

BIBLIOTEKA
Główna
UMK Toruń

765998

Muzeum
Kamienica w Toruniu

Stille

MURAWSKA

KAMIENICA „POD GWIAZDĄ”
Wystawa 2 lipca – 30 sierpnia 1999 r.





26 prof

465998

2. 194/99

59710

WSZYSTKO NIE ŻYWIWISZ SIĘ

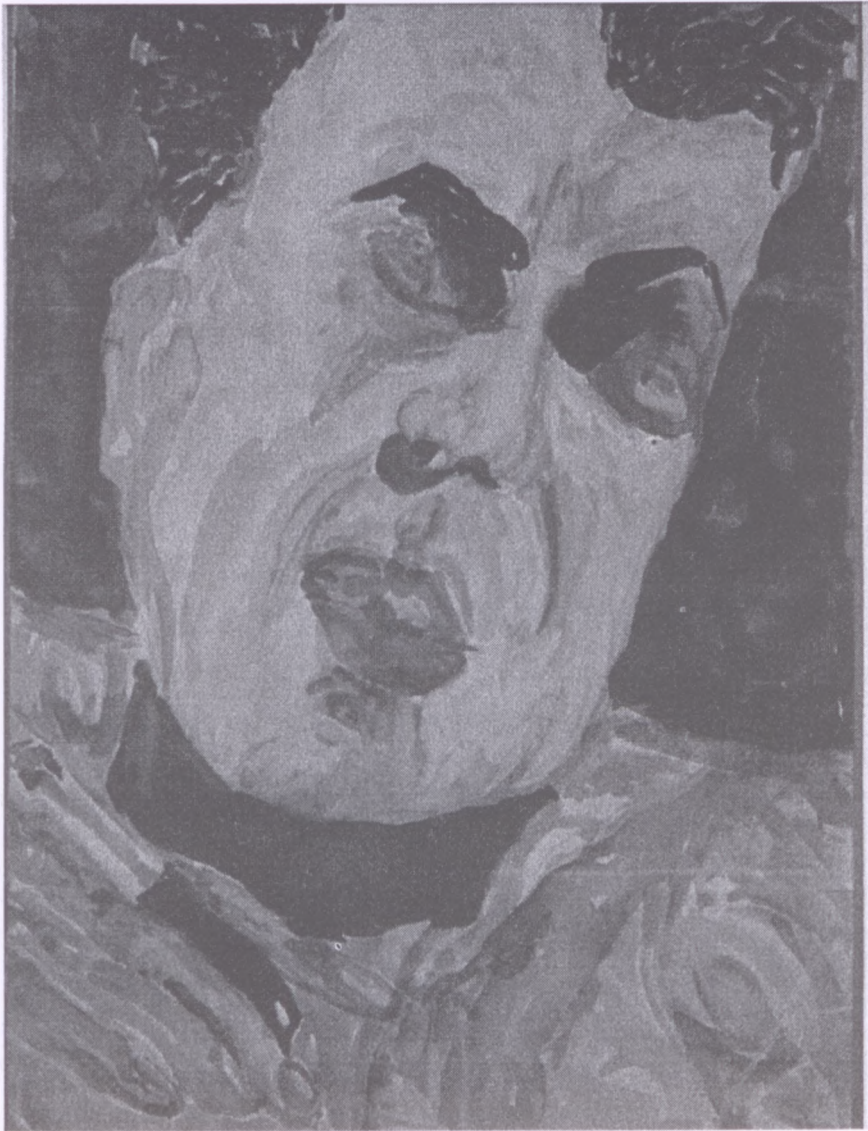
MURAWSKA

Malarstwo

i

Teatr Osobny Trzech Osób
(Białoszewski, Hering, Murawska)

lipiec – sierpień 1999
KAMIENICA „POD GWIAZDĄ”
Toruń, Stary Rynek



Ludwik Hering (1945/1946)

WSZYSTKO MNIE ŻYWI I WZBOGACA

Z Ludmiłą Murawską Péju rozmawia Mirosław A. Supruniuk

– Kariera malującego „cudownego dziecka”. Podczas studiów na ASP w Warszawie zaangażowanie w teatr – malarstwo sceniczne, aktorstwo. W 1958 r. zrobiła Pani dyplom na ASP u prof. Nachta Samborskiego...

Znałam go jeszcze z czasów okupacji, ale nie miałam z nim malarskiego porozumienia, a moja młodzieńcza zadziorność nie dopuszczała kompromisu. Zresztą, w tym co zamierzałam w malarstwie już nikt nie mógł mi pomóc. Ani Hering, ani Czapski, ani tym bardziej Nacht. Po prostu nic o tych problemach nie wiedzieli.

– W Pani życiu najgłębsze piętno odcisnęł Ludwik Hering, wiele też znaczył Józef Czapski, a Miron Białoszewski...?

Ludwik Hering był uczniem Józefa Czapskiego. Tych dwóch ludzi odegrało wielką rolę w mojej biografii artystycznej, ale także w biografii artystycznej Mirona Białoszewskiego. Ludwik wychowywał mnie od dzieciństwa i głęboki istotny związek ludzki i artystyczny trwał do jego śmierci. On mnie – jak mówił – „wymyślił”. Po prostu stworzył.

Z Mironem różniło mnie prawie wszystko: charakter, stosunek do świata, życiowe pasje. Moje malarstwo nie miało wpływu na jego pisanie, a jego pisanie na moje malarstwo. Mostem nas łączącym był Ludwik, – i Józef.



– O własnym malarstwie mówi się najtrudniej... Duża doza mojego malarstwa to kilkanaście postaci scenicznych i dwa chóry w Osmędeuszach – widowisku według koncepcji inscenizacyjno-dramatycznej Ludwika Heringa z tekstem poetyckim Mirona Białoszewskiego i Ludwika.

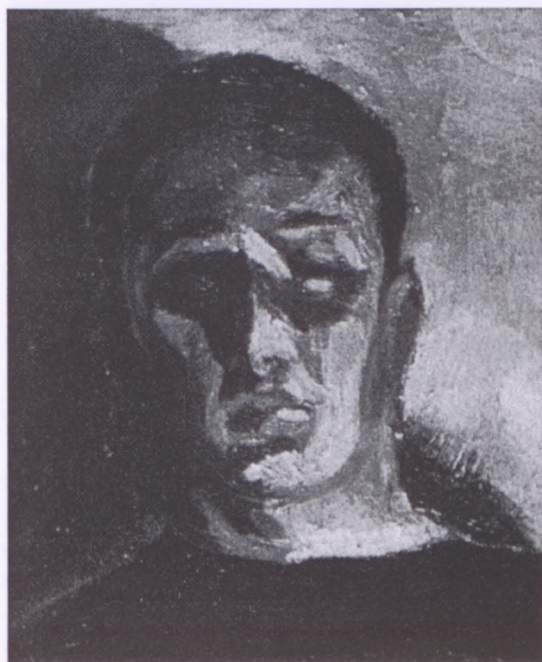
Alfred Łaszowski w studium o *Osmędeuszach* drukowanym w „Kierunkach” mówi dobrze o mnie, znajdując związki tych form z malarstwem freskowym. Ta genealogia wydaje mi się trafna.

Uwielbiam poprzez Matisa sztukę romańską, bizancjum, egipt – to malarstwo płaskie, istniejące abstrakcyjnie, a odczułe każdym nerwem konturu na naturze.

Jak miałam trzy lata – to był Wrzesień. Jak miałam osiem lat – to było Powstanie. Do dziś mam tamtą „wizję” „syntetyzowaną” pożarem i żyrandolami. Może to jest ten najważniejszy pozamalarski powód, który zdecydował o moim malarstwie.

– Niemal cała Pani malarska biografia związana była z osobą Józefa Czapskiego. Pożegnała go Pani w 1939 r. jako trzyletnie dziecko, a potem zobaczyła dopiero po wielu latach. Jak wyglądało Pani ponowne spotkanie z Czapskim?

Pierwszy raz otrzymałam paszport w 1966 r. Dojechałam do Józefa z dziesięcioma wielkimi obrazami zwinętymi w rulon. Na podłodze pokoju w domu „Kultury” w Maisons-Laffitte przykucnięty pomagał mi je rozwijać. Pierwsza odsłoniła się głowa *Księcia duńskiego*. Józef przypadł do ziemi i na czworakach znieruchomiał. Twarz w twarz *Księcia* z zaciśniętymi szczękami wciągał powietrze przez zęby przeciągłe, aż w końcu głosem narastającym do krzyku wyrzucił z siebie: tak namalować twarz!!!



– W jakim stosunku pozostaje Ludmila Murawska – malarka, do Ludmily Murawskiej – aktorki? Sztuka chyba nie znosi cząstkowości, angażuje zawsze całego człowieka.

– Nigdy nie pisała Pani o swojej sztuce, prawie nie udzielała wywiadów i niemal stroniła od wystaw. Wydaje się, że bardziej zależało Pani na jej „teatralnej” stronie biografii...

Ta teatralna biografia ma swoje życie zupełnie niezależne od mojego.



Szara msza (Ludmila Murawska, Miron Białoszewski)

– W drugim programie Teatru, w lutym 1956 zagrała pani Heroinę w sztuce Białoszewskiego „Szara msza”. Była też Pani współreżyserem całego programu. Jak to się stało?

W 1955 r. włączyłam się malarstwem scenicznym według projektów Ludwika Heringa w drugi program teatralny do tekstów Białoszewskiego. Kiedy nagle zabrakło aktorki musiałam stanąć na krześle i zagrać Heroinę w *Szarej mszy* Mirona. W początkach 1956 roku, po czwartym wejściu na krzesło, byłam na okładce „Przekroju”.

Moje reżyserowanie to jakiś mit. W czasach „Teatru na Tarczyńskiej” wiedziałam rzeczywiście dużo o malarstwie, plastyce, ale niewiele o teatrze złożonym przeciw z wielu dyscyplin sztuki. Rozwijałam się, dojrzewałam, a to proces wymagający czasu. Dorastałam, uświadamiałam sobie kim jestem. Nie wtapiałam się

w otoczenie, nie ulegałam mu. Zakreślałam swoje nieprzekraczalne granice. Patrzyłam, słuchałam, wyciągałam wnioski (dla siebie), milczałam. „Tarczyńska” to czas mojego milczenia – nie reżyserowania.

– Teatr na Tarczyńskiej budził ogromne emocje...

Zaistnienie „Tarczyńskiej” w sytuacji PRL-u było wstrząsem. Okazało się, że można robić COŚ bez cenzury, miejsca, pieniędzy... Ale zbieranie się kupy ludzi, którzy mówią i robią co chcą nie pytając władzy o zdanie, na początku było groźne. Sokorski całą noc przekonywał towarzyszy z KC, że nie należy nas wsadzać do więzienia, a nad ranem przysłał koncesję na prowadzenie teatru i nagrodę Ministra Kultury i Sztuki, co nas uchroniło przed represjami. Drzwi zostały wyważone.

Nastąpiła eksplozja inicjatyw. W krótkim czasie (2-3 miesiące później) powstaje Piwnica Krakowska, mnożą się małe, niezależne teatry. Na Tarczyńskiej chce realizować swój program Tadeusz Kantor, a Irena Eichlerówna tu występować. Krzysztof Komeda angażuje się w projekt filmu Heringa pt. *Forteca Jerozolimska*. Swoją pierwszą wystawę ma na Tarczyńskiej Jan Lebenstein. Poza tym stale są eksponowane portrety Witkacego. Do jednego pokoju na Tarczyńskiej pielgrzymują tłumy z całej Polski. Histeria. Prawdziwe ły, bo ile ludzi może się zmieścić na 24 m² ze sceną i kulisami.

Działalność artystyczna błyskawicznie staje się przedmiotem manipulacji.



Ludwik Hering (w środku) i Ludmila Murawska – Teatr na Tarczyńskiej, 1956

Sandauer informuje nas, że powstało wiele grup „awangardowych”. Wylicza sześćdziesiąt osób. Hering oszołomiony protestuje. – Co pan robi? To są zera. – Sandauer lekceważąco: – Nie ważne, byle dużo.

Na podłodze „Tarczyńskiej” Sandauer, Przyboś, Henryk Stażewski, Mewa Łunkiewiczowa ustalają między sobą, że „awangarda” musi mieć jakąś jedną postać sztandarową. Wybór pada na mnie, ale tak się wścieklałam, że rezygnuję. Następną propozycja: Hering. Nie, bo ma 49 lat, a „awangarda” musi być młoda. Białoszewski – 36 lat. Trochę późno... Sandauer rozwiewa wątpliwości: – Powie się, że spóźniony debiut, bo dziesięć lat stalinizmu.

Przetasowanie we władzach kultury. Wszędzie rozsiadają się partyjni „nowocześni”. Jeden monopol zostaje zastąpiony drugim, w jakimś sensie groźniejszym. Socrealizm w Polsce trwał krótko i nie zdążył przeorać świadomości. Nie zapomniano czym jest sztuka. Natomiast w „awangardę” ludzie – szczególnie młodzi – skakali z głową i nogami. Bezkrtycznie przyjmowali propozycje zachodnich marszandów. Konsekwencje są o wiele głębsze i rozleglejsze, a spustoszenie kulturalne trudne do odrobienia. Wyjątkowa szansa dla polskiej kultury – w Polsce nie było jeszcze dyktatu „rynku” – została zaprzepaszczona.



Wyprawy krzyżowe (Ludmila Murawska)

„Tarczyńska” to gromada ludzi. Różni autorzy, scenografowie itp. Różni twórcy. Ktoś z kimś jest w związkach przyjaźniowych. Ktoś z kimś współpracuje, ale są i tacy, którzy znają się tylko z widzenia. Do jakiejś sztuki Bogusława Choińskiego scenografię robili państwo Rechowiczowie.



„Osmędeusze” – Odcedzona

Ale co o nich mogłabym powiedzieć. Kulturalni, ciepłi, o miłej powierzchowności, do których pracy miałam stosunek poważny, ale z którymi zetknęłam się raz, może dwa, a ich rysy twarzy kompletnie mi się zataryły. Każdy robił co innego. O różnicach, a nawet wzajemnych niezrozumieniach może świadczyć np. taka sytuacja: Na próbę generalną *Wypraw krzyżowych*, *Szarej mszy* i *Lepów* przywieźliśmy z Ludwikiem Heringiem dekoracje, kostiumy i rekwizyty. Po ich rozpakowaniu zszokowany Lech Stefański grodząc sobą dojdzie do sceny, wznosząc wzrok ku niebu – a oczy miał wielkie, piękne, elgrekowskie – emfaticznie, czystym, dźwięcznym głosem z nieskazitelną dykcją wyartykułował: – Ale TO nie w TYM te-a-trze!!! Miron też był ciężko przerażony. Dopiero po premierze, kiedy okazało się, że te formy plastyczne odniosły sukces, obaj poczuli się pewnie.

Mieszanie (na zewnątrz) wszystkiego ze wszystkim, mylenie autorów, nie dawało szans na trwanie pod jednym adresem. *Osmędeusze*, *Stworzenie świata*, *Żmud* – były przygotowywane już na inną scenę. Premiera odbyła się w klubie Hybrydy niestety jeszcze pod szyldem „Tarczyńskiej”. Ten program siedł naprzemiennie z programem Lecha Stefańskiego.

– *Teatr Osobny powstał w 1958 r. w opozycji do Teatru na Tarczyńskiej.*

Teatr Osobny Trzech Osób (Białoszewski, Hering, Murawska) nie był opozycją, nie był wymierzony przeciwko komuś, wynikał z konieczności ustalenia kto jest kim, co robi i za co odpowiada. Trzeba było wydobyć się z supła manipulacji i informacyjnego chaosu.



Wtę (Ludmila Murawska, Ludwik Hering, Miron Białoszewski)

– *Z nazwą teatru były jednak wieloletnie kłopoty?*

Jesienią 1957 r. Ludwik zdecydował, że odtąd będziemy funkcjonować jako Teatr Osobny Trzech Osób (Białoszewski, Hering, Murawska). Premiera nowego programu odbyła się w 1958 r. na Pl. Dąbrowskiego 7.

Nazwa teatru nie przechodziła ludziom przez gardło, nikomu też nie skapnęła z pióra. Sandauer tłumaczył to tak: – Dlaczego osobny? Słowo archaiczne, kompletnie nieużywane. Nie, to się nie przyjmie. Najlepiej niech już będzie „teatr Białoszewskiego”. Pojęcie osoby ludzkiej będącej osobnym, niepowtarzalnym światem nie miało prawa bytu, nie mogło przebić się do mózgow. Trzy osoby osobne – po prostu skandal.

Nad otwartym grobem Mirona Jan Błoński powiedział, że Miron był osobny. Ludwik zwierzył mi się, że doznał wtedy przewrotnej satysfakcji. Tyle lat walczył o osobność, a tu choć została przyznana tylko Mironowi, ale jednak. Od tej chwili to niestrawne słowo zrobiło zawrotną karierę. Znowu okazało się niezbędne.

– *Jaki był początek i rozwój kontaktów z Białoszewskim?*

Podczas okupacji różni młodzi ludzie uczący się

na tajnych kompletach pojawiali się w naszym domu (tzn. Ludwika i moim) po książki, najczęściej lektury szkolne. Niektórzy z nich pisali, między innymi Miron. Przychodzili też czytać swoje utwory. Poematy Mirona Ludwik oceniał surowo. Po wizytach, w drodze powrotnej do domu, Miron wyrzucał je do kolejnych śmietników. Odkąd było wiadomo, że pisze, Ludwik podsuwał mu lektury specjalne np. Norwida, Proust'a, Montaigne'a.

W Powstaniu resztki dotychczasowego świata przestały istnieć. Ludzie zabici albo rozproszeni. Rok 1950. Po wojennej tułaczce rodzina wróciła do zrujnowanej Warszawy. Małe mieszkanie na ulicy Karolkowej. W Alejach Jerozolimskich Ludwik natyka się na nędzarza z głową ze strachu przed wszami ogoloną na zero. To Miron. Zaczyna bywać na Karolkowej. Czyta swoje poematy ozdobne, bogate, pełne metafor, girland, drogich kamieni. Nie wiem co z tego przetrwało do dziś, bo jeszcze wtedy dużo łądowało w śmietniku. Miron pamięta nasze wojenne mieszkanie, wiele obrazów Czapskiego. Zadaje pytania czym prowokuje Ludwika do mówienia. Odtwarzane w pamięci przedmioty ożywają, obrastają anegdotą, historią. Miron pisze powieść, której bohaterem jest Ludwik, ale i tę prozę Ludwik dyskwalifikuje i spotyka ją śmietnikowy los.



Ofelia (Ludmila Murawska)

Początkowo powściągliwe, choć nigdy banalne, mówienie Ludwika zmienia się, a w końcu wręcz rozbuchuje przybierając zaskakujące formy literackie, teatralne. Z Mironem nazywaliśmy to koncertami Ludwika dla nas. Hulanki intelektualne i artystyczne Ludwika uświadamiają i otwierają nas na różne zagadnienia życia i sztuki. Z wdzięcznych widzów jednoosobowego „Wielkiego Teatru Heringa” – tak mogę to dziś określić – z wolna przemieniamy się w jego uczestników. Od pewnego momentu obcowanie nas trojga, osobowości tak odrębnych, odbywa się na prawach teatralnych.



Osmędeusze (Ludmila Murawska)

– Czym różniły się metody pracy Białoszewskiego i Heringa?

Miron swoje sztuki pisze. Ludwik pracuje od razu w żywej materii teatralnej. Krótkich dialogów nawet nie notuje. Uczymy się ich na scenie podczas prób. Tylko dłuższe kawałki na luźnych kartkach daje temu kto ma je wykonywać. Mironowi albo mnie. Nikt nie ma w rękę całości. W Teatrze Osobnym Trzech Osób dawniejsze i późniejsze programy szły na zmianę. Materiału pamięciowego przybywało. *Szwagier Europy* szedł już rok

w teatrze i nagle, po przerwie wakacyjnej, zgubiliśmy jedno zdanie. Wynikła konieczność zapisania tekstów Ludwika dla podparcia naszej pamięci. Wyjątek stanowi *Łysa z kotem*. Ponieważ *Łysą z kotem* Ludwik pisał nie dla siebie, a dla Teatru Lalek w Białymstoku, gdzie Słobodzianek realizując *Osmędeuszy*, musiał mieć cały tekst z didaskaliaми. Miron cenil co napisał. Ludwik swoje teksty traktował tylko jako jeden z elementów teatru i uważał, że samoistnej wartości literackiej nie mają.

– *Białoszewski pisze: ... pomysły inscenizacyjne Heringa za jego zgodą wchodzą w mój zapis dramatyczno-poetycki. Jak to się działo?*

Różnie. Np. *Wyprawy krzyżowe* Miron u nas przeczytał i dał Ludwikowi do inscenizacji. Ludwik miał zastrzeżenia do tekstu, że łatwa sztubacka zabawa, kalambury, a o kalamburach Szekspir wyraża się z pogardą. Całość nie zawiera żadnej myśli. Ostatecznie na końcu dodał trzy słowa: ...„i rozkulbacz kobylę historii”.

Inszenizacja: jawne zmiany kostiumów na scenie, na stojaku obracające się malowane na tekturze głowy końskie, Teofana w krześle na ramionach, Ikona ze starą tacją zamiast twarzy, stroje ornatowe malowane w witrażu, kołnierz jako kociol – wszystko to zostaje później przez Mirona wpisane w tekst jako didaskalia.



Pani Koch (M. Białoszewski, L. Murawska)

Pani Koch powstaje inaczej. Najpierw Ludwik opowiada historię szalonej Pani Koch (postać autentyczna). Z tego konstruuje rzecz na scenę. Miron jako szpital w ornatowym kostiumie malowanym w szpitalną podłogę ma odgrywać strzępki szpitalnych rozmów, zaśpiewy, pogłosy. Ludwik daje próbki tekstu. Podgrywa. Ja w kapeluszu z chochlą w ręku mam krzątać wokół Mirona. Przed nim przechodzić trochę przykucnięta, żeby mu ani na chwilę nie zasłaniać twarzy. Do dzwonięcia mam się zatrzymywać profilem po lewej albo prawej stronie. Potem Miron pisze *Panią Koch*. Niektóre utwory Mirona nastroczały Ludwikowi wiele trudności. Z Działalnością i Imiesłowem męczył się miesiącami szukając dla nich – jak mówił – scenicznego uzasadnienia. Z Działalności nie zdołał zrobić nic atrakcyjnego i po kilku wieczorach ta rzecz w ogóle wypadła z repertuaru. Imiesłów – Miron próbował grać z uczuciem miotając się po scenie. Ludwik mówił: – Za dużo człowieka. Tekst traci lekkość. Ostatecznie znalazł szczęśliwe rozwiązanie. Na stojącym wieszaku trzy kapelusze z drutu, a Miron powściągliwie podając tekst podsuwa się pod jeden, drugi albo trzeci.

Ta inscenizacja zostaje wpisana w tekst.



Kleopatra (Ludmila Murawska)

– *Poetyka Teatru Osobnego nie mieściła się w konwencjach ówczesnego teatru w Polsce i wymagała zupełnie nowej estetyki. Jaką mieliście publiczność?*

Wszystkich wieków i stanów. I różnych narodowości.

– *Dlaczego Teatr Osobny rozpadł się pomimo sukcesów?*

Z listu Ludwika Heringa do Józefa Czapkiewicza, 1 V 1961

„...Jedyny sens naszego teatru to sprzeczna wielowarstwowość gdzie tekst, sytuacja, plastyka, ton = razem znaczą i to jest ten oczywisty tragikomiczny skrót znany z potocznej zwyczajności. Błazeństwo właśnie – ten rodzaj elementarny (po co zaraz eksperymentalny) znany od zawsze.

Przestałem się bawić i dlatego nie ma (od 3-ich lat) nowych sztuk Białoszewskiego. Nie zdecydowały moje ambicje autorskie – ale zakłamanie, zamazanie Istoty rzeczy – dlatego zrozumiałem bezsens prowadzenia rzeczy dalej.(...)”

List Mirona Białoszewskiego do redakcji „Dialogu”

26 IX 1977

Jest to wyrównanie rachunków z przeszłością
przylepka jako taka dopełniająca
TEATR OSOBNY TRZECH OSÓB
(Białoszewski – Hering – Murawska)
1955-1963

To nie inscenizowana poezja, ale syntezę dramatyczne, w których metafora realizuje się na scenie. Elementy teatru: inscenizacja i scenografia Ludwika Heringa z malarstwem (i aktorstwem) Ludmily Murawskiej oraz tekst mają także rodzaj skrótu, metafory.

Nie jest bez znaczenia dla jedności formy, że pomysły inscenizacyjne Heringa za jego zgodą wchodziły w mój zapis dramatyczno-poetycki.

Fabulę *Osmędeuszy* wymyślił Hering jako wielką okazję dla malarstwa Ludmily Murawskiej. Dlatego upchnął 30-osobowy dramat w malowane tekturowe szyldy chórów i bohaterów.

Z fabulą przeszły nie tylko zaśpiewy, typy, przewiska, sytuacje – nie tylko wymyślona dzielnica Parysów – ale całe partie tekstowe: prolog Harfiarki,

wstawka filozoficzna Odcedzonej, Pieśni nad pieśniami Katakumbowej i wszystko, co dalej idzie poprzez Awerdy aż do końca.

Hering dał także retoromelodyjki do kabaretu i połowę tekstów:

*Pani ma kotkę
na śmierć jest tyle...*

Ziewy

Zajechałem linią przez omyłkę

Przerzut objawu

Szczęście

Wypadek (krakowiak)

Retory

Sztuczki epickie:

Stworzenie świata

Szwagier Europy

Szury

Opracowanie tekstów programu klasycznego:

Kleopatra (Norwid)

Ofelia (Szekspir)

Rachela (Wyspiański)

W wydany przez PIW w 1970 r. *Teatrze Osobnym* wstęp sygnowany M.B. jest autorstwa Ludwika Heringa. Dbał o teatralność książeczki i nie chciał jej zanudzać nadmiarem informacji.

(DIALOG listopad 1977)

– *Który Szekspir: na scenie, czy na płótnie był Pani bliższy?*

To wszystko jest mną.

– *Czy teatr wzbogacał Pani malarstwo?*

Wszystko mnie żywi i wzbogaca.

– *Gdyby Pani miała namalować swój autoportret, jakby on wyglądał?*

Malowałam siebie wielokrotnie jako:

Marię Timofiejewną z *Biesów* Dostojewskiego.

Szydły Teosi z moją twarzą w *Osmędeuszach*,

Ofelię, Szajloka w kilku wersjach, Purytankę –

kilka wersji i kilka niedokończonych prób *Auto-*

portretu z piórkiem malowanych w sytuacjach

krzysowych kiedy miałam nadziei tyle co piórka.

Toruń-Paryż, styczeń-maj 1999



Poeta i Rachela (Miron Białoszewski, Ludmila Murawska)

NOC Z KLUCZEM*

1953 rok, noc wrześniowa z soboty na niedzielę. Dom śpi. W kuchni koc na podłodze. Na nim Miron, Ludwik, ja i Dina ukochana jamnikowata suczka, przygarnięta, bo nie miała szans w życiu. Koło mnie papiery, ołówki, akwarele. Myślę rysować – malować Mirona z profilu. Popijanie herbaty. Ludwik monologuje. Skupiona do malowania reaguję tylko na pojedyncze słowa, fragmenty zdań.

...Rzeczy...

...Słowa dodawane do rzeczy...

...obroty rzeczy...

Nagle Ludwik zdejmuje z haczyka klucz od piwnicy.

– Odjąć słowo i rzecz zaskakuje. Może to pestka nieznanego owocu? Jaki ma zapach, smak?

Miron wrywa mu klucz z ręki. Obwąchuje.

– Zapach wody gwoździowej.

Wyciągam rękę.

– Daj, ja też chcę.

Wącham. Rzeczywiście, woda gwoździowa.

Miron końcem języka dotyka klucza.

* Fragmenty autobiografii Ludmily Murawskiej pod tytułem „Wolność w lupinie orzecha”. (...Ja bym mógł być zamknięty w lupinie orzecha i jeszcze bym się sądził panem niezmiernie przestrzeżoną). Szekspir, *Hamlet*. Akt II, scena 2. Tłum. Józef Poszkowski.

– Przyszczypuje, ma smak elektryczności. Brzydę się. Sprawdzę później po umyciu kłuczka. Ustawiam Mirona do pozowania. Szklanka z herbatą w ręku. Wkładam mu na palec mój pierścionek z turkusem i diamentnikami – dobrze robi ręce i herbacie.

Ludwik niespodziewanie kładzie mu skośnię na głowie białą, podłużną, emalowaną z metalowymi zamkami, pokrywę od pojemnika na chleb. Móg – skojarzenie z renesansowym kapeluszem. Pokrywa gibie się, zjeżdża z głowy. Miron, że nie będzie jej trzymał, bo mu drętwieje ręka. Ludwik wyrównoważa ją zawieszonym na sznurku kluczem.

Pracuję w zapamiętaniu. Już nic nie słyszę. W końcu, trochę podmalowany, duży rysunek odsuwam dalej na podłogę, żeby zobaczyć go z dystansu. Miron przygląda się zadowolony, że urodzicie wypadł, tylko pierścionek taki babski... Ścieram gumką, zmywam wodą. Żał mi turkusowej kropelki. Próbuję kredką wyłocić tło. Papier bez podkładu na podłodze rejestruje słoje sosnowych desek.

Miron:

– Podłogo

błogo, o łogo

Zmęczenie, senność. Wynoszę się do pokoju. Dina, co chwila robi obchód. Chciałaby być ze wszystkimi naraz. Zostawiam dla niej uchylone drzwi. Z kuchni (też uchylone drzwi) pogłosy łyżeczkowo-szklane, nieprzerwany monolog Ludwika, aprobujące zaśmiechy Mirona:

...słowa odejmowane od rzeczy...

Osuwam się w sen.

WOLNOŚĆ W ŁUPINIE ORZECHA

Ktoregoś dnia (1954 r.) Miron bardzo podekscytowany przyszedł do nas na Karolkową, wprost od Lecha Stefańskiego. Zafascynowany opowiadał, że Leszek przyniósł z piwnicy starą skrzynkę po bananach i chce w niej robić teatr. W tej pudełkowej scenie podobno poruszał dłońmi, raz nawet była ręka z kielichem i to było bardzo działające. Ludwik coś kręcił w garnku (odgrzewał dla Mirona jakieś jedzenie) i mówił, że teatr można robić wszędzie, więc dłaczego

by nie w skrzynce po bananach? Dobry pomysł i niech Miron to wykorzysta. Miron, że myśli o tym i już nawet coś przyniósł, żeby nam pokazać. Noc zapowiadała się wspaniale.

Ludwik „człowiek etatowy” swoje przebogate życie intelektualne toczył kosztem snu (2 – 4 godz. na dobę). Żeby podpedzić siły i utrzymać umysł w napięciu pił mocną herbatę. Tym razem też jeszcze herbatą z Mironem, wygodne rozładowanie się na perspektywę długich nocnych godzin i Miron zaczyna wyciągać zza pazuchy małe szmatki (ścinki krawieckie). Czubkami palców ujmuje jedną granatową, w białe grochy i porusza nią parę razy przed sobą.

Pyta: Dzieje się coś ?

My: Nie, nic się nie dzieje.

On: (zamachał szybko)

Dzieje się coś ?

My: Nie, nic się nie dzieje.

Cisza.

Nie pamiętam czym Ludwik tę ciszę przełamał. Chyba jakimiś słowami bez znaczenia. I zaraz potem ni z tego ni z owego baletując palcami, uraczył nas prześmieszną parodią scenki z *Gorączki złota* Chaplina. Kwiczeliśmy ze śmiechu. Ludwik się rozkręcał. Sugestywnie odgrywał przed nami sceny zbiorowe, tłumne i pojedyncze osoby. Sceny tragiczne, tragi-komiczne, pełne ironii i samoironii. Dialogi serio, albo wręcz przeciwnie. Rwał, przeskakiwał. Grał samymi palcami, albo całymi dłońmi, albo rękami do łokci uzyskując tym wrażenie dużych, albo małych, intymnych przestrzeni i gry na różnych planach. Exodus wojenny: dwie równoległe fale ludzi wędrujących do bezpiecznego miejsca, idących obok siebie, ale w przeciwnych kierunkach. Scenki uliczne, kawałki intelektualnych dyskursów między innymi przewrotny filozoficzny dialog doktorów z *Lekcji anatomii* Rembrandta.

Było oczywiste, że Ludwik nie ma zamiaru się w ten teatr angażować, że to oszalałająca widowisko nie ma być żadną konkretną propozycją, ma na celu jedynie uświadomienie nieprzebranych możliwości nawet miniaturowego teatru i ROZBUDZENIE wyobraźni Mirona.

Niecierpliwie czekałam na skutek. Na kolejne spotkania Miron przychodził w dobrym na-



Miron Białoszewski



Portret Józefa Czapskiego (lata 70.)

stroju, ale z pustymi rękami. Zdradził, że trochę zazdrości Stefańskiemu efektów ze wspaniałym kielichem (mszalnym) i niepokoił się, że on nie ma tak okazalego przedmiotu, który mógłby z nim konkurować. Ludwik nie tał pogardy dla łatwego epatowania przedmiotami sakralnymi. Jakby mimochodem rzucał, że nie ma znaczenia jaki przedmiot – każdy może być kosztowny, może być byle co, coś co ma obok siebie, np. solniczka, albo grzebień.

Ale co robić z solniczką, albo grzebieniem???? – Można wszystko co chcesz, można podziwiać, adorować, nie ufać, bać się. Można wszystko.

Miron mnożył pytania nawikujące do ostatnich spotkań. To jak to było? To coś ty wtedy i wtedy powiedział? To jak tyś to zrobił? Ludwik reagował trochę niechętnie. Nigdy nie powtarzał wiernie tego co było. Zmieniał sensy, punkty widzenia, przesuwiał akcenty, odmieniał formę i rytmy.

Nie pamiętam jak długo to trwało. W końcu Miron zjawiał się z tekstem sztuki teatralnej. Czytał. Wyglądało to jakby różne zdania z ostatnich spotkań ktoś wrzucił do worka i wymieszał. W miarę słuchania zaczęłam popadać w wewnętrzną panikę. Nic nie rozumiałam. Ocena Ludwika była miażdżąca. Stwierdził, że nie ma w tym żadnej wizji, myśli ni konstrukcji. Po prostu nie ma sensu.

Miron odczuł to jak katastrofę. Zapadł się psychicznie. Atmosfera stała się nieoddychalna. Ludwik sięgnął po jakąś lekturę (chyba Norwida), ale nic nie pamiętam tak byłam zmęczona wiszącym w powietrzu ciężkim gniotem. Mijała noc.

Nad ranem wyczerpany Ludwik leżał dłuższą chwilę z zamkniętymi oczami i nagle z trudem, jakby wbrew sobie zaczął wypychać z siebie urywane słowa, słowa – koła ratunkowe.

Przytaczam ich sens w punktach.

1) Doktorzy z *Lekcji anatomii* Rembrandta wygłaszają filozoficzne złote myśli, ale tak, że one się nawzajem kompromitują.

2) Gdzieś potem wmontowane „Słońce wschodzi” i zachodzi”, a wraca do miejsca swego kędy wschodzi” (cytat z Eklezjasty w pomieszonym rosyjsko-polskim języku).

3) Na zamknięcie – żydowskie „Gut is fun a ha-

sere a hor” (Dobrze jest wyrwać świni choć jeden włos)

Potem już była ostateczna wersja *W/wisekcji*. Pytania jednak się nie kończyły. A jak te togi? A jak ten amfiteatr? Ludwik opisywał, wyjaśniał i nagle powiedział twardo: Dobrze, zrobię to. Twój tekst, bo całkowicie na twoją odpowiedzialność, ale moja inscenizacja i scenografia.

Może coś ogólnego.

Miron miał wielki (wcześnie nieczęsty) talent recytatorski. Był znakomitym lektorem tekstów własnych i cudzych. Natomiast (chyba do końca) nie rozumiał istoty teatru, że jest to sztuka złożona z różnych dyscyplin sztuki działająca na oko, ucho, intelekt itp. Kompletnie nie czuł (nawet nie rozumiał) przestrzeni scenicznej. Nadmierne wierzył jakimś małym, ograniczonym rachunkom (to może od Stefańskiego). Uproszczone gesty, krok w bok, krok w tył – najlepiej w rytmie na dwa pas. To co dla mnie było punktem wyjścia, dla niego było punktem dojścia. Śmiertelnie poważnie traktował „swój” teatr. Przedstawienie to było dla niego „misterium”. Jak się pomylił schodził ze sceny i ku naszej rozpaczycy zaczynał wszystko od początku. Jakieś regułki, „pozycje zerowe” i te „misteria” to chyba od Stefańskiego, bo u nas nie mógł takich słów słyszeć.

To co umieliśmy, wiedzieliśmy, mogliśmy wchłonąć (każdy z nas na miarę swoich możliwości), pochodziło od Ludwika. Można powiedzieć, że (kiedy już się zaangażował w ten teatr) grał naszymi (Mirona i moimi) indywidualnymi dyspozycjami i niedyspozycjami. Np. robiąc z nas marionety nasze braki zamieniał w zalety.

Trudno mi pisać ogólnie. Każda teatralna rzecz inaczej się rodziła, była innym doświadczeniem. W różnych utworach miałam mniejszy, lub większy udział. Czasem włączałam się w improwizację. To wciągało.

Kleopatra. To prawie ostatnia moja rola. Na prawdę ostatnią był szekspirowski Szajlok. Pokazany raz w Paryżu i nigdy w Polsce (względnie polityczne – antysemita epoka Marca).

A więc Kleopatra – Ludwik równocześnie pracował nad wyborem, kompozycją tekstów, inscenizacją, reżyserią, robił kostium (ja go tylko wg jego projektu malowałam) i rekwizyty.

Ludwik miał genialne czucie materii i formy. To nie była estetyka czy estetyzacja. Każdy rekwizyt, byle co, nawet płócienna kurtyna, zawężenie sznurka miało prostotę, oczywistość, pełnię formy i rodzaj specyficznego dramatyzmu. Nawet martwym przedmiotom udzielał cząstkę swojej żywej istoty. Asystowałam tej pasjonującej robotce z siebie nie dając nic.

Odpędzałam przerażającą myśl, że przyjdzie chwila kiedy jako Kleopatra będę musiała wyjść na scenę. Ludwik dochodził do cyzelowania coraz drobniejszych szczegółów. Dla mojej roli napisał rodzaj partytury. To były słowa podzielone na sylaby pisane na różnych poziomach. Sylaby na miejscu nut.

Na kilka dni przed premierą (już byli zaproszeni ludzie) ja jeszcze nie mogłam wypuścić z siebie głosu. W końcu zdesperowany Ludwik podjął decyzję, że rezygnujemy z tego programu. Poczulałam się uwolniona, rozluźniona i... zaczęłam grać.

Czulałam, że zbyt szczegółowe ustalenia są krępującym gorsetem i że go rozsadam. Z nagromadzonych elementów korzystałam wedle potrzeb, gospodarowałam nimi jak chciałam. Na każdym przedstawieniu przeżywałam na świeżo pełen piękna i mądrości Norwidowski tekst, co wpływało na różne niuansy w interpretacji.

Dla uniknięcia pretensjonalności, kiedy ręką na przykład robiłam ruch patetyczny to pilnowałam, żeby nogę postawić trochę krzywo.

Na taką Kleopatę Ludwik pracował, liczył, czekał.

Wsadził mnie w ścisłą klatkę właśnie po to, żeby mnie W Y Z W O L I Ć.

Trudno mi choćby nie trącić tematu *Osmędeuszy* – największej epickiej rzeczy Teatru Osobnego.

Osmędeusze zaczęły się rodzić od pomysłu inscenizacji. Duża epicka rzecz z dużą ilością ludzi. Na scenie obrotowej trzy piętra w piramidę. Na każdym piętrze inne dzianie. Malowane grupy ludzi (zasada jak w jarmarcznych pajacach poruszanych sznurkami) i pojedyncze postaci-szyldy na wieszakach, zza których miały grać prawdziwe ręce, nogi, czasem twarz. Typy jak z obrazów Czapskiego. Materia malarska gęsta, tłusta. Ze sceny obrotowej, piętrowej

konstrukcji wieszaków Ludwik szybko zrezygnował.

Wymyśloną dzielnicę Parysów – w rzeczywistości prawie puste miejsce na mapie, gdzie był jeden czy dwa domy, bez charakteru, w którym „nic się nie działo” – tak zaludnił, wypełnił intensywnym życiem jakby to były ekskluzywne salony, północna część Paryża i Tunezyjskie sukki razem. Z tego gąszczu wylaniały się typy bohaterów. Ludwik ustalał co, ile, jakim językiem mają mówić, jak śpiewać, jak się poruszać. Według tego „okienka” wypełniał tekstem Miron, całe partie pisał Ludwik. Robił też projekty szyldów i chórów.

Zaprzyjaźniony doktor udostępnił nam na nocne próby świetlicę w piwnicy Ubezpieczalni na Woli. Pierwszy malowany przeze mnie był Piłat (trochę nieśmiały w formie). Pogoniliśmy z nim na próbę. Zobaczyłam go w tej szpitalnej piwnicy w jarzeniowym świetle na tle niebieskawej olejnej lamperii ze szlaczkiem. Gęste malarstwo bez ramy zetknięte z obcą, paskudną materią było straszonym zgrzytem. Rozboleła mnie wszystkie zęby. Zdecydowałam, że tylko płaskie, lekkie formy z czarnym konturem wytrzymają tę i inne przypadkowe sytuacje. I drugie: Pewność, że nie umiem limitować ani kompilować. Freskowa forma uwolni mnie od paraliżującej, sugerowanej mi na tę okazję, formy Czapskiego, pozwoli mi być w pełni sobą. Jeszcze tej samej nocy w gorączce z emocji namalowałam *Odcedzoną* przyjętą przez Ludwika z entuzjazmem.

Po latach dostałam od Czapskiego obrazgwasz *Ślepa z Marsylii* z 1953 r. Szok. Ona zupełnie z *Osmędeuszowej* rodziny – siostra *Odcedzonej*. Lata temu odcinając się od Czapskiego nie wiedziałam, że właśnie się do niego zbliżam.

Bohaterowie *Osmędeuszowi* byli bardzo dosyceni życiem np. prototypem Katakumbowej (problem namiętności i przemijania) jest Zofia Nałkowska i moja babka. Dwie kobiety o różnych biografiach.

Nałkowska do Jana Kotta o erotyce – „Jan-ku, te sprawy nigdy się nie kończą”. I epizod z moją babką:

Ludwik wracający z pracy widzi w oknie swoją matkę a moją babkę. Uśmiechnęli się do siebie, pozdrowili ręką. Ludwik wbiega na scho-

dy. W drzwiach stoi zalana łzami babka. Co się stało w tak krótkim czasie między parterem a 1-szym piętrzem? Babka uśmiecha się przez łzy, nie chce mówić, z lekceważeniem macha ręką. Przyparta do muru wyjaśnia: „Że ja jestem stara do tego już przywykłam, ale że moje dzieci...” I znowu łzy.

Kiedy malowałam szyld Katakumbowej wyszedł... portret Nałkowskiej. Ludwik się irytował, że przecież w tym nie ma i nie może być żadnej dosłowności. Tyle to i ja wiedziałam, ale to wylazło ze mnie wbrew mojej woli. Zaczęłam robić drugą wersję i... wyszedł portret mojej babki. Nie rezygnowałam. Trzecia wersja. Znowu przebiła Nałkowska. To mnie załamało. Nie miałam nadziei, że się z tego wyważę. Bez Katakumbowej nie ma *Osmędeuszy*. Wszystko pada. Klapnęłam na łóżko. Nie wiem czy to trwało pół czy pięć godzin. Do pokoju wszedł Ludwik i od progu prawie krzyczy: Na górną część twarzy naciągnij jej draperię. O tak... i na brzuchu połóż mi rysunek. Czoło Katakumbowej zakrywały pionowe fałdy. Zrobiłam. Został tylko nos Nałkowskiej. Jednak gnębiło mnie, że rozchwiał się kompozycyjne rytmy, coś mi się formalnie, malarsko rozdrobniło. Jeszcze raz podeszłam do tematu. Ostatnia wersja powstała swobodnie, lekko z zaledwie śladem podobieństwa – jak u dziecka, które jest froszeczkę podobne do obojga rodziców.

W końcu *Osmędeusze* były gotowe. Brakowało tylko „pieśni nad pieśniami” Katakumbowej. Generalna próba odbyła się jeszcze bez tego tekstu. O świcie wychodząc już do biura, Ludwik przysiadł z papierosem na krawędzi krzesła, przy rogu stołu i w pośpiechu, na długim, dziwnym pasku papieru coś notował. Wstał, przeczytał zagrywając, markując melodię. Byłam zachwycona.

Po południu Miron u nas – ciągle bez tekstu. Ludwik czyta co napisał. Miron słucha z twarzą ściętą, gniewną. Nie wiem co myśli. Pytam czy mu się nie podoba. Co znaczy ta mina. Mówi: Tekst bardzo dobry, ja bym tego lepiej nie zrobił. To o co ci chodzi? – pytam. Bardzo się na to napinałem, to miało być ukoronowaniem mojej poezji. To dlaczego przez tyle miesięcy tego nie zrobiłeś? Bo po Eklezjaście bardzo trudno... Dalej

siedział, okropnie nadęty. Coś dukał i wydukał, że nie będzie w *Osmędeuszach* grać, bo one nie jego. Nie wiem dlaczego przyjeśliśmy to ze spokojem. Rok wysiłku na marne. Zaczęłam szukać numerów telefonów, żeby zatrzymać machinę. Premiera miała być w klubie „Hybrydy”. Krzycanie przerwał Miron, że właściwie to mu nie szkodzi i że będzie grał.

SZTUKA TO ETYKA

Z Ludmiłą Murawską Péju rozmawiała Elżbieta Dzikowska

– *W Warszawie działo się w Pani Życiu tak wiele – nie tylko malowanie, ale także dużo wystaw, razem z Mironem Białoszewskim i Ludwikiem Heringiem – Teatr Osobny. Co dzieje się w Paryżu?*

Po ogłoszeniu stanu wojennego rozpoczął się dla mnie apokaliptyczny ciąg dramatów. Przyjechałam tu na dwa miesiące i miałam wrócić 17 grudnia 1981 r. Nie zdążyłam. Paszport stał się nieważny, bilet nieważny. Ale udało mi się być w Warszawie już 15 maja. Trafiłam na gehennę umierania siostry mojej matki. Wtedy ktoś wymyślił, że rodziny, małżeństwa mieszane – moim mężem jest Francuz – muszą się połączyć, tzn. żyć tylko w jednym kraju. Tu albo tam. Dla mnie oznaczało to właśnie opuszczenie rodziny w Polsce, oddanie pracowni, wyjazd z Polski na zawsze, śmierć cywilną. Do momentu oddania pracowni (36 m kw.) mąż miał nie otrzymać wizy, a ja paszportu. Nie miałam szans zabezpieczenia dorobku. Nie miałam czasu, pieniędzy, nie było benzyny, papieru, sznurka...



Miron Białoszewski w *Wyprawach krzyżowych* (1956)

W 1939 r. nasz dom zburzyli Niemcy. W 1944 r. spalili Własowcy. Teraz trzeba było wszystko niszczyć własnymi rękami. Biblioteka szła pod śmietnik. Przedmioty mające wartość materialną rozbierali nieznanymi mi ludźmi. Ale co zrobić z obrazami? Z moim ojcem, Ludwikiem Heringiem, ściągaliśmy je z blejtramów, cięliśmy w paski i po godzinie policyjnej roznosiliśmy do śmietników na Woli.

– *To jakby Pani wyrzucana siebie.*

– Gorzej. Były to portrety babki, matki, osób najbliższych już nie żyjących. Ojciec chciał uratować choć kilka najważniejszych płócien, *Matematyków, Szekspira* i w ten sposób też robiliśmy dla nich miejsce u niego w domu.

Po pogrzebie ciotki położyliśmy się z ojcem na łózkach z myślą, żeby już nie wstać. To była niedziela rano. Wtedy, nagle zadzwonił telefon: premier Rakowski zrobi co może, żeby odblokować paszport i zabezpieczyć pracownię. Mąż, który nie wiedział co się ze mną dzieje (komunikacji telefonicznej z zagranicą, nie było, listy szły sześć tygodni), nie wiedział też, że nie może dostać wizy więc złożył papiery i... otrzymał ją momentalnie. Przyjechał 21 lipca. Byłam tak chuda, że spodnie, które włożyłam, żeby jechać na lotnisko spadały mi na podłogę. Potem spałam bez przerwy 20 godzin. Mąż zahamował niszczenie. Dalsze katastrofy, ciężkie choroby, śmierć ojca były już konsekwencją tego wszystkiego. Kiedy przyjeżdżałam do Paryża byłam jak wór piachu. Bez czucia. Pewnego dnia zobaczyłam kwiat w szklance wody. Nie mogłam oderwać oczu. Wzięłam do ręki pędzle. Malowanie przywracało mi życie.

– *Znowu zaczęła Pani malować?*

Tak, tyle że wciąż mam obsesję niszczenia. Żeby nie obrastać. A jednocześnie teraz, kiedy sprzedaję obrazy, odczuwam to jako stratę.

– *Funkcjonuje Pani przez marszandów?*

– Boże broń, to nie wchodzi w grę. W 1966 r. kiedy miałam wystawę w Instytucie Polskim w Paryżu, byli na jej otwarciu dwaj, podobno ważni, marszandzi. Proponowali mi wystawę (bez katalogu), jeżeli będę malowała dla nich dziesięciu powiedzmy *Matematyków* rocznie (tyle jestem w stanie, pracując usilnie cały rok). Jeżeli dam im rocznie sto obrazów będzie wysta-

wa, katalog, ewentualnie artykuły w prasie. 300 obrazów rocznie – to już pozycja europejska. Przeszło 400 – nazwisko światowe. Myślałam, że to kpina i wyrzuciłam ich za drzwi. Potem Czapski uświadamiał mnie, że to było serio. Tu, żeby zrobić dużą karierę, trzeba mieć męża Rockefellera albo otworzyć fabrykę obrazów.

– *Więc i w sztuce jakość zależy od ilości?*

Tak, jeśli malowało się szybko dużo obrazów, robiło się karierę, oczywiście przez marszandów, w ciągu dziesięciu lat. Teraz cykl się skrócił, trwa trzy lata. Mnie produkcja nie interesuje. Nigdy nie rezygnowałam z jakości.

– *Żyje Pani w Paryżu, jednym z najważniejszych centrów sztuki nowoczesnej, a sztuka Pani jakby żywi się przeszłością.*

– Żyję i pracuję również w Warszawie. A Paryż – Paryż jest także jednym z najważniejszych centrów sztuki dawnej. Nie tylko mnie przeszłość żywi. Na jednym z wernisaży współczesnego światowego malarza było kilkanaście osób, a na wystawie Vermeera, – 8 milionów.

Odkąd zaczęto mówić o nowoczesności, zaczęło się odchodzenie od pełni i ciągłe obniżanie poprzeczki. Rezygnacja z człowieka, rytmu, koloru, kompozycji itp. aż doszło do białej ściany z nazwiskiem autora. Nie chodzę na nowoczesne wystawy, chyba przez przypadek. Nie brudzę sobie świadomości – jak mówił Waliszewski.

Mówiło się i jeszcze mówi, że zmieniły się kryteria sztuki. Ależ to jest po prostu gra w coś innego. Jeżeli iluś ludzi gra w chińczyka, to nie znaczy, że szachy zmieniły reguły gry.

– *Czy w swojej sztuce nawiązuje Pani bezpośrednio do dawnych mistrzów?*

W sztuce dawnej szukam nie sposobów, a reguł. Bardzo dobrzy malarze przestrzegając ich mogą być szkołą. Wielcy – genialnie je łamią. Dlatego mogę ich tylko przeżywać. To dla mnie niezbędne, żeby nie stracić z oczu szczytów ludzkich możliwości i zachować poczucie hierarchii.

Maluję tylko z natury, a co widzę, co mam malować nie kojarzy mi się z żadnym widzielnym obrazem. Więc, żadnych bezpośrednich powiązań nie ma. Natomiast, kilka razy robiłam transpozycję z fragmentu obrazu Rubensa i fragmentu obrazu Vermeera.



Cykl: Szekspireje



Matematyk (1970)



Cykl: Szekspireje



Matematyk (1971)

– *Co w Pani malarstwie jest najważniejsze? Jaką rolę odgrywa temat?*

Zawsze na początku muszę wiedzieć co chcę mówić i dlaczego. Potem myślę czym i jak. Ponieważ jestem malarką, a nie filmowcem czy pisarzem, więc oczywiście to jest szukanie środków malarskich.

Kiedyś wierzyłam, że sztuką można coś ocalić. Na przykład moi *Matematycy* to był krzyk, że zatruta jest nie tylko strefa biologiczna, ale i psychiczna. Dzisiaj każde dziecko to wie. Wtedy ludzie nie chcieli czy nie mogli tego słyszeć. Intelktualiści się na mnie obrażali. Do Zachęty z powodu *Matematyka* nie wpuszczano młodzieżowych wycieczek. Miałam uczucie, że wrzeszczę w kanapę. Czy moje wysiłki zdały się komukolwiek na coś? Stały się wszystkie katastrofy. Niczego nie uratowałam.

– *Główny nurt Pani sztuki to portrety.*

Wydawało mi się, że z tych portretów złoży się jakaś komedia ludzka. Nie interesuje mnie anegdota. W granicach anatomicznego podobieństwa chciałabym powiedzieć coś o dyspozycjach charakteru człowieka. Trudno to wyrazić w obrazie płaskim, nieruchomym i bez głosu. Jak pokazać pęknięcie psychiczne, siłę, słabość, urok czy inteligencję...? W portrecie Kotarbińskiego próbowałam rozwiązać ten problem przez napięcia kierunkowe światła.

– *Przywiązuje Pani dużą rolę do warsztatu?*

Tu jest może najważniejszy dla mnie problem. Moja Akademia z ograniczoną receptą postimpresjonistyczną nie mogła mi wystarczyć. Wprost nie miała sensu dla tego co robię. To sześć lat wrzuconych w błoto. Urodziłam się za późno. Pankiewicz powinien być moim profesorem. Dawni mistrzowie mieli szkołę, a potem robili rewolucje. Mieli co łamać. Ja nie miałam nic do łamania. Trzeba mi ciągle z wielkim mozołem, w kompletnej samotności, wywalać drzwi otwarte. Nie natrafiłam na malarza zajmującego się tą samą problematyką, z którym można byłoby wymieniać doświadczenia. Czasem ktoś dotyka tej kwestii, ale się przy niej nie zatrzymuje, nie dręży. Dziś ludzie tak się spieszą, chcą pieniędzy, a w tej dziedzinie nic nie da się przeskoczyć. To posuwanie się milimetr po milimetrze i bez pewności czy się do czegoś dojdzie. Doszłam

dalej niż inni, ale nie jestem tam gdzie chciałabym być. Może na to trzeba jeszcze 50 lat intensywnej pracy...

– *Światło jest dla Pani najważniejsze w malarstwie?*

Światłem buduję obraz, ale wszystko jest ważne – i światło, i kolor, i temat, i forma.

– *Także w sztuce współczesnej?*

Na świecie, także współcześnie, istnieją równoległe różne kultury. Na przykład kultura żydowska czy mahomekańska wyklucza w ogóle wizerunek człowieka i przedstawianie świata widzianego. Arabskie arabeski to nie przypadek. Różne są powody twórcze i różne materie.

Może najkrócej: Wszystkie kultury, pod wszystkimi szerokościami geograficznymi, jeżeli pozostawiły czy pozostawiają trwały ślad w sztuce to dlatego, że przestrzegają elementarnej prawdy sztuki:

Powód twórczy – prawo materii – odpowiednie dla danej materii narzędzie.

– *Wydaje mi się, że duże znaczenie nadaje Pani w swoich obrazach przestrzeni?*

Przestrzeń mnie ogromnie ciągnie. W tym też wielkie niebezpieczeństwo i znowu trudność. Grozi wpadnięcie w iluzję, która rozwała płaszczyznę płótna, dziurawi ścianę. Są dwa sprzeczne problemy: Obraz jako przedmiot i temat obrazu – to co się na nim dzieje.

Na obrazie ruch trzeba powiedzieć bezruchem, dysharmonie – harmonią. Tancerz na obrazie może fikać, ale obraz jako przedmiot musi być nieruchomy i trzymać się płasko ściany. Kiedy wchodzę do sali wystawowej, gdzie jest dużo obrazów znakomitych, Breughel wybija się żelaznym spokojem, doskonałą harmonią, ciągnie jak magnes, a kiedy się podchodzi bliżej otwierają się i piekła, i nieba, i kołowroty.

W Wenecji widziałam dużo Carpaccia. Jego obrazy piękne w materii idealnie trzymają się muru. A przecież to malarz, którego przestrzeń, ruch po prostu upija.

– *Jaki jest system Pani pracy?*

Portrety czy kompozycje czasem dojrzewają długo. Potem malowanie to jest skok w przepaść. Maluję szybko, w gorączce. Pędzle w obu rękach. Paleta – czyszczona co kilka lat kiedy już strupy nie pozwalają, zamknąć kasety – leży na pod-

łodze. Farby nabieram na pędzel i kolory kręcę wprost na płótnie. Potem następuje etap „doliczania” płótna. Dużo myślenia coraz mniej dotknąć pędzlem. Ten etap bywa bardzo długi.

Nigdy nie ułatwiam sobie pracy. Kiedyś, ojciec siedzący za moimi plecami podczas malowania powiedział: Balansujesz na linie nad przepaścią i wydaje się, że musisz spaść, a ty jeszcze stawiasz sobie krzesło na głowie i jeszcze tacę z kieliszkami i na to jeszcze jakiś stółek. Tego po prostu nie można wytrzymać.

Kiedy jestem rozgrzana do malowania, przejęta tym co chcę zrobić, kompletnie nie zdaję sobie sprawy, że porywam się na rzeczy niemożliwe. Może dlatego parę razy zdarzyło mi się po tej linie przejść.

– Jakby Pani określiła swoje malowanie?

Jest energiczne, silne, drapieżne. Może dlatego, kiedy moduluję płótno temat jak gdyby łagodnieje. Znalezienie złotego środka to wielka dla mnie trudność.

– Jak to się stało, że została Pani malarką?

Kiedy miałam cztery lata chciałam być konduktorką i dziurkować bilety w tramwaju. Kiedy miałam pięć lat – walnęłam pięścią w stół i powiedziałam, że będę malowała. Tak już zostało. Powodem tej decyzji były obrazy Czapskiego, między którymi – można powiedzieć urodziłam się. Wszystkie zginęły w Powstaniu. Nad moim łóżkiem wisiał jego wielki obraz w grubych, czarnych lśniących ramach. To były czerwone amaryllisy i dwie kalle. Otóż, nieustannie byłam świadkiem stojącego się cudu. Te dwie kalle to były trzy glutki rozciągnięte na bardzo ciemnym tle, a świeciły najczystsza bielą świeżych kwiatów. I inny cud: Obraz duży – łoża teatralna. Całości nie pamiętam. Na dole tego płótna była aksamitna poręcz łoży o płomienną, jasną czerwień. Ale czym to było zrobione!!! Brutalnie kładzione tłuste czernie, głębokie fiolety, a tej jasnej czerwień kilka kropel.

To urzeczenie materią malarską zdecydowało o moim losie. Było też pierwszym wtajemniczeniem. Od tego momentu zaczęła się trudna praca pod najczulszym i najczujniejszym okiem brata mojej matki, Ludwika Heringa, którego nazywam ojcem i który był uczniem Czapskiego.

– Nie sądzi Pani, że każda epoka powinna mieć własną sztukę, która się z niej wywodzi?

O tym chyba malarz nie powinien myśleć. Jeśli żyje nie w wieży z kości słoniowej jest poddawany wiatrom i ciśnieniom swego czasu i jeżeli szczerze dobywa głosu, to on jest jednym z głosów danej epoki. Czas, w którym żyjemy wymaga olbrzymiej siły, pracy nad sobą, nieustannej czujności, żeby się nie zatracić. Józef Czapski ma twarz, swój język i wysoką malarską jakość.

Ostatnie moje przeżycie – to wystawa Henry Moore’a. Jego oczywisty powód twórczy i czytelny twórczy proces.

No tak, ale co zrobić z takim zjawiskiem ponad czasem jak Rembrandt? Zrodzony przez swoją epokę, ale dziś, w Amsterdamie, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że jeżeli nie doszło do naszego spotkania, to dlatego, że właśnie przeszedł na drugą stronę ulicy i tylko przez przypadek się, rozminęliśmy.

– Czy sądzi Pani, że sztuka ma związek z etyką?

Sztuka to wyjątkowe zjawisko. Od tysięcy lat rządzi się niezmiennymi kryteriami i jest powiązana z życiem. Jeżeli odstaje od życia, to albo z życiem coś nie tak, albo sztuka schodzi na manowce.

Kiedy w Polsce wybuchła „nowoczesność” widziałam w tym grozę wyjałowienia, pomieszaną języków, upadek etyki w sztuce, upadek etyczny społeczeństwa. Byłam przekonana, że pazurami trzeba bronić etycznych kryteriów sztuki, w tej odwiecznej sztafecie nie upuścić pałeczki. Dlatego w latach 50. wbrew ogólnemu owczemu pędowi, ruszyłam pod prąd. Byłam tratowana, ale nie strącona i ciągle żyję.

Kiedyś, w dzieciństwie Ludwik Hering powiedział mi rzecz straszna: każde nieuczciwe położenie pędzla, każda kreska wymaga dziesięciu uczciwych, żeby odrobić tę stratę. Zatem większość malarzy dziś nie jest w stanie dojść do punktu zerowego.

– Czyli bez etyki nie da się dokonać nic?
Sztuka to etyka.

– Dziękuję za rozmowę.

Paryż, listopad 1988

LUDMIŁA MURAWSKA PEJU

1935 – urodzona w Warszawie

1958 – Dyplom na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w 1958 roku w pracowni Artura Nacht-Samborskiego. Uprawa malarstwo i rysunek.

1955-1966 – malarstwo sceniczne i aktorstwo. Początkowo współpraca z Mironem Białoszewskim i Ludwikiem Heringiem w Teatrze na Tarczyńskiej. Od 1958 roku – w „Teatrze Osobnym Trzech Osób” (Białoszewski, Hering, Murawska).

Ważne cykle obrazów: „Szekspireje”, „Matematycy” oraz portrety m. in.: Białoszewski, J. Iwaszkiewicz, T. Kotarbiński, Z. Kucówna, Z. Nałkowska, W. Tatariewicz, J. Czapski.

Wystawy indywidualne:

1962 – Salon Debiutów, Warszawa

1966 – Centre de Civilisation Polonaise, Sorbona, Paryż

1970 – Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Warszawa

1977 – Galeria MPlK „Ekspres”, Warszawa

Ważniejsze wystawy zbiorowe:

1961 – Galerie Lambert, Paryż

1962 – Malarstwo w XV-lecie PRL, Muzeum Narodowe, Warszawa

1962-1968 – Wystawy Malarzy Realistów, CBWA Zachęta, Warszawa

1963, 1964 – Warszawa w Sztuce, CBWA Zachęta, Warszawa

1965 – Współczesne Kierunki w Malarstwie Polskim, Muzeum Puszkina, Moskwa

1966 – Młoda Generacja, BWA, Sopot

1971 – Festiwal Sztuk Pięknych, CBWA Zachęta, Warszawa

1971 – Spotkania Krakowskie, Pawilon Wystawowy, Kraków

1976 – Wystawa „Format człowieka”, Galeria STU, Kraków

1980 – Galeria Portretu, Warszawa

1991 – Wystawa „Jesteśmy”, Zachęta, Warszawa

Prace w zbiorach państwowych m. in.: Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Historyczne M. Warszawy, Muzea w: Toruniu, Olsztynie, Wrocławiu, Muzeum na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, Muzeum Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz w zbiorach prywatnych w Polsce i za granicą.

Od 1981 roku mieszka w Warszawie i Paryżu.

1935 – 20 décembre. Naissance à Varsovie

1958 – Diplômée de la Faculté de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie (chez Artur Nacht-Samborski). Pratique la peinture et le dessin

1955-1966 – Réalisation de peintures de scène et joue comme actrice d'abord au „Théâtre de la rue Tarczyńska” (en communauté de travail avec Ludwik Hering et Miron Białoszewski); puis à partir de 1958 au „Théâtre à part de trois personnes” (Teatr Osobny Trzech Osób: Białoszewski, Hering, Murawska).

Principaux cycles de peintures: „Shakespeareana” et „Mathématiciens” – Nombreux portraits, dont: Miron Białoszewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Zofia Kucówna, Zofia Nałkowska, Władysław Tatariewicz, Józef Czapski.

Expositions individuelles:

1962 – Salon des débutants, Varsovie

1966 – Centre de Civilisation Polonaise à la Sorbonne, Paris

1970 – Société des Amis de l'art, Varsovie

1977 – Galerie MPlK „Ekspres”, Varsovie

Principales expositions collectives:

1961 – Galerie Lambert, Paris

1962 – La peinture à la XV^e année de la République populaire de Pologne, Musée National, Varsovie

de 1962 à 1968 – Expositions des peintres réalistes, CBWA Zachęta, Varsovie

1963, 1964 – Varsovie dans l'art, CBWA Zachęta, Varsovie

1965 – Tendances Contemporaines de la peinture polonaise, Musée Pouchkine, Moscou

1966 – Jeune génération, BWA, Sopot

1971 – Festival des Beaux-Arts, CBWA Zachęta, Varsovie

1971 – Rendez-vous Cracovien – Pavillon des expositions, Cracovie

1976 – Exposition „A l'échelle humaine”, Galerie STU, Cracovie

1980 – Galerie des portraits, Varsovie

1991 – Exposition „Jesteśmy” („Nous Sommes”, consacrée aux artistes polonais à l'étranger), Zachęta, Varsovie

Oeuvres dans des collections publiques:

Musée National, Varsovie, Musée historique de la ville de Varsovie, Musées de Toruń, d'Olsztyn, de Wrocław, Musée du Château des princes de Poméranie à Szczecin, Musée du Théâtre Słowacki à Cracovie, et dans des collections privées en Pologne et à l'étranger.



TWÓRCY TEATRU OSOBNEGO (obok Ludmiły Murawskiej)

Miron Białoszewski (1922-1983) poeta i prozaik. Jeden z założycieli Teatru na Tarczyńskiej, autor i współtwórca Teatru Osobnego. Debiutował w 1956 roku tomem *Obroty rzeczy*. Opublikował m.in.: *Mylne wzruszenia* (1961), *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970), *Szumy, zlepy, ciągi* (1976).

Ludwik Hering (1908-1984) malarz, prozaik. W późnych latach 40. opublikował w „Kuźnicy” trzy opowiadania wojenne: *Meta*, *Zieleniak*, *Ślady*. Ostatnie z nich Gustaw Herling-Grudziński, zaliczając do najznakomitszych utworów o tych latach, wydał w antologii *W oczach pisarzy. Wybór opowiadań wojennych 1939-1945* (Rzym 1947). Fragmenty *Śladów* weszły do podręczników szkolnych.

Inszenizator i scenograf programów Mirona Białoszewskiego w Teatrze na Tarczyńskiej oraz wszystkich rzeczy scenicznych Teatru Osobnego Trzech Osób (Białoszewski, Hering, Murawska). Autor połowy tekstów Teatru Osobnego.

Niezwykła jego korespondencja z lat 1939-1984 z Józefem Czapskim jest przygotowywana do wydania.

Epef T. G. Murawska Peju L.

8, /
465998

Biblioteka Główna UMK



300000922922



Z cyklu *Ostateczności* (1985)

Komisarz wystawy: ANNA GAJEWSKA
Autor katalogu: MIROŚŁAW A. SUPRUNIUK

Skład: Krystyna Samsel
Reprodukcje fotografii: Piotr Kurek

Reprodukowane obrazy i fotografie są własnością Ludmiły Murawskiej Peju
Na okładce: *Purytanka z klejnotami* (1976)

ISBN 83-231-1084-0

© Archiwum Emigracji BUMK, Toruń

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
TORUŃ 1999

Druk: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław