

Jerzy HANUSEK

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzny, Instytut Filozofii

O POLITYCZNOŚCI SZTUKI JERZEGO BERESIA NA TLE POLITYCZNYM

Twórczość Jerzego Beresia uważana jest za jedną z najbardziej upolitycznionych w sztuce polskiej II połowy dwudziestego wieku. Polityką i sprawami społecznymi interesował się Beres zawsze, nie angażował się jednak w pozaartystyczną działalność polityczną, nawet do Solidarności się nie zapisał, choć kiedyś przyznał, że była spełnieniem jego marzeń. Artysta wielokrotnie powtarzał, że prowadzi spór z rzeczywistością.¹ Deklaracje te dotyczyły przede wszystkim okresu 1960-1989. Był to spór z rzeczywistością państwa totalitarnego, podległego sąsiedniemu, totalitarnemu mocarstwu. Artysta starał się nadać mu wymiar uniwersalny. Był przekonany, że polskie doświadczenie z dwoma zbrodniczymi totalitaryzmami, poprzedzone trwającą cztery pokolenia walką o odrodzenie własnego państwa, nie jest jedynie lokalnym epizodem w dziejach peryferyjnej społeczności. Pogodzenie uniwersalności i lokalności udaje się niewielu artystom. Jerzy Beres wydaje się być jednym z nich. Innym przykładem jest Tadeusz Kantor, z tym, że lokalność, do której on się odwoływał, była wyizolowana ze współczesnego kontekstu.

Realia systemu PRL sprawiały, że rzeźby i akcje Beresia nabierały konkretnych politycznych odniesień. Artysta od tego nie uciekał, przeciwnie, świadomie je prowokował, starając się wprowadzić w przestrzeń publiczną przekaz, który mógł być odbierany jako manifestacja sprzeciwu wobec panującej wokół rzeczywistości. Przekaz ten, choć daleki od treści publicystycznych, był na tyle wyraźny, że cenzura wielokrotnie zdejmowała prace z wystaw, a sam artysta był objęty przez pewien okres zakazem pokazywania w oficjalnych galeriach. Używana przez niego terminologia również była politycznie prowokująca. Beres deklarował, że definiuje wolność jako niepodległość, a swoje akcje nazywał manifestacjami. Po latach wspominał początki swojej twórczości: „Postanowiłem być po prostu artystą tworzącym w Polsce, a nie w PRL-u. To znaczy widzieć wyraźnie różnicę między tym, co sztuczne PRL-owskie, a tym, co autentyczne, polskie, z całym dramatem podbitego kraju.”²

Po roku 1989 punktem odniesienia stało się państwo niepodległe, budujące system demokratyczny. Beres – jak i inni Polacy – doświadczył niemożliwego: przejścia od systemu totalitarnego do demokracji. W tym pierwszym okresie demokracja była wyidealizowanym mitem, wymarzoną, ale nieosiągalną rajem, gwarantującym społeczeństwu wolność i zamożność, w drugim okresie mit zderzył się z realiami życia społecznego. Artysta w swojej twórczości nigdy nie odnosił się do kategorii *stricte* politycznych, takich jak np. lewicowość, konserwatyzm, liberalizm. W tym sensie polityczność jego sztuki ma raczej charakter **metapolityczny**. Istnienie intencjonalnych politycznych odniesień w pracach Beresia nie ozna-

czała podporządkowania twórczości polityce. Były one tak konstruowane, że ich przekaz mógł być odbierany na wielu poziomach: czysto estetycznym i formalnym, odnoszącym się do lokalnego kontekstu, odwołującym się kategorii uniwersalnych. Żaden z nich nie był mniej ważny. W poniższym tekście, ze względu na temat, ograniczymy się niemal wyłącznie do poziomu drugiego. Trzeba pamiętać, że twórczość Beresia ma wielowymiarowy charakter i wątek polityczny jest tylko jednym z wielu podejmowanych przez artystę. Przetawione przykłady zostały wybrane ze znacznie bogatszego zbioru.

*

Aby zrozumieć i właściwie ocenić postawę twórczą i życiową Beresia – ogólniej postawy artystów w czasie PRL - niezbędne wydaje się przedstawienie kontekstu społeczno-politycznego sztuki polskiej tego okresu. Taki – subiektywny, autorski – szkic został dołączony do niniejszego tekstu.

*

Bereś należał do pierwszego rocznika, które miało być uformowane według socjalistycznych zasad. Pochodził z Nowego Sącza, z kolejarzkiej rodziny. Właśnie takim jak on władze komunistyczne zapewniały awans społeczny: możliwość studiowania i pracę w wielkich miastach. Miał 15 lat, gdy zakończyła się wojna. Zbyt mało, by zdawać sobie w pełni sprawę z sytuacji, zbyt dużo by jej nie dostrzegać. Lata wojenne i powojenne przypadły na okres jego dojrzewania, kształtowania postawy wobec świata. Wydarzenia opisane w poprzedniej części niniejszego tekstu były właśnie tym światem, choć zapewne artysta doświadczał ich fragmentarycznie i z żabiej perspektywy. Wspominał, że wybuch wojny był dla niego wielkim szokiem, wierzył, że po kilku dniach Niemcy się wycofają.³ Pamiętajmy, że dzieci na ogół więcej dostrzegają i rozumieją, niż to wydaje się dorosłym.

Nowy Sącz był małym miastem, ale bardzo specyficznym. W czasie okupacji w jego okolicach istniało silne podziemie. Wielu mieszkańców obsługiwało szlaki kurierskie na Węgry. To w Nowym Sączu, po brawurowej akcji, został odbity z rąk Niemców Jan Karski. W odwecie rozstrzelanych zostało wielu zasłużonych obywateli miasta. Po wojnie, aż do 1947 roku, w pobliskim Beskidzie Sądecki i Gorcach walczyły oddziały partyzanckie majora Józefa Kurasia „Ognia”.

Bereś studiował na ASP w Krakowie w latach 1950-56, w czasie najgorszego stalinizmu. Trudno sobie wyobrazić, jak wielkie i wszechobecne było wtedy natężenie komunistycznej indoktrynacji. Na szczęście pracownia Xawerego Dunikowskiego, w której uczył się od trzeciego roku studiów, była pewnym azylem. Dunikowski miał taką pozycją, że mógł sobie pozwolić na lekceważenie socrealizmu, przynajmniej u siebie w pracowni. Po uzyskaniu dyplomu w 1956 roku Bereś nie uległ entuzjazmowi „polskiego października”. Pisał we wspomnieniach, że z uczelni wyszedł z poczuciem nieufności w stosunku do tego, co się wokół działo, zarówno życiu, jak i w sztuce.⁴ Kilka kolejnych lat zajęły mu sprawy egzystencjalne: ożenił się z Marią Pinińską, koleżanką ze studiów, na świat przyszła jego córka Bettina, po wielu staraniach, dzięki szczęśliwym zbiegom okoliczności, udało mu się w roku 1960 zdobyć przydział na wymarzone, położone na peryferiach Krakowa, jednopokojowe mieszkanie z kuchnią i łazienką, przy którym znajdowała się pracownia i gdzie Beresio wie mieszkali i tworzyli do końca życia. Lokale takie powstawały wówczas na mocy porozumienia Związku Polskich Artystów Plastyków i władz miejskich.

Właściwa twórczość rzeźbiarska Beresia rozpoczęła się od cyklu rzeźb, nazwanych przez niego *Zwidami*. Są to monumentalne konstrukcje o śmiałych formach, zbudowane z nieobrobionych kłód, pni, drągów, kamieni, wszystko połączone przy zastosowaniu najprostszych metod ciesielskich, sznurów, łańcuchów i rzemieni. Początkowo krytycy nazywali je asamblażami, gdyż wykraczały wyraźnie poza tradycyjne rozumienie rzeźby. Artysta unieważnił pojęcie rzeźbiarskiego materiału: użyte fragmenty przyrody miały zachować swoją naturę. Unieważnił również pojęcie rzeźbiarskiego warsztatu, który nie był mu do niczego potrzebny. Odrzucił wszystko, co w rzeźbie było mistrzostwem rzemieślniczym lub stylizacją. Gałąź, drąg, pień, głaz miały pozostać gałęzią, drągiem, pniem, głazem, uzyskując w dziele dodatkowe funkcje konstrukcyjne i semantyczne.

Zwidy były właściwie rzeźbami abstrakcyjnymi. Przywoływały jednak na myśl archaiczne narzędzia lub maszyny wojenne, zdrewniałe monstra, archeologiczne artefakty, echa zapomnianych czasów. Ważne, że nie było w nich

nie tylko śladów optymizmu związanego z budowaniem nowego ustroju, ale też śladów fascynacji nowoczesnością i postępem. Nie odzwierciedlały ducha czasów, przeciwnie, szły pod prąd. Były zwróceniem się ku przeszłości. Nie było też w nich odniesień do modnych wówczas tendencji w sztuce: informelu lub organicznej abstrakcji Henry Moore'a.

W *Zwidach* pojawiły się pierwsze, nieśmiało symptomy zaangażowania, które stanie się cechą charakterystyczną twórczości Beresia. Obok takich prac, jak *Zwid plug*, *Zwid noszak*, *Zwid wielki*, powstają *Zwid biało-czerwony I* (1965) oraz *Zwid biało-czerwony II* (1966), których tytuły dosyć nieoczekiwanie nawiązują do barw narodowych. W *Zwidzie biało-czerwonym I*, kształtem przypominającym postać lub maszynę napinającą łuk, na pniu znajduje się mały, biało-czerwony znak, tak jak gdyby pień pochodził z drzewa, na którym namalowano znak szlaku turystycznego, wskazujący drogę wędrowcom. Obecność tego znaku jest zaskakująca i zastanawiająca, jego znaczenie tajemnicze. Podobną wymowę ma *Zwid białoczerwony II*, w którego kształcie można się dopatrywać ukrzyżowanej postaci, ale można też uznać, że jest to tylko przewidzenie, gdyż pewna zbieżność kształtów może być zupełnie przypadkowa.

W *Taczkach polskich* z roku 1966 Beres wyraźnie już odnosi się od spraw politycznych. Taczki były symbolem robotniczych buntów przeciw władzy: dziesięć lat wcześniej robotnicy na taczkach wywozili zniechęconych dyrektorów poza obręb zakładów pracy. Beres przywołuje figurę błędnego koła: uwiązane taczki mogą przemieszczać się jedynie po namalowanym okręgu, ruch jest tylko sygnalizowany, koło tacek nie ma możliwości obrotu. W taczkach tkwi olbrzymia, drewniana łyżka oraz nóż. Jest to diagnoza bezowocności przemian, które obudziły nadzieje w roku 1956. W roku 1966 Polska miała za sobą jedną polityczną „odnowę”, ale w przyszłych latach „odnow” będzie więcej: wytworzy się cykliczny rytm buntów społecznych i „odnow” politycznych. Taczki będą uruchamiane, ale zapoczątkowane zmiany okażą się nietrwałe i sytuacja będzie wracała do punktu wyjścia.

Przejsie od rzeźb do akcji było u Beresia naturalną konsekwencją twórczości. Już *Zwidy* miały wyraźny, choć przez krytyków niedostrzegany, aspekt performatywny, co świetnie pokazuje film z roku 1964, na którym widzimy, jak artysta składa swoje rzeźby w galerii Krzysztofory. Każda z nich ma wiele elementów, które w odpowiedniej kolejności i w odpowiedni sposób muszą być ze sobą połączone, często przy użyciu sporej siły. Z rzeźbą, przechowywaną w postaci sterty kawałków drewna, wiąże się akcja – będąca powtórzeniem akcji samego artysty – która musi zostać wykonana, aby praca została przywołana do istnienia. Rzeźby-pojazdy, mogące spełniać rolę rekwizytów do przeprowadzenia akcji oraz rzeźby partycypacyjne w sposób naturalny łączą w twórczości Beresia nurt rzeźbiarski i nurt akcyjny w jedną całość.

Akcyjna aktywność Beresia rozpoczęła się w lecie w roku 1967. Wyraźnie polityczny kontekst miały trzy jego wystąpienia w roku 1968. Na początku roku, w styczniu i marcu, odbyły się akcje *Przepowiednia I* w Galerii Foksal i *Przepowiednia II* w Galerii Krzysztofory. W obu tych akcjach Beres – niemal nagi – budował z pomocą widzów żywe pomniki, w których najważniejszymi elementami - obok samego artysty- były łuki z napiętymi, biało-czerwonymi cięciwami. W figurze tej można dostrzec związek ze *Zwidem biało-czerwonym I*, akcję można odczytać jako jego „ożywienie”. Podczas działania w Krzysztoforach, które odbyło się w przeddzień wybuchu studenckich protestów, artysta rozpałił w galerii ogniska, używając gazet jako podpałki.

Możliwość interpretacji obu akcji w kontekście problemu niepodległości Polski jest dziś czytelna, jednak wydaje się, że w roku 1968 nikt z krytyków – a pewnie i widzów - w tym kontekście ich nie odbierał. Taka rama interpretacyjna nie tylko była wykluczona z przestrzeni publicznej ze względu na cenzurę, ale również chyba była niedostępna w indywidualnym odbiorze. Jeżeli przyjąć, że jednym z ważnych zadań sztuki jest czynienie widzialnym, tego co niewidoczne, to Beres postawił sobie najtrudniejsze z możliwych zadań. W okresie PRL kwestią najgłębiej zepchniętą w sferę niewidoczności była sprawa niepodległości. Miała ona poza horyzontem możliwych do pomyślenia interpretacji. W pierwszych powojennych latach nie tylko podważanie, ale samo zastanawianie się nad kwestią niepodległości Polski było traktowane jak „myślbrodnia”. Z biegiem lat skłonność do takiej „umysłowej dewiacji” została całkowicie wyeliminowana. Sytuacja ta powodowała, że Beres odczuwał permanentny deficyt zrozumienia. Często powtarzał o krytykach, że patrzą, ale nie widzą. Nie chodziło o ich uznanie, bo na to nie mógł



1



2



3



4

Wszystkie fotografie pochodzą z archiwum rodziny artysty.

1. *Przepowiednia II*, Krzysztofy, 1968. Fot. Eustachy Kossakowski
2. *Kasownik gazetowy*, 1965–68.
3. *Runda honorowa*, Zamość, 1975. Fot. Zdzisław Dados
4. *Zwidy*, lata sześćdziesiąte. Fot. Wojciech Plewiński



5

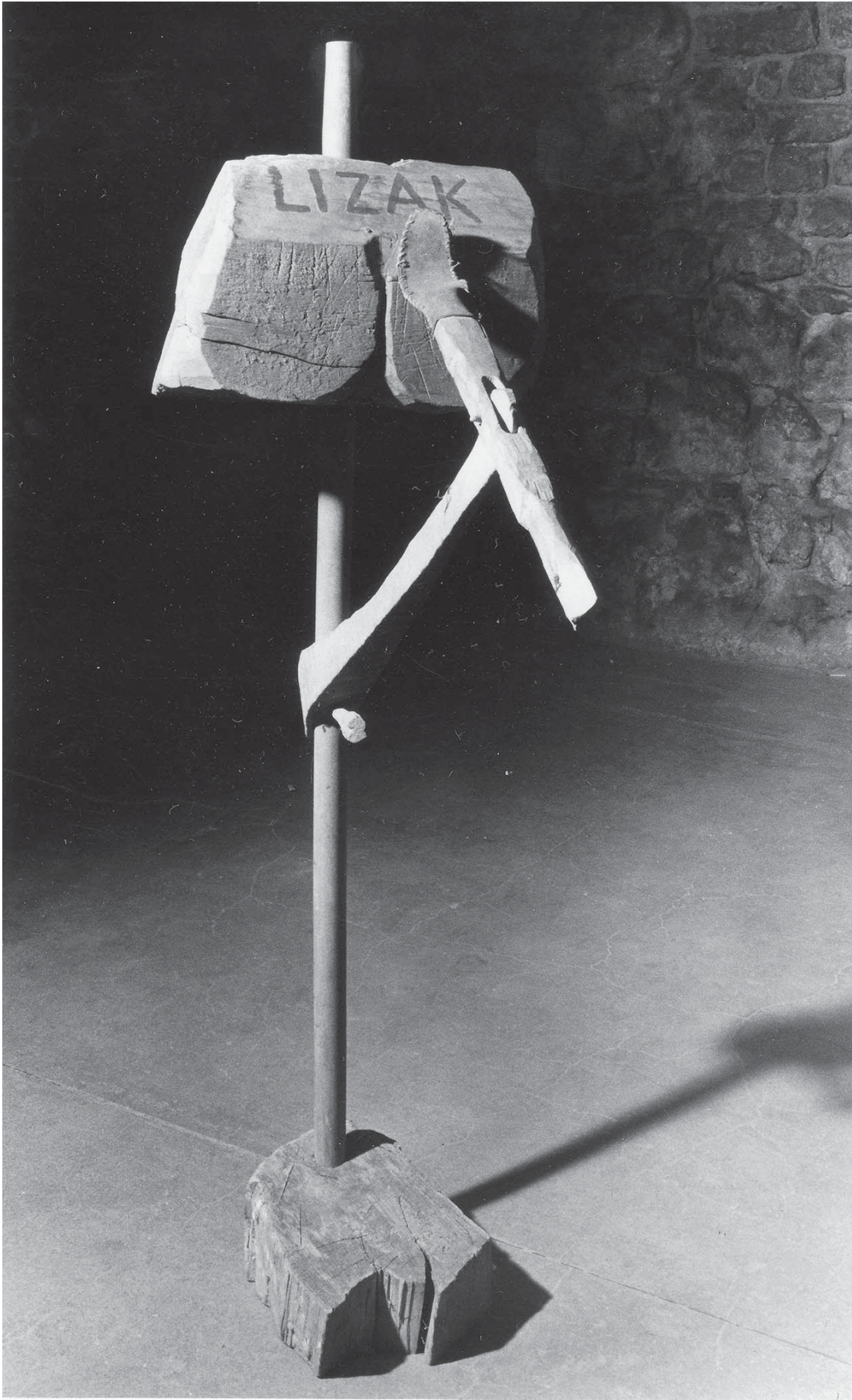


6



7

5. *Msza refleksyjna*, Zakłady Metalowe im. Szadkowskiego, Kraków, 1975. Fot. Leszek Dziedzic
6. *Taczki wolności*, Osieki, 1981. Fot. Ryszard Motkowicz
7. *Manifestacja romantyczna*, Kraków, 1981. Fot. Jacek Szmuc



Lizak, 1971.

narzekać, ale właśnie o głębsze odczytanie przesłania jego sztuki. Nie zrażał się jednak i w kolejnych pracach wielokrotnie ponawiał swoje usiłowania. Nie powinno się ich nie doceniać. W systemie totalitarnym, gdzie wszelkie publicznie artykułowane treści podlegały kontroli i cenzurze, nawet drobne gesty sprzeciwu, manifestacje niezależności, mogły odgrywać ważną rolę w podtrzymywaniu duchowej suwerenności. W indywidualnych przypadkach prace Beresia mogły wywoływać niejasne, niepokojące, nie w pełni identyfikowalne odczucia, nawet jeżeli przekaz artysty nie w pełni był odczytywany. W tytułach swoich prac artysta – jako zobaczymy – często będzie się odwoływał do romantyzmu, w jego postawie twórczej odnajdujemy wiele cech romantycznych. Warto jednak zauważyć, że pod osłoną deklaracji romantycznych Beres prowadził pracę pozytywistyczną, mozolną pracę u podstaw. Deklaratywne odwoływanie się w tytułach prac do romantyzmu było zresztą zaznaczeniem świadomościowego dystansu wobec własnej postawy.

Jesienią 1968 roku, w normalnie funkcjonującej kawiarni w Krzysztoforach, w gronie kilkunastu osób odbyła się akcja *Chleb malowany czarno*, będąca reakcją artysty na inwazję wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Z pętlą na szyi i sznurem przywiązanym do gwoźdźcia w ścianie siedział przy stoliku, kroił chleb i malował czarną farbą kromki, potem przeglądał gazetę. W pewnym momencie krzyknął „dość tego”, wyzwolił się z pętli, owinął ją gazetą i przybił nożem do blatu stolika. Na drugim końcu sznura przywiązał czerwoną różę, którą ofiarował mu ktoś z publiczności. Wśród kilkunastu obserwujących osób były także osoby z Czechosłowacji i akcja, będąca demonstracją sprzeciwu, była adresowana do nich. Życiowe konsekwencje działań, które podejmował Beres, trudne były do przewidzenia. Po zdławieniu marcowej rewolty studentów we wszystkich miejscach „podejrzanych” o duchową niezależność rezydowali tajni informatorzy Służby Bezpieczeństwa, która mogła podjąć represyjne działania wobec artysty. W akcji tej pojawiły się elementy często później wykorzystywane przez artystę: chleb, gazeta, sznur, żywy kwiat.

W końcu lat sześćdziesiątych powstawały obiekty-manifestacje protestu. Opiszemy kilka z nich. Pracą manifestującą sprzeciw jest *Kolaska* z roku 1968. Jest to konstrukcja przypominająca prymitywny wózek z walcowatym kołem. Na platformie wózka został wyżłobiony zarys leżącego na wznak człowieka. Regularnie rozmieszczone czarne napisy „Nie”, widniejące na podłożu, sugerują, że wózek przejechał pewną drogą, odbijając wzór namalowany na walcu. Drażek wózka, zakończony białą-czerwoną krzyżką, sterczy do góry. W drażku tkwią niczym liście zwitki gazet.

Beres nazywał swoje akcje manifestacjami i pojęcie to miało dla niego szczególne znaczenie, węższe niż pojęcie akcji czy performance, które zresztą weszło do obiegu znacznie później. Używał go także w stosunku do obiektów rzeźbiarskich. Zakładał, że wystawione na widok publiczny, czy to na ulicy, czy w galerii, staną się manifestacjami. Takie działanie prac potwierdza wiele fotografii ulicznych wykonanych podczas dokumentowania rzeźb. Widać na nich przypadkowych ludzi, którzy zatrzymują się sprowokowani sytuacją.

Hulajnoga z roku 1968 jest drewnianą konstrukcją przypominającą prymitywny, jednokołowy pojazd, z poziomą deską, mającą być oparciem dla jednej nogi. Ślady stóp odbite na ziemi oraz na desce świadczą, że *Hulajnoga* przejechała pewną drogę i została porzucona przez użytkownika. Lewa stopa, którą się odpychał, pozostawiła ślady białe, a prawa stopa, którą opierał na desce, ślad czerwony. Sugestia ruchu zaprzeczona jest jednak przez dysfunkcyjną konstrukcją pojazdu, w którym koło tkwi w poprzek kierunku ruchu. Na dodatek odbite ślady są ludzkich rozmiarów, a pojazd jest wielki i ciężki, jakby przeznaczony dla olbrzyma. Pionowy pień, w którym osadzone zostało koło, udekorowany został gałęzią z zielonymi, drewnianymi liśćmi z jednej strony, i przywieszką z napisem „precz” z drugiej.

W kolejnych latach powstają obiekty partycypacyjne, w których przekaz odsłania się w pełni dopiero po ich uruchomieniu, a widz zostaje wciągnięty w ten proces.⁵ Są one zaproszeniami do manifestowania. W *Normalizatorze* z roku 1969, odnoszącym się do procesu tzw. normalizacji, czyli pacyfikacji studenckich protestów w 1968 roku, z otworu w pniu, stojącym na czterech nóżkach, wysuwa się po naciśnięciu dźwigni czarny kwiat i jednocześnie rozlega się dźwięk uderzających o siebie pokrywek. Na jednej z pokrywek widać ślady spływającej białej farby, na drugiej czerwonej, na ziemi pod nimi tworzy się białą-czerwona kałuża. W *Kasowniku gazetowym* (1965-68)

widz może skasować gazetę, przebijając ją zaostrzonym kolkiem umocowanym na dźwigni. W *Ołtarzu 0* (1969), mającym podtytuł „Przepowiednia III”, po uruchomieniu wahadła, przy dźwięku gongu z patelni, pręży się i opada biało-czerwony kołek o kształcie fallusa. Praca była pokazywana na wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w roku 1970. Po kilku dniach zniknęła i Bereś nie mógł się dowiedzieć, co się z nią stało. Okazało się po jakimś czasie, że przewieziono ją do gmachu Komitetu Wojewódzkiego PZPR, gdzie miała zostać poddana ocenie: czy ma charakter antypaństwowy, czy nie. Możemy sobie wyobrazić groteskową sytuację, gdy wokół rzeźby zbierają się urzędnicy partyjni w garniturach i po jej uruchomieniu widzą, jak przy dźwięku kamienia uderzającego w patelnię podnosi się sterczący fallus w biało-czerwonych barwach. Do Miejskiej Rady Narodowej wezwani w tej sprawie zostali członkowie Zarządu Grupy Krakowskiej Jadwiga Kraupe-Świdorska i Jonasz Stern, który próbował tłumaczyć władzom, że fallus jest pozytywną częścią ciała, więc obawy o antypaństwowość są nieuzasadnione.

Wydaje się, że biało-czerwony fallus, wielokrotnie pojawiający się w twórczości Beresia, także podczas akcji, może być emblematem jego stosunku do rzeczywistości PRL, a może nawet do rzeczywistości w ogóle. Emblematem wyrazistym i w pewnym sensie jednoznacznym, ale niepodlegającym łatwej werbalizacji. Dlatego ówczesne władze były wobec tego przekazu bezradne, nie wiedziały właściwie, w jaki sposób go interpretować. Próbowano zredukować wystąpienia artysty do ekscesu obyczajowego, ale miało to ograniczoną skuteczność, ponieważ zbyt oczywiste było, nawet dla przypadkowych odbiorców, że jest w nich coś więcej. Jego nagość podczas akcji podkreślała dramatyczną nierównowagę sił jednostki i opresyjnego systemu, od którego jest ona całkowicie uzależniona.

Należy pokreślić, że w sztuce Beresia nigdy nie była obecna retoryka nacjonalistyczna. Nie ma też w jego twórczości żadnych śladów ksenofobii. Piszę to nie tylko na podstawie analizy jego prac, ale także bardzo bliskiej znajomości, która mnie z nim łączyła przez kilkadziesiąt lat. Polska była dla niego wspólnotą historii, tradycji i kultury, wspólnotą w oczywisty sposób szerszą niż etniczne pojęcie narodu. W Europie jednak państwa, ich godła i barwy mają tradycyjnie charakter narodowy. Dyskurs podejmowany przez artystę narażony był z jednej strony na nacjonalistyczne zawłaszczanie, z drugiej strony na oskarżenia o zabarwienie nacjonalistyczne. Wydaje się, że biało-czerwony fallus był skuteczną zaporą przeciwko takim interpretacjom.

Postawa Beresia w czasie PRL sprawiła, że miał opinię antykomunisty. Warto jednak sobie zdać sprawę, że tego elementu w ogóle nie ma w jego twórczości. Nigdy nie odnosił się do komunistycznej ideologii, nie wykorzystywał – w przeciwieństwie do wielu artystów kontestujących system – żadnych jej symboli ani atrybutów: sierpów i młotów, czerwonych gwiazd, wizerunków Marksa. Paradoksalnie, jego sztuka z jednej strony żywiła się kontekstem politycznym, z drugiej strony była od niego niemal całkowicie wolna. Gdyby hipotetycznie przyjąć, że Polska straciła niepodległość nie na rzecz Związku Sowieckiego, ale innego państwa, o zupełnie innym systemie politycznym, to prace Jerzego Beresia, odnoszące się do wątku niepodległości, pozostałyby w pełni adekwatne. Jego przekaz miał bowiem zasadniczo pozytywny charakter, a krytyka mechanizmów społecznych i politycznych nie była ideologicznie zaadresowana. Negatywne dopełnienie i konkretnego adresata widz odczytywał dzięki kontekstowi. Całkowite wyjęcie prac artysty z kontekstu PRL także nie pozbawia ich aktualności. Kontekst wpływał niewątpliwie na ich odczytywanie w tamtym czasie, ale był czymś zewnętrznym, nieodciskającym większych śladów w samej sztuce. Dzisiaj prace Beresia możemy interpretować nie w kontekście wołania o niepodległość, ale w kontekście nieustającego wyzwania i zobowiązania, jakie ona niesie ze sobą.

Krwawa rozprawa z robotnikami w Trójmieście w grudniu 1970 spowodowała przewrót na szczytach władzy. Skończył się trwający niemal 15 lat siemniżny reżim Gomułki, który wobec całkowicie spacyfikowanego społeczeństwa nie musiał stosować masowych represji. Najbardziej doskwierały niski poziom życia, wszechobecna, ideologiczna „drętwa mowa” oraz nuda spowodowana powtarzalnością rytuałów władzy i brakiem jakichkolwiek perspektyw zmian. Nuda tak wielka, że do rangi rozpamiętywanego przez lata wydarzenia urósł koncert zespołu Rolling Stones w Sali Kongresowej Pałacu Kultury, który nosiłby imię Stalina, gdyby nieco inaczej potoczyła się walka o władzę w Związku Sowieckim. Gomułkę zastąpił Gierek. Przedstawiano go jako technokratę, który Polskę uczyni zamożną, nowoczesną i otwartą na świat. Sprawy ideologiczne miały zejść na dalszy plan. Zapowiedzi zmian spotkały się z powszechnym entuzjazmem, zwłaszcza w środowiskach inteligencji i kultury. Rząd zaciągnął na Zachodzie olbrzymie pożyczki, pojawiły się produkowane na włoskiej licencji małe fiaty, na amerykańskiej

traktory, na francuskiej autobusy, na niemieckiej magnetofony, no i coca-cola na północy Polski, a pepsi-cola na południu. Budowano gigantyczne huty i fabryki, nowe dworce i trasy komunikacyjne w miastach. Symbolicznym gestem było postanowienie o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie. Znacznie łatwiej było wyjeżdżać za granicę, mniej zamożni wyjeżdżali do Bułgarii, bardziej zamożni do Jugosławii, łatwiej było otrzymać paszport na Zachód. W społeczeństwie dominowały postawy konformistyczne i oportunistyczne, zamiast narzekaniem i krytyką władzy należało zająć się konsumowaniem możliwości przez tę władzę stwarzanych. Nastąpiło złagodzenie cenzury i polityki kulturalnej, nowe władze chciały być postrzegane jako nowoczesne i liberalne. Uruchomiono drugi kanał telewizji, gdzie można było - coraz częściej w kolorze - obejrzeć jak rozradowana Polska „rośnie w siłę, a ludziom żyje się coraz dostatniej”. Nastąpił kres, jak mówił Stefan Kisielewski, „dyktatury ciemniaków”, nastąpiła nomenklatura „służalców”. Dóbr było zbyt mało dla wszystkich, więc powszechnie zdobywano je „po znajomości”. Wszystko to zbiegło się z ogólnym odprężeniem w Europie, czego przejawem były ogólnoeuropejskie konferencje w Helsinkach, na których akcentowano prawa człowieka oraz nienaruszalność powstałego po II wojnie światowej układu politycznego.

Bereś uważał, że zmiany polegają na tym, że system totalitarny przybrał bardziej wyrafinowaną formę.⁶ Za odświeżoną, unowocześnioną i udekorowaną ładnie brzmiącymi hasłami fasadą państwa jego służby bezpieczeństwa nadal kontrolowały przy pomocy tysięcy tajnych informatorów wszystkie środowiska, w których mogłyby się pojawić jakieś formy oporu wobec władzy. Trzeba sobie zdać sprawę, że w PRL nigdy nie było wiadomo, czy rozmówca albo gość, który przychodził do twojego mieszkania, nie był tajnym konfidentem SB. Tajne służby „obstawiały” osoby podejrzane o nieprawomyślność swoimi agentami, wprowadzały ich do rodzin, żona donosiła na męża, zięć na teścia, na służbie tajnej policji – jak się okazało po kilkudziesięciu latach – byli ludzie, których nikt by o to nie podejrzewał.

W swojej nowej postaci, ze względu na wszechobecny fałsz, system był dla Beresia jeszcze trudniejszy do zniesienia. W latach siedemdziesiątych powstało wiele prac poddających krytyce mechanizmy rządzące światem polityki i służebnej wobec niej popkultury. Poprzez istniejący kontekst była to krytyka totalitarnej władzy, prace wyjęte z tego kontekstu okazują się być wnikliwą krytyką mechanizmów występujących w każdym ustroju politycznym. *Klaskacz* z roku 1970 jest wzorowaną na ludowych zabawkach maszynką do klaskania. Poruszając dźwignią możemy wprawić trzy pary dłoni zwróconych ku górze w rytmiczny ruch oklasków, któremu towarzyszy głuchy dźwięk drewna uderzającego o drewno. W tym samym rytmie klaszcze również jedna para dłoni zwrócona ku dołowi, trzymająca różaniec. *Dreptak* (1971) jest maszynką do rytmicznego maszerowania w pochodzie. W *Okrągłym stole* z roku 1971 różowa świnka uchyla się raz spod jednej pięści, raz spod drugiej pięści walącej w stół. *Gwiazda* (1970) przedstawia postać, która zamiast głowy ma obracającą się gwiazdę zbudowaną z penisów. W *Młynku rozrywkowym* przy pomocy korby obracamy deskę w kształcie torsu człowieka z przyczepionym fallusem, który w trakcie ruchu obija się o bębenek. W *Szmacie* (1971) wyciągnięta dłoń obraca się w zależności od kierunku wiatru. *Lizak* (1971) jest maszynką do lizania tyłka. Na siedzisku *Stolka politycznego* (1971) widzimy ślad po siedzącej postaci, a nad nim obracający się wirnik wentylatora. W *Ołtarzu budziku* (1972) uniesieniu twarzy znad koryta towarzyszy donośny dźwięk młotka uderzającego w wielką pokrywkę. Wszystkie te prace po upływie niemal pół wieku, odzyskaniu niepodległości przez Polskę i całkowitej zmianie kontekstu politycznego, zachowały aktualność. Każdy może zresztą ocenić to sam.

Bereś chciał obudzić widza, zmusić go do refleksji. Wypracował koncepcję dzieła jako stymulatora osądu. Wierzył, że jako artysta, uważny obserwator rzeczywistości, jest w stanie rozpoznać wcześniej niż inni symptomy zachodzących procesów i wyrazić je przy pomocy sztuki. Szereg konkretnych prac Beresia – których tu nie będziemy omawiać – zdawało się w zastanawiający sposób potwierdzać jego wizję profetycznej sztuki. Podobne odczucia miał Stefan Kisielewski, który w *Dziennikach* wielokrotnie pisał o swoich spełniających się przewidywaniach.

W *Ołtarzu romantycznym* z roku 1973, z blatu prymitywnego straganu na czterech cienkich nóżkach, nad którym wisi płócienny daszek, wznosi się ukośnie, wycięta z surowej deski dźwignia, która ma kształt łodygi z liśćmi zakończoną kwiatem pomalowanym na biało-czerwono. Pod nią, we wgłębieniu widzimy jej odcisniętą formę: tym razem tylko łodyga i liście są pomalowane na zielono. Fizyczne przygięcie dźwigni do blatu, któremu odpowiada

akt mentalnego zespolenia zielonej łądygi z biało-czerwonym kwiatem, wywołuje dźwięk wiszących pod straganem podków, brzmiący niemal jak dźwięk dzwonów. W tym czasie – a było to chyba apogeum propagandy sukcesu epoki Gierka – artysta mógł mieć poważne wątpliwości, kto właściwie patrzy trzeźwo na rzeczywistość: on sam, ulegając fantazmatom niepodległości, czy wszyscy wokół, dla których ten problem zdawał się w ogóle nie istnieć.

W roku 1973 powstał także *Pamiętnik*. W otworze pionowej deski, wiszącej nad małym stolikiem, wmontowana została rozbita butelka z kamykiem wiszącym w środku i z napisem benzyna. Deskę można uchylić i wtedy ukazują się na blacie stolika – wcześniej niewidoczne – wypalone ślady stóp. W okresie fascynacji konsumpcjonizmem praca przypominała o aktach samospalenia, dokonanych w proteście przeciw inwazji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Samospalenia dokonali wtedy m.in. Ryszard Siwiec podczas Dożynek na Stadionie 10-lecia w Warszawie i kilka miesięcy później Jan Palach na placu Św. Wacława w Pradze.

W roku 1975 powstał program *Manifestacji romantycznej*. Bereś przygotował wózek, którym chciał objechać dokoła jakiś miejski rynek i rozpaść w pięciu miejscach ogniska: miłości, wolności, nadziei, godności i prawdy. Kilkakrotna próba realizacji tej manifestacji została zablokowana przez władze. Artysta mógłby oczywiście wykonać ją gdzieś na uboczu, w tajemnicy, zrobić dokumentację fotograficzną i w ten sposób włączyć ją w przestrzeń sztuki. Chodziło mu jednak tyleż o dzieło, co o prawdziwą manifestację. Przez wiele lat czekał cierpliwie na możliwość jej przeprowadzenia.

Bereś był realistą. Nie był utopistą, jak na przykład Beuys, który ogarnięty utopijną wizją społeczeństwa elektryzował w tym samym czasie Niemcy swoim wystąpieniami. W sztuce Beresia nie ma utopii, jest trzeźwe widzenie rzeczywistości. Artystę interesowało oddziaływanie poprzez sztukę, nie interesowała go sztuka jako przestrzeń eksperymentu odizolowanego od zewnętrznego świata. Dążył do kontaktu z widzem, tylko wtedy jego artystyczny program nabierał sensu. Irytowała go zamknięta przestrzeń artystycznej konwencji, cenił konfrontację z przypadkową publicznością, dla której spotkanie z jego sztuką było zazwyczaj pierwszym spotkaniem ze sztuką współczesną. Ufał takiej publiczności bardziej niż wernisażowemu towarzystwu i się na niej nie zawodził. Starał się wykorzystywać możliwości istniejące w oficjalnym systemie sztuki, nie zamierzał go bojkotować. Należał do Związku Polskich Artystów Plastyków, brał udział – jeżeli tylko jego nazwisko nie zostało wykreślone z listy uczestników – w wystawach zbiorowych. W totalitarnym systemie PRL-u istniały szczeliny, które można było wykorzystać. Nie bez powodu był on nazywany „najwesełszym barakiem” w obozie państw socjalistycznych. Klara Kemp-Welch zauważa, że skoro Bereś uczestniczył w oficjalnym obiegu sztuki, to może nie kontestował systemu tak radykalnie, a jego sztuka nie była tak niezależna, jak w przypadku niektórych artystów z Czechosłowacji lub Węgier, którzy tworzyli całkowicie poza oficjalnym obiegiem.⁷ Wniosek ten nie wydaje się trafny. W Polsce po prostu były możliwości, których nie było w innych krajach demoludów. PRL w pewnym okresie jawił się dla artystów z Czechosłowacji czy Węgier jak enklawa swobody. Przyjeżdżali tu i z tej swobody korzystali, nie przeszkadzało im, że uczestniczą w oficjalnym obiegu sztuki państwa totalitarnego.

Charakter autentycznej manifestacji miała akcja *Msza refleksyjna*, która odbyła się w roku 1975 w Zakładach metalowych im. Szadkowskiego w Krakowie, w ramach tzw. *Wernisażu u Szadkowskiego*. Otoczony tłumem robotników Bereś, ubrany jedynie w drewniane osłony biodrowe, odbijał ulotki z wizerunkiem twarzy i napisem „Twarz”. Każdy z uczestników mógł sobie taką „Twarz” odbić na pamiątkę i w ten sposób ją „zachować”. Tę samą ulotkę odbijał artysta w Zamościu”, po wykonaniu w mroźny dzień *Rundy honorowej* wokół Rynku. Interweniowała milicja. W roku 1976 miały miejsce brutalnie stłumione bunty robotników w Radomiu i Ursusie. Bereś zrobił wtedy *Wahadło*. Dłoń ze zgrubnie ociosanego kawałka drewna waha się przy dźwięku dzwonka nad chlebem i kostką brukową. Represje władzy wobec robotników spowodowały powstanie pierwszych, jawnie działających struktur demokratycznej opozycji, która z każdym rokiem zwiększała swoje oddziaływanie na społeczeństwo. Jednak aż do roku 1989 wszystkie jej „racjonalne” odłamy postulowały jedynie jakąś formę demokratyzacji systemu władzy, bez naruszania podległości w ramach sowieckiego imperium.

W *Ołtarzu zmian* z roku 1978 głównym elementem są cztery miotły, osadzone na biało-czerwonym zworniku, które można wprawić w ruch obrotowy. Wielkie zmiany przyszły dwa lata później. Lata osiemdziesiąte były szcze-

gólnym okresem: najpierw wybuchł karnawał Solidarności, później społeczeństwo zostało sterroryzowane przez stan wojenny. We wrześniu 1981 na plenerze w Osiekach nagi Beres pchał sklecone z gałęzi *Taczki wolności*. Co pewien czas zatrzymywał się i na nagim ciele pisał czarną farbą daty ze swojego życia: 1944, 1956, 1968, 1976, 1980. Dwa miesiące później, korzystając z chwilowej słabości władz, przeprowadził na Rynku Głównym w Krakowie *Manifestację romantyczną*. Bardzo duży tłum ludzi podążał za artystą i obserwował rozpalanie ognisk. Na zakończenie manifestacji jakiś przechodzący człowiek podbiegł do *Wózka romantycznego* i zaczął go kopać. Niecały miesiąc później został ogłoszony stan wojenny, który dla wszystkich był szokiem i zrujnował nadzieje milionów. Solidarność była chyba jedynym bytem politycznym, do którego artysta w swojej twórczości odwoływał się wprost. Był to czas, kiedy Solidarność działała w podziemiu, a jej nazwa nie mogła się pojawiać w przestrzeni publicznej. W takich pracach jak *Polish blues* (1984), *Ołtarz ludowy* (1984), *Ruch* (1985) pojawiły się kształty, które mogły być odczytywane jako litera „S”, nawiązująca do nazwy Solidarność. *Ołtarz ludowy* jest umajoną białymi kokardami płataniną gałęzi i desek, z której można wyłowić symboliczne znaki: kotwicy, litery „V” oraz litery „S”. Na ogół jednak doświadczenia tego okresu były przez artystę uniwersalizowane. Przykładem może być *Twarz*, powstała 13 maja 1982 roku, dokładnie pół roku po wprowadzeniu stanu wojennego. Tysiące ludzi siedziało wtedy w obozach internowania, dziesiątki działaczy związkowych się ukrywało, na ulicach stały wozy pancerne i patrole wojskowe, korespondencja i rozmowy telefoniczne były cenzurowane, ograniczona była możliwość podróżowania po kraju, środki masowego przekazu uprawiały nieznośną do granic propagandę wymierzoną w społeczeństwo, zdarzały się masowe demonstracje, trwał bojkot państwowych instytucji kultury i telewizji, nie wiadomo było co przyniosą najbliższe lata. W *Twarzy* nie ma nawiązania do dramatycznych wydarzeń, a jednak w znakomitym skrócie oddaje ona atmosferę tamtych dni. Rzeźba kształtem przypomina olbrzymiego pająka. Okrągła bryła opiera się na trzech długich drągach, które przechodzą przez nią na wylot i sterczą wysoko ponad nią. Z drągów, niczym z batów, zwisają sznury pokryte w regularnych odstępach węzłami i udekorowane zielonymi kokardami. Na przedzie bryły widnieje zielony napis „Twarz”, pod którym dojrzeć można zarys twarzy innej, z ustami w niemym krzyku. Nałożone zostały na siebie dwie rzeczywistości: zielona, deklaracyjna twarz, reprezentowana przez napis, ponad którą zwisają warkocze z zielonymi kokardami oraz twarz materialna, wyciosana w drewnie kilkoma pociągnięciami dłuta, w niemym krzyku, przeszyta batami.

Wątek „niepodległościowy” był kontynuowany przez artystę przez cały okres PRL. Ważną pracą jest *Ołtarz niepodległości* z roku 1982-83, w którym „czapę” z suchego chrustu można nasunąć na wyrytą w pniu różnokolorową, „żarzącą się” gwiazdę. Jedną z ostatnich takich prac jest antropomorficzna rzeźba *Wstań* z roku 1988, będąca wezwaniem do dźwignięcia się z kolan. W roku 1988 Beres powtórzył *Przepowiednię II*. Stojąc na stosie ułożonym z drewnianych kłód, przywiązany do łuku z napiętą białą-czerwoną cięciwą, mógł wtedy napisać na swoim ciele słowa „Spełnia się”.

Po 1989 roku nastąpiła zmiana w postawie artysty. O ile wcześniej na tematy polityczne wypowiadał się poprzez sztukę, a poza sztuką nie angażował się w polityczną działalność, to po 1989 nastąpiło przesunięcie akcentów. Beres zaczął poza sztuką zabierać głos w sprawach politycznych – pisał na przykład interwencyjne listy do gazet – natomiast w sztuce wycofał się z bezpośredniego zaangażowania. Spór z rzeczywistością PRL w istocie nie miał charakteru politycznego, tylko egzystencjalny. Po odzyskaniu niepodległości artysta patrzył na politykę jako na starcie równouprawnionych sił.

Przywołajmy dwie charakterystyczne prace z tego okresu. *Taczki polityczne* wykorzystują znany motyw z jego twórczości. Dwie szczepione kołami taczki usiłują przepchać się nawzajem, jedna jest oznaczona kolorem niebieskim, druga czerwonym. Barwy te reprezentują przeciwstawne siły na demokratycznym polu walki politycznej. W *Ołtarzu demokracji* uskrzydłony pień, stojący na dwóch nóżkach i podpierający się ogonem, usiłuje niczym ptak wznieść się w górę, jedno skrzydło ma niebieskie, drugie czerwone. Ściągany jest jednak w dół cugłami, trzymanymi przez zaciśnięte pięści znajdujące się na ziemi. Beres miał oczywiście swoje polityczne preferencje, ale nie wykorzystywał sztuki do politycznej walki. Wydaje się – jest to moja interpretacja - że spowodowane to było zrozumieniem, że istotą demokracji jest możliwość realnej zmiany władzy, że demokracja nie polega – jak chcieliby niektórzy – na tym, że rządzi partia, z którą możemy się identyfikować. System demokratyczny przyniósł w Polsce duże rozczarowanie już w cztery lata pod odzyskaniem niepodległości. Do władzy doszła partia, która był bezpośrednią kontynuacją partii komunistycznej odpowiedzialnej za cały okres PRL.

System polityczny, w którym odbywają się wybory, nawet wolne, ale nie dochodzi do zmiany władzy jest patologią demokracji. Nie trzeba bowiem kontrolować procesu wyborczego, aby kontrolować wyborców. Mogą do tego służyć inne środki, np. monopolizacja środków masowego przekazu. Realna zmiana władzy jest świadectwem, że państwo nie kontroluje wyborców. Przekazanie władzy jest największym świętem demokracji, nawet jeżeli zwycięscy wyborów są nielubiani lub nawet zniechęceni przez dużą część społeczeństwa. Każdy ma prawo nienawidzić władzy, także irracjonalnie lub bezinteresownie. Jeżeli jednak opowiadamy się za demokracją, to musimy tej nienawidzonej władzy przyznać prawo, wynikające z mandatu wyborczego, do dokonywania głębokich zmian. Zakwestionowanie tego jest podważeniem demokratycznego porządku.

Odrębnym wątkiem w twórczości Beresia pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku naszego wieku był problem Unii Europejskiej. W tym czasie jego akcje często kończyły się wykonaniem materialnego obiektu, który artysta nazywał dokumentem rzeczowym. Dokumenty rzeczowe miały różną postać, mogła to być deska, kamień, płótno, zawsze jednak artysta odciskał na nim biało-czerwony ślad fallusa, a uczestnicy akcji składali swoje podpisy. Dokumentów rzeczowych powstało sporo, lekkie Bereś zabierał ze sobą, cięższe pozostawały w galeriach. W trakcie kilku akcji artysta malował fallusa na biało-czerwono i odciskał jego ślad na dokumencie rzeczowym poprzez flagę Unii Europejskiej. Odcisk pozostawał zarówno na fladze, jak i przedmiocie. Znaczenie tego gestu można było różnie interpretować. W warstwie symbolicznej było to piętnowanie Unii polskością, przebijanie się polskości przez Unię. Aby rozwiać pojawiające się wątpliwości Bereś podczas jednej z manifestacji zadeklarował, że Unię kocha. Trzeba jednak pamiętać, że w ostatnich latach polityczny charakter Unii Europejskiej uległ daleko idącej zmianie i nie wiadomo, czy artysta, który zawsze był przeciwnikiem utopii, dziś tę deklarację by bezwarunkowo podtrzymał.

PRZYPISY

¹ Jerzy Bereś, „Szkic autobiograficzny,” w *Wstyl*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 172.

² Jerzy Bereś, „Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupą Krakowską w latach sześćdziesiątych,” w *Wstyl*, red. Jerzy Hanusek, *Otwarta Pracownia* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 118.

³ Natalia Kaliś, „Podejmowanie wyzwań – z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś,” *Kultura i Historia* nr 18 (2010). <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885>.

⁴ Jerzy Bereś, „Pojęcie dzieła, część I,” Zakład nad Fosą, jesień 1978 (Wrocław: wyd. Szkoła Teorii i Praktyki, 1981), 1.

⁵ Obiekty partycypacyjne stanowią nierozwiązany problem w muzealnictwie, ponieważ na ekspozycjach nie wolno dotykać eksponatów. Wydaje się, że obok takich dzieł powinny znajdować się miniaturowe monitory z filmowym zapisem prezentującym ich aspekty interaktywne.

⁶ Jerzy Bereś, „J. B. a Grupa,” w *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008* (Kraków: Cricoteka, 2008).

⁷ Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art* (London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2014), 240.

KONTEKST SPOŁECZNO-POLITYCZNY POWSTANIA RZEŹB JERZEGO BERESIA

(OPR. J. HANUSEK)

Przywołanie historycznego kontekstu jest ważne z co najmniej czterech powodów. Pierwszy: był to okres w którym ukształtowała się postawa życiowa i artystyczna artysty. Drugi: polityczność – moim zdaniem - zawsze musi mieć lokalne zakorzenienie, nie ma polityczności uniwersalnej. W kontekście kultury i polityki pojęcie uniwersalności jest pojęciem mocno podejrzanym. Zbyt często w przeszłości było ono narzędziem politycznej i kulturowej kolonizacji. Trzeci: przez niemal pół wieku obowiązywała oficjalna, jedynie słuszna, zafałszowana interpretacja wydarzeń, które miały miejsce w Polsce po zakończeniu II wojny światowej. Powielone w setkach książek, artykułów, filmów klisze myślowe utrwaliły się tak bardzo, że na ich liczne i wyraźne ślady natrafiamy również dzisiaj, niemal trzy dekady po odzyskaniu niepodległości. Czwarty: pokolenie, które zna tamten okres z własnego doświadczenia odchodzi. Nowe pokolenia mają o nim mgliste, powierzchowne, często mylne wyobrażenia.

Ponad dziesięć lat musiało upłynąć od zakończeniu II wojny światowej zanim problem utraty niepodległości zniknął w Polsce ze przestrzeni społecznej świadomości. Zaraz po wypędzeniu Niemców i zajęciu Polski przez wojska sowieckie kwestia zagrożonej niepodległości była oczywista niemal dla wszystkich. Narzucona władza komunistyczna cieszyła się śladowym poparciem społecznym. Strategicznym celem Stalina, realizowanym już od roku 1943, najpierw w Moskwie, później także w Warszawie, było zamaskowanie faktu, że Polska – nie tylko zresztą ona - utraci swoją niepodległość i stanie się częścią sowieckiego imperium. Władze sowieckie, przy użyciu kolaborujących z nimi polskich komunistów, robiły wszystko, aby kwestię niepodległości i suwerenności Polski zaciemnić i zafałszować. W tym celu tworzono rozmaite organizacje i instytucje - takie jak np. Związek Patriotów Polskich, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej - o ładnie brzmiących nazwach, które jednakże nie miały nic wspólnego z rzeczywistym charakterem tych gremiów. Były to atrapy podstawiane w miejsce fizycznie likwidowanych organizacji i instytucji, będących rzeczywistą reprezentacją polskiego społeczeństwa. Zatwierdzane i całkowicie kontrolowane przez Stalina, składały się z zaufanych ludzi, wśród których byli także – obok agentów NKWD - gorący zwolennicy przyłączenia Polski do Związku Radzieckiego, jako kolejnej republiki Rad. Budowanie tych atrap, trwające do uznania w 1945 roku komunistycznych władz Polski przez zachodnich aliantów, okupione zostało krwią dziesiątków tysięcy zabitych i setek tysięcy uwięzionych po zakończeniu II wojny światowej Polaków.

Realna władza w Polsce należała do Rosjan, którzy na wszystkich szczeblach administracji, wojska i sił bezpieczeństwa zajmowali kierownicze stanowiska lub mieli swoich doradców. Wojska sowieckie, które weszły na polskie terytorium w 1944 roku, pozostały tu przez następne kilkadziesiąt lat. Miłosz pisał o pierwszych powojennych latach: „ludność całego kraju była ogarnięta jednym uczuciem: potężnej nienawiści. Nienawidzili chłopci dostający ziemię; nienawidzili robotnicy i urzędnicy wstępujący do Partii; nienawidzili członkowie „legalnej” partii socjalistycznej, która otrzymała nominalny udział w rządach; nienawidzili pisarze zabiegający o wydanie ich rękopisów. Ten rząd nie był własny: istnienie swoje zawdzięczał bagnetom obcej armii. Łoże małżeńskie na zaślubiny rządu z narodem było przybrane w narodowe godła i flagi, ale spod łóżka wystawały buty enkawudzisty.”¹

Początkowo władze komunistyczne starały się o zachowanie pozorów kontynuacji przedwojennej państwowości, szermowały patriotycznymi hasłami, prezydent Bierut – wcześniej agent NKWD - kroczył w procesji Bożego Ciała ramię w ramię z Prymasem Hlondem, ostentacyjnie okazując swoją pobożność. „Należało w tym okresie wykorzystać uczucia patriotyczne, a nawet podniecać szowinizm; była to silna karta do wygrania: wyzwolenie, „suwerenność”, flagi narodowe, nienawiść do Niemców”² - pisał Miłosz. Kolejnymi etapami, mającymi doprowadzić do całkowitej pacyfikacji społeczeństwa, były: bezwzględna walka z niepodległościowym podziemiem, sfałszowane referendum, sfałszowane wybory, likwidacja jedynej niezależnej partii politycznej, monopolizacja wszelkich dziedzin życia i przez to ubezwłasnowolnienie społeczeństwa. Niezwykle sprawna propaganda, dysponująca wszelkimi

dostępny państwu środkami i mająca praktycznie monopol na dostarczanie informacji, kreowała - niczym Orwellowskie Ministerstwo Prawdy - obraz sytuacji, który drastycznie odbiegał od rzeczywistego stanu. Miłe dla ucha hasła odmieniano przez wszystkie przypadki: rząd miał być demokratyczny, patriotyczny „obóz demokracji” zmagał się z wrogimi, faszystowskimi siłami reakcji w walce o wolność i sprawiedliwość dla szerokich mas. W oficjalnej frazeologii często pojawiały się takie pojęcia jak suwerenność, niepodległość, patriotyzm, wolność, praworządność, postęp, solidarność, humanizm, prawda, dobro ludu, braterstwo polsko-rosyjskie, ale utraciły one swoje dotychczasowe znaczenia. Wobec tej propagandy ludzie byli bezradni, tym bardziej, że po wyniszczających latach okupacji niemieckiej wszyscy spragnieni byli normalnego życia, do którego droga prowadziła poprzez włączenie się w odbudowę zniszczeń wojennych, a to było możliwe tylko we współpracy z narzuconymi władzami. Leśne oddziały partyzanckie, tropione i zaciekle zwalczane przez siły bezpieczeństwa, topniały z każdym rokiem. Rosjanie w wielu miejscach ponownie uruchomili opuszczone przez Niemców obozy koncentracyjne. Mógł tam trafić każdy, kogo władza podejrzewała o sprzeciw: kułak, spekulant, obszarnik, podżegacz, dywersant, kamienicznik, reakcjonista, wichrzyciel. Wielu ludzi trafiło tam za szeptaną propagandę, opowiadanie niepoprawnych dowcipów lub posiadanie krewnych za granicą. Schwytanych żołnierzy podziemia mordowano w aresztach podczas śledztw lub po fikcyjnych procesach, grzebano w bezimiennych dołach, skazywano na wieloletnie więzienia, wysyłano do obozów na dalekim wschodzie Rosji.

Nie jest prawdą, że stalinizm zaczął być w Polsce wprowadzany od 1950 roku. Zaczął być wprowadzany od 1944 roku. Hierarchia celów i taktyka ich realizacji sprawiły, że w przestrzeni społecznej lat tuż powojennych możemy odnaleźć - zwłaszcza w kulturze - pewne pozory pluralizmu. Komuniści postępowali z kulturą ostrożnie, w pierwszym okresie zdobywania władzy zależało im na poparciu elit, które mogłyby uwiarygodnić legitymację wystawioną przez Stalina. Zachęcali do współpracy, oferowali możliwości, początkowo nie żądali wiele, obiecywali uszanować niezależność. Nie trzeba było pisać pochwał, wystarczyło nie krytykować. Później, kiedy trzeba było zadeklarować poparcie, trudno było się wycofać. Istniejące swobody były ściśle reglamentowane, a ich zakres był bardzo ograniczony. Mogli z nich korzystać przede wszystkim ludzie, do których partia komunistyczna miała zaufanie. Młodzi artyści byli wysyłani na stypendia do Paryża, ale w większości byli oni członkami PPR. Żadne wątpliwości związane z działaniem wojsk rosyjskich i pułków NKWD nie mogły się pojawić w przestrzeni publicznej. To samo dotyczyło bardzo wielu innych tematów: legitymizacji nowej władzy, zbrodni aparatu bezpieczeństwa, losów aresztowanych przywódców Polski podziemnej, polskich władz na emigracji, utraty ziem wschodnich. Grzechem śmiertelnym była jakakolwiek krytyka Rosjan i Związku Sowieckiego. Ścisła cenzura działa od samego początku.

System totalitarny domykał się stopniowo i nieubłagane, według z góry założonego planu. W okresie 1944-1948, który w literaturze - zwłaszcza poświęconej sztuce - opisywany jest jako okres powojennej swobody i entuzjazmu, z ręką władzy komunistycznej zginęło więcej ludzi, niż w okresie 1950-1955, uważanym za apogeum stalinowskich represji.³ Po zakończeniu II wojny światowej nie było w Polsce - wbrew oficjalnej wersji - żadnej wojny domowej, ani rewolucji społecznej. Gdyby nie siły sowieckie, komuniści nie mieliby żadnej szansy na zdobycie i utrzymanie władzy. Głębokie zmiany społeczne zostały na polskim społeczeństwie wymuszone przez zewnętrzną siłę i były narzędziem jego pacyfikacji. Najuboższym grupom zaoferowano realny społeczny awans: wykształcenie i pracę w mieście, ale łączyło się to nie z procesem upodmiotowienia społeczeństwa, ale uprzedmiotowienia. Komuniści musieli zadbać o wytworzenie własnej społecznej bazy, która odczuwać miała wdzięczność za doznane dobrodziejstwa. Nie chodziło przecież o to, aby wykształcić klasę wolnych obywateli.

Środowiska szeroko pojętej inteligencji i kultury były szczególnie podatne na wyrafinowaną, komunistyczną indoktrynację. Dostrzegano powszechnie bezalternatywność sytuacji, dominowało poczucie zdrady przez wojennych sojuszników, którzy najpierw w Jalcie wyrazili potajemnie zgodę na włączenie do Związku Sowieckiego niemal jednej trzeciej terytorium Polski, a później cofnęli uznanie dla legalnego polskiego rządu w Londynie i uznali narzucony przez Stalina rząd w Warszawie. Poczucie zdrady było tym większe, że Polacy od początku wojny walczyli w ramach zwycięskiej koalicji na niemal wszystkich frontach, w kraju natomiast utworzyli, mające swoje struktury cywilne i wojskowe, państwo podziemne, którego skala nie miała odpowiednika w żadnym innym okupowanym kraju. Relacje między światem Zachodu i Związkiem Sowiecki prędko się zresztą załamały. Już roku 1946 Europę podzieliła na kilkadziesiąt lat polityczna „żelazna kurtyna”.

W środowiskach artystycznych, zwłaszcza awangardowych, już przed wojną popularne były lewicowe i komunistyczne idee, tęsknoty za uspołecznieniem sztuki, wzięciem jej w opiekę przez państwo. Rewolucji w sztuce miała towarzyszyć rewolucja społeczna. Klęska wrześniowa i okropności, jakie przyniosła wojna, sprawiły, że powrót do skompromitowanego ładu przedwojennego wydawał się niemożliwy. Komuniści obiecywali świat urządzony na nowo; świat, który w deklaracjach zapowiadał się cudownie. Stawiali przed alternatywą: idziesz z nami i uczestniczysz w budowie nowej epoki lub wegetujesz na peryferiach społeczeństwa, bez szansy na realizację własnych ambicji. Trudno było nie ulec dyktatowi faktów. Trudno również było nie ulec magnetycznej sile diamentu, który w prosty i przekonujący sposób objaśniał te fakty: konieczność siłowego przewyciężenia starego porządku, bez względu na ofiary, nawet jeżeli są one niewinne. Cóż, taka jest treść obiektywnych praw historii. Tę konieczność wystarczy sobie uświadomić, aby stać się wolnym. Każda inna wolność jest sentymentalnym złudzeniem. Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* wnikliwie opisuje proces intelektualnego ulegania komunistycznej utopii, której elementem nie do zlekceważenia były sowieckie łagry przeznaczone dla opornych.

Polscy artyści, wbrew hasłowym deklaracjom, że ich sztuka jest prawdziwie realistyczna i wyraża współczesność, że dotyka najistotniejszych jej problemów, w latach 1945-1949 właściwie w ogóle nie odnosili do społeczno-politycznego wymiaru otaczającej rzeczywistości. Na słynnej wystawie *Nowoczesnych* w 1948 roku niemal nie widać takich śladów.⁴ Artyści utożsamiali postawę nowoczesną z naukowym obrazem świata, rzeczywistość chcieli oglądać przez mikroskop lub lunetę. Z tej perspektywy rozgrywających się wokół dramatów nie można było dostrzec. Wydaje się, że tego również nie chcieli, ciężko było żyć ze świadomością istoty zmian zachodzących w Polsce, łatwiej było dokonać wyparcia, odwrócić się plecami do rzeczywistości i zwrócić się twarzą ku sztuce. W większości przypadków nie był to jednak konformizm, był to raczej akt samoobrony, próba ocalenia ważnych wartości w zamęcie dziejowym.

Sztuka jawiła się jako ratunek przed rzeczywistością, jako w miarę bezpieczny azyl. Ludzie kultury chętnie zamykali się w tworzonych przez siebie enklawach - do pewnego czasu życzliwie wspieranych przez władze - z których represje fizyczne i symboliczne, dotyczące szerokie grupy społeczne, nie były widoczne, a w każdym razie ich sens stawał się niejednoznaczny, a raczej podzielone i trudne do rozstrzygnięcia. Ważny był Paryż, stolica światowej sztuki. A tam niemal wszyscy wielcy byli członkami lub sympatykami partii komunistycznych, na wiecach imię Stalina powodowało wybuchy entuzjazmu, nie dawano wiary informacjom o tym, że państwo sowieckie jest państwem zbrodniczym, w którym miliony ludzi zostało zamordowanych lub uwięzionych w gułagach. Wizje komunistyczne uwiodły niemal całe środowisko artystyczne zachodniej Europy.

Jeżeli opisujemy relacje sztuki i demokracji, to trzeba pamiętać, że przez większość dwudziestego wieku, a zwłaszcza w jego środkowych dekadach, artyści byli pod przemożnym wpływem idei marksistowskich i przedkładali rewolucję nad demokrację, która jawiła im się jako siedlisko zgniłych kompromisów i narzędzie panowania burżuazji nad klasą robotniczą. W latach trzydziestych, czterdziestych, pięćdziesiątych i później sztuka awangardowa gardziła demokracją i tęskniła za rewolucją, w pewnym okresie nawet za rewolucją prowadzącą do systemu stalinowskiego. Diagnoza politycznej rzeczywistości rozpowszechniona wówczas w środowisku artystów była tak niesłychanie naiwna, że z pewnym dystansem należy podchodzić do diagnoz formułowanych dzisiaj. Oceniając komunistyczne zaangażowanie ówczesnych intelektualnych elit na Zachodzie trzeba jednak pamiętać, że czym innym było bycie zwolennikiem komunistycznej utopii, a czym innym bycie funkcjonariuszem kultury w państwie totalitarnym.

Wszystkie środowiska polskich artystów zadeklarowały lojalność ideową i chęć współpracy z nową władzą, pod warunkiem zachowania możliwości swobody formalnej. Gdyby komuniści nie uparli się przy wprowadzeniu w roku 1950 socrealizmu, mieliby po swojej stronie całe środowisko kultury, może z wyjątkiem jakichś katolickich peryferii. Socrealizm musiał być jednak wprowadzony, gdyż zgodnie z wzorcem sowieckim był on niezbędnym warunkiem tzw. „pierekowki” dusz, tzn. stworzenia nowego, socjalistycznego człowieka. W Związku Radziecki „pierekowka” udała się znakomicie, stąd ogromny nacisk Rosjan na jej powtórzenie w Polsce. Zabrakło jednak na to czasu, gdyż w 1953 roku niespodziewanie zmarł Stalin i rychło został potępiony jako zbrodniarz. Stalin zmarł, ale stalinizm przez jakiś czas jeszcze trwał. Maria Dąbrowska, która starała się trzeźwo i z pewną wyrozumiałością oceniać zarówno władze komunistyczne, jak i ulegające im społeczeństwo, zapisała we wrześniu 1954 w swoim sekretnym dzienniku: „Powietrze w Polsce jest zatrute. Zatrute Rosją, tym bazyliuszkiem narodów. Na kim spoczną

oczy Rosji, na tym wyrok konania. Powietrze jest też zatrute nienawiścią, jaką żywi 95% pracującego ludu Polski do Rosji i do ustroju. Przez blisko 10 lat nie spotkałam człowieka, co by był nie już zachwycony, ale choćby zadowolony. Nawet ci, co przyznają pozytywne znaczenie wielu dzisiejszych osiągnięć, czują, że ceną ich jest obroza.”⁵

Odejście od stalinizmu wiązało się w Polsce z powrotem do władzy Władysława Gomułki, który wcześniej został odsunięty i uwięziony za „nacjonalistyczne” odchylenie. W roku 1956 w Poznaniu wybuchło i zostało krwawo stłumione powstanie robotnicze. Rosjanie byli o krok od zbrojnej interwencji. Polscy komuniści przekonali ich jednak, że poradzą sobie sami. Koniec stalinowskich represji, zapowiedź bardziej liberalnej polityki i pewne oznaki częściowej suwerenności polskich komunistów w stosunku do władz sowieckich wywołały w Polsce powszechny entuzjazm, obudziły nadzieje na lepsze życie i więcej wolności. Stalinowski tygodnik *Po prostu* stał się niespodziewanie trybuną rozliczeń z „wypaczeniami” systemu. Konstanty Rokossowski, sowiecki generał, który został mianowany marszałkiem Polski, oraz tysiące rosyjskich doradców wyjechało do Moskwy. Do sejmu weszło kilku posłów reprezentujących środowiska katolickie, m.in. znany krytyk władzy Stefan Kisielewski.

Żadne istotne zmiany w geopolitycznej sytuacji Polski nie zaszły, ale w atmosferze euforii związanej z końcem stalinizmu kwestia niepodległości Polski uległa ostatecznej, całkowitej anihilacji. Nikt już o tym nie myślał, zwłaszcza wśród młodych ludzi. Było to zwieńczenie wieloletniego procesu. Oczywiście zaraz po zakończeniu wojny odczucie, że narzucona władza komunistów oznacza utratę realnej niepodległości i suwerenności Polski, wraz z dojrzewaniem kolejnych roczników szybko traciło swoją wyrazistość. To, co dla 18 latka w roku 1945 było oczywiste, dla 18 latka w roku 1950 było już niewidoczne i niezrozumiałe.

Artyści otrzymali w roku 1956 dokładnie to, o co walczyli w 1948 roku: swobodę formalną pod warunkiem co najmniej neutralności treściowej. Dogmatem w okresie PRL stała się zasada, że polityka jest zarezerwowana wyłącznie dla polityków. Doświadczenia okresu socrealizmu, który wymuszał deklaratywne zaangażowanie po stronie komunistycznej ideologii, sprawiły zresztą, że jakiegokolwiek zaangażowanie polityczne wydawało się postawą artystyczną skompromitowaną. Wolność w sztuce miała teraz oznaczać wolność od komentowania rzeczywistości. Taka wolność była w PRL praktykowana przez przytłaczającą większość artystów. Trzeba też jednak powiedzieć, że niełatwo było znaleźć formułę wypowiedzi artystycznej, która nie byłaby łatwa do zdyskwalifikowania zarówno w przestrzeni sztuki, w świetle obowiązujących w niej kryteriów, jak pod względem politycznym przez władze, które „uprawianie polityki” przez nieuprawnionych uważały za grzech śmiertelny przeciw ustrojowi.

Krytyczne komentowanie rzeczywistości nie odbywało się w PRL bezkarnie. W różnych okresach nacisk władz był oczywiście różny. Terror nie był taki jak w Związku Radzieckim. Bereś opowiadał, że miał kiedyś odwiedziny krytyka z Rosji. Popatrzył on na rzeźby i stwierdził: za to u nas 20 lat łagru, za to 10.⁶ Trzeba było się jednak liczyć z różnymi represjami: ingerencjami cenzury, zamykaniem wystaw indywidualnych lub blokowaniem udziału w wystawach zbiorowych, odmową paszportu, zupełnym przemilczeniem lub atakami i ośmieszaniem w przestrzeni publicznej, kłopotami w pracy, kłopotami materialnymi, wypadnięciem poza wspierany przez państwo obieg sztuki, obejmujący pokazy sztuki polskiej na międzynarodowych przeglądach, także z fizyczną agresją, pobiciem przez nieznaną sprawców. W PRL państwo było jedynym mecenasem, od jego woli zależało niemal wszystko. Represje władz mogły być częściowo łagodzone przez konkretnych ludzi – dyrektorów muzeów, galerii, krytyków – którzy w miarę swoich możliwości, zapewne też dla zapewnienia własnego moralnego komfortu, starali się niepokornym artystom pomagać. Mogli oni także liczyć na pewne zainteresowanie płynące z zagranicy. Decyzja podjęcia symbolicznej konfrontacji z władzą wydawała się wówczas decyzją na całe życie, decyzją o poważnych konsekwencjach egzystencjalnych, nie tylko dla samego artysty, ale także dla rodziny. Nikt nie spodziewał się, że system może gwałtownie upaść. Przekonanie o jego niewzruszoności trwało niemal do roku 1989.

Z pewnej perspektywy - jak wiemy - wszystko staje się polityczne, zwłaszcza w systemie totalitarnym, w którym polityczny charakter może mieć nawet demonstracyjna apolityczność. W okresie socrealizmu i zaraz po nim sztuka abstrakcyjna stała się symbolem antystalinowskiego oporu. Pisząc o polityczności w sztuce mam jednak na myśli postawę artystyczną, polegającą na aktywnym, intencjonalnym włączaniu się poprzez sztukę w przestrzeń kształtowania się politycznych opinii. Takich artystów w okresie PRL było bardzo niewiele.

PRZYPISY

- ¹ Czesław Miłosz, *Zniewolony Umysł* (Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989), 172.
- ² Czesław Miłosz, *Zniewolony Umysł*, 193.
- ³ Tomasz Strzembosz, *Rzeczpospolita podziemna*, Warszawa 2000, 362.
- ⁴ *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, Pałac Sztuki w Krakowie, 19 XII 1948 - 18 I 1949.
- ⁵ Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1945-65*, tom II (Warszawa: Czytelnik, 1997), 447.
- ⁶ Jerzy Bereś, *Szkic autobiograficzny*, w *Wstyd*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 167.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś, Jerzy. *Wstyd*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2002.
- Bereś, Jerzy. *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995.
- Bereś, Jerzy. *Sztuka zgina życie*. Kraków: Bunkier sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Bereś, Jerzy. „J.B. a Grupa.” W *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, 11-65. Kraków: Cricoteka, 2008.
- Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- Czerni, Krystyna. *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- Czerni, Krystyna. „Ślepa uliczka formalizmu.” *Arka* nr 27 (1989): 70-80.
- Chrobak, Józef i Marek Świca, red. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*. Kraków: Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, 1998.
- Chrobak, Józef i Marek Świca, red. *Nowocześni a socrealizm*, tom I. Kraków: Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, 2000.
- Chrobak, Józef i Marek Wilk, red. *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*. Kraków: Cricoteka 2008.
- Dąbrowska, Maria. *Dzienniki powojenne. 1945-1965*, tom I-IV. Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Hanusek, Jerzy. *Jerzy Bereś (1930-2012)*. Opole: Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 2015.
- Hanusek, Jerzy. „Jerzy Bereś. O życiu i sztuce”. *Rocznik Nowosądecki*, tom XLIII (2015): 7-38.
- Hanusek, Jerzy. „Dokumenty rzeczowe Jerzego Beresia”. *Fort Sztuki* nr 01 (2004): 4-6.
- Kemp-Welch, Klara. *Antipolitics in Central European Art*. London, New York: I. B. Tauris, 2014.
- Kisielewski, Stefan. *Dzienniki*. Warszawa: Iskry, 1996.
- Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-1980*. Warszawa: PWN, 1988.
- Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Michalski, Jan, red. *Andrzej Wróblewski nieznan*. Kraków: Galeria Zderzak, 1993.
- Miłosz, Czesław. *Zniewolony umysł*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- Miłosz, Czesław. *Zdobycie władzy*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999.
- Rypson, Piotr. „Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim.” *Obieg.pl* (2007). <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1391>.
- Semka, Piotr. *My reakcja. Historia emocji antykomunistów 1944-1956*. Poznań: Zysk i S-ka, 2015.
- Siedlecka, Joanna. *Biografie odtajnione*. Poznań: Zysk i S-ka, 2015.
- Strzembosz, Tomasz. *Rzeczpospolita podziemna*. Warszawa: Krupski i S-ka, 2000.
- Strzyżewski, Tomasz. *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*. Warszawa: Prohibita, 2015.
- Sztuka polska po roku 1945. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa: PWN, 1987.
- Wat, Aleksander. *Świat na haku i pod kluczem*. Warszawa: Czytelnik, 1991.