

Szkice

PISMO POŚWIĘCONE PROBLEMOM

ARTYSTYCZNYM I SPOŁECZNYM

10
1989

Krzysztof Racinowski - Grafika wyborcza, 1989	1
Barbara Majewska - Wycieczka do Oświęcimia	4
Lola Bader-Golan - Na fali wspomnień	6
Jacek Antoni Zieliński - Szkicownik z Tybetu	15
Andrzej Jasny - Zapiski malarza	32
J.A.Zieliński - Galeria "Krag Arsenalu"	38
Barbara Majewska - Malarstwo abstrakcyjne	48
Maryla Sitkowska - Trzy generacje	58
Jerzy Cwiertnia - Włamanie w przestrzeń sacrum	64
Joanna Kiliszek - Uczucia	68
Jolanta Ciesielska - Lochy Manhattanu	71
Maria Wisnowska - Widziane	78
Czesław Orzech - Odkrycie zapomnianego malarza	89
Grzegorz Grątkowski - Czy istnieje teoria awangardy.	95
Aktualności	104

Oficyna Sztuk Pięknych

WYDAWCA
MSJL

"Walka słowna po stronie opozycji, poprzednio prowadzona głównie w prasie podziemnej i nielicznych czasopiśmie niezależnych pierwszego obiegu, tej wiszącej przeniosła się na ulice, mury i przystanki, tablice smorządów i "Solidarności", a także do "Gazety Wyborczej"... Język walki zależy od stosujących, którzy ją prowadzą, od stosowanej przez nich taktyki i od stopnia ich pancowania nad emocjami." - pisze prof. Jadwiga Puzyńska w "Przeglądzie Katolickim" z dn. 25 czerwca 1989r. Doc. Jolanta Rokoszowa /"Tygodnik Powszechny" z dn. 9 lipca 1989 r./ pisze: "Środkiem językowym, służącym nakłanianiu zarówno w reklamie, jak i w propagandzie politycznej, są hasła i slogany... Różnica między hasłem a sloganem leży w sposobie reagowania odbiorcy na język. A zatem o tym, czy to jest hasło czy slogan, decyduje nie ten, który je układa lub wypowiedział, lecz ten, który się nimi identyfikuje lub nie." Walka na hasła i slogany to skomplikowany świat polityki, reklamy i propagandy. Jadwiga Puzyńska w tym samym numerze "Tygodnika Powszechnego" pisze o złej sławie słowa "propaganda" w dzisiejszej polszczyźnie, podkreśla jednak, że negatywnie nacechowane słowa: "propaganda", "propagandzista" mogą być użyte neutralnie. "Wiadome jest, że ietctnym mechanizmem propagandy jest wzbudzanie emocji, jednakże ważne jest, aby te emocje były podporządkowane myśleniu i wartościom." Aprobata propagandy możliwa jest wtedy, gdy nie odchodzi ona od wartości podstawowych: prawdy, solidarności z ludźmi, nadziei i chęci pomocy w tym co dobre. Wobec tej wielce ciekawej dyskusji filologiczno-semantyczno-emocjonalnej nie bardzo wiem jak nazwać różnorodną grafikę towarzyszącą wyborom 1989 r.: propagandową, reklamową, promocyjną czy perswazyjną? Może więc nazwijmy ją "grafiką wyborczą".

Z powodzi hasła i sloganów, które gromadzone były w specjalnej Komisji Ogólnopolskiego Komitetu Obywatelskiego, wybrać należało te, które wydawały się najbardziej trafne i najlepiej nadawały się do interpretacji graficznej. Słowu pomagały znaki, kolor, kształt liter, rysunki, zdjęcia, fotomontaże itd. W początkowo małym zespole grafików staraliśmy się lansować koncepcję "szlachetności" formy, maksymalnej oszczędności środków wyrazu /w tym i koloru/, prostoty i syntezy, nawią-

zując do tych wszystkich akromnych druczków, ulotek, znaczków, okładek, napisów i 'transparentów', które realizowaliśmy w przeciągu ośmiu lat od ogłoszenia stanu wojennego w warunkach pracy podziemnej w piwnicach i naszych pracowniach. Wydawało się, że podstawowym i pierwszym zadaniem było opracowanie znaku - symbolu graficznego wyborów, identyfikującego go wizualnie wszystkie plakaty, afisze, ulotki, informatory i inne druki Komitetów Obywatelskich. Tymbarziej, że nie wiedziliśmy wówczas jak wyglądać będzie grafika strony przeciwnej. Stąd ten "identyfikator" był tak bardzo ważny. Piękny, syntetyczny projekt znaku opracował Jan Bokiewicz. Już w końcu kwietnia rozpoczął go reprodukować "Tygodnik Powszechny" i powlekał go w kolejnych numerach majowych. W innych regionach użyto go prędko w licznych plakatach, wywieszkach i ulotkach /np. Białystok, Płock/. W Lublinie przerobiono go monstrualnie w kluchowato-rogalikowym plakacie. Z niewiadomych powodów odrzucił go Warszawski Komitet Obywatelski w "Niespodziance" przy Placu Konstytucji. Drugim podstawowym "identyfikatorem" był znak "Solidarności" zrodzony w Gdańsku w chwili jej powstania w 1980 roku. Eksploatowany ale i zniekształcony niemilosierdzie przez dziewięć lat, stał się podatką stworzenia nowego kroju pisma - pisanki zwanej popularnie "solidareską". Na tej bazie powstały pierwsze plakaty, ulotki i pocztówki z hasłami: "Musimy wygrać" z autografem Lecha Wałęsy, "Głosuj na "Solidarność", "Twoją szansą "Solidarność", "Pierwszy raz możesz wybrać, wybierz "Solidarność", "Nie śpij bo Cię przegłosują"/projektanci: Ewa Kossakowska-Nowicka, Anna Huskowska, Krzysztof Racinowski/. Jedną z pierwszych, bardzo udanych ulotek, rozpowszechnionych masowo była też wywieszka Andrzeja Budka z chrząglówkami i "procentami demokracji". Wszystkie te druki funkcjonowały już w niezależnym pochodzie 1 Majowym w Warszawie na trasie Żoliborz-Błonia Warszawskie nad Wisłą.

Na apel prezesa ZPAP Jerzego Puciaty do wszystkich artystów-plastyków w Polsce o współpracę z Komitetami Obywatelskimi w akcji wyborczej, rozpoczęło się "pospolite ruszenie". Zgłosiło się bardzo wielu kolegów chętnych do pracy, z własnymi pomysłami i gotowymi do realizacji projektami. Lawina ruszyła, trudno ją było opanować, jak zwykle w takich sytuacjach. Powstało więc wiele druków na różnym, często mierzym poziomie artystycznym. Spontaniczna działalność wymknęła się spod kontroli komisji akceptujących projekty do realizacji. Ale pojawiło się też wiele plakatów przyzwoitych, czasem bardzo do-

brzych. Czysta, klarowna typograficznie seria plakatów foto-graficznych prezentujących "drużynę Lecha" wybiła się widocznie na murach, płotach i przystankach. Komitet Obywatelski w Lublinie wyprodukował również dobrą serię plakatów przedstawiających swoich kandydatów na posłów i senatorów, gdzie duże zdjęcia wsparte dyskretnym kolorem stanowiły zwartą kompozycję oddziałującą swą lapidarną formą. Oglądałem je z przyjemnością na murach małych miasteczek lubelskich Kazimierza Dolnego i Janowca. Również lubelska wywieszka w charakterze powiększonego stempla pocztowego przygotowana była z dużym staraniem typograficznym. Wielką w tym zasługą Kazimierza Stasza i Sławomira Bagińskiego. Warty wymienienia jest również krakowska seria pod wspólnym hasłem "Tylko "Solidarność" oraz płockie, akromne ulotki z wybitym znakiem "V". Niestety sporo plakatów i wywieszek prezentujących kandydatów na posłów i senatorów w poszczególnych regionach przypominało swoją formą policyjne listy gończe. W Poznaniu powstało dużo drobnej "galanterii" graficznej: ulotek, pocztówek, znaczków samoprzylepnych, o różnym poziomie artystycznym.

Pod koniec kampanii wyborczej pojawiły się bardzo dobrze wydrukowane we Francji plakaty fotograficzne. Fotosty z dziećmi, Andrzejem Łapickim i tłumkiem ludzi pod hasłem "Głosuj z nami" wyróżniały się swoim poziomem technicznym. Dużą popularność zdobył plakat młodego grafika ze Szczecina Waldemara Wojciechowskiego "Solidarność nie do zdarcia", wykorzystany później z powodu strajków studenckich jako: "NKS nie do zdarcia". Chwytliwe hasło plakatu przyczyniło się do niewątpliwego naruszenia praw autorskich projektanta, ale pewnie służyło temu co dobre.

Plakat imitujący stronę słownika z hasłami "solidarność", "solidarny", "solidaryzm", "solidaryzować się", wzbudający merytoryczny protest cytowanej wyżej prof. Puzyriny /"PI" z 25.VI.1989r./, był od strony graficznej chyba zbyt kameralny i nadawał się pewnie bardziej do wnętrza, niż na płoty.

Natomiast znakomicie w przestrzeni miasta działały dwa świetne plakaty: prof. Henryka Tomaszewskiego "Żeby Polska była Polską 2 x 2 musi być zawsze cztery" oraz młodego grafika Tomasa Sarnackiego "W sasko południe 4 czerwca 1989". Pierwszy jak zwykle mistrzowski u tego artysty, odznaczał się lapidarnością i prostotą, idealnie trafiając w ideę "zgrzebności" grafiki na murach. druzi zalecał się inteligentnie wywyżsłą

aneżdotą: samotny kowboj ze znaczkiem "Solidarności", z twarzą Gary Coopera i podpisem "W samo południe. 4 czerwca 1989", nawiązującym do filmu o dzielnym człowieku z determinacją walczącym o słuszną sprawę. Oba plakaty zatrzymujące przechodnia, zmuszające do zastanowienia, niezwykle mobilizujące, perswazyjne.

Na koniec warto podkreślić wspaniałą postawę wszystkich kolegów, którzy włączyli się w akcję wyborczą Komitetu Obywatelskiego pracując społecznie nieraz z wielkim wysiłkiem nie szczędząc czasu. Piszę tu tylko o grafice drukowanej i jej projektantach, a trzeba wspomnieć jeszcze o tych wszystkich, którzy całymi dniami malowali transparenty, plansze, robili fotomontaże, dekorowali lokale Komitetów Obywatelskich i lokale wyborcze. W Warszawie do tych wszystkich prac pięknie dołączyli studenci Akademii Sztuk Pięknych, członkowie NES, często z własnej woli i inicjatywy, a często z inspiracji swego nauczyciela i przyjaciela Rafała Strenta, który w Warszawskim Komitecie Obywatelskim przy Placu Konstytucji był duszą i animatorem większości działań plastycznych.

Krzysztof Raciniowski

WYCIECZKA DO OŚWIĘCIMIA

Byłam w Oświęcimiu dwa lata temu. Tak się złożyło, że podróż odbyłam w towarzystwie młodzieży żydowskiej z Francji, Belgii, Szwajcarii, Włoch, Austrii. Z Lublina i Majdanka jechaliśmy autobusami ku Krakowowi. Po drodze rozmowy dotyczyły przeszłości i teraźniejszości. Starając się objaśnić wszystko jednocześnie tłumaczyłam paryskiemu maturzyście częściowo zamazane napisy na murach, polskie graffiti lat 80-tych: niebieską farbą wypisaną litery W I P. Wiedział wszystko o ruchu Wolność i Pokój. Rozmawiając, razem otrząsaliśmy się z grozy, ostatecznej i beznadziejnej grozy Majdanka, która musi na chwilę zachwiać wiarę w człowieka unieważniając na chwilę historię - podział na katów i ofiary. Z rozmowy naszej wynikało, że rodzina jego nie wywodziła się z Polski i sam nigdy z Polską nie miał bezpośredniego kontaktu. Dziś chłopiec studiuje w paryskiej

szkole nauk politycznych. Jego ciekawość współczesnego świata jest żywa i głęboka.

Potem miejsce przy mnie zajęła młoda dziewczyna. Pytała o małe miasteczka, w których mieszkali przed wojną polscy Żydzi./Mijałoby właśnie Sandomierz/. Ich życie znała z opisów literackich. Chciała wiedzieć, jak wyglądały i czy jeszcze można ten "wygląd" zobaczyć. Ale słuchała nieszczęśliwie jakby myślała o czymś innym. Sądziłam, że chce skończyć rozmowę i dołączyć do grupy śpiewających, w głębi autobusu, piosenki Brassensa. Ale została przy mnie i nagle zapytała nieśmiało, czy do Krakowa będziemy jechać przez Kielce. Odpowiedziałam, że to niezupełnie po drodze, że o ile wiem, program krótkiej wycieczki jest określony co do godziny. Wymówiwszy raz z trudem nazwę "Kielce" brnęła dalej patrząc na mnie tak, jakby chciała mnie przeprosić, że mówi: Dziadek jej pochodził z Kielc. W czasie wojny został wywieziony do Oświęcimia. Jakimś cudem przeżył. Po wojnie wrócił do Kielc. Został zabity w czasie pogromu kieleckiego przez Polaków i zapewne katolików.

Krzyż jest dla mnie znakiem miłości. Każdy krzyż, także ten, który ustawiły siostry karmelitanki przed swym klasztorem na obrzeżach obozu w Oświęcimiu. Chrześcijaństwo jest dla mnie religią miłości. Miłość Boga do ludzi zawiera absolutną wiedzę o człowieku. Ale chrześcijańska miłość człowieka do człowieka wymaga wyobraźni. Akceptującej wyobraźni także tych, dla których Krzyż nie jest znakiem miłości i pewnie nigdy, dla żyjących dziś pokoleń, nie będzie. Ale to już trochę zależy od nas. Na to możemy mieć dzisiaj pewien wpływ.

Dziewczyna z Paryża, której dziadek zginął w pogromie kieleckim zapytała mnie, czy uczy się o tym w szkołach. Myślę, że gdyby się uczyło, robotniczo pracujący w budynku klasztornym, którzy wyrzucali siłą manifestujących Żydów, bo tamci wdarli się agresywnie w obręb klasztoru wspinając się na wysokie ogrodzenie - może postąpiliby inaczej. Sami otworzyliby bramę. Skłonili siostry rozmawiające z Bogiem, by porozmawiały z ludźmi. Lub jeśli klauzura im na to nie pozwala, by porozmawiał z ludźmi ich kapelan, by wyszedł przed dom, nawet na obelgi, na urągawisko.

Umów się dotrzymuje. Tego nie "przerabialiśmy" w szkołach, ale przerabialiśmy i nadal przerabiamy w życiu. W naszych umowach wielką rolę odegrał Kościół, instytucja, którą szanujemy i której bardzo wiele jako społeczeństwo zawdzięczamy. Wobec wielkich zadań, wobec dzieła Kościoła w Polsce i w tej części

Europy do której należymy, na które patrzy cały świat - sprawa klaszteru sióstr karmelitanek z Oświęcimia jest małą sprawą. Umiejscowienie tego domu modlitwy jest zgodne z zasadami naszej wiary. Ale chrześcijańska religia miłości wymaga wyobraźni. Nieodtrzymana w terminie umowa wymaga próśby o uwzględnienie opóźnienia i wyjaśnienia jego przyczyn.

Barbara Majewska

tekst odrzucony przez "Gazetę Wyborczą" oraz "Tygodnik Solidarność"

NA FALI WSPOMNIEN

Gdy dzieci przyzwyczały się i przywiązały do Stasi postanowiłam pójść do mojego rodzinnego miasta Andrychowa, które zostało oswojone, by zobaczyć - a może ktoś z moich kochanych wrócił? Szłam pieszo ze Stryszowa, gdyż pociągi jeszcze nie kursowały, a o autobusach nie było mowy. Po drodze wstąpiłam do Wałowic. Stąd wywieziono moje siostry przy likwidacji getta do obozu w Oświęcimiu. Tu spotkałam dwie siostry Gliksmannówny, które wróciły z obozu oświęcimskiego i od nich dowiedziałam się, że nie mam na kogo czekać. Młodszą moją siostrę Rut wzięto zaraz do gazu, a najstarsza siostra, matka Adasia, umarła w baraku na tyfus i szwagier także. Szłam ze ściśniętym sercem, mijałam ludzi po drodze, oni przystawali widząc mnie, nie mówiąc ani słowa. Może nie wierzyli, że to ja jestem? I tak doszłam do rynku. Stałam naprzeciw domu moich rodziców, zakryłam twarz rękoma i oparłszy się o drzewo kasztanowa, które rośnie naprzeciw domu - zapłakałam gorzko. Nie wiedziałam, że wokół mnie zgromadziły się tłumy, a nikt słowa nie wstąpił się powiedzieć, aż nagle ktoś przemówił - a był to mój pijany Wojtus - co handlował skórkami. "Młoczek - powiedział - zamordowali ci wszystkich - nie masz kogo wypatrywać" - i to rzekłszy wyjął z kieszeni butelkę wódki - "napij się, by ci serce nie pękło, by stwardniało". Zaczęto pytać, a ja nie byłam w stanie otworzyć ust - wyrwałam się z tłumy i podbiegłam na cmentarz. Tu rzuciłam się na grób dziadka obejmując go, jakby żywy był.

Gdzie twoje dzieci? - pytałam. Nie wiem ile czasu minęło, aż się podniosłam. Pożegnałam pomniki, jedyne pomniki, bo pomników nie będzie więcej komu stawiać; bo wiatr rozniósł prochy z krematorium na wszystkie strony świata. A my, którzy zostaliśmy, jesteśmy pomnikami żywym, by ich wspominać i ich żałować.

Przenocowałam u koleżanki z lat szkolnych, Zosi. Dzielna Zosia ukryła i uratowała swoją przyjaciółkę a także swojego brata, który był pół-Żydem. Ojciec jej brata zginął w obozie. To spotkanie kosztowało nas wszystkich moc kęsów i wrzusek. Wczesnym rankiem opuściłam Andrychów na drodze do Stryszowa, idąc pieszo z bućkami przewieszonymi na ramieniu, aby im przedłużyć życie, bo zelówki nie wytrzymałyby więcej tych kilometrów, które były przede mną.

W Stryszowie nie mogłam znaleźć pracy, a dzieci nie miały po prostu co na siebie włożyć. Marianek potrzebował opieki lekarskiej, a ja niestety nie miałam środków. Stasi też ciężko było wyżywić nas. Z pomocą przyszedł nam Romek, ten który wrócił z lagru, który widząc naszą trudną sytuację, zaproponował mi przeniesienie się do Zembrzyc, gdzie otrzymał swój dom z powrotem. W Zembrzycach jest ludność lepiej sytuowana, twierdził, i tam będę miała dość pracy. Tak też było - pracy miałam dość, dzieci nie głodowały więcej, mogłam także sobie pozwolić pójść z Mariankiem do lekarza. W tychże dniach ku naszej radości wróciła z lagrów siostra Romka - Goldzia. Tak stworzyliśmy nową rodzinę. Niedługo jednak trwał ten stan spokoju i pewności, gdyż w okolicy pokazały się ulotki - "Żydzi wynoście się stąd, bo będzie zły koniec z Wami" - taka była ich treść. Przyszedł także przyjaciel Romka radząc mi opuścić Zembrzycę, gdyż nasze życie jest zagrożone.

Czyżby nasza gehenna jeszcze się nie skończyła, a jać nienawiści do Żydów; zakorzeniony tak głęboko, działał w nieskończoność? Dłaczego? Jedyna odpowiedź - to własna ciężka. Bo tylko tam będziemy mogli być znów równoprawnymi narodem, między narodami świata. Iść z wysoko uniesioną głową i pewnością siebie.

Moi przyjaciele radzili mi opuścić Zembrzycę, by nie narazić mojego i dzieci życia tak ciężko wywalzonego. A wasze? Czy więcej warte jak nasze? Postanowiłam szybko działać. Pojechałam do Andrychowa, gdzie od razu dostałam moje mieszkanie z powrotem i tak zamieszkałyśmy już nazajutrz w moim mieszkaniu rodzinnym, gdzie przyjęto mnie z nieudaną serdecznością.

Uczyłam kroju i szycia tak, że na chleb mieliśmy, tym bardziej, że i Romek dostał zajęcie a Goldzia szyła ze mną. Dzieci czuły się tu dobrze, a to miasto stało się im bardzo bliskie, bo i ludzie, którzy mnie znali, byli bardzo uprzejmi i cieszyli się, że zostałam przy życiu. Do magistratu przyszedł list z Anglii, który mi doręczono, a w którym pyta znana mi andrychowianka pani Genia, czy ktoś z jej rodziny przeżył. Niestety - odpisałam jej i poprosiłam o małą przysługę, a mianowicie o odszukanie mojej kuzynki z Wiednia, którą wysłano z grupą dzieci żydowskich do Anglii w celu uratowania ich. Dwa dni przed akcją dostałam dwie kartki od cioci, w których pisała, że ma przeczucie, że ja zostanie przy życiu - dlatego do mnie się zwraca. Meza jej wzięto i lada chwila przyjdą po nią - "bądź siostrą i matką dla naszej Eryki". W drugiej kartce był jej adres. Pani Genia zwróciła się do Czerwonego Krzyża i wkrótce otrzymałam list od Eryki: "Jakże się cieszę, że ktoś pyta o mnie - a co z rodzicami?". Napisałam jej o ostatnim życzeniu jej matki i że moim życzeniem jest wypełnić jej prośbę... to znaczy wziąć ją do siebie, by miała rodzinę. Niestety, ona była w sierocińcu nie-żydowskim, gdzie ją wychrzczono jako ośmioletnią dziewczynkę - nie moje próby nie pomogły, wzbraniała się, może bała się żydowstwa? Gdy mnie odwiedziła po latach, słyszałam z jej ust bardzo niepochlebne zapatrywania o żydowstwie. Bolało mnie to bardzo.

Lecz czekała mnie wreszcie wielka niespodzianka. Do magistratu przyszedł list przez pocztę polową rosyjską od mojego meza, w którym zawiadaniał, że żyje i prosi o znak życia swojej rodziny. On żyje! Tym razem płynęły łzy radości. Marianek ma ojca a ja ukochanego człowieka. Odpisałam także przez pocztę polową, przez rosyjskiego żołnierza. Wojna miała się ku końcowi - wciąż dochodziły news wiadomości o klęsce Niemców - aż pewnego majowego dnia skończyła się ostatecznie kapitulacją Niemiec. W międzyczasie otrzymałam pracę w Bielsku, w domu dziecka a raczej w domu sierot, gdzie poszukiwano wychowawców. Wracала młodzież, która przeżyła piekło łagrów - głamaśna fizycznie i duchowo, osierocona i bezdomna - tu miał być ich dom - tu mieli zacząć nowe życie, zaleczyć rany. Zaczęły też zjawiać się dzieci, które ukryte były w klasztorach i tylko podstępem można je było wydostać. Wracali dzieci, które Polacy, uratowawszy, czuli za swój obowiązek oddać w ręce żydowstwa, dostając za to też pieniądze

wynagrodzenie. Przychodziły dzieci z krzyżkami zawieszonymi na szyi lub medalionem z wizerunkiem jakiegoś świętego. Klęczały przed pójściem na spoczynek, modląc się. Nie łatwo im było odrzucić tę wiarę i nikt przemocą tego nie mógł robić, gdyż to wymagało czasu, zrozumienia i serca tych, w których ręce je oddano. Miałam wiele zrozumienia dla nich, dawałam im dużo ciepła i miłości - przychodziły do mnie, by wypowiedzieć co je boli.

W tym okresie dochodziły do nas wiadomości pełne zgrozy. W Kielcach był pogrom - zamordowano ponad 40 Żydów - Żydów, którzy wrócili przeżywszy piekło obozów. Wyciągano z pociągów- zatrzymawszy je uprzednio - Żydów, strzelając do nich. Dlaczego? Chciano widocznie dokończyć tę robotę, której Niemcy nie zdążyli? Powstała panika wśród Żydów. Z Anglii przyjeżdża rabin dr.Schönfeld i zabiera 150 dzieci do Londynu. Moje dzieci są także na liście, nie łatwo mi się rozstać z dziećmi, lecz dr.Schönfeld przyrzeka, że szybko dla mnie załatwi pozwolenie wyjazdu. Marianek dostaje wysokiej gorączki i jego wyjazd nie dochodzi do skutku. Aż się wyjeżdża z grupą 150 dzieci do Londynu. A był to koniec marca roku 1946. Repatriacja z Rosji w toku. Z niecierpliwością czekam na powrót mojego męża, ale dostaje tylko pozdrowienia od niego przez ludzi, którzy wracają. Jemu nie dają zezwolenia wyjazdu.Chcą go zatrzymać, gdyż jest dobrym fachowcem, równocześnie wpływają na niego, by mnie z dzieckiem sprowadził do Rosji. Z końcem czerwca dostaje zezwolenia na wyjazd, zawiadamiając mnie o tym telegraficznie. W międzyczasie ku mojej wielkiej radości wraca z Rosji brat mojej mamusi z żoną i córeczką Renia. W końcu przychodzi telegram nadany już w Polsce przez mojego męża, w którym podaje dokładną godzinę przyjazdu do Bielejka, do nas. Z wujostwem i Mariankiem poszliśmy na stację kolejową już godzinę przed przyjazdem pociągu. W końcu pociąg nadjeżdża, staje. Widzę go już z daleka, choć lzy mi przeszkadzają. Z bijącym sercem biegnę mu na przeciw, on stawia walizki na ziemię, biegnąc z wyciągniętymi ramionami. Już jestem w jego ramionach, po pięciu latach, które zdają się być całym wiekiem. Lzy radości spływają po naszych policzkach, mieszając się ze sobą. Warto było walczyć, by dożyć takiej chwili. A Marianek, który tyle lat czekał znając go tylko z opowiadania i modląc się o jego powrót - ucieka, kryje się za moimi plecami. Musi potrwąć sporo czasu aby przyzwyczaił się do myśli, że prócz mnie ma jeszcze kogoś tak bliskiego, jak ojciec.

• Rozpoczęliśmy budować wspólnie nowy rozdział życia, każde z nas niosąc na barkach багаż ciężkich przeżyć i gorzkich doświadczeń. Ja nie pozostałam taką, jaką byłam kiedyś. Cierpienia wyrzyły w mej duszy głębokie rany, które zabiłiżniły się wprawdzie, lecz blizny otwierają się i krwawią, na to nie ma rady. Także mój mąż Mosze przeszedł ciężką szkołę życia...

Pracę w "domu dziecka" kontynuowałam nadal. Marianka zapisała do przedszkola, jako jedyne go Żyda, gdyż innych dzieci w jego wieku nie było...

Po kilku dniach od rozpoczęcia roku szkolnego, gdy przyszedłam zabrać Marianka do domu po zajęciach w przedszkolu, wychowawczyni zapytała mnie, czy się nie sprzeciwiam, że Marianek odmawia pacierz ze wszystkimi dziećmi, bo przecież nie jest chrześcijaninem. Ale dodała, że on najpiękniej się modli i wszystkie dzieci powtarzają za nim. Uspokoiliłam ją szybko mówiąc, że podczas wojny codziennie modlił się odmawiał. Powie-działam jej także, że jest tylko jeden jedyny Bóg dla nas wszystkich bez różnicy, do którego się zwracamy - a to tylko ludzie sami stworzyli bariery, granice i te nieszczęsne różnice. Dostaliśmy dobro i zło do wybrania. Niestety większość wybrała zło i dlatego świat tak wygląda... Wychowawczyni była zadowolona z mojej odpowiedzi. "Teraz mam czyste sumienie, mogę być spokojna" - rzekła.

Gdy Marianek poszedł do pierwszej klasy, nadal był jedy-nym Żydem i znów wychowawczyni zadała mi to samo pytanie, co do pacierza. Dałam jej tę samą odpowiedź, lecz dodając, że to dla niego lepiej, dla jego spokoju, gdyż on dużo przeszedł, a dzieci nie będą widziały go "innym".

W tym okresie zaczęła się wzmożona repatriacja Żydów z Rosji, a z nią zjawiły się i dzieci w wieku Marianka. Nauczycielka żydowska zaczęła nauczać religii żydowskiej w szkole a Marianek także brał udział w tych lekcjach. Gdy dzieci do-wiedziały się, że on jest Żydem, bez litości zaczęły rzucić za nim kamieniami w drodze powrotnej ze szkoły. Wrócił z prze-rażliwym płaczem i raną na nóżce. Ten nowy wstrząs, który przeszedł, był ciężkim przeżyciem dla niego. Płacząc skarżył się i mówił: "ten kamień to nic, ale oni mię przeżywali i wo-łali Żyd, Żyd - a przecież powiedziałaś mamusiu, że gdy woj-na się skończy nie będę potrzebował się więcej obawiać!" Co ja miałam mu na to powiedzieć? Ja tak rzeczywiście myśla-łam. Widziałam świat przez pryzmat moich cierpień - świat o-

czyszczony z nienawiści. Ludziłam się, bo zapomniałam jak wygląda naga rzeczywistość, że nienawiść do Żyda to nieuleczalna choroba, która stała się chroniczna.

Do szkoły Marianek nie chciał wracać, jednakże z pomocą przyszło otwarcie szkoły "Tarbut"/Oświata/ z językiem wykładowym polskim i hebrajskim. Marianek, który wrócił do swego prawdziwego imienia Szymon - uszczęśliwiany, już bez oporu poszedł do nowej szkoły. Lecz niestety nie długie było życie tej szkoły. Po niespełna roku przyszedł urzędnik z kuratorium, by zawiadomić o zamknięciu. Dyrektorka płacząc pytała o przyczynę. "To szkoła reakcyjna i antydemokratyczna" - powiedział urzędnik a cicho dodał: "to dzięki waszym braciom - do nich możecie mieć pretensje, nie do nas". Wiedzieliśmy czyja w tym ręka, gdyż zaraz na następny dzień zaproszono mnie do komitetu żydowskiego i poinformowano o otwarciu szkoły żydowskiej z wykładowym językiem polskim i żydowskim. Podziękowałam im za wysiłek, mówiąc, że ja mojego syna do tej szkoły nie poślę, gdyż chcę raz na zawsze pozbyć się goluś i moje dziecko będzie w odrodzonej ojczyźnie uczyło się języka praojców, języka hebrajskiego, a nie języka żydowskiego powstałego w goluśie na wygnaniu.

Szymuś poszedł spowrotem do polskiej szkoły jeszcze na dwa miesiące, aż do naszego wyjazdu do Izraela. Prawdziwe oblicze tych "naszych braci" poznaliśmy już nieco wcześniej, podczas akademii żałobnej poświęconej ofiarom powstania w getcie warszawskim. Na podium zajęli miejsca honorowe przedstawiciele organizacji sjonistycznych i partii komunistycznej polskiej i żydowskiej. Zapalono świece ku czci ofiar - na ścianie wisiał duży portret przywódcy powstania, Mordechaja Anielewicza. Nastrój był podniosły i uroczysty. Po przśmówieniach odmówiono "kadiś"/modlitwa za zmarłych/. W chwili, gdy przewodniczący akademii wznosił lekko rękę, dając znak do odśpiewania "hatikwa"/nadzieja/ - komuniści żydowscy zeskakują z podium i ostentacyjnie opuszczają salę, zatrząskując za sobą głośno drzwiami. Ich uszy nie mogły słuchać słów nadziei własnego narodu. Bałi się skalania swoich świętych zapatrywań. Natomiast komuniści polscy stali z powagą, przysłuchując się z wyraźnym uszanowaniem, bo choć nie rozumieli słów pieśni, ale z pewnością wyczuli głębokie wzruszenie w głosach śpiewających a może i widzieli żyć w naszych oczach? Trudno nam było śpiewać, bo tak mało nas zostało i dożyło tej chwili, by zaśpiewać pieśń nadziei...

Postępowania "naszych braci" zapomnieć nie mogę i dlatego wspominałam, że dzięki nim zamknięto szkołę "Tarbut". Dziś żyją tutaj i jeżeli mają sumienie, to może wstydzą się przed sobą. A ich dzieci, które nie są odpowiedzialne za grzechy ojców - śpiewają tę pieśń nadziei "HATIKWA", która stała się hymnem narodowym.

29 listopada 1947 roku przyszła na świat moja córeczka. Zobaczyła światło dzienne w dniu tak ważnym dla nas - w dniu, gdy narody świata przyznały narodowi żydowskiemu prawo do własnej ojczyzny - prawo do powrotu po 2000 lat. Dlatego jej pierwsze imię - Geula: to znaczy wyzwolenie, a także Sara po mojej mamusi i Ester po matce mojego męża. Tak jak pragnęłam dziewczynki, by dać jej imię mojej najukochańszej mamusi, tak też pragnęłam, by ją wychować we własnym kraju, by rosła bez kompleksów jako człowiek wolny. "Bo tak jak chwast, który na obcej rośnie glebie, korzenie ma krótkie, do wyrwania łatwy" jak piszę na początku moich wspomnień - można było nim pomiatać, poniżać, bezkarnie w pogromach mordować, na stosach inkwizycji hiszpańskiej palić, a w kołach gazami w krematoriach bestialsko dusić.

Od Adasia z Londynu miałam często wiadomości i ja też często do niego pisałam. Tęskniłam za nim bardzo i nieraz żałowałam, że się zdecydowałam na ten krok. Moja znajoma w Londynie gościła go u siebie w każdą sobotę i w święta. Czekalam na tę chwilę, gdy będę już w kraju, bym mogła go sprwadzić.

Nawiązałam kontakt z moją jedyną ciocią, siostrą mojego tatusia, która żyła w Ameryce. Jej życzeniem było, bym przyjechała do niej z całą rodziną, toteż posłała mi wezwanie, na podstawie którego dostaliśmy pozwolenie wyjazdu. Dnia 24 grudnia 1948 roku opuściłam Polskę - pożegnałam moje miasto rodzinne, gdzie spędziłam szczęśliwe i beztrudne dzieciństwo - gdzie biegałam po łąkach, gdzie zbierałam kwiaty - gdzie marzyłam - gdzie kochałam - gdzie poznałam białe szaleństwo, jeżdżąc na nartach, przemierzając na nich lasy i pola zasnie-żone. Gdzie straciłam najpiękniejsze moje marzenia i wszystkich moich drogich i tak bliskich sercu...

Ale też zostawiłam ludzi, którzy z narażeniem życia ratowali mnie, którzy okazali mi tyle serca, tyle ludzkiego podejścia do życia. Ci wszyscy bliscy sercu mojemu pozostaną w nim aż do końca. A to, co tu opisałam, przekaże młodym pokole-

niom, by ich wspominali z miłością - tych wspaniałych i szlachetnych ludzi...

Wyjeżdżając z Polski nie miałam na celu Ameryki, lecz Izrael, gdyż z galutu do galutu, to już nie było dla mnie. Tranzytem przez Czechosłowację, Austrię i Szwajcarię dojechaliliśmy do stolicy Francji - do Paryża i tam zgłosiliśmy się natychmiast do przedstawicielstwa izraelskiego. Po załatwieniu formalności odeszliśmy do obozu przejściowego w Marsylii. Tam pozostaliśmy dwa tygodnie, przeszliśmy badanie lekarskie i szczepienie przeciwko czarnej ospie. Tam po raz pierwszy zetknęliśmy się z Żydami z Afryki północnej - z Algierii, Tunisu, Marokko i Egiptu. Ich wygląd zewnętrzny, ich strój, ich język i ich zachowanie były tak różne od naszego... Jednakże oni, tak jak i my, przeszli przez wieki dyskryminacji, poniżenia, bezkarne mordy... i przez wieki marzyli, tak jak i my, o powrocie z wygnania, o wyzwoleniu, o własnej ojczyźnie...

26 stycznia 1949 roku nasz okręt "Negba" zawinął do portu izraelskiego, do Haify, położonej u stóp Karmelu. Trudno opisać nasze uczucia w chwili, gdy stopy nasze dotknęły ziemi ojczystej... Byli tacy, którzy padając na ziemię ze szlochom całowali ją, a inni wyciągnawszy ręce do nieba, ze łzami w oczach wymawiali słowa modlitwy dziękczynnej, dziękując Bogu, że pozwolił im dożyć tej chwili. I ja, która w chwilach najcięższych stojąc nad przepaścią, prosząc Boga o ratunek, marzyłam o wyzwoleniu, o wolności i o własnej ojczyźnie, o Syjonie - dziś z głębi serca składam Mu dzięki.

Tu chcę wspomnieć słowa mojej ukochanej matki, która w ostatnim liście przed wysiedleniem, napisała mi "po deszczu zaświeci słońce"... Chciała dodać mi otuchy i wiary, że zło się skończy i wyzwolenie się zjawi... Zjawiło się słońce wolności, ale nie dla Niej i nie dla milionów, które nie dożyły tej szczęśliwej chwili.

26 stycznia 1949 roku rozpoczęliśmy budować nasze życie od nowa. Czy było nam łatwo? Każdy początek wymaga wysiłku... Minęło już sporo lat, dziś każde z dzieci ma już swój dom, swoje radości i swoje troski, a ja we wszystkim biorę udział. Bo czyż można inaczej?

Adaś ma troje dzieci i troje wnucząt - Szymuś troje dzieci - a Sara, którą zdrobniale wołam Alusia, ma dwóch

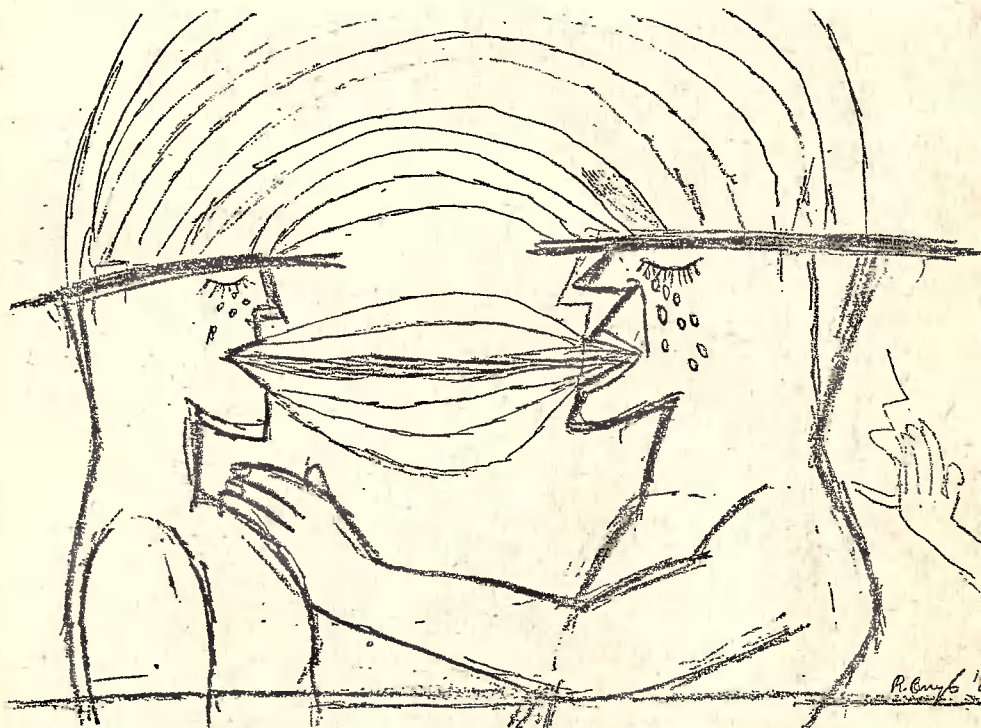
synów. Mój ukochany mąż Mosze zmarł niestety zbyt wcześnie i nie dożył tych radości...

