Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1992

17945



Cz 213/1992/m6

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1992

799

Pierwszy z trzech autorskich Zeszytów Artystycznych PWSSP, których idea zrodziła się w dyskusji redakcyjnej (prof. Jan Berdyszak, mgr Rafał Grupiński, prof. Izabella Gustowska, prof. Alicja Kępińska, prof. Jarosław Kozłowski i prof. Wojciech Müller), został poświęcony sztuce niezależnej w latach 80. Wybór tematu i tekstów problemowych jest dziełem Wojciecha Müllera. Autorami następnych Zeszytów Artystycznych, według kolejności przyjętej w 1989 roku, są: Izabella Gustowska i Jan Berdyszak.

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka w Poznaniu
17995

ZESZYTY ARTYSTYCZNE (6)

© Copyright by Wydawnictwo PWSSP w Poznaniu

Opracowanie redakcyjne: Janusz Marciniak

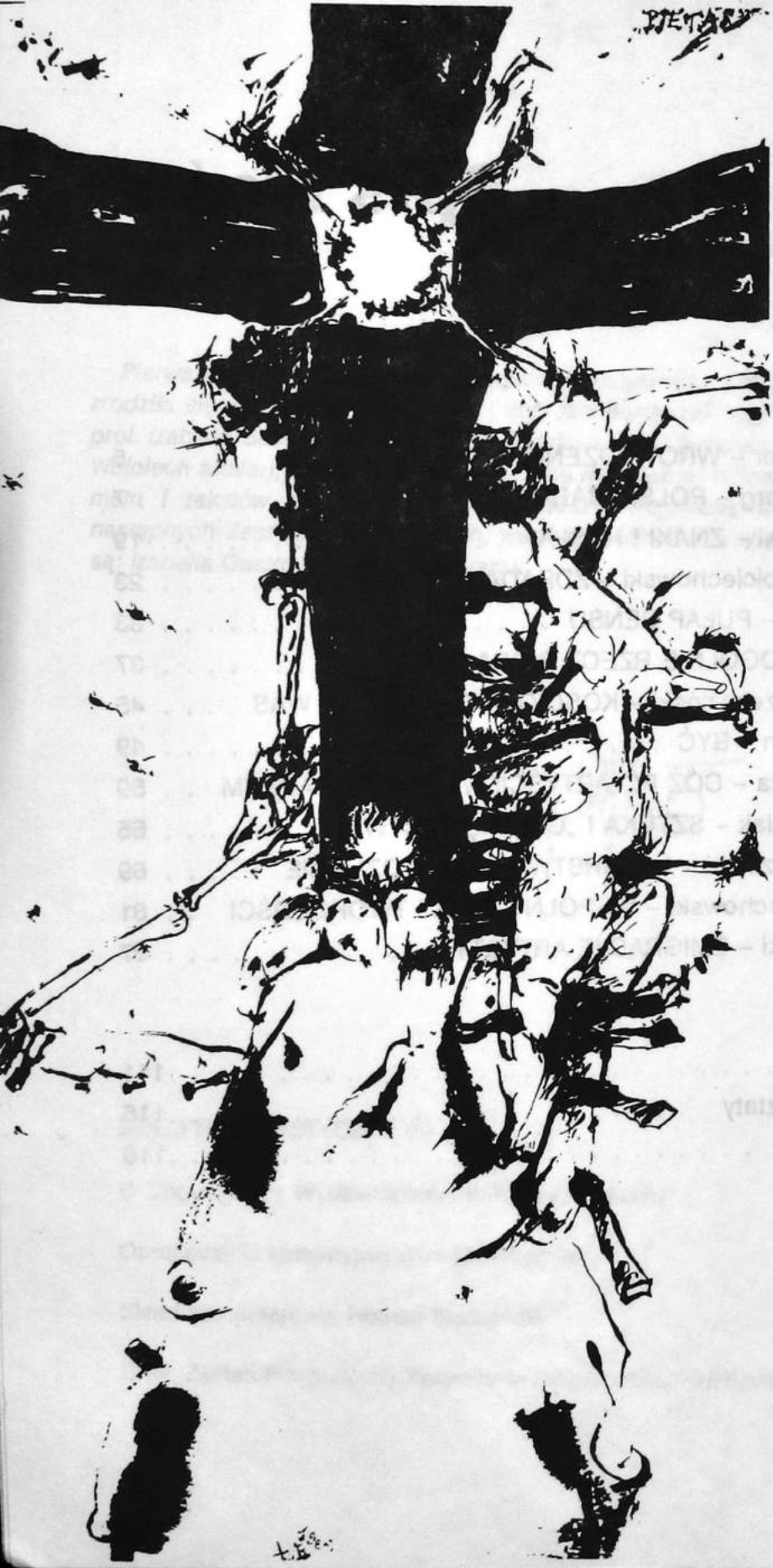
Skład komputerowy: Roman Starzyński

Druk: Zakład Poligraficzny Politechniki Poznańskiej, Poznań, ul. Ogrodowa 11

Spis treści

Wojciech Müller – WROWADZENIE 5
Anda Rottenberg – POLSKI BAROK 7
Jerzy Brukwicki – ZNAKI I HASŁA 19
Aleksander Wojciechowski – ZDRADA KLERKÓW 23
Jacek Waltoś – PUŁAP SENSU 33
Jerzy Ryba – OGÓLNIE RZECZ BIORĄC 37
ks. Andrzej Przekaziński – KOŚCIÓŁ POTRZEBUJE WAS . . . 45
Adam Brincken – BYĆ 49
Tadeusz Boruta – CÓŻ PO ARTYŚCIE W CZASIE MARNYM . . 59
Janusz Marciniak – SZTUKA I „CIERPIĘTNICTWO" 65
Stanisław Rodziński – MALARSTWO JAKO POZNANIE 69
Andrzej Wojciechowski – WSPÓLNY ŚWIAT TWÓRCZOŚCI . . 81
Andrzej Załecki – EMIGRACJE ARTYSTY 97

KRONIKA
Galerie 111
Plenery i warsztaty 116
Sprawozdania 118



Tadeusz Brzozowski,
„Pieta", rysunek tuszem, 1986
Fot. Erazm Ciołek

Na początku lat osiemdziesiątych w Polsce pojawiło się zjawisko sztuki niezależnej. Niezależnej od decyzji władzy politycznej. Ażeby w pełni zrozumieć istotę sprawy, należy przypomnieć sobie uwarunkowania, którym podlegali artyści w naszym kraju w latach powojennych (do 1989 roku). Wszystkie instytucje artystyczne – galerie, muzea, uczelnie – były państwowe. Organizacja każdej wystawy, imprezy, sympozjum wymagała zgody odpowiednich władz. Nawet druk zaproszenia na wystawę musiał mieć zgodę cenzury. Organizatorem działania ujawniającego fakt artystyczny mogła być tylko instytucja względnie organizacja społeczna lub związek twórczy. Artyści musieli akceptować ten stan rzeczy. Przełom społeczny lat 1980/81 pozwolił wielu z nich uświadomić sobie łatwość manipulacji politycznych, którym podlegała cała sfera kultury.

Złudzenia, że można to zmienić, rozwiały się po wprowadzeniu stanu wojennego. Wiosną 1983 roku ponownie zawieszono, a potem rozwiązano Związek Polskich Artystów Plastyków za próbę, częściowego chociaż, uniezależnienia się od władz politycznych. Wówczas ogromna część środowiska plastycznego, dalej utrzymując nieformalną więź organizacyjną, podjęła działalność niezależną. Organizowano wystawy, spotkania, sympozja w prywatnych pracowniach, kościołach, klasztorach itp.

Decyzje o udziale w tych wystawach były decyzjami emocjonalnymi – politycznymi. Nie zawsze były to decyzje artystyczne. Niektóre z wystaw i imprez kultury niezależnej stały się faktami artystycznymi. Większość z nich była demonstracją polityczną. Masowość ruchu, realizacja setek wystaw i spotkań artystów w całym kraju, w małych środowiskach i dużych centrach, uczyniło ten ruch demonstracją niezwykle ważną.

W ruchu tym brali udział artyści różnych nurtów w sztuce, operujący różnymi technikami i mediami.

Poza chęcią wspólnoty i potrzebą zademonstrowania swojego sprzeciwu wobec ówczesnej władzy nie chcieli tworzyć sztuki zunifikowanej.

Nie powstał nowy prąd ani kierunek w sztuce polskiej. Nie był to też czas nagłego rozkwitu sztuki religijnej czy religii służącej.

Była to pewnego rodzaju wspólnota postaw wynikająca ze wspólnoty emocji i przekonań.

Materiały zawarte w szóstym „Zeszycie Artystycznym" mówią o tym okresie i o zjawisku sztuki niezależnej w Polsce. Mówią fragmentarycznie i wycinkowo, ale tylko takie oceny czy refleksje były możliwe do zebrania.

Serdecznie dziękuję wszystkim autorom tekstów, reprodukowanych prac i zdjęć za zgodę na ich wykorzystanie w niniejszej publikacji.

WOJCIECH MÜLLER



Jerzy Kalina . fragment wystawy „Przeciw złu, przeciw przemocy", Leśna Podkowa 1985
Fot. © Jacek Marczewski

Anda Rottenberg

Polski barok*

Podczas mojej pierwszej wizyty w Paryżu w roku 1977 zobaczyłam w pustym niemal kościele St. Gervais et Protas dziewczynę leżącą krzyżem na posadzce. Ogarnęło mnie wówczas uczucie zmieszania, podziwu i niesmaku zarazem, uczucie podobne temu, jakie żywiłam wobec figury św. Teresy z Avila – Berniniego, ilekroć się z tą rzeźbą zetknęłam. Pozę dziewczyny z Paryża, podobnie jak pozę św. Teresy z Avila odbierałam jako zbyt jednoznaczną, anachronicznie egzaltowaną, słowem – pretensjonalną, a przez to niewiarygodną.

Późną jesienią 1984 w Warszawie stałam się świadkiem innej sceny. Milczący tłum wypełniał szczelnie niemal cały teren wokół kościoła św. Stanisława Kostki. Nocny mrok rozjarzony był tysiącami świeczek wyznaczających geometrię placu, otaczających go uliczek i obrys terenu kościoła. Wydawało się, że ciepło bijące od ogników i tysięcy ciał podnosi w tym jedynym miejscu miasta temperaturę powietrza. Magiczny krąg ognia przekroczył tylko jeden młody człowiek. Wszedł na puste miejsce pozostawione w samym centrum placu, zdjął z ramion niewielki plecak, ukląkł na kamieniach i zastygł w modlitwie. Nie wiem, czy trwał tak do samego pogrzebu księdza Jerzego, ale z całą pewnością klęczał wiele godzin. Patrząc na jego chudą sylwetkę, odbijającą blask niezliczonych światełek, myślałam o dziewczynie z Paryża i świętej Teresie Berniniego. A także o tym, że zdarzają się sytuacje, które uwiarygodniają niewiarygodne i aktualizują anachroniczne. A jeśli tak, to co, jaki element łączy tamto, XVII-wieczne myślenie czy też odczuwanie – z dzisiejszym?

Nicolaus Pevsner zauważył swego czasu, że barok to nie tylko, a nawet nie przede wszystkim zespół cech charakteryzujący dzieła sztuki XVII wieku, to styl życia, „Lebensstil" czy nawet „Lebensgefühl" – poczucie życia, które wiąże wszystkich przedstawicieli okresu pewnymi naczelnymi ideami, niezależnie od przeciwieństw światopoglądów i form artystycznych. Jeśli zaś rozpatrujemy barok jako postawę ideową, nie traćmy z pola widzenia kamienia węgielnego leżącego u jej narodzin, czyli Soboru Trydenckiego i tego, co przyniósł on Europie: kontrreformacji. Nie bez powodu wzorcowymi dziełami wczesnego baroku

* Esej został napisany w 1985 roku

stały się kościół Il Gesù oraz kolumnada watykańska i baldachim z bazyliki św. Piotra – Berniniego, a dla malarstwa ściennego – freski Andrea Pozzo z kościoła św. Ignacego Loyoli. Wszystko z Rzymu i w bezpośrednim związku z jezuitami, aktywnymi bardzo w dziedzinie szerzenia nowej religijności czy też religijności nowego typu, żarliwej, ekstatycznej – a nawet egzaltowanej, jak ta, którą wyraża rzeźba świętej Teresy. Jeśli wolno w ogóle jakoś określać typy religijności – to ta zostałaby nazwana religijnością otwartą, ekstrawertyczną i dynamiczną w odróżnieniu np. od religijności kontemplacyjnej, introwertycznej, refleksyjnej, wyrażającej postawę kartezjańską czy pascalowską. Otóż w Polsce barokowej, przy osławionej tolerancji religijnej i braku nie tylko wojen, ale nawet zamieszek na tym tle, przy zgodnym na ogół współżyciu katolicyzmu, protestantyzmu, prawosławia, judaizmu, wielu sekt mieszanych, a nawet wyznawców islamu – religijność, a więc i sztuka, która ją wyrażała, miała charakter otwarty, proweniencji włoskiej lub południowoniemieckiej. Przejawiał się on nie tylko w formie dzieł sztuki czy architektury sakralnej, ale w spektakularnej, bogatej obrzędowości świętowania, a z czasem przerodził się w ludową obyczajowość i w takiej formie przetrwał.

Nie powinno więc dziwić, że dzisiejszy fenomen masowego powrotu na łono Kościoła w Polsce, wzbudzający zdumienie, podziw i niedowierzanie w świecie, powrót, który można by nazwać nową kontrreformacją – bo wynika, przynajmniej w części, z załamania ideologii świeckich i utraty przez nie wiarygodności społecznej – jest, ośmielę się to powiedzieć, powrotem do baroku. Dodam, iż konstatacja taka wymaga pewnej śmiałości, gdyż pogląd ten jest w Polsce raczej odosobniony, a w każdym razie mało rozpowszechniony, a jeszcze mniej popularny. Wiek XVII, a więc i barok nie jest okresem lubianym przez naszą historię. Był to wiek ustawicznych krwawych wojen, wiek największego, jak dotąd w historii kraju, złupienia Polski dokonanego przez Szwedów, wiek wreszcie, który tradycyjnie uważa się za początek końca polskiej potęgi. W powszechnej świadomości, kształtowanej z naciskiem przez komunistyczną szkołę i marksistowskie podręczniki, był to okres samowoli i ciemnoty, która w drugiej połowie wieku następnego zaowocowała utratą państwowości. Toteż znacznie częstsze i – poniekąd – bardziej umotywowane są odwołania do tradycji późniejszej, tragicznej tradycji polskiego romantyzmu, znaczonego bohaterskimi zrywami w obronie wolności, upamiętnionymi przez narodowych wieszczów, szczególnie Mickiewicza.

Duch Mickiewicza, sprzęgnięty z mesjanistyczną ideologią, istotnie unosił się nad całymi pokoleniami Polaków przez półtora wieku zniewolenia pod zaborami, a po dwudziestoletnim zaledwie okresie samorządności znów znalazł owocny grunt w ubezwłasnowolnionym społeczeństwie. Z jednym wszakże zastrzeżeniem: że była to zawsze społeczność warstw wykształconych, czyli zdecydowana mniejszość narodu. Nie wdając się w szczegółowe rozważania nad zakresa-

mi pojęć baroku i romantyzmu, trzeba zauważyć, że – przynajmniej w Polsce – ten ostatni wyrażał skrajnie nieraz indywidualistyczną postawę artystyczną, niewolną od hermetyzmu. Jeśli w ogóle można mówić o katolicyzmie Mickiewicza, przesiąkniętego nie tylko na wskroś pogańską tradycją ludu litewskiego, ale także, na co zwraca uwagę Czesław Miłosz w „Ziemi Ulro", elementami kabalistycznymi zaczerpniętymi z judaizmu z jednej, i lekturą wizji Svedenborga – z drugiej strony, otrzymamy obraz katolika zgoła osobliwy, a na pewno wyjątkowy na polskiej ziemi. Dodajmy bluźniercze porównania i dysputy z Bogiem zawarte w Wielkiej Improwizacji do III Części „Dziadów" i rzućmy to na tło ogólnie w tej epoce panującego zainteresowania światem pozachrześcijańskim, zauroczenia islamem, antyczną Grecją, podaniami ludowymi i dziwami nie z tego świata, ale bynajmniej nie będącymi dziełem Boga (np. Frankenstein był dziełem ludzkim niejako podwójnie: jako postać literacka powołana przez Mary Shelley i jako twór człekoidalny zrobiony przez innego człowieka – Demiurga). Tak więc romantyzm był luksusem ludzi światłych i ich tradycją. Trzeba było trzechsetnej rocznicy wiktorii wiedeńskiej, by „odkryć" na nowo bogactwo myślowe i artystyczne polskiego baroku. A przecież zdecydowana większość kościołów polskich nosiła (i nosi nadal) cechy tego stylu. Jeżeli nawet powstały znacznie wcześniej, to uzyskiwały barokowy wystrój, a często były w całości przebudowywane właśnie w tej epoce. To te wnętrza, pełne ozdób i ornamentów, iluzjonistycznych malowideł i mistycznych obrazów w bogatych złotych ramach, ołtarzy flankowanych malowanymi figurami świętych w rozwichrzonych szatach i zastawionych sezonowymi bukietami kwiatów o określonej symbolice: palmy w Niedzielę Męki Pańskiej, chryzantemy na Święto Zmarłych, lilie przy Madonnie – były trwałym, mało zmienionym przez wieki azylem ludu i jego obrzędowości. A więc naturalnym i jedynie właściwym otoczeniem, sprzyjającym praktyce religijnej, było otoczenie o charakterze barokowym. Kościół polski, miejsce w istocie odporne na postępową myśl i sezonowe mody, był jednocześnie miejscem – może jedynym czasami – gdzie wolno było publicznie śpiewać polskie pieśni i w sposób naturalny celebrować polski obyczaj. Jeśli więc można mówić o nowej polskiej kontrreformacji, to również dlatego, że Kościół znów pełni podobną funkcję: przybytku tradycyjnej wiary i azylu wolnego słowa.

Jeśli teraz przypomnimy sobie inną zasadę baroku, przywoływaną przez G. C. Argana zasadę „persuasio", zobaczymy, jak dalece mieści się w tym współczesny ruch artystyczny – zarówno ten bezpośrednio związany z Kościołem, jak i zupełnie świecki. Oto artysta polski przestał odnosić siebie, swoje artystyczne ego i swoją postawę w relacji do sztuki i jej historii, a zapragnął wyrazić ideę, najczęściej obywatelską, a przynajmniej światopoglądową. Argan w swojej „La Retorica Aristotelica" pisał, że sztuka baroku dążyła do tego, by ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego. Pevsner natomiast zauważa, rozpatrując postawę artysty barokowego, że w wie-

ku XVII wytwarza się w koncepcji artysty dualizm widza i dzieła; że dzieło przestaje być elementem obiektywnym, a staje się środkiem działania. Tę koncepcję potwierdza Jan Białostocki pisząc, że wybitne dzieła baroku, przy wszystkich różnicach formalnych czy lokalnych „łączą się w swoistym metaforyczno-ikonologicznym sposobie kształtowania, dla którego rzeczywistość przedmiotów i form artystycznych – przy największym nawet naturalizmie ich przedstawiania – jest przede wszystkim znakiem idei." Nie trzeba wielkiego wysiłku, by dowieść, że mamy do czynienia obecnie z taką właśnie sytuacją artysty i sztuki. Co więcej – podobne są nawet imponderabilia. Dwa zakony okryte w świecie najgorszą sławą: wyrzuceni swego czasu z Polski jezuici i krwawi dominikanie przeżywają w Polsce swój renesans. Jezuicki miesięcznik „Przegląd Powszechny" i dominikańskie wydawnictwo „W drodze" obok periodyków wydawanych przez świeckie wydawnictwa katolickie („Znak", „Tygodnik Powszechny"), i „Przegląd Katolicki" – tygodnik archidiecezji warszawskiej, stały się najbardziej poczytnymi pismami w Polsce i szczycą się współpracą najlepszych dziennikarzy, wyrzuconych po 13 XII z pism rządowych. Zdarzyło się przy tej okazji parę spektakularnych nawróceń dawnych wysokich urzędników partyjnych, ale praktykowanie religii nie jest warunkiem współpracy z Kościołem. Dlatego zdarza się, iż pisma katolickie bywają w całości niemal poświęcone tematyce świeckiej. Najczęściej jednak religia przeplata się ściśle z problematyką społeczno-polityczną i obyczajową, tworząc w świadomości czytelnika nowy syndrom ideowy: splecenie interesu narodowego z katolicyzmem, a właściwie z Kościołem.

Tę samą ideę przewodnią odnajdujemy w bardzo dziś żywotnym nurcie sztuki współczesnej, gdzie postawa artystów zdaje się być podporządkowana, w sposób niemal dosłowny, zasadzie „persuasio" – a więc zasadzie operowania powszechnie czytelną symboliką o dużej mocy przekonywania. Najdobitniej może widoczne jest to przy udziale artystów profesjonalnych w aranżacji wielkanocnych „Grobów Chrystusa" i „Stajenek Betlejemskich" na Boże Narodzenie. Odległa tradycja tego typu aranżacji przetrwała w formie prawie niezmienionej do lat osiemdziesiątych tego wieku. Najczęściej przybierały one formę „environnement" o wielu planach, z iluzjonistyczną przestrzenią budowaną na sposób teatralny, z malowanymi górami w tle i gipsowymi figurami jarmarcznej proweniencji na pierwszym planie, odgrywającymi akcję pokłonu Trzech Króli przed lalką – Dzieciątkiem na Boże Narodzenie, albo z atrybutami Męki Pańskiej (głównie krzyż) i gipsowym (a czasem rzeźbionym w materiale) ciałem Chrystusa – na Wielkanoc. W jednym z kościołów zadbano o odtworzenie krajobrazu wokół Jerozolimy z Golgotą na horyzoncie i skalnym grobowcem Chrystusa na pierwszym planie – wszystko techniką malarską lub przy użyciu innych środków uzyskania iluzji.

Ingerencja artystów wywołała w tym swoistym archetypie ikonicznym sporo zakłóceń; przemianom uległa nie tylko sama forma aranżacji, ale także ich program ideowy. Oto tradycyjne motywy ikonograficzne Męki Pańskiej lub rekwizyty

„Stajenki Betlejemskiej" przeplecione zostały łatwo czytelnymi symbolami, odnoszącymi się do aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Wśród bogatego arsenału środków najczęściej powtarzają się wolnościowe hasła, znak wiktorii (litera V) w różnych wariantach, polskie barwy narodowe, orzeł w koronie, ale także współczesna broń, naboje z gazem łzawiącym, gazety, chleb, kraty i drut kolczasty w różnych funkcjach: np. zamiast korony cierniowej albo jako rysunek granic Polski. Olbrzymi zwój takiego drutu tworzył w jednym z kościołów istną barykadę, oddzielającą widza od wnętrza kaplicy z „Grobem". Elementy te wkomponowane są często w sposób niemal mechaniczny w kompozycję tradycyjną – bez dbałości o zachowanie skali czy chociaż stylistyki: oto nowe wtargnęło na teren uświęcony tradycją, jest inne i takie musi pozostać. W wielu wypadkach aktualizacja odbywa się z roku na rok przez dokładanie nowych elementów do już istniejących – jak w zupełnie szalonej, ruchomej „Szopce" u warszawskich Kapucynów, widowiskowo rozbudowanej w głąb, z akcją toczącą się na kilku planach równocześnie w bajkowym krajobrazie, gdzie warszawski plac Zamkowy sąsiaduje z łańcuchem Tatr i stajenką z Betlejem. Przed oczami widza przesuwają się płaskie figury, każda innej wielkości i pochodzenia; święci w towarzystwie papieży i kardynałów, lud w strojach regionalnych na chłopskiej furmance z transparentem „Solidarności", wreszcie góral z fujarką. A nad tym wszystkim papierowe obłoki i skrzydlate putta.

W większości jednak tych „eklektycznych" kompozycji elementy nowe wkomponowane są w sposób nieprzypadkowy. Przestrzeń podzielona bywa z reguły symbolicznie na sferę „sacrum" i „profanum". Miejsce święte, zawsze zaznaczone obecnością monstrancji na Wielkanoc lub Dzieciątka na Boże Narodzenie, utrzymane jest najczęściej w konwencji tradycyjnej, realistycznej lub iluzjonistycznej i jasnych barwach; sfera grzechu wyznaczona środkami współczesnymi, podkreślającymi aktualność zdarzeń, dramatycznym kolorytem i ekspresyjną wymową. Podział ten akcentowany bywa też przez różnicę oświetlenia (światło – dobroć, ciemność – zło) oraz dodatkowymi rekwizytami, np. kwiaty oznaczają życie w sferze światła; narzędzia kaźni, również współczesne, przynależą do sfery ciemności itp. Spotyka się też symbolikę znacznie bardziej rozbudowaną, choć łatwo czytelną dla każdego Polaka, np. dominującym elementem aranżacji w kościele seminaryjnym (Warszawa) z roku 1982 były trzy olbrzymie dłonie – umieszczone niemal symetrycznie po lewej i prawej stronie oraz pośrodku. Dłoń z lewej (Zachód) skrwawiona i półotwarta w geście konania, ujęta w dodatkowe rekwizyty (zardzewiały kask, dębowe liście) skierowana w stronę „sacrum". Dłoń po stronie prawej (Wschód) wyłania się z sylwetowego zarysu Kremla, wyciętego z czerwonej tektury, gestem drapieżnym i zaborczym w stronę partii centralnej, gdzie umieszczona jest dłoń trzecia, spowita w biało-czerwoną draperię i symbolizująca Polskę, która wyraża pokorę i błaganie. Ślady butów prowadzących w jej kierunku od strony widza symbolizują przemoc militarną.

W innym kościele zdeformowane i zwieszone bezradnie dłonie obwiązane sznurem umieszczono u stóp monstrancji, jak zawsze przed nocą Zmartwychwstania przesłoniętej woalem, tym razem rozpiętym na konstrukcji w kształcie litery V. Motyw dłoni spotkać można także w innych kompozycjach, zawsze w powiązaniu z określonym kodem symbolicznym o różnym stopniu komplikacji, np. dłoń ukazana w taki sposób, iż tworzy zarazem kontur Polski i kształt serca, gdzie aortą jest linia Wisły, a jej ujście wieńczy zarys gdańskiego pomnika poległych stoczniowców. Kontur Polski jest także popularnym elementem kompozycji tego typu i równie często tworzy odrębny ikonogram. Poza wspomnianym, dającym się odczytać jako „Polska to serce i dłoń", ciekawe wydaje się rozwiązanie w formie zbudowanego z lichych desek w biało-czerwonych barwach biednego domu, dającego schronienie Dzieciątku; inne – w kształcie okratowanej bramy, broniącej dostępu do spoczywającego za nią Chrystusa, czy też w kształcie trawnika, na którym ułożono ciało Zbawiciela. Interesujący jest też przykład zawieszenia takiej symbolicznej „Polski" z Pietą w centrum na sznurach oplatających ramiona krzyża i połączonych z kotwicą, będącą znakiem Polski Walczącej w latach okupacji.

Zupełnie osobliwym „materii pomieszaniem" jest oddająca pokłon Dzieciątku grupa manekinów sklepowych w bogatych szatach, umieszczona na tle dużego powiększenia kartki żywnościowej – papierka znanego każdemu – gdzie zamiast nazw towarów, typu mąka, cukier, masło, widniały nazwy ewangelicznych cnót: wiara, nadzieja, miłość, a także słowa: prawda i sprawiedliwość.

Obok aranżacji eklektycznych, czy po prostu ingerencji w zastany kanon, spotykamy także próby rozwiązań środkami zupełnie nowymi, współczesnymi – ale z zachowaniem nadrzędnej, dydaktycznej zasady „persuasio". Mamy tu osiągnięcia o plakatowo prostej wymowie – jak umieszczenie ciała Chrystusa we wnętrzu sugerującym więzienną celę czy wśród sylwet ludzkich ciał obrysowanych kredą, jak to czyni policja, dokumentując zbrodnię – i oznaczonych, jak numerami porządkowymi, datami kolejnych powojennych zrywów wolnościowych: 1956, 1968, 1970, 1976, 1981. Ale zdarzają się również programy rozbudowane: Polskę symbolizuje sylweta Matki Boskiej z otoczonego szczególną czcią obrazu jasnogórskiego. Ślady okaleczeń znaczących twarz na oryginale – przesunięte zostały na biało-czerwoną szarfę, którą sylweta jest przepasana i która z kolei tworzy symboliczne niebo nad głową pielgrzymujących tłumów, oddalających się w głąb, ku nieokreślonemu przeznaczeniu. Umieszczone na tym tle ciało Chrystusa zarzucone jest niedbale wojskową „panterką". Wymowna jest także inna kompozycja, w której Dzieciątko umieszczono na rękach św. Maksymiliana Kolbe, za drutami obozu koncentracyjnego – a nad jego głową mapę Polski z zaznaczeniem miejsc dawnych obozów zagłady i współczesnych „miejsc internowania" członków „Solidarności". Wstrząsająca w swej wymowie i bardzo drastyczna w środkach była „Stajenka" urządzona w 1984 roku na dziedzińcu

kościoła św. Stanisława Kostki w Warszawie, po śmierci jego kapłana – Jerzego Popiełuszki. Nowo narodzone Dziecię leżało na słomie umieszczonej w bagażniku samochodu marki Fiat.

Funkcją zwrotu ku Kościołowi stał się nie tylko rozwój sztuki sakralnej *stricto sensu*, ale też udział w wystawach przez Kościół organizowanych. Należy rozgraniczyć oba te zjawiska, ponieważ są zdecydowanie różne jakościowo. Jeżeli bowiem bezpośrednie uczestnictwo w opisywanych aranżacjach o charakterze okazjonalnym można, a nawet trzeba zmieścić w pojęciu sztuki sakralnej, to dzieła pokazywane na wystawach warunku tego nie spełniają. W większości wypadków są to dzieła na wskroś świeckie, często abstrakcyjne, uzyskujące nowe konotacje dopiero poprzez kontekst, w jakim się znajdują. Najbardziej charakterystyczne czy też wymowne pod tym względem były wielkie ogólnopolskie wystawy zbiorowe, organizowane pod konkretnym hasłem i połączone z innego typu aktywnością o charakterze artystycznym i poznawczym (muzyka, teatr, performance, fotografia, film, odczyty i dyskusje).

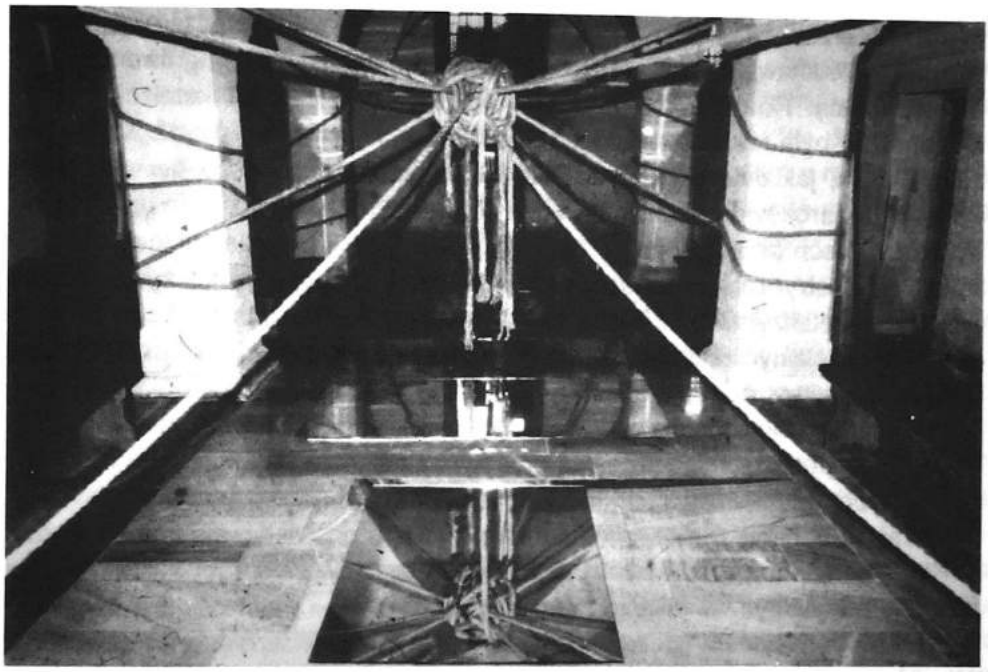
Pierwsza z tych imprez odbywała się w warszawskiej parafii Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej pod hasłem „Znak Krzyża". Parafia jest terenem odbudowy dawnego kościoła z ruiny wojennej. Wiosną 1983 większość zabudowań była w stanie surowym, sam kościół zaś zaledwie „odgrzebany" spod rumowiska gruzu, jakim był przysypany przez kilkadziesiąt lat. Takie otoczenie stworzyło specyficznie dramatyczną scenerię dla sztuki tam umieszczonej, a niespodziewane błyski światła sączące się przez rusztowania i jeszcze nie załatane dziury w murach oświetlały obojętne z punktu widzenia religii obrazy w sposób tak szczególny, że dzieła te nabierały mistycznego zgoła blasku.

Aktem symbolicznym w kontekście niniejszych rozważań była wystawa pn. „Artyści – stoczniowcom", zorganizowana w rocznicę strajku sierpniowego w gdańskim kościele Dominikanów p.w. św. Mikołaja (lato 1984). Dzieła sztuki współczesnej wkomponowano tam w barokowy wystrój gotyckiego kościoła w sposób nietypowy dla wystaw. Nie było „ekspozycji" – tej odwiecznej metody pokazywania dzieł sztuki – ale właśnie próba „wpasowania" ich w istniejący już zespół stylowo-ikonograficzno-sakralny. Tak więc obrazy z nurtu geometrycznego zamieszczano w dekoracyjnych płycinach, dzielących ściany prezbiterium, inne – o treści zdecydowanie świeckiej – stawiano na predellach ołtarzowych; współczesne rzeźby flankowały barokowe ołtarze itp. Rzecz charakterystyczna przy tym, iż – w przeciwieństwie do omawianych wyżej kompozycji typu tradycyjno-obrzędowego – obecność współczesnych środków artystycznych nie nosiła cech jawnej ingerencji. Zarówno tutaj, jak w Warszawie na Żytniej, dzieła stare i nowe, współgrając z architekturą, tworzyły jednorodny kompleks, tak pod względem kompozycyjnym jak ideowym – jeśli wolno uznać, że dzieła z różnych epok mogą tworzyć jednorodny zespół – podobnie jak w nieprofesjonalnej świadomości odbiorców zespół taki tworzą barokowe rzeźby w gotyckim wnętrzu. Należy też

dodać, ze obie imprezy nie tylko nie miały nic wspólnego z ruchem dewocyjno-jarmarcznym, któremu bliskie były, przynajmniej niektóre, „Szopki" i „Groby", ale przeciwnie – cechowały się wysokim poziomem realizacji, gwarantowanej przez udział najwybitniejszych polskich artystów, reprezentujących wszystkie nurty i tendencje, jak H. Stażewski, E. Krasiński, S. Gierowski, J. Tchórzewski, grupa „Wprost" (S. Grzywacz, L. Sobocki, J. Waltoś), W. Borowski, J. Kalina i wielu innych.

Jednakże osiągnięcia najwyższej rangi artystycznej uzyskano dopiero późną jesienią 1984 na wystawie pn. „Apokalipsa – światło w ciemności", urządzonej w podziemiach warszawskiego kościoła św. Krzyża. Udało się mianowicie tak zaaranżować centralne pomieszczenia tzw. dolnego kościoła, że dzieła wykonane przez czterech różnych artystów stworzyły osobliwą całość o dużym ładunku emocjonalnym, powiązaną nadrzędną ideą odczucia tekstu św. Jana, do którego się odnosiła. Schodzący po mrocznych schodach w głąb wnętrza, wabiącego nikłym poblaskiem, wpadali nagle w pułapkę – mając wzrok utkwiony w dalekie światło, nie zauważali momentu przekroczenia progu klatki, dość pojemnej i dokładnie obciągniętej metalową siatką. Dopiero wytrącony z równowagi przez niespodziewaną zmianę sytuacji widz dostrzegał przez siatkę wyświetlane na nierównej powierzchni muru tarcze zegara, rozpływające się, to znów nabierające ostrości – jak w surrealistycznym śnie. I nagle okazywało się, że klatka nie ciągnie się w nieskończoność, ale ma wyjście, równie mało widoczne w mrocznym wnętrzu. Opuściwszy ten iście czyśćcowy wynalazek Grzegorza Kowalskiego, widz stawał w obliczu czystego, surowego wnętrza nawy, nad którą zamiast oczekiwanego sklepienia zwieszało się długie płótno przypominające barokowe malarstwo iluzjonistyczne, wymalowane w zaciągnięte obłokami niebo z dziurą pośrodku (Roman Woźniak). W oddali majaczył niewidoczny prawie ołtarz i biała gołębica w smudze niebieskiego światła, a wzrok podświadomie kierował się na boki, jaśniej i cieplej oświetlone, i trafiał po stronie prawej na wypełniającą całą wysokość krypty piramidę ułożoną ze słomianych kubów – Jerzego Kaliny, po stronie lewej natomiast witał go olbrzymich rozmiarów węzeł utworzony przez grube liny okrętowe, oplatające cztery filary. Węzeł zwieszał się nad lustrzaną taflą, wypełniającą płaszczyznę pomiędzy filarami. Ze strzępów sznura kapał na taflę czerwony wosk. Ta niemal asemantyczna, surowa i wstrząsająca w wymowie praca Włodzimierza Borowskiego dopełniała przestrzeń. Dopiero po minięciu piramidy dostrzegało się, że Kalina umieścił za nią, z tyłu, piaskownicę z migotliwymi światełkami, uformował pagórki – stworzył miniaturę, a właściwie przenośnię pustyni. Okazywało się także, iż wnętrze nie kończyło się w tym miejscu, ale skręcało jeszcze raz w prawo, gdzie mieściła się dalsza część wystawy, zaaranżowana w sposób bardziej tradycyjny.

