

Andrzej Szczerski  
**„Symbole i obrazy” -  
 malarstwo Jerzego „Jurry’ego” Zielińskiego**

Twórczość Jerzego „Jurry’ego” Zielińskiego trudno jednoznacznie wpisać w dominującą dziś narrację historii sztuki polskiej II połowy XX wieku. Próbowano widzieć w niej nawiązania do secesji, pop-artu czy trawestację stylistyki plakatów z lat 60. i 70., podkreślając jednak, że Jury był indywidualistą i twórcą wyjątkowego języka przekazu, który wyróżniał go na tle innych współczesnych malarzy. Mimo iż tworzył także formy przestrzenne czy obrazy dopełniane przez trójwymiarowe objekty, domeną jego działalności pozostało płótno pokryte farbami. Komponując obrazy z prostych form, znaków i jednolitych plam barwnych, Jury rozwiązywał je „po malarsku”, podkreślając autonomię i specyfikę tej dziedziny sztuk pięknych<sup>1</sup>.

Wyjątkowość malarstwa Jury’ego wynikała z zawartego w obrazach symbolicznego przekazu, odnoszącego się zarówno do treści uniwersalnych, jak i aktualnego kontekstu politycznego, wynikającego z realiów PRL-u. Wielokrotnie obrazy okazywały się kontestacją obowiązującego porządku, wypowiedaną w języku na tyle złożonym, że przynajmniej do pewnego czasu nie wzbudzającym protestów ówczesnej cenzury. Twórczość Jury’ego, opartą na aluzjach i unikającą nazbyt dosłownej krytyki, można więc postrzegać jako zjawisko paralelne do „kina moralnego niepokoju” lat 70. czy prozy m.in. Tadeusza Konwickiego. W podobny sposób współczesna rzeczywistość stawiała się w nich pretekstem i inspiracją do stawiania pytań o najbardziej podstawowe wartości i kryteria oceny, a także konsekwencje przyjmowania „barw ochronnych”, pozwalających funkcjonować w warunkach realnego socjalizmu.

Symboliczny charakter obrazów Jury’ego dostrzec można, odwołując się do tekstów Jana Białostockiego, który zagadnieniu symboliki w sztukach plastycznych poświęcił liczne studia, powstające zresztą niemal współcześnie z pracami artysty i zebrane w książce *Symbole i obrazy w świecie sztuki* wydanej w 1982 roku. Białostocki, postępując za Abyem Warburgiem, podkreślał, że obraz jest wynikiem złożonego procesu kulturotwórczego i aby go zrozumieć, należy docenić ten właśnie szeroki kontekst, w jakim powstał, nie ograniczając się wyłącznie do analizy formalnej. Dodawał jednocześnie, że obraz „nie oznacza malowidła na desce czy płótnie, lecz przedmiot idealny, kształtowany w jakimś momencie przez wyobraźnię indywidualnego człowieka, jako wyraz pewnych treści wspólnych jakiejś grupie (...). W tym świecie – można go nazwać «ikonosferą» – (...) żyją bohaterowie mityczni i religijni, postacie słynnych poematów i tragedii (...), lecz także alegorie i symbole”<sup>2</sup>. Posługiwanie się różnorodnymi symbolami wynikać miało z pierwotnej funkcji sztuki, związanej z religią i mitem, a ich zadaniem było uzmysławianie tego, co irracjonalne i duchowe. Jak pisał Eliade:

1 M. Kitowska-Lysiak, *Jerzy Ryszard Zieliński (Jury)* [online], listopad 2006. Dostępny w Internecie: [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_zielinski\\_jerzy\\_ryszard](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_zielinski_jerzy_ryszard) [dostęp: 20.08.2010].

2 J. Białostocki, *Symbole i obrazy* [w:] tenże, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 13.

„symbol odstawia pewne strony rzeczywistości – najgłębsze – które opierają się wszelkim innym środkom poznania. Obrazy, symbole, mity (...) odpowiadają pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję: obnażają najsłabsze modalności bytu”<sup>3</sup>.