10 kwietnia 1988

Lola Bader-Golan

urodzona 20 października 1913 r. w Andrychowie, w 1948 r. opuściła Polskę. Mieszka w Izraelu. Pisze tylko po polsku.

Publikujemy fragment jej eseju "Na fali wspomnień".



SZKICOWNIK Z TYBETU

I. Ma King-szen, Praga, rok 1957

Dla mnie Europa, to Praga. Tym bardziej, że z wielkich miast Zachodu widziałem poza nią tylko Moskwę. Ale Moskwa, to pogranicze kultur. Wiem, że dla Europejczyków leży na Wschodzie, choć dla naszych uszu brzmi to dziwacznie.

Tak więc figury chrześcijańskich świętych na Moście Karola odrazu powitały mnie krzykiem swoich kształtów. Nigdy przedtem nie wyobrażałem sobie, że siła idąca z jądra, jakim jest wnętrze kamienia, może być aż tak bezwzględna w swej zaburczości. Wdziera się w przestrzeń zewnętrzną, chce nią zawładnąć, chce się nalykać powietrza otaczającego kamień, zachłysnąć się nim do utraty tchu. Z faktu, że jak się nęba-wem dowiedziałem, figury te przedstawiają świętych, płynęło moje tym większe zdziwienie.

Naprstkowo muzeum poznałem nieco później. To jest magiczne zwierciadło, w którym sztuka mojego niezmiernego kraju odbija się w zmienionych proporcjach. Zobaczyłem ją pomniejszoną, zestawioną na równi ze sztuką Japonii, Oceanii, Afryki, Meksyku - wszystkich tych krajów i krain dostrzeganych z perspektywy małego placu, przy którym stoi budynek muzealny w mieście nad Wełtawą, jako egzotyczne.

Rozmawiałem tam parokrotnie z pewnym kustoszem. Rozkocha-ny w starej sztuce i niebyłejaki znawca kultur azjatyckich. Jest to Żyd./O historii Żydów i ich losach w Europie wiedziałem coś niecoś, choć nie za wiele/. Opowiedziałem mu o swoim odczuciu baroku, o figurach na Moście Karola, które były moim pierwszym zetknięciem z barokiem praskim i w ogóle europejskim. Powiedział mi:

- Patrzy pan okiem zbyt uogólniającym żeby wnikać w istotne szczegóły, ale dzięki temu szczegóły nie przesłaniają panu istoty rzeczy, która nam nieraz już umyka. Jest pan przedstawicielem szczęśliwej rasy. Byliście zawsze u siebie i zachowaliście nieprzerwaną ciągłość, od ginących w pomroce dziejów początków kultu sił natury. Wasza droga, to bezustanna sublimacja, rozwój z tego początkowego ziarna, którego dalekie istnienie widzi się jeszcze do dziś w waszych spojrzeniach

skupionych na niewiadomym celu. Dlatego panteizm jest najwyższym wykwitem waszego ducha. Równowaga zewnętrzznego z wewnętrznym. Bóg jako wszystko. Tak bardzo wszystko, że niepotrzebne stało się wymawianie jego imienia. U nas to było niedydś zakazane, u was - zbyt czyste. W barokowych rzeźbach razi pana to pazerne chwywanie dookólnej przestrzeni. W dodatku - są to święci. Ale niech pan pamięta, że oni chwytają Boga, który im umyka. Dla nich Bóg był tam - poza nimi, w sferze tęsknoty.

Zadumał się, by podjąć temat po chwili.

- Ziarno panteizmu posiane było i na tych ziemiach - mówił - lecz Europie nie dano rozwinąć wyrastającego zeń kielka. To my, Żydzi, zaszczerpiliśmy pogańskiej Europie swój monoteizm, a razem z nim poczucie rozdziału między duchem a materią, i to dwukrotnie, jak pan może pamiętać z nauki historii. Raz przez chrześcijaństwo, do którego zresztą paradoksalnie nie chcieliśmy się przyznać, a drugi raz przez falę naszego uchodźstwa. Murz tego miasta na przykład przesiąknięte są naszymi tajemnicami, naszymi legendami. Golem... Odwieczne mårzenie człowieka o zapanowaniu nad bezwładną materią. Ale czy sądzi pan, że naprawdę tylko o panowanie tu szło? Legenda wyraża zmaganie z odwiecznym dylematem granicy między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Poszukiwanie zagadkowej granicy między materią a duchem.

Ten człowiek zaskakiwał mnie swoimi namiętnymi wypowiedziami.

- Czy pan zna przerażenie materią? Czy wie pan coś o tym? - A Kiedy milczałem: - Nie! - wołał - bo pan jest ulepiony z innej gliny. Z tej gliny, z której lepiłiście cudowne porcelanowe szafka, ale z której nigdy nie ulepiliście Golema!

- Golema - odpowiedziałem, gdyż słyszałem już wówczas o tej legendzie - unicestwić jego twórcę, gdy ten wymknął mu się i zaczął szerzyć pogrom w mieście.

- A wasi uczeni stworzyli wam Instytut Energii Atomowej. Wiem, że upraszczam, wiem, że wasi mędrzy badali tajemne moce tkwiące w ożłowieku i w przyrodzie i wiem, że nawet mieli się zachwycać niszczącym ogniem błyskawic. Ale niestrudzona praca waszych pokoleń utrzymywała ciągłość łańcucha kultury. Nigdy nie ulecieliście zdobyć się na to, by zniszczyć rzecz osiągniętą. Przy tym te wasze wojny domowe: tak krwawe, tak okrutne, a w końcu zmieniające tak mało! Tradycja, to wasz fetysz. Wreszcie ten łańcuch spętał was. Tak, oczywiście, nie zapominać o spaleniu ksiąg. Rozpacзлиwa próba zerwania łańcucha. Nie

powiedza się, sam pan wie. Czy nie pomyślał pan, że stary mądry Żyd, twórca Golema, mógł przewidzieć taką śmierć swojego tworu? Golem, to rozpalenie pewnych ukrytych sił, o których wiadomo, że muszą być niszczące. To sięgnięcie po zakazany owoc z całą świadomością niebezpieczeństwa. Unicestwienie musiało być jego końcem, ale u jego narodzin stała przemożna ciekawość nieznanego. Może nasz zegar idący wstecz na starej synagodze nie jest zwyczajnym żartem? Może oznacza pragnienie przekroczenia granic czasu? Wsteczny ruch wybraźni pragnącej ujrzeć czas nie w ustalonych nieodwołalnych następstwach, ale w jego istocie? Wdarcie się do źródeł czasu? Miał pan całkowitą słuszność z tymi rzeźbami na moście. Tacy jesteśmy - mówię już teraz o nas, Europejczykach, bo stulecia włączyły i Żydów do tej wspólnoty - pazerni, zachłanni, ciekawi nieznanych lądów, rozręsknieni za czymś, co ciągle nam ucieka. Chcielibyśmy cofać czas i oisnąć z życia sok na gwałt niby z dziwnego owocu, który dojrzewa tylko jednego lata, bo "żyje się tylko raz". I gotowi postawić całą tradycję na kartę nowości. Dlatego od kilku stuleci wszelki ruch bije na świat właśnie od nas, z tego skrawka kontynentu który nazywacie półwyspem doczepionym do Azji. Także wojny, pożogi, zniszczenia, rewolucje. Jesteśmy oczywiście prymitywni, nazywacie nas barbarzyńcami. I musicie żyć w świecie lepionym przez nas!

Ciągnął już nieco spokojniej:

- Do pewnego momentu wasza tradycja prowadziła was nieomylnie. Nieraz przez całe stulecia nie trzeba było robić wiele, wystarczyło dodawać swoją cegiełkę. Do Wielkiego Muru. Skierowani ku wewnątrz, odporni na zewnętrzne niepokoje - zarówno jako indywidualności, jak też jako zbiorowość - byliście szczęśliwi. Aż pewnego dnia zbudziliście się zanurzeni w świat, którego nie możecie pojąć. Wyrósł poza waszyzi plecami. Wasi filozofowie stworzyli doskonałą doktrynę panteizmu, ale czy wyciągnęliście należyty wniosek z faktu, że opierała się na zasadzie "in - jang", bezustannej polaryzacji minusa i plusa? Pięknie jest czytać o tym w starych księgach, ale co to oznacza w życiu?

- To, że rozwój sprzeczności wewnątrz społeczeństwa pełne społeczeństwo naprzód i doprowadza do zastąpienia starego społeczeństwa nowym - odparciem. Skłócenie elementów, oglądane z odpowiedniej perspektywy, okazuje się budulcem jedności.

- Otóż właśnie - podjął. - Skąd nagle do was komunizm? Co to ma wspólnego z waszą tradycją? In - jang? Tak, zgoda. Ale z najdalejszymi konsekwencjami. Zniszczyć, żeby zbudować. Powiem panu tego właśnie było wam trzeba. Komunizmu. Uczepiliście się go jak jedynej kładki, która może was przeprowadzić w nowy świat. Ale mówię panu, że czekają was jeszcze ciężkie dni. Nas też. Obecnie Golem idzie przez cały glob.

Mówił to w chwili, kiedy nasze kraje rozkwitały i sława jego uderżyła mnie tonem ponurego proroctwa. Bomby atomowej nie mieliśmy jeszcze. Lin Piao mówił o "duchowej bombie atomowej" idei Mao Tse-tunga.

II. "Nowy Świat", rok 1971

Rodzina Kanapee pochodziła z Podola i jakkolwiek sam Matthew Kanapee, pełniący od piętnastu lat funkcję vice-dyrektora Amerykańskiego Polityczno-Kulturalnego Instytutu Pacyfiku, nie władał już ani polskim, ani rosyjskim, to jednak pamiętał niejedno opowiadanie swej babki o stronach rodzinnych. Między innymi, że w domu ich pojawiał się Chińczyk - wędrowny sprzedawca jedwabiu. W czasach rozkwitu transsyberyjskiej kolei odwiedziły tego człowieka uważano za rzecz zwyczajną. Natomiast dziś - twierdził Kanapee - w czasach odzutowców, Polska w nienaturalny sposób odwróciła się od Dalekiego Wschodu. Ambasadorowie Stanów Zjednoczonych i Chin prowadzą poufne rozmowy w Warszawie, ale Warszawa, to dla nich tylko wygodne miejsce - wywodził stukając palcem w blat stolika w "Nowym Świecie", jakby nadawał temu punktowi warszawskiej kawiarni rangę znaku na mapie świata. W rzeczywistości Paryż jest bliżej Pekinu niż Warszawa. Nasze położenie geograficzne i nasza historia czynią z nas - jego zdaniem - naród wybrany do roli wielkiego pośrednika między kulturami Wschodu i Zachodu. Moglibyśmy kształtować oblicze przyszłego, zintegrowanego świata. Natomiast Pacyfik jest naturalną granicą Ameryki z Azją. Zostały podjęte poważne wysiłki celem odwrócenia wzroku Ameryki od Europy i skierowania go w drugą stronę, w stronę wybrzeży Pacyfiku, skąd wdeje ożywczy wiatr dla kultury amerykańskiej. Ameryka pragnie się odrodzić. Obserwacja Chin w ciągu ostatnich kilku lat z ich programem przestrojenia społeczeństwa na całkowitą pogardę dóbr materialnych, wiele daje do myślenia. Ma się rozumieć, przy zachowaniu wszelkich różnic etnicznych i kulturowych. Społeczeństwo amerykańskie sflaczało duchowo. Pozornie łatwo nim kierować za pomocą bodźców ekonomicznych; gdyż produkcja zbędnych przed-

miotów, stwarzając sztuczne potrzeby, niszczy w jednostce sferę wyobraźni i samodzielnej myśli, ale gdy tylko zajdzie konieczność podjęcia jakiegokolwiek ideowego wysiłku zbiorowego, słabość psychiczna społeczeństwa okazuje się w całej pełni. Teraz trzeba patrzeć na amerykańską młodzież, czytać jej podziemną prasę, która zresztą wychodzi już z podziemia. Mniej więcej od sześćdziesiątego piątego roku datuje się wielki, żywiołowy ruch, który śmiało można nazwać amerykańską rewolucją kulturalną. Zaczęły działać roczniki z kolegów o nieznaną dotychczas świadomości.

W sześćdziesiątym siódmym ujrano pierwszy raz pełną siłę rewolucji kulturalnej zapoczątkowanej przez młodzież.

Odrodzenie Ameryki zaczyna się właśnie od kultury. Przemiany polityczne i społeczne będą wynikiem tego procesu, którego istotą jest "podróż ego" w poszukiwaniu autentycznych wartości, w przeciwieństwie do wartości pozornych, jakie opanczowały amerykańskie społeczeństwo epoki wiary w sukces, władzę, status społeczny i racjonalny umysł. Intuicyjne w swej istocie kultury Wschodu kryją w sobie nieprzebrane bogactwo wzorców dla nowej, rodzącej się właśnie Ameryki.

Miarecki wypalił, że najmocniejszym wyrazem ukierunkowania na Wschód jest wojna w Wietnamie. Kanapee nie obraził się, lecz zbagatelizował jego głos. Woliński wyraził wątpliwość w odrodzenie polityczne przez kulturę. - Ciekawe czy konserwni zechcą się poddać jej ożywczyemu wpływowi; czy nie będą zadowolone, że przestano o nich mówić z chwilą gdy uwierzyli, że kultura sama wszystko przeobrazi.

- Musicie panowie z pewnością wiedzieć, że kapitalizm ewoluje od swych początków - odpowiedział Kanapee. - Dojdziemy do tego, że i konserwni zmienią oblicze. Zrozumieją, że także w ich interesie, szeroko pojętym, leży odrodzenie siły vitalnej społeczeństwa.

- Która może zwrócić się przeciw nim - dodał Woliński.

- Jedynie w przypadku rewolucji komunistycznej. A do niej nigdy nie dojdzie w Ameryce. Między innymi dzięki rewolucji kulturalnej. Zaś co do wojny w Wietnamie, - jest ona oczywiście kompromitująca. Ale to poroniony wytwór polityki twardogłowych. Popełniali błąd za błędem, związali się na przykład z Czang Kaj-szekiem wbrew oczywistości, że od początku trzeba było rozmawiać z Mao. Nie chcieli słuchać ekspertów z Instytutu Pacyfiku, którzy jeszcze w latach czterdziestych wskazywali właściwe rozwiązania. Ale to się zmieni w najbliższym czasie. Teraz już nawet twardogłowi rozumieją swój błąd.

Ameryka potrzebuje światłych sojuszników dla urzeczywistnienia pewnych dalekowzrocznych koncepcji. Oczywiście nie chodzi w tej chwili o sfery polityczne, które wszędzie mają ręce związane przeróżnymi racjami stanu. Ale naukowcy, artyści, mogliby zapoczątkować spontaniczny ruch międzynarodowego zbliżenia Zachodu ze Wschodem. W żadnym wypadku na rzecz amerykańskich interesów. Trzeba patrzeć znacznie szerzej i dalej w przyszłość. Interes jest wspólny i nie doraźnie polityczny. Chodzi o nasycenie kultury Zachodu ożywczymi treściami. Zaś bogate, lecz tradycyjne kultury Wschodu również na tym skorzystają.

- Na przykład Japonia - wtrącił znów Mirecki.

Kanapee okazywał cierpliwość. Wbrew pozorom Japonia daleka jest od ostatniego słowa w tej sprawie. Po Japonii i Niemczech przepuściliśmy nasz amerykański walec ekonomiczny równający pagóry niezdrowych namiętności - mówił. - Miało to swoje dobre strony, ale szczególnie Japonia okazała się pod jego naporem bardzo słaba. Słaba duchem. Stała się wprawdzie potęgą ekonomiczną, lecz gubi z roku na rok najistotniejsze wartości swej kultury. Nieprawda, że wielki przemysł stanowi ekwiwalent. Przemysł jest bezosobowy, jest molochem. Duma z jego sukcesów, to psychiczny "ersatz".- Japończycy stają się narodem wyrobników i handlarzy. Dali się zwieść mirażowi konsumpcji. Japoński przemysł może nawet chwilowo zagrażać amerykańskiej gospodarce, nie należy jednak tego przeceniać. Japońscy politycy są naiwni, gdy sądzą, że uda im się okręcić wokół jednego palca polityków amerykańskich, sowieckich i chińskich. Nie, nie Japonia, lecz Chiny są dla nas partnerem przyszłości - mówił. Tak, właśnie Chiny Mao Tse-tunga i rewolucji kulturalnej. Chiny biedne i dumne, świadome samych siebie, zrzucające obcy nalot komunizmu rosyjskiego. Zresztą nie należy zapominać, że narody Wschodu nazywają Japonię córą z nieprawego łoża Azji...

- Zbyt wiernie was naśladowe, stanowiąc konkurencję - odezwał się Mirecki.- Przestaje być dostępna jakoteren skapan-sji, może być znów niebezpieczna.

Kanapee nie brał odpowiedzialności za błędy polityków. Przykład Japonii jest wielce pouczający dla świata. W końcu zresztą każdy naród sam wykuwa swój los. Ale duchowe serce Azji bije w Chinach, jak przed tysiącami lat. Chiny przeżywają paroksyzm przeobrażania. Trzeba im w tym pomóc. A przy okazji uczyć się od nich. Wrócił do sprawy polskiej. Do wizji kraju - łącznika. Rozumiał, że to narazie pieśń przyszłości, ale wierzył, że to możliwe.

- I dlatego kupuję obraz pana Jarzyny - zakończył z uśmiechem trochę triumfującym a trochę przyjacielskim, wymawiając nazwisko malarza bardzo poprawnie.

Jarzyna, cały czas milczący, wyjął fajkę z ust jakby uznając, że należy coś powiedzieć, ale ostatecznie zdecydował się tylko na uprzejmy uśmiech.

Przed paru tygodniami na jednej z dużych wystaw w warszawskiej "Zachęcie" kolisty obraz Jarzyny zwrócił uwagę grona przyjaciół artysty. Można się było domyślać, że przerwaniem tej kompozycji stał się jakiś dalekowschodni znak symboliczny, bliżej nieokreślony. U nas był to okres wstępującej fali mody na podobne rzeczy. Ruchy hippiesowskie ze swymi pielgrzymkami do Indii i do podnóża Himalajów działały już na niejedną wyobraźnię. Szansa odmknięcia się - też dla niejednego warta uwagi. Jarzyna przekroczył czterdziestkę. Technikę posiadał na tyle giętką, by na czas wyjść z czynną wyglądającym świeżo. W odróżnieniu od swych kolegów wypełniających płótna tajemniczymi obrazkami odrysowanymi ze znanego albumu "Tantra Kunst", Jarzyna rozluźnił kompozycję. Widać było chęć zaznaczenia "własnej inwencji" przez nadanie dziełu cech zbliżających je do amerykańskiego obrazu abstrakcyjnego. Ale zatartszy wyrazistość pierwowzoru, którego znaczenie było niemożliwe do odtworzenia wskutek zagubienia jakichś istotnych dlań szczegółów, proporcji i powiązań między częściami - obraz nie zyskiwał samodzielnej wartości. Przypuszczalny wzorzec, kokietując oko rodowodem od azjatyckiej estetyki, nie ujawniając nic nadto.

Z tego powodu Woliński postanowił przedłużyć rozmowę, którą Kanapee zdawał się uważać za skończoną. W oględnych słowach przedstawił mu swoje zastrzeżenia, nie bacząc na obecność Jarzyny. Vice-dyrektor Amerykańskiego Polityczno-Kulturalnego Instytutu Pacyfiku spojrział bystro.

- Obraz pana Jarzyny - odrzekł skłaniając się lekko w stronę autora - zawiśnie w naszym Instytucie obok obrazów Tobeya, Pollocka, Sama Francisa i wielu innych. Są to uznane sławy i być może pan Jarzyna poczuje się zaszczycony ich towarzysztwem. Ale Instytut w małym stopniu interesuje się sławą tych artystów. Ich prace stanowią dla nas przedmiot badań a zarazem dokument pewnych tendencji. Jak się panowie zapewne domyślają z wymienionych nazwisk, chodzi o dzieła powstające w kręgu inspiracji dalekowschodnich. Dawno zerwaliśmy z ciętym praktycyzmem badań. Obok szeregu innych, badania dzieł sztuki powstających na Zachodzie pod wpływem estetyki Wschodu mówią nam bardzo wiele o recepcji płynących z Azji idei. Znana to prawda

że artyści są sejsmografami społeczeństw. Posiadamy również wiele dzieł współczesnej sztuki azjatyckiej. Najwięcej mamy przykładów malarstwa i grafiki współczesnej Japonii. Posługujemy się metodami semiologii i ikonologii. Mogę panu powiedzieć, że właśnie analiza sztuki japońskiej w ciągu dziesięciu lat po wojnie pozwoliła mi wysunąć tezę o dramatycznym procesie postępującego załamania się tradycyjnych wzorców kulturowych w tym kraju, na długo przedtem, zanim stało się to oczywiste dla wszystkich. Ale wracając na Zachód. Oczywiście stwierdzenie, że wpływy wschodnie w naszej sztuce istnieją, jest zaledwie punktem wyjścia. Chodzi nam o r o d z e j recepcji tych wpływów i ich ewolucję. Ujmując rzecz najogólniej, zauważyliśmy, że brak, jaki spostrzegł pan w obrazie pana Jarzyny, jest cechą powszechną. Nawet u Tobeya, który spędził kilka lat w Chinach studiując malarstwo. Ale my nie rozpatrujemy tego w kategoriach zalet i wad. Mówiąc "brak" posłużyłem się pańską terminologią. My się zajmujemy tylko analizą cech. Na jej podstawie stwierdzamy, że ozłówek Zachodu - w tym wypadku artysta - podąża drogą od zewnątrz do wewnątrz. Od powłóczności ku głębi. Od formy do treści. Jest to postawa błędowo przeciwna postawie człowieka Wschodu, który intuicyjnie chwytta treść zjawiska i dopiero następnie próbuje nadać mu ekspresję formalną. Nie ogląda rzeczy z zewnątrz, lecz niejako tkwiąc w jej wnętrzu. Nic innego jak właśnie postępujący zanik tego rodzaju postawy u Japończyków naprowadził mnie na sformułowanie mej tezy o nich. Gdybyśmy wcześniej śledzili te sprawy i byli dość światli, żeby odnosić je do polityki, zastosowalibyśmy wobec Japończyków subtelniejsze metody.

- Podboju - mruknął Mirecki.

Kanapee nie dosłyszał lub udął, że nie słyszy. Ciągnął:

- Mam nadzieję, że obecnie, kiedy wiele wskazuje, iż rozpocznie się nowa era naszych stosunków z Chinami, nie popełnimy dawnych błędów. Pozostaje problem otwarty: na jakiej płaszczyźnie może dojść do spotkania dwu tak różnych mentalności - człowieka Zachodu z człowiekiem Wschodu. Jak można doprowadzić do tego, by człowiek Zachodu rozumiał Wschód w jego najgłębszej istocie, a nie zatraczał własnej osobowości.

Woliński zapytał:

- Dlaczego jednak nie waha się pan nazwać błędem w polityce tego samego, co wzdraga się pan określić jako brak w sztuce?

- Miły panie - replikował Kanapee - jako historyk sztuki powinien pan wiedzieć, że pojęcie błędu w dziele sztuki jest niezwykle względne. To są zjawiska należące do dwu różnych kategorii poznawczych.

- Natomiast w polityce mamy jeden niewątpliwy sprawdzian: własną korzyść.

- Widzi pan - odrzekł Kanapee - ja nie przeczę, że moje badania mogą służyć polityce. Zostało to zresztą z całą otwartością ujawnione w nazwie naszego Instytutu. Powiem więcej: chyba nawet powinny jej służyć. Gdyż niech pan pamięta, że polityka jest nośnikiem procesów kulturowych.

Mirecki:

- Skyszealiśmy przed chwilą, że kultura ma przeobrazić politykę.

Kiedy, pożegnawszy także Jarzynę, znaleźli się na ulicy we dwóch, Woliński powiedział do Mireckiego:

- Stary lis, uzbroił się na wszystkie strony. Serce Azji bije w Chinach. A Indie? Szkoda, że nie zagadnęliśmy o Indie. Ale co tam, znalazłby dziesięć argumentów. Po prostu Indie przedstawiają dla nich bez porównania mniejszy interes. I pomyśleć, że to ja stałem się pośrednikiem w tej transakcji. Jarzyna nieźle zarobi. Mam do niego skąbość, ale sam pan wie: skąd Jarzyna nie do filozofii Wschodu. Zawracanie głowy. Nie powiedziałem i nie powiem Kanapee'emu, że znam dokładnie historię powstania tego obrazu. Jest raczej niecodzienna. Mogłaby go zainteresować bardziej niż sam obraz. Ale nie powiem. Panu mogę opowiedzieć, pod warunkiem, że nigdy nie zdradzi się pan przed Jarzyną. Pod koniec sześćdziesiątego dziewiątego roku wypadła mi z nim wspólna droga do Moskwy. Jechaliśmy delegowani przez różne instytucje /on jako stypendysta/, ale środowiska, w jakich mieliśmy się obracać, były pokrewne. W Moskwie chodziliśmy wspólnie w niejedno miejsce i nawzajem ułatwialiśmy sobie kontakty - on mnie z malarzami, ja jemu z historykami sztuki. Ale to, że któregoś dnia Jarzyna znalazł się ze mną w Instytucie Wschodnim u mego starego znajomego profesora G., było właściwie przypadkiem. Sztuka sztuką, a tego roku przy wszystkich spotkaniach sporo mówiono o polityce. Pytaliśmy Rosjan wprost, czy nie boją się Chińczyków. Ostatnie starcie na granicy, w górach między Sinciangiem a Kazachstanem, rozegrało się nie dalej niż w czerwcu. Wówczas profesor G. pokazał nam szkicownik z ryżowego papieru, wielkości mniej więcej zeszytu szkolnego. Kartki zabezpieczone były notatkami i rysunkami ludzkich twarzy, krajobrazów, roślin, a także jakichś architektonicznych motywów dekoracyjnych i dziwnych masek - kreślonymi piędziem bądź ołówkiem. Profesor obja-

śnił nam pochodzenie zeszytu.

Wśród Chińczyków poległych podczas incydentu granicznego szesnastego marca 1969 na Damaskim Ostrowie, zwanym po chińsku Czenpao, na rzece Ussuri, żołnierze radzieccy znaleźli zwłoki oficera, czy też "dowódcy", jak ich tam teraz nazywają, imieniem Ma King-szen. Imię to wypisane jest na okładce szkicownika, miał go przy sobie. Jak zwykle w podobnych wypadkach, na znalezisko tego rodzaju zwrócono baczna uwagę. Wysłano je do Moskwy dla szczegółowego zbadania. Jednakże eksperci wojskowi po dokonaniu przekładu znajdujących się w zeszycie tekstów i po dokładnej analizie rysunków, doszli do wniosku, że mają one charakter wyłącznie osobisty i nie przedstawiają żadnej wartości wojskowej. Obiekt przekazano cywilnej placówce - Instytutowi Wschodniemu.

- Mimo to - kończył profesor - chciałbym liczyć na waszą dyskrekcję.

Jarzyna oglądał rysunki z uwagą. Widać było, że szkicownik łącznie ze swą historią działa na jego wyobraźnię. Zatrzymał się dłużej przy jednej karcie. Namalowany był na niej akwarelami jakiś kolisty wielobarwny ornament. Koło, precyzyjnie wymalowane pędzelkiem, podzielone liniami w kształcie litery S na trzy dośrodkowe pola, z których każde przypominało swą pasmową budową "pawie oczka" znane z naszej sztuki ludowej albo z dziecięcych zabawek choinkowych, utrzymane w odrębnych tonacjach: czerwono-żółtej, zielonkawej i błękitnej. Żadnego podpisu nie było.

Jarzyna przyglądał się rysunkowi bacznie dłuższą chwilę. Później w Warszawie namalował tę swoją okrągłą kompozycję. Wtedy zwracając szkicownik profesorowi G., powiedział: - Może pan być spokojny, odemnie nikt się nie dowie ani słowa o tym zeszycie.

III. Ma King-szen, Lhasa, rok 1959

Okazaliśmy pismo generała Czang Cing-wu i zostaliśmy bez przeszkód wpuszczeni na teren klasztoru, ja i dwaj moi żołnierze. Przydzielono mi starego lamę, mówiącego biegle po chińsku, który miał nas oprowadzić po świątyni i przyległym pomieszczeniach. Do marca tego roku nie wchodziliśmy do świątyni, ale po marcowej rebelii specjalnie wyznaczeni oficerowie zaczęli otrzymywać polecenia przeprowadzenia przeglądu ważniejszych obiektów sakralnych ze szczególnym uwzględnieniem ich wyposażenia. Z takim właśnie zadaniem przybyłem.

Mimo, że w oczach lamów z pewnością korzystaliśmy z praw okupanta, spytałem naszego przewodnika, czy nie będzie miał nic

przeciw temu, że na swój własny użytek wykonam nieco szkiców ciekawszych motywów dekoracyjnych. Odpowiedział, że nie ma nic przeciw temu. Był wyraźnie ujęty grzecznością mego pytania. Później okazał zainteresowanie moją pracą, dla której najdłużej przebywałem w pomieszczeniu, gdzie przechowuje się maski do tradycyjnego tybetańskiego tańca rytualnego "czam". Fascynowała mnie ta komnata. Światło kaganka wydobywało z mroku tłum ogromnych, potwornych, wściekle kolorowych twarzy, czaszek ludzkich i mord zwierzęcych. Twarze ludzkie, niekiedy pół ludzkie - pół zwierzęce, wykrzywiały straszliwe grymasy. Licznym z tych głów umieszczono na szczycie małe trupie czaszki, lub całe korony z czaszek. Niektóre posiadały troje oczu. Trzecie oko patrzyło z miejsca na czole między brwiami. Maski zwierząt: lwów, byka, jeleni, ptaków - wyglądały w tym towarzystwie najbardziej pocziwie, mimo że w zamiarze swych twórców miały być niewątpliwie groźne. Wyrazem łagodnego zamyślenia tylko dwojga oczu patrzących w bezkresną dal odróżniał się Biały Starzec.

- Kiedy wielki Padmasambhawa postanowił założyć Samjaling, będący do dziś najstarszym z naszych klasztorów - powiedział lama - a działo się to przed tysiącem dwustu laty, pogańskie demony sprzysięgły się żeby przeszkodzić budowie opactwa, z którego miała promieniować na cały kraj nauka Buddy. Wówczas Padmasambhawa stworzył mistyczny taniec przerażających bóstw w maskach, połączony z odstrasżającymi zaklęciami. W ten sposób zwyciężone zostały pogańskie duchy Tybetu. Dlatego maski naszego tańca, choć strasznie wyglądają, bynajmniej nie przedstawiają bogów o zamiarach groźnych wobec człowieka. Przeciwnie, są mu pomocne. Ich wyraz symbolizuje niechęć do niskiego świata cielesnych pożądań i obrzydzenie do zła. Tak Żółty Kościół wykląda znaczenie rytuału swoim wiernym. Mówi się zresztą, że sam Błogosławiony stworzył u czniom nauki o tańcu jako jednym ze sposobów osiągnięcia stanu wyzwolenia. Zapewne o tych właśnie naukach pamiętał Padmasambhawa ustanawiając rytuał świętego tańca.

- A teraz pogańskie duchy znów pojawiły się w Tybecie ze znakiem czerwonej gwiazdy - zażartowałem. - Wiem, że wy, lamowie, uważacie nas za wrogów.

- Człowiek nie ma większego wroga od samego siebie - odparł lama.

Był bardzo uprzejmy. Przyniósł mi nawet miseczkę z wodą do moich akwarel i parę dodatkowych kaganków żebym lepiej widział. Gdy zrobiło się jaśniej zauważyłem wielkie koło mie-

niące się tęczowymi barwami, wymalowane na ścianie powyżej półki mieszczącej maski. Spytałem o jego znaczenie.

- To symbol oznaczający reinkarnację i wieczny obrót czasu w Kole Życia - odparł. Koło, jak pan widzi, podzielone jest płynnymi liniami na zasadzie podobnej do znanego panu z pewnością symbolu "in - jang", lecz nie na dwie, a na trzy części. Części te, zwane "rybami" gdyż przypominają kształtem trzy ryby zwrócone łbami ku środkowi koła, wiecznie płynące i nierozdzielne, porwane obrotem wazechrzeczy wokół środkowego punktu wodnym wiram, który jest źródłem czasu i osią przestrzeni - przywodzą na myśl przeszłość, przyszłość i teraźniejszość. Dwie z "ryb" zostały podzielone wewnątrz na trzy dośrodkowo ułożone pasma o różnych barwach, trzecia "ryba" - na dwa pasma. Zarówno przeszłość jak i przyszłość czasu - oglądane przez nas, obecnie żyjących - miały lub będą miały swoją własną przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wyrażają to potrójne wewnętrzne podziały dwu "ryb". Trzecia "ryba" - to teraźniejszość. Jej podział podwójny obrazuje myśl, że jest ona wiecznie płynącą granicą między przeszłością a przyszłością. Została wymalowana barwami jasnego i ciemnego błękitu, gdyż błękit nieba zwiemy kolorem wieczności i stałości, a przecież wiadomo, że nic nie jest bliższe sobie niż chwila i wieczność - obie zawieszona w bezczasie. "Ryby" przeszłości znaczą stopniowe przejścia od czerwieni, przez kolor pomarańczy, do barwy złota. Miłość i zwycięstwo, radość. Krew, ogień, słońce. Miłość i pragnienie potęgi, choćby przejawiały się w najszlachetniejszej postaci, wiąże z tym światem nasze dusze i każą im wracać ^{na} ponownie, żeby znów się rodzić, a potem znów umierać. Ale jakiegokolwiek były nasze poprzednie wcielenia - nie są one nigdy bezowocne. Dlatego barwy te zarazem wyrażają wiarę w moc kierujących naszym życiem sił natury. O tym, że złoty, kolor zewnętrznego pasa "ryby przeszłości", zmieszany z niebieskim daje zieleni, wie pan sam najlepiej. /Wskazał na moje akwarele/. Przyszłość, to wynik tego, co przeszłość i teraźniejszość niosły ze sobą. Ale mimo to jest ona zawsze wielką zagadką, niezgłębioną jak wodna tęć. Dlatego "ryba przyszłości" została przedstawiona w odcieniach zieleni.

Zapadło milczenie. Potem lama dodał:

- Umieramy, żeby się narodzić. Tu, w Tybecie, prawo takie wyryte jest w naszych umysłach od wieków. Dotyczy ono wszystkich ludzi i całych ludów. Może tę właśnie zapowiedź przyszłości niesie Tybetowi płomienna gwiazda.

- Płomienna gwiazda niesie war wyzolenie.

+ Nie, synu. Ona, być może, zwiastuje nam narodziny do nowego życia. Ale te nie są wyzwoleniem.

- Co nim jest?

- Wolność od samego siebie.

Znowu milczeliśmy chwilę, ja malowałem. Lama podjął:

- Życ, to tworzyć i niszczyć, niszczyć i tworzyć. Wy. ezy-nicie to pod znakiem płomiennnej gwiazdy, my mamy inny znak przypominający nam od wieków o niszczącej i tworzącej sile ognia.

Sięgnął na półkę po przedmiot, którego dotychczas nie zauważyłem. Był to wykonany ze złota rodzaj sztyletu w kształcie pioruna. Powiedział, że po tybetańsku nazywa się "dordże". Wskazał na jedną z masek, czerwono-złotą, z trojgiem oczu.

- To jest maska boga Pjagnadordże, indyjskiego Indry. Dzierży on dordże podczas tańca. Spotka go pan w Azji pod różnymi imionami - Wadźrapani, Oczirwaan - zawsze znaczącymi Fiorunodzierżę.

Odezwałem się:

- Maską boga, maski bogów... Czy możesz mi powiedzieć ojcze, jak wyglądałaby maska Brahmy?

Moje pytanie trochę go zaskoczyło, ale odpowiedział:

- Maską Brahmy jest wszechświat.

- Czy wiesz ojcze - spytałem - że uczeni, badający przy pomocy ogromnych i niezwykłych przyrządów ruchy oiał niebieskich i promienie wysyłane przez gwiazdy, skłaniają się ku przymuszczeniu, że w każdej chwili bezmierne ilości gwiazd umierają, roztopiając się w promieniowaniu, zaś promieniowanie to w nieogarnionych głębiach przestrzeni łączy się z powrotem w materię innych gwiazd. Znaczyłoby to, że wszechświat umiera stale w jakimś miejscu po to, żeby stale rodzić się w innym. Są też uczeni, którzy uważają, iż jest możliwe, że wszechświat rozszerza się z szybkością przerastającą wszelkie ludzkie wyobrażenia i że wobec tego w jakiejś chwili osiągnięcia szczytowej pełni, może nastąpić kres czasu i przestrzeni wszechświata. Pęknie on jak bańka mydlana, prawdopodobnie po to, by wrócić do stanu wyjścia zaczając swój rozrost od nowa.

- Nie słyszałem o tym - odparł lama. - Ale światy wychodzą z łona Brahmy wraz z jego boskim wydechem i wracają spowrotem do łona Brahmy wraz z jego boskim wdechem. Więc to, co mówisz, nie dziwi mnie wcale.

- Tylko, że bańka mydlana rozszerza się w przestrzeń, która ją otacza. W jaką przestrzeń mógłby rozszerzać się wszechświat?

- To z pewnością jedna z tych pułapek, zastawianych przez naszą wyobraźnię na nasz rozum. Uczą nas, że mędrcze nie próbuje wyobrazić sobie niewyobrażalnego. Czas i przeszczerzeń są atrybutami myśli Brahmy i to jest wszystko, co na ten temat można powiedzieć. Z tego, że posługujemy się symbolami, nie wynika jakoby istniał symbol zdolny wyobrazić niewyobrażalne. Takiemu ograniczeniu podlega wszystko, co człowiek tworzy.

- A czy wam, lamom ćwiczonym w boskiej mądrości, zdazza się czasem oglądać Brahme bez maski?

- Żyjemy na dnie wydechu Brahmy. Chwytamy za ledwie dalekie lustrzane odbicia prawdziwego widzenia. Po to, by widzieć naprawdę, musielibyśmy się wznieść w pobliże szczytu wdechu Brahmy, tam gdzie wszelki świat rzeczy i pojęć zanika zupełnie. Uczą nas, że można taki stan osiągnąć nawet za życia. Ale czy i wtedy nie jest to także jedno z odbić?

- Czy nie sądzisz ojcze, że obraz wszechświata - banki mydlanej jest zbyt nie zabarwiony cechą ludzkiej wyobraźni: dążeniem do ograniczenia nieograniczonego?

- Dlaczego zbyt?

- Ponieważ odnoszę wrażenie, że zarysowana w tym obrazie granica rozszerzania się owej "banki" nie pasuje do nieskończoności, jaka zapewne powinna być cechą Brahmy.

- I jesteś zdziwiony, że Brahma mógł zapragnąć ograniczenia swaj nieograniczonosci. Nie, to wyglada inaczej. Wdech i wydech, skurcz i rozkurcz serca, to są przejawy życia, ale nie istota życia. Niezależnie od tego czy obraz, o którym mówimy, jest bliski rzeczywistości, czy bardzo od niej odległy, prawda przedstawia się tak, że Brahma ogranicza swoją myśl, ale nie swą istotę. Wiem, że zapytasz po co to czyni. Na to ci nie odpowiem, synu. Nie odpowiem ci na to jedno. Jest on w swjej myśli, ale nie jest nią. Żadna jego myśl nie ogranicza go. W swjej istocie pozostaje całkiem wolny. Inaczej niż człowiek, bo człowieka wiążą jego czyny. Jest jednak i podobieństwo. Każda twoja myśl i każdy twój czyn /a twoje czyny są tylko ucieleśnieniem twoich myśli/ wyrażają cię, ale ty jesteś przekonany, że ludzie oceniający cię po twoich czynach wiedzą o tobie bardzo mało. I to jest prawda, bo na zewnątrz ujawniasz tylko cień swjej prawdziwej istoty, . jakkolwiek wszystko co robisz jest naznaczone twoim piętnem, tak jak twój cień upodabnia się do ciebie. Czasem ludzie robią rzeczy nieoczekiwane. Zwykły osąd wyraża się wtedy zdziwieniem. Jednakże głębszy obserwator poznaje ukryty związek między czyniącym a jego czynem i nie dziwi się. Ja

też się nie dziwię, że przychodzisz tu ze znakiem czerwonej gwiazdy.

- Ojciec - powiedziałem - czyżbyś nie wiedział, że na świecie istnieje coś takiego jak obowiązek służby wojskowej?

- Wiem - odparł - ale sądzę, że ty jesteś tu z własnej woli.

IV. Ma King-szen, Charbin, rok 1969

Co mi kazać w sześćdziesiątym szóstym rzucić się w to szaleństwo? Zawsze chciałem być z moim narodem. Ale od tamtego pamiętnego dla mnie września czterdziestego ósmego, kiedy jako osiemnastoletni chłopak czytający w rodzinnym domu potajemnie Lenina i to nawet niekiedy w oryginale, uciekłem, zostawiając za sobą mieszczańską atmosferę i kupieckie perspektywy życiowe, by się zaciągnąć do Czerwonej Armii Mao Tse-tunga - minęło wiele lat. W tym czasie niejedno przemyślałem od nowa. Przemyslałem... Nie zawsze przemyślenia wpływają na czyn. Działaniem kieruje zew życia, który czujemy w sobie. Myśli zaś, nawet i te które uważamy za własne, przychodzą do nas jakby z zewnątrz. Fakt, że urodziłem się w Jenanie, przyspieszył napewno krystalizację moich przekonań wczesnej młodości. Kto nie pamięta entuzjastycznej, pół-wojennej atmosfery budowania zrębów nowego świata, jaka wówczas panowała w tym mieście, na skrawku ziemi otoczonej zewsząd wrogami, temu trudno zrozumieć skąd wzięła się moc rozmachu pierwszych lat naszego państwa i tym większa gorzycz po klęsce Wielkiego Skoku. A właśnie na początek Wielkiego Skoku trafikiem wróciwszy z Pragi po szczęśliwych pięciu latach studiów. Z naiwną wiarą, że moje sztuka przyda się ojczyźnie. Sto Kwiatów już zwiędło. Był rok pięćdziesiąty ósmy. Zastanawiałem się nad stosunkiem naszej kultury do kultury Zachodu. Wówczas dyplom oficcerski zdobyty przed studiami okazał się dla mnie stawierany i nie żałowałem, że rozpocząłem naukę w Pradze mając za sobą pięć lat służby wojskowej i będąc w wieku, w którym większość moich czeskich kolegów kończyła uczelnię. Ten dyplom pozwolił mi przeczekać w mundurze trzy lata "przyspieszonego budowania komunizmu" i przy okazji poznać Tybet. Ale w sześćdziesiątym szóstym zgłosiłem się znów na ochotnika nie po to, żeby cokolwiek przeczekać. Jutro zostaniemy skierowani w stronę rosyjskiej granicy. Rozkaz w tej sprawie powitałem z ulgą. Nie mam mentalności policjanta i wola stróża porządku publicznego, jaką narzuciła się nam od pewnego czasu, niezbyt

mi odpowiada. Przed trzema laty czułem się tak, jakby czterdziesty ósmy rok powrócił do mnie. Jak gdybym znowu stał przed progiem, mając lat osiemnaście, a tamto wszystko co było potem, spadło ze mnie. Moja sztuka i moja praca pedagogiczna przestały być potrzebne. Rzuciłem je bez żalu. Na szczęście w sierpniu sześćdziesiątego szóstego nie było mnie już w Instytucie Sztuk Pięknych. Dzięki temu nie musiałem być ani aktorem, ani bezsilnym widzem groteskowej sceny niazczenia posągów. Nigdy nie braknie bohaterów wyzywających swe obsesje na martwych przedmiotach, ale tchórzących przed odpowiedzialnością za życie człowieka. Mogłem się zaszyć gdzieś na wsi. Sądzę, że potrafiłbym wyprzedzić bieg zdarzeń i zachować się inteligentniej od tych pedagogów, którzy usiłowali do końca spełniać swe obowiązki na straconych pozycjach, a potem i tak lądowali upokorzeni w wiejskich komunach, by biernie oglądać wypadki. Ale takie rozwiązanie sprawy nie wchodziło dla mnie w grę. Również nie dlatego, bym chciał być na wierzchu. To już zupełnie nonsens. Chciałem być w środku. Chciałem działać. Przymuszenie, że wzięty mnie jakieś hasła, byłoby równie absurdalne. Demagogia we wszystkich ugrupowaniach. Poszukiwałem się nią. I nie tylko nią. W Wuhanie, w sześćdziesiątym siódmym, strzelaliśmy. Należałem do dywizji 8119. Dwudziestego pierwszego lipca sałamałem z moimi ludźmi Wang Li, umożliwiając mu przedostanie się na lotnisko, gdy uciekał spod "białego terroru". Ale oszukiwałbym sam siebie, gdybym nie dopuszczał myśli, iż na skutek jakiegoś splotu okoliczności mógłbym się znaleźć w dywizji 8204. Przydziały ról na scenie życia bywają tak względne! Ważny jest obraz całości. Ten punkt zerowy, do którego zmierzamy tak gorliwie, ten chaos, w którym pograżamy się z takim zacietrzewieniem. Musi w tym się wyrażać jakaś istotna potrzeba narodu. Równocześnie ta niepowstrzymana rozrodność! /Co do mnie, nawet nie miałem czasu na założenie rodziny/. Pamiętam, byłem kiedyś w ogrodzie mego wuja. Podszedłem do jabłoni, która mnie zachwyciła swoim cudownym urodzajem. Była dosłownie obypiana owocami, bez porównania gęściej niż pozostałe drzewa. Gdy wyraziłem swój podziw, wuj powiedział:- To bardzo stare drzewo, nie przeżyje najbliższej zimy, jego pień jest zupełnie spróchniały w środku. Czy zechciałbyś, chłopcze, pomóc mi w jego ścinaniu, kiedy owoce zostaną zebrane?

Z pewnością jesteśmy bardzo starą rasą, ale człowiek, w odróżnieniu od drzewa, posiada jednak świadomość. Chyba dlatego sami gorączkowo szukamy sposobu zniszczenia w nas tego, co stare, nim obca ręka przyłoży siekiere do pnia. W tym czasie chcę być z moim narodem. Jesteśmy najstarsi w Azji, zaś Azja

jest matką świata. W nas ogniskuje się przeznaczenie wszystkich jego mieszkańców. W owocach nawet najstarszego drzewa tkwią przecież zdrowe nasiona. Ludzkość dochodzi do kresu pewnego odcinka swej drogi. Musi przejść na inną, nową drogę, z najwyższym trudem pokonać obrót spirali. I zazielenić się. Kto, jak nie my, wiekaże światu drogę odrodzenia. Gdy koło się obraca, nieruchoma zostaje tylko próżnia we wnętrzu piasty. Byliśmy zawsze tą próżnią wobec świata. Nadeszła godzina, w której musimy się stać obwodem koła. Kto, jak nie my? Oprócz nas widzę jeszcze tylko Hindusów. Niezbyt lubimy się nawzajem. Są naszym przeciwieństwem, ale są drugą komorą serca Azji. Oni jednak postanowili zostawać w bezruchu. Japonia, to nasze chińskie "enfant terrible", głupsze z wiekiem...

Niewiele osiągnąłem w mojej sztuce. Nie żudzę się. Ale może sztuka jest pięknym złudzeniem. Na pewno b y w a poszukiwaniem prawdy. Ja szukałem prawdy na innych ścieżkach. Na ile się zbliżyłem? Teraz nie mogę ocenić, jeszcze za wcześnie. Teraz działam. Ale przyjdzie czas na zastanowienie.

Warszawa, 1973 - 1976

Ostatnie wydarzenia dopisały nowy, tragiczny rozdział najnowszej historii Chin. "Czas na zastanowienie" wydaje się w tym kraju czasem wciąż oczekiwanym. Wszystkie problemy zarysowane przez autora "Szkicownika..." włącznie z problemem związków między kulturami Wschodu i Zachodu, pozostają nadal otwarte.

Publikując tę spisana przed laty refleksję o Chinach chcemy dać wyraz naszej bezradnej rozpaczcy wywołanej masakrą na placu Tienanmen 4 czerwca 1989 roku, widokiem studentów Pekinu i Szanghaju prowadzonych ze skutymi rękami i siłą przygiętą głową przed trybunały zbrodniczego porządku.

Redakcja.

ZAPISKI MALARZA

19 maja, Berlin

Nigdy więc, nigdy z tobą rozstać się nie mogę, mój Arsenale. Płynę stateczkiem spacerowym po kanałach berlińskich, słońce, dobrze, i nagle uświadamiam sobie że właśnie dzisiaj, właśnie teraz, w Gorzowie jest spotkanie koleżeńskie z okazji otwarcia galerii Arsenалу w tamtejszym Muzeum. Wyciągam notatnik. /Morzem płyniesz i lądsz idziesz za mną w drogę.../

Inicjatywę Jacka Antoniego, pomysł zrobienia stałej ekspozycji Arsenалу, przyjąłem - jak wielu kolegów - z niedowierzaniem. Że uda się Jackowi złożyć względnie dobry zespół obrazów. Gdzie one? Te niby najlepsze już dawno wiszą po kątach w różnych muzeach. Te niby gorsze nie są chyba warte pokazywania? Poza tym - czy wogóle jest sens wracania do Arsenалу po tylu latach?

Później, w rozmowach z Jackiem, zrozumiałem lepiej o co mu chodzi. Poprzez obrazy chce on sięgnąć głębiej. Galeria gorzowska ma być - w jego, Jacka zamierzeniu - jakimś studium rzeczywistości artystycznej lat nie tylko pięćdziesiątych ale i późniejszych, aż do teraz. On chce - na przykładzie "formacji Arsenалу" - przeprowadzić dowód na żywotność pewnego nurtu malarstwa i pewnej formacji twórczej, zapomnianej, zagłuszonej przez dynamiczne - skądinąd - wyściska lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dobrze. Ja też uważam, że należy stać w obronie słabszych...

Zresztą - inicjatywę Jacka byłem zainteresowany jakby częściowo. Co innego bowiem przyjaźń z ludźmi, a co innego przyjaźń z ich malarstwem. Przyjaźń do kolegów z Arsenалу okazała się bardzo trwałą, mimo nieuchronnych - wśród przyjaciół - zwarc i awantur. Natomiast do ich malarstwa miałem stosunek nie zawsze życzliwy, z wzajemnością.

... najlepiej intencje Jacka zrozumiał chyba Janek Dziędziora.

...raz nawet odbyła się formalna /bo protokółowana/ jakkolwiek nielegalna /bo pierwsze miesiące stanu wojennego/ dyskusja na temat Arsenалу, w pracowni Basi Jonscher. Oprócz

znakomitej gospođynie wzięli w niej udział Sienicki, Dziędziora, Sempoliński, Włodarczyk, J.A. Zieliński, no i ja. To była uczciwa rozmowa /uczciwość to specjalność Arsenau/ i zacząłem się do sprawy gorzowskiej powoli przekonywać. Klęska nie przemija, ale świat się zmienia. /Ze przekręce cytata/.

/Stateczek dopływa do Sali Kongresowej. Nowoczesna, wygląda jak imaginowana postać z Alicji, jakaś Wielka Żaba. Półowa trasy. Mikołaj przynosi kawę. Rozmowa o Niemcach, o Niemczech, o Berlinie. Trudne dla mnie tematy. Zakłamanie Niemców. Ee... Deutschland, erwache.../

Po raz pierwszy wyniki pracy Jacka zobaczyłem dośc późno. Pojechałem do Gorzowa w związku z trzecią już kolejną wystawą "Z kręgu Arsenau". Miała mieć tytuł "Własna droga do logiki formy", a zaproszeni przez Jacka malarze to Gaba Obremba, Teresa Mellerowicz, Stefan Gierowski i ja. Bardzo zaszczytne dla mnie towarzystwo, ale nie ono zdecydowało o moim udziale. Zdecydował sens zestawienia tej wystawy - z poprzednimi. Lubię aneksy.

To była podróż z przygodą. Na miejsce podjechałem półnym wieczorem, bo pociąg się spóźnił. Ulewny deszcz, zimno. Wiedziałem, że Jacek czeka na mnie, byliśmy umówieni, ale jak się do niego dostać. Brama pałacyku zamknięta, dzwonka nie ma, wokoło jakieś zniechęcające ogrodzenie. W różnych miejscach próbowałem sforsować przeszkodę, odwrotu nie było, taksówka dawno odjechała. Dopiero po pół godzinie znalazłem się w ogrodzie i zastukałem do jedynego oświetlonego okna, w suterenie. Wewnątrz krzątał się Jacek przy swich zbiorach.

Dał mi gorącą herbatę, aspirynę i zaczęliśmy oglądać obrazy.

/Landwehrkanal, bardzo elegancko. Po prawej stronie zieleń Ogrodu Zoologicznego/.

To, co wtedy zobaczyłem, przeszło moje wyobrażenia o energii i konsekwencji Jacka. Uzyskał dla muzeum gorzowskiego, dla tej arsenauowej galerii nie tylko sporo obrazów i rysunków z samej Wystawy, /minęło trzydzieści lat!/ ale i bezcenne obrazy autorów związanych z Arsenauem, niekiedy powstałe później lub dużo później. Perłą kolekcji /ale nie jedyną/ jest Andrzej Wróblewski "Głowa mężczyzny na czerwonym tle" z 57 roku, a więc jeden z jego obrazów ostatnich.

To ma sens, myślałem, i daje do myślenia również uczestnikom Arsenau.

Wannsee, podjeżdżamy do mostu, na którym wymieniano Bukowskiego na Corvalana. Potem spacer brzegiem jeziora./.../ Poczytuję Stempowskiego. Jak mu zazroszczyć! Tego naturalnego niejsca w kulturze, harmonijnego rozwoju od rodzinnego domu do rodzinnej Europy, tego spokojnego talentu. Dla mnie to świat z pięknej bajki, niedostępny.

Pociesza mnie jednak przykład Wata. Stempowskiego czytam z przyjemnością. Tego piekielnika Wata - z radością i nadzieją.

Wieczorem, już zasypiając. Myślę o nadchodzących wyborach w Polsce. Przygniębające jest to, że nie ma alternatywy...

22 maja, Berlin - Dahlem

Od wczoraj siedzę w Dahlem. Tyle razy tu byłem, a przecież za każdym razem jest inaczej. Vermeer, "Dama z perłami", krawędź. Bez miłości nie ma życia, ale i bez obrazów nie ma życia.

W Gabinetcie Rycin poprosiłem o Altdorfera.

Każdy gra w jakieś klocki. Z upływem czasu dobry malarz staje się mistrzem, a jego mistrzostwo to redukcja środków, święta ekonomia działania. Klocków coraz mniej, siła promieniowania dzieła - coraz większa. Forma się klaruje, powiadamy. Związki pomiędzy elementami stają się coraz bardziej przejrzyste, czytelne, ale nie tylko to. Związków tych, elementów formy jest coraz mniej. Dotyczy w takim samym stopniu Altdorfera, Mondriana, jak i Soutina. Czy obraz jest malowany spontanicznie czy kalkulowany, nie ma nic do rzeczy.

Zresztą, "kalkulacja" Mondriana - niepoważne. Bez świadomości jak doszło do namalowania np "Kompozycji z żółtymi liniami" w 1933 r. teraz w Hadze/ obraz ten musi się wydać pustą dekoracją. Żeby go w pełni zrozumieć musimy wziąć za przedmiot naszej emocji proces zachodzący w świadomości malarza, w którym obraz ten jest - coprawda - samodzielny, bo jest wyodrębnionym przedmiotem na ścianie, ale i niesamodzielny, bo zrozumieć jego istoty nie można bez rekonstrukcji pewnej historyjki ze sfery mentalnej. Do swojej redukcji elementów Mondrian doszedł w wyniku dwudziestoletniej pracy z natury. Proces ten stabilizuje się w latach trzydziestych. Ale w Stanach Zjednoczonych /Mondrian ma wtedy siedemdziesiąt lat/, następuje u malarza nowe pobudzenie kontaktu z naturą. Jego ostatni, niedokończony obraz "Victory Boogie Woogie" ma w sobie - jak wiadomo -

zastanawiające inowacje. Na przecięciach "kalkulowanych" osi mondrianowskich pojawiają się wmalowane miękko kwadraciki, same osie zresztą są przerywane - w rytmie nieregularnym - owymi kwadracikami. Daje to zupełnie nową przestrzeń, organiczną w zupełnie nowy dla Mondriana sposób. Mondrian złamał swój własny klasyczny styl, swoją ortodoksję, w imię jakiejś nowej prawdy przeżycia, to dla mnie jasne.

Proporcja między nakładem a efektem jest tabu współczesnego malarstwa. Tak. Ale.

Jak było z Altdorferem? /Personel sali z niepokojem spogląda na mój notatnik i pisak/. Inne czasy, wtedy proces redukcji rozkładał się na pokolenia, ale... /modrzew, stara wierzba, młyn, opisać/.

A jak my w tym wszystkim wyglądamy? Dążymy do redukcji pośpiesznie, bo nie potrafimy z nauki mistrzów wyciągnąć właściwych wniosków. Wiemy o tym, że im mniej klocków tym lepiej, ale zapominamy, że redukcja formy jest pewnym węzłem formy, to znaczy musi mieć swoją przeszłość i swoją przyszłość. Musi być płodna, zawierać różne możliwości dalszych przetworzeń. Nie będzie ich zawierała, jeżeli jest pomysłem, trikiem. Jeden z nas posługuje się starą fotografacją /Antoni Szczęśny/, inny z nas jakimś innym sposobem i tak powstają setki dzieł "z pomysłem", przypominającym malarstwo, ale pozbawione zaplecza własnego trudu myślowego, owej "historyjki ze sfery mentalnej".

Każdy skutek nosi w sobie wszystkie skazy genetyczne własnych przyczyn. Są wyjątki, niezmiernie cenne. To one stanowią o wartości polskiego malarstwa współczesnego. /Ciepłe słowa/.

23 maja, Berlin - Dahlem

Jeszcze jeden dzieł w Dahlem. Rembrandt, "Hendrickje Stoffels" i "Portret starca w czerwonej czapce". Kiedyś przeczytałem u Białoostockiego o protestanckich źródłach malarstwa Rembrandta. Bardzo mnie to zaciekało. W pojęciu "protestantyzm" mieszczą się tutaj różne sprawy. Przede wszystkim - menonici - pisze Białoostocki, a za kimś powtarza - i "socynianie". A ja to wszystko za Białoostockim powtarzam: protestanckie źródła malarstwa Rembrandta są kluczem do jego późnych dzieł.

Co może być malarzowi bliższe, niż późne obrazy Rembrandta?

Nic.

... interesuje mnie, jak bardzo przeniknął w nas protes-

tantyzm. Również w nas, malarzy. Mam na myśli przypominaną przez Lutra bardzo prostą prawdę, że istoty rzeczy trzeba szukać nie w mądrościach spisanych przez egzegetów /te castre antyinteligentkie numerki Lutra/ tylko w prawdzie objawionej bezpośrednio. Nasza, malarzy, niechęć do programów, systemów myślowych, niedowierzanie wobec przyjętej przez społeczność ortodoksji takiej czy innej, ma źródło w protestantyzmie. Od czterystu lat jesteśmy puszczani na wody rozważań indywidualnych, odcięci - w różnych okresach w różnym stopniu - od opiekuńczej atmosfery wspólnoty. Sobór trydencki próbował hamować ten proces, czasem z wielkim sukcesem dla spraw sztuki, ale jego wadykt nie sięgał wszędzie, tam pękła.

Tak więc Luter rozpetał w nas wariata indywidualizmu i nie popuszcza. Szukamy prawdy we własnym doświadczeniu, we własnym ciele, a kto szuka drogi jakos inaczej, też mieści się w zarysowanej przez Lutra ciemnej wolności ducha, bo Luter kazał nie tylko cierpieć, ale i myśleć.

Mówimy często w niechęcia - "ortodoksja konstruktywizmu" i z jeszcze większą niechęcią - "ortodoksja konceptualizmu". Niechęć ta oparta jest na szlachetnym rodowodzie, ale ile tu nieprzeczonym wie, chyba tylko sam diabeł Lutra. Bo i konstruktywizm nie jest tak wykonywany i sama ortodoksja artystyczna nie jest niszcząca sama przez się, a wyzwolenie sztuki poprzez indywidualne poszukiwania też okazywało się często wyzwoleniem pozornym, tyle w tym wyzwoleniu trików i pomysłów...

/... jaką cenę malarstwo współczesne płaci za "Hendrickje Stoffels"?!/

... jest już późne popołudnie. Siadzę w ogródku muzealnym, piwo. Miga mi Altdorfer, wciągam się w Altdorfera, myślę o Altdorferze i o moim malowaniu... że może starczy mi siła, żeby jeszcze pokręcić się trochę po pracowni.

Lubię klocki. Lubię modele, makiety, rysunki techniczne, wszelkie schematy, plany, plany miast, przejrzystość tkanki rysunku technicznego, umowność prawdy w nim zawartej. /Rysunki Żuga i Merliniego w pałacu Tyszkiewiczów w Warszawie! Rysunki maszynowe z Fabryki Papieru w Mirkowie! Przy sąsiednich stolikach grupki młodzieży, gwar i śmiech. Patrzą na cień zachodzący ukośnie na postawioną na trawniku olbrzymią kamienną bramę sztecką?!/

Parę rzeczy przeżyłem, parę rzeczy pomyślałem i tak minął dzień.

Młoda dama w czerni usiadła nieopodal i natychmiast tworzyła książkę. Na okładce: Tennessee Williams, intelektualistka. Już ją mam w zapiskach. Młoda dama wypita kawę, niedojadła tortu czekoladowego i zaraz poszła. Woli nie zjeść, niż zjeść.

Cień zachodzi na Azteków coraz głębiej. Parasole zwinięte, białe kielki zamykają jakąś bramkę w głębi, pustoszeje. Depijam piwo. Gong. Feierabend! Miś czeka już przed gmachem muzeum.

24 maja

Cały dzień na nogach. Kręcenie się po Kreuzbergu, potem w śródmieściu. Wystawy malarstwa, jakaś wizyta u młodego polskiego malarza, księgarnie. /Szukam "Drobniągów programowych" Celine a, dziwne, ale nie znajduję/. Obiad w indonezyjskiej knajpce obok Savignyplatz i do domu. A wieczorem w karajano-wskiej filharmonii koncert żydowskiego klawirzysty, Feidmana. Trochę żydowskiego folkloru - pieśni weselne i pogrzebowe - parę znanych piosenek /m.i. "publiczki"/, wreszcie pieśń o Zagładzie, o getcie i krematorium. Przed wykonaniem tych ostatnich, włożył na głowę małą czapczkę. Cała sala zamarka. I wtedy wydarzył się incydent. Dwie osoby wyszły z sali trzaskając drzwiami.

/.../

W Aachen przesiadka, teraz Köln i za parę godzin Paris-Nord.

Andrzej Jasny

GALERIA "KRĄG ARSENAŁU"

Dnia 31 stycznia 1989 otwarto w Gorzowie Wielkopolskim oddział miejscowego muzeum Okręgowego p.n. Spichlerz. W gorzowskim Spichlerzu czynna jest stała galeria muzealna "Krąg Arsenau". Ukazuje ona twórczość malarską, graficzną i rysunkową trzydziestu uczestników Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale /1955/ w okresie ponad trzydziestu lat, poczynając od lat pięćdziesiątych. Na 425 metrach kwadratowych powierzchni wyeksponowano 180 prac takich autorów, jak: Marek Oberlander, Jan Dziędziorski, Jacek Sienicki, Izaak Celnikier, Barbara Jonscher, Andrzej Wróblewski, Witold Damasiewicz, Przemysław Brykański, Jan Lebenstein, Jerzy Cwiertnia, Jacek Sempoliński, Magdalena Rudowska, Alina Klimczak, Rajmund Ziemiński, Marian Żaba, Tadeusz Dudziński, Stefan Cierowski, Teresa Mellerowicz, Gabriela Obremba, Jan Tarasin, Jerzy Tschórzewski, Bartłomiej Kurka, Henryk Błachnik i inni. Zbiory "Kręgu Arsenau" zaczęły powstawać w 1978 roku i liczą obecnie ponad trzyseta pozycji. Komisarzem galerii jest Jacek Antoni Zieliński.

Pomysł kiełkował dość długo. Skonkretyzował się w czerwcu 1977 roku. W salach Muzeum Okręgowego w Gorzowie odbywało się wówczas otwarcie dorocznej ogólnokrajowej wystawy pod nazwą Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, w której brałem udział. Równocześnie czynna była moja indywidualna wystawa w gorzowskim Klubie "Kierunki". Jakiś wewnętrzny doradca kazał mi nagle, bez żadnych wstępnych "podejść" zaproponować poznanemu przed chwilą dyrektorowi gorzowskiego muzeum Zdzisławowi Linkowskiemu podjęcie tematu "Arsenał". Przyzwyczajony słyszeć w odpowiedzi na wszelkie inicjujące propozycje "przemysłimy sprawę", "zastanowimy się", ze zdziwieniem usłyszałem rzadko spotykane, jednoznaczne "tak". I to od razu, w pierwszej rozmowie. Właśnie rozpoczęto prace projektowe nad renowacją zabytkowego osiemnastowiecznego spichlerza nad Wartą. W spichlerzu tym miał powstać z czasem oddział Muzeum Okręgowego. Nie przypuszczaliśmy wtedy, że to się stanie dopiero za dwanaście lat. W oiaęu tych dwunastu lat przeszliśmy ze Zdzisławem Linkowskim niełatwą drogę, ale wiem, że satysfakcja, z jaką 31 stycznia 1989 roku oprowadzałem pierwszych gości po galerii "Krąg Arsenau", była także jego satysfakcją.

Dlaczego nie zająłem się sprawą "Arsenału" wcześniej?
/Moje kontakty z byłymi arsenaułowcami sięgały roku 1959/. Na

takie pytanie bardzo trudno odpowiedzieć. Do pewnych spraw dojrze-
 wa się samemu i dojrzejają do nich warunki historycz-
 ne. Pomysł zrodził się z moich kontaktów artystycznych i
 przyjaźni, ale nie zasugerował mi go żaden z byłych arsena-
 łowców, ani też nikt inny. Wspominam o tym nie ku własnej
 chwale. W takiej sugestii nie widziałbym nic dziwnego. Wy-
 śnę nawet, że przyjąłbym ją jako rzecz zupełnie oczywistą.
 Jednak żadnej sugestii nie było. Wspominam o tym, żeby uzy-
 słać czytelnikom ówczesny stan świadomości na temat "Arse-
 nału", także wśród byłych uczestników Ogólnopolskiej Wystawy
 Młodej Plastyki. Można by ten stan określić dwoma słowami:
 zapomnienie i rezygnacja. Ogólnopolska Wystawa Młodej Plasty-
 ki, otwarta w warszawskim Arsenale 21 lipca 1955 roku, bywa-
 ła oczywiście odnotowywana w historiografii naszej sztuki
 współczesnej, ale jej rolę na ogół pomniejszano. Jako wyda-
 rzenie artystyczne przestała istnieć w pamięci ogółu. Wąska
 grupa artystów, niegdyś związanych ideowo z "Arsenałem", pa-
 miętała oczywiście, ale oni już dawno zrezygnowali z upcmi-
 nania się o racje "Arsenału". Widocznie uznali, że nie można
 iść pod prąd historii. Zrezygnowali do tego stopnia, że gdy
 po powrocie z Gorzowa oznajmiałem im o swoim projekcie, reago-
 wali zdziwieniem i nierzadko powątpiewaniem w możliwość udo-
 nienia się takiego przedsięwzięcia. Dziwił się i nie dowierzał
 nawet Jan Dziędziora, jeden z tych, którzy przecież najsil-
 niej utożsamiali się z "Arsenałem". Inni ważni animatorzy
 wystawy w Arsenale - Marek Oberländer, Izaak Celnikier, od
 dawna przebywali na emigracji we Francji. Oberländera zdoła-
 łem poznać przed jego wyjazdem z Polski /wyjechał w 1963 ro-
 ku/, Celnikiera, który wyjechał w 1958, poznałem dopiero w
 1969 roku w Paryżu, na jego wystawie w galerii Katii Granoff.
 Spośród bezpośrednich inicjatorów "Arsenału" mieszkał jeszcze
 w Warszawie Jacek Sienicki. Spotykaliśmy się od czasu do cza-
 su, byliśmy nawet jednego lata z nim, z Jackiem Sempolnickim
 i z kilkoma jeszcze osobami na plenerze w Górach Świętokrzys-
 kich, ale nie pamiętam, żeby nasze rozmowy krążyły wokół "Ar-
 senału". Przyjawszy, że arsenałowcy rodzili się przeważnie o-
 koło 1925 roku, byłem od nich młodszy przeciętnie o dziesięć
 lat, w lipcu roku 1955 miałem za sobą dopiero jeden rok Aka-
 demii Sztuk Pięknych, "Arsenał" oglądałem, ale nie mógł on
 się stać moim własnym przeżyciem. Jednak po ukończeniu studiów
 w roku 1960 przystąpiłem do arsenałowców. Pośród swoich rówieś-
 ników nie widziałem zbyt wielu pokrewnych dusz, a właśnie nie-
 gdysiejsi arsenałowcy pociągali mnie swoim podejściem do spraw
 sztuki. Nie swoją estetyką, lecz swoją postawą. Zresztą trudno

byłoby mówić o jakiejś jednolitej ich estetyce, co w połączeniu z wyrazistą postawą wobec twórczości i zjawisk sztuki wydawało mi się ciekawe i osobiście bliskie. Tym, co nas do siebie zbliżało, nie była więc wspólnie przeżyta historia, nie była sama wystawa w Arsenale, tylko to, co można nazwać skutkami wystawy w Arsenale na polu świadomości.

Nie stanowili oczywiście żadnej zwartej grupy. Był to luźny krąg towarzyski mniej więcej /nie dokładnie/ pokrywający się z "tronem autorskim" wystawy w Arsenale. Były w tym kręgu prawdziwe przyjaźnie, ale zdarzały się też śmieszne animozje, w których nie uczestniczyłem. Jerzy Cwiertnia i Henryk Błachnio, których poznałem najwcześniej, Jacek Sempoliński, Jan Dziędziora, Teresa Mellerowicz, Jacek Sienicki, Witold Damasiewicz, Przemysław Brykański, Barbara Jonscher - to ci, z którymi żyłem się najbliżej. Dwoje z nich nie doczekało otwarcia gorzowskiego Spichlerza /Jonscher i Dziędziora/. Nie doczekał Marek Oberländer, z którym zdążyłem jeszcze nawiązać korespondencję przed otwarciem pierwszej wystawy gorzowskiej w 1978 roku i który zmarł w czasie trwania tej wystawy. Nie doczekał też Bartłomiej Kurka, malarz bardzo ciekawy, ale pozostający na ubożcu, niegdyś współorganizator "Arsenału" z ramienia środowiska poznańskiego. Każda z tych osób to odrębny świat wyobraźni, odrębna indywidualność malarska. Nie naśladowałem nikogo z nich, oni szanowali moją odrębność, a przecież mówiliśmy wspólnym językiem. Początkowo, w latach sześćdziesiątych, traktowałem to jako coś naturalnego, nie zastanawiałem się nad genezą tego zjawiska. Dopiero z czasem rozpoznałem wspólny mianownik: "Arsenał". Ten mianownik łączył ich ze sobą, mnie natomiast dawał do myślenia. W tym momencie zaczął się u mnie przyłączać nowy element: myślenie historyczne, zastanowienie nad historią ostatnich lat. "Znakomitą" okazję do takiego zastanowienia dał rok 1968. Chyba dopiero dzisiaj zaczynamy sobie uświadamiać jaką cezurą stał się ów rok w naszej historii społecznej, w historii naszej kultury. Dopiero przez pryzmat sześćdziesiątego ósmego roku można dobrze zobaczyć przyczyny zapomnienia i rezygnacji lat siedemdziesiątych. Były to przyczyny raczej natury społeczno-politycznej, niż czysto artystycznej. Rok 1968 nieoczekiwanie połączył nas /moich przyjaciół arsenałowców i mnie/ już nie tylko w dziedzinie poglądów na sztukę, ale i w przeżywaniu dziejącej się historii.

Nieco wcześniej, jesienią 1967 roku, wyjechała z kraju jedyna osoba: Teresa Mellerowicz. Dotkliwie odczułem jej brak wokół siebie. Zostawiła mi "w spadku" prowadzenie Klubu Dyskusyj-

nego przy Okręgu Warszawskim ZPAP. Ten Klub był jej oczkiem w głowie, stworzyła go i prowadziła niepełne dwa lata, ogromnie jej zależało na kontynuacji. Niedługo było mi dane dzieje Teresy kontynuować. Marzec 1968 zakończył działalność Klubu w sposób "naturalny". Chcę przypomnieć, że Teresa, która była jedną z "gwiazd" wystawy w Arsenale, też nigdy nie włączyła tematu "Arsenału" do działalności Klubu.

Myślę, że dość rozpowszechniona opinia, iż "Arsenał" był zjawiskiem bardziej politycznym, niż artystycznym bierze się stąd, że w dziedzinie polityki jego wpływ był wyraźny /zapoczątkował on "odwilż" w kulturze/ natomiast zawarta w "Arsenale" propozycja artystyczna nie tylko nie została podjęta przez większość młodych polskich artystów, ale nawet sami uczestnicy wystawy niejednokrotnie po cichu odwrócili się od idei "Arsenału" /nie dotyczy to czelowych arsenałowców, których obecnie pokazujemy w Gorzowie/. W tym sensie "Arsenał" nie miał szczęścia trafić na sprzyjający moment historyczny. Jego idea była trudna do przyjęcia, dla wielu wręcz kłopotliwa. Analogicznie do polskiej drogi do socjalizmu, "Arsenał" proponował polską drogę do współczesności w sztuce. Znacznie łatwiejszym sposobem wyrwania się z objęć socrealizmu okazał się jednak bezkrytyczny zachwyt "nowoczesnością" w wydaniu zachodnim. Lata 1956 - 1959 świadczą o tym dowodnie.

Od roku 1960 docierają do nas wpływy pop-artu i happeningu, powstaje zjawisko "drugiej awangardy". Nie można tych prądów nazwać bezideowymi, szczególnie gdy się je ogląda w chwilach ich narodzin, ale każdy z nich nosi w sobie załączek możliwości obsunięcia się w bezideowość. Tym załączkiem był element gry. Gra formą plastyczną i rozgrywka z otaczającą rzeczywistością - to były cechy głęboko obce "postawie arsenałowej". Coś z tego elementu gry zaciążyło nawet na "nowej figuracji", która powstała przeciw jako reakcja na "drugą awangardę" i objawiła się u nas około 1968 roku. Dlatego powoływanie się na neofiguratywistów na Andrzeja Wróblewskiego nigdy nie brzmiało dla mnie przekonująco. Nie można też zapominać, że nowa figuracja, nie była wynalazkiem rodzimym, że przyszła do nas także z Zachodu. Zjawiskiem znacznie bardziej autentycznym, choć ograniczonym tylko do czterech malarzy, wydawała mi się grupa "Wprost", która wystąpiła z pierwszą wystawą w roku 1965. Nie przypadkowo związał się z nią Andrzej Osęka. W latach 1966-69 Osęka publikuje artykuły, które wyda następnie w roku 1971 w książce "Poddanie Arsenalu". /Książka zawierała artykuły pisane od 1955 roku, ale te z ostatniego okresu wyrażają poglądy

autora na zjawisko kryzysu kultury współczesnej i na postawę artystów wobec tego kryzysu/.

Lata siedemdziesiąte okazują się jeszcze mniej łaskawe dla pamięci o "Arsenale". Większość społeczeństwa godzi się wówczas na konsumpcyjny styl życia, jest to okres panowania haseł technokratycznych, bynajmniej nie trafiających w próżnię. W duchu tych haseł zmieniają się programy uczelni artystycznych. Po roku 1976, to znaczy po protestach robotniczych i powstaniu KOR, czynniki oficjalne zyskują dodatkowy powód aby odnosić się niechętnie do wskrzeszania pamięci o "odwilży" lat 1955-56. Toteż nasza wystawa "Formacja artystyczna Arsenał 1955-1977", otwarta w Gorzowie w czerwcu 1978 roku, mogła robić wrażenie wystąpienia na temat, "ni z gruszki, ni z pietruszki". Nie piszę tego bezpodstawnie, ale nie chcę w tej chwili przypominać kto wówczas i w latach następnych próbował szkodzić nam w Warszawie. Byli i tacy, którzy pomogli. Prawda są bowiem zarówno objawy niechęci na szczeblu centralnym, jak i to, że trzykrotnie uzyskaliśmy z tego samego szczebla dość duże dotacje, dzięki którym nasza kolekcja istnieje.

Okazuje się w 1978 roku, że wystawa, odrywająca się gdzieś w dalekim Gorzowie, budzi silny rezonans w prasie, od "Trybuny Ludu" i "Argumentów" po "Tygodnik Powszechny". Okazuje się, że w redakcjach czasopism jest wiele osób, które żywo reagują na hasło "Arsenał".

Urządzamy następne wystawy monograficzne:

1979 - Ekspresjonści spod znaku Arsenau

1980 - Drugi nurt arsenauowej ekspresji

1981 - Własna droga do logiki formy

Wystawa z roku 1979 jest znowu recenzowana i odnotowywana w licznych czasopismach. Zmienia się to na niekorzyść w roku 1980. Trudno się temu dziwić. Rozumiąłem, że prasa miała wtedy ważniejsze tematy, ale zdawało mi się, że będzie to okres szczególnie sprzyjający "sprawie Arsenau". Okazało się, że nie zupełnie. Rodzi się spontaniczny ruch artystyczny związany z Kościołem. "Odwilż", zakończona Polskim Październikiem 1956, była ruchem świeckim. Kościół nie ma powodu przyznawać się do niej jako do swojej tradycji. W dodatku młodsze pokolenia artystów i nie tylko artystów uważają w latach 1980-81, że Polski Październik był za mało radykalny, że był połowiczną próbą reformy ustroju od środka. Wobec tego "Arsenauem" interesują się umiarkowanie. Obrazuje to dyskusja prasowa w tygodniku "Kultura" z roku 1981. Inicjuje ją Barbara Majewska /luty 1981/ artykułem

"Zamiast recenzji", nawiązującym do naszej ubiegłorocznej wystawy gorzowskiej. Następnie ukazują się trzy artykuły w jednym numerze "Kultury" /marzec 1981/: Wanda Siedlecka: "Zamiast polemiki", Stanisław Rodziński: "Fragnienia i miła przebiecia", Jacek Antoni Zieliński: "Na przykładzie Arsenalezu". Jeden z najnowszych numerów "Kultury" przynosi artykuł Andrzeja E. Seroczyńskiego "Na marginesie polemiki". Na koniec w wrześniu: Jacek Antoni Zieliński: "Puste miejsce w świadomości artystycznej". O co chodzić? O konfrontację: "Arsenał" - lata siedemdziesiąte w sztuce polskiej. Niby należałoby się cieszyć, że nasza gorzowska inicjatywa owocuje aż taką dyskusję w czołowym ówczesnie tygodniku kulturalnym, ale jest to tylko pozór ożywienia. Gdy się te artykuły czyta obecnie, robią lepsze wrażenie, niż wówczas, choćby dlatego, że czytamy je wszystkie razem. Były jednak pisane z perspektywy roku 1981, zrodziła je odczuwana przez niektórych potrzeba rozliczenia sztuki lat siedemdziesiątych z jej osiągnięć i z jej upadków. Otóż ogromne rozciągnięcie dyskusji w czasie świadczy, że nie zaistniała wokół niej gorąca atmosfera. Mimo wszystko uważam, że porównanie sztuki lat siedemdziesiątych z "Arsenałem" było ciekawe, zapładniające myślowo. Ale prawdopodobnie przedwczesne.

Przez trzy lata: 1982-1984 nie urządzamy w Gorzowie żadnych wystaw. Nie dochodzi do skutku, zaplanowana na luty 1982, wystawa naszych zbiorów w warszawskiej Galerii "KTH". Nie wykluczone, że dla młodego pokolenia miałyby ona wtedy duże znaczenie, ale tylko w takim wypadku, gdyby nie zaistniał 13.XII.1981. Urządzenie tej wystawy w okresie stanu wojennego stworzyłoby między arsenałowcami a młodym pokoleniem przedział nie do przętycia. I właśnie w tym kierunku szły naciski Ministerstwa Kultury i Sztuki: urządźd wystawę za wszelką cenę. Oferowano nawet eporą dotację. Postawa autorów była jednoznaczna: nie. /Przy okazji wyłonił się problem nie przewidziany w prawie autorskim. Większość obrazów była własnością Muzeum Okręgowego w Gorzowie, a więc własnością państwową. Urzędnicy Ministerstwa uważali, że daje to Muzeum prawo dowolnego dysponowania obrazami. Ja natomiast stałem na stanowisku, że choć obraz jako przedmiot jest naszą własnością, to jako dzieło pozostaje własnością autora, wobec czego autor powinien mieć prawo do orzekania czy i w jakich okolicznościach jego dzieło może być ekspozowane.

Wielmo w roku 1985 urządzamy, piątą wystawę monograficzną: "Malarstwo pogranicza różnych rzeczywistości". Bez katalogu, bez reklamy, przy braku zainteresowania typowym dla panującego wówczas marazmu.

Rok 1985 jest datą, od której zaczyna się zakazywać mecenat kościelny. Gdy w roku 1987 ukaże się w "Szkicach" artykuł Jakuba Bema "Kościół i my", będzie on podzwornym dla tego mecenatu. W ostatnich latach zauważam w tej dziedzinie pewne otrzęśnienie, wyrównywanie się zachwiałych proporcji. Zaczyna się przebijad przekonanie, że Kościół nie ma w Polsce monopolu na niezależność myślenia i twórczenia. Dla wielu ludzi staje się jasne, że radykalizm pasterzykowy był skrojony na wyrost. Po doświadczeniach ostatnich lat można będzie chyba spojrzeć na tradycję "odwilży" nie tak lekceważąco, jak w roku 1981. Sądzę, że w świadomości ludzkiej z niegdyś czasu zacznie być doceniana prawda, że "odwilż" lat 1955-56 zaczęła się od kultury, od sztuki, od "Arsenału" właśnie. Jeżeli dojdzie do projektowanego wzmocnienia tygodnika "Poprostu", będzie to fakt w tym względzie przełomowy.

Jak widać, "Arsenal" dotychczas wciąż jeszcze bywa albo przypomniany, albo zapominany z przyczyn politycznych. Polityka przesunęła na mit "Arsenału". Dopiero nasza gorzowska galeria przywróciła możliwość porównania mitu z rzeczywistością artystyczną. Nie jest ona wprawdzie rekonstrukcją Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, ale daje niezłe pojęcie o tym jak arsenałowcy malowali w latach pięćdziesiątych i w samym roku 1955. Zaistniała więc nareszcie realna możliwość odwrócenia perspektywy w spojrzeniu na "Arsenal": na pierwszym planie malarstwo, a polityka w tle.

Odnotowuję jeszcze jedną znaczącą datę. W listopadzie 1984 roku odbyła się w Warszawie jubileuszowa ogólnopolska sesja Stowarzyszenia Historyków Sztuki: "Sztuka po 1945 roku". Pierwszy raz tak wyraźnie dało o sobie znać na tej sesji zainteresowanie sztuką lat pięćdziesiątych, w tym również wystawa w Arsenale. Zainteresowania te odbiły od tamtej pory. Przejawiają je głównie młodzi historycy sztuki, którzy w tamtych latach nie pamiętają, a którzy zaskakują mnie swoimi wiadomościami, kompetencją.

Myślę, że nasza gorzowska działalność, choć prowadzona na ubożo, miała swój udział w rozbuźczeniu tego zainteresowania, a już napewno wpłynęła na to, że "Arsenal" nie jest obecnie pustym słowem, przynajmniej dla części opinii

publicznej i dla młodych artystów. W roku 1986 ukazała się w Paryżu ważna książka: "Socrealizm" Wojciecha Włodarczyka, z rozdziałem poświęconym "Arsenałowi". Książka Włodarczyka przynosi ciekawe nasświetlenie teoretycznej genezy "Arsenału". W roku 1987 oglądaliśmy w warszawskim Muzeum Narodowym wystawę "Oblicza socrealizmu", przygotowaną przez Marylę Sitkowską i Annę Zacharską. Do wystawy włączono pewną ilość obrazów pochodzących z wystawy w Arsenale. Jakkolwiek zasada, na której obrazy te zostały włączone, wydała mi się nie dość jasno wyłożona, to w każdym razie obrazy zostały pokazane, przypomniane.

Osobliwy dowód pamięci o "Arsenale" otrzymaliśmy w roku 1988, w postaci wystawy "Arsenał 88", w warszawskiej Hali "Gwardii". Nie był to z pewnością ten dowód, którego życzylibyśmy sobie najbardziej, niemniej to też był dowód. Dziesięć lat wcześniej nie sięgnięto by po hasło "Arsenał" z okazji takiej wystawy. Ale mam też nadzieję, że nie sięgnięto by po nie w roku 1988 gdyby nasza gorzowska galeria była już otwarta i gdyby znali ją organizatorzy wystawy w Hali "Gwardii". Może by się jednak zawahali, może jednak stało by się dla nich oczywiste, że nie ma to nic wspólnego z ich wystawą.

Pragnę podkreślić, choć czytałam to już przy różnych okazjach, że nasza galeria nigdy nie miała być rekonstrukcją Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki z roku 1955. Nie tylko dlatego, że rekonstrukcja taka byłaby fizyczną niemożliwością. Również dlatego, że nasze zbiory powstawały według tezy, że we współczesnym malarstwie polskim istnieje, dajcie się wyodrębnić, zjawisko "kręgu Arsenau" i że w tym kręgu artystów występuje do chwili obecnej "postawa arsenałowa". Postawę tę cechuje nieufność do gotowych formuł stylistycznych, dążenie do autentyczności wyrazu i silne zaznaczanie się treści egzystencjonalnych. Postawa ta zaistniała w 1955 roku jako reakcja na socrealizm. Współczesna twórczość byłych arsenałowców zyskuje zupełnie inny sens, gdy ją rzucimy na tło zjawiska zwanego "Arsenałem" i jego genezy, niż wtedy, gdy ją od tego tła oderwiemy. Galeria "Krug Arsenau" zaznacza ów związek po raz pierwszy w naszym muzealnictwie.

Do dziś powtarzany jest zarzut, że "Arsenał" nie miał programu artystycznego. Jakiż trudno wystrzelić niektórym ludziom, że nie chodziło o deklarację programu, tylko o restawację moralnego oblicza polskiej sztuki.

W krytycznej sytuacji młodego pokolenia w roku 1955 żaden program nie mógł już być wiarygodny. Wiarygodna mogła być tylko prawda wspaniałego przatycia. Okazało się, że manifestacja tej prawdy stała się faktem politycznym. Jednak w "Arsenale" nie było ani jednego dzieła związanego tematycznie z ówczesną sytuacją polityczną w Polsce. Skąd więc ten aspekt polityczny? Otóż arsenałowcy pierwsi zrozumieli, że wszelkie przemiany społeczne muszą się zacząć od odkłamania ludzkiej osobowości.

W świetle powyższego nie jest dziwne, że najbardziej charakterystycznym nurtem "Arsenału" okazał się swoisty ekspresjonizm. Swoisty, bo w realizacji młodych polskich artystów pięć lat po połowie stulecia, na tle ówczesnej sztuki światowej, mógł się on wydawać barbarzyństwem. Tępo "barbaryzmu" do dziś nie może "Arsenałowi" wybaczyć nasza historiografia sztuki współczesnej. W rezultacie również aktualna twórczość szeregu wybitnych artystów - byłych arsenałowców znika z jej pola widzenia. Tymczasem fenomen "Arsenału" polega także na tym, że ówczesny "barbaryzm" zaowocował w późniejszych latach świetną i nieraz dojrzałą twórczością niegdysiejszych "barbarzyńców". Zaowocował nie dzięki zaprzeczeniu, odleganiu się od przeszłości, lecz dzięki twórczemu przetworzeniu jej w sobie. U wielu malarzy z tego kręgu widzimy stopniowe, postępujące w miarę ludzkiego dojrzwania, przesuwanie się ciężaru gatunkowego obrazu od tematu ku kształtowaniu twórczywa malarzkiego. Ale trzeba też wyraźnie powiedzieć, że nie ma w Sopotwie ani jednego obrazu, nawet z lat pięćdziesiątych, który byłby treściowo pusty, czyli ograniczony wyłącznie do tematu. Więc jak to właściwie było z tym barbaryzmem? Czy przypadkiem nie był nim w rzeczywistości socrealizm?

Ale "Arsenał" to nie tylko ekspresjonizm. Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w założeniu jej organizatorów miała być wystawą pluralistyczną i taką w rzeczywistości była. Nie można o tym zapominać, gdyż "Arsenał" był także wyzwaniem rzucnym monometodzie. Dlatego mamy w naszej galerii nie tylko Oberlandera, Cełmickiera, Dąbędziórę, Siemickiego, Szepolińskiego, Teresę Nelszowicz, ale także Gierowskiego, Tarasima, Brykałskiego, wspaniałego Leberstina. Brakuje dotychczas bodaj jednej pracy Waldemara Gwennarskiego, co jest wielkim brakiem. Mam nadzieję, że w przyszłości

uda się pozyskać jakiś obraz tego malarza. Nie mamy działu rzeźby, mimo że wystawa w Arsenale taki dział posiadała. Ten fakt wymaga wytłumaczenia. Wytłumaczenie najprostsze to brak środków finansowych i miejsca na ekspozycję. Bo jakkolwiek poddasze gorzowskiego Spichlerza jest obszerne, ale specyficzna struktura przestrzenna tego wnętrza sprawia, że eksponowanie w nim rzeźby nie byłoby możliwe. Zresztą w roku 1955 "Arsenał" manifestował się głównie poprzez malarstwo.

Sądzę, że galeria "Krag Arsenалу" przemawia najsilniej jako całość. Ten efekt był niby możliwy do przewidzenia, ale naprawdę objawił się dopiero po powieszeniu ostatniego obrazu. Montaż galerii był więc zajęciem nie tylko żmudnym /jak każda duża praca wystawiennicza/ ale także emocjonującym. Przeżywaliliśmy te emocje wspólnie z projektantem ekspozycji Zdzisławem Struzikiem, który ze swego zadania wywiązał się znakomicie.

Oczywiście, jak bardzo by nie chwalić naszego wystawienika, on sam wiedział najlepiej, że galerię tworze obrazy. Obrazy, które nas wciąż zadziwiają siłą obecnego w nich napięcia moralnego. Napięcie to nie wynika ani z tematu, ani z daty powstania obrazu. Nie mają go mniej martwe natury Magdaleny Rudowskiej lub Aliny Klimczak z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, niż "Ukrzyżowanie" Jacka Sempolińskiego z lat siedemdziesiątych. W tym zespole nie jest też najważniejsze, czy poszczególne obrazy wyszły spod pędzla artystów bardzo znanych, czy bardzo mało znanych. Pokazujemy jednych i drugich, ale myślę, że nikt nie będzie się tu zajmował tropieniem "nazwisk", lecz tropieniem "postawy arsenałowej".

Galerii "Krag Arsenалу" nie można oglądać według kluczowych kryteriów formalnych. Gdy się taki klucz odrzuci, zrozumią się staję zasadą, według której tak znaczna różnorodność łączy się w tak spójną całość. Charakterystyczna cecha postawy arsenałowej to manifestowanie się głębokiej tonacji egzystencjonalnej poprzez różne konwencje estetyczne. Trudno to zauważyć, gdy się ogląda obrazy arsenałowców osobno, na różnych wystawach zbiorowych, w różnym czasie i miejscu. Zebrane razem w gorzowskim Spichlerzu obrazy oświetlają się nawzajem.

Jacek Antoni Zieliński

MALARSTWO ABSTRAKCYJNE W POLSCE w drugiej poł. lat 50-tych

Plan wypowiedzi:

- 1/ przesłanie
- 2/ pomoce naukowe i bibliografia
- 3/ wypowiedź

Przesłanie:

Gdy w początkach tego roku teoretyk sztuki nowoczesnej Alicja Kępińska usuwała mnie z pracy w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie - zleciła mi na odchodnym ostatnie zadanie w okresie wypowiedzenia: robienie wyciągów z pisma "Opus international". Ponieważ jednocześnie pozbawiono mnie krzesła i stołu wykluczając niejako fizycznie ze sstrychów Zamku Ujazdowskiego, zdziś zaczął się wyłęgac Klub Myśli Twórczej Włodzimierza Borowskiego i Mała Galeria Andrzeja Dzwierkiewskiego - udanie się do biblioteki ASP gdzie krzesła i stoły są do dyspozycji użytkowników nie było słyn wyjęciem z sytuacji. Jedyna wynikająca z pracowniczej skrupulatności wizyta w bibliotece ASP przyniosła owoce, które pozwolę sobie potraktować jako przesłanie. W "Opus international" znalazłam dossier Daniela Spoerri. Częścią dossier była rozmowa dwóch świadków - komentatorów, "corivains d'art" Alain Jouffroy i Francois Dufréne na temat ich kontaktów z przybyłym w 1959 r. do Paryża artystą. Alain Jouffroy wspomina, jak po ujrzeniu pierwszych obrazów-pułapek Spoerriego z resztkami posiłków utrwalonymi pod warstwą przezjrzystego kleju, zachwycony zobaczył w nich wcielenie idei śmierci i, jak wynika z opowiadania, tak skutecznie wmawiał w autora kompozycji, że o to właśnie mu chodziło w podjętym dziele, że ten, opierając się z lekka, zaczął w końcu przytakiwać, ku zadowoleniu Alain Jouffroy. "Chodzi o uzyskanie najpierwotniejszego związku myśli i języka z przedmiotem myślenia i mówienia, takiego związku, który by pozwolił budować słowem świat bliski temu, jaki buduje sztuka. Nie powinna to być żadna forma "słowa o sztuce" opisująca fenomeny, lecz słowo stwarzające fenomeny, pozwalające w sztuce zobaczyć to, czego byśmy bez niego nie ujrzel". Po zdaniu Alicji Kępińskiej wyczytane tegoż dnia w bibliotece w "Zeszytach naukowych ASP" nr 3/1982, które stało się minowolną punktą scenki Jouffroy-Spoerri niech będzie przesłaniem: Unikajmy słowa stwarzającego fenomeny i nie dostrzegajmy w sztuce tego, co te fenomeny słowne dostrzegac nam zalecają. Związek myśli i języka z przedmiotem myślenia i mówienia, czyli w tym wy-

pedku sztuką musi się poczynać od uznania odrębności: artysty i jego dzieła i nas, patrzących i próbujących słowo o sztuce formułować. Bądźmy amatorami sztuki. Pozwólmy artyście być artystami.

Pomoce naukowe i bibliografia

Będąc amatorem sztuki i broniąc "nieprofesjonalnego" do niej podejścia nie powinien tu zawracać głowy historykom sztuki. Temat malarstwa abstrakcyjnego w Polsce drugiej połowy lat 50-tych podjęłam niechętnie, nie mając czasu by wrócić do tamtych lat poprzez oglądanie obrazów /gdzie je zresztą można oglądać?/ i czytanie tego wszystkiego, co na ten temat wówczas i później napisano. Posłużyłam się własną deformującą pamięcią i pamięcią Stefana Gierowskiego, najpoważniejszego dziś malarza abstrakcyjnego w Polsce. Na szczęście przy okazji odbytej parę dni temu rozmowy pokazał mi obraz, miałam więc swoją radość amatora sztuki. Oglądaliśmy zdumiewający dekalog - dziesięć wielkich kompozycji związanych z dziesięcioma przykazaniami, które malował w ubiegłym roku. Nie było to oczywiście żadne kościelne zamówienie, nie jest to także wyraz konformizmu wobec "ducha czasu", a przynajmniej części tego ducha. Tego samego dnia widziałam na mieście plakaty: "Galeria RR, Julian Roczko - Vis crucis - wydruki komputerowe". Gierowski wspominał o swej fascynacji górską tablicą dziesięciorga przykazań z Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie musiał zresztą o tym wspominać. Dostatecznie długo żyje, by chociaż zamier podjąć. Dostatecznie długo zsiuje, by podjęcie tego zamiaru nie było porzywaniem się, usurpacją, lecz zmierzeniem się z tematem, któremu daje się do dyspozycji całą swoją praktyczną wiedzę o obrazie, o kolorze. Te dziesięć przykazań według Gierowskiego pozostaje w pamięci. Nie tylko dlatego, że większość z nich to bardzo pigmeńskie obrazy. Nie tylko dlatego, że jak od lat Gierowski naskakuje swą żywocnością, wrażliwością, intuicją i świeżością, wyprzedzając się w umiejętności podejmowania ryzyka. Milczącysz ustosunkowywaniem się do życia i do sztuki - jak w tych brązowych obrazach z białymi promieniami linii, które pokazał parę lat temu w podziemiach "Żytniej", jak w tych zstraszonych caryce w 86 roku w szklarnym pawilonie SARP-u, gdzie nagle zestawiał swe półszorstki, pasma, pręgi kolorów prowadzących w głąb - z wylewem farb kładzionych tak, jak malują dziś młodzi. Dekalog Gierowskiego pozostaje w pamięci także dlatego, że jest w nim nie tylko zamier wyrażenia tematu, lecz

obiektywne, jakby niezależne od malarza istnienie barw od jasności do mroku, które tylko czasem w poglądowej lekcji wykłada nam na niebie tęcza. Ten obiektywizm, praca nad opanowaniem dowolności i wydobyć znaczeń z wiedzy o wzajemnych stosunkach i właściwościach barw sprawia, że realizacja stała się proporcjonalna do zamierzenia. Nawet do dekalogu.

Poprosiłam o pokazanie obrazów z lat 50-tych. Stały przed nami cztery i towarzyszyły rozmowie. Dwa mniejsze, lekkie i wesołe: Na płaszczyznach jasnych, żywych, wibrujących fakturą - kreślone pędzlem znaki trochę jak z rysunku dziecka, jak z Miro. Dwa większe, prawie monochromatyczne, szare z elementem szarej czerni wchodzącym z boku w płaszczyznę, drugi prawie jednolity, z lekką gradacją szarości. Wrażenie żywej obecności, oddychające płaszczyzny, pombo w skupieniu. I także wrażenie luksusu, nie tylko powierzchniowej ładności, które spotęgowało się jeszcze gdy zaczął swe wibrujące delikataną fakturą płaszczyzny spinać sgrubieniami farby. Te były już numerowane rzymskimi cyframi, a ta numeracja oznaczała także, że decyzja noblenia malarstwa niefiguratywnego, abstrakcyjnego, której jest wierny do dziś - została podjęta.

Gierowski wspomina, że nie przyszła ona od razu, ani łatwo. "Golebnik" najbardziej chyba znany obraz z poprzedniego okresu pokazał jesienią 55 r. już po "Arsenale", którego był jednym z uczestników i laureatów, na wystawie okręgowej. Figuratywność skubizowana, trochę taka miękkość i bajkowość jak u Makowskiego. Gierowski wspomina, że w 1956 r. zastanawiali się z Janusem Boguckim nad tym, że abstrakcyjne malarstwo nic nie znaczy, że to powinno mieć swoją treść. Chęć zachowania figuratywności była dość duża i do abstrakcji dochodził powoli. Z przeświadczeniem, że chce malować inaczej, że ani socrealizm, ani koloryzm, ale żeby był taki przekaz rzeczywistości jak w obrazach Jaremianki, taki stopień jej obecności, ale zrobione inaczej. Mówili także z Boguckim o formiście, Chwistku. Gierowski uważa to dziś za zabawne, że ta rozmowa broniąca się jeszcze przed abstrakcją miała miejsce w roku 1956. Bogusz, Szwacz, posali już dalej, dodaje.

Oprócz niezwykle cennej rozmowy ze Stefanem Gierowskim poszukiwałam się jeszcze garstką starych druków, które przetrwały u mnie w domu: parę numerów "Przeglądu artystycznego", "Przeglądu kulturalnego" z tamtych lat, parę katalogów

wystaw, parę "Biuletynów ZPAP" o tamtych latach mówiących i kilka luźnych zdjęć, które mają na odwrocie zanotowane numery "Przeglądu Kulturalnego", w których były reprodukowane. Wydobyłam także parę zdjęć z podróży do Moskwy i Leningradu na przełomie 1958 i 59 r. Na tle sztalug stoją: Kulisiewicz, ja, żona leningradzkiego malarza, Kibish, synek leningradzkiego malarza, Gierowski, Studnicki. W podróży uczestniczyli także: Halina Chrostowska, Xawery Duniowski, Juliusz Starzyński. Powodem była wystawa sztuki krajów socjalistycznych w salach moskiewskiego Maneżu. Polska wystawa wzbudziła sensację. Okazało się, że pokazałyśmy obrazy abstrakcyjne. To znaczy te lekkie, roślinne kompozycje Marczyńskiego i grafiki Chrostowskiej - pejzaże kosmiczne, chmury, wirujące planety. Piszę - okazało się - bo nie sądzę, by z polskiej strony była świadoma chęć podrzucania kukułczego jaja do gniazda socjalistycznego iskusstwa. Okazało się, że to nie tylko jajo, a bomba, która wybuchła i odbiła się - jak wspomina Gierowski - na Juliuszu Starzyńskim powodując jego degradację w Instytucie Sztuki po powrocie. Była już rozwinięta epoka Chruszczowa, leningradzcy artyści nie bali się przyjmować nas w domach ale - wspomina Gierowski - związek plastyków radzieckich patrzył na nas nieufnie i nie kwapił się do spotkań. W Moskwie także bywaliśmy w prywatnych mieszkanach, adresy mieliśmy od przyjaciół z Warszawy. Znajomość z fizykiem atomowym, mężem tłumaczki literatury polskiej zaswoowała rewizytą parę miesięcy później; paru naukowców odnalazło mnie w Warszawie i mieli do mnie tylko jedną sprawę: zobaczyć abstrakcyjne malarstwo. Zrozumiałam, że nie chodzi tu o sztukę. Nie chodzi też o cząsteczkową budowę materii, którą w formach abstrakcyjnych obrazów chcieli odnaleźć. To była metafizyka. Metafizyka zniewolenia, która wyprodukowała wspomniany, zakazany owoc: chociaż go dotknąć, przed powrotem...

Podróż do Moskwy i Leningradu na przełomie 1958 i 59 r. przyniosła jeszcze inne, ważne doświadczenia związane z tematem niniejszej wypowiedzi. W Muzeum Rosyjskim w Leningradzie postanowiliśmy dotrzeć do dzieł rosyjskiej awangardy. A więc widzieliśmy Malwicza: czarny kwadrat na białym tle. Odkryliśmy go w kącie magazynowego pomieszczenia nie mającego nic wspólnego z właściwym przechowywaniem obrazów. Wisiał, zakurzony w rogu sali, udało się nam go zdjąć. Nikt z pracowników nie wiedział dokładnie, co jeszcze się w tej sali znajduje.

Po co sięgać, w tych stosach obrazów. Malewicza zobaczyliśmy sami, bez pomocy jego rodaków, był nasz, nie ich niestety, nie wspólny. W Polsce w tych latach 56-58 kręgi Przybośią chętnie nazywały Malewicza Polakiem, włączony też został do wystawy "Prekursorów sztuki abstrakcyjnej w Polsce" w galerii Denise René w Paryżu w listopadzie 57 r./obok Berlewiego, Kobro, Strzeмиńskiego i Stażewskiego/, służył umocnieniu i oświetleniu pozycji polskiej awangardy konstruktywistycznej wydobytej po socrealizmie. Pod koniec tegoż 1957 r., który rozpoczął się wystawą Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego w warszawskiej "Zachęcie", w którym Henryk Stażewski /z A. Winnickim/ wystawiał w Rzymie - pisał Przyboś z okazji II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Warszawie /Zachęta 17 listopada/: "Młodzi, którzy wyszli z wojny, z trudem dobijają się do bogatych składów myśli plastycznej Awangardy. Wojna, lata okupacji, a potem nczony w szkołach płaski naturalizm - stanęły czarną ścianą między najpiękniejszymi osiągnięciami naszych nowatorów a oczami Młodych. Któż z nich ma docieklivość i żądzę gruntowności taką, żeby sięgnąć do źródeł, zaczerpnąć z nich i dać łożysko dalszemu prądowi? Niewielu chwytając istotę tej nowej rzeczy, którą zwiastowaliśmy przed trzydziestu laty, wielu łoży dalekie jej cienie. Wielu próbuje zrobić to, co zostało przed laty zrobione definitywnie". I dalej tak pisze: "Gdzież ten wysoki płomień sztuki nowoczesnej sprzed trzydziestu lat, w którym spłonęły filisterskie pretensje do "nastrojów" i "wstrząsania duszami"? Młodzi za mało dali obrazów wcielających ideę plastyki czystej". /P.K.45/ 57/.

Staliśmy wzruszeni przed czarnym kwadratem Malewicza. Rył nasz, nie dlatego, że jego twórca miał w sobie trochę polskiej krwi, lecz dlatego, że jego doświadczenie krańców malarstwa czuliśmy i rozumieliśmy. Dlatego, że staliśmy wobec takiego momentu w sztuce XX wieku, który niczego nie zamknął i niczego nie otworzył, ale z którym każdy tworzący i patrzący na malarstwo człowiek musi się od tej chwili wewnętrznie liczyć. Jakże dekoracyjna wydała się nagle wystawa Strzeмиńskiego, jak piękne w w estetycznym tylko sensie wydały się jego unistyczne obrazy.

Obok nas stał starszy leningradczyk, architekt, który udatwił nam, poprzez rozmowę ze znajomymi kustoszami, tę wisiytę w magazynie. Były to już czasy Chruszczowa, nie bał się. Gdy wyszliśmy z muzeum zwierzył się nam, że zanim został architektem - był malarzem, malarzem konstruktywistycznym.

Udało mu się nawet przechować w ukryciu parę obrazów z tego okresu. Ale gdy na nie dziś patrzy - nie może sobie przypomnieć, dlaczego je malował. W tym momencie uświadomiłam sobie po raz pierwszy do czego czym był socrealizm. Socrealizm nie jako "kierunek sztuki" jak to się czasem z dystansem i z naszymi cieniarnianych mimo wszystko warunków usiłuje przedstawić. Socrealizm - jako wierzchołek lodowej góry systemu niszczenia człowieka we wszystkich jego wymiarach. Jako tryb maszyny zagłady, której skuteczność mierzy się tylko czasem, długością jej działania. Zbladły mi naraz wydobywane po naździerniku - i szuszenie, że wydobywane - postawy oporu, nie dawania się - w myśli, niserstwo, sztuce, w ciągu kilku lat. Choć miarą kilkudziesięciu lat, długością całego świadomego życia człowieka nie ma się już prawa mierzyć zdolności oporu.

I jeszcze jedno wydarzenie z tej samej owocnej podróży warto wspomnieć myśląc o sztuce tamtych lat. Staliśmy ze Stefanem Gierowskim przed "Synem marnotrawnym" Rembrandta w Ermitażu. Ja po raz pierwszy w życiu przed Rembrandtem; Gierowski już był przedtem w Luwrze. Staliśmy oczywiście w milczeniu. Potem malarz wskazał mi plamę światła wyłaniającą się żywą, złocistą fakturą nieopodal stóp klęczącego: My malujemy tylko to - powiedział - a on robił jeszcze to wszystko: Gierowski gestem ręki w powietrzu zakreślił całość obrazu.

Wypowiedź

Oglądając w ubiegłym roku wystawę "Lata pięćdziesiąte" w Centre Pompidou i przechodząc dość szybko sale, w których pokazano malarstwo z tego okresu myślałam - w marszu - to dobre malarstwo, wytrzymało próbę czasu. Nie miałam czasu, ale i ochoty wgłębiać się w te na ogół dobrze znane mi obrazy i to nie tylko dlatego, że w danej chwili obchodziły mnie przede wszystkim strajki w Polsce. Także dlatego, że ich elokwencja z lat 50-tych zamilkła, wyciszyła się. Ta egzaltacja siły stwórczej człowieka, to sięganie do granic obrazu, stosowanie niezwykłych sposobów umieszczania farby na płótnie, sięganie po gesty i fizyczność artysty i po mity i wierzenia różnych cywilizacji, po struktury materii i kosmosu i struktury ludzkiej myśli - to wszystko oddaliło się, zostały dobre obrazy, to znaczy takie, po które ktoś w przyszłości będzie mógł sięgnąć, gdy odzwę się do niego żywiej. Dobre obrazy w tym swoim XX-wiecznym ograniczeniu, niemożności ogarnięcia całości, którą gestem wyraził Gierowski przed Rembrandtem w Ermitażu.

Czasem tylko jakiś Appel, Jorn czy Alechinsky zadźwięczał mocniej trafiając na podobną długość fal, jak ekspresja dzisiejszego malarstwa. Czasem uśmiech budził ślad niegdysiejszych sporów o to "kto był pierwszy" - a, jak powiedział mi przed paroma dniami Gierowski - w tym malarstwie to okazuje się być ważne, choć najczęściej zbieżności wynikają z dochodzenia do podobnych spraw z różnych punktów świata bez bezpośredniej komunikacji. I tak organizatorzy nie mogli sobie podarować powieszenia obrazu Soulages obok Franza Kline'a i umieszczenia pod pierwszym daty: 1947, a pod drugim - 1948.

Wytrzymało także próbę czasu polskie malarstwo tamtych lat. Wytrzymało próbę czasu - co oznacza, że obrazy zmarłych - Wróblewskiego, Gwennarskiego - żyją i coraz to nową warstwą znaczeń otwierają się ku widzowi. To oznacza, że obrazy artystów żyjących po prostu powstają nadal. Prawdziwi malarze rzadko kamą pędzla, można im towarzyszyć w drodze, można oglądać ich bardzo dobre i słabsze okresy, spiętrzenia i wysuszenia inwencji. Można oglądać obrazy tych malarzy, którzy wystawiali pod koniec lat 50-tych i na początku 60-tych w Paryżu: Lebenstein, Gierowski, Kociniak, Kłomski, Tchórczewski, Tarasin, nieżyjący dziś Pabzarowski, Kobusz, Brzozowski. Mówiło się wówczas o "szkole polskiej", która trafiła w okres zainteresowania "informelem", malarstwem gestu i materii. Szczególnie to ostatnie odnajdywano w obrazach polskich, których "treścią" był nie tyle gest, co wydobyte z materii malarskiej poetyckie formy i figury, krajobrazy wyokreślone i imaginacyjne przedmioty. A jeśli już trzeba tak po polsku je określić - to ich bliskość tradycji polskiego koloryzmu raczej niż konstruktywizmu jest równie oczywista, jak potrzeba ekspresyjności jako motywacji twórczości.

Wytrzymało próbę czasu i rozwija się dalej malarstwo tych artystów, którzy wówczas ani później w Paryżu nie wystawiali, ale prowadzili, czasem na uboczu, swą twórczość, którą dopiero w latach 80-tych, w tych latach prawdy, mimo trudności organizowania wystaw, zdołaliśmy w pełni dostrzec i docenić: Sienicki, Sempoliński, Dziędziora, Jonscher, na której wystawie pośmiertną czekamy Celnikier, który maluje w Paryżu swoje "Neue Wilde" na ogromnych płótnach, wciąż na ten sam temat "Przeciw wojnie przeciw faszyzmowi", który by i pasował do "Zbitych" i upadających Dziędziory z ostatniej wojny polsko-jeruzelskiej. I wreszcie Faszgor, zapamiętany z pięknej wystawy w 1959 r. w Teatrze Żydowskim, ze swym stworzonym z Zamocznikiem studium przestrzeni, które rozwijał w nieznanym w Polsce, obcych obrazach

we Francji i w Ameryce. Engelsberg, który wyjechał z Polski w 1957 r. i jest dziś, jak się zdaje, ukrytym, na uboczu, jednym z najpoważniejszych malarzy Izraela. Wspomnę także o tak obecnych w tej II połowie lat 50-tych i tak ważnych artystach krakowskich innej generacji: Jaremiance i Sternie.

Co to za idyllę ja tu słowem maluję? Ja robię to tylko słowem, ale Jacek Antoni Zieliński czynem tworzy idyllę w górzkowskim muzeum artystów z kręgu Arsenau i już za chwilę to muzeum otwiera. Warto byłoby zobaczyć w Warszawie wystawę tej kolekcji, która, jak się wydaje, opiera się na jednej zasadzie: łączącej pokazanych tam artystów: momencie startu z mocnym postanowieniem bycia sobą. Znaczenie i wartość prawdy, także dla form w sztuce, obojętnie jakich, została przez tych artystów głęboko doświadczona, do końca skonsumowana. Myślę, że talentów nie brakowało w startującym ok. 55 roku pokoleniu, ale nie ma powodów by przypuszczać, że w innych było ich mniej. A przecież taki moment licznych, dobrych debiutów powtarza się na naszych oczach, w latach 80-tych i podejrzewam, że ma to także bezpośredni związek z prawdą, z nie kłamaniem sobie, z odrzuceniem pozorów i atrap, czym się społeczeństwo polskie od szeregów już lat intensywnie zajmuje.

Nie wyłączałam się z tematu "Malarstwo abstrakcyjne w Polsce w drugiej połowie lat 50-tych" sadanego mi przez Wojciecha Włodarczyka systemem nakazowo-rozdzielczym. A może takiego malarstwa w ogóle wówczas nie było? Sięgając do poślizniętych papierów znaleźć można różne rozważania i definicje dotyczące nie tyle abstrakcji, co nowoczesności.

Artykuł Przybosa o II wystawie Nowoczesnych /Przegląd Kulturowy" 45/57/ jest zatytułowany "Sztuka abstrakcyjna - jak z niej wyjść? Poeta zwalczający turpizm w poezji, wszelki smutek i ciemne barwy, stwierdza, że młodzi nie idą w stronę plastyki czystej, że "secesja i ekspresjonizm wзира z wielu tych abstrakcji", gorszy się t.zw. "taszyzmem", który niektórzy zaczęli uprawiać i proponuje z tego wyjście: Polak-Malewicz wyszedł poza malarstwo, Holender Mondrian także, w Polsce Strzemiński poprzez ułom wszedł w okres malarstwa bezprzedmiotowego, lecz nie abstrakcyjnego, a Berlewi za to, dzięki swej mechanofakturze wchodzi na nowo w przedmiot i go reintegruje. Na marginesie dodam, że Stefan Gierowski, blisko związany z galerią Krzywego Koła, którą prowadził Marian Bogusz, z którą przyjaźnił się Henryk Stażewski, a patronowała jej trójca awangardowych literatów - Przybós, Sandauer i Watt -

wspomina dziś: nieraz się zastanawiałem, dlaczego Przybós tak lansujący Strzemińskiego nie pomógł mu wtedy, gdy był ambasadorem w Szwajcarii...

Z odpowiedzią Przybosiowi wystąpił natychmiast Mieczysław Porębski w następnym numerze "Przeglądu kulturalnego" - pytając w tytule "Jak nie wychodzi?" i dając na wstępie definicję sztuki nowoczesnej: "Nowoczesnym nazwę twórcą, który w kreowanej przez siebie plastycznej strukturze /operującej elementami iluzji, konstrukcją, przypadku - jak się zdarzy/ osiąga - właśnie co? - i odpowiada sobie dalej: nowe relacje między rzytmem i instytutem, działaniem i materią, wyobraźnią i rzeczywistością". Wyrażając nieco dalej wątpliwość co do istnienia "sztuki abstrakcyjnej" jako osobnego, zamkniętego gatunku sztuki nowoczesnej - Porębski konkluduje: "Będąc w istocie swą wyzwaniam rzuconym naturalnemu porządkowi świata nowoczesna abstrakcja ustanawia w jego obliczu własny fragmentaryczny i ograniczony, ale istniejący porządek wolności". O wolności mówi dziś, wspominając, Stefan Gierowski: "Wchodząc w abstrakcję miałem poczucie pełnej wolności". Na początku, jak się wydaje, była to "wolność od" socrealizmu, od kolecyzmu. Od balastu wobec natury. Wolność od socrealizmu - którego już nie było. Ale podejrzliwość, że ci "tematyczni" - arsenałowcy chcą coś nowego narzucić - była tak dogłębna, że wszelkie malarstwo tematyczne uznane było za socrealistyczne. Była to decyzja - jak mówi Gierowski - nawiązania do przerwanej tradycji awangardy, do formistów i konstruktywistów. Tematyczny był Arsenauk. Gdy zapytałem, co wspólnego z socrealizmem miała na przykład "Don Kichoty" Jonscher - mistrz pędzla odpowiedział i niech mi wybaczy ten dźwięk: "Nawet Don Kichot mógłby być na wystawie socrealistycznej, gdyby był namalowany nie tak, jak został przez nią namalowany". Później pojawiła się "wolność do": łączność z tym, co jest najbardziej współczesne a co było niedostępne. Wiąz emocjonalna. Sprawa oddziaływania na percepcję, trafiać do człowieka innym torem, bardziej psychologia niż estetyka. Wreszcie autonomiczne działanie sztuki, unieszkodliwienie się, dochodzenie do jej krańców. "Zdawało się, że to już jest granica, a następowało rozszerzenie się i dawało to może nie wartości, lecz pewne doświadczenie".

"Kto to właściwie są, ci nowocześni z roku 1957? Tazzyści? Kontynuatorzy abstrakcji geometrycznej? Nadrealiści? Pogrobownicy ekspresjonizmu? Trudno odpowiedzieć na te pytania" - stwierdza Zbigniew Herbert pisząc o "Jesiennym salonie nowoczesnych" /Tygodnik powszechny" 49/57/. A o "Obrazie XIII" Stefana Gierowskiego, uznając go za najbardziej twórczą kontynuację myśli plastycznej Strzemińskiego i dzieła zbliżone do unizmu tak pisze: "Srebrzysta szarość na brzegach płótna jeszcze dotykalna, stawiająca opór, przechodzi w sposób ciągły, a nie skokami planów, do środka, który ma głębie i bezmiar przestrzeni kosmicznych". Nie miałam czasu sprawdzić, ale jest to być może ten sam obraz, przy którym parę dni temu w pracowni Gierowskiego rozmawialiśmy.

"A kryteria? Zacytuję co pisałeś o nich we wrześniu: "zawęzić zakres do ...

- a/ sztuki abstrakcyjnej "czystej"
- b/ sztuki abstrakcyjnej aluzyjnej
- c/ sztuki metaforycznego "przedmiotu".

Myślę tu o ludziach z Arsenалу, którzy to "c" robią. Tak mówił mi Marek Oberländer" - to fragment listu Aleksandra Wojciechowskiego do Tadeusza Brzozowskiego, który malarz opublikował jako wstęp do katalogu II Salonu Marcowego w Zakopanem w 1959r.

W artykule "Wokół salonu "Po prostu" - pisak Andrzej Osęka w październiku 56 r. /"Trybuna Ludu" 289/. "Salon "Po prostu" jest w pewnym sensie kontynuacją Arsenалу - na pierwszej ekspozycji znalazły się między innymi prace czołowych malarzy tamtej wystawy. Natychmiast więc wydano wyrok: "ta sama klika", rychłoparu spośród zaproszonych młodych plastyków odpowiedziało: "jak oni - to nie my!" Lokal, który znaleźli na wystawę - ledwie udało się organizatorom obronić. Kiedy z Salonem związało swe nazwiska kilku malarzy żydowskiego pochodzenia - ludzie niechętni wystawie nie omieszkali oczywiście wykorzystać tego faktu /oraz siedziby salonu/ do własnej interpretacji roli wystaw "Po prostu"... I pisze dalej: "Sprzeczne pojęcia, odpadki starych, a obecnie wyciąganych z lamusa doktryn, stare ciagotki i nowe uprzedzenia wytworzyły w naszym życiu plastycznym dawno nie natywany galimatias. Jedni zwalczają drugich, dowodząc w teoretycznych manifestach swej nowoczesności".

Jacek Sempoliński w 25 numerze "Zeszytów literackich" rozmawia z Wiesławą Wierchowską. Mówiąc o najmłodszym pokoleniu malarzy stwierdza, wspólnie stwierdzając, że młodzi nie mają

kompleksów. Sempoliński mówi: "To jest pocieszające, że niezależnie od tego, ile pożyczają, nie mają tego w środku tak, jak mieli tamci, kapiści czy inni, a przede wszystkim "nowocześni" w końcu lat pięćdziesiątych". Powiem ci, że ta poarsenatowa dyktatura dla mnie była czymś gorszym niż dyktatura socrealizmu, czymś bardziej wyniszczającym - bo dwuznacznym. Dyktatura socrealizmu była wyraźniejsza".

Normatywność "nowoczesności" w sztuce polskiej, którą Sempoliński nazywa ostro dyktaturą nie zaszkodziła tak naprawdę jego sztuce, ani sztuce jego rówieśników. Ani tych, którzy wystawiali w salonie "Krzywego Koła", ani tych, którzy wystawiali w salonie "Po prostu" a potem "Nowej Kultury". Dla mnie, chłonnego widza, wystawy w obu salonach oglądane pomieszały się w pamięci - Ziemecki i Wróblewski, Fangor i Sierowski, Rujewski, Małlerowicz, Krzysztofiak, Celnikier, Hasior, Otręmba - i czasem tylko przypomnienie pięknego górnego światła sali foyer teatru Żydowskiego pomaga umiejscowić tu właśnie pewne obrazy, rzeźby, kompozycje. Normatywność "nowoczesności" była reakcją na socrealizm, odbiciem jego normatywności, była wolnością "od". Na szerokim świecie normatywność nowoczesności powiązana z ryzykiem sztuki bywała okrutna, ale mniej dwuznaczna.

Sądzę, że negatywnych skutków tej normatywności szukać trzeba w Polsce w latach 60-tych i 70-tych.

Barbara Majewska

/Sesja w Niedzicy 30 marca - 1 kwietnia 1989. "IV Seminarium Sztuki Współczesnej - lata 50-te" zorganizowane przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki/.

TRZY GENERACJE

Na wystawie spotykają się trzy generacje artystów polskich. Generacji nie należy tu rozumieć dosłownie. Chodzi raczej o trzy następujące po sobie formacje artystyczne, złączone wspólną powtarzalnych w naszej historii doświadczeń. Społecznych, indywidualnych i artystycznych - nie rozdzielały ich w tym przypadku.

Cechą wspólną tych formacji jest fakt, iż nigdy na przestrzeni czterdziestolecia nie dane im było odgrywać przewodzącej roli na scenie polskiej sztuki powojennej z przynależnymi scenie atrybutami gry, hierarchii ról, sukcesu. Przeważny tego

leżą w sferze etycznej. Upraszczać można powiedzieć, że artyści, o których mowa, nie dlatego nie cudzożyczyli, nie kradli, nie dawali fałszywego świadectwa /w sztuce, naturalnie/, że zabraniał im tego dekalóg, lecz, że sami sobie tego zabronili. Warunkiem zaś takiej postawy mogło być tylko osobiste doświadczenie.

Formację pierwszą tworzą artyści, dla których znakiem identyfikacyjnym jest udział w wystawie w Arsenale w 1955 roku. Spośród uczestników obecnej wystawy są to: Przenyszław Brykalski, Stefan Gierowski, Jacek Sempoliński i Jerzy Tchórzewski.

Według zgodnych na ogół opinii Arsenał był spontaniczną rewoltą młodych artystów, którzy własnymi siłami odebrali urzędnikom monopol na prawdę artystyczną. Zaplecze moralne i psychologiczne tego buntu - doświadczenie socrealizmu - jest nie mniej ważne, niż jego następstwa, a nie można ich nazwać triumfem. Obie strony tego zagadnienia dobrze oddaje następujące wspomnienie: "ZMP. Był to dla nas prawdziwy czyszciec, doświadczenie niemożliwe do zatarcia, doświadczenie na całe życie. Zresztą, kto przez ten czyszciec przeszedł i nie zakochał się, wie, jak doświadczenie to jest dla nas cenne. Było nie tylko lekcją odczyszczającą prawdziwą twarz władzy /kto ją tak dobrze jak my poznał jest już dla władzy stracony/, ale - co jest również ważne - prawdziwą twarz naszego własnego środowiska. Bo te wszystkie cnotki szafujące tak często "ubeckim", w okresie późniejszym ^{do} własnych karier, sukcesów, orderów, odnosiły się bez koniecznej podejrzliwości i właśnie to jest sukces władzy prawdziwy. Nie to, że udało się z szeregow ZMP pozyskać kadrę funkcjonariuszy partyjnych, ubecków i wiernych administratorów, lecz to, że udało się falą odwrócić, a więc kolejnym manewrem politycznym uspić czujność moralną, obywatelską środowisk twórczych, przywrócić niegospiańskie normy w kulturze, normy sukcesu, kariery." ¹

Na przeszkodzie więc temu, by po arsenalowej batalii zapanował nowy dyktat /gorszy od poprzedniego, bo towarzysko-środowiskowy/ stanęli sami jej zwycięzcy. W imię racji etycznych zabronili sobie tego, co ich samych popchnęło do buntu - ustanawiania norm. Oddanie pola, owo hasłowe "poddanie Arsenala" /któż rozstrzygnie, na ile dobrowolne, na ile wymuszone przez niejawną, post-stalinowską politykę kulturalną/ ochroniło jednak mit. Odwzorowany w postawach i żywych losach malarzy-arsenalowców, wprowadził do etosu polskiego artysty wątek moralnej odpowiedzialności za samego siebie, a dopiero w dalszej tego konsekwencji - "za miliony". Ten sam wątek podejmą w nie-

całe dwie dekady później artyści: kontrkultury.

Formację drugą na wystawie reprezentują Jerzy Beres /nota bene metrykalnie i przez fakt udziału w Arsenale związany i z tą pierwszą/, Jerzy Kalina i Grzegorz Kowalski. Formacja ta wydarzenia o takiej nośności symbolicznej, jak Arsenał, nie miała. Jej zaistnienie i okrzepnięcie wyznaczają dwa momenty. Jeden był natury politycznej, drugi artystyczno-środowiskowej; dzieli je dystans siedmiu lat. Mowa o roku 1968 jako umownej dacie początkowej, roku zaś 1975 jako momencie decydującego spolaryzowania postaw w środowisku polskiej awangardy.

Rok 1968 i na świecie, i w Polsce znaczy istotny przełom kulturowy, dojście do głosu tendencji penetrujących inne niż dotąd obszary możliwości samorealizowania się jednostki. Tak w technologii, naukach humanistycznych, jak i - może nawet przede wszystkim - w sztuce.² By wprowadzić jednak te rozważania na grunt polskich konkretów, odnieśmy się do drugiej z przywołanych tu dat - roku 1975.

Kiedy Wiesław Borowski, kierownik Galerii Foksal, wystąpił na łamach "Kultury" warszawskiej z filipiką przeciw "pseudawangardzie"³ nie ulegało kwestii, że oto pęka kolejny monopol. Mianowicie monopol "bezpiecznej", popieranej, a w każdym razie tolerowanej przez oficjalną politykę kulturalną awangardy postkonstruktivistycznej. Od Października do końca lat sześćdziesiątych mimowiednie dawała ona władzy legitymację społecznego mecenasza, nie ingerującego w sprawy formy artystycznej; po 1968 m.in. we wspomnianej Galerii Foksal, lansowano jej skrajnie egocentryczny i konceptualistyczny /t.j. autotematyczny/ nurt⁴. Był on przejawem końca wielkiej utopii awangardy. Sięgnijmy znowu po osobiste świadectwo. Grzegorz Kowalski wspomina: "Uczestniczyliśmy / w l. 1960-tych - przyp. M.S. / w rozmaitych zjazdach i sympozjach, sztuka powstawała w fabryce na ulicy, w atmosferze zainteresowania publiczności. Można było nabrać przekonania, że jest oczekiwana i autentycznie potrzebna /.../ Za cenę desakralizacji sztuki, działania zespołowego, choć nie anonimowego, artysta zyskiwał dostęp do manipulowania zbiorową wyobraźnią. Powiedzmy zaraz - był to dostęp w ograniczonym wymiarze. Sztuka aplikowana, popularna i uprzywilejowana jednak była bez specjalnych ceregieli i wzruszeń. Jej przejawy stawały się szybko elementami codzienności, tak samo szarymi i zakurzonymi jak wszystkie inne przedmioty. W warunkach ogólnego niedorozwoju cywilizacyjnego niemożliwa

była jakakolwiek realizacja perfekcyjna. Działaliśmy niemal dosłownie na śmietniku. A szansa wpływu za zbiorową wyobraźnię była mrzonką. To było zastrzeżone dla władzy politycznej. Artysta nie otrzymał roli, do której pretendował; twórcy i dysponenta nowoczesnych technik oddziaływania wizualnego. Był zaledwie wykonawcą. Nastąpił kres złudzeń⁵.

Zawiedzeni w swych oczekiwaniach, skarzeni za "pseudoawangardowość", artyści formacji kontrkulturowej, podobnie jak arenałowcy, na pozór oddali pole. Na pozór, bowiem stali się pierwszymi, którzy zdolni byli stworzyć alternatywny w stosunku do oficjalnego obieg artystyczny, z siecią własnych galerii, kalendarzem imprez, systemem wymiany informacji. Wykształcili, słowem, bezcenny wzór postawy i postępowania, który w naszej dekadzie, szczególnie w jej początkowej fazie, umożliwił im i ich następcom zrealizować się w warunkach bojkotu.

Trzecia, najmłodsza formacja artystów, której przyszło debiutować w stanie wojennym, to większość wystawiających na obecnym pokazie. Wymieńmy najznacniejszych: warszawska "Grupa", działająca od początku 1983 roku; Tadeusz Boruta i Grzegorz Bednarski, od 1983 czynni wyłącznie w nurcie kościelnym; Grzegorz Klaman i Jacek Staniszewski, reprezentanci kontestatorskiej grupy z Wybrzeża, uformowanej w połowie dekady; indywidualiści: Mirosław Bałka, Szymon Urbański, Waldemar Umiastowski, Krzysztof Skarbek.

Jak Arsenał dla pierwszej, alternatywnej "off" dla drugiej, tak dla tej formacji przeżyciem pokoleniowym stały się naprzemienne nastroje Sierpnia i Grudnia, nadzieja i jej krach, w efekcie -sceptycyzm i rewaloryzacja tradycyjnych, niepodważalnych prawd malarzkiego rzemiosła, ikonografii, stylu. W tym są inni od bezpośrednich poprzedników, bliżsi formacji Arsenалу. Z kolei skrajne, bezkompromisowe poświęcenie się obranej życiowej roli artysty, prowadzące często do rytualizacji działań, to spadek etosu kontrkultury, świadomie przełamującej bariery między życiem i sztuką, estetyzującej to pierwsze, desakralizującej tę drugą. Dopelnijmy tego obrazu przypomnieniem, że bojkot, do którego spontanicznie przystali artyści wszystkich generacji, wymagał heroicznego postawy właśnie od najmłodszych.

Artyści najmłodszej formacji najpoważniejsze świadectwa swych przemysłań dają w obrazach. W wypowiedziach słownych z reguły kryją się za autocironią, nawet w tytułowaniu obrazów eksponują absurd i groteskę. Może na wyważone generalizacje

jest jeszcze za wcześnie, może są one w ogóle niepotrzebne - czasy, które malują, to przecież nasze ciągłe, dojmujące mimo maskórkowych zmian, "tu i teraz". Prawda o tej sferze naszego życia, tyleż społecznego, co indywidualnego i duchowego, która związana jest z wiarą i moralnością w wierze zakorzenioną, ujawnia się najdobitniej, choć cząstkowo, w zgromadzonych na wystawie obrazach-wypowiedziach artystów. O czym malują?

Dostrzegają małowiczność religijnej obrzędowości, jej popularne formy i powszechną obecność. Niektórzy, jak Mucha i Obrzydowski szerzej w niej uczestniczą i w sztuce swej odwzorowują. Niektórzy, jak Skarbek, przesławczo parafrazują. Inni wreszcie, jak Młodożeńec, wzbogacają zaktualizowanymi ujęciami, rozpowszechniane graficznie, wchodzą one w najszerszy obieg popularnej ikonografii religijno-patriotycznej.

Spśród mnogości wyeksponowanych przez wieki ujęć ikonograficznych, tym, który w naszych czasach szczególnie interesując aktualizowany, jest motyw Ukrzyżowania i szerzej - wątek pasyjny. W obrazie "Rękawic" Eugeniusza Muchy radosny Chrystus uwolniony jest od krzyża. Ku centralnej postaci "Ostatniej Wieczerzy" Marka Sobczyka wyciągają się, jak atrybuty ręki, dłonie trzymające fiaskę wódki i papierosy o prowokacyjnej marce "Oświęcim" /jak "Bielomory" z piosenki Kalusa/. Na innym obrazie Sobczyka - "Biczowanie Chrystusa" - opracami są białe i postać w obozowym psiaaku. Rozwścieczona kasjerka przebija na obrazie Urbańskiego umęczonego Chrystusa z koszykiem. "Podaj gwoźdź" to tytuł sceny Ukrzyżowania w redakcji Pawła Kowalewskiego. Podane tu sygnałowo przykłady skłaniają do uważnej "lektury" i innych, z pozoru tradycyjnych, zbanalizowanych wręcz ujęć ikonograficznych. Problematyka etyczna, dominująca w dziełach wszystkich trzech reprezentowanych na wystawie formacji artystycznych, przybiera u ostatniej z nich najbardziej radykalny kierunek. W dążeniu do zgłębienia całej złożoności podejmowanych dylematów, ciera się o bluźnierstwo i prowokację.

Mamy również na wystawie obrazy-metafory, posługujące się oryginalną, własną ikonografią, których odniesienia treściowe sytuują je w sferze sacrum. Wehikułem znaczeń może być prosty ideogram, jak w obrazach Waldemara Umiastowskiego, lub symbol - "Łódź" Modzelewskiego. Ryszard Woźniak buduje wielofiguralne kompozycje o skomplikowanej wymowie. Stawia znak równości między upadłymi aniołami i tymi, którzy nimi być przestali - ludźmi. Przedstawia jednych i drugich w scenach przemocy.

Celem agresji jest ostatni atrybut anielskości - skrzydła. Pozbawiony ich brudnie upadły anioł będzie nie do odróżnienia od swego oprawy - czyż zdobył się kto na celniejszą metaforę "polskiego piekła"?

X X X

Artysty tych trzech formacji spotykają się na wystawie sztuki religijnej. Nie po raz pierwszy - większość z nich, wyjąwszy może kilku z grona najmłodszych, uczestniczyła w latach osiemdziesiątych w życiu artystycznym nurtu kościelnego. Wystawa jednak nie powtarza modeli wykształconych w tym obiegu. Ani spontanicznych akcji typu "Obecność", gdzie liczył się bardziej gest i uczestnictwo, niż jakość i układ zgromadzonych dzieł, ani wysmakowanych realizacji autorskich, dla których najwyższe wzory ustanowili Janusz Bogucki i Marek Ros-tworowski.

Jest to paradoksalnie, wystawa "normalna" - prezentująca wybrany wątek tematyczny, pojawiający się w malarstwie i rzeźbie najnowszej na równi z historyczno-politycznym czy egzystencjalno-filozoficznym. Paradoksalnie, bo przecież niezwykle jest miejsce i tryb organizowania tej wystawy przez prywatnego mecena. Jednak fakt, że jest to pokaz sztuki religijnej poza "kruchta" /dodajmy - pierwszy w tym rozmiarze, a może w ogóle/, nadaje wydarzeniu znamion, które warto zauważyć.

Tak więc, po pierwsze, ikonograficzne założenie wystawy warunkuje jej układ. Nie jest on autorski, ale i nie ściśle tematyczny. Założenie to zostało potraktowane szeroko, dopuszczając w efekcie do zarysowania wcześniej zasygnalizowanych trzech kręgów tematyczno-problemowych, pojawiających się w sztuce najnowszej nurtu religijnego. Są to, przypomnijmy: obrazy obrzędowości, aktualizacje tradycyjnych tematów, metaforystyka sakralna.

Po drugie - wystawa ta jest, mimo czy ponad wszelkimi warunkowaniami etyki, postaw, wyborów moralnych artystów, manifestacją sztuki. Jest jej świecką świątynią, w której cnotą jest talent, grzechem - służebność. Kościół, jego kapłani i umiłowieni estetycznie wierni, słowem naturalni odbiorcy tej odmiany sztuki współczesnej, która prezentowana jest na wystawie, powinni o tym pamiętać. Nie traktować artystów ani protekcyjnie, ani poufale, ani nawet wyrozumiale. Podejrzliwie - to już lepiej, bo skłania do dociekliwości i dyskusji. Ale przede wszystkim ze świadomością, że nie przypadkiem tu przywołane historyczne doświadczenia, jakim byli poddani, dają im legitymację do par-

tnerstwa, a nie służeńności.

MARYLA SITKOWSKA

Pr z y p i s y:

- 1 Andrzej Jasny, Zapiski malarza /o pokoleniu zetempowców/, "Szkice" 1986 nr 4 s.103-104
 - 2 Por.na ten temat ustalenia Jolanty Brach-Czajny, Etos nowej sztuki, Warszawa 1984, zwłaszcza Część III "Nowy etos poza sztuką"
 - 3 Wiesław Borowski, Pseudoawangarda, "Kultura" 1975 nr 12 s 11-12
 - 4 Por.na ten temat A.A., Refleksje o kulturze PRL-u, "Szkice" 1987 nr 5 s.20
 - 5 G.Kowalaki, Uwagi z marginesu /w:/ Wokół rzeźby współczesnej, "Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie", Zeszyt 1/19/1987, s. 79.
- Tekst przedrukowany z katalogu wystawy sztuki najnowszej "Na obraz i podobieństwo", Dawne Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki, Warszawa, 3-31 maja 1989.

WŁAMANIE W PRZESTRZEN SACRUM

Na: Obraz i Podobieństwo - Nowa Ekspresja Religijna - Dawne Zakłady Norblina. Dobry plakat - silny, ascetyczny.

Dawno nie byłem na żadnej wystawie malarstwa współczesnego. Czasem spojrzę przez okna galerii - jakieś porozwieszane płótniska. To idą młodzi. Niech się podziczą, powściekają. Czy wyrażają siebie? Swoje pokolenie?

Malarstwo jaskiniowe przekazało przez tysiąclecia to samo, ludzkie a może wspólne wszystkim czującym istotom na ziemi, poczucie harmonii i poczucie piękna. Dobry obraz i dobra rzeźba przeniesione w przestrzeń natury nigdy stworzą przykre go dysonansu. A wyobrazić sobie dzieła dzikich na łące albo w lesie, poza przestrzenią sali wystawowej... Ci młodzi dżicy wcale nie są dżicy. Dzikość się dzieje w naturalnym ładzie, nie jest przecież wynaturzeniem.

Degeneracja wyobraźni w pokoleniu, które od dziecka od-
dychało powietrzem z ołowiem? Kryzys wartości? Co to się dzie-
je w sztuce młodych? To - pewien młody człowiek już wytłuma-
czył mi niedawno:

- Gdy rozum śpi budzą się upiory.

On jeszcze nie wiedział, że gdy rozum się budzi upiory, już
się krzątają. W malarstwie-krząta im się łatwo. Pole otwarte,
białe płótno rozpięte na krosnach jest jakby stanem przed po-
czątkiem świata. Materia płynna, podatna kształtowaniu a tu
kreator: tuż po Akademii, na rozstaju dróg. Kuszą pieniądze i
sława.

Nie pierwszych dzikich zwiodyły te upiory. Hasióra, Bek-
sińskiego, wielu, wielu innych... ohociaż inaczej przebiega
zabawa z upiorami przy poczuciu smaku. O smaku w sztuce dawno
zapomniano. Pozaracjonalne. Nie udawadnia się smaku.

Tylko dzicy bawią się z upiorami jakoś po grubiańsku...

Czy z "obolałej duchowości człowieka końca tego stulecia" -
jak pisze ksiądz Pasierb w katalogu wystawy, na którą właś-
nie idziemy? Nie wszyscy jednak doświadczają tego obolenia.
Albo duchowość - albo obolałość. Jest jeszcze w świecie
prócz dzikości - światło. Nie tylko słoneczne ale i to - z
ducha.

Nie wierzę jeszcze, że na wystawie - Na Obraz i Podobieństwo -
spotkamy się z dzikimi.

Rozumiemy słowo religia. Doświadczenie tego, co święte. łaci-
ńskie relegere, religari, reeligere... Czy można dziczyć w
religii? Na obraz i podobieństwo?

Oto wchodzimy na wystawę i: ogromna wypalona hala. Czar-
ne od sadzy ściany, jakieś pogieęte, porzewiały blachy, jakieś
żelazne szubienice, jakieś łańcuchy, jakieś rury - dysze spa-
lone w dawno zgasłym ogniu. Żelazne schodki jak na szafot.
Zardzewiały kadzie. Pył na podłodze czarny, rdzawy, jakieś że-
luzne, czarne kłapy, jakby do jeszcze głębszych lochów. U gó-
ry pod sufitem okopcone szyby. Półmrok. Ale widzimy już obra-
zy. Porozwieszane w powietrzu i na ścianach. Pierwszy w górze
na lewo zwraca naszą uwagę - "Biczowanie Jezusa". Jezus ukrywa
się za słupem. Po obu jego stronach jakieś kreatury. Jedna w
pasłaku obczowym. Obie wyjmują z rozporków brązowe wałki. Po
trzy czarne linie-strugi z każdego. Obsikują - biczą nimi
Jezusa. Pozy ich wyuzdane, ekshibicjonistyczne a w obrazie po-
wietrze jak w polskim szalecie. A jednak malarz utalentowany -
kolor dobry i forma, sprawność warsztatowa, autentyczna wizja,

kompozycja i wszystko co istotne w malarstwie. Dobry obraz. Dobry? Co to znaczy - 'dobry? Nigdy nie przyszło mi do głowy by opowiadać obrazy a teraz mi właśnie przyszło.

Obok obraz tego samego autora - "Mleko Maryi, Krew Chrystusa". Butelkowane oczywiście. Nowa ekspresja religijna. Dalej, u góry nieudolna kopia postaci Chrystusa z kaplicy sykstyńskiej, w sędzie ostatecznym. Chrystus jaskrawo niebieski a zza Chrystusa się wypina, nie wiedzieć czemu po prawicy, wielki czerwony tyłek. Żeby ukazać wiszące genitalja?

Poniżej - "Ołtarz" - brudny stolik. Kieliszki równo ustawione. W kieliszkach wino. Krew? Nakryte szmatką. Jak przed libacją, ale jak w melinie. Naprzeciwko znów jakieś monstrum jakimś monstrum wydzubuje oko szpikulcem. Dżgane ma być Chrystusem - dżgające kasjerką. Tego samego autora, obok - "O Jezus Maria" i "Matka Boska" - amatorszczyszna gdyby nie rodzaj wyobraźni.

Mijamy schodki na szafot, tam dalszy ciąg wystawy, ale już wracamy. W mrocznym kącie na prawo od wyjścia jakieś straszliwe czarne płótno. Podchodzę, czytam - "Królowa Polski". I rzeczywiście, w środku obrazu, utępiona w smołę madonna z dzieciątkiem, jakby z Jasnej Góry. W smolistym tle wklejone stare klucze, paczuszka-zawiniątko, coś jeszcze, a przy górnej krawędzi obrazu obrazki w ramkach, za szkiełkami. Ktoś to jednak zrobił, ktoś przyjął na wystawę, ktoś to tu zawiesił a widzę smołową, niechlujną powierzchnię i wolałbym tego nie widzieć.

"Może to dziwić a nawet gorszyć" - pisze ksiądz Pasierb w katalogu wystawy - "Ci twórcy nie szepczą o religii jak zakrytyjne jaszczurki. Krzyczą o niej głośno. Przekrzykują zgiełk świata".

Nowa ekspresja religijna? Nowa teologia? - Przekrzyczyć! Przedziczyc! I ozytam: "Po raz pierwszy w naszych dziejach sztuka zstępuje do korzeni religii".

Nie gorzę się, nie dziwię, ani obrazom ani słowom, ani nawet, gdy ksiądz Pasierb pisze o "nowej inkulturacji" Chrześcijaństwa w Polsce". Nie tylko dlatego, że nie chrześcijanin, od dziecka hinduista i wegetarianin i patrzę na to wszystko jakby z oddalenia albo od korzeni. Znam także taką umysłową błyskotliwość, kiedy we wszystkim można zobaczyć wszystko, co się tylko zechce i udowodnić istnienie.

A tu jestem świadkiem włamania w przestrzeń sacrum.

Gazuję spojrzenie córki. Przygląda mi się z uśmiechem: - I na co ty się patrzysz?

Wiem, że ma rację, dziwnie związana własną twórczością z tradycją sztuki chrześcijańskiej, choć w życiu buddystką, wiem, że ma rację, ale proszę:

- Tam w głębi coś błyska, coś bżyka...

I zwracamy w głąb czeluści. Stajemy przed obrazem - wielki jest i dziki, to "Upadły Anioł". Powalony, zgniło zielony, szyja wielokrotnie przekreślona, skrzydła już obcięte. A i jeszcze siedzi okrakiem na nim jakiś czerwony potwór i ciachną zwłoki toporkiem. Obowiązkowo, jak u dzikich, eksponowany fallus. Bez tego obraz nie ważny. Przypomina to trochę malarstwo karuzelowe. Ni to prymityw, ni to akademizm.

Na przeciwko - "Ukrzyżowanie" - czernią, z zamachem, turpistycznie. Chrystus bez głowy. Bez głowy artystycznie. I oto źródło bzykania - NMP - obiekt - w najmroczniejszym kącie - czernią naszkicowana twarz madonny na desce. Wokół głowy zamontowane neonowe rurki. Zapalają się - gasną - bzykają - cichną. Robota byle jaka. O pomysł tylko chodzi. Od obrazu przewody prowadzą do skrzynki na podłodze. Pochyliam się nad tym czarnym, żelaznym, zakurczonym sercem, gdzie zmajetrowano to misterium.

Obok na czarnej ścianie szmaciana, biała, obła kukła wisi głową do ziemi, choć bez głowy - ale wargi sromowe obowiązkowo wyrobione.

A ksiądz profesor: - "swym krzykiem sztuka współczesna chce nam powiedzieć, że On żyje".

Ale nie widzę, żeby coś krzychało. Bzykają tylko rurki neonowe i wiszą całkiem spokojnie oniemiałe płaszczyzny, przeczernione, porozbielane, pogaszone w kolorze albo rozwścieczone, stoją rzeźby-nie-rzeźby jak z poszperania po śmietnikach.

W wystawie uczestniczy kilku malarzy starszego pokolenia - kilka obrazów abstrakcyjnych - ncbilitacja nazwiskami.

Na obraz i podobieństwo? Na żart? Na Szyderstwo? Twórca tej wystawy ma całkiem poważną nadzieję, że "niektóre z pokazanych tu dzieł wejdą jednak do nowo budowanych świątyń".

A ja się czuję dziwnie pobrudzony. Wychodzimy pośpiesznie.

Za bramą wreszcie głęboki oddech i podjeżdża taksówka.

Dziękuję dewom i w domu od razu wskazuję do wanny. Trudniej będzie zapamiętać widziane obrazy.

UCZUCIA

Pomysł i powód zorganizowania takiego pokazu wydaje się bardzo prosty, wręcz banalny. Można by powiedzieć, że jest to jeszcze jedna - z wielu tematycznych - w ciągu ostatnich dwu lat - wystaw zbiorowych. Czy istotnie?

Do udziału w niej zostali zaproszeni artyści współpracujący z Dziekanką. Wszyscy z nich debiutowali w latach osiemdziesiątych, większość przeszła przez doświadczenia stanu wojennego, bojkotu miejsc i instytucji oficjalnych, wystaw organizowanych w kościołach, najważniejszej wystawy dla pokolenia młodych artystów zorganizowanej przez Ryszarda Ziarkiewicza w 1986 roku - "Ekspresja lat 80tych", a potem licznych wystaw zbiorowych i indywidualnych /np. "Co słychać", "Realizm radykalny, abstrakcja konkretna", licznych prezentacji w niezależnych galeriach/, wreszcie prób wprowadzenia rynku sztuki /przykładem niech będzie działalność pana Andrzeja Bonarskiego/. Oprócz wyboru artystów, także i wybór tematu - UCZUCIA - prowokuje do stwierdzeń, że muszą to być znowu ci słynni /już nie tacy/ nowi dżicy. Bądź też ich uczniowie.

Nieszusznie. Przewyczajani do schematu zapominamy, że twórczość jest procesem, a artysta ciągle poddawany jest próbom i przemianom wynikającym z niego. Należałoby zadać pytanie o to kim są ci artyści, do których przylgnęło niefortunne określenie "młodych", teraz. Jak pracują obecnie? Czy rzeczywiście tak łatwo da się ich twórczość zamknąć prostymi nazwami: dżicy, noworomantycy, ekspresjonści, transawangarda?

Dominującymi cechami wystawy były dowolność, różnorodność i indywidualność. Wynikały one nie tylko z faktu, iż zostały na niej zaprezentowane zarówno rzeźby, rysunki, obrazy, grafiki i instalacje oraz z faktu, że wybór ich zależał od decyzji samego artysty. Także nie były one efektem nadania wystawie tak ogólnego, zbyt może ogólnikowego tytułu. Przecież właściwie każde dzieło jest wyrazem pewnej emocji, wrażliwości artysty, myśli i energii weni włożonym. Ale właśnie ta pozorna ogólnikowość umożliwia ukazanie indywidualności i różnorodności każdego z twórców biorących udział w tym pokazie i połączenia ich w całość. Zarazem przypomina, że w każdej z dzieł zaklęte są uczucia, które są przejawem prywatności twórcy. Dlatego też na tej wystawie mogło się pojawić kilka zaskakujących obiektów - rzeźby wykonane przez malarzy, rysunki, zu-

pełnie nowe prace, wiele szkiców - właściwie niemożliwych do pokazania na "poważnych" wystawach.

Te trzy powyżej wymienione cechy, a więc dowolność, różnorodność i indywidualność są przede wszystkim efektem zjawiska dokonującego się w ciągu ostatnich lat, a dotyczącego zwłaszcza artystów debiutujących w ostatniej dekadzie. Część artystów wywodzących się z tej generacji, dla których podstawą działań jest autentyzm ich wypowiedzi, a nie chwilowa moda, odchodzi w stronę indywidualnej twórczości. Zyskanie doświadczeń, wykonana w ciągu tych lat praca nad doskonaleniem warsztatu stawia przed potrzebą refleksji i prowadzi ich w sferę, w której prawdziwa twórczość dokonuje się w samotności, często wręcz osamotnieniu i jest po prostu intymnym aktem. W ten proces wkrada się obecnie element powagi, a także świadomości artystycznej. Skromne zauważenie dzięki wystawie, tego faktu, dotyczącego pokolenia artystów debiutujących w latach 80tych, wydało nam się ważne.

Ala czy i ten powód nie jest zbyt błądy do podjęcia prezentacji. W tym momencie należałoby zadać pytanie o sens organizowania zbiorowych wystaw w ciągu ostatnich lat. Z perspektywy 1989 roku wydaje się, że każda inna organizowana po "Ekspresji lat 80tych" w 1986 roku jedynie czerpie i korzysta z doświadczeń powyższej i nie niesie tego ładunku i świeżości, jaką ona miała. Była to wystawa podświadomie oczekiwana przez środowisko młodych artystów. Potrafiła ona doskonale, bez nadinterpretacji określić i nazwać różnorodność i eksplozję talentów, które się w owym czasie pojawiły, a zarazem znaleźć podobny obszar na którym poruszali się wówczas młodzi twórcy.

