowego dla mnie ? Myślę, że nie. Takiej próby muszę poszukać w swoich obrazach. Klęską jest to, że nie mam prawie żadnej dokumentacji fotograficznej swoich prac, które rozlały się po świecie i będę musiał sięgać pamięcią do nich. Wiem, że część mojej roboty odpowiada chyba charakterystyce Przemkowej, ale tylko część. Muszę się jeszcze nad tym zastanowić. Cyfaty z Miłosza : "Tej poezji litość, współczucie i gniew nadawały celność...".

"... Kiedyś pisywałem wiersze na tematy "społeczne" i gnębił mnie ich fałsz, albo uprawiałem sztukę "czystą" i fałsz gnębił mnie nie mniej..."

Moja rozterka, moja niemożność decyzji wynika chyba właśnie z tego podświadomie wyczuwanego fałszu. Fałszu, który nosi w sobie sztuka. Albo sztuka w ogóle bez tego fałszu obejść się nie może i t.zw. prawda sztuki jest gdzieś schowaną tajemnicą, albo fałsz, o którym mówi Miłosz, wynika z tych z góry założonych koncepcji, pomysłów, określił się, że będę artystą społecznikiem, albo artystą schowanym w wleży z kości sieniowej, artystą z Parnasu.

Będę albo "robił" w sztuce społecznikowskiej, albo będę "robił" w sztuce czystej. Będę odcinał kapony z mojego "zaangażowania", lub zbierał dyskretne oklaski i pieniądze z mojej "czystości", finansejności, uroku itp.

Cytat z Miłosza, ale już z innej beczki :

"... on oczywiście już stawiał znak równania pomiędzy słowami "realne" i "dobre", co mnie gniewało". "... Mądrość, ale hańbiona..."

Z tematu poprzedniego:

"... tak, że wiersz najbardziej nawet osobisty istniał jako sytuacja ludzka".

"... bo udało mi się uzyskać stop indywidualnego i historycznego..."

? luty 82

Powód uprawiania twórczości, tzn. dyscyplin czystych może być wynikiem b. różnych przemyśleń i przekonań światopoglądowych, filozoficznych itp. od bardzo pozytywistycznych do skrajnie nihilistycznych czy destrukcyjnych.

Uprawianie twórczości w dyscyplinach projektowych wynika wyłącznie z światopoglądu konstrukcyjnego, pozytywnego.

A więc tylko pewien typ malarstwa czy rzeźby może odpowiadać blisko projektowaniu.

Rola sztuk czystych jest inna niż rola sztuk projektowych. Penetruje wszystkie dziedziny życia duchowego człowieka. Rola sztuk projektowych jest tylko jedna. Mówi o koncentracji w sztuce.

O dwóch czynnikach składających się na sztukę, na jej siłę.

? II 82

Problem do omówienia ze studentami:

1. Wierność obserwacji przedmiotu
2. Otaozający świat jako źródło inspiracji
3. dylemat: abstrakcja - figuratywność

Plama barwna, linia i kreska wyzwolone z funkcji opisywania. Spontaniczność gestu. Problem : indywidualne i rzeczywiste.

29 IV

Bezinteresowność poszukiwań artystycznych. Wykształcić młodzieży potrzebę kreacji. Ekspresja - wyrażanie.

18 VII 82

Nad kolejnymi fragmentami dziennika Przemka:

Pisze o Jacku Semp. /.../ Przemek czegoś mu zawidzi, czegoś zazdrości. Bardzo ciekawe rozważania Przemka o genezie sztuki współczesnej. O prawdziwej "dacie" przełomu sztuki. Wszystkie cechy sztuki nowej znajduje Przemek w europejskiej sztuce dawnej.

30 IX 82

ciąg dalszy rozmów z Przemkiem.

Żądanie P. od sztuki pracy nad odkrywaniem praw wszechistnienia.

Czy P. nie zdaje sobie sprawy z naiwności tego żądania. Czy nie zdaje sobie sprawy, że odkrycia np. Mondriana są odkryciem tylko, ale tylko wielkiego żądu i prawa rządzącego osobowością Mondriana. Czy naprawdę wierzy, że parę linii ułożonych wobec siebie jest odkrywaniem praw wszechświata. Tak może myślał i był o tym przekonany Mondrian, ale dla kogoś innego prawem wszechświata może być np. chaos. P. określa moje malarstwo jako uniwersalizm. Ma to w jego rozumieniu znaczenie zdaje się pejoratywne. Co właściwie przez to rozumie ?

29

## 27 VII 83 szpital

Czy to, co maluję jest przeze mnie widziane ?

Oglądam od wielu lat moje ciało w lustrze. Widzę zmiany w nim, które postępują z wiekiem i które ozni choroba. Ale nie bezpośrednie oglądanie mojego ciała jest przedmiotem mojego malarstwa. Maluję to, co czuję w moim ciele, w mojej osobie, udękę, cierpienie. Obserwuję ciało kobiety budzącej we mnie pożądanie, ale nie o jej ciało tylko głównie mi chodzi.

Chcę wyrazić to, co we mnie się dzieje patrząc na nią. Udękę mojego pożądania. Obserwując moje ciało, chcę ujawnić formę mojego bólu, udęki, a więc to, co czuję, to, co wyobrażam sobie o tym, a więc to czego nie widzę. A więc maluję w istocie to, co jest niewidzialne. Chcę dla tej udęki i cierpienia znaleźć formę.

## 28 VII szpital

Poprzez siebie świat !

Dosłownie poprzez siebie, t.j. obserwacje i doznania, odczucia mojej osoby. Czy to jest prawdziwe ? Maluję obrazy, których tematem jest człowiek udrecony, zbity, szlaniający się. Nawet w recenzji W. Skrodzki odczytał w moim obrazie postać Chrystusa ubiczowanego. Ucieszyło mnie to odczytanie mojego obrazu. Tak chciałem, aby był odczytany, ale malowałem podobieństwo do umęczonego Chrystusa w zdjęciu z masakry robotniczej w Gdańsku w 1970 r. Ale początek był we mnie. Moja osoba, o której myślę obsesyjnie.

No bo cóż można powiedzieć o człowieku ? Cóż można powiedzieć i o sobie ? Ale o sobie, jeśli się zdobyć na uciążliwą odwagę, może trochę więcej. Tylko trzeba na tę uciążliwą, odważną obserwację się zdobyć. I wtedy być może, że będzie można powiedzieć coś także i o ludziach.

Rysunki o pożądaniu. Nieraz robię je ze wstrętem. Tyle w tym odkrywanej obsceniczności u mnie. Ale uważam, że muszę.

## 29 VII szpital

Czytając wspomnienia Czapskiego o Pankiewiozu przypominam o jego fascynacji Gierymskim i to Gierymskim przedimpresjonistycznym. Przecież ja także zafascynowany byłem Gierymski. Pierwszy malarz, który był mi bliski i którego, zdawało mi się, że rozumiem. Muszę go teraz oglądać jeszcze raz i zobaczyć, co się ze mną stało od tamtych lat i czy pomimo, że już o nim mało albo wcale nie myślałem, kształtował mnie, miał na mnie wpływ.

## 1 VIII 83 szpital

Osteoporoza

A jednak z nieszcześnie ludzkim nie sposób się zmierzyć. Nie sposób spojrzeć jemu w twarz.

Jaek Semp. maluje swoje wizje śmierci. Maluje ozaszki. Wstrząsnęły mną, kiedy je oglądałem, ale teraz kiedy widzę człowieka i słyszę jego głos całkowicie wycieńczonego przez chorobę, to obrazy Jacka są tylko sztuką.

## Międomierz 25 IX 83

Z powrotem po latach Wisła w okolicach Kazimierza. Cudowna ! Chyba zdradzę Wigry zbyt dla mnie surowe /szczerze w moim nieszczytnym kręgosłupem/. Trzeba spenetrować jak tu jest w lecie, jakie możliwości ulokowania i żywienia.

Czytam Jacques Maritain'a "Drogami Kłeski". Książeczka mająca na celu wytłumaczyć kłeskę Francji w 1940. Robi to ładnie i szlachetnie, tylko w tej szlachetności ani słowem nie wspomina o zobowiązaniach Francji wobec Polski. Lituje się nad ludem Francji i nic nie wspomina o cierpieniach ludzi polskiego, za które Francja jest współwinną.

Międźmierz 26 IX 83

Właśnie myślę, czy jestem czy nie jestem malarzem. Pytanie, które stale zadawać sobie muszę patrząc na ogromne ilości zamalowanych płócien np. moich dwóch Jacków S. Każdego z nich odbieram inaczej, ale każdy z nich wywiera jakiś na mnie wpływ i nie wiem czy wpływ ten leży w pewnym zaaprobowaniu, czy zafascynowaniu formą ich malarstwa, czy po prostu zafascynowaniu tą ilością. Różną jednak u każdego z nich /formą/, ale powstającą z też i pewnej cechy wspólnej: "ilustracji siebie dzisiaj", oczywiście /i to też ich różni/ w t.zw. ramach problemu którym żyją. Czytam M. Rzepińskiej "Historię koloru". Popatrzeć na Tyojana po powrocie.

Międźmierz 27 IX 83

Kończy się lato. Przeważnie nie w pełni jestem wypoczęty, albo w ogóle nie, jak w tym roku. Dziś także bez przeświadczenia, że w pełni przepracowane i z efektem, z osiągnięciem. Jak co roku powtarza się pytanie o tej porze: co robić? Czy jest sens w tym, jak się żyje? I zawsze brak odpowiedzi, jak co roku. Ale pytania takie stawiane w tym roku mają swoją szczególność: widoczny, ubożający zapas sił fizycznych, a właściwie widoczny ich brak. Postępy chorób. Co roku odpowiedzi na te pytania nie było, ale gdzieś tam tliła się malutka nadzieja. Głupia, nie wiadomo skąd się biorąca. I w tym roku z poczuciem zrujnowania zdrowia i całego siebie gdzieś jest i ta iskierka. Trudna do wyartykułowania. Ale pytanie zostaje! Piękny zmierzch. Gorący, syty temperaturą poblask od zachodzącego słońca za ciemną, szaro - ciepłą ziemię po drugiej stronie Wisły. Coś takiego powinienem zawieźć sobie do pracowni, gdzie zostawiłem rozpoczętą martwą naturę. /Jaki jej dać tytuł?/. Od paru lat czynię próbę namalowania martwej z chlebem, a właściwie z przeznaczonym chlebem. Nigdy do tej pory nie odważyłem się tak ich nazwać, bo wciąż jakbym zbacział z tematu. Może tym razem jednak taki obraz namaluję. Czuję, że to, co tu dzisiaj widziałem ma związek z tematem obrazu w pracowni. No, ale zobaczymy.

Międźmierz 29 IX 83

Po przeczytaniu kilku teoretycznych prac dyplomantów naszego wydziału: przy różnym nierzaz potraktowaniu tematu istnieją w tych pracach pewne cechy wspólne: poszukiwanie sensu swojej pracy, ale nie tylko w aspekcie czysto zawodowym, czy artystycznym - formalnym, ale szukanie sensu, idei, znaczenia swojej pracy w życiu, czy nawet moralnego uzasadnienia dla swojej pracy.

A poza tym, to ostatni wieczór w Międźmierzku. Szkoda!

W-wa 3 X 83

No i znów w domu. Jutro zajęcia ze studentami. Cóż tu z nimi robić. Zaniedbani są w pracy nad kolorem. Może parę prac na temat jednego koloru /wariancje na temat jednego koloru/.

1984

W-wa 9 IV 84

Jak mówić prosto, nie upraszczając. Jak w największym skrócie powiedzieć najwięcej. Nie uronić nic z bogactwa. Oto pytania?!

Jak skróć metaforyczny przemianić na najpełniejszy sposób wypowiedzenia się, a nie stylizując, nie wulgaryzując, nie trywializując. Jak mówić prosto, a nie prostacko?

W. 25 IX 84

Wartość czysto wizualną skonfrontować ze znaczeniami wykraczającymi poza tę sferę. Pejzaż - zmierzenie się z ogromem przestrzeni, światła, a także i materii /ziemia, woda, powietrze/. /Są to notatki dla pracy ze studentami ale i nie tylko/. Cytat z Porębskiego: "Funkcja społeczna sztuki - tak, ale jako skutek a nie jako powód twórczości artystycznej".

Zaangażowanie sztuki w problematykę społeczną, oddającą ludzi, ich sprawy, ale tworzoną nie jako agitka, z natychmiastową skutecznością, lecz jako własną prawdę niezależną, nonkonformistyczną ocenę i obraz świata /powtarzający się/.

W-wa 27 X szpital

Rewolucja - to słowo, jego magiczny sens, który wyjaśniał i usprawiedliwiał tak wiele i tak za wiele. Słowo, wokół którego należałoby rozważać moje dokonanie wyboru postawy życiowej i zachowania. Druga sfera rozważań, to demoralizacja jako wynik wojny, dorastania i dojrzewania w niej.

Szpital 29 X 84

Kiedyś napisałem, zastanawiając się nad planem pracy ze studentami, że należałoby może poświęcić kilka zadań na jeden kolor. Myślę, że nie bardzo sam zdawałem sobie jasną sprawę, o co by to chodziło. Może czas wrócić do takich problemów, ale już z większym zrozumieniem. Przede wszystkim postawić przecież trzeba problem i znaczenie redukcji różnych elementów kolorystycznych występujących w tym zadaniu. Znajdywanie syntezy koloru, jako syntezy światła i przestrzeni. Syntezy, która ujmując najdobitniej i najdobitniej wyraża treść /po prostu im mniej gadulstwa, tym więcej powiedziane/. Jakże więc powinny być pod tym względem zadania ? Ale zastanowić by się trzeba także nad znalezieniem znaczącej roli formy im przedmiotu /natury/ we wzajemnej relacji. Przedmiot - wyobrażenie - forma.

Szpital 30 X 84

Zapisałem z tekstu o Stachurze pt. "Przesłanie Stachury, trud istnienia".

"... człowieka gotowego stawić czoła trudnej - wiedział o tym i mówił o tym z troską - przyszłości, człowieka poszukującego nowego siebie, a także starającego się rozliczyć ze sobą dawnym".

No cóż, trud to stały, stale wymagający podjęcia go naprawdę, tylko naprawdę jak ?! Od czego zaczynać i jak zaczynać, żeby się nie pogubić, żeby nadać temu jakiś porządek i żeby dojść do jakichś wniosków. Przecież zaczynać od dzieciństwa, poprzez lata młode. Jak przebić się przez automatologizację narosłą przez te lata. Wreszcie może tutaj znaleźć czas na przegłębienie wcześniej zapisanych notatek i to chyba pomogłoby mi w sprawie omówionej wyżej.

Szpital 31 X 84

Uwagi na podstawie lektury M. Porębskiego "Pożegnanie z krytyką". Por. wspomina w r. 1962 swój pierwszy manifest artystyczny z lat. chyba tuż powojennych. Oczywiście związany jest z przewartościowaniem wszystkich hierarchii wartości życia społeczeństwa, a więc pracy i jej stosunków, pieniądza, własność, prawo, państwo, st. międzynarodowe, religia i filozofia. Ciekawe, że wszelkie ruchy art. awangardowe sięgały i opierały swoje istnienie i sens o sprawy najogólniej mówiąc społeczne i dotyczące egzystencji człowieka i jego kondycji ludzkiej. Co zostało dziś sztuce ? Czym się karmi ? Czy w dalszym ciągu radykalizm społeczny jest w zasięgu zainteresowania /czy jest konieczny i jaki ?/.

Szpital 2 XI 84

Z Porębskiego: "Są ... którzy nie robią sztuki ani antysztuki ... Robią coś, na co po trochu zyskują się wszyscy. Malują obrazy figuratywne, które są poza figuracją i obrazy niefiguratywne, które są poza abstrakcją. Mają "zły stosunek" do formy, której konwencjonalny charakter jest im doskonale znany i "zły stosunek" do tworzenia, któremu nie pozwalają zbyt wiele rontować czarów i wdzięków wyzwolonej malarskiej materii".

Tu przykłady takiego malarstwa daje: Nowosielskiego, Wróblewskiego, Kujawskiego i Tchórzewskiego. Za wyjątkiem Wróblewskiego, trudno z tymi przykładami mi się zgodzić. Kujawskiego wprawdzie znam mało, ale przecież Nowosielski tak wyraźnie estetyzujący /zwłaszcza narzuca się po obejrzeniu wspaniałego Teofana Greka/, Tchórzewski, który z piktoralności, z materii zrobił główną treść i również przeestetyzowaną.

Przypomina: "... /ze/ główny cel jest poza malarstwem, że każde malarstwo jest tylko kolejnym otwarciem okna".

Szpital 15 XI 84

Kompleks nienawiści do dóbr, obfitości ich na Zachodzie, zazdrość, to pewnie jedna z przyczyn, albo jeden z wyrazów opowiedzenia się za innymi wartościami, jakie niósł komunizm.

Szp. 18 XI 84

Ta nierówność, traktowana jako niesprawiedliwość i jej pochodzenie rozumiane jako wynik złego funkcjonowania społeczeństwa, i stąd wszelkie zło, które z tego płynie /wojna/.

Szpital 20 XI 84

Co wpływa na moją sztukę i z czego ona się składa :

Idea  
Natura -  
Obserwacja poddana dyscyplinie  
idei narzuconej naturze.  
Idea była konstrukcją, rygor  
porządku czytelnej, wyraźnej  
formy. Wyraźny, syntetyczny  
kształt i to było ...  
Idea.

Forma  
Od kubistów i awangardy postkubisty-  
cznej brana była budowa wewnętrzna  
obrazu, zależność wzajemna form  
/kształtów/.  
I tak stopniowo forma stawała się  
ideą.

Szpital. 22 XI 84

Poszukiwanie sztuki pełnej znaczeń, to przeciwieństwo sztuki abstrakcyjnej, bez względu na klasyfikację stylu /abstrakcjonizm czy figuratywność/.

Pollock ... pod wpływem Junga. Obraz jest stanem bytu ... jest odkrywaniem samego siebie ...  
/Jungowskie schodzenie do nieświadomości jako rezerwatu treści archetypowych/.

Szpital 23 XI 84

Z Alicji Kępińskiej ... doktryna Junga tworzyła dla świadomości artystów sytuację ogromnego poszerzenia pola egzystencjalnego, jak gdyby poczucie nowego wymiaru, który jest wymiarem totalnym, idącym we wszystkich kierunkach czasu i przestrzeni.

Szpital 12 XII 84

Z lektury Paul'a Valéry ...

U wielkiego artysty wrażliwość i środki pozostają w stosunku szczególnie intymnym i wzajemnym: w stanie pospolicie zwanym inspiracją osiąga on rodzaj posiadania. wymiennosci czy harmonii niemal doskonalej pomiędzy pragnieniem i tym co je wypełnia, pomiędzy chcieć i móc ...

1985

W-wa 16 II 85, dom

Wielkie systemy i teorie filozoficzne, czy nie kryją w sobie zdrady człowieka, a właściwie ciała ludzkiego. Ciało ludzkie, na nie spadają wszystkie udręki, tortury, masakry, choroby i ono wytrzymać musi wszystko.

5 VII 85

"Światło na murze" to tytuł obrazu, który powinienem namalować. Byłaby to synteza pewnych przeżyć.

10 VIII 85

Caravaggio obejrzeć

1986

22 III 86

Wydzieńdziczeni !

Mówić w ich imieniu, za nich.

26 III 86

Nurtują mnie dwie sprzeczne idee : przeciwstawienie się rozpadowi formy, czyli znalezienie kształtu obrazu i przeciwstawienie się formie jako estetyce idiotów /wg T.Borowskiego/.

5 IV 86

Od sierpnia ubiegłego roku morduję się nad obrazem. Kiedy wydaje mi się, że już może uzyskuje swoją formę właściwą, przychodzi to pytanie: jaki właściwie był powód malowania tego obrazu, dlaczego i po co go malowałem, czym ma być ? Czym ma być dzisiaj dla mnie, po prawie roku mordęgi.

17 VII 86

Krotyka - światło, mrok, półmrok, nokturn /ciemno/.

31 VII 86

Prze czytana w Ż.W.<sup>x/</sup> notatka o wystawie Jana Aniserowicza z powołaniem się na jego powiązania z duchem i treścią Arsenau. To straszna nieprawda. Świadomość nieprawdy i niemożność zareagowania na nią inaczej jak bezradnym opuszczeniem rąk. Potęga kłamstwa i potęga zachłanności zagarnięcia wszystkiego, co ma jakąś prawdziwą wartość, i poddanie zgnojeniu. Jan Aniserowicz. To beztalencie, szpicel, donosiciel, to właśnie wg autora notatki Tomasza Rudomina, przedstawiciel sztuki, która z Arsenau wyrosła.<sup>xx/</sup>

12 VIII 86

Trwoga !!!

a do notatki o Aniserowiczu : Arsenau może nie był wielkim wydarzeniem artystycznym, ale moralnym w życiu sztuki w owym czasie był na pewno !

<sup>xx/</sup> Jan Aniserowicz nie był uczestnikiem wystawy w Arsenale. /Red./  
<sup>x/</sup> Życiu Warszawy

Przy okazji dyskusji na temat artykułu Kr. Czerni :  
 - godność artysty tak poniewierana poprzez wybory znawców biurokra-  
 tyznej PRL, czy bezosobowego jury, tutaj w nowej sytuacji mogła  
 się odrodzić, odnaleźć mogła swoją wartość.

Straszy nie tylko w kruchości i nie od dzisiaj /oficjalne salony/.

Ernst Jünger

## Pierwszy dziennik paryski

(fragmenty)

Sars-Poteries, 18 lutego 1941

Przed świtem przyjazd na dworzec przeładunkowy w Avesnes, gdzie wyrwano mnie z głębokiego snu. Świadomość zdołała zachować piękne obrazy: będąc dzieckiem i męzożyzną jednocześnie jechałem z Wunstorf do Rehburga znów odbywając dawną drogę do szkoły, tym samym pociągami, którym zawsze jeździliśmy. Wysiadłem w Winzlar i szedłem dalej piechotą wzdłuż torów. Była noc i w sąsiedztwie ojcowskiego domu dostrzegłem wyłaniające się z mroku słupy ogrodzenia. Ale był także dzień, gdyż na lewo ode mnie rozciągały się rozświetlone pola. Na skraju jednego z pól pokrytego miodym zbożem zobaczyłem oczekującą matkę w pełnym rozkwicie jej młodości. Usiadłem obok niej i gdy ogarnęło mnie zmęczenie chwyciła pole jak zieloną kołdrę i naciągnęła je na nas.

Ten sen dał mi uczucie szczęścia i długo jeszcze czułem jego ciepło stojąc na lodowatym peronie i kierując przeładunkiem.

Marsz do Sars-Poteries i tam zakwaterowanie. Ja u dwóch starych kobiet z których jedna, osiemdziesięcioletnia, przeżyła już trzy wojny. Ioh Kolacja, do której dokończyć mogłem trochę kiełbasy, była bardziej niż skromna i składała się z trzech dużych ziemniaków udu-  
 szonych w czymś w rodzaju dzwonu z gliny umieszczonego w palenisku. Ten mały przyrząd nazywa się "étouffoir" zapewne dlatego, że potra-  
 wy są w nim gotowane bez dostępu powietrza.

Sars-Poteries, 20 lutego 1941

Przechadzka w okolicach dworca, gdzie w jednej z wytwórni cerami-  
 ki dowiedziałem się skąd pochodzi glina, która nadała znaczącą naz-  
 wę miejscowości. Mieco powyżej linii kolejowej doszedłem do dołów  
 wyłobionych, jak zauważyłem, w piasku brunatnym i w bardzo pięknym  
 piasku białym. Nie odnalazłem jednak kopaliny, którą spodziewałem  
 się znaleźć. Stary, porzucony wykop miał na samym dnie wgłębienie  
 wypełnione wodą, a czasami musiał być oszkowicie nią pokryty, gdyż  
 zauważyłem w jego głębi wierzby porośnięte do wysokości człowieka  
 cienkimi włoskami korzonków. Wyrastały jak mech z pnia i gałęzi da-  
 jąc piękny przykład tego, jak każda część rośliny jeszcze zdolna jest  
 wytworzyć część uzupełniającą. Niepodzielona siła żywotna zamieszku-  
 je w nich jeszcze od stóp do głowy. My zaś, ludzie, zatraciliśmy  
 tę moc i w naszych uprawach tam, gdzie rozwijają się liście i kwia-  
 ty, nie zobaczy się nigdy korzeni. Lecz pod wpływem coraz większego  
 zagrożenia wydobywamy z siebie w poświęceniu inne i bardziej duch-  
 owe organy, korzenie wyciągnięte ku niezmiennemu za cenę, to prawda,  
 życia samego. To początek nowego rozkwitu dla nas wszystkich.

Gdy wracałem, zaczął padać silny grad pozostawiając ślady na ob-  
 rzeżach drogi. Lecz w ogrodach dostrzegłem już kwitnące leszozyny  
 i krzewy wawrzynka. Którego kwiaty podobne do podwójnego bzu jaśnia-  
 ły na nagich gałęziach. Widziałem także, w miejscach zacisznych,

kępy przebieśnięgów, które wydały mi się przedwczesne, szczególnie po tak surowej zimie. Nazywane są tutaj "kwiatami św. Józefa". którego święto przypada na 19 marca.