W rozważaniach nad rangą i znaczeniem tego typu imprez należy zwrócić uwagę na jeszcze inne, poza czysto artystycznymi, ich aspekty. Aspektem nie-



Włodzimierz Borowski, „Apokalipsa 1984", instalacja, kościół św. Krzyża, Warszawa,
Fot. Erazm Ciołek

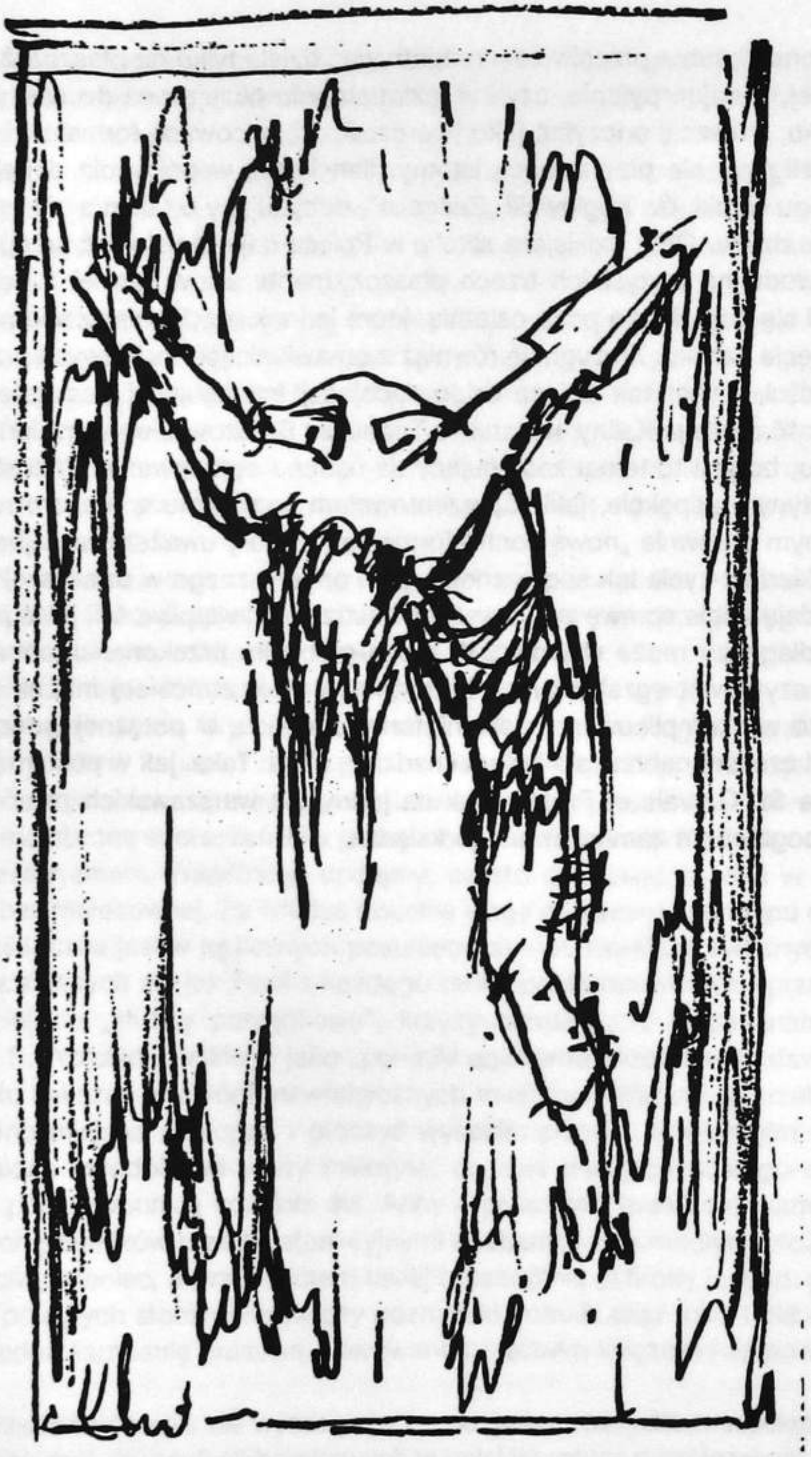
jako oczywistym jest wytworzenie sprzyjającej atmosfery dla rozwoju tematyki religijnej, bardzo szeroko podejmowanej przez dzisiejszą sztukę, a nawet inspirowanie artystów do poszukiwania nowej formuły „sacrum" w sztuce – jak to można było zaobserwować przy próbach odnalezienia świeżej interpretacji najprostszego symbolu męki w przypadku „Znaku Krzyża" czy innego odczytania tekstu „Apokalipsy". Innym, może nawet bardziej istotnym, jest proces sakralizacji sztuki świeckiej, dokonujący się w dwóch płaszczyznach: przez kontekst, do którego zaliczam nie tylko miejsce, czyli kościół, ale także ideę przewodnią (Znak Krzyża, Apokalipsa) o konotacjach czysto religijnych; a także przez odbiór. Otóż imprezy i wystawy organizowane w kościele – a jest ich znacznie więcej, niż to wynika z obecnego omówienia – trafiają na ewidentną potrzebę ze strony społeczeństwa – tak to trzeba określić, gdyż tego masowego zainteresowania nie można usprawiedliwić czy wyjaśnić tylko ciekawością albo powszechnymi zainteresowaniami artystycznymi. W każdą Wielką Sobotę odbywają się istne pielgrzymki do „Grobu Pańskiego", bynajmniej nie do jednego tylko, i bynajmniej nie tylko w celach religijnych. Podobne przemarsze przez kościoły obserwuje się na Boże Narodzenie do „Stajenek Betlejemskich". Do wspomnianej „Stajenki" w bagażniku, zaaranżowanej na zewnątrz kościoła, stały wielogodzinne kolejki – a zima tego roku była mroźna. Uświęcająca intencja odbiorców jest tak silna, że otacza kultem przedmioty niesakralne. Zdarzyło się, iż wierni modlili się na

klęczkach przed ustawionym w ołtarzu obrazem Zbyluta Grzywacza pn. „Martwa natura", przedstawiającym leżące na stole plastry chleba skute ogniwami łańcucha (Gdańsk). Również na klęczkach oglądała publiczność instalację, której składnikiem była rzucona na posadzkę sutanna (kościół św. Krzyża w Warszawie). O tym, jak dalece sprawdza się we współczesnej Polsce pevsnerowska koncepcja barokowego dualizmu widza i dzieła, tzn. jak istotną rolę gra intencja odbiorcy, niech świadczy jeden tylko przykład. Dzieła reprezentujące nurt abstrakcji geometrycznej, zawieszone w kościołach odbierano jako żywe, istotne i głęboko metafizyczne. Te same dzieła umieszczone na wystawie „Język geometrii" w oficjalnym salonie rządowym uznano za akademickie, przebrzmiałe i puste. Dodajmy, że nie ma to nic wspólnego z opiniotwórczą funkcją krytyki, gdyż – jeśli w obu wypadkach krytycy byli pomysłodawcami, to tylko w drugim próbowano posłużyć się kampanią prasową na szerszą skalę. Zresztą bez spodziewanych rezultatów.

Trwająca obecnie wielka, ogólnopolska wystawa poświęcona pamięci księdza J. Popiełuszki, którą pod hasłem „Przeciw złu, przeciw przemocy" urządzono w kościele parafialnym w Mistrzejowicach pod Krakowem, jest celem masowych pielgrzymek, miejscem szczególnego kultu nie tylko ze względu na osobę zamordowanego kapłana. Wydaje się, że obok funkcji czysto religijnej spełnia ona, podobnie jak inne imprezy, rolę czynnika integrującego, czynnika więzi nieformalnej – pozwala, inaczej mówiąc, zrealizować potrzebę wspólnoty, która jest instynktowną obroną społeczeństwa przed atomizacją, typową dla krajów dotkniętych totalitaryzmem. Wspólnoty, dodajmy, czysto duchowej, a więc w pewien sposób bezinteresownej. Że władza docenia wagę społeczną tego typu demonstracji, widoczne jest w jej licznych posunięciach – od likwidacji kwietnych krzyży, odradzających się jak Feniks każdego ranka po starannym ich uprzątnięciu przez miejskie „służby porządkowe", krzyży określonych, jakże znamiennie, przez J. S. Wojciechowskiego jako „pomniki egalitarne", których nie dawało się po prostu zakazać w dwóch newralgicznych miejscach Warszawy, trzeba więc było jedno miejsce rozkopać i otoczyć wysokim płotem, a w drugim ustawić wzmocnione całodobowe warty milicyjne, do dziś pilnujące pustego obecnie placyku pod dzwonnicą kościoła św. Anny – przez bronienie kordonami policji niektórych pomników przed niefunkcyjnymi osobami, które mogłyby złożyć tam niewłaściwy wieniec, a przedmiotem takiej szczególnej ochrony jest np. gdański pomnik poległych stoczniowców czy poznański pomnik ofiar roku 1956 – aż po niewybredną kampanię prasową skierowaną przeciwko księżom i aż po morderstwo.

Powyższe omówienie nie wyczerpuje, co oczywiste, wszystkich aspektów funkcjonowania idei czy tradycji barokowych w polskiej sztuce współczesnej. Można to zagadnienie ująć w perspektywie historycznej jako określoną tendencję w samym budowaniu czy piętrzeniu i komplikowaniu formy, a w oderwaniu od poję-

cia „sacrum"; lub – przeciwnie – rozpatrywać dzieła tylko na płaszczyźnie sztuki sakralnej, zadając pytanie, czy i w jakim stopniu pasują one do naszych pojęć o baroku; wreszcie odczytać jako twórczość zróżnicowaną formalnie i niekoniecznie religijną, ale przenoszącą istotny pierwiastek wspólny dla danego czasu czy kręgu sztuki, ów heglowski „Zeitgeist", decydujący o takim a nie innym charakterze dzieła. Otóż dzisiejsza sztuka w Polsce daje możliwość przeprowadzenia dowodu na wszystkich trzech płaszczyznach, ale w żadnej z definicji nie zmieści się cała. Może poza ostatnią, która jednak rozciągałaby nadmiernie samo pojęcie baroku. Zrezygnuję również z omawiania jednostkowych przykładów twórczości, nawet tak dalece odpowiadającej interesującej nas kategorii, jak twórczość Jerzego Kaliny, malarstwo Tadeusza Brzozowskiego czy Jana Dobkowskiego, bo jest to temat zasługujący na osobne opracowanie. Pozostanę przy tym jedynym aspekcie, jaki zaprezentowałam w związku z ruchem religijnym, nazwanym umownie „nową kontrreformacją", a który uważam za najbardziej istotny składnik życia tak społecznego, jak i artystycznego w dzisiejszej Polsce – choć zdaję sobie sprawę ze wszystkich zastrzeżeń i wątpliwości, jakie powyższa próba diagnozy może wywołać. W moim głębokim przekonaniu jednak – mistyczną czy nawet egzaltowaną – barokową właśnie atmosferę można odnaleźć nie tylko w skomplikowanej polifonii form, ale także w potężnej jedności, jaką stanowi czasem nabrzmiała bólem i nadzieją cisza. Taka, jak w pustym paryskim kościele St. Gervais et Protas i jak na jednym z warszawskich placów w noc przed pogrzebem zamordowanego księdza. □



Jerzy Tchórzewski, bez tytułu, rysunek tuszem. nie datowany

Jerzy Brukwicki

Znaki i hasła

Znaki i hasła malowane po 13 grudnia 1981 roku na murach i płotach najsilniej wyrażały pragnienie wolności. Były wyrazem buntu, sprzeciwu. Pośpiesznie kreślona grafika świadczyła o tym, że „Solidarność" żyje, że zrodzonej w imię godności, sprawiedliwości i prawdy idei nie można zlikwidować siłą, aresztowaniami, szykanami.

Narodziny „Solidarności" w pamiętnych, sierpniowych dniach 1980 roku zapoczątkowały nie tylko nową sytuację społeczną, polityczną, ale również i nowy rozdział w dziejach sztuki polskiej. Sztuka, jak nigdy dotąd, stała się świadectwem czasu. Towarzyszyła przemianom społecznym i duchowym. W centrum uwagi twórców znalazł się ponownie człowiek. W polskiej sztuce coś się naprawdę zmieniło. Dążeń tych nie przerwało wprowadzenie stanu wojennego. Wręcz przeciwnie. Dramatyczny bieg wydarzeń politycznych spotęgował niebywałe spotkanie intelektualne i emocjonalne twórców z oczekiwaniami społeczeństwa. Wolność i niezależność mogły być chwilowo realizowane jedynie w kręgu kultury.

Symbole i znaki graficzne stały się powszechnie zrozumiałym sposobem porozumiewania się. Krzyż – znak wiary i śmierci męczeńskiej, kotwica – znak nadziei i inne znane od wieków motywy ikonograficzne (orzeł w koronie, flaga narodowa, chleb, kraty...) żyły obok nowych graficznych symboli solidarności, patriotyzmu, wolności. Literniczy znak napisu „Solidarność", przywodzący na myśl robotnicze pochody z lat 1956, 1970, 1976, 1980, stał się jednoznacznym przekazem dążeń i oczekiwań wielu milionów Polaków.

Nie tylko mury i ulotki, ale i książki, gazety, plakaty, kalendarze, katalogi wystaw niezależnych, znaczki pocztowe, „wojenne" banknoty mówiły, że „Solidarność" jest, istnieje. Drukowane w podziemnych drukarniach, prywatnych mieszkaniach, pracowniach artystów docierały do ludzi, przynosząc otuchę i nadzieję, przełamywały strach, sprawiały radość. Wśród wielu druków pojawiły się również niewielkie kartki z życzeniami świątecznymi z okazji Bożego Narodzenia, Nowego Roku, Wielkanocy. Najczęściej ich autorzy korzystali z tradycyjnej symboliki bożonarodzeniowej: choinki, żłobka, św. Mikołaja lub wielkanocnej: jajka, zajączka, baranka, uzupełniając je napisem „Solidarność" lub symbolem zwycię-



Krzyż z kwiatów przy kościele św. Anny, Warszawa 1983
Fot. Erazm Ciołek

stwa – „V". Ale były i inne kartki, niebanalne. W przemyślny sposób, prostym, celnym znakiem graficznym wyrażały nasze myśli, marzenia i pragnienia, trafnie odtwarzały atmosferę tamtych dni. Te niewielkie kartki stały się wydarzeniem artystycznym. Świat grafiki podziemnej „Solidarności" był światem konkretu, prostego, szybkiego znaku – niezwykle skutecznego w podawaniu informacji, przekazywaniu nastroju.

W niezależne życie plastyczne zaangażowało się wielu artystów, traktując swą pracę jako społeczne posłannictwo na rzecz wolności. Są wśród nich Jerzy Bąk, Andrzej Bielawski, Czesław Bielecki, Jan Bokiewicz, Tomasz Bogusławski, Andrzej Budek, Maciej Buszewicz, Jacek Ćwikła, Jacek Fedorowicz, Jerzy Gro-



wiński, Anna Huskowska, Roman Kalarus, Wojciech Kołyszko, Marek Kononowicz, Bożena Koroczyska, Juliusz Kowalski, Tomasz Kuczborski, Jan Kukuła, Krzysztof Łada, Monika Łobodzińska, Jerzy Medyński, Andrzej Miklaszewski, Piotr Młodożeniec, Wojciech Müller, Janusz Osicki, Andrzej Piątek, Krzysztof Racinowski, Eugeniusz Skorwider, Jacek Staniszewski, Teresa Starzec, Stanisław Szczuka, Teresa Wieczorkowska, Mariusz Wieczorkowski, Marek Zalejski i wielu, wielu innych, dziś jeszcze nie znanych. Równolegle z ich pracą rozwijała się anonimowa twórczość amatorów, często o dużej sile odziaływania i nieprzeciętnych walorach artystycznych. □



Grzegorz Moryciński, „Dowody", olej na płótnie, 1984
Fot. Witalis Wolny

Aleksander Wojciechowski

Zdrada klerków*

Czym było to, co zwykliśmy określać mianem etosu Solidarności? – pisał niedawno Jan Józef Szczepański. *Był to zespół zasad i postaw wyróżniających ludzi, którzy zdecydowali się na ryzyko walki z systemem, postrzeganym przez nich jako zły, jako sprzeczny zarówno z rozsądkiem, jak i z powszechnymi normami moralności. Sama nazwa ruchu (który bardzo szybko wyrósł poza ramy swej początkowej, syndykalnej formuły) zakładała lojalność i wzajemne zaufanie rozmaitych społecznych grup i formacji w ich wspólnym dążeniu do wprowadzenia radykalnej zmiany sytuacji politycznej (...).*

Tak więc żądania typu syndykalistycznego przerodziły się szybko w dezyderaty ściśle polityczne. Mówiąc najprościej – poparcie udzielone „Solidarności" oznaczało w efekcie przejście do politycznej opozycji wobec komunistycznego ustroju. W jej szeregach znaleźli się artyści działający w ruchu, zwanym „kulturą niezależną". Niezależną od kontroli państwa, lecz ideowo świadomie związaną z etosem „Solidarności".

Za działalność swą – ryzykując więzieniem lub innymi represjami – doczekali się początkowo społecznego uznania, by następnie, właśnie za sam fakt politycznego zaangażowania, spotkać się z głosami dezaprobaty ze strony pewnej części krytyków i teoretyków sztuki. Epitet w rodzaju: „wspólnota historyczno-symboliczna jest potężna, ale w sferze konkretu pusta" – należał do stosunkowo łagodniejszych.

Na ową krytykę złożyły się – mówiąc najogólniej – następujące czynniki:
– żywe do dziś dziedzictwo estetyki postimpresjonizmu i polskiego „kapizmu" głoszącego, iż „głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska"; naruszenie tego kanonu uznano za obelgę wobec tzw. „sztuki czystej";
– posiadająca wielu wyznawców filozofia klerka, uczonego i artysty stroniącego

* GŁOS PLASTYKÓW 3/1991 (materiały z Ogólnopolskiego Spotkania Artystów i Krytyków „Czas niezależności – sztuka lat osiemdziesiątych", Kraków 23 i 24.02.1991.

programowo od wszelkich sporów ideowych i światopoglądowych – w myśl zasad sformułowanych w 1927 roku w słynnym dziele Juliena Benda „La trahison des clercs" („Zdrada klerków");

– następnie bolesne doświadczenia socrealizmu, a więc sztuki zniewolonej przez politykę;

– wreszcie niepokój tradycjonalistów wzbudzał fakt naruszenia uświęconego od czasów rewolucji francuskiej zwyczaju eksponowania dzieł sztuki współczesnej w muzeach i galeriach. Kwestionowano słuszność organizowania wystaw – często o tematyce świeckiej – we wnętrzach sakralnych i innych lokalach będących w gestii Kościoła.

Na marginesie tego sporu o upolitycznienie sztuki lat 80. warto wspomnieć o polskiej awangardzie okresu międzywojennego i jej obliczu ideowym. W ulotce pierwszomajowej opublikowanej przez „Grupę krakowską" w 1936 roku znajdujemy sformułowanie: „Niech żyje sztuka rewolucyjna".

Stefan Wegner pisał: *Jest rzeczą wiadomą, iż zarówno w Polsce jak i na Zachodzie wszelkie kierunki modernistyczne powiązane były w jakiś sposób z ruchem lewicowym.* Marek Włodarski uzupełniał tę wypowiedź uwagą dotyczącą poglądów, panujących wówczas we Lwowie: *Szczególny wpływ na młode pokolenie twórców lwowskich miały echa Rewolucji Październikowej. Byliśmy przekonani, że rewolucja polityczna przyniesie również z sobą rewolucję formalną, rewolucję sztuki.*

Do podobnych wniosków doszedł Mieczysław Szczuka w 1927 roku, pisząc: *Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi* [artyście – A.W.] *wykorzystanie wszystkich możliwości postępu technicznego.*

Berlewi, Kobro, Rafałowski, Stażewski, Strzemiński, Wiciński, Blonder, Jaremianka i wielu innych luminarzy polskiej awangardy posiadało lewicowe przekonania, co spotykało się z uznaniem dużej części społeczeństwa o nastawieniu demokratycznym. Ani dawniej, ani dziś nikt nie odważyłby się krytykować ich ze względu na sam fakt wiązania sztuki z polityką.

Inaczej dzieje się dziś, gdy chodzi o ocenę postaw i osiągnięć plastyki lat 80., zaliczanej do nurtu „kultury niezależnej". Zaatakowano ją za upolitycznienie, za obciążenie balastem romantycznej wizji naszych dziejów, za powierzchowne deklaracje natury światopoglądowej, za patriotyczną egzaltację i wiele innych grzechów głównych. Nie brakło też inwektyw w rodzaju „narodowo-rocznicowo-martyrologiczna feta". Raz jeszcze dokonała się więc „zdrada klerków".

Rzecz jasna, iż w tym „pospolitym ruszeniu" artystów (w wystawach „kultury niezależnej" brało udział ok. 1300 twórców i krytyków) wiele było także szmiry i tandetnej deklaratywności – ale tak dzieje się z każdym nurtem sztuki o szerokim zasięgu.

Był on zjawiskiem niejednorodnym. Przykładowo, w twórczości pokolenia

debiutującego w latach 80. wyróżnić można kilka skrajnie odmiennych postaw. Równocześnie występowała: sztuka ludyczna i historiozoficzna parabola, jarmarczna zabawa i metafizyka, brutalny ekspresjonizm i liryczna poetyka. O kontrastach tych pisał młody grafik Wojciech Kołyszko: *... nie unikać sprzeczności – one stoją za wszystkim, są istotą życia (...) Podglądam życie: jest nierówne i niedorzeczne; wzniosłość, wulgarność, groza i zachwyt, groteska i liryka, znudzenie i metafizyka przeplatają się w sposób fascynujący, nieustannie wchodząc sobie w drogę.*

Owo „podglądanie życia" było niezwykle charakterystyczne dla generacji, której przyszło działać w trudnym okresie ostrych konfliktów społecznych. Konsekwencją postawy kontestatorskiej wobec wydarzeń politycznych, kontrolowanych przez władze PRL, stał się powszechny w sztuce młodego pokolenia postulat całkowitej swobody w obrazowaniu i interpretowaniu rzeczywistości. Należący do tej generacji Paweł Kowalewski pisał w 1983 roku: *Zagrożenie brakiem tolerancji lub, co gorsze, połowiczną tolerancją, jest totalnym atakiem przeciw osobie ludzkiej – a więc zagrożeniem wartości najwyższej. Walka z nim staje się obowiązkiem każdego człowieka. Jest to walka z diabłem w jego najczystszej postaci.*

Niegdyś traktowano sztukę jako „res sacra". Dziś dla wielu młodych ich własna twórczość nie jest już „rzeczą świętą" czy odświętną. Stała się po prostu codzienną, zwykłą ludzką działalnością, nie wymagającą żadnej charyzmy. Skoro więc opuściła Parnas, tym bardziej może sobie pozwolić na ironię i autoironię, a czasem nawet na przekorne pokazanie języka. Dla klerka-tradycjonalisty postawa nie do zaakceptowania.

Krytycyzm w stosunku do rzeczywistości charakteryzował także działalność łódzkiej galerii „Czyszczenie dywanów". Przekora brzmiała w samej nazwie galerii. Także publikowane przez nią teksty pisane były z przymrużeniem oka: Andrzej Partum „Nihilizm pozytywny", Jacek Krzyszkowski „Urodzony w łaźni miejskiej – pałowanie 82".

Przemieszanie powagi z ironią, aluzje do aktualnych wydarzeń politycznych czy „odklejanie się" od rzeczywistości (legitymacja studencka Jacka Woźniaka z podpisem: utrata tożsamości) świadczyły o nastrojach nurtujących uczestników wydarzeń i pokazów organizowanych przez zakład „Czyszczenia dywanów". Sam fakt, iż został on oficjalnie zarejestrowany jako placówka rzemieślnicza, był także naigrawaniem się ze zbiurokratyzowanej rzeczywistości.

Stanisław Rodziński, sam uczestnicząc w wielu wystawach organizowanych we wnętrzach sakralnych, zwraca uwagę na ich niejednorodność: *Na naszych oczach narosła w ostatnich latach spora ilość obrazów, rzeźb i grafik, oscylujących w sferze chrześcijańskiej ikonografii i tematyki. Sądzę, że to gremialne opowiedzenie się za znakami, symbolami bliskości kościoła, narodziło się z*



Leszek Sobocki, „Duszno", olej na płótnie, 1984

połączonych nadziei i zawodu, uniesienia i goryczy, emocji patriotycznych i religijnych, historiozofii i polityki.

Zastanawiając się nad specyfiką sztuki polskiej omawianego okresu, widzę ją m.in. właśnie w fakcie jej różnorodności oraz politycznego (jeśli kto woli: patriotycznego) zaangażowania. Trzecim istotnym czynnikiem była rozbudowa „sfery publicznej". Dla artystów uczestniczących w wystawach niezależnych głównym adresatem ich dzieł stała się zbiorowość, sympatyzująca z ideologią „Solidarności".

Upolitycznienia sztuki nie traktuję wyłącznie w kategoriach tematycznych. Jest to również kwestia estetycznej postawy artysty i jego poparcia dla działań zmierzających do odzyskania narodowej tożsamości. Przykładowo Gierowski, Tchórzewski, Eysymont, Rodziński, Sempoliński, Aleksiun czy Brzozowski nie stworzyli dzieł odwołujących się bezpośrednio do naszej rzeczywistości społecznej. Jednak przez fakt uczestniczenia w wystawach niezależnych określali tym samym swe ideowe credo. Przeminął etos „Solidarności" walczącej z komunizmem, a wraz z nim „kultura niezależna" stała się zamkniętym rozdziałem historii naszej sztuki. Opadły emocje. Nadszedł moment refleksji. Warto zastanowić się, na ile tak silnie akcentowane przeze mnie owo upolitycznienie było doraźną koniecznością chwili – na ile zaś zawierało znacznie głębsze treści historiozoficzne, związane z dziejami narodu w okresie brzemiennej w wydarzenia dekady lat 80. Częściową odpowiedź na tę kwestię starałem się przekazać w dotychczasowym wywodzie. Uzupełnić ją pragnę, analizując przykładowo, powszechną w tym okresie, groteskę polityczną.

Groteska pokazuje w wyostrzonym świetle zjawiska ogólne, stawia diagnozę dotyczącą społecznych schorzeń, daje moralną ocenę wydarzeń dziejowych, unikając atakowania „ad personam" ludzi znanych z nazwiska. Ten rodzaj osobistej krytyki czy wręcz agresywnej napaści pozostawia karykaturze.

„Zasłużony clown" (1983) Marka Kwaszkiewicza to postać w kształcie nadmuchanego balonu z małą, ledwie zaznaczoną głową. Jest ona całkowicie pokryta orderami. Odznaczenia nie różnią się zbytnio między sobą, podobnie jak i identyczne były chyba zasługi dostojnego dygnitarza. Istotną rolę odgrywa tu kolor. Są to barwy celowo przesłodzone, lukrowane jak ozdoby bombonierki. Lepka i obleśna słodycz stanowi zewnętrzną powłokę zasłużonego prominenta-clowna. Wnętrze jest pustą przestrzenią wypełnioną powietrzem.

W 1982 roku pojawiła się w twórczości Grzegorza Morycińskiego amfiteatralna widownia cyrkowa. Za stołem, w galowych strojach, przy orderach, umundurowani sędziowie. Ich miny, gesty, wynaturzone rysy twarzy przywodzą na myśl groteskę w stylu Goyi. Na arenie drobna postać oskarżonego chłopca, bezbronna w swym osamotnieniu. Tytuł pracy: „Trybunały".

Dzieci i chłopcy pochłonięci przez historię to także – tym razem już nie anonimowe – dzieje Romka Strzałkowskiego, ofiary Poznańskiego Czerwca 1956

roku, to niczym nieusprawiedliwiona śmierć Grzesia Przemyka, to także dramat uczniów i ginącego z ich ręki w czasie szamotania sierżanta MO i wielu innych.

Był także niegdyś ich rówieśnik, początkowo idol komunizmu, który następnie przeszedł do historii z zasłużonym epitetem donosiciela: Pawlik Morozow. Szokujące zestawienie nazwisk wywołać może głosy protestu, jeśli jednak spojrzymy na jego los od strony etycznej, wówczas niewątpliwie znajdziemy odpowiedzialnych za niegodny czyn Pawlika w świecie wielkiej polityki.

Plakat Geta-Stankiewicza do wystawy „Banlieue-Pologne-Bruxelles" z 1983 r. (nagrodzony) pokazuje czarny nagrobek z wielką czerwoną gwiazdą i przytulonego doń chłopca. Niżej trójkątna pieczęć z napisem „Ośrodek doskonalenia kadr" oraz dedykacja Geta: „Pawlikowi Morozowowi patronowi donosicieli na pamiątkę Get".

Groteskowe ujęcie całości potęguje dramaturgię dzieła, będącego zarazem i moralitetem, i przestrogą. Dzięki temu Pawlik Morozow (za swe donosicielstwo na własnych rodziców zabity przez kołchoźniczych chłopów), mimo szyderczej dedykacji na plakacie, pokazany został jako ofiara historii, a właściwie panoszącej się w historii zakłamanej propagandy.

Obraz J. L. Davida „Śmierć Marata" (1793) był hołdem złożonym pamięci trybuna ludowego, a jednocześnie apoteozą rewolucji francuskiej. Wiele takich politycznych deklaracji lojalności składał David, nim przeszedł na usługi cesarstwa.

Kiedy w roku 1946 malarz francuski Felix Labisse nawiązał przekornie do tego tematu, umieścił w wannie – zamiast Marata – piękną postać nagiej dziewczyny, żyrondystki Charlotte Corday. Praca zaszokowała weneckie Biennale. Tak więc wycofał on Marata ze sceny historycznej, pozostawiając na niej tylko jego morderczynię. Była w tym i drwina z koturnowości dzieła Davida, i próba wyśmiania mitu Marata, zwolennika terroryzmu.

Podobnie Andrzej Bieńkowski już w samym tytule swej pracy „Marat w wannie, czyli manowce rewolucji" (1983) określa swe stanowisko wobec tyrana i tyranii. Blaszana wanienka z natryskiem, w niej zarys karykaturalnej postaci z wynurzoną głową, z fajką w ustach, oto, zdaniem jego, ważna karta w dziejach Europy – karta przegrana. Chyba z tego powodu cała scena zabójstwa rozgrywa się na granicy farsy.

Na pracę Janusza Petrykowskiego „Pozdrawiamy cały świat" (1983) składają się identyczne, gumowe zabawki przedstawiające goryli z wyszczerzonymi kłami. Jest ich cały tłum. Ręce podniesione w geście powitania (jakże często widzieliśmy ten gest na trybunach dygnitarzy), paszcze z groźnym uzębieniem, szeroko otwarte w radosnym uśmiechu. Te odpychające monstra wyzbyte są jakichkolwiek cech indywidualnych. Oto społeczność, w której jednostka nie posiada nawet własnego grymasu twarzy.

Goryle skrępowane są wokół drutem kolczastym. Nie zdają sobie jednak sprawy ze swego spętania, swej niewoli. Radość małp polega na braku świadomości

własnego ograniczenia. Tak wyglądał nasz polski „muppet show". Jakże bolesne zestawienie z uroczą, beztroską zabawą dla amerykańskich dzieci!

W obrazie Ryszarda Grzyba „Władca światów" (1984) postać stojąca z toporem jest połączeniem kata, członka Ku-Klux-Klanu i clowna. Jest to więc tragiczna błazenada, metafora przypominająca rysowaną przez Honoré Daumiera karykaturę francuskiego ministra Thiersa w stroju arlekina, przemawiającego przed parlamentem. W interpretacji Ryszarda Grzyba władca świata może być więc błaznem lub mordercą. Tercium non datur. Artysta zdaje się mówić: wybierajcie.

Każde z wymienionych tu przykładowo dzieł (a liczbę ich można mnożyć wielokrotnie) powstało w odmiennej stylistyce. Jedne skłaniają się w kierunku surrealizmu, inne powstały w kręgu brutalnej ekspresji, są wśród nich obrazy o wymowie symbolicznej oraz prace operujące przedmiotami realistycznymi, które w sumie składają się na metaforyczny język obrazu. Nie łączy ich więc wspólny warsztat malarski, rzeźbiarski, graficzny, lecz potrzeby spojrzenia na rzeczywistość poprzez okulary szydercy. Nie muszę udowadniać, iż wszystkie posiadają podtekst ideologiczny, który ja przekornie nazywam (zaraz zabrzmi brzydkie słowo dla krytyka sztuki i artysty) podtekstem p o l i t y c z n y m.

Dziś słowo p o l i t y k a ma nieco inne zabarwienie emocjonalne niż przed kilku laty. Obecnie jest ono nieco bliższe określeniu „politykierstwo", podczas gdy w dekadzie lat 80. było to po prostu działanie na rzecz niepodległości państwa. I właśnie za tę działalność należą się twórcom słowa najwyższego uznania. Chciałbym nieco bliżej sprecyzować, co rozumiem pod określeniem p o l i t y k a w stosunku do sztuki. We współczesnej myśli o sztuce spotkać się możemy na Zachodzie z poglądami, traktującymi niemal wszystkie przejawy działalności twórczej, zmierzające do krytycznej oceny rzeczywistości – jako wyraz upolitycznienia. Tak więc i hippisi, i perwersyjny erotyzm, i amerykańskie „grafitti", pokrywające ściany domów czy wagony nowojorskiego metra chaotycznymi malowidłami w stylu meksykańskich „murales", i muzyka pop oraz wiele innych form wyrażania kontestacji czy propagowania subkultury – traktowane być mogą na równi z tak typowymi politycznymi działaniami, jak terroryzm, przemoc czy zniewalanie sztuki w systemach totalitarnych.

Csaba Polony w artykule „Uwagi na temat postmodernizmu" pisał: *Każda forma sztuki jest sposobem przekazywania wiadomości o świecie, o tym, za jaki go się uważa (subiektywnie i obiektywnie) oraz o tym, jaki powinien być. Poglądy o świecie są zawsze wyrazem poglądów poszczególnych grup ludzkich, formacji kulturowych i klas, z których każdy odnosi się w szczególny sposób do w a l k i p o l i t y c z n e j.*

Odcinając się od tak „rozmydlonego" traktowania sztuki społecznie zaan-

gażowanej – w której nawet dżinsy, blues czy glitter rock mogą być traktowane jako wyraz „walki politycznej" – skłonny jestem traktować to zagadnienie zgodnie z etymologią tego słowa, w której „polis" oznaczało miasto czy ojczyznę, zaś greckie „politika" dotyczyło form sprawowania władzy państwowej.

W Polsce w latach 80 wielu artystów traktowało swą sztukę jako głos w sprawach związanych z sytuacją kraju. Jeśli wypowiedzi ich przybierały często formę symboli, to z reguły mieliśmy do czynienia z symbolami czytelnymi dla szerokich kręgów odbiorców. Dzięki temu nie tylko treść ich obrazów, ale i ich symboliczna forma zyskiwała często społeczną aprobatę. Sięgnę do kilku, diametralnie różnych przykładów.

Prace Leszka Sobockiego, związane z tradycją malarstwa Młodej Polski, zawierały czasem niemal „cytaty" z obrazów Malczewskiego. Pojawiały się w nich te same akcesoria: szynel wojskowy, anioł obejmujący opiekuńczym gestem wracającego z wojny żołnierza („Nokturn polski" 1983), szabla owinięta w wiązkę słomy miast pochwy, będąca z kolei aluzją do twórczości Wyspiańskiego, a wreszcie żołnierz-pielgrzym klęczący z bosymi stopami, wyrażający modlitwą cały swój ból („Powrót" 1984). W autoportrecie zatytułowanym „Duszno" (1984), utrzymanym także w romantycznej konwencji, symbolika dzieła zawarta jest dodatkowo w dramatycznym geście i sugestywnej wymowie czerwieni.

W dziełach Jacka Waltosia światło było płynącym z góry strumieniem. W potokach zimnego blasku żarówki pojawiają się aktorzy dramatu: robotnicy stojący przed zamkniętą bramą stoczni w czasie strajku („Po obu stronach bramy" 1981) czy też postacie we wnętrzu, pokazane na tle czerwieni („Nocna wizyta" 1982–1983). Tak traktowane światło nie służyło do wydobywania modelunku przedmiotów, lecz pełniło funkcję jupiterów rozjaśniających miejsce akcji, miejsce dramatu.

Tematyka zakładów psychiatrycznych, jaką podjął Stanisław Sobolewski w cyklu gwaszy „Pocztówki z domu obłąkanych" (1982–1983), a następnie kontynuował ją w obrazach olejnych, w jego ujęciu była zwodnicza. Służyła artyście jedynie za pretekst do zabierania głosu w sprawach nurtujących nas w owym okresie.

W obrazach jego większość wnętrz szpitalnych posiadała górne ujęcie. Z lotu ptaka spoglądać mogliśmy na owe „kukułcze gniazda". Ale były one puste. W pokojach brakło ludzi, znajdowały się tam tylko łóżka, a właściwie obnażone sprężynowe materace, które czasem nakładały się na okna, tworząc więzienną kratę. Przedmioty były jak narzędzia tortur. Od ich bieli silnym kontrastem odcinały się plamy czerwieni: krew anonimowych mieszkańców „domów bez klamek".

Van Gogh w obrazach ze szpitala w Arles mógł pokazywać niemal pogodne wnętrza, malowniczy pejzaż ogrodu, ludzi siedzących wieczorami spokojnie

wokół pieca, z fajkami w zębach. Były to jednak zakłady działające w ubiegłym stuleciu. Dziś wiele domów obłąkanych stało się symbolami szaleństwa innego zupełnie pokroju: politycznej dyskryminacji ludzi zdrowych, walczących o prawo do wolności. Ponurego i zbrodniczego szaleństwa ostatnich lat drugiego tysiąclecia naszej ery.

Nie chcę stwarzać wrażenia, iż w sztuce niezależnej dostrzegam tylko wątek historiozoficzny. Po prostu – z wielu możliwych problemów, zasługujących na uwagę i mówiących o naszej odrębności, wybrałem do bliższej analizy to jedno (wielce dyskusyjne i niemal kontrowersyjne) zagadnienie.

Na przeciwległym biegunie znajdowała się twórczość oparta na mistyce, eschatologii, kontemplacji, tworząca pokazywane we wnętrzach sakralnych misteria i moralitety. To o niej pisał Marek Rostworowski w związku z aranżowaną przez siebie wystawą „Niebo nowe i ziemia nowa?" w 1986 roku: *Chodzi o odnowienie zdolności widzenia poprzez widzialne, i rozróżnienie dobra i zła; o zrozumienie, że właśnie ta miara jest najbardziej miarodajna – bardziej niż jakakolwiek doktryna czy cybernetyka, czy ustrój (...) więcej – że metafizyczny i modlitewny zarazem odruch człowieka głębszy jest niż suwerenny gest artysty, pewniejszy niż wydruki komputera i uczciwszy niż gest polityka.*

Priorytet doznań wewnętrznych o treściach uniwersalnych nad ingerencją świata zewnętrznego w dzieło sztuki stanowi więc drugą, nie mniej ważną część składową niezależnej twórczości lat 80. Ale to już całkiem inne zagadnienie. □



Jacek Waltoś, „Pieta w trójnasób" (Sierpniowa niedziela 80 – Brama gdańska), pastel, 1981
Fot. Stanisław Michta

Jacek Waltoś

Pułap sensu

Teraz już lata 80. wydają się uproszczoną, do jednego wymiaru stanu wojennego, dekadą o zamkniętym, jednoznacznym charakterze. Powstająca i ukryta „Solidarność", a potem znowu jawna. Ten schemat następstw mógłby unifikować komplikacje nastrojów, wyborów i przemian, jakim ulegaliśmy, a to tylko dlatego, że zamienia się w przedmiot pamięci, dla każdego ograniczony do własnej biografii. Pozostaje i mnie widzieć i doceniać to, co było moim doświadczeniem.

Lata 80. to nie tylko okres entuzjazmu, przygnębienia i powracających szans odrodzenia społeczeństwa, ale także okres uformowania się, w opozycji do wojskowo-oficjalnej wersji, społeczeństwa alternatywnego, kultury alternatywnej – jakby równoległego życia do tego, co wyznaczało państwo. I zostawiając na boku sentymentalne wzruszenie tym, że powstała kultura niezależna jako formacja i organizacja żyjąca własnym trybem, warto zastanowić się, co z tej n i e z a l e ż n o ś c i nam pozostało. Czy potrafimy ją wykorzystać i co nas w niej zobowiązuje na przyszłość. Żeby nie zmarnować (jak to się często zdarza) uczuć, myśli i wartości, które przeżywaliśmy i które nabrały znaczenia w tamtej, minionej dekadzie. I co z tego czasu wynieśli artyści, na których patrzyło społeczeństwo albo którzy w przekonaniu, że społeczeństwo na nich patrzy, zaczęli często inaczej niż dotąd traktować swoje miejsce, swoje funkcje i tworzyli swoją nową społeczną „twarz".

Dla wielu z nas pierwszą decyzją, dotyczącą życia artystycznego wtedy, było wycofanie się. Odstąpienie od pola gry artystycznej, sal wystawowych, „uczestniczenia". Nie było ono zawsze konsekwentne i jednoznaczne, ale przede wszystkim miało na celu niebranie udziału w propagandowej wersji popularyzacji sztuki w momencie zaaresztowania przez państwo całego społeczeństwa. Dla wielu z nas zaczął się okres publicznego milczenia, a przy okazji przemyślenia całej dotychczasowej roli i miejsca w życiu kulturalnym. Wycofanie stało się dla jednych okazją do introwertycznej refleksji nad swoją twórczością tak nagle pozbawioną adresata, którym była dotąd konwencjonalna publiczność lub grupy środowiskowe. Ci artyści pozostali w pracowniach i odmawiając jakiegokolwiek

udziału, wiązali nadzieje ze skupieniem się na twórczości nie mąconej bezpośrednio zdarzeniami z zewnątrz. Dla innych, usposobionych bardziej ekstrawertycznie, sytuacja ta była okazją do uświadomienia sobie obecności nowego adresata. Tego, dotąd nie identyfikowanego, spoza przyjętej i akceptowanej obyczajowości życia artystycznego. Teraz zjawił się jak pytanie. Bo kiedy wielu z nas decydowało się na uczestniczenie w wystawach przykościelnych, adresatem okazywali się nie odbiorcy sztuki, „publiczność", ale uczestnicy wspólnych przeżyć politycznych i moralnych, odbiorcy-czytelnicy znaków porozumienia, chłonni na symbole nadziei, solidarności – znaki wzmocnienia wspólnoty przeżyć. I jeszcze wyznawcy, współwyznawcy prawd wiary, odnajdywanej i poszukiwanej również jako znaku porozumienia. W tym wszystkim my, artyści, ze sztuką nie zawsze odpowiadającą, bo nie przygotowaną, na te oczekiwania. Ze sztuką taką, jaką najczęściej – zgodnie ze swymi upodobaniami – uprawiali dotąd. A jednak ta nowa wspólnota oddziaływać zaczynała obopólnie, chociaż nie jednoznacznie. Artyści, znajdując się pod dachem Kościoła, zaczęli sobie i innym wydawać się nawróconymi wyznawcami, kiedy byli zaledwie katechumenami lub tylko poszukiwaczami znaków pojednania z tradycją chrześcijańską, z perspektywą religijnych wartości, z wiernymi wreszcie, zgromadzonymi w tej samej przestrzeni. Żeby się jednak porozumieć, obrazy i znaki, emblematy i sygnały wspólnych odniesień powinny były być czytelne, wolne od osobliwych meandrów prywatnej wyobraźni każdego z nas, artystów. Zdawało się często, że poczucie wspólnoty winno się było potwierdzić w dziełach, czyli w odnajdywaniu w nich wzajemnych i wspólnych oddziaływań, wspólnych oczekiwań, równoległych do siebie, tożsamych emocji i wyobraźni. Ale czy było to możliwe bez koncesji ze strony autorów na rzecz odbiorców albo bez olśnienia tych ostatnich, dotąd nie nawykłych do zaszyfrowanej mowy współczesnej wyobraźni artystycznej? I najżywotniejsze wzruszenia jednych i drugich najczęściej okazywały się nie tym samym, inaczej wypowiedziane, inaczej wymarzone. Inne były dla tych, którzy tworzyli, inne dla tych, którzy patrzyli. Zdarzające się upraszczania własnego języka i najlepsza wola, przy całej prostocie oczekiwań, chyba rzadko dopełniały się. Ale mimo tego mijania się imaginowanych życzeń, mimo niedopełniania się wspólnoty we wspólnocie przeżyć artystycznych, doświadczenie było obopólnie niezwykłe. Bardzo różnorodna obecność artystów w kościelnej przestrzeni (organizacja wizualna i przestrzenna uroczystości i spotkań, wystawy obrazów, sympozja wsparte obecnością dzieł lub ich dokumentacją) uprzytomniła znikanie – w dużym stopniu – podziałów przeniesionych z dawnego życia artystycznego, rywalizacji prestiżowej czy zarobkowej. Ambicjonalna strona twórczości została jakby zawieszona, brak recenzji (cenzuralnie zorganizowany zakaz oficjalnego omawiania tych zdarzeń z życia przykościelnego) odbierał artystom ten rodzaj próżnej satysfakcji, jakich pełno na targowisku sztuki. A nie było to równoznaczne z zawieszeniem także sądu i kryterium

artystycznego – jeśli ktoś się od nich uwalniał, ulegał chwilowej słabości bycia na moment „bliżej każdego". Kryteria artystyczne nabrały nowego zabarwienia – odniesienia czysto estetyczne zabarwiły się odniesieniami etycznymi. Obie strefy na powrót wracały do siebie: nie że jedna drugą usprawiedliwia, ale jedna drugą wzmacnia. Takie może było następne życzeniowe oczekiwanie, i jeśli nie spełniło się w praktyce zbyt często, pozostało jako kryterium właśnie, krytyczna refleksja o sobie i dalszej pracy. Bo przy bardzo odmiennych doświadczeniach wewnętrznych każdego z uczestników, pozostała zapewne jedna wspólna świadomość. Wybór, jakim było wejście w przestrzeń religijnego wymiaru, był wejściem w przestrzeń aksjologiczną. W niej hierarchia wartości odwracała nasze dotychczasowe środowiskowe punkty odniesienia, przetasowywała i stawiała przed wymiarem duchowego Universum. Zmiana akcentu? Zmiana proporcji? Tak, ale nie tylko. Wejście w przestrzeń znaczącej tradycji religijnej nie odmieniało automatycznie naszych prac lub nas w wartość. Ale było to, we współczesnym, artystycznym świecie dewastowanych wartości, wejście pod p u ł a p s e n s u. I chociaż pod nim mogliśmy zostać impregnowani lub nadal pełni rozterek i konfliktów, to jednak wyobraźnia artystyczna znalazła się pod innym ciśnieniem: transcendencja wydawała się być blisko, mogła stać się naszym udziałem. I nie jako kult własny i msza prywatna artysty (czego sporo daje się obserwować od lat), ale w całej powadze powszechnej tradycji. Jeśli pod tym pułapem sensu nie przemieniliśmy się, a nasze prace nie stały się arcydziełami, to doświadczenie to jest jednak nie do wyparcia. Jego ślady nosi się zapewne teraz niezależnie od nowych przeżyć i zamiarów, realizowanych w latach 90. I później. □



„Polska Pieta", kościół p.w. Matki Boskiej Bole[illegible] Poznań 1986

Jerzy Ryba

Ogólnie rzecz biorąc

Fenomen niezależnych działań środowisk twórczych w latach 1982–1989 zapewne nieprędko doczeka się kompetentnego opracowania. Jeżeli jednak takie opracowanie kiedyś powstanie, to plastyka zajmie w nim sporo miejsca. Bo przecież – nic nie ujmując z zasług innych dziedzin twórczości – ilość, jakość i zasięg przedsięwzięć realizowanych przez środowiska plastyczne były imponujące. Pamiętając przy tym o trudnościach technicznych i organizacyjnych, związanych z prezentacją wystaw plastycznych, należy ze szczególnym szacunkiem i podziwem uchylić kapelusza. Ruch ten objął praktycznie całą Polskę. Oczywiście, były miasta czy obszary, gdzie jego nasilenie było większe, i takie, gdzie występował śladowo. Jednak nie ograniczał się do miast dużych, siedzib uczelni artystycznych z licznymi środowiskami twórczymi, jak Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Poznań, Warszawa czy Wrocław, lecz był także obecny w ośrodkach mniej eksponowanych, w Toruniu, Bydgoszczy, Lublinie, Przemyślu, Koszalinie, Olsztynie i w całkiem małych miasteczkach od podwarszawskiej Podkowy Leśnej czy Zielonki aż po Nowy Targ i Suwałki. W sensie instytucjonalno-formalnym, w sensie różnorodności sposobów prezentacji, nie tylko z powodzeniem kontynuował wszystkie dotychczasowe formy, ale wzbogacił je o nowe, dotąd nie praktykowane, niejako wymuszone przez status nielegalności. Świetnym przykładem tego typu inwencji są warszawskie „wystawy walizkowe", dla których specjalnie wykonywano niewielkiego formatu prace tak, aby mogły być łatwo przenoszone i prezentowane w każdych warunkach, ale także Okręgowa Wystawa Plastyki „Wrocław 88", duża, przeglądowa, interdyscyplinarna wystawa środowiska wrocławskiego, którą z braku miejsca prezentowano przez jeden dzień, od rana do zmierzchu, w plenerze, wokół kościoła św. Marcina. Prace eksponowano w różnych, często najdziwniejszych miejscach. Wprawdzie największe i najważniejsze wystawy odbywały się niemal wyłącznie w kościołach, ale do rangi salonów sztuki (bez ironii) awansowały także mieszkania i prywatne pracownie, strychy i piwnice, ulice i przydomowe ogródki. Jednym z najoryginalniejszych miejsc, w jakim zdarzyło mi się oglądać w tamtych latach pokazy artystyczne, był niewielki i, prawdę mówiąc, dość obskurny lokal

w oficynie jednej z łódzkich kamienic, gdzie pod szyldem firmy zajmującej się oficjalnie czyszczeniem dywanów także przez pewien czas działała galeria. Na tym tle galerie funkcjonujące w mieszkaniach artystów, jak np. galeria Dłużniewskich czy galeria „Kalipso" Waldemara Petryka (obie w Warszawie), wydawały się przedsięwzięciami całkiem normalnymi, niemal klasycznymi. Jeszcze inną formą stymulacji obiegu informacji o bieżących wydarzeniach artystycznych była inicjatywa grupy krytyków warszawskich, którzy w latach 1983–1984 w ramach tzw. rekonesansów odwiedzili pracownie plastyczne Krakowa, Łodzi, Gdańska, Wrocławia i Poznania, organizując te wyjazdy wyłącznie poprzez prywatne kontakty i możliwości. Jednak, jak już wspomniałem, koncentracja życia artystycznego nastąpiła wokół kościołów. Wynikło to, jeżeli nie głównie, to co najmniej także z czysto technicznych wymogów prezentacji twórczości plastycznej.

Otóż, w odróżnieniu np. od pisarzy czy dziennikarzy, plastykom do pokazania swojej pracy niezbędny jest dość spory, jawny, a przy tym bezpieczny dach nad głową. Takie warunki spełniały najlepiej kościoły, gdzie bezpośrednia ingerencja różnych służb represyjnych nie była możliwa. Sytuacja ta przyniosła zaskakujące rezultaty. W ciągu zaledwie kilku lat w kościołach wielu miast Polski odbyło się bardzo dużo wielkich wystaw, w tym sporo ważkich artystycznie, które zapewne na długo pozostaną w pamięci. Były wśród nich wystawy przeglądowe, środowiskowe, jak warszawska „Obecność" czy wrocławskie „okręgówki", były prezentacje poświęcone poszczególnym dziedzinom plastyki, jak wystawa zatytułowana „Wokół grafiki" w Mistrzejowicach czy Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda" we Wrocławiu. Były wystawy „okolicznościowe", upamiętniające jakieś – niestety, najczęściej tragiczne – zdarzenia („Przeciw złu, przeciw przemocy" Aleksandra Wojciechowskiego w Mistrzejowicach, „Polska Pieta" Jerzego Brukwickiego w Poznaniu, prezentowana potem także we Wrocławiu i w Krakowie) lub stan ducha („Plastycy – Stoczniowcom" Janusza Boguckiego w Gdańsku), były konkursy z nagrodami („Wobec wartości" w Katowicach i obie edycje wrocławskiego Biennale Młodych) i wystawy-aukcje z przeznaczeniem dochodu na różne cele społeczne. Wydarzeniami szczególnymi były jednak wystawy autorskie, budowane wokół jakiejś idei, wyrażonej hasłem lub symbolem. Wśród autorów tych wystaw (także wcześniej wymienionych) bezsprzecznie prym wiedzie Janusz Bogucki, który wspólnie z Niną Smolarz zrealizował ich najwięcej. I mimo pewnych kontrowersji, jakie z reguły budziły, takie ekspozycje, jak „Znak Krzyża" w kościele na Żytniej, „Apokalipsa – światło w ciemności" w kościele św. Krzyża czy ostatnia „Labirynt – przestrzeń podziemna" w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie, były osiągnięciami artystycznymi, jakie nieczęsto zdarzają się nawet w czasach i warunkach znacznie bardziej dla sztuki korzystnych. Nie mniejszą rangę miała także wystawa Marka Rostworowskiego „Niebo nowe i ziemia nowa?" w tymże kościele na Żytniej. Ten rodzaj wystaw realizowany był również w innych miastach, żeby

wspomnieć tylko o ekspozycjach Tadeusza Boruty w Krakowie, Jerzego Brukwickiego w Poznaniu czy Ewy Kowalskiej w Koszalinie. Przejawem szczególnej determinacji środowisk związanych z plastyką było powoływanie przy kościołach (i nie tylko) galerii sztuki współczesnej, a więc projektowanie działań trwałych, budowanie normalnej infrastruktury artystycznej, w zupełnie nienormalnych warunkach. Bo przecież, gdy nawet największa i najtrudniejsza wystawa jest przedsięwzięciem jednorazowym, przemijającym, swoistą manifestacją niezależności myślenia i działania, to galeria niejako z definicji wymaga codziennej, zwykłej, najczęściej dość uciążliwej, a przy tym systematycznej i długotrwałej pracy. Jest więc rzeczą naturalną, że nie wszystkie one przetrwały kryzysy i że tutaj właśnie najczęściej dochodziło do różnicy zdań między „mecenasem" a środowiskiem skupionym wokół galerii. Mimo to bez trudu można wyliczyć kilkanaście przedsięwzięć galeryjnych: od efemeryd, jak np. galeria SKN przy Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, katowicki „Gołębnik" przy Seminarium Duchownym, sopocka galeria św. Michała czy wrocławska „W ciszy", przez ważne w swoim czasie, a dziś już nie istniejące galerie „Nawa św. Krzysztofa" w Łodzi i „Signum" w Nowym Targu, również milczące, ale dla odmiany, wskutek klęski urodzaju, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, aż po pracujące do dzisiaj galerie „Fra Angelico" w Katowicach, „Na Plebanii" w Koszalinie, „Kruchta" w Bydgoszczy, „KIK" w Krakowie i działające najdłużej św. Jacka w Gdańsku i „Na Ostrowie" we Wrocławiu.

Nie da się w żaden sposób, nawet hasłowo, wymienić w takim szkicu choćby najważniejszych przedsięwzięć i zdarzeń tego krótkiego przecież, jednak jakże bogatego – wbrew rozsądkowi i okolicznościom – epizodu w historii polskiej plastyki. Osobny, ogromny rozdział należałoby poświęcić ludziom uczestniczącym w tym ruchu. I tym, których nazwiska błyszczały już wcześniej, i tym, którzy do dzisiaj wykonują szarą, mało efektowną, ale niezbędną robotę, bez pretensji do sławy. Ruch ten budowała śmietanka polskich artystów, kwiat krytyki, ale także setki i tysiące ludzi, którzy te wystawy i zdarzenia przygotowywali i realizowali, a ponadto chcieli w nich uczestniczyć. Należałoby napisać o całej otoczce teoretyczno-informacyjnej. O wydawnictwach, sympozjach, plenerach, a także o wydarzeniach specjalnych, sejmikach i zjazdach, jak np. ten pod kryptonimem „Rekolekcje Filipińskie" w Gostyniu k. Leszna. Wreszcie, o wielu sprawach nie ma potrzeby pisać nawet dzisiaj, mimo że odgrywały kluczową rolę. Proponuję, aby za ilustrację skali zjawiska, a tym samym problemu, posłużyła tylko jedna liczba. Otóż, próbując zrobić spis niezależnych wystaw i wydarzeń z kręgu plastyki w latach 1982–1988 w samym tylko Wrocławiu, zebrałem 116 pozycji, a nie jest to zapewne spis kompletny. Niech mi więc zostanie wybaczony chaos i pobieżność powyższej wyliczanki, szczególnie że zamierzam dopuścić się w tym tekście daleko bardziej karygodnych uproszczeń. Celem moim było jedynie wskazanie na różnorodność skali i zasięg zjawiska, jego bogactwo ilościowe i jakościowe,

ponieważ podejrzewam, że świadomość tego nie jest dostatecznie powszechna. Jest to materiał ogromny, podatny na wszelkie rodzaje studiów i analiz, które, miejmy nadzieję, będą dokonywane. Ja chciałbym podzielić się jedynie pewnym spostrzeżeniem dotyczącym, ogólnie rzecz biorąc, wybranych, charakterystycznych cech w funkcjonowaniu niektórych środowisk. Jest ono, moim zdaniem, o tyle istotne, że nie tylko wyróżnia pewien sposób postępowania, ale do pewnego stopnia antycypuje szanse tych środowisk na adaptację do nowych, zupełnie odmiennych warunków. Wyróżniłem trzy takie orientacje: łódzko-koszalińską, warszawsko-krakowską i wrocławską. Zacznijmy od końca. Wrocławscy artyści – podobnie jak twórcy z innych ośrodków – dość szybko otrząsnęli się z szoku i budowanie struktur niezależnych rozpoczęli niemal nazajutrz po wprowadzeniu stanu wojennego. Wydawało się, że tu właśnie, z racji niekonwencjonalnych doświadczeń i prób podejmowanych od połowy lat pięćdziesiątych, niezależna działalność artystyczna rozwinie się szybko i skutecznie, koncentrując się na gruncie prywatnym i zachowując głównie świecki charakter.

Stało się jednak nieco inaczej. Wprawdzie środowisko wrocławskie należy uznać za jedno z najbardziej (jeżeli nie najbardziej) konsekwentnych i jednomyślnych w geście odmowy jakiejkolwiek współpracy z agendami i funkcjonariuszami państwa, a jego dokonania plasują go w czołówce niezależnych ośrodków plastycznych kraju, ale cała ta ogromna praca niemal bez reszty została wykonana pod dachami kościołów. Jak już kiedyś pisałem, złożyły się na to dwie przyczyny. Z jednej strony głupota i krótkowzroczność ówczesnych władz miasta, a z drugiej, szczególna represyjność ich organów, od administracji poczynając, a na Służbie Bezpieczeństwa kończąc. Tak więc nieliczne, ale jednak podejmowane próby pójścia trzecią drogą były z góry skazane na niepowodzenie, i o opiekę Kościoła poprosili nawet ci, których związki ze światopoglądem i praktyką religijną były luźniejsze. Spośród wielu wystaw i wydarzeń najważniejszymi i najbardziej charakterystycznymi dokonaniami wrocławskimi były trzy przedsięwzięcia: Krajowe Biennale Młodych „Droga i Prawda", Okręgowe Wystawy Plastyki oraz galeria „Na Ostrowie". Organizatorzy projektujący te przedsięwzięcia z góry zakładali ich cykliczność i trwałość, nie ograniczając ram czasowych. Biennale i okręgówka miały odbywać się na przemian co dwa lata, a galeria działać non stop. Tak też, z drobnymi modyfikacjami, rzecz została wykonana. Świadomość zewnętrznego zagrożenia skonsolidowała środowisko, owocując konstruktywną determinacją, ułatwiającą solidną, profesjonalną i niemal perfekcyjną realizację przyjętych założeń. Wreszcie ostatnia, charakterystyczna cecha orientacji wrocławskiej to otwartość formuły wystaw, ich przeglądowość. Naturalna w wystawach okręgowych, w znacznej mierze zaznaczyła się także w drugim Biennale, które prezentowało już wszystkie techniki plastyczne, a galeria „Na Ostrowie" w pierwszych latach działalności eklektyzm uznała wręcz za swój program. Na tle monolitycznego Wrocławia orientacja warszaw-



„Pieta Polska", kościół p.w. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1986. W dolnym rzędzie rysunki Adama Brinckena

sko-krakowska mieni się wszystkimi kolorami tęczy. Jednak przy analizowaniu tej orientacji, a dokładniej, niezależnych działań plastycznych tych środowisk, należy zachować szczególną ostrożność. Mamy tu przecież do czynienia z najliczniejszymi, najsilniejszymi i legitymującymi się najbogatszą tradycją środowiskami artystycznymi kraju, a tym samym dysponującymi największym potencjałem artystycznym i władzą opiniotwórczą, oddziaływającą daleko poza granice obu miast. Tak więc myślę, że można pozwolić sobie tutaj na nieco ostrzejsze cięcia i bardziej radykalne uogólnienia, bo w tym wypadku nie sama obecność, ale dopiero skala zjawiska może być cechą charakterystyczną. Przyjmując taki punkt obserwacji, pierwszym zaskoczeniem jest znikoma ilość działań długofalowych lub cyklicznych. Bo jeżeli pominiemy w naszych rozważaniach instytucje o jeszcze „przedwojennym" stażu, takie jak „Akademia Ruchu" i galeria „Dzie-

kanka" oraz uznamy Muzeum Archidiecezji Warszawskiej raczej za osiągnięcia władz kościelnych niż środowisk twórczych (zresztą Muzeum i tak po połknięciu Porczyńskich przeszło na rentę), to zostanie nam bardzo niewiele. W Warszawie, oprócz wymienionych wcześniej galerii Dłużniewskich i Petryka, jeszcze tylko efemeryczna „Saska Kępa" i sporadyczne wystawy u Jana Rylkego oraz „Obecność" na Żytniej, warszawska okręgówka, która wskutek przyjęcia „samogrającej" formuły dość żenująco wygasała. W Krakowie jeszcze smutniej, bo poza bardzo późno powstałą galerią „KIK", praktycznie tylko SHS-owski „Zderzak" bronił honoru domu.

Bezsprzecznie w obu naszych stolicach dominowały duże, autorskie i najczęściej znakomite wystawy problemowe. Większość z nich wymieniłem wcześniej i wszystkie odbyły się w kościołach Warszawy, Krakowa i pobliskich Mistrzejowic. Obecność w środowiskach takich osobowości, jak Janusz Bogucki, Marek Rostworowski, Aleksander Wojciechowski czy Jacek Woźniakowski, wspartych całą plejadą innych znakomitości, musiała tak zaowocować. To połączenie braku determinacji i spektakularności sukcesów, przefiltrowane przez późniejsze doświadczenia bardzo dobrych, choć trochę łatwych, a przede wszystkim z innej „bajki", wystaw Andrzeja Bonarskiego i bardzo złych, ale za to ogromnie głośnych wystaw innych warszawiaków, budzi w prowincjuszu niedosyt i jednocześnie mało chrześcijańskie podejrzenia o nie dość ortodoksyjną czystość postaw i nazbyt czujne nasłuchiwanie, skąd wieje wiatr. Wybaczcie, kochani, ale taka jest cena bycia centrum! W odróżnieniu od obu poprzednich, związki z Kościołem orientacji łódzko-koszalińskiej były i są śladowe. W Łodzi sprowadzają się do galerii „Nawa św. Krzysztofa", która po wielu dramatycznych perypetiach upadła, a w Koszalinie do galerii „Na Plebanii" i wspomnianej wcześniej wystawy Ewy Kowalskiej w podziemiach klasztoru oo. Franciszkanów. Przy tym rzecz charakterystyczna – jak żadna inna galeria przykościelna, z wyjątkiem nielicznych prezentacji galerii „Na Ostrowie", zarówno „Nawa św. Krzysztofa" (w pierwszej fazie działalności), jak i galeria „Na Plebanii", przez cały czas istnienia, prezentowały niemal wyłącznie tzw. nowe rodzaje artystyczne lub ich dokumentację. Domeną działalności tej orientacji była, i tylko w tym wypadku można z całą odpowiedzialnością powiedzieć – i jest, sfera przedsięwzięć całkowicie prywatnych lub balansujących na styku prywatności i różnych form instytucjonalnych. Klasycznym przykładem akcji całkowicie prywatnych była łódzka „Pielgrzymka artystyczna" i koszalińska Kolęda Artystyczna „Bez hasła". Obie imprezy zorganizowane w identyczny sposób, polegały na zaproszeniu do Łodzi, a potem Koszalina, kilkudziesięciu artystów, krytyków i sympatyków z różnych miast Polski, dla których gospodarze przygotowali w wielu pracowniach i mieszkaniach szereg wystaw i wystąpień, umożliwiając im także własne realizacje. W tamtych latach kolorowy tłumek raczej zadowolonych osobników, przemieszczający się z miejsca na miejsce ulicami miasta, budził rodzaj sensacji

i żywe zainteresowanie patroli. Innym tego typu przykładem może być wystawa „Po roku", organizowana w Koszalinie zawsze 13 grudnia przez szefa galerii „Na Plebanii", Andrzeja Ciesielskiego, ale tym razem już „prywatnie", w domach i pracowniach przyjaciół. Z kolei, bardzo spektakularnym przedsięwzięciem łódzkim były burzliwe dzieje legendarnego „Strychu" (pracowni jednego z członków grupy „Łódź Kaliska"), gdzie zdarzyć się mogło wszystko, od obscenicznych wybryków po bodajże dwie edycje dużej i ciekawej imprezy pt. „Nieme Kino". Nawiasem mówiąc, dla przybysza z Wrocławia było rzeczą absolutnie niezrozumiałą, dlaczego to całe towarzystwo nie siedzi jeszcze w areszcie.

O galerii „Czyszczenie Dywanów" opowiedziałem wcześniej. Można by jeszcze wymieniać długo: od zorganizowanej w 1981 r. „Konstrukcji w procesie" przez cały szereg wydarzeń animowanych przez Józefa Robakowskiego (Galeria Wymiany, Stowarzyszenie Twórców Kultury, festiwale video-clipów, „Lochy Manhattanu") i Galerię Wschodnią, prowadzoną przez Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego na zupełnie wariackich papierach, aż po specjalność koszalinian, plenery artystyczne, takie jak np. „Gest prywatny", zorganizowany (podobnie jak „Lochy Manhattanu" Robakowskiego) przez Elżbietę Kalinowską, Andrzeja Ciesielskiego i Ryszarda Motkowicza, wprawdzie za państwowe pieniądze, ale całkowicie na własny rachunek. W tym szaleństwie musi być jakaś metoda. Totalny luz i uparta determinacja, ale tym razem do zapewnienia sobie i przyjaciołom warunków dla kolejnej zabawy artystycznej, zdają się tworzyć mieszankę niezniszczalną, pozwalając w każdych warunkach zdobyć niezbędne minimum niezależności. Zdaję sobie sprawę, że moje opisy są w pewnym sensie tendencyjne, aczkolwiek nie sądzę, abym popełnił zbyt wiele błędów lub nadużyć faktograficznych. Uważam jednocześnie, że tendencyjność ta zwalnia mnie od wyraźnego formułowania wspomnianych prognoz. Mógłbym na ich poparcie powołać się jeszcze na inne okoliczności, dodatkowo uwypuklające pożądane – potwierdzające moje obserwacje – cechy i nastawienia poszczególnych orientacji: na niezależność, na sukces i politykę, na zabawę. Myślę tutaj o obecności lub braku niekwestionowanych liderów, ich preferencji artystycznych, przedziałów wiekowych, w jakich znajdują się główni animatorzy i pozytywnie rozumianej konkurencyjności podejmowanych działań. Mógłbym też popsuć sobie szyki, uzupełniając obraz Wrocławia o „Pomarańczową Alternatywę" lub mniej złośliwie interpretując poczynania warszawsko-krakowskie i eksponując np. zjawisko komponowania Grobów Wielkanocnych. Zamiast tego zaryzykuję stwierdzenie, że działalność wrocławskiego niezależnego środowiska artystycznego zakończyła się w dniu 14 stycznia 1990 r. o godzinie 15.00, z chwilą zamknięcia galerii „Na Ostrowie" (obym się mylił!) i trzeba będzie zaczynać od początku. O Koszalinie nigdy bym się nie ośmielił czegoś takiego powiedzieć. □



Wystawa „Znak Krzyża", kościół Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1983
Krzyż projektu Teresy Murak

Ks. Andrzej Przekaziński

Kościół potrzebuje was*

Zarysowując program przyszłej stałej galerii polskiej sztuki współczesnej, chciałbym najpierw uprzedzić pytanie dotyczące takiego a nie innego wyboru pracy naszego muzem. Wyboru tego dokonałem jeszcze przed otwarciem muzeum, we wstępnej fazie jego organizacji, sześć lat temu, wystawiając w dzwonnicy kościoła św. Anny twórczość malarską księdza Jerzego Wolffa i rzeźbę Alfonsa Karnego. Otwarcie nowej siedziby muzeum w gmachu potrynitarskim na Solcu w kwietniu 1980 r. odbyło się w połączeniu z wielką wystawą obrazów Jerzego Nowosielskiego. Dlaczego więc sztuka dzisiejsza, stająca się, nowa, a nie ustabilizowana czasem i przyzwyczajeniami sztuka dawna, zgodna z tradycją muzeów kościelnych? Po pierwsze, pewnie dlatego, że Muzeum Archidiecezji Warszawskiej wyszło z wojny bez starych zbiorów, które uległy zniszczeniu. Po drugie, zburzone lub ogołocone zostały także kościoły Warszawy, i tak już wcześniej – na skutek zaborów i powstań narodowych – biedniejsze niż w innych regionach kraju. Zamykanie zatem resztek substancji zabytkowej w muzeach byłoby decyzją niesłuszną. Wreszcie trzeba pamiętać, że w ostatnich dwu stuleciach Kościół odszedł dość daleko od wielkiej sztuki, tracąc swój nad nią mecenat.

Przywrócenie tradycyjnych związków stało się potrzebą czasu. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w naszym zamierzeniu miałoby zapoczątkować ten powrót, wypełniając w ten sposób postanowienia Soboru Watykańskiego II, zwłaszcza te, które są zawarte w konstytucjach „O liturgii" i „Obecności Kościoła w świecie współczesnym" i nauczaniu ostatnich Papieży, szczególnie Pawła VI i Jana Pawła II, przypominających o obowiązku otwarcia się duszpasterzy Kościoła na kulturę. *Kościół* – mówił Paweł VI do artystów w dniu 10 maja 1964 r. – *potrzebuje was. Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo, jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać.* (...) *Jeśli zabraknie nam*

* Pierwsza prezentacja działu sztuki współczesnej i darów sztuki dawnej. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej 1984.

waszej pomocy, nasza posługa stanie się jąkaniem i czymś niepewnym. Okolicznością sprzyjającą do zajęcia się nową sztuką stała się też sytuacja ogólna w plastyce polskiej, która przeżyła w końcu lat 70. apogeum osiągnięć formalnych, ale ze znamionami kryzysu wewnętrznego. Zabrakło w niej bowiem pierwiastka duchowego; sztuka zajęła się smakowaniem samej materii, z zaniedbaniem sfery przeżyć duchowych. W tym samym czasie stanęliśmy w Polsce wobec okoliczności społecznych, które zaczęły w nowy sposób ukierunkowywać nasze myślenie i życie. Na przełomie lat 70. i 80. zaczął się proces wielkiego rozpoznania duchowego. W centrum uwagi twórców stanęła na powrót o s o b a, człowiek upodmiotowiony. Otwarcie muzeum wypadło więc w wyjątkowo dogodnym momencie historycznym. Organizowane w nim wystawy sztuki współczesnej stały się naturalnym obowiązkiem towarzyszenia przemianom i odrodzeniu wewnętrznemu. Zbiegły się więc dwa wzajemne oczekiwania: środowiska plastycznego w kierunku poszukiwania duchowych źródeł kultury i moje, kapłańskie, co do pracy duszpasterskiej na polu żywej działalności muzealnej. Tak więc na terenie muzeum na przestrzeni ostatnich pięciu lat skupiły się różne działania i manifestacje autorskie i różne rodzaje ekspresji artystycznej. Spotkali się tu artyści plastycy, aktorzy i literaci. Przez tę różnorodność sytuacja stała się wyjątkowo dopełniająca. W tym wymiarze zarówno dla mnie, jak i dla twórców była to praca nowa, wyjątkowo twórcza. Wreszcie charakterystyką miejsca – co wydaje się niezwykle istotne – stało się udzielanie ducha minionych epok plastyce współczesnej, inaczej mówiąc, współżycie starego z nowym. Wyspecjalizowanie muzeum w plastyce nowej nie oznacza bowiem zerwania z historią. Przeciwnie, głębokie studia historii formy i treści sztuki pozostają istotą pracy muzeum, stanowiąc fundament jej otwarcia się na współczesność.

Sztuka jest jednością i to staramy się wykazać w naszej pracy. Naturalną konsekwencją tej drogi naszego muzeum stała się potrzeba wyodrębnienia Działu Polskiej Sztuki Współczesnej, który otrzyma w przyszłości swoją stałą galerię. Z uwagi na trudności finansowe galeria ta otrzymała, przynajmniej na razie, status społeczny; powstaje więc z bezinteresownego udziału twórców i przy pomocy historyków i krytyków sztuki. Wszyscy oni tworzą bezprzykładną wspólnotę ludzi dobrej woli. Nie mniejszy, choć mniej ujawniony, jest tu udział szeregowych naszych współpracowników – wolontariuszy służących muzeum na co dzień. Gromadzone prace obejmują wszystkie rodzaje sztuki, a więc malarstwo, rzeźbę, grafikę, tkaninę artystyczną i inne, mniej typowe obiekty i manifestacje artystyczne. Zbiór ten będzie pełnił swoją funkcję społeczną nie tylko w naszym muzeum, ale odbędzie drogę do innych ośrodków, ułatwiając sprzężenia podobne naszemu. Kolekcja będzie powiększana dalej we wszelkich możliwych formach, a naturalnym dopełnieniem pracy staną się konkursy, nagrody być może i specjalne zamówienia, a na pewno pośrednictwo w ich realizacji.

Obecność tego rodzaju placówki w życiu Kościoła rodzi nadzieję na odrodze-

nie mecenatu Kościoła równego historycznemu. Muzeum – teren spotkania artystów i miłośników sztuki, staje się równocześnie miejscem rozmowy wierzących z niewierzącymi oraz płaszczyzną dialogu ekumenicznego. Jeszcze raz przypomnę fragment przemówienia Pawła VI do artystów, wygłoszonego w 1964 r.: *Nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem pomysłów i tysiącem nowości. Mówiliśmy wam, że posiadamy swój styl – trzeba mu sprostać, że posiadamy swoją tradycję – trzeba jej być wiernym, że mamy swoich mistrzów – trzeba ich naśladować, że mamy swoje kanony – nie istnieje inna droga. Przygnietliśmy was ciężarem nie do zniesienia. Przebaczcie nam! I my także opuściliśmy was. Nie pokazaliśmy wam naszych spraw, nie wprowadziliśmy was w miejsce święte, gdzie tajemnice Boga budzą w sercu ludzkim radość, nadzieję i upojenie.* (...) *Tak, język wasz był uległy naszemu światu, ale skrępowany, wymuszony, niezdolny do odnalezienia swojego wolnego słowa. Czuliśmy wówczas niepełność tego wyrazu artystycznego. I – uczyńmy dzisiaj pełne confiteor, przyznajmy tu – obchodziliśmy się z wami bardzo źle, uciekaliśmy się do surogatów, do „oleodruków", do sztuki o małej wartości i nikłych zaletach. Co prawda, na nasze usprawiedliwienie, nie było wtedy sposobu, aby uzyskać dzieła wielkie, nowe i godne podziwu. Zapuściliśmy się i my w kręte zaułki, gdzie źle się służyło sztuce, pięknu oraz – co jest dla nas gorsze – kultowi Boga.*

Prezentowany przegląd dzieł pokazuje, wskutek szczupłości miejsca, tylko część otrzymanych darów i depozytów; reszta wejdzie na sale wystawowe następnym razem. Galerię Polskiej Sztuki Współczesnej będziemy bowiem przybliżać naszej publiczności systematycznie w procesie jej wzrostu i dojrzewania. Dzisiejsza wystawa jest pierwszym społecznym rozliczeniem się gospodarzy miejsca z rezultatów pewnej inicjatywy, w której każdy z Państwa ma swój udział. Jest ona tym samym pierwszym trwałym świadectwem doświadczeń obecnego czasu, jak i naszej wspólnoty. □



Maciej Bieniasz, „Golgota", rysunek, 1985
Fot. Erazm Ciołek

Adam Brincken

Być!*

o życiu
życiu artystycznym
sztuce
a przede wszystkim
o sobie ostatnimi laty

Nie pamiętam, kto i kiedy powiedział, że „wrogiem artysty jest jego ambicja". Pamiętam jednak moją długotrwałą niezgodę na to stwierdzenie. Bo przecież być ambitnym to znaczy być tym, który wyznaczając swe życiowe cele, dąży do nich. Gdy je osiąga, oczekuje społecznej czy środowiskowej akceptacji, uznania, popularności, która, potwierdzając sens tych dążeń, popycha go ku kolejnym celom. Ambicja tak rozumiana to również w kategoriach wyczynu sportowego: być mistrzem! wygrać!... A czy to źle? – myślałem...

Początek lat 70., osławiony czas „małej stabilizacji", w studenckim środowisku Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wyrażał się dość powszechną niezgodą na starą, postimpresjonistyczną koncepcję sztuki. Szybko owocował fascynacją Baconem, przedmiotem – faktem w obrazie, hiperrealizmem, konceptualnymi próbówkami z pigmentem i świeżą zielenią trawy zasianej w białych skrzynkach, a także dziurą w obrazie, areografem i farbą fosforyzującą. W ślad za „ołtarzykami dobrobytu" wystawianymi przed sklepy w ogólnoustrojowe święta, pełnymi serków homogenizowanych, czekolad Van Houttena i Pepsi lub Coca-Coli, szły obrazy i wystawy, które poświadczać miały „właściwą linię" i kierunek ku cywilizacyjnym zdobyczom systemu. Zdawały się być dowodem na szybkie odnalezienie właściwej drogi i równie szybkie zniwelowanie wszelkich opóźnień. Sztuka, dzięki uchyleniu „żelaznej kurtyny" i przepływowi informacji, znalazła się w „awangardzie przemian". Większość krytyków sztuki udowadniało, że polski hiperrealizm jest lepszy, bo artyści sprawniej, metodą kratkowania przenoszą na płótno najnowszy z katalogu model krążownika szos, od Amerykanów wspomagających swe oko i rękę diapozytywem i płótnem światłoczułym. Decydenci od polityki kulturalnej, którzy już blisko piętnaście lat wcześniej zawiesili doktrynę

* GŁOS PLASTYKÓW 3/1991 (Materiały z Ogólnopolskiego Spotkania Artystów Plastyków „Czas niezależności – sztuka lat osiemdziesiątych", Kraków 23 i 24.02.1991)

socrealizmu, ochoczo teraz popierali to, co kiedyś tępili. O ich wiarygodności miałoby świadczyć np. uznanie i poparcie dla „kolorowych skarpetek Tyrmanda".

Czy da się zmierzyć, zważyć, policzyć tych artystów, którzy z zachodnich wystaw i katalogów zbierali naskórek, powierzchnię obrazów dla ambicji bycia na szczycie? Dla ilu zachodniorynkowa aktualność obrazów była w moralnym przesłaniu manifestacyjnym opowiedzeniem się za wolnością? Niewielu piszących i mówiących o sztuce wskazywało na niebezpieczeństwo mody, na nieautentyczność postaw i obrazów. Niech nikogo nie dziwi fakt, iż wielu z pokolenia urodzonych po wojnie ufało oficjalnym głosom i krytykom. Inne nie były prawie znane. Dopiero od 1976 roku zaczęły być widoczne klarowniejsze postawy niezależne i niezależny głos o sztuce, kulturze i życiu; „Zeszyty Literackie", „Kultura" paryska, „Res Publica", „Krytyka", „Aneks", „Puls", „Prywatna rada dla młodego artysty"[1] i wolna od dyspozycyjności, nieskrępowana na ogół wymiana poglądów na stan polskiej kultury w trakcie Walnych Zebrań i Zjazdów ZPAP.

Z perspektywy czasu wydaje mi się, że trzy, pozornie nie powiązane ze sobą fakty w polskim życiu artystycznym zaczęły zmieniać moje widzenie sensu i celu własnej aktywności oraz zrozumienie twierdzenia o ambicji, która jest wrogiem artysty. Pierwszym była wystawa w Zachęcie „Romantyzm i romantyczność"[2] – jakby wielkie pytanie o własną Polaków przynależność duchową, drugim – retrospektywna wystawa Aliny Szapocznikow[3] – odpowiedź na pytanie: czym jest oryginalność?, trzecim – aktywność grupy WPROST – skoncentrowana na wyrażaniu tego, co dzieje się „tu i teraz" w wymiarze kondycji prywatnej i zbiorowej. Powoli zacząłem mieć świadomość, że ciągle tkwi we mnie przekonanie o istnieniu znaku równości między nowym a dobrym, że chyba czas się zreflektować. Bo jakże to? nowojorskie nowe – to oryginalne, moskiewskie-rewolucyjne – najwartościowsze; tak przecież podobne do siebie.

Poszukiwanie własnego języka plastycznego, zdolnego wyrazić i unieść całą przestrzeń natury rozbiciem – otwarciem ram i płaszczyzny obrazu, obecnością wielu sposobów wyrażania iluzyjnego i abstrakcyjnego, skoncentrowało się, skupiło we mnie wtedy, gdy przyczyną stał się na początku „uśmiech Rembrandta" z jego ostatniego autoportretu i sytuacja cmentarza, miejsca odczutego inaczej niż jako „miejsce spoczynku doczesności", lecz jako potrzeba, konieczność zachowania wartości niezmiennych, nieprzemijających. Nie podejrzewałem wtedy, że nadchodząca rzeczywistość polityczna narzuci mi dalsze pytania.

Papież – Polakiem! – Wielkie, narodowe rekolekcje podczas pierwszej pielgrzymki Ojca Świętego. – Polski Sierpień – bezkrwawa próba bycia suwerennym w totalitarnym systemie, manifestacja wspólnoty duchowej.

Tu nikogo i niczego nie trzeba było doganiać i naśladować. To doświadczenie, doznanie nie dało się z żadnym innym porównać. Było autentyczne, oryginalne, jak z łacińskiego – „originalis" i inne od wcześniejszych, powojennych „zakrętów". Dawało jakąś trudną do sprecyzowania nadzieję, szansę dla postaw

wyrosłych na przeżyciu, na uświadomieniu sobie, czasem tylko przeczuciu wartości, chciałoby się powiedzieć po prostu: sensu. Doświadczyć sensu! Teraz, po dziewięciu latach od tamtych dni, mam wrażenie, że znam drogę czy drogi prowadzące do niego. Myślę, że ślady pozostawione przez artystów przez te lata istnienie dróg potwierdzają. Spróbuję, nie biorąc na siebie konieczności bycia recenzentem konkretnych dzieł, wskazać na zjawiska, które potwierdziłyby tezę o istnieniu drogi, na której nie trzeba z nikim wygrywać. Ślady jakby zaczynają się od pamiętnej nocy z 12 na 13 grudnia 1981 r. Mówię „jakby", bo intensywność własnego przeżycia będzie dla mnie wskaźnikiem prawdy, niewątpliwie subiektywnej. Współuczestnikom tej drogi pozostawiam jej osąd.

Stan wojenny zastał mnie przy pracy nad czterema obiektami „Miejsce". Były fizycznie skonstruowane, obszyte, opakowane, przeklejone, doprowadzone do stanu bycia swoistym blejtramem. Czekały na swą malarską, kolejną przestrzeń. Jeszcze nie wiedziałem, że na tę przestrzeń przyjdzie tym obiektom czekać blisko półtora roku i że przestrzeń będzie inna, niż zamierzałem. Uczucie i świadomość internowania wszystkiego i tak wielu, to dzianie się bez mojej zgody i wbrew temu, co uznaję za słuszne, wymusiło na mnie jakąś reakcję.

Do okna, z którego widziałem stale stojących panów w kurtkach podbitych sztucznym misiem, przysunąłem stół. Położyłem arkusz bristolu, zastrugałem parę ołówków i od tego momentu codziennie toczyłem swą „wojnę". Motywami były sceny Męki Pańskiej (już kiedyś powstałe ręką Rembranta i Grünewalda), pojawiające się w kolejnych rysunkach wbrew logice zdarzeń; od „Zdjęcia z krzyża", przez mury gmachów „użyteczności publicznej", opadającą kratę, uciekający z pamięci wolny pejzaż, rysunek-autoportret, fagmenty dotychczas powstałych obiekto-obrazów i czarny, kreskowy kokon – „potencja zła", jak go sobie nazwałem.

Tak powstawał, miesiąc po miesiącu, dwuczęściowy cykl, potem nazwany „Via Crucis".

Ołówek zmusił mnie do dyscypliny.

Duży format do dużej pracy.

Wielość motywów do panowania nad nimi.

Generalny absurd do sensownego spędzania czasu.

I „diabeł" się cieszył. Wreszcie spełniło mu się to, czego zawsze żądał: „literaci do piór!", „studenci do nauki!", „robotnicy do maszyn!". Dwa pierwsze wezwania znane już w marcu 1968 r., trzecie od 1956 r. obecne przy każdym dramatycznym zakręcie polskiej rzeczywistości – w 1970, 1976, 1980 r. A i jesień 1981 r. nie była wolna od prób „zawstydzania" środowisk twórczych. Wypominania literatom pustych szuflad, a nam białych blejtramów, gdy jak oficjalnie głoszono: szeroko otwarto, co dotąd było pozamykane i pozapalano zielone światła. Podczas gdy posierpniowe miesiące i dla środowisk twórczych stały się czasem koniecznej aktywności społecznej, tej, która polską rzeczywistość usiło-

wała przestawić ze stania na głowie do stanu normalności, tej, która upomniała się o przysłowiową szczotkę do zamiatania dla sprzątaczki i o zmianę ustawy najwyższej.

Tylko teraz tych, którzy publicznie perswadowali, by ów pohukujący „diabeł" wracał do piekieł, wsadzano na ogół za kratki i łżono. Z perspektywy czasu wiem, iż moja rysunkami wyrażona reakcja była dla mnie najmniej spodziewaną. Rysowanie zawsze towarzyszyło moim poszukiwaniom własnej formy czy stylistyki malarskiej, zapowiadało ją, ale nigdy dotąd nie miało tyle do sfabularyzowania. Stało się miejscem zobrazowania faktów społecznych, ich komentarzem i jeszcze czymś, może najważniejszym, bo pytaniem o to: co to jest to „moje własne"? Na ile język, którym się dotąd posługiwałem, jest pojemny, zdolny do wyrażania. Wyraża czy jest samą w sobie grą? Obecność takich pytań o siebie samego, może nie uświadomionych, nie zwerbalizowanych, widać było i w innych pracowniach. Ciekawość, co robią inni, zrodziła pierwszą formę niezależnego życia artystycznego – wernisaże w pracowniach.

Rozpoczęło się „nocne Polaków oglądanie", bywało, że co dzień z inną grupą ludzi. Od kolegów po fachu, krytyków (których znaczna część dotąd pochwalała pogoń za modą, udowadniając lat temu parę, jacy to jesteśmy już nowojorscy czy europejscy), przez historyków sztuki, publicystów (znanych dotąd bardziej z nazwisk i publikatorów), grupy studentów, aż do tych ludzi, dla których spotkanie z obrazami i ich autorem było nierzadko pierwszym tego typu doświadczeniem w życiu. Jakże inne były to wernisaże od obyczajów dotychczasowego życia artystycznego, gdzie swoistym nietaktem była rozmowa o sztuce.

A na zewnątrz, galerie pozawieszane „kulturą robotniczo-chłopską", czyli amatorszczyzną, lawina ofert stypendialnych za przechwycone, związkowe pieniądze (by przełamać bojkot), błyskawicze kariery „niedopieszczonych" i próby już całkowitej likwidacji niezależnych związków twórczych.

Kolejną inicjatywą była instytucja przenośnej, w walizkach galerii. Ta jeżdżąca po Polsce, od świetlic kościelnych po prywatne mieszkania strawa duchowa, będąca często dopełnieniem spotkań dyskusyjnych, czasem spektaklu czy koncertu, trafiała do ludzi, o których zwykło się mówić, że są nieprzygotowani do odbioru sztuki, a jednak otwartych, współodczuwających. Wielu z nas doświadczyło takich spotkań i pytań, o których dotąd marzyło skrycie, pytań będących dowodem, że być może jest się komuś, poza samym sobą, potrzebnym. Oczywiście część walizek nie dojeżdżała wcale albo nie na umówione miejsce i czas, bo z 48-godzinnym opóźnieniem. Ot, zwykły, jakbyśmy to dziś powiedzieli, „folklor stanu wojennego".

Rysunków, grafik, obrazów, rzeźb, instalacji przybywało, tak jakby nienormalność sytuacji politycznej (swoją drogą, kiedy w powojennej Polsce była ona normalna?) teraz była czymś zapładniającym, animującym, czymś na przekór właśnie i mimo wszystko.

Ogłoszony przez ZPAP, warszawski KIK i Radę Episkopatu jeszcze w 1981 r. ogólnopolski konkurs na rysunek i grafikę o tematyce biblijnej (po czasie wiem, że dla wielu artystów) stał się praktycznym prologiem do sięgania po inny niż dotąd motyw, był także próbą własnego języka artystycznego z zaniechaną w pracownianej praktyce sferą znaczeń, wartości. To tu widzę jakiś trudny do nazwania Początek. Rezultaty tego konkursu można było zobaczyć dopiero jesienią 1983 r. (po „odwieszeniu" warszawskiego KIK-u) w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Do obecności ze sztuką wobec Kościoła i w kościele, miejscu wolnym, część artystów była jakby tym pierwszym doświadczeniem przygotowana.

W pracowni tymczasem moje obiekty „Miejsce" doczekały się swej malarskiej przestrzeni. Ustawione w zwarty czworobok, malaturą do wewnątrz, z tylko jednym wejściem dla widza zmieniły swą nazwę na „Stan skupienia".

Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, organizowane od późnej jesieni 1983 r. w wielu diecezjach stały się po raz pierwszy miejscem prezentacji sztuki powstałej w ostatnich dwóch latach. W katalogu do wystawy w Krakowie[4] przypomniano słowa wygłoszone do artystów przez papieża Pawła VI w 1964 r.: (...) *Wy macie jeszcze ten przywilej, że możecie w samym akcie, w którym czynicie świat ducha przystępnym i zrozumiałym, zachować jego niewysłowioność, jego transcendencję oraz konieczność dochodzenia do niego z łatwością i wysiłkiem równocześnie* (...) *Kościół potrzebuje was, nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo, jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać* (...) *Jeśli zabraknie nam waszej pomocy, nasza posługa stanie się jąkaniem i czymś niepewnym* (...). Niewielu z nas znało te słowa wypowiedziane blisko 20 lat wcześniej, a jeśli znało, to nie dostrzegało swej szansy czy szansy dla sztuki dziś. Szansy polegającej na przywróceniu, dostrzeżeniu sensu, gdy w procesie formowania dzieła zaczynamy się stykać z przeczuciem jakiejś doskonałości i pełni, niezależnie od tego, czy proces ten ma miejsce wobec tematu religijnego czy „laickiej" martwej natury.

Krytycy, historycy sztuki jeżdżący od pracowni do pracowni i dzięki tym spotkaniom jak nigdy dotąd zorientowani w „zawartościach szuflad", przyjęli na siebie funkcje organizatorów wystaw. Jedynym, bo bezpiecznym i poza zasięgiem cenzury (przynajmniej politycznej) miejscem był Kościół. Tu chciałbym zastrzec, że wystawy, o których z imienia i z nazwiska dalej wspomnę, to ekspozycje, które sam widziałem lub w których brałem udział, jeśli wspomniane wcześniej moje przeczucie o trudnym do nazwania Początku ma się jakoś uzasadniać, udowadniać.

Codzienność stanu wojennego, dramaty ludzkich istnień i sumień domagały się jakiegoś manifestacyjnego „przeciw i za czymś". Jedną z wielu, lecz najczystszą, najklarowniejszą w swym przesłaniu była ogólnopolska wystawa „Przeciw złu – przeciw przemocy" w kościele pw. św. M. M. Kolbe, w Nowej Hucie – Mi-

strzejowicach w 1984 r., dedykowana pamięci zamordowanego księdza Jerzego Popiełuszki. Potrzeba manifestacyjnego współuczestnictwa w proteście przeciw złu owocowała dziełami szybkimi oczywistością znaków-symboli, ich czytelnością, maksymalnymi w kontraście bieli i czerni, bieli i czerwieni, dynamicznymi. Swoista interwencyjność wielu ekspozycji niejednokrotnie wykluczała twórczą refleksję.

Dopiero w rok po nowohuckiej wystawie zdołałem cyklem rysunków „Kordon Sanitarny" odpowiedzieć, odreagować na tamtą tragedię.

Z czasem niezależne życie sztuki przeniosło się, czy też poszerzyło swe ekspozycyjne pole o miejsca, jakby bardziej niż „przyołtarzowa" przestrzeń, neutralne; krypty, krużganki, domy parafialne, świetlice seminariów, muzea diecezjalne, prywatne galerie. W znacznym stopniu i części były wyraźnym powrotem, nawiązaniem do różnorodności formuł ekspozycyjnych, niegdyś animowanych przez środowisko. Nie porządkując wystaw pod względem chronologicznym, da się je zamknąć w pewnych odrębnych całościach.

Jedna to wystawy o charakterze swoistych salonów otwartych – cykliczne od 1984 r. prezentacje sztuki współczesnej w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pod hasłem „Świadectwo Wspólnoty". Do tego samego, prezentacyjnego nurtu trzeba by zaliczyć kolejne dwie, w 1985 i 1987 r., Krajowe Wystawy Malarstwa Młodych „Droga i Prawda" w kościele pw. św. Krzyża we Wrocławiu. Były to przeglądy prawdziwie demokratyczne – otwarte. Obok obrazów, o których najprościej by rzec, iż podejmowały motywy religijne, społeczne czy polityczne i zaangażowane były tematem, znalazły się obrazy ze studyjnego duktu uczelni artystycznych: martwe natury, portrety, pejzaże i po raz pierwszy w znacznej liczbie obrazy „dzikich" lub inaczej „nowej ekspresji". Swoistym kontrbiennale grafiki w Krakowie była ogólnopolska wystawa „Wokół Grafiki" we wspomnianym już wcześniej mistrzejowickim kościele, w 1984 roku. Trzy kolejne odsłony ma Wystawa Sztuki Religijnej w Białymstoku.

Drugą całością są wystawy z przesłaniem, intencją, tezą czy hasłem; warszawska w Muzeum Archidiecezji w 1985 r. „Via Crucis" – ekspozycja dawnych i współczesnych interpretacji Drogi Krzyżowej, „Czas Krzyża" w kościele pw. Podwyższenia Krzyża w Bytomiu, w 1985 r. – starająca się ukazać Krzyż – znak wiary, obecny już w bardzo wielu dziełach i interpretowany jako symbol cierpienia, ofiary, znak nadziei na zwycięstwo dobra, mający sens religijny, moralny, ale i obecny w codziennym doświadczeniu indywidualnym i zbiorowym. Egzemplifikacją obu tych doświadczeń stała się w tym samym roku kolejna wystawa „Pieta Polska" w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu, w krypcie kościoła oo. Pijarów w Krakowie i w Muzeum Diecezjalnym w Katowicach. Trochę czym innym były, w krużgankach oo. Dominikanów w Krakowie, dwie wystawy: pierwsza „W stronę osoby" (1985)[5], w przesłaniu swym skierowana ku myślom i refleksji nad tym, jacy jesteśmy?, druga „Wszystkie nasze dzienne sprawy" (1987)[6],

usiłująca dać wyraz doświadczeniom egzystencjalnym, religijnym, artystycznym, które stały się naszym udziałem „tu i teraz", będąca jednocześnie refleksją nad stanem świadomości tych doświadczeń.

W przestrzeń merytoryczną tej drugiej wystawy miałem okazję wpisać w całości environment „Stan Skupienia". Cztery obiekty „Skupienie" dopełnione zostały dwoma cyklami obiekto-obrazów „Świetliste" i „Mroczne". Oba te cykle usiłowały powiedzieć o świetle jak o zjawisku, substancji będącej synonimem dawania czegoś, otwartością ku stwarzaniu, sensem tworzenia. Malowanie, jak kiedyś odnaleziony (przez rysowanie – znoszące kratę) sens bycia aktywnym, stało się dla mnie na powrót ważne, otwierające jak światło nową, dotąd nie w pełni dostrzeganą, przestrzeń.

Wreszcie ostatnia i najważniejsza w tej całości wystaw z tezą, wystawa „Niebo nowe – Ziemia nowa"[7] w warszawskim kościele pw. Miłosierdzia Bożego. Obrazy, rzeźby, environment, zdjęcia dokumentujące czas i miejsce poprowadziły sylwetę anonimowego przechodnia, świadków codzienności lat osiemdziesiątych od wizerunków miast, ulic, placów przez „zapisy" i interpretacje indywidualnych i zbiorowych doświadczeń i przeżyć, ukazując tragedię bycia zatomizowaną masą w totalitarnym systemie, statystyczną liczbą, a nie osobą do miejsca ostatecznego pęknięcia, rozdarcia, ofiary, śmierci – by teraz i dzięki ofierze odnaleźć światło, nadzieję – Niebo nowe – Ziemię nową. Wystawa ta stała się jakby wielką próbą czy pytaniem: na ile doświadczenie duchowe ostatnich lat, wyrażając symbolicznie to, co głębokie, nieuchwytne, może stać się dzięki przeczuciu naszej własnej perspektywy – chrześcijaństwu – indywidualnym i zbiorowym dążeniem i kierunkiem jednocześnie[8].

I tak od początkowego schronienia się przy ołtarzach, przez rozmaite przesłania i formy ekspozycji, myśl o nowym czy odkrytym na powrót miejscu sztuki zsumowała się w trzech latach ostatnich próbami współuczestnictwa sztuką w liturgii. Dwie z nich: „Misterium Pasyjne" w krypcie kościoła oo. Pijarów w Krakowie (1986)[9] i rok później w Warszawie[10], dziełami wielu twórców usiłowały nawiązywać, interpretować, jakoś stać się, być dziś – wobec wydarzeń Wielkiego Tygodnia sprzed blisko dwóch tysięcy lat.

Ostatnie z moich doświadczeń to wspólna ze Zbigniewem Bajkiem tegoroczna próba własnej, autorskiej interpretacji – „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Jezusa" w krypcie kościoła oo. Pijarów w Krakowie. Było to doświadczenie, w którym przyszło nam odnieść się poprzez własną ikonografię i praktykę języka plastycznego do Wielkotygodniowego Słowa. W poszukiwaniach środków wyrażania językiem współczesnym tego, „co zapisane", towarzyszyło nam pytanie: czy aby ten język jest w stanie unieść ewangeliczne przesłanie tak, by w wyniku ostatecznym dotyczyło tak wielu różnych ludzi. W rozpisanej na Stacje drodze, mającej swe odniesienie do Drogi Krzyżowej Chrystusa, jak i drogi naszej, od wieczernikowej wspólnoty – do solidarności

przeciw złu, odniesienie do Słowa odnaleźliśmy w zbiorowych, polskich doznaniach lat ostatnich. W końcowym akcie „Misterium...", w motywie Grobu i Zmartwychwstania zaskakująco dla mnie samego spotkała się: wycięta sylweta Ukrzyżowanego, zaczerpnięta z obrazu „Nieobecność?", będącego częścią environment „Biała Sala" z 1979 r. z rozpoczętym dopiero cyklem obiekto-obrazów „Gorący Kamień". Trochę tak, jakby tę moją własną drogę otwierał dziesięć lat wcześniej przeczuty kształt – obrys, a dziś sumowała, stwarzając kolejną szansę, możliwość – substancja.

Czy dałoby się teraz nazwać ten parę lat temu zaledwie zarysowany, nowy dla sztuki Początek? – Czy jego kształt stał się wyraźniejszy doświadczeniem własnej pracy i refleksją nad śladami niezależnego życia sztuki w latach osiemdziesiątych? – O początek czego tu chodzi? – Co oznacza zawarte w tytule tych notatek wezwanie – BYĆ!

Rozpocząłem myśl o Początku od dostrzeżenia szansy dla siebie, szansy dla wielu, zaistniałej dzięki wspólnemu przeżyciu polskich faktów i treści. Jeśli te fakty i treści nazwać, określić duchowymi, religijnymi, to co one oznaczają, czy inaczej – wyznaczają dla indywidualnego doświadczenia sztuki dziś? Oczywiście, w pierwszej fazie tej przemiany w polskiej sztuce powstało wiele dzieł pobieżnych, miałkich, zrodzonych z protestu przeciw nieludzkości[11]. Wiele z nich, chcąc współistnieć z odbiorcą we wspólnym rytmie przeżywania, zagarniając rejony powszechnych wyobrażeń i pojęć, musiało brnąć w trywialność, w tautologię, myślowe koleiny[12]. Ale wiele też, przywołując iście pop-artowską rekwizytornię – sztafaż, w wyniku ostatecznym postawiło całej dwudziestowiecznej sztuce zarzut o pośpiech i zdawkowość oraz pytanie, czy puszka po Coca-Coli u Warhola znaczy to samo, co dziś tuleja po gazie łzawiącym? Pytania o pojemność, chciałoby się rzec, skuteczność własnego języka – konwencji, stawały się niejednokrotnie dla artysty podstawowymi, także często obecnymi w formie swoistych korepetycji pobieranych od dzieł dawnych, a teraz odkrywanych na nowo. Zlaicyzowana dotąd kultura, pełna totalitarnych i nietolerancyjnych programów i działań wielu kolejnych awangard, dokonała właśnie tu i teraz tak jednoznacznej, głębokiej, spiralnej wolty ku osobowości ludzkiej, podmiotowości człowieka, wyrażanej przed wiekami i przez wieki w sztuce sakralnej, rozumianej daleko szerzej niż jako dzieło o tematyce religijnej, które, bywa, treści sakralnej nie posiada. Duchowość: wyrażająca się doskonałością, pełnią, a nie grą estetyczną, także martwej natury, aktu, pejzażu, obrazu abstrakcyjnego, jest sakralna! W czasie kongresu SIAC-u w Rzymie (1986) zorganizowana została wystawa sztuki sakralnej 13 państw ze wszystkich kontynentów. Wielce znaczący był fakt wcale nie koniunkturalnego uznania dla polskiej i z Korei Płd. ekspozycji. Znaczący, bo sakralność w tych dziełach wyrosła na indywidualnym doznaniu, przeżyciu, spełniona była jakąś pełnią, niezależną od języka realistycznego, metaforycznego czy abstrakcyjnego i na pewno nie miała nic wspól-

nego z jakże częstą w kościele dewocyjną ilustracją i dekoracyjną stylizacją. – Bo może Początek jest w pytaniu o wartości i o język ich wyrażania, w pytaniu o moralność artysty, w przekonaniu, że być oryginalnym znaczy jak z łacińskiego – „originalis" – początkowym, tworzącym samodzielnie; odnajdującym sens bycia nieustannie w drodze, a nie ku mamonie, ambicji bycia obsypanym zaszczytami czy ambicji wygrywania z kimś. – Owo BYĆ! Niesie w sobie wezwanie do aktywności autentycznie poszukującej.

Nie było moim zamiarem przytaczanie tu liczb, statystyk, wymiarów, tytułów dzieł i nazwisk ich autorów, mających zaświadczyć o postawach skupionych i dziełach poszukujących. Wcale nie dlatego, iż można by wtedy moje argumenty podważyć. Nie mam pewności, czy do końca mam rację, zastrzegając jednak, że subiektywnie odczuty Początek wyrósł nie na urojeniach, lecz na zobaczeniu wielu dzieł powstałych w ostatnich latach. □

PRZYPISY

1 Andrzej Osęka „Sztuka z dnia na dzień" – Wyd. Lit., Kraków 1976, s. 190.

2 Autorzy: Marek Rostworowski i Jacek Waltoś – pierwsza wystawa 1975.

3 Muzeum Narodowe w Warszawie 1975–1976.

4 Kraków, Kamieniołom im. Jana Pawła II – Tadeusz Boruta – autor wstępu do katalogu.

5 Autorzy scenariusza wystawy – Leszek Danilczyk i Tadeusz Boruta.

6 Autor scenariusza wystawy – Tadeusz Boruta.

7 Autor scenariusza wystawy – Marek Rostworowski.

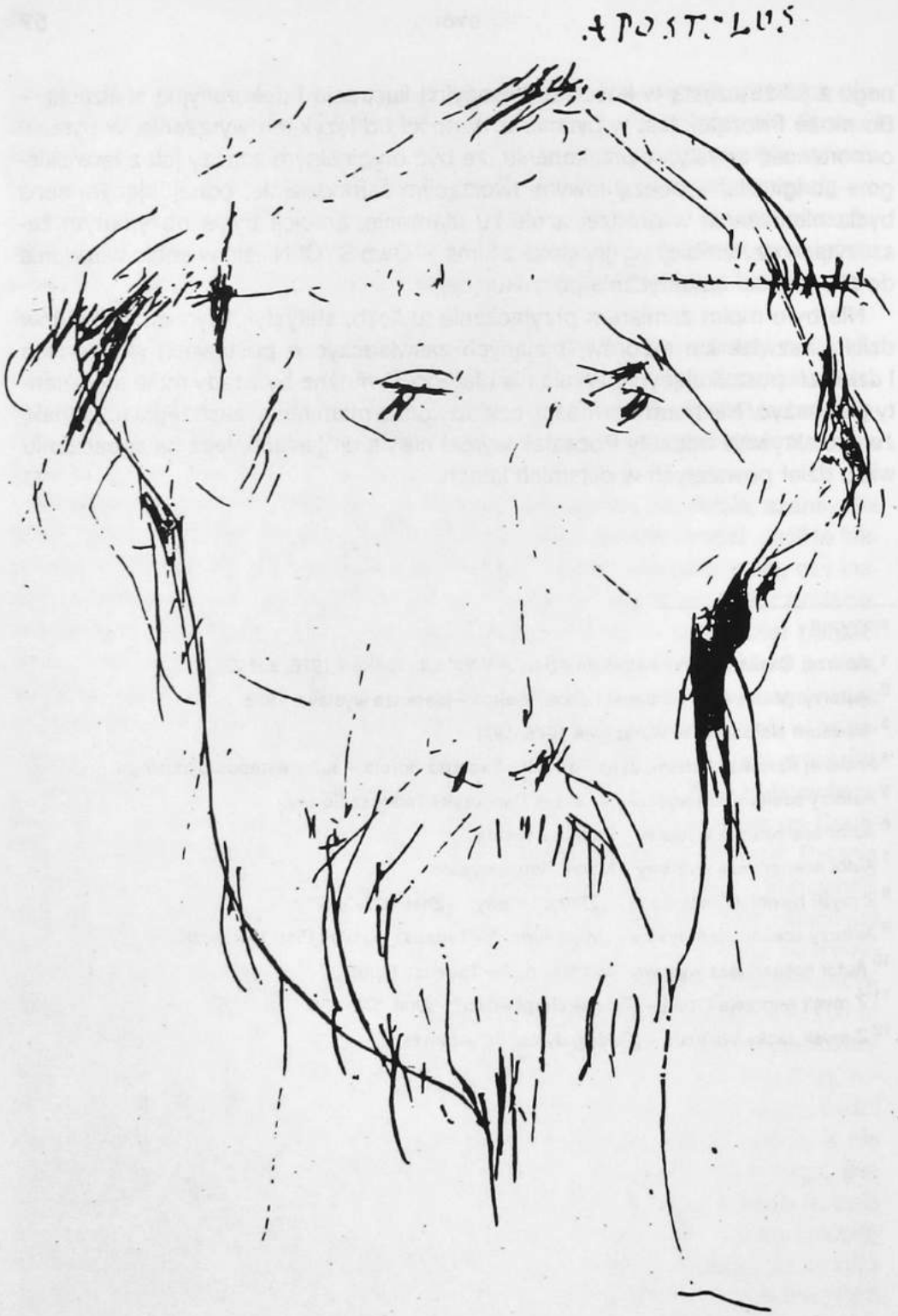
8 Z myśli Nawojki Cieślińskiej – „Ziarno i Plewy" – Znak 375–376.

9 Autorzy scenariusza wystawy „Misterium..." – Tadeusz Boruta i Piotr Mucharski.

10 Autor scenariusza wystawy „Misterium..." – Tadeusz Boruta.

11 Z myśli Andrzeja Osęki – „Trochę cierpliwości" – Znak 375–376.

12 Z myśli Jacka Waltosia – „Rodzaj dystansu" – tamże.



Tadeusz Brzozowski, „Apostoł", rysunek piórkiem, nie datowany

Tadeusz Boruta

Cóż po artyście w czasie marnym?*

(...) naszym zadaniem jest wpoić
sobie tę ziemię tymczasową
i kruchą, tak głęboko,
w takim cierpieniu, z taką
namiętnością, żeby jej istota
zmartwychwstała w nas
„niewidzialna" (...)
R. M. Rilke, „Briele aus Muzot"

Wydarzenia lat 80. spowodowały radykalne zmiany w kulturze polskiej, które szczególnie mocno uwidoczniły się w sztukach plastycznych.

Przez prawie półtora roku doświadczaliśmy szczególnej wolności, odkłamania, nadziei, zaczynaliśmy myśleć, że życie ma sens. W świadomości wielu twórców czas ten zaznaczył się tożsamością postawy etycznej z twórczością, czy wręcz nadrzędnością etyki nad estetyką.

Nic więc dziwnego, że po wprowadzeniu stanu wojennego i rozwiązaniu związków twórczych zdecydowana większość artystów wybrała ryzyko postawy bojkotu wobec polityki kulturalnej władz. W miejsce oficjalnej, sterowanej kultury powstała spontaniczna kultura niezależna. Można by sądzić, że z góry skazana ona była na negację i kontestację, a myślenie jej twórców pozostanie tylko myśleniem relatywnym. Istnieje zawsze niebezpieczeństwo, że wartość twórczości powstałej w takiej sytuacji będzie zdeterminowana poziomem aksjologicznym dyktowanym przez drugą stronę. Nie chciałbym się w tym miejscu zbytnio rozwodzić nad faktem politycznego zaangażowania artystów. Społeczna negacja komunistycznego reżimu była powszechna. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż lata 80. – w przeciwieństwie do 60. i 70. – wcale nie były zdeterminowane przez sztukę interwencyjną. Artyści często i chętnie angażowali się w działalność drugiego obiegu, projektowali i wykonywali plakaty, znaczki, transparenty,

* Katalog wystawy „Cóż po artyście w czasie marnym?" Sztuka niezależna lat 80. Galeria Zachęta, Warszawa 1991

ilustrowali książki, lecz cały ten sztafaż polityczny rzadko był przenoszony w sferę twórczości, nazwijmy to, warsztatowej.

Ewolucja, jaką przeszła kultura polska w ciągu kilku ostatnich lat, pozwala twierdzić, że artyści uniknęli niebezpieczeństwa kontestacji.

W okresie tym, pod patronatem Kościoła, zostało zorganizowanych kilkadziesiąt dużych wystaw, w których brało udział kilkuset plastyków. Krystalizację ich postaw twórczych prześledzić można, odnotowując wystawy, na których eksponowali swoje prace: od prezentacji będących protestem (jak zorganizowana w rocznicę Sierpnia '80 „Plastycy – stoczniowcom", Gdańsk, bazylika św. Mikołaja, 1984 r.; „Przeciw złu, przeciw przemocy – wystawa dedykowana pamięci ks. Jerzego Popiełuszki", Mistrzejowice, kościół św. M. M. Kolbe), poprzez wystawy mające charakter stricte artystyczny (Biennale Malarstwa Młodych „Droga i prawda", Wrocław, kościół św. Krzyża, 1985, 1987), do wystaw problemowych, których treść związana jest z egzystencjalną, filozoficzną refleksją chrześcijańską („Znak Krzyża", Warszawa, kościół Miłosierdzia Bożego, 1983 r.; „Niebo nowe, ziemia nowa?", Warszawa, kościół Miłosierdzia Bożego, 1985 r.; a także włączone w liturgię Wielkiego Tygodnia „Misterium Paschalne", Kraków, krypta kościoła oo. Pijarów, 1986 r.).

Co złożyło się na tak istotne w polskiej sztuce znamię etyczności? Trudno o jednoznaczną odpowiedź, gdyż istniejący stan jest wynikiem bardzo złożonego procesu historyczno-społecznego. W tym miejscu pokuszę się o przedstawienie jednej z wielu możliwych odpowiedzi.

Na powszechnie panujący relatywizm wartości (także w sztuce) twórca, mający doświadczenie prześwitu sensu (wizyty Papieża, okres „Solidarności") musi radykalnie określić swoją postawę, jeśli chce zachować poczucie własnej godności. Twórczość, która jest pytaniem o własną godność, nie rozdziela estetyki od etyki. Zwracając się ku Kościołowi, twórcy znaleźli się w stałej, uporządkowanej przestrzeni aksjologicznej. Nie przyszli tu sami, niosąc wspólne brzemię realności naszego „tu i teraz". Przyszli po nadzieję i wiarę. Religia nie była wyłącznie źródłem inspiracji tematycznej. Wielu artystów zaczęło tworzyć niejako „od środka". Jako ludzie wierzący. Taka opcja powodowała olbrzymie przewartościowania. Dla mówiącego „od środka" religia nie jest tylko jednym z elementów dziedzictwa kulturowego. Wypełnia ona cały jego świat, widoczna jest we wszystkich przejawach życia. Sztuka przestaje być dla artysty swoistą religią, absolutem.

W jej imieniu nie można zawiesić etyki, znika awangardowa wiara w jej nieograniczony rozwój, czysta forma nie istnieje. Twórcy coraz częściej sięgają do znaków i symboli. Powstaje swoisty egzystencjalizm czy też symbolizm teistyczny, który wyraża się powrotem do pierwotnego, religijnego rozumienia symbolu, gdzie jakikolwiek przedmiot o tyle jest realny, o ile jest symboliczny. Symbol ma charakter naturalny, jakby od początku był w wewnętrznej strukturze świata. Nie

myśmy go stworzyli, my go tylko odkrywamy. Włącza nas w jakąś pełniejszą przestrzeń podmiotową, jest wieloznaczny, wielopoziomowy, nie dający się nigdy zwerbalizować w całości. Objawiając się – powoduje ruch nie tyle naszego rozumu, co intuicji, dzięki czemu pozwala na bezpośrednie, pozawerbalne ujęcie rzeczywistości. Rzeczywistość symbolu jest rzeczywistością w całej jej istocie. Symbol rodzi się w relacji podmiotowej konkretnego „ja" z konkretnym „Ty", przywołuje doświadczenie spotkania. Artysta, tworząc, ma możliwość podniesienia dowolnego, najmniejszego fragmentu rzeczywistości do rangi ogólnego symbolu. Poprzez swoje obrazy uczy podmiotowo przeżywać świat, wnika w jego wewnętrzną strukturę.

Kultura współczesna, zatracając charakter kultury symbolicznej na rzecz konsumpcyjnej, spowodowała wyalienowanie się człowieka, którego relacje ze światem a także z drugim człowiekiem stają się tylko przedmiotowe. Nie ma w nich miejsca na jakiekolwiek OBJAWIENIE, na jakąkolwiek OBECNOŚĆ. Sztuka symboliczna jest w stanie stworzyć miejsce pod teofanię, wyzwolić w nas intuicję, która przybliży nam osobowego Boga.

Sztuki lat 80. nie można rozpatrywać w kategoriach kultury schyłku ery komunistycznej czy początku kultury postkomunistycznej. W najlepszych pracach stosunek do ustroju i jego przemian jest tylko typowym, zawsze obecnym w dziejach sztuki, odniesieniem do sceny historycznej. Wyzwaniem rzuconym artyście staje się człowiek w jego egzystencjalnym rozdarciu. Twórca jawi się nam w sytuacji biblijnego Hioba. Cały świat jest światem odmówionym, wszystko i wszyscy wokół, nawet najbliżsi, stają się obcy. Artysta czasu marnego, wbrew rozsądkowi świata, kierowany jakąś absurdalną wiarą, stara się ocalić coś, co jemu samemu umyka, a co mimo swej ulotności jego konstytuuje – obraz własnego człowieczeństwa. Racją uczłowieczenia człowieka jest jego wolność. To ona jest warunkiem koniecznym aktu tworzenia. Być wolnym – to znaczy być u siebie, zadomowionym, otoczonym „oswojoną" rzeczywistością. Domem dla twórcy jest dzieło sztuki. Ono daje mu tożsamość, jest jego siedzibą, której zbudowanie jest poniekąd równoznaczne z nowym początkiem, nowym życiem, fundamentami nowego, integralnego świata. Przestrzeń dzieła sztuki jest przestrzenią androgynicznej jedni, ale wszelka twórczość rodzi się z doznawania wewnętrznej sprzeczności. Perspektywa zadomowienia zawiera niebezpieczeństwo spokoju i pranieokreśloności. Twórca pragnie – z jednej strony – stworzyć dom, być u siebie i w sobie – z drugiej zaś – obezwładnia go lęk przed utratą tożsamości i samozatraceniem. Dlatego neguje swoje dzieło, opuszcza dom i podejmuje trud nowej budowy. Sprzymierzeńcem sztuki staje się szatan – wąż, który w Raju mówi Ewie, że gdy zje zakazany owoc (...) *otworzą się wam oczy i będziecie jak Bóg, znający dobro i zło*. Pokusa diabła nie jest wcale obietnicą jedni, pełni szczęścia czy nieśmiertelności, one bowiem były już udziałem pierwszych rodziców. Diabeł nie wabi owocami drzewa życia, jego pokusa obiecuje równość



Tadeusz Boruta, fragment tryptyku „Imago Pietatis", rysunek ołówkiem, 1984

przed Bogiem – (...) *będziecie jak Bóg* (...), a Bóg obok androgynicznej pełni jest przede wszystkim twórcą.

Artysta nade wszystko pragnie tworzyć. Jest w tym paradoks: buduje dom, w którym właśnie on nie może zamieszkać. Jest ciągle w drodze. Jest sobą, nie będąc u siebie – jedynie spoczywa na progu. Jest pełen niepokoju i sprzeczności. Doświadczenie twórczości – to połączenie mistycznego Zapoznania się w spotkaniu z Niewypowiedzianym, dystansu do Niego przez pryzmat formy i warsztatu. Zatem twórczość rodzi się z doświadczenia egzystencjalnego rozdarcia, bycia „nie tu i nie teraz", a jednocześnie z potrzeby pełni i wolności. A przecież być wolnym to być u siebie. Co prawda artysta nigdy nie jest wolny, gdyż perspektywa wolności jest dla niego równoznaczna z perspektywą zniszczenia. Pytając o wolność, trzeba pytać o autentyczność istnienia, wtedy wolność jawi się jako wybór samego siebie, rozumianego jako Byt siebie tworzący z całym egzystencjalnym uwikłaniem, z wszystkimi powinnościami etycznymi, artystycznymi czy społecznymi. Egzystencja autentyczna – egzystencja twórcza niesie potencjalne ryzyko zanegowania w każdej chwili siebie. Pytanie o autentyczność wymaga w pełni zaangażowanej, radykalnej wypowiedzi. Nic nie można uchronić, wszystko trzeba zaryzykować. Doświadczając marności egzystencji, nie zakłamuje jej, nie tworzy iluzji sensów. Wypowiedzi twórców przepojone są prawdziwym cierpieniem. Marność przedstawiona jest jako marność.

Wypowiadając prawdę spaczonej egzystencji, artysta, mocą autentyczności swojej postawy, otwiera drogę ku świętości, uświęcając poprzez swą twórczość „uświatowione istnienie".

Sam fakt tworzenia – ryzykowanie formą – otwiera, wśród ciemności świata, drogę ku transcendencji.

Spaczoność jako spaczoność prowadzi nas na trop niespaczonego. Niespaczone wołaniem przyzywa święte. Świętość wiąże to, co boskie. Boskość przybliża Boga. W tym, co rozpaczliwe, ci, którzy ryzykują bardziej, doświadczają bezosłonności. Przynoszą śmiertelnym w ciemności Nocy Świata trop zbiegłych bogów. (M. Heidegger) □



Grzegorz Bednarski, „Czarna seria" z cyklu „Ni más ni menos", olej na płótnie, 1986
Fot. Stanisław Michta

Janusz Marciniak

Sztuka i „cierpiętnictwo"

Etyka to nie jest skóra węża. Nie można jej zedrzeć i odwiesić lub podeptać. Kto chce tego dokonać, ten jakby usiłował zatrzymać planety w ruchu, robi się śmieszny i żałosny.

Chyba najlepiej rozumieją to artyści. Oni sami, w następstwie grudniowej nocy 1981 roku, nie stali się bardziej albo mniej etyczni. Dotarło do nich – w dramatycznych okolicznościach – tylko to, co dociera do artystów zawsze, a mianowicie, że są sprawy ważniejsze od „złych" i „dobrych" obrazów, że trzeba odnaleźć się w poczuciu elementarnej solidarności z własnym narodem, tworzyć wspólnotę duchową i mówić językiem adekwatnym do sytuacji egzystencjalnej, a nie politycznej. Znamienne, że Kościół katolicki był wtedy arką płynącą ponad podziałem na „wierzących" i „niewierzących".

Dzisiaj zarzuca się polskiej sztuce lat 80. „cierpiętnictwo", „bogoojczyźnianość" i tym podobne rzeczy. Przekreśla się całe to doświadczenie i wraca do dawnych kompleksów, nie widząc w sztuce tamtego czasu zjawiska – w skali społecznej i artystycznej – o wiele poważniejszego niż np. Fluxus. Myślę, że tym porównaniem nie umniejszam zasług Fluxusu. Jest raczej odwrotnie, bo „cierpiętnictwo" i „bogoojczyźnianość" to nieprzelana krew, ocalone życie i zachowane wartości, a nie zmiana nomenklatury artystycznej i upodobań estetycznych. To spotkanie sztuki i religii bez precedensu w historii i zarazem, co ważniejsze, może prefiguracja przyszłości i odrodzenia życia duchowego.

Jeśli drażni mówienie o cierpieniu, dlaczego nie niepokoi obojętność na nie? Na świecie rośnie reakcja przeciwko nihilizmowi i dehumanizacji współczesnej kultury. Po doświadczeniu lat 80. wierzę, że sztuka może być częścią tej reakcji. To mieści się w jej niezbywalnej istocie i podstawowej racji bytu. Jednocześnie sztuka to poznanie, którego nie da się zamknąć w klatce socjologicznych rozważań. Dla tego, co stało się w Polsce, widzę inne ramy. Celowo sięgnę po przykłady odległe w czasie i przestrzeni, które jednak – jeśli sztuka jest przeżyciem – wcale odległymi nie są.

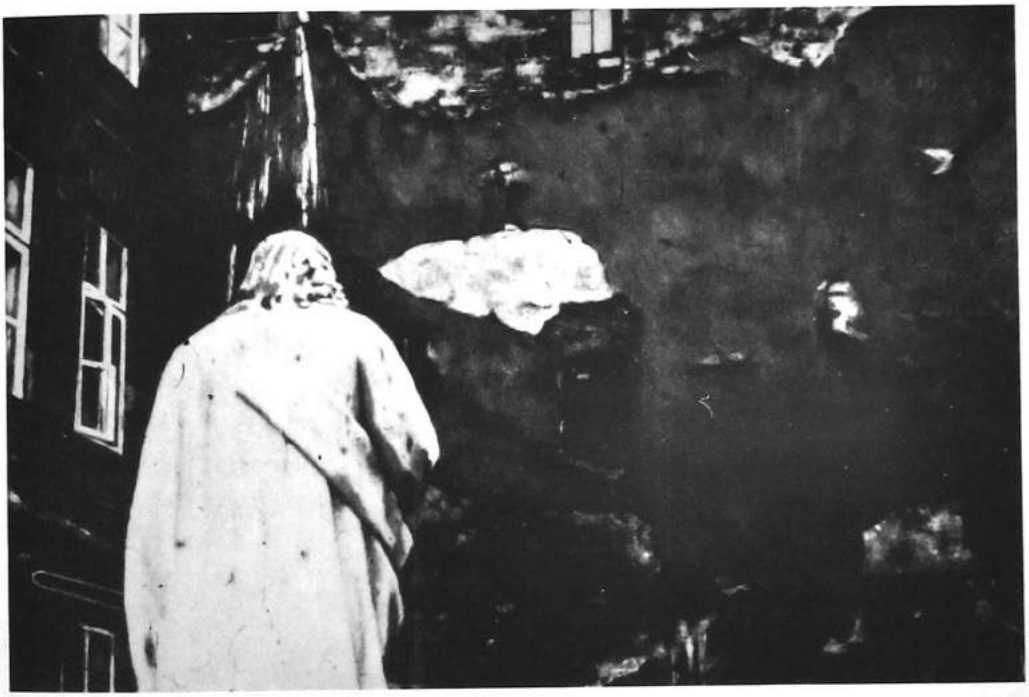
Gdy oglądam takie dzieło, jak np. Pieta z Lubiąża (XIV w.), które jest modlitwą z drewna i farby, wiem, co to znaczy sztuka współczesna. O wszystkim decydu-

je siła przeżycia. Narodowość twórcy ma znaczenie o tyle, o ile jest kontekstem artystycznej wartości dzieła, a nie idei politycznych i wynikających z nich uprzedzeń. Dla sztuki nie liczą się te przeżycia, które nas dzielą, lecz te, które łączą. Przetopione na materialny konkret obrazu lub rzeźby, łączące nas przeżycia tych samych egzystencjalnych i religijnych treści, to ikonografia – wciąż odnawiany ślad naszych duchowych zmagań i jedyna możliwość rozmowy ponad czasem.

Na przykład: Bacon i Altdorfer. Cóż z tego, że dzielą ich cztery stulecia i cóż z tego, że nie żyli w Polsce? Są z nami, ponieważ zareagowali na świat przez sumienie. Pierwszy przyszedł do nas z poczuciem winy wobec Człowieka, drugi wobec Boga. Ich artystyczne postępowanie ma misteryjny charakter. Obaj „odgrywają" sceny z duchowej historii świata.

Bacon to jakby XX-wieczny ilustrator Księgi Hioba. Reżyser i scenograf malarskich monodramów. Na naszych oczach rozwarstwia przedmioty, odziera rzeczywistość z zagnieżdżonego w niej złudzenia nieskończoności. Dla Bacona nieskończone jest może tylko cierpienie. Człowiek, krzesło, strzałka donikąd, każda rzecz uzmysławia tę nieskończoność cierpienia. Bacon patrzy na człowieka i jego otoczenie jak na jedną, bolesną, pogodzoną ze swym losem, całość. Nie prowokuje nas do żadnego buntu, nie budzi uczucia krzywdy, ukazuje jedynie harmonię beznadziejności, którą człowiek przyjmuje. Życie urasta u Bacona do rangi tragicznego aktu, który w swej najgłębszej naturze jest religijny. Bacon znajduje w człowieku coś, czego nie można rozwarstwić. Nie jest to kres poznania artystycznego, lecz mistyczny próg, za którym rozciąga się Hamletowe królestwo duszy. Tam dopiero poznanie artystyczne może się spełnić. Dzięki sztuce wątpliwości zostają rozwiane, rozpacz może być niema i pełna godności, a ból życia urzeczowiony i przez jego przyjęcie – pokonany. Tak odczuwam Bacona, który nie epatuje cierpieniem, ale chowa je w „gablocie" obrazu. Jego obrazy mogłyby wisieć w Muzeum Natury. Egzystencja ludzka jako ból, my wypatroszeni z bólu, jak sprawione ryby – obok swoich wnętrzności, na intensywnym i gładkim tle, które, niczym tło ikony, wyznacza tylko z grubsza jakiś kontekst czasu i przestrzeni, gdyż w istocie wtóruje Nieskończoności.

Ukrzyżowanie Altdorfera widziałem niedawno w Kassel. Umęczony Chrystus z wielkim krzakiem cierniowym na głowie. Cały w krwawych strugach, z których jedna spływa po konturze ciała, odcina je od pejzażu i sprawia, że Chrystus jawi się jako Pieczęć na błękicie przestworzy i zieleni przyrody. Altdorfer ukazuje to w otwartej przestrzeni. Mamy przed sobą jej pełną, panoramiczną iluzję. Wstrząsające, że przestrzeń, którą zwykliśmy uważać za atrybut tego, co skończone, przemijające, śmiertelne, u Altdorfera aspiruje, z całym inwentarzem, do Nieskończoności. Nie „święta", dziewicza płaszczyzna, w której nieskończoność jest zawarta jakby immanentnie, lecz zhańbiona i śmiertelna przestrzeń. Świat według Altdorfera dźwiga się i podnosi – przez cierpienie – ku Nieśmiertelności, a Chrystus to Zwornik w duchowej konstrukcji wszechświata.



Łukasz Korolkiewicz, „Plecy Chrystusa", olej na płótnie, 1985

Sztuka tłumaczy i ukazuje sens każdej ofiary. Powstrzymuje ofiary absurdalne. Mówi, że cierpienie to przegroda pomiędzy nami a Nieskończonością. Pokonywanie tej przegrody to jej jedyny sens. Dlatego **cierpienie to materia sztuki** nie tylko dla Altdorfera i Bacona, ale także dla Cézanne'a i wielu, wielu innych. Vincent van Gogh, w najtrudniejszym okresie życia, pisze do brata: *maluję teraz aleję kasztanów w różowych kwiatach...*, a innym razem: *najbardziej wzrusza mnie Giotto, zawsze cierpiący i zawsze pełen dobroci i żaru, jakby żył w innym świecie*.

Artyści polscy nie stanowią żadnego wyjątku i tylko to, spotykające ich we własnym kraju, niezrozumienie dla aktu twórczego, który powołuje nowe życie, sprawia, że historia o złotym rogu i powrozie zachowuje swą aktualność. □



Stanisław Rodziński, „Pieta", rysunek tuszem, bez daty

Stanisław Rodziński

Malarstwo jako poznanie*

Malarz może wziąć odpowiedzialność przede wszystkim za to, co namalował i rzeczywiście rad byłbym dożyć takiej chwili, żeby móc – w takim czy podobnym, w mniejszym czy większym gronie – pokazać Państwu swoje obrazy, które rzeczywiście może byłyby taką okazją już bez komentarzy, ponieważ obrazy przemawiają swoją zawartością, swoim charakterem i ich uzupełnianie z reguły jest daremne. Jeżeli zasłużyłem sobie czymkolwiek na to, żeby tutaj wystąpić w roli teoretyka czy kogoś, kto pisze o sztuce, ażeby pewne problemy sztuki starać się wyjaśnić, naświetlić (rozświetlić raczej), posłużyłbym się określeniem, którym kiedyś posługiwał się w odniesieniu do swojego pisania wielki, polski malarz Józef Czapski, mówiąc, że to, co robi, jest pisaniem z paletą w ręku, to znaczy pisaniem, którego warunkiem jest uprawianie twórczości malarskiej.

I tu jesteśmy już o krok od spraw, o których chciałbym Państwu dzisiaj powiedzieć, czy raczej spróbować naszkicować. Chodzi mianowicie o to, na ile i czy w ogóle sztuka, w tym sztuki plastyczne, mogą być formą, rodzajem, szczególnym polem poznawania, zarówno rzeczywistości widzialnej, jak i doznawania czy przedzierania się ku rzeczywistości niewidzialnej. I żeby nie wchodzić od razu w to plastyczne getto, chciałbym rozpocząć od fragmentów wspomnień Pabla Casalsa, wielkiego wiolonczelisty hiszpańskiego, który opisywał swoją przyjaźń z jednym z arystokratów hiszpańskich. Ten bardzo go lubił, zainteresowany był zarówno jego twórczością, jak i jego grą, a więc zarówno jego oryginalną twórczością kompozytorską, jak i jego pracą nad innymi utworami. I pisze Casals, że wtedy, kiedy go odwiedzał, *szliśmy do salonu, hrabia kazał mi improwizować na fortepianie, siadał koło mnie i gdy mu się wydawało, że oddalając się od naturalnego języka daję się unieść sztucznej egzaltacji, uderzał mnie lekko w ramię i mówił: „Pablito, w języku wszystkich ludzi"*. I zaraz potem drugie wspomnienie: *„Należy uważać za coś ohydnego – tak kiedyś* (jak wspomina

* Wypowiedź artysty została zarejestrowana na taśmie magnetofonowej podczas jego spotkania z pracownikami nauki („Studium MYŚLI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ przy kościele Księży Jezuitów w Poznaniu) – 15.11.1991.

Casals) *pisał Schumann – wszelką zmianę wnoszoną do dzieł mistrzów, opuszczanie czegoś czy też dodawanie. Byłoby to największą zniewagą, jaką można wyrządzić sztuce".* Ale równocześnie Casals tak komentuje to stwierdzenie Schumanna: *Można uczynić sztuce gorszą jeszcze zniewagę: dopuścić, by wykonanie nie było wyraziste i żywe wskutek nabożnego szacunku dla czegoś zakrzepłego, czym są pisane znaki.*

Jeżeli przytoczyłem tutaj te dwa wspomnienia, czy też te dwa fragmenty wspomnień Pabla Casalsa, to przede wszystkim dlatego, żeby zwrócić uwagę na ten *język wszystkich ludzi*, to znaczy na uświadomienie sobie, że nie można patrzeć na sztuki plastyczne, na współczesną sztukę – jako na rodzaj abrakadabry. Nie można więc odrywać jej od przeszłości, nie można w związku z tym traktować tego, co dzieje się w sztuce współczesnej, a więc od schyłku XIX i początku XX wieku, jako tego momentu, w którym stało się coś innego i w którym porzucono przyjęte dotychczas metody pracy, sposoby patrzenia na świat i zaczęto penetrować inne tereny rzeczywistości. Chętnie mówimy: ja nie rozumiem sztuki, ja tego obrazu nie rozumiem, nie wiem, co artysta – jak to uczono nas w szkole – chciał przez to powiedzieć. Otóż, sądzę, że ten sposób oddzielania się od sztuki współczesnej, pozostawianie jej w izolacji jako czegoś absolutnie nowego, nieznośnego – jest niedobry, niesprawiedliwy i służy pogłębianiu się z każdym rokiem, z każdym dziesięcioleciem dalszych nieporozumień.

Przytoczyłem tutaj powiedzenie arystokraty, który w momencie, gdy Casals komplikował swą grę w sposób nieuzasadniony, wzywa, by posługiwał się językiem wszystkich ludzi, a więc językiem powszechnie zrozumiałym. Warunkiem uznania języka sztuki za język zrozumiały, a więc zmierzający do poznawania świata, do poznawania samego człowieka, jest przede wszystkim rodzaj kredytu zaufania, który musimy dać artyście i sztuce. Ten kredyt zaufania z kolei nie musi być dawany z łaski ani ze względu na nasze szczególne upodobania, winien być dany przede wszystkim dlatego, że we wszystkich innych dziedzinach naszego życia zachodzą bardzo raptowne zmiany. I gdybyśmy przyjrzeli się tym dziedzinom życia, naszego działania i rzeczywiście uznawali, że wszystkie one w pewnym momencie są dla nas niepojęte i niezrozumiałe – sami znajdziemy się osaczeni. Nie będzie dla nas zrozumiała ani współczesna pedagogika, ani współczesna medycyna, ani współczesna fizyka. Wszędzie bowiem tam, gdzie wyobraźnia wyprzedza ustalone poglądy, gdzie jest prawo do ryzyka, jakie ma uczony, jakie ma artysta (nie ma zresztą powodu, żeby odmawiać uczonemu miana artysty), wszędzie tam stawalibyśmy się ludźmi, którzy depczą w miejscu i dla tzw. świętego spokoju nie chcą iść dalej.

I tu jest to drugie sformułowanie Casalsa, nie tylko jako kompozytora, ale jako odtwórcy, jako tego, który bada inne partytury – partytury swoich wielkich poprzedników, swoich rówieśników, swoich młodszych często kolegów kompozytorów – i buntuje się przeciwko traktowaniu ich jako coś zakrzepłego, nieuchron-

nie zamarłego. Twierdzi, jak słyszeliśmy, że byłoby większym przestępstwem niewyraziste podanie ich odbiorcy aniżeli próba zanudzenia ich często pozorami wierności pierwowzoru. Otóż tutaj jest drugi problem. Na ile artysta jest odważny, na ile – mając w odwodzie doświadczenie przeszłości, świadectwo tradycji – na ile może sobie pozwolić na to, żeby przebijać kolejne ściany, kolejne zasłony, które przed nim są postawione, które zostały postawione często przez poprzedników z myślą o tym, że są one jedyne i ostateczne. Jeżeli nie byłoby tego przebijania, najprawdopodobniej nigdy nie doszłoby do pewnych zjawisk w sztuce, które przecież kiedyś zawsze były współczesne i które kiedyś najprawdopodobniej zawsze budziły szereg wątpliwości ludzi, którzy patrzyli na dzieła powstające w tych samych dniach, kiedy oni żyli, które były konfrontowane z tymi, do których już zdołali się tamci współcześni przyzwyczaić.

Wydaje się, że poznanie poprzez sztukę jest czymś innym, a może nie tyle czymś innym, ile ma trochę inny charakter niż proces poznawczy, jaki daje nauka, nauki ścisłe, filozofia. Wydaje mi się, że ta inność polega przede wszystkim na tym, że sensem sztuki jest zbiór indywidualnych twórczości, dorobek poszczególnych epok, poszczególnych czasów, dorobek jednakowoż składający się z bardzo prywatnych spojrzeń na świat i na rzeczywistość. A zatem nie ma możliwości obiektywizowania racji artystycznych, nie ma możliwości dotarcia do jakiejś ustalonej zasady, ustalonej metody poznawczej. Każda jest uprawniona osobą artysty.

Bardzo często polemizując z tymi tendencjami w sztuce najnowszej, w których kategoria nowości uznawana jest jako coś ważnego i obowiązującego – otóż polemizując z kategorią nowości, polegającej na próbie zaskoczenia, epatowania często samym tylko pomysłem (żeby nie powiedzieć – dowcipem), należałoby zapytać, o jaką nowość chodzi. Czy nie wystarczająca jest tutaj nowość osoby twórcy, jego niepowtarzalność, która wystarczy właściwie za ten, szokujący często, atrybut nowości, że tego jeszcze nie było? Czy to rzeczywiście tak być musi?

Sądzę, że należy zdać sobie sprawę z tego, że proces poznawania rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej, proces poznawania świata, wreszcie proces poznawania samego siebie jest w tym zrozumieniu trochę inny. Między innymi dlatego nie możemy mówić o postępie w sztuce, ponieważ kategoria postępu należy właśnie do innego myślenia. Gdybyśmy wierzyli w postęp w sztuce, to moglibyśmy twierdzić, że najlepsze i najwartościowsze dzieła stworzymy właśnie my, ponieważ te, które powstały lat temu pięćdziesiąt, są już stare i nic nie warte, nie mówiąc już o tych, które powstały przed stu, dwustu czy trzystu laty. Nie ma więc postępu w sztuce, natomiast jest zbiór doświadczeń, zbiór indywidualnych trudów; ponawianych ciągle nieraz w sposób tak uparty, że aż wydaje się, że beznadziejny, prób poznawania świata, przebijania się ku prawdzie, ku tej prawdzie prywatnej, indywidualnej, własnej, która składa się na tę, ku której każdy stara się zmierzać.

Otóż ten proces poznawania (poznania) to jest przede wszystkim proces twórczy; proces twórczy czy – jak to pisze o tym w „Dziejach sześciu pojęć" Tatarkiewicz – *czas tworzenia*. Czas tworzenia, który jest ważny w twórczości, ponieważ zakłada etapy poznawania. Etapy te są bardzo często w stosunku do siebie w opozycji, bardzo często sobie wzajemnie przeczą.

Wyświetlano swego czasu film pod tytułem „Tajemnica Picassa". Powstał on dzięki przypadkowi. Picasso otrzymał w prezencie od malarzy meksykańskich farby, które umożliwiały oglądanie płótna z drugiej strony w czasie malowania. Zarówno rodzaj kreski, jak i rodzaj napięcia przenikały na drugą stronę płótna. Reżyser – Clouzot, który był zięciem Picassa, zaproponował zrobienie filmu, w którym powierzchnia ekranu byłaby powierzchnią płótna i patrzący na film, nie widząc malarza, widzieliby, jak powstaje obraz. Być może ktoś z Państwa widział ten film. Pamiętam swego czasu zamknięte pokazy dla studentów Akademii, dla członków Związku. Z początku wszyscy sądzili, że to taki hochsztaplerski trochę pomysł. Wreszcie gasły światła i pojawiał się ten biały prostokąt. Dostrzegaliśmy, jak pędzel dotyka płótna, naprężа je. I zaczynało się to, co rzeczywiście było tajemnicą tworzenia. Dostrzegaliśmy bardzo często (bo i również w tym filmie to pokazano), jak Picasso maluje z natury. Maluje więc fragment pejzażu widocznego z okna swojej willi na południu Francji, maluje martwą naturę. Pamiętam, jak sala – zapełniona profesjonalistami, ludźmi, którzy malowali, którzy zajmowali się na co dzień malowaniem – dosłownie wstrzymywała oddech. Widzieliśmy, w jak karkołomny sposób następuje interpretacja natury, jak pewne rzeczy są komplikowane, jak potem są zamalowywane bądź upraszczane; oto w pewnym momencie obraz, który wszystkim nam wydawał się już zrobiony, już rzeczywiście świetny, raptem chwila przerwy, duży cień na ekranie, który był dla nas płótnem – i szum szmaty, która zniszczyła, właściwie gotowy już, obraz. I jeszcze raz od początku. I jeszcze raz ten sam trud.

I wydaje mi się, że to jest właśnie ten problem, którego nie sposób tutaj nie docenić. Mianowicie sprawa czasu tworzenia, czasu, który jest z jednej strony obserwacją, z drugiej reakcją na obserwację; jest fascynacją, olśnieniem, ale i refleksją, ale i często trwogą. Często pojawia się to, co malarze nazywają czasem, kiedy maluje się zbyt łatwo, zbyt prosto przychodzą pewne rzeczy. I wtedy po chwilowym zadowoleniu pojawia się od razu to pytanie, czy rzeczywiście to nie jest zbyt łatwe i zbyt proste. Tak, jak w tym starym dowcipie, w którym przychodzi zakonnik do przeora i mówi: *Ojcze przeorze, bo moja włosienica zaczyna mi sprawiać przyjemność. Co mam zrobić?* To jest to samo. Wtedy, kiedy malowanie staje się zbyt łatwe i kiedy zastanawiamy się, czy to jest jeszcze uczciwe, czy może już weszliśmy w satysfakcjonującą nas lekką i przyjemną zabawę z kolorem, zabawę z obrazem. I wtedy następuje zatrzymanie, refleksja.

W poznaniu poprzez twórczość można by wskazać dwa nurty, w których rozwija się twórczość artystyczna (przynajmniej twórczość plastyczna, ale sądzę, że

również i inna). Można by powiedzieć, że w jednym przypadku będzie tym nurtem natura, a więc zarówno oparcie się na widzeniu rzeczywistości, na jej przeżywaniu, na tym, co wspomniany już tutaj Józef Czapski nazywał *szokiem natury*, a więc tym olśnieniem zobaczonym skrawkiem rzeczywistości, zobaczoną postacią, zobaczonym fragmentem ulicy, świata. Będzie to też natura jako temperament artysty, jako jego sposób widzenia, jemu właściwy sposób reagowania i myślenia.

Z drugiej strony jest nurt, który można by nazwać kulturą, nurtem kultury. Więc tym nurtem, w którym można powiedzieć o oparciu się na tradycji, na świadomym odkrywaniu twórczości poprzedników – także w muzyce, w literaturze, w twórczości innych dziedzin – źródeł dla własnej inspiracji. Oczywiście i w jednym, i w drugim wypadku, gdy chodzi o twórczość, jest jeszcze ten nurt czy dodatkowy element bardzo ważny. Tym elementem jest wyobraźnia, która zarówno bogaci się poprzez naturę, poprzez reagowanie na naturę, jak i poprzez reagowanie na kulturę. To, co swego czasu Malraux nazwał muzeum wyobraźni. To są te wszystkie obrazy, rzeźby, rysunki, ale równocześnie świat dźwięków, słów, skojarzeń poetyckich, takich, w których żyjemy, bez których nie możemy sobie wyobrazić naszej własnej twórczości. To są nurty, które stale w twórczości ze sobą współdziałają.

August Zamojski, wielki polski rzeźbiarz (niestety, mało znany, jak to często bywa szczególnie w naszej sztuce), napisał kiedyś, że artyści dość lekkomyślnie nazywają siebie twórcami. Wówczas, kiedy – jak on twierdzi – artysta nie tyle tworzy, lecz odkrywa, odsłania dzięki swojemu sposobowi myślenia, swojemu sposobowi widzenia, dzięki swojemu – jak to często określamy – światopoglądowi artystycznemu, swojemu temperamentowi, pewne rejony właściwe mu, jemu bliskie, ku nim się przedziera. I z tym się łączy również bardzo piękne poetyckie określenie malowania, autorstwa Georges'a Braque'a, który powiedział, że malując, odkurza obrazy, odsłania je, jak gdyby przeciera i dochodzi coraz głębiej, coraz to odsłaniając zasłony, które przysłaniają tę rzeczywistość, ku której on zmierza.

Powiedzieliśmy, że w procesie twórczym występują elementy opozycyjne, jak gdyby wzajem się wykluczające, niemniej jednak bardzo w sumie ważne. Można by powiedzieć, że w tym procesie twórczym czymś ważnym jest swoboda, lekkość działania, ale równocześnie towarzyszy jej bardzo często rygor, którego autorem jest ten sam twórca, ten sam człowiek. Mamy przecież dzienniki Delacroix – artysty symbolizującego romantyzm – które wszędzie tam, gdzie mowa jest o sposobie malowania, o pewnych metodach pracy, są precyzyjnie i bardzo spokojnie, i można by powiedzieć, klasycznie sformułowane. Mamy listy van Gogha, powszechnie uważanego za szaleńca, który największe swoje dzieła namalował w stanie niezwykłego dramatu wewnętrznego (żeby nie powiedzieć – w chorobie, w narastającej chorobie psychicznej). A przecież listy, do brata



Jacek Sempoliński, „Czaszka", rysunek, niedatowany

pisane, są często spokojnymi wyznaniami o tym, co chciałby w swoich obrazach powiedzieć, co chciałby wyrazić gwałtownością koloru, co chciałby wyrazić gwałtownością uderzenia pędzlem. A zatem to, co robił, to, co – wydawałoby się – jest tak pełne obłędu, było poddawane potem refleksji, było później raz jeszcze analizowane przez niego samego.

Spontaniczność i kontrola – to zjawisko, które tak często się w twórczości ze sobą styka. Wykluczające się, a przecież dopełniające się choćby w tym takim najbanalniejszym geście, jakim jest malowanie i odejście od obrazu przecież nie dlatego, że – jak to mówi się często – na obrazy olejne należy patrzeć z daleka (bo są niewyraźne z bliska), tylko *odejść* to znaczy *skontrolować*, to znaczy zbadać rezultat.

Pisał o tym również Czapski, przeświadczony, że w malowaniu dochodzi do instynktu równowagi. Malowanie – odejście. Obserwowanie przemian – odejście. My widzimy obrazy już na wystawach, w galeriach. Obrazy *tak zwane* skończone – mówię celowo: *tak zwane*, ponieważ tak trudno jest określić ten moment, w którym artysta uznaje, że obraz „zakończył". Otóż wydaje się, że bardzo często pod tą zewnętrzną warstwą materii malarskiej są ukryte dziesiątki śladów przemian. To są właśnie te raptowne przemiany, o których wspominałem, mówiąc o „Tajemnicy Picassa", ale równocześnie wspominając, jak często obraz zaczynany jako zagęszczanie, jako zabudowywanie, jest potem poddawany eliminacji. To jest to, co w literaturze spotykamy choćby nawet w wypowiedziach Hemingwaya. Pisał na stojąco, chcąc być świadomym zmęczenia i uważając, że jak będzie zmęczony, to będzie formułował dosadniej, lapidarniej i krócej. A niezależnie od tego na drugi dzień rano jeszcze wykreślał z tekstu wszystko, co wydawało mu się zbędne.

I tak właśnie, na takich opozycjach jest zbudowana twórczość, jest zbudowane poznanie przez sztukę.

W sztuce współczesnej to narastanie sposobu widzenia, przemiany w obserwacji pojawiają się jako reakcja na zjawiska poprzednie, na obrazy poprzedników. Impresjonizm można zrozumieć w pełni tylko wtedy, jeżeli sobie uświadomimy, jak wyglądały obrazy, którym impresjoniści się sprzeciwili, wobec których po malarsku zaprotestowali. Jeżeli obserwujemy obrazy impresjonistów, dostrzegamy z jednej strony ich bogactwo, ich rozedrganie. Równocześnie jednak zdajemy sobie sprawę, że czegoś w nich brak, że obrazy impresjonistów są samą wrażliwością, samą tylko delektacją, gubią strukturę, gubią tę właśnie regułę widzenia, widzenia często ostrego, precyzyjnego. I powstaje to, co nazywa się reakcją cézanne'owską na impresjonistów, a więc zaakceptowanie tego, co było w nich wartościowe, ale równocześnie przywrócenie porządku, bez którego każde dzieło sztuki rozlatuje się, rozłazi się w szwach. Cézanne pisał do swoich młodych przyjaciół artystów: *Bywajcie w Luwrze. Pamiętajcie, że najważniejsze są dobre znajomości*. To bywanie w Luwrze, pamięć o dobrych znajomościach

to jest pamięć o konstrukcji, pamięć o tym, co ważnego w klasyce. Klasyka może być obmierzła, jeżeli się ją zobaczy, tak jak ją zalecał oglądać Schumann. Ale jeżeli zaczniemy czynić naszą wypowiedź wyrazistą, to wtedy nie zrobimy głupstwa i nie uznamy przeszłości tylko dlatego za wartościową, że jest przeszłością. Starajmy się w niej zobaczyć, wydobyć z niej to, co jest ważne dla nas.

Proszę zwrócić uwagę (bo tutaj też pojawia się pewien ważny problem), jak długo nieraz malarze czekają na swój dzień. Jak długo czekają na dzień, kiedy zostaną odkryci, zobaczeni po raz wtóry. Jeżeli studiujemy podręczniki historii sztuki z XIX wieku, wszędzie spotykamy się z określeniem „Rubens – książę malarzy". I raptem mija zachwyt nad Rubensem. Mówimy: „Rembrandt – książę malarzy". Dlaczego? Dlaczego podręczniki historii sztuki drukowane w latach dwudziestych piszą o Grunewaldzie, że jest chorobliwym ekspresjonistą, a dlaczego analizy, teksty pisane o nim przed kilkunastu laty czy dzisiaj mówią o jego wielkiej, wstrząsającej wizji człowieczeństwa? Ponieważ czas doprowadził do wspólnych – łączących tych artystów i dzisiaj żyjących ludzi – prawd, wspólnych pojęć. Było czymś podejrzanym oglądanie zaropiałego ciała Chrystusa. Burzyło spokój sumienia estetów oglądających te obrazy. Jest czymś wstrząsającym zobaczenie wizji Grunewalda, wtedy kiedy ma się w oczach fotografie robione przez frontowych korespondentów pod Stalingradem czy w obozach hitlerowskich, czy w czasie ekshumacji katyńskiej. Ale tak przecież jest.

Rubens – malarz sukcesu, malarz wielki, znakomity – jak gdyby stał się trochę dalszy, może właśnie dzięki temu sukcesowi, może właśnie dzięki tej pięknej łatwości, jaką dysponował. Bliski nam się staje dramat człowieka pokazywany przez Rembrandta, zdjęcie krzyża w Starej Pinakotece Monachijskiej, w którym ściągane z krzyża ciało Chrystusa jest źródłem światła. Nikt tam nie trzyma żadnej pochodni ani lampy – świeci postać Chrystusa, rozświetla mrok. To nam jest bliższe, aniżeli fantastycznie często malowane, pełne chwały ukrzyżowania Rubensa. To jest sprawa zbieżności widzenia pewnych epok i oddalania się tych epok od pewnych artystów. I często czekają swojej kolejki przez dziesięciolecia i stulecia, tak jak w przedziwny sposób Proust odkrywa nam – przecież po wielu, wielu dziesiątkach lat kompletnego milczenia – malarstwo Vermeera.

A zatem jest sprawa tego rozłożenia w czasie, tego poznawania, które daje nam sztuka. To jest często droga, która zamyka się bądź to w kilku twórczościach, bądź to w jednej. Tak jak na przykład w twórczości Michała Anioła, którą można by rozdzielić na kilka wielkich indywidualności artystycznych. Michał Anioł w jednym życiu pomieścił i Pietę watykańską, liryczną, pełną pogodzenia się z losem Matkę Bożą, trzymającą piękne ciało młodzieńca na swoich kolanach, i ostatnią Pietę Rondanini, w której ukazuje zmasakrowane zwłoki Chrystusa, postawione do pionu, podtrzymywane przez Matkę Bożą. Wydaje się, że to niemożliwe, żeby w jednym życiu zmieściły się tak dwa różne zobaczenia jednego motywu. Ale też odczytujemy przecież sonety Michała Anioła, tak jak ten,

w którym pisze, że mistrzostwa nie zdobędzie, kto wprzód nie dosięgnie sztuki i życia krańców; jak ten, w którym pisze o malowaniu stropu Sykstyńskiej Kaplicy. Nie ma chyba bardziej przejmującego opisu obrzydzenia do własnej pracy, do tego znoju, który niby to coś daje, ale właściwie ciągle zanurza artystę w niepewności, jak ten sonet o malowaniu, gdzie lędźwie bolą, gdzie kręgosłup się łamie. Trzeba ciągle malować, a farba zalewa twarz.

Mówiąc o tych problemach, doszedłem do widzenia tego samego problemu w różnych epokach. Tak często zadziwiająco zbieżne są spojrzenia, mimo różnych doświadczeń, a zmierzające ku jednemu celowi.

Adam Chmielowski (Brat Albert) napisał krótką rozprawę „O istocie sztuki". Napisana językiem właściwym temu czasowi, jest poświęcona drodze wyboru, jaką ma przed sobą artysta. Albo błąkanie się po powierzchni, bycie modnym, traktowanie dzieła, tak jak kobieta traktuje suknię, zmieniając ją w zależności od sezonu, albo traktowanie sztuki jako docieranie do prawdy. I w tej rozprawie o istocie sztuki, troszkę pretensjonalnie jak na nasze dzisiejsze ucho, ale jednak bardzo prawdziwie brzmią ostatnie słowa, iż istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu, a więc, tłumaczywszy to na język współczesny, istotą sztuki jest prywatność, indywidualność artysty wyrażona w jemu tylko właściwy sposób, jemu tylko właściwym gestem i jemu tylko właściwą formą. A przecież o to właśnie chodzi w poznaniu artystycznym. O ten kawałek prawdy, jaki nam daje artysta, którego dzieło oglądamy. O to, na ile ono przetrwa, na ile stanie się bliskie wtedy, kiedy wydawałoby się, iż powinno być jak najbardziej dalekie.

Tymczasem w latach 70. powstaje inna praca pod tytułem „O istocie sztuki". W rozprawie pod tym samym tytułem Andriej Tarkowski, rosyjski reżyser filmowy, tak pisze:

Zanim przedstawię swoje widzenie sztuki, należy odpowiedzieć na inne pytanie, moim zdaniem ważniejsze: po co człowiek żyje, jaki jest sens jego istnienia? Wydaje się, że nasz pobyt na ziemi powinniśmy wykorzystać na to, aby duchowo się doskonalić, a to oznacza, że sztuka powinna nam w tym przychodzić z pomocą, winna służyć człowiekowi w ten sposób, by pomagać nam w duchowym rozwoju. Jeżeli dzieło sztuki jest arcydziełem, wyraża wielkość ducha ludzkiego. Jeżeli byłoby inaczej, sztuka by nie istniała, nie byłaby wyrazem dążenia do wysokiego poziomu duchowego.

W latach 70. człowiek, który przeszedł przez maszynę propagandy radzieckiej, pisze praktycznie to samo, co Adam Chmielowski. Pisze mianowicie, że wartości duchowe, a więc wynikające z życia wewnętrznego, decydują o indywidualnym wyrazie sztuki. Nie chodzi tutaj o to, żeby zważając na miejsce, gdzie mówię te refleksje, uparcie zmierzać ku wartościom duchowym. Chodzi o to, że w istocie to życie wewnętrzne artysty decyduje o stopniach poznania, jakie obserwujemy w jego twórczości. Artyści pisząc sami, najczęściej wspominają również o niepowodzeniach. I to jest trzeci element, o którym chciałbym powiedzieć.

Pisze poznański malarz Józef Flieger w swoich wspomnieniach: *Najwięcej uczą obrazy niezałatwione.* A więc najwięcej zobaczyłem, najwięcej poznałem wtedy, kiedy rozstrzygnięcie nie przyszło łatwo, kiedy pozornie poniosłem porażkę. Wszystkie teksty artystów malarzy, którzy piszą o swojej pracy, ale i teksty muzyków, kompozytorów czy teoretyków, przede wszystkim mówią o trudzie pracy nad obrazem, nad partyturą i o niepowodzeniu jako niemalże podstawowym elemencie tego trudu. O zbieraniu po cząsteczce, po to, żeby zobaczyć, jak całość zawaliła się nieraz. Pisze Witold Lutosławski: *Ciągle mamy jeszcze artystów szperaczy, takich budowniczych, którzy zajmują się wyłącznie wyrobem cegieł. Z cegieł tych nie zdążą być może zbudować budynku, ale gromadzą coraz to nowe cegły, gromadzą je systematycznie.* I to jest właśnie często to, co pozostaje po artyście. Te cegły, te cegły poznania, cegły, które nie stworzą całego budynku, ale które są elementami zbliżania się krok po kroku do prawdy, do zobaczenia, do prześwietlenia mroków, w jakie wchodzi właściwie każdy, kto zaczyna pracę twórczą, pracę tak szalenie pełną niepowodzeń.

I ostatnie już, ważne sądzę, wyznanie polskiego malarza, Henryka Gottliba, który – podobnie zresztą jak kilku, o których dzisiaj mówiłem – niesłusznie zapoznany pisze o tym, jak przez całe miesiące malował pejzaże na południu Francji, starając się (jak on to sam określał) po cézanne'owsku zrobić postępy w obserwowaniu natury. Wracał do domu zawsze zmęczony, bez żadnego rezultatu swojej pracy. *Znalazłszy się w pokoju, brałem wtedy z kąta jakieś stare, zamalowane płótno i w ciągu pół godziny malowałem przypomniane sprzed chwili zjawisko. W niskim pokoju panował już nieraz mrok, oczy i nerwy były zbyt wyczerpane, żeby móc ocenić rezultat tego malarskiego spazmu. Ale instynkt dyktował mi, by nie lekceważyć tych chwil jasności. Po pewnym czasie stwierdzałem, że jedyne płótna coś warte, to były te wieczorne szkice-odruchy.* A zatem znowu wracamy do tych opozycyjnych elementów twórczości, do tych zaskoczeń, które są, jak się wydaje, bardzo często źródłem poznania artystycznego.

Rozmawiając o problemach, z którymi ewentualnie można by dzisiaj z Państwem się podzielić, ojciec Władysław Wołoszyn powiedział mi, że może jeszcze warto by wspomnieć o sprawie zbliżania się do sacrum. Nie dlatego, żeby powielać tutaj schemat posługiwania się tekstami Jana Pawła II wszędzie tam, gdzie nie ma się samemu nic do powiedzenia, ale dlatego, że właśnie w tekście jego przemówienia z 1983 roku do przedstawicieli świata nauki i sztuki w Wiedniu znalazło się ważkie stwierdzenie dla sprawy, o której dzisiaj mówimy. Pozwolę sobie zacytować:

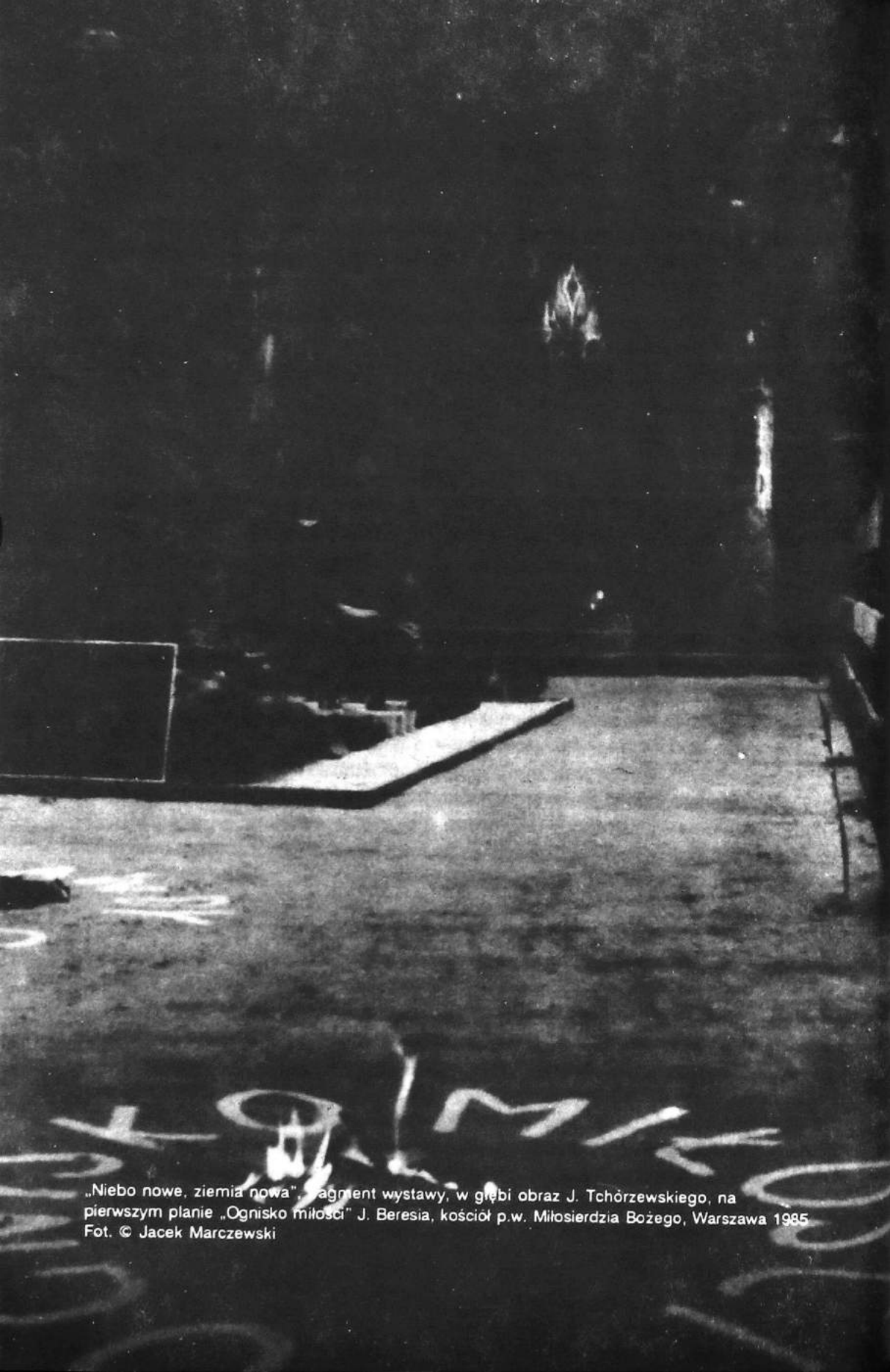
Zdumienie otwiera nam nie tylko często zapomnianą drogę do natury jako stworzenia Bożego, ale drogę do sztuki jako działalności twórczej człowieka. Sztuka – pomocnica człowieka, oto definicja i jej zadanie.

I dalej mówi Papież o sprawie, która często nas niepokoi:

Także Kościół potrzebuje sztuki. Nie tylko po to, ażeby zlecać jej zadania

i w ten sposób zapewnić sobie jej służbę, ale przede wszystkim po to, ażeby osiągnąć głębsze poznanie conditio humana, wspaniałości i nędzy człowieka. Kościół potrzebuje sztuki, aby lepiej wiedzieć, co kryje się w człowieku, w tym człowieku, któremu ma głosić Ewangelię.

Sądzę, że te dwa fragmenty są potwierdzeniem spostrzeżeń każdego, kto obserwuje sztukę, dzieła sztuki, żywoty artystów na serio. Tam zawiera się zawsze to zdumienie – nawet przecież u największych i sędziwych – ta jasność i radość niespodzianki, jaką daje życie, daje obserwacja natury. I z drugiej strony, to, co często być może jest przyczyną naszej niezgody na sztukę współczesną, tego, co my określamy: „ja nie rozumiem", „ja nie chcę", „ja się nie znam". A może właśnie jest to przedzieranie się, ażeby poznać kondycję ludzką; może to jest właśnie ta kondycja i może właśnie sztuka jest jedynym środkiem, ażeby to ukazać w sposób najbardziej przejmujący i najbardziej dramatyczny? Dzieła sztuki współczesnej mówią o jasnych stronach życia, o chwale życia, o sensie życia, ale równocześnie nie możemy poznaniu artystycznemu odmówić prawa do goryczy, a nieraz nawet i do rozpaczy. I sądzę, że to jest wszystko, co bym mógł w tej chwili Państwu zasygnalizować na temat szans poznania poprzez sztukę. □



„Niebo nowe, ziemia nowa". Fragment wystawy, w głębi obraz J. Tchórzewskiego, na pierwszym planie „Ognisko miłości" J. Beresia, kościół p.w. Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1985
Fot. © Jacek Marczewski

Andrzej Wojciechowski

Wspólny świat twórczości

Istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu.
Adam Chmielowski: „O istocie sztuki"[1]

Od 13 lat zajmuję się, może inaczej, towarzyszę ludziom chorym, niepełnosprawnym w ich drodze. Artysta-rzeźbiarz, zostałem poproszony o pomoc, a może więcej, zażądano ode mnie tej pomocy. Zażądali ludzie w sytuacji granicznej – odrzucenia przez społeczeństwo. Potem ja sam, jakby zobowiązany przez grupę studentów-artystów, zorganizowałem wraz z nimi zajęcia rysunkowe i malarskie dla dzieci niepełnosprawnych. Bardzo szybko okazało się, że idzie o coś więcej – o bycie ich przyjacielem[2].

Wydawać by się mogło, że jest dziwne przyjęcie przez artystę w jego wystąpieniu publicznym, mającym uzasadnić sens jego dokonań artysty, perspektywy tak wzniosłej, transcendentnej, jak ta, którą chcę tu przedstawić. Być może jedną z przyczyn wejścia w te rejony, przyznam, i mnie napełniające pokorą i lękiem, stało się poznanie przeze mnie projektu uśmiercania, „przez odmówienie opieki", trzydniowych noworodków niepełnosprawnych, powstałego dwa lata temu w kraju wysokiej cywilizacji i kultury, w imię humanitarnego stosunku do ludzi: te dzieci nie będą mogły korzystać z dobrodziejstw Rozumu, a rodzicom i społeczeństwu zamiast radości życia przyniosą ból[3]. Podobnie u nas, w naszym kraju rodzice wraz z dziećmi czynnie demonstrują przeciw budowie w ich dzielnicy domu spokojnej śmierci dla nieuleczalnie chorych.

To jedno. Ale w głębi żyje we mnie ciągle pytanie o to, gdzie ja tu mogę znaleźć się ze swoją sztuką? Czy w ogóle jest tu dla mnie miejsce? Czy nie trzeba „połamać pędzli i dłut"? To ważne pytanie.

Dwie różne koncepcje człowieka istotnie odznaczają się w naszym kręgu kulturowym. Są to: koncepcja, którą nazywa się materialistyczną, ateistyczną, bo nie zgadza się na istnienie Boga – stwórcy świata i sprawcy życia, oraz koncepcja chrześcijańska. Nasze poruszenia odbywają się w świetle tych dwu kręgów. W potocznym życiu postępujemy trochę zgodnie z jedną, a trochę z drugą.

Istotą mego wykładu ma być zrozumienie tego, jak człowiek, w tym, co nieuchwytne i trudne – w sztuce, spotyka się z tym, co wydaje się najsłabsze w jego życiu.

Bardzo przejmującym i interesującym materiałem są teksty Krajowej Konferencji Lekarzy i Humanistów „Człowiek w obliczu śmierci, z uwzględnieniem etyki marksistowskiej, granic i praw reanimacji" odbytej w Gdańsku, w maju 1976 roku[4]. Próbuje się tam dotknąć tego, co dla niewierzącego najtrudniejsze – kresu życia. Istotne dla tej debaty tematy znajdziemy w dwu głównych referatach: lekarza, profesora Tadeusza Kielanowskiego i profesora Zdzisława Cackowskiego z Instytutu Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Dla prof. Kielanowskiego wartością wyznaczającą człowieczeństwo człowieka jest jego m ó z g. Człowiek jest funkcją mózgu. Jednakże definicja człowieka tu nie pojawia się, gdyż Kielanowski odrzuca jako sofizmat określenie człowieka – „istota spłodzona przez ludzi". Rozważanie o tym, czy człowiek jest człowiekiem po ustaniu prawidłowej pracy mózgu, raczej powinno odnosić się do pytania – pokąd człowiek jest żywym człowiekiem? Problem nie jest tu postawiony jasno. Pojawia się jednak kwestia niepełnosprawnych, których graniczną formą są, że użyję określenia prof. Kielanowskiego – potworki o nieznanej czynności mózgu i niewiadomym stopniu świadomości.

Co robić, pyta prof. Kielanowski, z istotami, których „poziom inteligencji jest daleki nawet od inteligencji zwierząt?[5] Nie idzie o ich uśmiercanie, ale jako lekarz chce mieć racjonalne uzasadnienie ich prawa do życia i swojego obowiązku, czy poświęcenia lekarza, wobec przyjęcia, że człowiek jest funkcją swego mózgu.

Dla profesora Cackowskiego początek kształtowania się człowieka to akt narodzin[6]. Proces uczłowieczania organizmu ludzkiego to proces socjokulturowy. Żyjemy razem z innymi ludźmi i rzeczami tworzonymi przez innych i przez nas samych w silnym z nimi związku[7]. Przesłanką wyjściową uczłowieczenia ludzkiego organizmu jest inny dorosły człowiek – nauczyciel, wychowawca, Matka[8].

Taki pogląd na ludzkie życie, jako tworzone przez związki z rzeczami, więzi praktyczne z przedmiotami i więzi miłości (brania i obdarowywania) z innymi, jakby zmierza do rozwiązania problemu Kielanowskiego – czym jest uczłowieczenie – czy tylko mózgiem sprawnym?

Wydaje się, że u Cackowskiego moglibyśmy znaleźć usprawiedliwienie określenia „człowiek to dziecko kobiety" – istota spłodzona przez ludzi. Dziecko kobiety, istota spłodzona przez ludzi wchodzi w głębokie związki emocjonalne z innymi, co jest przecież dla Cackowskiego istotnym warunkiem uczłowieczającym. Spójrzmy dalej – nawet, gdy ma narodzić się kaleką, jest oczekiwane z natężeniem miłości. Miarą bólu rodziców jest może natężenie tej miłości oczekiwania. Wreszcie – oczekują człowieka! Jeżelibyśmy uznali urodzonego „potworka" za „nie-człowieka" ze względu na stan jego mózgu, to jakby u m a r ł. Cackowski wszakże pisze, że śmierć jest po stronie żywych, umieranie jest po

stronie życia[9]. Więc on jest po stronie życia. Nie jest obojętnością – jest życiem. Inne tłumaczenie bólu rodziców dziecka niepełnosprawnego – oni płaczą nad sobą, bo zostali sami ze swoją nadzieją, która była, a której nie ma, tak jak po śmierci, ci, co zostają, płaczą nad sobą[10].

Tak możemy rozważać na tle myśli Cackowskiego*.

Śledząc wszystkie głosy tej dyskusji czujemy tajemnicę, nieznane, wobec którego stoimy. Niektórzy wolą odwrócić się od bólu i lęku i wezwać do afirmacji życia w „działaniach ku zmniejszeniu cierpienia i mnożeniu radości"[11]. Inni pytają, czy „dobra śmierć nie zostanie uzasadniona w stosunku do potworków i bezmózgich?"[12]

Dla chrześcijaństwa człowiek jest w żywym świecie zupełnie nowym bytem. Nie ma ciągłości metafizycznej między człowiekiem a zwierzęciem, pomimo ciągłości morfologicznej[13]. Według Teilharda de Chardin człowiek z doświadczalnego punktu widzenia jest strumieniem zjawisk stanowiących całość, dusza i ciało są dwoma różnymi aspektami tego strumienia[14]. Człowiek, jako istota cielesno-duchowa, rozumna i wolna, został stworzony według obrazu Bożego (Ks. Rodzaju 1,26). Jako dziecko Boga może stać się przyjacielem Boga (Ew. św. Jana 15, 14–15), może osiągnąć pełnię transcendentnego rozwoju osobowego. Przyjaźń Boga jest darmowa i nie można jej wymusić. Człowiek może ją przyjąć albo odrzucić. Ostatecznym celem człowieka, wszystkich jego dążeń, jest uobecnienie się w człowieku Ducha Świętego, jako transcendentnej miłości Ojca i Syna. Podstawą bytową do tego jest dążenie do dobra i miłości[15].

Św. Tomasz z Akwinu dla uniesprzecznienia faktu egzystencji aktów psychicznych niematerialnych przyjął podłoże niematerialne, gdyż tylko w nim mogą one być zapodmiotowane i tylko z niego mogą wyemanować. To niematerialne podłoże nazwał duszą ludzką, bytującą samodzielnie, ponieważ nie może ono otrzymać aktu istnienia na skutek zjednoczenia z ciałem, czy też w następstwie tego zjednoczenia, gdyż zniszczyłoby to transcendencję „ja" człowieka w stosunku do jego aktów. Ciało istnieje istnieniem duszy, która organizuje materię jego do istnienia. Dusza jest jego formą[16]. Człowiek jest ścisłą (co najmniej funkcjonalnie) jednością elementów i czynników różnorodnych, paradoksalnym wręcz splotem psychiczności i cielesności, świadomości i nieświadomości, in-

* Wywód ten może wydawać się nieprecyzyjny – bo któż tu jest uczłowieczony w tym procesie socjokulturowym? Czy rodzina, czy chore dziecko? Istotą tak przeprowadzonego wywodu było pokazanie głębokiego wzajemnego „związku uczłowieczającego". I co tu jest niezwykle ważne, związek ten „uczłowiecza" obie strony: 1) Uczłowiecza dziecko kalekie, bo daje mu poznać miłość rodziców, a także musimy to wiedzieć, uczłowiecza poprzez odkrycie samotności i rozpaczy (dzieci te poznają i czują o wiele więcej, niż nam wydaje się); 2) Uczłowiecza rodziców – doznają oni głębokiej świadomości swego bólu, doznają przewartościowania. Stają się więc „czymś więcej". Rodzice stają się też „czymś więcej" znajdując w sobie miłość, szczególnego rodzaju. Mamy prawo bać się tego „czymś więcej". Lęk nasz nie zmieni jednak wymiaru naszego życia, którego istotnym komponentem jest cierpienie, a także niespodziewany może wymiar miłości.

dywidualności i wspólnotowości, transcendującym w rozmaity sposób w to, co w nim immanentne; z jednej strony istnieje więź w życiu i działaniu jego ciała, oraz niecielesnej (nieprzestrzennej, fizykalnie niewymiernej) psychiki – pierwotna solidarność tego „ja" z jego ciałem, z drugiej zaś ich zasadnicza jakościowo odmienność, a niekiedy i przeciwstawność[17].

Istotną rolę w chrześcijaństwie zajmuje problem grzechu – zerwanie więzi człowieka z Bogiem. Przez to zakłócona jest pozycja człowieka w świecie, zaistniały podziały między ludźmi, prowadzące do nienawiści. Człowiek sam w sobie nie ma możności związania się miłością z ludźmi i dokonania humanizacji świata, czyli wyzwolenia się z grzechu i śmierci. Dlatego musi je przyjąć jako dar Boga i musi z Bogiem (Chrystusem) współpracować przez wiarę, nadzieję i miłość. Całkowitej zależności od Boga doświadcza człowiek przeżywając swą wielkość i nędzę, dążenie do śmierci i pragnienie nieśmiertelności[18].

Zauważmy, że w tej perspektywie problem niepełnosprawności umyka decyzji i sądowi ludzkiemu. Cały człowiek jest niepełnosprawny w perspektywie Boga. Jest tylko problem aspektu jego niepełnosprawności.

Oczywiście, można by powiedzieć, że jest tu przecież różnica pomiędzy „niepełnosprawnością niezawinioną", wynikającą z różnych uszkodzeń wrodzonych, a „niepełnosprawnością woli", gdy to człowiek stwarza się sam jakby niepełnosprawnym, mogąc swobodnie wybierać. No cóż, człowiek jest istotą na tyle złożoną, że trudno doprawdy osądzić, czy nasze kłopoty z wolnym wyborem są całkowicie od nas zależne, to znaczy, czy działamy w jakimś idealnym polu, które nie powinno sprawiać jakiegoś szczególnego trudu wyboru. Może u podłoża tych kłopotów kryje się jakaś głęboko ukryta „niepełnosprawność niezawiniona", która nie musząc być usprawiedliwieniem staje się zadaniem? Dlatego też słuszny wydaje się pogląd, iż nie znajdziemy czystej i jasnej granicy pomiędzy „światem niepełnosprawnym" a „światem zdrowym". Granica ta prawdopodobnie nie istnieje. Jedni są sprawni fizycznie, a „niesprawni" w woli, w wyborze, inni odwrotnie. W każdym z nas istnieje tajemnica jakiejś niepełnosprawności, która być może dałaby się wykryć obiektywnie. Bezustannie podnosi się tu bezwarunkową miłość Boga do człowieka. Ta bezwarunkowa miłość zobowiązuje człowieka do bezwarunkowej miłości z jego strony ku życiu, takiemu, jakie mu dał Bóg. I ku istotom, takim, jakie Bóg przynosi.

Czy w tej perspektywie „potworek" ma duszę? Czy jest człowiekiem? Jest tajemnicą Boga, tak jak tajemnicą Boga jest nasz prawdziwy obraz, którzy jesteśmy dumni ze swego rozumu.

Profesor Marian Cieślak na wspomnianym sympozjum tak problem ujmował: Jakakolwiek wątpliwość musi być rozstrzygana na korzyść. Dotyczy to także tzw. potworków. Nie można pośród upośledzonych (kalek) wyodrębnić bardziej upośledzonych (potworków), których uznamy za niezdolnych czy niegodnych życia[19].

Wydaje się, że esencją myśli chrześcijańskiej może być zdanie Jeana Vanier

– „Każdy ma prawo być bylejaki"[20]. Niezwykłą wagą wspomnianego tu sympozjum myślicieli-ateistów jest ukryty sens tego spotkania, który z mocą przebija przez całą dyskusję – człowiek jest słaby. Słaby w swojej samotności. A Vanier, chrześcijanin, dodaje: to nie rezygnacja, to mocny punkt wyjścia ku wzrostowi.

Teraz chciałbym spojrzeć na sztukę oczyma filozofa chrześcijańskiego – Jacques'a Maritaina. Podkreślenie – chrześcijańskiego jest tu ważne, gdyż warunkiem sensu tych rozważań jest przyjęcie faktu istnienia duszy ludzkiej.

Jacques Maritain pisze: Sztuka korzeniami tkwi w intelekcie. Jest właściwością rozumu praktycznego, jest istotną właściwością czynnego rozumu[21].

Sztuka w ciągu ostatniego stulecia, mówi Maritain, osiągnęła świadomość siebie w stopniu dotąd nie spotykanym i znalazła w centrum tej świadomości poezję. Staje się ona coraz bardziej świadoma swojej w o l n o ś c i w odniesieniu do wszystkiego, co nie jest jej własnym istotnym prawem, oraz lojalności wobec prawdy, której wymaga się od artysty, a która jest lojalnością wobec jego własnego, indywidualnego widzenia[22].

Malarz lub poeta (artysta więc) „obserwując naturalną postać rzeczywistości tego świata, pozbawia tę rzeczywistość jej naturalnego kształtu i piękna, a narzędzia umysłu odwiecznych, ustalonych przez powszechne używanie wzorców działania, aby stworzyć dzieło wyposażone w nowy kształt i piękno zrodzone w duszy artysty"[23].

Czy to będzie poemat, czy obraz, dzieło zawsze przemawia, ale nie przemawia już słowami logicznego rozumu. W ten sposób sztuka wkracza w krainę niezrozumiałości[24]. W sztuce współczesnej sens poetycki chce być definitywnie wolny, za wszelką cenę[25].

Proces wyzwalania od konceptualnego, logicznego rozumu nie jest żadną miarą w swojej istocie procesem wyzwalania od rozumu samego, jeśli prawdą jest, że rozum posiada życie zarówno głębsze, jak i mniej świadome niż jego wyraźne, logiczne życie[25].

Pośród kierunków wyzwalania sensu poetyckiego[26] Maritain widzi głębokie niebezpieczeństwo. Tym niebezpieczeństwem jest odwrócenie biegu, gdy najwyższym celem nie będzie ani wyzwolenie sensu poetyckiego, ani nawet czyste tworzenie (w sensie dorównania Bogu, dążenia do tego), lecz p o s z u k i w a n i e p r z e z c z ł o w i e k a s a m e g o s i e b i e p r z e z p o e z j ę[27]*.

* Zanotujmy na marginesie rodzącą się tu myśl: To odwrócenie może nieść skutki niesłychane. Człowiek doświadcza głębokiej samotności. I próba odnalezienia siebie przez poezję, wydaje się, może doprowadzić jakby do zwielokrotnienia tej samotności, jej przekształcenia w obraz przerażający, tak jakbyśmy spojrzeli na nią przez silne szkło powiększające i zniekształcające. A. Kępiński pisze, że lęk człowieka może objawiać się w apatii, agresji, samoagresji. Tu może pojawić się lęk. Samotności boimy się najbardziej.

Intuicja poetycka, według Maritaina, rodzi się w nieświadomości, z niej wychodzi. Ta intuicja jest najcenniejszym światłem poety i podstawowym warunkiem siły jego sztuki. Ale, mówi Maritain, jest on tego świadomy jakby na krawędzi świadomości[28].

Maritain widzi dwa rodzaje nieświadomości: przedświadomość ducha, lub ze względu na Platona, przedświadomość muzyczną, oraz nieświadomość ciała i krwi, instynktów, dążeń, kompleksów, tłumionych obrazów i pragnień, bolesnych wspomnień i urazów – nieświadomość automatyczną, głuchą – wobec rozumu i wbudowaną w swój własny, niezależny od rozumu świat. Duchowa nieświadomość z wyjątkiem rzadkich przypadków najwyższego, duchowego oczyszczenia – nie działa bez udziału tej drugiej nieświadomości, ciała. Obie są jednak całkowicie odrębne i różne w swej naturze[29].

Istnieje rozległy obszar nieświadomego działania rozumu i woli, z którego wyłaniają się akty i owoce ludzkiej świadomości i jasne percepcje myśli. Cały ten świat pojęć, związków logicznych, rozumowych dyskursów i rozumowych rozważań, w którym działanie rozumu przyjmuje ostateczną formę i kształt, poprzedzony jest ukrytą pracą niezmierzonego i pierwotnego przedświadomego życia[30].

Rozum, mówi Maritain, jak to od wieków widzi filozofia, jest duchowy i stąd z istoty swej różny od zmysłów. Ale, za Arystotelesem, niczego nie można znaleźć w rozumie, czego by nie przekazały zmysły. Za Arystotelesem też Maritain przyjmuje jedynie czynną i zawsze czynną energię rozumu – r o z u m o ś w i e c a j ą c y. Z kolei św. Tomasz z Akwinu przyjmuje, że nie jest on odrębny, ale stanowi nieodłączną część każdej indywidualnej duszy i struktury rozumowej, wewnętrzne, duchowe światło, które jest uczestnictwem w odwiecznej światłości Bożej, jest w każdym człowieku przez swoją czystą, nieustannie działającą duchowość – pierwotne, ożywiające światło każdego rozumowego działania. Akt rozumowego widzenia może dokonać się jedynie poprzez identyfikację duchowego umysłu z przedmiotem doprowadzonym do stanu duchowości w akcie[31].

Rozum oświecający nie poznaje, rozum oświecający ożywia. Poznający rozum, aby poznać, musi być pobudzony i ukształtowany przez to, co zostaje wydobyte z wyobrażeń, a wyobrażenia są przesiąknięte materialnością[32].

Tak więc na pierwszym stopniu obecna w wyobrażeniach zrozumiała treść, która w wyobrażeniach była jedynie zrozumiała w możności, staje się zrozumiała w akcie w formie duchowej, powiedzmy, w zrozumiałym zawiązku, który rozum, pobudzony przez rozum oświecający, otrzymuje z wyobrażeń. Zrozumiała treść wydobyta z wyobrażeń powinna być nie tylko zrozumiała w akcie, albo zdolna stać się przedmiotem widzenia rozumowego, ale powinna być zrozumiana w akcie, czyli rzeczywiście stać się przedmiotem rozumowego widzenia. Wówczas sam rozum, zapłodniony zrozumiałym zawiązkiem rodzi – zawsze po-

budzony przez rozum oświecający – wewnętrzny owoc, ostateczny i pełniej określony duchowy kształt, pojęcie, w którym treść wydobyta z wyobrażeń jest przeniesiona do tego samego stanu duchowości w akcie, w którym znajduje się rozum w akcie i w którym owa całkowicie już duchowa treść jest widziana, jest przedmiotem widzenia rozumowego[33].

Nasz rozum nie wie nic o zawiązkach, które w siebie przyjmuje, ani o samym procesie, w którym widzi swoje pojęcia. A nawet, jeśli chodzi o pojęcia, to sprawiają one, że poznawany jest widziany w nich przedmiot, lecz same nie są bezpośrednio poznawane, nie są poznawane przez swoją istotę, lecz jedynie dzięki temu, że rozum ogarnia myślą swoje własne operacje. Może się jednak zdarzyć, że tego rodzaju zrozumienie nie będzie miało miejsca. Mogą istnieć nieświadome fakty myślenia i nieświadome idee[34].

Mamy w sobie rozum oświecający, nieustannie promieniujące duchowe słońce, które wszystko w umyśle pobudza. Jego światłu zawdzięczamy wszystkie pojawiające się w nas idee, a jego energia przepaja wszystkie nasze operacje myślowe. Lecz tego pierwotnego źródła światła nie możemy dostrzec; pozostaje ono ukryte w nieświadomości ducha. Jego światło pochodzi od najwyższego słońca, Rozumu Przedwiecznego[35].

Kończąc ten wywód o rozumie oświecającym i duchowej przedświadomości, mówi Maritain – Nie było to pytanie o poezję. Było to pytanie o pochodzenie i kształtowanie się narzędzi tego pojęciowego, logicznego, dyskursywnego poznania, z którym poezja jest w złych stosunkach[36].

A poezja?

Oprócz życia intelektu o duchowej nieświadomości, poświęconego poznaniu rozumowemu i procesowi tworzenia pojęć i idei, mamy życie intelektu inne – wolne. Ten proces jest również poznawczy i twórczy – dla niektórych, mówi Maritain, choć każdy mógłby w nim uczestniczyć[37].

W tym wolnym życiu intelektu ma swoje źródło poezja. Poezja nie jest owocem ani samego intelektu, ani samej wyobraźni. Pochodzi od całego człowieka, jego zmysłów, wyobraźni i intelektu, miłości i pragnienia, instynktów, krwi i ducha[38].

Poznanie, z którym tu mamy do czynienia, jest dwojako skierowane: ku światu w rzeczach i ku poecie, ku jego podmiotowości. Poeta musi uchwycić obiektywną rzeczywistość zewnętrznego świata i wewnętrznego świata przez nieokreślone poznanie, przez zjednoczenie afektywne. Wszystko, co poeta rozróżnia i odgaduje w rzeczach, rozróżnia i odgaduje jako nieodłączne od niego i od jego uczucia i w rzeczywistości jako utożsamione z nim. Intuicja poety jest niejasnym poznaniem własnego „ja" i rzeczy w poznaniu przez zjednoczenie, czyli przez upodobnienie, które rodzi się w duchowej nieświadomości i które owocuje jedynie w dziele[39].

O poznaniu przez upodobnienie pisał Maritain gdzie indziej, że polega ono na



Jerzy Nowosielski, bez tytułu, rysunek, nie datowany

upodobnieniu się do rzeczywistości, jako nie dającej ująć się w pojęcia, stosownie do tego, jak ta rzeczywistość uwewnętrznia się w samej podmiotowości poety[40]. Poznanie poetyckie to poznanie na drodze tworzenia[41].

Dzieło (obraz, poemat) staje się przedmiotem – w nim jedynie intuicja poetycka zostaje uprzedmiotowiona. Jest ono bezpośrednim znakiem tajemnic postrzeganych w rzeczach, a także odwróconym znakiem subiektywnego świata poety, jego niejasno ukazanego substancjalnego „ja"[42].

Cały ten proces, pisze Maritain, nie potrzebuje żadnego natchnienia z zewnątrz, tak jak nie potrzebuje go poznanie dziecka przez matkę, która je poznaje przez miłość, czyli upodobnienie[43].

Wewnętrzny proces odbywa się w tych samych warunkach, co poznanie rozumowe: Dusza ogarnięta uczuciem znajduje w rzeczach aspekty podobne i podnosi je w stronę intelektu, gdzie pod światłem tego samego Rozumu Oświecającego tworzy się zawiązek inny, niż zrozumiały zawiązek pojęcia[44]. Ten inny zrozumiały zawiązek jest już myślową formą czy aktem w pełni określonym, choć pogrążonym w nocy duchowej nieświadomości. Jest to poznanie, ale poznanie niepojęciowe[45].

Jak już wiemy, w dziele poznajemy podmiotowość poety. Nawet, gdy dzieło będzie niedoskonałe. Wystarczy tylko linijka, jedna[46].

Procesu poetyckiego nie można zatrzymać – trzeba szukać coraz głębiej: Im bardziej poeta wzrasta, tym bardziej w głąb jego duszy zstępuje płaszczyzna intuicji twórczej. Tam gdzie przedtem mógł być pobudzony do śpiewu, pisze Maritain, teraz nie znajduje nic, musi szukać głębiej. Poeta jest nękany, tropiony, niszczony. Biada mu, jeśli zamykając się w sobie znajdzie niebo zburzone, niedostępne. Nie możemy wówczas zrobić nic innego, czytamy dalej, jak tylko pogrążyć się w jego piekle. Jeżeli poeta ostatecznie zamilknie, to nie znaczy, że wzrastanie może się kiedykolwiek zakończyć. Znaczy to, że została osiągnięta ostatnia zasłona i zniszczona ostatnia ludzka treść[47].

I tu napotykamy lęk. Pojawia się lęk. Wydaje się, że odpowiedzi na naturę tego lęku możemy też poszukać u Maritaina. Zresztą lęk ten, jak w ogóle ludzki lęk, można bardzo szeroko opisać[48]. Lęk jest nam nieodłączny. Wydaje się wszakże, że lęk, który pojawia się wówczas, gdy myślimy o sztuce, jest szczególny. Nie sądzę, abym słusznie tu odpowiedział na pytanie o niego. Chciałbym jedynie pokazać jego drgnienia w myśli Maritaina, tak jak je odczuwam. Widzę go w tajemnicy podmiotowości człowieka.

Tylko indywidualne podmioty, mówi Maritain, mogą spełniać akt istnienia[49]. Każdy z podmiotów w swej odrębnej, istniejącej rzeczywistości jest dla nas niewyczerpalną głębią poznawalności. Poznajemy je i nigdy nie poznamy ich do końca. Poznajemy je uprzedmiotawiając, patrząc na nie spojrzeniem obiektywnym i sprawiając, że są dla nas przedmiotami[50].

Paradoksem świadomości i osobowości jest, że każdy z nas znajduje się dokładnie p o ś r o d k u tego świata otaczających go podmiotów i osób w ich roli przedmiotów. Każdy więc jest środkiem nieskończoności. Lecz j a, ten uprzywilejowany podmiot, środek nieskończoności, nie jest dla siebie przedmiotem, a podmiotem. Pośrodku wszystkich podmiotów, które zna jako przedmioty, ono jedynie jest podmiotem jako podmiot. Św. Tomasz mówi, że każdy z nas poznaje istnienie swojej duszy, szczególne istnienie tej podmiotowości, która postrzega, cierpi, kocha i myśli, poprzez spontaniczne zastanowienie się nad sobą, które nie jest poznaniem naukowym, lecz doświadczalnym i nieprzekazywalnym[51]. Ta właśnie podmiotowość jest niepoznawalną otchłanią, nie daje się określić jako pojęcie[52].

Tę podmiotowość możemy poznać niedoskonale, fragmentarycznie poznaniem przez skłonność, wspólne odczuwanie i wspólną naturę (wg św. Tomasza). To poznanie przez skłonność ukazuje się nam w trzech różnych postaciach: poznania praktycznego, poznania poetyckiego i poznania mistycznego[53].

Nasza sytuacja jedynego podmiotu poznawanego przez nas, choć niedoskonale, jako podmiot stawia nas w dwojakiej sytuacji – raz jesteśmy dla siebie najważniejszą osobą na świecie (perspektywa podmiotowości), innym razem, choćby tylko z punktu widzenia zdrowego rozsądku (nawet, mówi Maritain, nie biorąc pod uwagę Absolutu), moja osoba nie ma żadnego znaczenia (perspektywa przedmiotowości)[54]. Oscylujemy raz ku jednej, raz ku drugiej perspektywie. W perspektywie podmiotowości chcemy wchłonąć w siebie wszystko, zmierzamy ku egoizmowi, pysze. W perspektywie przedmiotowości jestem wchłaniany przez wszystko i roztapiając się w świecie zdradzam swoją niepowtarzalność i zrzekam się swego przeznaczenia[55]. Nieco podobnie mówił Kępiński o dążeniu do wyjątkowości i społeczności – również ambiwalentnym[56].

Maritain widzi tu główny problem człowieka. Uważa, że można go rozstrzygnąć tylko w perspektywie Boga. Jeśli Bóg istnieje, to nie ja jestem ośrodkiem, lecz On. Jeżeli tak, to mogę nie mieć żadnego znaczenia, ale mój los jest ze wszystkich najważniejszy. Również wolno mi kochać siebie, ale dla Niego. Pełniąc Jego wolę chcę być przede wszystkim wierny swemu przeznaczeniu.

Tu też znajdujemy nadzieję. Wiemy, że inni znają nas tylko jako przedmioty. Moja podmiotowość jest dla nich nie znana. Być znanym jako przedmiot, to zawsze znaczy, mówi Maritain, być znanym niesprawiedliwie. „Trybunał sądowy jest maskaradą, gdzie oskarżony staje przybrany w fałszywe ja, kładąc swoje czyny na wagę". Ale jestem znany Bogu. Bóg zna mnie całego, jako podmiot. Nie potrzebuje mnie uprzedmiatawiać, aby poznać. Nawet dla siebie nie jestem tak odkryty. Gdyby Bóg mnie nie znał, nie znałby mnie nikt, nikt nie znałby mnie w mojej prawdzie, w moim własnym istnieniu jako podmiotu[57].

I tu możemy próbować zastanowić się, czy tęsknota dania się poznać jako podmiot, w pełni, nie jest jedną z sił tworzenia dzieła sztuki, wynikającą z jakiejś

nadziei, że tworząc sztukę dajemy się poznać innym, jako podmioty. Równocześnie mógłby zrodzić się tu głęboki lęk odkrycia się. Lęk dwojaki: z jednej strony, odkrywając się, stanę się bezbronny, z drugiej strony, poznam swoje zło, to, co we mnie chcę ukryć nawet przed sobą. I odtąd stworzywszy dzieło sztuki – materialne, będę już zawsze odkryty i naznaczony. Niczego już nie będę mógł zmienić. Albo inaczej: Stworzę moje dzieło z miłością, w miłości (bo inaczej, jak mówi Maritain, nie może ono powstać). Ukażę to, co we mnie najwrażliwsze, najcenniejsze i spotkam się ze śmiechem, z sądem, z fałszywym poklaskiem. To refleksje na tle myśli Maritaina.

Jeśli Bóg nie zna człowieka, mówi Maritain, a człowiek głęboko doświadcza swego własnego istnienia i swojej podmiotowości, doświadcza zarazem, jak beznadziejnie jest samotny. Jedynym źródłem, jakie może w nim wówczas wytrysnąć, jest pragnienie śmierci – więcej, dążenia do całkowitego unicestwienia[58].

Nieprzenikniona noc przestrzeni zamkniętej u Kępińskiego[59].

Kolejna refleksja: Dwojaka więc może być rozpacz człowieka, który nie może znaleźć drogi do Boga. Chce dać poznać siebie innym przez swoje dzieła, a obnaża siebie, utrwala swoją tajemnicę w dziele – daje siebie innym po to, aby „jego własne postępki, zapomniane i przywołane później, obce i martwe niosły mu zwątpienie i śmierć" – Maritain[60]. Jednak artysta wie, że to nie jest on, że inni, którym dał to, co miał najcenniejszego – siebie samego w dziele sztuki, pokazują, widzą kogo innego, sądzą kogo innego, to „fałszywe ja przed trybunałem, który jest maskaradą"[61]. Pozostaje uczucie głębokiej samotności – rozpaczy.

Czy tak może być?

Jednak tu powinna być nadzieja.

Wiedzieć, że j e s t s i ę p o z n a n y m jako podmiot, w całym wymiarze swego istnienia, to znaczy wiedzieć, że jestem z r o z u m i a n y. Nawet jeśli Bóg mnie potępia, wiem, że mnie rozumie[62].

Bóg poznaje człowieka w miłości, nas samych, mówi Maritain, i wszystkie te biedne istoty, o które ocieramy się, które znamy jako przedmioty i dostrzegamy przede wszystkim ich nikczemność. Bóg zna w człowieku zarówno rany, jak i ukryte zło, i ukryte piękno otrzymanej od Niego natury, najmniejsze iskierki dobra i wolności[63].

Dopiero m i ł o ś ć, konkluduje Maritain, znosi tę niemożliwość poznania drugiego człowieka inaczej niż jako przedmiot. Gdy mówimy, że przez zjednoczenie w miłości kochana przez nas istota staje się dla nas naszym drugim ja, mówimy, że staje się dla nas drugą podmiotowością, drugą naszą podmiotowością[63].

Miłość staje się formalnym środkiem poznania, dane nam jest niejasne poznanie kochanej przez nas istoty, podobne do tego, które pozwala nam znać siebie. A kochana przez nas istota jest w pewnej mierze uleczona w swej samotności,

może – choć jeszcze niespokojna – spocząć na chwilę w schronieniu poznania, dzięki któremu znamy ją jako podmiot[64].

Także z perspektywy miłości nie popełniamy wobec podmiotu zdrady, ujmując go jako przedmiot. Uprzedmiotowienie, uogólniając go i dostrzegając w nim natury poznawalne, pozwala go poznać poznaniem, które niewątpliwie będzie się jeszcze pogłębiało, lecz w żaden sposób nie jest niesprawiedliwe. Poznanie takie nie zniekształca prawdy o przedmiocie, lecz uogólnia tę prawdę rozumowi[65].

Nie mogę mówić, że zajmuję się sztuką osób niepełnosprawnych. Mówię o twórczości osób niepełnosprawnych. Twórczości, tak, jak ją określa Kępiński.

Antoni Kępiński[66] postawę twórczą „nad", osadzoną w atmosferze wektora miłości „do", czyni pierwiastkiem koniecznym do życia człowieka, a więc powszechnym. Ta twórczość, o której mówi, to „świadoma negatywna entropia" – świadome wprowadzenie własnego swoistego porządku w świat otaczający. Można określić zakres tej interwencji: „Pracownik zamiatający ulicę też ma poczucie aktu twórczego, gdyż przekształca część swego otoczenia według własnego planu, a więc zmienia je na 'obraz i podobieństwo swoje', co jest istotą, jak się zdaje, każdej twórczości, niezależnie od tego, czy przekształcanym materiałem jest ulica zamiatacza, czy marmur rzeźbiarza, płótno malarza, czy czysta kartka papieru, którą trzeba zapełnić słowami, czy ludzie, których trzeba wychować, wyleczyć itd."[67] Zjawiska, które tu śledzimy, są głębokie, tłumaczą wiele. Pozwalają widzieć bogactwo każdego.

Powie ktoś, że żal. Jestem artystą, dlatego tyle miejsca poświęciłem relacji ze swej próby czytania Maritaina. Bo tam, według Maritaina ma być pełnia człowieczeństwa. Zaniedbana przez nas, a często zbrukana. Często zbłądziliśmy tam w dobrej wierze. Często napotkaliśmy tam niezmierzone cierpienie. Mam nadzieję, wierzę, że idąc razem z tymi dziećmi odnajdę świat sztuki. Piszę – sztuki, nie terapii przez sztukę. Sztuki, w jakiejś jej nie znanej mi czystości. A może, odwrotnie – sztuka, ponownie przeze mnie pojęta, pozwoli mi jeszcze raz odnaleźć świat tych dzieci.

Obserwowałem Niewolników Michała Anioła znajdujących się w Luwrze – Niewolnika umierającego i Niewolnika walczącego. Obie rzeźby wykonane około 1513 roku już po wymalowaniu sklepienia Sykstyny (to może okazać się bardzo ważne). Wydaje się, że znalazłem tam dowody na to, że Michał Anioł, nawet, jeżeli wykonałby do nich model naturalnej wielkości, nie posługiwał się przy pracy żadnym narzędziem pomocniczym do przenoszenia. Opierając się na obserwacjach innych rzeźb Michała Anioła, szczególnie tych nie dokończonych, możemy próbować zrekonstruować przebieg jego pracy: oznaczał najpierw dłutem „duże bryły", tzn. bryły cięte z dużą rezerwą materiału dla późniejszego

opracowania ostatecznej tektoniki. Oznaczanie tych brył wynikało z jego wiedzy o przestrzennej budowie zamierzonej rzeźby. A może czekał na odzew kamienia? Następnie wchodził w te duże bryły, jak w płaskorzeźbę. Co ciekawe, patrząc na niedokończonych Niewolników w Muzeum Akademii Florenckiej, widzimy, że to określanie tych dużych brył, a następnie ich dalsze opracowywanie nie podlegało jakiemuś martwemu porządkowi. Wcale nie obciosywał on najpierw całej rzeźby z grubsza. Wchodził w kamień tak, aby stale była napięta nić łącząca jego zamiar wyrzeźbienia z pracą dłutem.

Gdy wrócimy do Niewolników w Luwrze, które to rzeźby są jedynymi z tej grupy tzw. skończonymi, obserwując, znajdujemy tam miejsca, które świadczą o tym, że Michał Anioł w pewnym momencie zorientował się, że nie starczy mu kamienia i zaczął skracać bryłę, stopniowo przechodząc w płaskorzeźbę. Można by teraz, po poprzednim rozumowaniu, dodać – znów.

W Luwrze też oglądałem te rzeźby z takiej odległości, w jakiej rzeźbiarz widzi kamień w momencie kucia w nim. I tak robiłem zdjęcia. Zestawiłem je potem w kolejności, która pozwala nam kojarzyć je z pracą rzeźbiarza, który zbliża się, rzeźbi, i oddala się, kontroluje.

Taka konstrukcja jest nieco sztuczna, oczywiście, bo mamy do czynienia z rzeźbami już zrobionymi, gotowymi.

Gdybyśmy jednak zgodzili się, że oglądany obraz jest wspólny z tym, co widział Michał Anioł, to nasuwa się interesująca myśl, że Michał Anioł realizował, materializował fragmenty jakiejś olbrzymiej przestrzeni, zapełnionej formami. W tej przestrzeni rozgrywał się jakiś fascynujący, potężny w swej dynamice spektakl, podobny do tego, który widzimy namalowany na ścianie Kaplicy Sykstyńskiej, jako Sąd Ostateczny.

To skracanie obrazu rzeźbionego, bo kamień kończy się, świadczy o istnieniu tego świata burzliwego, którego obraz został jakby utajniony, w innym jednak aspekcie. Tu byłoby to wizją obrazów zaczepionych jakby tylko na kawałkach kamienia. Michał Anioł zaskoczony rzeczywistością „mówi w pośpiechu" to, co widzi olbrzymie i bez końca. Albo też wiąże kamień z jakąś większą od niego rzeczywistością.

Przypomina się tu Pietà Rondanini. Ostatnia rzeźba, gdzie kamień to tylko tworzywo – najbardziej to tu widać. Michał Anioł tnie w nim tak swobodnie, jak szkicuje na papierze. Widać to tu wyraźnie. W czasie pracy zmienił koncepcję i być może już bez żadnego szkicu zaczął przerabiać rzeźbę, zmieniać układ brył. Świadczą też o tym ślady rysów twarzy na powierzchni obecnych głów.

Wydaje się, że ta ostatnia rzeźba wynika wprost z tej wizji świata większego, dynamiczniejszego niż kamień dany do wyrzeźbienia. A może inaczej – z niepokoju o obraz świata, który artysta dotyka.

Inna rzeźba – z młodości. Krucyfiks drewniany, 132 cm, wykonany prawdopodobnie w latach 1492–1493 i odnaleziony w 1963 roku przez p. Margrit Lisner

i przypisany chyba słusznie Michałowi Aniołowi (obecnie znajduje się w Casa Buonarotti we Florencji). Mamy tu spokój. Spokój, który odnajdujemy w ostatnich rysunkach Michała Anioła. Może to być spokój wiedzy o tym, czego nie da się zgłębić do końca. Można tylko próbować.

Mam jeszcze jedną nadzieję i cieszyłbym się, gdybym potrafił ją usprawiedliwić. Jest to wiara w to, że niedoskonałość zmysłów i samego rozumu poznającego u człowieka niepełnosprawnego nie ma nic wspólnego z niezmienną doskonałością Rozumu Oświecającego – dla każdego z nas indywidualnego, dla każdego innego, światła ożywiającego nasze człowieczeństwo. To jest głęboka nadzieja, którą przyniosła mi lektura Jacques'a Maritaina.

PRZYPISY

[1] „Ateneum" t. II, z. 4, Warszawa 1876, s. 428–431. „Nasza Przeszłość – Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce" t. XXI, Kraków 1965, s. 161.

[2] Andrzej Wojciechowski „Twórczość w życiu upośledzonych" (w:) „Szkoła Specjalna" nr 2, 1985 r.

[3] „L'affaire de l'elimination des enfants handicapés. Le senateur Caillavet: 'chez moi, un mongolien n'aurait pas vecu'" (w:) „Le Quotidien de Paris" 5.11.1987; „Face à face, Henri Caillavet et Jean Vanier. Faut-il laisser vivre les bébés handicapés?" (w:) „La Vie" 17.03.1988; Henri Caillavet i Jean Vanier, „Czy powinno zostawiać się przy życiu upośledzone noworodki?" (w:) „Powściągliwość i Praca" nr 7–8, 1988 r. Zob. też przypis 16 do: A. Wojciechowski „Terapia przez twórczość" (w:) „Arteterapia", zeszyt naukowy nr 48 Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, s. 70.

[4] „Człowiek w obliczu śmierci, z uwzględnieniem etyki marksistowskiej, granic i praw reanimacji – Krajowa Konferencja Lekarzy i Humanistów, Gdańsk, 10–11 maja 1976", KAW, Gdańsk 1978 r.

[5] Ibid. s. 20. [6] Ibid, s. 24. [7] Ibid. s. 28. [8] Ibid. s. 26. [9] Ibid. s. 31. [10] Ibid. s. 29. [11] Ibid. s. 91/92. [12] Ibid. s. 166.

[13] „Encyklopedia Katolicka" t. III. Praca zbiorowa pod red. (...). Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1979, s. 886.

[14] Ibid. s. 887. [15] Ibid. s. 908. [16] Ibid. s. 916. [17] Ibid. s. 906. [18] Ibid. s. 917, 918.

[19] „Człowiek w obliczu śmierci..." op.cit., s. 66/67.

[20] Jean Vanier, „Wspólnota miejscem radości i przebaczenia", Edition du Dialogue, Paris 1985 (wyd. polskie), s. 37.

[21] Jacques Maritain, „Pisma filozoficzne", Znak, Kraków 1988, s. 50 (tyt. oryg. J. M. „Creative Intuition in Art and Poetry" NY 1953, s. 71–105.

[22] Ibid. s. 51. [23] Ibid. s. 52. [24] Ibid. s. 53. [25] Ibid. s. 54. [26] Ibid. s. 56–58. [27] Ibid. s. 58/59

[28] Ibid. s. 72. [29] Ibid. s. 72/73. [30] Ibid. s. 74/75. [31] Ibid. s. 77. [32] Ibid. s. 77/78. [33] Ibid. s. 78.

[34] Ibid. s. 79. [35] Ibid. s. 79. [36] Ibid. s. 80. [37] Ibid. s. 287/288. [38] Ibid. s. 288. [39] Ibid. s. 292.

[40] Jacques Maritain, „Pisma filozoficzne", Znak, Kraków 1988, s. 101 (tyt. oryg. „Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle", nowe wyd. popr. i uzup. Paris, Alsatia 1956, s.127–166).

[41] Ibid. s. 106. [42] Ibid. s. 305. [43] Ibid. s. 300/301. [44] Ibid. s. 289, 300. [45] Ibid. s. 289.

[46] Ibid. s. 313. [47] Ibid. s. 319.

[48] Por. Antoni Kępiński, „Lęk", Warszawa 1977.

[49] Jacques Maritain, „Pisma filozoficzne", Znak, Kraków 1988, s. 81 (tyt. oryg. „Court traité de l'existence et de l'existant" 2 wyd. Paris Flammarion, 1964, s.101–138).

[50] Ibid. s. 84. [51] Ibid. s. 85. [52] Ibid. s. 86. [53] Ibid. s. 87. [54] Ibid. s. 90. [55] Ibid. s. 91.

[56] „Każdy człowiek ma poczucie własnej odrębności. (...) Z drugiej jednak strony pragnie on, by jego odrębność nie była całkowita, by była zrozumiała i przyjęta przez innych ludzi. Świadomość, że inni przeżywają podobnie jest dużą pociechą w ludzkiej samotności, wynikającej m.in. z biologicznej indywidualności" (A. Kępiński, „Psychopatologia nerwic", Warszawa 1979, s. 251.

[57] J. Maritain, op. cit., s. 91–93.

[58] Ibid. s. 93.

[59] Antoni Kępiński, „Melancholia", Warszawa 1979, s. 64, 65 i passim, oraz A. Kępiński „Psychopatologia nerwic", op. cit. passim.

[60] J. Maritain op. cit. s. 94. Mamy tu do czynienia z pewnym wzmocnieniem myśli Maritaina powstałym w wyniku tłumaczenia jej przez Janinę Fenrychową. Zdanie to w języku francuskim brzmi nieco inaczej: „Il n'a rien qui nous détrouise autant que nos actes, quand, oubliés puis un jour évoqués par quelque relique d'autrefois, ils passent à l'etat d'objets, séparés des sources vives da la subjectivité: meme s'ils n'ont pas été spécifiquement mauvais, nous ne sommes plus sûrs qu'ils aient été bons et qu'on na sait quelle illusion ou impureté cachée n'a les ait gatés, ces étrangers se jettent sur nous comme des morts sortis de nous pour porter le doute et la mort en nous." (J. Maritain „Court traité de l'existence et de l'existant" Paris 1947, s. 131) – „Nic nas tak nie niszczy jak nasze czyny, gdy zapomniane, a pewnego dnia przywołane przez jakiś ślad przeszłości przychodzą do nas jako przedmioty oddzielone od żywych źródeł podmiotowości: nawet gdy nie były szczególnie złe, nie jesteśmy już pewni, czy były dobre i czy nie skalało ich jakieś złudzenie, czy ukryta nieczystość – obce spadają na nas jak zrodzeni w nas umarli, aby wlać w nas zwątpienie i śmierć". Ma ono więc wymowę badziej refleksyjną, niż to przetłumaczone przez Janinę Fenrychową. Zachowuję jednak w tekście zdanie w tamtym tłumaczeniu, gdyż ono pokazuje inny, być może nie-maritainowski aspekt sprawy. Tak także jest: nasze postępki wyparte z serca i myśli, zapomniane, przywołane później, nie dają się ponownie zrozumieć w prawdzie, już nie nasze, a jednak nasze – niosą nam zwątpienie i śmierć. I tylko Bóg, który jest Miłością, staje się dla nas wówczas światłem rozgrzeszenia.

[61] Ibid. s. 92. [62] Ibid. s. 93. [63] Ibid. s. 97. [64] Ibid. s. 97/98. [65] Ibid. s. 95.

[66] Profesor dr med. Antoni Kępiński (1918–1972) – myśliciel, lekarz, psychiatra, w ostatnich latach kierownik kliniki psychiatrycznej Akademii Medycznej w Krakowie, autor książek: „Psychopatologia nerwic", „Schizofrenia", „Z psychopatologii życia seksualnego", „Melancholia", „Lęk", „Psychopatie", „Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii", „Poznanie chorego", „Rytm życia" (patrz: A. Jakubik, J. Masłowski, „Antoni Kępiński – człowiek i dzieło", Warszawa 1981, PZWL).

[67] Antoni Kępiński, „Psychopatologia nerwic", op. cit., s. 211.



Jerzy Piotrowicz, „Las Meninas", olej na płótnie, 1967
Fot. Zygfryd Ratajczak (MNP)

Andrzej Załecki

Emigracje artysty

Emigracja to pozostawienie ojczyzny. Zdarza się, że artysta pozostawia, ucieka lub jest wypędzany z obszarów wartości mu najbliższych – emigruje ze swoich drugich czy trzecich ojczyzn. Czasem nie ruszając się z miejsca. Ta rezygnacja, dramatyczna dla każdego, ma szczególnie gorzki smak dla twórcy. Jest on bowiem z racji przyrodzonego statusu skazany na ucieczkę w samotność aktu twórczego, żyjąc w pustelni i ocierając się o tłum jednocześnie. Emigrując z kraju musi przenieść swą twórczą samotność z jednego tłumu w inny. A przecież naturalna jest dla twórcy nie ucieczka a ekspansja i samoofiarowanie – ruch poza siebie, zmierzający do zagarnięcia wszystkiego w obręb twórczej zdobywczości. Przekroczenie bowiem siebie ku innym umożliwia stanie się w pełni osobą. Tymczasem emigracja może oznaczać przejście przez kwarantannę wyobcowania i odcięcia od twórczej gleby. Chociaż z drugiej strony owa samotność może stać się szansą. W czasie wielkiego pomieszania treści i wartości, w czasie zachwiania podstaw spokoju ducha, niektórzy będą szukali czystości w izolacji i milczeniu, ale nie dlatego, że grzech pychy każe im uważać się za stojących ponad resztą, lecz po to, by zobaczyć rzeczy w innej, nowej perspektywie. To odejście od innych może być szczególnym rodzajem miłości wobec nich – nigdy nie powinno być odrzuceniem człowieka lub społeczeństwa. Może być za to gestem odrzucenia mitów i fikcji rozpanoszonych w życiu społecznym. Sztuka jest zatem czynnikiem integrującym samotną jednostkę ze wspólnotą, jako że dzieło powstaje w odosobnieniu, ale jego dalsze istnienie zależy od tego, czy zaistniało we wspólnocie. Może stać się wspólną treścią, która wyszła z wielkiej samotności. Tak więc artysta ciagle balansuje między swym odosobnieniem a wspólnotą, bez której nie może się w pełni zrealizować. Jest to zależność ambiwalentna – twórca czerpiąc ze wspólnoty (i świadcząc na jej rzecz) jednocześnie broni praw osoby wobec zbiorowej zaborczości. Twórca nie jest zatem zredukowany do roli kliszy odbijającej rzeczywistość ani maszyny produkującej formy i idee, ale jest częścią swego czasu i historii, kimś wezwanym przez los i wprzęgniętym w życie. Jak powiada Albert Camus: *Artysta czy chce tego, czy nie – jest powołany. Każdy artysta znajduje się dziś na pokładzie galery epoki. Musi się na to zgodzić, nawet jeśli sądzi, że galera pachnie śledziem.*

Świat nasz jest tak zorganizowany, że w systematyce ludzkich wspólnot jedną z najważniejszych i najbardziej intrygujących jest wspólnota etniczna, zorganizowana zazwyczaj w państwo. Z państwem zaś wiążą się takie pojęcia, jak polityka, prawo czy ustrój, które to imponderabilia już w skonkretyzowanych swych przejawach wykazują nieraz dużą troskę, by losu artysty nie pozostawić wyłącznie w rękach artysty.

Na Camusowskich galerach epok próbowano mu przydzielać przeróżne funkcje: magiczny zaklinacz, anonimowy piewca władzy doczesnej i wiecznej, nadworny dostawca komfortu estetycznego, twórca alibi dla dyktatury czy członek świty. Jeżeli, oczywiście, pominąć przypadek artysty bezpańsko snującego się, bez politycznego przydziału i społecznej funkcji. A o taki właśnie status twórcy upomina się Zbigniew Herbert mówiąc: *To wielka pycha utrzymywać, że można wpływać na losy świata pisząc wiersze.* Wspiera ten pogląd odpowiedź, jakiej udzielił Borys Pasternak aktywiście wzywającemu pisarza, by prowadził ku prawdzie: *Cóż to za przedziwny pomysł. Nigdy nie aspirowałem, by kogokolwiek, gdziekolwiek prowadzić. Poeta jest jak drzewo, którego liście szeleszczą na wietrze. Nie posiada żadnej władzy przewodzenia.* I jeszcze Alain Robbe-Grillet: *Bez względu na swoje polityczne przekonania czy osobistą bojowość, artysta nie może redukować swojej sztuki do wymiaru służby sprawie – nawet najbardziej sprawiedliwej i wzniosłej – która byłaby nadrzędną. Artysta nie stawia nic ponad swoją sztukę i musi do niego dotrzeć, że nie tworzy dla żadnego celu.*

Tadeusz Kantor tak dalece podkreśla niezależność artysty od tego, co za oknem, że wyraża się bez szczególnej atencji na temat jednej z podstawowych wartości. Powiada on: *Artysta nie potrzebuje daru wolności – artysta nosi wolność w sobie, wolność twórczą, która nie ma nic wspólnego z wolnością polityczną.*

Być może to prawda, ale często wolność twórcza jest sprzężona z polityczną. Przecież nie każdy artysta-emigrant musiał udać się na wygnanie dlatego, że naraził się politycznie. Emigracji również Tadeusz Kantor nie uważa za dobre wyjście. Na ten temat mówi: *Wielkie kontestacje i emigracje polityczne artystów były zawsze traktowane w Polsce z czcią. Ja również tak je traktowałem, ale dostrzegłem drugą stronę tej sprawy – artysta potrzebuje muru, w który waliłby głową. Ja – ilekroć pracowałem za granicą, nie widziałem żadnego muru i prawdziwą siłę znajdowałem w sobie dopiero w Polsce, gdzie murów do bicia w nie głową jest pod dostatkiem. Poza tym uważam, że twórca powinien być zakorzeniony w jednym stałym miejscu.*

Co by nie sądzić o poglądach Kantora na ten temat, nie sposób nie przyznać najwyższej rangi kategorii niezależności w sztuce. A jest to wartość stale zagrożona, jeśli nie komercjalizacją, to opresjami politycznymi. Powikłania artystycznego bytu bywają tak wielkie, postawy tak zróżnicowane, naciski lekceważonego przez Kantora świata zewnętrznego tak usilne, że wszelkie generalizujące

oceny w kwestii sprzeniewierzenia się niezawisłości twórczej są więcej niż ryzykowne. Szczególnie, jeśli prześledzimy relacje między państwem, a twórcą w ramach dwóch totalitarnych systemów, z jakimi ludzkość miała do czynienia w XX wieku. Opatrzność obdarza talentem jednostki bez względu na ich kwalifikacje moralne, dlatego każdy system polityczny, nawet najbardziej paskudny, zawsze znajdzie swych wyznawców i apologetów wśród twórców, z których wielu zaciąga się w służbę idei. I to pomimo tego, że jak sądzą niektórzy, istnieje naturalna sprzeczność między intelektem a władzą. Kontrowersje istnieją właściwie od zawsze, to przybierając formę gwałtowną, to znów zamierając w pozorną koegzystencję. Już w starożytności Platon, stając po stronie władzy, postuluje wygnanie z państwa poetów. W bliższych nam czasach Ludwig Erhard przyrównuje pisarzy do piesków pinczerków a Richard Nixon twierdzi, że z artystami najlepiej w ogóle się nie zadawać. Szczytowym przejawem opozycji tych dwóch światów jest słynne nazistowskie: *Kiedy słyszę słowo kultura, odbezpieczam mojego browninga.*

O tym, jak postulaty wypędzania poetów mogą realizować się w praktyce, przekonał się na własnej skórze Platon sprzedany na targu niewolników przez władcę Sycylii, nie wdającego się w subtelności różniące filozofię od poezji. Zresztą pogląd o sprzeczności nie do pokonania między władzą a kulturą ma nie tylko zwolenników. Równie rozpowszechnione jest mniemanie, iż trony możnych wspierają się na słowach poetów. Można także metaforycznie odczytać zdanie Osipa Mandelsztama: *Dozorcy więzienni lubią czytać powieści i bardziej niż inni potrzebują literatury.* Wynikałoby z tego, że władza i sztuka są na siebie skazane jak stare, skłócone małżeństwo, które nie potrafi żyć razem, ale nie jest też w stanie się rozejść. Czasem to władza czyni wysiłki, by twórcę uwiązać przy sobie, jako że zawsze potrzebowała świty intelektualnej i alibi zapewnionego przez autorytety moralne. Mami go więc pochlebstwami, nagrodami, przywilejami, ułatwianiem życia czy sztucznym rozdymaniem rozgłosu. Gdy to nie skutkuje – czasem terrorem i groźbą. Jest to arsenał, do którego sięgają chętnie systemy totalitarne. Ale bywa również, że idea z samej swej natury stanowi tak wielką i atrakcyjną siłę dla twórcy, że Ignie on do niej bez niczyich zachęt. O włoskich futurystach i niektórych dramaturgach niemieckich można powiedzieć, że współtworzyli podstawy ideologii i systemu faszystowskiego – byli intelektualną glebą dla totalitarnej praktyki. A wybitny pisarz norweski Knut Hamsun powitał faszyzm entuzjastycznie jako ideologię odnowy moralnej.

W skrajnych przypadkach twórcy potrafią włączać się fizycznie w walkę polityczną. Można tu wspomnieć Eligiusza Niewiadomskiego czy udział meksykańskiego malarza Siqueirosa w likwidacji Trockiego. Łaska uwielbianej władzy potrafi jednak być kapryśna. Odczuł to wyrosły z ekspresjonizmu niemiecki pisarz Gottfried Benn. Współtworzył wraz z dramaturgiem Hansem Johstem intelektualne alibi dla faszyzmu. Trudno zarzucić Bennowi, że kierując się oportunizmem,

nie udał się w emigracyjne ślady braci Mannów czy Bertolda Brechta, gdyż był najszczerzej zaangażowany w budowę nowych, faszystowskich Niemiec. Po okresie początkowych sukcesów i zaszczytów w III Rzeszy popada jednak stopniowo w niełaskę. Na nic zdają się apologetyczne teksty i przemówienia, polemiki z zagranicznymi antyfaszystami, ataki na emigrantów, udział w imprezach propagandowych u boku brunatnych bonzów, intelektualne wspieranie samohodowli narodu nowej generacji. Goebbelsowska polityka po prostu nie przewiduje dalszej współpracy z byłymi ekspresjonistami. Sam Hitler zresztą zdyskwalifikował niepewnych apologetów słowami: *Ruch narodowo-socjalistyczny i przywódcy państwa nie mogą dopuścić, aby we wszystkich sprawach kultury osoby niekompetentne i szarlatani nagle zmieniali poglądy i w nowym państwie, jak gdyby nigdy nic się nie wydarzyło, mieli zamiar zachować autorytarne zdanie w sztuce i polityce kulturalnej.* Benn traci stanowiska i przestaje być wydawany. W końcu otrzymuje zakaz pisania. Zachowuje jednak konsekwentną wierność idei – miejscem jego „emigracji wewnętrznej" staje się Wehrmacht.

Natomiast jeśli chodzi o niemieckich malarzy ekspresjonistów, przywykliśmy uważać ich za męczenników, a nawet walczących sztuką antyfaszystów. Tymczasem prawda jest nieco bardziej skomplikowana. U zarania faszyzmu można było przypuszczać, że kierunek ten będzie miał niezłe notowania w hitlerowskich Niemczech. Na przełomie lat 20. i 30. sam Goebbels opublikował powieść zawierającą apoteozę ekspresjonizmu. Tenże Goebbels dekorował swój gabinet obrazami Noldego i składał jubileuszowe gratulacje Edwardowi Munchowi. Część krytyki przypisywała ekspresjonizmowi cechy germańskie i nordyckie. Tacy twórcy jak Nolde, Barlach czy Schmidt-Rottluff wzięli nawet udział w organizowanej przez nazistowskich studentów wystawie „Sztuka niemiecka".

Wkrótce jednak ta niby nordycka sztuka została nazwana sztuką wynaturzoną. Faszyzm ostatecznie odrzucił ekspresjonizm jako kierunek zbyt intelektualizujący, nieczysty rasowo, dekadencki i pacyfistyczny. Wśród poddanych represjom i szykanom ekspresjonistów byli i tacy wybitni malarze, którzy dowodzili swej prawomyślności, czepiając się rozpaczliwie nazistowskiej ręki, która ich odtrącała. Emil Nolde był członkiem partii nazistowskiej i nie chciał do końca podać się do dymisji jako członek Akademii. Ernst Ludwig Kirchner deklarował aryjskie pochodzenie, brak powiązań z lewicą i właściwe rozeznanie polityczne. Hans Pechstein uważał, że zasłużył na zaufanie, jako że malował tematy z byłych kolonii niemieckich, a Walter Gropius udowadniał, że nowoczesna architektura ma germański charakter. Nic ich jednak nie uchroniło od zaliczenia do grupy twórców „Entartete Kunst". Nastąpiły dymisje i zakazy działalności.

Jeśli chodzi o hodowlę własnej twórczości, faszyzm nie może pochwalić się wieloma sukcesami – wartościowi artyści zamilkli lub udali się na emigrację. Natomiast wytwory sterowanej sztuki faszystowskiej wykazują zaskakująco wiele wspólnych cech z socrealizmem, co sugeruje, że totalitaryzmy bez względu na

zabarwienie dopieszczają się twórczością o podobnym charakterze. Aktorka Halina Mikołajska dostrzega również podobieństwo postaw artystów. Ze zgrozą odnotowuje, że prawie wszyscy niemieccy artyści teatru i filmu spokojnie występowali. Hitler im nie przeszkadzał, a Goebbels dbał o aktorów. Dopiero kiedy w 1944 roku cofano im zwolnienia od służby wojskowej, przyszły pierwsze refleksje. Mikołajska porównuje: *Przecież my też za stalinowskich czasów graliśmy. Niby nie robiliśmy nic złego. Nasz Goebbels też dbał o artystów.*

W odróżnieniu od faszyzmu komunizm ciążył (i w nielicznych krajach dzieje się tak dalej) nad różnymi narodami bardzo długo, stąd dorobek twórczy jego wyznawców jest znacznie bogatszy i bardziej zróżnicowany. Uległość twórców wobec tego systemu w jego najbardziej bezwzględnej fazie była powszechna. Starając się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego ulegali? należy unikać generalizowania, jako że motywacje były zindywidualizowane. Jedną z dominujących przyczyn było rozpowszechnione w kręgach intelektualnych załamanie wiary i zaufania do dotychczasowego porządku politycznego i demokracji parlamentarnej – tych wszystkich tradycyjnych wartości, które okazały się zawodne, gdy trzeba było przeciwstawić się demonowi faszyzmu. Ta frustracja zrodziła pragnienie odrodzenia się pod skrzydłami nowej idei – jurnej i zwycięskiej. Idei, której siła dla wielu straciła swą atrakcyjność w momencie, gdy okazało się, że jest mutacją rywalki pokonanej w śmiertelnym zwarciu. Flirty z systemem pozostawiały jeszcze większą frustrację – entuzjasta często zmieniał się w opozycjonistę lub emigranta.

Na pewno wielką rolę w owych czasach odgrywał strach – czynnik niezależny od osobistych przekonań. Nie trudno było zauważyć, że znikały nazwiska i znikali ludzie fizycznie. Twórca podporządkowywał się również z chęci bycia obecnym w życiu kulturalnym, z chęci uprawiania zawodu, robienia kariery artystycznej. Zjawisko to zdawało się być tak normalnym, że trudno wśród żyjących w owym czasie w Polsce twórców wskazać takich, którzy konsekwentnie sprzeciwiali się systemowi i nie otarli się o socrealizm. Ci nieliczni, jak Zbigniew Herbert czy Leopold Tyrmand, mieli okazję odczuć, na czym polega sytuacja odmawiającego. Często równała się skazaniu na milczenie, szukaniu zastępczych zawodów lub bezpiecznych tematów twórczych. Tymczasem komunizm ewoluował, wspaniałomyślnie przyznając w różnych państwach różny margines swobód twórczych. W okresie postalinowskim, nawet w krajach socjalistycznych, gdzie ucisk nie zelżał tak jak w Polsce, nie wypadało już uprawiać wulgarnego socrealizmu. Dlatego w plastyce takich państw, jak Czechosłowacja czy NRD, zaczął się czas emigracji w świat klasycznego malarstwa, w poetykę i stylistykę przebrzmiałych epok i kierunków.

Ludzie zajmujący się twórczością artystyczną w Związku Radzieckim tak bardzo byli izolowani od aktualnych prądów w sztuce, że nawet twórczość emigrantów i działających w tzw. „radzieckim undergroundzie" nie koresponduje



Edward Dwurnik, „Cioty ekstremy", olej na płótnie, 1983
Fot. Zygfryd Ratajczak (MNP)

z równoległymi tendencjami sztuki światowej. Chociaż słowo „awangarda" darzą oni dużym sentymentem. Stowarzyszenie rosyjskich artystów i pisarzy na emigracji przyjęło nazwę „Apollo", od tytułu awangardowego czasopisma z 1910 roku. Grupa ta rozsiana po świecie chciała wykazać, że powojenna sztuka rosyjska istnieje i ma swą przyszłość, że nie skończyła się na Kandinskim, Strawińskim czy Niżyńskim. Jednakże charakter ich działalności, ich zasługi nie są kontynuacją dokonań niegdysiejszej przedniej straży sztuki. Ich pierwszą zasługą jest to, że przechowali pamięć i wydobyli na światło dzienne twórczość skazanych na zapomnienie i wpędzonych w przymusową emigrację artystów. „Apollo" pokazał, że zakisła sowiecka rzeczywistość, atmosfera cuchnącego ducha zostały udokumentowane przez godnych wyrazicieli. Zarejestrował kilkadziesiąt lat walki, którą prowadzili artyści mieszkający na „drugim piętrze życia", wziąwszy na siebie ciężar osamotnienia i głodnej egzystencji, okrutnie i metodycznie unicestwiani, otoczeni kurtyną milczenia, poddawani oskarżeniom, prześladowaniom, szantażom i procesowi poprawiania myślenia czy też wypędzani na zawsze z ZSRR. Artyści, którzy udowodnili aktywistom w podkutych butach, że duch wieje, gdzie chce. Zasługą twórców z kręgu „Apolla" jest odświeżenie języka rosyjskiego, oczyszczenie go z fałszu nowomowy. Mówią: *Trafiliśmy do Paryża, Nowego Jorku, Tel-Awiwu nie z balu u generał-gubernatora, ale z czadu i zaduchu komunalnych mieszkań, jeszcze czujemy zapach wspólnych klozetów i przypalonych rondli, ciężka pijana atmosfera jeszcze wisi nad nami. Nie słuchaliśmy jak licealiści pięknej mowy Puszkina, a kalekiego żargonu podwórza i slangu hoteli robotniczych. Wobec bezmyślnego radzieckiego języka nowomowy jesteśmy uczciwi i bezkompromisowi.*

Jako się rzekło, emigranci rosyjscy określają się sami awangardą nieco na wyrost – kiedy trzeba, potrafią się jednak od tego terminu odżegnać. Propagując gwiazdę emigracyjnego malarstwa Michaiła Szemiakina, apolloniści nadają innych cechom niż awangardowość wagę decydującą. Szemiakin to zdecydowanie dominująca osobowość malarska w tym środowisku. W tekstach jemu poświęconych nazywa się go naznaczonym błogosławieństwem kosmosu, wybrańcem fortuny, do którego nie przystaje ordynarne pojęcie awangardy, jak i banalne wyobrażenie o tradycjonalizmie.

Od początków swej twórczej działalności Szemiakin tworzy prywatną wyspę pośród sowieckiego chaosu – świadomie ucieka w wielkie światy klasycznego malarstwa. Jego wystawy bulwersują politycznie, on sam uznany za odszczepieńca, dręczony sankcjami opuszcza ZSRR i osiada w Paryżu, stając się liderem sztuki rosyjskiej. Jego sztuka karmi się mistycznym doświadczeniem wszystkich wielkich epok i wszystkich kontynentów, przekopuje wzdłuż i wszerz cały plastyczny bagaż ludzkości – cywilizowanej i przedhistorycznej. Są u niego ruska ikona i Dostojewski, Indie i Egipt, prymitywne kulty i bajki niemieckie, freski naskalne i grafika japońska, tatuaże i maski, medytacje Kandinskiego

i dotykalność Vermeera. Wszystko zdominowane odwiecznym rosyjskim odwołaniem się do ducha.

Szemiakin dokonuje olbrzymiego wysiłku intelektualnego, by jego malarskie dzieło było odwróceniem kolejnej stronicy bytu, ale to, co w jego twórczości stało się atrakcyjne na wygnaniu, co najbardziej zwróciło na niego uwagę, to pozostające jakby poza jego kosmicznym tyglem serie rysunków poświęconych syberyjskim łagrom. Oto, czego oczekuje się w wolnym świecie od artystów przybyłych z krajów upośledzonych politycznie.

Postępując zgodnie z tym stereotypem, artysta-emigrant naraża się na to, że jego azyl nie będzie zbyt bezpieczny. Rumuńskie służby specjalne skutecznie polowały na przebywających za granicą pisarzy, ofiarą zamachu padł karykaturzysta irański, który na emigracji dworował sobie z Chomeiniego, pisarz hinduski Salman Rushdi do dziś ukrywa się z powodu islamskiego wyroku śmierci za bluźnierczą powieść. Z trójki lewicowych autorów tomu wierszy „Trzy salwy": Broniewski, Wandurski, Stande, przeżył tylko Broniewski – pozostali przypłacili życiem wyjazd do Związku Radzieckiego. W ogóle wielu polskich komunistów w paradoksalny sposób zawdzięcza życie prześladowaniu ze strony sanacji. Bereza i Brześć były dla nich przykrym przeżyciem, ale uniknęli rzezi, jaka spotkała ich towarzyszy, którzy uciekli pod skrzydła Stalina.

Polska należała przez lata do krajów upośledzonych historycznie, a to miało wielki wpływ na charakter i rolę twórczości artystycznej. Według wielu opinii obowiązki patriotyczne odgradzały naszą sztukę od aktualnych osiągnięć światowych. Męczył ten kompleks ojczyzny wielu twórców, aż przełamał tabu Witold Gombrowicz i zaprotestował gwałtownie przeciw terrorowi świętej sprawy. Zapytuje w „Transatlantyku": *Nigdyż tedy z tej pustej trumny się nie wydostanę? Wiecznież tu konał będę między tymi ludźmi z prapradawności swojej zatopionymi, nigdyż na słonko, na wolność nie wyjdę? – wiecznie podziemne ma być życie moje?*

Wybuch II wojny światowej zastaje Gombrowicza w Argentynie. Gdy większość obecnych przy nim rodaków czuła się w obowiązku wrócić do ojczyzny w potrzebie, pisarz postanawia zostać tam, gdzie jest. Żegna odpływających słowami monologu z tegoż „Transatlantyku": *A płyńcie wy, płyńcie rodacy do narodu swego. Płyńcież wy do narodu waszego świętego chyba przeklętego. Płyńcież do stwora tego św. Ciemnego, co od wieków zdycha, a zdechnąć nie może. Płyńcież do cudaka waszego świętego od natury całej, co wciąż się rodzi, a przecież wciąż nieurodzony. Płyńcież, płyńcież, żeby on wam ani żyć, ani zdechnąć nie pozwalał, a na zawsze was między bytem a niebytem trzymał (...).*

Jest to niespotykana w naszej literaturze próba otrząśnięcia się z narodowego kompleksu niespełnienia i tęsknoty do życia w normalnym kraju. Mimo że tak zaskakująca dla rodaka wychowanego w kulcie ojczyzny – najwyższej wartości, nie szokuje jednak w takim stopniu, jak postawa francuskiego pisarza Jeana Ge-

neta, który, obciążając swoje społeczeństwo winą za zniszczone dzieciństwo i młodość, nienawidził Francji i jawnie demonstrował radość z klęsk Francji w wojnie z Hitlerem.

Dwa powyższe przykłady są jakby praktycznym zajęciem stanowiska w kwestiach, które poruszali cytowani na początku Kantor, Herbert czy Pasternak.

Do opuszczenia ojczyzny popychają nie tylko powikłania polityczne czy ekonomiczne. Jest coś ponadnarodowego i ponadczasowego w marzycielskim, tęsknym spoglądaniu ku nieznanym, nieodkrytym lądom, a jeśli są one znane, to rodzi się chęć odkrycia ich dla siebie i sprawdzenia się w nowej sytuacji. W przedstawieniu teatralnym Janusza Wiśniewskiego „Koniec Europy" osoby dramatu, przeciągając przez scenę, wykrzykują tęsknie i z nadzieją słowo „Ameryka". Wielu artystów z krajów zniewolonych lub biednych ciągnęło i ciągnie do swoich Ameryk nie dlatego, że są u siebie prześladowani, nie po to, aby walczyć o sprawę swojej ojczyzny, dawać świadectwo prawdzie czy przeciwstawiać się reżimowi. Słynny w świecie tancerz radziecki Michaił Barysznikow zostaje Amerykaninem po ryzykownej ucieczce mimo opieki obstawy. Jego emigracja apolityczna spowodowana była ciekawością innych doznań artystycznych, pragnieniem odmiany, skosztowania zakazanego owocu, chęcią wejścia w głąb świata, który oglądał w czasie licznych tournees zza szyb silnie strzeżonych autokarów i hoteli. Josif Brodski mówi: *Nie tyle tęskniłem do kultury angielskojęzycznej, co marzyłem o niej jako uosobieniu indywidualizmu i odpowiedzialności za słowo.*

Chodzi zatem o wartości uniwersalne. One też były atrakcyjne dla takich artystów, jak Christo czy Polański, którzy dzięki swym „kosmopolitycznym" osiągnięciom przedzierają się na szczyty, tworząc międzynarodową elitę artystyczną. Rzesze innych startując z krajów, które nie gwarantują im osiągnięcia międzynarodowego znaczenia, ciągną do Paryża, do Londynu, do Nowego Jorku – starają się udowodnić sobie i światu, że nie rozpłyną się w masie i zabłysną w światowych centrach sztuki. Niektórym to się udaje. Wśród ojczyzn, które artysta pozostawia, znajduje się czasem sztuka. Zazwyczaj rezygnacja ta dotyczy osobistych związków artysty z działalnością twórczą. Był jednak przypadek w dziejach sztuki, że grupa malarzy i pisarzy przekreśliła cały dotychczasowy dorobek artystyczny ludzkości. Mowa tu oczywiście o formacji futurystów. Formacji zaczadzonych siłą, techniką i przyszłością.

Jednak odejścia od sztuki, to przede wszystkim jednostkowe dramaty i wybory. Należy tu przywołać niezwykłe życie i twórczość Arthura Rimbaud. Jego gest odżegnania się od poezji, decyzja zamilknięcia w najlepszym okresie twórczości stały się sensacją i źródłem niepokojącej legendy poety. Porzuciwszy sztukę, Rimbaud staje się „surrealistą w życiu", jak to określił André Breton. Dla tych, którzy sztukę stawiają najwyżej w hierarchii wartości, zamilknięcie Rimbauda było trudnym do zrozumienia aktem heroizmu i rezygnacji z wielkiego daru, ale dla niektórych owa rezygnacja miała większe znaczenie niż same wiersze poety.

Życie jego stało się symbolem tęsknoty do wielkiej przygody, dalekich podróży – tęsknoty, którą wielu próbowało zaspokoić, niektórzy wędrując po knajpach. W ten sposób próbowano zdobyć przepustki do formacji poetów czy, szerzej mówiąc, artystów przeklętych, której Rimbaud był sztandarowym symbolem.

Legendy artystów wyklętych to biografie, w których koleje losu, zazwyczaj tragiczne, stanowią jakby część dorobku twórczego. Dzieło takiego artysty czytane jest łącznie z jego życiem – życiem, z którego emigrował już to podejmując zamach samobójczy, już to żyjąc tak, jakby świadomie zdążał ku otchłani. Artystów umierających młodo nigdy nie brakowało, ale przedwczesna śmierć Rafaela czy Puszkina była tylko zakończeniem biografii, podczas gdy dla duchowych potomków Rimbauda, Baudelaire'a, Przybyszewskiego charakterystyczne jest ciążenie oddechu śmierci nad całym życiem i twórczością – życie ku śmierci.

Dla wrażliwego artysty źródłem dramatu może być już sam fakt nieuniknionności śmierci. Stąd potrzeba „wolności negatywnej" – wolności do wyboru momentu odejścia.

Witkacy pisze: *Chcę mieć cyjanek potasu dlatego, żeby w każdej chwili być panem swego życia*. Zanim nastąpi najgorsze, artysta „przeklęty" szuka szansy w ucieczce. Ucieczce od ludzi, miejsc, od siebie. Trzeba od razu zaznaczyć, że te kontestacje i ucieczki nie mają nic wspólnego z zaangażowaniem politycznym. „Przeklętym" obce są wielkie idee, życie społeczne i wybory polityczne. Tacy jak Bursa, Stachura czy Wojaczek są skrajnymi egotykami zapatrzonymi w siebie, wsłuchującymi się w rytmy swego ciała i duszy i uzurpującymi sobie role mesjaszy cierpiących za resztę.

Owo napuchnięte „ja" ma ciągłe kłopoty ze znalezieniem sobie miejsca – przyswaja więc sobie rimbaudowski mit wielkiej wędrówki. Ale zasięg podróży porównywalny z rimbaudowskim osiągnął tylko Edward Stachura. Innym pozostały trakty zwyklejsze, a czasem plugawe – trakty, które prowadzą do tragicznego końca. Rafał Wojaczek nawiedzał, czasem wchodząc przez szybę, różne bary, knajpy, empiki, a nieobce były mu też degustacje spirytusu salicylowego na klatkach schodowych i śmietnikach. Na miano „globtrottera terenowego" zapracował inny poeta Ryszard Milczewski-Bruno. Jego ucieczki – pogonie spełniały rolę mechanizmów obronnych, sam określał te włóczęgi z chlebakiem po Polsce powiatowej, wsiach i mieścinach jako „daremne ucieczki", a ich nastrój charakteryzowały hasła: „łaziki, korkowce, zęby, piwsko, podfruwajki". W podróżach tych towarzyszą poetom wiersze. Wiersze, których posępna, odurzająca atmosfera okazuje się zgubna dla autorów.

Modlitwa śmierci przeklętych pielgrzymów zostaje wysłuchana. Nie zawsze od razu. Są osobowości, które w odruchu autokreacji zapędzają się tak daleko, że za późno jest na wycofanie się. Brnąc konsekwentnie ku przeznaczeniu, dokonują pierwszych zamachów samobójczych, jakby miały być próbą generalną, zostawiającą szansę na powrót z drugiej strony. W ten sposób odratowano

Baudelaire'a, Sylwię Plath, Stachurę, Wojaczka. Ale skoro autokreacja zakłada autodestrukcję, sprawa zazwyczaj jest doprowadzana do Końca. Pozostaje legenda uniemożliwiająca obiektywne spojrzenie na twórczość. Budzi się spontanicznie kult i mitologia, formują się sekty wyznawców. Na artystycznych giełdach notowania rosną w zależności od zawartości obłędu, nieszczęścia i tragizmu w życiorysie. Śmierć staje się towarem. Bo też etykieta „przeklętego" przyciągnie więcej entuzjastów niż długie, a nieciekawe życie pokornie mozolącego się twórcy. Tak jak żywot samuraja jest ciekawszy niż żywot księgowego. A życie samuraja stało się obsesją japońskiego pisarza Yukio Mishimy. W odróżnieniu od artystów „przeklętych", głęboko zaangażowany w ideę społeczną – walczył o odrodzenie cesarskich tradycji Japonii, tężyznę narodu, odbudowę etosu samurajskiego. Wszystkie te wartości podupadły w wyniku otwarcia się Japonii na cywilizację zachodnią. Nie znajdując szerszego zrozumienia i wsparcia, popełnił rytualne harakiri. Mishima oddał życie z nostalgii za czymś, co przeminęło i nie miało szans na powrót. Jego czyn był całkowitym utożsamieniem się ze swoją ideą. Tak jak całkowitym utożsamieniem się ze swoją ideą sztuki był wykonany, prawie współcześnie z samobójstwem Mishimy, skok jego rodaka z wieżowca na rozpostarte na ziemi płótno. Odejść z życia, pozostawiając swoje szczątki jako dzieło sztuki, to desperacka idea. Być może dlatego skok (odbierany często jako ekstremalne dziwactwo artystyczne) jest szeroko znany, podczas gdy sam artysta pozostał niemal anonimowy.

Spróbowałem tutaj przyjrzeć się niektórym rodzajom emigracji artysty, aż po ucieczkę z życia. W czasie, który nadszedł, twórcy spotkają sytuacje, z jakimi nie mieli przedtem do czynienia. Chciałoby się mieć nadzieję, że nie będą one zmuszały do odejść od wartości najbliższych. □



Józef Flieger, Skoki, lata 80., rysunek piórkiem

19 lutego 1982

Do Jacka W.

Tyle tych „prezentacji" w szkole, ale uczestniczyć mogę tylko w tych, gdzie jestem okiem i sercem przekonany.

4 marca 1982

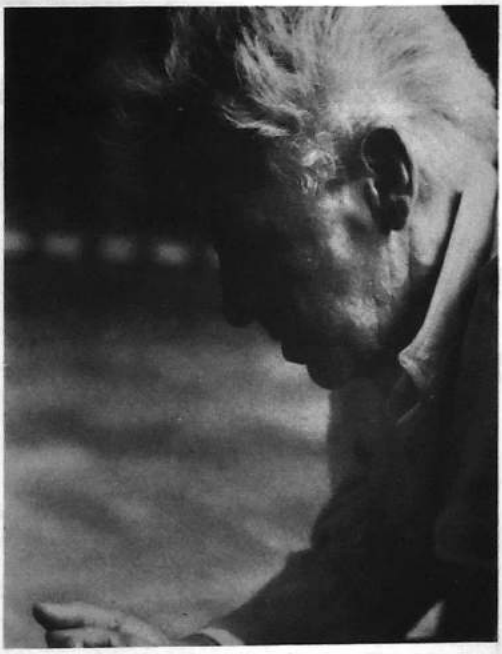
Ja nie maluję obrazów, rozgrywam tak długo założenie, aż się jakoś ułoży. Czasem trwa to kilka lat. Dzisiaj był dobry dzień, coś się ułożyło w pracy, którą zacząłem dwa lata temu.
Bywa, że wszystko się ułoży w kilka godzin, jakby diabeł szepnął.

5 marca 1982

Czy to takie ważne, co obraz przedstawia? Słuchając muzyki przeżywam dźwięki.

30 marca 1982

Więc sztuka to życie, a nie żadne malowanie obrazów.
Wróciłem do *Myśli* Pascala, które znalazłem w bibliotece Hanki, a raczej poprosiłem o wyszukanie książki. Powrót po prawie czterdziestu latach. Więcej trochę po latach się rozumie i trudno czytać ten filozoficzny przekaz. Musiałem przerwać – za bardzo Pascal ujawnia małość człowieka, poczułem się nikim.



Józef Fliegar

Dzięki staraniom rodziny i przyjaciół Józefa Fliegera (1922–1989) – malarza i profesora PWSSP w Poznaniu ukazały się jego „Zapiski malarskie".

Wydawnictwo Kanwa,
Poznań 1991,
s. 95, 10 ilustracji czarno-białych.

JÓZEF FLIEGER, malarz, którego twórczość związana jest z poznańskim środowiskiem artystycznym, urodził się w Kępnie 13 kwietnia 1922 roku. Jego lata młodzieńcze przypadły na okres okupacji niemieckiej, którą przetrwał, wraz z rodziną, w Poznaniu. Po zakończeniu wojny w 1945 roku podjął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu i w 1951 roku uzyskał dyplom z malarstwa u prof. Wacława Taranczewskiego. Już w 1948 roku podjął pracę w uczelni jako asystent w pracowni prof. Eustachego Wasilkowskiego.

Uprawiał malarstwo olejne, akwarelowe i ścienne, a także, zwłaszcza w ostatnim okresie życia, rysunek. Wywodząc się z nurtu koloryzmu polskiego potrafił zespolić w swej twórczości wierność jego zasadniczym ideałom z poszukiwaniem nowych środków wyrazu, co nie pozwala dziś na jednoznaczne przypisanie jego sztuki do tego nurtu. Malarstwo, rozumiane jako intymny proces poznawania, było jego życiową pasją, a wystawy indywidualne, których zorganizował kilkanaście, stanowiły podsumowanie kolejnych etapów owego procesu, służyły za każdym razem autoanalizie artystycznej w konfrontacji ze światem zewnętrznym. Flieger uczestniczył w polskim życiu artystycznym również poprzez udział w wystawach zbiorowych organizowanych w kraju i za granicą.

Życie Józefa Fliegera przez 40 lat związane było z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych, w której od 1965 roku prowadził własną pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, a od 1978 roku był kierownikiem Katedry Rysunku na tymże wydziale.

W 1982 roku nadany mu został tytuł profesora. Praca pedagogiczna była istotnym uzupełnieniem jego pracy twórczej, a kontakt z młodzieżą, którą kierował z wnikliwością i wielkim poczuciem odpowiedzialności, stanowił ważną pożywkę dla jego własnych dociekań.

Józef Flieger zmarł 26 lutego 1989 roku.

Kronika*



Mariusz Kruk, „Jesienna nostalgia", instalacja, 1990

Galeria AT

5.11.1990

Mariusz Kruk – „Jesienna nostalgia", instalacja,

10.12.1990

Waldemar Kremser – rysunek

17/18. 01.1991

Książka i co dalej?
1. Joanna Adamczewska –„Acoustic books" (pokaz książki akustycznej),
2. prof. Maria Szyszkowska (odczyt),

GALERIE (PWSSP)

25.02.1991

Zbigniew Taszycki – instalacja

8.04.1991

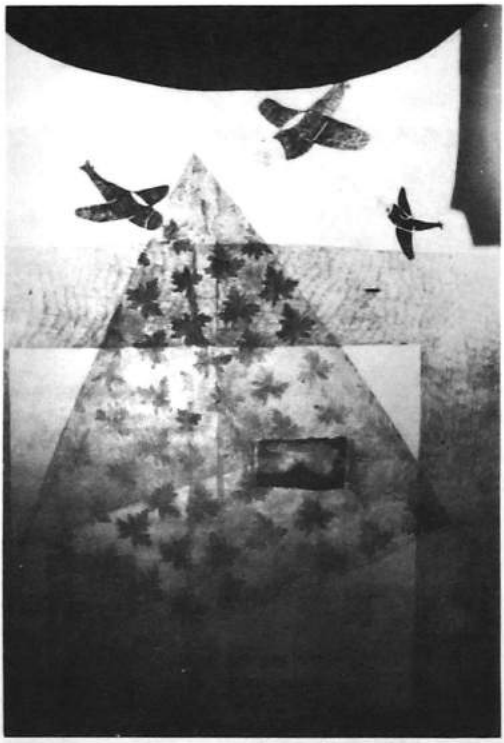
Ryszard Ługowski – „Łzy mielonych obłoków" , instalacja

6.05.1991

Barbara Sobańska – „Wino zostało wypite", rysunek, instalacja

Oprac. Tomasz Wilmański

* Kronikę sporządzono opierając się na materiałach, które redagujący niniejsze wydanie ZESZYTÓW ARTYSTYCZNYCH otrzymał do dnia 20.02.1992 roku.



Anna Tyczyńska – rysunek, instalacja, 1990

Galeria ON

STYCZEŃ 1990

Anna Tyczyńska – rysunek, instalacja

Anna Tyczyńska wykorzystując podziały belkowe stropu galerii, wprowadziła układ wielu autonomicznych scen rysunkowych. Dominowała poetycka opowieść o ludziach, zwierzętach, przedmiotach wędrujących pomiędzy ziemią a niebem.

MARZEC 1990

Sławomir Sobczak – „Było wietrznie", instalacja

Sławomir Sobczak w interesującej instalacji „Było wietrznie" zabudował narożny fragment galerii taflą szklaną z wprowadzonym na nią ekspresyjnym rysunkiem. Przez zastosowanie ukierunkowanego światła, uzyskał przestrzenność rysunku i jego projekcję na ścianie. Idea zawarła się w zmultiplikowanym geście i złudzeniu ruchu – oddając stan wietrznego zimowego dnia.

KWIECIEŃ 1990

Małgorzata Czaińska – „Tłumna samotność", instalacja

Małgorzata Czaińska w instalacji „Tłumna samotność" powróciła do interesujących ją związków dźwięków z budowaną z narastających elementów formą.

MAJ 1990

Joanna Imielska – „Zwierciadła"

Joanna Imielska w instalacji rysunkowej, nawiązując do idei zwierciadła, przeniosła klimat dialogu dopełniających się fragmentarycznie rysunków wykonanych na przezroczystych i papierowych podłożach.

CZERWIEC 1990

„Trochę słońca, trochę Księżyca" (M. Czaińska, M. Jakuszewski, D. Krupska, M. Ryńska, S. Sobczak, M. Tomaszewska)

Wystawa „Trochę słońca, trochę księżyca" była manifestacją najmłodszego pokolenia artystów studentów i absolwentów PWSSP. Nieformalną grupę łączy zamiłowanie do swobodnej rozbudowanej kolorystycznie ekspresji.

PAŹDZIERNIK 1990

Waldemar Masztalerz – rysunek

W. Masztalerz przedstawił cykl rysunków zawierających ideę budowania precyzyjną linią przenikających się przestrzeni konstrukcji i obiektów.

Sissel Totaas, Milovan Markovic – „Laboratorium IV", instalacja

Artyści żyjący w Berlinie (Norweżka i Jugosłowianin) zaproponowali instalację „Laboratorim IV", w której przestrzenna realizacja, użyte symbole (kolumny, złoty kolor) nawiązywały do idei starożytnych budowli.

LISTOPAD 1990

Jacek Cyganek – „Wyciąg z aktu siedzenia"

Jacek Cyganek wykorzystując technikę stempla-linorytu w wielokrotnie powracających wątkach, zacierających się relacjach, znakach ważnych i nieznaczących – przedstawił zapis własnej, prywatnej codzienności.



Jacek Cyganek – „Wyciąg z aktu siedzenia", 1990

STYCZEŃ 1991

Izabella Gustowska – „Sen I", video-instalacja

Izabella Gustowska w video-instalacji „Sen" inspirowanej prozą J. Cortazara „Koniec etapu" zawarła relację pomiędzy toczącą się monotonnie własną wędrówką poprzez secesyjne wnętrza Muzeum, a śniącą tenże sam sen kobietą opartą o szklany blat stołu, na którym wyświetla się odbity z monitora obraz. Nastrój wędrówki i snu podkreślał powtarzający się zniekształcony dźwięk pozytywki.

Andrzej Pepłoński – prace

Andrzej Pepłoński prezentuje świat różnorodnie rozumianych powtórzeń, świat zbudowany z różnorakich kodów odnoszących się do języka, entropii, mądrości Wschodu, prawd Biblii, poezji Cohena, O'Hary, cytatów ścieżki filmowej, opisów obrazów i wreszcie zwykłej codzienności. Prezentuje prace inspirowane filmem „Absolwent"; wiele wizerunków twarzy D. Hoffmana, tocząca się linia, dźwięk ścieżki filmowej – wielokrotne powtórzenia.

LUTY 1991

Małgorzata Czaińska, Sławomir Sobczak – „By wam powiedzieć wszystko, wszystko powiem...", instalacja

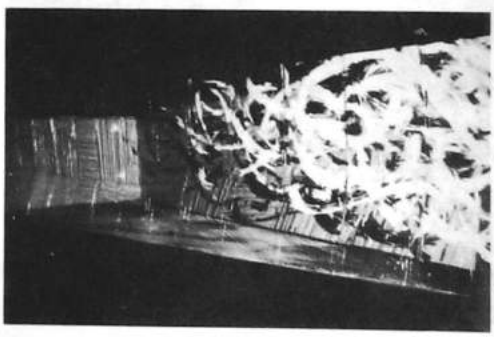
Wspólna instalacja w przestrzeni Galerii Małgorzaty Czaińskiej i Sławka Sobczaka zatytułowana „By wam powiedzieć wszystko, wszystko powiem..." anektowała poszczególne przestrzenie Galerii; (M.Cz. – obiekt z dźwiękiem, S.S. – obiekt ze światłem), aby w środkowej partii Galerii spotkać się w wspólnie zbudowanej szklanej przestrzeni, zostawiając na niej autorskie ślady gestów i znaków.



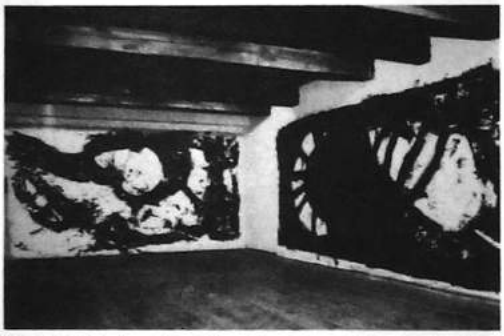
Sissel Totaas, Milovan Markovic – „Laboratorium IV", 1990

Marek K. Wasilewski – „Dziennik z okresu dojrzewania"

Marek K. Wasilewski w „Dzienniku z okresu dojrzewania" przedstawił zapisy rysunkowe realizowane w codziennym notowniku. Z wielu rysunków wybrał te cykle, które



Sławomir Sobczak – „Było wietrznie", 1990



Marek K. Wasilewski – „Dziennik z okresu dojrzewania", 1991

z różnych powodów uznał za ważne. Kilka z nich zrealizował w skali odpowiadającej przestrzeni Galerii. Stosuje technikę monotypii, odcisku, szablonu itp.

MARZEC 1991

Wojciech Łazarczyk – Prace

Prace Wojciecha Łazarczyka to zapisy rysunkowe, niezwykle delikatna materia,



Jan Gryka – „Skaza świadomości", instalacja, 1991

systematycznie zapełniana drobnymi znakami lub określana linią, wypunktowuje magiczny znak, obiekt, sytuację.

KWIECIEŃ 1991

Agata Michowska-Łazarczyk – pokaz prac

Agata Michowska-Łazarczyk stara się znaleźć dla swoich obiektów szczególną sytuację w Galerii.
Obiekty, jak i wybrane miejsca mają w sobie zakodowany spokój, kontemplacyjność, magię.

Danuta Krupska-Sołowiej, Krzysztof Sołowiej – prezentacja prac

Wspólna prezentacja Danuty i Krzysztofa Sołowiejów połączyła łagodny klimat obrazów (D.S.) i stylizowanych obiektów (K.S.) w całość budującą się nastrojem specyficznej poetyki.

Jan Gryka – „Skaza świadomości", instalacja

Jan Gryka zmienił przestrzeń Galerii w „totalną instalację" poprzez rytmiczne zagęszczenie przestrzennych elementów i pozostawiony przez nie śladowy rysunek, a także obudowanie miękkimi obiektami skośnej konstrukcji belkowania. Użycie kamieni, mąki, surowego płótna, przytłumionego światła sprowokowały kontakt z „surową realnością".

MAJ 1991

„Grafika poszukująca" (J. Berdyszak, A. Bobrowski, S. Ficner, I. Gustowska, J. Hejnowicz, A. Kus, A. Pepłoński, K. Piotrowska, W. Müller, P. Szurek)

„Grafika poszukująca" to jedna z wystaw wchodzących w cykl prezentacji (GRAFIKI), w tym grafiki studentów PWSSP (aula) oraz prezentacji grafiki kanadyjskiej (BWA), jednego z najciekawszych centrów graficznych (EDMONTON – KAREN DUGAS, LIZ INGRAM, WALTER JULE, CYNDAL OSBORNE). „Grafika poszukująca" to prezentacja 10 autorów, którzy od lat poszerzają obszar własnych doświadczeń graficznych:
– Jan Berdyszak z instalacją związaną

z przestrzenią Galerii, odnajdującą swoją inną obecność w litografii,
– Andrzej Bobrowski – w płaszczyznach z metrowych linorytów, operujących nawarstwiającym się drobnym gestem i znakiem,
– Stefan Ficner w multiplikowanych białych obiektach gipsowych gałązek, których kształt powraca w ciemnym kolorycie odbitek drukowanych na szkle,
– Izabella Gustowska w zielonych ogrodach, ze śpiącymi postaciami kobiet (SEN 2), w których prawdziwość zieleni miesza się z „senną" zieloną linią światła diod,
– Jerzy Hejnowicz w instalacji z postaci i obiektów, zawierających fragmenty drzeworytniczych odbitek,
– Alina Kus z prostym komunikatem koloru, znaku, słowa, serigrafii, współtworzących dialog z książką graficzną,
– Andrzej Pepłoński w zmultiplikowanych wizerunkach oka (wyk. tech. szablonu) zamkniętego w formie trójkąta, „oka opatrzności", a może oka przypadkowej osoby, linią wyznacza potencjalne nowe miejsca, inną nieskończoną przestrzeń,
– Krystyna Piotrowska proponująca odbitkę z odbitki na metalowej płycie offsetowej w wielokrotnym powielaniu twarzy własnej i przyjaciół,
– Wojciech Müller w instalacji operującej przestrzenną projekcją klisz graficznych w wielowarstwowym układzie; postaci, ruchu, czerni, bieli i przenikającego światła,
– Piotr Szurek w cytatach z siebie (tech. metalowe) w detalicznych ujęciach fragmentów ciała, budowanych na niuansach czerni i faktury.

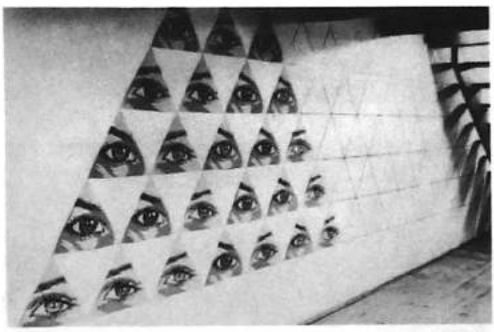
Dariusz Głowacki – „ING IANG, czyli wyzwolenie przez sztukę", Instalacje

W zaprezentowanych instalacjach idee odwołujące się do uniwersalnych prawd trwania zestawił z ironicznym autokomentarzem.

CZERWIEC 1991

Erik Bakke – „New Works"

Młody artysta amerykański zaprezentował cykl obrazów – zapisów znakowych z rocznego pobytu w Polsce.



Andrzej Pepłoński, fragment wystawy „Grafika poszukująca", 1991

Paul Sochacki – „Nature/Morte"

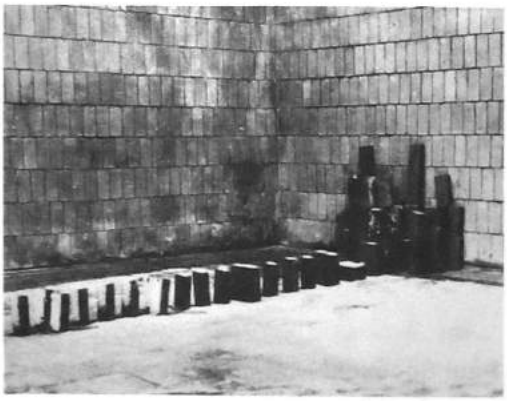
„Nature/Morte" Paula Sochackiego to interesująca współczesna refleksja nad klasycznym tematem „Erosa i Thanatosa". Świadome użycie fotografii często w posługiwaniu się tylko światłem (bez użycia negatywu), zbliżone do heliografii, lub fotografie na porcelanie (nowe i stare zdjęcia nagrobkowe) zestawiane z obszarami czerni, aż po odwołanie się do tradycji polskiego portretu trumiennego, ukrywającego we wnętrzu ołowianych pięciokątów – portret artysty.

Oprac. prof. Izabella Gustowska



Wojciech Müller, fragment wystawy „Grafika poszukująca", 1991

PLENERY, WARSZTATY



Przemysław Jasielski, akcja dźwiękowa, 1990

Dłużew – grudzień 1990 rok

Spotkanie pracowni Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie poświęcone studiom wykorzystującym zastane SYTUACJE.



Kinga Pawelska, „Świat", Skoki, 1991

Biorący udział studenci: Janusz Bedkowski, Frantisek Kowolowski, Tomasz Matusewicz, Sławomir Staniewski, Andrzej Dondajewski, Jarosław Hulbój, Łukasz Majcherowicz, Hanna Sarnowska, Dorota Berdyszak, Agnieszka Bartold, Janusz Łukowicz, Przemysław Jasielski, Maciej Mazur, Dorota Kutereba.

Opieka artystyczna: prof. Jan Berdyszak, doc. Mirosław Duchowski, prof. Ryszard Winiarski, asystent Sławomir Marzec.

Video z realizacji: Marek Szumski

Oprac. prof. Jan Berdyszak

Plener w Pilu

Pracownie rysunku (prof. I. Gustowskiej, ad. A. Pepłońskiego)

W czterodniowym wyjeździe plenerowym do miejscowości Pile na Pojezierzu Drawskim uczestniczyły osoby z pracowni rysunku:

– prof I. Gustowskiej (as. S. Sobczak oraz studenci: E. Dzika-Cyganek, E. Idaszak, E. Krakowska, H. Kuczna, T. Matusewicz, T. Mazur, P. Osuszkiewicz, K. Pawelska, M. Wasilewski, T. Wendland, Ł. Wrotniecki)

– ad. A. Pepłońskiego (as. M. Depczyk oraz studenci: A. Błędowska, J. Ptal, A. Sejfryd, A. Kaźmierczak, P. Kiełpiński, R. Sławiński).

Mimo pokrytej taflą lodu powierzchni jeziora, pól, lasu i drogi „za wiaduktem", przy cmentarzu, kilkorgu osobom udało się nie zwieść anegdotycznej rodzajowości pejzażu.

W swoich pracach przekroczyli, pozornie jednoznacznie topograficzną konotację hasła mówiącego, że „DROGA JEST TYLKO LINIĄ"

Oprac. ad. Andrzej Pepłoński

Warsztaty teatralne

Studenci WYDZIAŁU LALKARSKIEGO PWST we Wrocławiu oraz studenci KATEDRY INTERMEDIÓW PWSSP w Poznaniu spotkali się w lutym 1991 na wspólnych warsztatach

zorganizowanych przez Jana Berdyszaka w Skokach.

Warsztaty prowadzili: Janusz Bałdyga i Robert Sobociński.

Wieczorne spotkania były poświęcone rozszerzonym pojęciom teatru, w czasie których prezentowali swoje prace: Izabella Gustowska, Wojciech Müller, Janusz Bałdyga, Tomasz Teodorczyk i Jan Berdyszak. Uczestniczyło 24 studentów. Opiekę nad spotkaniami pełnili: Beata Dejcz i Robert Sobociński.

W końcowym przeglądzie udział wzięła Dziekan Wydziału Lalkarskiego Anna Helman-Twardowska.

Oprac. prof. Jan Berdyszak

Plener w Skokach

Kwiecień 1991
Pracownia Rysunku prof. I. Gustowskiej
Pracownia Video prof. A. Mikołajczyk.

Podczas pięciodniowego pobytu studenci obu pracowni realizowali prace w różnorodny sposób, wykorzystując technikę video.

Temat realizacji – „Pocztówka ze Skoków".

Równocześnie odbyły się:

– spotkanie i prezentacja filmów autorskich Mariusza Grzegorzka

– spotkanie i prezentacja filmów video Witolda Krymarysa oraz prezentacje video z międzynarodowych prezentacji video – przygotowane przez prof. A. Mikołajczyk.

Oprac. prof. Izabella Gustowska

Dwie pracownie

10–12 czerwca 1991
Galeria Sztuki Współczesnej, Oddział Muzeum Okręgowego w Białymstoku, kierowana przez Andrzeja Kisielewskiego

Prezentacja pracowni prof.Jana Berdyszaka z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu i pracowni prof. prof. Mirosława Duchowskiego i Ryszarda Winiarskiego z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Maciej Mazur, bez tytułu, instalacja, 1991

Uczestnicy: Aneta Marcinkowska, Przemysław Jasielski, Tomasz Matusewicz, Dorota Berdyszak, Rafał Magierski, Maciej Mazur.

Agnieszka Bartold, Dariusz Kondeffer, Ewa Demba, Grzegorz Właszczuk, Magda Raczko, Sławomir Staniewski, Sławomir Marzec.

Oprac. prof. Jan Berdyszak

I Pracownia Tkaniny Unikatowej

doc. Anna Goebel
as. Zbigniew Kot

W roku akademickim 1990/91 odbyły się dwa plenery (w Grotowie i Skokach) z udziałem 13 studentów. Podstawowym tworzywem realizacji indywidualnych i zespołowych w otwartej przestrzeni była folia poliamidowa.

Oprac. doc. Anna Goebel

SPRAWOZDANIA

PROFILE – informacja posympozjalna

W dniach od 24 do 28 kwietnia 1991 r. odbyło się w Skokach w pałacyku poznańskiej Akademii Sztuki Międzynarodowe Sympozjum Fotograficzne „Profile". Organizatorem był Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. W imprezie wzięło udział 15 uczelni kształcących w zakresie fotografii, w tym 9 zagranicznych.

Celem sympozjum była wzajemna informacja i wymiana poglądów odnośnie profili artystycznych, struktur uczelni, programów i zasad nauczania fotografii. W perspektywie chodzi o integrację polskiego szkolnictwa artystycznego z zachodnim systemem edukacji sztuk plastycznych.

Prezentacje poszczególnych uczelni odbywały się blokowo, poprzez wystąpienia, wystawy prac, pokazy przeźroczy i nagrań video. Referaty profesorów naświetlające problematykę nauczania fotografii, uzupełnione zostały słowem studentów o własnych osiągnięciach twórczych.

W sympozjum wzięli również udział polscy plastycy teoretycy i krytycy.

Dziękuję wszystkim uczestniczącym oraz szczególnie pedagogom, którzy wraz ze swoimi studentami przygotowali bardzo wartościowe prezentacje uczelni. Podczas dyskusji nad kształtem przyszłej współpracy wysunięte zostały propozycje, które w ujęciu deklaracji intencji brzmią następująco:

„Sygnatariusze deklaracji uczestniczący w Międzynarodowym Sympozjum Fotograficznym w Skokach pod Poznaniem w kwietniu 1991r. uważają za celowe kontynuowanie współpracy między jednostkami różnych uczelni kształcących w dziedzinie fotografii. Proponowanymi formami współpracy są:

1) Wymiana pakietów informacyjnych. Każda uczelnia przygotowuje corocznie jeden pakiet informacyjny, począwszy od 1992 r., który kążyć będzie od uczelni do uczelni i po obiegu wróci do niej. Pakiet zawierać będzie dokumentację video ciekawszych prac studentów i tematy realizowane w ostatnim okresie, ewentualnie informacje o programach kształcenia i aktywności fotograficznej uczelni. Dla uczelni polskich przewidziany jest jeden pakiet.

2) Realizacja we wszystkich uczelniach w roku akademickim 1991/1992 wspólnego tematu pt. „Część i całość". Rezultatem będzie przygotowanie przez każdą uczelnię zestawu 10 prac, które wezmą udział w wystawie zorganizowanej przez uczelnie zainteresowane jej ekspozycją.

3) Zorganizowanie przez Akademię Sztuki w Poznaniu dwutygodniowych Warsztatów Twórczych w pałacyku w Skokach w połowie września 1992r. Warsztaty pomyślane są jako forum wymiany doświadczeń twórczych w niekonwencjonalnych technikach fotograficznych. Impreza przewidziana jest dla pedagogów, przy czym jej program zależy od propozycji, o które proszeni są nauczyciele, chcący podzielić się wiedzą wyniesioną z własnych doświadczeń twórczych.

Oprac. doc.Stefan Wojnecki

Działalność studenckiego koła artystycznego w roku akademickim 1990/91

Studenckie koło artystyczne powstało w połowie ubiegłego roku akademickiego. Skupia ono studentów interesujących się twórczością o charakterze sakralnym, w szczególności sztuką przeznaczoną dla wnętrz sakralnych. Obecnie liczy ono 12 osób.

Podczas regularnie odbywających się spotkań dyskusyjnych podejmowane są rozmaite zagadnienia dotyczące – najogólniej rzecz ujmując – relacji pomiędzy sztuką a metafizyką. Kilka spotkań poświęcono: analizie źródeł pogłębiającego się kryzysu współczesnej sztuki kościelnej, zapoznaniu się z „Konstytucją o liturgii" i nowym „Ordo missae", prezentującymi oficjalne stanowisko Kościoła w sprawie sztuki, dyskusji nad najnowszymi realizacjami i inicjatywami w zakresie sztuki sakralnej, nad kontrowersyjną sytuacją i rolą Kościoła w naszej nowej rzeczywistości społecznej i politycznej itp.

W ostatnim półroczu spotkania dyskusyjne odbywają się u ojca Wacława Oszajcy, znanego poety. Są one także poświęcone czytaniu i komentowaniu wybranych fragmentów Biblii, tych zwłaszcza, które były i są obecnie szczególnie ważnym źródłem inspiracji artystycznych. Na niektóre z tych spotkań zapraszani są znani artyści bądź naukowcy, jak np. Jacek Waltoś, Jan Węcławski czy prof. dr hab. Bożena Chrząstowska, która swoje inicjujące dyskusję wystąpienie poświęciła poezji metafizycznej. Wszystko to służyć ma wzbogacaniu formacji religijnej i intelektualnej studentów i oczywiście inspirowaniu twórczych działań.

Nasi studenci byli też inicjatorami i współorganizatorami pierwszego ogólnopolskiego konkursu na sztukę kościelną, który odbył się w październiku ubiegłego roku w poznańskim kościele akademickim p. w. św. Rocha. Konkurs ten adresowany był do studentów wyższych uczelni plastycznych. Był próbą sondażu, w jakim stopniu najmłodsze pokolenie naszych twórców jest zainteresowane sztukę religijną, czy jest to problem znajdujący rezonans w tym środowisku. Chodziło także i o to, by w sytuacji trwającego od lat kryzysu sztuki kościelnej zwrócić uwagę młodych twórców na tę dziedzinę, skierować w tym właśnie kierunku ich artystyczną aktywność.

Konkursowi towarzyszyły: zorganizowana przez studentów wystawa nagrodzonych i wyróżnionych prac oraz spotkanie dyskusyjne pod hasłem „Kapłan-artysta. Konflikt nie do zażegnania?" Imprezy te powiązane zostały z nocą czuwania (kościół św. Rocha), która poświęcona została rozważaniom na temat „Piękno jako miejsce spotkania Boga". Konferencje wygłosili: St. Stuligrosz („Muzyka miejscem obcowania z Bogiem"), Jerzy Nowosielski („Malarstwo miejscem obcowania z Bogiem"), ks. Wacław Oszajca SJ („Poezja miejscem obcowania z Bogiem").

Z inicjatywy koła zorganizowane zostało spotkanie studentów naszej uczelni z prof. Jerzym Nowosielskim.

Wart odnotowania jest też wspólny wyjazd studenckiego koła do Warszawy na wystawę w Zachęcie zat. „Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych". Przy okazji, w kościele paraf. w Wesołej pod Warszawą obejrzeliśmy prace malarskie i aranżacje wnętrz J. Nowosielskiego.

Ważnym elementem działalności koła mają być w niedalekiej przyszłości systematycznie urządzane wystawy sztuki sakralnej. Będą się one odbywać w specjalnie dla celów wystawienniczych przygotowanych pomieszczeniach klasztoru oo. Jezuitów przy ul. Szewskiej. W tym roku akademickim było to niemożliwe z powodu długotrwałych prac remontowych, które obecnie dobiegają już końca.

Oprac. dr Renata Rogozińska

Klub Dyskusyjny PWSSP

Powołany przez Rektora w semestrze zimowym 1990/91 na prowadzącego Klub Dyskusyjny, chciałbym Klub widzieć jako miejsce spotkań autorskich. W ubiegłym roku udało się zorganizować spotkanie z prof. Norbertem Skupniewiczem w roli autora wierszy; z historykiem kultury Rafałem Grupińskim jako poetą i publicystą, a doc. Jerzy Michalski, malarz, udostępnił swoje videofilmy o innych malarzach – Picassie, Hodlerze, Baconie.

23.10.1991 r. w auli PWSSP w Poznaniu odbyło się spotkanie poświęcone twórczości Józefa Fliegera, podczas którego można było obejrzeć zestaw obrazów i rysunków artysty oraz nabyć jego książkę zatytułowaną „Zapiski malarskie".

14.11.1991 r. prof. Stanisław Rodziński spotkał się z pracownikami i studentami PWSSP. Tematem spotkania były dwie dziedziny jego twórczej aktywności: malarstwo i krytyka.

8.01.1992 r. prof. Maria Poprzęcka z Uniwersytetu Warszawskiego przedstawiła problemy związane z akademizmem.

Oprac. prof. Jacek Waltoś

Szkoła Letnia

15.07.–3.08.1991
5.08.–24.08.1991

Z inicjatywy prof. Wojciecha Müllera PWSSP po raz pierwszy zaprosiła wszystkich adeptów i miłośników sztuki do „Szkoły Letniej" i udziału w przygotowanych specjalnie dla nich zajęciach z zakresu malarstwa, rysunku, rzeźby i fotografii. Organizacją techniczną i stworzeniem programu zajął się ad. Janusz Marciniak. Zgodnie z ideą „Szkoły Letniej" nie obowiązywał limit wieku i wszyscy chętni sami dokonywali wyboru dyscypliny artystycznej, którą chcieli poznać. W obu kursach (trwających po 3 tygodnie każdy) uczestniczyło 62 osoby.

Najważniejsza rola przypadła zajęciom praktycznym. Działały 2 pracownie malarskie (prof. Norberta Skupniewicza z as. Markiem Przybyłem i ad. Janusza Marciniaka z as. Andrzejem Zdanowiczem), 2 pracownie rysunkowe (ad. Ireneusza Domagały i ad. Marka Zaborowskiego z as. Waldemarem Masztalerzem), 1 pracownia rzeźbiarska (as. Kazimierza Sity) i 1 pracownia fotograficzna (as. Piotra Wołyńskiego i as. Janusza Oleksy). Każdy z prowadzących pracownię zaproponował własny, szczegółowy program zajęć na podstawie ćwiczeń z natury (akt, martwa natura, wnętrze).

Uczestnicy „Szkoły Letniej" mieli zapewniony dostęp do pracowni malarskich i rysunkowych od godz. 8 do 20. W porozumieniu z prowadzącymi mogli swobodnie przechodzić do innych pracowni, brać udział w różnych ćwiczeniach i dyskusjach, zaspokajać ciekawość nawet kilku dyscyplin artystycznych.

Dopełnieniem programu zajęć praktycznych był tzw. kalendarz zajęć dodatkowych, na które złożyły się wcześniej zamówione wykłady z historii i teorii sztuki, odczyty, spotkania z artystami, projekcje filmów o sztuce, „wyprawy" do muzeum etc. Dodatkowo (w obu terminach) odbyło się spotkanie z poetą Ryszardem Krynickim.

Uczestnicy „Szkoły Letniej" zwiedzili również pracownię gobelinu, pracownie graficzne i rzeźbiarskie. Aula i hall stały się miejscem wystawy prac studentów PWSSP. Na korytarzach odbywały się wystawy prac wyróżniających się uczestników „Szkoły Letniej". Inną formą wyróżnienia, która objęła osoby szczególnie uzdolnione plastycznie, będą bezpłatne konsultacje artystyczne w ciągu roku akademickiego 1991/92.

Zysk z działalności „Szkoły Letniej" został w całości przeznaczony na wsparcie materialne procesu dydaktycznego w PWSSP.

Oprac. ad. Janusz Marciniak.

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka Główna w Poznaniu
Nr inw. 17945

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/1952
wol 6

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008558