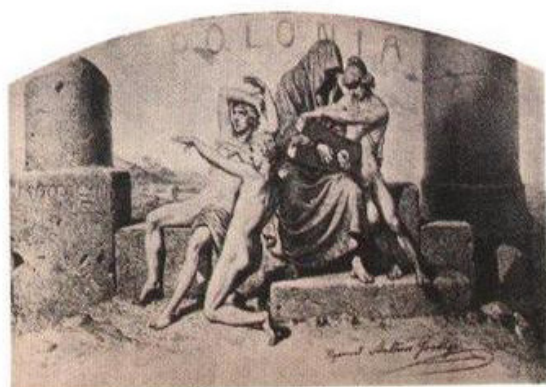


Polonia



POLONIA

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta

Wystawa dedykowana
Kongresowi Kultury Polskiej

Polonia **POLONIA**

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta
Warszawa 2000

Nieporównywalne z niczym doświadczenia II wojny światowej oddaliły bezpośrednią i naiwną dydaktykę tradycyjnej ikonografii odnoszącej się do pojęć związanych z polską tożsamością. Artystów polskich, powracających z wojennej tułaczki, z frontów, oflagów, obozów pracy i zagłady, witała opustoszała i doszczętnie wypalona Warszawa, splądrowane miasta i wsie. Jeżeli nawet w ich świadomości gościł utrwalony przez pokolenia wzorzec teatralnie upozowanej „Polonii umęczonej”, to silniejszy stał się imperatyw dania świadectwa. Bliski był on szczególnie twórcom niegdyś bezpiecznie lewicującym, takim jak Bronisław Wojciech Linke, autor ekspresyjnego cyklu *Kamienie krzyczą*, Maria Hiszpańska-Neuman i Zbigniew Dłubak, dzielący się przeżyciami z obozów zagłady. Obrazami ruin zapelniały się również szkicowniki i płótna wielu innych artystów, hołdującym wcześniej sztuce mniej zaangażowanej społecznie, lub zgoła obojętnej na sprawy pozaartystyczne. W pamięci tego pokolenia pozostały: cykl rysunkowy Tadeusza Kulisiewicza *Warszawa* (1945); cykl graficzny Marka Żuławskiego *Ruiny Warszawy* (1946) i cykl fotografii Leonarda Sempolińskiego, dokumentujący obraz zniszczeń miasta z tamtych lat.

Te świadectwa, wynikające zrazu ze spontanicznej potrzeby, przybrały z czasem charakter programowy, stały się warte największego talentu i wielkich starań. Nic dziwnego, że nowe władze skwapliwie otaczały opieką artystów skłaniających się ku tej tematyce. Nawet niepokorny Xawery Dunikowski, więzień Oświęcimia, otrzymał w końcu zamówienie na pomnik Czynu Powstańczego na Górze św.

Anny. Przychylnie przyjmowana była też twórczość Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, tworzącego malarską epopeję na temat wojny i tułaczego losu jej ofiar – realizowana w klasycyzującej manierze, nie wolnej od monumentalizacji i z dużą dbałością o efekt estetyczny.

Także nowe pokolenie nie było skore do łatwych alegorii; nie sprzyjały temu również dogmaty realizmu socjalistycznego. Nie patriotyzm bowiem, lecz internacjonalizm stał się ideą szerzoną przez namiestników Stalina w Polsce. Nic więc dziwnego, że nawet ci, którzy trwali przy temacie, tacy jak Andrzej Wróblewski, Marek Oberländer czy Alina Szapocznikow, starali się przedstawiać tę problematykę nie w kategoriach ogólnych, odnoszących się do losów ojczyzny, ale jako komentarze do osobistych przeżyć. Dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych pojawiły się w obszarze polskiej sztuki próby znalezienia nowego języka plastycznego dla ukazania pojęć związanych z aktualną rzeczywistością, języka mającego lapidarnie zdefiniować sytuację kraju. Powstały wówczas *Ukrzesłowień* Wróblewskiego, *Ekshumowany* Szapocznikow oraz słynny *Autobus* Linkego. Jeszcze później Jerzy Jarnuszkiewicz stworzył przenikliwą alegorię powstania warszawskiego pod postacią *Małego powstańca* – niezwykle trafnie oddającą istotę bohaterskiego zrywu.*