XXXX

Sars-Poterles, 22 lutego 1941

W ciągu godzin rannych rozmyślałem i marzyłem o egzotycznych książkach. Na przykład o "Tajemnicach Morza Czerwonego", której autorem jest Henry de Montfried, książce wibrującej i mieniącej się koralami, macioą perłową, rozkosznymi powiewami morza. Rozmyślałem o "Jardin des Supplices" Mirbeau. Ten ogród, z alejkami wysypanymi czerwonym, ceglanym pyłem, obfituje w zielen i wielkie kępy lśniących piwonii. Jego bujność pochodzi od niezliczonych zwłok kulisów, którzy stworzyli go za cenę śmiertelnych mąk i zapomniani rozkładali się w tej ziemi. Zaskugą książki jest ukazanie piękna i okrucieństwa świata - tych dwóch zjawisk, które przez swoje układy i powiązania przypominają morskie potwory ukrywające pod zadziwiającym przepychem kolorów straszliwie wystrzężoną broń. W tym głębokim zespoleniu piękła i Raju, w którym oko nie jest już zdolne rozróżnić fragmentów dobrych i złych podobnie jakby nie umiało rozszyfrować mieniących się splotów dziewiczej puszczy - nasza ziemia otwiera przed nami spektakl wspaniały.

Następnie rozmyślałem o Wagnerze, który objawił mi się w nowym świetle, bogatym w aktualne znaczenie. Zdaje mi się, że zrozumiał pomyłkę Beaudelaire'a, który posiadał jednak prawdziwy związek ze sprawami wiecznymi i dawnymi. Refleksje o potężnym zmyśle kabotyństwa, który nadaje sztucznego oddechu minionym czasom i umarłym kulturom i wprawia je w ruch jak przywołane trupy. Rzeczy pojawiają się w takich barwach, że najbardziej przenikliwe oko nie potrafi odróżnić prawdy od złudzenia - i mim wchodzi w rzeczywistość, kreuje się na postać historyczną, odnosi triumf i zdobywa laur, który zieleni się jak prawdziwy. Po cóż mu zaprzeczać, debatować z nim? Przychodzi, bo nadszedł jego czas. W tym tylko leży jego wina, której powód przekracza jednak sferę jednostki. Sztuka jako cieplarniana roślinina minionych czasów: chodzi się tam jak po oranżerii albo jak po salonach, w których zielenią się palmy. Trudno to ganić: przerażenie upadkiem jest tak przygniatające, tak straszliwe, że ma się pełne zrozumienie dla chęci uratowania choćby tylko cienia. Po przeciwnej stronie Nietzsche, który potrafi żyć jedynie w lodowatych burzach. Oto dwa modele, które nasza młodość przeżywa, jak Herakles, na rozstaju dróg.

Przypadek Nietzsche - Wagner przypomina te barometry z których zależności od pogody wychodzą różne figurki. Jedna jest na zewnątrz i zapowiada pogodę z proroczą wiernością, ale z pogardą dla chwili bieżącej. Druga odpowiada panującej aurze, choć powiewy zapowiadające jej schyłek są już odczuwalne - i dlatego ukrywa się w środku, z dala od świata. A jednak synoptyk umieścić je na jednej i tej samej deszczułowce.

XXXX

Paryż, 6 kwietnia 1941

Sobota i niedziela w Paryżu. Wieczorem, w towarzystwie lejtnanta pułkownika Andois w "Rôtisserie de la Reine Pédauque", przy dworcu St Lazare, później w "Tabarin". Tam, rewia z nagimi kobietami przed

widownią złożoną z oficerów i funkcjonariuszy armii okupacyjnej, i w ogniu butelek win musujących. Ciało dobrze zbudowane, z wyjątkiem stóp zniekształconych obuwem. Ale czy i tak stopa nie jest jedynie zdegenerowaną dłoń? Przedstawienia tego rodzaju są zawsze podporządkowane mechanizmowi pożądania - podnieta niezawodna, choć tylko jedna i wciąż ta sama.

Sprawa "koguta galijskiego" także jest łatwo dostrzegalna. Les pou-

les. Później w "Monte-Cristo", małym lokaliku, gdzie siedzi się na poduszkach. Srebrne kielichy, tace z owocami i butelki połyskują w półmroku sali jak w prawosławnej kaplicy. Troska o dotrzymywanie nam towarzystwa spadała na młode dziewczyny, prawie wszystkie córki rosyjskich emigrantów, leż urodzone we Franoji, które paplały w wielu językach. Siedziałem przy melancholijnej, dwudziestoletniej panience, z którą prowadziłem, w oparach szampa, rozmowy o Puszkynie, Aksakowie i Andrejewie, którego syna znała.

Dziś niedziela, deszcz nie ustaje. Dwukrotnie byłem w Madeleine o stopniach zieleniejących liśćmi ostrokrzewu; w południe i wieczorem u Prunier. Miasto jest jak zapuszczony ogród od dawna znajomy i rozpoznaje się w nim ścieżki i drogi. Zdumiewający jest ten stan zakonserwowania prawie hellenistyczny, w którym rolę odgrywa pewna zrzeczność wysokiej administracji. Na tym tle białe tablice eggnalizacyjne, którymi armia usiała miasto - jak rozdarcia dawnej, organicznej całości.

XXXX

Vincennes, 1 maja 1941

Sacré-Coeur. Kawaler de la Barre, którego uśmiercono za młodu w straszliwy sposób za to, że nie skłonił się procesji i którego historię przeczytałem ostatnio u Voltaire'a. Jego posąg stoi tu pod skłupem męki, ołtarz masonerii wniesiony w poświęconym sąsiedztwie kościoła. Wybór miejsca przydaje monumentowi pikantnej dyalektyki, na której cierpi czyste zainteresowanie losem tego nieszcześliwca. Pozostawia się go tutaj, ze wskazującym palcem zwróconym ku niebu.

Później na place des Ternes. Bukietik konwalii, który kupiłem na ośm 1 maja, miał też pewien związek z moim spotkaniem z Renee, młodziutką sprzedawczynią w jednym z wielkich domów handlowych. Paryż ofiarowuje takie spotkania nawet wtedy, kiedy się ich prawie nie szuka; i zauważamy wtedy że zbudowany został na ołtarzu Wenery. To sprawa wody i powietrza. Czuję to teraz tym wyraźniej, że pierwszych osiemnaście miesięcy wojny spędziłem w prawdziwym zamknięciu: ko-szary, wiejskie kwatery, bunkry. W okresie dłużącej się ascezy, gdy poskramiać musimy nawet swoje myśli poznajemy przedsmak mądrości podeszłego wieku i jego uspokojenia.

W czasie kroniki filmowej światło na sali zapalone, zapewne by zapobiec manifestacjom. Potem pokazano nasze ofensywy w Afryce, Serbii i Grecji. Sam tylko pokaz środków destrukcji wywoływał okrzyki przeżenienia. Ich automatyzm, posuwanie się stalowych pancerzy czołgów, sposób, w jaki odlatują błyszczące taśmy nabojęw w trakcie strzelania, te wszystkie pierścienie, zawiąsy, otwory strzelnicze, pancerne przeguby, arsenał żywych form, które wyobrażał już sobie Hieronim Bosch, żółwi, krokodyli i insektów, które wyobrażał już sobie Hieronim Bosch.

Do przemyslenia: drogi, na których propaganda łączy się z terrorem. Zwłaszcza na początku wiele rzeczy się objawiło i o tym się właśnie zapomina. Był to moment, gdy przemco zbliżała się ohowajęc pazury, podstępnie i przemysłnie.

Rozstaliśmy się przed Operą, bez wątplenia by nigdy się już nie zobaczyć.

Vincennes. 11 maja 1941

Jechałem jak zwykle, na place des Ternes. Na placu Bastylli zachciało mi się wyjść z samochodu. Znalazłem się tam - a było to święto Joanny d'Arc - sam jeden w mundurze, w wielotysięcznym tłumie. Odczuwałem jednak rodzaj zadowolenia przechadzając się tak w zadumie, jak ktoś, kto krążyłby w zamysleniu po składowym prochu trzymającym w ręku zapaloną świecę. Wieczorem dowiedziałem się, że na placu Zgody były zamieszki.

XXXXX

Paryż, 29 maja 1941

Do wszystkich przeciwności losu, które mnie osaczają dołączyło się jeszcze i to: rozkazano mi nadzorować egzekucję żołnierza skazanego na śmierć za dezercję. Początkowo chciałem zgłosić, że jestem chory, ale wydało mi się to zbyt łatwym wyjściem z sytuacji. Powiedziałem sobie: może byłoby lepiej, gdybyś to był ty, a nie ktokolwiek inny. Z pewnością mógłbym uczynić tę sprawę w jakimś stopniu bardziej ludzką, niż to było przewidziane.

Muszę także przyznać, że w końcu górę wzięła swego rodzaju wyższa oiekawość. Widziałem już wiele umierających istot, ale żadna nie umierała w momencie przewidzianym z góry. Jak wyglądała ta sytuacja, która w dzisiejszych czasach zagraża każdemu z nas i rzuca cię na całą naszą egzystencję? Jak można się wobec niej zachować?

Wczoraj przejrzałem więc akta procesu, który zakończył się wyrokiem skazującym. Chodzi o podoficera, który opuścił swą jednostkę dziewięć miesięcy temu i ukrył się w stolicy w mieszkaniu pewnej Francuski. Poruszał się w cywilnym ubraniu albo w mundurze oficera marynarki i zajmował się nielegalnym handlem. Wydaje się, że nabrał wiele pewnością siebie i że nie tylko wzbudzał zazdrość swej kochanki, lecz także ją bił. Zemściła się donosząc na niego policji, która przekazała go władzom niemieckim.

Następnie pojechałem z sędzią na wytypowane miejsce do lasku koło Robinson. Na polanie ujrzałem dąb z pnem poszarpanym egzekucjami. Widać dwie serie śladów kul: na górze to, które mierzyły w głowę, niżej te, które mierzyły w serce. We wnętrzościach drzewa, między rozdartymi włóknami kory siedziało kilka czarnych much. To one skunkretyzowały odozucio towarzyszące mi pierwszej chwili, gdy się tu znalazłem: jakby czystym nie było miejsce egzekucji, coś w nim przypomina wysypisko śmieci.

Do tego właśnie lasku pojechaliśmy dzisiaj. Znalazłem się w jednym aucie z majorem - lekarzem i z porucznikiem, dowódcą plutonu. Podczas jazdy rozmowy ich naznaczone były pewną rezygnacją. Pomyślałem: "jak między ludźmi w więzieniu".

Na polanie zastajemy już pluton egzekucyjny. Tworzy pod dębem rodzaj korytarza. Świeci słońce, choć przed chwilą padało: kropie wody migocą na zielonej trawie. Czekamy jeszcze chwilę; tuż przed piętą, wąską, leśną drogą nadjeżdża samochód. Widzimy jak skazaniec wysiada z dwoma strażnikami więziennymi i pastorem. Nadjeżdża z kolei ciężarówka; wiezie grabarzy i trumnę, jak nakazuje regulamin, "normalnej wielkości", nabytą "po umiarkowanej cenie".

Skazaniec przechodzi przez ten uzbrojony korytarz; czuje przypływ ciężącego niepokoju, jakbym nie mógł nagle złapać tchu. Ustawiają go twarzą do sędziego wojskowego, który stoi obok mnie, widzę że ręce ma skute z tyżu kajdankami. Ma na sobie szare spodnie z dobrej tkaniny, koszulę z szarego jedwabiu i rozpiętą, mundurową bluzę, którą narzucono mu na ramiona. Stoi wyprostowany. Jest to dobrze zbudowany mężczyzna z twarzą o tych przyjemnych rysach, które podobają się kobietom.

Lektura sentencji wyroku. Skazany słucha z najwyższą uwagą, ale mam wrażenie, że nie pojmuje tekstu. Oczy szeroko otwarte, nieruchome, spragnione, ogromne, jakby całe ciało na nich się oparło; usta o pełnych wargach poruszają się, jakby sylabizował. Jego spojrzenie

pada na mnie i zatrzymuje się na chwilę na mojej twarzy w przenikającym, napiętym pytaniu. Myślę, że emocje dodają mu czegoś żywiłowego, bujnego, jakby dziecinnego.

Małenka muszka tańczy koło jego lewego policzka i siada kilkakrotnie koło ucha: on rusza ramieniem i wstrząsa głową. Odczytanie wyroku trwa niecałą minutę, ale wydaje mi się ona niezwykle długa, jakby ozas stanął. Później dwóch strażników prowadzi go do dębu, towarzyszy im pastor. W tym momencie przygniatająca duszność ma w sobie coś odrętwiającego, to jakby napór wielkich ciężarów. Przypominam sobie, że powinienem go zapytać, czy chce, by mu zawiazano oczy. Kapłan odpowiada "tak" zamiast niego, a strażnicy przywiązują go do pnia dwoma białymi sznurami. Pastor zadaje mu półgłosem kilka pytań, słyszę jak odpowiada "tak", później całuje podany mu srebrny krzyż, podczas gdy lekarz przypina mu na kosczi na wysokości serca kawałek czerwonego kartonu wielkości karty do gry.

Tymczasem na znak porucznika żołnierze plutonu uformowali się w jeden szereg i stoją za pastorem, który osłania jeszcze skazaniego. Później odchodzi, dotknąwszy go jeszcze raz dłonią, opadającym gestem. Słyszę rozkazy i w tym momencie odzyskuję pełną świadomość. Chciałbym odwrócić wzrok, ale nakazuję sobie patrzeć i chwytam moment, gdy wraz z salwą pięć małych, czarnych dziurek pojawia się na kartoniku, jakby spadły krople rosy. Rozstrzelany stoi jeszcze pod drzewem, jego rysy wyrażają bezbrzeżne zdziwienie. Widzę, jak jego usta otwierają się i zamykają jakby chciały zformułować samogłoski i mówić jeszcze, z ogromnym wysiłkiem. Jest w tym coś peszącego i ozas wydłuża się znowu. Wydaje się też nagle, że skazaniec staje się teraz bardzo niebezpieczny. W końcu jego kolana uginają się. Żołnierze odwiązują sznury i dopiero wtedy bladeś śmierci rozlewa się na jego twarzy, w jednej chwili, jakby ktoś wylał nań kubeł wapna. Lekarz podchodzi szybko i oznajmia: "Ten człowiek nie żyje". Jeden z dwóch strażników zdejmuje kajdanki i chusteczką ściera ślady krwi z blyszczącego metalu. Wkładają trupa do trumny, wydaje mi się, że mała muszka sprzed chwili tańczy nad nim w promieniu słońca.

Powrót, w nowym przypływie jeszcze gwałtowniejszej depresji. Major - lekarz tłumaczy mi, że gesty umierającego były tylko odrobinami pozbawionymi sensu: nie widział tego, co objawiło mi się jasno i straszliwie.

Vincennes, 30 maja 1941

W pokudnie u Ritz'a z pułkownikiem Speidelem, Grüningerem i księciem Podewils. Grüniger, który należy do grona mych czytelników i mógłbym nawet powiedzieć, że do grona mych najzdolniejszych uczniów, twierdzi, że życie w Paryżu służy mi lepiej niż moje zwyczajowe zajęcia. Jest w istocie całkiem możliwe, że to miasto ma w sobie szczególne dla mnie zalety i że stanowi także podniecie do pracy i skutecznej działalności. Jest ono ciągle - i jeszcze bardziej zasadniczo niż kiedyś - stolicą, symbolem i cytadelą wielkiego stylu życia przekazywanego przez wieki, a także tych idei, które są wspólne wszelkiej inteligencji i których dzisiaj tak narodom brakuje. Może powinienem wykorzystać sposobność zadowolenia się tutaj. Możliwość ta stworzyła się przede mną bez mojego udziału.

Wieczorem odwiedzili mnie dwie siostry, które poznałem w ozasie zakwaterowania w Noisy. Gawędziliśmy. Starsza rozchodzi się z mężem, który roztrwonil jej posag. Mówi o uchybieniach tego człowieka i działaniach, jakie przeciw niemu podejmuję, z latyńską pewnością siebie, używając zwrotów godnych szozwanego notariusza. Czuje się, że nie istnieje dla niej żaden problem nie do rozwiązania. Jest podobno zaprzysiężonym wrogiem jeśli nie mężczyzn w ogóle, to małżeństwa, i chciałaby na swój sposób wprowadzić w życie młodszą siostrę, która

przypomina Amazonkę. Jest w tym wszystkim zabawny kontrast między godnością pedagoga i epikureizmem jego nauk.

XXXX

Paryż, 8 października 1941

Przyczyną dłuższej przerwy w tych notatkach było moje przeniesienie do Paryża. Ale może jeszcze bardziej wpłynęły na nią wydarzenia w Rosji, które się wówczas zaczęły i nie tylko mnie, jak sądzę, wpłynęły w rodzaj duchowego paraliżu. Wydaje się, że ta wojna spowodowała nas coraz niżej, według zasad tajemniczej dramaturgii. Można tu jedynie zawrzeć przeczuć, gdyż żywym objawia się tylko anarchoiczny charakter wydarzeń. Zawierucha jest zbyt silna i zbyt bliska, by gdziekolwiek, nawet na tej starczytnej wyspie, można było znaleźć choć jeden punkt wolny od zagrożenia. Tę jak fale przyboju, które docierają na laguny.

W południe, ze Speidelem, u ambasadora de Brinon na rogu ulicy Rude i avenue Foch. Mały pałac, w którym zostaliśmy przyjęci, należy do jego żony, która jest Żydówką, co nie powstrzymało jej przy stole od żartów na temat "Żydów". Poznałem tam Sachę Guitry, który wydał mi się sympatyczny, choć aktor góruje w nim silnie nad poetą. Ma wybujałą osobowość, taką, jaką wyobrażam sobie u Dumasa ojca. Na jego małym palcu leśni ogromny, złoty sygnet z wygrawerowanym monogramem. Rozmawiałem z nim o Mirbeau, który, jak się okazuje, zmarł w jego ramionach szepcząc mu do ucha z ostatnim technieniem: "Ne collaborez jamais", co włączyłem do mej kolekcji ostatnich słów. Mirbeau miał na myśli współpracę z kimś przy pisaniu sztuk teatralnych - a słowo to za jego czasów nie miało tego nadpsutego znaczenia jakie ma dzisiaj. Przy stole siedziałem obok aktorki Arletty, którą można właściwie oglądać w filmie "Madame Sans Gêne". Dla rozśmieszenia jej wystarcza słowo "cocu" /rogacz/, a więc była tu nieustannie wesoła. Wazonie gładkie, sztywne orchidee z wargami podzielonymi na drżące anteny. Ioh kolor: olśniewająca biel porcelany, emaliowana biel, bez wątplenia po to, by w dziewiczej puszcy dostrzegły ją oczy owadów. Bezwstyd i niewinność zdumiewając łączą się w tych kwiatach.

Kieliszek Pouilly, burgund, szampań. Z okazji tego śniadania dwudziestu poliojantów objęło posterunki w okolicy.

Paryż, 11 października 1941

Po południu w "Monte Carlo", w towarzystwie Nebela, z którym rozmawialiśmy kwestię kasy pancерnej. Wrócił z przepustki i opowiadał mi, że w Niemczech krąży w ukryciu powieść Tomasza Manna "Jeden dzień z życia starego Goethe'go".

Później u ambasadora Schleiera na avenue Suchet. Rozmowa z Drieu La Rochelle, redaktorem naczelnym Nouvelle Revue Française, w szczególności o Malraux, które losy śledzę od czasu, gdy przed laty wpadła mi w ręce "Dola człowieka". Uważam go za jednego z rzadkich obserwatorów, który ma oczy otwarte na panoramę wojen domowych XX wieku.

Wieczorem, u Speidla, który telefonował do zastępcy szefa sztabu generalnego. Pada już śnieg w środkowej części frontu wschodniego.

Paryż, 13 listopada 1941

Różnice między krzywą morale i krzywą zdrowia: zdarza się często, że jesteśmy przynębieni podczas gdy nasze ciało ma się dobrze; często bywa odwrotnie. Wielkie przypływy następują wtedy, gdy zestrącają się wszystkie nasze władze.

Tym lepiej, gdy na taki właśnie dzień wypada ważne dla nas wydarzenie, znaczące spotkanie.

Wieczorem w "George V". Przyniosłem dla pułkownika Speidla "Mak-symy" René Quintona. Gdy poprosił mnie o dedykację wybrałem zdanie następujące: "Nagroda dla podwładnych jest szacunek jaki żywią dla

przywódców". Pod jego egidą utworzyliśmy tutaj, wewnątrz machiny wojskowej, oś w rodzaju promieniującej komórki, duchowego rycerza; mamy swoje spotkania w samym brzuchu Lewiatana i staramy się, co więcej, poświęcić uwagę i serce tym, którzy są słabi i pozbawieni opieki.

Rozmowa, zwłaszcza z Grüningerem, o wojskowym posłuszeństwie i jego związku z monarchią absolutną lub nawet konstytucyjną. Ta onota działa później na podobieństwo instynktu, który szkodliwie zaczyna tym, którzy się nim kierują, gdyż staje się on narzędziem sił pozabawionych skrupułów. Wchodzi wtedy przede wszystkim w konflikt z honorem, który jest innym filarem rycerskiego ducha. Honor, jako onota bardziej delikatna, pierwszy ulega niszczeniu; wówczas pozostaje tylko rodzaj automatu, służa bez prawdziwego pana, zwykły sutener.

W epokach takich jak nasza najlepsze charaktery doznają klęski, najsubtelniejsze inteligencje poddają się polityce. Jeśli los tak zrzędzi, pojawi się generał ze starej, patryjuszowskiej rodziny, który śmiać się będzie ze swych domniemyanych władców i odeśle ich na właściwe miejsce, do pourriture.

XXXX

Paryż, 6 stycznia 1942

Stawrogin. Jego wzgarda dla siły; nie nęci go żadna władza w tym skorumpowanym świecie. Na drugim biegunie Piotr Stefanowicz pochodzący z nizin, który dobrze wie, że tylko w takich okolicznościach władza staje się dla niego dostępna. Tak więc człowiek o podłym sercu raduje się widząc poniżenie wspaniałej kobiety, której pożąda, gdyż to jedyny dla niego sposób, by znalazła się w jego zasięgu.

To samo pojawia się, post festum, w reżimie politycznym. Zauważa się pod rządami kanalii, że w czynach haniebnych posuwa się dużo dalej poza swe potrzeby, gwałcąc zasady wszelkiej polityki. Nikotyzm celebrowana jest jak masza, gdyż kryje się w niej tajemnica haniebnej władzy.

XXXX

Paryż, 12 lutego 1942

W południs, spacer po avenue des Ternes. Po wszystkich tych ciężkich tygodniach powietrze zaczyna ożywiać się pierwszym blaskiem wiosny, choć poczerwiałały, udeptany śnieg pokrywa jeszcze ulice. Byłem nerwowy, niespokojny, w zmiennym nastroju, jak to często bywa z nadjeściem wiosny.

O katastrofie w życiu człowieka: to ciężkie koło, które nas miażdży, strzał mordercy lub szaleńca, który nas dosięga. Gdy latwopalna substancja gromadzi się w nas dostatecznie długo, podpala się nagle lont z zewnątrz. Eksplozja wychodzi z naszego wnętrza.

Myszę o moich licznych ranach w czasie pierwszej wojny. Miały one związek z moim hardym i burzliwym duchem, który dzięki nim znajdował sobie ujście, zbyt potężny dla mego ciała. I te gwałtowne dysputy, utarczki w grze albo w miłości pustoszące całą istotę i prowadzące do samobójstwa. Jakby samo życie rzucało się na lutą pistoletu.

XXXX

Paryż, 21 maja 1942

W poczucie, którą znalazłem po powrocie – list od Grüningera z nowymi capriccios. Czytając rozmyślałem o jego umyśle i inteligencji w dziedzinie czystego i geometrycznego rozwijania siły. Być może takie typy ludzkie są jeszcze nieznane w innych narodach, choć Dostojewski rozporządzał już pierwszą o nich wiedzą. Zapewne. Bolszewizm, mierzony miarą najczelniejszych postaci z jego powieści, sprowadza się do czegoś dość ubożego.

Wydaje się niewątpliwe, że tylko takie charaktery, które wiedzą, na jakiej zasadzie siły opiera się uniwersalny gmach i które przy-  
chodzi "z wysoka", potrafią stawić czoła temu straszliwemu buntowi  
motłochu, który pustosz świat. Przydzielone są jak węże do mord  
szczurów chcących wszystko pożreć. Obecne są tam, gdzie inni się wy-  
cofują. Spokojnie i z szatańską trzeźwością przychodzą na te przera-  
żające festyny, poprzez które lemurzy pragną ślad grozę. Są, jak Syl-  
la, ulubieńcami Muz. Mają właśnie to, co Piotr Stefanowicz przeču-  
wał w Stawroginie.

W ukrytej walce o władzę, która się tu toczy, to właśnie Grüniger  
zapobiegł, a przynajmniej opóźnił o rok, próby knieboła osadzenia  
się tutaj ze swymi organami. Takie natury przegrywają - jak przegrał  
Stawrogin - w momencie, gdy rozkład ogarnia cienką warstwę przywó-  
dów, niezbędną do krycia podobnych operacji, w tym wypadku korpus ge-  
nerałów.

Paryż, 22 maja 1942

Po południu w wydawnictwie Plon przy ulicy Garanciera w towarzy-  
stwie Poupet'a, którego znalazłem w złym stanie. Zacytował mi najpięk-  
niejszą dedykację, jaką znalazł w książce: "Wiktorem Hugo - Charles  
Baudelaire". I rzeczywiście, gdyż żaden pomysł nie dorówna jakości  
samej substancji. Zdobyć nazwisko, to w pewnym sensie nadać mu sub-  
stancję, dodać ciężaru każdej sylabie.

Dotyczy to także języka w ogólności. Byle kto może powiedzieć "wię-  
cej światła", ale dopiero u Goethe'go objawia się bogactwo znaczeń  
zawartych w tych kilku sylabach. Poeta wydobywa z języka bogactwo je-  
go właściwości, podobnie jak kapłan z kielicha wina - i wszyscy uczes-  
tniczają w tym akcie.

