

Anna Olszewska  
**Niepiękny, czyli o stylu**

*Jurry maluje usta*

Ciekawe, jak wyglądałoby logo The Rolling Stones, gdyby Mick Jagger po koncercie w Kongresowej udał się na warszawską ASP i spotkał tam Jurry'ego Zielińskiego. Jagger jednak tam nie dotarł. Piękny chłopiec nie poznał niepięknego chłopca. Stonesi pojechali dalej. Za to dwa lata później, w 1969 roku Jagger wybrał się do Royal College of Art w Londynie. Tam trafił na Johna Pasche'a, który opracował słynny dziś *Tongue and Lip Design*<sup>1</sup>.



1



3



2



4

1. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, Czyhanie pocałunku, 1969  
 2. John Pasche, logo The Rolling Stones, 1970  
 3. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, Prawo puszczy, 1975  
 4. Tom Wesselmann, Mouth #3, 1966, olej na płótnie, 139,7 x 175,3 cm

W tym samym 1969 roku Jurry namalował w Polsce *Czyhanie pocałunku*<sup>2</sup>. W gruncie rzeczy te historie mało mają ze sobą wspólnego. Istniało duże prawdopodobieństwo, że Stonesom trafi się logo z motywem ust (z takim frontmanem – jak twierdzą złośliwi), tym bardziej, że motyw stale przewijał się w zanurzonych w pop-artowym sosie projektach graficznych schyłku lat 60. Nic dziwnego też, że zafascynowany Georgią O’Keeffe i Niki de Saint Phalle Zieliński malował erotyczne emblematy ciała<sup>3</sup>. Taki *Zeitgeist*. Zestawienie cytowanych realizacji nasuwa jednak pytanie, czy Jurry w ogóle nadawałby się do takiej pracy. Inaczej mówiąc, czy jego pop-artowa, kojarzona przecież także z secesją este-

<sup>1</sup> Obecnie projekt znajduje się w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie.

<sup>2</sup> Autorka pragnie podziękować zespołowi Galerii Zderzak za udostępnienie zebranych w galerii materiałów archiwalnych, kalendarium oraz bibliografii prac Jurry’ego.

<sup>3</sup> O swoich inspiracjach artystycznych we wczesnym okresie Jurry pisze w: J.R. Zieliński, *Świat NEO*, „Orientacja” 1967, nr 3; tenże, *Sytuacja bez komentarzy*, „Format” [pismo studentów ASP w Warszawie], 1968, nr 1.

tyka jest odpowiednia dla tworzenia znaków towarowych, reklam, logo i tym podobnych<sup>4</sup>. Na pierwszy rzut oka pasuje jak ułaf – zmysłowe fragmenty ciała: oczy, usta, piersi; płynny rytm czystych powierzchni barwnych, dźwięczne kolory; lakoniczna forma, plakatowa, operująca skrótem maniera<sup>5</sup>. Czegoż chcieć więcej? A jednak Jurry nie tworzył reklam ani plakatów, tylko monumentalne obrazy.

Pozostańmy przez chwilę przy motywie ust. Poza *Czyhanie...*, w 1968 roku pojawia się kompozycja (*Świat i ja*), w której otwarte szeroko wargi płynnie zakreślają kadr zajęty przez rozlewający się język. W tym obrazie usta są otworem, przez który widać białe zęby i prześwit na krajobraz w czeluści gardła. Do motywu powróci Jurry siedem lat później, wypełniając wargi nakreślone na kontrastującym, błękitnym tle różnymi motywami. W *Prawie puszczy* (1975) znów są otwarte, uzbrojone w dwie pary kłów, a w ich wnętrzu majaczy poszarpana linia lasu. W *Jedz, pij i popuszczaj pasa* (1976) zamyka je klamra. *Jeden kierunek* (1977) – pieczętuje biała, poprzeczna krecha. W *Witajcie kochani* (1977) spomiędzy zębów wyłażą węże. *Uśmiech czyli „trzydzieści”...* – białoczerwone wargi sznurowane przez trzy „X”. Z pozoru mamy do czynienia z serią – zjadliwą, dowcipną. Może to kojarzyć się ze strategią artystyczną w rodzaju – usta znakiem firmowym Jurry’ego. Co zresztą jest całkiem prawdopodobne. Jednak jeżeli popatrzymy na stylistykę tych prac, pop-artowe tony zaczynają zgrzytać.

Żaden z cytowanych obrazów nie powiela schematu, jednego „jurry-ust” wykroju. Za każdym razem wargi malowane są inaczej. Co więcej, nigdy centralnie nie siedzą w kadrze. Raczej po nim dyskretnie wędrują. Te w *Czyhanie...* zwracają się lekko w lewo, jakby się rozglądały. W *Jednym kierunku* górna warga przesuwana się względem dolnej, tak że całość tworzy zarys meandra, fragment labiryntu. Usta wyciągnięte przy pomocy edytora grafiki poza kadr obrazu rozczarowują swoją amorficznością, tracą kompletnie siłę wyrazu. Stają się rozlazłą kałużą czerwieni, sflaczałą dętką rowerowego koła. Najwyraźniej ich formy nie są samoistnymi znakami, nałożonymi na efektowny błękit płótna, ale integralnymi częściami konkretnej kompozycji malarskiej. W przeciwieństwie do ust z Warholowych portretów Marylin Monroe czy projektu Pasche’a Jurry maluje usta tak, że nie da się nadrukować tego na kubku, koszulce czy laptopie.

Stylistyka Jurry’ego ma również znaczenie dla erotycznego ładunku motywu. Skoro jego usta nie nadają się do reprodukcji, to może przynajmniej sam obraz może funkcjonować jako zmysłowy bibelot? A jednak malowane są zbyt płasko, bez konturu. Nie ma na ich powierzchni śladu światła ani wilgoci. Dzięki temu stają się miękkie, ale nie cielesne, inne niż te w projekcie Pasche’a. Nie są też fetyszem, jak w serigrafii Warhola<sup>6</sup>. Bliżej im już do kompozycji takich jak *Mouth #3* Toma Wesselmanna<sup>7</sup>. Jednak w przeciwieństwie do tych, nie są apetyczne. Wręcz przeciwnie, ich lita, bezkompromisowa czerwień jest zdystansowana.

4 O ocenach powiązania stylistyki Jurry’ego z secesją piszą: W. Skrodzki, *Secesja żyje!*, „Współczesność” 1968, nr 8; J. Bogucki, *Secesja wczoraj i dziś*, „Polska” 1968, nr 7.

5 Na temat plakatowych rysów w stylistyce Jurry’ego zob.: J. Bogucki, *Secesja wczoraj i dziś*, dz. cyt., s. 34; P. Kwiatkowski, *Patrzeć i spojrzeć*, „Nowa Wieś” 1978, nr 2, s. 6–7.

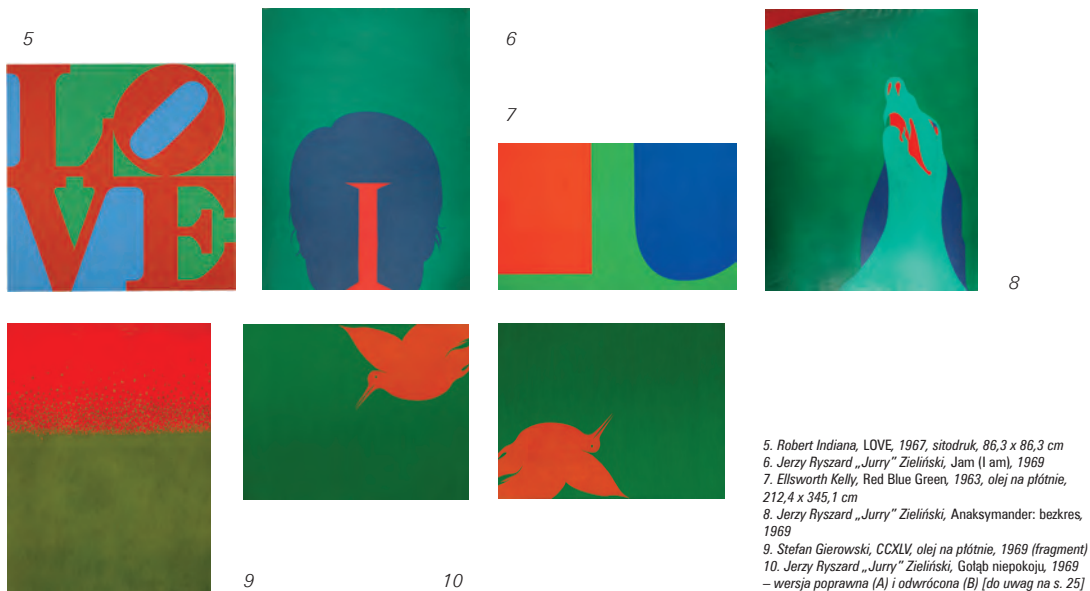
6 Zob. serigrafie Andy’ego Warhola z twarzą Marylin Monroe z lat 1962–1964.

7 Wesselmann rozpoczął pracę nad tym motywem od *Mouth #7* w 1965 roku. Zob. The Estate of Tom Wesselmann, *Tom Wesselmann* [online], 2010. Dostępny w Internecie: <http://www.tomwesselmannestate.org/enter.html> [dostęp: 03.09.2010].

Jurry'emu zarzucano brak dyscypliny i niekiedy trudno się z tym nie zgodzić<sup>8</sup>. Jego prace są nierówne, ale w tych najlepszych do głosu dochodzi minimalistyczna precyzja, wyniosła elegancja. Objawia się temperament klasyka romantycznie zakochanego w dźwięcznych plamach barwnych, które leniwie rozlewają się.

### *Apeiron*

Rozlewają się szmaragd, koral i błękit. Zgrabnie dopasowane do poetyki pop-artu. „Na czasie” – chciałoby się powiedzieć. Miłość, morze, kobiety i znowu miłość. O tym marzą dzieci-kwiaty. Spośród prac powstałych około roku 1970 ładnie zestawzić możemy *Jam (I am)* (1969) młodego Jurry'ego z *Love* Roberta Indiany (projekt z 1965)<sup>9</sup>. *Anaksymander: bezkres* (1969) Zielińskiego świetnie współgra z minimalistycznymi kompozycjami Ellswortha Kelly'ego, takimi jak *Red Blue Green* (1963). Delikatnie wsiąkają tu wpływy pracowni Stefana Gierowskiego, do których Zieliński się zresztą sam przyznawał<sup>10</sup>. *Gołąb niepokoju* (1969) jest równie zielono-czerwony jak *CCXLV* (1969). *Bezkres* jest przecież tak romantyczny.



5. Robert Indiana. LOVE, 1967, sitodruk, 86,3 x 86,3 cm  
 6. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Jam (I am)*, 1969  
 7. Ellsworth Kelly, *Red Blue Green*, 1963, olej na płótnie, 212,4 x 345,1 cm  
 8. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Anaksymander: bezkres*, 1969  
 9. Stefan Gierowski, *CCXLV*, olej na płótnie, 1969 (fragment)  
 10. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Gołąb niepokoju*, 1969 – wersja poprawna (A) i odwrócona (B) [do uwag na s. 25]

*Apeiron* staje się zasadą kompozycji. Jurry pisał o „apeironistycznej przestrzeni” już w 1967 roku<sup>11</sup>. W bezkresie znika dualizm: obiekt *versus* tło, nic nie jest płaskie, barwa gwarantuje głębię, nie ma konturów, wszystko jest przestrzenią. Wystarczy patrzeć i widzieć<sup>12</sup>.

8 Jak zauważa R. Kielb: „Przy całym swoim «zgraniu» w pracach «Jurry'ego» razi pewien stopień niekonsekwencji w warstwie techniczno-warsztatowej. A tego typu twórczość wymaga «absolutnie» dużej konsekwencji i «zgrania» wszystkich warstw” (R. Kielb, *Malarstwo metaforyczne Jerzego R. Zielińskiego*, „Nadodrże” 1973, nr 2).

9 Projekt pocztówki bożonarodzeniowej dla Museum of Modern Art w Nowym Jorku z 1965 roku. Zob. D. Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York 2004, s. 166.

10 Zob. J.R. Zieliński, *Świat NEO*, dz. cyt.

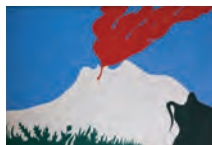
11 „Nam leży na sumieniu przestrzeń. Taka nieskończona, apeironistyczna” (J.R. Zieliński, *Sytuacja bez komentarzy*, dz. cyt.).

12 Jurry: „Ja wolę jednak patrzeć i widzieć, spozstrzegać i zastanawiać się, filtrować przez mózg i przekonywać innych” (cyt. za: P. Kwiatkowski, *Patrzeć i spojrzeć*, dz. cyt., s. 7).

Dzięki *apeironowi* Zieliński śmiało wkracza w obszar erotyki, robiąc to z równą siłą i wyczuciem, co Georgia O'Keeffe. W 1971 roku maluje *Smak namiętności*, w 1974 *Człowieka z natury*. Liść w pustej przestrzeni jest jednocześnie waginą pomiędzy rozchylonymi udami. Biała chmura formuje się w brzuch, poślądkę. Kropla wilgoci – kropla krwi, profil – ziemia, na której wygodnie leży ciało. Obrazy są jak płynnie przenikające się klatki filmu animowanego. Przypominają też kadry wycinane z serii *Great American Nude* Toma Wesselmana<sup>13</sup>. Zresztą był to czas, kiedy Wesselmann zaczął robić prawdziwą międzynarodową karierę.



12



11

13 14

11. Tom Wesselmann, *Great American Nude* # 70, 1965  
 12. Tom Wesselmann, *Great American Nude* # 70, 1965 (fragment)  
 13. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Ostatnia*, 1969  
 14. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Smak namiętności*, 1971

W 1967 roku zorganizowano pierwszą indywidualną wystawę artysty w Europie – w paryskiej galerii Ileany Sonnabend, gdzie wystawiono między innymi *Landscape #5* i *Seascape #4* oraz #7. Rok później wystawiono prace Wesselmana na Documenta 4 w Kassel. Wesselmannowe *Morzoobrazy* w podobnym do Jurry'ego stylu grają erotycznymi skojarzeniami. Prace takie jak *Seascape #22* (1967) – leniwie wyciągająca się ku niebu stopa, widoczna na tle krajobrazu – są wykonane z kształtowanych płócien<sup>14</sup>. Inne „skomponowane są wokół negatywu piersi w ten sposób, że brodawka i korona trafiały na obraz, a reszta była wycięta”<sup>15</sup>.

Gry z przestrzenią i kształtem nie służą Jurry'emu jedynie do swobodnego operowania erotyką. W ten sam sposób ukrył zarys szybującego orła w romantycznym, „chopinowskim” profilu z tzw. obrazu podwójnego *Bez tytułu* (lata 70.), wtopił swoją sygnaturę w linię horyzontu biało-czerwonego *Jurry – Polska* (1974). Ten zabieg pozwalał mu na kondensowanie treści bez rezygnacji z minimalistycznej formy. Zabawy z kompozycją stają się też nośnikami ironii. Proszę zwrócić uwagę na *Polski akt małżeństwa* (1974). Proste, ludyczne, prawda? Proszę spróbować odwrócić *Gołębia niepokoju* (1969) do góry nogami (por. s. 24).



15



16

17

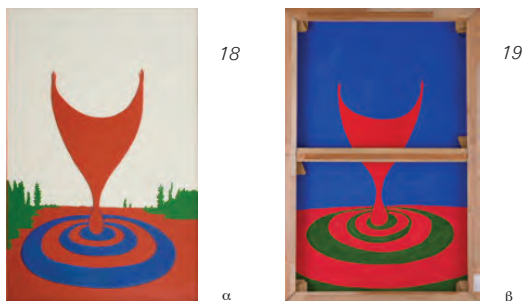
15. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Bez tytułu*, b.d. (pierwsza część dyptyku)  
 16. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Jurry – Polska*, 1974  
 17. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Polski akt małżeństwa*, 1974

13 Seria rozpoczęta w 1961 roku przyniosła artyście światowy rozgłos. Realizacje #53, #57 z lat 1965–1966 mają silny rys erotyczny. Zob.: The Estate of Tom Wesselmann, *Tom Wesselmann* [online], dz. cyt.

14 Co nasuwa skojarzenia z akcją grupy NEO-NEO-NEO w Zakładach Farmaceutycznych „Polfa” w Tarchominie, gdzie Jurry i Jan Dobkowski powiesili pod sufitem hali fabrycznej formy wycięte w płycie pilśniowej. Zob. E. Garztecka, *Obrazy u robotników*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 326.

15 Cyt. za: The Estate of Tom Wesselmann, *Tom Wesselmann* [online], dz. cyt.

Złośliwe. Być może to nadinterpretacja, a może pomysł na odwracanie obrazów pojawił się już przy tworzeniu dzieła *Pejzaż – drzewo i niebo* z 1967. Z tyłu płótna Jury wyraźnie zaznacza „↑góra↑”, ale to, co dzieje się przy takim ustawieniu w kadrze, nasuwa pewne wątpliwości. Wizualna przewrotność tych obrazów pasuje też do słownych gier, którymi Jury posługiwał się równie celnie.



18–19. Dwie wersje kolorystyczne obrazu Jury'ego *Kropla w morzu* z 1976 – oparte na zamianie kolorów. Wersja α *Kropla w morzu*, wł. Zachęty, wersja β znajduje się na odwrociu obrazu *Geologia*, wł. MNK

### Jurry – Polska

Co mogło być dla Jury'ego oknem na świat? Które dy wkraadały się się plotki, wzory, pomysły? Studencki duet NEO-NEO-NEO ogłaszały, że „do pracowni włazi życie”<sup>16</sup>. To najbliższe salom akademii życie toczyło się na ulicach stolicy. Co ciekawego na tych ulicach okresu „małej stabilizacji” i „socjalistycznej propagandy sukcesu” mógł znaleźć młody zdeklarowany pop-artysta Zieliński? Myślę, że przede wszystkim plakaty.

Okno na świat dla warszawskiej ASP i jakoś, dzięki której była na przełomie lat 60. i 70. XX wieku rozpoznawalna na świecie, to słynna polska szkoła plakatu, która przeżywała swój rozkwit w latach 1950–1970. Odnoszę wrażenie, że u Jury'ego z tego medium odnaleźć można więcej niż „manierę” czy „skrót”.

Sprawdźmy daty. Pod względem stylistycznym Jury staje się Jurrym około roku 1967. Rok wcześniej w Warszawie odbywa się pierwsze Międzynarodowe Biennale Plakatu, a Muzeum Narodowe organizuje wystawę prezentującą plakat polski od czasów Młodej Polski po współczesność. W 1968 roku 4 czerwca otwarte zostaje Muzeum Plakatu w Wilanowie, które zaczyna też funkcjonować jako ważne miejsce spotkań w artystycznym światku<sup>17</sup>. Na Akademii od lat działają pracownie plakatu profesorów Henryka Tomaszewskiego i Józefa Mroszczaka, postrzegane jako przystań buntowników<sup>18</sup>. Profesor Tomaszewski słynie z tego, że potrafi rozwijać indywidualne zdolności swoich studentów, nie ograniczając się do produkowania pokoleń naśladowców. Mówi się, że uwalnia pokłady wyobraźni, zadając paradoksalne tematy prac, że jego charyzma sięga poza pracownię<sup>19</sup>. Dla

16 „A żywy, wspaniały bogactwem, ciekawy świat wali drzwiami i oknami. I nikt o nim nie wspomni. Nie wolno opowiadać? Nieprawda” (J.R. Zieliński, *Sytuacja bez komentarzy*, dz. cyt.).

17 Zob. M. Kurpik, *Warszawska szkoła plakatu* [w:] *Warszawski plakat*, red. M. Kurpik, D. Parszewska, A. Szydłowska, Warszawa 2009, s. 47–50.

18 Zob. M. Knorowski, *Plakat Polski* [w:] *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, red. K. Spiegel, Warszawa 1996, s. 49.

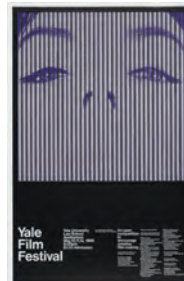
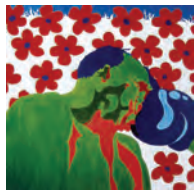
19 Zob. M. Kurpik, *Warszawska szkoła plakatu*, dz. cyt., s. 48.

tych ludzi plakat ma być indywidualną projekcją wyobraźni. To jest środowisko romantyków, w którym najszybciej przyjęły się wpływy pop-artu i *nouveau réalisme*. Ich zasady pracy to: akcentowanie odrębności plakatu, podporządkowanie tego medium specyficznym prawom percepcji, które wymusza ulica, operowanie skrótami, uproszczeniem oraz deformacją.

Efekty plakatowej ofensywy pojawiają się u Jurry'ego natychmiast. Na Biennale w 1968 roku złoty medal w kategorii plakatów promujących kulturę dostaje Andy Warhol za pracę reklamującą 5. Festiwal Filmowy w Nowym Jorku<sup>20</sup>. Warholowa tapeta z kwiatków, wykorzystana w nagrodzonej pracy, trafia w tym samym roku na brutalny *Uśmiech życia* Zielińskiego. Plakatowe stylizacje z II połowy lat 60. stają się dla niego nową pożywką. Na tym polu da się u Jurry'ego doszukać wielu inspiracji anglosaskich. Jednym z przykładów jest jego motyw twarzy czaszki z nozdrzami w kształcie płatków oraz oczami o długich rzęsach, który pojawił się w kompozycji *Bez buntu* (1970). Można go porównać do stylizowanej twarzy kobiecej na plakacie Keitha Godarda dla Yale Film Festival z 1968 roku<sup>21</sup>. Niespokojne płomienie *Gorącego* możemy z kolei zestawić ze stylizowanym liternictwem plakatów Wesa Wilsona, na którego pracy z 1966 roku, *The Association, Along Comes Mary*, czerwone litery układają się w płonącą pochodnię na zielonym tle<sup>22</sup>.



20  
21



22

23



20. Andy Warhol, 5. Festiwal Filmowy w Nowym Jorku, 1968  
21. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, Uśmiech życia, 1968  
22. Keith Godard, Yale Film Festival, 1968  
23. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, Bez buntu, 1970

Jednak bardziej przekonująco wypadają tu zestawienia lokalne. Na ulicach Warszawy musiały wisieć wówczas na przykład plakaty Leszka Hołdanowicza. Płomienie budujące krajobrazy i postacie *Faktu* oraz *Gorącego* mogą być echem czarno-białych pożarów z plakatów stworzonych dla stołecznego Teatru Adekwatnego do spektakli *Kordian* (1969), *Antygona* (1971), *Joanna d'Arc* (1973)<sup>23</sup>. Podobna stylistyka pojawia się też chociażby we *Francesce da Rimini* Huberta Hilschera z 1968 roku. Sylwetowe profile? Znów Hołdanowicz, na przykład w plakacie do *Szyfrów* (1966) oraz *Toski* Pucciniego (1969) dla Teatru Wielkiego<sup>24</sup>. Niekiedy podobieństwo pomiędzy obrazami Jurry'ego i plakatami sięga palety barwnej i kreski motywu jednocześnie. Na tej zasadzie można zestawić na przykład wspomniany tzw. obraz podwójny z *Człowiekiem z budki suflera* Tadeusza Rittnera (1967)<sup>25</sup>. W obydwu pracach mamy

20 Zob. *Warszawski plakat*, dz. cyt., s. 98.

21 Zob. *Images of an era: the American poster 1945–75* [exhibition], ed. by John Garrigan, National Collection of Fine Arts, Washington, 1975, kat. 85.

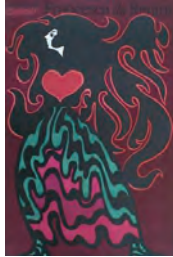
22 Tamże, kat. 45.

23 Zob. katalog zamieszczony w *Muzeum ulicy...*, dz. cyt.

24 Tamże.

25 Plakat zaprojektowany dla Teatru Narodowego w Warszawie.

antyestetycznie zestawione dwa sylwetowe profile, analogiczną paletę barwną, złożoną z odcieni różu, czerwieni i zieleni<sup>26</sup>. Tym razem Jury dodaje znakowi graficznemu z ulicy dwa symbole polskości: czerwono-białe usta i orła z rozpostartymi szeroko skrzydłami, wtopionego w „chopinowski” profil. I tu pojawia się kolejny komponent stylu Jury’ego – nazwijmy go „heraldycznym”.



24 25



26 27

24. Jerzy Ryszard „Jury” Zieliński, Gorący, 1968

25. Hubert Hilscher, Francesca da Rimini, 1968

1968

26. Jerzy Ryszard „Jury” Zieliński, Bez

tytułu, b.d., dyptyk

27. Leszek Holdanowicz, Szyfry, 1966

Ta „emblematiczność” widoczna jest na kolejnym obrazie bez daty i bez tytułu – kontur Polski na żółtym tle, wewnątrz serce wypełnione motywem wschodzącego słońca, zamiast tarczy tłum ludzkich głów. W swojej zamkniętej, klarownej formie obraz przypomina logo. Schematyczne kontury kraju, kontrastowo zestawiane biel, czerwień, granat i złoto, optymistyczne promienie słońca i miękki zarys serca łatwo skojarzyć z okolicznościowymi proporczykami, przypinkami, transparentami. Ich precyzja i prostota odbiegają od poetyckiej stylistyki plakatów<sup>27</sup>. Obraz wygląda trochę jak optymistyczny projekt stworzony dla partyjnej młodzieżówki, takiej w rodzaju Freie Deutsche Jugend (Wolna Młodzież Niemiecka) czy złotej odznaki Brygady Pracy Socjalistycznej, wydanej z okazji jubileuszu 1000-lecia Państwa Polskiego.



28 29 30

28. Jerzy Ryszard „Jury” Zieliński, Bez tytułu, b.d. [kontur Polski]

29. Logo Freie Deutsche Jugend

30. Odznaka Brygady Pracy Socjalistycznej wydana na jubileusz 1000-lecia Państwa Polskiego

26 Zob. prace T. Rittnera reprodukowane w: *Polski Plakat Współczesny*, red. S. Bojko, Warszawa 1972.

27 Zob. J. Moszczak, *I Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie*, Warszawa 1968. Motyw wschodzącego słońca pojawiał się na plakatach japońskich twórców, którzy prezentowali swoje prace w ramach biennale plakatu. Wykorzystywał go m.in. Kazumasa Nagai (złoty medal w kategorii plakatów reklamowych w 1966 za reklamę piwa Asachi) oraz Tadanori Yokoo, artysta obecny na biennale warszawskim od 1972 roku. Charakterystyczne promienie były jednym ze znaków rozpoznawczych „stylu Tadanoriego”.

I tylko policyjny granat mapy oraz serce, które w tej stylistyce było ikoną krwiodawstwa – u Jurry’ego przypominające nieco kształtem lejek, w którym tłoczą się wzorowo odmalowani obywatele – może mącić ogólny nastrój radości.

Podobne gry formalne można odnaleźć w obrazie *RA!-dość* (1968). Sugerowany w tytule motyw egipski – tarcza słoneczna, symbol boga Ra, łączy się ze stylizowanymi szponami orła. Ta kombinacja emblematów władzy znów jest cudownie dwuznaczna: krój pazurów do złudzenia przypomina fragment godła polskiego z okresu PRL-u, ale może się też kojarzyć z godłem USA, które na jednodolarowym banknocie pojawia się w zestawieniu z piramidą.



32 34  
31 33

31. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *RA!-dość*, 1968  
32. *Fragment Godła Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*  
33. *Fragment banknotu jednodolarowego*  
34. *Banknot jednodolarowy*

W tym kontekście styl Jurry’ego może być podsumowany jako minimalizm przesiąknięty pop-artowymi rozwiązaniami lat 60. XX wieku, wykorzystujący pomysł na wizualne gry zaczerpnięte z twórczości Toma Wesselmana. Styl czasem radośnie, czasem przewrotnie reprodukuje kody współczesnej ikonosfery, ze wskazaniem na plakat w polskiej, romantyczno-malarskiej odmianie z końca lat 60. oraz emblematykę państwową. A jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to malarstwo niepiękne i złe w nim siedzi, że pop-artowe gry konwencjami są więcej niż ironiczne, niekiedy bywają okrutne.

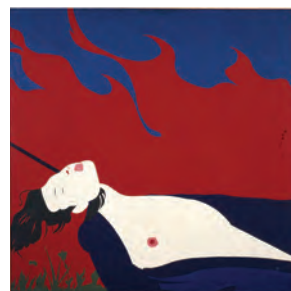
*Patrzę i widzę fakt*

Jurry postępuje się stylem jak maską. Przykład: w 1968 pracuje nad dyplomem, powstają *Patrzę i widzę* oraz *Fakt*. Na jednym ze zdjęć z tego okresu siedzi pomiędzy powieszonymi obok siebie płótnami<sup>28</sup>.

35



36



35. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Patrzę i widzę*, 1968  
36. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Fakt*, 1968

W oczach postaci w pierwszym kadrze odbija się asfaltowa droga i płonący horyzont. Cienie na czole komiksowej postaci układają się w kształt ptasiej głowy. Obraz może być fragmentem obrazkowej his-

28 Zob. *NEO-NEO-NEO. Jan Dobkowski (Dobson), Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry)* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994.



torii. Niepokojący motyw nocnego nieba i drogi być może nawiązuje do poetyki obrazów Alana D’Arcangelo, którego Jurry wspomina w swoich wczesnych manifestach<sup>29</sup>. *Fakt* jest jakby dalszą częścią opowieści. Wśród płomieni leży półnaga martwa gejsza. Kobieta ma na szyi pętlę. Elegancki dukt płaszczyzn przenosi nas z komiksu do świata wyrafinowanych kompozycji japońskich drzeworytów z przełomu XIX i XX wieku. W tle znowu pobrzmiwają konsumpcyjne odaliski Wesselmanna z cyklu *Great American Nude*. Ale nie tylko. *Fakt*, jak zwrócił mi na to uwagę Piotr Hordyński, jest przetworzeniem znanej wówczas fotografii, przedstawiającej okaleczone ciało Zoi Kosmodemianskiej – jednej z propagandowych bohaterki wojny ojczyźnianej. Jurry, stylizując umiejętnie wstrząsającą fotografią, odbiera wydarzeniu propagandowy, polityczny wymiar i przenosi postać kobiety w strefę niedopowiedzianego, nie gubiąc przy tym jej drażliwości. Sama idea ujęcia egzystencjalnego dramatu w lapidarną stylistykę może być odczytana jako inspiracja cyklem *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. Te powiązania stają się wyraźniejsze, gdy zestawimy inny obraz Jurry’ego – *Studium gleby* (1969) z postaciami z *Rozstrzelania surrealistycznego* (*Rozstrzelanie VIII, Egzekucja*) z 1949. Tym razem gra pomiędzy tym, co trójwymiarowe, a tym, co płaskie w przedstawieniu postaci ludzkiej, w obu wypadkach niesie ze sobą silny ładunek emocjonalny.



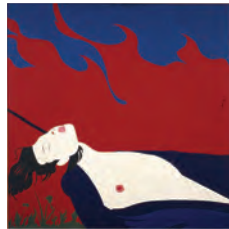
37



38



39



40



41



42



43

37. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Patrzę i widzę*, 1968 (fragment)  
 38. Allan D’Arcangelo, *June Moon*, 1969, serigrafia, 59,7 x 64,9 cm  
 39. Tom Wesselmann, z serii *Great American Nude*, 1969, serigrafia, 58 x 73 cm  
 40. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Fakt*, 1968 (fragment)  
 41. *Ciało Zoi Kosmodemianskiej*  
 42. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, *Studium gleby*, 1969  
 43. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne* (*Rozstrzelanie VIII, Egzekucja*), 1949, olej na płótnie, 130 x 199 cm (fragment)

Chwytność rzeczywistości deklarowane w młodzieńczych manifestach, czyste oglądanie świata – te marzenia każdego, kto obrazami

29 Zob. J.R Zieliński, *Świat NEO*, dz. cyt.

myśli i komunikuje – Jurry realizował z żelazną konsekwencją i na szczęście bez strategii. Tak się złożyło, że zainteresowanie i otwartość na modny wówczas, rozgadany pop-art rozbiło się w tym malarstwie o minimalistyczny temperament, ironiczny, gorzki dystans do cudów tego świata. Wyrosły z tego prace nierówne, klasycznie romantyczne i niezwykle przytomne. Czy można mówić o szczęśliwym zbiegu okoliczności? Nie wiem. Widocznie niepiękny najlepszy jest na piękne czasy.

PS.

Czy Jurry'ego da się jakoś wykorzystać w sytuacji, gdy pop-art jest już historią, i to odległą? Czy Jurry może się na coś przydać? Myślę, że warto kopiować nie tyle efekt – co grozi osunięciem się w dekoracyjną manierę – lecz sam styl wywoływania efektu. Warto obserwować tę ulotną wieloznaczność, płynny *apeiron*, granice, które granicami nie są. Jurry jest jak film. Oglądaj.