Lata sześćdziesiąte, podobnie jak dekada poprzednia, nie sprzyjały tworzeniu alegorii. Komentowanie rzeczywistości stało się domeną studenckich kabaretów i satyrycznych czasopism. Trwała „mała stabilizacja” w gomulkowskiach miniaturowych mieszkankach. Poszukiwania prowadzone

przez plastyków nabrały charakteru autotelicznego; kwitła sztuka abstrakcyjna, pełna metafizycznych odniesień nie mających żadnego, nawet metaforycznego związku z rzeczywistością. Rzecz jasna – oprócz „realności najniższej rangi”, wydobytej z potoczności arbitralnym gestem Tadeusza Kantora, lecz także pozbawionej cech narodowego symbolu. Wszystkie te zabiegi związane z omijaniem realiów Janusz Bogucki nazwie po latach „sztuką artystyczną”.

Zmianę w oglądzie rzeczywistości przyniosły nowe formacje artystyczne, pojawiające się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Rzecz charakterystyczna, że ów zwrot nastąpił w dwóch bardzo od siebie odległych artystycznie środowiskach: wśród przedstawicieli nowych mediów oraz w kręgu malarzy zwróconych w kierunku przedmiotowości. W tym drugim przypadku nie chodziło o modną wówczas postbaconowską „nową figurację”, eksponującą dramaty egzystencjalne jednostki, ale o świadome nawiązanie do symbolicznego realizmu wywiedzionego z tradycji zbudowanej przez Malczewskiego. Mowa tu o przedstawicielach krakowskiej grupy „Wprost”, założonej w roku 1966 przez Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego i Jacka Waltosia. Początkowo ich obserwacje koncentrowały się na niewielkich, wybranych fragmentach otoczenia. Ich obrazy nie tylko ujawniały, ale u n a o c z n i a ł y, jakby wzięte pod lupę, procesy rozkładu i degradacji obszarów „niczych” na terenach miejskich aglomeracji. Figura ludzka ujmowana była prawie wyłącznie w porządku symbolicznym, re-prezentując idee, jakie ucieleśniała. Z tamtego czasu pochodzi *Wielka Improwizacja – mała*

stabilizacja Jacka Waltosia i cykle alegorycznych postaci Leszka Sobockiego. Bardzo charakterystyczne były kompozycje Grzywacza, tworzone aż po lata stanu wojennego, w których niemal każdy kobiecy akt mógł symbolizować „Polonię socjalistyczną”, zmęczoną, wyzutą z radości i powabu, o ciele, które – nawet wyzwolone na chwilę z krępujących więzów kiepskiej bielizny – przeorane jest bruzdami; naznaczone śladem zniewolenia.

Jednak nie te dzieła zwróciły zrazu społeczne zainteresowanie, ale rubaszne, malarskie karykatury życia „średniej krajowej”, tworzone przez Jerzego Dudę-Gracza, przemawiające gogolowskim: „Z kogo się śmiejecie? – Z siebie samych się śmiejecie”. Wówczas właśnie powstała nowa polska ikonografia: gruby „robot” w podkoszulku bez rękawów, bereciku z „antenką” i petem w rogu ust; tłusta jejmość w różowej halce i z tlenionymi lokami; zdegenerowane dzieciaki – wszyscy ci bywalcy „proletariackich” majówek i pikników.

Na drugim biegunie znajdowały się wystąpienia artystycznej młodzieży, podejmującej próby powrotu do sztuki brzemiennej w znaczenia o charakterze światopoglądowym. Inkubatorem dla tych poszukiwań stała się Galeria Współczesna, prowadzona przez Marię i Janusza Boguckich od roku 1965, a później także Galeria Repassage. W tych właśnie miejscach stawiali pierwsze kroki Karol Broniatowski, Łukasz Korolkiewicz, Edward Dwurnik, Jerzy Kalina czy Elżbieta i Emil Cieślarrowie. Katalizatorem zmiany postaw artystycznych były – początkowo w niedużym stopniu – wydarzenia marcowe 1968 i gdańska masakra z grudnia 1970.

Ciekawy wydaje się tu przykład ewolucji w twórczości Jerzego (Jurry'ego) Zielińskiego. Jego wspólny z Janem Dobkowskim debiut z roku 1967 nacechowany był radością z odkrycia świeżej, czystej i radosnej formy o rodowodzie bliskim amerykańskiemu pop artowi. Niedługo potem płaskie, szablonowe formy nasycone ostrymi, kontrastowymi barwami – z istoty swej dekoracyjne i plakatowe – nabiorą cech złowrogich; pojawi się w nich gorzkie poczucie humoru podbite nietrudnym do odczytania społecznym i egzystencjalnym przesłaniem. W wielu jego obrazach odnajdziemy też lapidarną i dosadną alegorię Polski bezosobowej, sprowadzonej do pustego sloganu i propagandowej barwy.