W wielu wystawach zbiorowych organizowanych zwłaszcza w ciągu ostatnich dwóch lat zabrakło istotnych trzech elementów: zrozumienia faktu, iż takie wystawy powinny wynikać z aktualnej sytuacji, prądów, myśli, wartości i zjawisk; że powinny być spotkaniami o charakterze artystycznym oraz że daleka powinny zachować swoją autonomię i nie być tylko ilustracjami pewnej wydumanej i pustej idei.

W przypadku wystawy UZUCIA nie muszą chyba już tłumaczyć pierwszego elementu. Podobnie z drugim. Wśród 27 artystów zaproszonych do udziału w tej prezentacji znaleźli się nie tylko najbardziej znani uczestnicy wydarzeń artystycznych lat osiemdziesiątych jak R. Grzyb, P. Kowalewski, J. Modzelewski, W. Pawlak, W. Sobczyk, R. Wefniak, St. Ficzner, W. Bałka, M. Jeleń i M. Mirowski, ale wykazali także część z nich;

osoby stojące na uboczu a także studenci warszawskiej ASP - Katarzyna Sorn i Robert Maciejuk i poznańskiej PWSSP - Barbara Sobańska. Spotkanie tak różnych artystów daje okazję do konfrontacji wartości i myśli. Przede wszystkim odbywa się ona poprzez dzieła pokazane przez ich twórców. Tak bardzo przyzwyczailiśmy się, także i przez natłok ostatnio organizowanych wystaw do ich uczestników, obiektów, motywów, nawet kolorów, że idąc na nie z całą pewnością wiemy co chcemy na nich zobaczyć. Po co więc zadawać sobie trud uważnego i wrażliwego oglądania dzieł? Tym bardziej, że często spełniają one rolę maketki służącej potwierdzeniu idei i tezy wystawy. Zspominamy w tym momencie o podstawowym fakcie, że dzieło jest tworem autonomicznym i stworzone jest do przekazania pewnej intencji i intuicji artystycznej. Słowem jest ono do oglądania. Użycie tak ogólnego, w przypadku cmawianej wystawy, hasła UCZUCIA kieruje uwagę na ten właśnie aspekt oraz pozwala na zachowanie owej autonomii i autentyczności intencji jej twórców.

Ta wystawa pomimo dużego ładunku emocji, a także zwykłej radości i zabawy pokazując pewne istotne obecne zjawiska, zarazem wydobywa kilka banalnych, choć podstawowych prawd z zapomnienia. Czy nadal więc można nazwać jej pomysł i powód błahym?

Joanna Kiliszek

UCZUCIA, grafika/instalacja/ malarstwo/rysunek/rzeźba,
wystawa zbiorowa: M. Bałka, J. Caryk, St. Ficner /Poznań/,
M. Filonik, M. Gotowska, R. Grzyb, M. Kijewski, K. M. Koczyk,
P. Kowalewski, D. Rubiński, R. Maciejuk, J. Modzelewski,
W. Nowikowski, W. Pawlak, M. Przyjemaska, B. Sobańska/Poznań/,
A. Rosołek, A. Niziurska-Sobczyk, K. Sobczyk, M. Sołtysiak,
K. Sorn, J. Stańko, M. Turewicz, Sz. Urbański, M. Wilski,
R. Woźniak, P. Zaremba; Galeria Dziskanki, Warszawa 6-16
/06/ 1989.

LOCHY MANHATTANU

Na marginesie pewnego wydarzenia. O niszczeni do ekspresji. O zmęczeniu racjonalizmem. O ciszy i wyczekiwaniu.

Chciałabym dziś opowiedzieć o jednym niezwykłym wydarzeniu z obszaru kultury, jakie miało miejsce całkiem niedawno w Łodzi. Mam tu na myśli ogromną /zaproszono do niej łącznie ponad pięćdziesięciu artystów, muzyków, filmowców, krytyków/ imprezę, o charakterze przeglądowym p.n. "Lochy Manhattanu, Sztuka innych mediów". Zorganizował ją, przy współudziale Łódzkiego Muzeum Kinematografii oraz przy wsparciu finansowym Urzędu Miasta jeden z aktywniejszych organizatorów życia kulturalnego Łodzi, artysta od lat związany czynnie z naszym miastem - Józef Robakowski.

Impreza miała ambitne założenia: pokazania stanu sztuki polskiej u progu lat 90-tych, z pominięciem podziałów ze względu na przynależności pokoleniowe lub media, jakimi posługują się poszczególni artyści. Tu warto dodać, gwoli wyjaśnienia, że w połowie lat 80-tych zaznaczyła się w Polsce milcząca opozycja pomiędzy młodym "dzikim", wstępującym pokoleniem rzeźbiarsko-malarskim, a starszym, o powrocie do tradycji postkonceptualnej, pokoleniem artystów hołdującym tradycji neoswangardowej, a posługującym się od lat 70-tych tzw. mediami mechanicznymi, tj. fotografią, filmem eksperymentalnym, videozapisem, rzeźbą rozumianą jako instalacja. Ta opozycja jeszcze do niedawna przypominała mi osiemnastowieczny spór romantyków z akademikami. Z tym tylko, że "romantyków" udawała pewna grupa artystów starszego pokolenia, broniąca racjonalistycznych wywodzących się z moderny, w tej chwili już klasycznych zdobywczy awangard, natomiast "akademikami" mieli być młodzi /wyróśli głównie z kręgu akademii warszawskiej i poznańskiej/ malarze i rzeźbiarze, posługujący się symboliczno-ekspresyjną, pogardzaną przez "starszych" awangardzistów, nieobiektywną, narracyjną formą swych przedstawień. Żeby pozostać w zgodzie z prawdą pozycje te należałoby określić jako dokładnie odwrotne. Wystawa mogła być zatem pewnym, nieokreślonym starciem tych obu sił. W rezultacie, przez decyzje poszczególnych artystów, co do wyboru formy, wykonywanych specjalnie na ten pokaz prac /do ich sformułowania przyczynił się w dużym stopniu organizator tej imprezy/, wystawa nie tylko tych wyraźnych różnic nie ujawniła, ale nawet w pewnych przypadkach /co przewidywały przewrotności panów Robakowski-

go i Laohowicza/ zakłóciła w pewien sposób spodziewane oblicze tego ideologiczno-formalnego "konfliktu". Fotograf, performer i malarz pokazywali tam rzeźby, rzeźbiarz - filmowy obraz, grafik - instalację, filmowiec analityczny - obiekt w stylu "new romantic". Postmodernistyczna dowolność w zamianie ról i ról kłóciła się nieco z poglądami deklarowanymi dotychczas przez zagorzałego obrońcę konsekwentnie awangardowej postawy, a jednocześnie komisarza tej wystawy - Józefa Robakowskiego.

Niezwykłość tego wydarzenia budowały: poetyka miejsca /zaadaptowane wnętrza nieużytkowanych garaży, leżące pod najwyższym wieżowcem łódzkiego śródmieścia/, rozciągnięty do miesiąca /18.V.-18.VI./ czas jego trwania i oczywiście sam charakter "łochów Manhattanu" - wystawy połączonej z autoprezentacją.

Dopełnieniem wiceny kulturalnej w Łodzi były odbywające się w tym samym czasie: jubileuszowa wystawa 10-lecia "Łodzi Kaliskiej" na legendarnym już "STRYCHU", spotkanie krytyków pt. "Do tyłu i do przodu", prowadzone przez piszącą te słowa, dotyczące problematyki i właściwości sztuki polskiej lat 80-tych /materiały z tej serii znajdziecie w jednym z jesiennych wydań pisma "OBSCURA"/, a także majowy mini-festiwal sztuk zorganizowany przez środowisko łódzkie PWSPP w Muzeum Miasta Łodzi.

Mimo usilnych chęci, nie było chyba osoby /oprócz komisarza "łochów"/, która by zobaczyła w całości tę imprezę. Dlatego w mojej relacji skupiam się głównie na wystawie, towarzyszącej codziennym indywidualnym prezentacjom. Nadmienię tylko, że do najbardziej interesujących i udanych wystąpień należałoby, moim zdaniem, koncert "ŁODZI FABRYCZNEJ" - nowej formacji muzycznej, złożonej ze studentów wydziału architektury PŁ, wieczór pieśni Andrzeja Milana, wystąpienie Andrzeja Paruzela prezentującego swoje Biuro Przewodników Po/Sztuce i Kulturze /którego najciekawszą częścią był materiał video, ukazujący akcję jaką przeprowadził umieszczając obiekty zgromadzone na wystawie w ogrodowej alei, w rzeźni, stodole, na cmentarzu/, także obszerny bardzo ciekawy wykład Jerzego Królikiewicza na temat właściwości struktury czasoprzestrzennej w transmisji video, a wreszcie pokaz etiud filmowych studentów łódzkiej PWST Tv i P.

Łódź w opinii nieuważnie przyglądających się jej przybyszów jest to brudne, odrapane, ponure miasto, które poza Muzeum Sztuki, Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową oraz Wyższą Szkołą Muzyczną niewiele ma wspólnego z kulturą, i które "cieszy się" opinią miasta "dzikiego", barbarzyńskiego, niepokornego. To wszystko złożyło się na rozległą, blisko dwudziestoletnią tradycję działań artystycznych, z gatunku tzw. niezależnych, nieoficjalnych, organizowanych z wielką pasją przez samych artystów, niejako siłą instynktu nakazującego przezwyciężanie istniejących tutaj warunków. Od lat 70-tych /ze szczególnym nasileniem w pierwszej połowie mijającej dekady/ odbywały się tu raz po raz, nie objęte patronatem żadnych instytucji /co na wschodzie Europy nie jest rzeczą łatwą/ rozmaite prezentacje artystyczne, festiwale muzyczne i filmowe, wykłady, spotkania. Odbywały się one w przedziwnych często miejscach: na strychach, podwórkach, w mieszkaniach prywatnych, garażach, fabrykach. Dla przykładu wymienię kilka z nich: słynną "Konstrukcję w procesie" /1981, w hali fabrycznej przedsiębiorstwa "BUDREM"/, w której wzięło udział około czterdziestu wybitnych artystów z całego świata, ogólnopolski zlot kultury niezależnej "Pielgrzymka" /1983, spotkania i pokazy toczyły się wówczas symultanicznie w blisko dwudziestu mieszkaniach i pracowniach łódzkich artystów/, festiwale kina niezależnego "NIEME KINO" /1983-85, w galerii-pracowni "Strych", prowadzonej przez grupę "Łódź Kaliska"/, ogólnopolskie warsztaty-prezentacje p.n. "Złote Czołko" /1986-88, mające miejsce w prywatnym mieszkaniu-galerii "Wschodniej"/ i inne.

W stosunku do kilku wazniejszych wystaw sztuki polskiej, np. "Ekspresja lat 80-tych" /Sopot 1986/, "Co slychać?" /Warszawa 1987/, "Realizm radykalny, abstrakcja konkretna" /Warszawa 1988/ lub wystaw organizowanych w SARP-ie warszawskim, wystawa "Lochy Manhattanu" wskazywała na zmęczenie krzykliwą ekspresją na powazne podejście do problemu konstrukcji, na pragnienie obiektywnego, "racjonalnego" przedstawienia prezentowanych idei, na purystyczną surowość użytych środków wyrazu, sytuujących je bliżej lapidarnego i uproszczonego języka struktur, zaczerpniętych z otaczającej artystów rzeczywistości. Była odrzuceniem radości, spontaniczności koloru występującego wraz z mnóstwem kłębiących się figur, na wystawach odbywających się w Polsce w latach 1985-88, w których dominującą tendencją była nowa ekspresja spod znaku "wilde malerei". A więc w tym ponurym, zimnym,

umalowanym na szaro, pozbawionym dodatkowo naturalnego oświetlenia, betonowym wnętrzu kolor pojawił się sporadycznie, gdzieś tam wstydliwie wprowadzając pewną temperaturę znaku, choć niejako poza nim samym. Tak było w przypadku gniazd śmierci, mieszających barwne rekwiizyty masek towarzyszących androgynicznemu faunowi z twarzą Natalii Lach-Lachowicz, lub w jedynej na tej wystawie przykładach malarstwa /wystawa z założenia była wystawą instalacji/, które było tylko częścią składową wielkiej klinkunastometrowej kompozycji, mieszczącej oprócz obrazów cały zestaw skrupulatnie zgromadzonych przez Jerzego Truszkowskiego "narzędzi", dobranych tak iż posępne brzozy, mieszały się z głuchymi granatami i przygaszoną barwą rozkładającą się krwi. Czerwień wypełniająca do ostatka obrazy fotograficzne Izabelli Gustowskiej nie była w stanie swoim ciepłem ogrzać samotności występujących na nich kobiecych figur. Zaśkończyła publiczność "Grupa" - mieniąca się "papieżami" nowego malarstwa w Polsce, której każdy członek jest orędownikiem własnej, nieprześciennej indywidualności, wykonując obiekt przestrzanny - zbitą z desek ogromną kłodę napełnioną brudną wodą. Ten trywialny i nieudany w gruncie rzeczy obiekt był pewnego rodzaju odpowiedzialnością na miejscu w którym się znaleźli i to odpowiedzialnością dwójki rodzaju. Po pierwsze, aluzją do faktu iż kłoda jest miastem pozbawionym normalnej rzeki /pozostałością ich są wąskie betonowe kanały na dnie których płyną kolorowe ścieki z włókienniczych fabryk/, po drugie - podważeniem tej rozbieżnej ze stanem rzeczywistości nazwy wyrażającym stosunek do historii analitycznej szkoły łódzkiej, której obsesją w latach 70-tych było badanie rozmaitymi sposobami twierdzenia czy A oznacza A. Jeśli chodzi o "mitologię miejsca", to wyrosła z niej także dość przygnębiająca instalacja Adama Klimczaka "Mój lombard", składająca się z materiałów fotograficznych i zwójów dachowej papy. Podobne wrażenie smutku i rezygnacji sprawiły rozwieszane na hakach, jak martwe zwierzęta, reliefowe "Obrazy prawdziwe" Mikołaja Smoczyńskiego, które tym razem, pozbawione zmiennego światłocienia konstytuującego ich sens, nie przemawiały swoją prawdziwością. Świadczą być może o wyczerpaniu się prowadzonej od kilku lat przez tego artystę idei zbudowania doskonałego obrazu-lustra. Instalacja wykonana przez zdolnego performera Janusza Bałdygę przypominała dziwną salę pełną "przyrządów gimnastycznych", których zadaniem było utrzymywanie się w pozycji pionowej dużej ilości bełek i drążków, połączonych ze sobą linkami. Wielkością, pre-

czyż i czystością swęj projekcji wybronił się natomiast Antoni Mikołajczyk, który obok Elżbiety Kalinowskiej przedstawiającej monumentalny podłogowy rysunek, pełen tajemniczych znaków najbardziej ze wszystkich uczestników wystawy wypowiedział swoją neutralność i powściągliwość w stosunku do otaczającej go rzeczywistości. Jego rozległa, estetyzująca, konstruktywistyczna w swej postaci "Dolina ciszy" była wyrazem eleganckiego wyłączenia się z problemów wartościowań i wątpliwości jakimi wstrząsane jest ostatnie społeczeństwo polskie. Jeśli nazwać to wyzwoleniem przez sztukę to jemu i kilku jeszcze innym artystom, biorącym udział w tej wystawie udało się je w pełni osiągnąć. Na przeciwnym biegunie umiejscowiłabym wzbudzający duże zaciękanie zaangażowany, narracyjny "Potodziennik" Anny Bohdziewicz, z lat 1982-85. Obiegając wystawę niczym fryz, spełniał rolę historycznej kłamry-tła łącząc wystawowe wnętrze z rzeczywistością dziejącą się tuż za jego betonowymi ścianami i mimowoli podkreślał bezsilność wielu zgromadzonych obok form. Obojętne w emocji szklano-wodne instalacje Anny Płotnickiej, wymagające dużego skupienia i czasu obserwacji, by uchwycić ich konstrukcyjny sens, nie wygrana z powodu warunków klimatycznych "energetyczna" w zamyśle autorki, torfowa instalacja Teresy Murak, lub monumentalna wersja "Obiektów chwilowych" Zygmunta Rytki były tego przykładem. Dyskretnie wyciszony nurt "symboliczno-metafizyczny" prezentowały prace Jerzego Kaliny, Mirosława Bałki, Jacka Stanisławskiego, Joanny Przybyły i Zbigniewa Warpechowskiego. Wciśnięte w jedną z "kaplic" entropijne ekspiacje Mirosława Bałki i jego rzeźbiarski obraz stukrotnie utrupionego trupa, mówiąc oględnie nie skłaniał do optymizmu. Nieprzekonywujący w swej formie /może dlatego iż wyłączony w czasie trwania ekspozycji, sprowadzony do prostego niemeo znaku krzyża/ był obraz filmowy Jacka Stanisławskiego, ukazujący biegnącego w kierunku widza i wykrzykującego swe prawdy, Jezusa Chrystusa. Pewnego rodzaju łączność /choć ich forma była biegunowo różna/ odczułam pomiędzy pracami "Azja" Zbigniewa Warpechowskiego a "Katedrą" Joanny Przybyły. Występowało w nich podobne napięcie wynikające z destrukcji znaczeń zawartych w strukturze tych obiektów. W przypadku Warpechowskiego, artysty performerera i filozofa, nstchionego mądrością chińskich taoistów, pozytywny dla niego wydźwięk słowa "Azja", zmienił się pod przewagą pejoratywnych konotacji tego słowa/ zbiegiem okoliczności oddziaływały tu czerwcowe tragiczne wydarzenia pekińskie./ w monumentalny, pusty a zarazem brutalny

w swej rzeczywistości znak, zbudowany w sposób architektoniczny z szarych płyt pilśniowych, wokół którego, jako pozostałości swojego performance, rozrzucił artysta anonimowe ślady śmietnikowej rzeczywistości. Coś bardzo żywiołowego, odległego, tajemniczego zamieniono poprzez formę w coś niepokojąco bliskiego, oczywistego, przytłaczającego, nie znoszącego alternatyw.

W "Katedrze" Przybyły znajduje odwrotność, jeśli chodzi o napięcie materii i idei z niej utworzonej. Wtłoczenie strzelistej, "konkurującej" z pionem budynku nad lochami formy, zbudowanej ze spiętych metalowymi klamrami drewnianych szczap w betonową, podziemną, klaustrofobiczną przestrzeń odczytuję zarówno jako akt złożenia ofiary jednego umarłego świata /Natury/ wobec innego /Kultury/, jak i przyznanie się do zagubienia i bezradności wobec tych obu, coraz trudniej korelujących ze sobą światów.

Myśląc o tej wystawie, po której chodziłam trochę jak po cmentarzu /nie wiem czy sprawiła to katakumbowa pustka tych pomieszczeń, czy może brak żywych, przekonywujących form?/ zrozumiałam, że dramatyczność tej prezentacji wynika z rozdźwięku - pomiędzy wyrefinowaniem intelektualnym dziedzictwem europejskiego poczucia formy /wraz z całą jej symboliką, historią awangard i jej konsekwencjami/ a barbarzyńskim gwałtem form życia, od których pragnie uciec, którym swoją chłodną wyniosłością i dystansem pragnie zaprzeczyć, a nawet uznać je za niebyłe. Z tego wyrasta martwa cisza, trwożliwe wstrzymywanie oddechu, sformalizowana modlitwa odmawiana w mrocznych zakamarkach duszy, celebrowanie śmierci na śmietniku umarłych form, które nie mogą już stanowić wspólnego domu. Pastwisko pełne plastikowych, fałszywych kwiatów, z których żaden nie umrze, ponieważ żaden nie żył. Cała ta wystawa wykaże bezsilność czynnika racjonalnego, któremu zabrakło tezy. Ponieważ racjonalizm bez wyraźnego i przekonującego twierdzenia jest równie znikomy jak radość z posiadania linii - ki wobec trudu opisanego istoty drzewa.

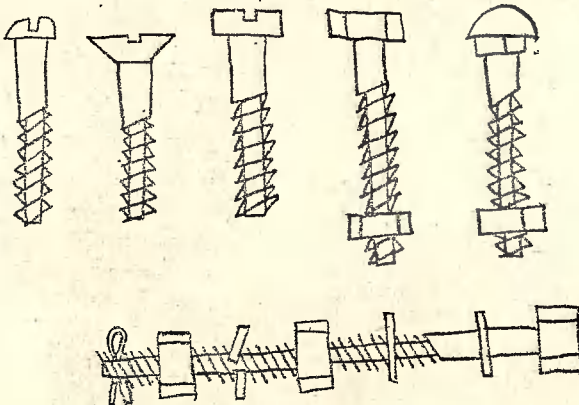
Oddalam się zetem, pozostawiając w domyśle głęsi wypełniające te pomieszczenia przez blisko miesiąc - głęsi licznych prezentacji, kilku koncertów /jazzowych, punkowych i "science fiction"/, wykładów o sztuce, które raczej były wyszukiwaniem alibi wobec jej nieobecności, dźwiękami etюд filmowych i migotanie telewizyjnego ekranu, na którym "przewinęła

się" międzynarodowa edycja Interfermentau, i polska wersja video festiwalu, nadto parę filmów robionych dawno przez artystów, lub o artystach, jakieś szelesty przestępującego z-nogi na-nogę tżumu. Nie wgłębiając się bliżej w ich przesłanie /mam nadzieję, że ich autorzy mi to wybaczą/ trwam, przepełniona zmęczeniem. Oddalam się zatem, wsłuchując się w odgłos krótków dźwięczących rozległym echem na pustej betonowej posadzce labiryntu, w którym gdzieś skryła się Sztuka.

Melancholia, jak mawia jeden z moich przyjaciół jest oznaką takiej choroby, od której umierają krytycy. A kto powie-
dział Państwu, że należy pisać recenzje tylko z wystaw porzywających? Smutek to smutek i nic się na to nie poradzi. Jest bo jest.

W samej wystawie udział wzięli: Janusz Bałdyga, Mirosław Bałka, Anna Bohdziewicz, Andrzej Ciesielski, Andrzej Dłużniewski, Jerzy Grzegolski, GRUPPA, Izabella Gustowska, Jerzy Kalina, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Teresa Murak, Anna Pkótńska, Joanna Przybyła, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytko, Bogusław Schaeffer, Mikołaj Smoczyński, Jacek Staniszewski, Jerzy Truszkowski, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Winiarski, Tomasz Woźniakowski.

Jolanta Ciesielska
Łódź, lipiec 1989



WIDZIANE

Będzie tu mowa o wystawach z okresu okrągłego stołu, wyborów i formowania rządu przez premiera Tadeusza Mazowieckiego /gdy się to wystuka na maszynie - znów trzeba przecierać oczy ze zdumienia/.

Fewien mój znajomy twierdzi, że w Polsce wydarzenia polityczne wciąż odwracają uwagę od sztuki i odbierają rangę wydarzeniom kulturalnym. Może chodzi mu o oddźwięk tych wydarzeń w środkach przekazu /jakich??/? bo jeśli chodzi o indywidualne przeżycie odbiorcy, to nic dalszego od prawdy.

Intensywność życia publicznego stwarza, przynajmniej dla mnie, doskonałe warunki do nawiązania żywego kontaktu z wydarzeniami artystycznymi. Stają się one intensyfikacją poruszonej wyobraźni lub chwilą oddechu i percepcją inności tej artystycznej sprawy, okazją do poczucia wdzięczności dla artystów, że zapewniają światu różnorodność, że nam fundują taki cudowny pluralizm. Oglądane w takim czasie wystawy podlegają surowej selekcji: sprawy błahe zostają natychmiast zapomniane. Mój znajomy w jednym tylko ma rację: intensywność życia publicznego sprawia, że brakuje czasu na należyte tych ważnych wystaw opisanie, czego dowodem będzie ni-liejszy felieton.

Od końca "Okrągłego stołu" dane mi było obejrzeć i zapamiętać następujące wystawy: "Na obraz i podobieństwo" w Zakładach Norblina, "W kręgu Arsenalu" - wystawę w otwartej w tym roku stałej galerii Muzeum Okręgowego w Gorzowie, "W locach Manhattanu" - wystawę sztuki "Innych mediów" w Łodzi, wystawę "Uczucie" w Dziekance - accrochaga prac artystów związanych z galerią prowadzoną przez Joannę Kiliszek, historyka sztuki i Andrzeja Rosółka - malarza i rysownika. Obrazy i rysunki Pietro Longhi w Muzeum Narodowym w Warszawie /ze zbiorów katolickiego banku regionu Veneto i Muzeum Correr w Wenecji/, "Kaprysy" Goyi w pałacu na wodzie w Łazienkach /kolekcja im. Zielińskich, własność Towarzystwa Naukowego Płockiego/, wystawę "Żydzi - Polscy" Marka Rostworowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz na koniec "Polak, Niemiec, Rosjanin", wystawę Maryli Sitkowskiej z cyklu wystaw Andrzeja Bobarskiego w Zakładach Norblina, otwartą 23 sierpnia, w dniu 50-tej rocznicy paktu Ribentropp-Mołotow.

"Na obraz i podobieństwo" /3 - 31 maja 1989/ to wystawa, która w opinii mówionej ale także pisanej wzbudziła najwięcej reakcji, głównie negatywnych. Także i "Szkice" publikują krytyczną recenzję Jerzego Cwiertni, malarza z zawodu i wyznawcy buddyzmu. Przeczytawszy ją uważnie stwierdzić można, że jest głównie polemiką z zamieszczonym w katalogu tekstem ks. prof. Janusza Pasierba i jego uwagami na temat religijności artystów. Co do obrazów, krytyczne nastawienie artysty rozwijającego się na uboczu własną twórczość, rzadko odwołującego się do sztuki - jest wyraźnie tonowane przez wrażliwość patrzącego, który nie może nie dostrzec i nie docenić talentu czy wyobraźni zapisanych w niektórych obrazach. Większe zdziwienie wzbudziła we mnie recenzja Andy Rottenberga w "Gazecie wyborczej"/nr. 4, 11 maja 89/. Nie rozumiem wielu zawartych w niej stwierdzeń, jak na przykład tego o "próbie wyprowadzenia sztuki sakralnej ze świątyni". Żaden z pokazanych obrazów czy obiektów rzeźbiarskich nie został wyprowadzony ze świątyni i w świątyni się nie znajduje. Nie jest to bowiem wystawa sztuki religijnej, lecz wystawa "artystyczna" mówiąca o inspirowaniu się artystów sprawą obecności Kościoła, wątków i nastrojów religijnych w życiu współczesnej Polski. W żadnym z tych obiektów sztuka nie służy religii czy choćby prywatnej religijności artysty /może z wyjątkiem obrazów Tadeusza Boruty/, to religia służy tu sztuce tak jak służy jej każda inna inspiracja. Religia, Kościół, okazuje się być obecnością odczuwaną silnie przez artystów najczęściej jako sprawa, którą starają się uprzywatniać, oswajać, naruszać jej uświęcone wątki i układy ikonograficzne, odwracać, odmieniać czy przedrzeźniać. Nie rozumiem także stwierdzenia recenzentki, że wystawa jest wpisaniem sztuki w nową rzeczywistość polityczną czasu "rozsądnych kompromisów" i "trzeźwych wyborów". Recenzja zaczyna się i kończy informacją o handlowych zamiarach Andrzeja Bonarskiego, którym mają służyć robione przez niego wystawy z tezą, z hasłem dobranym do społecznej koniunktury. Nie rozumiem jak można krytykować, szczególnie w Polsce, chęć sprzedawania dzieł sztuki współczesnej amatorom i kolekcjonerom, przyjaciele i krytycy sztuki powinni raczej za to przyznawać medale. Zaś co do wystaw z tezą - działalność Andrzeja Bonarskiego kojarzy mi się przede wszystkim z indywidualnymi pokazami artystów w salach wawerskiego SARP-u /niestety tylko trzydniowymi/, dzięki którym można było poznać wiele sylwetek młodych twórców. Bez wystaw organizo-

wanych przez Andrzeja Bonarskiego życie artystyczne Warszawy byłoby ubogie. Wystawą z tezą i z hasłem dobranym do społecznej koniunktury - co jest jej zaletą, nie wadą /koniunkturalizm oznaczał zazwyczaj oś innego/ jest niewątpliwie ostatnia wystawa pod patronatem Andrzeja Bonarskiego przygotowana przez Marylę Sitkowską, będącą także autorką katalogu - "Polak, Niemiec, Rosjanin". Otwarta, jak wspomniałam, w pięćdziesięciolecie paktu Ribentrop-Mołotow jest, ma być, wystawą polityczną, obrazy, przedmioty, instalacje wybrane zostały przez Marylę Sitkowską pod warunkiem mówienia o politycznym, temat Polski, jej połączenia geograficznego i politycznego, jej symboli i emblematów, jej wojen /ostatnich/, jej historii. Oglądana zewnętrznie, bez zbytecznego studiowania eksponatów, nie mówiąc już o studiowaniu zawartych w katalogu tekstów - a tak zapewne ogląda ją większość zwiedzających - nie różni się zbyt od innych wystaw, które w hali fabryki Norblina urządzał Bonarski. Nazwiska artystów także w większości się powtarzają: warszawska "Grupa", wrocławski "Luxus", duchowe dziecko "Grupy" Szymon Urbański, rzeźbiarze i "instalatorzy" - Krzysztof Bednarski, Mirosław Filonik, Marek Kijewski i tak jak na poprzedniej wystawie "Na obraz i podobieństwo" - zapuszczenie sondy w lata wcześniejsze i pokolenie starsze: Grzegorz Kowalski, Przemysław Kwiek i Zofia Kulik, Elżbieta i Emil Cieślarkowie i inni.

Hala z żelastwem starsj fabryki, obrazy obok obiektów i instalacji, to wszystko stwarza "śmietnikową" estetykę, ale czym się ona różni od tandety plastycznej - wystarczy porównać z wystawami Jampolskiego i Daszkewicza w Hali Gwardii. Wystawa jest dobra i świetnie urządzona z wielką umiejętnością wykorzystania tak trudnego lokalu. Typ wystawy: kiermasz z fajerwerkami /tu rolę fajerwerku spełnia płonący i dymiący obiekt "Granica" Wiktora Gutta/ liczy już sobie przeszło dwa dziesięć lat, pojawił się na świecie w okresie młodzieżowych ruchów drugiej połowy lat 60-tych i swojej rewolucji kulturalnej jaką spowodowały. W latach 80-tych - po okresie wysuszenia konceptualnego i minimalistycznego ten typ ożył wraz z nowym, ekspresyjnym malarstwem i modą na instalacje. Można takich wystaw nie lubić, można mieć ich już dość. Można za tęsknić do ciszy i skupienia /o tym za chwilę/. Można też stwierdzić, że "stajnia" artystów Bonarskiego już się ustaliła i nie pojawiają się nowe odkrycia. Ja zawsze z zacięka-

wieniem oglądam dalsze obrazy artystów z "Grupy" czy dawne obrazy w nowych zestawieniach. Z ciekawością obejrzałam ewolucję malarstwa Urbańskiego i pejzaże w stylu "pittura metafisica" jakie maluje ostatnio Modzelewski, monumentalną instalację grupy Luxus i ciekawe obrazy Pawła Jarodźkiego. Perełką tej wystawy pojątkarskiego porządku stanowi niewątpliwie cykl trzech portretów Wojciecha Jaruzelskiego malowanych przez Urbańskiego w 1987 r. Czule malowane - wydrapano dubuffetowskie kukiełki mają jakąś magiczną moc zażegnania, prezydenckiej obecnie, rzeczywistości. Interesujący jest zgromadzony przez Marylę Sitkowską cykl działań artystycznych z flagą narodową, jej przekształcanie i odkształcanie z biegiem sytuacji i nastrojów w latach 70-tych i 80-tych - tu wydobyty obraz Jurrego Zielińskiego - zasnuwane, białoczerwone usta na 30-lecie PRL, a na koniec - piękny obraz Pawlaka z tego roku "Polacy formują flagę narodową". Jedna sprawa budzi we mnie zastrzeżenia a pojawiają się one dopiero po dokładnej lekturze wstępu do katalogu. Bo gdyby nie ta lektura - doceniłabym co najwyżej trafne wkomponowanie w przestrzeń hali pewnych obiektów, jak na przykład tej ściany uszynionej z kart starej ilustrowanej encyklopedii przez zespół Kwiek-Kulik w latach 70-tych. Ale z katalogu dowiaduję się, że ta instalacja z 1976 r. zatytułowana "Encyklopedia Meyersa" jest dziełem przełomowym i łamiącym stereotypy przedstawiania i rozumienia wojny i dopiero w latach 80-tych dorównał im temu dziełu obraz Pawlaka z Hitlerem potraktowanym jako element kompozycji pejzażowej. Czytając w katalogu odautorski opis "Encyklopedii Meyersa" znajdujemy natomiast nie co innego, jak pełny stereotyp systematycznego, pedantycznego Niemca, który to wszystko przez sienie ułożone i opisane w czasie wojny niszczył, oraz "miękkiego, rczlatanego Słowianina" w tym wypadku w osobach artystycznej pary, która mu tę systematyczność podważa, encyklopedię rozcina i jeszcze się chwali /na piśmie/: "złapaliśmy niemiecką mentalność za sam środek jej zaciemnienia". Maryla Sitkowska komentuje: "realizacja Kwieków przekracza i wręcz kompromituje treściowy i formalny banał", mając na myśli sztukę "dworską" z ciągu socrealistycznego i także tę nietradycyjną /Hasiór, Szajna/ lecz opartą na martyrologicznym stereotypie. Chyba że uznamy, iż jeden banał zwalca się drugim i że to ma jakikolwiek sens... Ale sprawa jest głębsza i sięga samego rozumienia czy definiowania sztuki. Maryla Sitkowska stwierdza, że etos neoawangardy kazał "zacierać i przekraczać granice życia i sztuki". Skoro tak, to trze-

ba stwierdzić, że życie i jego istotna część jaką jest myślenie w swych latach 70-tych w Polsce daleko przekroczyło - także w widzeniu wojny - ten oficjalny stereotyp. Można było o tym przekroczeniu nie tylko w drugim obiegu. Wydaje się, że owo przekroczenie granic życia i sztuki jest wyłącznie przekroczeniem tradycyjnych dyscyplin, wyjściem nie do życia, a do innych materiałów, innych mediów. I w tym świecie innych mediów już nie o zacieranie granicy między sztuką a życiem chodzi, lecz wprost przeciwnie, o zamykanie, wyodrębnianie, waloryzowanie tego, co intencja i decyzja artysty za sztukę nam podaje.

"Inne media" wymagają nie tylko komentarza pisanego lub mówionego. Jeśli mogą przedstawić swoje w tym względzie wymagania - przydaje się także obecność artysty, kilku artystów, którzy mówią, dyskutują, "performują", są razem. Rozumie to doskonale doświadczony mag tej dyscypliny Józef Kobakowski, autor imprezy "Lochy Manhattanu" w Łodzi rozłożonej w okresie maja i czerwca. Pisze o niej dla "Szkieł" Jolanta Gieślińska, animatorka dwudniowego /26-27.05/ sympozjum młodej krytyki w ramach imprezy, pisze z pewnym rozczarowaniem. Dla mnie podróż do Łodzi, spędzenie jednego dnia w Lochach i na sympozjum było ogromną ulgą i wytchnieniem, okazją do docenienia wartości "kontrkulturowego" zebrania i odizolowania. A było od czego: sam szczyt kampanii przedwyborczej, upalna wiosna, na dziedzińcach strajki ponownie nie zarejestrowanego NBS-u, na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego Yves Montand własną osobą popiera kandydata na posła Andrzeja Łapickiego i śpiewa "Les feuilles mortes", w "Wiespodziance" także popiera i śpiewa Steve Wonder, a Zbigniew Brzezinski spotyka się z naszymi dziennikarzami i występuje w telewizji "Solidarności"...

Bycie razem jako istotę tej innej sztuki podkreślał Jacek Kryszkowski, klasyk tych innych miejsc i działań z lat 80-tych, który z talentem poruszając się na krawędzi bezczelności wytwarza rodzaj rodzinnego ciepła scalającego nawet przypadkową grupę. Inne miejsca sygnalizowane były w referatach tego dnia: Joanna Kiliszek mówiła o "Dziękance", a Eyszard Wąsiniak referował galerię "Zderzak" w Krakowie, pod nieobecność Marty Garabuły. Malarze Grupy lubią tam wystawiać. Omówiono także działalność galerii Stodoła Ryszarda Płaza w Warszawie. Szersze spojrzenie na sztukę lat 80-tych zaprezentowała Maria Morzuch i Joanna Kiliszek, Krzysztof Jurecki z Łodzi mówił o sztuce przy kościele i fotografii.

a Adam Sobota z Wrocławia - o Pomarańczowej Alternatywie. Wystawa instalacji w lochach pod betonową osiedlem /miało to być podziemny garaż, ale okazał się zbyt niski/ zgromadziła całą klasę "innych mediów" z lat 60 i 70. Ale w tej zamkniętej sferze neoawangardy z poprzednich dziesięcioleci potwierdzały się szczeliny. Łącząc je w dzisiejszym: z młodszymi artystami, którzy malując - nie są od tego by jakąś instalację sobie zafundować /Grupa - Łódź/, lub fotografując - wszystkie nasze ważne sprawy lat 80-tych - znaleźć się nagle na ekskluzywnej wystawie artystycznych instalacji /Anna Bohdziewicz - jej fotograficzny dziennik/. Oglądając wystawę i słuchając referatów odnosiłam wrażenie, że to odmkodzenie neoawangardy jest ruchem dwukierunkowym: życie wchodzi do niej poprzez fotografię "zaangażowaną" i przykościelne artystyczne misterium, zaś ona sama wciąga do sfery artystycznej awangardy takie zjawiska jak Pomarańczowa Alternatywa, znajdując jej protoplastów. od 56 r. /wg. Zbigniewa Makarewicza był nim działający w Wałbrzychu Kazimierz Głaz/, czy malarzy z Grupy, którzy żeglując szeroko pod swymi wielkimi i wielomównymi płótnami, malując żywo, mogą i swą drewnianą, wypełnioną wodą łodzi użyć mistrzowi Ropkowskie-
mu.