Konsekwentne wykorzystywanie języka symbolicznego pozwalało zbudować komunikat, który z jednej strony unikał jednoznaczności i przesadnego dydaktyzmu, z drugiej sugerował istnienie zewnętrznego porządku, nadającego sens pojedynczym przedstawieniom. Zainteresowanie symbolem wśród artystów współczesnych Jurry’emu w latach 60. i 70. nie było czymś niezwykłym. Tworzone na nowo lub zaczerpnięte z przeszłości symbole stały się znakiem rozpoznawczym kontrkulturowej rewolucji i duchowości z kręgu New Age, a symboliczne elementy odnaleźć można było nawet w tak odmiennych zjawiskach jak pop-art i postminimalizm. Z kolei w sztuce polskiej, jak i całego regionu Europy Środkowo-Wschodniej, odwoływanie się do języka symboli komunikacyjnych wykorzystywanych przez oficjalną propagandę mogło mieć także charakter kontestacyjny. Prezentując je w konwencjach odległych od ideologicznego pierwowzoru, artyści pokazywali fasadowy charakter systemu i postępujący rozpad jego dogmatów. Zjawisko to w najbardziej wyrazisty sposób zaznaczyło się w kręgu węgierskiej neoawangardy początku lat 70., w pracach takich twórców jak Gábor Attalai, odtworzający komunistyczne symbole w nietrwałych materiałach, jak np. śnieg, i tym samym ironizujący na temat ich ponadczasowego znaczenia, czy Sándor Pinczehelyi, który tworzył prześmiewcze wariacje na temat sowieckiego godła, pozując z sierpem i młotem w dłoniach do autoportretowych zdjęć. Strategie te podważały kanoniczny sens propagandowego przekazu, a przejmowanie symboli traktowanych w sposób absurdalny służyło ich desakralizacji/desymbolizacji<sup>4</sup>.

W twórczości Jurry’ego podobnie subwersywne działania dokonywały się w ramach tradycyjnego malarstwa, co pozwala zweryfikować powszechną dziś tezę, że tylko neoawangarda, posługująca się nowatorskimi środkami wyrazu, przyjmowała postawę krytyczną i podważała sens zastanej rzeczywistości. Malarstwo okazywało się równie istotnym narzędziem takiej krytyki. Co więcej, wykorzystując powszechnie znane środki wyrazu czy realistyczne przedstawienia, liczyć mogło na zdecydowanie większy rezonans. W sztuce polskiej taki polityczny charakter miało przede wszystkim malarstwo grupy Wprost (1966) czy debiutującego na początku lat 70. Łukasza Korolkiewicza, nawet jeżeli odwoływało się nie tylko do symboliki komunistycznej. Na tym tle Jurry wyróżniał się dzięki metaforycznemu charakterowi swoich prac i ich złożonej ikonografii. Artysta posługiwał się zarówno liternictwem, abstrakcyjnym znakiem, jak i cytatem z rzeczywistości, ale w jego szkicowniku odnaleźć też można wariacje na temat symboli komunistycznych, w tym sierpa i młota. Z reguły wykorzystywane symbole tworzyły obrazową narrację, stając się enigmatyczną opowieścią z ukrytym morałem. W wielu obrazach ważną rolę odgrywały kolory biały i czerwony, a także mapa Polski, co pozwalało odnosić zawarty w nich przekaz do realiów PRL-u, jak i szerzej – polskiej tradycji<sup>5</sup>.

3 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał M. Czerwiński, tł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 33 (cyt. za: J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, dz. cyt., s. 14).

4 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 301–303.

5 Zob. E. Zawistowska, D. Monkiewicz, *Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry) [w:] Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od*

Wykorzystując równocześnie patos i ironię, Jurry opowiadał o współczesnej Polsce, jak w obrazie *I tak nam płynie czas* (1975), gdzie na niebieskim tle widniały dwie biało-czerwone butelki po wódce, ułożone na kształt klepsydry. Obraz przypominać mógł liczne plakaty antyalkoholowe, będące częścią programu walki z nałogiem, którego nawet PRL nie potrafił wyplenić, a jednocześnie kpiły sobie z ich treści. Butelki i przelewająca się między nimi biało-czerwona zawartość były raczej obrazem beznadziejnej monotoni i nudy życia w „realnym socjalizmie”, pełnym frazesów o patriotyzmie władzy ludowej, gdzie jedynym sposobem na radzenie sobie z rzeczywistością był alkohol. Jurry pokazywał więc sytuację bez wyjścia, ale obraz odczytać można także jako konstatację symbolicznego zamknięcia w butelce alkoholu barw biało-czerwonych, czyli metonimicznie przedstawionej Polski. *I tak nam płynie czas* okazywał się więc melancholijną obserwacją świata, w którym deprecjonuje się te wartości, które wiązać można z białoczerwoną „polskością”, a także wezwaniem do przeciwstawienia się temu procesowi. Analogiczny, choć zdecydowanie bardziej kasandryczny przekaz odnaleźć można także w innych pracach wykorzystujących barwy narodowe, jak na obrazie *Z honorem* (1974), gdzie powiewająca na maszcie flaga polska rozpada się na dwie części, białą i czerwoną, obrazując swoją degrengoladę, czy w *Albo – albo* (1975), na którym dwie litery „A”, biała i czerwona, stoją naprzeciw siebie, przygotowując się – jak sugeruje tytuł – do ostatecznej walki. Litery zakończone są geometrycznymi formami, nadającymi im agresywny charakter i zapowiadającymi tym samym bratobójcze i bezpardonowe zmagania. Tym bardziej wyrazisty okazywał się więc kolejny obraz poświęcony barwom narodowym *Jurry – Polska* (1974), na którym artysta wpisuje swoją autorską sygnaturę w środek białoczerwonej flagi, identyfikując się z Polską i w romantyczny sposób składając się z siebie ofiarę na rzecz połączenia na nowo narodowych barw, a w konsekwencji ich przetrwania.

O tym, że dla Jurry’ego taki romantyczny patos nie był czymś nadzwyczajnym, świadczy inny symboliczny obraz *Ostatni romantyk* (1969), na którym artysta namalował potężne czerwone obcęgi niszczące drobne organiczne, zielone formy. W swojej pracy dyplomowej z 1968 roku pod tytułem *Prenesans. Moje wyznanie wiary*, napisanej niezwykle poetyckim językiem, Jurry pisał o wspaniałości świata i o tym, że rozkosz kojarzyła mu się zawsze z kolorem zielonym. Z czerwonym kolorem w PRL-u kojarzyć mogła się przede wszystkim komunistyczna władza i prawdopodobnie to ją reprezentują prymitywne, ale niszczycielskie obcęgi, które jako narzędzie agresji pojawiają się także w prywatnych szkicach artysty. Symbolika prac Jurry’ego mogła odnosić się również do innej romantycznej figury – ofiary, obrzędu i rytuałów przejścia, prowadzących do odrodzenia. Odnaleźć je można w tak różnych obrazach jak *Iskra* (1970), przedstawiającym ofiarny płomień, *Witanie* (1968) i *Oczekiwanie* (1967), świadczących o fascynacji biologiczną siłą natury, czy wreszcie w *Polskim akcie małżeństwa* (1974), gdzie w groteskowy sposób łączą się symbole religijne, karykatura i erotyczne aluzje. Powracająca w pracach Jurry’ego erotyka także przedstawiana była w konwencji rytualnego misterium (*Zaspokajanie*, 1969) lub sprowadzana do aluzyjnych form organicznych (*Smak namiętności*, 1971). O apoteozie

indywidualnego cierpienia, będącego krzykiem rozpaczony w obronie zagrożonego porządku świata, świadczyć mogą natomiast prywatne rysunki, przedstawiające m.in. Chrystusa, który sam składa z siebie ofiarę i przybija do krzyża. Najbardziej dramatyczny jest jednak bez wątpienia obraz *Gorący* (1968), na którym czerwone, organiczne formy układają się w twarz mężczyzny, będącą, jak uważa Jolanta Kruczek, wizerunkiem Ryszarda Siwca, który we wrześniu 1968 roku dokonał aktu samospalenia na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie<sup>6</sup>. To ukrywane przez reżim wydarzenie było bezprecedensowym w Polsce protestem samotnego człowieka przeciwko inwazji wojsk polskich na Czechosłowację i postępującej sowietyzacji Polski, stając się wkrótce legendarnym przykładem prywatnej ofiary na rzecz wolności.

Symboliczne elementy w pracach Jurry'ego traktować można jako próbę stworzenia nowego języka malarskiego, który pozwalałby na komentowanie współczesnego świata, zarówno poza konwencją realistyczną, wciąż kojarzoną z socrealistycznymi manipulacjami, jak i estetyzującym malarstwem abstrakcyjnym, dominującym w okresie odwilży. W ten sposób Jurry starał się znaleźć odpowiednie środki wizualne, aby zrealizować cel mówienia prawdy „w oczy”, o którym pisał<sup>7</sup>. Artysta potrafił uniknąć zbyt prostego moralizowania, w zamian proponując dostrzeżenie problemów, o których nie chciano pamiętać.

W tym kontekście należy przypomnieć o jeszcze jednym motywie ikonograficznym, stale powracającym w obrazach Jurry'ego, czyli o ustach. W sztuce, wzornictwie i kulturze popularnej przełomu lat 60. i 70. motyw ten pojawia się bardzo często, m.in. za sprawą prac Andy'ego Warhola czy logo zaprojektowanego przez Johna Pasche'a dla The Rolling Stones w 1970 roku. W obrazach Jurry'ego usta posiadają jednak nie tylko kontrkulturowe czy hedonistyczne konotacje (*Czyhanie pocalunku*, 1969), ale mają charakter politycznej aluzji. Artysta powraca do tradycyjnej symboliki religijnej, wiążącej przedstawienie ust z wezwaniem do głoszenia prawdy, albo wręcz z obrazem Logosu, pokazując jednakże, że we współczesnym świecie na takie wartości nie ma już miejsca. Podobnie jak w pracach poświęconych polskim barwom narodowym powracają kolor biały i czerwony oraz kontekst PRL-u. Usta nie tylko nie służą mówieniu „prawdy w oczy”, ale okazują się narzędziem destrukcji (*Prawo puszczy*, 1976; *Witajcie kochani*, 1977) i przypominają o panującej cenzurze (*Jeden kierunek*, 1977). W obrazie *Uśmiech czyli „trzydzieści” – łac., „cha, cha, cha” – ros.* z 1974 roku, usta wydają się na zawsze zamknięte, wargi łączą trzy znaki „X”, odnoszące się do obchodzonej wówczas trzydziestej rocznicy powstania PRL-u. W podtytule Jurry sugeruje jednak, że „X” to *de facto* litera „ch” rosyjskiego alfabetu, a obraz wykpiwa celebrowanie niepodległości kraju, który był w istocie satelitą ZSRR. W kolejnym obrazie zaciśnięte, biało-czerwone usta mogą już tylko przekazać kodem Morse'a dramatyczny komunikat „SOS” (*SOS – Ratujcie nasze dusze*, 1977), będący przede wszystkim bezsilnym protestem<sup>8</sup>.

6 J. Kruczek, *Metaforyczne malarstwo Jerzego Ryszarda Zielińskiego: „Jurry – malarski poeta”*, praca magisterska, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2009 [komputeropis], s. 107–108.

7 „Mówienie prawdy «w oczy» to bardzo trudna sprawa. Chciałbym zawsze mówić prawdę, dlatego wszyscy myślą, że kłamie” (J.R. Zieliński, *Pomówieni ale czy bezbronni*, „Nowy wyraz” 1972, nr 7, s. 121; cyt. za: J. Kruczek, *Metaforyczne malarstwo...*, dz. cyt., s. 114).

8 Zob. J. Kruczek, *Metaforyczne malarstwo...*, dz. cyt., s. 110–111.

Wyrazisty przekaz tej serii obrazów pozwala postawić pytanie o źródła ikonograficzne, do których artysta mógł się odwoływać, i które stały się podstawą tworzonej przezeń symboliki. Obok wspomnianych już związków ze sztuką współczesną czy językiem propagandy komunistycznej na uwagę zasługują nieprzypadkowe, jak się wydaje, cytaty z *Katechizmu w rysunku i symbolach*, autorstwa ks. Wincentego Zaleskiego, wydanego w 1947 roku i powszechnie wykorzystywanego w nauce religii w czasach PRL-u<sup>9</sup>. W katechizmie odnaleźć można różnorodne znaki i symbole, odnoszące się do wiary katolickiej, które zdaniem jego autora, reformatora metod katechizacji, ułatwiać miały prowadzenie lekcji i docieranie do wyobraźni uczniów. Ks. Zaleski stworzył tym samym kompendium gotowych wizualnych komunikatów, które nawet pozbawione religijnego kontekstu zachowywały swoją moralizującą i dydaktyczną treść. W katechizmie Zaleskiego pojawia się szereg symboli wykorzystywanych przez Jurry'ego, w tym usta i napisane na nich słowo „TAK”, oznaczające konieczność mówienia prawdy, czy Oko Opatrzności, którego trawestację widać w obrazie *Wytnie nas czas* (1976). Analogiczny jest też sposób komponowania obrazu, skoncentrowanego na jednym lub co najwyżej kilku znakach graficznych, o czytelnym przekazie, umieszczonych w centrum kompozycji. Obecny stan badań nie pozwala stwierdzić, czy Jurry znał to wydawnictwo i czy rzeczywiście mogło ono stać się dla niego źródłem inspiracji. Widoczne analogie potwierdzają jednak, iż obrazy Jurry'ego można traktować jako ekwiwalent edukacyjnych tablic i plakatów, za pośrednictwem których artysta zarówno przekazywał krytyczne opinie o współczesnej mu rzeczywistości, jak i wzywał do przeciwstawiania się jej.

Koniec lat 60. i lata 70., kiedy powstały najważniejsze prace artysty, przyniosły dalsze trwanie i stabilizację PRL-u, a jednocześnie pogłębiającą się inflację ideologii komunistycznej, rozkwit oportunistów i pozorowanej stabilizacji ekonomicznej. W tym okresie powszechnie uznawano też, że zimnowojenny podział świata ma trwały charakter, a w PRL-u w symptomatyczny sposób w 1976 roku wpisano do konstytucji postulat stałej współpracy z ZSRR i zagwarantowano kierowniczą rolę PZPR w budowie socjalizmu. Równolegle, na marginesie oficjalnego życia politycznego stopniowo pojawiały się nielegalne struktury opozycyjne, które w swojej walce z systemem komunistycznym mówiły zarówno o celach politycznych, jak i odzyskiwaniu podstawowych wartości, na przekór cenzurze i „dwójmyśleniu”. Twórczość Jurry'ego była zarówno opisem tych czasów, jak i ich kontestacją.

<sup>9</sup> Na publikację tę, którą w latach 90. inspirował się również Marek Sobczyk, zwrócił moją uwagę Jan Michalski.