Plakat, jako stosowny środek wypowiedzi zawierającej ukryty komentarz do treści propagowanych, stał się w latach siedemdziesiątych chętnie używanym medium. Umiejętnie korzystali zeń zwłaszcza młodzi wówczas przedstawiciele kontrkultury: Jan Sawka, Jan Jaromir Aleksion i Eugeniusz Get-Stankiewicz. Bliskie plakatowej wymowy były niektóre spektakle i wydarzenia uliczne Akademii Ruchu, prowadzonej przez Wojciecha Krukowskiego. W sposób najbardziej może dosadny oddziałł spektakl *Autobus*, odwołujący się do treści obrazu Linkego. Widz spektaklu skonfrontowany został nie z samym pojazdem, ale z jego pasażerami, bezwolnie poddanymi rytmowi jazdy, procesom hamowania i przyspieszenia, a także monotonii długich przebiegów. Oto mamy Polskę zuniforimizowaną, zrównaną w braku praw obywatelskich, bezsilną w anonimowej mnogości, uwożoną donikąd przez nierozpoznawalnego szofera.

Niepokój cenzury budziły w drugiej połowie lat siedemdziesiątych akcje i wystąpienia kilkorga innych artystów młodego pokolenia, przede wszystkim Jerzego Kaliny i pary autorskiej KwieKulik (Przemysław Kwiek i Zofia Kulik). Pierwszy był animatorem serii „obrzędowych” spotkań w galerii Repassage, podczas których odwoływał się do tradycji wigilijnego stołu. Wydobywał – zakazany wówczas – problem jedzenia jako takiego, w szczególności eksponując specyfikę polskiego jadłospisu, złożonego z kapusty, kartofli i chleba, ale jednocześnie podkreślał moc polskiego obyczaju. Diagnostyczno-interwencyjny charakter miało też jego *Przejście* zrealizowane w centrum Warszawy. Pełnoplastyczne, hiperrealistycznie wymodelowane, szare postaci ukazane zostały jako zwyczajni przechodnie, którzy nagle, przed dojściem do krawężnika zaczynają „schodzić pod ziemię”, by wynurzyć się po drugiej stronie jezdni.

Zofia Kulik i Przemysław Kwiek występowali od końca lat sześćdziesiątych jako akcjonisci o nastawieniu typowo społecznym. Rozgłos w środowisku uzyskała np. rzeźba *Człowiek – kutas*, wyobrażająca bezwładnie „siedzącą” na krześle glinianą masę w kształcie fallusa. Nie mniej dosadne były, realizowane przez całe lata siedemdziesiąte, akcje z serii *Działania na głowę* oraz performance *Banan i granat* z okresu stanu wojennego. W tej ostatniej serii na plan pierwszy wysuwają się atrybuty codzienności, które – umieszczone na głowach modeli – nabierają cech symbolicznych; istotny i niemal symboliczny jest też układ ich wzajemnych relacji.

Nieco inną – znacznie głębszą – wymowę mają fotograficzne plansze Zofii Kulik, tworzącej samodzielnie od

roku 1987. Budowane z wielokrotnie naświetlanych fotografii, na kształt dywanów, mandali czy witraży, wprowadzają do motywów zdobniczych drastyczne sceny wzięte z gazet lub telewizji, przedmioty o groźnych konotacjach i upozowane ludzkie ciała. Te ogromne *panneaux* trzeba czytać z przewodnikiem – tak wiele w nich symboli i przytoczeń – a wszystkie one składają się na epicką opowieść o życiu jednostki w świecie totalnej kultury i totalnej informacji. Z tego punktu widzenia wyobraźnia i wiedza artystki wykracza daleko poza polską rzeczywistość, choć wiele motywów kulturowych i obyczajowych wskazuje dobitnie na tradycję i miejsce, z pozycji których dokonywana jest zarówno obserwacja, jak i refleksja. W podobnym duchu utrzymane są też jej alegoryczne autoportrety, w których obecne są jawne nawiązania do królewskich konterfektów, wynoszące pozującą ponad jej obecną tożsamość i plasującą ją w wyższym historycznym porządku.