A teraz o skupieniu. Bo jednak najpiękniej jest samemu wobec sztuki. W pracowni artysty. A jeśli to nie jest pracownia artysty - to na takiej wystawie, która robiona jest po to, by pokazać, a nie oddziaływać. Taką wystawą jest wystawa, a właściwie już stała galeria Muzeum Okręgowego w Gorzowie - "Krąg Arsenaku". Można tu spędzić długie godziny nie tylko na delektowaniu się pięknymi obrazami /wspaniale pokazana, czy widoczna tu Jonscher, Dziędziora/, rysunkami /zaskakujące rysunki Brykskiego z lat 50-tych!/, grafikami /piękne akwaforty Celnikiera z lat 70 i 80/. Odczytywać można długo wielowymiarową propozycję autora galerii, Jacka Antoniego Zielińskiego. Galeria jest tak pomyślana, że do zgromadzonych dzieł dochodzi się różnymi sposobami: poprzez indywidualności twórcze i to na przestrzeni niemal trzydziestolecia, pokazanego kilkoma, ale celnie dobranymi pracami. Poprzez tendencje czy postawy, jakie Zieliński dostrzegł na ogólnopolskiej wystawie młodych w 1955 r., i śledził je w dalszej twórczości artystów. Nazywa je następująco: ekspresjonizm deformacji i groteski /Oberlander, Celnikier, Wróblewski, Damasiewicz, Cwiertnia, Brzechwa, Dudziński, Felchnerowski, Lebenstein/

ekspresjonizm materii malarstwa /Sienicki, Dziędziora, Sem-poliński, Jonscher, Rużowska, Klimczok, Ziemiński, Żaba/, własna droga do logiki formy /Gierowski, Brykański, Obremba Mellerowicz/ i wreszcie malarstwo pogranicza różnych rzeczywistości /Tarasin, Tchórzewski, Błachnio, Kurka/.

Można wreszcie przejść przez galerię tropem litery A na tabliczce objaśniającej - co oznacza, że dana praca pokazana była na wystawie w warszawskim Arsenale. Oczywiście prac takich jest stosunkowo niewiele, ale dla dobrze czytającego obrazu oka jest to możliwość uzyskania bardzo cennej informacji /z oryginałów, a nie reprodukcji lub opisów/ jaka naprawdę była ta mityczna dziś wystawa i jak naprawdę wówczas malowano.

Nie ma w Polsce muzeów, któreby tak sztukę współczesną pokazywały. Obrazy z tamtych lat zestawione z kilkoma późniejszymi /a na wystawach bieżących przyzwyczajeni jesteśmy oglądać tylko krótkie okresy twórczości znanych artystów i "płytkie" ich retrospektywy/ dają czasem rewelacyjne informacje o rozwoju dzisiejszej ich twórczości. Miałem takie wrażenie oglądając prace Tchórzewskiego, Tarasina, Górewskiego i Błachnio. Wychodząc z gorzowskiego śpichlerza sformułowałam życzenie, aby inne sprawy w polskiej sztuce współczesnej mogły być tak pokazane, tak ocalone od zapomnienia i rozproszenia, tak zainteresowane. Wiele mitów by padło, wiele niespodziewanych zjawisk by się objawiło.

Dzisiaj tę majową wizytę w gorzowskim muzeum chcę zadedykować także tym, którzy w wypowiedziach w "Gazecie wyborczej" likwidują właśnie Ministerstwo Kultury i Sztuki i zamiast pójść żmudną reformą państwa, skoro pojawiła się taka nieoczekiwana do niedawna możliwość, wolą odgrywać psychodramę, "odreagować" własny życiorys i niedobra związane z tym urzędem wspomnienia. Zmysł spraw publicznych wydaje się być u nas talentem rzadkim lub może zniwczonym u wielu przez ubiegłe dziesięciolecie. Bez pieniędzy z budżetu państwowego /"centralnego" i "lokalnego"/ nie byłoby galerii w Gorzowie. Nie, jej twórca nie był przez tanto ministerstwo "popierany", ale umiał przekonywać i pieniądze, w ciągu lat, zdobywać. Może w zreformowanym, odpolitycznionym i zatrudniającym fachowców ministerstwie kultury - do podobnych spraw nie trzeba będzie przekonywać tak długo. A jak dobrze pójmie i wybrane zostaną prawdziwe samorządy terytorialne i ich organy wykonawcze, powstanie własność komunalna i prawdziwie lokalny budżet - może i dla podobnych inicjatyw otworzą się większe możliwości.

Dotarł do mnie piękny katalog wystawy "Vision and unity" zorganizowanej w Holandii przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Van Reekum Museum w Apeldoorn. Podtytuł wystawy brzmi "Strzebiński i 9 polskich artystów współczesnych". Jest wśród nich Stefan Gierowski, ten od "własnej logiki formy" według Zielińskiego. I własnej do niej drogi. Wspominam o tej niewidzianej wystawie dlatego, że, sądząc po nazwiskach i bardzo dobrych reprodukcjach w katalogu, koncepcja wystawy odebrała właśnie Gierowskiemu własną drogę do logiki formy, bo przecież, ceniąc Strzebińskiego, nie był jego uczniem, różnymi drogami budował swe malarstwo. Wśród świetnych reprodukcji barwnych po czterech obrazach Gierowskiego następują cztery obrazy Jarosława Kozłowskiego, lub raczej jego ogromne akwarele na papierze - jak czytamy w katalogu. To prawda, tu abstrakcja i tam abstrakcja, ale nic więcej ich nie łączy. Bo tu - malarstwo - tam - gustowne tapety lub wzór na tkaninę, najlepiej jedwabną. Te tapety zapewne mają swój głęboki sens w twórczości artysty uprawiającego wiele różnych mediów i rodzajów kompozycji, ale w zestawieniu z Gierowskim nie znaczą nic. Lub inaczej: cała wystawa /sądząc po katalogu/ wydaje się być rodzajem manipulacji, "rozpisaniem" twórczości Strzebińskiego na różne sposoby i głosy i utworzenie w ten sposób niewygasłego do dnia Kierunku polskiej sztuki w oparciu o dzieło znanego w pewnych kręgach na świecie, prekursora. I tak Winiarski i Goetowski zajmują się geometrycznym podziałem płaszczyzny, Szewczyk, Opałka, Starczewski tworzą zupełnie jakby unistyczne faktury, Wodiczko zrealizowawszy już konstruktywistyczne wyjście poza obraz konstruuje wózki dla bezdomnych w Nowym Jorku, a Leon Tarasewicz we wsi Waliby, no właśnie, Tarasewicz i Gierowski najbardziej tracą w tym opakowaniu ze Strzebińskiego. Na co onc potrzebne? Po co wpychać, zabazając, w zbyt ciasne ubrania? Czyżby widzowie z ojczyzny neoplastycyzmu nie byli w stanie doocenić czegoś innego i innej, własnej drogi do logiki formy?

Rysunki i obrazy Pietro Longhi w Muzeum Narodowym w Warszawie i "Kaprysy" Francesco Goyi w Pałacu na Wodzie w Łazienkach - to dwie letnie wystawy, które nagle nadały Warszawie rangę europejskiej stolicy i podniosły o parę stopni wyżej wagi w naszym życiu wskaźnik normalności.

Pietro Longhi to nie Guardi i nie Tiepolo - jeśli moglibyśmy wybierać spośród XVIII-wiecznych malarzy weneckich, to mały mistrz malarstwa rodzajowego. Ale urok jego rysunków /szkiców/ i obrazów jest podwojony urokiem czarodziejskiej Wenecji obecnej - nie przez pejzaż czy architekturę, lecz przez teatral-

mość życia codziennego, przez mrok i światło, czerni i gorące czerwienie i brązy. Życie - spektakl: ludzie - aktorzy, czasem kukiełki, twarze w maskach, demonstracja dziwów, które przywieziono morzem z daleka - słoń, nosorożec, lub po prostu scena rodzinna w mieszkaniu. Jak pisze Justyna Guze we wstępie do katalogu "Zastanawiający jest w tym wszystkim fakt, że w tak kosmopolitycznym centrum, jakim była osiemnastowieczna Wenecja, której artyści w znacznej mierze pracowali na zamówienie cudzoziemców, czy też wręcz za granicą, Longhi był malarzem tworzącym wyłącznie dla miejscowych mecenasów sztuki - wielkich rodzin weneckich, jak Segredo, Pisani czy Grimaldi, których życie przedstawiał na swych płótnach".

Wystawa wędruje po świecie od 1982 r., do Warszawy zawiązała po Edynburgu i Madrycie.

"Kadrysy" Goyi przebywają stale w Polsce, są własnością Towarzystwa Naukowego Płockiego. Rozumiem, że nie można ich pokazywać zbyt często, ani zbyt długo, ale wystawa w Łazienkach przemknęła jak sen i mocno utrwaliła się w pamięci nie zjawy Goyi, nie metaforyka cyklu, lecz nieszwykłe osadzenia w przestrzeni głów i twarzy postaci. Nie wiadomo jak Jan Feliks Zieliński /1808-1878/ stał się posiadaczem, ok. 1850r., pierwszego wydania grafik Goyi, które przywiózł ze sobą wracając do Polski pięć lat przed śmiercią. Czytając w skromnym, odbitym na ksero katalogu życiorys poety, literata, dyplomaty i emigranta politycznego, barwny i smutny, można się zadumać nad tym wiecznie aktualnym w Polsce tematem.

"Żydzi - Polacy" w Muzeum Narodowym w Krakowie /lipiec-sierpień/ - to wystawa zrobiona namiętnie, w uniesieniu, a poprzedzona ogromną z pewnością pracą szukania i gromadzenia eksponatów pochodzących z wielu zbiorów publicznych i prywatnych. Rozpoznajemy temperament Marka Rostworowskiego, który swój pogląd na sprawy /"Romantyzm i romantyczność", "Polaków portret własny", Ziemia nowa i niebo nowe?"/ - a więc sprawa jest pierwotna - umie wyrazić w materii artystycznej operując nią ze znanstwem historyka i swobodą artysty nie stroniącego od ryzykownych zestawień wbrew muzealnemu konwencji i obyczajom. Na swej wystawie Żydzi-Polacy Rostworowski tworzy ściany z obrazów wieszanych gesto, bez światła między płótnami, - jak np. centralna ściana zstytułowana "Pokolenia" gdzie w gąszczu portretów XVIII-XX wieku sąsiadują ze sobą obrazy różnych konwencji i stylów co wzmacnia jeszcze wymowę

generacyjnych przemian: style, konwencje zmieniają się wraz z ludźmi i upływem czasu. Nprzeciwko - podobna ściana portretów rzeźbiarskich na postumentach.

Kierująca wystawą zasada wypowiedzenia tematu Żydzi - Polscy, objęcia sprawy a nawet oddziaływania na nią /wystawy Roścworowskiego to przykład "sztuki zaangażowanej"/ powoduje, że historyk nie pogardza świadectwem szerszym artystycznie i skromny obrazek czy rysunek potrafi wpleść z artystycznym smakiem w tkaninę swojej opowieści. Zasada ta sprawdza się we wszystkich działach wystawy z wyjątkiem jednego: ostatecznie rozdziału zatytułowanego "Endlösung" - "ostateczne rozwiązanie". Te obrazy i rysunki tworzyli, z małymi wyjątkami /np. rysunki z getta Romana Kramsztyka, który w getcie zginął/ artyści współcześni, i nie możemy tu do skłasych prac mieć takiego samego stosunku, jak do tych z początku wieku, czy z wieku XIX będących czasem malowania czy opowiadką z urokiem przeszłości rekompensującym artystyczne braki. Tutaj chciałoby się, by wszystkie prace były tej klasy, co obrazy i rysunki Marka Oberländera, jak "Rozstrzelanie" Andrzeja Wróblewskiego czy "Scena z powstania w getcie" na rewersie "Szofera Niebieskiego". Nawet za cenę mniejszej ilości prac i zastosowanie tu innej niż "dywanowa" metody ich pokazania. Odnosi się wrażenie, że Roścworowski chciał tu zrobić pełną inwentaryzację artystów, którzy tematykę zagłady Żydów podejmowali: obok wymienionych widać prace Włodzimierza Buczka, Wiesława Garbalińskiego, Jerzego Krawczyka, Jonasza Sterna, Adama Muszki, Zdzisława Lachura, z niejasnych dla mnie powodów - skróć "figury osiowe" Lebensteina nie mają nic wspólnego z tematem, a autor nawet nie jest Żydem! - oglądamy trzy oleje Lebensteina z lat 57-58. Oglądamy także przechowywane przez Żydowski Instytut Historyczny rysowane tuszem w latach 70-tych przez Józefa Charytona sceny z martyrologii Żydów, których przed laty rysujący był świadkiem. Tutaj instynkt twórcy wystawy zawiódł na chwilę, jakby zapomniał czym jest świadectwo sztuki, a czym temat i narracja. Wzruszająca może chęć wyprycowania przed śmiercią swego świadectwa, tak, jak inni próbują je spisać, nie czyni sztuki. Może trzeba było przestać w archiwach ŻIH te jednowymiarowe znaczeniowo, "koniksową" opowieść, która wobec tematu musi razić wulgarnością - s sięgnąć do gorzowskiego muzeum po cykl grafik Izaaka Celnikiera na temat zagłady.

Jakie jest przesłanie wystawy Żydzi - Polscy? Myślę, że

dzięki ogromnej, zapalczącej pracy zgromadzenia śladów obrazowych, każdy może znaleźć przesłanie dla siebie, wyróżnić swój wątek, tak jak robią to podobno przybysze z Izraela i innych krajów, którzy identyfikują osoby na portretach, nadają im imiona. Polacy stwierdzić mogą obecność Żydów w dziele wszystkich naszych klasyków XIX-wiecznego malarstwa. Mogą wybrać sobie wątki "pozytywne" - wątek Jankiela, wątek Berka Joselewicza, pogrzeb manifestantów w dobie powstania styczniowego z duchownymi obu religii. Mogą zaobserwować i tę oddzielność Żydów widzianych oczyma XIX-wiecznych artystów: do chaty wnoszą rannego powstańca, scenie przygląda się Żyd z drugiej strony drogi. Lub na obrazie Brandta "Spotkanie na moście", gdzie zaprzęg żydowski ustępuje drogi dwukonnemu impetowi szlachecko-myśliwskiemu. Ale na początku rozdziału "Wśród Polaków i jako Polacy" Rostworowski sięgnął do sprawy nieufności wynikającej z religii. Pokazał podkarpacką ikonę, na której Żydzi zamująoczesne miejsce jako kandydaci do potępienia. Pokazał prowincjonalne obrazki dające wyraz przesądom wobec innowierców: scena gorszenia przez Żydów i wreszcie ów słynny, o długowiecznej karierze "mord rytualny". Na wystawie zobaczyć też można trzy skromne, rzemieślnicze obrazki stanowiące zapewne typ ikonograficzny i można przypuszczać, że być ich więcej. Jest to "Dysputa teologiczna". Duchowni obu religii siedzą po obu stronach stołu, każdy nad swą księgą i dyskutują, kłóscą się. Na twarzy i w geście zakonnika widoczna jest pewność przekonania, wyprowadzenia z błędów. To nie jest dyskusja równoprawnionych. Życie podpowiada aktualność takiego także spojrzenia na sprawę Żydów Polekich. Afera wokół klasztoru karmelitanek w Oświęcimiu, kazanie ks. prymasa Józefa Glempa na Jasnej Górze przyznała rację Markowi Rostworowskiemu, rację nie pominięcia na wystawie wątku stosunków między obiema religiami.

Maria Wisnowska

ODKRYCIE ZAPOMNIANEGO MALARZA

Od początku istnienia "Szkiców" uważałam, że naszym obowiązkiem jest nie tylko drukowanie takich artykułów, jakie nie przeszłyby przez sito cenzury, ale przede wszystkim stworzenie pisma niezależnego światopoglądowo, które wypełniłoby w naszym życiu kulturalnym obszary pustki, jakie zostawił po sobie stan wojenny. Obszary te wprawdzie powoli się zmniejszają, ale nie znikły do chwili obecnej. Jeden z takich pustych obszarów powstał na skutek uwiadu krytyki artystycznej wogóle, a szczególnie w odniesieniu do zjawisk nie związanych bezpośrednio z chwilą bieżącą. Trumaczenie komuś jak ważną rzeczą powinno być utrzymanie w świadomości społecznej przeświadczenia o historycznej ciągłości kultury, uważam za żenujące. A jednak znikomy oddźwięk, jaki w naszej prasie wywołała wielka wystawa Józefa Chełmońskiego w Poznaniu, dała do myślenia. Próbowałam zapełnić tę próżnię /"Szkice" nr 8/. Obecnie muszę się upomnieć o malarstwo Władysława Wankiego /1860-1925/. Powód jest zresztą inny. W przypadku Chełmońskiego chodziło mi o przewartościowanie, o nowe spojrzenie na dzieło "malarza narodowego". W przypadku Wankiego mamy do czynienia niemal z odkryciem. W każdym razie z przywróceniem polskiej kulturze artysty zapomnianego.

Dokonało się to za sprawą wystawy monograficznej, czynnej na początku 1989 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, zorganizowanej przez panię Iliję Skalską-Miecznik /komisarż/ i Ewę Miecznik /asystent/. Świetnie wydany katalog, zawierający 27 wyjątkowo dobrych reprodukcji barwnych i 221 czarno-białych, przedłuża oddziaływanie tej wystawy, co tym razem jest szczególnie ważne, gdyż sporo obrazów Wankiego zostało wypożyczonych ze zbiorów prywatnych i do nich powróciło. Wszelkie wiadomości o życiu artysty czerpię z tego katalogu. Pomogły mi też bardzo interpretacje pani Lili Skalskiej, choć na tym polu moje spostrzeżenia różnią się od poglądów autorki opracowania.

Władysław Wankie nie miał za życia ani jednej wystawy indywidualnej. Nie znaczy to jednak, że był artystą nieznanym. W jego czasach zjawisko wystaw indywidualnych było znacznie rzadsze, niż obecnie. Wankie był popularny i jako malarz, i jako krytyk sztuki. Niewielka wystawa prac Wankiego została zorganizowana przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i stowarzyszenie "Pro arte" po śmierci artysty, w roku 1925. Fotem następują długie lata zapomnienia. Nieliczne obrazy Wankiego zaczynają się pojawiać od czasu do czasu na wystawach historycznych dopiero od 1962 roku. Muszę się przyznać, że w mojej pamięci obrazy te żyły tylko dzięki trzem takim wystawom /choć było ich więcej/: "Romanizm i romantyzm w sztuce polskiej XIX i XX wieku" /Warszawa, "Zachęta" 1975/, W kręgu "Chimery" /Muzeum Literatury w Warszawie, 1979/ oraz Symbolizm in Polish painting, wystawa - przygotowana dla The Detroit Institute of Arts, prezentowana w Muzeum Narodowym w Warszawie /1984/. Te wspomnienia są dość istotne ze względu na charakter obrazów pokazywanych na wymienionych wystawach, a były to ważne, liczące się wystawy. Otóż z wystaw tych wyznaczał się wizerunek, bardzo zresztą fragmentaryczny, typowego symbolisty, obdarzonego sporą wrażliwością kolorystyczną i poczuciem lirycznego nastroju o ściszonej skali wyrazu. Tymczasem wystawa monograficzna Wankiego przyniosła wizerunek osobowości twórczej znacznie bogatszej, bardziej skomplikowanej, chwilami wręcz zakakującej różnorodnością malarskich realizacji. Wizerunek jeżeli znany, to najwyższej wąskiej grupie specjalistów, którzy zresztą też nigdy nie mogli oglądać pełnego zbioru zachowanych prac Władysława Wankiego.

Artysta pochodził z osiadłej w Polsce rodziny holenderskiej nazwiskiem Wanke. Formę Wankie wymyślił sobie jako bardziej szlowskią, dając tym wrzuszający, choć może naiwny dowód przywiązania do Polski. Urodził się w Warszawie. Kraj swych przodków odwiedził dopiero po trzydziestce, odbywając w roku 1893 podróż do Holandii, Belgii, Normandii i Bretanii. Przedtem uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona, w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki i w Monachium, gdzie jednak do Akademii Sztuk Pięknych uczęszczał dorywczo. Monachium miało dlań znaczenie jako środowisko artystyczne. Pracował tam twórczo, aktywnie uczestniczył w życiu tamtejszej kolonii malarzy polskich, dał się poznać jako krytyk - korespondent krakowskiej "Sztuki". Przebywał w

Monachium aż dwadzieścia lat /1882-1903/ utrzymując jednak stały kontakt z krajem, biorąc udział w wystawach warszawskich i krakowskich. Obrazy z tych wystaw dość często znajdowały nabywców, w krajowych czasopismach wielokrotnie ukazywały się reprodukcje prac Wankiego. Po powrocie do Warszawy od roku 1906 do końca życia, będzie stałym współpracownikiem czasopisma "Świat", wyrebiając sobie mocną pozycję recenzenta plastycznego. W Polsce jego malarstwo nie wzbogaca się przez dłuższy czas o nowe środki wyrazu, choć nie brakuje w tym okresie pięknych obrazów, świadczących na przykład o utrzymywaniu się lirycznej wrażliwości na poetykę pejzażu. Pozornie jednak nic nie zapowiada wybuchu talentu, jaki nastąpił w ciągu ostatnich lat życia artysty, czyli między rokiem 1920 a 1925. Na ten właśnie okres chciałbym zwrócić szczególną uwagę i dopiero poprzez jego dokonania spojrzeć wstecz na drogę rozwoju Wankiego. Nieunikniona okaże się tu dyskusja z interpretacją Lili Skalskiej-Miecik. Zasługi Lili Skalskiej dla opracowania i naświetlenia spuścizny Władysława Wankiego są ogromne, ale tym bardziej żałować należy, iż nie docenia ona twórczości z ostatniego okresu życia artysty.

Wystawę Wankiego oglądałem od końca. Jest to niezła metoda oglądania wystaw a niekiedy nawet czytania książek. Dostałem się więc odrazu w sam środek tego niezwykłego cyklu tematów bretońskich, olśniewającego bursztynowo-opalizującym światłem bijącym z nieba, odbijającym się od powierzchni morza i plaż, przesłizgującym się po żaglach łodzi rybackich. W tej złocistej poświacie zjawiskowo błyszczą białe czepki bretońskich rybaczek. Wibrująca, krótkimi dotknięciami pędzla kładzioną plama barwna i często stosowane cięcia motywu brzegiem kadru pracują na rzecz żywości obrazu. Powtarzalność tematów /rybaczki z koszami, kobiety zbierające ostrygi/ pozwala artystycie skupić się na czysto malarskich problemach przestrzeni, światła i kompozycji barwnej. Gdyż głównym tematem tych obrazów jest jednak zawsze świetlisty obszar morza i nieba, co sprawiło, że te sceny pozornie rodzajowe nasycają się treścią symboliczną. Ale symbolizm lokuje się tu, że tak powiem, na wyższym pięttrze świadomości malarskiej, niż symbolizm "prosty" rodem z Boecklina, jaki pojawiał się w monachij-skim okresie Wankiego. Niedostrzeżenie owej mutacji treści symbolicznych, jaka zaszła w malarstwie Wankiego mniej więcej między rokiem 1920 a 1925, prowadzi do opinii, że "Znaczna

część zachowanego oeuvre Wankiego z tego okresu stanowi dość jednostajna "produkcja" pochodząca z ostatnich lat twórczości artysty. Na tej samej zasadzie można by mówić o cyklach Claude Moneta jako o jednostajnej produkcji. Okolizność, że Monet malował swoje cykle jako bezpośrednie studia z natury, natomiast Wankie opierał się na wspomnieniach i prawdopodobnie szkicach, nie zmienia tu nic zasadniczo. Ponieważ Monet studiuje, zaś Wankie ewokuje, wewnętrzny sens powtórzeń motywu jest inny u Wankiego, niż u Moneta, ale jest to również sens artystyczny. Trzeba dostrzegać inwencję, z jaką sześćdziesięcioletni malarz rozwiązywał każde kolejne płótno cyklu, aby zrozumieć, że każde z tych płócien stanowiło dlań okazję do nowego wariantu kompozycyjnego, że - krótko mówiąc - było autentyczną przygodą malarską, a nie nudnym fragmentem "jednostajnej produkcji".

Dyskusja nasza nie ma jedynie charakteru akademickiego, może mieć skutki praktyczne. Otóż jeżeli Wankie ma istotnie zostać wydobyty z zapomnienia i przywrócony polskiej kulturze, to może się zdarzyć, że zajdzie w tym względzie tylko różnica ilościowa, a nie jakościowa. że stereotyp monachijskiego symbolisty zostanie nadal utrzymany, zaś nacięawsza część twórczości artysty z okresu warszawskiego w dalszym ciągu tkwić będzie w muzealnych magazynach i kolekcjach prywatnych.

Oglądając dalej wystawę Wankiego od końca ku początkowi można się było zorientować, że "bretoński" wykwit ostatniego pięćdziesięciolecia nie wsiął się znikąd. W malarstwie Wankiego od początku współistniały ze sobą dwa wątki: wątek symbolistyczny, w którym można niekiedy rozpoznać wpływ Arnolda Böecklina, choć uważam, że nie należy tego wpływu przeceniać i wątek tematu ludzkiej pracy, w którym Wankie sporo zawdzięczał wpływowi Aleksandra Sierymskiego a także w pewnym stopniu takich malarzy niemieckich jak Wilhelm Leibl i Max Liebermann. Ta dwutorowość jest dziwna, wywołuje wrażenie niespójności wizji malarskiej, tym bardziej, że utrzymuje się całymi latami. Nie ulega wątpliwości, że dojrzałość osiąga Wankie wcześniej w wątku pierwszym. "Za murem cmentarnym", "Mogiła samobójcy", "Samotna w parku", "Golgota", "Święty Augustyn" to naprawdę świetnie przykłady malarskiego symbolizmu. Wątek pracy rozwija się mniej efektownie. Za najwyższe osiągnięcia można tu chyba uznać "Powrót z polowu" i "Zieloną rybaczkę" - obrazy malowane między rokiem 1893 a 1908. Jest przy tym znie-
miennie, że "Zielona rybaczka" w sensie czysto kompozycyjnym

stanowi niemal dokładne powtórzenie "Rybaczki bretońskiej" z 1893 roku. Pierwsza robi wrażenie malowanej bezpośrednio z natury, druga jest oczywiście przetworzeniem, ale przetworzeniem znacznie dojrzalszym od pierwowzoru. Ten trop wiedzie już wprost do "bretońskiego" cyklu z lat dwudziestych. Wankie posiadał taki typ wyobraźni, który potrzebuje wprowadzić stałego kontaktu z naturą, ale któremu dopiero dystans wobec natury ułatwia osiągnięcie syntezy. Widać to bardzo wyraźnie w jego obrazach należących do wątku symbolistycznego. Ciekawe przy tym, że ani w "Zielonej rybaczce", ani w tematach bretońskich z lat dwudziestych nie zatracił życia i charakterystyczności ludzkiej postaci, często zresztą traktowanej szkicowo, nie popadał w schematyzm, tak łatwo grozący, gdy malarz zrywa bezpośredni kontakt z modelem. Cykl "bretoński" z lat dwudziestych odebrałem w pierwszej chwili jako malowany we Francji, "na żywo". Potem dopiero ze zdziwieniem dowiedziałem się z zamieszczonego w katalogu życiorysu artysty, że malował go w swej pracowni w Warszawie i to po bezmała trzydziestu latach od pobytu w Bretanii. Był to zresztą jego jedyny pobyt w tej krainie. Toteż w żadnym wypadku nie mogę się zgodzić z opinią Lili Skalskiej, że są to obrazy typowo pracowniane. Zachodzi tu prawdopodobnie przypadek rzutowania wiedzy o życiu artysty na ocenę jego dzieła. Owezem, pracowniane, ale jako takie bardzo nietypowe. Cykl "bretoński" jest z pozoru kontynuacją tematu pracy. W rzeczywistości syntetyzuje oba wcześniejsze wątki malarstwa Wankiego, przetwarzając je w nową jakość.

x

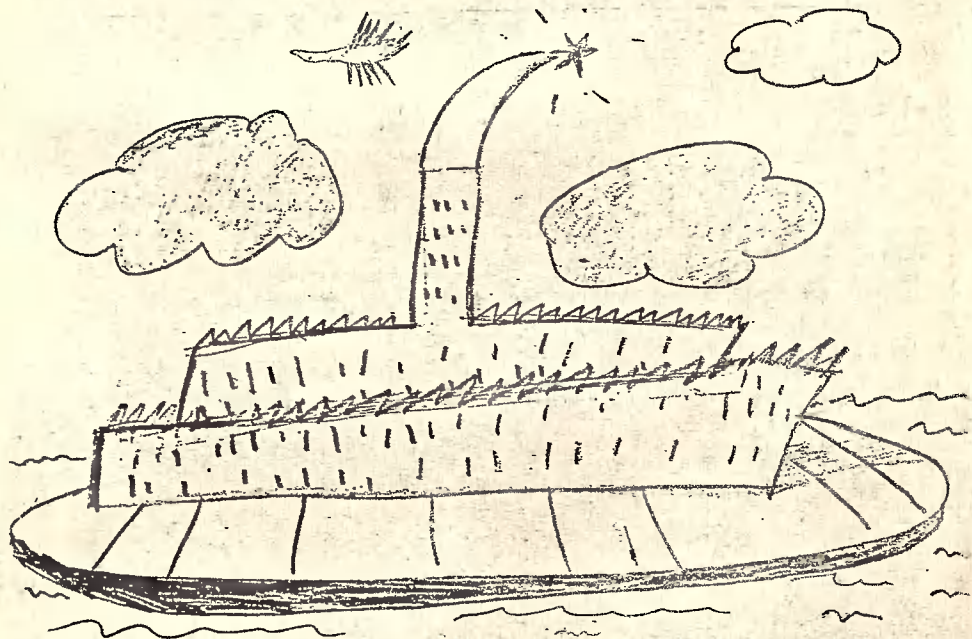
Nasuwają się pytania: co sprawiło, że o Wankiem tak szybko po śmierci zapomniano; dlaczego późny rozkwit artysty nie był w swoim czasie należycie doceniony, mimo, że obrazy z tego okresu nie pozostawały nieznanne.

Jako typowy symbolista był Wankie dzieckiem swej epoki. Epoka ta przeminała za jego życia. Na oczach Wankiego powstawały nowe zjawiska: kubizm, formizm, ekspresjonizm i inne. Bardziej lub mniej awangardowe prądy; z którymi nie mógł się pogodzić jako krytyk sztuki. Nie pojmował nawet powojennego malarstwa Józefa Pankiewicza, nie rozumiał, znaczenia Cézanne'a, którego uważał za malarza "absolutnie pozbawionego zmysłu formy". Zamiast zachować wyniosłe milczenie, Wankie rzucił do walki z nową sztuką ośmę ogromną pasję polemiczną. Związany był z konserwatywnym Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięk-

nych, Jakby tego było mu mało, staje się w 1921 roku współzałożycielem a w roku 1922 prezesem "Pro arte", stowarzyszenia o agresywnie sformułowanym programie obrony tradycji, a w rzeczywistości obrony starych konwencji artystycznych. Wartości malarskie, jakie rozkwitają w jego twórczości w tym samym czasie, stoją w jaskrawej sprzeczności z poglądami głoszonymi publicznie przez Wankiego. O paradoksie, wartości te mogłyby być w pełni docenione właśnie raczej przez jego przeciwników, niż przez zwolenników. Ale na to przeciwnicy owi, których Wankie nazywał analfabetami malarskimi, musieliby być ohyba święci.

Mamy tu do czynienia ze zdarzającym się niekiedy w dziejach sztuki rozziwem między świadomością krytyczną a świadomością czysto artystyczną twórcy. Cykl "bretoński" nie mieścił się w żadnej z ówczesnie panujących konwencji. Nie pasował ani do obozu zachowawczego, ani do postępowego. Był właściwie ponadczasowy. Ale widać to dopiero dzisiaj.

Czesław Orzech



CZY ISTNIEJE TEORIA AWANGARDY ?

x x x

Pytanie Mieczysława Porębskiego o to, czy istnieje historia sztuki dwudziestego wieku, nie przestaje niepokoić po prawie dwudziestu latach i domaga się coraz pełniejszych odpowiedzi, stopniowo poszerzanych o powoli rosnący dystans historyczny i lewinowo powiększany stan badań. Nie od dzisiaj widać, że wśród uwarunkowań i utrudnień czekających badacza kultury naszego wieku poważne miejsce zajmują prerefleksyjne nawyki myślenia kategoriami pozytywistycznymi, często nieadekwatnymi do rzeczywistości innej, niż dziewiętnastowieczna. Nie ufamy sposobom ujęcia starszym od ujmowanego przedmiotu; czy jednak bez oporów przyjmujemy anachronizm odwrotny? Przeciw temu przemawia wielki rozgłos towarzyszący ostrzeżeniom Michela Foucault o tym, jak niebezpiecznie jest opisywać życie w dawnych wiekach przy pomocy dzisiejszych kategorii i zgodnie z dzisiejszym sposobem myślenia. A więc w sytuacji optymalnej zdają się być badacze współczesności, przynależni tej samej "świadomości epoki", co ich przedmiot badań? Okazuje się że też nie - że z tej tożsamości wypływa innego rodzaju deformacja i że nasz obraz sztuki wieku dwudziestego jest poważnie skrzywiony i musi doczekać się podstawowych rewizji badań i zmian w terminologii.

x x x

Bró może najistotniejszym obciążeniem historii sztuki dwudziestego wieku jest paradygmat awangardy. Odkąd do niezliczonych programów i manifestów artystycznych dochodzić zaczęły ujęcia historyczne, syntezy i podsumowania wydarzeń pisane przez ich dawnych uczestników lub sympatyków, a nazwy kierunków i grup przeistoczyły się w terminy historyczne, można mówić o utwierdzeniu się awangardy w historii kultury. Tyle tylko, że w powstałym obrazie zabrakło miejsca dla tego, co nie jest awangardowe. Jak pisze Piotr Piotrowski, "awangarda wytyczyła problemy teoretyczne i systemu warto-

ści nauce./.../ narzuciła swój punkt widzenia jako obowiązujący". Spośród zjawisk artystycznych wybierano te, które dawały się ująć jako nurt, najchętniej grupy legitymujące się nazwą, manifestem, własnym czasopisem i ścisłą datą wystąpienia. Co więcej, koncentrowano się na okolicznościach powstania kierunków i ich dynamicznego dojścia do zenitu, często ignorując ich dalsze trwanie po przesileniu, choćby te późne fazy obfitowały w pierwszorzędne artystyczne dzieła - w odniesieniu do kubizmu ostatnio wskazał na to Christopher Green. Stworzono w ten sposób siatkę terminów, w których nie mieściły się zjawiska o niższym stopniu organizacji i mniej wyraźnej chronologii. O przynależności do historii sztuki najnowszej decydowały zatem kryteria dość wąsko pojęte, jak nowość, programowość, czy zorganizowanie w grupę, a wartość artystyczna bywała od tych ostatnich uzależniana. Tymczasem gdyby dołączyć także inne punkty widzenia, jak problem odbioru sztuki, krytyki i piśmiennictwa o niej, rynku i wystaw, zamówień instytucjonalnych a przede wszystkim gdyby z oceny wartości czyste artystycznej wyłączyć kryterium nowości, która jako sposób wyrażenia twórców awangardowych jest stroniście, okazałoby się, że proporcje są zgoła inne i awangarda zajmuje znacznie mniej miejsca, żeby nie powiedzieć, że jest samym tylko czubkiem góry lodowej.

Do odejścia od paradygmatu awangardy w historii sztuki konieczna jest nie tylko świadomość tej deformacji, lecz również wiedza o awangardzie, jej opisowa teoria napisana z bezinteresownością i dystansem. Celem poniższego studium jest rozstrzygnięcie, czy książka Renato Poggiolo *The Theory of the Avant-Garde* jest taką teorią.

x x x

Włoskie wydanie książki Poggiolo ukazało się w roku 1962 jako pierwsza próba o ambicjach ujęcia całościowego, zdaniem autora najważniejszymi pracami poprzedzającymi były *Dehumanizacja sztuki* José Ortegi y Gasset i *L'Avventura Novacentista* - zbiór studiów Massimo Bontempello. Za pierwotną bazę źródłową Poggioli uznał zbiór wypowiedzi zawierających pojęcie awangarda, lecz już na wstępie wyłączył spośród nich te o kontekście militarnym, gospodarczym, politycznym, każdym innym, niż metaforyczny, odniesiony do kultury. Początkiem awangardy ma być moment, w którym uświadomiono

sobie jej obecność w kulturze. Tkwi w tym interesujące założenie filozoficzne: zjawiska kultury istnieją w inny sposób, niż przedmioty fizyki, nie można tu mówić o obecności w oderwaniu od postrzegania; istnienie zależy zatem od świadomości. Ta zaś wystąpiła gdzieś w siódmej - ósmej dekadzie dziewiętnastego wieku, źródłami często przywoływanymi w całej książce są utwory Baudelaire'a i Artura Rimbaud. Wcześniejse zaistnienie postawy awangardowej Poggioli uznaje za niemożliwe, gdyż jest ona pochodną dziewiętnastowiecznego procesu historyzacji myśli, a więc i ewolucyjnego rozumienia historii. Wymowna jest analiza pojęć szkoła i ruch w odniesieniu do grup artystycznych: szkoła /school/ to mistrz i jego krąg, realizacja z góry przyjętej doktryny, szkoła nie ogłasza programu, nie propaguje niczego, nie dąży do zmian, bo nie wiąże wartości z pojęciem postępu. Charakteryzuje ją działanie w ramach uznanego ideału humanistycznego i utożsamienie: kultura jako thesaurus. Inaczej ruch /movement/, o czym świadczy ładunek semantyczny zawarty w nazwie. Ten pojawia się wraz z początkami romantyzmu w postaci zwanej Sturm und Drang i reprezentuje nową, dziewiętnastowieczną świadomość wraz z jej kultem postępu. Awangarda występowała właśnie w postaci ruchów. Dodajmy, że pozytywistyczny termin prąd /current/, rozpowszechniony za sprawą Georga Brandesa, ma nieco inne znaczenie: odnosi się do elementów intuicyjnych, witalnych, raczej do nieświadomych tendencji, niż ugrupowań.

Objawienie się ruchów artystycznych jest zatem warunkiem i cezurą post quem dla zaistnienia awangardy. Wychodząc z tego założenia można przyjąć jedną z co najmniej dwóch strategii badawczych: albo uważa się za materiał podstawowy cały znany zespół zjawisk artystycznych od wyznaczonej cezury do chwili obecnej i na podstawie ich analizy rozstrzyga, które z nich określić jako awangardowe /wtedy jednak trzeba już wnieść do badania elementarną teorię awangardy - z skąd ją wziąć?/ albo ogranicza się swój materiał do tego, co już kiedyś przez kogoś zostało nazwane awangardowym i drogą uogólnienia wyłania cechy, co pozwoli stworzyć opisową teorię, ale będzie to teoria zjawiska, które nie zostało a priori określone, zjawiska niesprowadzalnego do jednego języka.

Renato Poggicci wyróżnia grupę kilkunastu kategorii charakteryzujących jego zdaniem zjawisko awangardy. Najważniejsze z nich to aktywizm, antagonizm, nihilizm, egonizm i futurizm oraz alienacja. Dwie pierwsze są immanentne dla pojęcia ruchu: ruch artystyczny powstaje w konkretnym celu; dążeniu do jego osiągnięcia towarzyszy entuzjazm, optymizm, upodobanie w działaniu, fascynacja przygodą; dynamika ta określona jest pojęciem aktywizmu. Jednocześnie ruch skierowuje się przeciw pewnym zastany wartościom, cechuje go duch opozycji, nawet wrogości, co nazwane zostaje antagonizmem. Dwie następne kategorie również pochodzą z analizy pojęcia ruchu, ale są transcendentne wobec tego zjawiska. Gdy zachowania aktywistyczne stają się niekontrolowane i przybierają formę zamania wszelkich reguł już bez celu, wyżycia wewnętrznej energii na zasadzie, że co na drodze, to wróg, niszczenie tam, gdzie nie zamierza się budować, wówczas jest to nihilizm - jego literackie świadectwo wystawili Turgeniew i Dostojewski, a w wersji wzhogęconej o infantylizm występował on w postaci dadaizmu. Wynowym przykładem jest znów tytuł pewnego czasopisma: "Die Cannibal". W skrajnych przypadkach może się to posunąć jeszcze dalej, aż do zignorowania sytuacji własnego zagrożenia - wszak tryk petrafi rozbić się o palik własnej zagrody - co więcej, nawet do samounicestwienia - pojętego jako ofiara. Może tu występować hercizacja własnej zagłady - ostentacyjna, udekorowana katastrofa; akt pokazowego ustąpienia miejsca wartości nadrzędnej i kulturowanej, jaką jest przyszłość. Cecha ta to w ujęciu Poggiciego agonizm. Podaje on oczywiście przykłady, ale w całej książce jest ich stosunkowo niewiele, wydaje się, że mają one raczej nasuwać szersze skojarzenia, niż rzetelnie przekonywać o każdym kolejnym argumencie. Na moment aktywistyczny wskazują m.in. tytuły czasopism, jak "Die Aktion", czy "Der Sturm", na jego rzecz świadczy też specyfika postaci Majakowskiego. Pojęcie antagonizmu staje się przedmiotem dalszego wnioskowania: są tu dwie odmiany - antagonizm wobec publiczności i wobec tradycji. Ruch zakreśla swe granice, a więc izoluje się i w dążeniu do swych celów nie dba o publiczność, zrywa z nią przybierając bądź charakter "arystokratyczny" typu dandy, bądź "plebejski" typu bohema. Odrzucenia tradycji wzmacnia jeszcze ten rozłam, co prowadzi do alienacji. - oto kategoria pochodna od kategorii antagonizmu. Z kolei z agonizmu wyprowadzony zostaje

futuryzm romantyczny historycyzm zakłada ewolucję, a więc każdy punkt późniejszy w historii wartościowany jest wyżej, niż wcześniejszy. Zatem Futuryzm jest transcendentalną funkcją "przywołującego przyszłość" agonizmu, jak wskazywał Massimo Bontempelli. Dostrzegał to także Leon Trocki pisząc: "Futuryzm był prefiguracją tego, co w sztuce miało dopiero nastąpić", choć oczywiście mowa tu o historycznym kierunku, a nie szerszej teoretycznej kategorii. W kontekście agonizmu Poggiolli jest bliski zatarcia różnicy pomiędzy dekadentyzmem a awangardą, co wytknął mu Stefan Morawski obstając przy opozycji tych terminów. A jednak termin futuryzm wyjaśnia powiązanie: obu formacjom wspólna jest przekonanie o nadchodzącej przemianie, zmianie warty już nie w kategoriach pokolenia, lecz serii /series/, wobec której postawą dekadenską jest bierne oczekiwanie, a futurystyczną - przybranie roli entuzjastycznego zapowiadacza, na co wskazuje też semantyczna wartość terminu awangarda.

Jedną z bardziej interesujących części książki Poggiollego jest niemal eseistyczny rozdział zatytułowany Stan alienacji, podzielony na podrozdziały dotyczące problemów wzajemnych powiązań sztuki i społeczeństwa, alienacji psychologicznej, socjalnej, ekonomicznej, wreszcie stylistycznej i estetycznej. Chociaż konstrukcja teoretyczna książki zostaje tu wzbogacona o te uszczegółowienia kategorii alienacji, warto jednak przytoczyć niektóre celne obserwacje z tego rozdziału.

Jedną z zasadniczych cech odróżniających awangardę od romantyzmu jest jej brak popularności, częściowo oczywiście zamierzony, a w każdym razie świadomie spowodowany. Wprawdzie większość wybitnych dzieł romantycznych także nie mogła liczyć na masowy odbiór, jednak jeżeli rozpatrywać wszechstronnie szersze powiązania sztuki ze społeczeństwem, to można przypisać romantyzmowi popularność. Było to niewątpliwie związane z nowym typem społeczeństwa, w którym wska, arystokratyczna elita kulturalna poszerzona została o znacznie liczniejszą inteligencję burżuazyjną. Awangarda ostro wystąpiła przeciw takiemu społeczeństwu, ale ów antagonizm to jedna z relacji w systemie wzajemnych powiązań sztuki i społeczeństwa, a nie brak tychże. Co więcej, jeżeli antagonizm jest tu jedną z naczelnych relacji, to ustrój liberalno-demokratyczny o gospodarce burżuazyjno-kapitalistycznej był doskonałą "pożywką" - doskonale nadawał się do tego by go atakować; wydawało się, że awangardzie nie grozi

to, co byłoby jej śmiercią - oficjalne uznanie, uhonorowanie tytułami i zamówieniami! Mentalność społeczeństwa myślącego kategoriami ilościowymi pozwalała artyście czuć się odrzuconym, wyobcowanym. Poggiolli nazywa to powiązanie alienacją socjopsychologiczną.

Gdy jednak zanikła świadomość sensu sytuacji, artysta czuje się w swym odosobnieniu niepotrzebny; o demoralizującym wpływie takiego stanu pisał Karol Marks. Ten "agonistyczny stan umysłu", jak go nazywa Poggiolli, może być także przedmiotem kompensacji, a więc dumy, a nawet sublimowania chęroby w zdrową, ponadludzką energię twórczą - nasz autor chce tu wprowadzić leitmotiv Nietzschego, ale posuwa się do zbytich uproszczeń nader skomplikowanej myśli tego filozofa. Alienacja wystąpiła też w odmianie tragicznej - z której próbą wyjścia miała być groteska - autokarykatura, kpina z siebie samego. Artysta, świadom faktu, że uważany jest za szarlatana, miałby z własnej woli i ostentacyjnie przywdziewać maskę aktora komicznego. Również i tu byłibyśmy ostrożniejsi z wnioskami, ale to z perspektywy ćwierćwiecza, na przykład w świetle pracy Tomasza Gryglawicza i dwóch recenzji z niej oraz w związku z nową amerykańską książką Ewy Kuryluk.

Alienacja była również traktowana jako patologia - Poggiolli przywołuje tu koncepcje sąsiedztwa sztuki i neurozy, "oczywistą konsekwencję doktryny Freuda i teorii psychoanalitycznych". Jest to rażącym słytceniem zagadnienia, które nie dość, że wyprzedza czasy Freuda w ujęciu Cesare Lombrosco, to sięga poprzez Edgara Allana Poe wgląd romantyzmu i dalej do starożytności.

Można stąd wnioskować, że od czasu powstania książki Poggiollego wielkie rozszerzenie materiału podstawowego badań nad historią kultury i zakwestionowanie wielu efektownych koncepcji wpłynęło na wzrost ostrożności w wywodzie - dziś dalecy byłibyśmy od konstrukcji tak śmiałych, c-nikłej lub żadnej egzemplifikacji. Ten poziom uogólnienia studium nad bardzo szerokimi obszarami jest zresztą dostępny nielicznym - czego przykładem mogą być znakomite prace Sir Isaiaha Berlina z historii idei.

W dalszych częściach pracy Poggioli wprowadza kolejne kategorie cechujące awangardę, wnioskowane z analizy kategorii pierwotnych. Pojawiają się terminy takie, jak: eksperymentalizm, scjentyzm, a wreszcie i humor. Eksperyment formalny rozpatrywany jest jako oel działań artystycznych - świadomy i artykułowany, a nawet umieszczany w nazwach ruchów. Dowiadujemy się przeto, że ze względu na to być może pierwszym zwartym, w pełni awangardowym ruchem był impresjonizm; Poggioli jest tu w zgodzie z Bon-tempellim, który uważał, że wszystkie odmiany awangardy wywodzą się z impresjonizmu, nawet jeżeli mu się przeciwstawiają. Oryginalną odmianą awangardowego eksperymentalizmu były usiłowania rozszerzenia pól możliwej twórczości przez unieważnienie tradycyjnych granic pomiędzy dziedzinami sztuki. Symbolizm podjął zapoczątkowane w okresie romantyzmu synestetyczne próby połączenia wypowiedzi odbieranych przez różne zmysły - przykładem oczywiście Odpowieniki vel Oddźwięki Boudealire'a i Samogłoski Rimbaud oraz utwory Mallarmégo, Debussy'ego i Wagnera. Nie po raz pierwszy zakres pojęcia awangardy wydaje się tu dziwnie szeroki - dziś mamy raczej skłonność upatrywać jej początki niecc później.

Cechą wiążącą eksperymentalizm ze scjentyzmem jest techniozizm, bynajmniej nic nowego, lecz dawna fascynacja kultury wysokiej, kojarząca się nam przede wszystkim z Leonardem, która w dwudziestym wieku stopniowa staje się atrybutem kultury masowej. Poggioli zauważa, że mit me-chanistyczno-scjentyistyczny przeszedł już chyba swe przesilenie, skoro doczekał się fali karykatur, na przykład w powieści My Ewgenija Zamiatina. Chyba po ćwierćwieczu mając w pamięci antyutopie Kurta Vonneguta, podtrzymamy ten pogląd, z tym tylko zastrzeżeniem, że w kulturze masowej mit ten miesza się nadal niezgorzej.

Scjentyzm awangardy naprowadza nas z kolei na ostatnią już z najważniejszych cech, jaką jest humor. Nietrudno spostrzec, jak łatwo scjentyzm, zwłaszcza mocno zmitlegizowany, ulega wulgaryzacji, a wówczas awangarda obraca się przeciw niemu za pomocą ironii - wyszydzenia i groteski, które zdaniem Poggiolego doskonale mieszczą się w ramach sformułowanej przez Bergsona koncepcji komiczności jako kontrastu pomiędzy ludzką witalnością a schematyczną szty-

wnością maszyny. W ten sposób awangarda, skądinąd nacechowana kultem innowacji i technicyzmem, może wystąpić z czarnym humorem przeciw tym aspektom nowoczesności.

x x x

Poggioli związał ze sobą pojęcia ruchu i awangardy na podstawie etymologii, po czym wprowadził pierwsze kategorie opisujące cechy awangardy. Są to - zreasumujmy: aktywizm, antagonizm, nihilizm i agonizm. Termin alienacja jest już pochodny od antagonizmu, a futuryzm od agonizmu. Podobnie eksperymentalizm, sefentyzm i humor są kategoriami wtórnymi. Ponieważ pierwotne są uogólnieniami zdań obserwacyjnych, a wtórne wynikiem wnioskowania z pierwotnych, to różnią się one od siebie poziomem epistemologicznym - czy, innymi słowy, te drugie to metakategorie. Czy zatem są one sprawdzalne przez odniesienie ich do zdań obserwacyjnych? /Poggioli dokonuje takiego odniesienia! / Sądźmy, że można utrzymywać, iż kategoria sformułowana jako uogólnienie danego zbioru zdań obserwacyjnych może nie być tożsama z metakategorią wtórnie do tego zbioru zdań porównaną. Problem ten dlatego jest tak istotny, że w tych kilkunastu kategoriach Poggioli widzi nie coś innego, jak tak nam potrzebną opisową teorię awangardy. Skoro niektóre z kategorii odpowiadają cechom charakterystycznym nie tylko dla awangardy, lecz także dla wielu innych zjawisk historii kultury, to kategorie te jako takie nie są cechami dystyngtywnymi zjawiska. Podejrzewać można, że o przynależności decyduje tu w intencji autora spełnienie samego regu cech - choćby kilku, czy też większości - pewna niekorelacja jest tu konieczna jako odzwierciedlenie rzeczywistej przynależności zjawisk kultury, o których, jak podkreśla Poggioli, trudno jest mówić inaczej, niż kategoriami świadomości. W takim razie walczą cechy dystyngtywnej posiada spełnienie pewnej liczby podanych w książce kategorii. Wobec tego byłyby one pewnego rodzaju podkategoriami, bo znacznie decydujące, kategoriyczna i rzeczywista funkcję kategorii ma pewien ich zbiór. A więc mamy już trzeci poziom epistemologiczny. Połączmy teraz oba poruszone problemy: czy kategoria rzeczywista /o walczących cechy dystyngtywnej/, będąca zbiorem kategorii Poggiolego, ma tę samą wartość poznawczą, co podobna będąca zbiorem metakategorii Poggiolego? Można dalej zapytać o sytuację zbioru mieszanego, złożonego np. z agonizmu, antagonizmu, alienacji i humoru, a więc dwóch kategorii pierwot-

nych i dwóch wtórnych - czyli metakategorii. Z poprzednich wątpliwości wynika, że wartość ta może się różnić; wówczas zaś będzie zbyt wiele możliwych rozwiązań o sensie niesprawdzalnym w ramach jednego systemu. Zauważę ktoś, że zaistniałe niedokładności będą nieznaczące w porównaniu z ogólną niedokładnością orzeczeń w dziedzinie zjawisk kulturalnych - ale czy wobec tego ostatniego faktu język badawczy nie powinien być raczej nastawiony na maksymalną precyzję, ażeby już nie powiększać błędu? Przypomnijmy przysłowiowe minimalne rozchylenie kąta, które przy odpowiednim przedłużeniu ramion widziane jest jako wielkie.

W powyższych uwagach wynika, że pewniejszą konstrukcję od tu analizowanej zapewniłoby proste przechodzenie od zbioru faktów uznanych za materiał podstawowy badania do ich uogólnień, popartych licznymi przykładami wybranymi jako reprezentatywne. Każdy z takich przykładów będzie wówczas nosił znaczenie cząstkowe uogólnienia, ale będzie to jego funkcja epistemologiczna, podczas gdy pod względem ontologicznym pozostanie faktem, nadal będzie należał do zbioru poszczególnych faktów, podpadających pod zdania obserwacyjne. Zaś uogólnienia w postaci cech zjawiska awangardy powinny być utrzymane na jednym poziomie epistemologicznym, jeżeli spełnianie kilku z nich ma decydować o względnej przynależności do zjawiska. Ta ostatnia zasada wydaje się wygodna, bo pozostawia znaczną elastyczność pozwalającą ujmować ciąg biegnący od wypadków niewątpliwej przynależności poprzez dyskusyjne i graniczne aż do przynależących tylko pod pewnymi względami. Wówczas granice naszego zjawiska będą z konieczności rozmyte, z natury rzeczy nieostre, ale zawartość nie powinna budzić tak podstawowych wątpliwości. Teoria awangardy sformułowana przez Renato Poggiolo nie może nam wystarczyć w swej obecnej postaci, ale jako praca jedyna na tę skalę będzie nieoceniona przy uzgadnianiu cech w czyjejsz kolejnej próbie. Podobnie bardzo ważnymi pozycjami wydają mi się studium Mieczysława Porębskiego Teorii awangardy oraz artykuły Piotra Pictrowskiego. Ważne uwagi wstępne sformułował John Weightman. Próba oceny wartości tych i innych jeszcze prac jako prolegomenów do teorii awangardy jest przedmiotem niniejszego studium w jego innej, rozbudowanej wersji.

AKTUALNOŚCI

Komitety Obywatelskie, bez względu na to w jaki sposób powstały, kto i jak je powołał - skupiły się pod znakiem ideogramu "Solidarność" odzyskanym po siedmiu latach i zawierającym dla ludzi takie właśnie treści, jakie wyraziły później plakaty, ulotki, kartki przedwyborcze. Jak choćby te dwa projekty niestety w zamęcie nie zrealizowane: przez świetnego grafika kolorowymi literami napisane "Dzieńdobry Solidarność" i przyniesiona do "Niespodzianki" /biura wyborczego Warszawskiego Komitetu Obywatelskiego/, przez szykującego się do egzaminów maturzystę idea na recepcie: przepisane lekarstwo o nazwie "Solidarność".

Trudno te emocje skodyfikować, trudno nadzieję ubrać w kształt organizacyjny i mieć do niej pretensję, że nie rozpała się podobnym świątkiem pod hasłem partii politycznych czy stowarzyszeń, może należy dodać: narazie. Trudno także pytać ludzi w komitetach dzielnicowych, którzy szukają materialnych podstaw ich istnienia, uzyskują lokale na swe siedziby, łączą się w grupy: oświata, zdrowie, kultura, mieszkania, interwencje... o ich przynależność organizacyjną, tak jak nikt o nią nie pytał tych, którzy podnosili ręce ze znakiem zwycięstwa na Mszach za Ojczyznę i skandowali "Solidarność". Było to czasem jedyne ich działanie, czysto symboliczne, tak często jako zbiorowa skłonność krytykowane. Teraz są, rodzą się z tej samej nadziei zwolnionej od zakazu, konkrety. W natłoku wydarzeń docenimy wartość tej przemiany. Jeśli zaś chodzi o przynależność organizacyjną - to do komitetów przybiegli chyba w większości ludzie, którzy mają więcej czasu czy czas mniej normowany niż ci, którzy pracują stale i mogą w swoim zakładzie tworzyć komisje związkowe: emeryci, renciści, uczniowie, studenci, wolne zawody czy ludzie z różnych przyczyn niepracujący. Nie w tym więc problem, że komitety mogą uszczuplać "Solidarność" pracowniczą i odbierać jej pole działania i nie w tym, że "Solidarność" pracownicza rozwija się powoli, bo to jest ze wszech miar zrozumiałe, lecz w tym, że ten powolny rozwój Związku budzi wśród jego działaczy - i nie tylko działaczy "Grupy roboczej" dawnej Komisji Krajowej - rodzaj nostalgii za stanem Związku przed 13 grudnia 1981. Dodajmy na marginesie, że dyskusje o relegalizacji jako "właściwsze" niż lega-

lizacja formy zaistnienia, o nienaruszalności statutu przeszła przez wszystkie środowiska, których organizacje zostały rozwiązane w stanie wojennym. Powołując się na pryncypia, na pogwałconą przez władze godność postawa ta paradoksalnie sprzyja bierności, utrudnia rozpoznanie nowej sytuacji w kraju i tego dorobku lat nielegalności, który można dziś wykorzystać, a pretensje skierowuje nie ku władzom, lecz nowym i prawie niewiarygodnym w kryzysie i zmęczeniu inicjatywom społecznym, załączkom nowych form działań obywatelskich, na nowo pojętym stowarzyszeniom. Dając się powodować nostalgią za przeszłością z początku lat 80-tych możemy spowodować niebezpiecznie powrót schematów, podziałów i fasadowości rodem z lat 70-tych.

I

Rząd Tadeusza Mazowieckiego postrzegany okiem krytyka sztuki wydaje się być kompozycją głęboko przemyślaną i pełną równowagi płynącej ze znajomości realiów.

W tej misternej tkaninie nie zabrakło ministra Kultury i Sztuki, a więc, jak można przypuszczać, ministerstwo nie zostanie zlikwidowane a jego gruntowna reforma zależy od nas wszystkich. My jesteśmy źródłem opinii, informacji o tej dziedzinie i od nas powinny wychodzić postulaty pod adresem Parlamentu i Rządu. Środowiska twórców i pracowników kultury jeszcze się na ten temat nie wypowiedziały.

Śledząc głosy "za" i "przeciw" Ministerstwu Kultury i Sztuki publikowane przez "Gazetę Wyborczą" mieliśmy wrażenie, że niewiele z tych wypowiedzi wynika, bez względu na nazwiska i zasługi wypowiadających się osób, poza wyrażeniem osobistego stosunku do sprawy i partego często na rezydentach z przeszłości. "Gazeta Wyborcza" oddając głos swym czytelnikom i dbając o to, by głosy "przeciw" równoważone były głosami "za" zapomniała, że w sprawach publicznych ważniejsze są opinie gremiów wybranych przez swe środowiska, lub powołanych do wypowiedziania się w sprawach kultury. O opinie na temat Ministerstwa Kultury i Sztuki "Gazeta Wyborcza" nie zwróciła się do Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, do poszczególnych stowarzyszeń, do "Solidarności" instytucji kultury, do Komisji Kultury i środków przekazu Komitetu Obywatelskiego przy przewodniczącym NSZZ "Solidarność", co dałoby nam jednocześnie okazję stwierdzenia, które z tych ciał istnieją na prawdę, które tylko z nazwy. Ograniczanie się do publikacji indywidualnych głosów

na temat ważnych spraw publicznych ma także tę wadę, że przypomina niesławny obyczaj "konsultacji" z okresu stanu wojennego, gdy większość stowarzyszeń i ciał społecznych rozwiązano lub głos ich wyciszono i zastąpiono go głosami poszczególnych osób.

x

Związek Polskich Artystów. Plastyków zmierza bardzo powoli do walnego zjazdu, który odbędzie się w listopadzie. Zjazd wybierze władze związku, określi jego strukturę i sposób funkcjonowania. Obecnie odbywają się zebrania wyborcze delegatów w okręgach.

x

Izabela Cywińska zapowiedziała, że jako minister Kultury i Sztuki spotka się z przedstawicielami stowarzyszeń twórczych ostatnie zarejestrowanych, by omówić z nimi sprawę majątku przekazanego nowym stowarzyszeniom lub upaństwowionego po ich rozwiązaniu w stanie wojennym.

x

W czerwcu ukazała się książka Wiesławy Wierchowskiej "Sad niecenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki" /Wydawnictwo Film i Literatura, Łódź, 1989, z pomocą Komitetu Kultury Niezależnej/. Autorka wyspecjalizowała się w latach 80-tych w formie wywiadu. Jej rozmowy z artystami polskimi w kraju i zagranicą świadczą o prawdziwym talencie docierania do rozmówcy i pobudzania szczerej i interesującej autorefleksji. Ten ton szczerości zarzucającej pozę, wyczuwalnego i płynącego zapewne z czasów przeświadczenia o potrzebie dania świadectwa dominuje także w jej rozmowach z kolegami, krytykami sztuki. Jak każdy umiejętny rozmówca autorka nie narzuca swego zdania, ale i nie ulega poglądom z którymi zgodzić się nie może: w nielicznych wypowiedziach, w których dominuje ton gorzkości stara się zwrócić uwagę rozmówcy na jaśniejszą stronę medalu. "Sad niecenzurowany" pozostanie ważnym dla środowiska świadectwem czasów i postaw a także przemian sztuki współczesnej widzianych oczyma ludzi, którzy publikując rzadko towarzyszyli artystom w okresie stanu wojennego, bojkotu, organizując nieraz wystawy i współtworząc "kulturę niezależną". Rozmówcami Wiesławy

Wierzchowskiej są: Janusz Bogucki, Wiesław Borowski, Marcin Giżycki, Maciej Gutowski, Magdalena Hniedziwicz, Wiesław Juszcak, Alicja Kępińska, Barbara Majewska, Zbigniew Makarewicz, Stefan Morawski, Tadeusz Nyczek, Andrzej Osęka, Stanisław Rodziński, Anda Rotternberg, Jerzy Ryba, Jacek Sempoliński, Wojciech Skrodzki, Paweł Sosnowski, Jerzy Stajuda, Jacek Waltoś, Aleksander Wojciechowski, Jak Stanisław Wojciechowski, Danuta Wróblewska.

X

"Tuba" - dobrze zredagowany, pierwszy numer pisma NZS Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ukazał się przed wakacjami. Czekamy na numer drugi!

X

OŚWIADCZENIE O T.ZW. JESIENI POEZJI

Dowiadujemy się, że instytucje organizujące w ubiegłych latach t.zw. Warszawską Jesień Poezji - wojewódzkie instancje partyjne, władze miejskie, agendy Z.L.P. i Ministerstwo Kultury i Sztuki - postanowiły kontynuować ją również w roku 1989.

W związku z tym przypominamy, że t.zw. Warszawska Jesień Poezji jest społecznie i artystycznie zdyskredytowana i stała się marnotrawieniem publicznych funduszy.

Powody tego stanu rzeczy są znane: organizatorzy imprezy, o której mowa, stosowali w latach 1976-1988 dyskryminację wobec autorów zaliczanych do demokratycznej opozycji - i ogół poetów polskich od lat bojkotował tę imprezę, która powszechnie jest uznawana za fragment administracyjnej wojny przeciw środowiskom twórczym.

W opóźnieniu tych środowisk dalsze podtrzymywanie t.zw. Warszawskiej Jesieni Poezji pod dotychczasowym zwierzchnictwem zakrawa na skandal również finansowy.

Apelujemy o bezzwłoczne odwołanie przygotowań do tego przedsięwzięcia.

Jerzy Ficowski, Kornel Filipowicz, Marian Grześczak, Julia Hartwig, Urszula Kozick, Ewa Lipska, Artur Międzyrzecki, Tadeusz Nowak, Jarosław Marek Rymkiewicz, Wisława Szymborska, Wiktor Woroszyński.

30 sierpnia 1989.

X

Telewizja "Solidarności" w swym programie z dnia 5 września nadała po raz pierwszy, choć zorganizowany z powodu "politycznej" rocznicy paktu Robertrop-Mołotow, reportaży z wystawy sztuki. Andrzej Bonarski mówił o wystawie w Zakładach Norblina "Polak, Niemiec, Rosjanin", pokazano kilka wystawionych prac. Niestety zabrakło podstawowej informacji: gdzie i kiedy wystawa się odbyła, zabrakło także nazwiska jej autorki, Maryli Sitkowskiej, która pod patronatem Andrzeja Bonarskiego wystawę zrealizowała. Rozmowa z Marylą Sitkowską została w programie pominięta a zawarte w niej informacje nie zostały podane głosem spikera.

Tej samej wystawie "Gazeta Wyborcza" dwukrotnie użyła swego zainteresowania wyrażonego piórem krytyka filmowo-telewizyjnego, Kazimierza Żórawskiego, który w krótkiej notatce /gazeta nr. 87/ stwierdził, że nikt na niej nowego a ponaglony listami czytelników kontestujących to kryterium nowości w sztuce, w numerze 87 wypowiada się bardzo, jak na Gazetę, obszernie, pod intrygującym tytułem "Pół roku za półno, kilka lat za wczesnie". Pominięty zawarty w niej wykład na temat cech i właściwości plastyki współczesnej zawierający wiele stwierdzeń równie kategorycznych, co fałszywych. Część końcowa, postulatyczna wzbudziła nasz prawdziwy niepokój. Autor spodziewał się zobaczyć na wystawie "choćby próby znalezienia się artystów w nowym świecie i wobec nowego świata". Stwierdza, że jeśli nurt polityczny w sztuce najnowszej ma w ogóle istnieć, próby takie należy podjąć, choć: "inna sprawa, czy artystów tych атаć na poważne zmierzenie się z nowymi czasami, na znalezienie nowego sensu: innego/ języka komunikowania się z publicznością". Autor konkluduje: "Pisząc zatem, że na wystawie "Polak, Niemiec, Rosjanin" nie ma niczego nowego, miałem na myśli brak dowodów świadczących o tym, że artyści tam wystawiający mają świadomość, iż za oknem jest nowe".

Za oknem jest może nowe, ale w artykule jest nowomowa budząca złe skojarzenia. "A może, co też nie jest wykluczone, nadszedł czas, by polityką zajmowali się politycy i publicyści, zaś malarze zajęli się poważnie farbą" stwierdza autor, sformułujmy więc i nasz postulat: niech filmowcy zajmą się taśmą filmową, a krytycy filmowi niech dadzą spokój malarstwu i plastyce współczesnej w ogóle.

O tej samej wystawie pisze Agnieszka Morawińska w "Polityce" /"Besilni buntownicy" nr.36, 0.09.89/. Auto, opozycyjnej "Gazety Wyborczej" mógłby znaleźć w jej artykule przykład

umiejętności odczytania wystawy i przekaz zawartego w wystawionych pracach.

X

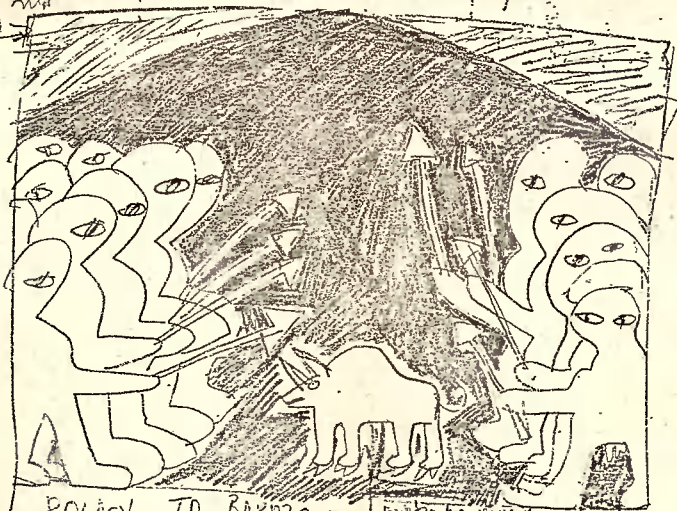
Radiowa wypowiedź Leszka Kożakowskiego
w sprawie klasztoru SS Karmelitanek na terenie obozu
Oświęcimskiego, RWE 7 września 1989 r.

Z niezjakim ociąganiem i bez entuzjazmu wypowiadam się na temat tej nieprzyjemnej i wybitnie niepotrzebnej afery klasztoru w Oświęcimiu, jako, że z zewnątrz to czynię i ani w imieniu społeczności żydowskiej ani Kościoła mówić - oczywiście - nie mam prawa. Z tej swojej ułomnej perspektywy patrząc, mam wrażenie, że doszliśmy do jednego z tych częstych a przeważnie rozwickac się nie dających sporów na temat, kto zaczął. Grupa Żydów - powiadają - zachowała się w sposób niedopuszczalnie agresywny i arogancki, najwidoczniej nie rozumiejąc wogóle charakteru miejsca w którym się znajdowali. To prawda, ale - powiadają - była ongiś podpisana umowa o przeniesieniu klasztoru, której nie dotrzymano. I to prawda. Ale - powiadają - podano termin owego przeniesienia lekkomyślnie, jakby nie wiedząc jak w Polsce rzecz z budową stoi. I to prawda. Kardynał Macharski - powiadają - zbytecznie rozjątrzył sytuację anulując praktycznie umowę, a prymas rozjątrzył ją jeszcze bardziej. I to też prawda. Tym bardziej, że prymas sugerował, iż zamiarem napastników było wymordowanie zakonnic, czego przecieć nie podobna wiarygodnie twierdzić, a nadto w niedawnym wywiadzie dla "La repubblica" zdezawował nawet kardynała Macharskiego, jako sygnatariusza umowy podpisanej w 87 roku. Wydeje mi się, że jest religijna strona konfliktu, której sens zrozumieć trzeba, ale jest także - by tak rzec - plemienna, która się na tamą nakłada i która jest szczególnie nieprzyjemna. Religijna strona jest chyba taka: modły za ofiary ludobójstwa, jakiegokolwiek byłoby wiary, są rzeczą zwykłą i naturalną w Kościele, i samego tego aktu wiary i przyświadczenia łączności z umarłymi nie wolno atakować. Dla Żydów miejsce masowego mordu jest - bodaj - nie tyle uświęcone, co przeklęte. Jak ziemia krwi, Hakeldama. Są to dwie tradycje, których uzgodnić pewnie nie sposób, ale które mogą bez trudu współistnieć tak, żeby nie tworzyć konfliktu. Żydzi obawiają się, że chrześcijanie chcieliby - mówiąc niedoskownie - postawić krzyże na grobach ich współwyznawców i mają prawo tego nie chcieć, podobnie jak chrześcijanie nie chcieliby, aby symbole żydowskie

czy mużmańskie umieszczano na ich cmentarzach. Nie ma niczego zasadniczo trudnego w respektowaniu tych obaw, jeśli tylko unika się - żeby tak powiedzieć - pewnego natrektwa w eksponowaniu symboli. Żydzi i chrześcijanie oddają cześć temu samemu Bogu. Chrześcijaństwo powstało przecież w łonie judaizmu. Żydem był Jezus Chrystus, Żydówką była Maria, Matka Jego i Żydami byli wszyscy apostołowie. Tylekroć w dziejach przyświadczona, i do dziś trwająca odraza czy wręcz nienawiść do nie-swoich symboli u Żydów i chrześcijan wydaje się zatem przemawiać, że tak radykalne pęknięcie między religią Starego i Nowego Przymierza pozostawiło jakby obie części w stanie niezupełności. W jakimś skrywanym poczuciu utraty. Ale że w tych sprawach tolerancja i zrozumienie wzajemne są możliwe, nie ma co do tego wątpliwości. Przeszkadza im - jednak - ta plemienna strona, która do religijnej nieuchronnie się przyklepia. Zarówno u Żydów jak u Polaków zauważa się nieraz coś, co możnaby nazwać żądaniem monopolu na martyrologię. I to żądanie jest teraz dodatkowym źródłem konfliktów i niechęci. Lecz wydaje się, że jest rzeczą opłakaną utwierdzać plemiennie swoje wyłączości na popiołach niezliczonych męczenników, ofiar ludobójstwa. Nie znając wszystkich szczegółów sprawy, nie chcę mówić, jakie praktyczne kroki byłyby w tej chwili najskuteczniejsze, żeby rozładować konflikt, oprócz - oczywiście, unikania jętrzących deklaracji, które z obu stron się pojawiały, włączając całkiem demagogiczne ataki na Jana Pawła II. Przypomnę tylko, że Kościół w Polsce umiał dawać dowody dalekowzrocznej wielkoduszności, jak w przypadku sławnego listu do biskupów niemieckich, który stał się okazją do zawziętej nagonki na Kościół i prymasa Wyszyńskiego, a który był pięknym, z chrześcijańskiego ducha poczętym przyświadczeniem tego właśnie, że wspólnota wiary jest ponad wspólnotą plemienną i który - jak widać z późniejszej perspektywy - bardzo przyczynił się do zmiany na lepsze stosunków między Polakami i Niemcami. A jest też pewne i wiadome, że skutki tego co mówimy najbardziej zależą od ducha w jakim mówimy. Liczę też na to, że słowa arcybiskupów Paryża, Nowego Jorku, Brukseli i Lyonu w tej sprawie, przyczynią się do obniżenia temperatury sporu. Słowa szczególnej sympatii należą się przytem siostrzom z oświęcimskiego zakonu, które mimowoli, bez własnego przyczynienia się,

stały się ośrodkiem tego - w gruncie rzeczy - absurdalnego rozcznienia, a którym prawdopodobnie rygory zakonne uniemożliwiają publiczne komentowanie wypadków.

br
niebo, ^{niektórzy koment}



POŁĄCY TO BARDZO DZIECINY NARÓD
WIAŁĘŻA Z 3.700 NAMIŁ BEZ ORŁA MGNIEWIŁ

JUSZCJA

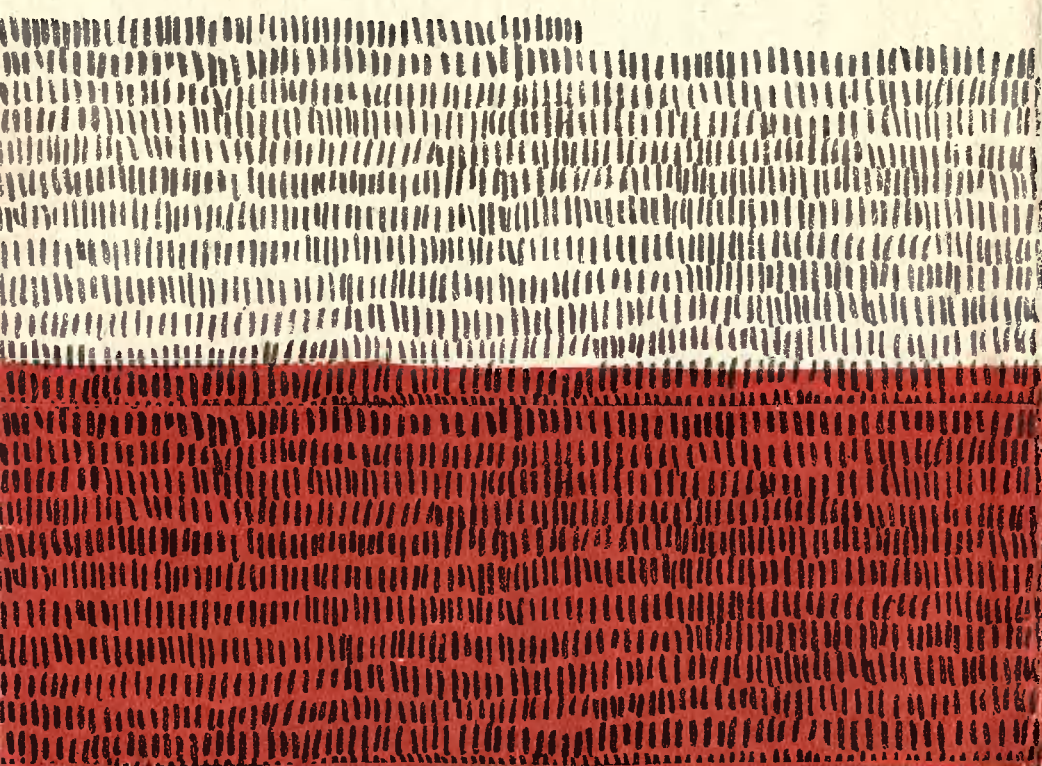
R. Gnyb 182

ZIMA NASZA, WIOSNA TEŻ !



Legend These together

1986 Conf.



w pawlak "polacy formują flagę narodową" 1989