

Szkice

ZBIORY I KARTY

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM

8

ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

1988

Od redakcji	1
List do Lecha Wałęsy	2
Jakub Bem - Po strajkach, przed strajkami	3
Nowe, świeże pomysły reformatorów	7
Dyskusja o środowisku plastyków	8
B.C: - Niezależna sztuka białoruska	18
Andrzej Jasny - Zapiski malarza	21
Czesław Orzech - Poszukiwanie prawdy o Józefie Chełmońskim	23
Jan Rogoyski - Menora	29
Ewa Biełkowska - Zurbaran w Paryżu	33
Bez optymistycznego zakończenia - wywiad z Andrzejem Oseką	37
Piotr Piotrowski - Documenta 8	47
Dorota Jarecka - Pokłady pamięci	53
MW.- Widziane, zasłyszane	54
Jan Marena - Śmiesznie i gorzko	60
Jan Marena - Teatr "Czerwona Kaczka"	63



Oficyna Sztuk Pięknych

Osmy numer "Szkiców" czekał na swoją kolejkę do druku, były druki pilniejsze. Były sierpniowe strajki, druga fala po tej pierwszej, kwietniowo-majowej. My, którzyśmy nie strajkowali, nasłuchiwalismy z-ów w tej senniej Warszawie odgłosów ze wspaniałego, po siedmiu latach milczenia, Śląska, ze Szczecina, Gdańska i Stalowej Woli. Nie dzieliliśmy trudu i lęku strajkujących, smaku ich nadziei i ogromu ich rozczarowania, gdy - za tak mało, za pierwszą reakcją władz, za spotkanie Lecha Wałęsy z ministrem spraw wewnętrznych Kiszcziakiem - musieli te trudne strajki zatrzymać. Przed ośmiu laty był taki termin: "samoograniczająca się rewolucja". Ale ten sierpień był inny, rewolucja samoograniczyła się naszym zbiorowym, siedmioletnim doświadczeniem, naszym zbiorowym zmęczeniem, które i tę rozszerzoną falę strajków ograniczyło tak, że zatrzymanie jej przez Wałęsę było może ostatnim momentem przed stłumieniem ich siłą lub przed ich wygaśnięciem, choć co do tego nigdy już nie będziemy mieć pewności.

Dla jednych sierpniowe strajki stały się dowodem istnienia "Solidarności" - bo w nie zwątpili. Dla nas sierpniowe strajki, dopiero one, zakończyły stan wojenny: zmusiły władzę do pośredniego przyznania, że stan wojenny był klęską dla kraju, że w zderzeniu z oporem społeczeństwa stał się ponurym fiaskiem. Generał Jaruzelski, który tak lubi zanurzać się w historii kraju i wraz z majorem czy już pułkownikiem Górnickim mierzyć się skalą wieków, przerzucać historycznymi cytatami, gorzkie będzie miał obchody 70-lecia "niepodległości Polski" - choć zeksztrujemy pewnie i tej gorszącej celebry od dawna przygotowywanej przez władzę.

Ten koniec stanu wojennego - to zaledwie początek. Zaledwie włożenie nogi w szparę uchylonych pod naporem drzwi. Drzwi mogą próbować się zamknąć w każdej chwili przesadzając o tym, że dalszy bieg wydarzeń będzie jeszcze bardziej niszczący i burzliwy. Szpara jest niewielka, widać przez nią nie przyszłość jeszcze, nie lepsze życie, które w trudzie przez lata będziemy musieli budować - lecz krajobraz po siedmioletniej bitwie, krajobraz bitwy na dziś, wyraźne rozkożenie sił w kraju, ponieważ stało się mniej groźnie za wschodnią granicą. Widok kraju, jaki otworzyły czy wystrzyły nam sierpniowe strajki, jest ponury. Ale nie o sprawach gospodarczych chcemy tu mówić, nie o cywilizacyjnej - jak twierdzą niektórzy - zapaści: o ludziach, którzy wystąpili od wiosny w wyjątkowej ilości i sile, by tłumić i powściągać odruchy sprzeciwu. W kategoriach politycznych nie liczą się ogromne zastępy płatnych agentów, coraz młodszych mundurowych i tajniaków coraz lepiej przebranych, by upodobnić się do manifestantów, których tłuką później wyjętymi spod modnej kurtki składanymi pałami. Nie liczą się także rzesze strażników przemysłowych i innych, którzy obstawiają bramy i wydziały fabryk, wyłapują strajkujących i wspomagających strajki. W kategoriach politycznych nie liczą się także majstrowie i sztygarzy, którzy z organizatorów pracy stali się nadzorcami, parapolicyjną często formacją. Ten dorobek stanu wojennego liczy się natomiast w kategoriach społecznych i ludzkich ogromnej demoralizacji setek tysięcy ludzi w Polsce.

W kategoriach politycznych liczą się natomiast wyższe kadry nadzoru, cała rozbudowana nomenklatura, która zatruwa każdą państwową instytucję i zakład w kraju, przeszkadza ludziom pracować, powoduje ogromne marnotrawstwo, z którego w kategoriach także gospodarczych - najgorsze jest

marnotrawstwo ludzkiej energii. Dorobek stanu wojennego polega na tym, że ci ludzie, którzy od lat odgrywają niszczącą rolę w życiu kraju zostali wzmocnieni w swej bezkarności poprzez zlikwidowanie wszelkiej kontroli społecznej, polubili twardą rękę i represyjny styl by rozprawić się z "anarchią" po to, by drugą ręką sięgać łączywie po dobra dewastowanego kraju i te państwowe, i te, którymi opłaca się im "sektor prywatny" by omijać krępujące go przepisy. Ostatnie plenum KC zwołane już pod naciskiem strajków unaczniło tym, którym nie wystarcza przykład własnego dyrektora, kto rządzi krajem i kto jest jego właścicielem. To gremium w ogromnej większości powiedziało "nie" sugestiom najwyższych władz, że może należałoby coś zmienić, skoro w kraju mnożą się strajki. I słusznie: to te władze właśnie nauczyły ich od 13 grudnia, że wszelkie problemy rozwiązuje się siłą. Kadry przemocy są przecież do dyspozycji i działają, represjonując tych, którzy strajkowali.

W sennie, obojętnej na pozór Warszawie, gdzie dziś w południe Wałęsa ponownie rozmawiał z Kiszczakiem, niepokój gremiów rządzących zobaczyć można, jak kręgi rozchodzące się po wodzie, w zachowaniu tych, którzy do nich w ciągu tych siedmiu lat przystali a dziś, w ostatnich dniach właśnie, zaczynają kokietować tych, których uważają za opozycję. Oby to była dobra wróżba na najbliższą, nieznaną przyszłość.

List do Lecha Wałęsy

"W oczekiwaniu na rozmowy "okrągłego stołu" z przedstawicielami władz państwowych wyrażamy pełne poparcie dla Lecha Wałęsy, przewodniczącego NSZZ "Solidarność" i pełne zaufanie do Niego jako do interlokutora władz w sprawach: pluralizmu związkowego i reaktywowania "Solidarności", wolności stowarzyszania się oraz dopuszczenia udziału społeczeństwa w ratowaniu gospodarki kraju.

Warszawa, dnia 9.09.1988 r.

NSZZ "Solidarność" Instytutu Sztuki PAN
NSZZ "Solidarność" CBWA "Zachęta"
NSZZ "Solidarność" Biblioteki Narodowej
Solidarność plastyków Warszawy
NSZZ "Solidarność" Muzeum Narodowego w Warszawie
NSZZ "Solidarność" pracowników wydawnictw /zrzeszająca 15 firm wydawniczych/

List został doręczony Lechowi Wałęsie w Gdańsku, dnia 11.09.88 r. w czasie spotkania z 60 intelektualistami i artystami, w obecności członków KKW i przedstawicieli komitetów strajkowych. Na naradzie zaapelowano o wyrażenie poparcia dla Lecha Wałęsy i prowadzonych przez niego w naszym imieniu rozmów. Poparcia takiego udzieliły Wałęsie różne zakłady pracy i środowiska - m.in. "Polkolor", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Dom Słowa Polskiego /w dniach 8-10.09/ - by wspomnieć tylko Warszawę martwą w okresie sierpniowych strajków. Listy wspomnianych zakładów i środowisk były opatrzone podpisami poszczególnych członków: w "Polkolorze" zebrano 350 podpisów, w WFD - 50, w DSP - 150.

Jakub Bem

PO STRAJKACH, PRZED STRAJKAMI

Co myśleć po kwietniowo-majowych strajkach? Jacy są dziś ludzie w Polsce, na co ich stać, co jeszcze są w stanie wytrzymać?

Obejrzenie filmu "Robotnicy 88" /w Warszawie łatwy do "upolowania" na prywatnych, a także przykościelnych projekcjach/ pomogło niejedno zrozumieć. Bo co my tu, w Warszawie, zrobiliśmy, co widzieliśmy? Niewiele. Strajk okupacyjny na UW w ciągu dwóch dni elektryzował miasto, a przynajmniej jego część, przynajmniej tych, którzy Krakowskim przejeżdżali, którzy stali pod bramą Uniwersytetu, i po drugiej stronie ulicy przed Akademią Sztuk Pięknych, patrzyli, czytali transparenty, skandowali /ci od strony ASP już nie skandowali, udawali "przypadkowych przechodniów"/. Tym, którzy przychodzili kilkakrotnie, przynosili żywność, pieniądze, studenci, rankiem 5 maja po wprowadzeniu małego stanu wojennego w strajkującej Hucie im. Lenina - udzielali słów pocieszenia: "No i co teraz będzie?" - "Inni zastrajkują" - i wciskali do rąk swoje NZS-owskie ulotki.

Inni, jak wiadomo, nie zastrajkowali. Prób było wiele, to prawda, "przeciwdziałanie" władz przemysłane i dobrze zorganizowane, ale nie ono przesądziło o braku strajkowego odzewu na wezwanie Lecha Wałęsy o poparcie strajku w Stoczni Gdańskiej, na wezwanie KKW z 9 maja do organizowania akcji i strajków solidarnościowych. Pisze o tym - o zachowaniu, myśleniu i reagowaniu "młoczącej większości" Jacek Kuroń w 252 numerze TM.

Młodzi robotnicy w Stalowej Woli, Hil i Stoczni Gdańskiej podejmując akcje po udanym strajku piacowym w WZK w Bydgoszczy z postulatami nie tylko piacowymi /od przywrócenia do pracy zwolnionych działaczy "S" po pluralizm związkowy/ nie zmobilizowali innych, wprost przeciwnie. Strajk w Hucie został spacyfikowany ze względu na te i inne postulaty, ze względu na wyłonienie się zorganizowanej reprezentacji robotniczej nie mającej nic wspólnego z OPZZ, do której weszli także działacze Solidarności. Milcząca większość w kraju uznała, że tą drogą nic obecnie osiągnąć się nie da. Pamięć o tym, że Solidarność jako związek zawodowy mający polepszyć życie ludzi przegrała 13 grudnia 1981 r. jest wciąż obecna.

"Robotnicy 88" to świadectwo determinacji i bezsilności młodych robotników. Mówi o tym w filmie Lech Wałęsa z wielką przenikliwością dostrzegając siłę i słabość ich radykalizmu, który polega na niewierze w jakiegokolwiek ustępstwa ze strony władz uzyskane drogą pertraktacji. Ta sama niewiara, która przesądziła o ich determinacji zamknięcia się w Stoczni, okupowanej, protestacyjnego trwania /tak jak protestuje się poprzez strajk głodowy, o którym zresztą w Stoczni była mowa/, spowodowała, że inni nie zastrajkowali w ogóle. W porównaniu z "Robotnikami 88" "Robotnicy 80" byli pełni wiary we własne siły. Można powiedzieć, że "nainność" "Robotników 80" pozwoliła im pociągnąć za sobą cały kraj i zmusić władzę do chwilowych ustępstw. Trzeba w jakimś sensie wierzyć w przeciwnika, założyć, że jest zdolny do dyskusji i rokowań, by mieć siłę do zmagania się z nim i odniesienia sukcesu. "Robotników 88" siły tej pozbawia wiedza o systemie zdobyta w latach 80-tych oraz doznanie przemocy, od przemocy fizycznej, policyjnej, po przemoc prawną wszelkiego rodzaju, która towarzyszy ich wchodzeniu w życie.

Na Mszy za Ojczyznę w ostatnią niedzielę maja, w tłumie przed kościołem św. Stanisława Kostki na Żoliborzu pojawił się transparent napisany zapewne ręką radykalnego działacza: "I chciałbym, i boję się - tchórz z Huty Warszawa". Lęk, który określa dziś w dużej mierze zachowania ludzi w Polsce nazwać można lękiem pracowniczym. Jest to lęk nie tyle przed bezpośrednią przemocą, co lęk przed utratą pracy, przed zachwianiem

trudnej egzystencji, naruszeniem niestabilnego życia codziennego, refleksem obrony tego niewygodnego położenia, w którym upływa życie. Właśnie, życie upływa. Ten lęk jest lękiem beznadziei aplikowanej ludziom już siódmy rok z rzędu trwającego stanu wojennego. Niech nikt się nie obraża. To nie skostnienie na pozycjach z początku lat 80-tych dyktuje mi te słowa, nie pozwala zauważyć, że wiele się w Polsce w ciągu tych lat zmieniło, że "wojna polsko-jaruzelska" już się skończyła. W najgłębszym sensie stan wojenny trwa nadal, stan odebrania ludziom nadziei jako metoda pokonania społeczeństwa, którego przekonać już się nie da. Zaryzykuję twierdzenie, że gdyby od jesieni ubiegłego roku władza podjęła przerastającą ją, jak widać, decyzję o zmianie ordynacji wyborczej do rad narodowych, gdyby nastąpiło zniesienie konwentów wyborczych i otwarcie możliwości wysuwania kandydatów - może i wiosna 88 byłaby inna. W kategoriach społecznych nadzieja jest czynnikiem decydującym o funkcjonowaniu całej wspólnoty, a w tym i jej gospodarczych interesów. W okresie strajków był jeden, krótkotrwały moment nadziei. Mówi o nim Andrzej Szewczuwaniec, przewodniczący Komitetu Strajkowego HiL: "Nigdy nie przypuszczaliśmy, że okażą odrobinę dobrej woli, żeby się z nami dobrowolnie spotkać, żeby nas uznać, ale że skutki spowodują naciski, naciski odgórne. I miałem na to dowody: kiedy po komentarzu, że jesteśmy nielegalni, że nigdy się nie będzie z nami rozmawiało - jednak pierwszy krok zrobił dyrektor. Zadzwonił do przewodniczącego, że chciałby rozmawiać ze mną". /Wywiad spisany z taśmy, nagrany wieczorem 5 maja, opublikowany przez "Gazetę Podlaską" z 12 czerwca br./.

Nadzieja ta trwała krótko, pojawiła się 2 maja, siódmego dnia strajku. Nazajutrz Komitet Strajkowy na powrót stał się "nielegalny" w oczach dyrekcji przywołanej zapewne do porządku przez władze wyższe. Była to pierwsza i jedyna od wprowadzenia stanu wojennego nadzieja na naruszenie tego niezmiennego stanowiska zaprzeczenia rzeczywistości, w jakim okopały się władze, odmowy uznania podmiotowości tych, którzy nie akceptują waznaczenia im ról na społecznej scenie, lecz sami zajmują na niej miejsce. Andrzej Szewczuwaniec, który 26 kwietnia o godzinie 9 rano zapalił na wydziale walcowniczo-zgniatacza czerwony sygnał oznaczający awarię i rozpoczął strajk w HiL nie był działaczem Solidarności, a z Lechem Wałęsą spotkał się dopiero po strajku. Nie brał więc udziału w związkowych debatach, nie porozumiewał się przedtem z tajnymi strukturami "S" w HiL. Mówi: "Protest bydgoski, właściwie efekt protestu bydgoskiego, wywołał jakiś drobny rumieniec, jakąś cichą nadzieję, że już po tych siedmiu latach obudziło się coś takiego spontanicznego, że na tym można bazować i można uwierzyć wreszcie, że możemy się o coś upomnieć". Celem i efektem strajku bydgoskiego były podwyżki płac, choć nie trzeba zapominać, że jedną z bezpośrednich przyczyn wybuchu była także obraźliwa dla pracowników WZK wypowiedź dyrektora w miejscowej gazecie. Na ile nie był to strajk "solidarnościowy" ocenić można na podstawie faktu brutalnego pozbycia się Jana Rulewskiego z terenu zajezdni, którego wizyta skończyła się oddaniem go w ręce straży przemysłowej. W HiL do Komitetu Strajkowego weszło podobno dwóch członków tajnych struktur "S" HiL oraz znani od Sierpnia i wyrzuceni z pracy trzej działacze Solidarności, wśród nich Mieczysław Gil.

W dyskusji o strajkach w ostatnim majowym numerze "Kosa" kilku działaczy i publicystów wypowiada się dość pesymistycznie, czemu trudno się niestety dziwić. Zdumiewa natomiast popularność obłąkanej - moim zdaniem - tezy o sprowokowaniu strajku bydgoskiego przez władze w celu wywołania następnych i rozładowania napięcia społecznego "przed czasem". Z tezą tą nie zgadza się w najmniejszym stopniu uczestniczący w dyskusji Henryk Wujec. Dawid Warszawski widzi w strajkach brak politycznego przygotowania,

zaczynanie od zera, niewykorzystanie i nieprzewidzenie politycznych reakcji przed czerwcową konferencją KPZR, brak nośnych społecznie haseł i celów itp.

Strajk przemyślany, zaplanowany, biorący pod uwagę i wewnętrzną, i międzynarodową koniunkturę, strajk politycznie przygotowany, możliwy jest w krajach demokratycznych. Każdy strajk wymaga tego "drobnego rumieńca", "obudzenia się czegoś spontanicznego", o czym mówi Andrzej Szewczuwaniec, a strajk w systemie represyjnym, delegalizującym związki zawodowe, skoncentrowanym nie na gospodarce i zarządzaniu krajem, lecz na rozbijaniu ruchów społecznych - wymaga tego przede wszystkim. Musi, choć to trudne i ryzykowne, wyrastać bezpośrednio z życia i jego "polityczność" na tym polega, że z potrzeb życia wyrasta i o nich mówi. Doświadczenie, metody, styl i wreszcie działacze Solidarności służą dziś sprawom, które już się dzieją. Solidarność dała ludziom poczucie godności i to istnieje realnie, ale istnieje szczególnie mocno wtedy, gdy na nowo doznaje się obrazy, a doznanie to trafia na wartości uznane za swoje, które wtedy określają reakcje i zachowania. Fakt, że Solidarność nie posiada dziś decydującej mocy sprawczej nie powinien prowadzić nas do niedoceniania osiągnięć - ruchu zdobywanych mozołnie od Sierpnia do dziś Współpracująca z HiL publicystka "TP", p. Halina Bortnowska, znajdująca się w gronie kościelnych mediatorów w Hucie, opowiada o reakcji na pacyfikację strajku przez ZOMO, sugerując wyraźnie, że strajkujący też mogli w odpowiedzi i obronie użyć siły. Strajk absencyjny po pacyfikacji, pomoc represjonowanym, zachowania ludzi wokół Huty i w Krakowie są także zasługą i dorobkiem Solidarności. Odpowiedź na wezwanie Lecha Wałęsy o pomoc materialną dla represjonowanych i widoczny w naszej prasie "krajowy" na to wezwanie odzew, wreszcie, do licha, fakt, że możemy sprawnie i szybko te pieniądze naszymi drogami przesyłać - to przecież nasz organizacyjny dorobek. Powie ktoś: nie chcąc być pesymistą, staję się minimalistą; Może.

Opowiada Andrzej Szewczuwaniec wieczorem, po pacyfikacji Huty, z której uratował się w ukryciu, podwieszając się pod jakimś urządzeniem w hali: "Żądanie było jedno: Uwolnić Komitet Strajkowy! Uwolnić Komitet Strajkowy! Ludzie, przyłączcie się! Uwolnić Komitet Strajkowy! Nic innego się nie słyszało, już nie było mowy o żadnych postulatach - chcemy być wolni, nie chcemy być więzieni, nie chcemy być upokarzani. Sam Komitet Strajkowy już był symbolem tej godności - obrazy, hańby, jak spada na nas". Te żądania płacowe, które w HiL wysuwano - zniknęły w momencie pacyfikacji, ale przedtem strajk miał swoją "normalną" logikę: przerwanie pracy w celu wywarcia nacisku na władzę, obliczanie sił strajkujących w warunkach gróźb, szykan, "nielegalności", obliczanie dni i oczekiwanie - to oczywiste - na rokowania ze strajkującymi. Na porozumienie, na ugody. Wszyscy czekamy na oknięcie się "dyrekcji". Na cóż innego mogliśmy, odpowiedzialsnie, oczekiwać?

Stocznia Gdańska z postulatów płacowych zrezygnowała sama, podejmując decyzję samodzielnego zakończenia strajku. Zebranie strajkujących z Komitetem Strajkowym i Lechem Wałęsą, na którym podjęto decyzję wyjścia z okupowanego zakładu - to najbardziej poruszająca scena "Robotników 88". Widząc gorycz, odruchy buntu i osłupienie młodych robotników trzeba powiedzieć sobie niewesoło, że każde pokolenie Polaków musi nauczyć się odnosić "moralne zwycięstwa". Nie wiem, czy padały tam głosy, że Solidarność ich oszukała. Mogły pędać. Był z nimi Lech Wałęsa i inni działacze, uczyli ich techniki strajku, zachowań w czasie okupowania zakładu. Nie mogło być inaczej w Gdańsku, w bastionie Solidarności. Tadeusz Mazowiecki, który przybył jako kościelny mediator, tak jak w Sierpniu 80 przybył jako doradca /jakże to ogromna różnica.../ opowiada, że młodzi strajkujący niewiele wiedzieli o przebiegu wydarzeń sprzed ośmiu lat. Wiedzieli czego chcą - i to było to samo co wówczas. Widocznie

życia społecznego nie można zastąpić lekcją historii. Wiedzieli czego chcą i przede wszystkim czego nie chcą i w co nie wierzą. Byli wspaniali siłą swoich przekonań. Tadeusz Mazowiecki opowiada także o kompletnym, nieznanym mu sprzed ośmiu lat ignorowaniu strajkujących przez dyrekcję, przez władze. Poza tym, że Stocznię otoczono kordonem ZOMO, że przez megafony nadawano strajkującym komunikaty o ich nielegalności - to tego strajku miało nie być. Stoczni też nie było - ogłoszono jej rozwiązanie. Strajk w Stoczni był strajkiem solidarnościowym z HiL i oczekiwał solidarności innych zakładów. Nie doczekawszy się jej - został zakończony w dniu 10 maja. Solidarność innych była potrzebna dla zwiększenia nacisku, skoro w ciągu szeregu dni dyrekcja /"władze"/ nie wykazały najmniejszego zainteresowania stratami, jakie strajk przynosi, jako że każdy strajk ma na celu przyniesienie strat będąc formą nacisku na menadżerów. Po wyjściu strajkujących Stocznia okazała się nie być zawieszona ani rozwiązana, ruszyła na nowo, a resztę załatwił gen. Kiszczak osobistą wizytą /Kraów odwiedził także/, przy okazji załatwił inne sprawy i znów okazało się w skrócie, że nie ma menadżerów, nie ma gospodarki, ma nie być społeczeństwa, jest tylko władza najsprawniej reprezentowana przez sektor MSW. Władza zajęta widać rozważaniami nad konsekwencją dla niej nowego kursu Gorbaczowa.

Lech Wałęsa, robotnik, polityk, przywódca, którego nie mamy częstych okazji oglądać - w odróżnieniu od widzów telewizji zachodnich - wypełniał akran swoją aktywnością. Przywracał strajkowi, którego miało nie być w ogóle, jego normalność, którą jako robotnik czuje. Po zatrzymaniu pracy w zakładzie strajkujący - tak jak w HiL - czekali na rozmowy, rokowania. Taki jest cel strajku - rokowania z dyrekcją. Strajk przynosi straty - o tym Wałęsa - robotnik, pracownik tego zakładu, mówił nieustannie. Nic sądcą, by Lech Wałęsa - polityk wierzył, że do rozmów dojdzie, by się ludzi. Dlatego "zapła" w opuszczonej przez reżimowych "bogów" stoczni, ukrytych za zamkniętymi drzwiami przedstawicieli - to tego drugiego, "legalnego" związku, to jakiegoś niższego rangą przedstawiciela dyrekcji. Mówił, rokował, zasiadał za stołami, dzielił pokój na dwie części, dla obu związków, ilustrując słowo "pluralizm", które powtarzał nieustannie: pluralizm związkowy, czyli społeczny, pluralizm gospodarczy, pluralizm polityczny. Stocznia nierentowna? Spróbujmy temu zaradzić. Mamy sposób na rentowność i na dobrą pracę. I naprawdę go mają...

Nie to, by mu nie dawano wiary, by go nie słuchano. Po prostu to nie byli rozmówcy. Pionki, ubezwłasnowolnieni wykonawcy, nadzorcy, nawet nie majstrowie. W tych strzępach przeciw nieformalnych rozmów, tych sprowokowanych przez Wałęsę "rokowaniach" czuło się istnienie decyzyjnej góry, położonej i poza Stocznią, i poza Wybrzeżem. Im bardziej dyrekcje są "samorzadne i samodzielne" - to znaczy im bardziej muszą się na to powoływać, tym bardziej oznacza to jedynie zwiększenie odpowiedzialności za pozostawioną im "swobodę" przed decyzyjną górą. I góra przyszła do Mahometa, objawiła się w osobie gen. Kiszczaka wtedy, gdy Mahomet wyprowadził już ze Stoczni swą armię. Prawda... generał odbył swe podróże, by naprawić nienajlepsze potraktowanie kościelnych mediacji. Mahomet, którego góra dostrzega, to nie Wałęsa, to nie społeczeństwo, to Kościół. Wałęsa jako przywódca: mamy przywódcę jakby nie w polskim stylu, pogodnego, bez łez i patosu, realistę, pragmatyka - z wyjątkiem kilku żelaznych zasad i wiary, z której zapewne płynie jego wytrwałość, niezdolność do rezygnacji. Mamy przywódcę pełnego poczucia humoru. Za to młodzi łącznicy dostarczający do Stoczni żywność, przeprowadzający ludzi, przynoszący przesłania - to już któreś pokolenie z rządu, to historia Polski.

Gdy piszę te słowa radio /zachodnie/ podaje wiadomość pochodzącą ze źródeł opozycyjnych w kraju o trzygodzinnym strajku komunikacji miejskiej w Szczecinie. Żądaniem strajkujących było przywrócenie do pracy

dwoch zwolnionych organizatorów strajku solidarnościowego ze Stoczną Gdańską. Żądanie strajkujących zostało podobno spełnione.

22.06.1988

Jakub Bem

NOWE, ŚWIEŻE POMYSŁY REFORMATORÓW

Między Ministerstwem Kultury i Sztuki /prof. Krawczuk/ a wydziałem kultury KC /tow. Wasilewski/ narodził się pomysł, który jakoby czeka na decyzję. Dotyczy on reorganizacji wielu placówek kulturalnych, a także fundacji i przedsiębiorstw. I tak Biura Wystaw Artystycznych w całej Polsce mają być połączone z muzeami okręgowymi, "Zachęta" - CBWA w Warszawie z Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim i z nowo powstałą Fundacją Kultury Narodowej /tą od promowania sztuki za granicą, na rzecz której Duda-Gracz ofiarował parę obrazów sprzedanych za miliony na aukcji w Krakowie - musi więc Fundacja mieć na razie niewielu fundatorów/. Przekształcenia mają podobno objąć przedsiębiorstwa państwowe "Sztuka Polska" /państwowiona w 1983 roku własność ZPAP/ oraz "Pracownie Sztuk Plastycznych". Szczegółów nie znamy, za nieścisłości nie odpowiadamy. Ale bijemy na alarm!

System Biur Wystaw Artystycznych powstał 40 lat temu /1948 r./ jako jedno z "systemowych" rozwiązań życia artystycznego, czy jak to urzędnicy lubią mówić - "upowszechniania sztuki". Można by oczywiście dyskutować, czy galerie BWA /finansowane w dużej mierze z budżetów wojewódzkich i miejskich i tworzące same nieraz bardzo interesujący profil artystyczny/ należałoby "zreformować" uwalniając przede wszystkim od niektórych przepisów krępujących działalność. Umożliwić im np. sprzedaż - w razie potrzeby placówki i chęci wystawiających - dzieł sztuki. Wobec dużej ilości galerii prywatnych powstających w całym kraju, które rzadko prezentują sztukę o wysokim poziomie artystycznym - takie galerie o mieszanym budżecie /sprzedaż o dotacje/ nie musiałyby ulegać komercjalizacji.

W Warszawie pomysł fuzji czy komasacji wynika zapewne z niemożności dokończenia budowy "Zachęty" i ukończenia budowy Zamku Ujazdowskiego, z ogólnego zamiaru oszczędzania, a może z dumnej potrzeby reformowania po swojemu, bez wiedzy i zgody społeczeństwa, całego kraju. Skutki tej twórczej działalności widać odczuwamy coraz mocniej na własnej skórze i - sądząc po kwietniowo-majowych strajkach - zaczynamy na nią reagować. To znaczy, przepraszam, nie my: robotnicy.

DYSKUSJA O ŚRODOWISKU PLASTYKÓW

Red. Dyskusja była pomyślana przed wydarzeniami strajkowymi w kraju. Dziś, gdy strajki trwają, trudno nawet skupić się na problemach środowiska plastyków, ale spróbujmy. Wystąpię w roli adwokata diabła, wypowiem parę rzeczy przykrych, by pobudzić dyskusję. Gdy brak czynnika integrującego środowisko artystów - wszystko się rozsypuje, a właśnie o to przecież władzom chodzi, by ludzie stracili ze sobą kontakt. Czynnikiem integrującym jest mało i coraz mniej. Czy dzieje się tak dlatego, że to środowisko nie umie czy nie chce się zorganizować - to wy się wypowiedzcie. W innych środowiskach pozbawionych stowarzyszeń czynnikami integrującymi jest z jednej strony to, co pozostało z "Solidarności", z drugiej - duszpasterstwa. Wydaje mi się, że w środowisku plastyków - mówię głównie o Warszawie, którą znam - ani jedno, ani drugie nie funkcjonuje. Jeśli środowiska opiniotwórcze przestają istnieć - to w jakimś sensie cały kraj przestaje żyć. Przypomnijmy kraje po pogromie - przez dziesięciolecia odtwarzali się elity po wojnie domowej w Hiszpanii, po inwazji Czechosłowacji w 1968 roku. Dlatego nawet bardzo skromne formy organizacji środowisk - w tym wypadku artystycznych - są niesłychanie cenne, nawet jeśli ich utrzymanie wymaga dużego trudu. Artyści są indywidualistami, to odgrywa swoją rolę. Nikt za nikogo nie tworzy, zreszaniem się i stowarzyszaniem do twórczości nie jest potrzebne. Dlatego może w środowisku artystów łatwo zanika pamięć o tym, jakie sprawy zawodowe, społeczne, polityczne wymagają ich wspólnych działań. Jeszcze działa tu dodatkowy czynnik. Uplywa właśnie pięć lat od rozwiązania ZPAP. Wśród osób, które związek pamiętają, osoba ostatniego prezesa zachowała szacunek i poczucie lojalności. Wszyscy szanują Jerzego Puciatę, a on od początku aż do rozwiązania związku postawił na łączność serc, na żywo!; kto chce, niech się dołącza. W rezultacie po tych pięciu latach wydaje się, że pozostała przy nim grupka ofiarnych, przykościelnych osób, które nie mają wiele wspólnego z większością środowisk artystycznych. Także i prezes okręgu Warszawskiego, Barbara Zbrożyna, nie bardzo chce spełniać swojej roli. Istnieje coś takiego, jak mandat społeczny, nie tylko w tym środowisku. Szanujemy mandaty z okresu "Solidarności" - to widać gołym okiem. Nie można niczego zrobić w środowisku plastyków pomijając ostatniego prezesa. A wiele było spotkań, na których oczekiwany prezes nie był obecny bądź unikał wypowiedzenia się. Trzeba sprawę postawić jasno. Albo się to brzemie niesie, albo się nie niesie. Jeżeli się nie niesie, to się mówi, że ceduję to na kogoś innego. W innym znanym mi środowisku za duszpasterstwo jest odpowiedzialny jeden człowiek, za "Solidarność" - drugi. Jeżeli chce się coś zorganizować w duszpasterstwie - to przedtem spotyka się kilka czy kilkanaście osób w miarę możliwości reprezentatywnych, to znaczy mających kontakt z resztą środowiska - i przygotowuje się to działanie. Inaczej nic nie funkcjonuje. W środowisku plastyków jest jakby przekonanie, że to ma zrobić ksiądz - duszpasterz...