Wieczorem, w "Rafaelu" pijąc mocny grog - lektura "Jardin et Ron-  
tes". Tekst atrakcyjnie wyrażistości w tłumaczeniu Betz'a, ale czyta  
się z łatwością.

XXXX

Paryż, 30 maja 1942

Miedzy drugą a czwartą nad ranem Anglicy przelecieli nad miastem  
rzucając bomby w zakole Sekwany. Wyrwany ze snu o wyspach, ogrodach  
i zwierzętach, trwałem w półdrzemce, wstrząsany od czasu do czasu,  
gdy któryś z samolotów zbliżał się zrzucając swe bomby. Ale nawet w  
uśpieniu śledziłem co się działo i obserwowałem nad niebezpieczeństwem.  
Tak jakbym panował nad nim we śnie.

Suchy trzask odłamków w opustoszałych ulicach - jak rozprysk mete-  
orytów w księżycowym pejzażu.

Po południu w Bagatelle, gdzie podziwiałem zwłaszcza plantację róż-  
nych odmian powojników, których niebieskie i szare gwiazdy zdobiły  
jednostajną ścianę. Róże także już kwitną. Zwróciłem szczególną uwagę  
na "Mevrouw van Rossem". Pąk jeszcze zamknięty, u dołu żółto - różowy,  
koloru herbaty, ku górze wychodzą żyłki koloru brzoskwini pokrytej  
rosą. Pąk przypominał delikatną pierś, jakby wypełnioną purpurowym  
winem. Zapach kwiatu był silny i słodki.

Paryż, 1 czerwca 1942

Po południu spacer aż do placu Ternes i zegara nad apteką. Później  
w "Majesticu". Krązę dziś wśród tych wszystkich oficerów jak niegdyś  
wśród zoologów w akwarium w Neapolu. Dostrzegamy dwa najzupełniej róż-  
ne aspekty tej samej sprawy.

Wieczorem u Valentiner'a: spotkałem tam po raz pierwszy Henri  
Thomas'a.

XXXX

Paryż, 7 czerwca 1942

W południe w Maxim's, dokąd zaprosili mnie Morand'owie. Rozmawialiśmy, między innymi, o powieściach amerykańskich i angielskich, zwłaszcza o Moby Dick'u i Cyklonie na Jamajce, książce, którą czytałem wiele lat temu w Steglitz, w stanie przykrego napięcia podobnego do tego, jakie odczuwa człowiek widząc, że daje się dzieciom brzytwy zamiast zabawek. Później o Sinobrodym i o Landru, który na paryskim przedmieściu zgładził siedemnaście kobiet. W końcu pracownik kolei zauważył, że kupował zawsze tylko jeden bilet powrotny. Pani Morand opowiadała, że mieszkała niedaleko niego. Po procesie pewien restaurator zakupił dom zbrodni i nazwał swój lokal "Pod domowym świersz-czem".

Na ulicy Royale spotkałem, po raz pierwszy w życiu, żółtą gwiazdę noszoną przez trzy dziewczyny, które przeszły obok mnie trzymając się pod rękę. Te oznaki zostały rozdane wczoraj; otrzymujący je musieli oddać w zamian jeden kupon z ich kartki na tekstylia. Po południu widziałem więcej żółtych gwiazd. Myślę, że ta data znaczy głęboko także dzieje prywatne. Podobny widok nie może nie wywołać reakcji - i natychmiast poczułem się zażenowany nosząc mundur.

xxxx

Paryż, 14 czerwca 1942

Po południu w Bagatelle. Charmille opowiedziała mi, że w tych dniach zatrzymano studentów, którzy ozdobili żółte gwiazdy różnymi napisami, jak np. "idealista" lub innymi w podobnym stylu, by obno-sić je później demonstracyjnie po Champs-Élysées.

Są to te istnienia, które nie wiedzą jeszcze, że czasy dyskusji minęły. Myślę też, że przeciwnik ma poczucie humoru. Przypominają dzieła, które potrzaskają małymi proporcjami bieżydy do kapieli w wodzie, w której pływają rekiny. Stają się jeszcze łatwiejsi do rozpoznania.

Paryż, 18 czerwca 1942

Lektura: Martyrologia Kościoła w Japonii, ojca Profillet'a, Paryż 1895. Znaleźć tam można odpowiedź, która stawia ofiarę ponad tym, czym się jej grozi;

W grudniu 1625 roku Monika Neisen stanęła przed sądem z mężem i dziećmi, dwiema małymi dziewczynkami, za udzielenie schronienia ojcu jezuitcie Janowi - Baptystcie Zola. Gdy sędziowie grozili jej rozebraniem do naga, sama zdjęła pasek od sukni wykrzykując: "Żadna zniewaga nie zmusi mnie do wyparcia się Chrystusa, choćbym miała zdjąć nie tylko suknię, lecz skórę własną".

Po południu u księżnej Gargouët. Dyskusja o wyniku tej wojny. Ona stawia na Niemców.

Później o społeczeństwie angielskim i o Churchillu, którego spotkała kilkakrotnie. Twierdzi, że whisky go konserwuje jak wódka nie-które gatunki śliwek.

xxxx

Paryż, 1 lipca 1942

Patrząc na lemury i ich ponure święta pragnęłoby się podnieść kotwicę i popłynąć do tych archipelagów, do tych światów gwiazd stałych, których duchowy obszar otwiera się przed wybranymi, poza przekłamami i rafami śmierci. Czujemy, że tam jest nasza ojczyzna i że tutaj jesteśmy na wygnaniu.

xxxx

Paryż, 22 lipca 1942

Przedpołudnie u Picassa. Mieszka w obszernym budynku, w którym pewne kondygnacje służą dziś jedynie za przechowalnie i składy. Ten dom przy ulicy Grands-Augustins pojawia się w powieściach Balzac'a; tutaj przywiedziono Ravallac'a po zamachu. W jednym narożu wąskie schody o stopniach z kamienia i starego dębu idące spiralą do góry. Na wąskich drzwiach przypięta kartka papieru ze słowem "tutaj" napisanym niebieskim ołówkiem. Gdy był szadzonik drzwi zostały mi otwarte przez niskiego mężczyznę w zwykłej bluzie roboczej: Picassa we własnej osobie. Widziałem go niegdyś przez parę chwili i ponownie miałem to samo wrażenie, że stoję wobec czarodzieja, wrażenie które, za pierwszym widzeniem, podkreślała jeszcze mała, szpiczasta czapeczka koloru zielonego.

Poza ciasnym mieszkankiem i składami domostwo obejmowało dwa duże strychy: podobno używał tego, położonego niżej dla swych prac rzeźbiarskich, wyższego do malowania. Podłogi ułożone z małych cegiełek na kształt plastrów miodu, żółte ściany przecięte krzyżującymi się belkami z ciemnego dębu. Także pod sufitem biegło ozarne, dębowe belkowanie.

Otoczenie wydało mi się sprzyjające pracy, posiadało płodność starych strychów, na których zatrzymał się czas.

Najpierw oglądaliśmy stare papiery, później weszliśmy na wyższe piętro. Z obrazów, które tam były podobały mi się dwa proste portrety kobiet, a zwłaszcza zakątek nad rzeką, który zdawał się rozkwitać w miarę oglądania rosnącą siłą tonów czerwonych i żółtych. Oglądając, rozmawialiśmy o dziełach malowanych i pisanych z wyobraźni. Picasso zapytał mnie jaki realny pejzaż kryje się za "Marmurowymi wzgórzami".

Inne obrazy, jak na przykład seria asymetrycznych głów, zrobiły na mnie wrażenie potworności. Jednak tak niezwykłemu talentowi, widząc jak oddaje się tym tematom w ciągu lat i dziesiętności lat, trzeba przyznać wartość obiektywną nawet wtedy, gdy umyka ona naszemu rozumieniu. W istocie chodzi tu o coś, czego jeszcze nikt nie widział, co jeszcze się nie narodziło, a także o doświadczenia typu alchemicznego. Termin "retorta" wielokrotnie pojawił się w naszej rozmowie. Nigdy jeszcze nie poczułem równie silnie i niepokojąco, że Homunculus jest czymś więcej, niż płochym zamysłem. Wizerunek ołowika może być magicznie przewidziany i niewiele domyśla się straszliwej wagi deozycji, która ciąży na artyście.

Wielokrotnie próbowałem wciągnąć go w rozmowę na ten teren, ale wymijał temat, może świadomie.

- Istnieją chemicy, którzy całe życie spędzają na poszukiwaniu elementów ukrytych w kawałku cukru. Ja ze swej strony chciałbym wiedzieć, co to jest kolor.  
Na temat oddziaływania dzieł sztuki:

- Moje obrazy wywołałyby ten sam efekt nawet wówczas, gdybym po ukończeniu zamykał je w zapieczętowanej skrytce i nikomu nie pokazywał. Chodzi tu o objawienie się w trybie natychmiastowym.

Na koniec o wojnie:

- My dwaj, tak jak tu siedzimy, wynegocjowalibyśmy pokój jeszcze tego popołudnia. Wieczorem ludzie mogliby już świętować.

Paryż, 23 lipca 1942

Zacząłem księgę Estery, w której starożytny i przepyszny świat Herodota zachowuje jeszcze cały swój blask. I tak od pierwszego rozdziału ta uorta trwająca miesiącami w Suzie, azjatyckim pałacu Ahasverusa, władcy stu dwudziestu siedmiu królestw, od Indii do Etiopii. Ktokolwiek staje przed nim bez rozkazu - musi umrzeć, chyba że król skinie ku niemu swym złotym berłem, jak ku Esterze. Z tego bajecznego i strasznego imperium jedynie Żydzi przetrwali do naszych czasów - starożytne zaklęcie, które stać się nieubiegane. Rozpoznałem je czasem bardzo wyraźnie - na przykład w wyglądzie polskiego Żyda,

którego zobaczyłem na dworcu Śląskim w Berlinie. Pomyślałem: to tak właśnie stało się niegdyś pod bramą Ishtar w Babilonie.

Coraz liczniejsze w mej poczcie listy, w których ci, którzy przeżyli w danej rodzinie mówią mi o czytelnikach poległych na froncie. To tak, jakby ci umarli mówili: głosy czytelników in tenebris.

Odwiedziły Kurta, którego osoba dostarczyła mi kilku rysów dla postaci Biedenhorna. Można o nim powiedzieć, że to rodzaj Falstafa, który świadomość własnej siły łączy z umiłowaniem dobrego życia. Wracając ze Wschodu, gdzie dowodzi kompanią ozołgów. W kieszeni nosi zawsze służbową pieczęć, by dowoli wystawiać sobie przepustki kuriera, pozwolenia podróży, bony zaopatrzeniowe i wszystko, na co ma ochotę. Zaopatrzony w te papiery może rozkładać się na ławkach zarezerwowanych przedziałów, ze swym niby pocztowym workiem pełnym zrabowanych na prawo i lewo przedmiotów, które każe pilnować kontrolerom. W hotelach, gdy nie nadbiegają dość szybko, żąda grzmiąco pokoju, obsługi, wina, a hotelarze przepraszają go drżącymi głosami. Jeśli chce wejść do zabronionego lokalu, jak dziś do kantyny Boole Militaire - nie będzie tego robił podstępem, lecz przeprowadzi najpierw inspekcję straży, aby wykryć służbowe uchybienie, później zażąda ludzi, by wynieśli towary zakupione tam, gdzie nie ma do tego prawa. Staje się to później tematem zabawnych komentarzy przy butelce.

Długo gawędziłem z nim w "Rafaelu" - po pierwsze dlatego, że podczas rozmowy czuje się jego siłę z pewnością omylną, lecz podstawową, a także dlatego, że jest doprawdy typowy w swoim rodzaju. Wydaje mi się także, że ze swej strony jest w stanie zrozumieć nasz wzajemny stosunek. I tak, uważa za coś staroświeckiego, za jedną z moich chimier to, że nieprawdą jest tego świata ranią mnie jeszcze. I tu odkrywam w nim pewną delikatną ochęć: troskę silnego o tę słabszą istotę, którą jestem w jego oczach. Ta troska dotyczy pewnych określonych spraw: i tak, nie chciałby, bym był z nim w ogniu lub uczestniczył w zamachu na któregoś z ludzi u władzy, co dla niego, byłego członka wolnych strzelców nie byłoby niczym nowym. Zamartwiłby się widząc, że przepadam przez moją "poczciwość". Politycznie jego poglądy są takie same jak te, które rządzi w bandzie dzikusów: trzeba unikać waśniaków i robić swoje na boku, póki siła jest po ich stronie.

Zastanawiałem się, czy Kurt nie jest, patrząc bez uprzedzeń, tymśa raz lepszy od tych oficerów, którzy trzymają się sztywnego pośkuszeństwa, podczas gdy nawet samo pojęcie honoru ginie. Wobec tego fałszywego idealizmu, który trwa jakby wszystko było w porządku, ten prosty żołnierz wydaje się czymś autentycznym. Mówi się sobie: istniał, istnieje i zawsze będzie istniał we wszystkich krajach i epokach i nie ma nic wspólnego z tymi żywymi trupami. Gdy niebezpieczeństwo wzrasta, czuje się najlepiej i staje się jeszcze bardziej niezbędny niż zwykle.

XXXX

Paryż, 19 sierpnia 1942

Obiad u Ritz'a z Wiemerem, który chce w tych dniach odwiedzić Poupet'a i Breitbacha w Marsylii. Analiza sytuacji: "my, po potopie".

Później u Charmille, na herbacie. Kolacja przy ulicy Duras, potem, wśród gwałtownych fal upału doszliśmy Przedmieściem Saint-Honoré aż do Etoile. W czasie tej drogi, słysząc czasem śpiew swierszany w mijanych piekarniach, rozmowa o charakterze ogólnym dotycząca przeszłości.

Lektura: "Lucinda" Schlegela. Sądzą, że romantyzm mógłby stać się czymś w rodzaju życiowej praktyki podobnej do tej, którą w pewnych szczegółach i w tym stylu realizował Gentz i Varnahagen. Są to przeczucia i odległe analogie. Romantyzm stanie się wówczas niejasnym preludium dla świadomych i wyrafinowanych spełnień wysoko rozwiniętej cywilizacji. Dziś nawet czuje się jego działanie u pew-

nych zdolnych jednostek, które opanowuje jak zjawia szukająca wielo-  
nia, by stać się ciałem i krwią. Uduje się im wtedy byle co przetwo-  
rzyć w styl romantyczny, jak to zrobił Ludwik II z Wersalem Ludwika  
XIV, lub Wagner ze światem nordyckich bogów. Klucz romantyzmu otwie-  
ra 99 zamków kryjących skarby. Za setnym czai się Śmierć i Szaleń-  
stwo.

Paryż, 18 sierpnia 1942

Przed południem niszczenie papierów, między innymi rozwinętego  
planu "Pokoju", który napisałem w ciągu zimy.

Następnie rozmowa z Carlo Schmid'em, który przyszedł do mego biu-  
ra. Opowiadał mi o swoim synu. Później mówił o snach i o ukończonym  
już tłumaczeniu Baudelaire'a.

Kupowałem kalendarz w papeterii przy avenue de Wagram. Byłem w  
mundurze. Młoda dziewczyna obsługująca klientów uderzyła mnie wyrazem  
twarzy. Było jasne, że patrzy na mnie z niezwykłą nienawiścią. Jej  
jasno niebieskie oczy o źrenicach tak zwężonych, że tworzyły jeden  
punkt, zamurzyły się prosto w moich, z rodzajem rozkoszy, podobnej  
może do tej, której doznaje skorpion zamurzając żądło w swej ofie-  
rze. Odnoszę wrażenie, że dawno już podobne rzeczy nie zdarzyły się  
wśród ludzi. Eromieniowanie takich spojrzeń nie może nam przynieść  
nic innego, jak tylko zniszczenie i śmierć. Przypuszczam też, że  
mogłoby dotrzeć do adresata jako załączek choroby lub iakra, którą  
ugasić można w sobie jedynie z wielkim trudem, zadając sobie gwałt.

**UWAGA :** z braku dostępu do oryginału niemieckiego fragmenty dzienników Ernsta Jüngera podajemy za francuskim tłumaczeniem: Ernst Jünger "Premier Journal parisien", Journal II 1941-1943, wyd. Cristiam Bourgeois, Paryż, 1980 r. Notatki nie następujące po sobie rozdzielamy trzema gwiazdkami. W tekście dzienników pod nazwą "Kniehola" ukrywa się Hitler, "Iemury" - to hitlerawcy.

-----

Paryskie dzienniki Ernsta Jüngera stoją na mej półce od kilku lat, ale dopiero od ostatniego dnia roku 86, od sylwestrowych rozmów w gronie przyjacielów, w których przypadkowo lub nie /założmy że nie/ wywołany został temat niemieckiej okupacji Francji zaistniały naprawdę w powtórnej, uważnej lekturze, na którą nie było miejsca w roku 81. I tak rozpoczęło się trwające wiele tygodni oczarowanie notatkami tego z pewnością najbardziej dystyngowanego okupanta Francji, którego w paryskich, zabarwionych kolaboracją salonach nazywano drugim Goethe'm. No i nie udało mi się nie ulec konformistycznej po-  
trzebie wypowiedziania się już w pierwszych zdaniach z tej chwilami perwersyjnej przyjemności czerpanej z myśli i odczuć człowieka zasługującego na krytykę. Potępianego zresztą wielokrotnie i przez własnych rodaków, wśród nich Tomasza Manna - emigranta, który w 1943 r. napisał w jednym z listów, że Ernst Jünger należał do grona katów i oprasów.

Nie, to nie tak. Nie jest moim zamiarem śledzenie tych rozrachunków i ich racji, ani szukanie dostępu do ocalałego niedostępnego w Polsce pisarstwa Jüngera, który ze swej metafizyki kultury niemieckiej i z bardzo konkretnych przeżyć wielokrotnie ранego ochotnika na froncie I wojny światowej wyprowadził antymieszczańską w założeniu teorię robotnika i żołnierza, należąca do klasyki ideologii totalitarnych /o czym poinformowała mnie krótka notatka w 42 nr pisma "Vacat" będąca recenzją z hasła "totalitaryzm" z I tomu Niezależnej Encyklopedii Powszechnej/.

Pragnę zostać czytelnikiem dzienników Jüngera i takie jest moje czytelnicze prawo. Ale w trakcie ich lektury okazało się, że wręczony numer z 86 "Lektury na świecie", który ukazał się na rynku w styczniu 87 jest w całości Jüngerowi poświęcony i zawiera m. in. jego najświeższą powieść "Marmurowe wzgórza", czy "Na marmurowych wzgórzach". Okazało się także, że fragmenty jego dzienników w tłumaczeniu Adama Zagajewskiego i szkic o nim Ewy Bieńkowskiej ukazały się w nr 9 i 8 paryskich "Zeszytów literackich". Przyszedł więc polski czas na Jüngera jeszcze na życia pisarza urodzonego 29 marca 1895 roku. Zdziwienie - żyje jeszcze - wywołane lekturą dzienników, a nie tylko stwierdzeniem jego ludzkiej długowieczności. Żyje, mieszka od 1950 roku w miejscowości Wilflingen nad Jeziorem Bodenskim /niech mi będzie wolno nie analizować płynącej stąd otuchy/ i podróżował często, jeszcze w latach 70-tych, do krajów w rejonie Morza Śródziemnego i Afryki. Przerzucam tylko obfite materiały o Jüngerze w "Literaturze na świecie" by stwierdzić, że "Marmurowe wzgórza", powieść z kluczem o wymowie antyhitlerowskiej /przeciw Hitlerowi właśnie, a nie ideologii narodowo-socjalistycznej w ogóle/, która napisana w 1939 r. i już w czasie wojny wydana we Francji i Szwajcarii, ciesząca się powodzeniem w paryskim świecie literackim także ze względu na swoje zaszyfrowane wobec klasyki literatury europejskiej.

"Literatura na świecie" dzienników Jüngera nie publikuje, z wyjątkiem kilku fragmentów odnoszących się do jego powieści - z pewnością ze względów cenzuralnych. I to nie tylko dlatego, że w dziennikach tych znajduję się wiele zwieźliwych, jak zwykle u niego, wzmianek o tak drażliwych i także bezpośrednio nas dotyczących sprawach jak dzieje II wojny światowej /i tu wzmianki o Katyniu /, jak obraz Niemiec ocieplających pod bombami Aliantów, jak eksterminacja Żydów, jak szczenińska okupacja Francji, jak front wschodni wreszcie i Rosja oglądana w ciągu trwającej niespełna miesiąc tajemnej misji w rejonie Kaukazu, przez Kijów, Rostów, Woroszyłowski, do Kułinski, z tak wielką przenikliwością odczytywania życia ludzi w tej drugiej maszynie systemu totalnego. Nie chodzi więc tylko o wspomniane przez niego fakty, pogłoski i ich interpretacje, które w lekturze fascynują możliwością oglądania ich z drugiej, niedostępnej dotychczas strony. Ale także dlatego, że ta "druga strona" jest ożwiakiem wielkiej kultury i wrażliwości i że to wszystko razem nie odpowiada czarno-białym schematom, w które wtkacza się szczególnie tę wojnę jako główną legitymację obecnego ustroju w Polsce i całą dalszą sprawę stosunków z Niemcami i kształtu Europy. Nie jest mi obojętna ta polityczna wymowa dzienników Jüngera, ale nie ona decyduje o fascynacji lekturą.

Jünger zdaje się potwierdzać rozpowszechnione dziś przekonanie, że właśnie w formie dzienników pisarz współczesny wypowiada się pełniej, niż za pośrednictwem powieściowej fikcji. Twierdzenie to, często nadużywane, zdaje się pełnić czasem rolę samousprawiedliwienia pisarza uciekającego, w atmosferze rozluźnienia i narcyzmu obecnych w kulturze współczesnej, przed warsztatowym trudem swojego zawodu. Ale nie jest tak w wypadku Ernsta Jüngera. Jego dzienniki - świetnie pisane, o ogromnej dyscyplinie i zwieźłości, dlatego są fascynujące, że Jünger nie jest w istocie swym pisarzem. Kim więc jest? Zapytajmy dzienników.

Jest czytelnikiem wszystkich ksiąg ludzkości od Biblii poczynając i całej literatury światowej, w której szuka wiedzy o człowieku i świecie nie dla pisarstwa własnego, nie dla warsztatu, lecz dla przeżywania i myślenia w doborowym towarzystwie: Tołstoja i Dostojewskiego, Malraux i Baudelaire'a, literatury amerykańskiej i angielskiej, a także pisarzy czytanych wówczas w Paryżu - jak Leon Bloy, Paul Bourget, Paul Morand, Henry de Montherland, Jean Cocteau. Niektórzy są.

jego rozmówcami. Jünger - bibliofil, Kochający książkę także jako piękny przedmiot, wyszukujący je u bukinistów nad Sekwaną i w antykwariatach dobiera lekturę również pod kątem swych pasji do podróży, egzotyki, fantastyki. A literatura niemiecka? Czy traktuje ją inaczej, on, niemiecki nacjonalista przypisujący swemu narodowi szczególną misję w świecie? Inaczej w tym sensie, że romantyzm niemiecki, a Goethe w szczególności wydają się być dla niego czymś więcej nawet niż formacją kulturową, filozofią - formą bytu.

Świat jako system znaków rzeczywistości transcendentnej, ale także jako transcendencja wcielenia w naturę, rozdrobniona w jej różnorodnych formach: Jünger zdaje się być bardziej panteistą niż chrześcijaninem, którym jest z racji swego wyznania. Defilada form natury zmierza ku swej kulminacji, południu, słońcu i jeszcze dalej, ku krajom i formom tropikalnym, gdzie zatracą się granica między rzeczywistością i fantastyką, snem i jawą. Jünger widzi formy natury /i formy ze swych snów/ tak dokładnie, jak późnośredniowieczny rytmik wydobywający je z miedzianej płyty. Jak entomolog, którym był z wykształcenia i z upodobania improvizując sobie - wśród swych okupacyjnych przemieszczeń po Francji - polowania na owady. Świat ludzi także podlega tym obserwacjom entomologa. I tylko dlatego nie staje się to nialudzkim, że Jünger jest także rycerzem i że onoty rycarskie: honor, odwaga, opanowanie i prawność wynikająca z arystokratyzmu ducha są dla niego także sobie samemu stawianym wymaganiem. I także dlatego, że jest człowiekiem kultury i że dziedzictwo i domenną ludzką kreacji, myśli i wyobraźni traktuje jako zobowiązanie, jako system norm. Coż więc sprawia, że myśl jego bywa czasem jedynie pedantyczna, mało przenikliwa, blaha w pięknej oprawie? Że jego zdumiewająca wrażliwość często nie przenika tej tak pięknie i szczególnie czytanej zewnętrzności świata i daje - przy lekturze dzienników - wrażenie perwersyjności?

Prawdopodobnie to, że odcytujac kulturę /przede wszystkim literaturę/ i naturę, człowieka jako byt indywidualny z jego transcendentalnym celem /pięknie po wielokroć wyrażona sprawa śmierci/ Jünger nie rozumie ludzką zbiorowości. W gruncie rzeczy jest wobec niej bezradny, "oswaja" ją dla siebie wydobywając z mnogości ludzi pewne powtarzalne, znane mu, także z literatury, typy ludzkie. Ale ich wzajemne powiązania ustanawia poza rzeczywistością: między Jüngerem a światem jest przesłona, ustawiona jest niezupełnie przejrzysta, mącąca obraz szyba estetyzmu i ideologii. Dlatego, zapewne, czując nieświadomym lęk - tak często ucieka w samotność, marzenie, sen. Jest zaiste wspaniałym producentem snów.

Estetyzm, którego podstawą jest wrażliwość, ale któremu pozwala się wyrokować o świecie czyniąc z niego światopogląd estetyczny wprowadza do notatek Jüngera bulwersujące nieraz zachwianie proporcji i hierarchii spraw, które uznaje za godne zanotowania obok siebie. Ale jeszcze silniej porusza ideologizacja rzeczywistości, której źródła mieszczą się w jego konserwatyzmie. Niezdolność do rozumienia ludzkich zbiorowości i niechęć do współczesności powodują ucieczkę w konserwatywną utopię, która niczym nie ustępuje utopii lewicowej, choć tylko ją przyzwyczailiśmy się od lat demaskować.

Jünger jest jednym z tych ludzi pióra i myśli, którzy źle przyjęli XX wiek ze względu na gwałtowne procesy demokratyzacji, które zagroziły hierarchiom wartości sprawdzonym od wieków, pozwoliły zatrumfować mieszczańskości.

Jego "ancien regime" - monarchia absolutna rozumiana jest przede wszystkim jako gwarant tych wartości, których odtworzeniem, zakonserwowaniem we współczesnym świecie ludzi się Jünger. Wystarczy zahamować tę inwazję pospólstwa, którą jest dla niego hitleryzm, by pozwolić zatrumfować niemieckiej rycerskości, dzielności, honorowi. Ludzi się, że kadra rycerzy przetrwała, stąd jego związek z oficerskim spiskiem przeciw Hitlerowi zakończonym nieudaną zamachem Stauffenberga. Stara się dostrzegać konflikt między partią hitlerowską a sztabem Wehrmachtu nie rozumiejąc, że bez względu na dobre intencje i wrażliwość moralną poszczególnych przedstawicieli kadry oficer-

skiej i ich zapewne autentyczną odrzę i przerażenie zbrodniami hitlerowskimi stancją sprawnie funkcjonujące tryby tej samej maszyny.

Kocha Francję, zna jej kulturę, ale militarne zwycięstwo nad nią nie jest mu niemiłe, nie budzi w nim sprzeciwu. Łudzi się, że kultura francuska będzie dalej się rozwijać pod nowymi rządami. Francja jest jak kobieta - notuje w którymś miejscu dzienników - która ma wielu zalotników, ale czeka na prawdziwego wybrańca. Czyż ten wybrańiec ma ją dopełnić, co w niej odmienić - tego Jünger nie notuje, dyskretny i elegancki.

Ale najbardziej wstrząsająca notatka będąca dowodem utraty kontaktu z rzeczywistością poprzez ideologizację świata powstała 4 czerwca 1943 r. Jünger zanotował: "Powstanie Żydów w getcie warszawskim upadło wraz z ich destrukcją. Pierwszy raz bili się, jak niegdyś, przeciwko Tytusowi, przeciwko prześladowaniom wypraw krzyżowych. I tak jak zwykle dzieje się w takich sytuacjach - podobno kilkuset Niemców stanęło po ich stronie". Biedny marzyciel. Litość nad autorem tych słów góruje nad grozą.

XXXX

"W drodze, 14 sierpnia 1944 r. Nagły wyjazd pod wieczór. Posprzątałem pokój, na stole postawiłem kwiaty. Rozdałem napiwki. Niestety, w szufladzie szafy zostawiłem bezcenne dla mnie listy". Parę dni później, 22 sierpnia notuje w Saint-Dié nad rzeką Meurthe, w której zażywa kąpieli czekając na dalszą ewakuację: "Nowi przybysze ... Toepfer, który jeszcze przedwczoraj, w niedzielę wieczorem był w Paryżu. Oddziały rozstawiły się już dla ochrony wokół hotelu Majestic i Ministerstwa Marynarki. Na Cité słychać było strzały, a także na placu Zgody i w dzielnicach przedmiejskich. Na wielu ulicach trzy barwy wywieszone już są z okien". Ostatnia wiadomość z jego hotelu, z jego Paryża ogarniętego parodniowym powstaniem.

23 sierpnia: "Wkroczenie Amerykanów do Paryża. [Po południu znów nad rzeką. Widok szczytów i ciemnych zboczy Wogezów jest kojący, uspokaja mnie i daje poczucie ziemskiej stabilności".

Kolmar, 3 września 1944: "Wieczorem, w Kolmarze wspaniała tęcza zabłysła nad domami. Nocowałem u pewnego lekarza na kanapie pokrytej czarną ceratą, jakie służą do badania chorych. Otworzywszy okno dostrzegłem znów w powietrzu ciężkim od nadchodzącej burzy - tęczę łączącą magloznie Wogezy i Czarny Las".

I znów, jak zawsze w decydujących chwilach, w świetle, w którym deożyje podejmują inni, a on się im podporządkowuje - ucieczka ku naturze, ku światu przyjaznemu, w którym odczytać można zapisane przez żywioły znaki własnych aspiracji. Tęcza łącząca lukiem Wogezy i Schwa rzwał w momencie przymusowego opuszczenia Francji oznacza przecież nie tylko alians dwóch pięknych zakątków świata, lecz dwóch krain, dwóch ojczyzn, które Jünger ukochał. A to, że ten alians stał się z czasem całkiem realny - dodajmy z dziennikarską trywialnością - to już zupełnie inna sprawa, wynik wielu zabiegów w niedostępnej dla Jüngera sferze ludzkiej zbiorowości.

---

PAUL THERIAULT

Co nam dały wielkie wystawy w Beaubourg ?

W ciągu dziesięciu lat istnienia Beaubourg nauczyliśmy się wiele, choć niekoniecznie tego, czego pierwotnie można się było spodziewać. Wkroczyliśmy w to pierwsze dziesięciolecie spodziewając się - z ciekawością połączoną z obawą - że będą nam tu pokazywane wystawy w stylu tej, z 1972 r. w Grand Palais, zwanej "wystawą Pompidou" i będącej podniecającą i jednocześnie doprowadzającą do rozpa-

czy manifestacją anty-sztuki. Tytułowym animatorem Ośrodka najwyraźniej pamiętający o życzeniach publiczności ofiarowali nam lekko nowoczesności opartą na jej klasycie. Oddajmy im za to cześć, że opierając się na historii uniknęli narzucania nam mód i pozwolili budować samodzielne sądy.

#### Rewizja poglądów na awangardę.

Początkowo chciano tu "odzyskać dla Paryża wiadomą rolę w światowym życiu artystycznym" - jak pisał pierwszy dyrektor Ośrodka Pontus Hulten w katalogu wystawy "Paryż - Nowy Jork". Zdano tu sobie własnie sprawę - z dużym opóźnieniem - że Paryż tę rolę utracił, że jego "szkoła" nie ma już żadnego prestiżu poza granicami, że malarstwo amerykańskie zatriumfowało wszędzie, nawet na weneckim Biennale. Uswiadomiono sobie nawet, że ta przykra sytuacja powstała nie tylko w wyniku szowinizmu bogatych kolekcjonerów, krytyków, attaché kulturalnych i dyrektorów muzeów w Ameryce. Przecież ludzie im podobni zgromadzili w ciągu wieku wspaniałe zbiory własnie sztuki francuskiej i jeśli teraz się od niej odwrócili - to zapewne dlatego, że znaleźli coś lepszego gdzieś indziej. Niektórzy krytycy 17 i artyści francuscy byli entuzjastycznie nastawieni już w latach 60-tych do radykalizmu szkoły nowojorskiej, do pewności, z jaką Pollock, Rothko, Barnett Newman manifestowali samowystarczalność języka obrazowego i zmuszali widza /lubiącego przed obrazem z tym i owym podumać, ucieszyć w marzenia/ do tego, by pozostał tu właśnie, przed obrazem, by przestał myśleć o sobie i wszedł w tę niezwykłą płaszczyznę, która do niego poza sobą nie odryła, a jest jakby drzwiami, w które trzeba wejść. Inne refleksje, jak ta, że ekspresjonizm abstrakcyjny ma związek z medytacją właśnie dlatego, że jest gestualny, że inaczej u każdego malarza wyraża postawę, fizyczne zaangażowanie, którego impuls przekazany zostaje widzowi; że wreszcie ta najbardziej "formalna" sztuka jest wbrew przyjętym mniemaniom, sztuką działającą na widza najbardziej bezpośrednio, te inne refleksje nie przychodziły łatwo na wystawie, opartej na prawdziwej obsesji konkurencyjności, z zawieszonym w powietrzu pytaniem "kto był pierwszy", które warunkowało sposób pokazania obrazów: nie chodziło więc tyle o zrozumienie twórczości amerykańskiej, lecz o to, by przeciwstawić jej nowym rozeznaniem - sprawdzone wartości Paryża 2/.

Ta nieszczęsna rywalizacja nasycona była duchem panującego jeszcze wówczas awangardyzmu: chwala nowościom, prawdę znaleźć można tylko w krainowościach, albo jest się modnym albo żadnym, jedyne istotne rozróżnienie to rozróżnienie między prawdziwą i fałszywą nowością. Ten topornie historycystyczny sposób sądzenia wprowadziła właśnie krytyka amerykańska polemizując z "Ecole de Paris". Czyż na przykład Clement Greenberg pragnący określić moment, w którym palma pierwszeństwa przeszła z Paryża do Nowego Jorku nie próbował w twórczości każdego malarza znaleźć moment, gdy linia szczytów, linia życia malarstwa, jedyna i decydująca, przestała przez nią przechodzić? Według tych kryteriów, Picasso po 1937 r. na przykład przestał już uczestniczyć w dziejach malarstwa współczesnego.

Jednak katalog tej samej wystawy stwarzał możliwości mniej prostackiego podejścia. Tekst Harolda Rosenberga informował, że ekspresjonści abstrakcyjni nie byli bynajmniej konsekwentną szlaką prowadzącego od kubizmu, lecz że wywodzili się na ogół z figuratywności, z realizmu społecznego /Pollock/, z surrealizmem /Rothko, B.Newmann/. Siłą ekspresjonizmu abstrakcyjnego było to właśnie, że nie stanowił on czystej spekulacji formalnej, lecz wynikał z głębokiej i tajemniczej potrzeby komunikacji, stania się przekazem, porozumiewania się. Mówią o tym dobitnie wypowiedzi malarzy zamieszczone w tymże katalogu, na przykład słynny list Gottlieba i Rothko zaadresowany do New York Times w roku 1941: "Jesteśmy zwolennikami wielkich formatów, gdyż mają one w sobie siłę jednoznaczności. Chcemy nadać płaszczyźnie pełne znaczenie. Wybieramy formy na płaszczyźnie, gdyż likwidując iluzjonizm stają się one rewelacją prawdy".

Ten pełen przekonania idealizm, ten ton pewności czyniły z malarstwą przesłanie nie w tym sensie, że zawierać by miało w sobie szeregowe idee, określona ideologię lecz w tym, że malarstwo stawało się rytuałem mającym na celu spowodowanie zmian w patrzącym na nie. Wyraził to Rothko dobitnie i posługując się paradoksem: "Maluję wielkie obrazy dlatego, że chcę stworzyć intymność. Wielkie płótno, biorąc nas w siebie, powoduje kontakt natychmiastowy."

Od tej pierwszej wystawy, a także od odbywającej się równolegle wystawy Motherwell'a w Miejskim Muzeum Sztuki Współczesnej oraz nieco później do wystawy Pollocka i de Kooninga w Banbourg problem awangardyzmu został postawiony. Siłą malarstwa amerykańskiego lat 40 i 50 było nie pójście do krańców abstrakcji i uproszczenia lecz podporządkowanie ich woli oznaczania i wyrażania tym silniejszej, że nie posługującej się żadnymi pretekstami, dalekiej od figuralności i wprowadzonej do piktoralnego gestu.

Po Nowym Jorku - drugi utopijny horyzont nowożytnego malarstwa, Moskwa lat 10 i 20: futuryzm, suprematyzm, konstruktywizm. Wystawa "Paryż - Moskwa", jak i wystawa dzieł Malewioza pozwoliły nam stanąć wobec tego trochę mitycznego modelu nieustraszonej awangardy unicestwionej przez stalinizm. Wystawa Paryż - Moskwa mocno ucierpiała, tak w samej ekspozycji jak i katalogu, gdyż francuscy organizatorzy zgodzili się poddać w silnym stopniu sowieckiej cenzurze i przemilczeć fakt, że cała kultura oczonona jako rewolucyjna została przez tę samą rewolucję unicestwiona. Tym niemniej obecność dzieł i wywołane wystawą dyskusje pozwoliły wyciągnąć pewne wnioski.

Przed wszystkim odniesiono, jak sądzę, wrażenie, że z kilkoma wyjątkami /np. Lebediewa/ sztuka rosyjska tych lat jest przeceniana. Awangardystyczna systematyczność, duch licytacji i wyścigu z Paryżem stwarzały często /jak u Larionowa i Gonczarowej/ dzieła ubogie, które nie wytrzymują dziś porównania ze wspaniałymi Picassami, Matiassami i Derainami. Kupowanymi w latach 10-tych przez dwóch rosyjskich kapitalistów. Na wystawie odnosiło się wrażenie, że najwspanialszym rosyjskim geniuszem artystycznym tych czasów był kolekcjoner Sergiusz Szozukin. Nawet dzieło Malewioza wydaje się być bardzo nierówne. Po pięknym, jakby cesarowskim okresie nastąpił dosyć fałszywy, spreparowany kubizm, a dzieło odnajdywało czasem swą siłę w niektórych obrazach suprematystycznych /czarny krzyż wpisany w kwadrat/ i zwłaszcza w kilku obrazach figuralnych z lat 30-tych, w których zamknięty jest pełen przerażenia krzyk i ucieczka przed stalinowskim terrorem /na przykład w obrazie "Biegający osłówek" z krzyżami, mieczami, z brodą jak ognista obroza/.

Wystawa Paryż - Moskwa stawiała jeszcze raz sprawę losu awangardy z jej dążeniem do abstrakcji, ku formie jedynej i ostatecznej, to znaczy ku końcowi sztuki. Malewioz, a zwłaszcza Rodczenko zgodzili się /Malewioz przejściowo/, w imię tego oc. Lissicki nazywał "Konstruowaniem życia przez sztukę" stać się inżynierami dusz, uczestniczyć w grze władz, w której przegrali stając się ich ofiarami. Awangarda i abstrakcja sięgały w przyszłość po to by ją zatrzymać, wiązały się ze spekulacjami antropozoficznymi /Kandinski/, teozoficznymi /Mondrian/, optycznymi lub politycznymi, które zmierzały do określenia przyszłości i prawdy ludzkości i dzieła sztuki. Same pojęcie awangardy zakłada sens założony z góry, istnienie celu, a więc jest rezygnacją z historycznej wyobraźni.

### Niespokojna nowożytność

Przypadek, pedagogiczny zamysł, konsekwencja ogólnej ewolucji mentalności, pytania o awangardyzm, o nowożytność pewną siebie sugerowane przez Nowy Jork i Moskwę szczęśliwie zderzyły się z problemami nowożytności niespokojnej przedstawionymi przez wystawy Paryż-Berlin,

"Realizmy" i Wiedeń, Nowy Jork, Moskwa i często Paryż zapędziły się w spekulacje formalne dochodzące do mistycyzmu, poszukiwania prawdy bez twarzy, do gnozy /Kandinski, Modrian/ lub dogmatyzmu. Mittel Europa, a więc Berlin, Wiedeń, Mediolan i Rzym przeciwnie, nie zaprzestały badania stosunków między sztuką a życiem. Takie podejście zakłada, że sztuka nie jest samowystarczalna do tego stopnia, by przynosić ratunek. 4/ W Paryżu w początkach wieku i w Nowym Jorku po 1946 r. sztuka mogła rozważać siebie samą w ramach społeczeństw relatywnie pewnych swoich wartości; w Moskwie sztuka chciała utożsamiać swój los z Rewolucją. W Niemczech, w Austrii, we Włoszech w okresie międzywojennym sztuka została skojarzona z debatą o nowoczesności. Wraz z ekspresjonizmem /Kirchner, Nolde/, "nową rzeczywistością" /Beckman/, malarstwem metafizycznym /Chirico, Carrà/, realizmem spokojnym /Grosz/, wraz z obnażaniem przez malarstwo wiedeńskie pożądania i przemocy - człowiek współczesny badał samego siebie. To jego egzystencja w wielkim mieście, jego prestiż, wartości społeczne były przedstawiane i badane. Wspólną ideą prądów sztuki pokazanych pod nazwą "Realizmów" wydaje się być poszukiwanie czegoś konstruktywnego, nowego klasycyzmu, który by zawarł w sobie i przewyciężył niepokój współczesnego człowieka. Polemika społeczna Otto Dix'a ma na celu /wg Carla Einsteina w katalogu wystawy s. 195/ "zmuszenie epoki, by wyznała swoje brudy i święstwa", by ujawniła co jest w niej fałszywego, co jest kiczem. Mógł sobie na to Otto Dix pozwolić, "gdyż malował bardzo dobrze, tak dobrze, że przewyciężył kicz", a oczyszczenie jest jednocześnie odnową. Podobnie u Carrà lub u Chirico ekspresja "widmowego" aspektu rzeczy, ich fantazyjnej istoty przygotowuje dzięki zawartemu w niej krytycyzmowi podejściu do kultury "odnalezienie na nowo pokrewieństwa między prawami ducha i prawami natury", chcąc nam oddać "poczucie życia, czyli klasycyzm" /Worringer o obrazie Carrà "Sosna nad brzegiem morza", katalog "Realizmów" s. 96/.

Jak pokazały wystawy o Berlinie i o "Realizmach" faszyzm i osamami nazizm zagarnęły tę tęsknotę do klasycyzmu, tę potrzebę organizacyjnego porządku. Te wystawy, których twórcą, scenarzystą i autorem przedmowy był krytyk Jean Clair 4/ przypomniały zarówno siłę pragnienia klasycyzmu jak i ważność dzieł przez nie wywołanych. Stawia on pytanie: "Czy nie nadszedł czas, by odebrać faszyzmowi to, czym zawiądnął, co zaraził sobą i wypaczył i przywrócić nam na nowo?... Istnieje przecież trafność form, linii, barw, która odpowiada porządkowi natury i jej pięknu. Uznać tę trafność na nowo i przyznać, że się ją szanuje nie jest przecież przedsięwzięciem reakcyjnym, lecz zapowiedzią odrodzenia" 5/.

Można się dziwić, że oto przedsięwzięcia ukazujące współczesną kulturę artystyczną paryżan doprowadziły do uświadomienia sobie kruchości awangardyzmu /odojętego od powszechnego doświadczenia i politycznie niebezpiecznego/ i do ujawnienia tęsknoty za klasycyzmem. Czy więc należy, szkiełując ten dyktando bilans pierwszego dziesięciolecia Beaubourgu zagrać, jak moda zdaje się nakazywać, na nostalgicznej strunie i odrzucić en bloc połowę dorobku sztuki współczesnej jako nadużycie, snobizm i fałsz?

### Jajko i kura

Dojście do podobnego wniosku oznaczałoby zapomnienie, że przegoda sztuki nowoczesnej rozpoczęła się - w czasach Courbet'a i Manet'a - od destabilizacji uznanych wartości /obywatelskich, wojskowych i religijnych/, których prawomocność oddziaływała na malarstwo określając tematy godne przedstawiania. Problem postawiony od czasów XIX-wiecznego "realizmu" polegał na potrzebie zrozumienia co, po pozbyciu się konwencjonalnej idealizacji, pozostaje w przedmiocie. Po odpadnięciu wszelkich uszlachetniających schematów /mitologizowanych i innych/ kwestia wciąż otwartą stało się powiązanie rzeczy widzialnej z psychiką malarzy i widza: co w danym przedmiocie "oddziaływuje" na malarza, jaka jest wspólna płaszczyzna zewnętrz- nego i wewnętrznego, jak oddać podwójną /obiektywną i subiektywną/ naturę świata? Okno sto razy malowane przez Matisse'a jest symbolem

i instrumentem zapytywania o fakt nawiązania wizualnego kontaktu ze światem, który uzasadnia abstrakcję. Bo abstrakcja właśnie jest tą znalezioną na konie koniunkcją wewnętrznego i zewnętrznego: artysta gestualny siebie samego, porzucający wszelką figurację, czyni elementem świata, zaś w abstrakcji geometrycznej świat zostaje zredukowany do myślowego schematu, a malarstwo proponuje już tylko medytację nad stosunkiem linii poziomej i pionowej, a więc linii, która łączy i linii, która rozdziela: "okna" Rothko, "zipages" Barnett Newmana, krzyż Malewicza, krzyżujące się linie Mondriana to wciąż ta sama refleksja nad łączeniem i rozdzielaniem, ten sam mistyczny finał refleksji o miejscu człowieka na świecie i jego powiązaniu ze światem rzeczy.

Aby zrozumieć rolę abstrakcji w naszych czasach warto wrócić do początków sztuki chrześcijańskiej. Nie przyszła ona po prostu jako dalszy ciąg sztuki pogańskiej i zastąpienie po prostu Bachusa - Jezusem. Nastąpiło przerwanie ciągłości także w dziedzinie sztuk plastycznych. Sztuka chrześcijańska ograniczała się początkowo do symboli /abstrakcyjnych/ wлары chrześcijańskiej jak monogram Chrystusa, krzyż, znak ryby. Wokół tych symboli świat stopniowo nabierał ciała i rodziło się nowe jego przedstawianie. Przerwanie prawdomocności przedstawianego spowodowało przejście przez okres abstrakcyjnej ascezy.

Istnieje więc w naszych czasach coś w rodzaju podstawowej, organicznej prawdomocności abstrakcji: jest ona współczesnym pytaniem o antropologiczny sens widzenia. Zapomnienie o tym doprowadza, jak u krytyka Jean Clair, do przedstawiania historii malarstwa od Maneta jako długotrwałej dekadencji. To rzekłszy należy dodać natychmiast, że abstrakcja stanowi granicę, na której nie można pozostawać długo pod groźbą rozpacz /tragiczny koniec Rothko i Pollocka/, powtórzę /Kandinsky po 1920 r., Mondrian w latach 30-tych/ wpadnięcia w błąd i cynizm /sztuka minimalna/, lub spekulatywne delirium /Malewicz, Mondrian, Kandinsky/. Trudna do zniesienia prawda o sztuce abstrakcyjnej została trafnie opisana przez Jean Hellon'a w 1934 roku gdy porzucał abstrakcję dla figuralności. Abstrakcja - powiedział /katalog wystawy "Realizmy" str. 220/ - jest jak jajko, następnie, do którego można wszystko sprowadzić, ale istnieje przecież także mnogość, różnorodność, krótko mówiąc istnieje cały kurnik. Figuralność ze swej strony nie może w XX wieku nie nosić w sobie śladu wątpliwości przyniesionych przez abstrakcję. Malarstwo na pozór najbardziej klasyczne, oparte na pragnieniu świętowania na nowo ucty oka i świata wydaje się archaizujące /Carra/, marginesowe /preojonizm/, skazane jest na przedstawianie rzeczywistości widmowej /Balthus/, bezładnej /Hopper/ lub przerażającej /Chirico/, tak jakby sama prawdomocność przedmiotu została poddana w wątpliwość. Dlatego właśnie manifestacja na rzecz klasycyzmu, jaką była wystawa "Realizmów" nie była przekonująca. Jak widać ta piękna inicjacja, którą paryzanie zawdzięczają ówczesnikowi Beaubourg może prowadzić do antydogmatycznych wniosków. Nie możemy bowiem ani pozbyc się refleksji o kruchości naszego widzenia i porządkowania świata ani ograniczyć do ascetycznego subiektywizmu, który zapomina o świecie, sprowadza go do myślowego schematu i próbuje go zamknąć w kwadracie. Potrzebujemy harmonii ze światem rzeczy, lecz wiemy, że nie może już ona być tym czym była dla Poussin'a : sprzeczowym, stabilnym układem. Nasza prawda mieści się w dochodzeniu i odchodzeniu, w nieustających przemianach a także w sporach i inwektywach.

Na ostatnim piętrze tego dziwnego okręgu gotującego się wciąż do odpływu, który zarzucił kładkę między brukiem i niebem Paryża, w tej hałaśliwej katedrze odkrywającej, jak Notre Dame swą konstrukcję nośną, zwiedzaliśmy Berlin i Moskwę, zatopione stolice nowoczesnej kul-

tury lecz także pojedналиśmy się z naszym wiekiem. Uświadomienie sobie jego dwuznaczności wyzwoliło nasz własny smak po przezwyciężeniu awangardystycznego terroryzmu, pozwoliło nam docenić własne tęsknoty. I nagle ważność dwóch malarzy, którzy nie mieli wystaw w Beaubourg, okazała się być jeszcze bardziej znacząca. Niezbędne okazały się być oscylacje Picaassa między figuracją i defiguracją, a upór Matisse'a by zatrzymać się na granicy abstrakcji i czuwać przy oknie okazał się być dowodem wyostrzonej świadomości.

Paul Thibaud

1/ W pierwszym rządzie Marcelin Fleyner, którego pasjonujący dialog z Williamem Rubinem dotyczący kontaktów artystycznych między Paryżem i Nowym Jorkiem opublikowano w 1978 r. pt. "Situation de l'art moderne" wyd. du Chêne. Pierwsze teksty Fleynera o sztuce amerykańskiej publikowane były od 1967 r. w "Les lettres francaises" i zebrane, wraz z innymi jego artykułami w tomie "Les Etats-Unis de la peinture", Seuil, 1986.

2/ Barbara Majewska krytykowała tę prezentację w "Esprit": "Pośrodku płótno de Kooninga - jedna z jego ekspresjonistycznych "bab", po lewej - kobieta Rouault, po prawej - wspaniałe płótno Soutine'a "Martwa natura z indykiem i nożem". Idea tej konfrontacji jest jasna: czy my tutaj, w Paryżu nie mieliśmy tego wszystkie, co stancowi de Kooninga dwadzieścia, trzydzieści lat wcześniej? Co jest po pierwsze fałszywe, po drugie szkodliwe jako wizja sztuki, jako sposób jej odbioru" /październik 1977, s. 139/.

3/ Awangardystyczny mesjanizm dobrze ilustruje tekst Roberta Lebel'a w katalogu wystawy "Paryż - Nowy Jork": "Czy tak zwana obrazoburczość, która jakoby spustoszyła sztukę nowoczesną nie jest po prostu próbą przekształcenia obrazów w magiczne emblematy podobne do tych, których ludź prymitywne używają, dla wywołania deszczu lub odparcia nieprzyjaciela?" i krytyk dorzuca, że tylko to odwieczne pragnienie "może uzasadnić istnienie sztuki".

4/ Który w katalogach "Wiedzi" i "Realizmu" występuje jako komisarz wystaw /pod nazwiskiem Gérard Régner/ i jako autor komentarzy pod nazwiskiem Jean Cair.

5/ Jean Clair "Considérations sur l'état des beaux-arts", Gallimard 1983. Powyższy artykuł ukazał się w miesięczniku "Esprit" nr 1/1987.

## Centre Georges-Pompidou

Inauguracja ośrodka nastąpiła 31 stycznia 1977 roku.

Na całość ośrodka zwanego potocznie Beaubourg /od nazwy placu, na którym został zbudowany/ składają się:

- 1/ MNAM /Musée National d'Art Moderne/ - Muzeum Sztuki Współczesnej
- 2/ CCI /Centre de Création Industrielle/ - Ośrodek Twórczości Przemysłowej.

Obie placówki podlegają bezpośrednio prezydentowi Ośrodka.

Placówki stowarzyszone z Centre Georges-Pompidou to :

- 3/ BPI /Bibliothèque Publique d'Information/ - Biblioteka Publiczna
- 4/ L'IRCAM /Institut de recherche et de coordination acoustique /musique/ - Instytut Badań Akustyczno-Muzycznych.

Została stworzona komórka administracyjna w celu koordynowania działalności wszystkich placówek.

Działalność Centre George-Pompidou, poza wystawami, obejmuje także dziedzinę, jak teatr, taniec, muzykę, video, film, a także konferencje, seminaria dyskusyjne.

MNAM - to oczywiście stałe zbiory oraz organizacja wystaw czasowych sztuki francuskiej i światowej XX wieku.

CCI - dba o kontakty twórczości przemysłowej ze sztukami pięknymi

BPI - zajmująca 15.000 m<sup>2</sup> to biblioteka wielodyscyplinarna typu encyklopedycznego /bez specjalizacji/ używająca różnych mediów /w tym audiowizualnych/.

L'IRCAM - związany od początku z osobą Pierre Bouleza a prowadzi badania naukowe w zakresie muzyki, kształcenie kompozytorów chcących stosować nowe środki wyrazu i wreszcie pomaga w tworzeniu i upowszechnianiu nowej muzyki.

W Centre Beaubourg istnieje także pracownia twórczości dzieci. Osrodek przyjmuje badaczy i specjalistów na staże, wydaje własne czasopisma i książki.

Decyzja o utworzeniu osrodka zapadła w grudniu 1969 r., w grudniu roku następnego rozpisano międzynarodowy konkurs architektoniczny, w którym wzięli udział architekci z 49 krajów. Nadesłano 681 projektów, w tym 186 francuskich. Zwyciężył projekt włosko - angielski architektów Piano i Rogers'a, który został zrealizowany.

Po dziesięciu latach powiedzieć można, że idea bliska premierowi /62 - 68/ i prezydentowi Francji /od 15.VI.69 r./ stworzenia osrodka sztuki i twórczości nowoczesnej, na wzór amerykański, sztuki nowoczesnej, której Georges Pompidou był gorącym miłośnikiem - sprawdziła się w pierwszej części: prezentacji wielu zjawisk sztuki współczesnej, lecz nie jej inspirowania, pobudzania, oddziaływania na twórczość. W każdym razie ta inspiracja nie może przynieść wymiernych rezultatów. Nie wiadomo, co dzięki Beaubourg stworzono, wiadomo tylko, że artyści zapraszani na spotkania /np. środowa wieczory/ nie bardzo chcieli się w tym właśnie czasie i miejscu integrować, bo jak zawsze wolą chodzić dwiema drogami.

## ZAPISKI MALARZA

25 czerwca

Papież wyjechał, wróciła depresja.

Na sobotnim spotkaniu u św. Krzyża byliśmy znowu szczęśliwi, a może po prostu czuliśmy się bardziej bezpieczni ... Papież mówił, że odeszły się, że Kościoły stanowią przestrzeń wolności dla twórców, którzy nie znajdują jej gdzie indziej, że Kościół powinien być zainteresowany dialogiem z kulturą, kulturą w ogóle, a nie jedynie z jakimś jej katolickim wycinkiem ... Właśnie dowiaduję się, że słów tych nie wysłuchał u św. Krzyża Adam Michnik, nie wysłuchał Jerzy Ficowski i paru innych, bo nie zostali na to spotkanie zaproszeni. Duszpasterze środowisk twórczych skreślili z list osób zgłoszonych na świętokrzyskie spotkanie ludzi kultury dla tej kultury niezmiernie zasłużonych. Jest to sprawa po prostu skandaliczna, inaczej nie można tego nazwać. Szeroko reklamowana seria spotkań pomiędzy Episkopatem a władzami, budziła już w czasie poprzedzającym wizytę papieską żywy niepokój. Okazało się, że był uzasadniony.

W 215 numerze TM /z 17 czerwca/ pisze WK bardzo słusznie:

"Pielgrzymka przyniosła potężne przesłanie przede wszystkim Kościołowi. Można to nawet nazwać katechezą polskiego Kościoła". Ale jest to przesłanie skierowane również do nas. Czuliśmy się w obecności

Papieża bezpieczni, ponieważ był wobec nas lojalny. W Tarnowie, Szozeoninie, w Trójmieście, w kościele św. Krzyża w przeddzień swojego wyjazdu. Jest to więc przesłanie lojalności i wezwanie o lojalność. Jest o czym pomyśleć w tym trudnym, pełnym pułapek okresie.

26 czerwca

Mam niedobry charakter, jestem kłótnikiem. Wczoraj byłem u przyjaciół, tych najlepszych, najbardziej rozumiejących i znów - jak wiele już razy - zacząłem swoje: sztuka współczesna to rezerwat etnograficzny, Muzeum Narodowe to Muzeum Etnograficzne, a wy - moi drodzy przyjaciele - /sami wielcy artyści/ jesteście wielkimi artystami historycznymi. Itd.

Jestem prorokiem wołającym na puszczy głosem wielkim, ale co z tego, skoro nie mam moocy sprawiania cudów, moje własne malarstwo jest ciągle gliną i w żaden sposób nie potrafię przemienić go w krew i ciało.

Marna sprawa dla proroka. Wysmiali mnie.

Ale to ja miałem rację. Za kilkanaście lat moi młodszy przyjaciele będą w moim wieku i wtedy - być może - zrozumieją, że miałem rację, że i dla nich jest za późno, jak dla mnie teraz, być może. To, co robią, należy do najlepszych dzieł jakie u nas powstają, ale patrząc na nie, mam głębokie przekonanie, że jest to sztuka historyczna, sztuka dawna.

Czym jest sztuka naprawdę? Jest rzeczą rzadką, rewolucją serca i umysłu i zawsze taką była, chwilą. Kiedy minie ów stan rewolucyjnej wewnętrznej u pracującego artysty /mogą to być miesiące, lata/, kiedy dzieło już powstanie, świat się zmienia a więc i same dzieło się zmienia. Świat staje się bogatszy, a dzieło sztuki zaczyna być dziełem kultury. Jakby to ująć ... kultura to sztuka przeszłości, a sztuka to kultura przyszłości.

To, co teraz w latach osiemdziesiątych nazywamy sztuką współczesną, sztuka współczesną nie jest. Jest dorobkiem kultury, jest przedłużeniem, w najlepszych przypadkach wyrafinowanym przedłużeniem idei dawniejszych. Nie jest, hm ... rewolucją serca i umysłu. Jak by nie datować, "współczesność" o której mowa trwa około stu lat. W takiej intensywności i tak długo, że traci pamięć swojej własnej historii. Stąd w niej tyle złudzeń oo do siebie samej.

10 lipca

W rozmowie z moim kotem znów niesprawiedliwie użyłem argumentu pokoleniowego: ty nie rozumiesz, jesteś za głupi bo jesteś za młody, sika się tam!

Co do mnie, już od dłuższego czasu wiem gdzie się sika, ale wiem też, że pewnych rzeczy jednak nie wiem jeszcze. Ciągle się uczę, staram się jak mogę zrozumieć tego i tamtego, młodszego i starszego, a i rówieśnika. Właśnie ukazał się pierwszy numer Res Publici. Okładka ładna, fachowo zrobiona przez Wojciecha Freudenreicha. Na jej wewnętrznej stronie kilkadziesiąt nazwisk osób stanowiących Radę, Zespół i Redakcję pisma. Wiele z nich to nazwiska znane i cenione, a kilka - to nazwiska najwybitniejsze. Zaczynam od wierszy: Tomasza Jastruna "Wędrówka" /1986/ kończy się tak: "... czekamy na czas, kiedy zmkną kamienie". Ha.

11 lipca

W artykule redakcyjnym czytamy: "Zaczynamy wydawać pismo w szczególnym okresie. Uwolnienie więźniów politycznych, powołanie Rady Konsultacyjnej, czy wreszcie na znacznie mniejszą skalę - pojawienie się naszego pisma w sposób istotny poprawia atmosferę życia politycznego naszego kraju ..."

Nieładnie jest kłamać, a poza tym głupio jest kłamać w ten sposób. Artykuł ma datę: styczeń 1987. Otóż jest rzeczą publiczną, że intensywne starania o zezwolenie na wydanie pisma są datowane o miesiące, lata wcześniej, w czasie, gdy uwolnienie więźniów politycznych

i - weźmy to na razie za dobrą monetę - powołanie Rady Konsultacyjnej były niemożliwe do przewidzenia. Krętaćstwo, a więc kłamstwo. Nieładnie, kotku, tu się nie sika. Przewracam kartkę. Artykuł Damiana Kalbarczyka "Puste Miejsca" jest umieszczony w rubryce Inny Kraj. /Ciekawe dlaczego inny/. /Oczytam/. /Druk żądny, wyraźny, nie ma przeszkód/.

#### 11 lipca wieczorem

Zatrzymuję się na paru zdaniach z tego artykułu. Pisz Kalbarczyk "... wyrosły nagle granice i bariery ... kultura polska rozpadła się na wiele nieprzenikalnych, autonomicznych sfer, rządzących się właściwymi sobie tylko prawidłami i zajmujących się rozpatrywaniem sobie tylko właściwych problemów ... " I dalej: "Mniejsza o to, kto ponosi winę. Rozbicie polskiej działalności kulturalnej na wiele światów jest faktem i nie zmiany tego faktu wskazanie palcem winowajcy..". I jeszcze dalej: "Polityka to kwestia interesów". Tu sprawa zawisa w próżni. O jaką winę chodzi, jakie interesy, problemy chodzi - Kalbarczyk nie mówi. Artykuł kończy się zdaniem o potrzebie przywrócenia dróg komunikacyjnych. O tym akurat wiem od dzieciństwa, bo mój ojciec był inżynierem - drogowcem, ale on dobrze wie - dział /lata dwudzieste i trzydzieste/ skąd i dokąd drogę buduje...

#### 14 lipca

Choć tu kotku, posłuchamy sobie Brassensa. Dzisiaj jest święto Republiki Francuskiej, wiesz? Odkładam Res Publikę z zażenowaniem. Nie dlatego, że przesłanie odd redakcyjnego bloku tekstów /pierwsze 30 stron/ uderza w to, oo w dorobku posierpniowym jest chyba najważniejsze, w ową próbę utożsamienia polityki, polityki społecznej z wartościami moralnymi, ale dlatego, że uderza w taki właśnie sposób: krętaćki, niejawny. A to przecież klerkowie, fachowcy od jasności wykładu. W Polsce obecnej polityka oderwana od moralności to polityka oderwana od realiów społecznych. Jakież bicie piany, kuchenna sprawa. Nie lubię krętaćczy, ale pismo przeczytałem i następne numery też sobie przeoczytam. Jest nie gorsze od Odry, Literatury na Świecie, a w ogóle ...

"Mniejsza o to, kto ponosi winę". Dobrze sobie.

#### 22 września

Parę dni temu, w Muzeum Archidiecezjalnym na Solcu otwarto wystawę Andrzeja Wróblewskiego. Kilkadziesiąt gwaszy, trochę akwarel i rysunków. Prace przeważnie mało znane, bo pochodzą ze zbiorów rodzinnych. Lubimy nazywać obrazy: te są ekspresjonistyczne, te - abstrakcyjne, te - kolorystyczne i tymi nazwami próbujemy tłumaczyć czym są one w istocie. Nędzne to próby i jałowe, ale w wypadku obrazów Wróblewskiego przychodzi nam do głowy jeszcze inny głupi pomysł: że są one programowe. Wypowiedzi własne Andrzeja Wróblewskiego trochę nawet taki pomysł usprawiedliwiają. On chciał, żeby np. jego "Rozstrzelania" były jednoznacznyimi ilustracjami okropności wojny. W pierwotnym zamierzeniu miały być /w późnych latach czterdziestych/ wystawione jako plakaty - hasła na ulicach zniszczonej Warszawy ... A czym stały się nieco później? Czym są teraz? A czym są naprawdę?

Sila tych prac polega na braku w nich przesądów estetycznych. To bardzo ważne. Estetyzm jest grobem sztuki, jest przyjęciem z góry, jakby - kryterium pracy. Andrzej tych problemów nie znał. Malował rzeźwiwiec wprost, nie wiem dokładnie skąd - dokąd wprost, ale innego określenia nikt nie znajdzie. Nad każdą serią prac pracował bez obowiązków, jakby od nowa. Nie pracował nad własnym językiem malarstwa. Boże! Jak to brzmiało.

A jednak widzimy silny związek jego prac z I Wystawą Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w Krakowie /1948/ z Rozstrzelaniami, z późniejszymi Ukrzeszowionymi, z Kolejką, z Praniem /tytuł cytuję nie-dokładnie, praca z Arsenaku/. Jest to związek silniejszy niż związek wspólnego dzieła języka malarstwa, jest to związek dotyczący powodów powstania dzieła bardziej niż dzieła samego. Nikt - poza nielicznymi - nie rozumie tej sprawy, chyba aż do teraz, trzydzieści lat po jego śmierci. Był artystą znienawidzonym przez wielu kolegów ze środowiska krakowskiego, trwa to do dzisiaj, może nawet silniej dzisiaj niż niegdyś... rozumiem to dobrze.

Co do mnie uważam, że dzieło Andrzeja Wróblewskiego i stosunek do tego dzieła jest miernikiem powagi z jaką traktuje się własną pracę malarza, bo jest miernikiem stosunku do estetyzmu, do okoliczności przypadkowych, środowiskowych, do gry układów towarzyskich, do ryzyka odwagi wreszcie. Jest miernikiem powodów, które nas do własnej pracy popychają.

Na pewno wiele jego obrazów to obrazy nieudane, nieudane bez cudzo-słowni i ironii. Nie o obrazy jednak chodzi, tylko o malarstwo. Kiedy w Dahlem oglądam Rembrandty, intuicyjnie pomijam drażniące, rutyniar-skie faktury Portretu Rycerza w Hełmie i wpatruję się w twarz Anioła, bo wiem, że nie w szczegółach rzeź, tylko w całości, nie w obrazie, tylko w malarstwie. Często bywa, że obraz jest niedoskonałą realizacją idei malarza. Rzadko bywa odwrotnie. U Rembrandta będzie to krótka seria ostatnich Autoportretów, Portret Matki z Kruciatą, Emaus z Luwru, u Poussina Rzeź Niewiniątek z Chantilly i Natchnienie Poety Epickiego z Luwru itd. A przecież wpatrując się w każdy inny, mniej doskonały obraz Rembrandta czy Poussina - widzę to, co jest wspólne wszystkim znanym mi Rembrandtom i Poussinom, to co jest najważniejsze, co jest jakby poza i ponad konkretnymi realizacjami: ich malarstwo.

Tak jest i z Wróblewskim, bo tak jest z każdym wielkim malarzem.

23 września

Nie mam zaufania do "zdecydowanych opinii", również własnych. Jest w nich pośpiech, jakaś potrzeba /nieuczciwa/ samookreślenia poprzez rywalizację, walkę. Ale... muszę przyznać, że i w nich bywa ukryta prawda..

Dużo się teraz mówi o naszych "dzikich". Ostatnio mieli duży pokaz w Sopocie, w ogóle dużo pokazują, są bardzo aktywni, widoczni. Duża część krytyki i publiczności widzi w nich nadzieję na przełamanie kryzysu, jakieś nowe o t w a r c i e. /Cholera, oo za natrętne słowo/. Bardzo się cieszę, tylko nie lubię przesady. Sprawa toczy się u nas od kilku lat: Dziekanka, SARP, Galeria Fok-sal, Galeria SHS-u na Piwniej. Oprócz Grupy jest paru jeszcze innych artystów, którzy są - w części przynajmniej - włączeni swą pracą w ten żywy nurt.: pokazane w SEŚie prace malarzkie /dyplom/ Anny Tokarczyk /dziki okazywany wilk/ były malowane w 1979 roku, a powstanie Pornokwiku Basi Ammer, opublikowanego w "Tangu" Łodzi Kalis-kiej w 1984 roku, też pewnie datuje się nieco wcześniej. Jest jeszcze paru malarzy polskich w Berlinie Zachodnim.

Kiefer w Polsce /Galeria Poksal/, dołączając artyści średniego pokolenia, coś się dzieje, bardzo się cieszę. Tylko bez przesady z tym otwarciem. To oczywiście jest mocno usytuowane w ciągu kultury współczesnej. Jeśli uprzytomnimy sobie, że ekspresjonizm - żeby już nie wdawać się w filozoficzno-historyczne rozważania - ma tak że sto lat, że rysunki do "Almanachu Ojca Ubu" powstały w 1899 roku - aresztu nie Jarry był ich autorem, tylko **P i e r r e B o n n e r d !** - to zobaczymy jak głębokie tradycje ma ta sztuka, jak szlachetne i jak żywe. Podnoszenie rangi "dzikiej fali" u nas, w kraju, ale i na całym świecie do roli odrodzenia sztuki jest nieporozumieniem wynikającym z utraty pamięci o własnych, niedawnych korzeniach. One są zresztą naprawdę żywe. Pracujący i mieszkający w Paryżu malarz polski Izaak Celnikier, jeden z organizatorów warszawskiego Arsenalu jest tego najlepszym dowodem. Od lat jest sobą i pogłębia swoje własne sprawy, a kiedy oglądam jego wspaniałe obrazy, te dawniejsze i te ostatnie, nasuwa mi się trochę gorzka myśl, co też z tym dorobkiem zrobili jakis wytrawny krytyk czy menadżer: zrobili z Celnikiera prekursora "dzikich" - rzecz jasna.

W Res Publice numer drugi jest dobry artykuł o dzikich, Marty Tarabudy. Podaje dokładnie źródło, bo autorka nie jest zbyt skrupulatna. Cytując Bwę Kurryluk nie podaje gdzie jej wypowiedź była dostępna. Była zamieszczona w ówczesnym numerze Sztuków. Właśnie.

**ANDRZEJ JASNY**

KRYTYKA ARTYSTYCZNA NA EMIGRACJI /I/

ab.

*Marian Bohusz-Szyszko: O SZTUCE*

Twórczość plastyków mieszkających poza krajem jest wśród miłośników sztuki gorzej obecna niż literatura emigracyjna. Cóż dopiero powiedzieć o znajomości tamtejszej krytyki artystycznej, która prawie wyłącznie skazana na łamy gazet i czasopism, natrafia w drodze do Polski na przeszkody największe. A przecież ona nie tylko informuje i ocenia na bieżąco, również stara się znaleźć odpowiedni dystans dla uogólnień i porównań, korzystając w tym celu z bogatych zbiorów muzealnych i wystaw w renomowanych galeriach Zachodu. Krytyka ta jest więc z pewnością głosem wartym poznania i dlatego też chciałbym poświęcić jej w naszych "Sztukach" nieco uwagi.

Zaczne od wydrukowanego w 1982 r. przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy zbioru kilkunastu recenzji i artykułów Mariana Bohusza-Szyszko pt. "O sztuce" 1/. Pisane w ciągu prawie czterdziestu lat, ukazywały się w pismach polskich wychodzących w Anglii, a poza nią głównie w paryskiej "Kulturze". Wśród tych pierwszych było katolickie "Życie" i kombatanckie "Orzeł Biały", przez wiele lat "Wiadomości", wreszcie "Tydzień Polski". Większość z tych tekstów to recenzje z wystaw artystów - byłych żołnierzy, którzy po demobilizacji osiedlili się w Anglii. Niektórzy z nich studiowali już przed wojną w kraju np. Adam Kossowski, Zdzisław Ruzkowski, Zygmunt Turkiewicz, Marian Kościakowski, Tadeusz Terlecki, Stanisław Frenkiel. Pozostali to głównie uczniowie samego Bohusza-Szyszki, założyciela i kierownika Studium Malarstwa Sztalugowego przy Społeczności Uniwersytetu Stefana Batorego, od pewnego czasu wchodzącego w skład Polskiego Uniwersytetu na Obcoz-

nie w Londynie. Jest to jak widać druga obok toruńskiej kontynuacja Wydawnictwa Sztuk Pięknych uniwersytetu wileńskiego. Do wybitniejszych po-  
śród tych uczniów należą - Tadeusz Ilini, pierwszy dyplomant /1965/, Zygmunt Kłos, Halina Sukiennicka, Józef Piwowar, Irena Jakubowska czy Halina Nałęcz, zarazem właścicielka Galerii "Drian" w Londynie. W zakończeniu książki jej autor zapowiada następną, w której znajdują się omówienia twórczości artystów takich, jak Feliks Topolski, Tadeusz Buttlich, Tadeusz Znicz-Muszyński i Leon Piekowacki.

Większość z nich zorganizowana jest w Zrzeszeniu Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii, które stara się urządzać czołowe wystawy zbiorowe. W Londynie służyły im w różnym czasie cztery polskie galerie, prócz wspomnianych - "Centaur" Jana Weliozki, "Cassel" Antoniego Kokrzyńskiego oraz zasłużonego farmaceuty Grabowskiego. Po otwarciu znanego już szeroko POSKu również tam znalazła dla siebie miejscę plastyka, także w postaci stałej kolekcji. Niestety, jak dowiadujemy się z artykułu napisanego przez autora w 1968 r., zainteresowanie emigracyjnej społeczności własną sztuką jest niewielkie. Można się domyślać, że niewiele zmieniło się pod tym względem do dziś. A ma ona przecież osiągnięcia znakomite! W artykule napisanym w 1974 r. z okazji trzydziestolecia powojennej emigracji zwracał szczególną uwagę na rzeźby ceramiczne Adama Konsowskiego oraz na wystrój kaplicy polskiego Ośrodka Katolickiego na Balingu, dzieło Andrzeja Bobrowskiego i Aleksandra Wernera. Ponadto wymieniał nazwiska Czapskiego, Mariana Kratochwila, Tadeusza Orłowicza, Zdzisława Ruszkowskiego, Terleckiego, Topolskiego, Marka Żuławskiego, Frenkla.

Oceniając wcześniej twórczość Polaków w Wielkiej Brytanii podkreślał, że "wyczuwają rytm tendencji współczesnych w sztuce, że unikają pseudoawangardowych sztuczek, od których roi się po pokazach dzisiejszych w całym świecie, i że ci artyści polscy mają cechy odróżniające ich od autochtonów /!/. Np. wyraźna jest - pisal - u Polaków postawa, w ogromnej przewadze, doceniania nadirzeczności koloru w malarstwie, czego nie widać na ogół u Anglików" /1968/. Tych zresztą ceni najmniej, lista jego typów kończy się na rzeźbiarce Margaret Sutherland i Nicholsonie, mając na początku Hogarda. Baco jest według niego ślepy na kolor podobnie, jak członkowie Akademii skłonni do snobizmu i wstecznotwa. Jego ideałem jest malarstwo francuskie, reprezentowane przez sześciu wielkich - Bonnard, Legera, Braque'a, Matissę, Picassę i Rouaulta, może największego malarza chrześcijańskiego od czasów El Greco /1958/. Ideałem nie tylko krytyka ale także artysty. Świadczo o tym chociażby obrazy, które w 1981 r. ofiarował do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, namalowane w latach 1949-79.

Wybór Gdańska nie był przypadkowy, bowiem w tamtejszym Gimnazjum Polskim uczył w latach trzydziestych. W 1935 r. pierwszy raz wystawił swoje prace w Galerii Morskiej w Gdyni, będącej własnością znanego marynisty Mariana Mokwy. Odtąd był jednym z najczynniejszych artystów w tym młodym mieście. W sierpniu 1936 r. wziął udział w wystawie inauguracyjnej Grupy Gdańskich Artystów Plastyków, nieco wcześniej, bo w ozerwu, przewodniczył w Krakowie obradom zjazdu delegatów Zw. Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, którego niezależnie działające oddziały postanowiły prowadzić odtąd uzgodnioną działalność ogólnopolską. Dzięki jego staraniom powstał wkrótce w Gdyni kolejny, 6 w kraju oddział, którego został prezesem. Oddział ten zorganizował do wybuchu wojny dwa gdyniejskie salony zimowe. Ostatni raz wystawił swoje prace w styczniu 1939 r. w warszawskim IPSie. T. Czyżewski założył je "do tych dziwnych kreacji, które trudno zdefiniować". Jeszcze trudniej zrobić to dzisiaj. Można tylko tu dodać, że ich autor, urodzony w 1901 r., ukończył studia malarskie w 1923 r. na Wydz. Sztuk Pięknych USB /Uniwersytetu Stefana Batorego/. Przez pewien czas kształcił się również w ASP w Krakowie. Jego drugą pasją była matematyka, której uczył na poziomie szkoły wyższej w czasie pobytu w obozie, podobnie jak malarstwa i rysunku. I przy tym drugim pozostał już na stałe. Po dotarciu w 1945 r. do Bzumu, objął kierownictwo szkoły malarskiej skupiającej żołnierzy-plastyków II korpusu.

Stamtąd, po niecałym roku przeniósł się do Londynu, gdzie doprowadził z czasem do powstania wspomnianego Studium. Ale ocena jego działalności dydaktycznej, podobnie jak samej twórczości musi zająć na razie na swojego monografistę.

We wstępie do omawianego tu tomu Bohusz-Szysko napisał, że zebrane w nim teksty dużo zawdzięczają wycieczkom, które w ciągu trzydziestu lat odbywał ze studentami do galerii i muzeów Londynu oraz podróży do innych, równie ważnych dla dziejów sztuki miast Europy, USA a nawet Egiptu. Wspólnie ze swoimi uczniami analizował oglądane dzieła, dyskutował o ich różnicach i podobieństwach, szukał wartości uniwersalnych. Wierzył, że wartości takie istnieją, bez nich świat byłby przecież bez sensu. Obowiązkiem artysty jest ich odnajdywanie. Tak było w przeszłości i tak jest mimo wszystko także teraz. - "Wypowiadał twierdzenie - pisał w 1949 r. w "Życiu" - że tendencje abstrakcyjne w sztuce współczesnej są, często nieświadomie dla twórców, którzy im podlegają, wielkim protestem przeciwko utylitaryzmowi w postawie życia, a materializmowi w dialektyce filozoficznej, którą głosi komunizm w wydaniu bolszewickim; co więcej, wydaje mi się, że tendencje te są wielkim prekursorem epoki głoszącej odrodzenie światopoglądu spirytualistycznego, że są naturalnym sprzymierzeńcem chrześcijaństwa, a katolicyzmu w szczególności." Dobro i zło mają wartość bezwzględna, podobnie jak określony zespół praw w sztuce. Stąd znaczenie jakie przywiązywał Bohusz-Szysko do ich odkrycia i zdefiniowania. Ostatecznie ustalił ich listę w artykule z 1950 r.; były wśród nich m.in. prawa całości, tworzywa, kompozycji, energii, kontrastu, jednolitości, inwencji. Wszystkich razem 11. Są one według niego podstawą tzw. kryteriów koniecznych, które obok kryteriów "dostatecznych" stanowią podstawę oceny każdego dzieła sztuki. Oceny jednak bardzo trudnej, ponieważ związek obu rodzajów tych kryteriów jest tajemniczą, przede wszystkim dlatego, że te drugie są właściwie tylko sprawą intuicji. Krytyk musi więc posiadać wysoką wrażliwość estetyczną obok rozległej wiedzy. Konieczną zwłaszcza w czasach "rozchwiania porządku" sztuki, zagubienia wartości. - "To też - konkludował - wielcy krytycy są jeszcze bardziej rzadcy niż wielcy artyści". /1980/. Ale sytuacja tych drugich nie jest też prosta, nawet jeżeli znają owe kryteria konieczne. - "To tak - pisał w 1950 r. - jakby ktoś twierdził, że w chirurgii używane są takie a takie narzędzia, a nawet przeczytał o sposobie ich użycia i był pewien wobec tego, że jest zdolny do wykonania operacji". Talent artysty i umiejętności krytyka stoją więc jakby w jednym dworze.

Przyczyn współczesnego kryzysu kryteriów wartościowania dzieł sztuki upatruje w banalizacji tematu, którą przyniósł impresjonizm. - "Od razu stało się rękopiecznią wszystko co traciło malarstwem rodzajowym czy "historycznym", czy "mitologicznym" - pisał w 1970 r. Eric Newton /wybitny krytyk angielski - p.m./ powiedział, że artyści danego okresu idą jak barany za tego okresu modą; dodam, że dotyczy to mniej twórców starzających epokę niż tych, co chcieliby za takich uchodzić. Wspomniana postawa ma tak hipnotyzujący wpływ, że największy twórca, który stoi poza czy nawet ponad epoką w swej wypowiedzi, może być /.../ zapomniany, włączony w osąd całkowicie doktrynalny". Za takiego uważa Matejkę, którego twórczości poświęcił w różnych latach sporo miejsca. Przyznaje, że wisie zarzutów kierowanych pod adresem twórcy "Bitwy pod Grunwaldem" było słusznych, ale mimo to pozostaje on "najpotężniejszym plastykiem w naszej sztuce i jedną z najpotężniejszych indywidualności w całej sztuce europej-

skiej XIX w. "Nie wnikając tu w sposób uzasadnienia tej opinii, po-  
przestana na stwierdzeniu, że wszystkie argumenty mają potwierdzić  
znane skądinąd zdanie Witkiewicza, który napisał kiedyś: "Miał on  
wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną  
bezwzględna zaletę - tworzył arcydzieła". I jest to ohyda rzeczywi-  
ście prawda niezbita.

I jeszcze jeden - warty jak sądzę przytoczenia - fragment wypowiedzi  
na ten temat: "Jedno z zasadniczych nieporozumień w ocenie dzieła  
sztuki leży w mętnym pojmowaniu terminów "forma" i "treść" oraz w  
ustaleniu ich wzajemnego stosunku. Na przykład walka o "formę" dzie-  
ła sztuki bywa często utożsamiana z oporem tworzywa i narzędzia a  
zwycięstwo nad "formą" jest uważane za identyczne z wirtuozerią w  
operowaniu środkami technicznymi. "Treść", szczególnie w dziełach  
plastyki, łatwo utożsamiają z tematem i z emocją, którą temat w nich  
wywołał. Otóż w dziele plastycznym "forma" jest koncepcją praw, któ-  
ry w znaczeniu wizualnym, rządzi się nowy świat, bndowany przez ar-  
tystę w dziele sztuki, główną "treścią" jest osobowość twórcy, głę-  
biej uwidaczniająca się w "formie", jak duchowy stan człowieka w  
jego twarzy. Tematem, lub motywem jest przedmiot uwidoczniiony w dzie-  
le". Relacje między tak pojmowaną formą a treścią tworzą według  
Bohusza-Szyszko trzy zasadnicze kierunki w dziełach sztuki: natura-  
lizm, który "podporządkowuje się prawom natury; ekspresjonizm defor-  
muje te prawa w myśl nakazów uczucia; formizm rezygnuje z nich i  
stwarza własne prawa treści wizualnych". Wyda się, że malarstwo  
naszego autora mieści się gdzieś między drugim a trzecim kierunkiem.

Józef Bujnowski omawiając emigracyjną krytykę artystyczną w zbio-  
rowym, dwutomowym dziele pt. Literatura polska na obczyźnie 1940-  
1960 /Londyn 1964-65/, zwrócił uwagę, że charakteryzuje ją brak więk-  
szych sporów. Przykład Bohusza, Szyszko pozwala na przypuszczenie, że  
wynika to z jej normatywności, skłaniającej do szukania równowagi i  
ciągłości, niż kontrowersji i buntu. Bliskiej w ten sposób także duch-  
owi legitymizm emigracji powrośniętowej. Byłoby to więc typ krytyki analitycznej, odwołującej się według klasy-  
fikacji Stefana Morawskiego do "wartości wśobnych, ale rozważanych  
również w świetle ich genezy i funkcji". Osobiście nazwałbym go wit-  
kiewiczowskim, zwłaszcza, że uprawianym prawie wyłącznie przez sa-  
mych artystów. Jej znaczenie było już duże przed wojną, na emigracji  
zaś okazało się być wręcz panujące. Dla przykładu wystarczy przyto-  
czyć kilka dalszych nazwisk: Czapki, Żuławski, Turkiewicz czy Fran-  
kiel.

Inaczej stało się w kraju, gdzie wkrótce po wojnie na pierwsze  
miejsze wysunął się model, który Morawski nazywa ekspresyjno-krescyj-  
nym, zdeterminowanym poglądami krytyka, często oscylującego między  
wiernością sobie a wymogami ideologii. Swoista romantyzność tego  
modelu, tak wyraźna na tle wspomnianego "klasycyzmu" emigracji /róż-  
nej więc pod tym względem od swoich ubiegłowiecznych poprzedniczek/  
ujawniła się najpełniej w socrealizmie i jego długo trwających na-  
stępstwach. Bohusz-Szyszko w artykule napisanym z okazji otwarcia  
I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r. w Warszawie ukazał się  
ten kontrast kilkoma wybranymi z prasy krajowej cytatai. Przypomnę  
tutaj jeden z nich. - "Rezultaty wystawy - pisał wówczas Juliusz  
Starzyński w "Nowej Kulturze" - stwierdziły niemalże zupełną nieprzy-  
datność środków artystycznych postimpresjonizmu i koloryzmu, który  
jak najściślej związany z treścią ideologiczną schyłkowej epoki kul-  
tury burżuazyjnej - z nieubłaganą koniecznością sprowadza hołdujących  
mu artystów na tory drobnomieszczańskiego, naturalistycznego widze-  
nia".

Zaskoczony absurdalnością tego i podobnych wywodów nasz krytyk nad Tamizą zastanawiał się jednak przede wszystkim nad powodami, które skłoniły ich autorów do tak radykalnej zmiany dotychczasowych poglądów. Strach przed narzuconym reżimem? Usłużność wobec jego przedstawicieli? Oczekiwanie sowitej nagrody? Co okazało się silniejsze od myślenia o sztuce w kategoriach jej warsztatu i języka? Polskich tradycji w tym względzie? Pytania, na które jeszcze dzisiaj trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź. Dodam tu tylko, że pięć lat później Czapski z równym zdumieniem przyjmował zupełnie przeciwną zmianę poglądów u Janusza Boguckiego. I że bieg za coraz to innymi transparentami trwa nadal, przypominając dantejski obraz przedpiekła. Tylko, że wypełniające go duchy zostały skazane na wieczne bieganie za pasywnością i neutralnością za życia. Tym zaś, którzy wybrali los przeciwny, może przebaczyć sama sztuka?

Bohusz-Skyszko wskazując na podziały i dezorientację współczesnych pisze, że jest "to gra z wahadłem, tak je wychylił w stronę absurdu, aby już był możliwy tylko pęd z powrotem - w stronę sensu". Ale nie zatrzyma się przecież tam ono na stałe! Wahadło, jak to wahadło. Patrząc może raczej na wskazówki.

ab.

1/ M. Bohusz-Skyszko, O sztuce, Londyn 1982, ss. 310

WIDZIALNE

Długos na temat wystawy malarstwa Łukasza Korolkiewicza

/Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, luty 1987 r./

- X - Jak mógłbyś skrótkowo określić swoje wrażenie z wystawy obrazów Łukasza Korolkiewicza?
- Y - Mogłbym bez wahania powiedzieć, że jest to ważne wydarzenie, które mi zapominało.
- X - Podziwiam z tobą to wrażenie.
- Y - Jest to panoramiczny pejzaż Polski po stanie wojennym, korolkiewowski "Krajobraz po bitwie". Na tak rozległe zadanie może się zdobyć tylko artysta pod względem obywatelskim, świadomy swego celu i posiadający odpowiednie możliwości realizacyjne.
- X - Jest to cecha nieczęsta i szczęśliwa dla autora. Daje wrażenie wytężonej pracy i sprecyzowanej osobowości artystycznej.
- Y - Pracy tak. Co do osobowości, biorąc pod uwagę dotychczasową drogę artystyczną Korolkiewicza, to chyba właśnie teraz stanął on twarzą w twarz z podstawowymi zagadnieniami twórczości i wynik tego zetknięcia nie jest dla mnie jeszcze w pełni jasny.
- X - Przejdźmy więc do tego, co robił przed laty: łatwo /może zbyt łatwo/ daje się uplasować w murale fotograficznym. Bwa Kuryluk, rówieśnik Korolkiewicza, malarz o pokrewnym profilu pisząca o sztuce, w swojej książce "Hiperrealizm - nowy realizm" mówiąc o genezie twórczości kłóregoś z fotorealistów amerykańskich, twierdzi, że odkrył on, iż bardziej podniecające od jego obrazów wydały mu się przezroczyste. Myślę, że to samo stało się z Korolkiewiczem. Pamiętam jego rysunki dyplomowe: były to histerycznie krzyjące się baconowskie głowy. Późniejsza wystawa, wspólna z Kuryluk na MDM-ie to już przeobrażenie. Przytoczę znowu jej opis, który bardzo do tego okresu pasuje: "...fotograficzne realia przesycają w jego obrazach senne reminiscencje, ważność naturalistycznego przedstawienia podważają absurdalne skojarzenia. Atmosferę dogłębnie zmistyfikowaną rejestruje ... już sama fotografia, na której artysta utrwała z lubością

mimowolnie komicznie wyuzdanie pozujących mu kolegów, którzy kamerą nakładają na moment maski dekadentów, akcentując amatorszczyznę stylizacji i dyskretny wdzięk transwestytyzmu rodem z CDT ... Z założenia maksymalnie subiektywny fotorealizm ten kontynuuje i rozwija istotne cechy dotychczasowej figuracji artysty z jej przewrotną symboliką, przemieszczaniem powagi, ironii i groteski."

Y - Zostawmy na razie na boku problem czy ten "dyskretny wdzięk" jest rodem z CDT czy raczej hotelu Forum...

X - Ciekawa jest dalsza droga malarza, którego z czasem wybrane przez siebie media coraz bardziej fascynuje swoimi możliwościami, woliaga i ... podporządkowuje. Następna wystawa w galerii MDM, jesienią 81 r. pokazuje obrazy pełne przedmiotów, na których dokonują się te typowe dla skrajnych odmian fotorealizmu "odbicia odbić". Tu pasowałby inny i dla kogoś innego przeznaczony

opis. Kuryluk : "Pragnie uchwycić ... przelotne i przewrotne gry światła i cienia na szklanych zabawkach / częsty motyw lustra - X/, moment, w którym ulegamy złudzeniu, czarowi "szklanej menażerii".

Tam też pojawiają się już chyba te słynne modernistyczne ogrody, których dziś tak żałuje Agnieszka Morawińska, we wstępie do katalogu ostatniej wystawy.

Z tych opisów wyłania się artystyczne oblicze Korolkiewicza jako fotorealisty sięgającego zarazem do starych wzorów modernistycznej bohemy rodem z hedonistycznej aury Huysmansa, czasem może Mehoffera....

Y - Ostatnia wystawa - poza nielicznymi, zapewne dzisiejszymi obrazami - mało ma już z tym wspólnego. Nie pierwszy to zresztą raz się zdarza, że dekadent i esteta wstępuje na b rykadę, że romantyczny Gustaw węglem na ścianie pisze "hic natus est Conradus". Jednak taka metamorfoza jest ofiarą i płaci się za nią wysoką cenę.

X - Pora więc spojrzeć na to, co Korolkiewicz pokazał na wystawie w muzeum archidiecezjalnym. Agnieszka Morawińska trafnie nazywa to "porażoną nieszczęściem sferą publiczną", Jacek Sempoliński zauważa, że "Malarz porzuca intymny psychologizm swych dawniejszych prac na rzecz problematyki społecznej" /wstęp do katalogu wystawy/. Artysta zdaje się mówić : "Oto co Peeterl uczyniła z Polski" : odrapane ściany rozwalających się domów, pokruszone chodniki, wiecznie przepełnione blaszane pojemniki śmietników, którym patronują kapliczki Matki Boskiej lub pomnik Chrystusa na brudnych podwórkach i całkiem już nowy obraz : krzyże kwietne na placach przed kościołami otoczone cmentarnymi świecami. Na miejsce dawnych dekoracyjnych wnętrz pojawia się - banalne i puste. W jednym z nich widać telewizor z superobecnym wizerunkiem generała, sprawy wydarzeń, które wstrząsnęły artystą, niejako wskazane przezeń ukrytego bohatera pałej wystawy.

Y - Nie ma więc żadnej wątpliwości, że Korolkiewicz pod wpływem zroku wypadków ostatnich lat przeobraził się i dojrzał, dostrzegając wreszcie własny kraj. To spowodowało zdecydowane porzucenie dawnych motywów na rzecz całkiem nowej ikonografii.

X - Pozostała jednak dosłowność opisu realiów, jak gdyby malarz nie wziął pod uwagę faktu, że w dziele sztuki wprowadzenie zmiany ikonografii wymaga nieuchronnej zmiany sposobu obrazowania.

Y - O ileś odnośnie wrażenie, że Korolkiewicz sprzed lat korzystał z fotografii tak jak to robią artyści dwudziestego wieku, o tyle dziś korzysta z niej tak jak to robili naturaliści dziewiętnastego stulecia.

X - Świat przedstawiany przedtem w obrazach malarza bawił go i zachwycał swoją dekoracyjnością, nostalgicznością, urodą życia, "przewrotnym symbolizmem", grą formy... To dziecko epoki konsumpcyjnej i kolejnych, pospiesznych przemian w sztuce, przejmując status cywilizacyjny kolorowego slajdu, przejęło ten sposób obrazowania świata wraz z całą jego ideologią. Ten świat okazał się jednak diametralnie różny od naszego świata po stanie wojennym, który wtargnął w obrazy Korolkiewicza teraz jako posępny i nieefektywny, bliższy aurze "Polonii" i "Lituanii" Grottgera niż jakiegoś Hookneya bądź Gertscha... Natomiast stosunek emocjonalny Korolkiewicza wobec tego świata, który maluje dziś, oscyluje między obrzydzeniem a patosem. Obydwie kategorie wychodzą oczywiście poza język malarski jego prac z ubiegłego dziesięciolecia. Problemy formy jak gdyby straciły u niego sens na rzecz siły działania samego - ogołconego z vitalności - faktu. Malowanie straciło czar. Artysta unieważnił kreowanie przestrzeni kolorem w obrazie /znalazł się wskutek tego w niepokojącym sąsiedztwie, na przykład malarstwa Stefana Garwatewskiego/. Forma się r o z c h w i a ł a. Pozostało wrażenie bezwładu rzemieślniczego, przenoszenia slajdu na obraz. Temat jak gdyby przygniótł i zdławił artystę, który nie znalazł formy na opisanie n i e s z c z ę ś c i a, jakie dostrzegł w otaczającym świecie.

Y - To można zrozumieć.

X - Rodzi się tu jednak problem: czy można bezkarnie nadać nagle nową treść swojej sztuce? Ludzie próbujący opracować twórczo natretnie zaistniałą rzeczywistość wieku dwudziestego zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie, zetknęli się właśnie z tym problemem; jest on tak długo ważny jak długo treść znajduje się n a z e w n ą t r z osobowości autora ujętej jako całość, wobec jego dotychczasowego sposobu uprawiania sztuki, całego arsenału nawyków, przyzwyczajeń i procedurów.

X - Może jednak ten konflikt jest płodny? Sądzę, że prowadzi on artystę do zguby, jeżeli wartości, które wybrał są poczerwone, fałszywe... Natomiast, gdy są one prawdziwe może stać się motorem rozwoju...

Y - Być może, ale za cenę totalnego p r z e ł o m u, który musi nastąpić.

Wacław Dębicki  
MALARSTWO W PROJEKCIE

Wystawa Korolkiewicza wywołała żywą reakcję: odwiedzający wpisywali się do Złotej Księgi dziękując malarzowi za przeżycia. Odwiedzający ją licznie artyści dyskutowali na boku, komentowali między sobą. Krytycy - co w dzisiejszych czasach jest rzeczą rzadką - napisali parę artykułów: Andrzej Rotenberg w "Tygodniku Powszechnym", Jan Stanisław Wojciechowski w "Powszechności i pracy" i wreszcie podziemne "wezwanie" przedrukowało artykuł Agnieszki Morawińskiej z katalogu wystawy.

Cechą wspólną tych wszystkich wypowiedzi - i amatorskich i fachowych jest, że mówiąc o malarstwie Łukasza Korolkiewicza mówi się niemal wyłącznie o treści jego obrazów. Lub do poohlebnej oceny dodaje się talcnie niepokojące zdanie "najlepszy w tym rodzaju". I w jednym i w drugim wypadku sposób mówienia o obrazach Korolkiewicza wynika z ich "fotograficzności". Jakże nie mówić o tym, co fotografia przedstawia, zwłaszcza, że są to sceny i miejsca symboliczne, mające znaczenie najczęściej nie tylko dla życiorysu malarza. I jakże nie mówić o fotograficzności, skoro wydaje się być ona nie tylko metodą /oparcie obrazu na kolorowych slajdach/, ale i formą tego malarstwa: malarstwa kolorowych oieni przedmiotów i ludzi. Formą powstającą na innej zasadzie, niż forma większości malowanych obrazów. Na czym ta różnica polega - postaram się sobie samemu wyjaśnić, a różnica to zasadniczo, rzecz można filozoficzna.

Powiedzmy, że każdy obraz jest rezultatem dwóch ruchów, dwóch kierunków działań: jeden to kierunek "między światem a obrazem", drugi - "wewnątrz obrazu", między jego poszczególnymi elementami. Stwierdzam te prawdy uproszczone i banalne dlatego, że malarstwo Korolkiewicza w tym właśnie jest odmienne /najlepsze "w tym rodzaju"/, że występuje w nim dominacja kierunku pierwszego /między światem a obrazem/ nad drugim /wewnątrz obrazu/. A tymczasem od stuleci ustalania przebiegu w obrębie kanału drugiego stanowi główny obszar tego, co nazywamy malarstwem. Predominacja tego kierunku to nie jest bynajmniej cecha stylów formalnych czy abstrakcyjnych, w odróżnieniu od przedstawiających, realistycznych itp. Najwierniejszy portrecista - chyba, że jest mechanicznie odzorowującym naturalistą, wie, że samym wpatrywaniem się w model, jego wizerunku nie osiągnie, jeśli nie zajmie się wzajemnymi relacjami części składowych tego wizerunku na płótnie. Ale tu jeszcze o coś ważniejszego chodzi. Bez tej decyzji odcięcia się, zamknięcia na płaszczyźnie płótna, jakby w obrębie tylko jego problemów - nie ma malarstwa. Ale odcięcie się, zamknięcie, mimo jego "niezbędności", będzie jednak zawsze odcięciem się i zamknięciem, podjęciem decyzji i ryzyka bycia sztuką, a więc nie światem, nie rzeczywistością, a sztuką: czymś, co jest od życia jakoś bogatsze i jakoś uboższe.

Nie jest oczywiście możliwe - bez zapytania malarza - powiedzieć, czy to pielęgnowanie kierunku świat - obraz i niechęć do przecięcia go w momencie pracy nad obrazem /bez względu na to ile by czasu malarz nie poświęcał na samo malowanie/, jest świadomą decyzją, czy malarz wie o tym, że dominacja tej relacji, nie relacji innej jakości ustanawianych wewnątrz obrazu sprawia, że bez względu na jego zajęcie światem zewnętrznym i jego sensem - egzystencjalnym, społecznym - na płótnie powstaje świat cieni.

Przypuszczam, że malarz nie jest tego świadomy, początek tworzenia obrazu - trudny, że właściwie niemożliwy do ustalenia u każdego artysty - wydaje się zaczynać u niego od oglądania i fotografowania go. Jest nie tylko tworzeniem sobie warsztatowej pomocy w postaci kolorowego przeźroczka, jest czymś więcej, niż "szkicowaniem z natury", jest już tworzeniem, komponowaniem, skore symboliki swych scen nie wymyśla, lecz ją wynajduje, dostrzega w rzeczywistości, utrwała na światłoczułej błonie, a potem odwzorowuje i podkreśla na płótnie. W postępowaniu tym można odczytać nie tylko za fascynowanie światem widzialnym i jego znaczeniem, lecz także, wydaje się, wielką nieufność do sztuki współczesnej. Korolkiewicz z pewnością pamięta o tym, że zajmowanie się relacjami form w obrazie, bez troskie "zrywanie ze światem" wytworzyło masę estetyzmów i czystej dekoracyjności. Korolkiewicz zna zmagania sztuki XX wieku z wizerunkiem ludzi i przedmiotów, dzieje wszystkich "deformacji", cezannowskich, picassowskich, baconnowskich w pogoni za tym wizerunkiem i wie, że w ręku i oku każdego współczesnego malarza /chyba że jest malarzem naiwnym/ te deformacje, style, próby są obecne - i przecina to niebezpieczeństwo za-

wierzącą ujęciu fotograficznemu mechanicznie uzyskiwanemu. W wieku, gdy całe kierunki sztuki szukały prawdy i ratunku w grze przypadków, automatycznie, wyjątkach, aleatorycznych - Korolkiewicz przypadek odrzuca do tego stopnia, że nawet formaty swych obrazów ujednolicił. Ustanawia swój format i swój rozmiar /jak na polskie obojętne - duży/, jakby i tym pragnął "przebiec dyskusję". W tym projektowaniu malarstwa Korolkiewicz nie jest odosobniony. Po kilku latach panowania nowego ekspresjonizmu, swobodnego, spontanicznego malowania okazało się, że te ogromne, gestualne często obrazy stosując spontaniczność jako metodę /a spontaniczność - to niemal fizyczny, pozarozumowy kontakt ze światem i artysty z samym sobą/ są także w ogromnej większości przedmiotami mentalnymi, projektami malarstwa, sprawozdaniem z jego stanu, jego trudności, jego niemożliwości. Okazuje się, że jesteśmy jakoś skazani na konceptualizm /oczywiście nie w znaczeniu przebrzmiałego kierunku sztuki/, że między nami a światem, że w nas samych istnieje tyle wyobrażeń, pojęć, nierozwiązanych problemów, nieuświadomionych odczuć - że musimy je uzewnętrżniać, zanim zaczniemy znów konstruować z pełną świadomością lub z pewnością uczuć, z prowadzącym wątkiem przekonań, który uniezależni nas od przypadkowych bodźców, od reagowania na podleganie zasznurki trzymane przez kogoś z boku. W pełnym paśmie przedsięwzięciu Korolkiewicza jest wiele dumy i potrzeby odcięcia się od tych wszystkich niepewności i zawikłań sztuki współczesnej. Będziemy śledzić jego drogę z najwyższym zainteresowaniem, wypełnianie, miejmy nadzieję, jego malarstwa w projekcie malarstwa treścią.

Wacław Dębicki

P.S. Redakcja udostępniła mi "Długos na temat wystawy malarstwa Łukasza Korolkiewicza" drukowany w tym numerze "Śkiców". Nasuwa się uwaga, że określenie malarstwa Korolkiewicza, za Ewą Kuryluk, poprzez kierunek hiperrealizmu nie sprawdza się jakoś. Trudno także się zgodzić, by u artysty nastąpił jakiś przełom światopoglądowy, za którym iść powinien /a nie iść/ przełom malarski. Mimo widocznej w jego malarstwie zmianie pola widzenia świata, określanie jej mianem przełomu światopoglądowego wydaje się niesłuszne. Wprost przeciwnie: wartości bliskie mu /nawet nuta /dekadentyzmu, dandyzmu/ znajdują się w jego obecnych obrazach jako świat zagrożony, którego trzeba bronić. I także trudno się zgodzić, że Korolkiewicz jest podporządkowany swemu fotograficznemu medium. Lub mówiąc inaczej: jeśli jest mu podporządkowany, to w drodze świadomego wyboru, by nie dać się podporządkować sztuce, jej dylematom, oraz sztuce jako "sztuczności" wobec rzeczywistości. Wydaje się, że w kręgu tych problemów rozegra się dalsza jego twórczość.

Taper

#### JAK TRUDNO ZABIĆ CZAS

Pogłoski o rozpadzie "Gruppy" liczą tyle lat niemal, co ona sama. Gdy jest już tych lat blisko pięć, wątpliwości budzić może nie tyle trwałość związków łączących Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawlaka, Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka, co nazwa, jaką przybrali. Sugeruje on organizacyjny monolit, z niemiecką dyscypliną. Fałsz tkwiący w nazwie nie jest tak niewinny, jakby się z poczu wydawało; sami artyści bodaj zdają sobie z tego sprawę, używając nazwy "Grupa" sporadycznie. Ze swym stażem, dorobkiem, również poetycko-teoretycznym, wreszcie impetyczną zadziornością wobec zastanego układu artystycznego, grupa ma szansę ostać się w rzędzie tych formacji pokoleniowo-artystycznych, które - jak formiści, kapiści, nowocześni, arsenalowcy - wyznaczają "mocne punkty" polskiej sztuki XX wieku. Wymienione ugrupowania były

jednak chłonne, otwarte, ogniskowały szersze środowiska. Dzisiejsze kręgi "dziśkich" są zatamizowane; wystawa "Ekspresja lat 80-tych" /BWA Sopot, lato 1986/ została zorganizowana dla nich, nie przez nich. Sytuacja opisywanej tu grupy z Warszawy jest paradoksalnie o tyle trudna, że przewodzi ona temu ruchowi tak czy inaczej. Kto wie jednak, czy nie czeka jej status zatrzaśniętej na amen kaszki w typie grupy "Wprost".

Dajmy jednak spokój prorocostwom. Darmo mówić o pocuciu misji w naszych czasach. Tak czy owak, fortunnie czy nie nazywana, pozostaje wymieniona szóstka ośrodkiem zainteresowania rólwianików, krytyki i owej nieokreślonej publiczności wernisażowej, która nieomylnie zjawia się tam, gdzie w art o. Jest w naszym znerwicowanym życiu artystycznym zjawiskiem radośnie normalnym: trochę przypomina, a trochę daje wyobrażenie o tym, co zwykliśmy określać jako "lepsze czasy".

27 stycznia 1987 r. odbył się w Dziekanówce "Recital" Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego i Włodzimierza Pawlaka, połączony z wystawą ich obrazów. Inoignito i bez obrazów wziął w nim udział Jarosław Modzelewski. Publiczność dopisała nad miarę. Grupa z powodzeniem mogłaby się udzielać za biletami, ale wtedy... No właśnie.

Nawykli do odczytywania znaczeń, nie dostrzegamy zwykle tego, że sztuka typu parateatralnego ma również swoje gatunkowe prawa, wymaga opanowania warsztatu i biegłości w posługiwaniu się nim - nie inaczej, niż tradycyjne środki wyrazu plastycznego. Nie wiecie czemu każdy performance, każdy występ artysty "na żywo" cieszy się u nas licencją pobłażliwości dla strony formalno-technicznej. Prawda, że i kryteria oceny tu nie istnieją, Krytycy ich nie wypracowali, artyści sami zbojkotowali inicjatywę powołania stowarzyszenia, które m.in. tymi sprawami mogłoby się zająć. Skutek jest taki, że w tej dziedzinie - co było szlachetnym acz utopijnym postulatem kontrkultury początku lat 70-tych - istotnie "każdy" może być artystą.

Tymczasem, jak widzieliśmy w Dziekanówce, nie każdy dobry artysta radzi sobie z medium tak specjalnym, jak własne ciało, głos, dyspozycje psychiczne z jednej, czas i obecność widzów - z drugiej strony. Trzech nie radzących sobie - i to uporczywie nie radzących - sobie przez ponad dwie godziny /a podobno i dłużej/ - to doprawdy za wiele.

Determinacja Grzyba, vis comica Pawlaka, poświęcenie Kowalewskiego sprawiły choć tyle, by zachować w pamięci kilka epizodów, których z powodzeniem starczyłoby za całość. Były to: finał skeczu "Chłodny jeleń w powidle", niektóre piosenki z ośrodku "festiwalowej" /szczególnie jedna, znakomicie sytuacyjnie rozegrana przez Grzyba/ fragmenty koncertu zespołu Lampa Alladyna /Grzyb i Pawlak/ i tekst "Czerwonego szczyrorka" Kowalewskiego.

Uzasadnienie tego wyboru zaczniemy od końca. "Czerwony szczyrork" to krótka wypowiedź w formie monologu-wyznania, łącząca wątek dyskursywny z anegdotycznym dokładnie w tej proporcji, jakiej trzeba, by tekst - przy poprawnym wykonaniu - dał się wysłuchać. Poczuć czasu nie zabrakło też Grzybowi i Pawlakowi, wygrywającym swój koncert kijami na drewnianym pudle. Miał on dobre momenty spontanicznego wspóldziałania. Skecz, który rozpoczął "Recital", prezentował, po pierwsze - nieposzanowanie zasad wypunktowanych wyżej przy okazji monologu Kowalewskiego, po drugie - niekonsekwencje inscenizacyjne, nade wszystko zaś - niezdolność przegadanie. Pomysł /konieczność?/ powtarzania wszystkich kwestii za sulerem /Modzelewski/ odbił się na recepcji tekstu. Tymczasem nie jest on wcale bełkotliwy, a całociek skonstruowana /na papierze/ kunsztowna. Opowieść o narodzinach Rewolucji oparta została na siedmiu epizodach wzorem z biblijnej kosmogonii. Ocytuje między wzniosłością a trywialnością /w partii Kobiety - Kowalewski/, między intelektualną grą /zlepek Hitler-lenin na bazie "Dziennika" Gombrowicza w partii Mężczyzny - Grzyb/ a wdziękiem i dowcipem wnoszonym nie tylko przez słowo, co pisał Narrator-Dziecko /Pawlak/.

Niestety, istotne treści skoczki pozostają "literaturą" w katalogu-partyturze "Recitalu". Dobrze choć to, ale nie ratuje przedstawienia - a więc formy obliczonej na bezpośrednie oddziaływanie - przed mierną w sumie oceną. Publiczność, tyleż rozbawiona piosenkami, co rozeźlona gadulstwem i rozwlekłością poszczególnych części "Recitalu", dała trójce aktorów odczuć swą presję, gdy doszło do odczytywania poezji - własnej /Grzyb i Pawlak/ i nie własnej /Mickiewicz w ostentacyjnie amatorskim wykonaniu Kowalewskiego/. Nie była to reakcja publiczności zaangażowanej w widowisko - pozytywnie czy negatywnie, jednak publiczności związanej jakąś wspólnotą ze sceną. Mickiewiczowskiemu "mierzący na zamiary" chciałoby się odpowiedzieć, pod adresem autorów pomysłu, Dantajskim "porzucicie wszelkie nadzieje".

Jeden epizod "Recitalu", jedna wypowiedź odbiegała odeń swą klasą i formatem tak dalece, że na dobrą sprawę do niej należałoby się tu ograniczyć. Nowa o wyeksponowanym na wprost sceny obrazie Włodzimierza Pawlaka "Adolf Hitler" /znanym już ze wspomnianej wystawy sopockiej/ i nawiązującym doń odczytanie autora. Odczyt obiektywizuje Hitlera jako medyczno-psychiczny casus. Obraz, potraktowany w konwencji "okna na świat", z zaznaczoną przestrzenią i postacią Hitlera oddzielającą widza od widoku roztaczającego się w głębi, nie jest ani karykaturą, ani apoteozą, ani plakatem. Jeśli jego bohater wzbudza w kim emocje, to na pewno nie za sprawą takiego czy innego potraktowania go przez malarza. Jest o b o j ę t n y, jak byłby Hannibal czy Aleksander Wielki. Ale jednak jest to Hitler. Nieobca jest nikomu atmosfera wokół II wojny światowej, jaką każdy z nas zatruwany jest od dziecka przez szkołę i propagandę. Klisza "pamięci o wojnie", idąca za nią ksenofobia i resentymenty niby anty, a w istocie prowojenne, są w drugim już pokoleniu Polaków odrzucone - powszechnie, lecz milcząco. Bodaż nigdy dotąd fakt ten nie został tak dobitnie udokumentowany w dziele sztuki. W "Człowieku z marmuru" młoda dziennikarka wyznaje: "dla mnie przodownik pracy to jak powstaniec styczniowy". Pawlak powiedział to samo nieporównanie odważniej. Naruszył tabu. Nie znam skuteczniejszego sposobu uwalniania się od uzależnień, które krępują naszą świadomość.

Taper

#### O CENACH OBRAZÓW

Czy lepiej sprzedać ostry obraz po 35 tysięcy, czy jeden za 140 tysięcy? To pytanie pociąga za sobą inne, ważniejsze: k o m u lepiej sprzedać własny obraz? Zasobnemu w dużą forszę i minimum polotu mieszcuchowi, czy też innemu artyście, jakiej by nie był profesji: lekarzowi, literatowi, inżynierowi, matce na wychowawcy, słowem - komuś przez życie, doświadczenia, poglądy i upodobań nastrojonemu na podobną do mnie falę?

Takie pytania mogłoby sobie zadawać /a w każdym razie powinni/ malarze wystawiający na dwudniowym /22-23.04.1987/ pokazie zorganizowanym przez Andrzeja Bonarskiego w SARP-ie: Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak z grupy warszawskich "dzikich".

Wystawa, powieszona na zasadzie: dużo /blisko 60 obrazów/, gęsto i niestety, ogólnie mówiąc, niewyraźnie od strony koncepcyjnej - szczerze ujawnia swój komercyjny cel. Potwierdza to ulotka, zawierająca spis obrazów z cenami. Powtarza ona - nie wiadomo na ile świadomie - wzór "dykretnych" wkładek do katalogów Zachęty czy TPSP w okresie międzywojennym. Dawny załącznik usamodzielił się i przejął rolę j e d y n ę j dokumentacji wystawy. Można by powiedzieć, znając obyczaj naszego życia artystycznego, że lepsza taka niż żadna,

ale świadczy to wszystko razem o postępie, jakiegomyś od półwiecza dokonali.

Sobożyk, Woźniak i ich koledzy z grupy prezentują od kilku lat modelową wręcz niezależność stylu tworzenia i nonkonformizm stylu "bycia" w życiu artystycznym Polski lat 80-tych. U progu swej działalności potrafiliby wyłamać się z obowiązującej swego czasu alternatywy: albo kruchtą, albo Zachętą. Nie dali się też zepchnąć na margines "offu" /choć galerie tego obiegę stanowią do dziś ich bazę/. Wystawa w SARP-ie ujawniła nieoczekiwane granice owego nonkonformizmu: ceny wyznaczone przez artystów nie odbiegają od "normy" dyktowanej przez markowe warszawskie kunsthändler /por. notowania ogłaszane w dziale kronikarskim "Sztuki"/.

Nie miejsce tu na ocenę poziomu towaru oferowanego przez te sklepy. Do towaru wywieszonego na sprzedaż w SARP-ie stosować trzeba, myślę, inne kryteria, ukształtowane m.in. świadomością kulturową i rolą, jaką spełnia ten krag malarzy - w naszym kraju. Wydaje się, że gdy mowa o pieniądzu, zaimkujemy go i tracimy go. Jest to oczywiście pozór tylko, ale tym bardziej żenujące jest obserwować, jak komuś "z nas" zera przy cyfrach /a może rzutki menedżer imprezy?/ potrafią zabełtać w głowie.

Często przywoływany przez warszawskich "dzikich" Witold Gombrowicz napisał i takie słowa: ".../lot sztuki musi znaleźć odpowiednik w sferze życia zwyczajnego, jak cień kondora kładzie się na ziemi". /Dziennik I, 49/. Relacja średniej ceny obrazu z opisywanej wystawy - w granicach 150-200 tys. zł. - do średniej pensji inteligenta w PRL - obnaża niedorzeczność i jednej, i drugiej. Rzecz w tym, że z nich dwóch to pensja stanowi o owym "zwyczajnym życiu". Jeśli zakup obrazu jest nie do pomyślenia w tradycyjnym, sprawdzonym środowisku, które jest to środowisko inteligencji - komu i czemu w efekcie to służy?

Taper

Feliks Sarnecki

## GRÓB CHRYSTUSA NA ŻYTNIĘ

Kościół na Żytniej jest bodaj jedną z dwu nie-odbudowanych jeszcze całkiem ze zniszczeń wojennych świątynią w Warszawie - jest trochę ruiną & trochę budową, stare fragmenty przenikają się z nowo wznoszonymi, połączone podziemnymi piwnicznymi ciemnymi korytarzami, rozszerzającymi się niekiedy w rodzaj sali. Wiele pomieszczeń, z racji trwającej budowy, nie ma jeszcze określonego przeznaczenia: czasem urządza się w nich wystawy dzieł sztuki, czasem służą innym chwilowym potrzebom, czasem pojawiają się w nich robotnicy montujący jakieś instalacje; w części tych piwnic, korytarzy i podziemi urządzone w tym roku wielkotygodniowy Grób.

Zgodnie z tradycją, wynikającą głównie ze specyficznych możliwości przestrzennych, Groby urządza się na ogół w wyodrębnionych miejscach, przeważnie bocznych kaplicach. Są to statyczne kompozycje złożone ze stałych elementów, które czasem uzupełnia się i aktualizuje - najbardziej znanym przykładem odcierpania ze współczesności są coroczne Groby w kościele OO Jezuitów. Bardzo piękny Grób w scenerii wspaniałej sali urządził Jerzy Kalina kilka lat temu w kościele NMP na Nowym Mieście. W kościele Św. Stanisława Kostki na Żoliborzu znaczącym symbolem była w tym roku rzucona obok figury Chrystusa sutanna.

Przypomnienie tych znanych przykładów różnych interpretacji idei Grobu pozwoli silnie zaakcentować to, co dzieli wspomniane koncepcje od Grobu na Żytniej.

Posłużono się tu jedynie Słowem i wykorzystano wyjątkowe opisane na wstępie warunki. Mając do dyspozycji duży przestrzeń uczyniono z Grobu rodzaj drogi. Jej część opowiadającą o Męce Chrystusa usytuowano w piwnicznych korytarzach i salach, zaczynając od Ostatniej Wieczerzy,

poprzez ozuwanie w Ogrójeu i Ukrzyżowanie. O wydarzeniach informują i wydarzenia stanowią napisy na czarnych zasłonach z juty, wykonane prostą odcionką, złotą farbą. Te napisy - to słowa wypowiedziane przez samego Chrystusa, bez zachowywanej rygorystycznie chronologii, opierane ze wszystkich czterech Ewangelii, głównie jednak Św. Łukasza i Św. Jana. Lakoniczność tych napisów jest ważnym elementem tworzenia nastroju miejsca w trakcie przebywania drogi.

Rozpoczyna się ona rozchyleniem czarnej zasłony z pytaniem "kogo szukacie". Dalej schodzi się po stopniach oświetlonych jedynie świecami i natrafia na wielki stół, ozarno nakryty, ze słowami Chrystusa skierowanymi do Judasza "Oto ręka mego zdrajcy...". Obok chleb. W tej samej sali fragmenty Mowy Pożegnalnej Chrystusa /Św. Jan 14,1 - 14,14/. W następnej - czuwanie w Ogrójeu: pięć ukłożonych z cegieł jakby kłęczników - jakby nagrobków przykrytych czarno: "smutna jest dusza moja", "ja jestem kogo szukacie", "czemu śpicie", "przyjacielu po coś przyszedł", "już dość, nadeszła godzina".

Nad kłęcznikiem w centralnym punkcie sali: "Abba, Ojczy, oddal ode mnie ...". Na pulpicie kłęcznika "niech się stanie wola Twoja". U wejścia do następnej części korytarza "tak, ja nim jestem".

W następnej sali powieszono, dość blisko, jedna za drugą, siedem zasłon, na których wypisano słowa Chrystusa wypowiedziane na krzyż kolejno: "Boże przebac im ...", "Zaprawdę dziś ze mną będziesz w raju", słowa skierowane do Matki Boskiej i Św. Jana: "Niewiasto, co syn Twój, co matka twoja", "Eloi, Eloi, Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił", "Ojczy, w Twoje ręce powierzam ducha mego", "Pragnę", i "Wykonaj się".

Zasłony są tak powieszono, że budzą uczucie duszności i niepokoju, a ich rozgarnianie i stawianie przed kolejną wzmagają lęk. Po rozgarnięciu ostatniej ukazuje się zalany słońcem szyb zwany "Pieta Woli", w którym wśród świec i kwiatów, na stosie cegieł ustawiono Najświętszy Sakrament.

Sam Grób w tradycyjnym rozumieniu urządzono w słynnym wlocie do kanału, który służył w 44 roku Pcwstańcom: stanowi go podświetlone diapaetywowe zdjęcie Gałunu Turyńskiego. W dalszych, nadal ciemnych, rozjaśnianych tylko światłem świec pomieszczeniach widnieją obrazy i zdjęcia przedstawiające księży - męczenników, poległych w obronie wiary - od Św. Andrzeja Boboli do ks. Jerzego Popiełuszki. Cała ciemna i zwiła, duszna droga prowadzi do jasnego pomieszczenia dolnego kościoła, urządzonego trochę jak wielki mieszkalny pokój, z szafą, pianinem, okrągłym stolikiem nakrytym serwetą z zapaloną jasną lampą i obok leżącą gazetą, krzesłami, roślinami doniczkowymi. W centrum sali stoi ogromny stół nakryty białym płótnem i wysłany pojemnikami ze wschodzącym owsem. W tym owsie ustawiono, jeden obok drugiego, baranki wielkanocne z kolekcji p. Barbary Jonscher. Tu stawiali swoje święcone parafianie, odbywszy wcześniej całą drogę.

Ta niezwykła realizacja w wyjątkowo trafny sposób i przy pomocy maksymalnie prostych środków symbolizuje Mękę Chrystusa i Jego Zmartwychwstanie, bez ozdób, w surowy, monumentalny sposób mówiąc o istocie samej Wielkiego Tygodnia. Nie może oczywiście zostać rozpoznała ani naśladowana: była możliwa jedynie w tym wyjątkowym kościele.

Dlatego zastosowano opis tak szczegółowy: jest on wyrazem przekonania, że w dziedzinie tak wydawałoby się wyeksploatowanej Jerzy Kalina, Andrzej Wojciechowski i Miła Smolarz pod kierunkiem Janusza Boguckiego dokonali czegoś bardzo ważnego, wzbogacającego i pouczającego: nie tylko pogłębiającego znajomość Pisma Świętego i uświadamiającego patos Wielkiego Tygodnia, ale również świadczącego o tym, że prawdziwie twórcze działania są możliwe w każdej dziedzinie.

Feliks Sarnecki

Ostatecznym bodźcem do niniejszych konstatacji stała się dla mnie wypowiedź Wojciecha Skrodzkiego na spotkaniu z artystami plastykami gdańskimi w styczniu bieżącego roku. Krytyk ten opowiadał wówczas o odkrytym przez siebie /i innych/ nowym obszarze dla życia artystycznego, obszarze wreszcie bezpiecznym, bez rań dla elementarnego poczucia uczciwości twórczej, bez kagańca cenzury państwowej, obszarze jakoby jedynym dla twórców stojących po naszej stronie barykady. Krytyk zachęcał do bycia w tym obszarze. Mówił też, że przedtem, przed powstaniem niezależnego ruchu kulturalnego, w tym wypadku chodził o skupienie się części środowiska wokół Kościoła, sądził, że obszarem dawniej jedynym, bezaalternatywnym dla życia artystycznego był mecenat państwowy. Skrodzki wyznał, że taka optyka była jego błędem. Szanuję to wyznanie. Nie był on oczywiście jedynym, który popełniał ten błąd. I być może nie jest jedynym, który popełnia po raz drugi ten sam błąd... Dokładnie ten sam... Nie są to więc uwagi ad personam, przykładem Skrodzkiego posłużyłem się po prostu dlatego, że jest mi on znany. Tyle tytułem wstępu.

Więc coż jest artysta?

Czy dla artysty istnieje w ogóle jakiś obszar bezpieczny?

Czy wolno wyznaczać artystcie taki obszar?

Kto jest powołany do tego, aby ten obszar wyznaczać?

Gdzie jest miejsce artysty?

Gdzie jest miejsce krytyka?

Jak to jest z sumieniem artysty i czy dyskusja w "Znaku" wokół artykułu Krystyny Czerni była zasadna?

Nie są to pytania nowe, stawiano je wielokrotnie i wielokrotnie na nie odpowiadano, lecz widocznie od czasu do czasu trzeba te pytania zadawać, a raczej odpowiadać na nie, skoro znowu proponuje się artystom przestrzenie jedynie dobre jakoby, czy dochodzi do takich dyskusji, jak w "Znaku". Zaznaczam, że jest to wyłącznie prywatny punkt widzenia. W niniejszych uwagach kieruję się raczej intuicją, a nie subtelnym aparatem intelektualnym. Subtelny aparat intelektualny jest raczej domeną krytyków. Intuicja jest raczej domeną artystów. I jeszcze jedno istotne rozróżnienie - krytyk żyje ze sztuki, artysta żyje sztuką.

Zacznijmy od końca.

Otóż mam wrażenie, że artykuł Krystyny Czerni był tyleż zrozumiały, co niekonieczny. Zrozumiały, gdyż wynikał z kaprysu i temperamentu krytyka, na zasadzie: "Ludzie, rany boskie, przecie my to też Europa, gonimy tę europejską sztukę, bo ucieka, nie siedzmy w orłach, kadanach i krwawych szarpiach, bo to wiek XIX, a Europa już w końcówce XX-go. Znowu ta polska narodowa zaściankowość. I nie zawsze w najlepszym wydaniu". I słusznie. Europa ucieka. Na usprawiedliwienie artystów można jednak powiedzieć, że sami artyści się w ten XIX-ty wiek nie pchali... Społeczeństwo również... Z własnego doświadczenia wiem, że wówczas, gdy krytyków w kruchole nie straszyc, czyli na początku tego schizofrenicznego okresu - artystów straszyc. I zawartość kruchoty, i ona sama. Nowe miejsce dla sztuki nie wydawało mi się miejscem odpowiednim z wielu powodów, wśród których najważniejszym był problem integralnej wolności sztuki, lecz był to czas, gdy wystawianie w kruchole było po prostu listą obecności, było wyborem etycznym, a nie estetycznym. Czyli właśnie cwa "szlachetnością, niestety". Ci, którzy wieszali te wystawy, zdawali sobie sprawę z tego, że selekcja jest niemożliwa. Doprawdy, z perspektywy Berkeley latwiej o wybór estetyczny... Tutaj natomiast był czas czarnosociński /czernosociński/ wojny i ponownego wtłaczania kraju do celi, z której udało mu się wydostać na szesnaście miesięcy. W takich sytuacjach gwałtowna, powiedzmy, gestykulacja jest oczywista. I sztuka tego czasu była bardziej gestem, krzykiem, deklaracją, płaczem i lamentem, niezależ-

nie od jej wartości czysto artystycznych, niż refleksją i zadumą z dystansu czasu i miejsca. Artykuł Czerni był niekonieczny, gdyż przedwojenny. Jakby nie przyszło jej do głowy, że czas wypychania do celi ma swoją określoność i głośnym krzykiem nawet najbardziej uparty więzień w końcu się zmęczy. Czerni, sądząc w tym samym, jak sądzę, więzieniu, skrzywiła się jako estetka widząc szamotaninę współtowarzyszy. Za długo to trwało...

Są chwile, w których artysta ucieleśniania swoją sztuką, a również, jak wykazało doświadczenie, swoją postawą, sumieniem dużej grupy ludzi, powiedzmy - społeczeństwa. Wszystko jest wówczas bardzo spektakularne, na wierzchu, każdy może zabrać swoją chustkę dla siebie. Czas taki jednak zawsze ma swój kres. Dzięki Bogu samo życie wybawia nas od tego, co na dłuższą metę prowadzi do schizofrenii czy degeneracji sztuki. Czy jest to dobrowolne, czy instytucjonalnie zamierzone, staży, ścisły kontakt ze społeczeństwem jest dla artysty zgubny. Domeną artysty jest samotność. Wymogi społeczeństwa spłycają sztukę, zabijają artystę. Społeczeństwo w swej masie jest obojętne na sztukę, konsumuje tylko niewielką jej część, a i to najczęściej w postaci ulatwiającej trawienie. Sztuka jest dla wybranych, czyli tych, których wrażliwość i potrzeby ducha są ponad przeciętnym poziomem. Był nam dany czas, gdy na skutek zewnętrznych okoliczności pewne obszary wrażliwości były mniej więcej na tym samym poziomie u większości. Czas ten siłą rzeczy się kończy. Nagle odnaleziony masowy odbiorca, nakarmiwszy swoją wrażliwość w owej kruchocie i być może znalazłszy tam odrobinę pocieszenia, odchodzi do swoich codziennych zajęć. Sztuka wraca do swojej samotności, dystansu, refleksji. W świadomości niektórych ludzi pozostało owo nieszczęsne - "a w kruchocie proszę państwa, straszny"... ... Jak sądzę, zbyt prędko wypowiadziane.

A jak to jest z owym bezpiecznym obszarem dla artysty, o którym mówił Skrodzki? Rozumiem pokorę Skrodzkiego wobec tego nowego, odkrytego przez siebie /i innych/ obszaru, lecz jestem artystą i niekoniecznie muszę zgadzać się z krytykiem, a w zgódności wykazywać tę samą pokorę. Krytyk żyje ze sztuki, artysta żyje sztuką. To specyficzne prawo, powiedzmy, własności czy zwłaszczażenia, różnicuje w sposób istotny optykę. Obszary pokory niekoniecznie muszą być dla artysty i dla krytyka takie same. A co do bezpieczeństwa - otóż, co też jest ohyda truizmem, dla artysty nie ma bezpiecznych obszarów. Bezpieczny obszar usypia artystę. Artysta sam wybiera obszary, w których egzystuje - wszelkie sugestie w tej mierze świadczą o ignorancji sugerującego, o bezwiednym zapewne powtarzaniu tych samych zabiegów, jakie stosowano instytucjonalnie wobec artystów przed laty. A co do domniemanego nowego mecenatu - pomijając kwestię autocenzury, wynikającą z szacunku dla Ducha, Miejsca i Mecenasa, zawsze przecież może znaleźć się "spodniarz", który załatwi Michała Anioła... Z wielu doświadczeń wiemy, że owi "spodniarze" istnieją. Michał Anioł miał tę przewagę, że trudno było jego malarstwo zdjąć ze ścian i postawić tyłem do kruchości. Natomiast nasze malarstwo jest bardziej mobilne... Lecz nie jest to jedyny problem związany z rzekomym nowym mecenatem. Przede wszystkim nie jest to mecenat. Po prostu obie strony, i Kościół, i artyści, spotkali się w pewnym punkcie. Kościół dał miejsce, rzecz dla sztuki istotną, artyści dali sztukę - rzecz dla miejsca niekoniecznie istotną. O tym, że sztuka jest dla Miejsca niekoniecznie istotna przekonujemy się, niekiedy boleśnie, w miarę upływu czasu. I w miarę upływu tegoż czasu, środowiska twórcze skupione przy Kościele zaczynają coraz wyraźniej widzieć swoją tam niekonieczność. Z drugiej strony, konieczność miejsca jest cały czas aktualna.

Aby wyżyć, artyści wystawiający "w kruchości" muszą sprzedawać prace w galeriach mniej czy bardziej państwowych, nowozwiązkowych czy innych. Aby "istnieć", muszą wystawiać na dużych imprezach artystycznych, będących domeną tego drugiego, również rzekomego, mecenasa.

Prawdziwego mecenatu więc w ogóle w naszej rzeczywistości nie ma. Artysta zostaje sam. Jeśli nie brać pod uwagę trudności materialnych, sytuacja ta ma swoją dobrą stronę - komfort wolnego wyboru...

Więc cóż jest artysta?

Kuszony przez diabła i anioła, co ma wybrać?

— Swoją prawdę - czyli - SZUKA.

Najważniejszym warunkiem tego wyboru jest wewnętrzna wolność artysty, poza wszelkimi sugestiami.

Hanna Solway

/styczeń - czerwiec 1987 r./

#### LIST DO REDAKCJI

Autor niniejszego zdaje sobie sprawę ze swego nietaktu, próbując zabierać głos w sprawach przerastających jego kompetencje i prosi o pobłażliwość swoich znakomitych przedmówców, ale niewykluczone jest, że pewne sprawy, w których sformułowaniu przeszkadza zbyt wysoki stopień świadomości i odpowiedzialności za słowo i dlatego wypowiedziane być mogą jedynie przez ludzi wysoce prostodusznych i to przeświadczenie właśnie dało mu odwagę do tego wystąpienia.

Wysoce interesująca polemika Czesława Orzecha i Marii Wisnowskiej z Wiesławem Juszcakiem, której śledzenie umożliwił nam 3 nr "Szkiców", stanowi dużą pokusę aby popробować dojść do ostatecznych konsekwencji zajętych przez dyskutantów stanowisk.

Pozostawiam tu na uboczu szkic Cz.Orzecha, który jakkolwiek bardzo ciekawy i wnoszący do dyskusji własne wartości, znajduje się jednak na marginesie interesujących mnie problemów.

Jakie światopoglądy ściągają się w polemicznych artykułach dwójga pozostałych dyskutantów, staje się oczywiste po przeczytaniu /choć bez lupy niezłatwa to sprawa/ obydwu wystąpień.

I nie przypadkiem chyba ośrodkiem sporu został Cézanne, który żyjąc równolegle z impresjonistami, stworzył odmienną i bogatszą chyba więź. Kluczowymi wydają mu się użyte przez obydwójga adwersarzy słowa "podbój" i "poddanie", które mimo próby użycia ich wymiennie przez M.Wisnowską - tak chyba użyte być nie mogą. W kontekście szkicu W.Juszcaka oznaczają one wręcz przeciwną postawę wobec świata i ja także w ten sposób je rozumiem.

Renesansowy podbój oznaczał eksplorację świata poprzez próby ogarnięcia rozumem, przyswojenia, uporządkowania - między innymi za pomocą praw perspektywy - tego, co w przekonaniu ówczesnych ludzi istniało w sposób obiektywny. "Podbój" taki jest wyrazem postawy kontemplacyjnej, postawy która zakłada odmienną poznającego od poznawanego i szanuje to, na ogarnięcie czego się porywa.

Czymś całkiem odmiennym jest "poddanie" - redukcja rzeczywistości do uprzednio powziętego o niej wyobrażenia, odmowa kontemplacji i szacunku. I o ile dobrze rozumiem intencje W.J., nie ma on zamiaru ujmować zasług impresjonistom, ujemnie osądzając ich postawę ontologiczną.

I jeżeli Cézanne był "stylotwórcą", jeżeli tak wiele przeniknął, tak wiele zawarł w swych dziełach, to dlatego właśnie, że był wobec natury i świata otwarty. Był chłonny i odkrywczy, a był taki dlatego, że jego postawa wobec rzeczywistości była postawą miłości i pokory. W istocie cały problem sprowadza się do tego, czy uznajemy istnienie niezależnego od nas i naszych o nim wyobrażeń obiektywnego świata - czy też mienimy się jego stwórcami.

A przyjęciem całości, czy też sedna osiągnięć Cézanna, byłoby, w przeciwieństwie do wykorzystywania jego zdobyczy formalnych, przyjęcie

jego postawy wobec świata.

Słowom "sakralność" i "laicyzacja" nadawać można oczywiście różne znaczenia, ale wydaje mi się, że w szkicu W. Juszczaaka chodziło właśnie o to spojrzenie odzierające świat z jego duchowej treści, o postawę wobec dzieła i sztuki utylitarnej /nie mówię tu o impresjonistach/, o instrumentalne ich traktowanie. Ostatecznie, o brak postawy służebnej, o chęć poddania ich sobie, zamiast intencji służenia. Uduchowienie materii w procesie tworzenia jest zagadnieniem całkiem odrębnym. Rzeczywiście, istnieje coś takiego, że w trakcie formowania się przedmiotu sztuki wkracza /lub nie/ jakiś element duchowy, który tożnie żyje w dzieło i ślad swój na nim odciska. Ale proces ten zbyt jest tajemniczy i zupełnie od intencji twórcy niezależny, trudno więc o nim dyskutować.

W szkicu M.W. zachodzi jakies absolutyzowanie "bieżącego czasu", a powołaniem artysty byłoby jakoby jego "doganianie". Doganianie "tętna potocznej codziennosci". Codziennosc i jej tętno istniały również w czasach Cezanna, trudno jednak dostrzec aby go cokolwiek obchodziły, bo poza czasami i zbiorowoscia istnieja jeszcze rzeczy i prawa ponad czasem i ludzmi, i w nie ukłkonny był wzrok artysty. Od swego czasu tak czy inaczej uciec się nie da, i zarówno za jak i przeciw zawsze o nim świadczymy. A owa "intuicja rzeczywistosci" jest po prostu kwestia wrażliwosci artysty i jest mu przypisana, czy ży czy sobie tego, czy też nie.

Ściganie świata twórczego "tu i teraz" przez ludzi, pozostawmy lepiej karykaturzystom, dziennikarzom, aktorom być może, bo oni rzeczywiście bez niego się nie obejda. Sądzę, że nie lada przywilejem jest nie musieć o niego się troszczyć, w dzisiejszych czasach zwłaszcza, gdy już niczego rzeczywistego poza patologią nie sposób w nim się dopatrzeć. Świat tej jest jak słowa bełkotane w mągnie, z których nie sposób odtworzyć żadnej realnej rzeczywistosci poza subiektywną rzeczywistoscia chorego. Zawsze znajda się tacy, których będzie pociągala analiza patologii i niechże ją sobie przeprowadzaja, ale nie może prowadzić tedy droga sztuki i postulowany powrót do kontemplacji jest tylko ukazaniem drogi wyjścia z impasu, w którym się znaleźliśmy. Bo tak jak oczywiste jest, że pragnąc dziać skutecznie w świecie materii, musimy respektować obowiązujące w nim prawa - w świecie ducha, choć w sposób mniej ewidentny, obowiązują nie mniej twarde prawa, których gwałcenie sprowadza skutki znacznie groźniejsze i na dużo większą skalę.

Zastanawiam się czasem, czy ta potworna dewastacja przyrody, dokonywująca się na naszych oczach, jest tylko, jak się zwykle przypuszcza, wyrazem naszej karogodnej lekkomyślności, czy też jest być może wyrazem nieświadomionej nienawiści do ładu i prawa w niej się przejawiającego. Bo jak pisze kard. Karol Wojtyła "prawo wskazuje na prawodawcę". I czy czasami najgłębszym powodem naszej obłąkańczej działalności nie jest obłąkańcza nienawiść do Prawodawcy. Lecz jeśli ten ład, który był "sklepiiony Bożą mądrością" i który nie tyle może "zacząć się kruszyć", ile zaczął być niszczone, był jednak wyrazem ładu obiektywnego - to po zatopieniu tego olbrzyźniego kręgu po bezdrożach będziemy w końcu zmuszeni do niego powrócić - bo okaże się, że niczego innego po prostu nie ma.

#### ODPOWIEDZ

Świat jest taki, jaki jest, nawet jeśli go nazwiemy "bełkotaniem w mągnie". Katomiasz nie sądzę, by zajmowanie się nim było analiza patologii - skoro poza tym światem chorym nie istnieje żaden inny, który moglibyśmy określić jako normalny.

Dla autora listu tą normalnością zdaje się być świat poza ludźmi, a więc świat natury, którego kontemplację zaleca. Nie jest to zresztą świat poza ludźmi, gdyż, jak stwierdza autor, jest on przez człowieka zdewastowany. Przypuszcza, że dewastacja ta wynika nie tyle z naszej lekkomyślności, lecz "jest wyrazem nieuświadomionej nienawiści do ładu i prawa w niej się przejawiającego". Nienawiści do "Prawodawcy".

Byłabym ostrożna z formułowaniem takich oskarżeń. A do ostrożności zachęca obserwacja "potocznej codzienności", gdy na przykład - i tu przeproszam za trywialność - chłop nocą wyjeżdża z beczką na drogę, by /wiadomość z prasy/ zgubić po drodze zawartość swojego szamba i ukradkiem wyrzucić śmiecie, bo brakuje nie tylko służb je wywozujących, ale nawet racjonalnie zagospodarowanych miejsc ich wysypu czy niszczenia. Czy mam prawo podejrzewać tego chłopca o nienawiść do Pana Boga?

Kontemplacja to nie jest ucieczka od świata we własne o nim wyobrażenie. A otwartość wobec świata - na przykład cezannowska otwartość - nie tylko na miłość i pokorze się opiera. Jeżeli Cezanne - patrząc na świat - chciał z natury zrobić sztukę solidną, jak sztuka muzeów - to oznacza, że nie tylko z miłością i pokorą kontemplerwał naturę, ale też widział sztukę mu współczesną i chciał to "zrobić lepiej", że widział sztukę dawną i chciał jej dorównać. A do tego potrzebna jest ostrość widzenia i osądzania ludzkich wytworów a także ambicje własne, zapewne odległe od pokory, bez których człowiek nie potrafi dokonać wiele.

Maria Wiśnowska

POCZĄ

JAN MARENA

JAN MARENA

Teatr "Czerwona Kaczka"  
ma zaszczyt przedstawić  
dramat przyrodniczy

"SCENY Z ŻYCIA WARSZAWSKIEGO ZOO"

napisany i grany  
wyłącznie na odpowiedzialność autora

WYSTĘPUJĄ:

Paw  
Papuga  
Tygrys Ussuryski  
Borsuk /nio nie gada/

Paw: Eheheheeee! Eheheheeee!

Papuga: Czego się drzesz? Twój wrzask przeszkadza mi wkuwać na pamięć boskie strofy Racine'a, niby wykute w marmurze.

Paw: Wrzeszczę, bo mnie duma rozpiera! A duma mnie rozpiera za względu na moje pochodzenie. Jestem ci ja ptak śródziemnomorski! Zanim pióra moje trafiły na rogate czapki-krakuski wizerunki moje zdołały mozaiki łatyńskich bazylik, załudniały, przeproszam, zapawiały kapitale romańskich kolumn, wciskały się do foliów Biblioteki Watykańskiej! O, błękitna mgiełka u skalnych wybrzeży Peloponezu! O, cyprysy z ogrodów Villa Borghese! O, cedry Libańskie! O, nieśmiertelne stronie Wyspiańskiego, który uwiecznił tęcze blaski moich piór! O, Akropolis polska! Eheu!

Papuga: A moja matka siadywała na ramieniu papieża. To ona krzyknęła do kardiana "De profundis clamavi!" Po łacinie!

Paw: Łacińskie bo my są ptaki! Jeden z moich pradziadków wyrzucił w parku wilanowskim prosto w ucho króla Jana swoje niezapomniane "Warszawa - czwarty Rzym!"

Papuga: Przepraszam, a trzeci?

Paw: /szepem/: Moskwa. "Maskwa - trzeci Rim" /Iwan Groźny/.

Papuga: Aha. Czekaj, właśnie zrobiam odkrycie. Racine był Polakiem. W rzeczywistości nazywał się Jan Korzeń.

Paw: To krzepiące. Korzeń, korzenioplastyka - nasza narodowa sztuka, no i w ogólności korzenie, którymi wrosliśmy w nadwiślańską glebę. To nasi przodkowie nieśli na swych skrzydłach ku tym posępnym równinom światło słonecznej Italii i słodkiej Francji.

Papuga: Więcej Sartre'a!

Paw: Zamilknij, nieszczesna! Oto widzę, że zbliża się Tygrys Ussuryjski. Niesie na ramieniu dubeltówkę. Obawiam się, że zechce zrobić z nas pasztet dla swoich małych.

Papuga: Rzeczywiście! Ale w jaki sposób sforsował kraty ogrodzenia naszego ZOO?

Paw: Pozostali nam jeszcze kraty naszej klatki.

Papuga: Nie na wiele się zdadzą wobec sruotu z dubeltówki. Co robić?

Paw: Jestem gotów walozyć do upadłego.

Papuga: Bzdura. Ja z nim pogadam.

Tygrys Ussuryjski: Witajcie, gołąbeczki. Jak się macie? Goście tak nastroszyli pióra? Czyżbym przyszedł nie w porę?

Papuga: Ach nie, ba-ba-bardzo nam mi-mi-miło...

Tygrys Ussuryjski: Po upalnym dniu dobrze odetchnąć ochłodem wieczornym, więc się wybrałem na przechádzkę.

Paw: Z du-du-dubeltówką?

Tygrys Ussuryjski: A, dubeltówka? To tak z przyzwyczajenia. Można powiedzieć, dla fasonu. Może byśmy zagrali w brydża?

Papuga: Nie ma czwartego...

Tygrys Ussuryjski: Co za problem? Zawoła się Pelikana, Mrówkojada, albo jakiegoś Kangura.

Papuga: Tak? No to dobrze, dobrze... /do Pawia, na stronie/: Biegiem do Borsuka po żyto i talie kart! On zawsze na. /Do Tygrysa/: Drogi Tygrysie, czuj się jak u siebie w tundrze. Zaraz wszystko będzie. Jak to u nas mówią: gość w klatkę, Bóg w klatkę. /Wyrywa sobie pióro z ogona/. O, widzisz, to piękne, kolorowe pióro [chciałabym podarować twoim dzieciakom. Niech mają uciechę.

Tygrys Ussuryjski: Śnówaj to. U nas, moja droga, takie pióra na stepie rosną zamiast trawy.

Papuga: Coś podobnego. A pawie pióra?

Tygrys Ussuryjski: Pawimi piórami to my w tundrze, za przeproszeniem, tyłki sobie podcieramy.

Papuga: No, no! Ale właśnie wraca Paw z Borsukiem. Siadajmy.

Tygrys Ussuryjski: Oho! Widzę, że i wódeczka jest, i Borsuk się zjawił na czwartego. Znaczy udał mi się spacererek.

Papuga: Pewnie, pewnie!.. A myśmy myśleli, że ty, Tygrysiu, na polowanie...

Tygrys Ussuryjski: Ależ skąd! Czyście zapomnieli, że u was teraz pora wylęgu? Polować teraz nie wolno, a ja przestrzegam konwencji. Wylęg, to wylęg. No, grajmy. Kto rozdaje?

KURTYNA Z PAWICH PIÓR  
OPADA ZACINAJĄC SIĘ.

## MAŁGOSIA

Małgosia, mała mała, delikatna, baśniowa, rozmalowana, choć w ostatnich latach jej stawały się coraz bardziej ciężkie i tłoczne, zaludnione ludźmi - zmarła po kilkuletniej, bohater-skiej walce z chorobą październiku, w kościele na żytniej zobaczy- my pędzelną wystawę pośmiertną i wtedy zbiorą się razem wrażeń z oglądania jej obrazów, od kilku lat, na zbiorowych wystawach w tymże kościele. Małgosia, mała /to tylko o jej dziewczęcą postać tu chodzi/ kolper-terka: ktoś z jej przyjaciół nie pamięta tych przemysłnie skonstruo- wanych siatek ukrytych pod fałdami pięknej spódnicy z grubego aksa- mitu - w których od początku wojny z narodem przenosiła prasę niezna-

leżną,

Małgosia - manifestantka w dymie petard /od tego się nie umiera, ale do tego trzeba odwagi/, wszędzie obecna, nieustraszona. Także w słowach odważna - gdy wobec pełnej sali, na zebraniu wyborczym okręgu warszawskiego ZPAP wiosną 1983 r., wobec władz ministerialnych i służbowych ubeków na sali odczytała przed chwilą doniesioną rezolucję Związku Kompozytorów /skąd ją wzięła - pytali ją później na przesłuchaniu/, by pomóc delegatom - plastykom w redagowaniu własnych uchwał. W ocenach i opiniach ostro, pełną krytycyzmu - jej kobiecość, jeżeli taka ostrość z kobiecością ma jakoby nie stanowić parę - w czym innym się przejawiała: w jej stałej obecności, gotowości, wytrwałości. Małgosia nie zastanawiała się nad tym, co jej jedna, mała osoba może zaradzić, jak zapobiec rozgromieniu, rozsypywaniu się jej "Solidarności" - żyła w przekonaniu, że może i musi. Oddychała tą pewnością.

Pisała też czasem, niżej: /jej podziemny tomik pt. "Krople" został opublikowany pod pseudonimem Małgorzata Korczak w 1983 r./ nie dlatego że chciała być i malarką i poetką, lecz dlatego, że słowem mogła łatwiej, bardziej bezpośrednio niż obrazem przekonywać:

Przeciwko tym, co jeszcze mówią  
człowiek zero, człowiek tani,  
przeciwko panu komuniście,  
fanatyzmowi przeciw i tyranii.  
Przeciw szpicelowi i sądyście  
i przeciw temu dla którego  
naród jest zły, a dobry ustrój.  
Przeciw bezczelnym groszorbom,  
co widzą tylko to, co pojąją  
i to, co ciągną w swoją stronę.  
Przeciwko temu, co czerwone  
powiewa nad publicznym gmachem.  
Przeciwko temu, co nijakie,  
co obojętne jest na kraju łoś.  
Przeciwko temu, co na ozworo włos,  
gdy zbrodnia zbrodnią jest  
i gdzie wszystkiego zabroniono. |

Jestem i będę.

Małgorzata Michalska-Szybowska zmarła w Warszawie 14 VIII 1987 r. Urodziła się 3 IX 1933 r., studiowała w latach 1956-62 na warszawskiej ASP, w pracowniach malarskich prof. Szczepańskiego i prof. Kobzdej.

## S P I S   T R E S C I

Waszym powołaniem jest piękno - Jan Paweł II do środowisk twórczych.....	1
Jan Dziędziora.....	4
Czesław Orzech - Piaskarze i asfalcjarze.....	5
Jan Dziędziora - Notatki.....	8
Ernst Jünger- Pierwszy dziennik paryski /fragmenty/.....	35
Paul Thibaud - Co nam dały wielkie wystawy w Beaubourg?.....	49
Andrzej Jasny - Zapiski malarza.....	55
ab - O emigracyjnej krytyce artystycznej.....	59

### "WIDZIANE"

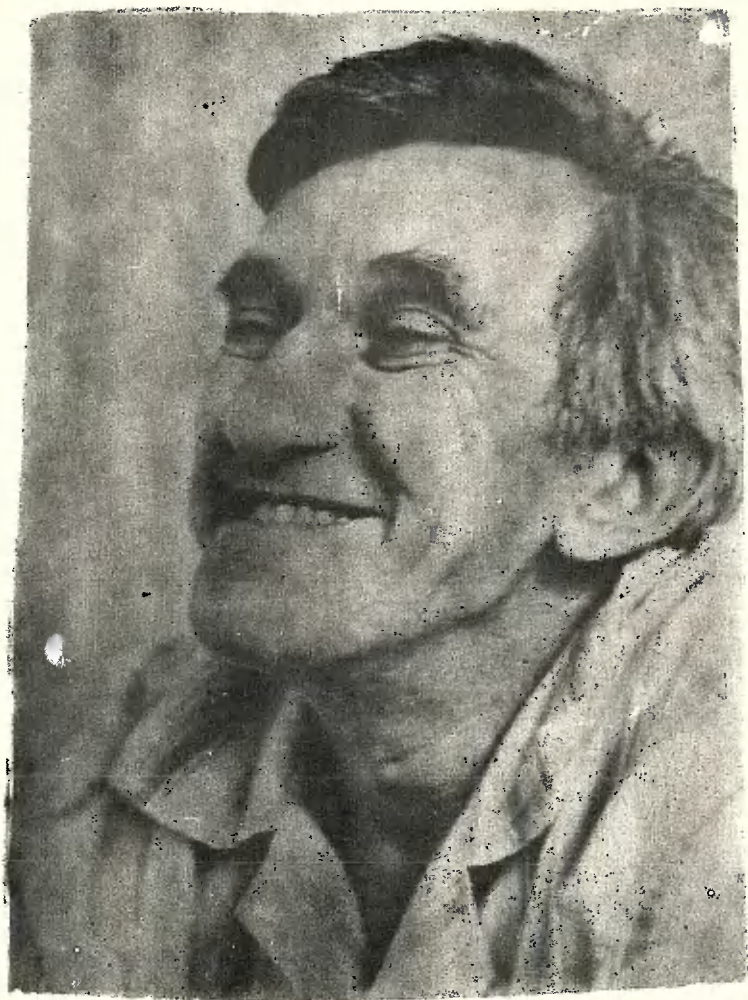
Długos na temat wystawy malarstwa Łukasza Korolkiewicza.....	63
W. Dębicki - Malarstwo w projekcie .....	65
Taper - Jak trudno zabić czas.....	67
Taper - O cenach obrazów.....	69
Feliks Sarniecki - Grób Chrystusa na Żytniej.....	70

### POLEMIKI

Hanna Solway - Cóż jest artysta? .....	72
List do redakcji.....	74

### POECI

Jan Marena - Teatr Czerwona Kaczka .....	76
Małgosia.....	77



12 marca zmarł w Warszawie JAN DZIEDZIORA, wybitny malarz i szlachetny człowiek. Był z nami od pierwszych dni stanu wojennego. Przyjaciele z "Tygodnika Mazowsze" i RKW Regionu Mazowsze.  
/nekrolog zamieszczony w TM nr 205/