Artystą, który konsekwentnie portretuje Polskę od końca lat sześćdziesiątych jest Edward Dwurnik. Jego obrazy, liczone w tysiące, wypełnione są scenami obyczajowymi, prowincjonalnym tłumem, koślawą architekturą lub karykaturami osób publicznych – ostatnio umieszczanymi w krzywych i niechlujnych „tabelach”. Wszystko malowane szybką, „rysunkową” kreską, w naiwnej stylistyce malarzy amatorów, przede wszystkim Nikifora. Tworzy też serie z rozmalowanymi historycznymi „eposami”, dotyczącymi polskiej historii, także współczesnej. I wreszcie galeria portretów, których modele, nie do końca skarykaturowani, opatrzeni są atrybutami ikonograficznymi na podobieństwo

świętych malowanych w prowincjonalnych warsztatach cechowych. Wszystko to składa się w wyobraźni i umyśle, jak niemożliwe do ogarnięcia wzrokiem „puzzle”, o nieznannej liczbie elementów i pozbawione schematu do odwzorowania, we wszechogarniający portret Ojczyzny. Jest migotliwy, barwny, pełen życia – a jednocześnie przerażający w swej bezwzględności i braku okoliczności łagodzących. „Koń, jaki jest, każdy widzi” – mówią nam te obrazy. Jednak z zapamiętania, jakie towarzyszy tej praktyce portretowej daje się odgadnąć drugą, ukrytą połowę wypowiedzi: „Ale ten koń jest mój”.

Po grudniu 1981 nastąpił masowy powrót do zapomnianej, XIX-wiecznej stylistyki, w której często mieszały się – skądinąd sprzeczne z sobą – wątki patriotyczne i religijne, połączone z propagandową perswazyjnością środków. Kościoły i inne miejsca alternatywne pełne były dzieł, z których każde niemal było alegorią Polski umęczonej, zniewolonej lub skazanej na zagładę. Wówczas właśnie powstały takie obrazy Zbyluta Grzywacza jak *Opuszczona* i *Ogniwa* (przedstawiające kromki chleba nanizane na łańcuch) czy *Nokturn Polski*, oraz tytułowa, klasyczna niemal *Polonia* Leszka Sobockiego, przedstawiająca półnagą kobietę w pozie frasośliwej i z dłońmi związanymi czerwoną chustą. W pierwszych latach stanu wojennego powstały też nastrojowe płótna Łukasza Korolkiewicza, „rejestrujące” rzeczywistość obserwowaną z innego niż we wcześniejszych obrazach punktu widzenia; dramatyczne environments Jerzego Kaliny i dyskretne *Treny* Jana Dobkowskiego. W namaszczonej atmosferze utrzymane były także obrazy niektórych

debiutantów, plasujących się w epickiej tradycji polskiego malarstwa – takich jak Tadeusz Boruta, autor licznych autoportretów, na których widzimy go oddającego się czynnościom metafizycznym.

Nabrzmiały patos sztuki stanu wojennego przełamany był przez dosadne i lapidarne dzieła-znaki, projektowane głównie przez grafików. Słynna stała się kompozycja Geta-Stankiewicza pod tytułem *Zrób to sam*, przedstawiająca krzyż, figurkę Chrystusa, młotek i gwoździe; zapadły w pamięć liternicze żarty Jana Bokiewicza. Ale prawdziwym przebojem wizualnym tego czasu i najdosadniejszą alegorią Polonii stał się sam układ i forma zapisu słowa SOLIDARNOŚĆ Jerzego Janiszewskiego – gdzie po raz kolejny mamy do czynienia z podmiotem zbiorowym, ale nie poddanym chłodnej obserwacji – jak u Dwurnika, nie wyciętym z podmiotowości – jak u Linkego i Krukowskiego, i nie wyczekującym – jak u Wróblewskiego. Napis ten stał się symbolem narodu gotowego wziąć we własne ręce swoją przyszłość. To już nie tylko *Polonia rediviva*, to *Polonia positiva* – jeśli można pozwolić sobie na swobodną parafrazę łaciny. Gorzkim komentarzem do tego optymizmu stała się rzeźba Krzysztofa Bednarskiego – *Victoria*, wyobrażająca obcięte do połowy palce rozwarte w geście zwycięstwa. Niedługo potem powstanie jego *Thanatos polski*, będący alegoryczną summą polskiego losu.

