

Jacek Antoni Zieliński

KOLEKCJA „ARSENAŁU” W ZBIORACH GORZOWSKIEGO MUZEUM

W roku 1978 w wyniku zbiegu okoliczności Muzeum Okręgowe w Gorzowie zapoczątkowało kolekcję pod nazwą „Krań Arsenau”. Zbieg okoliczności chyba nader szczęśliwy, skoro powstała galeria muzealna o charakterze unikatowym w skali całego kraju. Wyjątkowość polega w tym wypadku na podjęciu ważnego zagadnienia sztuki polskiej po II wojnie światowej, które do roku 1978 leżało odłogiem. Ten stan rzeczy miał swoje przyczyny polityczne, ale nie wyłącznie one tutaj decydowały. Historycy sztuki najnowszej zdawali sobie oczywiście sprawę z istnienia zjawiska zwanego „Arsenał 1955”, co od czasu do czasu znajdowało odbicie w ich publikacjach, ale powiedzmy otwarcie, mało było tych publikacji, a nieliczne, jakie się ukazywały, zabarwione były nierzadko szczególnego rodzaju prezentyzmem. Prezentyzm to spotykany w nauce o historii błąd, polegający na ocenie zdarzeń minionych z punktu widzenia teraźniejszości.

Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale w roku 1955 okazała się dla „prezentystów” wydarzeniem kłopotliwym. Z jednej strony nie można było zaprzeczyć, że właśnie ona wywołała przełom i przyczyniła się do kompromitacji socrealizmu. Po „Arsenale”, bo takiej zaczęto używać nazwy, nie było już w Polsce powrotu do teorii i praktyki realizmu socjalistycznego. Z drugiej strony „Arsenał” nie pasował do obrazu linearnego rozwoju sztuki w XX wieku, uwieńczonego rzekomo sztuką niefiguralną, jaki sobie niektórzy historycy sztuki pragnęli wytworzyć na własny użytek. Wprowadzał denerwujące zakłócenie. Działo się to na przełomie lat 50. i 60., ale i w latach późniejszych okazał się bardzo żywotny, zmieniając tylko „teologię”, do której „Arsenał” jakoś nigdy nie pasował.

Zakłócenie stanowił też oczywiście socrealizm, ale był on tak jednoznacznie zdeterminowany ideologią panującego ustroju politycznego, że wyjaśnienie faktu jego zaistnienia nie przysparzało większych trudności. Po roku 1956 wyjaśnienie socrealizmu w kategoriach estetycznych stało się zgoła zbyteczne.

Pamiętajmy jednak, że realizm socjalistyczny, zadekretowany odgórnie w 1949 roku, poprzedziło trwające parę lat (1945–1948) odrodzenie intencji

szczególnie żywych w sztuce polskiej okresu międzywojennego. Na pierwszy plan wybijała się tzw. awangarda z dwoma najsilniejszymi w dwudziestoleciu międzywojennym ośrodkami w Krakowie i Łodzi, oscylująca między wpływami abstrakcjonizmu i surrealizmu, oraz postimpresjonizm, zwany też w Polsce koloryzmem, szczególnie żywy w Krakowie i Warszawie lat międzywojennych. Najbardziej znaną manifestacją pierwszego nurtu stała się krakowska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, otwarta w grudniu 1948 roku. Nurt koloryzmu nie miał na swoim koncie tak spektakularnego wystąpienia zbiorowego, ale powszechnie znany i komentowany w środowiskach artystycznych był fakt szybkiego, bo już w roku 1946, obsadzenia wielu stanowisk profesorskich w dawnych i nowo powstających uczelniach plastycznych malarzami z tej formacji – w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Sopocie. Należy też przypomnieć, że w roku 1949 jedynym publicznie wyartykułowanym głosem sprzeciwu wobec forsowania doktryny socrealizmu było wystąpienie Tadeusza Kantora na Zjeździe Związku Polskich artystów plastyków w Katowicach (wystąpienie poparte pisemnym oświadczeniem kilku przyjaciół Kantora, malarzy z kręgu przedwojennej lewicowej awangardy krakowskiej).

Dlatego w chwili, gdy na przełomie lat 1954 i 1955 stawało się oczywiste, że realizm socjalistyczny będzie musiał odejść w przeszłość, można było oczekiwać, iż jakiś wyrazisty „akt odrzucenia” wyjdzie ze środowisk wyżej wspomnianych. Stało się jednak inaczej. Aktu tego dokonali artyści młodzi i jeszcze nieznani, artyści bez rodowodu. Uczestnicy „Arsenału” nie mieli za sobą żadnej nobilitującej ich tradycji. Według naszych obecnych kryteriów nie byli już najmłodszy, bo ich start opóźniła wojna, ale mieli jeden wspólny element życiorysów: zaczynali studia artystyczne zaraz po wojnie i na własnej skórze doświadczali „walki o realizm socjalistyczny” na uczelniach. Swoje doświadczenia w tej mierze znakomicie opisał po latach jeden z duchowych przywódców tego pokolenia, pomysłodawca wystawy w Arsenale, Marek Oberländer, rocznik 1922:

„Tragiczne dzieje van Gogha, jego bardzo szlachetne, ale naiwne teorie społeczne świadczą o tym, że malarstwo, które jest podstawowym sensem jego życia, traktuje jako posłannictwo łączące ludzi. Jest wielkim idealistą, a szczególnie ujmująca jest jego wrażliwość na nędzę ludzką (myślę tu o pobycie wśród górników w Borinage). Przyznam, że wrażliwość ta jest mi szczególnie bliska.

Ludzie typu van Gogha mają dzisiaj trochę inne gesty, inaczej reagują, inaczej patrzą na świat, na struktury społeczne, na źródła nędzy ludzkiej. Inny jest też ideał człowieka, ale to, co opromienia – jego głęboki humanitaryzm – pozostaje niezmienny. Niezmiennie i nienaruszone pozostaje również to, co van Gogh pisze o problemach twórczych. Myślę,

że akt twórczy, że instynkt tworzenia, przeżycie metafizyczne, zmysłowe, wszystkie niepokoje (ta wewnętrzna, nieustanna szarpanina wyobraźni i odczuć z rzeczywistością zewnętrzną) są w swej najgłębszej istocie takie same, jak były dla van Gogha.

W latach 1948–1953 studiuję w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest to okres ostrych dyskusji i starć ideologicznych między teorią socrealistyczną a rozmaitymi innymi tendencjami w sztuce europejskiej i światowej. Dyskutuje się zajadle o teoriach postępowych i wstecznych w sztuce, o wstecznych i postępowych tradycjach. Na naszej skórze, i tak już niemało pokaleczonej przez wojnę, odbywają się dość gwałtowne i bolesne pojedynki pedagogiczne.

Kończę studia, opuszczam uczelnię i jestem tymi harcami i tą atmosferą całkowicie zaczadzony. Potrzebuję niemało czasu, aby wy dostać się z tego zaczadzenia, oczyścić z tej sadzy, wyzwolić z zamętu i jazgotu nieustannych starć. Mam wrażenie, że jednym służą one do załatwienia prozaicznych problemów i potrzeb życia codziennego, innym – do dominowania i rządzenia. Rzadko natomiast są to dyskusje o prawdziwych problemach sztuki.

Wniosek jest prosty; trzeba wierzyć raczej sobie niż innym, swoim predyspozycjom, intuicji, odczuciom, własnym sądom. Jestem trwale uodporniony przez szczepionkę *antydoktrynalną, antyteoryjną*.” (Marek Oberländer: „Autoportret”, miesięcznik Odra 4/1980, fragment. Tekst datowany: listopad 1977 – marzec 1978).

Oberländer wyraził tu własne odczucia, ale tekst ma zarazem nieocenione znaczenie dla poznania doświadczeń i odczuć jego pokolenia. Rzuca też snop światła na genezę i sens wystawy w warszawskim Arsenale. Tworzyło tę wystawę pokolenie pokiereszowane przez wojnę szczególnie dotkliwie, bo na okres wojny przypadła jego dojrzwania. Tęsknota tego pokolenia za autentycznym humanizmem (jakże charakterystyczne odwołanie do van Gogha!) zderzyła się rychło z doktrynerstwem, mającym „humanizm” bezustannie na ustach.

Jest prawdą, że swą nieufność wobec doktryn i teorii artystycznych kierowali arsenałowcy nie tylko w stronę socrealizmu, ale także w stronę „nowoczesności”, rozumianej jako bezkrytyczne naśladowanie Zachodu. Nie jest natomiast prawdą, że na doświadczenia nowoczesnej sztuki zachodniej pozostawali ślepi. Włączanie tych doświadczeń do własnych poszukiwań twórczych miewa tu wszakże zupełnie inny ciężar gatunkowy. Prześledzenie tego procesu w malarstwie tak różnych indywidualności z kręgu „Arsenału”, jak Jan Dziędziora, Barbara Jonscher, Jacek Sempoliński, Teresa Mellerowicz, Jacek Sienicki, Witold Damasiewicz, Przemysław Brykalski, Klemens

Felchnerowski, Stefan Gierowski, Jan Tarasin, czy wreszcie sam Marek Oberländer – wymagałoby osobnego studium.

Krótkotrwała, lecz tak intensywna twórczość Andrzeja Wróblewskiego zawiera w tym względzie także bogaty materiał do analizy. Przypadek Wróblewskiego jest zresztą wyjątkowy, malarz ten doczekał się bowiem największej ilości opracowań. Być może właśnie w malarstwie Wróblewskiego ukryty jest klucz do artystycznej i psychologicznej genealogii tego pokolenia. Klucza tego nie można sprowadzić do często przywoływanego w związku z „Arsenałem” słowa ekspresjonizm, choć Wróblewski był wybitnym ekspresjonistą, podobnie jak jest nim Izaak Celnikier. Przy całej wyjątkowości malarstwo Wróblewskiego zawiera pewne cechy i ślady doświadczeń charakterystycznych dla doświadczeń „formacji Arsenau”. Bardziej uniwersalnym słowem – kluczem będzie tu chyba egzystencjalizm.

Myślę, że dzieje sztuki polskiej XX wieku czekają na niejedną reinterpretację. Wymagałoby to jednak odejścia od przyjmowanych wciąż jeszcze schematów. Wymagałoby często rezygnowania z „zaliczania” artystów do znanych kierunków na rzecz zagłębiania się w procesy podskórne, dla których kwalifikacje formalne stanowią mylącą przykrywkę. Zjawisko „formacji Arsenau” stanowi w tym względzie wyzwanie. Nie można go zrozumieć, gdy nie uwzględni się faktu, że istnieje ono bardziej w kategoriach psychologii twórczości i etyki artystycznej niż estetyki. Galeria „Krań Arsenau” licząca w tej chwili już ponad pięćset obiektów, z których stale eksponuje się około dwustu, leżąca na uboczu i wolna od wpływu przemijających mód artystycznych, może dostarczyć bogatego materiału do takich badań. Mam na myśli głównie młodych historyków sztuki, którzy zechcą zachować samodzielność, nie ulegając naciskom ze strony artystycznych menadżerów.