

ZBIORY OŚRODKA KARTA

Szkice

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM

7

ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

1988

Jakub Bem - "Solidarność" - etos i mandat	1
Andrzej Jasny - Zapiski malarza /hiszpańskie/	9
Maria Wiśnowska - Oblicze socrealizmu	20
Jeleński i sztuka współczesna	29
Konstanty A. Jeleński - Portret dekady z wizerunkiem artysty w lewym rogu	34
Kostislav Pospisil - Klauni	39
Jan Marena - Nie jakieś Tam, Coś, Gdzieś	42
Kultura w regionie śląsko-dąbrowskim	46
WIDZIANE	
- Droga i Prawda	48
- Genius loci	49
Bogusław Mansfeld - Zło dla Dobra	51
Krzysztof Rogaczewski - Nic nie słycać	53
Myszard Ziarkiewicz - Głos organizatora wystawy.....	56
a.b.	59
Dyskusja o sztuce młodych	64
Nagrody artystyczne	69
Jan Marena - Teatr Czerwona Kaczka	70
POECI	
Adam Mauersberger, Miron Białoszewski, Krystyna Robb-Narbutt, Artur Międzyrzecki, Julia Hartwig	

Oficyna Sztuk Pięknych

WYDAWNICTWO
ADJL

Jakub Bem

"SOLIDARNOŚĆ"

ETOS I MANDAT

Powtórzono mi rozmowę dwóch działaczy "Solidarności" na temat obecnej sytuacji, którzy doszli do takiej oto, żartobliwej konkluzji: "RKW Mazowsze, (które w oświadczeniu z 13.XII.87. sugeruje m.in. nie uchylanie się od udziału w samorządzie lokalnym, gdy przyjdzie czas wyborów - ópp.mój) powinno teraz oświadczyć, że OPZZ (które wypowiedziało się przeciwko podwyższeniu cen) przykłada władzy "pistolet strajkowy" do głowy".

Ten paradoks, czy może pozorny paradoks dobrze określa czas obecny, który Jerzy Surdykowski nazywa czasem "rozpadu i kiełkowania". Nadziejsz zawarta w tym określeniu ("kiełkowanie") nie zmienia faktu, że czas ów jest czasem niezwykle uciążliwym dla zwykłego członka "Solidarności" (częściej się dziś mówi: ludzie Solidarności a nie członkowie i to też jest znamienne).

Dla Surdykowskiego, który - że przypomnę - nie jest członkiem naszych władz, lecz dziennikarzem, komentatorem i prognostą dalszego rozwoju sytuacji, ten "rozpad" i "kiełkowanie" ma wymiar także pokoleniowy, bo jako prognosta twierdzi, że to już inne pokolenie zorganizuje szybsze i inaczej pomyślane przemiany tego wszystkiego, w czym żyjemy.

Czyżby więc ów żyjący w codziennej uciążliwości nakładający się na uciążliwość życia codziennego, szary członek "S" cierpił w wyniku rozpadu, jakiemu sam ulega (by ułatwić kiełkowanie). Czy jest on, tak jak struktury organizacyjne ukształtowane w pierwszych miesiącach t.zw. wojny - czynnikiem hamującym ruch, nie potrafi przystosować się do zupełnie nowej sytuacji? (uwagi o strukturach - z "Krajobrazu po bitwie" Jacka Kuronia z września 87.).

W oświadczeniu RKW regionu Mazowsze z 13.XII.87, które bywa określane jako "nowa strategia ruchu" znajdujemy takie zdanie: "Dotychczasowa zachowawcza taktyka "Solidarności" polegająca głównie na obronie zagrożonej tożsamości, rozwija się w strategię zróżnicowanej, niejednorodnej dla wszystkich i wobec wszystkiego, aktywności środowisk społecznych, pewnych swego etosu solidarnościowego (podkr. moje) i gotowych przyjmować targantaryczną chęć, ale realną odpowiedzialność za przyszłość kraju". Zawilił język. Można powiedzieć - jaka sytuacja taki język. Ale nie o formę tu chodzi, lecz o niezwykle istotne pojęcie: "etos solidarnościowy". Ma on, jak rozumiem, być gwarantem

tego, że członek Solidarności, który jest czy będzie członkiem samorządu zakładowego czy terytorialnego, lokalnego stowarzyszenia, towarzystwa gospodarczego, klubu politycznego lub innych obywatelskich inicjatyw (wyliczenie za oświadczeniem RLW), opartych oczywiście na współpracy z ludźmi o różnych poglądach i różnie usytuowanych wobec władzy i wewnątrz hierarchii władzy - pozostanie wierny ideałom Solidarności? Wartościom? Pokojowej taktyce? - bo wszystkie te i inne jeszcze sprawy mieszczą się w wywołującym emocjonalny odzew, lecz jakże szerokim i przez to niejasnym pojęciu "etosu solidarnościowego".

Ta niejasność przypominała mi prelekcję Marcina Króla parę miesięcy przed ukazaniem się pierwszego numeru "Republiki", gdy opowiadając się za podejmowaniem częściowych działań politycznych, a więc zakładających konieczność kompromisu i umiejętności określania jego granic stwierdził, że podejmować je mogą ludzie pewni swych poglądów. W dyskusji Maciej Kłowiecki skłuszenie podważył to rozumowanie stwierdzając, że każdy jest pewny swych poglądów i przekonany o nianaruszalności założonych przez siebie granic kompromisu i pomimo tego, a może właśnie na skutek tego najczęściej nie zauważa, że założona granica kompromisu daleko się poza pierwotne założenie przesunęła.

Stos solidarnościowy pojmowany jako motor działania i gwarant jego jakości, a nie jako istnienie w warstwie symbolicznej ("Solidarność stała się symbolem" - słyszy się dziś wszędzie) - wymaga, jak to motor, napędu z jakiegoś źródła energii. Nie chodzi przecież o wiarę, to nie metafizyka ani mistyczne uniesienia, ale "ciężka praca", jak pisze KAM w tygodniku CDN z 12 stycznia 1988, o trudno wymierzalnych efektach: "ciężka praca, by uzyskać jednak jakieś korzyści dla naszych społeczności lokalnych przy okazji owych wyborów do rad narodowych; ciężka praca ludzi, którzy usiłują podejmować i rozwijać rzeczywiście niezależne przedsięwzięcia gospodarcze; ciężka praca komitetów założycielskich "S" oraz innych dawniejszych i nowych ogniw zakładowych i działaczy związku, by zrobić coś konkretnego z załogami i dla załóg; ciężka, jak dotychczas, harówka w samorządach pracowniczych - również w obronie interesów załóg oraz w imię rozsądku ekonomicznego. Ciężka praca czeka również owych chłopców z WIP-u (którzy - dodajmy - odnieśli ostatnio wymagający dalszej walki sukces w sprawie zastępczej służby wojskowej), WRK"S" i SW piszących na murach i rozwieszających transparenty w obronie praw ludzkich i obywatelskich w Polsce. Ciężką pracą będą musieli wykonać uczestnicy innych form niezależnego życia społecznego i politycznego, a wśród nich działacze niedawno powołanej PPS, jeśli chcą zbudować poważną formację, która odzyskałaby dla społeczeństwa skompromitowane przez komunistów słowa, symbole i kierunki działań zbiorowych. Ciężka praca, jaką często wykonujemy w naszych zakładach "uspołecznionych" - niestety niczego nie jest w stanie nam zagwarantować, w niczym nie zmieni pewności, że ogólny poziom życia w Polsce będzie się nadal obniżał".

Ten długi cytat o ciężkiej pracy daje panoramę naszych usiłowań, które mimo tego, że słyszy się naokoło: że "wojna się

skończyła" (RKW Mazowsze), że żyjemy w "innym kraju" ("Republika") wciąż dają się zakwalifikować jako działania typu oporu i uporu, jako próby bronięcia swojej ludzkiej i obywatelskiej integralności bardziej, niż jako przebudowa, ratowanie rozsypanych się kraju. Dzieje się tak nie dlatego, że jakkolwiek "atraktywny" działają hamując, że zatraciliśmy elastyczność, że nie umiemy wykorzystywać sytuacji ani wymyślać nowej i dostosowanej do niej taktyki. Dzieje się tak dlatego że żyjemy w systemie komunistycznym po "rewolucji Solidarności" a kontrrewolucja - jak pisze Kuron - "jest zawsze mniej lub bardziej udaną próbą przyswojenia tego wszystkiego, co z rewolucji można przyswoić: odnowy systemu bez zmiany jego istoty".

Szukając powodów do satysfakcji możemy więc sobie powiedzieć że to my nadajemy formę poczynom władzy, która poza utrzymaniem się i spełnianiem "sojuszniczych zobowiązań" nie ma żadnego programu. Że, jak twierdzą niektórzy, może ze zbyt wielkim negacjonizmem, nawet w "pierestrojce" i "główności" mamy swój udział, po poza dominującymi koniecznościami mocarstwowymi wobec USA jednym z jej aspektów może być owo kontrrewolucyjne działanie wobec rewolucji, która nie w ZSRR, lecz na jego obrzeżach się zaczęła dyktując Gorbaczowowi program zmian, których należy dokonać, by zająć niebezpieczeństwo wyraźnie w Polsce nakreślone i poprzez zastosowanie pewnych hasł rewolucji, uczynić system bardziej skutecznym, bez zmiany jego istoty.

Niewielka to satysfakcja, że to w jakimś sensie my nadajemy formę poczynom władzy, skoro te formy są grą pozorów poczynając od największej obelgi, jaką jest liberalizacja odgórna podawana za demokratyzację. I ślaba to podlega, że nawet marnotrawstwo PRON czy OPZZ odzwierciedla się czasem słabym echem wielkiego głosu "Solidarności".

Reforma, która nie jest reformą, samorząd, który nie jest samorządem, rada konsultacyjna, której nikt nie chce konsultować. Wszystko według jednej zasady: wy możecie sobie pogadać, a my zrobimy swoje.

Ktoś, kto ma z tym do czynienia na co dzień może stwierdzić, że satysfakcja, z jaką władze i "ludzie władzy" na różnych szczeblach to "swoje" robią niewiele się zmienia w stosunku do swego odwetu bezpośrednio po 13 grudnia. Kłóci się wiele o braku zaufania społeczeństwa do władzy, świadczą o tym listopadowe poprzedzające referendum sondaże jak najbardziej oficjalnego CBOS. Dodać do tego należy, dla uzupełnienia obrazu, całkowity brak zaufania władzy do społeczeństwa, osiągający często stopień śmieszności, bo dotyczy to nawet spraw "o pietruszkę", których wiele w codziennym życiu.

Podchodząc do tej sprawy spokojnie i to ogromne źródło frustracji społeczeństwa ujmując w kategoriach czysto prawnych - można narysować mapę konstytucyjnych ustaw, zarządzeń, rozporządzeń i przepisów, które zostawiając społeczeństwu możliwość "wygadania się" gwarantują jednocześnie komu innemu monopol decyzyjny.

Powiedzmy sobie otwarcie, że gorbaczowowska pierestrojka staje się w tych krajach na obrzeżach imperium, gdzie społeczeństwo jest, jak w Polsce, wciąż żywe - znakomitym sposobem "normalizacji". Gorbaczow wpadł Jaruzelskiemu w słowo. Projekt społeczeń-

czestwa stworzonego i poruszanego ogólnie jest dużo lepszą niż terror metodą rozbijania, a przynajmniej zniechęcania społeczeństwa obywatelskiego. Mówiąc obrazowo - jest to ustanowienie rozbudowanego w stosunku do pierwotnego modelu ustrojowego systemu przewodów po to, by kierunek przewodzenia był dokładnie odwrotny niż powinien. Dlatego próba odwrócenia tego kierunku nawet na najniższym szczeblu, czyli walka o "komitety osiedlowe" - nie mówiąc już o radach narodowych, jeśli znajdzie się dostateczna ilość entuzjastów (lub desperatów) by ją podjąć - nie będzie łatwa.

Nie sądzę, by trzeba było szukać dodatkowych powodów frustracji społeczeństwa, które jak powiedział w niedawnym odcytcie Bronisław Geremek - od sześciu lat nie miało żadnej satysfakcji. Chwile radości, odpoczynku - w czasie wizyt Papieża - tak. Ale nie satysfakcji, czyli zadowolenia ze skuteczności swych wysiłków.

Pomijam tu świadomie całą sferę działań podziemnych, które były i są społecznie niezbędne i skuteczne, a więc dające satysfakcję. (Niech to zdanie będzie zadedykowane uwiezionym Kornelowi Korawieckiemu i Andrzejowi Kołodziejowi i na ich ręce - innym uwiezionym działaczom, bo za tę skuteczność i satysfakcję się płaci).

Pomijam także całą sferę prywatnej przedsiębiorczości, ludzkich inicjatyw urządzania się niezależnie, choćby tylko dla siebie. Umiejętność przedsiębiorstwa bez wolności przedsiębiorstwa której ten system nie ustanowi w pełni, bo zaprzeczyłoby to jego istocie - staje się talentem szczególnym, godnym uznania, ale mierzenie go skalą społeczną jest nieporozumieniem.

Idąc za hasłem działań jawnych i różnorodnych, które od "amnestii" z 11 września 1986 r. dyktują postępowanie władz "Solidarności", a których potrzeba stała się przyczyną kolejnych przeformowań ciał kierowniczych i tematem dyskusji w prasie niezależnej, z których - od września 86 do stycznia 88 można już ułożyć całą antologię - zwykły członek "Solidarności" ma dodatkowe powody do frustracji. Nie dlatego, by działania jawne z zasady go odstręczały, bo przecież jego działania niejawne były lub są bardzo skromne (nie mylić zwykłego członka "S" ze strukturami i podziemiem! Dyskusje w naszej prasie są dyskusjami między działaczami!). Wbrew pewnym pozorom zwykły członek ma wielkie zaufanie (choć je mieć) do swoich władz i słucha ich propozycji. I może do samorządu terytorialnego się przyłoży, jeżeli władza da choć najmniejszą szansę.

Powody jego frustracji związanej z "jawnością" są różnorodne. Są i takie które trudno usunąć, bo tkwią głęboko - ten przyczajony strach, może wstydlawy, ale trudno powiedzieć, by irracjonalny - skoro skoro utrudnił życia, jakie mogą być wobec niego, w swej tożsamości ujawnionego, represyjnie zastosowana jest znaczna. Jest i czynnik zmęczenia. Czynnik małej skuteczności, który skłania nme z lenistwa, nie z sowiekiej bierności - do uciekania w sfery "skuteczne" i czyste - wspólnotowe chwile w czasie mszy i pielgrzymek i innych oaz, w tę symboliczną "Solidarność - Niepodległość" (na transparentach odważnie w centrach miast wywieszanych te dwa słowa coraz częściej łącznie występują), której doczekania w rzeczywistości nie jesteśmy już tak pewni.

Działania jawne wymagają także współpracy z ludźmi reżymu i uznania ich za partnerów. A poczucie ich nieprawomocności jest bardzo silne. Trudniejsze do opanowania, niż niechęć wynikająca z ich obawy moralnej i z oceny ich kompetencji, która nieczęsto może być pozytywna. Wbrew temu co głosi zespół "Republiki" to nie moralizatorstwo nas krępuje.

Tę niechęć łatwiej powściągnąć, gdyby nie przeświadczenie o ich bezprawności wspartej prawem i wzmagającej nieskuteczność działań. Marnotrawstwo czasu i energii. O wiele bardziej racjonalne wydaje się czasem (pozorne) odizolowanie się od tego wszystkiego w domowym zaciszu.

Potężnym ożywnikiem frustrującym - od amnestii z września 1986 - był sposób i sam fakt zresztą dokonywania się przetarasowań kierowniczych gremiów "Solidarności" i wszelkie towarzyszące im i coraz obszerniej w naszej prasie ujawniane konflikty. Szary członek "S" nie brał udziału w konflikcie "podziemnych" z "naziemnymi", który od czasu powstania Tymczasowej Rady "Solidarności" i szeregu jawnych regionów czynił duże spustoszenia i siał zamęt i nie można się dziwić, że traktował je z dystansem jako smutną niezdolność opanowania ludzkich szałowości, jako przetargi dotyczące nie tylko kompetencji i podziału pracy, ale i uznania zasług. "Zwykły członek" jeśli nie przestał już tych trwających nadal konfliktów śledzić (a wielu przestało) - nie może zrozumieć dlaczego Krajowa Komisja Wykonawcza z Lechem Wałęsą nie potrafiła ukonstytuować się w taki sposób, by wywołane tym faktem i łatwe do przewidzenia konflikty załatwić i lub w miarę możliwości zażegnać przedtem.

Ze względu na brak możliwości zwołania zjazdu NSZZ "Solidarność" wszystkie decyzje dotyczące Związku, jego władz i struktur, wszystkie decyzje podejmowane przez istniejące władze, nawet najsłabsze, muszą być w sensie społecznym skazane do wolności. Trzeba o tym pamiętać, pamiętać także o doświadczeniach innych organizacji społecznych, jak Związek Literatów Polskich, Pen-Club, Związek Polskich Artystów Plastyków, które w przetargach z władzą o własne istnienie miały jedną odpowiedź: tylko wola członków może o naszym kształcie postanowić. Ale w dzisiejszej sytuacji, w której "Solidarność" żyje! utrzymywana wciąż w stanie "nielegalności" nie jest obojętne jak i pociągająco o tym pisać. Nieraz można odnieść wrażenie, że powoływanie się na statut i mandat ma także podłoże prestiżowe, ambicjonalne. Nie znam oczywiście dziejów tych rozmów i ustaleń, czy też braku ustaleń, które doprowadziły do wykonania się Grupy Roboczej Komisji Krajowej NSZZ "Solidarność" i pierwsze wyczerpujące informacje o tym, jak doszło do jej wykonania się - uzyskałem dzięki rozmowie z Jerzym Kropiwnickim opublikowanej w 264 numerze "Wiadomości". Wywiady z innymi członkami krajowych i regionalnych władz statutowych, którzy czują się pominięci w obecnych strukturach i gremiach kierowniczych, jak na przykład Seweryn Jaworski, przeczytać można było w tygodniku "CDN". Ale trudno mi się było oprzeć wrażeniu, że te sprawy dziś ujawniane i to nie w całej prasie związkowej - może można było wcześniej i lepiej dogadać między "stronami". Pewien optymizm wniosło drugie spotkanie w Duszpasterstwie Ludzi Pracy Wola na Krakowskiej 11 stycznia 88, bo wszystkie "strony" w

skali regionu przyszły i wypowiedziały się i nawet przybył Lech Wałęsa prosto z rozmów z Genscherem i powiedział po swojemu: "nie wyszukujmy z grzebaniem "Solidarności" jak to zrobiła Warszawa, gdzie indziej też są ludzie mądrzy, idźmy wspólnie" (to w odpowiedzi na zdanie z oświadczenia RKW, że "Solidarność" stała się historycznym faktem, oświetną pamiątką). I czytając sprawozdania w prasie związkowej ze spotkania na Karolkowej można było odnieść wrażenie, wcale nie wewnętrznie sprzeczne: dobrze, że RKW swoje tak dyskutowane oświadczenie wydała, dobrze, że je krytykowano, że się na nie oburzano. To zmywanie głów jest także masażem i lekarstwem przeciwko paraliżowi. Ile czasu i co w tym czasie stracono zanim do tych oświadczeń i dyskusji doszło - to inna sprawa, o której nie warto już mówić. Ale wracając na chwilę do niedalekiej przeszłości - do czasu sprzed listopadowego referendum - podczas gdy "zwykły członek Solidarności" dobrze wiedział, że na to referendum nie pójdzie, a "szary człowiek", który o wynikach przesądził (pisze o tym interesująco - o Podarunku szarego człowieka - Jerzy Krzewina w I tegorocznym numerze "Kosa") nie idąc, lub idąc i odpowiadając 2 x NIE - rzecznik prasowy "Solidarności" ujawniając nie stanowisko, lecz brak stanowiska władz "S" mówił, że referendum stawia Związek w trudnej sytuacji, bo "Solidarność" też chce reformy!!! A cofając się jeszcze parę miesięcy wstecz - sprawa miliona dolarów przyznana przez Kongres Stanów Zjednoczonych "Solidarności", która do dziś smutnie się wlece i będzie wleciała się dalej. Nie mówiąc o konsekwencjach tej sprawy dla polityki zagranicznej "Solidarności", bo przecież ona na szczęście istnieje - nie wierzę, by tą drogą, poprzez fundację Solidarności, czy Lecha Wałęsę, której nikt nie zarejestruje, można było dorzucić choć cegiełkę do morza potrzeb medycznych społeczeństwa. Nie wierzę, by choć jedną karetkę reanimacyjną jakkolwiek państwowy szpital od nas przyjął, chyba że się ją przedtem przekaże PRON-owi.... To smutne żarty, które nie mają na celu urażenia nikogo spośród szlachetnych ludzi zaangażowanych w tę sprawę. Z najwyższą radością przyjąłbym własną pomyłkę. Ale w momencie ogłaszania tej decyzji przez Lecha Wałęsę, Bronisława Garemka, w jego imieniu, dalszych wyjaśnień rzecznika Janusza Onyszkiewicza, że to on spóźnił się z podaniem opinii publicznej treści podziękowania Wałęsę - Kongresowi z wskazaniem celu, na jaki pieniądze zostaną użyte - pozostają pytania do dziś bez odpowiedzi: czy władze "Solidarności" sądzą, że jest tak źle, że muszą "zjednywać sobie" społeczeństwo? czy też chcą w ten sposób zjednywać władzę?

Z tych dwóch pytań tylko pierwsze jest istotne. Społeczeństwo - jak sądzę, zajęte swym życiem i przeżyciem, jeśli o tej sprawie usłyszało poprzez wypowiedzi Urbana - to uznało ją za kolejne matactwo władzy. Na własne uszy słyszałem okrzyki jego małej części - bo małe są teraz manifestacje - ośmiłki solidarnościowej. - 31 sierpnia, pod kościołem św. Stanisława Kostki na Żoliborzu skandowano: "Re-ga-nowi Dzie-ku-jemy!, a gdy jedna grupka chciała uściślić hasło: "Kon-gre-sowi dzie-ku-jemy! - to nie została usłyszana, albo, jak na manifestację, różnica była zbyt subtelna. Chęć zjednywania sobie społeczeństwa

- jeżeli decyzyją o której mowa kierowała - świadczyć by mogła o nie najlepszym samopoczuciu przewodców "Solidarności". Pewnie są też zmęczeni, jak wszyscy. Wychodząc z jednego ze spotkań, w czasie którego o tych wszystkich sprawach mówiono, w towarzystwie jednego z tych kolporterów, którzy od sześciu lat regularnie torbę z prasą i książkami dźwigają, a o których tak pięknie wspominał Bernard Guetta w "Le Monde" odwiedziwszy po sześciu latach Warszawę, usłyszałem jego refleksję: "teraz na nich spoglądamy gdzieś do góry i nie wszystko da się zrozumieć z tego, co mówią i robią".

Aleksander Smolar w swym ostatnim opracowaniu na temat opozycji w Polsce widzianej z dystansu (powtarzane za programem radiowym) widzi jej paradoksalność: przy wielkich możliwościach głoszenia stanowisk i działania, przy pewnej wrażliwości na nią władz, widzi jej paraliż. Poczuć osamotnienia jej działaczy. Jako trwałe osiągnięcia "Solidarności" i opozycji wymienia utrzymywanie się ruchu na poziomie nieznanym w Europie wschodniej, jako ruchu w dalszym ciągu masowego. Nie ma w niej zjawiska zdrady. Odejście w prywatność nie znaczy porzucenia aspiracji obywatelskich, setki tysięcy ludzi mogą w każdej chwili wrócić do działalności. Powstała prawdziwa opinia społeczna, która kontroluje władzę i wywiera na nią presję. Młodość wykonanych przez nią elit sprawia, że będą obecne długo. A sytuację w Polsce widzi jako wyścig czasu: między rozkładem kraju a rozkładem komunistycznego systemu sprawowania władzy politycznej. Opozycja ogranicza niebezpieczeństwo katastrofy.

Tak to wygląda z daleka, w ujęciu panoramicznym, skąd pewne sprawy są lepiej widoczne. Ale o poczuciu osamotnienia działaczy mówi się także w kraju. O swego rodzaju speszzeniu faktem, że robotniczy przywódca nie zawsze czują uzewnętrzniane poparcie w zakładach przemysłowych. Piszący te słowa ani jego środowisko zawodowe nie mogą się na te tematy odpowiedzianie wypowiadać, bo to byłaby opowieść o żabie, która wyciąga nogę, gdy podkuwają konia. Zresztą kto wie, co się będzie w Polsce jutro, czy pojutrze w zakładach przemysłowych działo?

"Solidarność" przeżywała już różne okresy, zmieniało się jej tętno, może i krwiobieg. Może inteligencją wiernością, która bardziej wyraża się wytrwałością tych form podstawowych i małe efektywnych, jak płacenie składek, kupowanie książek, czytanie prasy można uznać za krwiobieg zastępczy, na dzisiaj, przed nieznanym jutrem? Może nasi generałowie przypomną sobie i o tych skromnych oddziałach armii? Może zechcą nas policzyć? Policzyć ilu zwykłych członków "Solidarności" płaci składki związkowe i nam wszystkim podać to do wiadomości? Ktoś mówił że trzy miliony. Ktoś inny to wysmiał. A to przecież można po prostu wiedzieć, można zwrócić się do członków o odpowiedź: ile osób w danej instytucji, zakładzie, innej placówce pracy, lub z własnego domu, pracowni - płaci składki. Po prostu. A z kolei "zwykli członkowie" chcieliby wiedzieć, jaka powinna być nowa "inflacyjna" składka, ile procent z niej należy odprowadzać do RKW. Składki, jak się zdaje, w dużej mierze pozostają w strukturach ponadzakładowych, w zgrupowaniach "branżowych" czy zawodowych i nie idą dalej. Są tem używane lepiej, gorzej, na cele pomocowe i inne. Albo po prostu leżą, to też się zdarza.

Dlaczego nasze regionalne władze tym się nie interesują? Może działacze są zbyt zajęci dyskusjami pomiędzy sobą i stąd ich uczucie osamotnienia? Może dręczą ich problemy, które w normalnych warunkach tylko członkowie związku, organizacji, w demokratyczny sposób rozstrzygnąć mogą, a w warunkach jakie istnieją, muszą być z konieczności rozstrzygane przez nich i między nimi. Mają nasze zaufanie, mają mandat społeczny. I ten, ustanowiony przed sześciu z górą laty w pierwszych i jedynych po wojnie demokratycznych wyborach i ten, zdobyty w podziemnej, bohaterskiej nieraz działalności. Nie było w "Solidarności" zjawiska zdrady. Było wycofanie się z działalności, utrata mandatu przez zaniechanie. Ale nie tracą mandatu nawet ci działacze posiadający mandat z wyboru, którzy zdają się gorzej - może jako typowi związkowcy - odnajdywać się w warunkach "nielegalności" związku, ale zachowali wierność, potwierdzili ją w okresie internowania lub uwięzienia. Tych też trzeba wysłuchać, gdy zechcą się odezwać i włączyć do działania nawet jeśli wydają się mało operatywni, zagubieni w obecnej sytuacji. Z nimi też należy się spierać.

W takiej rozpiętości problemów, w jakiej żyje "Solidarność" - od odzieży ochronnej do pracy - po niepodległość narodu i w sytuacji, kiedy działania podejmowane dla tej jednej, a zwłaszcza dla drugiej kategorii spraw nie mogą być i nie są naprawdę skuteczne - łatwo jest lekceważyć działania skromne, proste i podstawowe. Będące deklaracją woli stowarzyszenia się, związania z innymi ludźmi w swoim środowisku pracy i dania temu wyrazu poprzez opłacenie składki. Wielu ludzi nie stąd nie więcej w obecnej sytuacji. Ale obecna sytuacja jest taką sytuacją, dla której trwanie wspólnoty i przechowanie "Solidarności" jako ruchu masowego, ogromnej potencjalności na przyszłość jest warunkiem istnienia kraju.

Etosu solidarnościowego nie zdobywa się ani w duszpasterstwie, ani w spółce produkcyjnej, w domowej grupie dyskusyjnej czy publicznym klubie politycznym, ani nawet w niezależnym wydawnictwie. Etos solidarnościowy można zdobyć i rozwijać tam, gdzie Solidarność powstała - w środowiskach pracy. Czuje to znakomicie Zbigniew Bujak i inni działacze. Zbigniew Bujak, który po wyjściu z więzienia największym zainteresowaniem i troską otacza swój macierzysty zakład, choć nie ma do niego wstępu jako pracownik. Sądząc ze sprawozdań w prasie związkowej - mówił o tym wiele w czasie spotkania na Karolkowej, określając na przykładzie Ursusa możliwość, niezbędną nawet współpracy samorządu z grupami solidarnościowymi. Ale wielu zagadnień samorząd nie rozwiąże "bez nacisku na władze samorządu terytorialnego". Każdy pracujący, czy związany z jakimś środowiskiem zawodowym czy twórczym wie, że istniejące w różnych formach i różnym stopniu zorganizowania grupy członków, a w innych wypadkach "ludzi Solidarności" są nadal, w sześć lat po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce - grupami opiniotwórczymi. Ale jest to kapitał, o który trzeba dbać nieraz w ciężkim trudzie samorządowym lub innym. Mimo trudności samorządów, są to gremia najbliższe pracowników, mające największe możliwości współdziałania z tą wspólnotą, którą stworzyła Solidarność.

Fakt, że samorzady nie uratują gospodarki (jeśli w ogóle mogłyby kiedykolwiek taką rolę odegrać) wynika także z ich obecnej sytuacji prawnej, z ich ograniczenia ponownie na rzecz nomenklatury. Przy małej albo żadnej mocy decyzyjnej w sprawach produkcji, przy braku niezależnych związków zawodowych w przedsiębiorstwie - samorzady stają się tworem - hybrydą usiłującym łączyć te dwie funkcje. Gdyby wola pracowników mogła być w pełni zrealizowana - stały by się prosto obrońcą praw pracowników, związkiem zawodowym (małym i bezsilnym, mało skutecznym także ze względu na stan gospodarki). I trudno tę postawę pracowników krytykować. Skoro zarządzanie przedsiębiorstwem opiera się na absurdach centralnie ustanawianych zarządzeń i niemal powszechnej niekompetencji gremiów dyrekcyjnych - bezsensownie staje się oddolny, poprzez samorząd, współudział w tym zarządzaniu. I głównym sensem samorządu pozostaje samo jego trwanie jako czynnika integrującego załogę. Trwanie nietrwałe, nie tylko dlatego, że samorządu się nie lubi, nawet jeśli powstał - jak to bywało przed kilku laty - na odgórne życzenie, że można go zwalczać i ograniczać. Ale dlatego, że twór pozbawiony skuteczności tak ekonomicznej jak "związkowej" musi mieć charakter prowizorium, musi być formą przejściową (bez względu na to jak długo to prowizorium będzie trwało). Aleksander Smolar w swej panoramie naszkicowanej z odległości, nazwał istniejący w Polsce pluralizm: "tolerowanym pluralizmem pozbawionym znamion trwałości". Można by całą Polskę określić tym zdaniem. Jak od sześciu lat. Jak przed ośmioma laty.

To trwanie bez znamion trwałości tym się odznacza, że zalczy od każdego z nas.

Andrzej Jasny

ZAPISKI MALARZA

(hiszpańskie)

15 maja (1985)

Pociąg dojeżdża do Barcelony. Świt. Jestem w Hiszpanii. To jest pociąg z Paryża, ale moja podróż jest bardzo długa, bo trwa czterdzieści lat, od czasu, gdy poznałem pierwsze hiszpańskie obrazy, polskie zurbarany, oczywiście. "Obnażenie", ten poniemiecki, zdobyczny, z Muzeum Śląskiego we Wrocławiu i "Madonnę z różami", poznanski, kupiony przeszło sto lat temu przez Raczyńskiego na aukcji w Londynie.

Później widziałem Hiszpanów w Paryżu i Leningradzie, podróż

trwała, jeszcze później - w Wiedniu i Dreźnie i teraz pociąg dojeżdża do Barcelony, jestem w Hiszpanii.

"Za późno dla ciebie" - powiedział ktoś bliski. (Janek). Nie wiedziałem co odpowiedzieć.

Zostawiam bagaż na dworcu i od razu idę do Muzeum Katalońskiego. Teraz siedzę na Ramblas i piszę te literki. Freski romańskie są mniejsze, niż myślałem. Nio z dekoracyjności, tej głupiej. Kolory: śliwki wędzone, oliwki, czekolada. Przez kilkaset lat powstawały te cuda w małych i małych kościółkach pirenejskich. Dawno znikła żywna gleba tej wielkiej kultury, już jej nigdy nie będzie i tylko w tym muzeum będzie można sobie uprzytomnić, że świat był kiedyś z czekolady i piernika, był bajką o ludziach i zwierzętach, spokojną i spokojnie opowiedzianą, dobrą i rozumną. Potem zajrzałem do Fundacji Miros. Eleganckie otoczenie, jakieś wille, pałacyki, muzeum budował Sert. Niby w porządku. (To tutaj organizowane są te konkursy rysunku. W katalogach - polskie nazwiska). Z góry cieszyłem się na opowiadanie w kraju jak bardzo katalońskim malarzem jest Miros. Te kontury, zdecydowany, syntetyczny rysunek itd. Kupiłem sobie nawet tam, w Fundacji dwie odpowiednie reprodukcje....

Ale byłem naiwny. Nic z tego. Żadnego związku. Kiedy teraz siedzę na Ramblas w ogródkowej kawiarni i wspominam nostalgiczny humanizm fresków katalońskich, odruchowo wsuwam pod szklanekę z piwem kartki z reprodukcjami i wstyd mi trochę, że choć przez chwilę pomyślałem tak, jak pomyślałem. Miros jest inteligentny, ironiczny, wesoły, a freski - odwrotnie. Nieinteligentne, serio, smutne.

Zresztą - ciekawa rzecz, że treści apokryfów utrzymują się w tradycji prowincjonalnej a w każdym razie ludowej tak długo. Kanon Pisma Świętego został ustalony bardzo wcześnie, a przecież sztuka średniowieczna pełną jest tych zwierzątek towarzyszących Jezusowi w stajence. To z apokryfów. Osiołków i wołów w ewangeljach kanonicznych - nie ma.

Jeszcze teraz w szopkach bożonarodzeniowych, w obyczajach nie tylko wiejskich...

Inteligencja tych fresków.

(Czuję, że dotknąłem czegoś ważnego. Te smutne, bardzo ludzkie oczy zwierząt).

Boli mnie noga, ale mam już hotel, mały pokój z natryskiem tuż obok, 100 metrów od Ramblas, w małej, poprzecznej uliczce. Uliczka w Barcelonie!

16 maja

8 rano. Fiję kawę, jem kanapkę i myślę co dalej. Nie ma wielkiego wyboru. Po wczorajszym dniu pozostali mi tylko Gaudi i Picasso. Poczekać. Jest mi dobrze, jestem w Hiszpanii.

Gaudiego żywiołowiec nie cierpię. To potośmy się przez tyle lat męczyli (konstruktywizm, funkcjonalizm), żeby teraz zachwycić się Gaudim? Poczeka. Picasso mnie ciekawi - też poczeka. Ale już myślę o nich, już mnie wciąga bedeker.

Dopijam kawę, kończę zdanie. Pierwsza rzecz zobaczyć miastec.

Cały dzień na nogach, już późny wieczór, Flsza Real. Siedzę pod palmą (cholera), piję piwo, myślę o Warszawie i popatruję na sąsiadów. Co tych Hiszpanów obchodzi jakaś tam Polska, Solidarność - dziewczyna naiwna. Kelnerzy w białych fartuchach zapraszają do swych stolików przechodzących turystów. Można się wściec. Jestem trochę zmęczony. Won żebraku, sam jestem żebrak. Nie chce mi się ruszyć. Chce mi się spać. Tuż obok gromadka Boliwijczyków czy Peruwiańczyków. Grają na tych swoich bębenkach i flecikach, tłumy frajerów przewalają się przez chodnik i nic nie rozumieją. A to są uciekinierzy. Biedni góralscy, którzy od swoich kolegów grających od paru lat w paryskim metrze dowiedzieli się, że chwyciło, że warto uciekać od własnej biedy góralskiej. Od Andów do Apeninów. Piękny koncert, uroczy ludzie.

17 maja.

Byłem w Sagrada Familia. Jestem zmęczony Gaudim. Niespodzianka, serio. Są w nim oczywiście te kicz, rzeczy przewalone, ale bez nich..., no wciąż, nie wiem. W podziemiach katedry jest muzeum Gaudiego. Makiety, modele, rysunki. Pokazują one jego dzieła w procesie powstawania. To rzeźby rozwijające się od wewnątrz (?), ich relief z czegoś wynika. Emocjonalność, tak, dekoracyjność, ale i nowatorskie konstrukcje. Wspaniałe, wspaniałe rysunki, znam się na tym trochę.

Dużo tu wariatów i żebraków.

Siedzę na Ramblach, patrzę, notuję, żyję. Wieczór, ostatni w Barcelonie. Jutro jadę do Grenady.

Lecę w dół mapy, w lewą stronę, w głąb.

19 maja. Granada.

... Kiedy wszedłem na wzgórze Alhambry pierwszy raz, trochę pobłądziłem. Zamiast zaraz przy bramie skrócić w lewo, poszedłem prosto w aleję strzyżonych bukszpanów? tui? i poprzez nie, zza ciemnej zieleni zobaczyłem ośnieżone pasmo górskie. Sierra Nevada.

Nie wiedziałam, że to tak. Zamarłem. Nikogo. Cisza.

Mistrzowski widoczek.

Zawróciłem na szlak turystyczny i pokolei, jak we śnie.

Karol V zbudował sobie tu, w środku wzgórza pałac. Za 50 lat na dziedzińcu tego pałacu Rosjanie zbudują Pałac Kultury i Nauki. (Fróźnie szukałem śladów Torquemady. U domonikanów wszystko zamknięte na klucz, jakby ich nigdy nie było. Żadnego muzeum inkwizycji. Cisza nad tą trumną).

20 maja

Jest wczesne popołudnie. Od mojego stolika na Plaza Nueva widzę Wieżę Czuwania. Posadowiona na samej krawędzi wzgórza, prosta, funkcjonalna, byłem tam wczoraj, byłem dzisiaj i pójdę jutro. W tym pałacu Karola, na pierwszym piętrze jest muzeum, a w nim - jak wiadomo - "Martwa Natura z Cykorią" Cotana. Cieszyłem się na nią bardzo, a tu muzeum zamknięte. Pytam dlaczego. A nie wiadomo. Jak w Polsce. Dostałem jednak od dyrektora pozwolenie na zwiedzenie indywidualne i ... okazało się, że tej cudownej

martwej nie ma. Na ścianie mała fotografia z wyjaśnieniem co i jak. Wypożyczona.
Wielki zawód.
Już siódma, całe popołudnie spędziłem w katedrze. Capilla Real (!).

22 maja.

Ostatni dzień w Granadzie. Znow poszedłem na wzgórze, na Generalife. I tam, na ławeczce wśród róż (nie znała burz) przesiedziałem do pierwszej.

O jak dobrze. Pod koniec życia taki numer.

Teraz siedzę przy moim stoliku na Plaza Nueva i wyciągam notatnik.

... coś grzmotnęło. Stolik się przewraca, chwytam piwo, odwracam się. Z wąskiej uliczki tuż za mną wypada tłum. Dym, kurz, pływające papiery. Potrąca mnie jakiś człowiek w kombinzonie, z krwawiącymi rękami, poparzoną twarzą, nieprzytomny, niewidzący, w szoku. Chwycili go jacyś przechodnie (moja koszula do prania) i zaprowadzili do narożnej apteki. Ludzie z tej uliczki wciąż bieżą, coś krzyczą. Po chwili. Wycie karetek policyjnych, sanitarnych, samochodów strażackich. Po paru minutach. Uliczka zablokowana przez policję. Karetki powoli wjeżdżają w głąb.

Karetek kilkadziesiąt, policjantów kilkuset. Wszystko trwa. Kiedy po godzinie ruszan w dół miasta, do siebie, zaglądam w główną ulicę, Kolumba. Też zablokowana dla pojazdów, ale wchodzi w tłum ściskając mocno portfel i przeciskam się trochę dalej. Wszędzie karetki pogotowia, samochody policyjne. Spoglądam w boczną uliczkę gdzie nastąpił wybuch. Widok jak po bombardowaniu lotniczym. Całą szerokość ulicy zajmuje wielki samochód straży pożarnej. Policja, straż, wojsko. Dalej nie puszczają. Filnując portfela wycofuję się w kierunku katedry. We wszystkich sklepach głośno nastawione radia, nadają pierwsze komunikaty. Kiedy robiłem zakupy słyszałem: bomba terrorica, bomba terrorica i coś tam... sovietica, ale może się przesłyszałem. W hotelu zjadłem kanapki, wypikem dwie puszki piwa, a przed zaśnięciem mignęło mi, że - jeśli to zamach - policja może sprawdzać po hotelach wszystkich cudzoziemców, obcych, przyjeźdźnych, że może i mnie przyjdzie przepytwać.

23 maja.

Nikt mnie nie ruszył. Siedzę na dworcu autobusowym i przeglądając Diario de Granada z reportażem fotograficznym na temat wybuchu. Piszą, że prawdopodobnie wybuchła (w remontowanej dyskotece amerykańskiej) butla z butanem. Nic o zamachu. Większość zdjęć zrobiona jest z tych samych miejsc z których i ja oglądałem miejsce wypadku. Widocznie bliżej fotografów nie dopuszczano. Jest to jedyna okoliczność nasuwająca podejrzenie, że z tym butanem nie było tak. 90 ofiar, 25 osób ciężko rannych.

25 maja, Sevilla.

Już druzi dzień. Jest prawie trzydzieści żurbaraniów. Nareszcie. Trzy wielkie "Ukrzyżowania", "Apoteoza", "Grzegorz Wielki",

"Ambroży". Fenomenalna prostota, ten modelunek na skraju plamy, dyskretne rozjaśnienia w głębi plamy. Ciemne, barwne, ciężko malowane. W "Ambrozym" trochę szarej zieleni, w innych znanych mi obrazach Zurbarana tego nie ma. Przeprowadziłem się z drogiego hotelu (kąpiel i czternaście godzin snu w klimatyzowanym pokoju) do tanszego przy ul. Aguilas, niedaleko Domu Piłata. Parę kroków od Serpes, zresztą wszędzie blisko. Tu Fabryka Tytoniu, tu katedra, tu Juderia z placem Dony Elwiry. Wszędzie Mozart, Rossini i Bizet. Bluszcz, kwiaty na balkonach stareńkich, ale bardzo żądbanych domów Juderii. Po wyrzuceniu Żydów całą dzielnicę zajęła miejscowa arystokracja, odrazu wtedy. Tak więc pojęcie mienia pożydowskiego ma już te czterysta lat, co najmniej.

Stolik przy katedrze, piwo. Jakaś pani zatrzymuje na świetlaku swój samochód tuż przy mnie, nuci coś postukując palcami w kierownicę. Jak daleko stąd do Warszawy. Wieczór w Seville. Wesołe dzieci, sztywne dziewczyny, koty na palmach. Przedemną Giralda. Na jej szczycie figura przedstawiająca Wiarę. Ta figura obraca się na wietrze. (Stąd nazwa wieży). Dziwny pomysł. W Seville są jaskółki, nie jerzyki. Fogwizdując Mozarta wracam do hotelu i widzę w lustrze swój uśmiechnięty, głupi pysk.

26 maja

Swoją drogą mam do Zurbarana jakiś uraz. Magia jego no chyba prosto żelaznej konsekwencji wykończyła we mnie lekkość, pewność, radość, to wszystko co jest napędem roboty. Z konsekwencji żelaznej zrobiła się konsekwencja drewniana. Ciężko o tym pomyśleć. Zabiła mnie moja miłość.

W tych obrazach jest wyobraźnia plastyczna, której nie ma nawet w "Fogrzebie" (z Luwru), ani w "Wawrzyncu" (z Ermitażu). Te tutaj obrazy Zurbarana to baza, jego najlepsze.

Wspaniały kulawy starzec podobny do wuja Bohdana wyciąga rękę. Masz. (Ale dałem za dużo. Zdejmuje kapelusz i uśmiecha się, ironicznie).

Szarości zarostu u Ambrożego modelują się w gorące, prawie ceglaste brzozy na policzkach. Rozjaśnienia na czole Grzegorza, wszędzie ten "krótki" modelunek. "Apoteoza" zaskoczyła mnie jednakowo twardym malowaniem góry i dołu. Ciekaw jestem, jak to będzie w "Wizjach św. Nolasco" (no, ale to za parę dni). K... nie ma "Cuðu św. Hugona". Jak Cotan - wypożyczony. Musi mieć potężny format, bo przerwa między obrazami w której umieszczono małe zdjęcie "Cuðu" - ma że trzy metry. Ale w sekretariacie dyrekcji, gdzie zaszedłem, udało mi się zobaczyć te świnki morskie. (Sę poza ekspozycją). A dzisiaj wypatrzyłem jeszcze jedno piękne "Ukrzyżowanie". Średniej wielkości, stalowe, głowa opuszczona, widoczna prawie od góry, z takim rozmieszczeniem błysków: na torsie pod brodą (twarz ciemna), prawe biodro i palec nóg. Chusta na biodrach coprawda trochę schematyczna. Natomiast chusta w "Ukrzyżowaniu" wielkim po prawej stronie "Apoteozy" - bardzo delikatna, jakby jedwabna, powiewna, udrapowana trochę manierycznie, coś genialnego, sama

czułość. Chusta w "Ukrzyżowaniu" po lewej stronie "Apoteozy" -
- bardzo realistyczna. Też wspaniała.

Już się spakowałem, ale zaraz się rozpakowałem. Zostanę jeszcze.

26 maja

Przedpołudnie spędziłem w muzeum, a potem poszedłem na spacer. Zaglądałem do podwórek, gdzie dało. Zaszedłem też do przytułku. Jest czynny przez trzysta lat bez przerwy. Przez okna widać z podwórców wielkie sale sypialne, wszędzie snują się apatyczni pensjonariusze, proszą o papierosy i forszę. Wszystko to jest dosyć okropne, ale bilety pozwalają zwiedzać. Sprzedaje je siostra, ale nie zakonna tylko normalną pielęgniarką. Siedzi w kantorku i ozuwa nad wszystkim. Kościół pełen obrazów Murilla. Najpiękniejszych jakie widziałem, a szczerze mówiąc jedynych pięknych, jakie widziałem. I w tym te dwie okropności Valdesa Leal: "In Oculis" i "Memento Mori". (Matejko makabry).

Przeglądam plan Cordoby, jutro wyjeżdżam.

27 maja, Cordoba

Bałem się Cordoby. Było czego.

Tutaj jak na dłoni koszmara nietolerancji. Robota tej dobranej pary, Ferdynanda i Izabelli. Rekonkwista zniszczyła e-nklawę wspaniałej kultury miejscowo - żydowsko - muzulmańskiej. Coraz lepiej rozumiem i doceniam Arabów, ich rolę dla kultury, sztuki (głównie... nie wiem sam, dla architektury, urbanistyki).

Ale jestem idiota. (Każdy turysta jest idiotą; mówi Kazimierz Brandys). Przecież nie o kulturę chodzi, o coś dużo więcej, o pewien model istnienia. My Arabów znamy poprzez Turków (nie są Arabami). Sobieski, rzezie, porywanie do haremów naszych dziewiczek przeczystych. A jeszcze do tego - piraci.

Ale oni zbudowali Alhambrę, tak jak benedyktyni zbudowali Moissac a Żydzi synagogę Santa Maria la Blanca.

(Nie wiem nawet jak Żydzi nazywali swoją główną synagogę w Toledo. Przerobiona później na kościół przybrała wezwanie N.M. Ianny Białej... a nazwa właściwa nie jest wymieniana nawet w przewodnikach...)

W koszarze nietolerancji żyjemy do dziś. Dlatego Cordoba jest miastem przerażającym. Jedno z głównych w średniowiecznej Europie miast uniwersyteckich, miasto największego i najciekawszego meczetu zostało zatrzymane w rozwoju przez Reyes Catolicos. Żydów wyrzucono lub ochrzczono, w meczecie pobudowano katedrę, która przerywa wszelką ciągłość traktów, duktów, wszelką logikę i mistykę tej budowli. (Podobno Karol V, kiedy zobaczył efekty gorliwości chrześcijańskiej zgorszył się, on nawet ten od pałacu w Alhambrze! i zabronił dalszej działalności budowlanej. Przepóźno. Katedra stoi i jest - co tu dużo kręcić - symbolem ówczesnej katolickiej nietolerancji).

Drugi raz idę do meczetu. Najładniejsza wydaje mi się część najstarsza, ta z płaszcim belkowaniem. Jest najciemniejsza, najbardziej tajemnicza. Może budowni. sądzą, że po ciemku jest bliżej Boga. Daleko stąd do koncepcji Bazyliki św. Piotra w Rzymie, która jest tak przeświecona, że niemal nie odczuwa się obecności m u r ó w. (To też zresztą genialne).

Popołudniu. Całe miasto obszedłem parę razy, jestem zmęczony, przybity, rozkojarzony. Nie mogę pozbyć się porównania z Krakowem. Jego ulice były wytyczone z wielkim rozmachem. Florian-ska, Sławkowska, Szewska mają po kilkanaście metrów szerokości. Rynek - największy w Europie, Sukiennice jak supermarket, Jagiellonka jak forteca. I co. Averroes i Maimonides a nie, Paweł Włodkowic byli największymi uczonymi średniowiecza. Tutaj uliczki na dwa metry, synagoga mała, ten uniwersytet kordobański to był chyba jakiś uniwersytet latający, bo nigdzie jakiegos porządnego gmachu, nigdzie rozmachu. Walec historii zrównał zresztą szanse.

Siedzę teraz w knajpce nieopodal synagogi. Pod muzykę z radia tańczy młodzież. Tempo nadaje wysoka, trochę pulchna ze śliczną twarzą, fura czarnych włosów, oczy jak gwiazdy. Tańczy serio. Kiedy coś nie wychodzi - śmieje się. Kiedy wychodzi - poważnie. Partnerzy się zmieniają, ona szaleje już pół godziny. Jakaś rozpromieniona, rozszalała, chociaż to południe. No, przestała.

Synagoga prześlizczona. Kiedy Żydzi stąd poszli, zbudowali podobnie piękne w Krakowie, Remuh i Starą.

Jestem senny i zmęczony. Aha, w Muzeum Corridy dziwne rzeczy widziałem. Dokumentacja sławnych walk, plakaty, zdjęcia, łby zabitych byków. W tym - sarkofag Manolety. Leży gipsowy Manoleta (może marmurowy, pewnie marmurowy), obok skrwawiona kamizelka, a ponad nim, na ścianie, łeb tego właśnie byka, który go zabił...

Jutro poniedziałek, muzea nieczynne, wykorzystam ten dzień na translokację do Madrytu.

Luństwo. Ulga. Zamawiam setkę whisky.

No to jak to było?

Był meczet (budowa zaczęta już w ósmym wieku, sprawdzam w przewodniku), był uniwersytet (od dziesiątego), byli Maimonides i Averroes (w dwunastym), wszystko wśród małych i wąskich uliczek. Potem stopniowa rekońkwista. Kalifat w Cordobie powstał w 719 roku, w 1236 roku Cordoba została przez chrześcijan odbita. Jeszcze przez jakiś czas trwała pomyślność nauk, rzemiosł i sztuk, potem nastąpił upadek. Została legenda. Arabowie wypędzeni, Żydzi wypędzeni i obrabowani prawami Izabelli zaczęli od nowa w Polsce...

Turysta jest idiotą, powiada Brandys i ma rację. Ale co ja na to poradzę, że nie jestem w stanie przedrzeć się przez zasłonę, którą jest w obcym kraju obcy język, obcy obyczaj, jakiś system znaków, gestów, sposób ubierania się, zachowania. Nie wiem - na przykład - kim jest ten chłopak, ma dwadzieścia lat, wygląda jak wszyscy inni, ale nie jest wszystkimi innymi. Może jest fryzjerem, może studentem, a może tajniakiem, nie wiadomo. Ja w Warszawie wiem dokładnie kto jest kim na Krakowskim Przedmieściu czy na Świerczewskiego. Tu tego nie wiem, jestem idiotą.

Proszę o piwo. Jadę dalej. Ale miło.

Miło. Przyszedł wiek dwudziesty i w synagodze Starej w Krakowie jest pustawe muzeum, panienka o rysach egzotycznych sprzsadaje

bilety wstępu, oglądamy trupy przedmiotów tak niedawno jeszcze żywych.

Jakiś zwój Tory, nieznanne instrumenty...

Jesteśmy turystami we własnym kraju.

28 maja

Pociąg tunelami przeciska się przez Sierra Morena. Tutaj zaczyna się Kastylia. Jutro o tej porze będę w Prado.

Madryt. Hotel znalazłem bardzo dobry. Tani, wygodny, mam nadzieję że to nie burdel. 10 minut spacerem do Prado, 5 minut do Puerta del Sol i Plaza Mayor.

Wieczorem. Madryt podoba mi się. Dopiero teraz widzę jak bardzo Cordoba mnie zdeprymowała.

29 maja, Madryt

Już po pierwszej turze w Prado. Siedzę w kawiarni na dole, w galeriach teraz największy tick. Podobno koło drugiej zrobi się pustawo.

Cieszę się z wybrania takiej a nie innej trasy hiszpańskiej: Katalonia, Andaluzja i dopiero potem Madryt z Eskuriałem i Toledo. Czytam coś, przeglądam plan Prado. Wpół do drugiej, idę na górę.

Na Plaza Cibeles piję kawę dopiero o piątej. Jestem zmęczony i śpiący, nic mi się nie chce. Żebym teraz nie umarł zbyt prędko.

31 maja

Trochę ogarnąłem Prado. Nie znałem dotychczas takiego muzeum. Tutaj dobrnąłem do celu mojej podróży, a jednocześnie właśnie tutaj - nie czuję się turystą.

/.../

Goya rzuca na kolana.

Velazquez rzuca na kolana, ale pomodlić się trudno.

To nie prawda, że na początku było słowo. Na początku był obraz. Dopiero potem ten obraz został opisany przez proroka. Kiedy stanąłem przed "Snem Jakuba" Ribery zrobiło mi się ciemno przed oczami i musiałem usiąść. Nie dlatego, że to najpiękniejszy obraz w Prado, nie, są dziesiątki piękniejszych. Ale tylko przy nim miałem poczucie uczestniczenia w początku czegoś, nawet nie malactwa. Czegoś... ja wiem, rzeczywistości powołanej...

Na początku był obraz, ten - być może.

Takie obrazy stawiają nas w sytuacji świadka.

Sale Tycjana są dla każdego malarza wstrząsem. Nawet mój głupi kot zrozumiałby tutaj czym jest malarstwo.

Goya jest olśniewający, porażający. Velazquez - nie.

Velazqueza podziwiam, ale przegrywa on w moich oczach z każdym innym wielkim mistrzem, nawet mi go trochę żal. Słowami, jakie tu przychodzi na myśl można próbować opisać Chardina: czuły, zmysłowy. Ale Chardin to otchłań metafizyki. On jeden tak zgłębił powierzchnię, ten safandula w okularkach i czapce z zielonym daszkiem. Niestrudzony wędrownik (w pantoflach) po swoim czteropokojowym mieszkaniu z k u o h n i ą, Chardin postawił

na nowo zasadnicze pytanie o istotę bytu: c z y rzeczy istnieją i j a k istnieją.

Ribera, Zurbaran i Goya pytają p o c o istnieją, ale Velazquez - no nie i tego pytania nie zna.

Jakie jest pytanie Velazqueza.

(Ja czegoś chyba nie rozumiem. Te niesamowite infantki).

Obywiewie wizję św. Nolasco - Zurbarana - wiszą obok siebie. To, co w "Apoteozie św. Tomasza" z Seville jest podziałem poziomym, tu jest wywinięte ukosem do góry, ten podział na wizję rzeczywistości a rzeczywistość samą. (A na trzecim piętrze rzeczywistości jestem ja sam oglądając obraz, stojąc przed nim). "Życie jest snem".

Obrazy Zurbarana w Prado nie wnoszą - po Seville - jakiejś zmiany optyki. A jednak źle wybrałem trasę z Kordoby do Madrytu. Trzeba było wstąpić po drodze do Guadelupy. Zurbaran spędził tam dziewięć lat. Malował swoje, czy chałturzył? Nie wiem właśnie. W każdym razie po powrocie zmienił malowanie. W międzyczasie w Seville weszła nowa gwiazda malarska Murillo. Może w Guadelupie Zurbaran się zatracił, może po powrocie próbował dostosować się do nowego, obcego mu a narzuconego przez geniusz Murilla stylu?

Mam pewne podejrzenia, że tak, ale pewność miałbym dopiero po obejrzeniu zespołu obrazów w klasztorze Hieronimitów, w Guadelupie właśnie. W Ermitażu jest nieduży obraz Zurbarana, "Chrystus Dziecięcy", bardzo murillowski, już po-guadelupowski i on mi kiedyś takie podejrzenie nasunął.

Ale - jakby nie było - to, co namalował wcześniejszy Zurbaran jest piękne i dobre.

Czym jest, jako temat malarski Sąd Ostateczny, a czym nie jest. Sądzi Bóg - Chrystus. Największa ilość i - tożsama z nią - Największa Sprawiedliwość. Czy ja to kiedyś zrozumieję?

Dwa Rembrandty. Sławna "Artemisia" z 1634 roku i późniejszy "Autoportret", oo do którego są podejrzenia, że to kopia. Ja wole ten drugi. Aha, "artemisia" jest "z problemami". Jak to często problemy kłamią obrazy.

Symbolizm Tycjana to inna sprawa. Nie ruszać tego.

Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego stworzyło tę galerię. Malarzy wyposażonych w wielki talent są tysiące, ich obrazy zavalają muzea. Malarzy wykraczających ponad wielki talent jest niewielu. Z tych niewielu tylko część potrafi zrealizować swoją wizję, w niektórych tylko ze swoich obrazów. Takich to właśnie obrazów jest w Prado kilkadziesiąt. Dlatego jest to muzeum wielkie.

1 czerwca, Toledo

Wiele obrazów El Greka to obrazy stuprocentowo rutynowe. Ta rutyna była jednak uformowana na doświadczeniu paru dzieł odważnych. "Pogrzeb" (Kraplak, błękit, żółcień, błyski bieli. Kolor u Słowackiego). Mistyka?

Ale chyba jest parę rodzajów mistyki. Wolę białe czarne reprodukcje El Greka, niż jego obrazy.

Horrendalny zapisek.

Katedra w Toledo bardzo piękna. W zakrystii "Pojmanie Chrystusa" Goyi. Nie wiedziałem, że ono jest tutaj. Było w czasach socrealizmu reprodukowane, widocznie Starzyńskiemu i Porębskiemu "ludowe typy" z tego obrazu wydawały się przekonującym argumentem przeciw natrętnie podsuwanym wzorom radzieckim, argumentem trudnym do zgryzienia nawet przez Żdanow. (Żdanow w Toledo, Cholera).

Ale dość daleko stąd do socrealizmu. Chrystus omdlewa, jakby w zaryśleniu. Jeden z najpiękniejszych obrazów Goyi. (We wczesnych latach pięćdziesiątych do kompletu dodawano "Mameluków" i "Rozstrzelanie". Już fantasmagorie z Domu Głuchego nie były ludowe, ani postępowe).

(Na sąsiedniej ławce zmęczona młoda para tuląc się do siebie przysypia nad rozłożonymi na kolenach przewodnikami).

Czy Sąd Ostatni można zrobić poprzez przedmioty, rzeczy, ich przedstawienie?

Wychodzę z muzeum Santa Cruz na Plaza Zocodover. Grzmi, błyska lej. Burza nad Toledo. Co za komedia.

2 czerwca, z powrotem w Madrycie.

Wziory Akademii są zamknięte, bardzo żałuję. Ale udało mi się z muzeum Galdianiego. Dwa Bosche, ("sw. Jan z Patmos" i "Sw. Antoni"), dwa obrazy Ribery, Memling, Zurbaran i ... 25 obrazów Goyi. Tu są te małe formaty, jakby obrazy rodzajowe, "inaczej" malowane, trochę reportażowe. Może brał małe płótna i szedł z kasetą na miasto?

O 11-tej jester już w Prado. Idę do Rubensów. Wspaniały zestaw. Taki widziałem tylko w Ermitażu. Róże, (różowości) przeorane oliwkowymi zieleniami, wędody przestrzenne, każdy obraz to wizja.

Wracam do Tycjana. Wiem, że Wenus jest przedmiotem niezmiernie obszernej analizy ikonograficznej, to samo z innymi obrazami Tycjana. Fanofsky, to rzeczy! Bardzo ciekawe, żałuję, że nie pamiętam o co chodzi.

3 czerwca

Kiedyś mi mówiono, że Tycjan to taki m a l a r z p r a w d z i w y , którego geniusz był skierowany ku malarstwu czystemu, malarstwu immanentnemu, malarstwu "w". Taka była tradycja mojej i nie tylko mojej uczelni artystycznej we wczesnych latach powojennych: kadra kapistów tak właśnie interpretowała malarstwo Tycjana, tak mnie - między innymi - próbowano wychować na malarza. Zgadzałem się z tą interpretacją, budowano na niej bardzo wiele i bardzo wiele zbudowano. (Mój - i nie tylko mój - sprzeciw przeciw malarstwu prawdziwemu, czystemu nie dotyczył jednak jakby zasadniczych interpretacji malarstwa dawnego, a już najniej - malarstwa Tycjana. Osobna sprawa). Potem, wiele lat potem poznałem Tycjana w Wiedniu, trochę później poznałem - wydaną we wczesnych latach siedemdziesiątych - książkę Fanofskiego, studia Białostockiego, owe przenikliwe

analizy ikonograficzne tego "księcia malarzy" i znowu się zgadzaiem.

A teraz mam przed sobą ten zespół obrazów Tycjana.

Spędzam przed nim godziny.

/.../

Coś się nie zgadza.

Więc może te głębie symboliczne, ikonograficzne dotyczą malarstwa samego, malarstwa czystego, tego immanentnego?

I trzeba zostawić jakby na boku tę Wenus, organy, pięknego młodzieńca i symboliczny pejzaż w głębi, a jako znak, ten przedmiot badań ikonograficznych przyjąć same malarstwo, sposób malowania, związki wewnętrzne obrazu, sam obraz popros- tu?

Tak, chyba tak.

Wracam do Goyi, wracam do Tycjana, wracam do Boscha, wracam do Tycjana.

Siedzę w kawiarence na dole, przy stoliku marmurowym, klimatyzacja, dobra kawa jest w kawiarence w Prado i (po cholere tę zapisuję).

4 czerwca, Eskurial.

Zgadza się: zimny, odpychający, wspaniały.

Zbiory w Nuevos Museos: Zurbaran, najlepszy Ribera, "Sw. Franciszek w ekstazie". Jednolity w kolerze, właściwie monochromatyczny, połyskujący wewnętrznym światłem jak roztopiony ołów. Prawie bez modelunku.

Nareszcie "Sw. Krzysztof" Pateniera, wspaniałe "Męczeństwo św. Maurycego" i "Sw. Eugeniusz" El Greka. W salach zupełnie pusto. Po trzech godzinach wyszedłem na kawę, kupiłem powtórnie bilet i posiedziałem przed obrazami jeszcze raz.

/.../

Ribera mój, ty zawsze przy mnie stój.

Siedzę w pustawej galerii przed najpiękniejszymi obrazami świata i myślę, że nie zasłużyłem na te chwile szczęścia. Ale to nie po zasługach. Inni też nie zasłużyli, a całe życie przeżyli w szczęściu.

/.../

5 czerwca

Nocny pociąg do Paryża. Burgos, San Sébastian. Dojeżdżamy do granicy.

Maria Wisnowska

OBLIEŻE SOCREALIZMU

Wystawa "Oblicza socrealizmu" /Muzeum Narodowe w Warszawie, IX-XI.87/ miała przesłanie niejasne, intencje autorek /Maryla Sitkowska i zmarła przed otwarciem wystawy Anna Zacharska/ nie były łatwe do odczytania i odczytywane były rozmaicie, o czym świadczy wiele wypowiedzi w prasie oficjalnej, katolickiej i w dyskusjach prywatnych, jakie jej towarzyszyły. Niejasności tej nie rozpraszają ani kilkakrotne oglądanie wystawy, ani uważna lektura tekstów katalogu, ani nawet zapoznanie się z odpowiedziami, jakich Maryla Sitkowska udzieliła na pytania dziennikarki tygodnika "Kultura" z 11 listopada 87. Nawiasem mówiąc wywiad ten niejasności zagęścił, bo pojawiło się dodatkowe pytanie: dlaczego tygodnik "Kultura", w którym wyjaśnienia współautorki wystawy wykuskiwać trzeba spomiędzy Nawrockiego i Miściernego? Na ewentualną odpowiedź, że autorka podpisuje tylko swój tekst i że nazwisko jej nie figuruje w stopce redakcyjnej trzeba niestety odpowiedzieć, że "to już przerabialiśmy" że taka postawa - swoista odnoga wallenrodyzmu - ma już w Polsce całą literaturę krytyczną i jest do końca wypalona. Na zarzut dziennikarki, że na wystawie zabrakło prawdy o tamtej epoce Maryla Sitkowska odpowiada, że żyją ludzie, którzy czasów socrealizmu doświadczyli na własnej skórze. "I oto ja, osoba, która ma tyle lat, ile od tych czasów upłynęło - mam ogłaszać jakąś prawdę historyczną o stalinizmie!". Niepojęte, jak można tak, metryką się broniąc, lekkomyślnie podważać tym własne kompetencje jako historyka sztuki i krytyka.

Autorki wystawy sugerują w katalogu, że sprawa socrealizmu nie jest zamknięta i nazywają ją wypowiedzią publicystyczną. Zaryzykuję więc najkorzystniejsze dla tej publicystyki odczytanie wystawy: z głośników płyną bojowe pieśni z epoki nawoływając "do roboty, do roboty". Nad hallen muzeum dominuje ogromny plakat "Patricia" stojąca u steru i kierująca kierownicę. Inne plakaty piętnują brakoróbstwo, niedostatek usług dla ludności /człowieczek niosący okno do oszklenia.../, zapowiadają regulację cen, przestrzegają przed wrogiem, proponują gołąbki pokaju, rusztowania nieustającej budowy, maszynierię rolniczą i przemysłową, głowy w kaskach - skąd my to znamy? Przecież nie z Marsa. Do tego wśród obrazów o podobnej tematyce nie straszą portrety teoretyków i przywódców, żaden Bierut, Stalin czy Mao - Tse-Tung nie przyszpilają całej sprawy do jakiegoś okresu historycznego.

Skąd my to znamy? Dlaczego ludzie śmieją się? To przecież z gazet, telewizji, z obchodów, zlotów, festynów, w których

wciąż jesteśmy skapani, w których uczestniczy lub ciera się o nie każdy polski uczeń. Nie mówiąc już o cywilach, można było oglądać śmiejących się z wystawy wojaków, także z elitarnych oddziałów komandosów czy korpusu bezpieczeństwa wewnętrznego, w których to jednostkach szkolenia ideologiczne, nie są zapewne marginesem a ich dzielni uczestnicy do opozycji nie należą. A więc ciągłość ustroju - tylko jakże tamci poważnie do tych spraw podchodzili, poważnie i poczciwie, sumiennie, rzecz by można, z przejęciem. Nie będę tu próbować wnikać w zawiłość reakcji publiczności, bo przecież śmiech świadczący o zrozumieniu, odnalezieniu "ciągłości ustroju" wówczas i dziś /podobnie jak odnalazł ją widz w filmie Zaorskiego wg. Kazimierza Branży-
sa "Matka Królów"/ był także reakcją na egzotykę obrazów, które ją wyrządzają. Tak się dzisiaj nie maluje, co więcej, tego dziś artyści nie robią, zajmują się zupełnie czymś innym, niż afirmowaniem systemu. O tym wie także każdy polski uczeń. Choć w dziedzinie plakatu, od stanu wojennego mogły już i dzieci dostrzec w miastach i wioskach dosłowne, także i w formie, wskrzeszenia lat pięćdziesiątych.

Ale takie odczytanie wystawy, czy też raczej intencji jej autorki, zakłóca /aż do poddania ich w wątpliwość/ umieszczenie tej demonstracji ciągłości ustroju jednak w ramach czasowych. Wystawę otwiera rozdział zatytułowany "Ochotnicy", a zamyka rozdział "Rekonwalescenci". Ci pierwsi - sprzed roku 49, ci drudzy - z lat 54-55. Sędzę zresztą, że niewielu zwiędzających wystawę ten prolog i epilog zauważyło, bowiem dopiero po lekturze katalogu /za 800 zł/ można się było o nich dowiedzieć. Brali więc zarówno tematyczne, lecz "kubizujące" obrazy Sta-
żewskiego, Włodarskiego, Strzeminskiego czy Lenicy z lat 46-50, podobnie jak utrillowski "Pejzaż z Rembertowa" Lebensteina, pejzaże rysowane i portrety malowane przez Barbarę Jonscher, picassowski akt Brykalskiego - wszystkie z 1955 r. z dobrodziejstwem inwentarza wystawy, jako "oblicza socrealizmu". Ten odbiór przeczy intencjom autorki, bo skoro ochotnicy - to ochotnicy "do czegoś" a i rekonwalescenci - z jakiejś choroby musieli wychodzić. Tylko z jakiej?

Słuchając głosów z różnych zresztą stron wytykających brak na wystawie tych właśnie Bierutów, Stalinów, Leninów, nie zapominając o Dzierżyńskim i swój głos także, w imię prawdy historycznej, do tego chóru dołączając. Ale skoro wystawa jest publicystyczna, tak jak artykuł traktujący o pewnym tylko aspekcie sprawy a nie o sprawie samej, naukowo zanalizowanej? Co więcej, zaczęłam żywić podejrzenia, że to wołanie o pełny wymiar okropności tamtych czasów jest także wołaniem o wskazanie palcem kto był winien temu wszystkim, po to by odciążyć artystów, którzy w socrealizmie uczestniczyli. A takie podejście w dzisiejszych czasach już nie uchodzi. Próbujemy - lepiej czy gorzej, o czym świadczą rozmowy Jacka Trznadła z pisarzami w "Hańbie domowej" nie zwać winy na innych, mówić całą prawdę.

Czy wystawa /bez ideologów i przywódców, bez jeszcze straszniejszych kobył tematycznych/ dała pojęcie o okropności socrealizmu? Podśłuchanie reakcji paru widzów zdaje się świadczyć o tym, że i ci śmiejący się rozumieli z czym mają do czynienia.

"Jak się tak dobrze zastanowić, to jest potworne" - mówiło do siebie dwóch, zapewne studentów. "Wiosy się jeżą na głowie" - rzekła dziewczyna do koleżanki. Socrealizm jest tak "wymowny", że trudno jego oblicze ukryć czy zafałszować. Sam materiał opiera się błędnym interpretacjom. Bó jednak interpretacja M. Sitkowskiej i A. Zacharskiej zawierała w sobie błędy wynikające z jednego błędu pierworodnego: traktowania socrealizmu jako jednego z okresów rozwoju sztuki XX wieku. Spojrzenie nań okiem historyka sztuki, porządkującego materiał obrazowy wg. kryteriów artystycznych /estetycznych/. Wynikająca z tego podejścia teza o plakatowości malarstwa socrealistycznego i zestawienie obrazów z plakatami. "Intuicyjnie założona zależność stylistyczna plakatu od równoległych dokonań malarstwa, grafiki, rysunku i rzeźby w przypadku socrealizmu ujawnia wręcz odwrócenie ról, nie tyle plakat okazuje się być socrealistycznym, co socrealizm - plakatowym". Autorka, jak się zdaje, chciała powiedzieć, że socrealizm był nie tyle stylistycznie plakatowy, co po prostu propagandowy. To duże uproszczenie. Ale prowadząc tę myśl dalej możnaby dojść do jego ideologicznej istoty i czysto politycznych a nie artystycznych, powodów istnienia. Niestety Maryla Sitkowska potraktowała tę myśl jako klucz czy kod zjawiska, podporządkowała mu wystawę i tekst do katalogu, wystawa została poddana mechanicznej komparatystyce, która na szczęście jest mało natarczywa lub raczej mało czytelna. Ale chwilami... Nie mające nio z socrealizmem wspólnego rysunki Oberländera i Dziędziory z r. 1955 zestawione z plakatami antyalkoholowymi są przykładem szczególnie rażącem. Rysunek Oberländera - zdaje się autoportret artysty wznosząc go szklaną rurką ruchem tęstowym, "Pijący" Dziędziory, śmiertelnie spragniony gasi pragnienie. Obok - plakaty antyalkoholowe, jakie zawsze i wszędzie można spotkać w przychodniach antyalkoholowych. C co więc chodzi? Czyżby o zestawienie "Formalne", że pijak z plakatu ma zniszczoną twarz i nos zwieszony na kwintę, a "Pijący" Dziędziory - także zniszczoną twarz i nos do góry /choć ukryty w kubku/? Zdziwiający jest tekst Maryli Sitkowskiej uzasadniający tę obrazowo - plakatową komparatystykę. Dzieli bowiem malarstwo /za plakatologiem Georges Elgosa/ na nurt "aktywny" /perswazyjno-propagandowy czyli reklamowy/ i nurt "informacyjny". Dowiadujemy się, że Kobzdeja "Podaj cegłę" na okładce katalogu symbolizować ma nurt pierwszy, zaś tego samego "Ceglarki" na drugiej okładce - nurt drugi, który "ogranicza swe działanie do zakomunikowania wiązowi określonej treści ni domagając się odeń emocjonalnego odzewu". Nie widzę najmniejszej różnicy między tymi dwoma obrazami tak jak i innymi pokazanymi obrazami Kobzdeja. Ich grzeczność, uczniowska wobec doktryny/ wzorowość, malarska żądność mają w sobie ogromną nie agitacyjność, nie perswazyjność, lecz zdolność bezkonfliktowego dostosowania się. "Podaj cegłę" wyróżnia spośród nich jedynie anegdota narosła wokół obrazu. Podobną porażającą nieobecność malarstwa typową dla socrealizmu mają w sobie obrazy Juliusza Studnickiego "Gertruda Wysocka - Przędownica pracy" /przy skrobaniu ryb/, czy Józefy Wnukowej "Bar mleczny".

To niszczenie malarstwa "od wewnątrz", a nie przez hasłowe, tematyczne zadania opisuje wnikliwie, choć może nazbyt zwięźle Wojciech Włodarczyk w rozdziale "Jak dobrze namalować socrealistyczny obraz?" swej książki o socrealizmie wydanej w Faryżu /wyd. Libella/ w 1986 r. "Można obraz dowolnie zmniejszyć czy powiększyć, zmienić kolorystykę, fakturę, stosunki światłocienne, tytuł, ale nie sposób zmienić zasady ich wzajemnej zależności, jeżeli chcemy mieć do czynienia z socrealizmem. Obrazem rządził aprioryczny porządek, zasada p o g o d z e n i a elementów z pominięciem praw, jakimi się one rządzą. /-/ Co więcej, socrealistyczna "kompozycja" chciała rządzić wszystkimi tymi elementami na raz. Domagano się koloru, fakturalnych różnic, gry światła itd. ale nigdy jako elementu znaczącego a tym bardziej wiodącego. Socrealizm stwarzał dla malarza "wymienitą" sytuację. Poza trudną decyzją, jaką było opowiedzenie się za socrealizmem, kierunek ten nie wymagał od artysty zbyt dużego "wysiłku twórczego", wewnętrznego zaangażowania się w obraz, a tylko uwagi i ostrożności przy malowaniu. Socrealizm nie zmuszał do porzucenia manieri kolorystycznej. /-/ Socrealizm nie kazał też malować porażających tematów. /-/ Socrealizm mógł się realizować z powodzeniem w portretach, pejzażach, martwych naturach, tu zresztą łatwo znaleźć przykłady ortodoksyjne tego kierunku. /-/ Wiercono w sztukę, choć służyła prawie wyłącznie politykom. Kategoria socrealistycznej kompozycji decydowała o przynależności do socrealizmu socjalistycznego. /-/ Nieistotny był proces artystyczny, zasada pracy nad dziełem, pozwalano na odrębne przekonania i nie decydowało o "socrealistyczności" funkcjonowanie dzieła. Może to paradoks, ale socrealizm był "formalizmem". /- / Można powiedzieć, że w socrealizmie nic, albo prawie nic nie komunikowano, bo nie było nadawcy w sensie podmiotu. Informacje nadawał system, a obrazy pełniły jedynie funkcje faktyczne. To, co w innych systemach estetycznych stanowiłoby o wartości działań artysty, tu było przezyciężane, jako godna krytyki ułomność. Bardziej interesujące wydaje się więc pytanie jak może powstać takie dzieło - a nie czy wywołuje śmiech, grozę czy politowanie".

Tę nierzeczywistość socrealizmu podkreśla Alain Besançon w kategoriach politologicznych pisząc /odtworzar z pamięci/, że socrealizm, to było malowanie czegoś, co nie istnieje, czyli socjalizmu. A socjalizmem, dodajmy, nie było to, co było, lecz to, co miało i powinno być lub będzie w przyszłości, ale ma być już z rzeczywistości realistycznie wyciśnięte - a tego żadna sztuka nie wytrzyma.

Włodarczyk analizując socrealizm jako zjawisko artystyczne w tym sensie że nie zadawał się on hasłem i tematem, że wszedł w obręb sztuki i niszczył materię artystyczną, jak nowotwór niszczy organizm - nie traktuje go jak kierunku sztuki, jak robią to autorki wystawy "Oblicza socrealizmu". Raz tylko w swej książce wpada w pułstkę zobaczenia go okiem historyka sztuki, gdy ulega pokusie epojrzenia na socrealizm na tle malarstwa w Europie i w Ameryce w latach 30-tych. I choć zastrzeżona wstępnie, że zacznie od "czysto zewnętrznych porównań", to w toku porównywania jakby sam o własnym zastrzeżeniu

zapomina i wymieniwszy po kolei podobny do socrealizmu kanon sztuki hitlerowskiej, prawie identyczne z malarstwem powstałym w Związku Radzieckim malowidła realizowane pod egidą demokratycznej administracji Roosvelta i tendencje realistyczne XX wieku w ogóle, zwane regionalizmami - dochodzi do wniosku, że były one z tych samych społecznych i kulturowych przesłanek, z ukonstytuowania się "społeczeństwa masowego", z demokratyzacji sztuki i wprowadzenia jej do warstwy przede wszystkim robotniczej. I na koniec tego zestawienia, tych zewnętrznych, jak na wstępie autor zastrzegł porównan, pozostaje mu już tylko jedna różnica: "W zależności od systemu społeczno-politycznego różnie te realizmy były interpretowane i w różny sposób "ofiarowywane" społeczeństwu. W ZSRR i w Niemczech mocą dekretów politycznych. Demokratyczne instytucje do spraw kultury w Stanach Zjednoczonych wyznaczały go na równych prawach z wieloma różnorodnymi kierunkami".

No nie. Nie tylko o sposób wprowadzania tych "realizmów" lat 30-tych do społeczeństwa tu chodzi. "Społeczeństwo masowe" typu sowieckiego czy nazistowskiego tak się mają do społeczeństw demokratycznych, jak bezwzględna normatywność socrealizmu /jak i sztuki hitlerowskiej/ do kultury demokratyzowanej, czyli niwelującej hierarchie i normy, co ponad sto lat wcześniej opisał Alexis de Tocqueville, nad czym ubolewają, jednocześnie czuć demokrację oddając. W społeczeństwach demokratycznych nawet w okresach zagrożenia /jak w Ameryce w dobie kryzysu, jak w Niemczech przedhitlerowskich/, zwątpień i nadziei /jak we Francji w okresie frontu ludowego/ sztuka ulegając naciskom tych zbiorowych wyobrażeń i emocji pozostaje wciąż własnością artysty i zależy choć częściowo od jego decyzji i przez to nie wypada z ciągu dziejów sztuki. I jeżeli we Francji w latach 30-tych podniósł się wielki krzyk przeciwko kubizmowi, hermetyzacji, intelektualizmowi sztuki i powiało passeistycznym realizmem /krzyczeli i Vlaminck, Dunooyer de Segonzac i Chapelein-Midy i krytyk Waldemar George/ to i w twórczości największych twórców kierunku co się odmieniło - nie od tych krzyków przeciw: Picasso, Braques, Leger także tą "figuratywnością", tym bardziej tradycyjnym niż kubizm "przedstawianiem" dotknięci szli dalej, co się zamknęło, co innego otwierało, sztuka rwała. I słuszne oburzenie wywołała w 1979 roku wystawa "Taryż - Moskwa", która w rozdziale zatytułowanym bodaj "realizmy lat 20-tych i 30-tych" ustanowiła łagodny paralelizm między tym ówczesnym przedstawianiem w malarstwie paryskim, a sowieckim socrealizmem. Było to spojrzenie porównawcze historyków sztuki... I może coś jeszcze: był to zabieg "ugłaskiwania bestii", by wydobyć jak najwięcej zakazanych dzieł awangardy z rosyjskich muzeów.

Warto też pamiętać, że "Nowa Rzeczowość", którą można w przybliżeniu określić jako niemiecki regionalizm, malarstwo realistyczne w formie i proletariackie w duchu było na równi przez hitleryzm wyklęte, jak awangardowe odmiany "sztuki zdegenerowanej". Nie o realizm więc chodzi i nie o sztukę "społecznie zaangażowaną", a w porównaniach i zestawieniach realizmów lat 20-tych i 30-tych chodzi o nie przegapienie momentu, gdy zjawisko nie należy już do sfery zjawisk artystycznych.

Kusi takie spojrzenie, jakie obrały autorki wystawy "Oblicza socrealizmu". Skoro coś jest rzeczywiste - a jakże obecne są te soc-obrazy, wyraźne i w dużych ilościach zachowane - to jest prawdziwe, czyli jest w sztuce, jest jej kierunkiem. A my już jesteśmy w domu. Można "czytać między obrazami" - jak tytułuje swe refleksje Maryla Sitkowska zamieszczone w 4 numerze "Respubliki". I w samych obrazach, tropiąc w nich sposoby wymigiwania się z uścisku kanonów narzucanych przez doktrynę, zachowania dystansu, prywatności, ironii, odnajdując specjalny koloryt i wiele oblicz polskiego socrealizmu, który choć, jak pisze Sitkowska, w całości był "anachronizmem w XX wieku" /a więc choć anachroniczny, ale kierunek.../ - pozostawił po sobie "pierwociny budowania formy czytelnej i narodowej".

Socrealizm nie pozostawił żadnego doświadczenia artystycznego i żadnej formy. Czy pozostawił przesadzające, ostateczne doświadczenie manipulowania sztuką /artystami przez polityków i artystów - własną twórczością/? Trwałe uodpornienie na manipulację? Dalsze dzieje sztuki polskiej lat 60-tych i 70-tych świadczą o tym, że nie. Był jak szczepionka przeciwko jednemu tylko wirusowi grypy. Zresztą i to uodpornienie wyrażało się przede wszystkim wzajemną podejrzliwością, spiskową wizją życia artystycznego rozpowszechnioną wśród twórców. Na ich "usprawiedliwienie" dodać można, że ogólna świadomość całkowicie manipulacyjnego charakteru ustroju, w którym Polska znalazła się po wojnie była jeszcze niska, także w kręgach opiniotwórczych. Obawa przed manipulacją wyrażała się więc przede wszystkim wzajemną podejrzliwością, wietrzeniem spisku posądzaniami o chęć ustanowienia innej niż socrealistyczna dyktatury: kapistów, "arsenałowców", w późniejszych latach "konceptualistów". Ciekawe, że oskarżenia dotyczyły głównie artystów między sobą. Nieufność wobec władz zarządzających kulturą, jak i wobec krytyków czynnych w różnych okresach od socrealizmu poczynając była wciąż wybiurcza, tonowana, spragmatyzowana. Po-prostu i jedni i drudzy byli artystom potrzebni. Artystyczna nicość socrealizmu opisał przekonywująco Wojciech Włodarczyk. Krytyk i teoretyk literatury i filmu Andrzej Werner w swej wydanej ostatnio książce pt. "Polskie, arypolskie..." /wyd. Nowa, 1987/ zastosował bardzo trafną metodę analizowania tych dziedzin twórczości w ciągłości lat powojennych i popaździernikowych wykazując tym swego rodzaju nieobecność socrealizmu w tym sensie, że niczego nie wniósł, nawet jako doświadczenie negatywne, tak do świadomości jak i twórczości samej, że wątki zaczęte po wojnie - kontynuowane były po socrealizmie, sprawy niedomyślane w latach 40-tych podejmowane były w tym samym stanie w połowie lat 50-tych i prowadzone dalej, skutecznie wtedy, gdy istniała gotowość do - jak pisze Werner "/auto/wiwisekcji, bez kompromisów, bez obszarów zastrzeżonych". "Wiwisekcji dokonanej na ciele żywej kultury, a nie na socrealistycznym trupie". "Nie tak łatwo rozstrzygnąć" - konkluduje Werner - "który przełom był głębszy: od czasów stalinowskich do roku 1956 czy też od 1956 do współczesności". Metoda zastosowana przez Andrzeja Wernera może znakomicie posłużyć do zanalizowania twórczości Andrzeja Wróblewskiego,

z zachęką wystawy w Muzeum Narodowym było wydobyte jego dwóch socrealistycznych płócien, obrazów nieznanymi i zdumiewający charakter. Wróblewski w jakimś, jak się dziś wydaje, masochistycznym zapamiętaniu zdołał wyrugować z tych obrazów malarstwo i swój talent, który już od lat nie potrzebuje w Polsce reklamy. Martwe i grupie obrazy "Fajrant w Nowej Hucie" z 53 r. i "Garbuska" z 54 r. nijak nie mają się do jego malarstwa wcześniejjszego i późniejszego. Jakby ich w ogóle nie było. Jakby malarz na chwilę przyjął, że ktoś /lub raczej "coś"/ wie lepiej od niego jak malować współczesny świat. 1949 roku malował słynne dzieła "Łozstrzelania", a "Kolejki", "Ukrzeszkowienia", "Autobus" z lat 1955-56 mogłyby niemal powstać w tym samym czasie. Pokazana na wystawie bezczelna malowanka z 49 r. zatytułowaną "Poczekalnia - biedni i bogaci" jest także obrazem w linii Wróblewskiego, malarstwo przypominającym zresztą dzisiejsze ironiczne obrazy Jarosława Kozłowskiego, ideowo - teologię wywołania: biedni i bogaci, koniec, kropka.

Socrealizm nie przerwał zainteresowania Wróblewskiego tematyką społeczną i to nie wywołał. W połowie lat 60-tych obrazy jego inspirowały malarzy z grupy "Wprost" i nie tylko ich, Zbysław Grzywaś bezpośrednio nawiązywał do jego "Kolejek". Czy Wróblewski, który na ścianie swej "Poczekalni" z 49 r. wypisał "x tak", a w obłoku umieścił zawiadawcę stacji, który czerwona chorągiewką wskazuje właściwą drogę pociągowi, zapewne historii, był ochotnikiem do socrealizmu? Albo - by zapytać inaczej, - czy lewicowość, marksizm, komunizm młodzieżowy czy starszy /Stern, Jaremińska/ był lepszą pożywką, na której rozwijała się socrealistyczna nierzeczywistość sztuki, niż dystans wobec tej ideologii, rezerwa wobec politycznego porządku jaki proponował w Polsce? Śledząc postawy artystów i ich obrazy z tego okresu na pytanie to trzeba odpowiedzieć przecząco. Lewicowi artyści, zdarzało się, protestowali wobec zasad "nowej sztuki" /m.inn. Stern i Jaremińska na zjeździe ZPAP w 49 r. w Katowicach/ myśląc poważnie - w okresie wywołanych samym faktem zakończenia wojny pragnień sprawiedliwego świata, o sztuce bliższej ludziom - na sformułowania socrealizmu odpowiedzieli milczeniem /opowiada o tym m.inn. Marian Bogusz w Biuletynie ZPAP z 79 r./.

Na podobne pytanie postawione w swej książce odpowiada przecząco Andrzej Werner: "Powstaje jednak pytanie, czy rzeczywiście ówczesna ofensywa kulturalna marksistów /chodzi o intelektualistów skupionych wokół pisma "Książnica" przed socrealizmem, ale mogłoby chodzić i o Wróblewskiego, o jego "Grupę samozsztatceńską", o warszawski klub młodych artystów i naukowców", o którym wspomina Bogusz - dop. moją/ miała tak istotny wpływ na późniejszy jednolity kształt polskiej kultury, a więc jej omentarz z końca lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych /-/. zasadnicze rozstrzygnięcia zapadały na innym piętrze, gdzie inżynie. Dotyczyło to w równym stopniu życia politycznego jak i kulturalnego. W tym układzie drugie było prostą funkcją pierwszego".

Ofensywy marksistów młodych i starszych, nawet jeśli i one zostały stłumione przez partię, chcącą mieć sztukę wielką, muzealną, "socjalistyczną w treści i narodową w formie", a nie neobarbarzyjską jak obrazy Wróblewskiego - jednak mogły się bezkarnie

manifestować, podczas gdy inne poglądy, postawy, wierność innym wartościom wypadły nawet z tych dwóch poziomów. Z poziomu kulturalnego, politycznego, spychane jeszcze niżej, ku poziomowi politycznemu. I jedynie gdy się o tym, o czym dziś wszyscy wiemy, a co wówczas było głuchym, ciemnym tłem, milczeniem, niedomówieniem lub spychaniem w niewiedzę pamięta - mówić można o "obliczach socrealizmu" - to znaczy o tych szczególnych utworach - próbach nie talentu, lecz charakteru, i moralności ludzkiej: uległości, samoszukania się aż do uwierzenia włącznie, cynizmu, wreszcie. Można te wszystkie postawy tropić w obrazach i na tej niekompletnej wystawie jaką oglądaliśmy i można je nazwać "Obliczami socrealizmu". Ale to nie ma nic wspólnego z historią sztuki.

Jezgi Wróblewski, w tym krótkim czasie jaki mu pozostał od 54 r. do śmierci wiosną 57 roku swojs spojrzenie na człowieka społecznego modyfikował, rewidował - to robił to nie w stosunku do artystycznego niehytu swych kilku socrealistycznych obrazów - lecz wobec swych obrazów wcześniejszych. Człowiek "uprzedmiotowiony" przez wojnę w "Rozstrzelaniach", zamieniony w marionetkę walki klasowej w "Biednych i bogatych" i innych obrazach z ducha teologii wyzwolenia - stał się po prostu człowiekiem zagrożonym w swej podmiotowości przez działające w społeczeństwie mechanizmy: "Kolejki" prowadzące do "Ukrzeszowień", że pominiemy tu obecną w jego malarstwie szerszą, egzystencjalną nutę melancholii i smutnego, poetyckiego marzenia w obrazach inspirowanych serbskimi kamieniami nagrobnymi, w kierowcy autobusu przed którym otwiera się daleka, pusta droga, w słońcach, planetach, rodziach bliskich jego wczesnych, na peły abstrakcyjnych, a jak zawsze um niego "rydakalnie" konkretnych obrazów.

A wskazani na wystawie "Rekonwalescenci"? Także rekonwalescencją niż ta, jaką utrwalił w swych opracowaniach historycy sztuki najnowszej. Obraz jej stworzony został natychmiast po zakończeniu "Epoki stalinowskiej" i przetrwał nie zrewidowany po dziś dzień. Wśród wyzwolonych spod doktryny socrealistycznej powstała natychmiastowa potrzeba określenia, zlokalizowania, co więcej, personifikacji strat. Pisał Janusz Bogucki w swym artykule "W rok po Arsenale" opublikowanym w "Przeglądzie kulturalnym": "Protestując przeciw działaniu złowrogiej maszynerii, która planowo a niechcymy precyzją wyniszcza w naszych duszach zmyśl historyczny, talent, sumienie i radość dobrej roboty - trudno jest przemawiać głosem pięknie zdyscyplinowanym. Nie dziwimy się więc, że głos ów w ustach ludzi ograniczonych z własnej mowy brzmiał nieraz bełkotliwie i że w tym zgłęsku sprzeciwu i nadziei mieszały się często źle doświadczone słowa różnorodnych języków sztuki współczesnej. Klęska artystyczna oszukanego pokolenia stała tam niewątpliwie obnażona. Nie zacierajmy tego faktu. Trudno, trzeba stwierdzić, że robota niszczyielska była skuteczna, a jej następstwa niełatwe do naprawienia. Dziś jeszcze nie da się obliczyć, ilu spośród ludzi pódanych socrealistycznej edukacji zdążył się jakos z niej wylizać i pozierać w sobie, a ilu z nich nie odnajdzie już nigdy utraconego wątku własnej sztuki".

Trzydzieści lat minęło od napisania tych słów i oto w katalogu wystawy "Oblicza socrealizmu" Maryla Sitkowska powtarza tę samą legendę "kleśki artystycznej oszukanego pokolenia", pisząc o "rekonwalescentach" po socrealizmie i o "naurcie informacyjnym" tegoż socrealizmu, a tymi określeniami nazywani są ci sami artyści, ta sama sprawa. To ci, którzy "nie chcą agitować, a nie mogą wprost dać wyraz swym odczuciom i opinii /-/ uciekali się do chłodnej rejestracji codziennej, karłowatej, zagrożonej, prowincjonalnej rzeczywistości". Ci wszyscy, którym "specyficzne warunki funkcjonowania w oficjalnym życiu artystycznym i konieczność kompromisu narzucały obiektywizm" /a ja zawsze myślałam, że obiektywizm osiąga się własnym, nieraz wielkim wysiłkiem .../. I tu Sitkowska wymienia grafiki i rysunki portretowe Antoniego Haski, Zofii Dębowskiej-Tarasin, Marka Oberländera, pejzaże Jana Lebensztajna, Barbary Jonscher, Jacka Sienickiego i innych. I pisze dalej: "Kto wie, czy kwietyzm i kompromisowość tego nurtu nie służyły bardziej samouspokojeniu niż oferowaniu kontrpropozycji widzenia świata z myślą o pozyskaniu zwolenników. To też i traktowany bywa specjalnie, na osobnych prawach, nie można zresztą powiedzieć, że z aplauzem. Taki jest zwykle los artystycznych kompromisów - dziś wprawdzie nurt ten notowany jest wyżej jako mniej zakłamane odbicie realiów czasu, jednak już w realizacji szerszej, np. do ruchu "nowoczesnych" jest ledwie zauważany w ramach problematyki sztuki powojennej".

Święte słowa. Tylko dlaczego autorka nie wyciąga z nich wniosku i nie stara się zauważyć więcej? Chyba dlatego, że patrzyła na socrealizm jako na anachroniczny, ale kierunek sztuki ma do wyboru /idąc zresztą za autorytetami krytyki polskiej/ już tylko kierunki nieanachroniczne, "nowoczesne" i w tych kierunkach gubi się malarstwo czyli gubi się prawda artysty.

Tylko wobec jakiegoś hipotetycznego kierunku w ówczesnych pejzażach Lebensztajna czy Jonscher można widzieć artystyczny kompromis a nie to, czym były: własnym widzeniem świata. Owa "codzienna, karłowata, zagrożona, prowincjonalna rzeczywistość" to jedno z ważniejszych źródeł twórczości Lebensztajna /jak i poezji Biakoszewskiego/. Co więcej, Lebensztajn w Paryżu nadal był wrażliwy na to codzienne zagrożenie, karłowatość, prowincjonalność, szukając jej w bagrotach na murach, u wejść do tanich hotelików z grupkami stojących przy nich dziewczyn, w secesji starych mebli i stacji metra. A jakie kompromisy popełniała Jonscher, jakiemu samouspokojeniu się oddawała malując od lat 50-tych do śmierci swe pejzaże i portrety, w ciągłej linii wyznaczonej własnym widzeniem i mądrością rozwinięcia sztuki. Wiele by można mówić i o wielu artystach. "Stracone pokolenie" ma się dobrze.

Socrealizm w Polsce trwał krótko. Można się było przed nim uchronić. Można było mu się nie dać, mając trochę charakteru i powagę rozumienia sztuki. Skąd ci ówcześni młodzi, bo przecież o nich tu mowa? Ją brali? Może z przeżycia wojny? Może z corszacego widowiska kompromisów, cynizmu, zakłamania, które bardziej niż socrealistyczna edukacja na akademii ślaskowało ich codziennie, wywołując potrzebę samoobrony? Może z faktu że od skończenia wojny upłynęło zaledwie parę lat, że

niepodległa Polska sprzed 39 r. kraj ich dzieciństwa i pierwszej edukacji żyła jeszcze w ludziach, w myśleniu, obyczajach, wartościach, których nowy ład nie zdołał jeszcze zniszczyć i które chroniły, hamowały nihilizm "nowej wiary" nieświadomie nawet u tych, którzy już zaczęli w nią wchodzić. Losy artystów Związku Sowieckiego potwierdzają smutną prawdę, że czas działania odgrywał tu rolę dominującą. Rekonwalescentami socrealizmu byli nie ci, którzy przeciwstawiali się mu sięgając po prawdę artysty, bez względu na to jakim językiem form się wareszali, lecz ci, którzy normatywność socrealizmu zastąpili pojmowaną normatywnie nowoczesnością. Rekonwalescencja ta trwała bardzo długo.

JELEŃSKI

i

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Maisons-Iaffitte, 28 marca 1987.

Rano z Kotem Jelenskim w Grand Palais. W kilku salach wystawa na zadany temat: Terrae Motus, czyli Naples, tremblement de terre et art contemporain. Pokazano sto czterdzieści dzieł siedemdziesięciu artystów parmi les plus prestigieux de la scène contemporaine. Ile ten jarmark próżności /i pustki/ kosztował i kto za niego zapłacił, skoro "najbardziej prestiżowi" artyści z "post-moderny" za darmo się w takie turnieje sztuki nie bawią? Ile za te wyrzuczone na śmietnik pieniądze można było zbudować domów dla ofiar trzęsienia ziemi?

Nasz obchód wystawy trwał pół godziny, może nawet mniej. Szliśmy szybko, wymieniając wrażenia bez słów: to Kot wzruszał ramionami, to ja, to zaglądaliśmy sobie w oczy, to kwitowaliśmy ekspozyty /zwane dziełami/ trochę rozbawionym trochę rozdrażnionym chichotem. Warto wystawę odnotować w dzienniku, choćby bez przytaczania nazwisk /z litości/ jej sławnych niekiedy uczestników? Warto, warto. Ale po to tylko, by raz jeszcze wytknąć nędzę "sztuki współczesnej". Abstrakcyjne nic, pomnożone przez abstrakcję nicości. Nie do wiary prawie jest ta absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości, inteligencji. Szarlataneria, błazenstwo, w najlepszym wypadku zręczne kuglarstwo techniczne, jak gdyby temat nie miał tu żadnego w ogóle znaczenia. To też z siedemdziesięciu "prestiżowych" artystów należy wyróżnić trzech,

ktożby przynajmniej postanowili przyznać się otwarcie do swojej bezradności wobec tematu, wyrzekając się własnego widzenia w imię ubogiej "przedmiotowości" i "autentyczności". Jeden ustawił kopczyk z wulkanicznych kamieni. Drugi zbił kilka osmalonych desek. Trzeci zaprezentował prawdziwe łożko z wymiętoszoną pościelą, co, miało naturalnie sugerować scenę nocnego przebudzenia po pierwszym wstrząsie. Ten skromny watek "figuratywny" nakazywałby posunąć się na makarskiej /?/ wystawie Terrae Motus o krok dalej, do żywych obrazów w wykonaniu ociekających terremotati.

Dziękuję "Dziennikowi pisanemu nocą" Gustawa Harlinga-Grudzińskiego /Kultura lipiec-sierpień 1987/ odwiedzamy być może ostatnią wystawę sztuki współczesnej, jaką Konstanty A. Jeleński zmarły 4 maja 1987 r., oglądał. Czy podobne odczucia i refleksje w nim wywołała?

Sam odpowiada chyba twierdząco na to pytanie w szkicu "Portret dekady, z wizerunkiem autora w lewym rogu" opublikowanym w marcu 1981 r. w miesięczniku "Kultura" a poświęconym "Dziennikowi pisanemu nocą".

"Dziwiadomikiem sobie - pisze Konstanty Jeleński - /- / że sednem Dziennika pisanego nocą" nie są takie czy inne tematy, a jednolita wrażliwość moralna i estetyczna autora". A gdy przytacza zdanie Harlinga - neapolitańczyka o podejmowanych przez niego próbach opisanie trzęsienia ziemi: "Niby prawda, a jednak słowa, słowa, słowa" i jego konkluzję: "Zamiaszt słów, słów, słów, zdanie, które zawiera może najwięcej: człowiek starty na proch jednym uderzeniem Nieznanej Ręki. To ona, bądźsi uczucie inne niż strach, niemożliwe do opisania, obecne, anglicście nawet w milczeniu" - to zmarły pisarz łączy się z pisarzem żyjącym w oceanie niefrasobliwości wystawy "Trzęsienie ziemi i sztuka współczesna" ogładanej wspólnie rankiem 28 marca 1987 roku w Grand Palais: Słowa, słowa, słowa. "Abstrakcyjne nic pomnożone przez abstrakcję nicości". "Absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości, inteligencji".

Nie, tego ostatniego zdania Konstanty Jeleński by chyba nie napisał, takiej konkluzji o sztuce współczesnej by nie wyciągnął nawet na podstawie wystawy, która wzbudziła w nim rozdrażnienie, rozbawienie, wzruszenie ramion.

Władność przenikliwego osądu tonowana u niego była przez ogromną życzliwość dla ludzi, twórców, ich sztuki. Szczególnie bliskich, sobie znanych nie był skłonny osądzać surowo, choć może w głębi ducha sam sobie tę łagodność wyrzucał wtedy, gdy estetyczny smak i intelektualna analiza domagały się krytyki. Ale jego bliskimi stawali się artyści, których sztuka go pociągała, fascynowała. Pisząc o nich - o Czapskim, o Lebensteinie - pisał o sobie, poprzez nich percypując świat. Szukał klucza, uszczęśliwiający odnajdywał w obrazach przemyślenia płynące z lektur, a w jednych i drugich odnajdywał, zaspakajając swą potrzebę nieustannego wyjaśniania zagadki człowieka i jego istnienia w świecie. Swoją szkic z 75 r. zatytułowany "Lebenstein - mitotwórca ludzkiej natury" pisany w okresie fascynacji "Obecnością mitu" Leszka Kołakowskiego zaczyna słowami książki: "Tworzenie sztuki musi odwoływać się do, wkłady jaką w sobie noszą,

bo tylko dzięki tej władzy odważam się wapowiedzieć własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych". Odnajduje u Kołakowskiego opór przeciw nowemu mitowi śmierci człowieka, u Lebensteina - przeciw równoległemu mitowi śmierci sztuki. "Stąd patadoksalny humanizm - pisze Jeleuski - tych, którzy przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną; przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; "zwirzę" nad "człowieka"; ciało nad ducha. Ostatnia fala antymetafizyczna wydaje się świadczyć tą nową skalą wartości o przekonaniu, że to co rzekomo "wyższe" jest mniej dla człowieka przyrodzone od tego co rzekomo "niższe". Tak jakby wyraz ludzki najbardziej sublimowany, dzieło ludzkie najbardziej złożone, najmisterniej skomponowane mniej były naturalne niż ul czy mrowisko, równie przecież jak Sykstyňa czy "Così fan Tutte" tajemnicze.

Walcząc z ówczesną falą antymetafizyczną - Jeleuski nie robił tego w imię Absolutu, człowieka nie postrzegał łatwo jako wybrańca bogów. Dopominał się o ludzką wyższo-niższą cełość, o "ciało" i "duszę" jednocześnie. W szkicu o Lebensteinie pyta: "Dlaczego ostatnie wcielenie manichejskiej herezji zakończył największego spustoszenia właśnie w sztuce plastycznej? Dlaczego autorzy zdarzeń, notatek, conceptów, z trudno zrozumiałych powodów nadal uważani za kontynuatorów imprezy zaczętej w Altamirze i zaklasyfikowanej w muzeach, wydają się siły mitotwórczej pozbawieni?". W tym szkicu Jeleuski pisze dalej nawiązując znów do "obecności mitu" i dwóch funkcji świadomości, którym poświęcona jest książka Kołakowskiego: "świadomość technologiczno-poznawcza uczy nas, że człowiek nie tylko nie stanowi centrum stwórczenia, ale jest ekscentrycznym przypadkiem w procesie ewolucyjnym. Ale jeśli ta świadomość nie ma się przekształcić w zubożającą ideologię /uzurpując przestrzeń wrodzonej człowiekowi świadomości mistycznej/, towarzyszy jej rozumowo odarte z cech transcendentálních przeświadczenie, że człowiek na swój sposób /konieczny dla utrzymania jego tożsamości, jest przecież również "ośrodkiem wszechświata". Nie znaczy to oczywiście, że wystarczy uznać rozumem konieczność współżycia obu porządków i słusznie przypomina nam Koła kowski, że prawdziwe uczestnictwo w micie jest pełnym aktem osobowego przyjęcia mitycznych realności. Istnieje jednak dziedzina, która czerpie z obu porządków, dzięki której egzystencjalne rōdzarcie doznaje zawieszenia mniej może przelotnego i złudnego niż w erotyzmie czy narkotykach. Dziedzina tą jest sztuka".

Sztuka rozumiana jako "zawieszenie" egzystencjalnego rozdarcia człowieka "rozumowo odartego z cech transcendentálních" tak wy-sokie oczekiwania, tak wielkie wymaganie pod jej adresem nie często znajdowało zaspokojenie w sztuce nowoczesnej. I może o wystawie "post-modernistów" skonfrontowanych ze sprawą trzęsienia ziemi powiedział by jednak słowami Herlinga-Grudzińskiego: "absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości, inteligencji".

A może jednak nie. Bo jego miłość do sztuki pozbawiona patosu, pełna umiejętności zachwycenia się i rozbawienia - oparta była na ciekawości. Ciekawość nigdy nie zamyka dostępu nadziei. A nadzieja wyklucza takie określenia, jak "absolutna, nieuleczalna"..

Jeżeli już operować nazwami kierunków sztuki mu bliskich - choć takie określenie jest sprzeczne z samym sposobem myślenia Jeleńskiego o sztuce - to byłoby to surrealizm wymowniej przez niego po polsku nazywany nadrealizmem. Nie, nie kierunek, nie klan Bretona, nie formy, lecz surrealistyczna wrażliwość i filozofia, mająca swój rodowód. Pisał w szkicu o Lebensteinie: "Jeżeli świadomość ludzka wydaje się nam największym wybraniem natury /choćby przez to, że nas od natury odcina/, to przecież, na swój sposób, naturę kalkuje. Nawet myśl zachodnia, oparta na tym odcięciu, obfituje w pomosty rzucone między ciało i ducha, naturę i kulturę: od tradycji ezoterycznej, poprzez romantyków, Rimbauda, Prousta do nadrealistów. Kabala, alchemia /za sprawą materialnych drogowskazów ku duchowej doskonałości/ na tym polegają. Sw. Ignacy Loyola mówi, że czuł zapach siarki zawsze gdy wchodził do piekła. Flaubert miał w ustach smak arszeniku przez kilka tygodni po "zatruciu" Pani Bovary". Lenor Tini malarka-surrealistka była jego wieloletnią towarzyszką życia. Hans Bellmer, później Cremonini, którego wystawy zawsze "leźnił" w "Galerie du Dragon" to "nieortodoksyjni" wobec tego kierunku, bliscy mu wyobraźnią artyści. Jego fascynacja Lebensteinem przybyłym w 1959 r. z Polski, ich przyjaźń, jego wpływ na twórczość malarza, wpływ "ideowy" - to sprawy jeszcze nie do końca przez komentatorów dostrzeżone, opisane. Można zaryzykować twierdzenie, że Lebenstein miał w sobie wszystkie wątki swojej twórczości, gdy przyjechał z Polski, a Jeleński go oświecił do wydobycia z podświadomości tego, co było do niej zepchnięte przez rygor formy., jaką sobie zakładał w obrazie, przez lekką śmietność i wzdylność, hamującą fantazmy. Jeleński jak psychoanalityk oświecił go do wydobycia ich na światło dzienne, upromocnienia poprzez nadanie im formy, przez wprowadzenie do wątków kultury.

Wiązanie do rozpoznawania sztuki, śledzenia jej simultanicznie we współczesności i przeszłości, a więc szacunek dla jej praw nie umniejszały w nim, zgodnie z "nadrealistyczną" wyobraźnią, radości z kulturowych przygód, autobiograficznych także zbiorów okoliczności. Autobiograficznych i jakże często polskich, bo o polskich pisarzach i artystach pisał najgłębiej, najgłębiej się z nimi przyjaźnił.

"Z Józefem Czapskim w Luvrze" /czyli o nieodrobionym zadaniu/ rok 1976: "Tym razem jesteśmy w Luvrze na skutek spisku przyjaciół. Mówił ze mną o osiemdziesiątych urodzinach, które niewarownie obchodzi nasz przyjaciel Józio, Wojciech Karpiński zesurferował, abym zamiast okolicznościowego artykułu dał kulturowe zapis przechadzki z Czapskim po Luvrze. Zapytałem go, czy ma na myśli serię artykułów Pierre Schneidera w "Preuves" sprzed kilkunastu lat o jego rozmowach w Luvrze ze współczesnymi malarzami. Odpowiedział twierdząco. Nic mnie bardziej nie cieszy niż rzekome zbiegi okoliczności i decydująca była tu dla mnie możliwość zamknięcia kręgu: moja lektura przechadzek po Luvrze Czapskiego z Penkiewiczem w 1955 roku, związana z nią seria artykułów w czasopiśmie, w którym kierowałem działem artystycznym, wpływ tej serii na młodego pisarza polskiego i wreszcie jego rada, abym po 40 latach zaczął od początku, wracając do Luvru z człowiekiem, któremu ten pomyśl zawdzięczamy".

Jeleński - miłośnik sztuki "porządkujący" ją według swoich zmysłowych i duchowych upodobań, przemysleń, lektur - był w najlepszym tego słowa znaczeniu dyletantem, nie wiązał się ze sztuką zawodową powinnością historyka czy krytyka, nie wzięł obowiązkiem skomentowania każdego jej zakrętu. W latach 50-tych i 60-tych wypowiedział się w kilku ważnych szkicach na temat zasadniczych wówczas i - często do dziś dnia aktualnych jej problemów: "Awangarda i rewolucja" z 1960 r. i wreszcie "O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej" z roku 1963. Był także organizatorem - pod koniec lat 50-tych ó wielkiej ankiety na temat sztuki "Informel" w miesięczniku "Preuves" który współredagował.

Szkice te - obok wielu innych - także, a może przede wszystkim o literaturze, o jego ukochanym Gombrowiczu, o Mołozu, Waciu, Wierzyńskim, Pawle Hostowcu, Słonimskim... ukazały się w tomie "Zbiegi okoliczności" wydanym przez Instytut Literacki w Paryżu w 1982 r. opracowanym na podstawie wyboru do polskiego wydania z 1981 r. w niezależnym obiegu w Krakowie. Nie wyczerpują oczywiście wielojęzycznego piśmstwa Jeleńskiego, nie obejmują jego dorobku tłumacza poezji, autora antologii poezji polskiej.

Z tomu wybieramy dla czytelników "Szkiców" - "Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu", napisany w 1981 r. o "Dzienniku pisanym nocą" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Ten "Portret dekady z wizerunkiem autora" jest także znakomitą autoportretem Konstantego Jeleńskiego na tle współczesności postrzeganej ostro, zdecydowanie, po męsku. Rzeczywistości, która go w tych latach dużo bardziej pociągała, niż różne próby dawania jej wyrazu w sztukach plastycznych. Oddalił się od nich, zobojętniały mu zapewne w dużym stopniu. W ostatnich latach życia, nie układał by już, jak sądzę jak w 1963 r. listy tych, których ceni, wybranych z mnogości przeglądanych rzeczy blachych: Max Ernst, Giacometti, Balthus, Francis Bacon, Brauner, Dubuffet, Lebenstein. Na końcu szkicu "O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej" sformułował pod jej adresem nadzieję, życzenie może prośbę: "Marzę o chwili, gdy malarze będą znów malować to, na co mają ochotę; tak jak mają ochotę, bez presji zewnętrznej /rządów, Galerii, muzeów/ bez cenzury wewnętrznej /intelektualizm, snobizm/. Dwie wizje świata: dzienna, z jej nowym spojrzeniem na horyzont rzeczywistości i nocna /z fetyszami naszego czasu/ pozostają chyba niewyczerpane".

Konstanty A. Jeleński
PORTRET DEKADY
Z WZŁĘCZNIEM ARTYSTY
W LEWYM ROGU

Zaczynam zawsze czytać Kulturę od Dziennika Pisanego Nocą,^x tak jak dawniej zaczynałem od Dziennika Gombrowicza, choć nie jednego z drugim nie łączy prócz formy, dającej całkowitą swobodę wyrazu. Nie jest chyba przypadkiem, że Gustaw Herling-Grudziński zaczął pisać swój Dziennik, kiedy zamilkł Gombrowicz. Pom wydaniu pierwszego tomu, siedem lat temu z Górami, nosiłem się długo z zamiarem napisania o nim artykułu. Tym razem dobrze się stało, że częste u mnie odkładanie najlepszych chęci z dnia na dzień, aż do czasu gdy przestaną być aktualne, daje mi teraz okazję do zajęcia się obu tomami. Tak się bowiem składa, że mamy dziś do czynienia z jedyną w swoim rodzaju całością, stanowiącą odbicie w świadomości jednego pisarza dekady 1970-1980, przełomowej dla Polski, a bodaj również dla naszych czasów na skalę uniwersalną. Herling-Grudziński ma wyczułony myśl historyczny, tym bardziej w moich oczach ważki, że nie przesłania mu on pozaczasowego wymiaru ludzkiej egzystencji. Spojrzenie historyka, nawet na jego własną epokę, ma zazwyczaj to do siebie, że jest spojrzeniem wstecz, co pozwala mu na dopatrzenie się sensu w minionych zdarzeniach, ale wywołuje podejrzenie, że sens ten jest narzucony ex post. Zaletą świadectwa Herlinga jest jego dosłowna współczesność, obserwuje on wypadki z miesiąca na miesiąc, sam jest pasażerem tego pociągu, nie może "jednym rzutem oka" z fikcyjnej galaktyki objąć trasy od stacji do stacji.

Ładny z nas w większym lub mniejszym stopniu waha się między przekonaniem, że wszystko się zmienia i że nie ma nic. Nie zależy to /jak zwykło się mawiać/ od wieku /młodzi czuli na zmianę, starzy bardziej wrażliwi na dęba vu/. Inaczej powtarza się historia, oscylująca między tragedią a farsą, "lewicą" i "prawicą", dążeniem do wolności i dążeniem do porządku, inaczej antropologiczny los człowieka, podległy odwiecznym cyklom natury. Zakuję, że względów estetycznych, że drugi tom Dziennika Pisanego Nocą kończy się w grudniu 1979. Wystarczy dodać rozdziały już napisane w roku 1980, a całość wyda się spięta misternie symetrycznie kłamrą odpowiadających sobie wypadków różnego gatunku. Pierwsza część tomu 1971-1972 obfituje w rozważania o rewolucji robotniczej na Wybrzeżu z Grudnia 1970. Herling porusza tu "zakazany temat sowiecki" i - od Kadara, i

x - Gustaw Herling-Grudziński, Dziennik Pisany Nocą, /1971-1972/, Instytut Literacki, Paryż 1983; Dziennik Pisany Nocą /1973-1979/, Instytut Literacki, Paryż 1980.

Gomułki do Gierka - wskazuje na motyw kolejnego apelowania do racji stanu: "Fali strajków robotniczych po grudniu nie powstrzymała kolportowana półgębkiem wersja rządowa o rosnącej nerwowości bratnich czołgów sowieckich. Co w ustach Kądara mogło być uważane za odwołanie się do tragicznej wspólnoty w potrząsku, w ustach Gierka i spółki - po czterech latach - stało się wyłącznie symonachowawczym wybiegiem, jeśli nie wręcz szantażem. Im dalej w las tym gorzej spełniać będzie funkcję samoczynnego hamulca nasze zbrojne, nasiędznie "widmo".

W listopadzie, kiedy rozwój wypadków po sierpniu potwierdził słuszność jego przepowiedni, Herling przechodzi do kolejnego motywu zgubnej ostrożności: "Irytujące są częste ostatnio /u niektórych publicystów z Kraju, związanych z opozycją/ wezwania do Korowców, aby w imię nieobejzania "Solidarności" swą hipotezę polityczną wycofali się chwilowo w cień. Rzecz tu nie w niemoralnym posmaku takich wezwań, zważywszy, że wywołujący deklaruje z niewątpliwą szczerością swój podziw i respekt dla "historycznych zasług" KOR-u. Rzecz w ich naiwności i krótkowzroczności. Postulat "nieprowokowania władz" jest zawsze narzędziem w rękach władz, nigdy samoobronnym choćby narzędziem w rękach podwładnych". /Dodajmy, że Herling pisze to przed całkiem już niemoralnymi wystąpieniami tego typu Orszulika i spółki/.

Przypadek sprawia, że druga Klamra Dziennika Pisaneego Roczny dotyczy zjawisk poza ludzką kontrolą. Herling opisuje próbę trzęsienia ziemi wiszącą nad Poznań /15 km od Neopolu/ w marcu 1970; na czterech stronach mamy wspaniałą opowieść o "trzęsieniu ziemi którego nie było". a przy tej okazji błąskawicznie wprowadzenie do kluczowych aspektów włoskiego życia. Herling, który "pierwsze kroki we Włoszech stawiał w 1944 roku przy erupcji Węzwiusza" nie zapomina jednak, opisując ten fałszywy alarm, że "kto się tu urodził lub zdecydował osiedlić, musi mieć wrdzone lub nabyte poczucie kruchości ziemi i ludzkiego życia". W listopadzie 1960 przeżywa on po raz pierwszy Terremoto w jego katastroficznym wymiarze: "Wraz ogarnęło mnie a właściwie przeszło, uczucie którego nie umiem opisać... Tu otaczało coś bezkształtnego, nieodpartego i wszechobecnego, coś daleko poza mną, tu obok i jednocześnie we mnie". Przypomina, że często w swym Dzienniku pisał na ten temat i dodaje: "Niby prawda, a jednak słowa, słowa, słowa". Wreszcie konkluzja "Zamiast słów, słów, słów, zdanie które zawiera noże najwięcej: człowiek starty na proch jednym uderzeniem Nieznanej Ręki. To ona budzi uczucie inne niż strach, niemożliwe do opisanía, obecne mgliście nawet w milczeniu".

Przykładów kompozycji symetrii jest w tym dzienniku dokończenie. Zaskakuje ustęp poświęcony w kwietniu 1971 Salom Jarosława Iwaszkiewicza, że udzielona Sołżenicynowi nagroda Nobla "znów nas odetnie /od tej nagrody / na dłuższy czas" i "manii prześladowczej pisarzy polskich" na ten temat w zestawieniu z przenikliwą analizą możliwych marginesowych konsekwencji nagrody Nobla przyznanej Miłoszowi. Herling widzi tu jedno "niebezpieczeństwo": "Nie trzeba nadmiernego daru przewidywania, aby sobie wyobrazić, że u szczytu euforii narodowej ktoś powiąże pałdziernikowe wyniesienie Miłosza na tron

literacki z październikowym /dwa lata temu/ wyniesieniem Wojtyły na tron papieski. To czym rozepnie nad tymi dwiema datami tęczę "Solo-darności". Może rzeczywiście nie trzeba - w sensie przenośnym. Ale faktem jest, że kartka życzeń "Znaku" na ostatnie święta była graficznie dosłownym spełnieniem tych przewidywań: po prawej stronie rysunku tom wierszy Karola Wojtyły, po lewej tom wierszy Czesława Miłosza, a oś nad nimi rozpłete? Tęcza "Solidarności"! Herling pisze, że zdarza mu się szyć zarzut "nocnego czarnowidzwa" pod adresem jego dziennika. Nasuwałyby się raczej "nocne jasnowidzenia" /nawet jeśli czasem - nie zawsze - "na czarno"/.

Jeśli jednak zestawilem to, co Herling pisze - na progu i na końcu dekady - o przemianach w Polsce i o trzęsieniu ziemi w Neapolu, nie to miałem na myśli. Chciałem tym skrótem wyrazić zasadniczą w moich oczach osobliwość "zaangażowania" Herlinga w sprawy polskie, rosyjskie, wschodnioeuropejskie w ogóle, w ideologiczno-polityczno-społeczny wymiar współczesności. Na pozór to zaangażowanie Herlinga zajmuje dużo miejsca w jego dzienniku. Powziąłem nawet naiwny zamiar obliczenia, ile zajmuje stron w stosunku do "innych spraw"; metafizyki, sztuki, obserwacji natury, osobistych wspomnień. Wnet jednak zarzuciłem te szalone rachunki, bo nie wystarczy natknąć się na słowa "Wzbrzeże", "Kerzen", "Custine" / a nawet na słowa "Gierek" "Żukrowski" czy "Trybuna Ludu"/, aby wzrucić daną stronę do jednego z tych prymitywnych worków. Uświadomiłem sobie /dobre to polskie słowo, o wiele bardziej precyzyjne od I realised czy je me suis rendu compte, bo chodzi przecież o wydobycie na jaw czegoś/, o czym się już "po jakimś" wiedział/, że sednem Dziennika Pisanego Nocą nie są takie czy inne tematy, a jednolita wrażliwość moralna i estetyczna autora.

Zawsze mnie raziło tak rozpowszechnione wśród polskich /a jeszcze bardziej rosyjskich/ pisarzy przekonanie, że mają monopol na pewien stopień wyższego wtajemniczenia za sprawą spowodowanych przez ustrój /czy historię/ cierpień. Skrajnym przykładem tej postawy jest opowiadanie Iwaszkiewicza Wzlot, pomyślane jako odpowiedź na Upadek Camusa. Bohater tej noweli /najślabszej chyba w jego dziele, obok Felka Okonia/, mający za sobą oczywiście maksimum konspiracji, walk, więzień, tortur i - pod torturą - zdradę towarzyszy, prześmiewa się /pijany jak narrator Upadku/ z "jakiegoś francuskiego pisarza" /parafrazuję tu oczywiście, bo nie mam książki pod ręką/, który kręćka dostaje dlatę po prostu, że nie uratował baby, która rzuciła się do Sekwany. Dla Herlinga nie istnieje tego rodzaju naiwna hierarchia nieszcześć i geograficzna subordynacja sumień. Wie on, że "otoczem koncentracyjnym" może być dom starców, sierociniec czy choroba, niezależnie od politycznego ustroju. Ba! Nie zapomina nawet, że istnieje "nędza szczęścia ludzi" /20 maja 1976/. Najpiękniejsze bodaj strony Dziennika Pisanego Nocą poświęcone są właśnie bólowi ludzkiemu w jego codziennych, najmniej dramatycznych czy "malowniczych" przejawach. Herling rozumie natomiast znakomicie specyfikę zbiorowych nieszcześć natury totalitarnej - to że zbyt często zwalniają one od indywidualnej odpowiedzialności, wywołując reakcję nihilizmu i paraliżu, jeśli nie kłamstwa i podłości.

A jednak wydaje mi się, że osobiste doświadczenie totalitaryzmu w jego "skoncentrowanym" /w obu znaczeniach tego słowa/ wyrażeniu zaważyło na tej jednolitej postawie autora, która jest dla mnie zasadniczą cechą Dziennika Pisanego Nocą. Nie trzeba nigdy zapominać /bo Herling niemal to przemilcza/, że pisze go autor Innego Świata, książki, którą cenię najwyżej od jakiegokolwiek innego świadectwa o sowieckich obozach, nie wyłączając Solżenicyna. Czesław Miłosz zarzucił kiedyś Herlingowi "moralizm" Nie zgadzam się z tym sądem, może dlatego, że "moralizm" nie snoszę. Myślę natomiast, że trudno inaczej jak przeżyciem Innego Świata wytkumaczyć to wyjątkowe współistnienie w Dzienniku Pisanym Nocą, wyostrozzonej inteligencji, subtelności, intuicji /i - nie lekajmy się tego słowa - Miłosierdzia/ z tak pozornie prostym i niezachwianym sądem moralnym /chciałoby się powiedzieć "na zdrowe serce", tak jak się mówi "na zdrowy rozum"/. Nie, to nie jest moralizm. To jest plan doświadczenia na własnym ciele tego, co pozostaje człowiekowi, kiedy żyje w warunkach stworzonych właśnie na to by odebrać mu wszystko.

Tytuł mego artykułu jest parafrazą ustępu, w którym sam autor wyjątkowo pisze o swoim Dzienniku /Gombrowiczowi częściej zdarzała się ta gra w otwarte karty - z wręcz odmienną talią/: "Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle, "historia spuszczonej z łańcucha", jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzpsem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy, i ledwie naszkicowany autoportret obserwatorka i kronikarza". To prawda, że ten autoportret jest "ledwo naszkicowany", gdyż Herling podziela niechęć Miłosza do zbyt osobistych wyznań. Ale /znow podobnie jak u Miłosza/ nieraz niedomówione wyznanie przekazuje wymiar i gatunek przeżycia tak dokładnie, że czytelnik rozpoznaje w nim z wdzięcznością własne najtrudniejsze do sformułowania doświadczenia psychiczne:

"Czytam w odnalezionych niedawno fragmentach dziennika Szes-towa! " Albo doświadczenia wewnętrzne, nawet najprostsze, tak są święte, że sama natura stoi na ich straży; albo tak nędzne, że nie warto odsłaniać ich przed innymi". Święte czy nędzne, w obu wypadkach alegoryczne wobec kartki papieru. Ale posiadają własną formę, jest nią rodzaj szeptanej w myślach, bezładnej, urywanej spowiedzi. Takie wyznania, jak strzępy snu po przebudzeniu, nie mieszczą się w mowie artykułowanej. Czym więc są? Podmodlitewnym bełkotem skierowanym w ciemność, do jedynego, niewidzialnego i milczącego słuchacza. W okresach jego nasilenia dziennik leży nietknięty".

Pisząc artykuł o Kulturze, który ukazał się w lutowym numerze paryskiego miesięcznika Le Débat, nie wspominałem o tym, co było dla mnie najcenniejsze w ciągu trzydziestoparoletniej współpracy z tym pismem. Mam na myśli formę zbiorowej komunikacji z kilkoma ludźmi rozrzuconymi po świecie, z którymi przeważnie nie sposób było spotkać się raz w tygodniu w kawiarni. Mimo, że redakcja Débat zamówiła u mnie ten artykuł do działu Ideux et milieux /czyli mniej więcej "ośrodki i środowiska", albo krócej "gdzie i z kim"/, jak obcoemu czytelnikowi nakreślić w paru słowach sylwetki /chciałem się w Débat ograniczyć do zmarłych/ ludzi tak różnych i niezastąpionych tak jak

Zygmunt Hertz, Jerzy Stempowski, Stanisław Vincenz, Aleksander Wat, Stefan Żamczyński, Anatol Muhlstein? Żaden artykuł pisany do pisma obcego /łącznie z Freuves, gdzie byłem przecież członkiem redakcji/ nie dawał mi tej samej satysfakcji co pisanie do Kultury, bo wiedziałem, że kilku ludzi przeczyta to z równą uwagą jak ja czytam ich teksty. Nie mam tych zahamowań pisząc do czytelnika polskiego. Pozwoliłem już sobie w szkicu o Ziemi Ulro i we wspomnieniu o Zygmuncie Hertzcu na ton bardziej osobisty, autobiograficzny, który dawniej nie przychodził mi łatwo. Jeśli chodzi o Dziennik Pisany Nocą, nie mogę tego wymiaru ominąć, gdyż jest on dla mnie wszechobecny przez y lekturze.

Spśród ludzi piszących stale do Kultury, Gustaw Herling-Grudziński jest najbliższy mi wiekiem /jesteśmy niemal rówieśnikami/. Wiele tych samych /choć nigdy jednoczesnych/ stacji naszego wygnania: Londyn, Neapol, Rzym /w Monachium również mieszkałem, co prawda przed wojną/. Łączy nas /to ważne/ identyczny stosunek do Wenecji. Nie ma chyba w Dzienniku Gustawa przysaży, obrazu, zaułka, których bym nie znał, lub nie rozpoznał. Podobnie z ludźmi. Najważniejsza jest tu nasza wspólna przyjaźń z Nicola Chiaromonte /znowu niezależnie jeden od drugiego - co dziwniejsze, nigdy nie spotkaliśmy się w trójkę/. Wiem więcej - Gustaw był "na własną rękę" przyjacielem mojej matki, kiedy mieszkała w Rzymie, a ja już w Paryżu: zaprzyjaźniliśmy się z nim właściwie dopiero po jej śmierci. Niemal co strona pojawia się w Dzienniku nazwisko, pod które mogę podłożyć twarz, albo anonimowa sylwetka, której mogę podać nazwisko, a nie chodzi o ludzi "ślawnych" /pamiętam neapolitańskie przyjęcia u starego Rinaldo Dohrna, znałem "Rosinę L.", gwiazdę włoskiego filmu niemego/, wiem kim była naprawdę/. Czytając Dziennik Pisany Nocą mam zatem dziwne wrażenie, jakby los wyznaczył nam na wygnaniu identyczną niemal marszrutę, pod warunkiem, że nie skrzyżują się na niej nasze drogi /Gustawa spotykałem i widuję właściwie wyłącznie w Paryżu/. Podobnie z książkami. Nie mówię o dziełach, które są agorami kultury, bo spotkania na tym terenie są oczywiste /mimo że podzielił ludzi czytających na tych, którzy wolą Dostojewskiego i tych, którzy wolą Tolstoję jest jednym z zasadniczych/. Do ulubionych przeze mnie zbiegów okoliczności zaliczam natomiast odnalezienie w Dzienniku Pisany Nocą ukochanego przeze mnie Lichtenberga, barona Cotvo, którego The Desire and the Pursuit of the Whole w antykwarskim wydaniu /bo był jeszcze całkowicie zapomniany/ czytałem w czółgu na normandzkich postojach, Listu lorda Chandos Hoffmannethala, z którym się nie rozstaje.

Opisując katastrofalne pożary lasów w okolicach Dragonet, nieraz spowodowane zawieruszoną szkiełkiem, które w wyrębach między drzewami ogniakuje żar słońca w jednym punkcie suchego poszycia, Herling dodaje: "Przyznaję, że podoba mi się szkielek. Jest trochę jak powieszony wróbel w Kosmosie". Pełno dla mnie tego rodzaju szkielek w Dzienniku Pisany Nocą. Widzę w nich poszlaki nieokreślonych Wahlverwandschaften.

/Kultura nr. 3, 1981 /

Rostislav Pospisil

KLAUN

Gdzieś tam, w Europie Środkiej, w krainie zwanej Morawami, wśród winnic i wspomnień czasów, kiedy był to kraj wolny, kraj przecięcia trzech kultur, kilku języków i gdzie w drodze między Budapesztem a Wiedniem, lub Krakowem a Wiedniem zatrzymywano się na kieliszek białego musującego wina, leży Brno, tak zapewne mogłaby zaczynać się jedna z opowieści Kundery, ja próbuję zacząć inaczej.

70 km od wolnego Wiednia leży mslownicze Brno, rządzone, jak reszta kraju, przez czerwonych kłaunów. Na jednej z jego uliczek, 10 minut od starego miasta, tyle samo od malowniczych winnic, jest drgeria. Małutkie wnętrza z przedmiotami jak z niemej komedii - przeterminowane taśmy filmowe, perfumy w areozolu, który nie pryska, sowieckie kamery filmowe z wadą uniemożliwiającą ich użycie; zapalniczki bez żebków, popękane cygara i aspiryna sprzyjająca katarowi. To wszystko wydaje się niezbędne mieszkańcom tego miasta.

I właśnie tam, wśród pozaprzeszłego zapachu tytoniu, świeca i kropki dziurawca, na ścianach wiszą obrazy. Powieszzone bez zgody cenzury, oglądane bez zgody władz przez wielu ludzi różnych pokoleń, którzy przychodzą tu, aby odetchnąć atmosferą swobody, opłaconej siedmioma koronami za nabyty bubel. Pod sklepem stoją smutni panowie, obserwują, czekają.

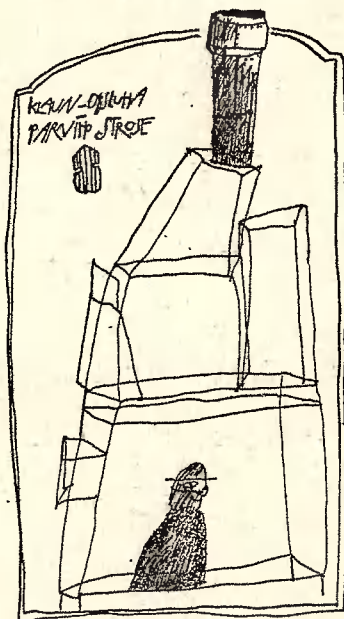
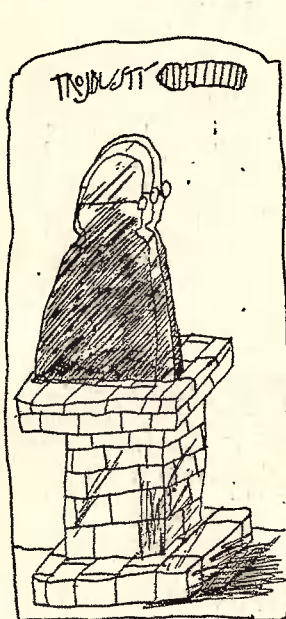
Tak to w Czechosłowacji, na Morawach, działa pierwsza niezależna galeria. Tutaj właśnie pokazał swoje prace Rostislav Pospisil, artysta od lat idący uparcie swą niezależną drogą wśród zalewu czerwieni i jego przyjaciele skupieni wokół teatru „Divadlo na Provazku”. Teatr ten daje pracę wielu niezależnym twórcom, nie mogącym znaleźć nigdzie zajęć. Dziwny to teatr, gdzie malarze ustawiają dekoracje, poeci wyją podłogi, a wszyscy próbują wytrwać i tworzyć bez poddaństwa. Co dziwniejsze, udaje się to nie tak małej grupie aktorów, reżyserów, posarzy, plastyków, muzyków jazzmanów. Udaje się mimo z akazów studiowania, wykonywania zawodu, pracy, wyjazdów zagranicę.

Udało się to Rostislavowi, którego prace mogliśmy zobaczyć w listopadzie w Warszawie na niezależnym pokazie.

Poniżej drukujemy tekst Rostislava Pospisila towarzyszący cyklowi jego rysunków grafik "Z życia kłaunów".
/tekst drukujemy bez zgody i wiedzy autora/.

KLAUNI

Dopóki jesteśmy dziećmi, klauni są symbolem żartu, skłonności do zabaw, fikołków, śmiechu i w ogóle wesołego świata. Potem rośniemy, stajemy się coraz to starsi i pewnego dnia stwierdzamy, że jeden z klaunów nie wydaje się nam już taki wesoły, chociaż nie jest także smutny, raczej i dziwnie wesoły i dziwnie smutny. Później stwierdzamy to coraz częściej i częściej, my również mamy coraz więcej lat, aż pewnego dnia odkrywamy istnienie pierwszego smutnego klauna. Jesteśmy poruszeni do głębi, staramy się mu jakoś pomóc, ale sami mamy już tyle kłopotów, pracy, lat, że kończy się na zamiarach.



Nacal widzimy klaunów wesołych i najweselszych, ale przybywa także coraz więcej klaunów smutnych i najsmutniejszych. Pewnego dnia /znów przybyło nam kilka kłopotów, dzieci, pieniędzy, aut, telewizorów, szefów, układów, lat/ stwierdzamy, że któryś z klaunów w gruncie rzeczy jest zły i podstępny, że niektórzy klauni potrafią nas gnębić, że mają pomniki z betonu, a na de

wszystko, iż tych złych jest z upływem czasu coraz to więcej i coraz trudniej dostrzec tych starych klaunów, z lat naszego dzieciństwa, którzy w naszych wspomnieniach są jeszcze bardziej weseli, zwariowani i kolorowi, niż w rzeczywistości byli. Powoli zaczynamy już zanudzać swoje dzieci i innych młodych opowieściami o tych superwesołych i superkolorowych klaunach naszego dzieciństwa i lat młodości. Nie potrafiamy nam uwierzyć bo są otoczeni jedynie zwykłymi, kolorowymi klaunami, a trudno uwierzyć, że niegdyś było zupełnie inaczej.

Wraz z tymi smutnymi, złymi, dręczącymi nas, okrutnymi klaunami w naszych rękach pojawia się szpulka cienkich nici, którą idąc bezustannie rozwijamy za sobą, dokądkolwiek idziemy. Początkowo myślimy, że będziemy ją nieśli w ręce wyciągniętej wysoką ponad głowę, że będziemy ją odwijali i będzie się ona krzyżować i przeplatać z niemi innych ludzi, aż z czasem nad naszymi głowami utworzy się sieć, tarcza, dach, sito poprzez które do nas - będącym tam w dole - przylecą na ziemię tylko ci weseli i kolorowi klauni. Wszystko jednak odbywa się inaczej, od czasu do czasu musimy opuścić rękę /znów przybyło nam pieniędzy, aut, dacz, telewizorów i lat/ i nagle stwierdzamy, że nie nasza nie krzyżuje się już z innymi niemi wysoko ponad naszą głowę, lecz na wysokości szyi, oczu, twarzy. Z tarczy, dachu, sieci nie pozostało nic, poza płataniną nici utrudniających nam rozwój, realizację nas samych. Im więcej upływa czasu, tym bardziej się w nie wplątujemy. Wokół nas robi się coraz ciśniej, im dalej tym więcej złych klaunów, im dalej tym więcej betonowych pomników na które wpadamy, a sieć, tarcza, sito są już poza zasięgiem naszego wzroku, gdzieś tam, gdzie są weseli klauni, dokąd jednak nie potrafimy już dotrzeć z powodu nici rozpiętych wokół naszej szyi, nici te są delikatne, bardzo łatwo je przerwać, ale my chyba o tym nie wiemy. A może wiemy? Właściwie to wiemy. Więc dlaczego ich nie przerwiemy,,,?

Rostislav Pospisil

Brno, wrzesień, 1987.

Jan Marena

NIE JAKIŚ TAM, COŚ,

GDIŹIŚ

Dostrzegając różne anomalie w naszym życiu kulturalnym, skłonni jesteśmy często winić za nie Witkacowskich "Onych". Podobnie jak w oświacie. Słyszysz się nieraz opinie, że to, co się ostatnio dzieje w polskich szkołach jest wynikiem "ich" spisku, że "oni" postanowili zniszczyć polskie szkolnictwo. Jest to oczywiście znacznie łatwiejsze od uświadomienia sobie że szkolnictwo polskie niszczy się jako integralna część systemu, który się rzeczywiście rozkłada, ale którego cząstkami jesteśmy wszyscy, to znaczy również my, nie tylko oni. Chcąc tu jednak porządzić sprawę o mniejszym zasięgu, niż oświata. Dotyczy ona bezpośrednio środowisk twórczych i w nie mniejszym stopniu całości naszej kultury. Myślę o naszym stosunku do spuścizny artystycznej po zmarłych twórcach i do historii sztuki najnowszej. To znaczy tej sztuki, która na naszych oczach przechodzi do historii. Ograniczę się do malarstwa, bo o tej w szczególności wiem najwięcej, ale po takim uderzeniu w stół nożycę mogą się odezwać i w innych dziedzinach plastyki, a także w literaturze, muzyce, teatrze.

W okresie działania Związku Polskich Artystów Plastyków był to śluzowy punkt zebrań. Na każdym większym zebraniu ze znaczną dozą prawdopodobieństwa można było przewidzieć, że jakaś szlachetna dusza upomni się o dorobek zmarłych kolegów, przypomni że ulega on zaniedbaniu, rozproszeniu, zniszczeniu wreszcie i wysunie postulat zarządzenia temu stanowi rzeczy. Z tą samą dozą prawdopodobieństwa można było przewidzieć reakcję sali: spróbowaną, przyznanie słuszności. I wreszcie równie łatwo było przewidzieć skutki, a ściślej brak skutków tych oświadczeń.

Była przyczyną niezależną od EPAP: wątpliwość ruchu wydawniczego i dydaktyczność muzeów, często z trudem znajdujących środki na samo swoje istnienie. Wszyscy wiedzą, że w Polsce każde ukazanie się dobrze wydanej monografii malarza graniczy z cudem. Cuda zdarzają się, ale rzadko. Cudem cudów było ukazanie się w powojennej Polsce dwóch albumów poświęconych Zygmuntowi Waliszewskiemu, zmarłemu w 1936 roku. /Nie dwóch wydań tego samego albumu, lecz dwóch osobnych opracowań! / Iluż jednak kolegów Waliszewskiego z grupy K.P. zostało skazanych na zapomnienie? Może nieraz mniej świetnych, mniej błyskotliwych, może nawet nie zawsze zasługujących na osobne monografie, lecz napewno zasługujących na upamiętnienie w monografii grupy. Ale monografia Komitetu Paryskiego nigdy się nie ukazała. A przecież grupa K.P. przynajmniej przez dwadzieścia lat po wojnie była na ustach całego środowiska plastycznego, cdmieniano ją przez wszystkie przypadki, podziwiano i odsądzano od czci i wiary.

Jedyna wystawa monograficzna tej grupy, monograficzna zresztą tylko w założeniu, bo bardzo niepełna i pozbawiona ilustrowanego i naukowo opracowanego katalogu, odbyła się w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa w roku 1977 /?/. Zastanawiając się nad przyczynami tego dziwołagu, widzę dwie. Jedną, to brak inicjatywy /zainteresowania tematem/ ze strony historyków sztuki. Nie znalazło się muzeum, które zorganizowałoby wystawę z prawdziwego zdarzenia, nie znalazł się autor, który napisałby monografię, nie znalazło się kolegium wydawnicze, które byłoby w stanie taką monografię u kogoś zamówić. Druga przyczyna, to brak inicjatywy ze strony samych kapistów. Gdybym był żyjącym jeszcze byłym członkiem czternastoosobowej grupy K.P., musiałbym spojrzeć na sprawę z perspektywy "my - oni". "Oni" - to w tym wypadku historycy sztuki, którzy zawiedli. Ale "my"? Dlaczegośmy nie nie zrobili dla uratowania od zapomnienia dorobku i postaci naszych zmarłych kolegów i w nie mniejszym stopniu naszej własnej przeszłości, naszej historii? Przecież niektórzy z "nas" byli przez wiele lat profesorami ASP i zajmowali ważne stanowiska w ZPAP, więc nie brakło "nam" wpływów, możliwości inspirowania pewnych inicjatyw. W dodatku to "my" właśnie byliśmy w latach trzydziestych współzałożycielami ZZPAP i wydawcami "Głosu Plastyków", więc działalność społeczna nie była nam obca. Może po wojnie zabrakło "nam" energii, a może byliśmy zbyt zajęci sobą?

Jakby nie było, tylko jedna osoba spośród "nas" doczekała się większej monografii albumowej, chyba dzięki wyjątkowo długiemu życiu. To Hanna Rudzka-Cybisowa. /Nie liczę tu małych monografii Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego wychodzących w latach sześćdziesiątych, gdyż w większości względnie normalnych krajów tomiki na tym poziomie poświęca się młodym artystom. Nie liczę też albumu "Józef Czapski" wydanego w Szwajcarii/. Ponadto ukazały się albumy poświęcone Piotrowi Potworowskiemu i Janowi Cybisowi, ale wyszły one w wiele lat po śmierci tych malarzy. W przypadku malarstwa dlatego wyjątkowo ważne są wydawnictwa, że nawet największa i najlepiej przygotowana wystawa bywa efemerydą, porównywalną z przedstawieniem teatralnym. Wydawnictwo z dobrymi barwnymi reprodukcjami niesłychanie przedłuża w czasie i rozszerza terytorialnie społeczny żywot obrazu malarskiego.

Czy łatwo pojąć brak albumowych monografii grup "Blok" i "Praesens" oraz takich malarzy jak Strzemiński i Karol Hiller?

Od samych lubelskich początków z 1944 roku państwo narzuciło artystom zasadę współistnienia ze sobą. Polegała ona na tym, że artyści przjmują w swe ręce ster życia artystycznego, zaś państwo ich z tego rozlicza. Formalne prawo do takiego rozliczania stwarzały dotacje państwowe na kulturę i sztukę. Mamy więc rzeczywistość od samego początku sytuację "my - oni". Ale nieprawdą jest jakoby ta sytuacja kiedykolwiek zmuszała nas do spychania w zapomnienie dorobku przeszłości i do zrywania więzi między pokoleniami.

Związek nie miał wprawdzie bezpośredniego wpływu ani na wydawnictwa, ani na muzea, ale miał ogromny wpływ na ruch wystawowy. Ruch ten z biegiem lat nabierał coraz większego rozmachu i rozszerzał się terytorialnie, osiągając apogium w latach siedemdziesiątych. Nie chcę sięgać do lat bezpośrednio powojennych,

ani do okresu socrealizmu. Z różnych powodów były to okresy nienormalne. Później natomiast wyraźną cezurą w historii naszego ruchu wystawowego stał się rok 1961. Przyniósł on serię gigantycznych wystaw "Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL" pięć lat po "odwilży", było już z czym wystąpić. Rocznica niezbyt okrągła, data niezbyt ścisła, ale wystarczająca jako pretekst do wielkiej manifestacji środowiska. Do powiedzenia "im"! Patrzcie jak nas dużo, jakie mamy osiągnięcia i jaka w tych osiągnięciach różnorodność! Ruszyły więc ogólnipolskie pokazy malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury wnętrza i tkaniny, scenografii, projektowania przemysłowego. Przyjmowano niemal każdego, kto, władał pędzlem, rylcem lub dłutem, z wyjątkiem... dzieł artystów nieżyjących. Pamiętam moje wielkie zdziwienie, że o dorobku plastycznym powojennego piętnastolecia zaświadczały prace absolwentów ASP z 1961 roku, natomiast nie daje się zauważyć obrazy Zbigniewa Pronaszki, Jerzego Fedkowicza, Władysława Strzebińskiego, Marii Jaremy, Waldemara Owenarskiego, Andrzeja Wróblewskiego. Że nie ma nawet tak znaczących w powojennej historii obrazów, jak "proletariatyzm" Felicjana Kowarskiego i "Manifest" Wojciecha Weisa. I tak już zostało. Nie zapominam, że odbywały się też duże wystawy muzealne, na przykład w Warszawie z okazji pięćdziesięciolecia i w Poznaniu z okazji trzydziestopięciolecia PRL, na których wszystkie wymienione nazwiska były obecne. Ale pokazy takie mają zawsze charakter konsokrujący, podczas gdy mnie chodzi o bieżący nurt życia artystycznego. Nasze muzea rzadko mogą sobie pozwolić na wielkie wystawy historyczne, a na co dzień borykają się z brakiem miejsca, wobec czego jeśli nawet istnieją w nich stałe galerie sztuki współczesnej, to z reguły mają one charakter bardzo wycinkowy. Otóż "Polskie dzieło plastyczne..." wyznaczyło pewien styl wystaw środowiskowych, który się przyjął, został zaakceptowany przez środowisko plastyczne i był kontynuowany przez dwadziścia lat. A przecież tak łatwo było te wszystkie wytatwy-manifestacje, wystawy - kolosy, te wszystkie festiwale traktować jako okazje do skromnego choćby przypomnienia, że istnieje ciągłość pracy twórczej pokoleń, że nie wszystko zaczyna się dziś.

Oczywiście wielkie nazwiska w różny sposób bronią się mimo wszystko. Szacnie gorzej jest z choćby trochę mniejszymi. A przecież są one niezwykle ważne. Bo kultura to, taki dziwny okrąg, w którym potrzebne są i róże i stokrotki i nawet pokrzywa. Dopiero cały bukiet świadczy o jej bogactwie. Nie dla wszystkich jest stałe miejsce na muzealnych ścianach, wielu musi się zadowolić miejscem w muzealnych magazynach, a są też tacy, dla których i tego miejsca nie starczy. /Pomijam już fakt że w Warszawie nawet dla największych nazwisk nie bywa miejsca na muzealnych ścianach. To problem osobny/. Ale właśnie dlatego ich prace powinny być przewijane się przez bieżące wystawy środowiskowe. Okazji nie brakowało. Nikt o tym nie pomyślał. Nikt z nas.

Niepełna to dla mnie satysfakcja, że wszyscy młodzi malarze wiedzą dziś kim był Andrzej Wróblewski, mimo braku obszernej monografii. Chciałbym jeszcze, żeby dobrze znali twórczość Zbigniewa Tymoszewskiego. Chciałbym więcej: żeby Tymoszewski był wylansowany w skali europejskiej, jako jedno z największych

zjawisk w polskim malarstwie powojennym. Znacznie większe od niejednego z tych, którzy cieszą się taką opinią, podczas gdy obrazy Tymoszewskiego drzemią w muzealnych magazynach i same nie mogą upomnieć się o należne im miejsce. Trzeba by im w tym pomóc, a to najwidoczniej nie leży w naszym interesie.

Chciałbym wreszcie aby choć cokolwiek mówiły młodym malarzom takie nazwiska jak Magdalena Rudowska, Alina Klimczak, Zbigniew Jaskierski, Józef Stanisław Broszkiewicz, Andrzej Żywicki, Lech Kunka, Wiesław Markowski, Piotr Szadujkis, Krystyna Multarzyńska ... To nie żadna "lista", to tylko garść nazwisk które mi się w pierwszej chwili przypominają. Wszyscy oni zmarli za wcześnie, ale też wszyscy w swych przerwanych życiorysach zdążyli zmieścić godną pozazdrosczenia intensywność. Ta koncentracja energii nie wygasła do dziś, żyje w ich obrazach. Ale, jak wiemy, obraz staje się widoczny dopiero w świetle. W pewnym sensie można się od nich nauczyć więcej, niż od tych największych. Bo nie są niedoścignymi wzorami, bo w ich nieukonczonym często dziele wyraźniej odbija się ślad dążenia.

Po co to wszystko piszę? Przecież nie założymy salonu wystawowego "Szklców", ani nie zaczniemy wydawać serii ilustrowanej monografii Oficyny Sztuk Piętnych. Mamy jednak od kilku lat niekonwencjonalny i niezależny od państwa ruch wystawowy. Jego głową kierują do jego organizatorów. Nie w imię sentymentów, lecz dla dobra własnej świadomości historycznej myślicie nie tylko o sobie.

P.S.
Z dawien dawna młodzi artyści przypisują sobie prawo do buntu wobec "ojców". I skusznie. Patronuje im nie byle kto, bo Apollinaire ze swoim słynnym zdaniem o noszeniu zwłok ojca na plecach. Ale w tym wypadku chodzi o coś całkiem innego. To pierwsze, buntując się warto wiedzieć przeciw komu, czemu i dlaczego się buntujemy. Czym wiedza ta jest bardziej pogłębiona, tym bunt bardziej wiarygodny. Po drugie, nazwiska, które wymieniłem na końcu, to nie żadni ojcowie. Najwyżej wujkowie i to tacy, o których można wymienić mrugnięcie oka za plecami rodziców. Więc jednak, mimo wszystko lista? Jeżeli tak, to bardzo niepełna i napewno jednostronna.

KULTURA W REGIONIE ŚLĄSKO-DĄBROWSKIM

Artykuł "Kultura w regionie Śląsko-dąbrowskim" przedrukujemy z dwumiesięcznika społeczno-kulturalnego Śląska i Zagłębia "Jesteśmy" /wrzesień-październik 1987/. Czynimy to w momencie, gdy warszawskie Duszpasterstwo Środowisk Twórczych zostało przeniesione do kościoła seminaryjnego /dawnego Karmelitów/ na Krakowskim Przedmieściu i do poseminaryjnego lokalu, wyrażając przekonanie, że kształt przeniesionego /żeby nie powiedzieć odnowionego/ duszpasterstwa zależy w ogromnej mierze od nas.

"Jest dobrze czy źle?" - pyta podpisująca artykuł redakcja pisma "Jesteśmy". Zdania są podzielone. Jedni nadal uważają, że Śląsk był i pozostaje pustynią kulturalną. Drudzy - że takiego rozruszania, jakie nastąpiło w ostatnich latach, nie było nigdy.

Istotnie, - przybyło trochę zjawisk, które pozytywnie świadczą o regionie. Ożywiły się niektóre duszpasterstwa i KIK-i, odbywają się Dni i Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, a w Galerii Współczesnej Muzeum Diecezjalnego odbywają się raz po raz wystawy niezależnych artystów. Księgarnia św. Jacka wydała antologię poetów lat 1981-85 i tomik poezji Józefa Krupińskiego /a wiemy, że palnuje wydanie jeszcze kilku innych/, od czasu do czasu mamy sesje popularno-naukowe, działają grupy teatralne i wokально-muzyczne, ukazuje się parnasie biuletynów i pisemek "S" oraz tzw. grup społeczno-politycznych, pojawiły się nawet namiastki działalności wydawniczej /"Oficyna Śląska"/. Ale czy to wszystko jest tym, co stanowi kulturę niezależną?

Nie bujajmy się. Potencjał jest - i ludzki i materialny. Ale życia kulturalnego z prawdziwego zdarzenia brak. Jest w regionie mniej więcej 10 nieco aktywniejszych duszpasterstw, w których coś się dzieje. Przyjeżdżają prelegenci z Warszawy, Krakowa czy Lublina, wygłaszają swoje kwestie i na tym wszystko się kończy. KIKi niby są, a tak jakby ich nie było. Obowiązujący w nich repertuar zadowolili może co najwyżej kilkadziesiąt starszych pań i panów o zainteresowaniach - mówiąc delikatnie - bogoczyźnianych. Emocjonują się Piłsudskim, Dmowskim, Sikorskim, Popielem, niekiedy Grabskim czy Kwiatkowskim. Nie będziemy zdziwieni, jeśli pewnego dnia pojawią się tam wykłady o buddyzmie, jodze czy filozofii Tao. Brak wyraźnego programu i linii ideowej. Do KIK-ów chodzi się zresztą nie "na" wykłady czy spotkania, lecz "po"..."Tygodnik Łowuszechny".

A duszpasterstwa? Te najlepsze, w których coś się dzieje, należą do diecezji opolskiej. Bp Alfons Nossol /oby został kardynałem! / nie boi się ani kultury, ani działalności społecznej. Dość dobrze zna dokumenty Soboru Watykańskiego II i encykliki ostatnich papieży. Wie jakie ma prawa i obowiązki wobec

społeczności wiernych. Nie boi się władz, które chciałyby zamknąć katolików do murów świątyni i sprowadzić ich aktywność do odmawiania różańca. Nie zamyka drzwi dla poszukujących. Stąd w Gliwicach czy Bytomiu spotkania z ludźmi, którzy naprawdę mają coś do powiedzenia, choć może nie zawsze są mili władzom czy prymasowi.

W Katowicach działa aktywnie tylko Duszpasterstwo Akademickie. Duszpasterstwo Środowisk Twórczych jest ciągle tylko możliwością, a nie faktem. Nie ma regularnych spotkań, nie ma prelekcji, nie ma imprez artystycznych. Dwa razy w roku - "dni skupienia", okraszane występem wokalnym i recytacją wierszy. W Godatku - sprowadzone wyłącznie do plastyków i aktorów, tak jakby nie było w środowisku dziennikarzy, pisarzy /doszła cała grupa młodych/, architektów, muzyków. Inni duszpasterze katowicki /poza OO. Oblatami na Koszutwie/ i śląscy w ogóle są jakby poza tym wszystkim, o co się dzieje. Jakby czas się zatrzymał, a jedyną rzeczą pewną, na której można budować Kościół była tradycja ludowa pobożność, kształtowana przez "Skarbiec" czy "Skarbzyl" śląski. Nie lekceważymy tego rodzaju religijności, doceniamy rolę tradycji. Zakorzenie - to rzecz sprawdzona i bezcenna. Ale nawet Śląsk nie czuje się dziś dobrze w skansenie. Czym przeszedł różni się od Mazowsza, Wielkopolan, Pomorza, czy Krakowiaków i Górali? Na szczęście, obserwuje się już zmianę - ostrożną jeszcze, ale budzącą nadzieję. Może więc - w niedalekiej przyszłości - Śląsk ukaże się nam z lepszej strony, jako obszar, w którym jednak coś się dzieje?

Tymczasem jest jak jest. W listopadzie odbędzie się w Katowicach IV Tydzień Kultury Chrześcijańskiej. Podobne tygodnie odbyły się już lub odbędą w Jastrzębiu, Gliwicach, Bytomiu, Raciborzu i Bielsku-Białej. Od września rozpoczną swą pracę KIK-i. Poszczególne duszpasterstwa zaczną znów gromadzić swą publiczność. Ciągle w jej szeregach mało robotników i młodzieży. I to jest zadanie, nad którym powinni zastanowić się wszyscy animatorzy kultury na Śląsku. Jakoś ciągle za mało myślimy o przyszłości, a przecież właśnie do nich ona należy i od nich będzie zależała. Wznowi swą działalność Galeria Współczesna, mamy nadzieję, że wyraźniej niż dotąd ujawni swą obecność Komitet Kultury Wzrostu regionu, a także SKN, NZS i inne niezależne "ciała" kulturalne i społeczne. Kultura jest bowiem tym obszarem, na którym rozegra się ostatecznie nasza walka o wolność narodu i niepodległość kraju.

WIDZIANE

DROGA I PRAWDA

II Krajowe Biennale Młodych "Droga i Prawda" dla uczczenia Ojca Świętego Jana Pawła II przybywającego do Ojczyzny odbyło się w kościele św. Krzyża we Wrocławiu od maja do września 1987 r. Otwarcia dokonał ks. Henryk Kardynał Gulbinowicz. Udział wzięło 151 artystów pokazując 423 prace z dziedziny malarstwa, grafiki, rysunku, rzeźby, tkaniny, szkła, ceramiki oraz instalacje.

Nagrody przasnawało jury w składzie: Jan J. Aleksion, Romuald Bukowski, Stefan Gierowski, Maciej Gutowski, Konrad Jarodzki, Zbigniew Makarewicz, Zbigniew Karpiński, Andrzej Osęka, Stanisław Rodziński i Aleksander Wojciechowski /przewodniczący/.

I nagroda - Ryszard Woźniak /malarstwo, Warszawa/, Stanisław Sobolewski /obaj z Krakowa/.

Trzy III nagrody - Małgorzata Ciernioch /rysunek, Poznań/, Paweł Jarodzki /grafika, Wrocław/, Paweł Frąckiewicz /rysunek, Wrocław/.

Wyróżnienia: Paweł Kowalewski /Warszawa/, Łukasz Kujawski /wrocław/, Irena Palka /Kraków/, Łukasz Skąpski /Kraków/, Ireneusz Walczak /Katowice/.

Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie zakupiło pracę Grzegorza Bednarskiego; Fundacja Sztuki Nowoczesnej - prace Jerzego Pawłowicza i Jarosława Kawiorskiego /Kraków/. W prezbiterium pokazano prace laureatów poprzedniego Biennale. Wystawie towarzyszyło sympozjum na temat "Różne rozumienie niezależności kultury i wolności twórcy" /w dniach 23. i 24. maja/. Referaty wygłosili: ks. prof. Józef Tischner, red. Andrzej Falkiewicz, doc. Wiesław Juszcak, red. Andrzej Osęka. Tekst przygotowany przez Marcina Króla odczytała red. Józefa Hennelowa. Po dyskusjach w grupach tematycznych, prowadzonych przez ks. prof. Romana Rogowskiego, red. Nawojkę Cieślińską, dr. Adolfa Juzwenkę, pisarza Jana J. Szczepańskiego podsumowania dokonał ks. prof. Józef Tischner.

Przybyli na otwarcie i sympozjum goście mogli obejrzeć spektakle towarzyszące: "Marsz weselny" /Danuta i Bogusław Kierowcie, BST Wrocław/, "Grzech" /Scena 44, Jelenia Góra/, "Zniewolony umysł" wg Czesława Miłosza /Zbigniew Górski, Wrocław/, "Bądź wierny, idź" wg Zbigniewa Herberta /BST Wrocław/.

Liczenie przybyłym z całego kraju gościom noclegów udzieliłi przyjaciele przedsięwzięcia, a Duszpasterstwo Akademickie udostępniło swoje pomieszczenia na recepcję, kuchnię i posilki. Serdecznym gospodarzem tego wydarzenia był - w zastępstwie chorego duszpasterza środowisk twórczych ks. Mirosława Drzewieckiego - ks. Tadeusz Budziński. Obrady prowadził prof. Andrzej Wiszniewski. Komisarzem wystawy był Konrad Jarodzki, sekretarzem sympozjum Mira Żelechower-Aleksium. W Galerii "Na Ostrowie" pokazano wystawę dokumentującą prace Galerii w ostatnim roku "Suplement 87".

GALERIA "NA OSTROWIE" rozpoczęła działalność w listopadzie 1984 roku. Jest oddziałem sztuki współczesnej Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Mieści się w podziemiu kościoła św. Marcina na Ostrowie Tumskim. Czynna codziennie z wyjątkiem sobót od 14,00 do 17,00 oraz w niedziele od 12,00 do 15,00. Pracuje regularnie prezentując co 5 tygodni nową wystawę - do końca ubiegłego roku zorganizowano 23 pokazy. Ostatnie wystawy to pierwsza po dwudziestu latach od chwili śmierci, prezentacja projektów i kartonów witraży profesora wrocławskiej PWSSP Stanisława Pękalskiego /grudzień, styczeń/, pokaz 3 prac, z kręgu nowych rodzajów artystycznych, Wojciecha Sztukowskiego /lutny/ oraz wystawa tkanin Marii Białkowskiej-Moroń i małych form rzeźbiarskich Alfredy Poznańskiej /marzec/. W planach: rysunki i malarstwo Wojciecha Kołyszki /Gdańsk/, wystawa towarzysząca Biennale Młodych "Droga i Prawda" oraz wystawa malarstwa Mariana Kępińskiego /Łódź/. Galeria wydaje katalogi oraz roczne wydawnictwo zbiorcze pod nazwą "Suplement". W "Suplemencie 1985" prowadzący galerię Jerzy Ryba pisał: "...przy pierwszej odpowiedzialnej do składania deklaracji programowych, okazjach obiecałem, że: 1) w części merytorycznej galeria zamierza być skrajnie eklektyczna i przez to kontynuować najgorsze tradycje demokratycznych salonów i galerii ZPAF, z zastrzeżeniem, że będzie pokazywała wyłącznie prace dobre lub bardzo dobre, ewentualnie znakomite; 2) w części organizacyjnej zamierza sięgać po wzory najlepsze, czyli kontynuować tradycję galerii "Pod Moną Idą" z niezbędnymi modyfikacjami ze względu na czas i miejsce".

Przez władze polityczne i administracyjne galeria uważana jest za nielegalną i wszelkie informacje o jej działalności cenzura skrupulatnie usuwa.

GENIUS LOCI ...

W krużgankach kościoła OO Dominikanów w Krakowie w dniach od 15.XI do 13.XII,87. zorganizowano wystawę pt. "Wszystkie nasze dzienne sprawy". Udział wzięło 15 artystów. Komisarzem i autorem scenariusza jest malarz Tadeusz Boruta. We wstępie do

kataloni wystawy deklaruje on swoje pragnienie by dała ona wyraz "Doświadczeniom zarówno egzystencjalnym, religijnym jak i artystycznym ostatnich lat" /.../ w tym a nie innym kraju". Zażalenie sarkastyczne lecz można by się zastanawiać czy nie za mało. W kontekście wystawy można by dodatkowo zadać pytanie czy rzeczywiście w pełni oddaje ona wspomniane doświadczenia?

Popatrzywszy zatem na tę szeroką panoramę oakości i na poszczególne obrazy. Scenariusz wystawy oparty na religijnej pieśni obrzeczwał na zdarzenia codziennego dnia. Zaczyna się więc od Świtu a kończy o zmierzchu. W przebiegu zdarzeń codziennych obecne są: dom, osoba ludzka i dialog - trzy najważniejsze elementy porządkujące naszą egzystencję. Wyznaczają one jej kład, ale i nieład. Obrazy na wystawie mają to mniej lub bardziej ilustrować. Ogólny rzut oka na wizualny wyraz tej prostej i czytelnej idei trochę nas jednak zawodzi. No cóż, jest to niezbywalne prawo sztuki... Nicodoparcie odnosimy wrażenie, że ów polski dzień jest malisty i szary zupełnie tak jak tegoroczna krakowska jesień. Stwarza to przewagę popielatej kolorystyki, przytłaczającą odcień również szare wnętrza kruzganków /wymagające konserwacji/ i wreszcie tematyka większości dzieł. Jak się wydaje autor koncepcji wystawy poszedł w kierunku niepopularnego raczej tematu ciężkiej ludzkiej doli, o której m.in. śpiewa się w tytułowej pieśni. Stąd też można powiedzieć, że wystawa jest co najmniej trudna w odbiorze bądź używając sformułowania malarza Jaoka Sempolińskiego, "niefotogeniczna".

Ten trudny, wymagający i niejasnymi ambiwalentny pokaz wprowadzają płótna Stanisława Rodzińskiego, Adama Brinckena oraz Boruty, które mają ilustrować świt i poranek. Zamyka go zaś "Kartyna" z obrazów Sempolińskiego ilustrująca zmierzch. Tak oto oszczędne w formie i kolorze obrazy Rodzińskiego to pokorny dom i skromne mistyczne światło-zapowiedź niełatwego dnia, w którym dźwigamy na własnych barkach nasz los. Nastręcy tego nie zmieniają, nieco bogatsze w kolor, lecz na szarym, surowym płótnie, rozpięte na "kalekim" bieżymie obrazy Brinckena czy "Miserere" Boruty /jako wyrazisty symbol zamasyżacie skonstruowany w neo-akademickiej poetyce/. Natomiast wręcz przepięknie rozpisane są podarte płótna Sempolińskiego. Bezsprzecznie to chyba najbardziej kontrowersyjne dzieło na wystawie. Świadomie niechlujne, brudne, w ciemno-popielato-purpurowej kolorystyce, poszarpane, podarte, wreszcie "upadłe" Trudno doprawdy orzec czy artysta w ten sposób pragnął osiągnąć kres malarstwa czy swiote "uduchowienie" poprzez destrukcję materialności. Wygląda to trochę na narcystyczny bunt autora nie liczący się z odbiorcą. Wrażenie to pogłębia niezbyt korzystne, jak się wydaje usytuowanie dzieła w szacownych wnętrzach kruzganków.

Obrazy owo "szarego dnia" tworzące plastyczną narrację pomiędzy "Świtem" a "zmierzchem" ilustrują sprawy ludzkie mniej lub bardziej uduchowione, w większości jednak na różne sposoby dramatyczne z rzadka zaś tragicomiczne. Abstrahując od samej tematyki spotykamy się w nich często z niebanalnymi propozycjami artystycznymi. Szczególnie widoczne jest to u młodszych artystów, gdyż starzy mistrzowie pędzla na ogół niczym nowym nas nie zaskakują. Tak więc do oiekawszych rozwiązań malarzkich należał, moim zdaniem, potraktowane pewnym gestem i szeroką plamą

"Wnętrze" Zbigniewa Sałaja. Oddają one w ostro zarysowanym przedmiocie/klatka schodowa, drzwi, ściana, wózek dziecienny/ to oo określamy jako "genius loci". Są takie swojskie... Do wspomnianego "ducha miejsca" nawiązują także płótna Stanisława Sobolewskiego o podtekście politycznym, z agresywnie działającymi konstrukcjami "Żelaznego Kózka" czy innymi podobnymi o wymowie paramilitarnej. Duże wrażenie robią pokaźne obrazy Grzegorza Bednarskiego z cyklu "Czarna seria!" Charakterystyczny motyw "mięsistej" odciętej ludzkiej głowy zagubionej gdzieś w przestrzeni szarego tła w przerażająco chłodnym, ascetycznym wnętrzu z krzesłem i świecą żarówką robi szokujące wrażenie. Sugeruje niemal symboliczne a przy tym eensacyjne wyznaczenie samobójcy... Uwagę zwraca także cykl niepokojąco zdeformowanych fotograficznych autoportretów Zbigniewa Bajka. Tworzą one wieloznaczną całość z przestrzennymi "całunami" okrywającymi tragiczne w wymowie postaci leżące na ziemi. Owe tragiczne wizje łagodzą nieco, malowane z poetyckim dystansem obrazy Aldony Mickiewicz. W swoim kontemplacyjnie skupionym malarstwie martwych natur porusza się ona w "ubogim" świecie przedmiotów jednakże pełnym subtelnych znaczeń. Obok delikatnych w formie i wyrafinowanych obrazów Jacka Waltośa reprezentuje ona niejako wyłom w etosie cierpienia, który zdołał wystrząsnąć wystawę, (nie pozbawiając nas jednak gdzieś tam satysfakcji estetycznej). Niemniej obrazy tej dwójki artystów wnoszą coś z ducha franciszkańskiego, który przecież nie jest bez znaczenia w naszej trudnej rzeczywistości...

W wystawie "Wszystkie nasze codzienne sprawy" udział wzięli: Zbigniew Bajka, Grzegorz Bednarski, Jerzy Beres, Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Jarosław Kewiorski, Aldona Mickiewicz, Eugeniusz Mucha, Wiesław Obrzycki, Stanisław Rodziński, Zbigniew Sałaja, Jacek Sempoliński, Leszek Sobocki, Stanisław Sobolewski, Jacek Waltoś.

Bogusław Mansfeld

ZŁO DLA DOBRA

Moby Dick, czyli Biały Wieloryb, to tytułowy bohater powieści Hermana Melville'a, opublikowanej w 1851 r. w Nowym Jorku. (1) Wielki, przebiegły, silny a przede wszystkim inny od pozostałych, temat fantastycznych opowieści snuty w portowych spelunkach obu Ameryk. Budzący wśród wielorybników częściej strach niż wale walki, na ogół już jednak bez odwagi na rewanż. Aż znalazł się przeciwnik gotowy na wszystko: kpt. Ahab, który w pierwszym spotkaniu z cłbrzymem stracił nogę. Odtąd gnany żądzą odwetu będzie tropił go po oceanach, nie bacząc na to, że im więcej było w nim nienawiści, tym groźniejszy wydawał mu się ten tajemniczy Biały Wieloryb, w którym widział - jak pisał Melville - "Wszelkie przewrotne demonizmy żywota i myśli, wszystko zło...". Któremu rychło zaczął przeciwstawiać - "sumę wszystkiej powszechnej złości i nienawiści, odczuwanej przez rodzaj ludzki od czasów Adama". I kiedy uczucia te osiągnęły swoje apogeum doszło do śmiertelnego starcia, po trzydniowej walce kapitan ze swoim statkiem poszli na dno.

W ten sposób mniejsze zło pomnożyło większe.

"Moby Dick - Rzeźba 87", taką nazwę nadał swojej kolejnej wystawie Ryszard Ziarkiewicz. Ale wystarcza przekroczyć próg gdynińskiego pawilonu muzealnego aby zorientować się, że bezpośredniej inspiracji dostarczyło mu nie wspomniane arcydzieło literatury romantycznej a Moby Dick wykreowany niedawno przez Krzysztofa Bednarskiego. Ten bowiem Moby Dick, w przeciwieństwie do powieściowego, jest martwy, nie wyróżnia się kolorem skóry od pozostałych, śmiertelnych. Czyśby miało to oznaczać, że kpt. Ahab mógł zwyciężyć? Albo, że zwyciężyli jego nieustępliwi następcy, przez dziesięciolecia całe doskonalaćca oręż do boju ostatniego, a obok tego rozwijający program urzędzenia świata po zwycięstwie, tzn. po waleminowaniu z jego historii zia? Gotowi tym samym zająć miejsce Tego, który u jej początku rozdzielił światła od ciemności? Tak, chyba byli tego bliscy, skoro dzisiaj możemy wyobrazić sobie tego skutki: rumowisko cywilizacji, wyrodnienie kultury, dekompozycja społeczeństwa. Człowiek pozbawiony swoich właściwości duchowych, a nawet zdolności bycia tylko zwierzęciem. Spotworniake kształty, wykonujące bezsensowne gesty w przestrzeni, która przestała być już ramą życia. I dopiero wtedy mógłby zginąć Moby Dick. Wymowa prac Bednarskiego, Grzegorza Klamana, Jacka Staniszewskiego, Kazimierza Kowalozyka i Jarosława Fliciańskiego nie pozostawia pod tym względem żadnych wątpliwości. Zarówno prac rozmieszczonych w pawilonie gdynińskim, jak i tych ustawionych pod gołym niebem w Gdańsku nad Mołtawą. Wszystkie zaskakiwały pomysłem i wykonaniem, ekspresją, ale także zaskakującą dojrzałością sądu. Zwłaszcza u Klamana i Staniszewskiego.

Moby Dick pośrodku salonu wystawowego, jak na brzegu morza, nie zginął więo ani w walce ze złem, ani tym bardziej z dobrem. Poświętowało go utopiine przekonanie, że nowy świat można zbudować tylko na gruzach starego. Dzielone zresztą przez niektórych jeszcze teraz, ścigających ciągle to samo, totalne zło, a niechających zrozumieć, że są tylko jego częścią. Że człowiek nie może stworzyć sobie nowej osobowości, podobnie jak nie może rozbawić siebie starej bez zniszczenia samego siebie. Jest to wiedza wbrew pozorom dla pozostałych optymistyczna. Do jej wykozystania zdawał się skłaniać umieszczony w gdyniekiej części wystawy zestaw drabin i kamieni Dariusza Lipskiego, w innym przypadku dobrze wyartykułowany wyraz nie równowagi a bezruchu, powstałego po przekreśleniu głęboko tkwiących w naturze przeciwieństw. Soalmy więc czym prędzej kałuż Wieloryba i nich znowu. Białe pływa po morzach i oceanach światła! I niech zło wraoa do dobra aby w ich odwiecznej dialektyce dzieje spełniły swój oel. O to przecież chodziło też Melvillowi, kiedy obłąkanego nienawicią kpt. Ahaba posyłał do wszystkich diabłów!

- (1). Tekst ten stanowi nieco zmienioną wersję wstępu do wystawy: "Moby Dick - Rzeźba 87", pawilon Muzeum m. Gdyni oraz teren wyspy nad Mołtawą w Gdańsku, listopad 1987.

NIC NIE SŁYCHAĆ

Dwie wystawy w Zakładach Norblina - "Malarstwo w kręgu Akademii Warszawskiej" i "W kręgu Andrzeja Bonarskiego". Dobrze stało się, że obydwie tak blisko siebie w czasie i że w tej samej fabrycznej hali. Wnętrze, przemienione dwukrotnie w salon sztuki - "zagrało" - dzięki starych i młodych artystów zorkiestrowały się zgodnie ze straszliwą prawdą warsztatu pracy robotnika, podobnie jak orkiestrował się ów robotniczy skansen z performance'em z okazji rocznicy Powstania Warszawskiego. Z pełną świadomością używam tutaj zerminu "performance". Chciałbym w ogóle wyjaśnić redakcji "Szkiców", w szczególności felietoniście Taperowi, że będą od tej chwili nazywać np. użyczenie rocznicy mordu katyńskiego - happeningiem, bo uwolniłem się wreszcie od "uzależnień, które krępują naszą świadomość" /"Szkice" nr.6 - "Jak trudno zabić czas"/. Co jeszcze uświadomę ze swojej świadomości, niech na razie pozostanie tajemnicą.

Jeżeli malarz i prelegent Włodzimierz Pawlak pozbył się w końcu "dziecięcego zatrucia przez szkocką i propagandę" /tamże/ i namalował OBOJĘTNY portret Hitlera, który to portret Taper określa jako bezprecedensowe wydarzenie w dziejach naszej sztuki, to ja również uroczyście pozbywam się zatrucia. Uważam ponadto, że trzeba powalczyć z innymi jeszcze, jak to Taper mówi, "resentymentami prowójennymi" i "ksenofobią". Tylko konsekwentnie, grajku.

Taperowa interpretacja dzieła Pawlaka, ożkonka "Grupy", "dzikiego", artysty uczestniczącego w obu wspomnianych wyżej pokazach, dobrze wyjaśnia także sens tytułu wystawy Bonarskiego - "Noworomantyzm".

O samych wystawach mam do powiedzenia tyle tylko, że były to najbardziej żalotne, żenujące i nędzne widowiska lat ostatnich.

Wyznaję, iż trudno mi wznieść się w tym momencie i w tym tekście ponad poziom zdumienia i brzydkich wyrazów. Inwektyw. Przekleństwa, jak wiadomo, wypierają myślenie, rozumowanie. Ale także są tą częścią ułomności ludzkiej natury, która najdoskonalej i najszybciej przekłada emocje na język. Można je zatem uznać za istotny /choć oczywiście niewystarczający/ znak dokonujących się w przeklinających aktów sądenia.

Sąd wyrażony przekleństwem ma ponadto tę szczególną własność, że zawsze uznawany jest za PRAWDZIWIY, czego nie można z taką stanowczością powiedzieć o sądach podanych w bardziej delikatnej formie. Nie usiłujmy bowiem poddawać w wątpliwość, czyichś przekleństw - przeciwstawiamy im po prostu równie PRAWDZIWIĄ i dosadną reakcją własną uznając skuszenie, że nie proponuje się nam wymiany poglądów, które można w trakcie dyskusji zmienić /bo mogą być fałszywe/, ale wymianę BEZ KULTURY. Czyli bez tego wszystkiego, co należy do systemu ograniczającego naturalne /instynktowne, niestwierdzone, PRAWDZIWE/ reakcje. Wydaje więc na temat sztuki w Zakładach Norblina sąd /poza kulturą/ bo związek człowieka ze sztuką jest bardziej intymny i instynktowny, niż zwykły do siebie wyobrażać.

A zatem - wystawy wzbudziły we mnie odrazę. To jest moje instynktowne, wewnętrzne odczucie.

Akademia wyprzedzająca swą czerlawą pierś w Muzeum Techniki /!/ w ozasie, kiedy jej /Akademii/ rola sprowadza się w istocie do "decyzji personalnych" i stemplowania dyplomów, to zaiste widok wyodiskający łąz z oczu.

Nie wiem, jak wyobrażał sobie Stefan Gierowski /autor wstępu do indeksu nazwisk uczestników wystawy/ "dotarcie do prawdy o malarstwie w kręgu Akademii" w starej odlewni, w sterocie złomu maszyn i złomu obrazów i czy przypadkiem nie jest to goła prawda złomowiska.

Nie wiem także, czym jest sygnująca imprezę "Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej". Brzmi to okazale. Jak "druga Polska". Ciekawe, jaką zasadę identyfikacji zastosują fundatorzy wobec nowoczesności w sztuce - kogo odesiła na śmietnik historii? Nawojka Cieślińska, wypowiadająca się w imieniu owej "fundacji" we wstępie obok Gierowskiego, zapytuje siebie: "Czy warszawska Akademia ma styl w stawianiu problemów artystycznych i jaki to jest styl?" Z pewnością powinien to być "styl nowoczesny"m choć między "stylem" a "stylem nowoczesnym" jest taka różnica, jak między krzesłem a krzesłem elektrycznym. to znaczy z pierwszego się korzysta a do drugiego podłącza.

C wystawie Bonarskiego - bez wątpienia nowoczesnej- mówić w zasadzie nie wolno, trzeba to przeżywać. "Dzicy" Bonarskiego, otwarcy, radccni, ironiczni, dowcipni, demonstracyjnie nonszalnancy, przeciwstawiają się gnuśnej powadze tradycyjnego dzieła sztuki. Przed okrucieństwem świata zakańają się dziecięcym infantylizmem. Tak powie specjalista od "dzikich".

Czasy są takie, że jednym jest coraz smutniej, innym F coraz weselej. Józef Czapski pisze w Paryżu: "/.../ nie potrafiłem, jak to zrobił Goya, jak to zrobił Soutine i tyłu innych na świecie malarzy, wzruszyć moim malarstwem i wyrazić najciemniejszą stronę iatnienia: nieustannie i powszechne cierpienie. /.../ Moim pierwszym marzeniem w malarstwie było dojść do tego, żeby malarz wyrazić ból i grozę życia /.../. Kończąc moje życie mogę stwierdzić, że całe życie moje malarskie było porażką, bo właśnie tego nurtu najgłębszego wyrazić nie potrafiłem".

"Dzicy" polscy kochają sztukę radośnie, choć wydaje się, że nicością bez nadziei. W ich ironicznym dystansie wobec "okrucieństwa świata" niebezpiecznie bliska jest granica, za którą zaczyna się zreozywista głupota, infantylizm i okrucieństwo dziecka, tak chętnie przywoływane przez teoretyków "nowego malarstwa" dla objaśnienia postawy "dzikich". Zarzut infantylizmu i wulgarności, wytaczany niegdys z pozycji mieszozańskich dziełom skandalizującym czy nowatorskim - niesie w sobie obecnie inne treści i dotyczy tej sfery zachowań ludzkich, których nie chroni żadna estetyka ani żaden status artysty. Żart i ironia przestają bawić, kiedy wymienny albo nierozróżnialny staje się ich adresat, metny sam powód proponowanej gry. Kiedy w ehipyozną strukturę dzieła /jakże to u nas zwozajne.../ wpisać można - jako obiekt drwiny - również trafnie Stalina, Hitlera, Bokasę czy Jaruzelakiego. Artystyczna Prowokacja nie może mierzyć w kołtuńską, ograniczoną mentalność widza i jednocześnie służyć skrajnemu autotematyzmowi czy prywatnym interesom

twórcy. Ceną takiego połączenia jest po prostu zerwanie jakichkolwiek więzi z odbiorcą, pozbawienie dzieła wszelkiej perswazyjności.

Inna sprawa, że wyznania "dzikich" /głównie literackie, bo przecież najważniejsze są tytuły obrazów czy tzw. rzeźb postmalarskich, "instalacji" i "działań"/, przez większość publiczności przyjmowane już z pewnością jako głos całego pokolenia, po raz kolejny otwarzają w polskiej - zbłąkałej i paranoicznej rzeczywistości - całe misterium awangardy z jej typowo polskim szykiem /elitaryzmem "lepszego towarzystwa", zamkniętym kręgiem publiczności wernisażowej, bojową gotowością do podboju rynku zachodniego.

Gdyby przyjąć koncepcję antropologa Rene Girarda o tzw. morderstwach założycielskich, które stają się fundamentem każdego nowego porządku kulturowego czy religijnego i odnieść tę tezę do sztuki - można powiedzieć, że każda awangarda dokonuje takiego rytualnego zabójstwa na jakiejś zastanej, utrwalonej formie czy stylu, nawet jeśli odnosi się to wyłącznie do kondycji odbiorcy czy sposobów funkcjonowania artysty w społeczeństwie.

Polscy artyści awangardowi /zostawmy pojęcie /postmodernizmu" tym, którzy mają swoje "modernizmy"/ pełnią zawsze w tym obrządku rolę szczególną: dobijających z powagą cudzą ofiarę. Albo trupa.

Pogląd wielbicieli "nowej ekspresji" /awożą drogą, trudno byłoby chyba wymyślić bardziej bzdurny termin/ głosi, że "twórczości tej formacji znalazły swe znaczące odbicie wydarzenia i doświadczenia społeczne Polski lat ostatnich i że wydarzenia te istotnie wpłynęły na kształt dzisiejszej postawy "młodych".

Śóć, każdy dostaje takie świadectwo, na jakie zasłużył.

Wystawy w Norblinie uświadomiły mi - poza wszystkim - jedną, być może najistotniejszą sprawę: odległość pomiędzy "wśródczesną" myślą artystyczną Akademii /Gierowski/ a postawą artystów jeszcze niedawno w tej "myśli" kształconych. Odległość zastanawiająco dużą; że nie tłumaczy jej już naturalny proces autonomizacji artystycznej młodych po szkole. Jak nietrwala musi być owa myśl, skoro nie zostawia po sobie prostych umiejętności, na których osadza się coś, co kiedyś nazywano dostojnie "ethosem artysty" /czy wolno jeszcze dzisiaj postulować coś takiego...?/. Umiejętności unikania stadnych upodobań i mód, sprzecznych z samą naturą tworzenia, umiejętności działania poza, a czasem i przeciwko zastanemu światu z tą tylko wolnością, która nie gwarantuje niczego w zamian.

W szóstym numerze "Szkiców" opublikowane notatki Jana Dziędziory. W grudniu 1987 roku rysunki Dziędziory wystawione były w galerii "Dziękanka". Myślałem, że zainteresowanie tą wystawą, szczególnie wśród młodych ludzi, było nadspodziewanie duże. Zstknęłem się z jednym tylko głosem krytycznym - pewien "dziki" /wystawiający obecnie swój "realizm radykalny i abstrakcję konkretną w Muzeum Narodowym/ zarzucił zmarłemu malarzowi "brak odwagi w warażaniu". I to jest także jakiś znak czasu.

Dedykuję wszystkim "dzikim", "nowym", "ekspresjonistom", "Realistom radykalnym", grupom i "Grupom" ten fragment zapisów Dziędziory. Żeby utrwalił się w pamięci.

"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".

Ryszard Ziarkiewicz

GŁOS ORGANIZATORA WYSTAWY

Wystawa "Realizm Radykalny i Abstrakcja", skupia się na sztuce lat 80-tych, sztuce wyraźnie wyodrębniającej się tematycznie i formalnie, którą jeszcze do niedawna można było śmiało nazwać "Nową Ekspresją". Jednakże szybka a naturalna ewolucja sztuki przyniosła tak znaczne zmiany w jej obrazie, że nie sposób być pozostać na wykształconym do końca 1986 roku pewnym kanonie formalnym i pojęciowym, który monopolizował twórczość w ramach wygodnej definicji ekspresji.

Pierwszą i najważniejszą zmianą stało się znamienne przekształcenie emocji w postawę, która zaoferowała uniwersalizować doznania indywidualne, tworząc tym samym określone zbiory tematów i przynależnych im form. Sztuka wyodrębniła najistotniejszy zakres swoich poszukiwań, który wyróżnia się z jednej strony świadomym przypisaniem do miejsca i czasu /neocrealizm/, a z drugiej refleksją ponadczasową i ponadmiejscową /sakralizacja tematyczna/. To jakby dwa najważniejsze symptomy. Trzecim, zgoła innym, jest "nieśmiertelna" abstrakcja, która odwołuje się do samej tradycji sztuki modernistycznej, upatrując w niej czegoś w rodzaju ratunku przed nachalną rzeźwiwością. Używam tego zdawałoby się przebrzmiałego terminu celowo i świadomie. A to dlatego, że pojawiła się ona w twórczości młodych malarzy już około 1984 r. przede wszystkim we Wrocławiu, jako zupełnie nowa propozycja. Najkrócej bym ją określił jako próbę rozgromienia rzeczywistości w warunkach nowej formy bez uciekania się do tematu, choć ten nigdy nie pozostaje bez znaczenia jak i również nigdy ostatecznie nie znikną. Ogólnie rzecz biorąc wygląda na to, że abstrakcja ta jest ucieczką przed dydaktyką i moralnością, albo inaczej mówiąc próbą ratowania czystości sztuki, jej prawa do niezależności od agresywnego ciśnienia zewnętrznego. Oczywiście ucieczka ta nie jest możliwa, chcąc nie chcąc sztuka ta wpłata w swą "czystą" formę elementy symboliczne, a więc aktywne moralnie. Z drugiej jednak strony tacy twórcy jak Leon Tarasewicz czy Wojciech Ulrich doprowadzają rzeczywistość do takiego stopnia kondensacji, że staje się ona w gruncie rzeczy czymś bezwzględnie abstrakcyjnym nie tracąc jednak przy tym waloru wartościowania uniwersum /cykle lasów i Ptaków u tego pierwszego/. Jednym słowem cała nowa fala sztuki lat 80-tych jest tak mocno wpleciona w rzeczywistość, że nawet abstrakcja, jest odczytywana jako znak moralnie upadłego czasu. To źle i dobrze zarazem: źle, bo świadczy to o zfunkcjonalizowaniu sztuki, dopasowaniu jej do odbioru społecznego, dobrze, bo wiąże twórczość z rzeczywistością, która wypłykuje z niej modę. W tym miejscu musimy zwrócić uwagę na jeszcze jeden element sytuacji - po roku 1980 upadła i nie odrodziła się więcej cała struktura.

organizacyjna życia artystycznego, której nie-istnienie zmusiło sztukę do "powtórnych narodzin" o rzeź jasna wyszło jej na zdrowie.

Tak więc jest ona nie tylko ideowo ale i formalnie wtopiona w rzeczywistość i nikt myślarzy zdrowo o sztuce nie może mieć do niej o to pretensji, tym bardziej, że być może po raz pierwszy, posiada ona autonomiczny i jednocześnie uniwersalny język wyrosły na bazie ekspresji. I to jest chyba największa zdobycz i tryumf sztuki.

Na drugi tryumf - uznanie i akceptację w oczach publiczności trzeba jeszcze poczekać, ale trudno tu obwiniać o to samych twórców, chyba że wzorem przeszłości przyjmujemy, iż sztuka musi się zniżyć do mas. Zresztą, jak wiemy, masy zawsze choć szczęścia dożędanego, czyli obrazu jakiejś utopii, w tym względzie nie mogą być zaspokojone przez dzisiejszą sztukę, która stawia dopiero pierwsze kroki w tym kierunku, a które znowu na przekór masie idą w stronę przeżycia sakralnego, a nie przedmiotowego. Jakby nie było, obraz Edwarda Dwurnika "Wielka Trumna" mimo, iż może nie podobać się publiczności, jest jednym z najlepszych obrazów naszej epoki. To samo dotyczy twórczości Wiktawa Obrzydowskiego, którego wydobły z cienia dopiero lata 80-te. Nie chodzi tu o wyszukiwanie antenatów młodego pokolenia, lecz o zwrócenie uwagi na fakt, iż w sztuce polskiej od wielu lat istniała tendencja socjologicznej ekspresji, którą nikt nie zwracał sobie głowy. Jej znaczenie i jakość potwierdza się dopiero dzisiaj tj. w momencie przytłumienia emocji i konstruowania przez młodych obrazu świata zniewolonego. Jego granicami jest obrzędowe uprzedmiotowienie człowieka, zduszenie jego woli i przerażające zewnętrzne oszpecenie. Jednakże rzeczywistość nie jest w stanie opisać i formułować sztuki - gdyby tak było, sztuka zmieniła by się w "działanie" i choć każdy artysta miałby wówczas konkretną moralność /za, lub przeciw/, to nie miałby immanentnej formy tejże moralności. Takie sytuacje zdarzają się podczas rewolucji i są na ogół niezwykle twórcze, ale potrzebują ofiar i przeciwników. Wprawdzie można postawić pytanie, np. ozy Grzegorz Klamana pragnie sztuki, czy rewolucji, ale nie możemy na nie odpowiedzieć jednoznacznie. Sztuka jest pewną sztucznością i musi ją zachować aby się nie unicestwić. Świadomość sztuczności, czyli świadomość formy staje się wręcz koniecznością w wypadku totalnej agresji rzeczywistości, która zmusza artystę do walki. Wydarzenie artystyczne, powstanie dzieła ma miejsce wtedy, gdy twórca zwycięża na swoim terenie rzeczywistość, a nie odwrotnie, gdyż powstaje wówczas w najlepszym wypadku publicystyka lub sentymentalizm, wytwory, nawiąsem mówiąc najbardziej poszukiwane przez opozycyjnych krytyków i publiczność. Wystawa w Muzeum Narodowym nie spełnia owych potrzeb i jak śmiem sądzić, właśnie dlatego przemienie bez większego echa. Aroganoja rzeczywistości wobec jednostki jest sama w sobie niebezpieczna, a opozycja wobec niej musi mieć solidne podstawy. Nie mam pewności, czy sztuka powstająca w konkretnych zgoła artystycznych warunkach nie wyprowadza artystów ze sfery "tworzenia" w sferę działania. Oczywiście mam świadomość, iż występuję tu z pozycji tradycjonalisty obawiającego się o dopiero co osiągnięty "ideał" nowej sztuki. Jeśli jednak mówię o tym

to dlatego że sztuka musi umieć zachować swą formę niezależnie od stylu czy tendencji pó to, aby się nie unicestwić, nie w ogóle, bo to absurdalne, ale w poszczególnym dziele. Tak jak nie-umiejętność, tak też rzeczywistość może wpłynąć destrukcyjnie na sztukę. Uwagi, które tu przedstawiam dotyczą przede wszystkim środowiska gdańskiego /galerii "Baraki" Wyspy/, a dokładniej nowej atmosfery twórczej, która w nim panuje, a nie poszczególnych twórców. To, co prezentujemy w Muzeum Narodowym nie odzwierciedla ani w jednym zdaniu tego konkretnie problemu i jest to chyba największą wadą wystawy, która wręcz przeciwnie, może za wyjątkiem abstrakcji, jako całość nastawiona jest na wymogi formalne. I tak Leon Tarasewicz, Andrzej Bielawski i przeciwnie stawnie Jacek Staniszewski i Grzegorz Kłaman o wiele bardziej nastawieni są na formę, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje. Dotyczy to zresztą wszystkich artystów biorących udział w wystawie, bo też taka była podstawowa jej koncepcja - wydobycie sztuki z rzeczywistości.

Tak więc grupka artystów uhonorowana wystąpieniem w halu Muzeum Narodowego choć jest jednoznaczna w ocenie uniwersum, nie przekracza jednak postmodernistycznego pojmowania sztuki /nie jest jakąś nową super-trans-awangarda/. To, co zostało pokazane i w wyborze i w układzie wystawy, jest próbą prezentacji nowej po srogącej ku tradycji, koncepcji rozumienia samej twórczości, która z racji swojego charakteru powołuje ponownie do życia wielką formę sztuki oraz jej wielki temat. Czyni to, ponieważ taka jest jej wewnętrzna potrzeba. Barbarzyństwo i plebejskość świata być może nawet prawem kontrastu odradza arystokratycznego i ideowego ducha sztuki. Kontrast polega tu na tym, że nikczemna forma /ekspresja/ i nikczemy bohater /zwykły człowiek/ zostają wpleceni w ponadindywidualną interpretację rzeczywistości. W ciągu dalszym, widzimy jak nikczemność ustępuje miejsca uogólnieniu, a tym samym, jak bohater, z którym bądź co bądź się utożsamiamy, staje się figurantem, bezwolną kukiełką w ręku historii, teraźniejszości i przyszłości. Nasza niemość ujawnia się dopiero w wielkim, z gruntu klasycznym temacie, tak jak nasza niemość wbrew tragicznym pozorom i minom ujawnia się dopiero w wielkim klasycznym formacie. Tę oczywistość możemy prześledzić na kilku poziomach - od Edwarda Dwurnika i Grzegorza Kłamana, po Ryszarda Woźniaka i Macieja Dowgiałło. Nie ominęła ona również abstrakcji - wystarczy porównać Ulricha z Bednarskim. Ukoronowaniem tej klasycystycznej potencji nowej sztuki i jej nowej interpretacji ożłowieka byłaby niewątpliwie zrestrzeżona aranżacja dziedzina muzealnego projektu G. Kłamana i Kazimierza Kowalczyka, do realizacji której niestety, z wielu przyczyn nie doszło. Zarówno w mojej ocenie, jak i rzeczywistości została pozbawiona tym sposobem jednego z najważniejszych elementów: - zamknięcia całego zasobu ikonograficznego i formalnego przedstawionego na wystawie. Pomińciej tej realizacji jest jednocześnie pominięciem totalnego radykalizmu, który pojawił się w środowisku gdańskim /Galeria "Wyspa" - prowadzona przez G. Kłamana/, a który z grubsza zaprezentowałem mówiąc o problemie formy.

Wystawa w Muzeum Narodowym została przygotowana ze świadomością tego, iż nie może to być kolejna manifestacja sztuki "Dzikich",

bo takie się już odbyły, lecz że musi to być określona propozycja tej sztuki i próba ukazania dróg jej ewolucji.

ab.

Ótwarz na Zaspie pozostał w naszej pamięci najbardziej niezwykłym akcentem plastycznym III Pielgrzymki. A przecież w pierwotnym zamierzeniu miała go jeszcze dopeknić starannie obmyślana dekoracja całej trasy papieskiego przejazdu przez miasto! Wyniesiony przez projektanta na estakadę przecinającą skrzyżowanie głównych arterii osiedla, miałby przed sobą setki rozpostartych na wietrze białych płócien, jakby żagli statków podążających za łodzią Piotrową. Sam jednak w postaci dumnego galeonu, tradycyjnie uosabiającego w sztuce majestat i duchowe piękno Kościoła. Taki byłby punkt docelowy tej trasy. Początek zaś, biegnący od Motławy przez Główne Miasto, miały zdobić cztery bramy tryumfalne - Rzemieślników, Stoozniowców, Kszubska i Mariacka, nawiązujące do podobnych, stawianych ongi dla uświetnienia królewskich wjazdów do Gdańska. Stylistycznie nie odpowiadałyby ótwarzowi, mającemu w tle szeroko otwarte morze. W ten sposób obrazy dawnego i nowego miasta spłatałyby się z symbolami jego teraźniejszości i przeszłości. I choć ostatecznie tylko do ótwarza na Zaspie ograniczył się ten wielki zamysł, przy tym przesuniętego na inne miejsce, efekt był także imponujący. Zasługa to jego twórcy - Mariana Kołodzieja, jednego z najwybitniejszych polskich scenografów, od dawna związanego z teatrami Wybrzeża. Projektując teraz dla tego największego w swoim życiu, składał zarazem hołd dla poznanego przed laty w krakowskim Teatrze Rapsodycznym młodego aktora, który został Papieżem.

W 1869 r. Maksymilian Gierymski pisał z Monachium do Kazimierza Epplera: "Słyszałem, że w Warszawie są do nabycia zbiorowe rysunki /!/. Grottgera: każdy, kto miłuje piękno i prawdę, komu jest drżnie jeszcze nieklamane ludzkie uczucie, powinien być posiadaczem tych łatwych do nabycia i tanich arcydzieł. Grottger jest największym malarzem Polski, Mickiewicz największym jej poetą - dzieła jednego i drugiego powinny być w ręku każdego jej obywatela". I oto mamy teraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu największą jak dotąd wystawę Artura Grottgera /1837-1867/. Zgromadzone tam przy pomocy Muzeum Narodowego w Krakowie wszystkie jego prace, które po żmudnej kwerendzie udało się odnaleźć, zarówno w zbiorach polskich, jak obcych /także polskich u obcych, jak we Lwowie/. Przede wszystkim są wśród nich pierwszy raz owe sławne cykle rysunkowe - obie "Warszawy", "Polonia", "Lithuania" oraz "Wojna". To właśnie za ich pośrednictwem otrzymaliśmy w czytelnym obrazach wykład polskiego patriotyzmu. Patriotyzmu opartego na wartościach chrześcijańskich, Wyrażającego się trzema ząbwiąjącymi się solidaryzmemi - solidaryzmemi pokoleń, warstw społecznych i narodów. A z głębokiej refleksji nad ich obroną jeszcze uniwersalną "Wojnę". Bo uniwersalny jest też ten patrycizm.

Po 1918 r. w badaniach nad twórczością Grottgera zaczęły przeważać powoli kwalifikacje gormalne, a w ostatnich latach

przynosząc nawet ważkie ustalenia prof. Mieczysława Porębskiego. Jednak we Wrocławiu mogliśmy się przekonać, że nie tłumaczą one fenomenu Grottgerowskiego bez reszty. Nie wiele dają też studia porównawcze /por. towarzyszący wystawie aneks pt. W kręgu Grottgera/. Także odniesienia do ogólnikowo traktowanej kultury sarmackiej. Wydaje się, że wyjaśnien należy szukać w większym stopniu w tradycji polskiej myśli religijnej i politycznej, przynajmniej od obrony Jasnej Góry, na której znaczenie ewolucji polskiego etnosu narodowego zwracał już uwagę prof. Karol Górski.

Wystawę otwartą w grudniu ub. roku zorganizowano w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty. Odwołując się do rosnącego zainteresowania badaczy sztuką XIX w. Ale myślę, że w największym powodem powrotu do Grottgera są nasze doświadczenia rosierniowe. To one właśnie potwierdziły trwałość wartości, które tak jasno unacznił nam Grottger. Proponuję zatem nagrodę "Solidarności" dla komisarzy wystawy dr. Piotra Łukaszewicza, dokonaj bowiem wielkiego dzieła! Kto nie wierzy nich sprawdzi. Od marca do maja może to jeszcze zrobić w krakowskim Pałacu Sztuki.

Pobył Jana Pawła II na ziemi gdańskiej artyści Wybrzeża uczcili wystawą w Galerii św. Jacka /filia Muzeum Diecezjalnego/ w Gdańsku. Wzięło w nią udział 34 twórców wszystkich pokoleń, od Józefy Wukowej i Stanisława Horno-Popławskiego, współtwórców i 40-letnich profesorów tamtejszej PWSSP, po zupełnie młodych dyplomantów. Był to pokaz obecności w "świecie wartości, który konstytuuje się w przymierzu z prawdą i prawością, wiarą i wiernością". Nie izoluje to artystów od świata rzeczywistego, wprost przeciwnie, są oni dzięki temu bardziej niż inni "świadomi jego wszystkich niedoskonałości i ułomności, mających swoje źródło w naturze ludzkiej. Tyle, że znajdują wiarę i potrzebę opowiedzenia się za wynikającymi z niej konsekwencjami". Są to słowa Edmunda Łuzdrowskiego, poety i publicysty, ze wstępu do katalogu tej wystawy. I można je chyba traktować jako program artystów skłonionych wokół tej Galerii, rzadko, bowiem można spotkać puste repty i krzykliwe deklaracje. Chwała za to jej kooperatorowi - Janowi Górze, znakomitemu zresztą malarzowi. Wkrótce po odjeździe papieża miał już następną wystawę - rysunków Łukasza Rogińskiego o "III Pielerzynki Ojca św. do Ojczyzny".

Pobył Jana Pawła II na Wybrzeżu nie tylko uczcili ale także utrwalili fotograficy. Od października ub. roku była czynna w Bazylice Mariackiej w Gdańsku wielka wystawa pt. Sto plus jeden /ten jeden to Tenie/, reszta stanowiła próbę uchwycenia nastroju towarzyszącego jego wizycie/. Był to obfity plon konkursu ogłoszonego przez Gdańską Galerię Fotografii ZPAF, dopełniony pracami wykonanymi poza nim, w tym Artura Mari. Jury w osobach Adama Bujaka, Stefana Poglarowicza i Witolda Węgrzyna przyznało Grand Prix Fotociekowi Kryskieru z Warszawy a red. "Pomorania" - nagrodę specjalną. Pozostałe nagrody otrzymali fotograficy gdańscy. Jednocześnie w porozumieniu z miejscową Kurią przystąpiono do prac nad albumem w oparciu o plon konkursu. Będziemy czekali na jego publikację.

Pełac Kultury i Nauki w Warszawie był ostatnim zrealizowanym dziełem prof. Lwa Rudniewa, który zmarł trzy lata później, w

pamiętnym dla Polaków 1956 r. Był też pierwszym i zarazem ostatnim w sztuce radzieckiej tak doskonałym upostaciowieniem ideologii komunistycznej. Jego wymowa ikonograficzna jest dzisiaj może już słabo czytelna dla ogółu, ale miejsce w układzie urbanistycznym stolicy pozostało dominujące. Szerzej pisząc o tym w nr. 10 "Wyboru". Tymczasem trzydziestolecie wzniesienia tego oryginalnego monumentu Muzeum Architektury we Wrocławiu obeszło pod koniec ub. roku niewielką, ale ciekawą wystawą poświęconą jego autorowi. Prof. Rudniew, urodzony w 1886 roku w rodzinie nauczycielskiej w Nowogrodzie, ukończył w 1915 roku Wydz. Architektury w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Od 1912 r. rozpoczął praktykę w zespole J. A. Fomina, znanego architekta-akademika. W roku następnym odbył podróż studyjną po Italii. Tak przygotowany wszedł pewnym krokiem w erę radziecką. Już w 1919 r. na Polu Marsowym w Leningradzie stanął jego autorstwa pomnik "Bohaterom Rewolucji". Odtąd zainteresowanie pomnikami architektonicznymi będzie stale widoczne w twórczości Rudniewa; do wyjątkowych należą niezrealizowane gigantyczne panteony ku czci Armii Czerwonej, wykonywane przy udziale całych zespołów. Są one interesującą analogią do współczesnych sobie niemieckich kompozycji Wilhelma Kreisla, które po wojnie miały upamiętnić z kolei zwycięstwa III Rzeszy. Warto przeprowadzić między nimi studia porównawcze. Spędjalnością jednak Rudniewa była architektura monumentalna, której największym osiągnięciem był chyba Uniwersytet w Moskwie /1948-53/. Główną atrakcją wystawy wrocławskiej były różne warianty projektu PKIN: wszystkie bardziej okazałe i ozdobne od tego, który został wybrany do realizacji! I żaden nie zdolny do wytworzenia wokół siebie prawdziwej wspólnoty, bo nie adresowany do jednostek. Obcy w układzie urbanistycznym tak, jak destrukcyjne dla społeczeństw okazały się ideologie, które takie budowle obierały za swoje pomniki. Dzisiaj monstrualne nagrobki na ich cmentarzyskach.

Anioł, który przed chwilą wyjął się na parapecie pracowni; już znieruchomiał w beczasowym pięknie głowa i jeszcze poruszające się jakby płaty zwolna tężejącej materii. Zwiastun. Mógłby stanowić też dobrą zapowiedź nowego tematu w twórczości Barbary Strynkiewicz. Tematem tym jest chęć ukazania w drobnych rzeźbach ceramicznych własnych wyobrażeń o mieszkańcach świata idealnego. A więc tamten świat, jaki jest? - "Wydało mi się... - zwierza się autorka - że jest to świat sferatyzowany i bardzo ozynny. Przeniknięty uczuciami, jakich my zdolni jesteśmy doznawać w błędym zieleńce stopniu - od różnych odcieni radości i zachwytu aż do niewyrażalnej wolności i tajemnicy. Wydało mi się, że musi to być świat piękny i fascynujący". I taki też jawi się pod różnymi postaciami w jej rzeźbach idących, siedzących, unoszących się w powietrzu. Aniołów wesołych, smutnych, upadłych, ale częściej śpiewających, świetlistych, po prostu szczęśliwych. Tworzących w jej pracowni już dość tłumny osobowy orszak - jak piszą teolodzy - wypowiedzianego i uzmędrzonego Słowa Ojca, które w jednej osobie jest Słowem wypowiedzianym i Słowem słyszonym. Tutaj zawartym w chropawej, naturalnie zabarwionej w trakcie wypalania terrakocie. I nie rozpoznawalnym

łatwo w tradycyjnych stereotypach ikonograficznych. Wyraża się w tym miara trudności całego przedsięwzięcia, przy pełnej świadomości jej granic. - "Wyrazić to wszystko mogą tylko przy pomocy ziemskiej możliwości - czytamy dalej w komentarzu odeutorskim - zarówno co do materii, jak i ograniczonej, ludzkiej wyobraźni. Wszak operować mogą tylko znanymi nam elementami życia ziemskiego a zdając sobie sprawę, jak są one skromne i nieadekwatne". A mimo to powstają dzieła tak bogate i różnorodne w swojej postaci. Nawiasem mówiąc, zastanawia pojawiająca się tu i ówdzie potrzeba mówienia o rzeczach wiecznych podczas gdy większość trzodzi się nadal nad obrazami nietrwałości i zniszczenia.

I jeszcze wiadomość z Wybrzeża: Bp Tadeusz Gocławski, ordynariusz gdański, z okazji Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej przyznał po raz pierwszy ufundowane przez siebie nagrody specjalne. Otrzymały je za ołtarz na Zaspie Marian Kołodziej i jego konstruktor doc. Lech Zaleski z Politechniki Gdańskiej. A w ich osobach wszyscy pozostali, którzy z nimi współpracowali - plastycy, rzeźbielnicy, ludzie teatru, inżynierowie, robotnicy. Nagrody zostały wręczone w parafii Bożego Ciała na Morenie, gdzie mieścił się sztab budowy tego dzieła na tę jedną, choć tak ważną chwilę, w której Ojciec Święty mógł być dla wszystkich i z wszystkimi. W której unoczniała się solidarność w wierze i w miłości do ojczyzny. Po prostu "Solidarność". - "To słowo wypowiedziano tutaj - mówił Jan Paweł II w Gdyni - w nowy sposób i w nowym kontekście. I świat nie może o tym zapomnieć. To słowo jest Waszą chlubą, ludzkie polskie morza. Ludzie Gdańska i Gdyni, Trójmiasto, którzy żywo macie w pamięci wydarzenia lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych". I my z nimi.

Kolekcja państwa Porczyńskich

Witamy kolekcję sztuki europejskiej im. Jana Pawła II zgromadzoną przez parę polskich emigrantów, dziś obywateli brytyjskich pp. Janinę i Zbigniewa Porczyńskich i ofiarowaną społeczeństwu polskiemu na ręce Kościoła. Wystawa pierwszej części kolekcji obejmująca malarstwo w okresie XIII-XVII w. 150 obrazów z 399 które kolekcję stanowią, otwarta była do końca stycznia w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Przed wejściem ustawiały się długie kolejki oczekujących. Wystawa stała się wydarzeniem. Zwiedzający w księdze pamiątkowej wyrażali wdzięczność ofiarodawcom, i radość obdarowanych, którzy poczuli się natychmiast bez względu na stan i zawód i odległość od kół artystyczno-muzealnych. Wyrażali także zachwyt, że cto patrzy na prawdziwe obrazy, a nie reprodukcje. Przesztrzegali władze kościelne przed powierzeniem kolekcji min. Krawczukowi proponującemu Pałac Krasińskich... Obrazy zakupione przez pp. Porczyńskich na europejskich aukcjach w latach 80-tych gromadzone były wokół idei, którą wyożuwa się natychmiast nie znając nawet intencji kolekcjonerów pokazania

wątków ikonografii chrześcijańskiej opartej na Starym i Nowym Testamencie. I nawet jeśli piękna "Ofiara Abrahama" przypisywana Caravaggiowi okaże się być, po zbadaniu przez specjalistów, dziełem zaledwie jego kręgu - nie przestanie być pięknym obrazem i przedstawieniem jednego z ważnych wątków naszej kultury. Ważne jest także "co", nie tylko "jak", zwłaszcza gdy do jakości wielu, wielu obrazów kolekcji kochający malarstwo nie może mieć wątpliwości i tylko cieszyć się może obcowaniem z nimi. Czy ważne jest "kto"? Oczywiście, ale arcydzieł mistrzów nie kupuje się dziś łatwo ani często. W kolekcji Muzeum Archidiecezji warszawskiej największe nazwiska budzą najwięcej wątpliwości, albo mniej niż inne cieszą, bo jest przecież oczywiste, że Velasquez'a i Ribera oglądać trzeba /jeśli jest się szczęśliwym podróżnikiem/ w Hiszpanii. Choć "Portret filozofa" Ribery w kolekcji pp. Porczyńskich jest piękny i nie budzi chyba wątpliwości specjalistów, tak jak i elegancki autoportret Murilla i "Madonna z dzieciątkiem" z jego kręgu - jakie piękne obrazy. Wraz z szeregiem innych - głównie dworskich portretów o mistrzynie realizmie - mamy doskonałą próbkę "szkoły hiszpańskiej". I innych szkół. Właśnie ta możliwość prześledzenia w kolekcji właściwości różnych wielkich szkół malarstwa europejskiego jest chyba jej największą wartością. Mamy Włochów - od "Ofiarowania w świątyni" Jacopo Belliniego poprzez "Zuzannę i starców" Gentile di Fabriano do Tintoretta. Tintoretto - piękny mały portret brodatego mężczyzny i duża kompozycja "Król Dawid dowiadujący się o śmierci Uriasza" - obraz wielokrotnie konserwowany i przemalowywany, może po konserwacji okaże się że to "z kręgu" Tintoretta - ale co za radość, że z nami zostanie. Małe obrazki Veronese - "Prorok Habakuk Przynoszący posiłek Danielowi" i "Pokłon trzech króli", wreszcie Bassano - "Pokłon pasterzy", "Biczowanie" i "Złożenie do grobu". Holendrzy. David Teniers "Kuszenie św. Antoniego", martwe natury, kwiaty i wreszcie piękny "Chrystus w domu Marii i Marty" Jakuba Jordaensa i jego "Portret starca". Piękni italińscy - Cornelis Cornelisz van Haarlem "Przybicie do krzyża" i Joachim Antonisz Wtewael "Chrzest Chrystusa". Z Francuzów - mały, piękny portrecik Henryka IV jako dziecko - Pierre Dumontier i dwa Poussin'y - "ofiara Noego" i "Mojżesz broniący córek Jethry" - niewielkie jak na Poussina, skromne - ale to są jego szarości, jego przeszyteń! A małe szkoły niemieckie? Małe obrazki - szkoła szwabska, niemiecka /"św. Urszula"/, północno-niderlandzka /"Ukrzyżowanie"/. To zaledwie parę obrazów wspomnianych po pośpieszonym /inni czekali!/ oglądaniu. Cieszymy się i radujmy, przybyło nam dużo pięknego malarstwa.

DYSKUSJA

0

SZTUCE MŁODYCH

25 stycznia 88 r. odbyła się dyskusja o sztuce młodych zorganizowana przez polską sekcję AICA - Międzynarodowego stowarzyszenia krytyków. Dyskusja miała miejsce nie tyle na wystawie, co pod wystawą /w sali kinowej Muzeum Narodowego w Warszawie/ zatytułowaną "Realizm radykalny i abstrakcja konkretna" autorstwa Ryszarda Ziarkiewicza z Gdańska i kuratora działu malarswa współczesnego MN - Janusza Zagrodzkiego.

Anda Rottenberg, prezes sekcji polskiej AICA zaproponowała w zagraniu, by nie ograniczać się do tej jednej wystawy, lecz dyskusować w oparciu o kilka znaczących pokazów twórczości młodych, jakie odbyły się w roku ubiegłym, a to wystawę "Droga i prawda" we Wrocławiu, czyli II Biennale młodych, wystawę "Co słychać?" w b.fabryce Norblina w Warszawie i wreszcie wystawę u krakowskich domowników - "Wszystkie nasze codzienne sprawy". W dyskusji wspomniano także o ważnej wystawie "Ekspresja la 80-tych", która zorganizowana została w sopockim BWA w 1985 r. przez Ryszarda Ziarkiewicza.

W części wprowadzającej do dyskusji wypowiedzieli lub odczytali swe uwagi obaj komisarze wystawy w Muzeum Narodowym, a także Aleksander Wojciechowski oraz Maryla Sitkowska, autorka katalogu wystawy "Co słychać?".

Janusz Zagrodzki wypowiadając się przede wszystkim w oparciu o wystawę w Muzeum Narodowym stwierdził, że sztuka młodych skupia w sobie wszystkie problemy plastyki XX wieku. W latach 70-tych nastąpił rozpad mierników, język przestał być nośny. W latach 80-tych zamiast dotychczasowych kryteriów nowości czy oryginalności młodzi artyści wybrali maksimum ekspresji i pełnię doznania. Ujawniają się w tej sztuce sny na jawie, pożądania, nowe realne treści się w królestwie wyobrażeń i iluzji. Aby zobaczyć realność - trzeba rozbić zwierciadło sztuki humanistycznej. Sztuka stała się pamiętnikiem nowych doznań. "Sztuka rozbiła zwierciadło realnego, ale z odłamków ułożyła inne".

Aleksander Wojciechowski wspominał o wszystkich czterech wymienionych we wprowadzeniu A.Rottenberg wystawach, mówił o sztuce lat 80-tych w ogóle, wyróżniając w niej 2 etapy: pierwszy, w latach 82-3 i częściowo 84 - w nowej sztuce dominowała kontestacja polityczna, która wyrażała się poprzez znaną z historii Polski ikonografię patriotyczną. W ten sposób sztuka spełniła potrzebę chwili. Dziś ta fala upolitycznienia sztuki opadła. Trwałym dorobkiem lat 80-tych są nowe wystawy. Wystawy problemowe w kościołach, takie, jakie robili i robią J.Bogucki, M.Rozwtworowski, T.Boruta; osnute wokół problemów natury moralnej, a nie, jak dawniej, artystycznej. Te wystawy filozoficzno-swiato-

poglądowe mają ogromną publiczność. Np. w Mistrzejowicach przyszło na otwarcie wystawy 8 tys. osób.

Z okazji wystaw w kościołach przekonano się, że poważna sztuka nowoczesna nie traci w zabytkowych wnętrzach. W latach 80-tych podejmowane są pewne sposoby mówienia o sztuce: kompozycje wieloobrazowe, narracyjne, jak biblia pauperum, wpisywanie tekstów w obrazy; w grafikach Geta-Stankiewicza, obrazach Pawła Kowalewskiego. Ale robił to już Tadeusz Brzozowski, robił Gauguin.

Etap drugi, dzisiejszy - twórczość młodego pokolenia jest niejednorodna, ale odnosi się do symbolizmu. W Krakowie dominuje nurt symbolizmu w duchu młodopolskim od grupy Wprost po dzień. Obrazy Soruty/, sięgający po głębokie treści. Istnieje także nurt żartu, kpiny, groteski, który mówi: dość powagi i presji na artystów. W tym nurcie zobaczyć można interesującą rzeźbę: Klamanna, Stankiewicza, Łazikowskiego z łodzi.

Ryszard Ziarkiewicz stwierdził, że podobnie jak artyści, których wystawy organizuje nie ma potrzeby pisania lub mówienia, wypowieda się poprzez te wystawy, takie, jak np. "Ekspresja lat 80-tych" w Sopocie w 85 r. Ale sztuka lat 80-tych to, nie tylko ekspresja. Zupełnie inną sztukę, choć o zbieżnych wartościach, pokazują wystawy w kościołach. Dlatego na tych wystawach pojawiają się inne nazwiska. Artyści ci podejmują także problemy moralne, ale korzystają z tradycyjnego języka. Nawet jeśli na wernisaż takiej wystawy przychodzi 8 tys. osób prezentowane prace przedstawiają formę już nieaktualną.

Wystawa "Ekspresja lat 80-tych" to była prawdziwa manifestacja artystów. Wydarzenia polityczne lat 80-tych, ujawnienie się pewnych wartości, które później zostały zniszczone, strajki studenckie - to wszystko oddziało na tę sztukę. Po raz pierwszy od lat 50-tych rzeczywistość tak mocno na sztukę oddziałała. Dzień środowisko gdańskie oddaliło się od atmosfery wystawy "Ekspresja lat 80-tych". Sztuka z tworzenia - przemienia się w działanie. Jest to dla sztuki niebezpieczne. Działania organizowane np. w ruinach, odznaczają się przewagą treści, podobnie jak w sztuce w kościołach. Może dojść do załamania formy, a więc zniszczenia sztuki.

Obecna wystawa w Muzeum Narodowym nie pokazuje tej tendencji. Jest zbudowana na teorii formy, jest muzealna, niczego nie ryzykuje, jest raczej próbą zrozumienia tego, co było.

Maryla Sitkowska przeczytała pięknie napisany tekst, w którym określała sztukę młodych w oparciu o trzy wystawy. "Ekspresja lat 80-tych" była manifestacją porównywalną z "Arsenalem". Wystawy "Co słyhać?" i "Realizm radykalny i abstrakcja konkretna" - przyglądała się ich powstawaniu. "Co słyhać?" to wystawa w tym podobna do "Ekspresji lat 80-tych", że robiona przy fizycznym udziale artystów, sprowadzająca z tego, co, się dzieje. Wystawa w Muzeum Narodowym jest próbą diagnozy i podsumowania mającego charakter krytyki sprawczej, chcącej oddziaływać na bieg sztuki. Artyści lepiej czują wystawę tego typu, jak "Co słyhać?". Niektóre cechy sztuki lat 80-tych: grupowość. Nie jest to zjawisko w sztuce nowe, ale znaczące w tym okresie, co widać dziś, gdy od 87 roku nastąpił okres rozluźnienia grup a nawet duetów artystycznych. Np. grupa warszawska na wystawie w Muzeum Narodowym

dała się już zredukować do połowy. Te zmiany organizacyjne spowodują zmiany w sztuce. Dotychczas odbywało się pielęgnowanie własnego ethosu wykształconego w zamkniętych grupach. Obrazy i rzeźby były nieraz tworzone w interakcji na salach wystaw. Dzieła były traktowane przez artystów z nonszalancją. Ta efemeryczność dzieła - obecna już w sztuce lat 70-tych - dziś zanika. Wielkie obrazy Dowgiakły nie mają już z nią nic wspólnego. Jego kompozycje wzbudzają u widzów skrajne emocje, otwarte pytanie: "za czym czy przeciw czemu on się tak truże?".

Dyskusja

Mira Żelechower-Aleksium opowiedziała o dwóch wrocławskich wystawach młodych "Droga i prawda" imienia Waldemara Owenarskiego, które odbyły się w 85 i 87 roku, którym towarzyszyły sympozja i dyskusje o sztuce. Wystawy miały zasięg ogólnopolski. Mówiła także o stale działającej galerii "Na Ostrowie" będącej oddziałem Muzeum Archidiecezjalnego. Wspomniała o przygotowywanej trzewiej wystawie młodych pod znakiem ekumenizmu, w której wezmą udział artyści z różnych krajów.

Stefan Morawski mówiąc w oparciu o warszawską wystawę /stwierdził, że pozawarszawskich nie oglądał/ w kontekście ogólniejszym sztuki lat 70-tych i chwili obecnej. Jaki zamysł kieruje artystami? pytał. Sztuka lat 70-tych, neoawangardowa zużywa się. Jest jakowa. Obok wykluwa się nowa formacja kulturowa, która inaczej zaangażowała się niż w okresie socrealizmu. Wówczas zakładano, że może być kontakt między artystami i publicznością. Dziś jest odcięcie od zaangażowania się, od jednej strony jak i drugiej tradycji. Jest to gra z przeszłością artystyczną. Podobne zjawiska występują we współczesnej filozofii nauki, która sama siebie wyśmiewa. Malarze malują dziś z frajdą samobójczą. Można malować byle jak. Jest to kpina i groteska, autokpina i autogroteska. Jedynym układem odniesienia jest sama sztuka zastana. Wpływy sztuki zagranicznej są ewidentne. Wejście z "Neus Wilde" to był świetny biznes. Ani treść ani forma nie jest dla nich ważna. Dla artystów na drugim biegunie /jak np. Boruta/ ważna jest treść. Może być się czegoś więcej o nich dowiedzieli przeprowadzając psychologiczne testy.

Barbara Majewska podkreśliła żywość i autentyczność zjawiska "nowej ekspresji" znanej jej tylko z wystaw warszawskich, a więc głównie wystaw Grupy i poszczególnych malarzy z jej grona. Malarstwo to powstało w związku z sytuacją w Polsce, żywe na tle zmartwiałego w 83 r. kraju i w związku ze sztuką światową i w reakcji na pozaobrazową twórczość lat 70-tych. Żywość zjawiska poświadczają nie tylko wystawy, lecz i ruch w nazewnictwie: nowa ekspresja, "nowi dzicy", wobec której nazwy Grupa protestowała, nazywając swą wystawę w galerii SHS w Warszawie w marcu 85 r. "Sztuką podziwu". Na wystawie "Co słychać?" widniał neonowy napis "neoromantyzm", w Muzeum Narodowym mowa jest o "Realizmie radykalnym". Przy skąpych publikacjach o sztuce w Polsce lat 80-tych powstało na temat tego malarstwa szereg mniejszych i większych opracowań: artykuły Maryli Sitkowskiej, praca magisterska Marty Gutowskiej "Nowe malarstwo" w Zeszytach

Naukowych ASP w Warszawie, obszerne opracowanie Marty Tarabudy w "Respublice" nr. 2. Gutowska w sposób naturalny znajduje jego związki z malarstwem na świecie i z sytuacją w Polsce. Tomasz Rudomino w warszawskiej "Kulturze" związki z sytuacją w kraju tego malarstwa na swój sposób potwierdza wytykając mu jego opozycyjność a dziś chętnie ogłasza przebrzmiałość tego nurtu na świecie. Marta Tarabuda stwierdza niemożność stosowania dotychczasowych kryteriów i sposobów interpretowania tego malarstwa. Erudno się z tym zgodzić, daje się ono analizować jak każde inne malarstwo, w grupach łatwo dostrzegać artystów zdolniejszych i mniej zdolnych, wyróżniać indywidualności. Zarówno T. Rudomino jak inni działacze oficjalnego życia artystycznego np. Daszkiewicz, i Jampolski z galerii "Brama" szykujący manifestację "Arsenał 88" - w tekstach swych wykazują niezdolność rozumienia polskiej sztuki powojennej, zupełne pomieszanie spraw i pojęć.

O samej wystawie w MN: nie wydaje się ona być, jak chce K. Sitkowska wyrazem krytyki "sprawczej" lecz potwierdzeniem tendencji z typowym w takich sytuacjach wyszukaniem jej antenatów poprzez włączenie artystów starszych - jak Obrzydowski, Łucha, Dwurnik.

Joanna Kieliszek z galerii "Dziękanka" zakwestionowała używanie terminu sztuka młodych. Młodość - to nic nie znaczy, nie określa formy ani treści. Od roku 82 sztuka przeszła już swoją drogę, różni artyści z tych "młodych" - np. Sobczyk, Woźniak mają już za sobą różne etapy. Do 85 roku sztuka powstawała pod silnym wpływem okoliczności zewnętrznych. Decydujący był tu Siernieja i później stan wojenny. Absolwenci z lat 81, 2, 3, debiutowali w warunkach bojkotu. Wyszło z uozelni kilka roczników, które nie miały katwego wejścia. Podkreślić trzeba niejednorodność sztuki i bardzo różne formy mecenatu jakie się wykształciły. Środowiska alternatywne, niechętny stosunek do mecenatu państwowego, później - mecenat prywatny. W krytyce nie ma nowych ludzi, którzy potrafiliby nadażyć za tymi zjawiskami. Środowiska są izolowane od siebie, brakuje informacji. Nawet "menedżerowie" nie wiedzą, co się dzieje w innych miastach. W środowisku warszawskim Grupa zaciążyła na świadomości młodszych. W Poznaniu - gdzie szkoła plastyczna jest dużo żywsza niż warszawska - to też zaciążyło. Działała tam interesująca grupa "Koko Klipsa", do 85 roku, później nastąpił podział, działa interesujący rzeźbiarz Piotr Kurka. Gdy dziś dyskutujemy o tej sztuce to robimy to w momencie, gdy ta sztuka bardzo żywa, charakterystyczna - jest wprowadzana od dwóch lat do miejsc oficjalnych. Jacek Werbanowski z galerii debiutów na Starym Rynku organizuje wystawę w Zachęcie. Jampolski, Daszkiewicz z galerii "Brama" szykują wystawę "Arsenał 88", także działalność Tomasza Rudomino - to wszystko jest przejmowaniem przez politykę kulturalną kraju rzeczy, które do tego celu nie powstały. Jeśli chodzi o sztukę ekspresyjną - to sama na siebie zastawiła pułapkę. Ogólna przesłanowość wystawy "Co słychać?" spowodowała brak tam innych treści. Powtarzane jest to, co było w roku 85 i następnych. Pojawiła się tylko możliwość zrobienia kariery i pieniędzy przez prywatnego mecenasa. Artyści powinni tworzyć zgodnie ze swoją moralnością.

Maciej Gutowski zgodził się z tym, co mówił prof. Morawski i Joanna Kiliszek, że to co się nam wydaje wiódące w sztuce, wiódącym już nie jest. Wybieramy to, z czym jesteśmy już oswojeni. W malarstwie obecnym istnieje nie tylko gra i drwina. Tak jak mówiła p. Kiliszek sztuka znów musi znaleźć treści etyczne. Tak pojmuje swą twórczość Boruta, u którego występuje powrót do katechizacji starych. W sztuce dzisiejszej jest więcej eklektyzmu. Prof. Ada Jaworska - B. prezes AICA /Association Internationale des Critiques d'Art/ wyraziła radość, że na zebraniu AICA znów dyskutuje się o sztuce, że mimo istniejących warunków powstają nowatwarsze opracowania. Mimo biedy materialnej i moralnej lat 80-tych sztuka znajduje swoje drogi i żyje.

Wojciech Włodarski stwierdził, że nowe malarstwo w Polsce trzeba wiązać z latami wcześniejszymi. Już w roku 79 powstały pierwsze obrazy Modzelewskiego i Grzyba. Praca Marty Gutowskiej nie jest kompletnym opracowaniem tematu, jest pracą magisterską prezentującą punkt widzenia środowiska młodych z warszawskiej ASP. Wystawy tego malarstwa - tak sopocka z 85 roku jak obecna warszawska powstały co najmniej pięć lat za późno. Od grona krytyków oczekiwaliśmy odpowiedzi na pytanie, które postawiła Maryla Sitkowska - jakie są powody takiego malowania.

Marta Tarabuzia z galerii "Zderzak"/SHS, Kraków/ opowiedziała o dwóch tendencjach istniejących w malarstwie młodych i ich zdzeniu, które miało miejsce w prowadzonej przez nią galerii. Jedną orientacją - to symbolizm wiązany ze szkołą krakowską, drugą orientacją - warszawska - opiera się na ironii i dystansie. Obie orientacje nie znajdują u siebie punktów stykowych. Spotkanie było gwałtowne, napaдали na siebie - z jednej strony Boruta i krakowiaczy, z drugiej - Grzyb, Pawlak, Kowalewski. Kraków mówi: "to jeszcze nie jest malarstwo", Warszawa o Krakowie /o malarstwie Boruty/ - "trupkarstwo".

Stefan Morawski chciał wzmacnić swą pierwszą wypowiedź i ustosunkować się do głosów innych dyskutantów: wystawa w MN pozwala użyć wobec niej pojęcia epigonizmu. Jest to epigonizm innego kalibru niż epigonizm tradycyjny. Epigonizm oznacza, że wyczerpuje się energia kreatorów. Epigonizm zamysłu artystycznego zakłada parodię i pastisz. Artysty mówią do widza: my stąpamy po ruchomych piaskach. Nikt dziś nie wie co to jest sztuka. Stosowanie kryteriów dobre - złe do tej grupy w ogóle nie pasuje. Czy Obrzydowski i Modzelewski to jest taka klasa malarska, jak Cybis czy Teysseyre? Ktoś tu użył określenia, że artyści z tej grupy weszli do establishmentu. Wejście do establishmentu to znaczy istnieć w galeriach i być kupowanym.

Po tym stwierdzeniu nastąpiły wyjaśnienia: Maryla Morzuch z Muzeum sztuki współczesnej w Łodzi wyjaśniła, że obraz Modzelewskiego wisi w muzeum od trzech lat. Anda Rottenberg stwierdziła, że pierwsze muzealne zakupy pojedynczych obrazów Grupy miały miejsce w 83 r. i dokonało ich muzeum w Krakowie. Janusz Zagrodzki kurator MN w Warszawie wyjaśnił, że muzeum zakupiło od artystów kilka obrazów za kiepskie pieniądze, bo pieniędzy na zakupy brakuje. Stwierdził, że artyści ci nie posiadają żadnych fortun i nie są wziętymi w obieg komercyjnymi.

Mamy do czynienia z grupą artystów porównywalną z tymi z przełomu lat 50-tych i 60-tych. Nie wiadomo, jacy będą za 20 lat, ale z pewnością będą istnieć w sztuce.

/sprawozdanie z dyskusji oparte jest na pośpiesznych i niekom-
pletnych notatkach. Przepraszamy dyskutantów, którzy uznają
swoje wypowiedzi za zdeformowane. Chętnie przyjmujemy sprostowa-
nia i rozwinięcie głosów w dyskusji o sztuce młodych.
Redakcja/.

Nagrody artystyczne

Nagrody Muzeum Archidiecezji Warszawskiej: Jacek Sempoliński
i Jerzy Kalina. Nagrody młodych - Tadeusz Boruta i Wojciech
Bednarski.

Nagroda artystów im. Jana Cybisa - Jan Lebensztajn.

Nagrody im. Alfreda Jurzykowskiego /USA/ otrzymali m.inn.:
ks. Józef Tischner, Hanna Rudzka-Cybiscwa /zm. 3.II.1988 r./,
Czesław Bielecki, Artur Międzyrzecki.

Serdeczne gratulacje laureatom składa redakcja.

Jan Marek

Teatr "Czerwona Kaczka"
ma zaszczyt przedstawić
dramat polityczno-społeczny

"SUPER - SAM

albo

TAJNIKI ZARZĄDZANIA"

napisany i grany

wyłącznie na odpowiedzialność autora

Motto:

"Zebrzydowski
i Zborowski
W czerwonych
deliach;
Sny - martwice
I dziewice
W białych
kamelkach".

/Słowacki: Odpowiedź na
Psalm Przyszłości/

WYSTĘPUJĄ:

Zebrzydowski /w liczbie dowolnej, byle tylko w czerwonych deliach/
Zborowski /jak wyżej/
Sen-martwica Pierwszy
Sen-martwica Drugi
Sen-martwica Trzeci
Dziewica Pierwsza
Dziewica Druga
Dziewica Trzecia /wszystkie w białych kamelkach/
oraz Miłosierny Samarytanin

Dziewica Pierwsza: SAMO!

Dziewica Druga, Dziewica Trzecia /razem/: inansowanie!

Dziewica Druga: SAMO!

Dziewica Pierwsza, Dziewica Trzecia /razem/: dzielność!

Dziewica Trzecia: SAM!

Dziewica Pierwsza, Dziewica Druga /razem/: orządność!

Zebrzydowski: Brawo, brawo!

Zborowski: Fajno, klawo!

Sen-martwica Pierwszy: SAMOW-iedzał

Sen- martwica Drugi: SAMO-realizacja!

Sen-martwica Trzeci: SAM-izdat!

Zebrzydowscy: O ho he!

Zborowscy: No no no!

Miłosierny SAMarytanin: /spuszcza kurtynę/

POŁEZ

Adam Mauersberger

x x x

Nie było jeszcze wojny

Było lato

Za Wisłą

Granito

Di Bellmonte

Rytm

Kochany wujaszek Rzecki

Wacław Borowski oczywiście

Malarze

Stulecia

Przenigdy

Gdy

Realizm

Malarze

Wystąpili

Było lato

Artysta

Nowej generacji

Horyzonty
Kapisty
Józef Czapski

Poezja to esej
W ramach na płótnie
Na papierze w słowie
I ze słyszenia

Przyjął nas
Na werandzie
Jak w salonie
O nosmaku
Dyplomatycznym
Wtórego pożąda
Huncjusz
Fardynał
Jego Eminencja
Gestem
Deklamacji
Hamlet
Ogłasza
Teleqram
Zaklinam Cię
Na pamięć
Twojego Ojca
Przyjeżdż na rekolekcje
Fraki konieczne

Konstanty Hr. Skirmunt
Ambasador
Excellence

x x x

Lato w Konstancinie
W Willi Tuja
68 lat temu
Zosia moja siostra
W drzwiach nie poruszona
Szumi nad nami
Słyszałam wiem
i powiem:
i powiedziała:
A teraz:
Ja:
i powiedziałam.

Powróciliśmy do Warszawy
A po obiedzie
Idziemy do Matki mojego Ojca

Ja:

A

Może

Ja:

A

Tenez

Ja:

Rzekła Matka mojego Ojca

Urodzona w 1855 roku:

NAJGORSZE

UGOSZCZONO

DZIEWCZETA

Zią Lidkę

Hermencję nadętą

Anulkę pysznie uśmiechniętą

Warkocz w szalonym Fox - Trot -cie

Tłuką białe wazony

Dra dywanów nitki

Chytra Magda prawi bajkę o

Niegrzecznym kocie

Do każdej chce zajrzeć skrytki

Bawimy się w nic

Portepian z czekolady

A struny z Karmelu

Sufit z gwiazd czarodziejskich

Jak w iluminacji

W ścieśnym rytmem dudni

W czarującym jesteśmy

Hotelu

Gdzie złota pomarańcza

Słowoem nam świeci

Nie znajdują nas tu ludzie nudni

Ani grzeczne dzieci.

USZYDŁA

czyli

Daremność Podróży

Uszydła zaskaniały mu obelisk,
dwie fontanny i antylozę GNU

A kiedy już powrócił z Rzymu,
Uszydła powiedziały mu:

"Świat może jest i piękny,
a nawet uroczy,

Ale my, Uszydła,
jesteśmy klapki na oczy".

x x x

x x x

Snom tylko znane
Stubarwne pejzaże

Kleszeni chłopięcej
Kamki, sznurki, irysów sreberka

Pióro zardzewiałe
Kryje w sobie dziwów drogocennych więcej
Niż dno morza

co nadzieję żeglarszą
a dla ludzi - rupieci
zastygłym śmietnikiem, czyli skarbcem.

x x x

Jarmułkę astrachańską
Minę nadstragańską
Pieprzyk sarepski, dziegciu aromat
Sągi rodzinnej starczej dziecinnej
Czerwone policzki dla publiczki.

x x x

... co serce swe dziewczęce
dla lowelasów chowa
i zapomniała Fifi kanarka w klatce
a daleko już by wracać do Bardyjowa

Stąd w szarabanie
Z myślą o Petrarce
Laura zrobiła pipi
jak w Noego Arce

Ukraińskiej młodości orędzie
kwietnie, wrześnie
A w zamieć śnieżną
szukać podwoły
u rozstaju dróg
Przyłbicą już twarzy staroś
A pod przyłbicą tylko
pamięć przyrody.

REZYDENCJA PASKIEWICZA

Tierdzi panna na spacerze
w Sali Pompejańskiej w Bełwederze
Więc sry po nogach
ujrzał Paskiewicz - Erywański
Gdy rzucił komendę:
"w tył zwrot!"
A nie był księciem
o amarantowych wyłogach.

"Chuchnij mi" -- zawołał, "bo to
w cygarach tytuł musi być hawański,
Już wiem, że odetchnę i będę bez troski,
gdy rezydencją mą będzie Pałac Namiestnikowski.
No to co, że w Saskim Ogrodzie przy wodotrysku
Mój następca, albo już i ja, wezmę po pysku!

A w Łazienkach, pod kopułą Salomona,
Niech będzie się przestanie
każdy ślubny mąż i żona".

/z ineditów A. Mauersbergera/

Miron Białoszewski

PORA ZŁYCH SNÓW

DWUSEN WRZESNIOWY

Wychodzę z Grzybowskiej w Królewską, nerwan, żółty, ciska
iskrach; za mną gromadka ludzi, już cały plac Grzybowcki w pło-
mieniacz

już kościół zburzony
wszędz ie giną ludzie
Marszałkowska się rozpada, pali
biegiem, wołamy

- to ci! to ci!
już wszędzie się wali...
lecimy, wyjemy z rozpacz, chcemy się wbić w chodniki,
zajeżdża trzypiętrowy
pojazd, celuje na nas
ginać? czy chcieć żyć?!
i tak ko...

budzę się

san

budzę się

sen

już nie idzie o siebie, swoich, Warszawę
cały naród zaraz zginie
z sekundy na sekundę
odwlekanie

- jeszcze! jeszcze! macie, co mamy zbudowane!
Wyrzekamy się!

- jeszcze! co od wieków pisane!
- jeszcze! co śpiewane
słychać
"Bogurodzicę"
ostatnią na szalę
za jeszcze sekundę
życia
już
- ---- budzę się ----

Sopot 29.9.76

DZWONOSZEN WRZESNIOWY

dąto nas
miasto
miało wybuchnąć
i óóóó
nie brak
tego
tego
i tego
no sklepach się dziwią,
tylko na hasło "dzwony płyną!"
uciekać

ciepło
chodźmy
coś wzbiera
one z tym, szum?
zrywają się wszyscy
krzyk
- Dzwony płyną!
już stąd!
lece
jak stoję
nie zdaje

Krzysztof Robb-Marbutt

słowa
czasy nimi jak w warcaby
a może ja wygram ze swoją szczerością,
a może ty wygrasz ze swoją szczerością
moje są czarne
proszę
zaczynamy.

Jankowi D.

Misterium bólu
zaczyna się w dniu narodzin
omotuje nas swymi nićmi
pryczają się
udajemy że nie wiemy o co chodzi
nabiera się
by spędzić z nami
sam na sam
białe noce

"słodko być dzieckiem Boga"

/Barbara Sadowska/

Słodko być dzieckiem Boga
- napisała zmarła poetka
uwierzyły w to tłumy na jej pogrzebie
nikt nie pomyślał o jej buncie
przeciwko Jahwe
przewrotnej ironii
że ona wybrana wie
jak gorzko być dzieckiem Boga

28.IX.87

Potknąłeś się na jelitach ofiarnego baranka
ledwo co utrzymałeś równowagę
aby przybiec do mnie
ofiarować tajemnicę stworzenia
między oborą a kurnikiem

sen

We śnie spotkałam Boga
był kobietą
przybył ze wschodu
ty obserwowałeś nas zza krzaka niegorejącego
droga mi wskazana
miała prowadzić do świątyni
kopca mrówek
wiedziałam że nie dojdę

Lekarze zwą to gonitwą myśli
najczęściej występuje
w malignie przed zejściem śmiertelnym
i o szarej godzinie świtu

gdzie słowa na karuzeli
i lek ogarnia
nie dogonię nie dogonię
tej myśli czarnej a czystej

Na drodze
komki patyki
liść pierzasty
rtań liściasty
na końcu ty
czyż mam powiedzieć - niech będzie pochwalony ?

Nasze życie podwójne
jak nici splotane
tęskni i nadzieja
Bachoven i Mozart
idą za sobą
odpowiadamy miarzo

Nasze życie
nasze czarne myśli na śniegu widoczne
wciąż się rozniosą
między z nich nie uwija
z wieje zasypie
czyż biało będzie ?

To wszystko wina wiatru co z południa
w jego podmuchach kar zapiał trzy razy
Tiostr Pana zdradził
rajskie jabłko mocno wrosła w ziemię
nieszczęście za tym czymś nieznanym
spiaczkę przynosi - bardzo bliską śmierci

Wiatrowi

Chusta bólu otulaka go coraz szczelniej
w końcu stał się Hiobem realnym
Bunt wprowadził go na kładkę nocy
szedł sam
chustę, starannie złożoną
zostawił na brzegu.

x x x

Jak to jest być niechcianym malarzem
pyta chciany przez plebs i władzę
czuje niepokój
może wielkość jest niechciana.

Artur Międzyrzecki

Wezwania

Pisarze do pióra
Rutnicy do pieca
Lekarze do szpitala
Chorzy do domu

Grabarze do trumny
Murarze do wapna
Kominarze do komina
Szklarze do kitu

Górnicy do góry
Działacze do dział

Ktoś inny

Proklamacja tyrana /w którymkolwiek stuleciu/
To ciągle jeszcze słowa

Na godzinę obławy przekłada je ktoś inny
Ktoś kto się na tym dobrze zna
I umie się tym bawić

Ktoś nieodzwowny aby o właściwej porze
Ci a ci mogli udać się tam a tam
I zastukać pięścią albo łonem do drzwi

Ktoś kto sporządza harmonogram łapanek
jak rozwiązuje się krzyżówkę w niedzielnej gazecie

Ktoś kto nie zajmuje się dalszym ciągiem
To już nie jego rzecz
Nie on za to będzie odpowiadał
Skromny pracownik piekła
Wykonawca przykładowy ale techniczny

Gwiazda Maxa Jacoba

Max Jacob jerzyk z Quimper
Co do Paryża przyleciał
Kubista i amant
Rozmieszający do łez
Bankowy urzędnik poeta
Niektórzy mówią że wielki
Chc nieozorny z wyglądu
I konwertyta gorliwy
Codziennie /kto by pomyślał/
Służy księdzu do mszy
Przeżyłby wojnę ale
Zdradza go Ż-łta Gwiazda
I ten humor przewrotny
Egaliwy dowcip żydowski
Jeszcze ostatni kalambur
Układa o restapo
W drodze na śmierć.

Z tomiku "Koniec gry" wyd. Czytelnik
1987, nakład 1820 egz.

Julia Hartwig

Jesteśmy dla Ciebie

Jesteśmy dla ciebie rezerwatem historii Europo
z naszymi staroświeckimi ideałami
z naszym odkurzoną skarbczykiem
z pieśniami które śpiewamy
Wszystko co mamy najlepszego oddajemy na pożarcie
smokowi gwałtu i przemocy
Młodych chłopców piękne dziewczęta
najlepsze umysły najbardziej obiecujące talenty
daninę kwiatów krzyży słów
Lekkomyślni dziedzice powagi
nie wyświęceni krzewiciele nadziei
spadkobiercy ojczyściej retoryki
w której mieścimy się jak ulał
choć wczoraj jeszcze
wydawała się nam jakby przyciasna

Do róży

Różo różo
rozrośnij się jeszcze
stań się różą drzewem
stań się różą serca pełną
różą schronienia
rpzą odpoczynku
różą enu
żebyśmy mogli zamieszkać w tobie
owinięci w ciebie różo
nie w sztandar

Z tomiku "Obcowanie" wyd. Czytelnik
1987, nakład 1820 egz., który uzyskał
ostatnio nagrodę "Solidarności".

...некоторые из них
"СО СЛЫЧАЮТ?"