Zgoła odmienna była w tym czasie postawa części debiutującej wówczas młodzieży artystycznej. Jakby na przekór nazwie SOLIDARNOŚĆ trójka młodych rzeźbiarzy (Miroslaw Bałka, Miroslaw Filonik i Marek Kijewski)

utworzyła grupę o nazwie Neue Bieriemiennost, dobitnie wskazującej na *hinc et nunc* Polski po roku 1981. Ciekawe i bardzo oryginalne okazało się wystąpienie Grupy (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak). Ogarnięci poczuciem absurdu – jakim w istocie było życie w stanie wojennym – młodzi malarze przekładali swoją niemoc i gorycz na żart, ironię i groteskę. Niemal cała ich twórczość z tamtego czasu stanowi komentarz do rzeczywistości; w wielu obrazach można doszukać się znaczących alegorii, obecnych także w takich tytułach jak *Mon Cheri Bolszeviq* i *Opowieści Lasku Katyńskiego* Kowalewskiego czy *List z Kremla* Pawlaka. Jednak najczęściej pełna wymowa dzieła zawarta była w relacji tytułu do obrazu, przy czym jedno i drugie nacechowane było często tautologiczną tożsamością, a w każdym razie pozornym brakiem sprzeczności: *Lenin, Hitler, Rozmowa o Syberii* Pawlaka; *Bieg czerwonych ludzi, Pociąg do Rosji, Rzut granatem* Modzelewskiego. Mniej powściągliwe były obrazy Ryszarda Woźniaka: *Nowa sala popierdala, Braterstwo broni* czy *Dziewięć przykazań* wymownie i bez osłonek egzemplifikują polityczną sytuację Polski.

Krytyczny ogląd rzeczywistości pozostał cechą członków Grupy także po ustanowieniu niepodległej Rzeczypospolitej. Już w roku 1989 Pawlak namalował pierwszy z serii obrazów: *Polacy formują flagę narodową*, zbudowanych, jak wszystkie jego malarskie *Dzienniki*, z wyłobionych ołówkiem w mokrej farbie kresek więziennego kalendarza; Paweł Kowalewski stworzył zespół kompozycyjny *Znaki orientacyjne, które są niezbędne aby uniknąć cierpienia* –

mówiący o smętnej, bezbarwnej rzeczywistości, której jedynym znakiem rozpoznawczym jest obrazek Matki Boskiej lub Orzeł Biały z głową poza kadrem. W polu obserwacji Modzelewskiego pojawiły się symptomy nowej rzeczywistości: brzydkie domy w procesie budowy, puste baseny bez wody, wreszcie zabiegi i ćwiczenia zdrowotne.

W tonacji dalekiej od optymizmu i triumfatorstwa wypowiadają się dzisiaj także inni artyści, którzy wcześniej zabierali głos w sprawach Rzeczypospolitej. Poproszeni, jak to miało miejsce w roku 1916, o stworzenie nowej alegorii Polski na obecną wystawę w Zachęcie, tym razem w dziesięć lat po odzyskaniu niepodległości, najczęściej przedstawiali utwory bardzo subiektywne i pozbawione patosu. Modzelewski stworzył tryptyk ze swych codziennych obserwacji, z których każda może aspirować do rangi symbolu: *Widok na drogę*, *Widok na niedokończony dom*, *Proboszcz we wnętrzu*. Sobczyk już w samych tytułach swego tryptyku zawarł swój stosunek do tematu: *Polonia, Bolonia, Dysleksja*. Woźniak poddaje w wątpliwość polską tożsamość (*Wielokrotnie ukryte charakterystyczne cechy znaku*) lub przydaje jej komiksowych cech (*Korona III RP*). Tadeusz Boruta nabrał dystansu zarówno do przedmiotu zainteresowań, jak i do własnej misji w kwestiach narodowych; zmienił też sposób narracji i sam sposób malowania. Łukasz Korolkiewicz pozostał wierny rejestracji wybranych fragmentów rzeczywistości – tyle, że jest to rzeczywistość jeszcze bardziej „upodmiotowiona”, wewnętrzna i niechętna światu. Dwurnik natomiast – odwrotnie – stworzył kolejny portret zbiorowy, bardzo trafne uosobienie dzisiejszej Najjaśniejszej w postaci parlamentu RP.

W kategoriach klasycznej alegorii rozpatrywać można zaledwie dwa dzieła: Hanny Solway postarzony i zbrzydzone autoportret ze złotą gwiazdą w niechętnej dłoni, oraz nagą „pięknotę” z ilustrowanych magazynów udrapowaną w czerń i odmalowaną w akademickiej technice *fini* Grzegorza Stachańczyka.