A teraz dla zilustrowania tych, moim zdaniem, nieporozumień - dwa obrazy z życia. Zbulwersowała mnie opisana w PWA przygoda prezesa Puciaty, któremu podrzucono fałszywą studolarówkę, później trzymano go 48 godzin w dołku na Wilczej, grożono czy wdrożono śledztwo w sprawie fałszywych dolarów itp. Niesłychanie przykra sprawa. Ale or składając oświadczenie w PWA powiedział, że to była prowokacja wymierzona w środowisko plastyków. Nie jestem plastykiem, wypowiadam się z boku, ale wywołało to moją zadumę, czy on miał prawo tak powiedzieć. W tym wypadku mandat został użyty, zostało powiedziane, że to środowisko plastyków jest ugodzone. Drugi obrazek - na cmentarzu żydowskim, 17 kwietnia, w dniu odsłonięcia pamiętko-

wego kamienia poświęconego działaczom Bundu rozstrzelanym w Rosji - Erlichowi i Alterowi. Stoję w tłumie w pobliżu kilku malarzy i widzimy, że Puciata niesie ogromny wieniec z różowych gerber i nie mogę się powstrzymać od uwagi - patrzcie, prezes niesie wieniec w waszym imieniu. Wszyscy wiemy, że zachowuje się on wspaniale, że jest bardzo dzielny i oddany, ale działa jakby sam.

BZ: Spotyka mnie Puciata i mówi: "Słuchaj, dlaczego cię nie było na cmentarzu, myślałem, że razem złożymy ten wieniec". Ja na to: "Po pierwsze mogłeś się z mną umówić, a po drugie miałem inne obowiązki". Dlaczego on myślał, że złożę z nim ten wieniec? Mógł się ze mną porozumieć, a nie było żadnego dogadania, i tak już od dwóch lat... Puciata jest znakomity i robi gdzieś tam swoją robotę. Ale robi ją jakoś tak... jak samotny biały żagiel. To jest jego problem.

Red. Na skutek tego rozproszenia i skupienia wokół J.Puciaty grupy osób, które niewiele mają wspólnego ze sztuką, grupa ta nie jest opiniotwórcza, lub jest w słabym stopniu. W Warszawie środowiskiem opiniotwórczym jest Akademia i sądzę, że taką rolę spełniają akademie i szkoły w innych miastach, jeśli personel nie jest reżimowy. Te środowiska promieniują. Inni artyści patrzą na zachowania tych kręgów, słuchają ich opinii. I jeszcze raz odwołam się do przykładu innych środowisk: jeśli formułuje się jakieś stanowisko, podpisuje jakiś list w sprawach społecznych czy politycznych - to dba się o to, by podpisywali go ludzie mający wagę naukową czy artystyczną. W końcu to się liczy, nie mogą artystów w tym wyręczać ludzie pozbawieni jakiegokolwiek wagi artystycznej. Na koniec sprawa Kościoła. Słyszę zewsząd, że rola Kościoła jako pomocy w życiu artystycznym została już dla wielu osób całkowicie przekreślona. Ostatnia wystawa "Obecność" na Żytniej była tak słaba, że zapewne w reakcji na to i na inne przykościelne doświadczenia organizuje się wystawa "Obecność" na kortach tenisowych na Wawrzyszewie.

WP: Chciałbym zapytać o istotę dyskusji, o co chodzi, w jakim kierunku jest zwrócone ostrze strzały...

AB: Chodzi o to, co zrobić z integracją środowiska, kiedy zabrakło związku... no tak, ale ty wszedłeś w życie artystyczne już po rozwiązaniu ZPAP...

WP: Może więc młodsze pokolenie mogłoby zacząć? My byliśmy postawieni w dziwnej sytuacji, kiedy oddaliśmy się Kościołowi. Jesteśmy artystami, mecenas to dla nas druga sprawa, ale mecenas kościelny - to była wtedy szansa. Spotkała nas taka sytuacja, że ksiądz wykręcał żarówki na wystawie, nie dopuszczał... Już nie mówię o innej sytuacji, gdy malowaliśmy w Tygodniu Kultury Chrześcijańskiej przy sześciu stopniach mrozu, bo to było dla nas czymś pięknym, swego rodzaju przeżyciem. Chodzi tu o wystawę na Żytniej "Kadziło sztuki".

PK: Jedno z ostatnich minięć z Kościołem: we Wrocławiu działa Galeria na Ostrówiu. Z szacunku dla tego może ostatniego niezależnego bastionu postanowiliśmy zrobić tam wystawę. Wystawa skończyła się cenzurą tekstu i odwróceniem trzech obrazów licem do ściany. Tak, że wydaje mi się, iż etap kościelny mamy już za sobą.

WP: Młode pokolenie, które debiutowało przy Kościele, czuje "ciotowatość" tego środowiska, nie wiem czy ten termin cokolwiek znaczy /głosy - oczywiście!/.
9

PK: My weszliśmy w życie, gdy Związek już nie istniał, ja nie wiem nawet, czy bym się zapisał do Związku, pewnie bym się nie zapisał. Bo nigdy nie miałem takich chęci, żeby się organizować. Na przykład dla mnie śmieszna była ta wystawa "W kręgu Akademii", z tego powodu, że nie czuję się w obowiązku brać udział w wystawie na podstawie jakiejś legitymacji, jakiejś przynależności związkowej czy innej. Dla mnie to jest zupełnie

drugorzędna sprawa... My jesteśmy jakby pozbawieni tego rodzaju dylematów, dla nas to, o czym tu mowa - to znaczy integracja środowiska i jak to powinno wyglądać, to jakby w ogóle nie istnieje...

WP: Sztuka mówi o tym, co jest dobre, a co złe...

PK: ...i wydaje mi się, że gdyby to było naprawdę potrzebne, to by się to zrobiło. A to jest po prostu niepotrzebne. Nie wiem jak te związki wyglądały przed wojną, ale podejrzewam, że te związki nie były takie, że to jest takie ciągnięcie ogona komunizmu. To znaczy komunizm to wykreował, wykreował sytuację, że są związki, wszystko jest tak ładnie podzielone i tak łatwo się kontroluje. Oni wychodzą z takiego założenia przecież, że w tej chwili /miałem taką rozmowę/ pan oficer wręcz mi powiedział: "No, jak tam z tymi związkami, bo tak trudno was teraz kontrolować". Nie wiadomo kto, jak, gdzie. A ta związkowość jest symptomatyczna dla całego systemu. Może mówię rzeczy obrazobórcze, ale najlepszym dowodem jest Śmierć Żytniej.

Red. Wracając uwagę, że wy nie jesteście sami, macie swoje grono i poza tym Akademię, opiniotwórcze środowisko Akademii. Nie doceniacie tego. A pan oficer dlatego z panem rozmawiał, bo nie jest pan sam i ma jakieś dokonania artystyczne i poglądy... ale pomyślcie o tej masie młodszych od was, którzy się podobno cisną do wystawy w Hali Gwardii...

PK: To prawda...

WP: To nie jest tak. Młode pokolenie ma inny kompleks, kompleks wobec ludzi, którzy mieli piękne chwile w latach osiemdziesiątych. Było to widać wczoraj, w czasie godzinnego strajku na Akademii. To była piękna chwila, widziałem, jak oni się z tym utożsamiają, ale i bzdura, bo nie mają zielonego pojęcia z czym. Oni idą spontanicznie, widziałem to w oknach, dlatego, że mają kompleks, że ktoś tam przeżył coś fajnego i oni też gby chcieli, ale to nie ma podbudowy, nie ma potencjału. Nie chcę przez to powiedzieć, że nasz potencjał się rodził w jakiś specyficzny sposób, że miał podbudowę...

JK: Chciałbym zadać pytanie: Pan powiązał kwestię potrzeby czy nieobecności Związku z Żytnią. Jaki związek ma kwestia Związku z Żytnią?

PK: Na Żytniej była próba stworzenia pewnego środowiska. Prawda? Była to próba stworzenia pewnej formy organizacyjnej, która się nie powiodła.

BZ: Myślę, że nasze dążenie do integracji jest tak straszliwie sztuczne, że aż dech zapiera. Po prostu przez czterdzieści lat mówiono o nas, że mamy być razem, Związek Plastyków, wszystkie sekcje razem, biuro, organizacja, kartki... Istniałem w tym Związku z poczuciem wątpliwości, czy w ogóle integracja na siłę, ta zewnętrzna, organizacyjna, formalna, ma sens. Ale myślałam sobie - no, sklep, kartki, stypendia, plenery. Gdzieś tam w tym wszystkim istniałem, nawet miałam różne funkcje w różnych okresach i tak szło życie. Ale mam poczucie, że to była naprawdę komunistyczna, bezsensowna organizacja. Nie znam organizacji przedwojennej, ale wtedy istniały chyba grupy, którym o coś chodziło i o to występowali i coś zdobywali. Natomiast tu już nikomu o nic nie chodziło. Była sekcja rzeźbiarska, malarska, graficzna, konserwatorska, powoli dzieliliśmy się na takie specjalizacje. My tutaj staraliśmy się uczciwie działać, uczciwie załatwiać.

JE: Ja nie zawsze... /śmiejch/

BZ: Staraleś się to robić maksymalnie uczciwie... nie zawsze? Ja miałam po prostu mniej funkcji, więc może... i mniej wątpliwości. Pod koniec mojej działalności, na zasadzie pewnej gry z czerwonym próbaliśmy zwyciężyć okręg i udało się nam. Chcę powiedzieć, że te formuły organizacyjne miały dla nas sens w tamtym układzie, który był przedtem, natomiast w ostatnim momencie w ogóle nie chodziło o formuły organizacyjne. To co było Związkiem stało się rzeczą ważną przez to, że garstka ludz. ustosunkowała się do tego, co ta władza robi z tym krajem. Nie chodził:

o to, że my jesteśmy artystami, tylko że po prostu byliśmy garstką ludzi, którzy się spotykali i w jakimś momencie zobaczyliśmy, że ta władza robi potworne świństwo w stosunku do całego społeczeństwa. I myśmy powiedzieli nie. Powiedzieliśmy to nie jako profesjonalści tylko z powodów ludzkich. I koniec, już nie chcę mówić o Związku. Ja uważam, że Związek jako taki trochę nie ma sensu, ponieważ Sztuka Polska załatwia wszystkie te sprawy ekonomiczne, które Związek w dużym stopniu załatwiał i załatwiał je znakomicie, natomiast mają sens stowarzyszenia, przyjaźnie grup ludzkich, czasowe, okresowe...

WP: Wyspy przyjaźni...

EZ: Tak, wyspy przyjaźni i niech nikt mi nie wmawia, że po rozwiązaniu Związku ja pozostaję prezesem. Nie, ja byłam przez miesiąc prezesem, czemuś się przeciwstawiłam, natomiast teraz jestem tylko sobą. Jeśli widzę, że komuś z moich kolegów, słyszę, widzę, że coś mu dolega, jestem gotowa wszystko zrobić, żeby poprawić sytuację. Ja jako ja, a nie jako prezes. Pewna ilość moich kolegów potworzyła nowe związki! Nie róbnym fałszywych sytuacji! Nie jestem prezesem!

WP: A czy pani poddaje się temu nurtowi kościelnemu?

EZ: Nie!

WP: Ale robi pani zamówienie dla Kościoła. Artysta powinien być poza wszystkim!

EZ: Poza tym mam te wszystkie problemy, które mają baby stojące w kolejkach, które stoją obok mnie, obok których przechodzę codziennie...

WP: Ale gadamy o artyzmie!

JE: Czy my jesteśmy pewni, że wszyscy jesteśmy artystami?

AB: Wydaje mi się, że nieporozumienie, które powstało, polega na dwóch rzeczach. Z jednej strony to kwestia sztuki, samokreacji artystycznej, a z drugiej strony jest to, co się nazywa robieniem polityki społecznej, czy polityki kulturalnej! I wszelkie organizacje takie, jakimi były Związek literatów, czy aktorów, czy filmowców, czy plastyków, prowadziły pewną politykę kulturalną. Wobec państwa. Nie zapominajmy o tym, że żyjemy w kraju totalitarnym i wobec tego jesteśmy uwarunkowani bardzo wieloma rzeczami związanymi nie tylko z tworzeniem, ale i borykaniem się z bardzo specyficzną polityką tego państwa wobec człowieka jako jednostki i ludzi jako zbiorowości. A tu zapanowało pomieszanie pojęć. Czym innym jest prywatne samopoczucie artysty, czym innym polityka społeczna, polityka kulturalna.

WP: Wobec narodu.

AB: Może nie tyle wobec narodu, co społeczeństwa, i wobec władzy, która tą polityką dysponuje czy próbuje dysponować.

WP: Artysta ma prawo to p..... dokładnie, ma prawo wyjechać do innego kraju... ma prawo wyjechać, a jednak nie wyjeżdża, i broni sztuki tego kraju.

AB: Artysta broni się prywatnie w swojej pracowni z pędzlem w rękę, ze swoim sumieniem.

WP: Także tu! Tu bronię sztuki, wybacz!

AB: Tutaj próbujesz bronić prywatnej sprawy, bo to jest twoja prywatna sprawa, twój artysta... natomiast my chcemy mówić o trochę szerszym zagadnieniu.

WP: Mówimy o narodzie czy o artyzmie?

AB: Mówimy w tej chwili o zbiorowości, która próbuje się organizować i tworzyć związki zawodowe.

WP: Ale mówimy o artystach?

AB: O związkach zawodowych artystów, tak /śmiesz/. I wobec tego uważam, że pojawia się tu rzecz niepokojąca. To co państwo tu mówicie jest dokładnym powtórzeniem tego, co mówił Jerzy Puciata w wywiadzie dla Tygodnika Mazowsze - mniej więcej rok temu - gdzie wyłuszczył bardzo precyzyjnie swoje credo jako człowiek i jako były prezes...

Red. Mowa tu o przeszłości, o przeszłości Związku. Interesujące jest to, co jest dziś i co będzie jutro. Nie będziemy tu chyba kwestionować potrzeby ludzi zrzeszania się, w każdym ustroju!

AB: To jest naturalna potrzeba ludzi każdego zawodu, wszystkich grup społecznych... Uważam, że wasze stanowisko jest bardzo niebezpieczne, bałamtne. Myślę, że jest ono doskonałym prezentem dla władzy. Taka atomizacja środowiska pozbawionego reprezentacji i w związku z tym brak możliwości nacisku na władzę w obronie interesów artystów - to po prostu oddanie pola w pewnej grze politycznej, którą się w tym kraju prowadzi, którą się prowadzi w każdym kraju. I co się dzieje? Te wszystkie miejsca opuszczone przez nas - mówię jako członek byłego ZPAP - zostały po prostu zajęte przez organizacje już całkowicie podporządkowane władzy, przejęto systemy promocji artystów, stypendia. Wpływ na mecenat państwowy wszędzie jest sprawą ważną, ale w tym państwie szczególnie, ze względu na monopol środków przekazu i monopol dysponowania wszelkimi dobrami. Gdzie władza przejęła wszystko: muzea, wystawy, lansowanie twórców, tworzenie pewnego klimatu kulturalnego, na które środowisko nie ma zupełnie wpływu...

BZ: Należałam do tych, którzy uważali, że trzeba przejmować różne miejsca tych państwowych placówek. Nie było żadnego powodu, byśmy się obrazili, zrobili getto...

AB: Sprzeciwiam się nazywaniu bojkotu w okresie stanu wojennego - obrażaniem się. Równie dobrze możesz powiedzieć, że obrazili się robotnicy i nie wstąpili do nowych związków, do OPZZ.

BZ: W pierwszym okresie było wspaniale, żeśmy się obrazili, a potem... trzeba było po prostu wziąć to i próbować coś z tym robić, trzeba to było opanować, no... a potem przychodziły takie dziewczyny, chłopcy... przychodzili do mnie, pytali "czy ja mogę wystawić gdzieś tam, w kraju, w Bytomiu w BWA czy gdzieś...", a ja mówię: "wystawiaj, jeśli masz ochotę, wystawiaj to, co uważasz za słuszne i odpowiadaj za to, co wystawiasz".

WP: Ja myślę, że można o Kościele pogadać troszkę...

BZ: I zaczęła się sprawa z Kościołem, zaczęliśmy wystawiać w Kościele. I nie zauważyliśmy, albo udawaliśmy, że nie zauważamy, że istnieje cenzura, również ze strony Kościoła.

AB: Ale wracajmy do możliwości i sensu zrzeszania się.

BZ: Słuchaj, ja chcę ci powiedzieć, że w okresie zrzeszania się, kiedy byłam zrzeszona i na różnych poziomach byłam działaczką, stwierdziłam, że te różne komisje także sprawowały nad nami władzę, a mechanizmy różnych władz są sobie podobne...

JE: I w Kassel są takie rzeczy...

BZ: Więc kochani, powiedzmy sobie, że nasze dążenie do integracji jest dążeniem, które zostało nam narzucone. Musimy się integrować? Nie musimy się integrować! Mamy się spotykać!

WP: Każdy sobie rzepkę skrobie.

BZ: Był moment, w którym rzeczywiście należało utrzymać pewną całość naszej postawy wobec tego świata, które się wydarzyło. Wydarzyło się światło, które ta władza zrobiła.

Red. Opowiadałaś niedawno, że przyszedł do ciebie jeden kolega i powiedział, że ma ostatnie pieniądze na bilet, żeby dojechać do domu. Przyszedł do ciebie jako do kogo?

BZ: Jako do mnie. I już ma z czego żyć. I robi wystawę. Myślę, że sens naszego współistnienia, naszej organizacji ma polegać na tym, że odnajdujemy się... Ty jesteś artystą, ja jestem artystą, robimy coś podobnego, jesteśmy sobie bliscy. A nie organizacyjne rygory. Jeżeli czegoś ci brakuje, czegoś potrzebujesz? Powiedz! Pomożemy ci, po prostu!

WP: Blejtram jest mi potrzebny, potrzebna mi jest farba...

BZ: Tak! Mam jeder blejtram! Dam ci! Mam jeszcze trochę bieli! Chcesz?

AB: Jest młodym bykiem i może zarobić na blejtramy i farby!

WP: Nie, nie! Ja nigdy ciebie nie poproszę, żebyś mi dała blejtram!

BZ: Dlaczego?

WP: Bo za chwilę ci będę musiał przydźwigać rzeźbę! /śmiech/

BZ: Jeżeli ja coś daję, to nie proszę, żebyś mi coś dawał za to!

WP: Ja takie dary! Mnie chodzi o istotę. Nie o materiały, blejtram, marmur... Jeśli ma być związek, to niech będzie związek ludzi, którzy są wolni! Ludzi, którym chodzi nie wiem czy o sztuka, nie wiem...

AB: Może o opiekę?

WP: Ja nie potrzebuję opieki! Na razie... Ale jest parę osób, które potrzebują opieki...

BZ: Powiedz, jacy to są ludzie, będę walczyła, żeby im pomóc!

WP: Była niedawno taka wystawa... zapomniałem, jak się ten facet nazywał...

BZ: No widzisz, nie pamiętasz! Jeżeli coś jest ważne, to pamiętaj!

PK: Ja przepraszam, wróć do swojego zdania, bo tak troszeczkę tu zamieszczę. Opowiedziałem o naszym pokoleniu, które nie pamięta... A te rozmowy, to wspomnianie, rozumiem o co tu chodzi. Chodzi o dawanie mandatu, bo wy byliście w tym związku. Nikt was do tego związku nie ciągnął...

BZ: Czysty automatyzm...

PK: Nie, nie czysty automatyzm, bo można było przecież nie wstępować do Związku, nikt do tego nie zmuszał. I w momencie, kiedy się było w tym Związku i działało, to ja czułym jakieś brzemienie odpowiedzialności za to, że mnie ktoś wybrał. I tutaj takie odcinanie się... Jestem czemuś takiemu przeciwny. Jak ktoś zapisuje się do Polskiej Partii Socjalistycznej Chadeckiej, to podejmuje decyzję, że chce, że chce być stowarzyszony. Ja mówiłem za siebie. Że nie widzę potrzeby istnienia Związku... ja jako ja, jako artysta... Ale odczuwam potrzebę zrzeszenia się, chociażby dlatego, że działamy w grupie, co jest dowodem na to, że istnieje taka naturalna potrzeba. Natomiast wypowiadając się zapomniałem jakby o tym, że żyjemy w takim kraju, w jakim żyjemy i że środowisko opiniotwórcze jest potrzebne. Tylko jest taka kwestia... gdyby środowisko to było rzeczywiście zorganizowane i gdyby wyrażało jakieś opinie, czy ono byłoby dalej opiniotwórcze? Stąd ciągle ten Kościół, bo jak gdyby to musiałyby być przy czymś... To nie chodzi o te tysiąc osób, które mają się dobrze, ale o te osiemnaście tysięcy! Tylko co można im zaoferować? Poklepanie po ramieniu? Kościół był szansą, wielką szansą.

AB: Tak, przegrana.

WK: Kompletnie przegrana. Bo Kościół odtrącił nas jak...

WP: Jak takie psy, które się czepiały nogawek...

PK: To było ohydne. Dla mnie to było coś ohydneho. Ja sam jestem człowiekiem wierzącym, ale to było dla mnie obrzydliwe! Nie wyobrażam sobie takiej sytuacji, że tworzy się Związek, który istnieje nieformalnie, nie dysponuje żadnymi środkami materialnymi, nie dysponuje żadną, praktycznie rzecz biorąc, siłą przebicia, nie ma miejsc, w których może wystawiać, no i dobrze: przychodzi artysta, który rzeczywiście tego związku potrzebuje, no i co się z nim robi? No nic... najwyższe można z nim pogadać... Wobec tego istnieje dla mnie sprawa autorytetu moralnego. I tutaj, rzeczywiście, to było daniem d.... tego typu odtrącenie, że mnie teraz to wszystko nie obchodzi. Tak jakby Wałęsa powiedział, że teraz ma wszystko w d...., bo ma pieniądze i urządził się.

JK: Patrzymy na ZPAP jako na organizację reżimową...

BZ: Była...

JK: Tymczasem pierwociny ZPAP sięgają czasów sprzed I wojny światowej, tak jest... Jeżeli chodzi o potrzebę organizowania się artystów w innych krajach, pojawiła się ona jeszcze wcześniej. W Niemczech istniał przed I wojną światową związek czy stowarzyszenie artystów liczące 15 tys. osób.

ZB: No i co z tego?

JK: Pomiędzy wojnami w Polsce powstał związek zawodowy artystów plastyków niezależnie od grup artystycznych, bo grupy to co innego. Od razu istniała więc dwutorowość: jednego związku zawodowego, który nie jest zjawiskiem komunistycznym, tylko potrzebą wynikającą m.in. z liczebności tej grupy zawodowej oraz druga sprawa, związana z twórczością: możliwość tworzenia pod ochroną tego związku zawodowego różnego rodzaju stowarzyszeń twórczych, w których każdy walczył na swoje konto i które nie były kontrolowane przez związek zawodowy, sam dla siebie lub ze współtowarzyszami danego programu. Ale ten związek zawodowy miał jednak znaczenie czy odcień polityczny dlatego, że był tak pomyślany, by mogli do niego należeć również artyści ukraińscy, białoruscy, litewscy, to było bardzo mądrze pomyślane, po ludzku... Wywierano na nich presję, ażeby tego nie było, mimo to oni bronili tej formuły: nie stowarzyszenia polskich artystów plastyków, a Związku Zawodowego Artystów Plastyków. Czyli każdy mógł należeć bez względu na narodowość i tworzyć jak chce, rozwijać swoje cechy narodowe, jeśli go to interesowało. Ten związek został reaktywowany po wojnie i ponieważ wszedł w strukturę komunistyczną - patrzmy na niego jak na ciało czysto komunistyczne, co nie jest prawdą.

Mógłby mieć taki charakter, gdyby komunizm w Polsce na tyle się umocnił, że by go chwycił. Ale ponieważ następowały kolejne załamania polityczne, wobec tego związek nigdy nie stał się związkiem typowo komunistycznym. Tym niemniej poszczególne grupy niewątpliwie do tego dążyły. Lata pięćdziesiąte to były sprawy nie tylko kartek i innych rzeczy dla członków związku... dla których głównie się wówczas wstępowało, jak opowiadają starsi koledzy. Wówczas Związek miał już zarząd narzucony i kierunek był komuni-zujący. Ale wystarczyło trzy czy cztery lata, wystarczyło załamanie polityczne, ażeby ten związek to z siebie zrzucił, wybrał swe władze tak, jak tego sobie życzyli artyści i przestał być związkiem komunistycznym. Znaczący - wszedł w swego rodzaju ugodę z władzami...

BZ: Ugodę, jednak ugodę!

JK: Jak najbardziej. Poruszamy kwestię kompromisu, ta sprawa wyjdzie w całej swej nagości, okazałości czy też nędzy jeśli będziemy mówili o powołaniu jakiegoś stowarzyszenia. Będzie kwestia ugody, czyli kompromisu, jeżeli mamy o tym mówić poważnie, nie ma wątpliwości... Po roku pięćdziesiątym piątym czy szóstym Związek - co jest zasługą naszych starszych kolegów - wyraźnie sterował ku temu, by nie być całkowicie zależnym od władzy państwowej. Co to oznacza? Niezależność dla stowarzyszeń i związków stwarza samodzielność finansowa. I gdyby wówczas, korzystając z załamania się władzy nie stworzono-ćzskich zespołów, pseudoartystycznych na ogół, z których później powstał "ART"...

BZ: Czyli "Sztuka Polska"...

JK: Tak, po upaństwowieniu: "Sztuka Polska", po upaństwowieniu. Dzięki temu "ART-owi", który przez cały swój czas istnienia był sekowny i co roku trzeba było walczyć dlaniego o tzw. limity "przarobu", władza wiedziała doskonale, przecież tam siedzą ludzie inteligentni i wiedzą doskonale, co jest podstawą samodzielności. Wcześniej jeszcze powołane zostały PSP /Pracownie Sztuk Plastycznych/, które miały stanowić bazę materialną, powołane z woli związku i z całym zaufaniem dla władzy. Niestety okazało się bardzo prędko, że ufać nie wolno, że trzeba mieć swoją własną organizację gospodarczą i na niej się oprzeć. Co się działo potem? Z jednej strony nakładano ograniczenia na ART, żeby ten związek nie miał za dużo forsy, z drugiej strony wielu członków poszło w stronę biznesu, co odsuwało od związku ludzi myślących wyłącznie o sztuce, bo tu nie ma połączenia... Niewielu rozumiało, że utrzymanie tej niezależności finansowej jest w interesie nas wszystkich, poza garstką ludzi związanych z partią lub bliskich jej. Ponieważ ludzie tacy byli zawsze katastrofalną mniejszością w tym środowisku, to oni wiedzieli, że zdobyć

władzę w Związku będą mogli wtedy, gdy wyeliminują ART, oddadzą gospodarke w ręce państwa i wtedy siłą rzeczy do władzy dojdą "odpowiedni" ludzie. By nie mówić tylko dobrze o Związku - to jednak w pewnym stopniu następowало. Niemniej jednak do końca istnienia Związku tamte siły - myślę głównie o ludziach związanych z Komitetem Warszawskim - dążyły do przewrótania samodzielności finansowej Związku, by ten Związek opanować. Odbywało się też opanowywanie związku w sposób bardzo cichy i niemal niezauważalny. Poprzez poszczególne okręgi i to nie poprzez oddziaływanie na wybory do władz okręgowych ZPAP, lecz poprzez opanowywanie ART-u. Wstawiano tam dyrektorów podporządkowanych lokalnym komitetom partyjnym. Były takie trzy czy cztery sprawy zdejmowania dyrektorów za różne kanty, a potem okazywało się, że bronili ich miejscowi sekretarze, bo to byli ich ludzie dyspozycyjni. Ostatnią sprawą, zresztą dla Związku wygraną, sprawą warszawską, była sprawa z Urbanowiczem, szefem PSP. Po niej Związek wyszedł na prawie całkowitą autonomię także z tego względu, że centralne środki na kulturę były drastycznie obcinane, w Ministerstwie z roku na rok było coraz mniej pieniędzy, a u nas coraz więcej. Pamiętam jak wówczas, przy jakiejś wódeczce, mówił Janek Dziędziora, że równie obawia się monopolu związkowego jak państwowego. Czuję, że monopol przechodzi w ręce Związku i obawiał się, może przedczuć, ale słusznie. W tym samym czasie wielu wartościowych twórców zaczęło od Związku odchodzić, nie zgadzali się kandydować do władz związkowych, co najwyżej do Rady Artystycznej, a i to niechętnie. Z drugiej strony nastąpiwał bardzo silny napływ, z każdym pokoleniem, napływ ludzi, którzy chcieli wejść do władz, by ten związek opanować. Jestem przekonany, że gdyby nie okres "Solidarności", który wszystkie sprawy oświetlił bardzo ostro, gdyby nie "Solidarność", to jestem przekonany, że jeszcze parę lat i Związek, tak czy owak, przeszedłby w ręce tamtych sił w sposób pokojowy. W ręce tamtych sił, które uważały, że system państwowy jest taki, a więc również związek taki musi być. To na szczęście nie nastąpiło i ten Związek bardzo ładnie się skończył...

BZ: Bardzo pięknie się skończył...

JK: Niemniej jednak jestem głęboko przekonany, że związek artystów plastyków nie musi być z natury organizacją reżimową. Uważam, że o ten Związek należało się zmagać i nie zgadzać się wewnętrznie na jego związanie, domagać się jeśli nie reaktywowania, to powołania innej organizacji na to miejsce. Było na ten temat cały szereg spotkań, ale okazało się, że po pierwsze Jurek na nie nie przyjeżdżał, mimo że był zapraszany. Jurek jest bardzo ważną osobą, ponieważ wszyscy chcemy być lojalni wobec niego i bez niego nie chcemy nic robić.

WP: Dla części osób Jurek to to samo, co Stasiek...

JK: Poważnie? No to ja mówię tylko w swoim imieniu, dla mnie to nie to samo co Stasiek. Zachowywał się bardzo pięknie w sytuacjach trudnych, bardzo pięknie, natomiast uważam, że nie wykazał zmysłu politycznego wtedy, gdy udzielił wywiadu, o którym tu była mowa. Ale tego zmysłu politycznego nie wykazało także bardzo wielu ludzi, i to wybitnych artystów, uważając, że sprawa jest zamknięta, że nikt nie czeka na ich głosy, ich opinię o sytuacji. Nie zgadzam się z tym. Uważam, że wielu plastyków czeka na głosy ludzi, którzy są dla nich autorytetami artystycznymi czy moralnymi. Choć Związek był oparty na równości wszystkich, to jednak wewnątrz, skoro uprawiamy sztukę, wiadomo czyj głos jest ważny czy nieważny. W czasie jednego ze spotkań w ostatnich latach wszyscy wypowiedzieli się przeciwko jakimkolwiek wystąpieniom zmierzającym do sondowania opinii byłego związku plastyków i zorientowaniu się, co można zrobić. To można zrobić, można było i ciągle można zrobić - zapytać ludzi, czy byli członkowie pragnęliby rekonstruowania Związku, powołania na nowo, czy nie. Niemniej jednak wszyscy nieomal wówczas wypowiedzieli się przeciwko jakim-

kolwiek wystąpieniem zmierzającym do sondowania opinii byłego związku plastyków. Raczej myślano o grupach, o kontaktach koleżeńskich, artystycznych... Mój pogląd na to jest całkowicie odmienny. Jeśli chodzi o kwestie sztuki - liczą się z jednej strony talenty, z drugiej - wielkie osobowości. Osobowości potrafią niekiedy przykryć niedostatki talentu. Sytuacja życiowa czy polityczna sprawia, że osobowości stają się niesłychanie ważne w pewnych momentach, mimo że z ich sztuką nie wszyscy się zgadzają. Tacy ludzie słusznie działają zupełnie indywidualnie. I jestem skłonny im wybaczyć brak wyczuwania kwestii społecznych, już nie mówię o politycznych. Ale niestety takich ludzi jest bardzo wielu w naszym środowisku. Znacznie więcej niż sądziłem i mam im to za złe, mówiąc wprost. Bo uważam, że w tej sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy, myśleć o całym społeczeństwie...

WP: Kłótnia jest bezzasadna, bo ja się zgadzam... Pan mi uzasadnił pewne kwestie, z którymi zgadzam się bezwzględnie...

JKS: Uważam, że mimo wszystko trzeba robić wszelkie próby, na jakie nas stać, ażeby stworzyć organizację plastyków typu zawodowego, której głównymi problemami jest opieka socjalna, są prawa autorskie. Sprawa wybitnych jednostek wcale nie kłóci się z potrzebą istnienia organizacji środowiskowej, wprost przeciwnie, jest warunkiem, by te jednostki mogły być usłyszane, i by mogły być skontrowane i właściwie odebrane. Jest wreszcie sprawa wyrażania opinii typu społecznego i politycznego. Przecież jeżeli związek tak pięknie zachowywał się w roku osiemdziesiątym i osiemdziesiątym pierwszym, to dlatego, że istniał. Ja może mówię paradoksami, ale gdyby tego związku nie było, albo gdyby było ich pięć, takiego końca by nie było.

Jednak, powtarzam, są kwestie socjalne, są kwestie prawa autorskiego, podstawowego, których "Sztuka Polska" nie załatwia... nasze środowisko ma prawie nieruszone sprawy praw autorskich.

EZ: A ZAIKS?

JK: Poczekać chwileczkę... nieopracowane, w porównaniu z literatami, z kompozytorami, twórcami muzyki lekkiej, najmniej ruszone. Z ZAIKSem mieliśmy kontakty, współpracowaliśmy z nimi i zorientowałem się, że nie zapewniają nam prawie żadnych praw. A opracowania międzynarodowe istnieją... W tym kierunku działał bardzo ostro Iwaszkiewicz i nie udało mu się tego przeprowadzić przez Sejm. Zrozumiałe dlaczego. A to trzeba załatwić! Musi to być załatwione przez samych artystów, bo nikt za nas tego nie załatwi, do licha! Jeżeli my mamy jeszcze możliwości wysyłania obrazów za granicę, to wam to się pewnie wydaje być przyrodzonym prawem. Zdziwicie się, gdy opowiem, jak do załatwienia tego doszło. Za panowania ministra Wrońskiego wykryto za granicy przemyt dzieł sztuki. Minister Wroński przyznał za to odznaczenie prezesowi Głównego Urzędu Cei, był nim wówczas generał Dostojewski i on dostał jakieś odznaczenie /śmiech/. Związek Plastyków postanowił wykorzystać sytuację, zadzwoniłem i pojechałem do generała Dostojewskiego póki jeszcze miał to świeżo w pamięci, i powiedziałem, że nie może tak być, żeby tylko trzy obrazy rocznie miał artysta prawo wysyłać za granicę, skoro państwo ich nie kupuje, a wyjeżdżając sam - musi zwracać się do banku i prosić i prawo zakupu dewiz. To wszystko jest ohydny kompromis, straszne rzeczy, ale tak się rozmawiało. Po wypiciu paru koniaków on zapytał: "No dobrze, a ile obrazów chcecie wywozić, ile rzeźb, ile tkanin?". Zostało to załatwione w ciągu siedmiu minut i trwa do dzisiaj.

AB: Psim śwędem.

JK: Tak, psim śwędem, ale dzięki istnieniu związku. Jest to ratunek dla bardzo wielu ludzi. I jeszcze jedna aprawa. Do roku 1978 czy 77 wszystkie tak zwane uprawnienia plastyka były związane z legitymacją Związku. Doszliśmy do wniosku, że to jest niesłuszne, że jeśli uprawnienia

plastyka mają być związane z jakimś dokumentem /na Zachodzie to nikogo nie obchodzi/, to raczej z dyplomem. Udało się nam przenieść te wszystkie uprawnienia na dyplom. Przyszedeł rok osiemdziesiąty pierwszy, drugi, rozwiązanie Związku w czerwcu 83; gdyby to nie było załatwione - to my bylibyśmy załatwieni.

BZ: I tak zostaliśmy załatwieni.

JK: Jeszcze nie w takim stopniu, w jakim jest to możliwe i co się stanie za pół roku czy za rok, jeżeli się nie zorganizujemy. Nastąpią i ograniczenia wysyłkowe, i inne dotyczące wykonywania zawodu plastyka. Więzy, co jest z farbami, z możliwościami zakupów... co chwila pojawiają się jakieś problemy... Dlatego uważam, że konieczna jest próba podjęcia starań o utworzenie związku. Uważam, że mieliśmy prawo - nie wiem, czy jeszcze mamy - do wytoczenia procesu o nasz majątek. Od czterdziestu lat tworzony pracą kolegów. Dzięki niemu powstała większość ośrodków terenowych wyposażonych w sale wystawowe, które nam zostały zabrane. To są nasze galerie. Jak dotychczas nikt z moich rozmówców tego problemu nie podjął. Dlaczego trzy, cztery osoby nie miałyby pójść do Krawczuka, domagać się stanowiska, zanotować odpowiedzi, opublikować? Ale to musi zacząć się od Jurka Puciaty.

AB: W wywiadzie dla "Tygodnika Mazowsze", o którym wspominałem, powiedział on, że właściwie dobrze się stało, że tego związku nie ma, że związek nie jest potrzebny, a on nie czuje się prezesem byłego związku, tylko działaczem opozycyjnym. A istnieje przecież kwestia mandatu społecznego, o którym była tu mowa i naszej lojalności wobec niego. Było parę spotkań, od chwili gdy po amnestii z 86 roku komitety założycielskie "Solidarności" w zakładach pracy zaczęły występować o rejestracje. Moje stanowisko jest takie, że przy każdej okazji i na każdym miejscu powinniśmy powtarzać wobec siebie i wobec władz nasze żądania.

Red. Robią to inne środowiska. Dziennikarze z SDP zwrócili się z listą do prezesa Bratkowskiego o wystąpienie do władz w sprawie reaktywowania stowarzyszenia. Wystąpienie spotkało się oczywiście z natychmiastową odmową. Literaci upominają się nie o ZLP, lecz o PEN-Club, przypominają o sobie bezustannie, co nie oznacza, że odstępują choćby na cal od swoich pryncypiów statutowych, które wymagają ogólnego zebrania członków dla wybrania władz klubu, na co się władze - jak dotychczas - nie godzą. Władze mają natomiast nieustającą ochotę na wciągnięcie zdezerorientowanych osób i środowisk do nowych związków, utworzonych w miejsce zdelegalizowanych. Taka próba przyciągnięcia aktorów do neo-ZASPU poprzez danie mu prezesa "z nazwiskiem" - Kazimierza Dejmka i jakieś dziwne manewry zjazdowe - częściowo, zdaje się, się powiodła, i teraz część środowiska ma kaca. Wydaje się więc, że trzeba podejmować bardzo przytomne i czujne działania bez złudzeń, że w tej chwili mogą zaowocować utworzeniem czy przywróceniem autentycznego stowarzyszenia, dla zaznaczenia swego istnienia poza ustalonymi przez władze strukturami. Do tego niezbędna jest poważna zmiana polityczna ze strony władz, na którą w chwili obecnej niestety nikt nie wskazuje.

JE: O tym, że stowarzyszenie się jest ludziom potrzebne, nie trzeba chyba nikogo przekonywać, tak się dzieje na całym świecie, są partie polityczne, są kluby, są związki zawodowe we Francji, w Hiszpanii i także w Nikaragui. Wszędzie ludzie jakoś się organizują. Podważanie tego jest podważaniem nie tylko naturalnego prawa, ale i potrzeby społecznej, potrzeby człowieka. Cały czas tutaj rozmawiamy o tej sprawie jak również o tym, czy należy obecnie dążyć do stworzenia jakiegoś stowarzyszenia i czy to ma jakieś szanse. Sądzę, że wszelkie formy autentycznego stowarzyszenia się są potrzebne i niezbędne i świadczy o tym głos społeczeństwa... Prawdziwe stowarzyszenie byłoby niesłychanie potrzebne, może bardziej teraz niż przedtem, gdy te struktury władzy nie były tak

rozprężone jak obecnie. Mówiono tu, że Związek nie był - że tak powiem - odbiciem komunistycznych władz. Oczywiście, że nie. Świadczą o tym nazwiska malarzy, którzy w różnych okresach pracowali społecznie w tej organizacji. Począwszy od Cybisa, Tesseyre'a, Taranczewskiego, Gierowskiego, Sienickiego, Sempolińskiego i tak dalej. Więc nie to świadczyło o dyspocyjności Związku, lecz to, że on z konieczności musiał być negatywnym struktur państwowych. Musiał, bo inaczej nie mógłby w ogóle działać. Tak zresztą było z całym życiem społecznym. Koegzystencja ta została zburzana - ale tylko na krótko - w pięćdziesiątym szóstym roku, a potem jakby na trwałe w osiemdziesiątym roku. Ale wracając do Związku... hipotetycznego, przysięgłego związku plastyków. Uważam, że wszelkie tego rodzaju akty rewindykacyjne mogą mieć znaczenie tylko propagandowe. Takie same, jakie mają wystąpienia o rejestrację "solidarnościowych" organizacji w zakładach pracy. Wiadomo, że to z góry skazane jest na odmowę, na niepowodzenie, ale robi się to po to, by istniał bezustanny nacisk, aby wiadomo było, że społeczeństwo nie zgadza się na marazm i absurd.

Red. I te komitety założycielskie działają.

AB: Tak, nielegalnie.

JE: Oczywiście. Natomiast nie ma obecnie możliwości istnienia tzw. legalnej i chociażby względnie niezależnej organizacji. Świadczą o tym wszystkie iżchaki zawodowe i reaktywowane stowarzyszenia twórcze. Nie mówię o nierozwiązanych, jak np. SARP, bo tam jest sytuacja nieco inna.

AB: Kompozytorzy jeszcze, przypominam...

Red. Historycy sztuki, bardzo dobre stowarzyszenie...

JE: Tak, to ma duże znaczenie. I pozytywne, i negatywne, mniejsza... Więc ja nie wiem, czy bym się odważył występować o założenie czy reaktywowanie stowarzyszenia mając uczucie grozy na myśl, że to mogłoby się urzeczywistnić.

AB: Nie uwzględnia pan jednej sprawy. Rozumiem to uczucie grozy, ale zapomina pan o tym, że ludzie się zmienili. Ludzie, którzy wstąpiłoby do takiego związku, to są już inni ludzie niż ci, których pan znał ze związku przed rokiem osiemdziesiątym. Nastąpiła taka polaryzacja postaw między tymi, którzy są całkowicie poza środowiskiem, czyli między obecnymi neozwiązkami a większością środowiska będącą poza tymi związkami - że w tej chwili już żaden consensus między nimi nie jest możliwy. Tak więc naprawdę ludzie są inni i rzeczywistość inna. Inni artyści, inny kraj, inna władza.

JE: Otóż właśnie, że nie inna władza... -

B.C. NIEZALEŻNA SZTUKA BIAŁORUSKA

Wiedza o nowych zjawiskach w sztuce radzieckiej jest na ogół nikła. Nie wystawiana, nie prezentowana w prasie, nie posiadająca kontaktów ze światem opozycja artystyczna, członkiem której - automatycznie zresztą - staje się każdy, kto tylko nie tworzy zgodnie z regułami - bardzo już swoiście dzisiaj rozumianymi - socjalistycznego realizmu, żyje własnym, izolowanym życiem.

W przeciwieństwie do literatury czy filmu nie ma wielkich nazwisk ani światowego rozgłosu. Czasem tylko komuś urodzonemu w kraju Sowieckim udaje się wyemigrować /przeważnie z uwagi na narodowość/, czasem tylko w zachodniej prasie można zobaczyć zdjęcia z ulicznej wystawy gdzieś w Moskwie czy Leningradzie, na której mieszają się niedzielnymi pejzażystami z abstrakcjonistami. A przecież te, i tak skąpe i niepełne, informacje odnoszą się tylko do pewnego fragmentu życia imperium.

Życie duchowe innych narodów żyjących w ZSRR, w większym lub mniejszym stopniu zdominowane przez Rosjan, pozostaje dla Polaków ciągle białą plamą. Myślę tu nie tylko o dalekich narodach azjatyckich i zakaukaskich, ale też o tych najbliższych, zarówno w sensie geograficznym jak i tradycji kulturowej. Myślę o Litwie, Białorusi, Ukrainie - najbliższych sąsiadach. Dlatego uznałem za wskazane podzielenie się wrażeniami z wizyty w Mińsku Białoruskim, gdzie udało mi się obejrzeć wystawę "sztuki nieformalnej".

Usytuowany w centrum tego, już ponad półtoramilionowego miasta, neogotycki kościół z czerwonej cegły zbudowany w początku wieku, obecnie znany jako "dom-kin", był miejscem pokazu twórczości grupy młodych artystów białoruskich.

Reżyserem pokazu, nazwanego po prostu "Zdarzenie - Environment", był Igor Kaszkurewicz, 30-letni rzeźbiarz, absolwent mińskiego Teatralno-Artystycznego Instytutu /odpowiednik naszej ASP połączonej ze Szkołą Teatralną/. Environment stał się też okazją dla prezentacji obrazów Fiodora Kaszkurewicza i Ludmiły Rusawaj. Ze względu na swój charakter nie mogą one raczej liczyć na prezentację w oficjalnych salonach. To było prawdopodobnie główną przyczyną umieszczenia ich w ekspozycji. Wystawa "Environment" miała bowiem charakter oficjalny i mimo iż zezwolenie na nią uzyskano nie bez trudności, należy ją traktować jako jeden z nielicznych docierających do Mińska powiewów "pierestrojki".

Doktryna socjalistycznego realizmu - od samego początku w aspekcie artystycznym niespójna i niedookreślona - jako wyznacznik ideologiczny sztuki funkcjonuje w Związku Radzieckim do dziś. Zmieniły się oczywiście czasy, a przede wszystkim zmienili się ludzie. Obecny styl socrealizmu na Białorusi ukształtował się pod przemożnym wpływem malarza o skąd inąd oryginalnym talencie, o nazwisku Sawicki. Anegdota głosi, że nie wystarczy już malować po sowiecku, trzeba i "po Sawicku". Oczywiście istnieją pewne odmiany i dowolności. Zawsze też można wzorować się na "postępowej sztuce wielkiego narodu rosyjskiego", ale ogólnie rzecz biorąc nad "czystością stylu" bardzo czujną opiekę sprawuje grupa starszych wiekiem "zasłużonych artystów narodowych", pod przewodnictwem tegoż Sawickiego.

Problem narodowości /"socjalistyczny w treści, narodowy w formie"/ nigdy nie odegrał w rozwoju sztuki białoruskiej większego znaczenia. Sztuka narodowa w pełnym rozumieniu nigdy tu nie istniała. Było to albo odbicie wpływów obcych, w sposób tendencje, które najwłaściwiej byłoby nazwać stylami regionalnymi oraz oczywiście bardzo bogata i oryginalna sztuka ludowa, która narodową jednak nie jest i jako takiej nie mógł jej nawet zaadoptować do swojej teorii socrealizm. Dlatego narzucenie wzorów XIX-wiecznego rosyjskiego realizmu plus aktualne wymogi doktryny odbiło się bardzo silnie na całej twórczości artystycznej. W pewnym okresie trudno było nawet mówić o odrębności sztuki białoruskiej jako takiej.

Motywy poszukiwania własnej narodowej tożsamości jest bardzo istotny w pracach Fiodora Kaszkurewicza. Obecnie jest on studentem mińskiego Instytutu Artystycznego i główną cechą jego twórczości jest to, iż chce malować inaczej, w sposób niezależny. Oczywiście jest to niezależność bardzo swoista, funkcjonująca w odniesieniu do istniejących ograniczeń i nakazów. W praktyce bowiem widać stosunkowo dużą zależność od tego, z czym artysta mógł się zetknąć i co uważane jest przez niego za sztukę nową, awangardową. W naszym przypadku tę rolę spełnia... sztuka polska, co - w zasadzie - z uwagi na dostępność materiałów, nie powinno dziwić. Nie można jednak tego nazwać czystym naśladownictwem. Jest to raczej próba, być może nie zawsze szczęśliwa, adaptacji pewnych wzorów, również nie zawsze najlepszych, a wynikająca po prostu z braku czego innego. Wspomniany już wątek poszukiwania własnej tożsamości kulturowej oparty

jest, przede wszystkim, na uświadomieniu przeszłości historycznej. Stąd zapewne obecność pewnych wątków tematycznych, stąd formy nawiązujące do charakterystycznego dla Białorusi stylu ikonowego. Charakterystyczne są też próby odszukiwania pewnych motywów ze sztuki ludowej /np. ciepła, "słomiana" kolorystyka wielu obrazów Kaszkurewicza/.

Słabą stroną obrazów Kaszkurewicza jest ich nadmierna literackość. Artysta wydaje się traktować swoją twórczość trochę jak trybunę dla wyrażania własnych poglądów i teorii, wcale nie artystycznych. Nie wpływa to dobrze na rezultaty. Widać zresztą ciągle dużą niekonekwencję, co świadczy, iż jest on ciągle na początku drogi poszukiwań.

Obrazy Ludmiły Rusawaj, jakkolwiek znacznie dojrzalsze od prac Fiodora, są - moim zdaniem - dużo mniej ciekawe. Prezentują one, charakterystyczny dla wielu radzieckich artystów o ambicjach awangardowych, nurt kubistyczny, będący najprostszym sposobem odwołania się do XX-wiecznej rewolucji w sztuce. Pozbawiony jednak ściślejszego związku z późniejszymi doświadczeniami sztuki europejskiej brzmi trochę naiwnie, chociaż czasami przyznać mu należy, że może mieć dużo świeżości i niewinności. Mają ten atut również niektóre obrazy Rusawaj.

Uderzające jest, że we wszystkich nawrotach do tradycji awangardowej brak jednego elementu, który - zdawałoby się - powinien zaistnieć. Chodzi oczywiście o słynne miasto Witebsk. Miasto, gdzie wychowywał się mityk Chagall, ale też miasto, na którego wąskie i błotniste ulice wyniósł nową sztukę heroiczny i nieuległy Kazimierz Malewicz. Chagalla nie lubią na Białorusi, bo był "syjonistą i kosmopolitą". Bóg jeden wie, dlaczego Białorusinów ciągle irytuje czarny krawat na białym tle. Faktem pozostaje jednak, że dla obu wielkich ciągle nie ma miejsca w życiu duchowym białoruskiego narodu i w sztuce, zarówno starszego, jak i młodego pokolenia.

Wróćmy jednak do wystawy w czerwonym kościele. Chcąc podać jej krótką interpretację nieodparcie myślę o rozwiązaniu, którego - w zasadzie - chciałem uniknąć. Chodzi oczywiście o interpretację polityczną. Jest to miara bardzo często przykładana do sztuki krajów Europy Wschodniej.

Interpretując w kategoriach politycznych zapomina się często o sprawach podstawowych, o artystycznych wartościach dzieła sztuki. Uważam jednak, że dla większości zjawisk w sztuce radzieckiej kategoria "polityczna" jest ciągle odpowiednia. Jest to, bez wątpienia, "trwała zdobycz" socrealizmu.

Stworzone przez Kaszkurewicza "otoczenie" wydaje się mieć, mimo dużego nagromadzenia przedmiotów w sposób - zdawałoby się - bezładny, swoistą spoiłość. Spoiłość posiadającą bardzo wyraźnie uchwytłą atmosferę, nieodłącznie kojarzącą się nam z rzeczywistością. Wchodząc z ulicy na wystawę nie odczuwa się charakterystycznej dla wielu galerii sztuki odświętności, uzyskanej przez nałożenie cienkiej warstwy lakieru, który przykrywa szarzyznę i brud sprzętów. Wystawa nie jest jednak karykaturą świata. Jest subtelną sugestią, a dla obrazów i rzeźb, które tu trafiły, miejsce to jest raczej schronieniem niż trybuną triumfalnego pokazu.

Na wystawie są też prezentowane rzeźbiarskie prace Igora. Na uwagę zasługują kilka głów z białego kamienia, o charakterystycznych topornych rysach. Przypominają one nieco azteckich bogów, ale bardziej chyba słowiańskie bałwany. Są ciężkie, mocne, o twardych, niewzruszonych rysach. Daje to odczucie, że ich kształt nie jest tylko rezultatem kaprysu artysty, ale że formował się w ciągu wieków istnienia. Sugestywności dodaje sposób obróbki materiału. Faktura przypomina bardziej kamień-otoczek, formowany długimi latami przez spływającą wodę, niż ociosany rzeźbiarskim dłutem blok piaskowca. Pogaństwo, z całym nawastwieniem literackich toposów pozostaje ciągle bardzo żywym elementem białoruskiej duchowej kultury. Nawiązanie do tego wątku przez interesującą formę plastyczną jest jedną

z ciekawszych cech twórczości Igora Kaszkurewicza.

Na wystawie "pracują" też sami artyści. Fotografują się na tle pustej, wiszącej ramy. Ich zacięte twarze zdają się mówić: "To co tu widzicie, to jeszcze nie wszystko, tak naprawdę to mogę wam powiedzieć dużo więcej, ja, artysta zbuntowany". Pozwalam sobie na odrobinę ironii, aby pokazać jeszcze jedną charakterystyczną rzecz; pewna nieporadność czy naiwność: wynikająca - przede wszystkim - nie tyle z niedojrzałości artystów, co artystycznego życia, jest broniona samą osobą twórcy. I nie jest to bynajmniej pusta demonstracja. Decydując się na nią w warunkach ideologiczno-policyjnej dyktatury, rzeczywiście coś się pokazuje. I może w ten sposób należałoby zakończyć tę nity-recenzję z bardzo prawdziwej wystawy nieco zbuntowanych, młodych białoruskich twórców nieradzieckich.

B.C.

Andrzej Jasny ZAPISKI MALARZA

24 czerwca

Przeczytałem właśnie /z dużym opóźnieniem/ "Trzech ludzi" Andrzeja Szczypiorskiego. Książka jest opisem przeżyć paru osób w porwanym przez terrorystów samolocie, ma jeden wspaniały moment. Człowiek cudem uratowany z obozu koncentracyjnego, chory, na granicy zmużnienia, przeżywa poczucie... utraty wolności. Teraz, kiedy ma własne buty - ofiarowane mu przez Iwana - i własny bandaż na zgangrenowanej nodze, i własną menażkę, będzie się bał, że buty zedrą mu złodzieje, że bandaż zsunie mu się z nogi, a ktoś odmówi mleka do menażki. Ze będzie miał s t r a t y.

Każda dojrzałość ma swoją pułapkę. Dojrzały malarz, malarz z dorobkiem, czujnie pilnuje swoich butów, bandaża i menażki. Jego dorobek jest stale zagrożony przez jego własną wrażliwość i inwencję. Nierozważny krok, omyłka artystyczna, czy właśnie impuls natchnienia, ciekawość nieprzebadanej możliwości mogą przekreślić utrwalony dotychczasowym dorobkiem image artysty i narazić go na zarzut niekonsekwencji, a tego boi się najwięcej. Dlatego powstrzymuje inwencję, tłumi wrażliwość i wpada w pułapkę. Dla dobra własnego dorobku - kosztnieje, sam o tym - bywa - nie wiedząc. Nie ponosząc w ten sposób strat małych ponosi stratę największą.

Buty, bandaż, menażka, wspaniały komplet - jednak niepełny.

Omyłka artystyczna, ta ciemna strona naszego zawodu, jest jego najświętszą tajemnicą. Rodzona siostra odwagi. W roku 1817 był w Polsce Thorvaldsen. Zaproszono go w związku z projektem budowy pomnika ks. Józefa i papież klasycyzmu odwiedził wtedy Kraków. Pod murem Kościoła Mariackiego, na zewnątrz, stał rozmontowany już i przygotowany do wyrzucenia ołtarz Wita Stwosza. /Zamierzono klasycystyczną przebudowę kościoła/. Thorvaldsen zainteresował się tą rupieciarnią i zachwyił wartościami rzeźby. Uratowanie tego dzieła zaważczamy wrażliwości, niekonsekwencji i... jakby to powiedzieć... otwartości artysty, który nie bał się s t r a t y, był po prostu odważny, również wobec siebie samego.

Konsekwencja daje poczucie bezpieczeństwa, to niebezpieczne. Brak konsekwencji stwarza ryzyko nieczytelności przesłania, to też niebezpieczne. Konsekwencja jest naturalną potrzebą człowieka, także artysty. Wrażliwość może tę konsekwencję utrudnić. Chodzimy po brzytwie.

Można przyjmować, że przedmiotem sztuki jest świat udręczonej, niepowtarzalnej a i świadomej swego losu ofiary. Taka będzie postawa ekspresjonis-

ty. Można też przyjmować, że malarstwo to tylko ciekawość. Czym jest ciekawość Cézanne'a?

Bardzo różnie przedstawiano w malarstwie temat Styksu. Zawsze jako granicę, ale ta granica była rozmaita: rzeką burzliwą, spienioną, trudną do pokonania i niebezpieczną tym, że przeprawa na drugi brzeg jest wątpliwa, grozi zaginięciem, niepamięcią. Taki jest Styks Michała Anioła. I rzeką spokojną, traktem wodnym. Taki jest Styks Pateniera w Eskurialu. /Zresztą - nic z sielanki/.

A czym jest Vaucluse - Petrarki? Czym jest potok w obrazie Cézanne'a? O słodkie, o jasne, o przezyste wody, w których zwierciadlanej fali Laura kąpała swą anielską postać...

Podróż Thorvaldsena do Polski, dwie włoskie podróże Dürera, myślę o tym czasami.

25 czerwca

Zapisek wczorajszy przypomina mi o dawnym przyjacielskim sporze, z Jankiem. Obydważy byliśmy zgodni co do tego, że sztuka jest bezsilna wobec doświadczeń ludzkich, ale on twierdził, że sztuka musi próbować dać sobie radę z tym doświadczeniem, że sztuka zawsze te próby podejmowała i jest zawsze obrazem intymnych zmagani malarzy z okrutną materią życia. Że sztuka jest śladem męki człowieka malującego i śladem męki człowieka w ogóle. Że - jednym słowem - ma źródła i cele egzystencjalne. Na to ja dałem przykład Cézanne'a, co z nim. Owszem, obrazy Cézanne'a są obrazem męki, ale jego, Cézanne'a ambicją, zamierzeniem, nie było zostawienie śladu swojej egzystencji czy śladu trudnej egzystencji człowieka, nie mają jego obrazy nic z problematyki egzystencjalnej. Są jakoś ontologiczne, są rozważaniem nad istotą świata i jego praw. Wspomniałem o Pierro della Francesca i Vermeerze, ale przykład Cézanne'a podkreśliłem jako przykład graniczny pewnej możliwości malarstwa, w dziełach malarstwa nie w pełni dochodzący do głosu, stłumionej dodatkowo przez fałszywą interpretację dzieł dawnych. Jesteśmy ogłupieni - mówiłem - częściowo trafną zresztą, ale tylko częściowo, opinią, że sztuka to humanizm, to obraz sporu artystów ze światem o sens doświadczenia ludzkiego. Starzyński tak właśnie interpretował dzieła Michała Anioła, Delacroix i Van Gogha /to on o Van Gogh'u mówił: "zmarnowany talent ludowo-realistyczny"/. Że są to rozważania o losie ludzkim... Jest to fałsz łatwy, bo fałsz niepełny, mający swoje źródło w pięknej zresztą i rozległej tradycji.

W dziełach dawnych mistrzów te sprawy są mocno pomieszane, dopiero w obrazach Cézanne'a znajdują pełny wyraz. Nieczyste intencje Starzyńskiego /nieczyste - bo wiedział naprawdę wiele/ są konsekwencją widzenia sztuki poprzez pryzmat spraw społecznych. Od marksizmu do egzystencjalizmu jest zresztą tylko jeden krok, wcale nie fałszywy, i Starzyński potem go zrobił...

Jest to jednak ta druga możliwość w malarstwie, mówiłem. Jest możliwe pomyślenie sztuki jako rozważanie ontologiczne raczej niż egzystencjalne. Rozważanie o istocie bytu niż o jego, bytu, życiowych powikłaniach.

W tej rozmowie doszła do głosu moja niechęć, nieufność wobec tzw. humanistyki. Kiedy o rozmowie z Jankiem wspomniałem K. i Z. - obruszyli się. Na - przytoczony zresztą przeze mnie - przykład Newtona, Łobaczewskiego i Einsteina zgodzili się jako na przykład świadczący o sile humanistyki. Ich działalność ma charakter humanistyczny, ponieważ ich analiza świata nie miała charakteru analizy ilościowej. Miała charakter analizy jakościowej, miała za podstawę rozważania filozoficzne. Stąd

opór środowisk matematyczno-fizycznych wobec np. Małej Teorii Względności. To pewnie racja, ale moja racja polega na tym, że nie zajmował się oni obrazem człowieka, tylko obrazem świata. Jeżeli humanistyka sięgę w te obszary, zgoda na humanistykę...

Janek, poddając się narzuconym mu przez okoliczności i charakter talentu wizjom sztuki, pogłębiał je na swój sposób, ja staram się je kwestionować, ale obydwa jesteśmy w nie uwikłani. Bo jakie były nasze lektury? Czytało się św. Augustyna, Camusa, Borowskiego, Nietzschego, nie czytało się św. Tomasza, Descartesa i Kanta. Aha. Czytało się Pascała raczej niż Montaigna.

W naszej pracy szukany o d p w i e d n i k ó w prawdy. Ale czym jest prawda?

26 czerwca

Tylko pełna świadomość o okolicznościach wyboru stanowi o jego wartości. Uświadomienie sobie tych okoliczności wymaga najczęściej większej odwagi niż późniejszy wybór, bo - często - wymaga męczącego procesu samooceny. Czołem profesorowie konfidenci.

Takimi słowami powitał Jerzy Panak kolegów profesorów zebranych na posiedzeniu Senatu krakowskiej ASP, gdzie omawiano decyzję o zawieszeniu w prawach dwóch studentów za uczestnictwo w wydarzeniach marcowych. Wylano go za to z uczelni. Profesorowie konfidenci nie mieli dość odwagi, żeby uświadomić sobie wszystkie okoliczności wydarzeń.

Panek jest odważny, może dlatego jest tak świetnym artystą. Ma talent, ale talent ma wielu z nas. Niewielu z nas ma jednak dość odwagi, żeby poznać siebie i mimo to robić swoje.

Nie chodzi o okrucieństwo. Celine, Bergman /Jajo Weża/, Giacometti czy Bertolucci byli okrutni i pokazywali brudną stronę życia. Ale "Podróż do kresu nocy" przeczytałem z trudem, na "Pieskim świecie" wynudziłem się, a z Bertolucciego /Wiek XX/ wyszedłem zaraz w pierwszej części, choć jestem kinomanem i bilet na ten film zdobyłem z trudem.

Więc o co chodzi? Przecież Borowski i Edelman /w pewnym miejscu rozmowy z Kröllówną/ byli też okrutni. Może o to, że ci dwaj byli okrutni i wobec siebie, a to już wymaga odwagi.

Odwaga, kryterium talentu.

Czesław Orzech POSZUKIWANIE PRAWDY O JÓZEFIE CHEŁMOŃSKIM

Grozi naszej kulturze wciąż odradzająca się Hydra Zaścianka. To ona sprawia, że cierpimy na niedowład żywego stosunku do naszej tradycji artystycznej. Hydrę Zaścianka dość skutecznie atakuje nasza literatura. Ale o malarstwie strach pomyśleć. Nie dlatego, że nie mamy krytyków i historyków sztuki zdolnych do podjęcia takiego ataku, lecz dlatego, że mało kogo ich walka obchodzi. W pojęciu żywego stosunku do tradycji mieści się rewizjonizm. Rewizjonizm bez oddźwięku społecznego zamienia się jednak w grę towarzyską. W końcu sami rewizjoniści zniechęcają się. Wystawa monograficzna "Józef Chełmoński 1849-1914", czynna w pomorskim Muzeum Narodowym od grudnia 1987 do marca 1988, miała wszelkie dane aby wzbudzić falę dyskusji lub przynajmniej poważnych artykułów w prasie.

Nie zauważyłem takiej fali. Zauważyłem jednak licznych widzów, a wśród nich dużo młodzieży.

Ostatnia, zresztą znacznie mniejsza od obecnej, wystawa malarstwa Józefa Chełmońskiego miała miejsce w roku 1927. Nie trzeba dowodzić, jak wiele zmieniło się od tej pory w sztuce i w pojęciach o niej. Musimy więc docenić zamysł komisarza obecnej wystawy Tadeusza Matuszczaka. Chodziło mu o ukazanie malarstwa Chełmońskiego jako zjawiska żywego i o rewizję stereotypowych w naszej kulturze wyobrażeń o tym malarzu. Z lektury wstępu do katalogu pióra Tadeusza Matuszczaka odczytuję jeszcze więcej, choć między wierszami, więc może to tylko moje "chciejstwo": próbę wyrwania Chełmońskiego z tradycyjnej, stereotypowej trójcy "Matejko-Grottger-Chełmoński". Ale jeżeli nawet nie był to zamiar komisarza wystawy, osiągnął on taki właśnie efekt.

Wszedłem z wystawy poznańskiej pod wrażeniem, że wtłoczenie Chełmońskiego w wyżej wymienioną trójcę wyrządziło szkodę jego malarstwu na długie lata i że dopiero Tadeusz Matuszczak uwolnił Chełmońskiego z tych więzów, mówiąc o nim prawdę. Gdyż z trójcy "Matejko-Grottger-Chełmoński" tylko Chełmoński pozostaje do dziś zjawiskiem artystycznie żywym, zdolnym do obronienia się przed korozją czasu nie za pomocą resentymentów polityczno-historycznych, lecz za pomocą wartości malarskich. Powiedzieć prawdę o Chełmońskim, znaczy również powiedzieć wyraźnie, że nie cała jego twórczość zdolna jest do takiej obrony. Znaczy to także pokazać paradoksalny prowincjonalizm tego szlachetki z polskiego zaścianka, który dwanaście lat życia spędził w Paryżu, zaznając w dodatku sukcesów na tamtejszym rynku sztuki. I dojść w końcu do wniosku, że to, co w jego malarstwie ciągle żywe, nie ma nic wspólnego ani z patriotycznym sentymentalizmem, ani z paryskimi sukcesami. Wszystko to wystawa ukazała nader przekonująco.

Mija właśnie ćwierć wieku od chwili, gdy w Muzeum Narodowym w Krakowie pierwszy raz obejrzałem obraz Chełmońskiego "Świt" z 1892 roku. Pamiętam, że ten niewielki olej wbił drzazgę w moje uprzednie wyobrażenia o Chełmońskim. Byłem wychowany w kulcie Aleksandra Gierymskiego, więc Chełmoński, jako autor "Trójek", "Czwórek", "Eubiego lata", "Burzy", stał w moich oczach na z góry straconej pozycji. "Świt" odkrył mi "czystego" pejzażystę i wrażliwego kolorystę, sugerując w dodatku domniemy wpływ impresjonizmu. Sprawa wydawała się zagadkowa, ale muszę się przyznać, że nie odkryłem w sobie wówczas dostatecznie silnej motywacji, aby systematycznie tropić jej ślady. W dodatku nasze muzea nie były zbyt hojne w dostarczaniu przykładów "innego" Chełmońskiego. /Mam nadzieję, że obecnie to się zmieni. Obym nie był w błędzie! Tak więc dopiero na poznańskiej wystawie sprawa "Świtu" ożyła w mej pamięci na nowo, ukazując się tym razem w pełnym kontekście twórczości Chełmońskiego. ze zdziwieniem dowiedziałem się, czyli zobaczyłem, że na tle tej wystawy, której katalog wymienia 175 eksponatów, "Świt" /nr kat. 43/ pozostaje nadal przypadkiem odosobnionym - w tym sensie, że najbardziej skrajnym - ale że trop mimo to wiódł we właściwym kierunku. Ten niewielki obraz może z powodzeniem pełnić rolę klucza do wszystkich paradoksów twórczej osobowości Chełmońskiego, jakkolwiek wpływ impresjonizmu na "Świt" pozostaje nadal problematyczny, trudny do udowodnienia.

Gdy mowa o paradoksach, zatrzymajmy się przy nich. Wszyscy się chyba zgodzą, że Chełmoński to urodzony pejzażysta. Sceny rodzajowe, tak długo dominujące w jego malarstwie, rozgrywają się zawsze w krajobrazie. Z wyjątkiem kopii Matki Boskiej Częstochowskiej /poza katalogiem/ nie znajdowaliśmy na poznańskiej wystawie obrazu, którego scenerią nie byłby pejzaż pod otwartym niebem, zabarwiającym wszystko swym światłem. Czemu wobec tego ten potencjalny pejzażysta, ten miłujący dziką przyrodę i nienawidzący miasta Słowianin, ośmielił się namalować czysty krajobraz

dopiero w trzydziestym szóstym roku życia, po dziesięciu latach pobytu w Paryżu i to pod wyraźnym wpływem pejzażystów francuskich - barbizończyków i Courbета? W dodatku, jak na ironię, tematem tego pierwszego studium czysto pejzażowego nie stał się ani step ukraiński, ani mazowiecka łąka, lecz prawdopodobnie motyw z Łasku Bulońskiego. /Można domniemywać, że był to piękny zresztą szkic olejny "Partia z Łasku Bulońskiego" ok. 1885-1886, nr kat. 87/.

To, że Chełmoński odniósł się niechętnie do impresjonizmu, nie wydaje się dziwne, gdy weźmiemy pod uwagę, że przyjechał do Paryża jako uczeń Wojciecha Gersona i Akademii Monachijskiej. Fakt ten staje się jednak dziwniejszy, gdy sobie uprzytomnimy, że Chełmoński był z natury wrażliwo-cem, malarzem "z oka" czułym na barwę światła i że tym, co z jego twórczości wydaje się nam obecnie najwyższe, są jego wrażliwe pejzaże z ostatniego okresu życia. Oczywiście była to wrażliwość realisty, ale w malarstwie francuskim istniało naturalne przejście od realizmu malarzy przyrody do impresjonizmu. Chełmoński nie odkrył takiego przejścia w sobie. Mimo że okres jego pobytu w Paryżu pokrywał się dokładnie z okresem największej aktywności wystawowej impresjonistów. /Pierwsza wystawa impresjonistów: 1874. Chełmoński przybywa do Paryża w roku 1875. Ostatnia wystawa impresjonistów: 1886. Chełmoński wraca do kraju w roku 1887/. Jeżeli zawierał w tym okresie bliższe znajomości z malarzami francuskimi, to można by złośliwie powiedzieć, że nie z tymi co trzeba: z Alfonsem de Neuville, Edouardem Detaille, Ernestem Meissonierem. Jego obrazy były w Paryżu cenione i kupowane przez nabywców amerykańskich/ też nie za to, czym moglibyśmy się dzisiaj pochwalić jako jego rodacy. Epatował egzotyczną rodzajowością. Chlubę naszej tradycji kulturalnej przynosi w tym wypadku co innego: fakt, że już wtedy, od razu, znaleźli się polscy krytycy /Sygietyński i Włtkiewicz/, którzy zauważyli obniżenie się lotów artysty i nie omieszkali mu tego wytknąć.

Odnotowane w biografii Jana Stanisławskiego paryskie spotkania z Józefem Chełmońskim, w czasie których "długie godziny spędzali oni z sobą na rozmowach i wspólnych marzeniach o czystym pejzażu" - robią wręcz humorystyczne wrażenie na tle tego, co działo się ówczesnie w malarstwie francuskim. Czemuż, u licha, siedzieli i gadali, zamiast wziąć farby i wyjść w plener, jak od dobrych kilkunastu lat czynili malarze ze "szkoły pleneru", zwani impresjonistami! Tym bardziej to dziwne, że Chełmoński nie był typem teoretyka, lecz człowiekiem czynu i uczucia. W rzeczywistości, w przypadku Chełmońskiego, nie było to wcale takie humorystyczne. Zwiastowało przełom duchowy, który gdy nastąpił, przyniósł poważne konsekwencje artystyczne i życiowe.

Myślę, że wyjaśnienie wszelkich paradoksów osobowości i twórczej drogi Józefa Chełmońskiego kryje się w niskim stopniu świadomości artystycznej tego malarza. Chełmoński dysponował znacznie większym talentem niż jego umiłowany mistrz Gerson, ale Gerson przerezał swego ucznia świadomością, co niewątpliwie Chełmońskiemu imponowało. Dlatego nigdy nie zdobył się na zaniechanie nauk mistrza i nie zapragnął przekroczyć granic realizmu, choć parokrotnie zczarzyło mu się "niebezpiecznie" zbliżyć do impresjonizmu - raczej bezwiednie, gdyż wbrew deklarowanej niechęci do tego kierunku.

Słaba świadomość artystyczna Józefa Chełmońskiego znajduje odbicie w innych jeszcze problemach, ukazanych przez poznańską wystawę.

Chełmoński musiał dość wcześnie zetknąć się z wpływami naturalizmu Courbета, gdyż zaznaczały się one w środowisku monachijskim, w okresie studiów Chełmońskiego w tym mieście. Później, we Francji, poznał lepiej malarstwo Courbета a także barbizończyków, Corota i Mileta. Nie wiem czy dość ostro dostrzegał różnice między tymi malarzami. Podobno największe wrażenie zrobili na nim barbizończycy. W każdym razie można zauważyć przewijanie się wpływów tych malarzy w szeregu poszczególnych obrazów

Chełmońskiego, malowanych na ogół już po powrocie z Francji. /Najmniej widoczny jest wpływ Corota/. Jednak ani "nagi" naturalizm typu Coubetowskiego, ani zabarwiona nieco romantycznie monumentalizacja przyrody, obecna w realizmie Thédora Rousseau lub Charles'a Daubigny, rodem z Barbizonu, krytykowana przez Cézanne'a za "retorykę pejzażu" - nie zostały nigdy przez Chełmońskiego wyartykułowane wyraźnie. Na przykład takie obrazy jak "Zachód słońca" 1898, "Staw w lesie" 1899, "Krajobraz - las" 1900 lub "Puszczka" 1902 /nr kat. 53, 56, 58, 62/ - to jakby Courbet pozbawiony siły decyzji Courbeta.

Dla odmiany "Drobie" 1886, "Wschód księżycy" 1888, "Kuropatwy" 1891, "Dniestr w nocy" 1906, "Kurhan" 1912 /nr kat. 31, 35, 39, 67, 77/ są najcelniczszymi próbami tworzenia "retoryki pejzażu". Są one jednak i stosunkowo nieliczne, i pozbawione tego rozmachu wizji natury, jaki cechował malarstwo Rousseau, Daubigny'ego lub Dupré. Najbliższy wydaje się Chełmoński najskromniejszemu z barbizończyków, choć bez wątplenia szczeremu malarzowi, Constantowi Troyon, którego mógł cenić z powodu pokrewnego zamiłowania do tematu ptaków. Wygląda na to, że cały rozmach i dynamizm Chełmońskiego wyparowały w artystycznie wątpliwych "Trójkach" i "Czwórkach", a na realizację wielkiej koncepcji "pejzażu retorycznego" nie starczyło już malarzowi siły i może nawet przekonania.

Znaczną sugestywność osiągnął w rodzajowych scenach wiejskich. Najbardziej cenione są dwie ich serie, wyraźnie różniące się między sobą tematyką, kolorystyką i nastrojem. Seria pierwsza - młodzieńcza, ale nad podziw dojrzała - cenią jest najwyższej przez historyków sztuki, uważających takie obrazy, jak "Przed wójtem" 1873, "Zjazd na polowanie" 1874, "Na folwarku" 1875 /nr kat. 8, 9, 12/ za czołowe dzieła polskiego malarstwa realistycznego ubiegłego wieku. Tradycyjnie nastawiona publiczność ceni natomiast szczególnie obrazy o programowym zabarwieniu społeczno-sentymentalnym, malowane przeważnie po powrocie z Paryża, nie bez wpływu François Milleta, dodając do nich oczywiście "Trójkę" i "Czwórki". Te ostatnie zostawmy na boku, stwierdzając jednak, że "Burza" 1896, "Orka" 1896, "Dymy" 1897, "Owczarek" 1897 i "Bociany" 1900 /nr kat. 49, 50, 51, 52, 57/ to z pewnością "prawdziwy Chełmoński" w popularnym odbiorze. Także "Babie lato", namalowane w 1875 roku, którego wątek prace te kontynuują po wieloletniej przerwie. Są to dobre obrazy, typowe dla realistyczno-sentymentalnego nurtu malarstwa dziewiętnastego wieku, których problematyka - zarówno ikonograficzna, jak malarska - wydaje się już obecnie całkowicie wyczerpana. W tej grupie obrazów Chełmońskiego mieszczą się zarówno prace udane, jak i oczywiste "knoty" w rodzaju "Skowronka" 1895, "Dojeżdżaczka" 1907 lub "Wieczoru na Polesiu" 1909 /nr kat. 47, 71, 74/. Próba stworzenia w późnym wieku obrazu batalistycznego "Modlitwa przed bitwą - Racławice" 1906 /nr kat. 68/ okazała się całkowicie bezpłodna. Lepszy od "skończonego" obrazu jest olejny szkic do niego /nr kat. 121/.

Głębokie osunięcie się w stronę kieszki nastąpiło w obrazie "Pod Twoją Obronę" 1906 /nr kat. 69/. Przypomina on żywo niektóre dzieła z wystaw kościelnych i konkursów na sztukę religijną, organizowanych w Polsce po roku 1980, należące raczej do zjawisk z zakresu socjologii kultury niż sztuki. Ciekawy temat dla badacza: czy zbieżność jest przypadkowa czy też należy uznać tu Chełmońskiego za świadomie obranego patrona. Twórcy są wśród nas /na przykład Maria Anto, którą wymieniam nie przypadkowo, lecz właśnie z powodu narzucającego się donniemania zależności/ - wywiady nie byłyby trudne. Obraz znajduje się stale w Skarbcu na Jasnej Górze.

Chełmoński zawsze był malarzem nierównym, ale najsłabszym artystycznie okresem jego życia okazał się dwunastoletni, przerywany kilkoma wyjazdami do Polski, pobyt w ówczesnej światowej stolicy sztuki, Paryżu. Oto jeszcze

jeden paradoks i zarazem jeszcze jeden argument na rzecz tezy o niskim stanie świadomości artystycznej naszego malarza. Cierpliwy czytelnik niniejszego szkicu może w tym miejscu stracić cierpliwość i zapytać, co w takim razie jeszcze zostaje z rzekomej wielkości naszego bohatera, skoro nie pozostała na nim przysłówkowa sucha nitka. Otóż zostaje nadspodziewanie dużo, tylko wielkości Chełmońskiego należy szukać nie tam, gdzie zazajdowano ją dotychczas. Wystawa poznańska dostarczyła bogatego materiału dla takich poszukiwań.

Pamiętam, że na początku wystawy zwróciłem uwagę na obraz "Trójka - W podróży" z 1875 roku /nr kat. 13/, jako całocześnie najlepszy, bardzo jeszcze literacki. Ale jak namalowane niebo! Ten błąd, chłodny błękit nad zimowym krajobrazem mógł zrobić tylko malarz obdarzony niepospolitą wrażliwością na kolor światła. Ten obraz jest jednym z pierwszych sygnałów istnienia pewnej strony talentu Józefa Chełmońskiego, która okazała się niezniszczalna, odporna tak na wszelkie obce jego naturze doktryny, jak i na słabość ulegania łatwym sukcesom. Właśnie ten podstawowy ton jego malarskiej wrażliwości miał się odezwać pod koniec pobytu artysty w Paryżu.

Podłoże ówczesnego kryzysu miało charakter nie czysto artystyczny, lecz ogólny, światopoglądowy. Artysta uczuciowy i w głębi duszy uczciwy, choć wydaje się, że cierpiący na niedostatek samokrytycyzmu, zdaje sobie wreszcie sprawę, że od dłuższego czasu zdradza samego siebie. Zdradza podwójnie: ulegając dyktatowi klienteli i wiodąc światowe życie w Paryżu, podczas gdy prawdziwe życie można odkryć tylko na łonie przyrody. Wracając do Polski i nabywając w 1889 roku mały folwarczek Kuklówka koło Grodziska Mazowieckiego. Przywdziewając chłopski strój, postanawia własnoręcznie uprawiać ziemię. Podejmuje dramatyczną decyzję, na którą nigdy nie zdobył się Lew Tołstoj: rozwodzi się z żoną, matką kilkorga wspólnych dzieci. Wielbiciel Mickiewicza, zachwycający się i inspirujący w malarstwie "Panem Tadeuszem", zagłębia się obecnie w "Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego". Do tej lektury dodaje Towiańskiego. Jego stosunek do przyrody staje się coraz bardziej mistyczny i panteistyczny zarazem. To nic, że maluje w tym okresie "Pod Twoją Obronę", jeżeli niemal równolegle powstają serie maleńkich szkiców pejzażowych, takich jak "Krajobraz jesienny" ok. 1910, "Jeziorko" ok. 1900-1910, "Łan zboża z chabrami" ok. 1900-1910, "Rozlewisko na łące" ok. 1900-1913 /nr kat. 112, 113, 114, 115/.

Zwracając uwagę w tym okresie i większe obrazy o niezwyklej bezpośredniości odczucia natury, takie jak "Wiosna" 1908 i "Krajobraz z Podola" wyodrębniają się ze względu na swój daleko posunięty naturalizm, ale naturalizm w najlepszym, historycznym /nie potoczny/ sensie tego terminu. Jednocześnie oba obrazy są panteistyczną pieśnią o przestrzeni. Ewolucja treści w malarstwie Chełmońskiego przypomina nam, że konwencje artystyczne są wytworami epok historycznych i jako takie nie zawierają jednoznacznego przesłania ideowego. Zależnie od indywidualnej inwencji artystów mogą się one nasycać różnymi treściami. Wiele obrazów Chełmońskiego dowodzi, że panteizm i mistycyzm mogły się uwewnętrznić poprzez konwencję realistyczną a nawet naturalistyczną. Prawdą jest jednak, że w okresie kukulwieckim mieszcza się także wielkoformatowe programowe kompozycje figuralne w rodzaju "Burzy" i "Bocianów". Przekazują one może wizję natury, lecz są dalekie od bezpośredniości jej doznania.

Ostatni, kukulwiecki okres życia Chełmońskiego mógłby też stanowić swoiste memento dla artystów naszej epoki. Po stu latach mógłby przypominać, że artyści pragnący osiągnąć coś więcej niż sukces, muszą za to płacić pewnymi wyborami żywymi, nieraz bardzo drastycznymi. Potrzeba

związania sztuki z życiem, uczynienia z twórczości kategorii nie tylko estetycznej, ale także moralnej, była zawsze palącą potrzebą wybitnych artystów. Zanik takiej postawy czyni wprawdzie życie artysty łatwiejszym, ale zagraża tej jedynej sprawie, dla której warto artyście poświęcić życie: sztuce.

Ciekawe, że malarz, którego posądziliśmy o niską świadomość artystyczną, skutecznie oparł się zasadzie "wylizywania", czyli operowania gładkimi fakturami, obowiązującej w ówczesnych nurtach malarstwa akademickiego. Sprawiała to jego wrodzona niezależność, "natura nieokiełznana". Okazało się to z czasem wręcz zbawienne. Bez przesady można powiedzieć, iż połowa malarskiej siły studiów pejzażowych Chełmońskiego w okresie kukłowieckim bierze się z operowania szerokim pędzlem i wyraźnym gestem. Ten gest buduje ekspresję płótna w tym samym stopniu, co obserwacja światła, skłonność do szybkiego notowania niezwykłych, krótkotrwałych zjawisk świetlnych i do ujmowania krajobrazu z niekonwencjonalnych punktów widzenia. Wgódźmy się, że w tych wszystkich poczynaniach artysta przejawia w tym czasie wysoką świadomość sensu materii malarskiej a proces przekładu doznania na tę materię przebiega u niego błyskawicznie i nieomylnie. Gest Chełmońskiego jest zawsze funkcjonalny wobec charakteryzowanego kształtu, nigdy malarz nie wpada w wirtuozerię gestu, jak się to na przykład później zdarzało Konradowi Krzyżanowskiemu. Z pełną wyrazistością cecha ta występuje u Chełmońskiego w płótnach małego formatu, po roku 1885, ze szczególnym nasileniem od roku 1889, czyli od czasu osiedlenia się w Kukłowie w wieku czterdziestu lat.

Chełmoński zawsze świetnie rysował. Syntetycznie i z rozmachem, uwewnętrzniając w rysunku swoje najlepsze cechy: niezwykły dar obserwacji ruchu w połączeniu z żywym temperamentem. Konwencja epoki nie zezwalała jednak na swobodne przenoszenie takich wartości do obrazu, żądając "wykończenia" go. Temperament Chełmońskiego nigdy nie pozwolił mu całkowicie zmieszczać się w tej konwencji, ale jego świadomość nigdy nie pozwoliła mu zbuntować się przeciw niej. Podobno nie uważał swych rysunków i szkiców olejnych za autonomiczne dzieła sztuki.

Bez względu na to, co sądził sam Chełmoński, nie wprowadzałbym w katalogu podziału na "obrazy" oraz "szkice i studia olejne". Granica między tymi dwiema grupami jest płynna, gdyż ku "szkicom i studiom olejnym" ciągną też niektóre "obrazy" niewielkich lub nawet średnich formatów, takie jak "Droga w polu" 1889, "Przed wschodem słońca" 1891, "Droga o zachodzie słońca" 1892, "Zachód słońca zimą" 1901, "Odlot ptactwa" 1905 /nr kat. 36, 40, 41, 60, 66/ i "oczywiście wspomniany na początku "Swit".

xxx

Chłodny badacz dziejów sztuki powiedziałby, że dobre jest wszystko, co służy malarstwu. Mistycyzm i panteizm Chełmońskiego interesują nas dlatego, że wyzwoiliły moc twórczą i stały się bodźcem dla rozszerzenia artystycznej świadomości malarza. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że mistyczno-panteistyczny światopogląd z okresu kukłowieckiego sam w sobie nie mógł być gwarantem poziomu artystycznego. Jako przykład najbardziej drastyczny przytoczyłem już "Pod Twoją Obronę". Ale niedobra, niespójna "Pogoda - Jastrząb", nie wiedzieć czemu wprowadzona w obwołany katalog i plakat wystawy, powstała w błogosławionym roku 1889 /nr kat. 55/. W roku 1890 powstają "Czajki" - jedno z najśmielszych i najbardziej świadomie pełni rolę czynnika scalającego obraz w ściśle związanej całości przeszerzanej /nr kat. 37/. zaś w roku 1894 pojawia się "Kurka wodna" /nr kat. 42/

- rozsypana się na mnogość niepowiązanych szczegółów, gdzie każda trawka obserwowana była oddzielnie, obraz jeszcze bardziej niespójny od "Pogody - Jastrzębia". Ale z pewnością zarówno u źródła "Czajek", jak i "Kurki wodnej" znajdowało się to samo panteistyczne odczucie jedności przyrody. Musimy zatem być czujni wobec ideowych uwarunkowań malarstwa Chełmońskiego i malarstwa w ogóle. Stale musimy pytać o przekład idei na środki wyrazu.

Malarze francuscy, tacy jak Courbet i podziwiani przez Chełmońskiego barbizoiŃcy, w tym właśnie punkcie górowali nad naszym artystą. Górowali świadomością celu i środków, górowali zatem wyrazistością i siłą decyzji. Niech ten przykład będzie okazją, aby jeszcze raz rozproszyć zaściankowy mit o monopolu bliżej nieokreślonej słowiańskości na odczucie przyrody w malarstwie. Nie musimy czytać co odczuwali wobec majestatu natury tacy malarze jak Rousseau, Daubigny, Dupré lub Diaz, gdyż widzimy to w ich obrazach. A z tego, co widzimy, wynika, że odczuwali dużo i głęboko. Możliwe, że ich słowiańscy uczniowie i następcy, tacy jak Szermentowski i Chełmoński, odczuwali nie mniej, ale w ich obrazach widać mniej i nic na to nie poradzimy.

Nie zmienia to jednak faktu, że Józef Chełmoński pozostaje w naszym malarstwie zjawiskiem żywym. Pozostaje nim nawet dzięki nie zawsze udanym, ale różnokierunkowym próbom, jakich nie bał się przedsięwziąć, a które sprawiają, że jego malarstwo jest niejednorodne stylistycznie. Wystawa poznańska poszerzyła naszą wiedzę o tym malarzu. Powinien on znacznie silniej niż dotychczas zaistnieć w naszym odbiorze jako starzejący się samotnik, który nieomylnym pędzlem tworzył małe i wręcz maleńkie obrazy wielkiej przestrzeni rozległych pól i wodnych rozlewisk lub głębi lasu, uważając prawdopodobnie w wielu wypadkach, że maluje zaledwie szkice do obrazów. Dla nas mają one charakter ponadczasowy, bo taki obraz natury przekazuje w nich autor "Switu". Osiągał w nich to, czego nie zamierzał i na co by się świadomie nie odważył: przekraczał konwencję programowego realizmu swej epoki, bo malował je w tych chwilach szczęśliwych, gdy nie przejmował się już żadnym programem i żadną konwencją.

Jan Rogoyski
MENORA

Należy czasem, czując taką potrzebę, upomnieć się o słowo dla rzeczy z poboru niepozornych, mało głoŃnych. Taką niestety rzeczą, chyba trochę z winy organizatorów, była dwudniowa wystawa pt. "Menora" w warszawskiej Galerii "Pokaz" /IV 1988/. W moim przekonaniu jedna z ciekawszych wystaw cachw ostatnich miesiącach w Warszawie. W kilku eksponowanych w ukrytej przy Krakowskim PrzedmieŃciu galerii pięknych rzeźbach dotknięto trudnego problemu rzeźbiarskiego i kulturowego w sposób nieczęsto u nas spotykany. Grupa warszawskich rzeźbiarzy przyjęła w 1986 roku zamówienie pewnego amerykańskiego zleceniodawcy na wykonanie w brązie dzieł, będących wariacjami na temat żydowskiego święcznika kultowego - menory. W małej salce galerii, zaciemnionej, o podłodze wysypanej ascetycznie jasnym żwirem /wrażenie surowego ciepła/ znalazło się szeŃc precyzyjnie wykonanych rzeźb autorstwa Wiktora Gutta, Anny i Krystiana Jarnusiewiczów, Grzegorza Kowalskiego, Jerzego Mizery, Marka SareliŃy oraz Ryszarda Stryckiego. Pomiędzy nimi jeden jeszcze obiekt - wzorcowy, zmniejszony odlew autentycznej menory. Na niektórych rzeźbach płonęły prawdziwe świece. W wydanej z okazji pokazu fiszce organizator - Danuta Wróblewska z Muzeum Archidiecezjalnego napisała: "...zadanie dotyczyło menory jakby uwolnionej

z siebie samej w sensie formalnej dosłowności, ale jednocześnie umocnionej w swej ponadczasowej treści. Miała być rzeźbiarskim studium, lecz i pomnikiem rzeczy świętej".

Poszczególni artyści w różnym stopniu pragnęli się z owej "formalnej dosłowności" wobec pierwowzoru wyzwolić. W różnym też stopniu ich dzieła przenikają te "ponadczasowe treści" i treści te, zresztą, różny mają charakter. Wielość wrażeń wynoszonych z wystawy wynikała również m.in. z wielorakości postaw autorów wobec przedmiotu - archetypu. W niektórych pracach menora - upraszczając zagadnienie - pozostawała bardziej przedmiotem /i nie chodzi tu tylko o bezpośrednie, większe w tych pracach, podobieństwo do menory - pierwowzoru/, stawała się "rozwiązaniem rzeźbiarskiego problemu". Ciężki blok Sarełły był moim zdaniem przykładem takiego czystego rzeźbiarskiego myślenia na zadany temat. Był znakomicie wycytą bryłą, która otrzymywała znaczenie dopiero w kontekście całej wystawy. Ale - może wyważenie tego monolitycznego brązu o pobrużdżonej fakturze czyniło zeń właśnie przedmiot - archetyp, choć nie będący koniecznie menorą. Najmniej rzeźbą, a najbardziej samym nośnikiem przesłania był z kolei obiekt wystawiony przez J. Mizere i ten zrobił na mnie najmniejsze wrażenie. Może dlatego, że kontekst wystawy - tym razem - nie tolerował takiej koncepcji. Artysta bowiem zdystansował się wobec tematu, nie próbował /nie chciał?/ wniknąć w głębszy sens zadania i jego płyta - podstawa pod płonące świece pozostała obiektywnym zapisem jego dystansu, obiektywną zarazem prezentacją funkcji menory, pozbawiającą ją w ten sposób najważniejszej w kultowym świeczniku funkcji symbolicznej.

Ow przywołany już kontekst wystawy tworzyły w moim odczuciu cztery pozostałe rzeźby. Wszystkie je - tak jak i wystawowe wnętrza - współtworzyło światło: element tak w sferze materialnej, jak symbolicznej nierozłącznic związany z menorą - archetypem. W geometrycznie idealnym kryształ z brązu Gutta, o kształcie nie mającym związku z kształtem świecznika, światło wydobywające z mroku gładkie ściany tej pra-bryły było - dzięki jej skojarzeniowej neutralności - jedynym możliwym skojarzeniem. I w tym wypadku nie musiało to być światło menory, było ono jednak niewątpliwie światłem religijnego świecznika /po śliskich bokach ściekały płonące świece/. Ten ciemny monolit emanował najbardziej chyba ponadczasowe treści, był nimi przesycony. Zawierał w swoim rzeźbiarskim wyrazie /jeśli tę sferę można tu w ogóle wydzielić/ napięcie innego rodzaju niż rzeźba Sarełły, takie, jakie posiadają elementarne kształty przedmiotów kultu.

W rzeźbach Kowalskiego, Jarnuszkiewiczów, Stryjeckiego treści ponadczasowe stopione zostały, choć nie zdominowane, z treściami historycznymi, bardziej /u tego ostatniego/ lub mniej konkretnymi. Piaszczysty "grobowiec" Jarnuszkiewiczów /płyta przysypana prawdziwym piachem z jednej strony, dalej, za strefą prawdziwych świec pokryta przypominającą piasek fakturą, już w brązie, z której to faktury wystawały przypominające nadpalone świece kikuty z brązu również/, nie posługując się żadną martyrologiczną symboliką prowadził naszą refleksję w stronę rzeczywistości historycznej menory. Był epitafium narodu, kultury posługującej się nią, ale także szerzej - symbolem eschatologicznym w ogóle. Wydaje mi się, iż tkwi to dzieło tak samo w historii, jak poza nią - podobnie jak menora.

Świecznik - odcisk dłoni wyciągniętych w modlitewno-błagalnym geście, dzieło Kowalskiego, wywołał także skojarzenia dość konkretne. Tym niemniej subtelność przeprowadzenia tej koncepcji przez rzeźbiarza uchroniła dzieło przed natrętnymi aluzjami. Pozostało żydowską menorą i... rzeźbiarskim studium. Podobnie - ewokacja Oświęcimia autorstwa Stryjeckiego. Zamiast świec czy miejsca na nie pojawiła się komemoracyjna płyta z wytrawionym rysunkiem obozu, zamiast świecznika pozostała pamięć o tym, co on sobą znaczył, pamięć utrwalona nie-rzeźbiarskim zabiegiem, ale dzięki temu właśnie jeszcze bardziej przejmująco obecna.

Rzeźba oczywiście zawsze operuje światłem, jest przez nie kształtowana. Jednak cztery przeze mnie ostatnio omówione dzieła światłem tym posługiwały się w celu odrealnienia samych siebie, przeniesienia się ze sfery rzeźbiarskiego konkrety do kategorii przedmiotów kultowych, choć nie liturgicznych, bowiem kult ten nie jedynie religijny ma charakter...

xxx

Na początku lat osiemdziesiątych znaleźliśmy się w niezwykle - jak na nasze stulecie - sytuacji artystycznej. Przez kilka lat artyści polscy namiętnie poszukiwali tzw. sacrum, w różnych postaciach. Doszło do tak spektakularnych wydarzeń jak wystawa "Bogurodzica" /w 600-lecie sprowadzenia obrazu jasnogórskiego/, sesja historyków sztuki i artystów w Rogoźnie na temat sacrum w sztuce, dyskusja w "Znaku" w 198, dotycząca też tego zjawiska, wiele tak dobrze nam znanych i tłumnie odwiedzanych przykościelnych wystaw. Krzyże, wizerunki Matki Boskiej, często funkcjonujące w "patriotyczno-kościelnej metafizyce", stały się obsesją wielu, w tym także znakomitych artystów. Rezultaty - wiemy - rzadko wykraczały poza żenujący dowód braku umiejętności /skłonności/ myślenia artystycznego w kategoriach wyznaczonych przez tego rodzaju źródła inspiracji. Przyczyną niepowodzenia było czasem polityczne /narodowe/ ciśnienie popularnych znaków, wywołujących najpierw i przede wszystkim doczesne skojarzenia. Może też wyjątkowo trudno było artystom powracającym do świata tych wartości odnaleźć je wśród symboli chrześcijańskich, obciążonych już obecnie takimi funkcjami, że w niewielkim stopniu stanowiły one te wartości i w mniejszym jeszcze głosiły tę dawną jedność kultury, wyrastającej z religii. Przy tak powszechnie utrwalonych /w różnych rolach/ znakach, jak katolicka symbolika w Polsce, wszelkiego typu igranie formalne obciążone było swoistym kompleksem artystów /balansowanie pomiędzy bluźnierstwem, naśladowaniem wielkiej tradycji ikonograficznej, popadnięciem w łatwy dewocjonalizm/. Otóż wydaje się, że mimo ostatnio narastającego renesansu zainteresowania judaizmem, artysta podejmujący jako temat znak tej religii i tej kultury, nie musiał się zmagać z tym kompleksem. Znak ten nie był bowiem w opisany powyżej sposób obciążony, dla wielu odbiorców nie był nawet takim właśnie znakiem, a jedynie sprzętem liturgicznym pewnej religii. Tak więc sześciu rzeźbiarzy memory wślizgnęło się do tej tzw. sfery sacrum jakby tylną furtką, unikając niebezpieczeństwa wejścia od frontu, ale jednocześnie narażając się na niebezpieczeństwo popadnięcia w egzotykę czy hermetyczne aluzje. Nie popadli w nie może dlatego, że skupili się na wartości zamkniętej w konkretnym przedmiocie - znaku, a nie użyli go jako pretekstu do zdobywania wartości innych..

Dobrze, że wystawa ta zdarzyła się akurat w momencie, gdy fala natrętnego niekiedy poszukiwania tzw. sacrum w sztuce polskiej zaczęła opadać. Opadaniu temu towarzyszyła społeczna świadomość porażki tej przynagdy artystów z religią /szczęśliwe wyjątki nie zmieniają tu obrazu ogólnego/, porażki artystycznej, ale nie tylko. Dobrze również, iż wystawa zdarzyła się, gdy fala mody na judaica, częściowo z okazji obchodów 45 rocznicy powstania w Getcie osiągnęła szczyt, a wznoszeniu się temu zdaje się towarzyszyć spadek zainteresowania znużonej i zniechęconej do tej tematyki publiczności. Ciekawe jest zresztą, że tę próbę wskrzeszenia "sztuki wierzącej" podjęto w rzeźbie, dotychczas nieco mniej "zaangażowanej" niż malarstwo. Wystawa "Menora" dowodzi, jak sądzę, że nie wszystkie podobne poszukiwania w poprzednich latach podyktowane były jecynie koniunkturą, ale że były w nią tak uwikłane, że ulegały jej niszczącej sile.

Nawiązując do dyskusji wokół pojęcia "sztuki zaangażowanej", toczącej się na łamach "Znaku" i "Przeglądu Powszechnego" w 1986 roku, chciałbym

jeszcze powrócić do jakości wystawionych w "Pokazie" rzeźb. Zaczęłam moją ocenę od podkreślenia precyzji ich wykonania. Czuje się w nich, krótko mówiąc, mistrzostwo. I dbałość - dbałość artysty, by tworzyć rzeźbę, a nie tylko przesłanie czy interpretację. We wspomnianej dyskusji Elżbieta Wolicka zakończyła swoją, przesyconą norwidowskim, etycznym myśleniem o sztuce, wypowiedź wołaniem o "wierność procederowi", o dbałość o własności czysto artystyczne świadectwa, o kultywowanie tej "sztuczności", bo inaczej świadectwo degeneruje się artystycznie i zarazem /.../ wulgaryzuje się jako świadectwo" /"Znak" nr 375-376, 1986, s.36/. Wśród omawianych rzeźb, menora Stryckiego zwłaszcza, może najbardziej "obciążona przesłaniem", właśnie dzięki absolutnemu opanowaniu środków, dzięki idealnemu wyważeniu ryzykownych chwytów /np. trawiony rysunek Oświęcimiem na płycie/ sprawdza słuszność powyżej zacytowanej opinii, jakże wydawałoby się banalnej, a jednak nie powszechnie przyjętej.

xxx

Kilkanaście dni po wystawie "Menora", w pierwszych dniach maja 1988 roku, problemy, o których wspominałem wyżej zyskały dodatkowy kontekst. Zorganizowana przez Andrzeja Bonarskiego w lokalu SARP-u na ul. Foksal w Warszawie wystawa grupy młodych artystów z kilku miast Polski; poświęcona /dedykowana?/ Brunonowi Schulzowi, odwoływać by się mogła również do kręgu kultury żydowskiej, losu narodu żydowskiego, do postaci-symbolu, do pewnej wartości - mitu wreszcie. Przeraziła mnie pustynia w Pawilonie SARP-u - w porównaniu z niewiele wcześniejszymi wystawami "Realizm radykalny, abstrakcja konkretna" w Muzeum Narodowym oraz tegoż Bonarskiego "Co słychać?" w Zakładach Norblina - ani koncepcji, ani dzieł. Wystawiająca u Bonarskiego generacja /formacja?/ nie myśli w kategoriach symbolu /jeśli już, to go raczej używa/, a raczej alegorii, traktowanej na ogół na opak. Taka postawa kulturowa już uniemożliwiła wnikięcie w świat Schulza w sposób równie głęboki jak odczucie memory przez grupę sześciu warszawskich rzeźbiarzy. Ale przecież nie musiało o to chodzić...

Z listy uczestników można się było domyślić, że efektem wystawy będzie zademonstrowanie własnego ich dystansu wobec kultury i historii, w których istnieje Bruno Schulz, a nie próba interpretacji, osądu, dotknięcia wartości przezeń przywoływanych. Mogła z tego wyniknąć interesująca manifestacja postawy reprezentatywnej dla dużej grupy młodych artystów polskich - postawy wobec określonej tradycji, a także postawy wobec myślenia artystycznego o pewnych wartościach ogólnoludzkich. Miałki rezultat tej próby, w której wzięło przecież udział wielu znanych już ze świetnych, przemyślanych dzieł twórców, może być wynikiem nieuświadomości - do końca roli mecenasa bądź - gorzej - wynikiem braku owej postawy /indyferentyzm, również artystyczny, rozkładający malarskie i rzeźbiarskie środki?/, kruchości świadomości nowego pokolenia. Prymitywizm schulzowskich skojarzeń /np. Kaspar Hauser, Apokalipsa/ - ale nie o to tylko chodzi, lecz o to, że są to tylko skojarzenia, że myśl zatrzymuje się na tym przedwstępnym etapie. Ten pokaz wykazał, iż pewne problemy są dla wystawiających u Bonarskiego niedostępne, odsłonił ograniczenia...

I dlatego dobrze się stało, że do tej niezamierzonej chyba konfrontacji doszło, i to w odpowiednim momencie - pewnego uspokojenia nastrojów, poczucia okresu przejściowego.

Ewa Bienkowska

ZURBARAN W PARYŻU

Kościół Andaluzji i Estramadury, budowane w czasach Kontrreformacji, są bardzo jasne - z powodu dużych okien i ścian pociągniętych oslepiającą bielą wapna, na tej bieli sztukaterie otaczające ołtarze są różowe, żółte, ochrowe. Można wyobrazić sobie światło wędrujące wewnątrz przez bardzo długi słoneczny dzień, najpierw kładące się na posadzce z jednej strony, cofające się chyłkiem w miarę zbliżania się południa, by zostawić rozedrganą jasność jakby bez źródła i przyczyny, potem powracające z drugiej strony wydłużoną smugą, coraz bardziej gęstą i pomarańczową. Próbuję wyobrazić sobie to nieublżane światło długiego letniego dnia, wyobrazić jak wibruje w wapiennym wnętrzu gdy wchodzimy tu prosto z ulewy blasku i nasze oczy odpoczywają uszczęśliwione; jak rozpościera się na murach i wsiąka w kaplicach i zakryściach, budując zróżnicowaną jakościowo przestrzeń przybliżeń i oddaleń, zgęszczenia i rozrzedzenia, jawności i zatajenia. Próbuję również odtworzyć zapachy, które nasycają tę przestrzeń dając jej dodatkowy wymiar, materialny i bezcielesny. Zarazem: jakby kwintesencja życia wspólna dla świata w murach i poza murami. Czy jak w klasztorach włoskich jest to mieszanina starej zaprawy murarskiej i gorzkiej przyprawy bukszanu?

Dla takich ram przeznaczone były obrazy Zurbarana, dla miast położonych blisko miejsc gdzie mieszkał - albo niewyobrażalnie dalekich - na przeciwnej półkuli. Tam gdzie królestwo Hiszpanii umacniało swoje posiadłości budując kościoły barokowe, coraz wymyślniejsze. Odnosi się wrażenie, że te obrazy wydołyte z naturalnych ram czują się gorzej niż dzieła innych mistrzów, dla których można stworzyć w wyobraźni abstrakcyjną przestrzeń sztuki, gdzie obrazy zyskują, uchwycone przez czystą intuicję. Los, jaki spotkał dużą część starego malarstwa - wyrwanie z ram, rozproszenie po świecie - tutaj odczłania jakiś brak, trudny do określenia: brak zawartej w aurze obrazu pręgi słońca, przesuwanej się z rozwojem dnia, albo nieobecność przenikliwej woni bukszanu?

W sali wystawowej coś się dzieje z obrazami Zurbarana /inaczej niż z El Greco, Velasquezem/ - są jakby w zawieszaniu, w oczekiwaniu. Albo z wielką siłą przedrą się przez neutralną, bezwonną atmosferę ekspozycji i narzucają naszej wyobraźni swój świat - słońca, bieli, cienia jako składników rzeczywistości. Albo pozostaną jak przyszpilone motyle, piękne i trochę straszliwe. Jest w nich to niebezpieczeństwo, pewna bezbronność wobec kontekstu. Łatwo mogą wyjść z tej próby wynaturzone: w "chorobliwy" mistycyzm, w dewocyjną słodycz, w teatralność. El Greco i Velasquez rozkwitają dzięki wystawowemu wykorzystaniu, w nowoczesnych murach, gdzie już nic nie przeszkadza ich suwerennej władzy. Z Zurbaranem - wydaje mi się - jest inaczej: wytwarza wokół siebie świat, z którego został wyrwany, wyprómienuje atmosferę przeciwną samej idei ekspozycji. Atmosferę, gdzie komunikują ze sobą rzeczywistość zewnętrzna i wewnętrzna obrazu, element czasu, nie tyle wielkiego czasu historycznego, ile małego cyklu dnia, wędrowki światła pod niebem. Stoję przed jednym z licznych św. Franciszków, przed św. Apollonią, lub przed posiłkiem kartuzów - i jest ze mną, niewidzialne, słońce Estramadury, suchość w powietrzu i białe wnętrza klasztorne, w których oprawie lśniło ciemne światło płócien Zurbarana.

Dlatego paryska wystawa była dla mnie niełatwym i podniecającym ćwiczeniem. W pierwszym momencie - te sale bez charakteru, ten tłum: obrazy są jak zdezorientowane, albo zbyt mocno krzyczą, albo chowają się nieśmiało. Za ciemne, za jasne, sztywne albo konwulsyjne. Wreszcie, po chwili,

chwytają oddech, rozpoczynają pracę rekonstruowania własnego świata, już ani krzykliwe, ani wstydliwe - otwierają ciemności jak zagadkę bez odpowiedzi, wywołują światło jak zakłęcie. Wtedy rozpoczyna się nie zwiedzanie, a patrzenie, które bliskie jest wciąganiu powietrza do płuc i wietrzenia zapachów.

Historycy piszą o nim jak o przykładzie artysty bez wykształcenia i większej kultury, który miał się za rzemieślnika /znów w przeciwieństwie do uczonego El Greco i dworzanina Velasqueza/. Brał niedużo za obrazy, które produkował razem z pracownią w wielkich ilościach, umarł w biedzie. Z drugiej strony piszą też o świadomym włączeniu się w sztukę europejską tamtych czasów, o "caravaggizmie" pierwszego okresu i późniejszym stonowaniu palety, w duchu sfumato i malarzy takich jak Guido Reni. Widocznie rzemieślniczość oznaczała wówczas i to: - zamówienia dla prowincjonalnych klasztorów, dla niewyobrażalnie dalekiej Limy, połączone z kłopotami w ściąganiu zapłaty od zleceniodawców, nie przeszkadzały doświadczaniu świata i materii tak dociekliwemu jakby to właśnie było celem nadrzędnym.

Zurbaran zaczyna od obrazów statycznych, w których historycy wyczuwają pewien archaizm, od oświetleń ostrych i twardych, rozkładających mocne kontrasty. Później będzie próbował większej giętkości, w tłach pojawią się ciepłe pejzaże - można wnosić o zasadniczej zmianie stylu, zmianie spojrzenia. Ale i w późniejszym okresie obok obrazów rozspodzonych, wypraw w świat delikatności i czułości, powraca ciągle pierwsze widzenie. Będą to postaci zakrzepłe w hipnotycznym znieuchomieniu, wychylone z brunatnego cienia, który jest miejscem ukrycia, miejscem zarazem materialnym /grota, nisza, noc?/ i niematerialnym /intensywność ich sekretu znosi wszelką przestrzeń fizyczną/ - światło padające gdzieś z boku wydobywa z mroku twarz i szatę. I tutaj, pomiędzy twarzą, suknią i cieniem, z którego występują, nawiązują się szczególne relacje.

W długim szeregu świętych kobiet /tylko mała ich część pokazana jest w Paryżu/ akcent pada na suknie: jest ich wielkie bogactwo i rozmaitość. Te święte należą do możnych rodów /albo też suknia wskazuje na inną wielkość, ponadziemską/, w każdym razie są spowite w drogie materiały, jedwabiste i brokatowe, zdobne w hafty, klejnoty, szale i peleryny. Kolory są olśniewające i zachwale, ale nic z krzyku - sama szlachetność substancji. Szytą różowa tunika na żółtej sukni i fałdzisty płaszcz ze zgniozdelonego aksamitu. Suknia ciemnołososiowa pogięta w głębokie bruzdy i opadająca nisko szal czarno-żółty. Szata czerwono-brązowa z trawiastym gorsetem wyszywanym klejnotami i cytrynowy kaptur na plecach. Ciemnozielony kubrak i wiśniowe hafty św. Małgorzaty, która opiera się na pasterskiej lasce i wysuwa spod sukni nagą stopę. Złotobrazowe brokаты księżniczki portugalskiej, która unosi szatę w czubkach palców aby pokazać całą jej wspaniałość. Triumf materialnego przepychu, połyski, gładkość, szorstkość, uroczyść draperii.

A twarze? Ponad konstrukcjami z kosztownych materiałów małe twarzyczki, niemal identyczne, bez wyrazu, jak uspięne. Sw. Apollonia, ta z niezrównanym połączeniem żółtego i różowego jedwabiu, ma białą twarzyczkę lunatycznej lalki, oczy, które zdają się nie patrzeć i "nieprawdziwe" usta. Ekspresyjność jej postaci skupia się w sukni, która gra i promieniuje, kondensuje życie obrazu wyrwane ciemności. Twarz uchyla się od wszelkiego wyjaśnienia. Święte Zurbarana niosą palmy i narzędzia swej męki - i milczą. Mówią za nie ich suknie - nieprzetłumaczalnym językiem barwy i lśnienia, światła zaczeplonego o włókna tkanin.

Szaty kobiece musiały fascynować Zurbarana malarza jako możliwość innej ekspresji plastycznej, poza anegdotą i poza indywidualnością. Na paryskiej wystawie odkrywamy jeszcze inną fascynację, zdawałoby się

przeciwstawną tamtej. Korowodowi świętych kobiet odpowiada pochód mnichów - ich ilość w całej twórczości Zurbarana tłumaczy się charakterem zleceń. O tych dwóch typach obrazów można powiedzieć zarówno, że należą do tego samego świata, jak że ukazują dwie różne rzeczywistości. Ich wspólnota jest w relacji między postacią a przestrzenią, w samotności postaci w przestrzeni. Tutaj rzeczy, kształty przestały istnieć unieważnione siłą innego dramatu, światło zatrzymuje się tylko na tym, co najbardziej esencjonalne dla malarzkiej dramaturgii. Ustawia ona w nieskończoność trzech protagonistów: ciemność, światło, postać ludzką i wydobywając z ich układow różnego odcienia tego samego doświadczenia. Ale świat kobiet wskazuje na ponadziemskie uspokojenie, ustanie wszelkiego wysiłku, wszelkich napięć, do tego stopnia, że wraz z nimi musi się rozpuścić osoba ludzka, ta jaką znamy. Te hipnotyczne twarze nie mają już piętna indywidualności, ponieważ są uwolnione od dystansu względem celu, dystansu, który oznacza wysiłek. Dlatego mówią za nie rzeczy, w których pozostała młocząca mowa lśnienia, różnorodności, przepychu - ich suknie to mowa pochwalna, magnificat kolorów.

Inaczej świat mnichów: w tych obrazach wszystko świadczy o napięciu, o pracy jaką jest dla istot ludzkich wyrwanie się z działalnego ku niewidzialnemu, o udręce, która burzy osobowość, ale jej nie przeistacza, pozostawia w stanie rozdarcia. W ciągu swojej kariery Zurbaran malował setki postaci mnisich, dominikanów, kartuzów, hieronimitów; rozpoznawalnych po stroju, pojedynczo i zbiorowo, zgromadzonych na konwentykłach i jako straszliwie torturowanych męczenników, albo czytających w księgach. Na wystawie zgromadzono szereg obrazów ze św. Franciszkiem - to tylko cząstka płócien poświęconych świętemu z Asyżu. Oglądając dokumentację dowiadujemy się, jak często malarz wracał do tej postaci, powtarzając uporczywie tę samą wizję, tę samą obsesję. Franciszek stoi lub klęczy albo na wprost leży. Trzyma w dłoniach czaszkę, przedmiot medytacji, albo chowa ręce w rękawach. Jest pogrążony w modlitwie, wokół niego rozciąga się ciemność, nie-miejsce: rzeczywistość zniesiona przez intensywność dramatu. W obrazie z National Gallery światło uderza twardo z boku, oświetlając skraj habitu, ramię i fragment kaptura. Święty klęczy z głową uniesioną do góry, ale cień kaptura zasłania oczy, widzimy tylko ostrą linię nosa i półotwarte usta. Cała wymowa obrazu skupia się w twarzy skrytej w cieniu i brutalnie odsłoniętej, wydanej na spojrzenia przez wstrząsający wyraz ust, który wskazuje na najgłębszą samotność. Światło padające na habit nie służy wychwalaniu splendoru rzeczy /ale burka mnisia oddana jest z realistyczną wspaniałością!/- prowadzi ku twarzy ukrytej i obnażonej, twarzy w ekstazie bez świadków, której stajemy się świadkami.

Inny obraz, sprowadzony z Lyonu, pokazuje Franciszka ustawionego na wprost, z zadartą głową i oczami utkwionymi w górę. Widzimy otwarte usta i połysk zębów. Święty wystawiony jest ku adoracji wiernych w momencie, który zaprzecza publiczności, momencie transu czy porwy wyprowadzającego poza rzeczywistość. Może odzwierciedla się w tym paradoks katolickiej pobożności: najbardziej samotna droga ku niewidzialnemu jest przedstawiona jako rzecz, nad którą czuwa i z której czerpie zbiorowość i instytucja. Najbardziej osobiste poszukiwanie malarzkie jest zarazem włączeniem się w ciąg współczesnych i poprzedników, jest pod obserwacją instytucji jaką stanowi historia malarstwa europejskiego.

Mają obrazek przeznaczony dla karmelitów z Sewilli /na wystawie inteligentnie obramowany dwoma innymi, symetrycznymi/: Franciszek stoi przed nami tym razem z głową nisko opuszczoną, wpatrzony w czaszkę, która wyznacza węzeł w środku kompozycji. Fałdy habitu opadają ciężko i rytmicznie, skontrastowane światłem i cieniem, ramiona tworzą półokrąg zamykający

się w dłoniach, które trzymają czaszkę, w górze kaptur długi i spiczasty jak płomyk świecy. Twarzy tym razem nie widać, można się jej domyślać pod kapuzą - jest i jej nie ma, pochłonięta przez mrok i zarazem niesamowicie obecną, za sprawą napięcia między cieniem pod kapturem a rozjaśnioną kulą czaszki, w której utkwione są niewidoczne oczy. Cała postać, występująca z mroku brunatnym żłobionym fałdami kształtem, zakończona ostrym trójkątem, każe myśleć o świecy, wokół której zamyka się noc, ale która trwa w środku ciemności. Obraz jest zarówno statyczny jak niepokojący. Jego statyka nie jest nieruchomością odpoczynku i wyzwolenia - podsuwa właśnie słowo określające napięcie i kruchość: nieruchomość pełgająca jak światło świecy. Może czytelnikom św. Jana od Krzyża nasunie to na myśl "noc ciemną", która jest zakrzepłą w pozornym bezruchu historią poszukiwania innego światła, poza blaskiem rzeczy stworzonych?

Nie wiadomo, czy malarz rzeczywiście myślał o plastycznym odpowiedniku wielkiej mistyki hiszpańskiej. W każdym razie pracował niemal wyłącznie dla klasztorów i żył w ich cieniu. Malował wszelkie stosowne tematy: sceny z Ewangelii, wizerunki Niepokalanej w obłokach, majestatyczne triumfy doktorów Kościoła. Jednak te dwa szeregi - świętych kobiet i postaci mnichów - pozostają najsilniej w wyobraźni. Jako najbardziej osobista próba odnalezienia języka dla pogranicza świata ludzkiego i świata, który go przekracza i celem szaleńczego pragnienia by rozchylić zasłonę, przedostać się na tamtą stronę piękna stworzonego. Zurbaran pozostaje dla mnie malarzem pogranicza: pomiędzy skupioną i naiwną apologią widzenia, zmysłowości pobożnej wobec cudu materii - a momentem gdy materia ustępuje przed czymś silniejszym - jeszcze jest a już jej nie ma. Jednak jest! - bo tylko w elementach widzialnych malarz może przedstawić to ustąpienie, samounicestwienie się materii /jakby kto nagle zdmuchnął świecę w ciemnościach/, w twarzy oscylującej na skraju cienia, który pochłonią wszystkie rzeczy. W przepychu tkaniny, która niczego już nie uświetnia, z niczym nie koresponduje, tylko staje się znakiem przeskoku w inną rzeczywistość. /Podobnie jak twarz kobiet Zurbarana nie oznacza już osobowości lecz jest białą maską porzuconą na progu widzialnego/.

Paradoks Zurbarana, hiszpański i katolicki, kontrreformacyjny, jest równocześnie paradoksem całego malarstwa, które chce przedrzeć się "poza". Wiadomo, że to się udać nie może tej najzmysłowszej ze sztuk! A przecież stale się to jej udawało, mocniej niż poezji, tak zakochanej w słowach, mocniej może niż muzyce, tak rozśpiewanej samą sobą. Mam na uwadze nie tylko dążenie do duchowości spowodowane przez temat bądź atmosferę obrazu. Również myślę o tej z gruntu malarskiej operacji, która polega na wyodrębnieniu rzeczy widzialnej /jakakolwiek by ona była/ pod naszym spojrzeniem i egzaltacji jej istnienia, przez pracowite doskonalenie szczegółu bądź przez błyskawiczny skrót - aż przechyła się w niepojęte wyzwanie, sztywność nie do przetrwania, bo bez klucza. Malarskie "poza" nie jest związane z próbą ueterycznienia materii /jak sądzili symboliści/ ale z jej zagęszczeniem, pojawia się na granicy jej nieodwołalnego trwania i zawziętości, z jaką malarz chce osaczyć jej sekret. Dla Zurbarana zapewne ten stosunek do rzeczy przybierał postać konfliktu między światłem stworzonym i światłem niestworzonym, zgodnie ze starą tradycją podjętą przez mistyków. I ten konflikt wyobrażony na jego płótnach krzepnie w uroczystą równowagę, która - paradoksalnie - nie wyklucza ruchu. Ale u niego nie jest to ruch form i brył, lecz ruch jakby wstępujący między szatą i twarzą: od wspaniałości tkaniny, bogatej czy ubogiej, ku twarzy, która mówi o walce lub o oswobodzeniu. Dla malarza droga do świata niestworzonego prowadzi zawsze przez pracę nad rzeczami stworzonymi.

Można by jeszcze zastanawiać się i fantazjować nad związkiem tej szczególnej drogi Zurbarana ze słońcem Estramadury, z białym wapnem

wnętrzem klasztorów, które chronią przed słonecznym pożarem i uczulają na sekret i sens gry między światłem i cieniem.

marzec 88

BEZ OPTYMISTYCZNEGO ZAKOŃCZENIA

Wywiad z Andrzejem Osęką

P.: Czy teksty na temat sztuk plastycznych ukazujące się w drugim obiegu spełniają funkcję "normalnej" krytyki artystycznej? Jak je oceniasz?

O.: Tych tekstów jest przede wszystkim niewiele. Krytyka artystyczna mało interesuje czytelników drugiego obiegu. Pismo "Szkice", poświęcone wyłącznie tej problematyce, ma stosunkowo mały nakład, mimo że jest to dobre, wartościowe pismo i byłoby dobrze, gdyby nie padło tak, jak pada teraz sporo pism drugiego obiegu. W innych pismach drugiego obiegu jest trochę tekstów o sztuce. W Krakowie, w piśmie "Brulion", które się teraz zaczęło ukazywać, trochę w "Kulturze Niezależnej", tam ukazało się kilka moich artykułów. W tych artykułach starałem się uprawiać normalną krytykę artystyczną, to znaczy pisać bez skrępowania i o wystawach drugiego obiegu, tzw. wystawach przykościelnych i pisać prawdę o wystawach oficjalnych, takich jak np. "Oblicza socrealizmu". Bo pełnej prawdy o tej wystawie w pierwszym obiegu powiedział się nie da, przez cenzurę by nie przeszła. Oczywiście, w moim przekonaniu, krytyka w drugim obiegu nie powinna być upolityczniona...

P.: Nie powinna?!

O.: Nie powinna. Nie powinna przede wszystkim skupiać uwagi na kontekście politycznym. Wprawdzie w socjalizmie wszystko jest polityczne, ale właśnie dzięki temu i krytyka, i sztuka, które pozostają same sobą są w moim przekonaniu najbardziej antyustrojowe. Natomiast sztuka, która opowiada o nieszczęściach jakie nam sprawia socjalizm, prędzej czy później popada w publicystykę.

P.: W czym upatrujesz przyczyn zjawiska, że tekstów o sztuce tak niewiele ukazuje się w drugim obiegu? Czołowi krytycy, z Tobą, który byłeś Numer Jeden krytyki lat 70-tych, na czele, zostali pozbawieni łamów, na których publikowali...

O.: Przede wszystkim ja cały czas mam jakieś łamy, a tamtych - nie zostałem pozbawiony, sam z nich zrezygnowałem. Teoretycznie miałem zakaz pisania, ale praktycznie on mnie nie dotyczył. Jeszcze telefony były nieczynne, a już mnie listownie poszukiwała Telewizja.

P.: Słusznie, wielu krytyków odeszło z własnej woli. Wydawało się więc naturalne, że pójdą do drugiego obiegu, który ofiarował im jeszcze lepsze, bo wolne od cenzury, łamy. Nie poszli, poszło bardzo niewiele. Dlaczego? Nie wydaje mi się, żeby to wynikało ze strachu, ci ludzie określili się dość wyraźnie i podjęli ryzyko pracy np. w organizowaniu wystaw przykościelnych wtedy, kiedy wcale nie było jasne, czy jest to zajęcie bezpieczne.

O.: Drugi obieg nie jest wcale enklawą sprzyjającą rozwijaniu się wszystkiego, co chciałoby się, żeby się rozwijało. Jest to obszar z różnych przyczyn ograniczony i wielu ludzi nie potrafi tam znaleźć swego miejsca. Wymaga trochę innego języka. Niejeden spośród tych, którzy przechodzą do drugiego obiegu - z dobrego dziennikarza staje się złym. Próbuje się zmienić - nie uzupełnić, nie wzbogacić, tylko zmienić i popada

w taki gazetkowy ton. To samo w pewnej mierze dotyczyło niektórych naszych kolegów krytyków, którzy próbowali pisać pod sytuację, pod wizerunek samych siebie odważnych i upolitycznionych. Jest jeszcze taka bardzo istotna przyczyna: drugi obieg nie sprzyja identyfikacji, wiele publikuje się - jak dotąd - pod pseudonimami. Być krytykiem artystycznym, który pisze pod pseudonimem jest ciężko. Można pod pseudonimem pisać rozprawy polityczne i zdobywać czytelników samymi pomysłami, opiniami bez ujawniania osobowości. Krytyk artystyczny, bardziej może nawet literacki, powinien mieć osobowość, którą poręcza autentyczność swego sądu. Dlatego, że w krytyce literackiej więcej rzeczy da się dowieść przez analizę tekstu, w krytyce artystycznej trochę więcej trzeba czytelnikowi powiedzieć na słowo i zarysować większą ilością artykułów swój punkt widzenia na sztukę. Krytyk artystyczny, na tym kiedyś pisałem, musi mieć osobowość, bez niej jego sąd jest nieważny. Gauguin powiedział kiedyś, że krytycy oceniają pozytywnie to, co lubią: gdy ktoś lubi kolor niebieski - będzie chwalił obrazy niebieskie, gdy żółty - żółte. To jest oczywiście sąd uproszczony, ale w pewnej mierze tak to wygląda. Krytyk artystyczny ma prawo do stronniczości, ale musi tę stronniczość swoją biografiją uzasadnić.

P.: Czy to znaczy, że nie ma kryteriów obiektywnych?

O.: Nie, one są. Tylko jak gdyby nakładają się na siebie, na historię. Nie znaczy to też, że nie ma hierarchii ważności w sztuce, Nic podobnego. Hierarchia wartości istnieje, tylko że tak, jak w ogóle, we wszelkiej tradycji kultury dla pewnych epok, dla pewnych nurtów artystycznych oraz dla pewnych osób pewne tradycje mają większą wartość, inne - mniejszą. Oczywiście jest też taka hierarchia ogólnopodręcznikowa, w gruncie rzeczy bezosobowa. Dlatego nie lubię czytać podręczników historii sztuki, bo w nich autorzy zwykle starają się wypośredkować sądy, zdać sprawę ze wszystkich cenionych w danej epoce artystów. Książki o sztuce jakie lubię - to są książki jakby podpisane, nawet jeżeli się z nimi nie zgadzam. Biada krytykowi, który nie ujawnia swoich sądów tylko rejestruje zjawiska. Pogląd, że krytyk jest po prostu ekspertem, tak jak eksperci są w przemyśle, którzy podpowiadają co warto zrobić i w co warto zainwestować - znaczy tylko, że krytyk może być użyteczny dla marchanda. To prawda. Jednak mnie się wydaje, że krytyka jest, powinna być czymś innym.

P.: Właśnie, jakie są funkcje krytyki i rola krytyka? Szczególnie w naszej sytuacji: tutaj, dzisiaj.

O.: Trudno mi o tym mówić, gdyż jak wiesz, ja od krytyki artystycznej, z którą byłem kiedyś profesjonalnie bardzo związany, od długiego czasu odchodzię. Nie od 13 grudnia, tylko od połowy lat 60-tych.

P.: To jednak przesada. Przeciętny inteligent w Polsce znał jednego krytyka plastycznego: Andrzeja Osękę.

O.: Teraz Ty przesadzasz. Istotnie - pisałem dużo, występowałem w radio i w tv, ale w coraz większym stopniu zajmowałem się sprawami innymi niż sztuka.

P.: Robiłeś coś, czego nikt inny u nas nie robił - pisałeś o społecznej funkcji sztuki.

O.: Było to rzeczywiście niemodne. Ale też może trzeba przypomnieć z czego się wywodzę - ja się wywodzę z "Po prostu". Zaczynałem pisać o sztuce w okresie dosyć ostrych walk wokół sztuki, jakie toczyły się w czasach Października, w czasach Arsenau.

P.: Możesz stanowić wprost modelowy przykład krytyka polskiego - od Października do... Grudnia?

O.: Tak na stałe zacząłem pisać o sztuce w związku z wystawą w Arsenale. Zawsze chciałem wyrażać swoje opinie w sposób zdecydowany. Takie szanse dało mi "Po prostu". Zabawne, że ostatnio tamte czasy jakoś odżyły. Miałem tutaj wizytę kolegi z "Po prostu", Ryśka Turskiego. Wspominaliśmy

sobie dawne czasy i zastanawialiśmy się, czy nie warto by wskrzesić "Po prostu". Ale tamta redakcja, jak wiadomo, rozeszła się w różnych kierunkach, w "Po prostu" przecież osobą ważną był Urban... Czyli - instykt społecznego pisania o sztuce miałem wyrobiony aż do przesady. Przecież bardzo często w tym przesadzałem, upraszczałem. Z jednej strony miałem naturalną gotowość do wypowiedziania własnych niepopularnych sądów, ale z drugiej miałem też wadę młodości polegającą na upraszczaniu, która się niestety z wiekiem zaczęła pogłębiać.

P.: Kokietujesz.

O.: Nie. Moją popularność była moją wielką słabością, zubożeniem. Stałem się bardzo znanym felietonistą i pod wieloma względami monopolistą radiowo-telewizyjnym. W radio mówiłem o sztuce przez dwadzieścia kilka lat, w tv przez dwadzieścia robiłem własne programy, nad których częścią od początku do końca panowałem - "Rozmowy o sztuce" i "Rozmowy o pięknie". Bawiła mnie ta telewizyjna robota: skomplikowane aparaty, skomplikowane sytuacje na planie, sukces, polegający na tym, że jest godzinny program całkowicie przeze mnie robiony, popularność. W pierwszych dniach stanu wojennego wyjechałem samochodem tam, gdzie nie wolno. Podeszli do mnie dwaj żołnierze, którzy tam trzymali wartę. Zacząłem się z nimi kłócić, udawadniać, że skoro wjechałem i nikt mnie nie zatrzymał, to znaczy, że wjechać wolno. Odpowiedzieli na to, że po prostu od drugiej strony nie ma nikogo na warcie. W pewnej chwili jeden z nich zapytał: "Pan to jest z telewizji?". Odpowiedziałem: "Byłem". - "Co, i nie wróci pan?" - "Nie, na pewno nie". Momentalnie szalenie mi ułatwili przejazd. Zacząłem być już wtedy nie "kimś z telewizji", lecz "kimś, kto do telewizji nie wróci". Jak wielu.

P.: Wróćmy jednak do roli typowego krytyka. Chociaż czy można tu mówić o typowym krytyku?

O.: Byłoby trudno. Wszyscy nasi koledzy z AICA też mają nietypowe biografie. Typowy krytyk to jest po prostu ten, kto stale towarzyszy życiu artystycznemu recenzując wydarzenia artystyczne. Jego rola, rola takiego właśnie recenzenta, jest bardzo ważna, ponieważ nie ma nic gorszego niż pustka otaczająca wydarzenia artystyczne. Krytyk przede wszystkim musi być rezonansem dla artysty i dla publiczności. W latach 60-tych i 70-tych wielokrotnie zwracałem uwagę, że wokół wielu wspaniałych ksiązek nie ma odpowiedniej atmosfery recenzenckiej, wpadają w pustkę, ludzie zapominają. To samo z wystawami. Społeczna rola krytyka to jest przede wszystkim stwarzanie atmosfery, przydawanie komentarza dziełom sztuki.

P.: Jeśli tak uważasz to, po pierwsze, dlaczego odszedłeś od uprawiania krytyki, po drugie, jaka jest rola tych krytyków, którzy na pewno nie wrócą do oficjalnych środków przekazu?

O.: Zaraz Ci odpowiem, najpierw dokończę. W tak zarysowanej roli krytyka jest także coś niewłaściwego. Może przesadzam, ale powiem Ci, dlaczego tak myśle. Dawniej przecież nie było żadnych krytyków sztuki - komentarem do sztuki był kult, było samo życie. Był kapłan, który interpretował obraz na ołtarzu, było Pismo Święte, które wyjaśniało anegdotę, była ogólna przekazywana z pokolenia na pokolenie wiedza i wiara. Życie było komentarem dzieła sztuki. Niestety od niejakiego czasu sztuka zaczęła iść jak gdyby wieloma kanałami. Wokół różnych dzieł sztuki, wokół różnych jej nurtów toczą się różne życia. Typowa Wieża Babel - pomieszanie języków. I nie ma nikogo, kto by się w tym połapał, nikogo, jeśli nie jest przygotowany profesjonalnie. Zrodziło to konieczność zaistnienia takiego pana, który byłby tłumaczem. Jeśli pojawia się nowy efekt artystyczny, taki ktoś inicjuje pewne sposoby myślenia o tym zjawisku. Otóż ja się z rolą takiego artystycznego poliglota nigdy nie mogłem pogodzić.

P.: Powstanie zawodu krytyka wiąże się bardziej z powstaniem publicznych wystaw, a nie z powstaniem gazet?

O.: Oczywiście, że bez mass mediów nie byłoby krytyków, którzy w gruncie rzeczy służą temu, żeby się mass media sprzedawały. Wprawdzie nie krytyk artystyczny ze swoim kącikiem w gazecie decyduje, czy gazeta się sprzedaje, ale coś tam do gazety dokłada. A jak było z mną? Moja biografia krytyczna też jest porwana. Gdy zamykano "Po prostu" współpracowałem już z "Przeglądem Kulturalnym", gdzie wkrótce objąłem posadę kierownika działu plastyki, tam byłem profesjonalnym krytykiem. "Przegląd Kulturalny" też został zamknięty. Z połączenia "Przeglądu" z "Nową Kulturą" powstała "Kultura", która w pierwszych latach była pismem zdecydowanie wrednym i ja do tej "Kultury" wówczas nie pisywałem. Była wtedy taka bardzo dobra seria wydawana w PWN - Encyklopedia Współczesna w zeszytach. Tam pisałem. To też zamknięto po Marcu 68 w ramach nagonki na encyklopedystów - kryptosyjonistów, czyli po prostu Żydów. Wiele gazet pode mną zamykano. Potem "Kulturę", w której poczynając od końca lat sześćdziesiątych najwięcej czasu spędziłem - także zamknięto z trzaskiem. "Projekt" i "Sztukę" nie tyle zamknięto, ile wymieniły się całkowicie redakcje. Po pewnym czasie człowiek ma dosyć pisywania do gazet, co to je ciągle zamykają!

P.: Nie wykpiasz się w ten sposób od odpowiedzi dlaczego przestałeś uprawiać krytykę artystyczną.

O.: Tak najbardziej wziętym krytykiem artystycznym byłem poczynając od połowy lat 60-tych. Ale wtedy - jak mówiliśmy - zacząłem odchodzić od czystej sztuki ku innym sprawom: sprawom stylu życia, sprawom społecznym, pisywałem i o architekturze, budownictwie, i o zanieczyszczeniu środowiska, i o wielu innych zjawiskach. Pisywałem w sposób publicystyczno-felietonowy. Trzeba też powiedzieć, że w tamtym okresie przestałem w pewnym sensie pogłębiać moją wiedzę o sztuce aktualnej. Krytycy wówczas startujący czytali wszystko, siedzieli w bibliotekach. Ja tego nie robiłem, mnie to nużyło. Między innymi dlatego, że miałem poczucie, że nie warto, bo sztuka współczesna popełnia jakiś kardynalny grzech, w jakiś sposób się sprzedaje i staje na usługach establishmentu - i zachodniego, i wschodniego. W Polsce popełniono przecież niezwykle chytrą operację polegającą na zaakceptowaniu sztuki awangardowej i wciągnięciu jej w orbitę systemu. Na Zachodzie awangardę po prostu kupiono, w ZSRR i innych demoludach jej nie chciano, dopiero teraz się ją akceptuje w ramach pierestrojki. W rezultacie mnie sztuka współczesna mało interesowała i bardzo często pisałem o niej negatywnie, co nie wszystkim się podobało - byli tacy, którzy uważali, że jestem czymś w rodzaju betonu, który widocznie chciałby, żeby wrócił socrealizm, skoro nie lubi awangardy.

P.: Wielu artystów uważało, że "nie czujesz" sztuki...

O.: Moje stanowisko rozumiał Janusz Wilhelmi, ówczesny redaktor naczelny "Kultury", który kiedyś mi powiedział: "Aha, ty nie chcesz sztuki niepartijnej, ty chcesz sztuki antypartyjnej!". Odpowiedziałem: "Tak, oczywiście, trafnie to ująłeś".

P.: Zastanawia mnie, że mówisz o tym w czasie przeszłym. Czyżbyś to swoje stanowisko w stosunku do sztuki zrewidował?

O.: Ja po prostu coraz mniej się zastanawiam nad sprawami sztuki i powinnością sztuki, coraz mniej obserwuję rozwój kierunków artystycznych, coraz więcej pochłania mnie to, co się dzieje z nami, coraz więcej widzę zagrożeń. Moje zainteresowania się zmieniły. Nie znaczy to oczywiście, że całkiem przestałem interesować się sztuką i że ona przestała mi być do czegoś potrzebna. Uważam nawet, że teraz rozumiem ze sztuki więcej niż rozumiałem przedtem. Ale to już dla mnie nie musi być sztuka aktualna. Niestety profesjonalista krytyk musi funkcjonować tak, jak funkcjonuje dziennikarz w odniesieniu do aktualności: musi być stale "na bieżąco", wiedzieć co się dzieje - ważnego i nieważnego. Ja na to sobie obecnie nie mogę pozwolić i też nie bardzo bym chciał.

P.: Czy jest to decyzja o wyborze innej pracy?

O.: Tak.

P.: Czy praca krytyka, czy sztuka, którą krytyk zajmuje się jest tak mało ważna?

O.: Ona się sama określiła jako coś mało ważnego.

P.: Kiedy? Czy w czasach awangardy, kiedy wyizolowała się z życia, co nieustannie piętnowałeś w swoich tekstach, czy kiedy indziej? Czy teraz właśnie sztuka nie zaczyna tych związków ponownie szukać?

O.: Napisałem kiedyś tekst, wydany w drugim obiegu w serii "Próby": "Kryzys sztuki i nadzieja". Główna teza wyglądała mniej więcej tak: kryzys w sztuce rozpoczął się dawno, w XIX wieku, wraz z akademizmem, wtedy, kiedy sztuka zaczęła tracić kontakt z systemem wartości chrześcijańskich. W akademizmie wartości chrześcijańskie były pozorem, były to atrapy, co z łatwością zauważyli młodzi i zaczęli walić w te pozorne wartości jak w bęben, aż one się rozpadły. W to miejsce weszły różne nihilistyczne koncepcje awangardy. Kryzys sztuki w istocie na tym polegał. Słowo "nadzieja" wiązałem z zarysowującym się dopiero w Polsce nurtem sztuki, która miałaby wrócić do wartości chrześcijańskim w głębszym sensie słowa. Nie do samego tylko rytuału, udziału w liturgii lub malowniczości sacrum lecz po prostu do nauk Ewangelii, które dość wyraźnie mówią, co dobre, a co złe.

P.: Czy ta nadzieja Ci się nie sprawdza?

O.: W jakiejś mierze to mi się sprawdza. Ciągłe powtarzam tym rozczarowanym sztuką przykościelną, grymaszącym na nią z pozycji estetycznych, żeby mieli cierpliwość, że to nie może być tak od razu, że artyści muszą dokonać niesamowitej zupełnie pracy intelektualnej, a inni ludzie muszą im pomóc, żeby się w tym nowym klimacie odnaleźli. Są jednak zjawiska nadzieję podtrzymujące. Należy do nich na pewno znakomita wystawa Karła Rostworowskiego "Niebo nowe i ziemia nowa" w kościele na Żytniej. Zwróć uwagę, że na temat tej wystawy przeczytać można bardzo mało. Napisałem dla "Przeglądu Powszechnego" bo jeszcze byłem związany z jezuickim "Przeglądem Powszechnym", tekst, który został zdjęty przez cenzurę. Potem się ukazał w Wolnej Europie. Wtedy zorientowałem się ostatecznie, że to, co mam do powiedzenia - nawet w uczciwej lecz cenzurowanej prasie się nie pomieści.

P.: Powiedziałeś, że artyści muszą wykonać wielką pracę. Ale czy nie muszą także zrezygnować ze swojej wolności? Wystawa p. Rostworowskiego, podobnie zresztą jak jego wcześniejszy wspaniały "Polaków portret własny", traktowała sztukę jako materiał służący do udowodnienia pewnej tezy nieartystycznej.

O.: Nie, to było przywrócenie sztuce jej właściwej funkcji. Bo dzieło sztuki zanim zaczęło być obrazem sztalugowym czy rzeźbą z marmuru - było po prostu wizerunkiem Boga, wizerunkiem króla, przypowieścią, wspomnieniem. Na wystawie Rostworowskiego dzieło sztuki znów zostało zaangażowane w nadrzędny system znaczeń. Artystom trudno to czasem zrozumieć, bo przywykli do swojej autonomii, do wolności od odpowiedzialności. Przyzwyczajono przecież artystę do tego, że cokolwiek zrobi, jest cudowne, był czas, kiedy każdą kreskę zrobioną przez artystę uważano za dzieło sztuki, a zdarzało się, że kupowano czystą kartkę z notatnika artysty - bo artystą był.

P.: Czy jednak nie sądzisz, że ta wolność, sam wiesz najlepiej, jak ciężko wywalczona przez artystów, nie dała sztuce wielkich atutów - ale dzięki niej sztuka stała się niepodporządkowana, a zatem niepodporządkowana takiej czy innej władzy?

O.: To złuda, że ona nie jest podporządkowana. Kiedyś pisałem, że artysta jest podporządkowany czemuś, co nazwałem modą artystyczną.

P.: To bardzo krzywdzące.

O.: Teraz też wiem, że w stosunku do wielu konkretnych artystów było to krzywdzące. Ale jest coś takiego, jak presja epoki, przesąd o istnieniu "Postępu" w sztuce. Przecież do niedawna panowało przekonanie, że dziejami sztuki rządzą prawa takie, jakie zdawały się rządzić dziejami społeczeństw /bo to też ułuda/. Niby, że sztuka rozwija się, jedna formacja odchodzi w przeszłość i nadchodzi nowa sztuka związana z nową epoką. I teraz artysta zgadywał, co trzeba zrobić, żeby być wolnym - ale podporządkowanym epoce, kimś, kto wyrąbuje ścieżki Nowemu, Nowemu służy.

P.: Myślę, że celowo upraszczasz. Artysta raczej "musiał" być odkrywcą.

O.: To przecież straszne, gdy ktoś "musi" być odkrywca! To nie mój wynalazek; Harold Rosenberg napisał książkę "Tradycja nowego" właśnie o tym, że postawiono znak równości między tym, co nowe, a tym co dobre; przyjęto, że nowe zawsze jest lepsze od starego. To takie mechaniczne myślenie zakładające np., że rewolucja jest wartością.

P.: Faktem jest, że krytyka - może z wyjątkiem Ciebie - plastyczna lat 70-tych obiegowo posługiwała się kryterium nowatorstwa i od tego równie powszechnie odchodzi czy już odeszła. Ale nieco inny jest problem wolności.

O.: Artysta jest wolny tak samo jak każdy człowiek. Posiada wolną wolę - może robić dobrze, może robić źle. Tylko że sztuka wolna od wszystkiego to równocześnie sztuka o niczego nie służąca. Dramat sztuki przykościelnej polega na tym, że tutaj wszyscy są wciąż jeszcze zagubieni. Zagubiony jest artysta, który nie wie, jak malować: czy ma malować przeciw władzy, czy zapomnieć o władzy i zająć się sprawami odciecznymi. Ale jak? Artysty wykonują wielką pracę przenoszenia się z jednej sytuacji społecznej w drugą; z oficjalnych sal wystawowych przechodzą - wydawałoby się - niemal do katakumb, a więc muszą także zmienić sposób myślenia o sztuce, o malowaniu. Niektórzy zresztą wcale się o to nie starają, wydaje im się, że te same środki, których używali dotąd, będą nie zmienione służyły teraz "szluznym" treściom. Jednak tak chyba nie można i dlatego na tych instancjach jest wiele pomyłek artystycznych przy całej szlachetności intencji. To wprawdzie przesada, co mówią, że jest to sztuka Matek Bosek zakutych w kajdany, tak nie jest. Zresztą kajdany, kraty widać tu już coraz rzadziej, ludzi takie motywy drażnią; ale zaczyna się też mówić, że może cała ta sytuacja jest w ogóle nieodbra, drażniąca. Ja uważam jednak, że byłoby fatalnie, gdyby ta szansa została zmarnowana. Zagubiona jest też publiczność, która przychodzi i od razu chciałaby wszystko rozumieć, widzieć sztukę bliską swojemu sercu, najchętniej - coś w rodzaju sztuki naiwnej, gdzie wszystko jest bardzo wyraźnie powiedziane, wszystko jest wymalowane w konwencji zrozumiałej dla każdego dziecka. Artysta już chciałby inaczej, nie chce ze swojej wolności zrezygnować. Bardzo często zagubieni są również księża - przyzwyczajeni do czegoś innego. Przez sto czy więcej lat do kościoła prawdziwych artystów nie wpuszczali, wpuszczali artystów nadwornych, zwykle bardzo złych, którzy, poza wyjątkami, robili sztukę złą. Z wielu różnych powodów tak się działo. W ciągu ostatnich stu lat wielcy artyści religijni niemal się nie pojawiali. Sztuka stała się świecka i po załamaniu się secesji - beznadziejnie antytranscendentna. Quasi-transcendentne jej interpretacje przychodziły z reguły z zewnątrz i odnosiły się głównie do dzieł dawnych - jak w przypadku piśmiennictwa Malraux, zresztą - w moim przekonaniu - dość bałamutnego. Także niedawna moda na "sacrum" była zjawiskiem samym dla siebie. Inaczej mówiąc: nieprzydatnym dla doświadczeń człowieka. I kiedy artyści polscy stanęli przed zadaniem bardzo poważnym: mieli, tym razem naprawdę serio, mówić o naszym wspólnym dramatycznym losie - okazali się, że nie są do tego dobrze przygotowani. Mimo wszystko niektórzy z nich w krótkim czasie zrobili bardzo dużo. Co nie znaczy, że narodził się nowa sztuka sakralna; na to musimy poczekać.

P.: Dalej ta sztuka sakralna jest - znowu z wyjątkami - zła.

O.: Tylko teraz jest bardziej potrzebna. Artyści sami też chcą coś robić, przydać się na coś - tak, jak ja nie chcę iść do telewizji, tak oni nie chcą iść do Zachęty choćby dlatego, żeby w sąsiedniej sali nie spotkać się ze sztuką chwalałą dzielnosć oręza i wierność sojuszem.

P.: Czy nie masz czasami wrażenia, że w tych wystawach przykościelnych popełnia się wobec publiczności rodzaj nadużycia? Zwłaszcza w pierwszym okresie każdy, kto chciał protestować, niósł obrazy do kościoła - ważna była obecność, a nie jakość eksponowanych płócien. Mówisz, że w sztuce istnieje hierarchia wartości - ta hierarchia została jakby zawieszona. Ale Kościół gwarantował powagę czy wartośćo wszystkim co się w jego obrębie znalazło, a gwarancja Kościoła dla przeciętnego Polaka jest gwarancją wystarczającą.

O.: Oczywiście, że przede wszystkim chodziło o to, żeby sprawić komfort moralny artystom, którzy chcieli stanąć po właściwej stronie kiedy wszyscy zostaliśmy napadnięci. I dobrze, że dano im taką szansę. Ale u nas - prawdę mówiąc - jest artystów stanowczo za wielu, jest to także wynik nieprawidłowości ustrojowych. Nadprodukcja artystów to wynik fikcyjności życia artystycznego. Ponieważ życie artystyczne nie ma żadnych mierników społecznych, nie odpowiada na jakieś zapotrzebowanie - każdy, kto chce być artystą, może nim zostać.

P.: Ale tym większa w takiej sytuacji rola krytyki. Gdy zaś czołowy krytyk odchodzi...

O.: Przecież ja też jestem częścią tego ogólnego zgubienia. W pewnym momencie się odechciała i to jest chyba zrozumiałe. Nie można zbyt długo postępować wbrew własnej woli i upodobaniom. Mnie się nie bardzo chce towarzyszyć wydarzeniom artystycznym.

P.: Bo inne uważasz za ważniejsze?

O.: Tak, inne uważam za ważniejsze. Wydarzeniom artystycznym towarzyszę od czasu do czasu, kiedy mnie coś zainteresuje, kiedy mam na ten temat coś do powiedzenia, no i kiedy mam czas to zrobić. Od 13 grudnia napisałem o sztuce bardzo niewiele. Mniej, niż powinienem był napisać, bo ważnych wydarzeń było jednak dużo.

P.: Dlaczego? Trochę na to odpowiedziałeś, ale nie w pełni.

O.: Dlatego, że rozwiązanie tutaj należy do artysty, nie do krytyka. Mam wrażenie, że od krytyka w rozwoju sztuki naprawdę bardzo niewiele zależy. Dawno już straciłem iluzję, że krytyk może cokolwiek artyście wytłumaczyć, doprowadzić na jakieś tropy, że w ogóle krytyka postulatywna ma jakikolwiek sens. Można tylko komentować zjawisko i kojarzyć z innymi zjawiskami ustawiając w jakimś tam szeregu wartości.

P.: Sam powiedziałeś, że szansą sztuki jest ponowne jak gdyby znalezienie swojej społecznej roli. Funkcja krytyka zdaje się mieć dla tego procesu istotne znaczenie.

O.: Na postawione przed sztuką pytania muszą przynieść odpowiedź jacyś naprawdę twórczy artyści. Krytyk może tylko opisywać zaistniałą sytuację społeczną, bardziej na użytek czytelników niż na użytek artysty. I może wpływać swoim zadowoleniem czy niezadowoleniem na tworzenie się atmosfery, która dla artysty jest ważna i którą on chłonie. Jest to działanie pośrednie - artysta może skorzystać z działalności krytyka, o ile ta działalność rzeczywiście wpłynie na atmosferę artystyczną.

P.: Powiedziałeś na wstępie, że najgorszą sytuacją dla sztuki jest milczenie wokół niej. Wielu krytyków odeszło od krytyki i jakoś "rozmów" wokół sztuki bardzo się obniżyla.

O.: Mam, wyniesione z dawnych lat, nawyki pełnienia rozmaitych obowiązków: oczywiście winię siebie za to, że przy jakimś zjawisku mnie nie było, że może ono wpadło w pustkę - a trzeba było coś zrobić. Mam poczucie

winy, wcale nie jestem zadowolony z roli, którą pełnię bardzo niedoskonale: wiem, że powinienem więcej, lepiej, mądrzej.

P.: Przypomniało mi się spotkanie, którego nigdy nie zapomnę, gdy pod koniec stanu wojennego spotkał się wszyscy, którzy działali w Galerii Krytyków i zastanawialiśmy się, czy należy tę placówkę reaktywować. Andrzej Kossakowski, ówczesny kierownik SBWA zapewnił nas o tym, że będziemy zupełnie w naszych działaniach swobodni dopóki on jest szefem - nawiasem mówiąc został wyrzucony po dwóch miesiącach, ale wtedy jeszcze nikt się tego nie spodziewał - i wszyscy zaczęli się zastanawiać czy by jednak Galerii nie reaktywować. Sprawa rozstrzygnięta się sama - na pytanie, kto chciałby zrobić pierwszą wystawę - zapadła cisza. Teraz też wszyscy mówią, że krytyka jest potrzebna - tylko bardzo niewiele osób pisze. Jedna z moich rozmówczyń powiedziała, że jest to zawód wymierający, z innych zresztą względów. Może rzeczywiście?

O.: Oczywiście, że zawód krytyka jest zawodem wymierającym i staje się dla bardziej aktywnych ludzi nieatrakcyjny. Najzwyczajniej w świecie. Jak łatwo zauważyć wielu spośród ludzi, którzy parali się krytyką artystyczną, że przypomniał Woźniakowski, Porębskiego, Marcina Czerwińskiego, odeszli ku czemuś innemu. Albo w akademiki, albo w pisarstwo innego typu. To wynik funkcji sztuki w życiu - ona jest nieduża. Na temat sztuki można pisać rzeczy wielkie i ważne, ranga takiego krytyka rośnie, ale to jest trudne. Ja swego czasu zdobyłem zaledwie popularność dlatego, że potrafiłem zawodowi krytyka sztuka, dzięki ruchliwości w środkach masowego przekazu, nadać specyficzną rangę. Po prostu pełno mnie było w radio, telewizji, prasie. A teraz pojawia się tyle innych spraw, ważnych bezpośrednio dla naszego losu, że ludzie, którzy potrafili trzymać pióro w rękę, piszą o tych sprawach, a nie o tym, co widzieli na wystawach. Połączyć rzeczy ważne z /to jest sformułowanie Witkacego/ "życiowego" punktu widzenia, z pisaniem o sztuce jest trudno. Zdarza się rzadko.

P.: Jakie wobec tego perspektywy? I przed krytyką, i przed sztuką?
O.: Tego nie można izolować od sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy. Weźmy referendum - według naszego rozoznania głosowało ok. 25% uprawnionych. To znaczy, że ludzie już naprawdę mają dosyć, że są wymęczeni życiem, że są wymęczeni tym wszystkim, co się dzieje. I po prostu nie chcą. Ale tak samo nie chcą pracować - nie widzą sensu. Ten wynik referendum jest jednocześnie pozytywny, bo ludzie nogami powiedzieli władzy "nie" - ale jest to również związane z ogólną apatią.

P.: Tu bym się niezupełnie zgodziła. W ciągu ostatnich dosłownie miesięcy, po raz pierwszy chyba od stanu wojennego, coś zaczęło się dziać w życiu artystycznym także poza obrębem Kościoła. Powstaje szereg miejsc niezależnych, ludzie próbują coś robić. Pojawiły się ważne wystawy w Muzeum Narodowym: bardzo dyskusyjna "Oblicza socrealizmu" i niezwykle interesująca najmłodszej generacji. A propos, jak Ci się podobała wystawa socrealizmu?

O.: Swój artykuł na jej temat /opublikowany w 34 nr "Kultury Niezależnej"/ zatytułowałem "Czerwone retro". Była to wystawa zakłamana. Pierwsze kłamstwo metodologiczne polegało na włączeniu do niej tego, co było przedtem i tego, co było potem. A więc sztuki o tematyce pracy robionej przez przedstawicieli awangardy, przez Strzebińskiego, Stażewskiego i innych, sztuki sprzed 49 roku. U nas wtedy socrealizmu nie było. Następnie zaś - włączenie Arsenau, który był buntem przeciwko socrealizmowi. Ten zabieg służył rozmydleniu grozy tamtej sztuki, tamtego czasu. A po drugie nie było na wystawie tego, co naprawdę decydowało o obliczu socrealizmu - nie było kultu wodzów. Nie wiem, co kazało organizatorom wystawy tak się zaigrać. Wróćmy jednak do głównego pytania, do spostrzeżenia, że coś się ożywiło. Istotnie, są ludzie, którzy potrafią się w tej strasznie trudnej sytuacji odnaleźć, którzy wybrali coś innego niż

picie wódki. Ja do tych wartościowych zjawisk w sztuce zaliczam także "Pomarańczową Alternatywę", twórczość - graficzną i video - Jacka Feodoro-wicza.

P.: A "dzicy"?

O.: Nie lubię ich; ja im nie wierzę, uważam ich za wtórnych wobec Zachodu. Wiem, że się bronią przeciwko takim osądzeniom, ale każdy wtórny się broni. Rzeczywiście jednak coś się ruszyło, ale tylko gǳieniegǳie. Tak samo jak na tle ogólnej apatii i oklapinięcia w podziemiu jednak parę inicjatyw rozkwita. Nam wszystkim, a więc i sztuce, i naszej sytuacji jako piszących, całemu narodowi zagraża sowietyzacja; przeciw której potrafimy bronić się ideowo, ale nie potrafimy ekonomicznie. To jest niestety gorzka prawda. Nadchodzą rzeczywiście bardzo groźne czasy.

P.: Sztuka zawsze w tym kraju stanowiła swoistą redutę i zapewne dalej pełni tę funkcję.

O.: Artysta zastępował władcę i polityka. Ale teraz to ja bym wolał, żeby nam artysta polityka nie zastępował, a pomagał człowiekowi odnajdywać się w świecie. Oczywiście, nie pójść do artystów mówić im co mają robić. Mogę tylko oświadczyć, że mniej cenię tę sztukę, która nam powiada: macie związane ręce, macie szare twarze, stoicie w kolejkach, leją was pałami - to wiem skądinąd. Oczywiście, jeżeli to jest częścią dzieła, które mówi o czymś innym - proszę bardzo, bo te przykre banały są częścią naszego życia, częścią prawdy o nas. Ale sztuka powinna zająć się budowa-niem świadomości, a nie deklarowaniem słusznych treści ideowych. Co znaczy ten ogólnik: "budowanie świadomości"? Otóż sądzę, że sztuka, filozofia, ideologia ostatnich stu, może stu pięćdziesięciu lat, wyprodukowały niebezpiecznie dużą ilość fałszywych sądów i fałszywych wizji na temat człowieka, społeczeństwa, ich historii. Takich jak Postęp, Rewolucja, Nowoczesność. Nie będę ich tu oczywiście wymieniał i uzasadniał dlaczego są fałszywe. To niepodobieństwo. Chcę tylko zwrócić uwagę, że te fetysze dają człowiekowi poczucie siły - lecz na krótko. Potem się zawsze wałą z wielkim hukiem, pozostawiając ludzi w świadomości zmąconej i nieszczęśliwej. Mam wrażenie, że żyjemy teraz w stanie takiej właśnie świadomości. I myślę, że aby się z tego stanu móc wydobyć, potrzebujemy wielkich wizji, dających poczucie złożoności i harmonii świata, takich jak malarstwo Brueghela, Rembrandta, Tycjana. Wrzask i szloch raczej mnie odrzucają. To samo - sztuka deklaramująca, deklarująca.

P.: W gruncie rzeczy ona mało deklaruje. Zapewne dzięki temu, że nie daje się podporządkować - w pewnym procencie podporządkowała się ogromnej presji sytuacji, ale bardzo szybko z tego wyszła.

O.: Także nie bardzo wiedziała, co ma robić. Wszyscy zwracają uwagę na brak dobrych powieści. Dobra powieść powstaje wtedy, kiedy twórca, nie inny przecież niż wszyscy otaczający go ludzie, jest nie tyle może pogodzony ze swoim czasem, co potrafi go sobie wyobrazić jako pełną całość. A teraz tego nie ma.

P.: Upatrywałabym przyczyny raczej w tym, że powieść jako gatunek jakoś się wyczerpała.

O.: Absolutnie tak nie uważam. Czytam wszystkie chyba powieści jakie ukazują się w drugim obiegu i sporo z tych, które ukazują się na powierzchni i po prostu złościę się na rozmaitych ludzi, że coś tam uproszcili, że byli niecierpliwi, że mogliby mądrzej a zrobili głupiej. Sztuka - przepraszam za ten banał - wymaga ogromnej pracy i cierpliwości, a teraz wszystko robi się tak spieszenie.

P.: Sprowokowałaś mnie jednak do pytania o funkcje sztuki.

O.: Funkcji sztuki może być tyle, ilu ludzi, ludzie mają wobec sztuki różne potrzeby. Albo tyle, ilu jest artystów. Powiedzmy: definicja Ma-tisse'a, że sztuka ma być wygodnym fotelem dla ducha, może być prawdomocna.

Ale mnie jest potrzebna inna sztuka: raz rozhuśtująca wyobraźnię, a kiedy indziej...

P.: Szarpiąca rany?

O.: To nie. Wzbogacająca człowieka. Scalająca jego rozchwiertaną osobowość. Nie sztuka krwi, bebeczków. Taką zapewne też ma swoje znaczenie. Bardzo lubię niektórych ekspresjonistów, choć często mnie śmieszą. Ostatnio lubię oglądać wielką spokojną sztukę, czytać wielkie powieści. Powiedzmy: "W poszukiwaniu straconego czasu" Prousta. Często sięgam do różnych tomów tego cyklu i sobie czytam. Z całą pewnością nie można powiedzieć, że sztuka ma pełnić taką a nie inną funkcję: że ma rozdrapywać rany albo koić i podnosić na duchu. Mnie osobiście wydaje się, że najbardziej potrzebna jest teraz sztuka wyzwalająca z marazmu, choćby śmiechem. Na przykład "Pomarańczowa Alternatywa" - bo można to uznać za działanie artystyczne - zdejmuje z nas cierpiętnictwo tak nam doskwierające i szarość, i zakłamanie.

P.: Podobne zalety widzę w pracach warszawskich "dzikich". Wydaje mi się przy tym, że paradoksalnie, takie nastawienie pojawiło się w sztuce polskiej dopiero w latach osiemdziesiątych, wcześniej były wyjątki. Nie do przecenienia wydaje się tutaj rola Gombrowicza.

O.: Sztuka awangardowa lat 70-tych była śmiertelnie poważna.

P.: Gdybyś pisał artykuł na temat aktualnej sztuki polskiej - jakie byłyby jego tezy?

O.: Nie pisałbym. Ale dopiero gdybym musiał go napisać - to bym się zastanowił. Najogólniej uważam, że istnieją ogromne szanse, które oby nie zostały zmarnowane. Pojawiło się kilku wybitnych artystów młodego pokolenia i większość z nich wystawia po naszej stronie. Jest Korolkiewicz, jest Sobolewski, jest paru innych. Ale nie trzeba wymieniać nazwisk, wszelkie wymienianie nazwisk jest przypadkowe. I mimo wszystko ci ludzie mają się gdzie pokazać, nie włączając na brzydkie tereny; mogą stać się popularni, mogą być zauważeni. Korolkiewicz nie wystawia przecież w Zachęcie, a wszyscy wiedzą, że jest to wielki malarz.

P.: Na zakończenie wracam z uporem do początków naszej rozmowy: do miejsca krytyka. Chyba jesteśmy jakoś rzeczywiście zagubieni, nie bardzo umiemy to miejsce określić.

O.: Myślisz, że jest to, takie proste. Teraz wszędzie ciągle coś kogoś zaskakuje, wszystko się zmienia. Sporo rozmawiam z redaktorami rozmaitych pism, którzy chcieliby, żeby ludzie pisali o tym, a na to piszą im o czymś innym. Sytuacja jest jak gdyby niesterowna. Jesteśmy w środku trzęsienia ziemi. Prawda też, że jest apatia - ale to apatia na wulkanie.

P.: Jest to zupełnie inny rodzaj apatii niż w roku 82.

O.: W 82 wcale nie było apatii. Apatia była w 78, 79 - to była dopiero beznadzieja. Pamiętam odpowiedzi na pierwszą ankietę DiPu - były one bardzo ponure, nie dawały żadnych szans.

P.: A potem rzeczywistość wszystkich, łącznie z Wami, zaskoczyła. Czy myślisz, że teraz też nas zaskoczy?

O.: Z pewnością. Oby nie było to zaskoczenie szalenie przykre!

P.: To nie jest optymistyczne zakończenie.

O.: Z pewnością nie.

21 stycznia 1988

Wywiad ten jest częścią większej całości prezentującej opinie polskich krytyków sztuki.

Piotr Piotrowski

DOCUMENTA 8

Gdy co pięć lat ogląda się wystawy Documenta w Kassel, a zwłaszcza ostatnią z nich, warto mieć na uwadze kontekst historyczny, w jakim została powołana ta największa w świecie instytucja sztuki współczesnej. Powstała w 1955 roku w Republice Federalnej. Kierujący nowym państwem politycy od samego początku postawili na przywrócenie Niemców Europie, na odbudowę ekonomicznego i politycznego prestiżu Niemiec. Aby jednak RFN mogła pełnić rolę równorzędnego partnera, musiała zrównoważyć pozycję Europy Zachodniej. Na płaszczyźnie kulturalnej taka równowaga dotyczyła przede wszystkim Francji, tradycyjnej stolicy artystycznego świata. Documenta więc została usytuowana w tej strategii. Waga jaką przywiązywali i przywiązują zachodni Niemcy politycy najwyższego szczebla do tych ekspozycji potwierdza te sugestie. Nie tylko jednak Niemcy byli zainteresowani budowaniem nowej równowagi politycznej w Europie. Zainteresowani nią też byli Amerykanie. Zakwestionowanie kulturalnej hegemonii Paryża stanowiło pewien, wcale niemały, element w polityce obecności USA na starym kontynencie. W hierarchii kulturalnej świata początku lat pięćdziesiątych sztuka amerykańska nie odgrywała znaczącej roli, choć w środowiskach europejskich profesjonalistów była dość dobrze znana. Krytycy amerykańscy natomiast byli pewni, że twórczość ta może więcej niż konkurować ze sztuką europejską. Taką pewnością, choć z innych powodów i w innym celu, przejawiali też amerykańscy politycy. Dla nich "action painting", jak dowodzi znakomita książka Serge Guilbaut'a /"How New York Stole the Idea of Modern Art", The University of Chicago Press 1983/ było narzędziem "zimnej wojny". Pewność siebie przejawiali jednak przede wszystkim amerykańscy dealerzy. Ich ambicje z kolei poparte były mocną walutą. Rynek europejski, bardzo w owym czasie prestiżowy, stanowił dla nich niewykorzystaną możliwość. O spełnieniu ich oczekiwań świadczą fortuny takich nowojorskich dealerów jak Leo Castelli, Sidney Janis, Ilona Sonnabend.

Documenta, wielostronnie uwikłane w różnorodne interesy, z założenia miały mieć charakter międzynarodowy. Pierwotnie oznaczało to dopuszczenie Amerykanów do tej największej artystycznej imprezy, później ich wyraźną dominację. Rudi Fuchs, organizator Documenta 7 w 1982 roku, podał wielce wymowne w tym kontekście dane statystyczne dotyczące narodowości uczestników wystawy: Amerykanów - 52, Niemców - 41, Włochów - 26, Holendrów - 13, Brytyjczyków - 10, Szwajcarów - 7, wreszcie Francuzów - 6, Polaków - dodajmy - 1 /materiały prasowe/.

Pierwsze wystawy jednakże miały większe chyba znaczenie dla Niemców niż dla Amerykanów. Były to bowiem ekspozycje retrospektywne. Przymycały Niemcom ciągłość tradycji sztuki nowoczesnej. Zwłaszcza pokaz inauguracyjny w 1955 roku, ogarniający materiał z całego wieku XX. Pokaz drugi z kolei kładł już większy nacisk na współczesność, ukazując twórczość artystyczną od 1945 roku. Dopiero Documenta III przyjęły formułę ekspozycji nastawionej na aktualność, gromadzącej sztukę ostatnich pięciu lat; i ta koncepcja przetrwała do dziś /o historii Documenta: Kunstforum, t. 49, 1982/.

Zmienione zostały natomiast pewne zasady organizacyjne. Do roku 1968 /4. Documenta/ komisarzem każdej ekspozycji był twórca tej instytucji Arnold Bode. Rok 1968 wstrząsnął jednak dość gwałtownie kulturalnym establishmentem. Documenta pikietowano i kontestowano, oskarżając o maskowanie prawdziwych konfliktów społecznych i reprezentowanie politycznych interesów władzy i biznesu. Z wiszącymi na ścianach sal Fridericianum

obrazami pop-artu i neokonstruktywizmu kontrastowały gwałtowne dyskusje i manifestacje protestacyjne. Ich efektem stało się wprowadzenie zmiennego, co pięć lat, kierownictwa wystawy i bardziej liberalny dobór eksponatów. System zmiennego kierownictwa pozostał do dziś; o liberalną selekcję można się jednak spierać. W każdym razie chciał się nią wykazać dyrektor następnej ekspozycji, Documenta 5, Harald Szeemann. Wprowadził on, po prostu, kontestację do sal wystawowych. To, co stanowiło bunt w 1968 roku, w 1972 stało się ekspozycją i zostało zaakceptowane przez establishment. W konsekwencji, na późniejszych wystawach, nie było już kontestacji, sprzeciwu wobec zastanego świata. Nie było jej zwłaszcza na ekspozycji ostatniej.

Alby w pełni ujrzeć jej charakter należy jeszcze zwrócić uwagę na wystawy w 1977 i 1982 roku. Stanowią one bowiem bezpośredni kontekst Documenta 8, chociażby dlatego, że dyrektorem pierwszej z nich był Manfred Schneckenburger, podobnie jak ostatniej. Otóż Documenta 6, to - moim zdaniem - najciekawsza wystawa w historii tej ekspozycji, a przynajmniej najbardziej konsekwentna. Odbywała się pod hasłem "Sztuka mediów, media w sztuce". Dotykała zatem jednego z kluczowych dla dyskusji artystycznych lat siedemdziesiątych problemu - autoanalizy dzieła. Zaprezentowano tu wszystkie środki wypowiedzi, od tradycyjnych, jak malarstwo, do nowatorskich jak video i performance. Pokazywano film, fotografię, książkę artysty, rysunek, przy czym - i to jest zasadniczą zasługą Schneckenburgera - każdy z tych środków ekspresji reprezentowało bardzo szerokie spektrum przykładów. Jeżeli pokazywano malarstwo, to można tu było znaleźć przykłady twórczości minimalistycznej, hiperrealistycznej /choć niewiele/ oraz ten typ obrazów, który dopiero później zyskał szaloną popularność: tzw. nowe malarstwo /Baselitz, Lüpertz, Morley, Penck/. Było też dużo prac z NRD, co stanowi szczególnie akcent kultury artystycznej Niemiec Zachodnich. Jeżeli z kolei prezentowano film czy fotografię, to oprócz najnowszych eksperymentów w tej dziedzinie widz mógł zapoznać się z kompetentnie udokumentowaną historią gatunku. Następne Documenta /1982/ nie miały już tej dynamiki. Spodziewano się, że będą zdominowane przez malarstwo i - o dziwo - zarzucano im to, zwłaszcza ex post. W rzeczywistości jednak Rudi Fuchs, ówczesny dyrektor, wyraźnie dystansował się wobec popularnych i powszechnych w ówczesnej kulturze artystycznej tendencji. Zarówno przy doborze prac, jak we wstępie do katalogu przejawiał dużą rezerwę wobec "nerwowości typowej dla młodych". Mówił o trudnościach ze znalezieniem tytułu wystawy, choć wszyscy sądzili, że powinno nim być "Nowe malarstwo". Jego dystans wobec "nowinkarstwa" i "mody" szedł tak daleko, że zamiast wstępnych analiz w katalogu zostały opublikowane teksty klasyków kultury europejskiej: Bergsona, Coleridge'a, Eliota, Goethe'go i Holderlina. Ta historyczna "zaduma" nie była jednak konsekwentna. Ekspozycja nie prezentowała jakiegś jednorodnej wizji sztuki i jej historii, uporządkowanego systemu wartości. Była eklektyczna.

Tak jak od Rudi Fuchsa w 1982 roku spodziewano się przede wszystkim "nowego malarstwa", tak od Manfreda Schneckenburgera w 1987 roku oczekiwano - pamiętając Documenta 6 - powrotu do tradycji analitycznych, zwłaszcza że około połowy lat osiemdziesiątych taka właśnie twórczość chwyciła wyrażnie jakby drugi oddech, uzyskując - w postaci tzw. neo-geo - coraz większą popularność. Organizator Documenta 8 wyłożył jednak inny program. W "materiałach prasowych" Schneckenburger pisał: "Documenta 8 nie ma ani teoretycznych, ani dydaktycznych celów /.../, nie jest też ogólnym przeglądem sztuki współczesnej; woleliśmy przedstawić pewną perspektywę widzenia obecnej sytuacji". Ta perspektywa to "historyczne i społeczne wymiary sztuki". Interesuje go zatem społeczna optyka widzenia twórczości artystycznej, sztuka tworząca metafory życia społecznego, próby krytycznej

analizy społecznych konwencji i środków obrazowania, sztuka łącząca diagnozę obecnego czasu z prognozami i wizją przyszłości; słowem sztuka, która traktuje swój społeczny kontekst "bardzo poważnie". Schneckenburger zdaje sobie sprawę - pisze w zakończeniu cytowanego tekstu - że późne lata osiemdziesiąte nie są okresem dynamicznej awangardy. Są raczej czasem, kiedy sztuka się przeobraża. Autentyczność tej twórczości nie może być mierzona innowacjami stylów i form, raczej siłą indywidualnej pracy. Jest przekonany, że Documenta 8 pokazują taką sytuację.

Takiego przekonania nie podziela jednak przeważająca większość obserwatorów współczesnej kultury artystycznej. Panuje powszechna opinia, że ambitne zamierzenia spaliły na panewce, że między deklaracjami a realizacją jest przepaść. Oskarża się ekspozycję o anachronizm; "nowa sztuka i stare chwyty", mówi Gregorio Magnani /Flash Art, nr 136/. Nie społeczne zainteresowania zdominowały ekspozycję, lecz problem "autonomii dzieła funkcjonującego w swej własnej przestrzeni" /S.Schmidt-Wulffen, tamże/; mówi się o "schizofrenii", o "powierzchnowości", o "płaskości", a przede wszystkim o nudzie i jednostajności ekspozycji /G.Celant, Kunstforum, t.90/, o tym, że nie ma czego oglądać, o całkowitej eliminacji sprzeczności w sztuce współczesnej /R.Fuchs, tamże/. Lisa Liebermann pisze o elegancji wystawy, komentując ją jako "zdobywanie Bastylii, gdy wszystkie głowy zostały już ścięte" /Artforum, October 1987/. Padają też bardziej konkretne zarzuty: że za mało malarstwa /co rzeczywiście rzuciło się w oczy/, że nie wyciągnięto wniosków z wielkich wystaw początku lat siedemdziesiątych, takich jak "Zeitgeist" oraz ruchów artystycznych, które one formułowały /C.Joachimides, H.Szeemann, Kunstforum, t.90/. Ale też - z drugiej strony - ostatni z wymienionych krytyków - Herald Szeemann - próbuje usprawiedliwić organizatorów. Mówi, iż "jest szczęśliwy, że nie musiał robić tej ekspozycji", że Documenta są za często, że ten krótki czas nie pozwala na precyzyjne sformułowanie perspektywy widzenia współczesności powodując towarzyszącą organizacji takich wystaw "strach przed sztuką" /tamże/.

Przedę wszystkim jednak Schneckenburger broni się sam. W wywiadzie dla ART Press /nr 115/ powiada, że gra "dobrą kartą"; przygotowując Documenta szukał odpowiedzialności sztuki przed społeczeństwem i - sądzi - przykłady takiej postawy znalazł. To stanowisko ilustruje przykładami Roberta Morrisa i Roberta Longo. Pierwszy z wymienionych artystów pokazał duże reliefy złożone z aluminiowych form, ciemnych, monumentalnych, o ostrej, chropowatej fakturze. Ich środkowe części, prostokątne lub kwadratowe, miały natomiast gładkie powierzchnie, pokryte jednak były różnokolorowymi plamami barw o kształtach amorficznych lub archetypicznych /np. krzyż/. Całość operująca napięciami koloru i faktury robiła wrażenie zdyscyplinowanej kompozycji, dalekiej jednak od rygoru wcześniejszych, minimalistycznych prac artysty. Miały ponadto - w przeciwieństwie do pozbawionego wszelkiej funkcji ewokacyjnej minimal artu - znaczenie symboliczne. Jak pisze Edward Fry poruszały one sferę problemów ostatecznych: śmierć i życie, zniszczenie i powstanie, lecz także - dodaje autor - z pewną ironią odnosiły się do historyczno-artystycznej tradycji, w tym do własnej tradycji twórcy /Katalog, t.II, s.168/. Właśnie artystyczna biografia Morrisa, przejście od "czystych" obiektów minimalizmu do nasyconych symboliką reliefów "maksymalizmu", przy jednoczesnym zachowaniu intelektualnej dyscypliny, jest dla Schneckenburgera bardzo wymowne. O intelektualizm nie można natomiast podejrzewać drugiego z wymienionych przez dyrektora Documenta artystów: Roberta Longo. Faktem jest, że jego rzeźba /"All You Zombies; Truth Before God"/ przyciągała największą uwagę zwiedzających. Przed nią najczęściej zatrzymywali się różne grupy oprowadzane przez przewodników, którzy z wielką pieczołowitością wykładali

bogata rzekomo symboliką postaci. Bo też była ona wdzięcznym obiektem długiej egzegezy. W niej znajdowało się wszystko: symbole idoli kultury masowej, wojennego zniszczenia, historii, biologicznej siły życia i walki oraz apokaliptycznej katastrofy. Figura wyposażona w sztabler i gitarę elektryczną, kowbojskie colty i wojskową radiostację, hełm Wikingów i taśmy z nabojami do karabinu maszynowego, zęby wampira i "strzelające" z gołego tyłka błyskawice, nie była jednak - jak chce Fry /Katalog, t.II, s.152/ - monstrualną parodią Rambo-Primadonny, wizją barbarzyńskiej fantazji naszego świata; była po prostu kiczem. Nawet nie śmieszna, raczej jałowa i prymitywna.

Jednakże nie praca Longo, mimo swej popularności, stała się - mimowolnym - symbolem Documenta 8; stał się nim Mercedes. Znak tej skądinąd szanowanej firmy wyraźnie dominował nad ekspozycją i publikacjami na jej temat. Wykorzystał go Hans Haacke, jako symbol oskarżonego o zbrodnie w RPA kapitalizmu. Przede wszystkim jednak samochód tej marki /Mercedes 300 CE/ wykorzystał Korsykanin Ange Leccia. Ta praca w kontekście błyskotliwych i eleganckich przedmiotów, postmodernistycznego wzornictwa i zaawansowanych technologii, bynajmniej nie funkcjonowała jako "oskarżenie", "atak" na "twierdzą kapitalizmu". Raczej odwrotnie; stała się reklamą bogatego, mieszczańskiego świata. Pier Luigi Tazzi /Artforum, October 1987/ porównuje wręcz koncepcję wystawy z socrealizmem. Ideologiczne uwikłania - zdaniem krytyka - są analogiczne, tyle tylko, że w odwrotnym kierunku. Schneckenburger staje się jakby nowym Żdanowem, a prezentowana w Kassel wystawa gloryfikacją ideologii kapitalizmu, mitologii techniki i przemysłu, dostatniego i bogatego życia oraz - przede wszystkim - spektaklem dla mas.

W istocie, nie można bagatelizować tego głosu. Jeżeli nawet próbuje się ekspozycję na wystawie prace tzw. zaangażowane, które poważnie traktują otaczający nas świat, nabierają one w kontekście pseudoartystycznego blichtru bardzo dwuznacznego wyrazu. Nie rozstrzygam, czy plansze Barbary Kruger są "poważne" czy nie, czy dotyczą głębi problemów współczesnego człowieka, czy poruszają się na powierzchni. Pokazywane, podobnie jak realizacje Group Material, malarstwo Leona Goluba, environment Terry Allana, w towarzystwie błyskotliwych fajerwerków, tracą całkowicie ostrze krytyki. Raz jeszcze można się przekonać, że miejscem sztuki prawdziwie zaangażowanej nie są sale największej instytucji artystycznego świata, najbardziej prestiżowego targowiska sztuki, a co najwyżej ulica. Pomieszczenie kontekstów nie tylko osłabia wymowę takich działań, ale wręcz czyni z nich bezużyteczne bibeloty.

Trudno w jednym artykule zaprezentować całą wystawę. Obejmowała ona sale Fridericianum, Oranżerii oraz przestrzeń otaczającego je parku. Obiekty znajdowały się też na placach i ulicach miasta. Ponadto odbywały się różne pokazy i spektakle. Funkcjonowała videoteka i audioteka. Wydzieloną część wystawy stanowiła prezentacja - niekiedy bardzo interesujących - projektów architektury muzeum, przygotowana przez znanego badacza postmodernizmu, prof. Klotza. Inną z kolei - plany interwencji w strukturze urbanistycznej Kassel. Pokazano szereg instalacji video. Jedną z nich, Nam June Paika "Głos Beuys'a" była dość spektakularna z uwagi na niedawną śmierć niemieckiego artysty, którego prace nota bene także ekspozycją. Kompozycję video Paika tworzyła ściana monitorów, na których w rozmaitych konfiguracjach pokazywała się postać Beuys'a. Towarzyszył jej wydobywający się z głośnika głos artysty w formie nieartykułowanych, dość gwałtownych dźwięków. Była to praca tyleż efektowna, co nudna, tyleż technicznie doskonała, co powierzchowna, patetyczna i jednocześnie płytka. Inną z kolei /Marie-Jo Lafontaine/ pokazywała na monitorach ćwiczenia kulturystry, którego zwiększającemu się wysiłkowi towarzyszyła, c równie postępują-

cym natężeniu, muzyka, wywołując pełną patosu i niemal groźną atmosferę. Najciekawszą jednak realizacją tego typu, niezbyt przez organizatorów akcentowaną, gdyż prezentowaną w małej, bocznej salce, był "Cykl filmowy na temat powiązanych reakcji" Petera Fischli'ego i Davida Weissa. Sfilmowano w nim cały szereg zaaranżowanych wydarzeń, gdzie efekt każdego z nich stanowił uruchomienie następnego. Na przykład: toczący się walec rozbija butelkę mleka, które rozlewając się spowodowało upadek następnego przedmiotu itd. Cała akcja, przy swej wręcz banalności, zaskakiwała niezwykle świeżym dowcipem. Bezpretensjonalność pokazu, jego prostota i humor, kontrastowały wyraźnie z napuszonym patosem Nam June Paik'a i Marie-Jo Lafontaine'a.

Ekspozowano też w Kassel sporo environments, czy to wykorzystujących rozmaite triki optyczne, jak w pracy Baky Schwartz'a, czy też monumentalizację naturalnego materiału, drewna, jak w konstrukcji Magdaleny Jetelowej. Wymieśmy tu też kolorowe "worki" Franza Erharda Walthera, które - w założeniu artysty - miały służyć kontemplacji. Widz miał wejść do takiego worka i samotnie rozmyślać. Nic jednak z tego nie wyszło. Tego, aby zwiedzający nie "zaszywali się" w tych eleganckich workach, pilnowali organizatorzy; obok pracy bowiem widniała tabliczka "nie dotykać", a śmiałków, którzy w ten sposób chcieli zażywać rozkoszy rozrywania /np. o wystawie/ bezceremonialnie przeganiano. Dominowały tu jednak bardziej blizsze obiekty, kolorowe, wyzbyte jakichkolwiek głębszych znaczeń koła, walce, figury, mniej lub bardziej pomysłowe, zawsze natomiast jednostajnie nudne. Można by wymienić ich dziesiątki. Były jednak takie prace, które nie poddawały się pretensjonalnej atmosferze luksusu, które potrafiły wokół siebie stworzyć całkiem autonomiczną przestrzeń. Mam tu na myśli kameralnie zaaranżowany przez Christiana Boltanski'ego pokaz - prezentowanych już od wielu lat - pełnych nostalgii starych rodzinnych fotografii. Pewną subtelnością, tak cenną na tej hałaśliwej i pompatycznej ekspozycji, emanowały też prace Anselma Kiefera. Nie jest to jednak zasługa aranżacji, lecz samych obrazów i książek Sierra'y. Miał on naturalnie inny charakter niż intymne fotografie Boltanski'ego i książki Kiefera. Znakomicie jednak funkcjonowała w przestrzeni Fridericianum. Była to masywna, surowa metalowa płyta półkolistego wygięcia. Umieszczona została w półokrągłym przejściu nad hallem, do którego prowadziły dwa wejścia, w ten sposób, że każdy z jej końców przylegał do lewej krawędzi każdego z drzwi, uniemożliwiając w konsekwencji przejście. Zwiedzający, wchodząc na przejście, stykał się z surową płaszczyzną żelaza po swej lewej stronie. Poruszając się wzdłuż płyty, w kierunku drugiego wyjścia, zauważał, że przestrzeń wokół niego zaczyna się kurczyć, aż w pewnym momencie orientował się, że znajduje się w ślepych zaułku, z którego jedyne wyjście, to cofanie się. Analizowana sytuacja - rzecz jasna - występowała, gdy wchodziło się drugim wejściem.

Jak wspominałem, dla potrzeb ekspozycji wykorzystano otaczający Orangerię park i przestrzeń miasta. Leży to, jak wiadomo, w tradycji tej instytucji. Sytuacja umieszczonych w parkowej czy urbanistycznej przestrzeni obiektów była jednak inna od prezentowanych w salach. Rozmieszczone po okolicy nie przytłaczały swą ilością jak w Kuzem czy w Cranerii. poza tym, do każdego z nich trzeba było oddzielnie podejść wykonując pewną "pustą" drogę między nimi. Sprzyjało to większej autonomizacji obiektów, a także koncentracji uwagi. Widz czuł się też bardziej wypoczęty spacerem między pracami, nie był atakowany ich natłokiem. Ponadto przedmioty funkcjonowały wraz z otoczeniem. W salach muzealnych neutralna ściana, która z założenia winna wydobywać indywidualność prac, w rzeczywistości uniformizuje je. W przestrzeni naturalnej czy urbanistycznej, tło funkcjo-

nuje wraz z obiektem pogłębiając jego indywidualizację. W Kassel każda z prac komponowana była do konkretnego otoczenia, co wzmacniało ów efekt indywidualizacji. Ten zespół czynników spowodował, że ekspozycja plenerowa wydawała się znacznie ciekawsza od pozostałej. Wśród nich jeden zwłaszcza obiekt przykuwał uwagę: gilotyny Jana Hamiltona Finley'a /"Widok na świątynię"/. Reprodukowany w każdej niemal recenzji z wystawy, stał się jakby drugim - obok "Mercedesa 300 CE" - symbolem ekspozycji. Symbolizm jednakże całkiem innego typu. Jeżeli pierwszy z nich ujawnił związki Documenta z establishmentem kapitalizmu i mieszczańską hierarchią wartości, drugi - w swojej wymownej symbolice - pokazywał możliwe konsekwencje tego typu flirtu. Jest to jednak dygresja na marginesie wystawy. Sama praca była natomiast precyzyjnie zakomponowana. Umieszczona została na głównym osi XVIII-wiecznego założenia parkowego, prowadzącej od Oranżerii do świątyni, i operowała - także związaną z wiekiem XVIII - symboliką gilotyny. Na nożach gilotyn z kolei umieszczone zostały kluczowe dla znaczenia pracy inskrypcje, mówiące o dialektyce terroru i wolności /cytaty z pism Diderota, Poussina, Robespiera oraz własna sentencja artysty/. Dzieło starało się wskazywać aktualność i ponadczasowość oświeceniowego dziedzictwa. Osadzone w strukturze przestrzennej, wizualnej i literackiej posłanie pracy, czyniło z niej wypowiedź istotną, poruszającą zasadnicze dla nowoczesnej kultury problemy, może wręcz bardziej aktualne w wieku XX niż w XVIII: "Rząd Rewolucji jest despotyzmem wolności przeciwko tyranii - głosi umieszczony na jednej z gilotyn napis. - Terror jest . emanacją cnoty" /Robespierre/.

Podkreślam wagę dzieła Finley'a, gdyż na Documenta 8 mało było prac istotnych, mających ambicje wypowiedziania się o człowieku, kulturze, historii, współczesności, o ważnych dla naszego życia sprawach, prezentujących jakąś wizję świata, chcących ją wyrazić, dotknąć czegoś istotnego. Przeważająca większość zgromadzonych tam prac stanowiła zabawkę w rękach artysty i widza, techniczną sztuczkę, precyzyjnie wykonaną z wykorzystaniem najnowszych technologii i drogiego materiału. Niezależnie jednak od tego, a inaczej - właśnie w związku z tym, wystawa wydaje mi się dość ważna. Ujawniła bowiem nihilizm sztuki lat osiemdziesiątych, brak ambicji twórczości naszej dekady, niechęć do mówienia czegokolwiek swemu społeczeństwu, a zwłaszcza rzeczy istotnych. Pozbawiona ambicji sztuka nowoczesna lat osiemdziesiątych dotykała tu jakby swego dna. Widać to przede wszystkim w porównaniu z kulturą artystyczną lat sześćdziesiątych, którą w Niemczech przypomniawszy rok wcześniej wystawa w Kölnischer Kunstverein "Die 60er Jahre". Pełna życia, buntu i zadziorności tamta kultura artystyczna atakowała świat artystycznego biznesu, sztywne hierarchie mieszczańskie i publiczności. Przypomnijmy jednak, że tamta sztuka pojawiła się w opozycji do twórczością związanej z establishmentem. Być może - paradoksalnie - Documenta 8 są jakimś znakiem nadziei; być może z tego pozbawionego artystycznych ambicji targowiska sztuki wyłoni się jakaś nowa, burząca jego wartości kultura. Jeżeli rzeczywiście się wyłoni, to jednak zapewne nie w Kassel; raczej na uboczu, być może pod wpływem tej instytucji. Komercyjne i polityczne jej uwikłania pozwolą co najwyżej na późniejszą rekuperację nowej artystycznej kontestacji, tak jak stało się to w początku lat siedemdziesiątych, ale nie na jej pojawienie się i dynamizację. Słowem Documenta nie są powołane do tego, aby dynamizować kulturę; raczej aby ją petryfikować. Ostatnia wystawa, Documenta 8, jak żadna wcześniejsza, wyraźnie ujawnia charakter tej instytucji.

Dorothea Tarecka POKŁADY PAMIĘCI

/o Tomaszu Ciecierskim/

Malarstwo Ciecierskiego na pierwszy rzut oka jest "dzikie" i rozmałe. Po chwili wydają się refleksyjne, niemal analityczne.

Ale czy można ignorować pierwszy rzut oka?

Czy malarstwo nie sprowadza się w końcu do rzutu oka, która choć czasem bystre, zawsze musi spocząć tylko na powierzeni i jej się brzydzi? Co jest pod spodem? Można by sprawdzić. Złoczyść, co się kryje pod lewną warstwą farby. Kto wie, czy nie z kurzyfcją dla malarstwa?

Kiedy Grupa "dzikich" malowała wspólny obraz, na ogromnym płótnie powstawały w szale nienasycenia jedna na drugą /w raczej jedna na drugiej/ kompozycje, by w końcu po całym dniu malowania zatrzymał się w momencie znużenia i zaspokojenia. Mimo radosnej atmosfery, w jakiej powstał obraz, obserwacja kolejnych faz była reżysjerskim smutnym. Już zrianięcie pierwszej, najskwieźszej, najbarwniejszej przypadkowej i instynktownej warstwy wrożyło bliski upadek. Każda kolejna warstwa była bonydaza, bardziej wymęczona i brudna, aż w końcu cała ta działalność przypominała niszczenie raczej niż tworzenie. I szkoda było pierwszego pokładu, którego nie dałoby się już w żaden sposób wycofyć ani odwrócić.

A jednak obrazy Ciecierskiego dokonują tego comieżliwe. Wydają się próbą takiego rozwarstwienia, wydclycia poszczególnych faz. Niepisanie na obrazu historii malowania jest też historią zapominania, nawarstwienia pokładów obrazowej pamięci, zlewania się wspomnień. W małym szkicu /"Tężnić-zapomnienie"/ malarz nakłada kilka grubych krech niebieskiej farby na ułożone cłek siebie fotografie. Spowijduży plan widzą fragmenty egzotycznego pejzażu, kawałek czyjejś nogi, skrawek czystego nieba. Ten niewielki szkic to pomysł dla obrazów olejnych, projekt i naradziny metody.

Niektóre obrazy Ciecierskiego sprawiają wrażenie, że coś jest pod spodem, zamalowane, ukryte specjalnie przed naszym wzrokiem. Artysta cieszno i starannie przyklepia do powierzchni obrazu małe kawałki płótna, na których maluje. Więc coś musi być głębiej. Może pierwsza nieudana wersja, a może to co teraz próbuje kawałek po kawałku rekonstruować. Ale rekonstrukcja jest albo chybiłona, albo daleka od oryginału: jakies niejasne, mgliste formy zacieraające się w pamięci.

Nie wszystkie obrazy są wielowarstwowe. Niektóre przypominają najgłębszy pokład malarzki wydclyty spod barwnej skorupy farb. Niewyraźne znaki narysowane pędzlem wprost na białym gruncie są odsłonięciem tego, co pierwotne, nie zepsute jeszcze przez obraz. To nienamalowane jeszcze obrazy, sama osnowa pamięci. To co leży na dnie przypomina się czasem niejasno i przygrydkowo. Łatwo to zgubić, wypuścić z rąk, aż strach się poruszyć, by nie skierować myśli na inne tory. Niezrozumiałe dla nas znaki uchwycone są w ostatniej chwili przed zagubieniem. Są zawieszane w powietrzu i chwijęne. Stąd zatrzymanie malarzkiego gestu i obawa przed nałożeniem następnej warstwy. Jeśli "zasmarowane" obrazy przypominają malarstwo "dzikich", to te przezroczyte i rzadkie pełnią wobec nich funkcję demaskatorską.

Ciecierski układa obrazy w mozaiki. Otacza obraz "nieskończony, o przezroczytej tkance małymi kompozycjami, które są najczęściej powtórzeniami w podobnych wersjach tego samego krajobrazu. Przypominają serię schematycznych pocztówek o rozmazujących się barwach. Kolorystyka jest pocztówkowa: błękit morza, zieleń gór, ciepłe kolory widziane kiedyś architektury

mającą w odległej pamięci. "Zamazana pamięć", to określenie ma w sobie coś malarzkiego. Pamięć zatrzymuje to, co najbardziej ogólne: kilka kolorów albo jedną tonację. Nie wiadomo czasem, ile jest w tym, co się pamięta, prawdziwych wrażeń, a ile obrazów, które powstały dzięki zdjęciom i pocztówkom. Te dwa nurty pamięci w końcu nakładają się na siebie i występują w mieszaną postaci o niejednorodnej tkance, z której trudno wypreparować to, co spontaniczne i to, co sztuczne. Czasem wydaje się, że pamięć fotograficzna niszczy to, co pierwotne, bezpośrednie i naturalne, zaburzając najpiękniejsze przeżycia. Czy istnieje jednak pamięć w czystej postaci? Zawsze jest przecież stworzona przez to, co się opowiada, powtarza albo czyta. To wszystko tworzy gęstą substancję pamięci, przylega do siebie jak w ogromnej "pucli". Reguły ułożenia są nam nieznane, wzór jest w głowie układającego.

Ciecierski dostawia płaszczyzny do siebie, jakby miał płaskie klocki. Stąd jego kompozycjami rządzi pewien zmysł architektoniczny. "Dzicy" są samą malarzkością, tutaj na geście malarstwo się nie kończy. To co namalowane zostaje poddane operacji: pocięte i uporządkowane. Ale niejasna jest dyscyplina i zasady tej układanki. Pozostaje ona szyfrem bez klucza, językiem obcym, choć o widocznej regularności i powtarzalności liter obrazkowego pisma. Znaki rozrzucone po płótnie znaczą coś tylko dla ich twórcy. Są hermetyczne, niezrozumiałe, zamknięte w systemie cudzej wyobraźni.

Język Ciecierskiego to przeciwieństwo metody "dzikich", którzy demonstracyjnie odrzucają podteksty, szyfry i kryte treści. Nie czynią z malarstwa języka, ale przeciwnie: język zamieniają w malarstwo. Wmalowane w obrazy słowa tytułów są przedłużeniem malarzkiego gestu.

Tutaj najważniejsza jest refleksja nad malarstwem, która ma charakter analityczny i szaleńczy zarazem. Precyzyjne rozdzielanie warstw pamięci może trwać w nieskończoność.

Dorota Jarecka

MW WIDZIANE, ZASŁYSZANE

Rewolucja krasnoludków

Wrocławska "Pomarańczowa alternatywa" i jej warszawska odmiana /bez nazwy/ zakończyły dramatyczny maj zbiorową psychoterapią uliczną organizując w "Dniu Dziecka" - 1 czerwca - pochody krasnoludków w centrum Wrocławia i w centrum Warszawy. Czerwone czapeczki, brody, bębenki, trąbki i piszczałki, no i transparenty - np. portret Dzierżyńskiego /w czapeczce/, obok napis: "Felix dzieciom". Były także aluzje przedwyborcze, że krasnoludki są za małe, by głosować i hasło to reprezentowało trafnie optykę władzy, która sama wybierając kandydatów komunikuje wyborcom, że są za mali... choć czerwoni /w przebraniu, by zrobić władzy przyjemność/. Wrocławianie mieli taki napływ uczestników zabawy /władze miasta urządziły konkurencyjny Dzień Dziecka, który przeszedł na stronę "Alternatywy", milicja, podobnie jak w Warszawie, miała przykazane obserwować, fizycznie nie interweniować/, że zaniepokoiłi się, co zrobić? Dokąd ten tłum chętnych poprowadzić? - pytanie zasadnicze. W rezultacie wesoły korowód udał się przed gmach Urzędu Wojewódzkiego. Incydentów nie było. Warszawska alternatywa uczliła dzień wyborów pochodem, wiecem wyborczym - od kolumny Zygmunta na Rynek Starego Miasta i z powrotem pod kolumnę okrężną drogą, bo wylot Świętojerskiej zamykał luźny kordon błękitnych. Hasło zasadnicze

wypisane na transparencie brzmiało: "Cała władza w ręce rad"; wesołe okrzyki wzywały "biegiem do urny", a jeden z kandydatów prezentowanych na wiecu zwał się Jan Urna. Tym razem obowiązywały stroje białe. Efekty dźwiękowe były podobne jak na poprzednich manifestacjach krasnoludków, najlepiej "wychodziły" ustnie wytwarzane syreny milicyjnych pojazdów. Ich pasażerowie w znacznej ilości zmieszani z tłumem /na obrzeżach legitymowanie/ zostali w pewnym momencie wycofani rozkazem z głośnika: "miliści do wozów". Wezwaniu do rozejścia się wiecowiczów zostało grzecznie wysłuchane.

Triennale rysunku

W tym samym czasie odbywało się we Wrocławiu Triennale Rysunku - impreza międzynarodowa. Jeśli ktoś miał ochotę uciec z atmosfery lat 80-tych na powrót w lata 70-te - mógł ją z łatwością odnaleźć w gmachu Muzeum Architektury i Ratusza, które imprezę gościły. Dużo, równo, nudno. Nic nie widać, bo każdy artysta przemawia cienkim głosem dwóm, trzech prac, które najczęściej niewiele wspólnego z rysunkiem miały. Na wystawie było wszystko - od wielkich obrazów malowanych, poprzez collage do kompozycji przestrzennych. Raz zatrzymał mnie rzeczywście rysunek ołówkiem - las w zimie. Spojrzałem na podpis - praca nadesłana z ZSRR. Ale inni przybysze z tamtych stron już nie do rozpoznania, wtopili się w ogólną sieczkę form, metaforek, składek. Artyści z innych krajów bloku także gdzieśgdzie się pojawiali - Jugosłowianie, Bułgarzy, zaś "zachodni" - tu zabiłany Brytyjczyk, tam paru Skandynawów, dalej Włoch. Trudno zrozumieć zasadę, drogi, którymi prace na to triennale docierały i dlaczego je wysyłało. Nie chcę krzywdzić artystów, zapewne byli wśród nich interesujący - gdyby się ich prace w większej ilości i w innych warunkach oglądało. Właśnie, to chyba głównie kwestia naszego odbioru sztuki, który w latach 80-tych w Polsce zmienił się radykalnie. Tak już nie chce się sztuki oglądać. W takiej masie likwidującej bezpośredniość i intymność kontaktu. W takiej pseudo-rywalizacji - bo kogoś obchodzą przyznane tam nagrody? Wśród uczestników z Polski - szereg znanych nazwisk, w tym zapewne wielu takich artystów, którzy festiwalie lat 70-tych uważają za "normalny" sposób funkcjonowania sztuki współczesnej, wiele nazwisk nieznanych, prac nie do zapamiętania w tej ilości...

Jan Dobkowski - rysunek

Wystawa we wrocławskim BWA, impreza towarzysząca Triennale rysunku. Cały pawilon BWA wypełniony rysunkami Jana Dobkowskiego, wielka retrospektywa. Chyba zbyt wielka. Po chwili przypiesza się kroku przemierzając te białe-szare sale, piękne, wysmakowane faktury zaczynają porażać mechanicznością. Rysunki ołówkiem? Jak on to robi, w takich ilościach. Gdyby to była grafika o określonej ilości odbitek z płyty - to byłoby przecież, uczciwiej. Piękne powierzchnie, faktury, repertuar form i znaków wypracowany przez Dobkowskiego przed laty, tytuł ostatniego cyklu z lat 86-87 "Genezis" - może zbyt "rozrzutny" jak na te formy? Wreszcie mijając delikatne falowanie jedwabistych kresek /tuszem/ zatytułowane "Golgota" z 1983 r. napotyka się dawne, z lat 60-tych, rysunki - tańczące, grupowe, na secesyjnych łąkach. W katalogu - rozmowa z artystą przeprowadzona przez Wiesławę Wierchowską, krytyka sztuki, która w latach 80-tych wyspecjalizowała się w rozmowach z artystami i robi to znakomicie. To, co artysta ma tu do powiedzenia - trochę napuszone, często - banalne: "Żeby wypowiedzieć coś własnego trzeba pokazać wewnątrz. Potrzeba tworzenia nie wywodzi się z chęci pokazywania ludziom tego, co oni i tak sami widzą - ale z udowodnienia, że się istnieje, że jest się innym, odrębnym".

W katalogu - dokładny spis bardzo wielu wystaw indywidualnych, jakie miał artysta i bardzo wielu wystaw zbiorowych, w których brał udział. Wśród nich zabrakło wystawy "Znak Krzyża" z kościoła na Żytniej, z której właśnie obrazy Dobkowskiego dobrze zapamiętałam. Czyżby cenzura?

Jacek Ziemiński, Andrzej Zwierzchowski

Dwie wystawy indywidualne młodych malarzy warszawskich zorganizowane w Muzeum Narodowym we Wrocławiu przez muzeum i fundację Egit. Pokazanie ich prac w tak dużym wyborze /każdy ma do dyspozycji po dwie, trzy sale/ pozwoliło po raz pierwszy spojrzeć na nie szeroko i potwierdzić dla siebie ich malarskie walory. Błękity Ziemińskiego i ostre, "mineralne" zielenie Zwierzchowskiego stały się sposobem widzenia świata, a nie tylko tonacją obrazu. Bez wątpienia Ziemiński najlepszy jest w kompozycjach pejzażowych, w takich, które od pejzażu się wywodzą, zaś Zwierzchowski - w kompozycjach wyprowadzonych z martwej natury, ze zderzenia przedmiotów. Obaj - o dziwo - sprawiają wrażenie zabiłkowania wtedy, gdy sięgają po wątki, fabuły, opowieści, zerkając na post-modern /co to jest - każdy czuje, ale nikt dokładnie nie wie, skoro nawet Instytut Sztuki, który urządził specjalną sesję w dniach 9-10 czerwca w Warszawie określił ją jako "sesję poświęconą problematyce postmodernizmu", nie przesądzając, czy postmodernizm to jakiś przedmiot? epoka dziejów? kierunek filozoficzny? prąd w sztuce?/. Bo do tego trzeba być mniej malarzem nawykłym do komponowania płótna jako płaszczyzny abstrakcyjnej, lub malarzem zerkającym na przedmioty tego świata, a bardziej przewrotnym odwracaczem znaczeń, dowcipnym, w powadze lekkim itp., itd., trzeba po prostu mieć "zachwianą tożsamość przedmiotu", przepraszam, "podmiotu" /cytat z tytułu referatu Alicji Kępińskiej na tejże sssji/.

Obecność... na kortach tenisowych

Obecność - wystawa, którą należało nazywać "obecnością" a nie "wystawą obrazów" jak co roku w kościele na Żytniej się odbyła, ale była tak słaba, że najwidoczniej artyści się zdenerwowali, nazwę z kościoła wynieśli i powiesili obrazy na siatkach wokół kortów tenisowych na Wawrzyszewie /współorganizatorzy - ASP, Klub Osiedlowy i dom kultury na Goldoniego/. Do nazwy wyniesionej z kościoła doczepili jeszcze chorągiewkę nad literą N... W słoneczną niedzielę 15 maja wystawa zamieniła się trochę w festyn /grały orkiestry: Zespół "Nieżywe schaby" i grupa K.Knittla, śpiewała Antonina Krzysztoń/, trochę w plażę; artyści licznie przybyli /mieszkańcy pobliskich blokowisk zaglądali nieśmiało/ rozsiadli się na krzesłach i kortowym klepisku, wraz z dziećmi, pogawędki, śmiechy i uśmiechy, ciepło spotkań w tak rozluźnionej, "cywilnej" czy "laickiej" atmosferze podnosiło jeszcze i tak wysoką temperaturę. Wystawa była udana, choć niektórzy, szczególnie profesorowie ASP, zaprezentowali się czasem symbolicznym obrazkiem. Uczestniczyli m.in. :pokazano 131 prac 61 artystów/: Gierowski, Tarasin, Owidzki, Winiarski, Dominik, Ziemiński, Maciąg, Narzyński, Sapetto, Szamborski, Petrykowski, Serafin, Petryk, Bielawski, Moryckiński, Baj, Zbrożyna, Pastwa, Ryłke. Zapamiętaliśmy prace Marka Sapetty /trzy/, duże kompozycje Mikołaja Kasprzyka - "Wiatr", "Akrobaci na plaży", "Mewy"; obrazy i instalacje /współautorstwo/ Antoniego Łopińskiego, prace Petrykowskiego i Lidii Serafin, które zresztą w większym wyborze trzy dni później można było oglądać na wystawie w galerii SHS na Piwniej pt. "Silva rerum" /Petrykowski/ i "Srebrna walizeczka" /Serafin/. Para malarzy potrafiąca ożywić przedmioty i nadać im poetycką obecność, biorąc je po prostu, zestawiając w znaczące grupy, poetycko "rewaloryzując".

Gruppa w Pesie i gdzie indziej

W galerii sztuki DESA na Nowym Świecie w Warszawie odbyła się w maju wystawa sześciu malarzy tworzących "Grupę". Ta normalna wystawa w grupie sprzedanej, a nie kolejna manifestacja Grupy była świetną okazją, wyrażenia z błędu tych, którzy nadal sądzą, że malarze tworzący Grupę są typową ofemerydą: poszumiają, pobalają i znikną. Każdy malarz w Grupie ma swój własny styl i trzeba sporo złej woli, by tego nie dostrzec. Łączą ich to, że wszyscy dużo pracują, co jest dla każdej twórczości podstawowe, lubią dużo wystawiać i często wystawiają razem. To, że istnieją w grupie - to ich sprawa, która artystycznie nie ma znaczenia o tyle, że i tak na każdego malarza patrzy się osobno. Tworzą grupę przyjacielską, zapewne dyskutują i kłócą się, wydadzą pismo "Oj dobrze już" - musi to być dla nich pomocą w czasach osamotnienia wielu artystów i rozproszenia środowisk. Istnienie w grupie zapewne zwiększa ciśnienie, tempo pracy: bardzo ważne w Polsce gdzie z braku napięć rynekowo-konkurencyjnych /chodzi tu także o "rynek" idei/ można łatwo zasnąć w swym stylu i melancholii. Na wystawie w DESIE bardzo interesująco zaprezentował się Paweł /czekany na jego indywidualną wystawę/ i jak już od pewnego czasu - Grzegorz /który miał właśnie indywidualną wystawę w Berlinie, którą znamy tylko ze szytce-nia/. Sobczyk pokazał jeden duży "secesyjny", dywanowo komponowany obraz, a dalszy ciąg jego najnowszej twórczości można było parę dni później oglądać na pokazie w Dziekance i stwierdzić, że wszedł w dobry okres, że do jego bluźnierczej "dzikości" dołączyły się różne wątki kulturowe nie tylko tematycznie, ale i stylistycznie /np. "japońszczyzna"/. Modzelewski, po niedawnej wystawie indywidualnej w sali SAEP /"Kam 32 lata i mieszkam w Warszawie"/ w DESIE zasugerował kilka obrazami /"Wygładający przez okno"/ dalszą ewolucję i zmiany. Sześć ostatnich obrazów, wystawionych w czerwcu w Galerii Młodych /MPIK, Bielany/ te zmiany bliżej określiły jako odchodzenie od płasko traktowanych kompozycji - "emblematów", tablicowych, czytankowych znaków i opowieści w stronę umownego "realizmu", innego spojrzenia na człowieka, przestrzenności i malarskiego, ekspresyjnego modelowania postaci. "Grupa" oraz inni malarze pokazani przez Andrzeja Bonarskiego na wystawie "Co słyhać?" w zakładach Norblina stali się tematem bardzo interesującego studium porównawczego młodego malarstwa i literatury młodych autorstwa Jolanty Brach-Czaina wygłoszonego przez autorkę na sesji "Problematyka postmodernizmu" w Instytucie Sztuki i stanowiącego jeden z jaśniejszych momentów tej sesji. Studium tytułowane może niezbyt szczęśliwie "Neobrutalizm" wejdzie do publikacji poświęconej wystawie "Co słyhać?" przygotowanej przez Andrzeja Bonarskiego.

Adam Myjak

W galerii "Studio" odbyła się na przełomie maja i czerwca piękna wystawa rzeźb Adama Myjaka, jednego z najciekawszych polskich rzeźbiarzy współczesnych. Rzeźby oglądamy dziś tak niewiele, dobrej rzeźby nie widuje się prawie wcale na wystawach - może jej po prostu brak, może działając tu także trudności ekspozycyjne tej dyscypliny.

Czterdziestoletni artysta nie jest - tak jak najwięksi - twórcą kompozycji towarzyszących nowemu malarstwu, nie robi rzeźb wychodzących z obrazów. Zachowuje pełną suwerenność swojej dyscypliny, w jej obrębie tworzy formy, z niej czerpie materiały: kamień i metal. Ślniacy mosiącz łączy często z syntetycznym, szaro-różowym marmurem. Czasem na zielonawe formy narzuca kolor /czerwień/ w celu zwiększenia ekspresji, a nie zcöbienia. Jego wielkie bryły głów znane od lat pokazały się w nowych wcieleniach: głowy z zakrytymi oczami, głowy w wiązających je przyścibach i kołnierzach. Są także popiersia, półpostacie osadzone na ziemi dzwonowatym, fałdystym

kształtem, z metalowym, lśniąącym zwieńczeniem głowy. Są postacie kroczące o niepokojącej niestatytyczności, jakby rozkrok nóg nie chronił przed upadkiem. Kroczący mają głowy zredukowane na skutek jakiegoś odkształcającego ciśnienia. Rzeźby Myjaka są tak bardzo rzeźbą, że odsyłają nas do innych form i momentów rzeźby XX wieku, ujawniając na ich tle swe właściwości: w stosunku do "archetypicznych" form Arpa, Moora, Brancussisa nie jest to więc poszukiwanie zasady, znaczeń pierwszych, lecz poszukiwanie wyrazu dla współczesnego świata w jego różnorodności i niejasności, w którym jednoznaczna jest tylko presja odkształcających sił. Stylistycznie bliższe są one modernistycznym /w polskim znaczeniu tego słowa/ rzeźbom Dunikowskiego niż klasyce XX wieku. Próba zamknięcia współczesnych niejasności na bryle, a nie w migotliwych, niematerialnych i nietrawialych konstrukcjach wynika nie tylko z temperatmetu Myjaka, lecz i z mądrości artystycznego wyboru.

Tryzub

To nazwa grupy młodych artystów z kręgów warszawskiej Akademii, którzy pod koniec czerwca prezentowali swe obrazy i działania w Dziekance. Robert Maciejuk pokazał dwa obrazy, Mirosław Maszlancko - instalację, Andrij Maruszczenko - obrazy i instalacje. Młodzi są artystami ukraińskimi i ta afirmacja swego pochodzenia możliwa jest do dostrzeżenia w początkach ich drogi twórczej. Można próbować ją odnaleźć w ciemnej, skupionej "ikonie" Maciejczuka ukazującej centralnie umieszczoną bryłę geometryczną o odwróconej perspektywie, w instalacji Maszlancki zbudowanej z wiszących na konopnym sznurze rozszczepionych konarów z wbitymi w drewno płaskimi kamieniami - głowami tych ukrzyżowanych czy powieszonych.

Krzysztof Wodiczko

Artysta z kręgu galerii Foksal przebywający od wielu lat za granicą odwiedził Warszawę i w dniach 11-18 czerwca brał udział w spotkaniach zorganizowanych przez muzeum ASP oraz galerię Foksal, mówił o swych działaniach w mieście, pokazywał slajdową dokumentację swych projekcji obrazów rzucanych na budynek publiczne wielu miast Europy i Ameryki. Ukończywszy w latach 60-tych wydział wzornictwa przemysłowego warszawskiej ASP projektował urządzenia, które miały służyć zmianie sytuacji człowieka w duchu jakby przekształconej indywidualistycznie utopii konstruktywizmu: zmienić życie poprzez sztukę kształtującą otoczenie człowieka. Pierwsze jego urządzenie pokazane w galerii Foksal miało zapewnić izolację jednostki od otoczenia. Jego słynny długi wózek na rowerowych kołach, na którym kroczył przez miasto podniesiony jak na postumencie pozostał w pamięci polskich kibiców awangardy. Pobyt na Zachodzie dał mu kontakt z ideami i mediami, które pomogły mu rozwijać przekonanie o konieczności zburzenia granicy między sztuką a życiem. Oddziaływały na niego zjawiska kontrkultury lat 60 i 70-tych, idee sytuacjonizmu. "Jak działać w mieście będąc artystą" - pyta Wodiczko. Wyjście z galerii i wejście w miasto - to nie takie proste. Pochłonięta go analiza miasta we wszystkich jego aspektach znaczeniowych, w zdarzeniach współczesnych i w życiu codziennym ludzi narzucających się na jego historyczną strukturę. Chcąc ingerować, interweniować, zwracać uwagę i podważać rutynę funkcjonowania i percepcji miasta Wodiczko doszedł nieuchronnie do kontestacji społeczno-politycznej typu lewicowego. Potęgą przemysłu, gasterbeiterzy - tania siła robocza z ubogich krajów, zatrucie środowiska, zbrojenia, wyburzenie dzielnic pod nowe konstrukcje i "produkowanie" bezdomnych, rasizm w Afryce Południowej - te wszystkie sprawy, nie ma powodu w to wątpić, poruszają go jako człowieka. Ale są także tematami obiegowymi ruchów ekologicznych i lewicowych, stają

się dla niego - artysty posługującego się w swym przekazie mediami - tworzywem na równi ze światłoczułą błoną i rzutnikiem do projekcji. "Bierze" je dlatego, że już funkcjonują między ludźmi, co zapewnia reakcję ludzi na jego świetlno, monumentalny komunikat; i jednocześnie uniemożliwia głębszą analizę problemów, które te medialne, obiegowe wyobrażenia wywołają. Uparty, niechętnie najeżony na tego typu uwagi - Wodiczko jest człowiekiem /artystą/ otwartym i inteligentnym. W czasie pobytu w Polsce "otworzył się" i przyjął do swego myślenia "działania w mieście" i Pomarańczowej Alternatywy, i WiP-u. Próbował się nawet spotkać z bezdomnymi w Warszawie. Wrócił do Nowego Jorku by pracować nadal nad swoim wózkiem dla bezdomnych, który ma zamiar, uzyskawszy skromne stypendium, produkować rzemieślniczo dla swych przyjaciół - zbieraczy butelek i innych odpadków wielkiego miasta. Rzemieślniczo - bo produkcja seryjna byłaby zaprzeczeniem faktu, że stan bezdomności musi być stanem przejściowym, że ten problem wymaga innego rozwiązania.

Wrocław w Warszawie

W kościele Miłosierdzia Bożego na Żytniej odbędzie się w lipcu wystawa artystów wrocławskich "Okręgowa wystawa plastyki Wrocław 88". 26 czerwca wystawa ta pokazana była we wrocławskim kościele św. Marcina, gdzie mieści się Galeria na Ostrowie oraz na placu przed kościołem. Geniza tej wystawy nie jest, niestety, radosna. Powstała ona zamiast ogólnopolskiej wystawy młodych "Droga i Prawda", która już dwukrotnie odbyła się w kościele św. Krzyża na wyspie tumskiej, pod patronatem ks. kardynała Gulbinowicza i miała ogromne znaczenie dla życia artystycznego w Polsce. W tym roku ks. kardynał swój patronat wycofał. Dlaczego?

Henryk Stażewski

Zmarł w Warszawie dnia 10 czerwca 1988 roku w wieku 94 lat. Pochowany został na cmentarzu wojskowym na Powązkach w alei zasłużonych. Znamy jego piękne obrazy malowane do ostatnich lat życia. Poznać powinniśmy jego myślenie pozaobrazowe, jego myśli o sztuce i o świecie, jego idee od utopijnego socjałizmu do anarchizmu. Czy przekażą je nam jego przyjaciele i rozmówcy? Czy zdołają je odtworzyć historycy sztuki i myśli współczesnej?

Żaden "Arsenał"

W galerii "Brama" w Warszawie odbyła się 6 lipca konferencja prasowa przed otwarciem wystawy młodych "Arsenał 88". Na wątpliwości niektórych uczestników konferencji, dlaczego "Arsenał", odpowiedziała Bożena Kowalska, krytyk sztuki, stwierdzając, że wystawa młodych latem 55 r. zwana "Arsenałem" nie była wydarzeniem artystycznym. Nawiązanie więc do tej nieważnej manifestacji artystycznej sprzed trzydziestu lat z górą ma być jedynie wyborem nazwy dla oelów reklamowych. Sprzeczne to z logiką, ale jakie to ma znaczenie? "Každemu czasowi jego sztuka" - zgodzili się obecni przyjmując to zaważanie jako właściwą nazwę wystawy w sportowej hali "Gwardii". Dlaczego tak komplikować? Po prostu: "Gwardia 88"!

Jan Marek

ŚMIESZNIĘ I GORZKO

Mirosław Krleža: "Bankiet w Blitwie"

Z serbsko-chorwackiego przełożyła Maria Krukowska
"Czytelnik", Warszawa 1987. Wydanie II

W lekturę wprowadza motto, które żadnego czytelnika w naszym kraju nie pozostawi obojętnym. Są to słowa zmarłego na gruźlicę w dwudziestym siódmym roku życia, naszego wieszczka narodowego Andrzeja Waldemara: "Blitwo, ojczyzno moja, trujesz jak choroba!". Nie możemy pozostać wobec tych słów obojętni, gdyż wraz z Mirosławem Krležą jesteśmy wszyscy dziećmi tej samej ojczyzny, która tylko jak na ironię przybiera nazwy: Blitwy, Błotwy, Kurlandii, Koromandii, Hunii, Cyganii, Kobylii, a w rzeczywistości jest naszym wspólnym domem, Europą środkowo-północno-południowo-wschodnią. Wszak to nasi ojcowie, dziadowie i pradziadowie umierali, za Blitwę i Błotwę. Ale czyż to nie oni zajmowali również Zaolzie, śpiewając "Maszeruje, maszeruje blitwańska brygada"? Czyż to nie oni wołali "Wodzu, prowadź na Kowno"?

Pierwszym człowiekiem, który zdał sobie sprawę, że wszystko to razem nie ma żadnego sensu, że Europa jest naszą wspólną ojczyzną, że Karabałtyk nie jest "naszym morzem", bo nie stanowi niczyjej własności, był niezależny publicysta doktor Nielsen. Tak, tak, ten neurasteniczny intelektualista "o europejskich manierach i wykształceniu", ten liberał. Właśnie ów "sentymentalny niedorajda" postanawia rzucić wyzwanie dyktaturze pułkownika Barutańskiego, który w swych poczynaniach politycznych zwykł się kierować jedną tylko dewizą: "plumbum et pulvis" - "ołów i proch". Wyzwaniem staje się "List otwarty Nielsa Nielsena do Krystyna Barutańskiego". Od tej chwili doktor Nielsen nie musi już wiele dodawać od siebie do biegu wydarzeń. Rzucony kamień zatacza kręgi na wodzie. Nielsen dziwi się tylko, że coraz więcej ludzi z jego otoczenia umiera. Gina i przyjaciele, i wrogowie. Jednego z wrogów Nielsen zebija nawet własnoręcznie - w obronie własnej. Nigdy nie sądził, że byłby w stanie to zrobić, a poszło tak łatwo... Musi się ukrywać, żyje przez pewien czas jak zaszczute zwierzę. Udeje się wreszcie na emigrację do sąsiedniej i oczywiście "wrogiej" Błotwy. Najsmutniejsze jest to, że traci jedyną kobietę, która go naprawdę kochała. Karin popełnia samobójstwo, gdyż Nielsen podejrzewał ją o pracę w policji i o zadenuncjowanie go. Najdziwniejsze, że nawet po śmierci Karin i po przeczytaniu jej ostatniego listu, z którego wynika, że zabiła się, bo nie znalazła innego sposobu udowodnienia, że jest niewinna - Nielsen w dalszym ciągu nie ma stuprocentowej pewności, czy jego kochanka nie pracowała dla tajnej policji, ale mimo wszystko jest pewien, że go kochała. Oczywiście w takim wypadku nie mogła go zadenuncjować, ale przecież nie można wykluczyć, że obciążające materiały zostały jej wykradzione. Wspomina wspólnie przeżyte chwile. Ze wspomnień wynika, że nierzaz uważał Karin za głupią, co jednak wcale nie zmniejsza jego tragicznego poczucia, że utracił jedyną kochającą go istotę.

Oczywiście dookoła dzieje się jednocześnie wiele, "wydarzenia płyną pełną parą", jak głosi tytuł jednego z rozdziałów i jeżeli zatrzymałem się dłużej przy wątku Karin to dlatego, że jest on bardzo ważny. Pokazuje, że polityka potrafi spustoszyć nasze wnętrza i to nawet wtedy, gdy walczymy o słuszną sprawę. Dzieje się tak dlatego, że ci, którzy w polityce walczą o słuszną sprawę, z reguły nie miewają godnych siebie przeciwników.

Bowiem gdyby mieli przeciwników godnych, nie musieliby z nimi walczyć. Bierze się stąd ogólne i śluzne przekonanie, że w polityce trzeba sobie pobrudzić ręce. Doktor Nielsen brudzi więc sobie ręce, nawet krwią – choć wcale tego nie pragnął i nie przewidywał. Choć pierwszy krok uczynił Nielsen z własnej wolnej woli – wszystko co dzieje się dalej, zarówno wokół niego, jak i z nim samym, zaczyna być grą sił niezależnych od niego. Dlatego tak wielkie wrażenie robi na nim spektakl teatralny oglądany w Wajda-Hunenie, stolicy Błotwy /skąd tak dobry teatr w tak zapadłym kącie? – zadaje sobie pytanie doktor Nielsen/, w którym grają aktorzy upozowani na marionetki.

Co pozostaje? Jasna myśl. Mimo że Nielsen bliski jest załamania i że dość naiwnie szuka pomocy psychiatry, nie pozwala się zwieść rzekomym sojusznikom błotwijskim, którzy pragną posłużyć się nim dla swego celu, a celem tym jest wdeptanie w ziemię całej Blitwy.

Nie chcę streszczać, ale postęпки Nielsena są mniej ważne od ich motywacji. Popadłszy w konflikt ze swymi dwuznacznymi przyjaciółmi, musi Nielsen opuścić Błotwę. Jego szlak emigracyjny wiedzie dalej przez Kurlandię i Koromandię, gdzie go osiąga wiadomość o udanym zamachu na pułkownika Barutańskiego. Żeby nie było wątpliwości: Niels Nielsen nie ma z tym bezpośrednio nic wspólnego. Zamach jest tylko ostatnim z kręgów na wodzie, wywołanych przez kamień rzucony ręką Nielsena. Jeszcze nie wiadomo kto strzelał, ale tyran nie żyje i doktor Nielsen powinien zostać prezydentem demokratycznej Blitwy. Tego się odeń oczekuje. Szkopuł jedynie w tym, że ci, którzy odeń tego oczekują, nie są ludźmi, którym doktor Nielsen zwykł był podawać rękę. Trudny wybór. Miroslav Krleža nie podejmuje ostatecznej decyzji za swego bohatera, lecz zostawia nas pod wrażeniem, że jednak będzie to "nie". Doktor Nielsen przebiega myślą wstecz – od skutku do przyczyny. Przypomina sobie swój list do pułkownika Barutańskiego oraz lekceważącą uwagę pewnego błitwańskiego oficera na temat walki za pomocą czcionek drukarskich. Więc jeszcze raz: cóż pozostaje? "Skrzynka czcionek drukarskich, a to niewiele, jak powiedział Kerinis, a jednak jedyne, co człowiek do dziś wynalazł dla obrony swej ludzkiej godności".

x

Krytycy podkreślają, że utwory Miroslave Krleży /1893-1981/ mają zawsze formę otwartą, szkicową a nawet fragmentaryczną, że pisarstwo traktował on jako grę możliwości. Zbliżałoby to Krleżę do Roberta Musila. W "Bankiecie w Blitwie" zasada gry możliwości posunięta jest bardzo daleko. Autor szkicuje nawet hipotetyczny układ stosunków błitwańsko-błotwijskich w roku 2048. Ale nie ludźmy się. Z wylotu myśli autorskiej w tak daleką przyszłość nie wynika nic. Ponieważ nie ma żadnego znaczenia czy Barutański zastrzeli Kawalerskiego, czy Kawalerski – Barutańskiego. W pewnej chwili wydać się, że postacią, która mogłaby rozzerwać błędne koło tego perpetuum mobile jest komunista Blithauer, ratujący życie Nielsenowi w zagadkowych okolicznościach. Ale szlachetny ów człowiek zostaje zamordowany przez siepaczy Reykjavis, ministra spraw wewnętrznych Błotwy i kiedy ten drań Reykjavis mówi, że Blithauer był agentem obcego wywiadu, noszącym w kieszeni kilka obywatelstw i paszportów, brak nam niestety argumentów by mu zaprzeczyć.

x

Na łamach "Szkiców" nie można nie wspomnieć o "malarskim" talencie Miroslava Krleży i o roli, jaką grają w tej książce skojarzenia plastyczne. Nie jest to rola estetycznego ozdobnika, lecz rola ideowego przekazu. Przede wszystkim krajobrazy miejskie, stanowiące tło dla przygód

i myśli bohaterów. Te krajobrazy budują nastrój w bardzo specyficzny sposób. Jako pierwowzory miast Elitwy, Błotwy, Kurlandii, Koromandii mającą Warszawę, Belgrad, Zagrzeb, może Lublanę, może Kowno, małe porty dalmatyńskie, ale może także Królewiec, Ryga, Tallin... Z pewnością jednak nie Paryż, nie Rzym, nie Wiedeń, nawet nie Praga i nie Budapeszt. Mieszając ze sobą konkrety najróżniejszego pochodzenia, Krleża jako malarz pejzażu miejskiego jest zarazem ogromnie konsekwentny: stwarza syntezę kolorytu lokalnego ściśle określonych stron Europy - "Europy B". /Elitwa i Błotwa to nie tyle Litwa i Łotwa, co raczej Polska i Litwa, ale nie tylko one, bo może także Serbia i Chorwacja, i nie tylko one... Wiedzy i fantazji czytelnika pozostawiona jest niezwykła krzyżówka postaci i faktów politycznych z historii tych i innych krajów/.

Bezlitosny dla pomnikomanii, Krleża ze znanstwem ironizuje na temat dzieł Romana Rajewskiego, twórcy posągu pułkownika Barutańskiego na koniu. Wznosi się na wyżyny w rozdziale poświęconym pośmiertnej wystawie rzeźb Zygmunta Larsena /"Nokturn Larsena"/. Kto oglądał eksponowane stale w Zagrzebiu, mieście rodzinnym Krleży, "Panopticum Croaticum" Vanji Radauša, ten bez trudu rozpozna pierwowzór. Ale także oceni inwencję Krleży, który na kanwie "Chorwackiego Panopticum" stworzył własną wizję, nie ograniczając się do biernego opisu niezwykle ekspresyjnych rzeźb Radauša, będących galerią prawdziwych, historycznych postaci, uosabiających zmarnowane talenty i możliwości twórcze w kraju zapomnianym przez Boga. Postać Zygmunta Larsena i wystawa jego rzeźb, urządzona po samobójczej śmierci autora, stają się autonomicznym literackim odpowiednikiem ideowym zagrzebskiego "Panopticum". Tym rozdziałem książki pisarz opowiada się za autentyzmem przeżycia jako jedynym źródłem wartości artystycznych i życiowych. Ale bezkompromisowy autentyzm nie może być receptą na życie w Blitwie, skoro prowadzi Zygmunta Larsena do samobójczej śmierci na haku.

Na życie w Elitwie nie ma w ogóle żadnej recepty. Są tylko wybory sposobów zachowania ludzkiej godności. Jest wybór Zygmunta Larsena i wybór Nielsa Nielsena.

Smiesznie i gorzko żyło się w Blitwie za rządów pułkownika Barutańskiego, jednak bynajmniej nie wiadomo, czy za rządów prezydenta Nielsena zmieniłoby się wiele. Z powodu wielorakich uwarunkowań, niezależnych od doktora Nielsena, ale także dlatego, że doktor Nielsen obejmowałby urząd prezydenta republiki jako człowiek wewnętrznie spustoszony.

Jan Marroa

Teatr "Czerwona Kaczka"

ma zaszczyt przedstawić

dramat profetyczny

"HIATUS"

napisany w dwudziestą rocznicę Marca 1968
i grany wyłącznie na odpowiedzialność autora

WYSTĘPUJĄ:

Młody Malarz Polski, indywidualista
Chór Młodych Malarzy Polskich, początkowo niezdecydowanych czy brać udział w wystawie "Arsenał 88", potem zdecydowanych
Komisarz wystawy "Arsenał 88" /postać wzięta z życia/

AKT I

Miejsce akcji: skaliste pustkowia w dzikich, niedostępnych górach, na przykład Tatrach.

Czas akcji: marzec 1988

Chór Młodych Malarzy Polskich, niezdecydowanych... /stojąc na skalnej grani/:

Świat pseobrazici i Polskę zbawić -
Cel nasych dążeń i już.
Cóż, kiedyś tsa nam siebie wyrazić,
Wyrazić siebie - mus.

Młody Malarz Polski, indywidualista: Otwiera się przede mną straszliwa przepaść rozziwu, czyli hiatusa, między nieprzepartą potrzebą bycia użytecznym społecznie a nieprzewyciężonym naporem rozsadzającego mnie od środka mojego Ja. Moja sytuacja egzystencjalna, nie mówiąc już o materialnej, stała się nie do zniesienia. Chyba rzucę się w ową przepaść i tym sposobem położę kres moim cierpieniom. /Rzuca się i rozbija sobie łeb, niestety doszczętnie/.

AKT II

Miejsce akcji: Hala "Gwardii" w Warszawie

Czas akcji: lipiec 1988

Komisarz wystawy "Arsenał 88" /zadowolony przechadza się po rzeczonyj wystawie, poczem podskakuje/: Ojej, ale się przestraszyłem! Czego dusza potrzebuje?

Duch Młodego Malarza Polskiego, indywidualisty /wychodząc zza obrazu/: Piótna i farby.

Komisarz: Chwilowo brakuje. Ale mam genialną koncepcję integracji dążeń młodej sztuki polskiej. Pan życzy?

Duch: Tak.

Komisarz: Zapakować, czy na miejscu?

360-