Dziełem osobnym, mającym cechy historycznej egzegezy podążającej tropami narodowej tożsamości jest wielocłonowe dzieło Włodzimierza Jana Zakrzewskiego. Artysta odwołuje się do kilku czynników składających się na całokształt pojęcia Polonia. Są więc neonowe „bukiety”, odtwarzające zmiany linii granicznych; jest synteza pejzażu, test na symbolikę wpływów politycznych – zewnętrznych i wewnętrznych; są słowa-klucze i uświęcone, narodowe hasła nałożone na lustrzane odbicie sylwetek i twarzy widzów. Być może więc to obiektywizujące pojęcia, studyjne dzieło przetrwa rocznicową okazjonalność i nie straci na aktualności przy kolejnym politycznym zawirowaniu lub na kolejnym zakręcie historii.

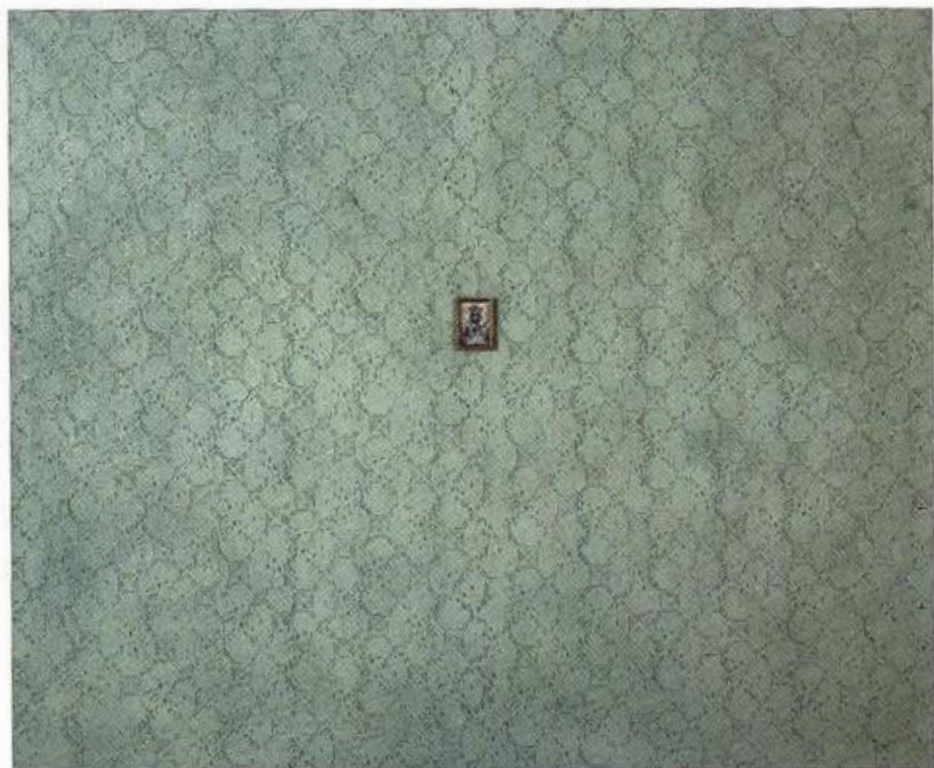
Pozostaje mieć nadzieję, że te przyszłe zawirowania i zakręty nie dadzą artystom okazji do grottgerowskiego patosu. Nastąpi to jednak wówczas, gdy politycy uwierzą w świadectwo artystów i zamyślą się nad tym, co chciała powiedzieć Zofia Kulik tytułem *Wspaniałość siebie*, szczególnie wieloznacznym w kontekście dosłownego niemal cytatu wziętego „z życia górali”, jakim komentuje ten wzniosły temat najmłodsze pokolenie polskich twórców.**

Anda Rottenberg

* Na to dzieło zwrócił mi uwagę Waldemar Baraniewski.

** Piotr Lutyński, „Rdzeń”, wystawa w Małym Salonie Zachęty, czerwiec 2000, kurator Hanna Wróblewska.

Ilustracije



Paweł Kowalewski, *Matka Boska*, 1991
z cyklu *Znaki orientacyjne, które są niezbędne by uniknąć cierpienia*
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



Paweł Kowalewski, Orzeł, 1991
z cyklu Znaki orientacyjne, które są niezbędne by uniknąć cierpienia
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu