



warstwy

Rocznik Wydziału Sztuki
Uniwersytetu Rzeszowskiego

2

Nr 2/2018 ISSN 2544-4824

dialogi, mosty



Arkadiusz Andrejkow, *Komańcza*, 2017, fot. P. Zakrzewski

Zespół redakcyjny:

Tadeusz Boruta
Tadeusz Błoński
Marcin Dudek
Wiesław Grzegorzczak
Agnieszka Iskra-Paczkowska
Anna Jamrozek-Sowa
Joanna Janowska-Augustyn
Marlena Makiel-Hędrzak (redaktor naczelna)
Karolina Niwelińska
Ondrej Revický
Grażyna Ryba
Jadwiga Sawicka (zast. redaktor naczelnej)
Anna Steliga

Sekretarz redakcji:

Barbara Kawa

Rada naukowa:

prof. Lex Drewiński (Akademia Sztuki w Szczecinie)
prof. Władysław Pluta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie)
dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR (Uniwersytet Rzeszowski)
dr hab. Lucyna Rotter (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)
prof. Joanna M. Wężyk (Kean University, New York, USA)

Redaktor naukowy numeru:

Jadwiga Sawicka

Recenzenci:

prof. zw. Stanisław Baj (ASP w Warszawie)
prof. dr hab. Elbieta Dutka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr hab. Kinga Łapot-Dzierwa prof. UP (Uniw. Pedagogiczny w Krakowie)
dr hab. Andrzej Ostrowski (UMCS Lublin)

Współpracownicy:

Orest Holubets
Łukasz Huculak
Tadeusz Nuckowski
Janusz Szuber

Na okładce:

przód: Tadeusz Nuckowski, fragment matrycy linoryticznej
(z wystawy indywidualnej *MATRYCE, Wybór z lat 1973–2018*
w Muzeum Archidiecezji Przemyskiej, maj 2018)
tył: Wiktoria Goryńska, *Florecistki węgierskie*, 1934,
drzeworyt; bibuła, 24,9 × 18,8 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

Layout, skład:

Ondrej Revický i zespół: Anna Kamycka, Edyta Czernecka

Tłumaczenie na jęz. angielski:

Agnieszka Andrzejewska

Korekta:

Janina Dubiel

Wydawca:

Wydział Sztuki UR, Wydawnictwo UR

Druk:

ARTIS Poligrafia s.c.

Adres redakcji i wydawcy:

Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski
al. mjr. W. Kopisto 2a,
35-959 Rzeszów
tel.: (17) 87 21 174
e-mail: warstw@ur.edu.pl

warstwy

Rocznik Wydziału Sztuki
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Nr 2/2018 ISSN 2544-4824

WPROWADZENIE

- 2 Jadwiga Sawicka: Dialogi, mosty...

TEMAT NUMERU: DIALOGI, MOSTY...

- 6 Artur Mordka: O artystycznym i estetycznym pożytku z kategorii warstwy. Przyczynek do ontologii dzieła sztuki Nicolaia Hartmanna
- 14 Paweł Nowicki: Wybrane zjawiska sztuki renesansu a przemiany samowiedzy człowieka epoki nowożytnej w ujęciu Charlesa Taylora
- 20 Barbara Trygar: *Veritas sequitur esse rei...* *Biczowanie* Piero della Francesca *Diegesis* w *Pamięci Włoch* Wojciecha Karpińskiego
- 28 Joanna Adamowska: Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta
- 38 Marlena Makiel-Hędrzak: Asceza utraty – asceza nadziei. O rysunkach Zbigniewa Herberta
- 43 Andrzej Juszczyk: Od „furyzacji” do „No future”. Futuryzm i ruch punk jako samobójstwo kultury
- 54 Miłosz Hołody, Magdalena Krzosek-Hołody: Słowo-obraz w przestrzeni. Poezja w projektach *site-specific*. Komentarz do twórczości Joana Brossy oraz Iana i Aleca Finlayów
- 60 Anna Steliga: Ile jest sztuki w terapii przez sztukę? Wielogłos specjalistów o teoretyczno-praktycznych aspektach arteterapii
- 68 Agnieszka Iskra-Paczkowska: Kto mówi – miejsce autora w filmie
- 76 Jadwiga Sawicka: Pozytki z teatru. Na przykładzie realizacji teatralnych Artura Żmijewskiego i Zorki Wollny

KONTEKSTY SZTUKI

- 84 Przemysław Pokrywka: Sztuka młodych jako przestrzeń dialogu wewnętrznego. Refleksje na temat pewnej tendencji w trzech krótkich wspomnieniach
- 88 Agata Sulikowska-Dejana: Wielowymiarowość rozmowy w twórczości artystek sztuk wizualnych w Polsce
- 93 Paweł Bińczycki: Formy przejściowe

SYLWETKI

- 100 Marek Łątkowski: Krajobrazy, Strefy, Tablice. Jonasz Stern – abstrakcja biologiczna (w 30. rocznicę śmierci – przypomnienie)
- 103 Gabriel Szajna: Między sportem a sztuką. Sylwetka Wiktorii Goryńskiej
- 108 Tadeusz Boruta: Realizm radykalny Luciana Freuda
- 112 Dorota Rucka-Marmaj: Nowe spojrzenie na wątki ikonograficzne w twórczości Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty

ILUMINACJE

- 119 Janusz Pasterski: Noty o miejscu
- 122 Janusz Szuber: *Tamara tańczy kozaka*. Z dziejów późnej przyjaźni z profesorem Leszkiem Różgą

ROZMOWY

- 126 Rzeczywistość mamy tylko w sobie. Z Piotrem Wójtowiczem rozmawiają Dorota Jajko-Sankowska i Jarosław Sankowski
- 137 W stronę przestrzeni symbolicznych. Z Aldoną Mickiewicz rozmawia Grażyna Niezgoda
- 142 Pytania do Cecylii Malik, artystki i aktywistki. Z Cecylią Malik rozmawia Jadwiga Sawicka

PRACOWNIE

- 146 Renata Szyszlak: *Pracownia Rysunku* – refleksje wokół wystawy
- 147 Tadeusz Nuckowski: Pochwała rysunku
- 148 Marlena Makiel-Hędrzak: Linie i topografie
- 150 Ewa Łączyńska-Widz: *Pracownia-wystawa*. O pracowniach przeniesionych z uczelni na dworzec

NAGRODA IM. JERZEGO PANKA

- 154 Łukasz Cywicki: IX Edycja Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka
- 158 Krzysztof Pisarek, Paweł Bińczycki: O laureatach Nagrody

GALERIA WYDZIAŁU SZTUKI

- 160 Joanna Janowska-Augustyn: *Pracownia Druku Cyfrowego Wydziału Sztuki UR*
- 162 Wiesław Grzegorzczak: *Dwa do kwadratu*
- 164 Agnieszka Dobosz: *Grafika roku '16*
- 166 Agnieszka Lech-Bińczycka: *Dialog*. Wystawa pedagogów Wydziału Sztuki
- 168 Joanna Janowska-Augustyn: Najważniejsze... Pamięci Iwony
- 170 Mirosław Pawłowski: Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu (1999–2017)

WYDARZENIA I WYSTAWY

- 172 Agnieszka Lech-Bińczycka: *ONNA – piękno, siła, ekstaza*. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie
- 174 Jadwiga Sawicka: *Życie. Instrukcja*. Wystawa inspirowana twórczością Georges'a Pereca w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki
- 178 Bartosz Ślosarski: *Przedmioty protestu*. Kultury materialne współczesnych ruchów społecznych
- 180 Agnieszka Iskra-Paczkowska: *Magdalena Abakanowicz* w Galerii r_z
- 182 Agnieszka Iskra-Paczkowska: *Części i całość*
- 184 Agnieszka Iskra-Paczkowska: *Polki, Patriotki, Rebeliantki*
- 186 Jarosław Sankowski: *Stany materii*
- 190 Wystawa *Trzy* w galeri To Tu
- 192 Łukasz Cywicki: *Dwie wystawy*

RELACJE / RECENZJE / KOMENTARZE

- 194 Hanna Fabczak, Marek Adam Olszyński, Adam Szewczyk: *Projekt Art and Science*
- 196 Anna Steliga: O publikacji *Hasior-Assemblage 2016*
- 198 Anna Steliga: O publikacji *WARHOL. POP KONTEKSTY 30 lat później*
- 200 Anna Steliga: *Wyspa Muzeów i Frida Kahlo*, czyli studenci Wydziału Sztuki w Berlinie i Poznaniu
- 202 Magdalena Uchman: *2nd International Graphic Arts Festival* w Khairagarh – Indie

204 KALENDARIUM 2017

212 NOTY O AUTORACH

LABIRYNTY

- 219 Grażyna Niezgoda: Rozmowa z panią Matisse

ETC.

Arkadiusz Andrejkow: *Cichy memoriał*

WPROWADZENIE

Dialogi,

Jak zaprosić do lektury drugiego numeru „Warstw”, którego osnową jest dialog? Najlepiej pytaniem, które umożliwia rozpoczęcie rozmowy.

Dlaczego mosty?

Odpowiedzią może być kilka cytatów i przywołanie Georga Simmla, dla którego idea mostu jest szczytowym osiągnięciem ludzkiego umysłu; już droga jest cudem, to demonstracja ludzkiej woli, bo fakt połączenia dwu miejscowości to *ruch skryształizowany w stałym kształcie*¹. Most jest kontynuacją tego cudu. Aby zaistniał most wymagane jest ustanowienie podziału, przeszkody którą chce się pokonać, aby dotrzeć na drugą stronę. Simmel zauważa: *Tylko człowiekowi – w odróżnieniu od natury – dane jest łączyć i rozdzielać, i to w szczególny sposób, mianowicie tak, że jedno jest zawsze warunkiem drugiego. W każdej chwili jesteśmy istotami, które rozdzielają to, co powiązane, albo łączą to, co rozdzielone, zarówno w sensie bezpośrednim, jak symbolicznym, zarówno cielesnym, jak i duchowym*².

Pomijamy więc materialny aspekt, cuda inżynierii i dzieła budowniczych mostów; myślimy o idei, o metaforze, („to most utkany z farby i powietrza” zauważyła Marlena Makiel-Hędrzak, patrząc na obraz Luciana Freuda według Chardina). Interesować nas będzie ruch myśli, przerzucanie mostów nad epokami; dialogi interdyscyplinarne i badanie relacji międzyludzkich przy użyciu narzędzi z pola sztuki. Żeby łączyć, trzeba było najpierw dzielić: wyodrębnić dyscypliny, walczyć o autonomię sztuki i wypracowywać jej autonomiczny język – jak miało to miejsce w przypadku fotografii. Aby potem szukać subtelnych związków, czego przykładem wystawa *Debussy, la musique et les arts* w (Musée d’Orsay i Musée de l’Orangerie,

2012), gdzie oglądać można było manuskrypt *Fauna* i rękopis wiersza Mallarmégo, i obok siebie wisały pejzaż morski Whistlera i *Fala* Hokusai. Albo też radykalnie przekraczać granice dyscyplin artystycznych i za Beuyssem tworzyć rzeźbę społeczną, badając to, co dzieje się pomiędzy ludźmi, angażując się w politykę i zagadnienia społeczne.

W numerze drugim „Warstw”, dzięki Arturowi Mordce doczekaliśmy się wszechstronnego wyjaśnienia tytułu naszego rocznika. W jego rozważaniach *O artystycznym i estetycznym pożytku z kategorii warstwy. Przyczynek do ontologii dzieła sztuki Nicolai Hartmanna* nasz intuicyjny wybór zyskał przemyślane uzasadnienie. To także przykład dialogu, w który wchodzi z tekstem graficzne interwencje Pawła Bińczyckiego.

W dialogach interdyscyplinarnych z malarstwem mocno wybrzmiewa głos filozofii i literatury. Paweł Nowicki za Charlesem Taylorem analizuje i porównuje rolę artysty i uczonego w dobie renesansu; w obu przypadkach znajduje postawę *obiektywnego krytycznego badacza, niezaangażowanego podmiotu*, który zadaje podobne pytania. Pytania te podważają metafizyczny porządek dotychczasowego świata. Inaczej postrzega wielkich twórców renesansu Wojciech Karpiński. Barbara Trygar przywołuje jego *Pamięć Włoch*, aby razem z autorem wnikliwie analizować fresk Pierra della Francesca, a zarazem być świadkiem *wielkiej przygody duchowej, która umożliwia pełniejsze rozpoznanie własnego „Ja”*.

Dwukrotnie stroną dialogu jest Zbigniew Herbert. Joanna Adamowska pisze o jego interpretacjach dwóch obrazów Cezanne’a, których poeta dokonywał, wykorzystując swoją wiedzę i intuicję, by ostatecznie uzyskać wypowiedź o charakterze filozoficzno-religijnym. Marlena Makiel-Hędrzak pisze o rysunkach Herberta powstałych w czasie śródziemnomorskich

1 G. Simmel, *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 248.

2 Tamże.

mosty...

podróży, o jego badaniu linii jako najbardziej bezpośredniej notacji, znajdując wysublimowaną kontynuację tych linii w budowaniu poetyckiej wypowiedzi. W tekście Andrzeja Juszczyka znajdziemy most pomiędzy literaturą a muzyką w swojej najbardziej ekstremalnej ekspresji. Futuryzm i ruch punk – pomimo odległości w czasie i wyraźnej różnicy estetycznego kalibru, awangardowych poetów i młodzieżową subkulturę łączy nonkonformizm ich przedstawicieli i szokująca odbiorców anarchia publicznych wystąpień. Poezja w dialogu z przestrzenią to instalacje z inskrypcjami umieszczane przez szkockiego artystę Iana Hamiltona Finlaya w jego ogrodzie i poezja wizualna Joana Brosa w przestrzeni Barcelony; o nich (a także o kontynuującym dzieło poezji wizualnej ojca Alecu Finlay'u) piszą Miłosz Hołody i Magdalena Krzosek-Hołody.

Są także dialogi z innymi dyscyplinami: pytając *Ile jest sztuki w terapii przez sztukę*, Anna Steliga bada relację sztuki i terapii, przytacza opinie specjalistów zarówno z dziedziny psychiatrii, psychologii twórczości, jak i artystów plastyków. Chociaż spory o autonomiczną wartość estetyczną mogą pozostać nierozstrzygnięte, to niewątpliwa wydaje się korzyść, jaką stanowi twórczość dla osób z zaburzeniami psychicznymi, przyczyniając się do poprawy ich komunikacji ze światem zewnętrznym i z samym sobą.

Agnieszka Iskra-Paczkowska w swoim artykule *Kto mówi – autor w filmie*, wychodząc od pojęcia autora i kina autorskiego, pisze o wpływie malarstwa, ale także innych filmów na sposób budowania obrazu filmowego. Z jej tekstem dialogują fotografie Łukasza Kuśnierza. W *Pożytkach z teatru* omawiam realizacje Zorki Wollny i Artura Żmijewskiego, którzy wykorzystują to medium w sposób spójny z ich dotychczasową praktyką artystyczną. Oboje interesuje praca z ludźmi: Wollny pracuje więc z aktorkami, a Żmijewski manipuluje publicznością.

O nawiązywaniu emocjonalnego kontaktu ze światem za pomocą języka sztuki pisze w dziale **Konteksty sztuki** Agata Sulikowska-Dejena. *Mechanizm oczyszczenia* poprzez dzielenie się intymnymi, a nieraz drastycznymi szczegółami ze swojego życia, to strategia pozwalająca na przepracowanie emocji. Jak zauważa Sulikowska-Dejena, temat lub wątek rozmowy pojawia się w pracach wielu współczesnych polskich artystek. Dialog wewnętrzny to nieodłączna część procesu tworzenia. Dwa pozostałe eseje zamieszczone w tym dziale są rekonstrukcją takich „jednostronnych” dialogów. Przemysław Pokrywka omawia prace (i za ich pośrednictwem osobowości) trzech młodych malarzy, wystawiających w kierowanym przez niego Centrum Sztuki Współczesnej Solvay w Krakowie. Paweł Bińczycki odtwarza myśli i emocje, które towarzyszyły decyzjom formalnym podejmowanym przy powstawaniu cyklu graficznego *Formy przejściowe*.

Historia wycisnęła piętno na życiu i twórczości Jonasza Sterna. Jego sylwetkę, w 30. rocznicę śmierci, przypomina Marek Łątkowski. Koszmar wojennych przeżyć sprawił, że ten przedstawiciel radykalnej awangardy zafascynowany Strzemińskim, długo szukał nowego języka, który sprostałby grozie tamtych wydarzeń. Wiktoria Goryńska, graficzka, której sylwetkę przedstawia Gabriel Szajna, to doskonały przykład spójnej relacji sztuki i sportu, ale także tragicznego polskiego losu. To utalentowana graficzka i sportsmenka, której obiecująca kariera i życie – podobnie jak II Rzeczpospolita – zostały zniweczone przez II wojnę światową.

Malarstwo jednego z najsławniejszych i najbardziej cenionych malarzy współczesnych, Luciana Freuda, omawia Tadeusz Boruta, dopatrując się w jego radykalnym realizmie dialogu z akademizmem i odnajdując w tych brutalnych portretach szacunek dla



przeszłości – szczególnie widoczny chociażby w jego kopii Chardina, malowanej przez osiemdziesięcioletniego już artystę. Dialogi z przeszłością, malarstwem religijnym dawnych wieków, prowadzi także sam Tadeusz Boruta; Dorota Rucka-Marmaj analizuje interpretacje wątków ikonograficznych w jego malarstwie i w obrazie Grzegorza Bednarskiego, *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki*. Dla Ruckiej-Marmaj postawa obu autorów wobec tradycyjnej ikonografii to stosowanie malarskiej parafrazy, a przede wszystkim ambitna próba stworzenia malarstwa religijnego, które posługuje się językiem współczesnego nam świata; można się domyślić, że do obu autorów odnoszą się słowa Bednarskiego o jego obrazach: to efekt *egzystencjalnej refleksji i prywatnego dialogowania z innym – niekiedy z Bogiem*.

Iluminacje to miejsce dla poetów, przerwa na głęboki oddech i na pogłębioną, ale swobodną refleksję, dla której punktem wyjścia w tym numerze jest grafika. W *Notach o miejscu* Janusza Pasterskiego jest to dziewiętnastowieczna rycina Napoleona Ordy *Biecz nad rzeką Ropą (Galicya)*, widok według słów autora *zrysowany z natury*. Wyjątkowość miejsca, jak mówi Pasterski, *domaga się dopełnienia w słowie i obrazie*; co udowadnia przywołując *Średniowieczny gobelin o Bieczu* Mirona Białoszewskiego i kończąc esej własnym nowym wierszem poświęconym pamięci miejsca.

Tamara tańcząca kozaka znakomitego poety Janusza Szubera to opowieść o przyjaźni z wybitnym grafikiem Leszkiem Różgą, to przyjaźń dwóch artystów-erudyków, punktowana grafikami, ilustrującymi tomiki poezji, a także współtworzącymi „beżożny ikonostas” na ścianie pokoju Szubera.

W **Rozmowach** oddajemy głos artystom. To miejsce, w którym możemy dopełnić słowem, to co widzimy w ich obrazach.

Rozmowa z Piotrem Wójtowiczem dotyczy kwestii pierwszorzędnych i dla twórczości podstawowych: Dorota i Jarosław Sankowscy pytają o relację sztuki do rzeczywistości, o możliwość istnienia czystej abstrakcji. Pełne erudycyjnych dygresji odpowiedzi Piotra Wójtowicza prowadzą nas przez historię sztuki współczesnej od początków XX wieku po narodziny malarstwa abstrakcyjnego. Przywoływane są myśli Ciorana i Wittgensteina oraz osobiste wspomnienia wystawy amerykańskiego abstrakcjonizmu w Bunkrze Sztuki w Krakowie w 1981 roku. Pretekstem dla przeprowadzenia rozmowy stała się wystawa *Realizm abstrakcji* kuratorowana przez Wójtowicza w Przemyskiej Galerii Sztuki Współczesnej; pisze o niej Jarosław Sankowski (*Stany materii*, w dziale **Wydarzenia**). Aldona Mickiewicz, odpowiadając na pytania Grażyny Niezgody, określa rolę przedmiotu w swoich martwych naturach; mówi o wadze treści symbolicznej,

o potrzebie zachowania *religijnej wyobraźni*. Tylko wtedy, jej zdaniem, malarstwo może stać się narzędziem do postrzegania świata w jego całości. Jej obrazy są doskonałym przykładem zachowania równowagi pomiędzy tym co codzienne i duchowe.

Cecylię Malik, krakowską artystkę i aktywistkę pytałam o inspiracje jej spektakularnych wizualnie akcji (*Modraszek kolektyw, Matki Polki na wyrębie*), a także o ich skuteczność. Jako dopełnienie tej rozmowy, polecam opis projektu socjologa Bartosza Ślosarskiego (*Przedmioty protestu. Kultury materialne współczesnych ruchów społecznych*, w dziale **Wydarzenia**).

Wszyscy nasi rozmówcy to absolwenci krakowskiej ASP; ich drogi twórcze są bardzo różne i nie można tego przypisywać wyłącznie różnicy pokoleń (Aldona Mickiewicz i Piotr Wójtowicz to prawie rówieśnicy...). Czy na ich postawę wpłynęła edukacja artystyczna? Wybór pracowni? W dziale **Pracownie** chcemy przedstawiać pracownie prowadzone przez różne osobowości w różnych uczelniach. Tym razem jest to Pracownia rysunku na Wydziale Sztuki UR (*Trójgłos o rysunku*), pracownie Jarosława Modzelewskiego i Mirosława Bałki z ASP w Warszawie – o wystawach tych dwóch pracowni na dworcu PKP w Tarnowie pisze Ewa Łączczyńska-Widz, dyrektorka BWA Tarnów i pomysłodawczyni przedsięwzięcia.

Prezentacja laureatów **IX edycji Nagrody im. Jerzego Panka** dla najlepszego dyplomu to w tym roku pochwała fotografii; o nagrodzie głównej i wyróżnieniach piszą Krzysztof Pisarek i Paweł Bińczycki. Wszystkie nominowane do nagrody dyplomy można było oglądać na wystawie w **Galerii Wydziału Sztuki UR im. Prof. W. Kotkowskiego** – zamieszczony przegląd wystaw w roku 2017 obejmuje m.in. prezentacje dwóch pracowni naszego Wydziału (prowadzona przez Joannę Janowską-Augustyn Pracownia Druku Cyfrowego i Pracownia Projektowa Wiesława Grzegorzczyka), wystawę pedagogów Wydziału, a także – niezwykle smutną dla nas – wystawę dyplomu zmarłej tragicznie studentki (*In Memoriam Iwona Główka*, przygotowaną przez Joannę Janowską-Augustyn).

Od wystaw na terenie wydziału przeniesimy wzrok na ważne wystawy w Rzeszowie i poza nim: wystawa prac Magdaleny Abakanowicz (galeria r_z), wystawa naszych absolwentek Pauliny Dębosz, Marty Ożóg i Marceliny Siwiec (*Trzy w galerii To Tu*), wystawa

Janusza J. Cywickiego i Łukasza Cywickiego w BWA Rzeszów. O wystawie *Polki, patriotki, rebeliantki* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu pisze Agnieszka Iskra-Paczkowska; ona też recenzuje wystawę grafiki Joanny Janowskiej-Augustyn, Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej, Łukasza Cywickiego i Grzegorza Frydryka (*Części i całość* w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie). Wystawę drzeworytu japońskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie odwiedziła i opisała Agnieszka Lech-Bińczycka. Dla mnie osobiście, także z racji udziału kolegów z Wydziału i zaangażowanie studentów, ważna była międzynarodowa wystawa *Życie. Instrukcja*, której byłam kuratorką (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie).

Kalendarium wydarzeń artystycznych w roku 2017 i **relacje** z interdyscyplinarnych projektów (w tym bardzo istotny *Art and Science* – owoc nawiązania współpracy z Instytutem Biologii Doświadczalnej im. Marcelego Nenckiego PAN w Warszawie), opis wydanictw będących podsumowaniem międzynarodowych projektów (pisze o nich Anna Steliga), relacje z zagranicznych wyjazdów i warsztatów (Anna Steliga i Magdalena Uchman), stanowią podsumowanie artystycznej i naukowej działalności Wydziału Sztuki.

Po tym szerokim spojrzeniu skupiamy wzrok na szczególe: dział **Labirynty** z założenia ma z powrotem wprowadzić czytelników w tematyczne sedno rozważań każdego numeru, koncentrując się na jednym obrazie. *Rozmowa z panią Matisse* Grażyny Niezgody jest intrygującym połączeniem formalnej analizy obrazu Matisse'a z odczytaniem psychologicznym; szczegóły z biografii artysty uwiarygodniają taką interpretację.

Zamykamy nasze pismo, zwracając uwagę na okładki. Wewnątrz **ETC**, czyli: Arkadiusz Andrejkow i jego projekt *Cichy memoriał*, malarstwo w przestrzeni wiejskiej, murale na ścianach stodoł wyprowadzające na zewnątrz to, co już na wpół zapomniane. Na stronie tytułowej: grafika Tadeusza Nuckowskiego, pomysłodawcy naszego rocznika, który w tym roku zakończył pracę na Wydziale Sztuki UR, ale pozostaje członkiem naszego zespołu. Tył okładki niech będzie galerią jednego obrazu; nr 2 zamyka dynamiczna grafika Wiktorii Goryńskiej.

Zapraszamy do lektury!

JADWIGA SAWICKA

O artystycznym i estetycznym pożytku z kategorii warstwy

Przyczynek do ontologii dzieła sztuki Nicolaia Hartmanna

I Uwagi wstępne

Dla estetyki jako dziedziny wiedzy filozoficznej dzieło sztuki stanowi jeden z zasadniczych przedmiotów badania. Ta jego szczególna waga wynika przede wszystkim z tego, że w nim właśnie schodzą się drogi pozostałych estetycznych obszarów poznawczych. Gdy rozważana jest struktura doświadczenia estetycznego, to w naturalny sposób analizy dotyczą dzieła sztuki, gdyż przecież doświadczenie estetyczne kieruje się ku niemu jako swemu przedmiotowi. Oczywiście, nie tylko ku niemu, lecz także ku przyrodzie, która dostarcza nam wielu estetycznych przeżyć. Nawet przyjemność, pojmowana zwykle jako hedoniczna wartość odczucia, jest przecież przyjemnością czerpaną z czegoś, co uchodzi za estetycznie cenne. Toteż palące staje się rozjaśnienie struktury dzieła sztuki, które pozwoliłoby je bezpośrednio zrozumieć, a pośrednio także rozjaśnić pozostałe dziedziny problemowe.

Skutecznym narzędziem analizy jest pojęcie warstwy, a szerzej: warstwowa metoda analizy dzieła sztuki. Pojęcie to ma fundamentalne znaczenie dla rozważań estetycznych jednego z najwybitniejszych przedstawicieli filozofii XX wieku – Nicolaia Hartmanna. Celem przeprowadzonych w tym artykule rozważań nie będzie jednak rekonstrukcja poglądów estetycznych tego myśliciela, lecz jedynie uchwycenie tych aspektów jego koncepcji, które przynoszą najwięcej pożytku dla rozjaśnienia struktury dzieła sztuki. Pożytku nie tylko filozoficznego, lecz także artystycznego. Można bowiem, a nawet trzeba, przyjąć, że w pewnych dziedzinach twórczości artystycznej, przede wszystkim tam, gdzie występuje płaszczyzna, budowanie dzieła sztuki dokonuje się przez nakładanie warstw. Takie warsztatowe rozumienie warstwy ma z pewnością znaczenie różne od tego, które występuje w teoriach estetycznych, jednak pytaniem pozostaje, czy te znaczenia zupełnie się rozmiągają, czy też zachowują pewien wspólny rdzeń. Rozważenie tego pytania jest również i w tym sensie ważne, że chodzi w nim o problem możliwości „porozumienia” artystów z filozofami (praktyki artystycznej z teorią estetyczną) czy też znalezienia pewnego wspólnego obszaru, który z jednej strony obejmuje konkretną pracę twórczą, z drugiej zaś jej pojęciowe ujęcie. Toteż pożytek płynący z pojęcia warstwy nie jest tu traktowany rozłącznie. Jest to pożytek artystyczny i zarazem estetyczny.

W pierwszej części artykułu rozjaśnię pojęcie warstwy, którym posługuje się Hartmann, by następnie przejść do rozważań bardziej szczegółowych, które obejmują zagadnienie jedności dzieła sztuki, jego sposobu istnienia oraz jawienia się irrealnych sensów przez zmysłowy plan przedni dzieła.

II Określenie „warstwy”

W ujęciu ontologii krytycznej Nicolaia Hartmanna, warstwa jest określona przez zbiór kategorii właściwych dla danego regionu bytowego, przede wszystkim świata realnego¹. Hartmann wyróżnia w nim cztery zasadnicze warstwy: fizyczną, biologiczną, psychiczną i duchową, które nakładają się na siebie, tworząc niejako piętrową strukturę tego świata². Tak też warstwę fizyczną określają kategorie przestrzenności, czasowości, związku przyczynowo-skutkowego, możliwości empirycznej, materii itd. Inne kategorie znajdujemy w warstwie biologicznej, w której zasadnicza forma determinacji ma charakter genetyczny, a procesy samoregulacji różnią się od prostej entropii. W porównaniu z warstwą fizyczną, w tej warstwie pojawia się to, co Hartmann określa jako kategoriale *novum*, czyli taki zbiór kategorii, który wcześniej nie występował, lecz jest właśnie specyficzny dla organizmu. Podobnie jest w warstwie psychicznej. Nie ma ona już przestrzennego charakteru, tym zaś, co dla niej istotne, są wszelkie „poruszenia duszy”, motywy zachowania, postawy i emocje. Warstwa czwarta ma charakter duchowy i wyodrębnić w niej można ducha osobowego, obiektywnego i zobiektywizowanego. Pierwszym jest świadomy podmiot z właściwą dla siebie ekscentrycznością, ukierunkowaniem na wartości, działaniem celowym; drugi stanowi sfera kultury rozumiana jako synteza treści znaczeniowych:

1 Za takim rozumieniem warstwy opowiadają się niemal wszyscy myśliciele komentujący filozofię Hartmanna. Zob. R. Poli, *The Basic Problems of the Theory of Levels of Reality*, „Axiomathes” 2001, Vol. 12, No. 3–4; L. Kopciuch, *Człowiek i historia u Nicolaia Hartmanna*, Lublin 2007; H. Theisen, *Determination und Freiheit bei Nicolai Hartmann*, Münster 1962; W. Rutkowski, *Schicht, Struktur und Gattung: Zusammenhang der Begriffe*, „The German Quartely” 1974 Jan., Vol. 47, No. 1.

2 „W ogóle trzeba powiedzieć, że w ścisłym sensie są tylko cztery podstawowe warstwy tego, co realne. Nie jest to niczym nieistotnym dla struktury świata realnego, gdyż budowa jego stopni jest o wiele bardziej zróżnicowana”. N. Hartmann, *Der Aufbau der realen Welt. Grundriß der allgemeinen Kategorienlehre*, Berlin 1940, s. 199.

językowych, ekonomicznych, religijnych, artystycznych itd. Treści te tworzą splot, w którym żyje jednostka, oddziałują na nią i w znacznej mierze ją określają; trzecim jest duch zobiektywizowany rozumiany jako twór, w którym zostają utrwalone wszelkie treści duchowe. Klasycznymi przykładami ducha zobiektywizowanego są dzieła sztuki³.

Analizę kategorii właściwych dla poszczególnych warstw zajmują się odrębne nauki, tyle że ujmują je nie w ogólności, jak to czyni ontologia, lecz szczegółowo i konkretnie. Tak też fizyka wyjaśnia, jaki rodzaj (rodzaje) przestrzeni panuje w świecie fizycznym oraz czym jest związek przyczynowo-skutkowy, z kolei nauki humanistyczne wnikają w struktury społeczne, badają język, a także ujmują dzieło sztuki jako twór artystycznego ducha.

Już z tej zupełnie szkicowo przedstawionej warstwowej struktury świata realnego wynikają określone korzyści natury estetycznej i artystycznej. Przede wszystkim ustalone zostało „miejsce” dzieła sztuki w strukturze świata realnego. Należy ono do najwyższej, duchowej warstwy tego świata, nie jest zatem czymś psychicznym ani wyłącznie fizycznym, lecz wznosząc się nad nimi, stanowi kategoriale *novum*. Pożytek płynący z tego twierdzenia nie jest mały. Okazuje się bowiem, że by zrozumieć dzieło sztuki, i to nie tylko teoretycznie, trzeba od razu sięgnąć do samego szczytu rzeczywistości, który tworzy warstwa duchowa. Na nic się zda jego rozpatrywanie jedynie z fizycznego punktu widzenia. Gubi się jego specyfikę także i wtedy, kiedy ujmuje się je z perspektywy warstwy psychicznej. Z pewnością dzieło sztuki zawiera w sobie emocje, jednakże nie są to bezpośrednio emocje podmiotu psychicznego, lecz zobiektywizowane w dziele jakości emocjonalne, które już nie przysługują konkretnemu podmiotowi, lecz, jako od niego oderwane, tworzą aksjologiczny zrąb. Tak częste sprowadzanie dzieła do przeżyć jego twórcy ma swoje źródło w braku rozpoznania tego, że nie stanowi ono efektywnej części przeżycia, nie należy przeto do sfery aktowej, lecz jest przedmiotem tego przeżycia, czymś zatem, co istnieje samodzielnie wobec podmiotu⁴. W filozofii błąd ten określa się mianem błędu przesunięcia kategoriale, to znaczy takiego, w którym kategorie obowiązujące jedynie w danej warstwie, w tym wypadku jest to warstwa psychiczna, nieprawomocnie przesuwają się na inną.

Trudno oczekiwać, by wskazanie na ten błąd doprowadziło do „artystycznej” korekty w rozumieniu

dzieła sztuki, niemniej jego uświadomienie jest niezbędne dla właściwego ujęcia świata artystycznego. Korekta tego błędu nie znaczy oczywiście, że artysta musi się wyzbyć siebie i zanegować własną subiektywność, lecz jedynie, że powinien znać jej granice. Więcej, że poza tymi granicami rozciąga się obszar artystycznej przedmiotowości, który ma niewiele wspólnego z życiem samego artysty i charakteryzuje się własnymi prawami różnymi od praw tego życia.

Nie trzeba jednak odwoływać się aż do ontologii krytycznej Hartmanna, by to zrozumieć. Dla procesu twórczego charakterystyczny jest bowiem fenomen oddalania się dzieła sztuki od jego twórcy, a ostatecznie fenomen oderwania się od niego. Dzieło sztuki jako już dokonane niejako „opuszcza” sferę tego, co psychiczne i zaczyna istnieć w innej, w której nie obowiązują już kategorie subiektywności (warstwy psychicznej), lecz właśnie w szczególny sposób rozumianej obiektywności. Dzieło sztuki staje się bowiem obiektem (obiektywizacją, duchem zobiektywizowanym⁵) i należy do innej, najwyższej warstwy świata realnego. Można nawet mówić o pewnym skoku warstwowym, mocą którego zawieszono zostają kategorie subiektywności właściwe dla twórcy, wzmocnione zaś kategorie przedmiotowości. Jest on trudno zrozumiały dla samego artysty, który przecież stanowi przyczynę sprawczą i który wkłada w dzieło swój warsztat i intelekt, jednak dzieło jako przedmiot ma już niewiele wspólnego z niepewną i chwiejną subiektywnością i tworzy królestwo o wyraźnie zaznaczonej samodzielności.

Takie ogólne określenie miejsca dzieła sztuki w strukturze świata realnego jest jedynie wstępem do dalszych, bardziej szczegółowych rozważań. Jeśli bowiem świat realny jako całość złożony jest z czterech warstw, to ile warstw można wyróżnić w dziele sztuki i jakie występują między nimi związki? Z rozważań wyżej przeprowadzonych można odnieść wrażenie, że dzieło sztuki jako przynależne od najwyższej warstwy świata realnego, samo jest czymś „duchowym” i tym właśnie radykalnie odróżnia się od innych twórców. Nic bardziej mylnego! Zawiera ono bez wątpienia duchową treść, przy czym Hartmann nie rozumie jej idealistycznie⁶. Duchową treścią czy też zawartością dzieła sztuki są wszelkie jego artystyczne znaki: od tych

5 „Duch zobiektywizowany – to właśnie <<materializowana postać>> ducha obiektywnego i osobowego: książki, dzieła sztuki malarzkiej, rzeźbiarskiej i architektonicznej itd”. Z. Zwoliński, *Byt i wartość u Nicolaia Hartmanna*, Warszawa 1974, s. 34.

6 „Należy do niej o wiele więcej czegoś, co nie ma charakteru idealnego, lecz jest indywidualne, jednostkowe, ale także typowe i z tego powodu długo jeszcze nie zanika w ogólności idealności. Należą do niej charaktery postaci poetyckich, które nie są zmysłowo dane, lecz tylko zmysłowo zapośredniczone i nie wnoszą wymagania realności. Zalicza się je do tego, co jawiące się, choć nie zanikają w ogólności idei ani także w typie. Podobnie przedstawione sceny, konflikty, losy, czyny, cierpienia jawią się najpierw jako te właściwe dla jednostek i tak właśnie są odbierane. Tak samo jest z osobami w sztuce portretowej, a nawet z specyficznymi kształtami i rysami twarzy w swobodnie skomponowanej scenie malarzkiej. Nie inaczej jest również z szczególnym pejzażem w obrazie i to także wówczas, jeśli nie jest on zacerpnięty z rzeczywistości”. N. Hartmann, *Ästhetik...*, s. 78.

3 „Dzieło sztuki należy wedle swego rodzaju do szczególnej formy bytu duchowego, do <<zobiektywizowanego ducha>>, tzn. jest ukazywaniem się duchowej treści w przedmiotowości”. Tenże, *Ästhetik, zweite unveränderte Auflage*, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966, s. 83.

4 Przez samodzielność dzieła sztuki rozumiem to, że stanowi ono względem aktu twórczego odrębną całość. Takie rozumienie samodzielności jest obecne w ontologii formalnej Ingardena. „Przedmiot istnieje samodzielnie, jeżeli nie wymaga z istoty swej istnienia żadnego innego przedmiotu, z którym musiałby z istoty swej współistnieć w obrębie jednej i tej samej całości. Innymi słowy: jeśli jego istnienie nie jest dzięki jego istocie koniecznym współistnieniem w obrębie jednej całości z jakimś innym przedmiotem”. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, tom 1, wydanie drugie, Warszawa 1962, s. 132.

najbardziej jawnych i bezpośrednio wizualnie danych, np. zrekonstruowanego światła ruchu, przedmiotu, przestrzeni, aż po te najgłębsze (wszelkiego rodzaju idei). Tak szerokie rozumienie treści sprawia, że obejmuje ona także momenty formalne dzieła sztuki, wszak układ jego elementów nie jest już czymś fizycznym, lecz tworem intencjonalnie pochodnym od artystycznych aktów. Jednakże treść ta nie jest zawieszona w powietrzu, lecz wymaga do swego zaistnienia i dalszego w nim trwania warstwy fizycznej. Ta zaś nie istnieje poza dziełem⁷, lecz wewnętrznie go określa i pełni wobec warstwy duchowej wielorakie funkcje. Przede wszystkim jest czymś, w czym te sensory mogą zostać utrwalone czy zachowane w formie „obiektywu” (funkcja obiektywizacji); następnie, czymś, na czym sensory te mogą się opierać (funkcja podstawy bytowej); z czego mogą powstać (funkcja materii artystycznej) oraz przez co mogą się jawić (funkcja zmysłowej sceny lub planu przedniego). Niektóre z tych funkcji są zrozumiałe także z punktu widzenia praktyki artystycznej, wszak twórca posługuje się określoną materią, nadaje jej odpowiedni kształt i formuje wedle zamierzonej idei. Może on również zaakceptować funkcję podstawy bytowej, choć inaczej ją nazywa. Niemniej za tymi zrozumiałymi faktami kryją się głębsze problemy, których rozjaśnienie już tak proste nie jest.

III Jedność dzieła sztuki a związek warstwy fizycznej z warstwą duchową

Pierwszy z nich dotyczy samej możliwości spotkania w jednym i tym samym przedmiocie dwóch warstw: najniższej – fizycznej i najwyższej – duchowej. Dzieło sztuki bowiem łączy w sobie ducha i materię. Jego jedność jest w tym sensie szczególnego rodzaju, że powiązane ze sobą kategorie należą do najbardziej oddalonych od siebie warstw. Taki dystans uniemożliwia naturalne i ewolucyjne konstruowanie jedności. O ile bowiem w człowieku nad jego warstwą fizyczną nadbudowuje się warstwa biologiczna, nad nią psychiczna, a ostatecznie duchowa, pojawia się zatem ciągłe następstwo warstw, tak w dziele sztuki zostaje ono radykalnie przerwane bez szkody dla jego istnienia. Potwierdza to doświadczenie estetyczne, w którym dzieło sztuki prezentuje się jako w sobie jednolite, bez luk i przerw i dopiero we wtórnej refleksji, warsztatowej czy konserwatorskiej, dystans ten się pojawia, gdyż intencja nie jest zwrócona na całość, lecz na część i to zwykle fizyczną.

Dla estetyki analiza tego rodzaju jedności wiąże tę dyscyplinę wiedzy filozoficznej z ontologią fundamentalną, która rozważa jedność jako taką. Korzyść z tego wynikająca polega z jednej strony na ugruntowaniu

estetyki w fundamentalnej nauce o bycie, co pozwala utrzymać analizy estetyczne w ścisłych granicach filozoficznych, a tym samym zachować ich autonomię wobec innych dziedzin wiedzy (psychologii, ekonomii, socjologii, nauk o sztuce itd.), z drugiej zaś umożliwia – przez uchwycenie różnic i podobieństwa – porównanie jedności dzieła sztuki z innymi rodzajami jedności, które są właściwe dla bytów realnych, idealnych czy nawet absolutnych.

Nieco trudniej pokazać korzyść artystyczną. Polegałaby ona przede wszystkim na artystycznym imperatywie znalezienia równowagi między warstwą fizyczną dzieła a jego warstwą duchową. Jeśli bowiem dopiero związek między nimi tworzy jedność, to żadna z jego stron nie może być zniesiona. Więcej, między nimi musi występować odpowiednia proporcja, która sprawia, że dzieło sztuki nie będzie niejako ciężać ani wyłącznie ku materii, ani też tylko ku duchowym sensom, powiększając przez to i tak już znaczący dystans między nimi, lecz przeciwnie – będzie je jednać. A można to uczynić przez formowanie dwojako rozumiane. Po pierwsze, przez formowanie materii fizycznej, po drugiej – formowanie tematu (treści duchowej), przy czym te dwa rodzaje formowania nie następują po sobie ani też obok siebie, lecz właśnie wspólnie. Jedność dzieła sztuki zakłada zatem szczególnie artystyczny kunszt, który polega na opanowaniu dwojakiego formowania, a właściwie jednego formowania, skoro dokonuje się ono w tym samym czasie, tyle że obejmującego dwie warstwy⁸. Oznacza to, że wszelkie bezpośrednie działania na materii fizycznej mają już *stricto* artystyczny charakter i nie są jedynie przygotowaniem do tworzenia właściwego dzieła sztuki, lecz już jego bezpośrednim kształtowaniem. W tym sensie gruntowanie jest rodzajem malowania, a tym samym nadawania formy. Należy tu uwzględnić nawet sam dobór np. papieru rysunkowego, którego jakoś nieraz przesądza o wyglądzie zrekonstruowanego przedmiotu. Ten szczególny zwrot ku warstwie fizycznej dzieła sztuki akcentuje to, co określa się jako warsztat. Przywołuje ponadto prawie dziś zapomniane greckie rozumienie artysty jako technika, który rozpoznaje właściwości materii, potrafi nad nią zapanować, ale i w nią się wsłuchać. Takie wsłuchiwanie się nie jest darem, lecz pochodzi z nieustannie wzbogacanego doświadczenia. Angażuje nie tylko rozum, lecz także i zmysły w ich szerokim spektrum, gdyż przecież dzięki nim artysta „czuje” materię i staje się estetykiem w pierwotnym rozumieniu tego pojęcia.

⁷ Odwrotne rozwiązanie przyjął Ingarden. To, co fizyczne nie jest warstwą dzieła sztuki, lecz stanowi wyłącznie jego podstawę bytową. W obrazie jest nią malowidło, w dziele muzycznym – partytura itd. „Malowidło tworzy fizyczną podstawę bytową obrazu jako dzieła sztuki. I to najpierw w tym sensie, że obraz nie istniałby bez podtrzymującego go w bycie malowidła, jakkolwiek ono samo nie wystarcza do istnienia obrazu”. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 68.

⁸ „Bowiem, czy w ogóle występuje dwojaki uformowanie w jednym i tym samym tworze? Czy formowanie materii i formowanie tworzywa nie musi być w gruncie rzeczy jednym i tym samym? Ale przecież te formowania są nie tylko odróżnialne, lecz także istotowo odmienne. Jeśli poeta formuje z jednej strony charakter i losy życia, z drugiej zaś brzmienie, przez które je wyraża, to te dwa rodzaje formowania nie mogą być identyczne. Zarazem w wytworzonym dziele, na przykład w dialogicznie przeprowadzonym następstwie scen, zrastają się w jedność i są nie tylko niemożliwe do rozdzielenia, lecz także dane jako jedno jedyne uformowanie, choć dwustronnie działające”. N. Hartmann, *Ästhetik*..., s. 15.

Inna korzyść artystyczna i filozoficzna zarazem wynika z analiz ścisłości powiązania między warstwami. W niektórych dziedzinach sztuki ścisłość nie jest radykalna, a nawet można mówić o pewnym jedynie luźnym powiązaniu (konwencjonalnym przyporządkowaniu⁹) tego, co fizyczne, z tym, co duchowe. Tak jest w piśmiennictwie, w którym to, co fizyczne – brzmienie, krój pisma, papier, oprawa – nie ma istotnej wagi dla samej rzeczywistości przedstawionej, nie określa bowiem znaczenia wyrażenia językowego, a tym samym nie ma wpływu na jego desygnat. Zupełnie inaczej jest w sztukach wizualnych, w których warstwa fizyczna tworzy tak ścisły stopień jedności z warstwą duchową, że nawet drobne w niej zmiany mają negatywny charakter i mogą unicestwić wartość całego dzieła. Jedność tego rodzaju dzieła sztuki zakłada zatem niemal zespolenie tych dwóch warstw, dlatego tak istotny jest dla nich szczegół: określone nasycenie kolorystyczne w obrazie, aksamitność kreński w grafice itd., który stanowi przecież pochodną działania na materii fizycznej. Oznacza to, że same własności materiałowe warstwy fizycznej w istotny sposób określają charakter świata przedstawionego i konstytuują jedność samego dzieła. Zmiana tych własności prowadzi do rozbicia lub co najmniej osłabienia tej jedności, dlatego też nawet „doskonała” kopia nigdy nie sięgnie oryginału.

Rozważania o specyficznej jedności dzieła sztuki, która jest osiągnięta przez związek między jego warstwą fizyczną i duchową, a zatem przez formowanie dwojakiego rodzaju, umożliwiają również uchwycenie artystycznego znaczenia warstwy. Jest ono w tym sensie różne od estetycznego (filozoficznego), że wprost odwołuje się do procesu twórczego, w którym istotną rolę pełni nakładanie. Tak też nakładanie farby na płaszczyznę obrazu byłoby tworzeniem warstwy kolorystycznej, a nakładanie gruntu na powierzchnię rzeczy prowadziłoby do uformowania warstwy płaszczyznowej. Podobny fenomen formowania odnaleźć można w rysunku i grafice warsztatowej, przy czym w tej ostatniej jest on bardzo wyraźny, gdyż wielokrotnie jedna odbitka stanowi pochodną wielości nałożonych matryc. Jest to intuicyjnie zrozumiałe pojęcie warstwy, gdyż wynika ono ze specyfiki procesu twórczego. Jednakże ta procedura fizycznego nakładania nie przejawia się w skutku. Jeśli bowiem malarz nakłada farbę na płaszczyznę obrazu, to stapia się ona z nią, tworząc zestawienie kolorystyczne. To zaś nie różni się od samej płaszczyzny, a nawet poszczególne elementy tego zestawienia tworzą płaszczyzny częściowe. W skutku nie jest zatem wizualnie zawarta

przyczyna. Jeśli natomiast jest ona widoczna, a zatem jeśli zestawienie kolorystyczne niejako odrywa się od płaszczyzny (lub też jedna warstwa kolorystyczna odrywa się od drugiej), wówczas odnosi się negatywne wrażenie „przyklejenia” tych warstw do siebie. Nie tworzą one wówczas jedności artystycznej, gdyż każda jest zbyt samodzielna wobec drugiej. Oczywiście, ten efekt wyraźnego i dostrzegalnego nałożenia może być zamierzony i wówczas wpisuje się w formę dzieła, jednakże bez tej intencji artystycznej oznacza wadliwą konstrukcję jedności powodowaną nadmierną samodzielnością (odrębnością) poszczególnych warstw.

Jednak i takie artystyczne (warsztatowe) rozumienie warstwy daje się wpisać w teorię estetyczną Hartmanna. Jeśli bowiem uznaje on za warstwę fizycznie rozumianą płaszczyznę (właściwie należałoby powiedzieć powierzchnię rzeczy) z nałożoną na nią farbą czy też inną materią malarską, to tak rozumiana warstwa jest bez reszty pochodną działania artystycznego, dla którego charakterystyczny jest właśnie fenomen nakładania.

Podsumowując, analiza problemu jedności warstw dzieła sztuki pokazała, że korzyści filozoficzne i artystyczne z niej wynikające są raczej odmiennego rodzaju. Bowiem dla estetyki jako dziedziny wiedzy filozoficznej istotne są przede wszystkim typy jedności właściwe dla poszczególnych rodzajów dzieł sztuki. Dalsze, bardziej szczegółowe rozważania, skądinąd wartościowe, prowadziłyby do zagubienia właściwej dla filozofii ogólności ujęcia problemu. Dla praktyki artystycznej rzecz ma się akurat odwrotnie. Ogólność poznawcza oddala artystę od konkretności i w tym sensie nie jest przydatna. Niemniej, drogi filozofii i praktyki także krzyżują się i na tych przecięciach pojawia się „wspólny interes”. Dalsze rozważania pokażą, czy „ubić” go można przy analizach problemu sposobu istnienia dzieła sztuki.

IV Warstwa fizyczna i warstwa duchowa a problem sposobu istnienia dzieła sztuki

Uznanie, że dzieło sztuki „składa się” z dwóch skrajnych warstw, prowadzi również do pytania o jego całościowy sposób istnienia. Wskazanie na „miejsce” dzieła sztuki w strukturze świata realnego sugeruje, że skoro należy ono do tego świata, to jest również realne. Niemniej obecność w dziele warstwy duchowej w znacznym stopniu komplikuje jego sposób istnienia. Warstwa ta bowiem stanowi obszar zobiekttywizowanych sensów artystycznych, które jako ostatecznie dokonane i utrwalone są niejako z czasu wyjęte. Nie zachodzą w niej zatem żadne procesy ani zdarzenia. Raz przedstawiona postać literacka istnieje w swej niezmienności, choć oczywiście różne mogą być jej interpretacje, malarsko zobrazowany krzyk trwa i to trwałością przekraczającą tę właściwą dla wszelkich przedmiotów czasowo określonych. Jeśli uznamy czas i proces za fundamentalne kategorie tego, co realne, to dzieło sztuki w swej warstwie duchowej realnie nie

9 „Nie jest w żadnym razie niezbędne, by ten związek był zawsze konieczny i wewnętrzny. W słowie, w języku, a już zupełnie w piśmiennictwie, jest jedynie konwencjonalny. Istotny dla powiązania tworu dźwiękowego i znaczenia (resp. tworu napisanego i znaczenia) jest tylko charakter przyporządkowania. Ale właśnie to przyporządkowanie jest zewnętrzne wobec dźwięku i znaczenia”. Tenze, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, s. 366.

jest. Jest poza, a raczej ponad¹⁰ historycznym stawianiem się. Uzasadnieniem dla *irrealnego* sposobu istnienia tej warstwy duchowej jest także to, że wszelkie treści w niej zawarte są zawsze dla kogoś, w szczególności zaś dla estetycznie doświadczającego podmiotu. Tak też w obrazie przedstawiony temat o tyle jest, o ile zakłada się obecność podmiotu, który jest zdolny go dostrzec i zrozumieć. Idee religijne właściwe dla architektury sakralnej o tyle są, o ile założą się obecność rozumiejącego i przeżywającego odbiorcy. Bez niego warstwa irrealna zanika i zostaje jedynie to, co fizyczne. Nie znaczy to oczywiście, że wszelka treść dzieła sztuki, a także jego możliwe momenty formalne, mają istnienie momentalne i zanikają wraz z ustaniem percepcji estetycznej ani też nie znaczy, że stanowią one efektywne składniki subiektywnych przeżyć, lecz jedynie, że pojawiają się zawsze w relacji do podmiotu, że zatem ta relacja – nawet jako jedynie możliwa, nie zaś faktyczna – stanowi warunek ich istnienia. Na obrzeżach najwyższej warstwy świata pojawia się zatem twór o dwójakim sposobie istnienia: realnym i irrealnym.

Poruszając dość skomplikowane problemy *stricte* ontologiczne wynikające z przyjęcia irrealnego sposobu istnienia warstwy duchowej, w szczególności pytanie, jak jest możliwe, że jeden i ten sam przedmiot istnieje zarazem realnie i irrealnie, można zapytać o artystyczną korzyść z takiego rozstrzygnięcia egzystencjalnego. Wydawać by się mogło, że jest ona niewielka, coż bowiem może obchodzić twórców ten czysto ontologiczny problem? Jednakże obecność w dziele sztuki warstw o dwóch różnych sposobach istnienia sprawia, że wytwarza się między nimi napięcie ontologiczne, które może być również artystycznie wartościowe. Sposoby istnienia bowiem wypierają się z uwagi na obecność wykluczających się momentów egzystencjalnych, przede wszystkim zależności i niezależności. Prowadzi to do powstania między nimi szczególnie rozumianego pola sił, które wzajemnie na siebie działając, dynamizują dzieło sztuki. Może mniej jest to widoczne w sztukach, w których warstwa realna jest słabo zaakcentowana, na przykład w literaturze pięknej, jednak w takich, gdzie to, co realne bezpośrednio „zderza się” z tym, co irrealne, siłą wynikająca z tego zderzenia jest znacząca. Tak też fizyczna powierzchnia płótna egzystencjalnie „zмага się” z artystyczną płaszczyzną obrazu i jego treścią, a powierzchnia matrycy z płaszczyzną grafiki, przy czym konflikt między nimi jest tyle nieusuwalny, ile ukryty.

Ten egzystencjalny poziom konfliktu, który ma swoje źródło w różnicy, a nawet przeciwieństwie sposobów istnienia, może jednak być z powodzeniem artystycznie wykorzystany, o ile wspiera samą dynamikę treści zawartą w dziele sztuki. W wielu obrazach Francisza Bacona „niepowarost” (realna własność fizyczna) rewersu niezagruntowanego płótna, wzmacnia to, co można określić mianem „brutalnego” piękna. Stopień wykorzystania tego konfliktu egzystencjalnego zależy oczywiście od zamysłu artysty, niemniej nie może on zostać zupełnie pominięty.

Omawiany tu egzystencjalny problem sposobu istnienia dzieła sztuki niezależnie od swej zawołanej filozoficznej prowadzi do pytania o to, co właściwie znaczy dla artystów i filozofów *realność* dzieła sztuki, a także jego *irrealność*, fiktywność, czyta intencjonalność. Wieloznaczność tych kategorii egzystencjalnych jest często przyczyną nieporozumień, które sprawiają, że drogi artystycznej praktyki i filozoficznej interpretacji wielokrotnie się rozchodzą. Przede wszystkim, wedle Hartmanna *realność* dzieła sztuki polega na tym, że w procesie jego budowania zostaje wytorzowana materia fizyczna, że zatem artysta tworzy dzieło, posługując się określonymi bytami fizycznym. Ponadto, wszelkie doświadczenie estetyczne jest u swych źródeł doświadczeniem zmysłowym, w którym postrzegane są określone jakości dzieła sztuki, przysługujące właśnie temu, co wnosi ze sobą jego warstwa fizyczna. Zarazem tym jakościom nadana zostaje forma, która je odrealnia i sprawia, że zostają one włączone do kompozycji dzieła i przekształcają się w jego jakości artystyczne. Tak też czerwień farby przemienia się w kolor szaty królewskiej, a fizyczna kreska w kontur. Następuje wówczas ten przedziwny i tak egzystencjalny, w którym artysta tworzy dzieło, że sensy dzieła. Są one również określone mianem *intencjonalnych*, gdyż zostają wprowadzone do artystycznej intencji, stają się zatem, a nie przez sądzą o wy- Nie znaczy to, że tak istnieją do podmiotu. Jest to jedynie, że różnią się swymi formami od bytów realnych i irrealnych. Pochodność i zależność od podmiotu nie ustawia ich niejako niżej w królestwie tego, co istnieje. Ontologia fizyczna Hartmanna wyrzeka się wszelkiego wartościowania metafizycznego, uznając jedynie różnicowanie ontologiczne. Takie niewartościujące nastawienie pozwala oddać sprawiedliwość dziełom sztuki i ująć właściwą dla nich strukturę i sposób istnienia.

10 „Każda duchowa treść raz obiektywnie ujęta i w materii wyrażona, jest wedle swej istoty wniesiona do tego, co ponadczasowe. To, co pomyślane nie jest myśleniem, a to, co ujrane nie jest oglądaniem. Treść jest wobec aktu jako takiego heterogenna. Jest wprawdzie czymś „dla” aktu, lecz właśnie dlatego jest czymś od niego odmiennym”. Tamże, s. 364.

11 „MA Apart from Surrealism, what else don't you like in painting? Abstract, non? FB Yes, abstract art seems to me an easy solution. Painting materials are in themselves abstract, but painting isn't only the material, it's the result of a sort of conflict between the material and the subject. There's a kind of tension there, and I feel that abstract painters eliminate one of the two sides of this conflict right from the start: the material alone dictates its forms and its rules.” M. Archimboldi, *Francis Bacon in conversation with Michel Archimboldi*, London 1993, s. 11.

12 Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Wzrost i sztuka*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 196.

Zaznaczone już zostało, że struktura ta składa się z dwóch warstw różniących się wysokością (najniższej warstwy fizycznej i najwyższej warstwy duchowej) o odmiennych sposobach istnienia (realnym i irrealnym), między którymi występuje określony typ jedności. Dodac teraz należy, że warstwa fizyczna może być również rozumiana jako zmysłowy plan przedni jawienia się irrealnej treści duchowej dzieła sztuki, a warstwa duchowa jako tło. Między nimi występuje zatem dynamiczny stosunek jawienia, który sprawia, że to, co ukryte i leżące w głębi dzieła sztuki, staje się naoczne. Jego naszkicowanie jest celem ostatniej części rozważań.

V Warstwy dzieła sztuki a stosunek jawienia

Stosunek jawienia (*Erscheinungsverhältnis*) jako pewien rodzaj relacji wymaga do swego istnienia trzech fundamentów. Pierwszym jest zmysłowa „scena”, na której prezentują się irrealne sensory, drugi stanowią właśnie te sensory, trzecim natomiast jest podmiot odbiorczy, który je rozpoznaje i estetycznie doświadcza. Warstwy dzieła sztuki w stosunku jawienia zmieniają zatem swe znaczenie z ontologicznego na czysto estetyczne, a nawet artystyczne. Warstwa fizyczna jest teraz pojmowana jako przedni plan dzieła¹³ (*Vordergrund*), natomiast warstwa duchowa jako jego tło (*Hintergrund*). Pierwsza jest tym, co jawi, druga – samym jawiącym się, podmiot estetyczny zaś – instancją odbiorczą.

Z punktu widzenia stosunku jawienia formowanie w dziele sztuki tego, co fizyczne, jest konstruowaniem owej zmysłowej sceny. Tak też płaszczyzna malarstwa wraz z jej układem barwnym stanowi plan przedni obrazu. Podobnie, związek słyszalnych brzmień w dziele muzycznym tworzy pewną zmysłową przestrzeń, w której jawi się kompozycja tonalna, jakości emocjonalne, a nawet idee metafizyczne. Stosownie do rodzaju dzieła sztuki warstwa ta jest inaczej konstruowana, jednakże o sposobie jej konstrukcji sama estetyka ma niewiele do powiedzenia. Raczej uwagi samych twórców, nawet te czysto techniczne dotyczące rodzaju użytego narzędzia, sposobu jego zastosowania, doboru materii ze względu na jej możliwe jakości artystyczne, byłyby tu inarodajne. Filozoficznie pewne jest natomiast to, że bez odpowiedniego ukształtowania planu przedniego osiągnięcie artystycznego celu nie jest możliwe. Na nic się zda wzniosły temat ani też dydaktyczny przekaz, jeśli dzieło u swych niejako materialnych podstaw jest już niendane. Powraca zatem waga działania warsztatowego, a nawet zwiększa się ona, gdyż wadliwa konstrukcja tej zmysłowej sceny blokuje jawienie się dalszych warstw dzieła.

Filozoficznie i artystycznie ważne jest również to, że praca nad tą sceną zakłada afirmację jakości

zmysłowych. Tak też w malarstwie istotna jest nie tylko jakość farby, lecz także jej jasność i nasycenie, w dziele literackim samo brzmienie stanowi czasem moment przesądający o jawieniu się świata poetyckiego, w grafice fizyczny charakter matrycy i jej wytrawienie umożliwia jawienie się mniej lub bardziej nasyconej przestrzeni, w dziele architektonicznym rodzaj użytego budulca i związana z nim „szczerłość” materiału może decydować o prawdzie artystycznej budowli. Przykłady można mnożyć, jednakże już z tych przytoczonych widać, że uznanie warstwy fizycznej za wewnętrzną warstwę dzieła sztuki nie tylko znacząco wzmacnia jej wagę, lecz także prowadzi do afirmacji jakości zmysłowych, które budują plan przedni dzieła. Są one pieczęcią jego estetyczności w pierwotnym sensie tego słowa. Wszelkie dalsze kształtowanie treści duchowej: przedmiotu przedstawionego, kompozycji wielofiguranej, oddanie przestrzeni, światła, ruchu, przeżyć psychicznych, a nawet idei jest już zapośredniczone w tym, co zmysłowe. Zapśredniczenia takiego wymaga również odbiór dzieła sztuki, a tym samym proste doświadczenie zmysłowe urasta do rangi zasadniczej władzy estetycznej. Nie znaczy to jednak, że sama warstwa duchowa staje się przez to zmysłowa, lecz jedynie, że wszelkie jej elementy muszą zmysłowo przeświecać¹⁴ przez plan przedni dzieła.

Takie przeświecenie ma wedle Hartmanna uporządkowany charakter. Warstwa tła nie jest w sobie treściowo jednorodna, lecz rozszczepia się na wielość warstw, które tworzą swoiste poziomy tego, co duchowe. Tak też w obrazie wyróżnić można: 1. Przedmioty przedstawione w określonej przestrzeni i świetle; 2. Ruch pojęty fizycznie; 3. Dynamizm biologiczny; 4. Przeżycia emocjonalne; 5. Idee osobowe (w portrecie); 6. Idee ogólne (metafizyczne, religijne). Inne warstwy tła odnajdujemy w dziele muzycznym. Struktura warstwowa każdego rodzaju dzieła sztuki jest nieco inna, niemniej daje się zauważyć pewne oddalenie się warstw tła od zmysłowego planu przedniego. Stają się one głębsze, co nie znaczy, że tracą swój naoczny charakter.

Z uwagi na rozszczepienie warstwy duchowej wartość dzieła ulega wzbogaceniu. Mając je na uwadze, można przeprowadzić klasyfikację dzieł sztuki, odnosząc się bezpośrednio do liczby warstw oraz ich charakteru. Klasyfikacja taka nie ma charakteru historycznego, lecz strukturalny, pozwala zatem zrozumieć, czym istotowo różnią się od siebie poszczególne rodzaje dzieł sztuki. Ta niewątpliwa korzyść filozoficzna jest dodatkowo potęgowana tym, że różnicy tej można następnie szukać w znaczeniu, jakie wiąże się w danym rodzaju dzieła z określonymi warstwami. Tak też dla dzieła architektonicznego znaczenie takie ma przede wszystkim warstwa kompozycji dynamicznej, przestrzennej i celowej oraz ostatnia warstwa tła:

13 Z ontologicznego punktu widzenia istotne staje się teraz pytanie: „... jak realny twór dany zmysłowo jak każda inna rzecz może pozwalać << przejawiać się >> treści od niego całkowicie odmiennej i wedle rodzaju istnienia heterogenicznej”. N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1935, s. 25.

14 Na takim zmysłowym przeświecaniu polega wedle Hegla piękno. „Gdyż piękno określa się jako zmysłowe przeświecanie idei”. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände, Werke 12, Frankfurt am Main 1970, s. 151.

jest. Jest poza, a raczej ponad¹⁰ historycznym stawianiem się. Uzasadnieniem dla *irrealnego* sposobu istnienia tej warstwy duchowej jest także to, że wszelkie treści w niej zawarte są zawsze dla kogoś, w szczególności zaś dla estetycznie doświadczającego podmiotu. Tak też w obrazie przedstawiony temat o tyle jest, o ile zakłada się obecność podmiotu, który jest zdolny go dostrzec i zrozumieć. Idee religijne właściwe dla architektury sakralnej o tyle są, o ile założą się obecność rozumiejącego i przeżywającego odbiorcy. Bez niego warstwa irrealna znika i zostaje jedynie to, co fizyczne. Nie znaczy to oczywiście, że wszelka treść dzieła sztuki, a także jego możliwe momenty formalne, mają istnienie momentalne i zanikają wraz z ustaniem percepcji estetycznej ani też nie znaczy, że stanowią one efektywne składniki subiektywnych przeżyć, lecz jedynie, że pojawiają się zawsze w relacji do podmiotu, że zatem ta relacja – nawet jako jedynie możliwa, nie zaś faktyczna – stanowi warunek ich istnienia. Na obrzeżach najwyższej warstwy świata pojawia się zatem twór o dwojakim sposobie istnienia: realnym i irrealnym.

Pomijając dość skomplikowane problemy *stricto* ontologiczne wynikające z przyjęcia irrealnego sposobu istnienia warstwy duchowej, w szczególności pytanie, jak jest możliwe, że jeden i ten sam przedmiot istnieje zarazem realnie i irrealnie, można zapytać o artystyczną korzyść z takiego rozstrzygnięcia egzystencjalnego. Wydawać by się mogło, że jest ona niewielka, cóż bowiem może obchodzić twórców ten czysto ontologiczny problem? Jednakże obecność w dziele sztuki warstw o dwóch różnych sposobach istnienia sprawia, że wytwarza się między nimi napięcie ontologiczne, które może być również artystycznie wartościowe. Sposoby istnienia bowiem wypierają się z uwagi na obecność wykluczających się momentów egzystencjalnych, przede wszystkim zależności i niezależności. Prowadzi to do powstania między nimi szczególnie rozumianego pola sił, które wzajemnie na siebie działając, dynamizują dzieło sztuki. Może mniej jest to widoczne w sztukach, w których warstwa realna jest słabo zaakcentowana, na przykład w literaturze pięknej, jednak w takich, gdzie to, co realne bezpośrednio „zderza się” z tym, co irrealne, siła wynikająca z tego zderzenia jest znacząca. Tak też fizyczna powierzchnia płótna egzystencjalnie „zмага się” z artystyczną płaszczyzną obrazu i jego treścią, a powierzchnia matrycy z płaszczyzną grafiki, przy czym konflikt między nimi jest tyle nieusuwalny, ile ukryty.

Ten egzystencjalny poziom konfliktu¹¹, który ma swoje źródło w różnicy, a nawet przeciwieństwie sposobów istnienia, może jednak być z powodzeniem artystycznie wykorzystany tam, gdzie wspiera samą dynamikę treści zawartych w dziele sztuki. W wielu obrazach Francisa Bacona chropowatość (realna własność fizyczna) rewersu niezagruntowanego płótna¹², wzmacnia to, co można określić mianem „brutalnego” piękna. Stopień wykorzystania tego konfliktu egzystencjalnego zależy oczywiście od zamysłu artysty, niemniej nie może on zostać zupełnie pominięty.

Omawiany tu egzystencjalny problem sposobu istnienia dzieła sztuki niezależnie od swej zawichości filozoficznej prowadzi do pytania o to, co właściwie znaczy dla artystów i filozofów realność dzieła sztuki, a także jego irrealność, fikcyjność, czysta intencjonalność? Wieloznaczność tych kategorii egzystencjalnych jest często przyczyną nieporozumień, które sprawiają, że drogi artystycznej praktyki i filozoficznej interpretacji wielokrotnie się rozchodzą. Przede wszystkim wedle Hartmanna realność dzieła sztuki polega na tym, że w procesie jego budowania zostaje wykorzystana materia fizyczna, że zatem artysta tworzy dzieło, posługując się określonymi bytami fizycznymi. Ponadto, wszelkie doświadczenie estetyczne jest u swych źródeł doświadczeniem zmysłowym, w którym postrzegane są określone jakości dzieła sztuki, przysługujące właśnie temu, co wnosi ze sobą jego warstwa fizyczna. Zarazem tym jakościom nadana zostaje forma, która je odrealnia i sprawia, że zostają one włączone do kompozycji dzieła i przekształcają się w jego jakości artystyczne. Tak też czerwień farby przemienia się w kolor szaty królewskiej, a fizyczna kreska w kontur. Następuje wówczas ten przedziwny skok egzystencjalny, w którym artysta tworzy irrealne sensory dzieła. Są one również określone mianem czysto intencjonalnych, gdyż zostają wprowadzone mocą artystycznej intencji, stają się zatem wobec niej pochodne. Nie znaczy to, że tak istniejąc, stanowią niebyt, lecz jedynie, że różnią się swymi momentami egzystencjalnymi od bytów realnych i idealnych. Pochodność i zależność od podmiotu nie ustawia ich niejako niżej w królestwie tego, co istnieje. Ontologia krytyczna Hartmanna wyrzeka się wszelkiego wartościowania metafizycznego, uznając jedynie różnicowanie ontologiczne. Takie niewartościujące nastawienie pozwala oddać sprawiedliwość dziełom sztuki i ująć właściwą dla nich strukturę i sposób istnienia.

10 „Każda duchowa treść raz obiektywnie ujęta i w materii wyrażona, jest wedle swej istoty wyniesiona do tego, co ponadczasowe. To, co pomyślane nie jest myśleniem, a to, co ujrane nie jest oglądaniem. Treść jest wobec aktu jako takiego heterogenna. Jest wprawdzie czymś „dla” aktu, lecz właśnie dlatego jest czymś od niego odmiennym”. Tamże, s. 364.

11 „MA Apart from Surrealism, what else don't you like in painting? Abstraction? FB Yes, abstract art seems to me an easy solution. Painting materials are in themselves abstract, but painting isn't only the material, it's the result of a sort of conflict between the material and the subject. There's a kind of tension there, and I feel that abstract painters eliminate one of the two sides of this conflict right from the start: the material alone dictates its forms and its rules”. M. Archimbaud, *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, London 1993, s. 145.

12 Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 195.

Zaznaczone już zostało, że struktura ta składa się z dwóch warstw różniących się wysokością (najniższej warstwy fizycznej i najwyższej warstwy duchowej) o odmiennych sposobach istnienia (realnym i irrealnym), między którymi występuje określony typ jedności. Dodać teraz należy, że warstwa fizyczna może być również rozumiana jako zmysłowy plan przedni jawienia się irrealnej treści duchowej dzieła sztuki, a warstwa duchowa jako tło. Między nimi występuje zatem dynamiczny stosunek jawienia, który sprawia, że to, co ukryte i leżące w głębi dzieła sztuki, staje się naoczne. Jego naszkicowanie jest celem ostatniej części rozważań.

V Warstwy dzieła sztuki a stosunek jawienia

Stosunek jawienia (*Erscheinungsverhältnis*) jako pewien rodzaj relacji wymaga do swego istnienia trzech fundamentów. Pierwszym jest zmysłowa „scena”, na której prezentują się irrealne sensory, drugi stanowią właśnie te sensory, trzecim natomiast jest podmiot odbiorczy, który je rozpoznaje i estetycznie doświadcza. Warstwy dzieła sztuki w stosunku jawienia zmieniają zatem swe znaczenie z ontologicznego na czysto estetyczne, a nawet artystyczne. Warstwa fizyczna jest teraz pojmowana jako przedni plan dzieła¹³ (*Vordergrund*), natomiast warstwa duchowa jako jego tło (*Hintergrund*). Pierwsza jest tym, co jawi, druga – samym jawiącym się, podmiot estetyczny zaś – instancją odbiorczą.

Z punktu widzenia stosunku jawienia formowanie w dziele sztuki tego, co fizyczne, jest konstruowaniem owej zmysłowej sceny. Tak też płaszczyzna malarska wraz z jej układem barwnym stanowi plan przedni obrazu. Podobnie, związek słyszalnych brzmień w dziele muzycznym tworzy pewną zmysłową przestrzeń, w której jawi się kompozycja tonalna, jakości emocjonalne, a nawet idee metafizyczne. Stosownie do rodzaju dzieła sztuki warstwa ta jest inaczej konstruowana, jednakże o sposobie jej konstrukcji sama estetyka ma niewiele do powiedzenia. Raczej uwagi samych twórców, nawet te czysto techniczne dotyczące rodzaju użytego narzędzia, sposobu jego zastosowania, doboru materii ze względu na jej możliwe jakości artystyczne, byłyby tu miarodajne. Filozoficznie pewne jest natomiast to, że bez odpowiedniego ukształtowania planu przedniego osiągnięcie artystycznego celu nie jest możliwe. Na nic się zda wzniosły temat ani też dydaktyczny przekaz, jeśli dzieło u swych niejako materialnych podstaw jest już nieudane. Powraca zatem waga działania warsztatowego, a nawet zwiększa się ona, gdyż wadliwa konstrukcja tej zmysłowej sceny blokuje jawienie się dalszych warstw dzieła.

Filozoficznie i artystycznie ważne jest również to, że praca nad tą sceną zakłada afirmację jakości

zmysłowych. Tak też w malarstwie istotna jest nie tylko jakość farby, lecz także jej jasność i nasycenie, w dziele literackim samo brzmienie stanowi czasem moment przesądający o jawieniu się świata poetyckiego, w grafice fizyczny charakter matrycy i jej wytrawienie umożliwia jawienie się mniej lub bardziej nasyconej przestrzeni, w dziele architektonicznym rodzaj użytego budulca i związana z nim „szczerłość” materiału może decydować o prawdzie artystycznej budowli. Przykłady można mnożyć, jednakże już z tych przytoczonych wynika, że uznanie warstwy fizycznej za wewnętrzną warstwę dzieła sztuki nie tylko znacząco wzmacnia jej wagę, lecz także prowadzi do afirmacji jakości zmysłowych, które budują plan przedni dzieła. Są one pieczęcią jego estetyczności w pierwotnym sensie tego słowa. Wszelkie dalsze kształtowanie treści duchowej: przedmiotu przedstawionego, kompozycji wielofigurальной, oddanie przestrzeni, światła, ruchu, przeżyć psychicznych, a nawet idei jest już zapośredniczone w tym, co zmysłowe. Zapśredniczenia takiego wymaga również odbiór dzieła sztuki, a tym samym proste doświadczenie zmysłowe urasta do rangi zasadniczej władzy estetycznej. Nie znaczy to jednak, że sama warstwa duchowa staje się przez to zmysłowa, lecz jedynie, że wszelkie jej elementy muszą zmysłowo przeświecać¹⁴ przez plan przedni dzieła.

Takie przeświecenie ma wedle Hartmanna uporządkowany charakter. Warstwa tła nie jest w sobie treściwo jednorodna, lecz rozszczepia się na wielość warstw, które tworzą swoiste poziomy tego, co duchowe. Tak też w obrazie wyróżnić można: 1. Przedmioty przedstawione w określonej przestrzeni i świetle; 2. Ruch pojęty fizycznie; 3. Dynamizm biologiczny; 4. Przeżycia emocjonalne; 5. Idee osobowe (w portrecie); 6. Idee ogólne (metafizyczne, religijne). Inne warstwy tła odnajdujemy w dziele muzycznym. Struktura warstwowa każdego rodzaju dzieła sztuki jest nieco inna, niemniej daje się zauważyć pewne oddalanie się warstw tła od zmysłowego planu przedniego. Stają się one głębsze, co nie znaczy, że tracą swój naoczny charakter.

Z uwagi na rozszczepienie warstwy duchowej wartość dzieła ulega wzbogaceniu. Mając je na uwadze, można przeprowadzić klasyfikację dzieł sztuki, odnosząc się bezpośrednio do liczby warstw oraz ich charakteru. Klasyfikacja taka nie ma charakteru historycznego, lecz strukturalny, pozwala zatem zrozumieć, czym istotowo różnią się od siebie poszczególne rodzaje dzieł sztuki. Ta niewątpliwa korzyść filozoficzna jest dodatkowo potęgowana tym, że różnicy tej można następnie szukać w znaczeniu, jakie wiąże się w danym rodzaju dzieła z określonymi warstwami. Tak też dla dzieła architektonicznego znaczenie takie ma przede wszystkim warstwa kompozycji dynamicznej, przestrzennej i celowej oraz ostatnia warstwa tła:

13 Z ontologicznego punktu widzenia istotne staje się teraz pytanie: „...jak realny twór dany zmysłowo jak każda inna rzecz może pozwalać << przejawiać się >> treści od niego całkowicie odmiennej i wedle rodzaju istnienia heterogenicznej”. N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1935, s. 25.

14 Na takim zmysłowym przeświecaniu polega wedle Hegla piękno. „Gdyż piękno określa się jako zmysłowe przeświecanie idei”. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände, Werke 12, Frankfurt am Main 1970, s. 151.

idei ogólnych. W dziele literackim natomiast istotna jest warstwa życia człowieka w jego wymiarze indywidualnym, przez który czasem prześwieca los osobowy.

Estetyczna korzyść wynikająca z zastosowania warstwowej analizy dzieła sztuki jest tym wypadku znacząca. Estetyk dysponuje bowiem teoretycznym oglądem całości dzieła sztuki i potrafi wskazać w nim na te momenty, które są strukturalnie najbardziej znaczące. Ale również i korzyść artystyczna nie jest mała. Analiza warstwowa pokazuje twórcy, w jakich dziełach sztuki może osiągnąć zamierzony cel czy też jakie rodzaje sztuki są szczególnie predestynowane do jawienia określonych sensów. Trudno bowiem oczekiwać, by w obrazie konflikty ludzkie jawiły się lepiej i mocniej niż w dramacie. Trudno wymagać od architektury, by jedynie swym zmysłowym urokiem czarowała odbiorcę.

Inna artystyczna, ale zarazem i filozoficzna korzyść wiąże się z rozumieniem dzieła sztuki jako systemu. W estetyce Hartmanna jest to system nakładających się na siebie warstw, które tworzą określone następstwo. Z pewnością można zakwestionować to konkretne stanowisko filozoficzne, jednakże zdecydowanie trudniej podać w wątpliwość samą ideę dzieła sztuki jako systemu. System bowiem opiera się na zasadzie, która porządkuje elementy dzieła, nadaje im jedność oraz czyni z niego artystyczny logos. Dążenie do niego jest artystyczną powinnością.

VI Uwagi końcowe

Metoda analizy warstwowej dzieła sztuki przynosi przede wszystkim korzyści estetyczne. Nie może to dziwić, wszak teorie, które ją stosują, mają filozoficzny charakter i operują na wysokim poziomie ogólności. Jednakże i dla teoretycznie nastawionych artystów metoda ta może być użyteczna. Nie chodzi przy tym jedynie o rozumienie dzieła sztuki jako całości i określenie jego miejsca w uniwersum bytowym, lecz także o pewne praktyczne konsekwencje stosowania tej metody. Jedną z nich dotyczy obecności w dziele sztuki warstwy fizycznej. Jeśli warstwa ta stanowi jedną z dwóch zasadniczych warstw, to odpowiedni namysł nad materią artystyczną jest podstawowym warunkiem sprawności dzieła, gdyż jego wartość estetyczna jest wspierana przez piękno samej materii¹⁵. Stosunek twórcy do tej materii, jej dobór, użycie odpowiedniego narzędzia oraz sam proces kształtowania to nie jedynie praca wstępna, lecz ta właściwa. Przeskoczenie tego etapu znaczenie utrudnia tworzenie dzieła, a często przynosi opłakane skutki. Jest to praca „właściwa”

również i z tego względu, że formowanie materii jest zarazem formowaniem wszelkich innych składników dzieła, także tych najwyższych – idei metafizycznych. W dziele sztuki nie ma zatem radykalnej przepaści między warsztatem a ideą. Warunkują się one wzajemnie, co prowadzi do artystycznej materializacji idei i idealizacji materii. Splatanie się tych momentów występuje na wszystkich poziomach i czyni dzieło sztuki artystycznie sprawnym i estetycznie wartościowym.

Słowa klucze: Nicolai Hartmann, warstwa, dzieło sztuki, sztuka, ontologia, estetyka, jedność, jawienie

ARTUR MORDKA

On artistic and aesthetic benefits of the layer category. A contribution to Nicolai Hartmann's ontology of a work of art

Summary

The article attempts to analyze the aesthetic and artistic meaning of the layer category. The author has chosen it as the subject of his analysis, as it is part of the research on aesthetics by Nicolai Hartmann; however, it can also be used to clarify the creative process.

The first part of the article discusses the notion of a layer that Hartmann uses, moving on to the considerations which include the unity of a work of art, its manner of existence and sensual (visual) appearance of unreal content.

Key words: Nicolai Hartmann, layer, art, work of art, ontology, aestheticism, unity, appearance

15 „There is a difference between the French word *matière* and the English *material*, but in the final analysis it becomes problematical. One thing seems certain, and that is that if the materials used in a picture are all of the best quality, and if the rules of sound and solid craftsmanship are logically followed, the *matière* should be beautiful. The picture as a work of art might be no-existent, or worse, but the *matière* of itself would have a sort of secondary beauty, common to every well-done job. It follows that a creation having real aesthetic quality would have this intensified by fine materials logically used – or, in other words, a fine *matière*”. H. Hiler, *Notes on the Technique of Painting. With a Preface by Sir W. Rothenstein*, edited by E. Smith, London 1969, s. 11.

Bibliografia

- Archimbaud M., *Francis Bacon in conversation with Michel*
Archimbaud, Phaidon Press, London 1993.
- Hartmann N., *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen*
zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der
Geisteswissenschaften, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1933.
- Hartmann N., *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter,
 Berlin und Leipzig 1935.
- Hartmann N., *Der Aufbau der realen Welt. Grundriß der allgemeinen*
Kategorienlehre, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1940.
- Hartmann N., *Ästhetik*, zweite unveränderte Auflage,
 Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände,
 Werke 12, Frankfurt am Main 1970.
- Hiler H., *Notes on the Technique of Painting. With a Preface*
by Sir W. Rothenstein, edited by E. Smith, Faber&Faber Limited,
 London 1969.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo
 Naukowe, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, wydanie drugie, Państwowe
 Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962.
- Kopciuch L., *Człowiek i historia u Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo
 UMCS, Lublin 2007.
- Poli R., *The Basic Problems of the Theory of Levels of Reality*,
 „Axiomathes” 2001, Vol. 12, No. 3–4.
- Rutkowski W., *Schicht, Struktur und Gattung: Zusammenhang der*
Begriffe, „The German Quartely” 1974 Jan., Vol. 47, No. 1.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*,
 przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997.
- Theisen H., *Determination und Freiheit bei Nicolai Hartmann*,
 Münster 1962.
- Zwoliński Z., *Byt i wartość u Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo
 Naukowe PWN, Warszawa 1974.

Wybrane zjawiska sztuki renesansu a przemiany samowiedzy człowieka epoki nowożytnej w ujęciu Charlesa Taylora

W rozważaniach zawartych w tomie *Źródła podmiotowości* Charles Taylor przedstawia pewien etap ewolucji samowiedzy człowieka z kręgu kultury europejskiej doby renesansu na przykładzie przemian dokonanych w sztuce¹. Autor wspomina filozofów kręgu tzw. neoplatonizmu florenckiego, ukazuje konsekwencje zmian, jakie pojawiły się wyniku narodzin nowej nauki oraz schyłek arystotelesko-tomistycznego modelu uniwersum, dającego człowiekowi stabilną pozycję w całościowym porządku kosmosu. W tamtym okresie pojawiły się nowe prądy, które z jednej strony dowartościowywały naturę ludzką, z drugiej zaś otwierały drogę do zakwestionowania centralnej pozycji człowieka w kosmosie, czyniąc go wyzwaniem dla siebie samego. Koncepcja mikrokosmosu, wychodząc z przeświadczenia, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, przyznawała ludziom pewną namiastkę boskiej potęgi, niejako odbicie nieskończonej całości w skończonej części – nieba w kropli wody. Szczególnego znaczenia nabrało to w związku z pojęciem twórczości. Bóg stwórca udzielił człowiekowi namiastki władzy tworzenia, jakkolwiek nie w sensie powoływania do istnienia substancji *creatio ex nihilo*, lecz twórczości artystycznej i naukowej. Jak wiemy, idea człowieka jako twórcy w pełni rozwinęła się w romantyzmie i później, w epoce modernizmu, jednak jej początków szukać należy właśnie w renesansie. Ten wątek rozważań nad twórczą zdolnością człowieka zapoczątkował Mikołaj z Kuzy.

Leonardo da Vinci nie rozgraniczał ostro tego, co dziś nazywamy sztuką, od swoiście pojętej nauki. Rysunek był sposobem badania nie tylko estetycznego, ale i poznawczego otwarcia się człowieka na świat. Inny spośród myślicieli tamtego okresu, Pico della Mirandola podkreślał wyjątkową pozycję człowieka, jego szczególną wolność, polegającą na braku przyporządkowania do ustalonego miejsca w przyrodzie, zarazem zdolność kształtowania swej moralnej natury². W dziele *De hominis celsitudine et dignitate* pisze:

Nie wyznaczyłem ci Adamie ani określonej siedziby, ani własnego oblicza, nie dałem ci też żadnego szczególne-

go zadania, aby jakiegokolwiek siedziby zapragnął, jakiegokolwiek oblicza, jakiegokolwiek służby – posiadł to zgodnie ze swoim życzeniem i zamysłem i zatrzymał. Określona natura innych stworzeń jest związana z prawami przede mną ustanowionymi. Ciebie zaś nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami oddaję w twe własne ręce, abys zgodnie ze swą wolą sam określił swą naturę. Umieściłem cię pośrodku świata, abys tym łatwiej mógł obserwować cały świat. Nie uczyniłem cię ani niebiańskim ani ziemskim, ani śmiertelnym ani nieśmiertelnym, abys sam w sposób wolny i godny siebie, tworząc siebie, nadał sobie taki kształt, jaki zechcesz³.

Zdaniem Taylora, mimo pozornej zgodności z tradycyjnym, wywodzącym się od Platona modelem kosmicznego ładu – *ontycznego logosu* – w refleksji cytowanego autora zaznacza się istotne *novum*, pierwszy krok w kierunku nowożytnej emancypacji człowieka, który sam projektuje i wyznacza swoje własne cele⁴. Sens ludzkiego bytu nie wynika już zatem z naturalnego porządku uniwersum, lecz jest projektem oraz rezultatem ludzkiej twórczości i wynalazczości. Można w cytowanym fragmencie doszukać się wręcz prefiguracji nietzscheańskiej koncepcji, zgodnie z którą człowiek jest istotą nieustaloną, nieprzystosowaną do natury – istotą, która w przeciwieństwie do zwierząt, stwarza swój sztuczny świat, a więc dziedzinę kultury i historii (mam w tym kontekście na myśli także rozważania H. Plessnera⁵, który przez historię, przeciwstawioną naturze rozumie nawarstwiającą się w dziejach sferę sensu, ukazującego swe oblicze w ludzkich wytworach w sztuce, religii, technice, instytucjach i wszelkich formach ekspresji).

Taylor pisze, że w renesansie pojawiło się przekonanie, zgodnie z którym człowiekowi przysługuje istotna rola w dopełnianiu aktu boskiej kreacji, w rozwijaniu i aktualizowaniu możliwości tkwiących w naturze stworzonego świata⁶. Powoli człowiek stawał się więc (obok Boga) współtwórcą świata, a stąd już niedaleka droga wiodła ku przeświadczeniu, że może on być twórcą.

1 Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalik, A. Rostkowska, M. Rychter, E. Sommer, Warszawa 2012.

2 Por. tamże, s. 372.

3 Pico della Mirandola, *De hominis celsitudine et dignitate*,

fragm. przeł. Z. Kalita w: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Warszawa 1967.

4 Ch. Taylor, dz. cyt., s. 372.

5 H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa 1988.

6 Ch. Taylor, dzieło cyt., s. 373.

Odkrycie perspektywy i pozycja niezaangażowanego obserwatora

Pomimo że renesansowi artyści oraz myśliciele dalecy byli od ujawnionych w późniejszych wiekach aspiracji, już wówczas zaznaczył się prestiż pracy malarza, rzeźbiarza oraz uczonego. Pojętyczne⁷, a więc twórcze władze człowieka zostały wyeksponowane w sposób szczególny. Oczywiście cały czas przewodnią ideą sztuki tamtego okresu była kategoria *mimesis*, dzięki której ukazywanie prawdy – istoty stworzonego



Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, autorstwo przypisywane Niccolo Fiorentino

świata w całej jego nieprzebranej pełni – było celem i aspiracją artysty. Pamiętajmy w tym miejscu o koncepcji św. Tomasza, zgodnie z którą wielość w świecie stanowi odzwierciedlenie Boskiej doskonałości⁸. Jak czytamy w dziele Taylora:

Michał Anioł wziął sobie głęboko do serca neoplatonicką teorię, że ziemskie piękno jest śmiertelną powłoką, poprzez którą dostrzegamy boską łaskę. Artysta – zarówno pisarz, jak i malarz czy rzeźbiarz sprawia, że ukryta rzeczywistość prześwieca przez ową zasłonę. Leonardo szukał w naturze istoty rzeczy⁹. Był przeświadczony, że: Natura jest pełna niezliczonych istot, których doświadczenie nigdy nie osiąga¹⁰.

⁷ Tamże, s. 374.

⁸ Por. Artur O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2009.

⁹ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 375.

¹⁰ Tamże.

Jednak już wówczas, w renesansowej koncepcji obrazu pojawiło się istotne założenie, presupozycja, zgodnie z którą artysta naśladowujący (tak czy inaczej rozumianą) naturę zajmuje miejsce naprzeciw ukazywanego przedmiotu. Ta pozycja podmiotu starającego się przyjąć „obiektywny” punkt widzenia stała się czymś nowym w stosunku do sztuki dawniejszej, w której umiejscowienie autora-obszernika nie odgrywało tak istotnej roli. Taylor pisze o szczególnym znaczeniu, jakie w sztuce renesansu nabierają przestrzeń i miejsce, punkt widzenia związany z upowszechnieniem się odkrycia optycznej perspektywy zbieżnej. Czytamy:

Dzięki wynalazkowi perspektywy obrazowana rzeczywistość przedstawia się tak, jak wygląda z konkretnego miejsca¹¹.

Dalej zaś, powołując się na Panofskiego, stwierdza, że powierzchnia obrazu zamienia się

w rodzaj okna (...) zaś *Uwolnienie* przedmiotu pociąga (...) za sobą uwolnienie *podmiotu*: podmiot zyskuje większą samoświadomość; jest oddalony i wyraźnie oddzielony od przedmiotu, nie ma poczucia, że znajduje się pośród namalowanych rzeczy, lecz staje naprzeciw nich. Jak pisze Panofsky: *nowy dystans* jednocześnie obiektywizuje przedmiot i personalizuje podmiot¹².

Jednak, jak dowiadujemy się z innych źródeł, sama technika uzyskiwania perspektywy – iluzji głębi znana była w malarstwie europejskim dużo wcześniej, mimo to wówczas nie uczyniono z niej takiego użytku¹³. Dla Leonarda da Vinci tworzenie obrazu pozostawało bliskie pracy badawczej. Role artysty i uczonego pozostawały ze sobą w związku. Średniowiecze, jeśli pominąć pracowniane tajemnice, które mistrz przekazywał swym uczniom, nie znało „studium przedmiotu”.

W świetle ustaleń zawartych w dalszych rozważaniach Taylora musimy przyznać, że wcześniejsze przeświadczenia dotyczące ludzkiej tożsamości, a tym samym stosunek człowieka do świata, pozwalały zignorować relację między sferą podmiotu, tj. oka i ręki artysty stojących naprzeciw świata, dającego się ująć w sposób obiektywny¹⁴. Widzimy, jak pewna idea artystyczna, sposób potraktowania przedmiotu, w ogóle założony z góry sposób jego dostępności, ugruntowana jest w filozoficznej wizji uniwersum oraz w powiązanej z nią koncepcji człowieka. Referuję przykład

¹¹ Tamże, s.376.

¹² E. Panofsky, *Idea*, s. 26 w.; Ch. Taylor, dz. cyt., s. 376–377.

¹³ E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, przeł. G. Jurkowiec, WUW, Warszawa 2008, s. 53 w; N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010, s. 22. Por. także, H. Marshall McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 550.

¹⁴ (O kartezyjskim paradoksie *subiektywnej obiektywności* Taylor pisze w *Źródłach podmiotowości*. By uzyskać ten obiektywny punkt widzenia *nikąd*, pozycję niezaangażowanego obserwatora, Kartezjusz musiał odwołać się do analizy subiektywności, a gwarancji istnienia świata szukać w Boskiej prawdomówności).

Taylora związany z malarstwem, ale ten tok myślowy dałoby się odnieść również do kategorii świata przedstawionego w literaturze, samowiedzy bohatera, a także wiedzy na temat obydwo, którą ujawnia sam narrator (co ukaże się w całej pełni w dziełach literatury współczesnej, *casus* tzw. narracji utrudnionej). Fakt, że przedmiot jest dany jako stojący naprzeciw podmiotu, że jest zasadniczo poznawalny, zarazem, jak gdyby „czeka”, „pozujać” artyście, to założenia wcale nie oczywiste. Merleau-Ponty będzie podkreślał, że przestrzeń zjawiania się przedmiotu, *resp.* przestrzeń obrazu nie jest jak puste naczynie; przestrzeń jest wyznaczona i konstytuuje się poprzez faktyczne relacje względem pozycji naszego ciała, jego dynamiki¹⁵. Zawsze jesteśmy *inter-esse*, pośród rzeczy, które mają dla nas uprzednio domniemane zna-



Trzy Gracje, rewers medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę

czenie współkonstituowane przez naszą cielesność¹⁶. Nie ma też uprzywilejowanej perspektywy, w której świat ukazuje się nam statycznie i *en face*, jak gdyby

15 *Przestrzeń nie jest środowiskiem (rzeczywistym, bądź logicznym), w którym rzeczy ustawiają się względem siebie, ale środkiem, za pomocą którego staje się możliwe ustalenie [position] rzeczy. A to znaczy, że zamiast wyobrazić ją sobie jako rodzaj eteru, w którym zanurzone są wszystkie rzeczy, albo pojmować ją abstrakcyjnie jako pewną wspólną im cechę, musimy ją pomyśleć jako uniwersalną możliwość ich wiązania się ze sobą.* M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 265 i n.

16 Na temat swej fascynacji poglądami Merleau-Ponty'ego wspomina Taylor w zbiorze rozmów *Dialogos Taylor y Bernstein*. Gedisa editorial, Daniel Gamper, Barcelona, 2017.

świadomy swej roli pozujący model. Poza tym, istotne jest również milczące założenie, że przedstawiony przedmiot jest na tyle ważny, by poświęcić mu czas pośród poważnych ludzkich zajęć i trosk, malując go. W innych epokach ważniejsza była modlitwa, jałmużna lub post, nie zaś „daremna” kontemplacja twórców natury, choćby nawet było jasne, że są one stworzeniem Boga i noszą na sobie ślad (odbicie Jego doskonałości). Warto przypomnieć skrupuły Petrarcki, który, podejmując wspinaczkę na Haimon tesalski, czuł się w obowiązku usprawiedliwić, zarazem niejako uświęcić swą wyprawę, zabierając ze sobą dzieło św. Augustyna¹⁷.

Taylor formułuje tezę, że już w renesansie należy szukać pierwszych zwiastunów nowoczesnego zerwania więzów człowieka z uniwersalnym metafizycznym porządkiem, zakładającym oczywistość istnienia Boga i świata, któremu przysługuje immanentny wymiar aksjologiczny – porządkiem, w którym ład moralny wynika z ładu kosmicznego. Pejzaż, plan malarzki widziany jak przez okno, zakłada dystans między podmiotem a światem. Przypomina się w tym miejscu fragment *Medytacji* Kartezjusza i jego wątpliwość co do rzeczywistości osób widzianych na ulicy. Malarz ukazuje świat okiem obiektywnego krytycznego badacza, jak gdyby z pozycji, która przysługuje Bogu. Przełom nominalistyczny dokonany przez ockhamistów miał w tym oczywisty udział. W *Źródłach podmiotowości...* czytamy:

Perspektywa dystansu, z której malarz patrzy na świat, jest być może zapowiedzią głębszego zerwania, które sprawi, że świat przestanie być matrycą określającą cele ludzkiego życia. Tego rodzaju oddzielenie pomaga przezwyciężyć głębokie poczucie przynależności do kosmosu, ów brak wyraźnej granicy między podmiotem a światem, który jest konsekwencją przednowożytnej koncepcji porządku kosmicznego, stanowiąc zarazem jeden z jej punktów oparcia¹⁸.

Powoli nowego znaczenia nabiera kategoria twórczości. Już nie Bóg, ale człowiek, artysta, staje się tym, który powołuje rzeczy z niebytu, zarazem nadając im znaczenie i wartość. Taylor pisze:

Znajduje to wyraz w użyciu słowa „twórczość” w odniesieniu do działalności artystycznej. Określenie to wchodzi w życie w renesansie, a potem w ciągu ostatnich dwóch stuleci, zmienia sens i zyskuje na znaczeniu, co wiąże się z nowym, wysokim statusem, jakim cieszy się sztuka w okresie postromantycznym. Leonardo twórczością

17 Pot. *Studia z filozofii niemieckiej t. 2 Szkoła Rittersa*, pod red. S. Czerniaka i J. Rolewskiego, Toruń 1996.

18 *Albertiańska perspektywa dominuje w malarstwie europejskim do końca ubiegłego wieku, powiedzmy, aż do Cezanne'a. Wyjście na zewnątrz może być pojmowane jako usiłowanie zniesienia dystansu dzielącego malarza od jego modelu, jako próba zbadania i artykulacji samego doświadczenia widzenia, a nie konkretnego obiektu.* Ch. Taylor, dz. cyt., s. 377.

nazywa zarówno sztukę, jak i naukę: Nauka jest drugim stworzeniem dokonanym dzięki mowie, malarstwo jest drugim stworzeniem dokonanym dzięki wyobraźni¹⁹.

Heinrich Wölfflin, w swej znanej pracy *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, wskazuje na bardzo ważny rys charakterystyczny dla twórczości plastycznej doby renesansu. Zarówno w malarstwie, rysunku, a także rzeźbie tamtego okresu obecny jest wyraźnie zaznaczony kontur, granica przedstawianych form. Granica jest tym, co stanowi podstawę definiowalności, jasnego przedstawienia czym jest określony przedmiot. Przykładowo w tym miejscu gra słów „określony”, czyli obwiedziony linią, która jednoznacznie ukazuje kształt, oddziela to, co należy do przedmiotu, od tego, co stanowi tło albo mglistą aurę. Dla Greków „być czymś”, znaczyło być definiowalnym, to znaczy posiadać granice. Pojęcie „granicy” w języku greckim wyraża słowo *peras*. Anaksymander, szukając *arche* początku wszechrzeczy, wymieniał *a-peiron*, czyli to, co nie miało granic. W słowie „*a-peiron*”, *alpha privativum* oznacza brak granicy. *Apeiron* niefortunnie tłumaczy się na język polski jako *bezkres*. Tym bardziej niefortunnie, że literalnie poprawnie. Dla nas, współczesnych brak granicy, kresu – niesie ze sobą raczej pozytywne konotacje – niewyczerpane zasoby czegoś, czego na ogół brak, ogrom, który budzi respekt, etc. Jednakże grecki filozoficzny termin *a-peiron* wyraża inną myśl. *Bezkres* to bezkształt, czysta potencjalność, z której dopiero wyłonić się może pewien kształt, zarazem wszystko, co jest czymś. *Apeiron* jest więc jak tablica, na której nic jeszcze nie narysowano. Gdy na tablicy pojawia się trójkąt, prostokąt, linia, wówczas mamy coś, co da się zdefiniować, właśnie przez wskazanie granic. Granica jest warunkiem wszelkiego kształtu, zarazem wszelkiego sensu, brak granic oznacza bezsens, w pewnym sensie nicość. W umysłowości starożytnych Greków to, co nie ma granic, nieskończoność, a także liczba parzysta, budziło negatywne skojarzenia. To, czego nie można wyczerpująco scharakteryzować w skończonej liczbie kroków (definiować), ciągnąca się w nieskończoność rosnąca lub malejąca wielokrotność, nie mogły być oparciem dla racjonalnego umysłu. Greckie słowo *eidos* oznacza formę, kształt. Pochodne względem niego słowo *idea* także odnosi się do tego, co da się zdefiniować, nazwać i co również dane jest jako wygląd. Warto o tym przypomnieć, ponieważ współcześnie, w mowie potocznej używamy słów *idea* albo *idealny*, mając na względzie pewien superlatyw – jakąś wartość w stopniu najwyższym. Ważna jest pamięć o tym poznawczym, a nie tylko aksjologicznym aspekcie znaczenia słowa *idea*.

Artyści doby renesansu nadawali przedstawionym formom wyraźny, dający się obwieść linią, kształt. W kontekście niniejszych rozważań chciałbym postawić tezę, że taki sposób rysowania miał za sobą istotne

zaplecze epistemologiczne. Było wzmocnione obecnym w neoplatonizmie florenckim głębokim przekonaniem o racjonalnej przejrzystości form. W rozważaniach Wölfflina przeciwieństwem takiego ujęcia jest barokowy niepokój, wyrażający się w ukazywaniu rozmy-



Cosimo Rosselli, portret Pica della Mirandoli (w środku), fragment fresku w kościele Sant' Ambrogio we Florencji

tych kształtów, konturów, których się można jedynie domyślać, albowiem giną w mroku. Zgodnie z duchem myśli renesansu, człowiek był sam dla siebie przejrzysty – posiadał rozum i wolną wolę, miał możliwość adekwatnego rozeznania sytuacji, w jakiej się znalazł, zarazem zdolność podejmowania racjonalnej decyzji.

Jak wspominałem, przedmiot w sztuce renesansu dany jest w taki sposób, jak gdyby model trwał w gotowości, pozując artyście. Bez względu na lokalny dynamizm sceny, widz stoi naprzeciw całościowego planu, danego jak gdyby z pozycji niez zaangażowanego obserwatora. Znow weźmy przykład zaczerpnięty z dzieła Wölfflina.

Ostatnia wieczerza Leonarda ukazuje sylwetki Chrystusa i apostołów w sposób frontalny z perspektywą zbieżną zaznaczoną jedynie w architekturze wnętrza. Pomimo niepokoju, nawet wzburzenia niektórych postaci (jak się domyślamy w związku z zapowiedzią, iż jeden z apostołów okaże się zdrajcą), wszyscy siedzą w jednym rzędzie – bardziej jak komisja egzaminacyjna, niż znający się od dawna przyjaciele spożywający

19 E. Cassirer, *Individuum*, s. 170, w: Ch. Taylor, dz. cyt., s. 377.



Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Leonarda da Vinci, autor oryginału nieznany

wspólny posiłek w towarzystwie swego Mistrza. Dość trudno prowadzić rozmowę uczestnikom gremium zasiadającym w ten sposób.

Jak wiemy, Wölfflin w wymienionej pracy z przeciwstawienia cech charakterystycznych sztuki renesansu i baroku czyni oś logiczną wywodu i ma na celu bardziej charakterystykę typów (idealnych dla tak przyjętej kategoryzacji) niż kompendium spełniające wszystkie wymogi podziału logicznego. Nie wymieniłem także wszystkich kategorii, którymi się posługuję w swym dziele.

Artysta, uczony – niezaangażowany podmiot

Nie można pominąć znaczenia faktu, że w sztuce średniowiecznej obraz miał służyć przede wszystkim jako element pomocniczy, umacniający pobożność wiernych. Jego zadaniem nie było ukazywanie natury. Choć w pewnym sensie był ilustracją określonego fragmentu świata, to jednak głównym zadaniem obrazu było wprowadzenie odbiorcy w sferę doświadczenia religijnego²⁰.

Nowa, bardziej realistyczna tendencja, której towarzyszyło zastosowanie perspektywy, zdawała się przebiegać równoległe względem przemian wyobraźni inspirowanych przez nową naukę. Norbert Elias w pracy *Zaangażowanie i neutralność* wskazuje na amalgamat związku realizmu i idealizmu u Galileusza, który przypisywano wpływom platońskim²¹. Konsekwen-

cją przełomu nominalistycznego było traktowanie natury jako *autonomicznego związku zdarzeń*, nie zaś jedynie egzemplifikacji religijnego *universale*. Tematem sztuki, przedmiotem godnym uwagi, stał się świat dany w swojej konkretności²². Przestał być on wyłącznie tłem, zbiorem rekwizytów dla scen ilustrujących zdarzenia z historii świętej. Jak czytamy:

Religijna funkcja malarstwa nie zniknęła, lecz obok tej funkcji zapewniania przeżycia duchowego, zaczęła zyskiwać na znaczeniu inna funkcja – estetyczna. Można ją określić po prostu jako funkcję dostarczania przeżycia piękna. (...) Nowy sposób malowania polegający na stworzeniu w obserwatorze wrażenia, że tym, co przedstawia artysta, są umieszczone w przestrzeni trójwymiarowej przedmioty – jakby należące do świata natury, pozwalała tym przedmiotom przemawiać samym z siebie. To ich własną jakością, pięknem postaci ludzkiej, architektury otaczającej człowieka, a także w końcu samej pozaludzkiej natury próbował malarz przedstawiać na płótnie i zarazem poruszyć widza²³.

Takie ujęcie natury dokonywane z dystansu i niezaangażowana obserwacja przedmiotów, jak gdyby dla nich samych, było podobne do postawy badawczej twórców nowej nauki²⁴. W obu przypadkach istotny był punkt widzenia niezaangażowanego obserwatora i zainteresowanie przedmiotem samym, na ile to

20 Por. N. Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2003, s. 50.

21 Tamże, s. 51.

22 Tamże, s. 50.

23 Tamże.

24 Por. tamże, s. 52.

możliwe w oderwaniu od kontekstu tradycji i ustalonej wykładni sensu. Jak czytamy, Giorgio Vasari określił Masaccia wraz z Uccellem i innymi florentryńskimi malarzami, jako jedynych, którzy uwolnili się od surowego i schematycznego stylu modnego dotychczas²⁵.

Podsumowując, zastosowanie perspektywy zbieżnej oraz uwaga poświęcona doczesnym elementom świata przedstawianego na obrazach malarzy renesansu, są, zgodnie z tokiem myślenia Taylora, wyrazem nowego typu ludzkiej tożsamości. Artysta jest uważnym obserwatorem, który, podobnie jak uczonej, precyzyjnie analizuje ujmowany przedmiot. Obserwacji tej dokonuje z punktu widzenia suwerennego „Ja”, zwracającego się ku konkretnym, niepowtarzalnym indywidualnościom, które traktuje jako pierwotną rzeczywistość. Warto przypomnieć, że wcześniej, w średniowieczu dominowała nauka o uniwersaliach, zgodnie z którą prawdziwy byt przysługuje tylko temu, co ogólne, to co jednostkowe zaś ma znaczenie o tyle, o ile odsyła, reprezentuje gatunek czy rodzaj. Podobnie jak dzisiaj w pracowni rzeźbiarskiej pyłek, drobina gipsu w istocie nie posiada tożsamości, jeśli nie występuje w jednostce wagowej.

Słowa kluczowe: renesans, sztuka, tożsamość, niezaangażowany obserwator

PAWEŁ NOWICKI

Selected phenomena of the art of the Renaissance and the changes in the self-knowledge of a modern man as seen by Charles Taylor

Summary

This article aims to discuss Charles Taylor's views included in *Sources of the Self*, concerned with the changes in European art during the Renaissance presented as an outcome of the changes in the understanding of human identity. The author's significant assumption is a thesis that historical changes in human self-knowledge find a reflection in art, especially in the construction of a painter's plan, the position of an observer, the manner in which the observed object is presented. The answers to the questions: Who is looking? Where does the perspective open? etc. are vital for analyzing works of art treated as *exempla* of anthropological and epistemological problems. Important points of reference next to Taylor's *Sources of the Self* are H. Wölfflin's *Principles of Art History*, N. Elias's *Involvement and Detachment* and Ch. Taylor's *Diálogos Taylor y Bernstein*.

Key words: Charles Taylor, the Renaissance, art, identity, detached observer

Bibliografia

- Elias N., *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, PWN Warszawa 2003.
- Heinich N., *Sociologia sztuki*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Lovejoy A.O., *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2 *Szkola Rittera*, pod red. S. Czerniaka i J. Rolewskiego, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1996.
- Marshall McLuhan H., *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- Pico della Mirandola, *De hominis celsitudine et dignitate*. fragm. przeł. Z. Kalita w: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, PWN, Warszawa 1967.
- Plessner H., *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, PIW, Warszawa 1988.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Taylor Ch., *Diálogos Taylor y Bernstein*, Gedisa editorial, Daniel Gamper, Barcelona 2017.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1962.

Ilustracje

- Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, autorstwo przypisywane Niccolo Fiorentino, Museums Victoria Collections <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012043>, (dostęp 24.08.2018)
- Trzy *Gracje*, rewers medalu przedstawiającego Pico della Mirandolę, Museums Victoria Collections, <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012043>, (dostęp 24.08.2018)
- Cosimo Rosselli, portret Pica della Mirandoli (w środku), fragment fresku w kościele Sant'Ambrogio we Florencji, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10793823>
- Dziewiętnastowieczna kopia renesansowego medalu przedstawiającego Leonarda da Vinci, autor oryginału nieznan, Museums Victoria Collections, <https://collections.museumvictoria.com.au/items/2012874> (dostęp 24.08.2018)

Veritas sequitur esse rei...

Biczowanie Piero della Francesca.

Diegesis w Pamięci Włoch

Wojciecha Karpińskiego

Interpretując dzieła sztuki, należy najpierw rozpocząć od kwestii *sensus animi*¹, o której Tomasz z Akwinu pisał w dziele *Summa theologiae*, podobnie jak Arystoteles, twierząc *in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsam*². Bardzo ważne zdanie za neoplatonczykami wypowiedział Boecjusz, że dla uchwycenia piękna człowiek musi posiadać piękno w sobie³. W człowieku powinna być szczególna zdolność, która pozwala mu odkrywać piękno. Jan Szkot Eriugena określa to jako *interior sensus animi*⁴, a Bonawentura nazywał to *visus spiritualis*⁵. Autor *Versio Operum Sancti Dionysii Aeropagitae* podkreślił, że kto zajmuje taką postawę, ten w pięknej rzeczy widzieć będzie jedynie chwałę Stwórcy i jego dzieł⁶. Roger de Piles w dziele *Cours de peinture par principe* konstatawał, że prawda w sztuce najbardziej pociąga czytelnika i widza. Wyróżnił jej dwa rodzaje: prawdę prostą – pierwszą, która polega na wiernym naśladowaniu natury, i prawdę drugą – idealną, ujawniającą się w doborze doskonałości, jakich nie znajdzie się w rzeczywistości, ale które artysta może spróbować przedstawić⁷. W prawdzie idealnej jest miejsce na bogactwo myśli i piękno wyrazu. Jest to również prawda zadziwiająca, bo, jak wskazał francuski pisarz, poszczególnemu przedmiotowi dodaje to, czego on nie ma, ale co mógłby mieć. Leon Battista Alberti podkreśla znów, że prawda jest warunkiem koniecznym piękna i jest najpewniejszym środkiem, aby je osiągnąć⁸. Również w późniejszych epokach tematyka wartości w sztuce była ważna i obecna nie tylko w badaniach teoretyków sztuki, ale także filozofów, by

przywołać tu myśl George'a Wilhelma Hegla, który pisał, że: *Powołaniem sztuki jest ujawnienie prawdy*⁹. Dodał jeszcze, że: *Sfera boskiej prawdy, artystycznie dla oglądu i uczucia przedstawiona, stanowi centralny punkt całego świata sztuki*¹⁰. Ciekawą sentencję w książce *Panteon wiedzy ludzkiej* zawarł Bronisław Ferdynand Trentowski: *Piękność to forma prawdy. Im więcej prawdy, tym więcej piękności*¹¹.

Do przeżycia piękna potrzebne jest nie tylko piękno przedmiotu, ale także szczególna zdolność, w jaką wyposażony jest umysł, potrzebna jest właściwa postawa podmiotu. Siła zarówno intelektu i poznania zależy od stopnia duchowości. Według francuskiego filozofa André Comte-Sponville'a duchowość polega na wewnętrznym doświadczeniu jednostki, na tym, co nas może poruszyć czy pobudzić:

Gdy dziś mówimy o duchowości, to najczęściej po to, żeby wskazać – w sumie całkiem ograniczoną, chociaż może otwartą na to, co nieograniczone – część naszego wewnętrznego życia, tę, która ma związek z Absolutem, nieskończonością i wiecznością. To jakby najwyższy szczyt ducha, wyznaczający jego największą amplitudę¹².

Robert Wuthnow przez duchowość rozumie *wszystkie wierzenia i działania, poprzez które jednostki podejmują wysiłek odniesienia swego życia do Boga lub istoty boskiej czy też jakiegoś innego pojęcia transcendentnego*¹³. Wskazuje on na ważną rolę kapitału religijnego i społeczno-kulturowego, z którego ludzie czerpią,

1 Tłum. zmysł duszy.

2 Tomasz z Akwinu pisał, że: *Tylko człowiek znajduje upodobanie w samej piękności rzeczy zmysłowych*. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, ed. A.D. Sertillanges, Paris 1925, II-a II-ae, q. 141 a.4 ad.

3 Boecjusz, *De institutione musica libri quinque. Topicorum Aristotelis interpretatio*, J.P. Migne, P.L. ev. 64. Zob. W. Tatarkiewicz, *Sztuka a prawda w: tegoż, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 350–360.

4 Tłum. wewnętrzny zmysł duszy.

5 Tłum. widzenie duchowe.

6 J. Szkot Eriugena, *De disione naturae*, P.L. Migne, v. 122 – *Expositiones super hierarchiam coelestem*, ed. H.F. Dondaine, „Revue d. Science Philos.-Theol.” XXXIX, 1950.

7 R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, s. 120. Por. W. Tatarkiewicz, *Sztuka a prawda w: tegoż, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 350–360.

8 Zob. L.B. Alberti, *De pictura*, Mallé 1950, przeł. L. Winniczuk, *O malarstwie*, Warszawa 1963.

9 G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1964, s. 223.

10 Tamże.

11 Warto zapoznać się z rozdziałami: *Estetyka. Trzecia morfizyki część i Artystyka. Pierwsza estetyki dzielnica*. Zob. B.F. Trentowski, *Panteon wiedzy ludzkiej*, Poznań 1874, s. 400–505.

12 A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011, s. 144. Duchowość jest fenomenem wieloaspektowym i może być badana interdyscyplinarnie. Kees Waaijman przedstawia szkic badań tego fenomenu prowadzony w ramach dwunastu dyscyplin naukowych. Są to: teologia, religioznawstwo, filozofia, literaturoznawstwo, historia, antropologia, psychologia, socjologia, pedagogika, zarządzanie, medycyna i nauki przyrodnicze. Zob. K. Waaijman, *Spirituality – a Multifaceted Phenomenon. Interdisciplinary Explorations*, „Studies in Spirituality” 2007, nr 17, s. 1–113.

13 R. Wuthnow, *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, Berkeley 1998, s. VIII.

formując swą duchowość. Stąd też duchowość nie jest jedynie wytworem jednostek, lecz jest kształtowana poprzez szersze uwarunkowania społeczne oraz przez wierzenia i wartości obecne w kulturze¹⁴. Nad tą problematyką zastanawia się Wojciech Karpiński w książce *Pamięć Włoch*:

Jak jednak wyrazić ten sen, jak uratować Wenecję wewnątrz siebie, utrwalić jej oddziaływanie? *Venice preserved* – tytuł, w różnych językach wymiany, dzieł Thomasa Otwaya Hugona von Hofmannsthal, Simone Weil – to cały program, pragnienie stare i często powracające, w rzeczywistości pragnienie ożywienia siebie, uratowanie siebie przed duchową gnuśnością, przed grzechem acedii, przed wewnętrznym porażeniem, paraliżem ducha. (...) Walka ze ślepotą, z niemocą: znamy uczucie, gdy sens, żywe przesłanie utworu czy obrazu, wymyka się nam, przecieka przez palce. A jeżeli to jest sens drugiej osoby, nasz własny? Zdarza się, że nie widzące oczy prześlizgują się po najsłynniejszych obrazach, że piękno zewnętrzne, wewnętrzna wiedza zostają uruchomione, rozłączone. Zaślepienie zdarzyć się może każdemu. Po drodze powinny być właśnie przemyślenie oczu, odnowieniem wrażliwości. Harmonijny splot wytworzony przez włoską kulturę, współwystępowanie sztuki i polityki, nieba i ziemi, ułatwia walkę z jałowością. *Pamięć Włoch* to także pamięć o przezwyciężaniu niemocy. To lekarstwo przeciw gnuśności¹⁵.

Poznanie kultury włoskiej dla autora *Twarzy* przybiera wymiar poznania poetycznego¹⁶. Celem tego poznania nie jest informacja o rzeczywistości, ale samo piękno w jego najszerszym, transcendentalnym rozumieniu¹⁷. W poznaniu twórczym następuje przekształcenie uprzednio aspektowo, wybiórczo ujętej treści, dostarczonej przez poznanie informacyjne, w nowe zespoły treści. Ów intelektualny konstrukt może być urzeczywistniony, „wcielony” w materiał pozapsychiczny i przybrać postać właśnie dzieła sztuki. Poznanie twórcze znajduje się u podstaw wszelkich twórczości kulturowych¹⁸.

14 Tamże.

15 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Gdańsk 2002, s. 18.

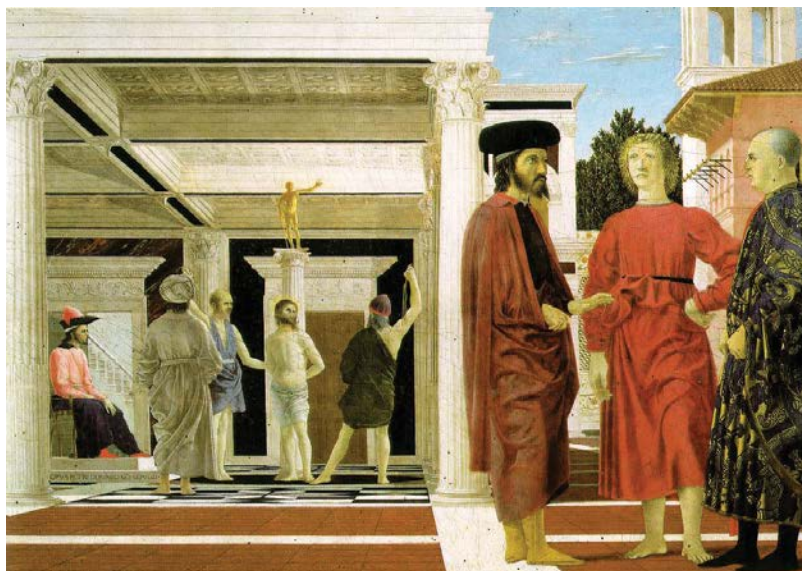
16 W dziedzinie poznania poetycznego, można wyróżnić trzy fazy. Faza pierwotna stanowi zdolność twórczego widzenia rzeczywistości, czyli jakiś wrodzony i podległy kształceniu talent twórczy (dar wizji artystycznej). Drugi etap dziedziny poznania wytwórczego to sztuka, zdolność wykonania dzieła widzianego w twórczym poznaniu (*techné, ars*), czyli wprowadzenie konstrukcji poznawczej w jakąś swoistą materię. Jako trzeci etap poznania poetycznego bywa wymieniany mądrościowy osąd, stanowiący bądź krytyczne poznanie dzieła sztuki (dzieła wytworzonego), bądź też poznanie estetyczne jako „odpowiedź” na poznanie twórcze, artystyczne. M.A. Krapiec, *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1974, s. 194; oraz M.A. Krapiec, *Człowiek. Kultura. Uniwersytet*, oprac. A. Wawrzyniak, Lublin 1982, s. 107. Por. M.A. Krapiec, *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasa z Akwinu*, Lublin 1963; M.A. Krapiec, *Tomasz z Akwinu. De ente et essentia. O bycie i istocie. Przekład – komentarz – studia*, Lublin 1981.

17 M.A. Krapiec, *Ja – człowiek*, dz. cyt., s. 194.

18 Tamże.

Czasem usiłuję sobie wyobrazić niewidoczne nici, które ludzi należących do kręgu europejskiej kultury łączą z kamieniami Rzymu. Są to więzi delikatne, wielostopniowe, wyznaczone przez tradycję, wykształcenie, zamiłowania. Nie należy jednak odmawiać im znaczenia. (...) Dla ludzi przeświadczonych o uniwersalności pewnych idei Rzym jest miastem uniwersalnym.

Nie jest to uniwersalność redukująca się do jednej formuły, jednego *credo*, jednej dziedziny umysłu. Można do niej dostąpić w wielu językach, na wielu płaszczyznach. Droga prowadzi czasem bezpośrednio do jednostkowej świadomości, czasem konieczne są stopnie pośredniczące, ułatwiające zrozumienie rzymskiego uniwersalizmu. (...) Dlatego warto czasem przypomnieć sobie o wytwor-



Piero della Francesca, *Biczowanie*

zonych w historii więzach, które splatają naszą świadomość kulturalną z tym miastem. Każdy może wysnuć na prywatny użytek takie „zapośredniczające mitologie”, które łatwiej pozwolą mu się poruszać po wielu kręgach Rzymu¹⁹.

Pamięć Włoch to dzieło, w którym świat jest przedstawiony w sposób diegetyczny, składa się z dwóch odrębnych poziomów ontologicznych, bezpośrednio przedstawionego świata narratora i świata zapośredniczonego przez jego głos. Uwaga czytelnika jest zwrócona w tym momencie ku drugiemu światu – zapośredniczonemu, ale należy pamiętać, iż pod względem strukturalnym jest on podporządkowany światu narratora. Świat istnieje dzięki głosowi narratora, który o nim opowiada. Karol Berger w książce *Potęga smaku* konstatuje, że wszystkie głosy, które biorą udział w akcie przedstawienia, są także przedstawiane, ale nie wszystko, co przedstawiane, jest jednocześnie zaangażowane w akt przedstawienia. Badacz

19 O inspiracjach włoskich w literaturze polskiej Karpiński pisze w rozdziale *Powieść Rzymska*, przywołując twórczość Zygmunta Krasińskiego. Zob. W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 180–190.

twierdzi, że w malarstwie sposób przedstawienia jest wchłonięty przez treść²⁰. Aby znaleźć w malarstwie coś analogicznego do mówiącego bezpośrednio głosu w literaturze, należy poszerzyć zakres pojęcia głosu, tak, aby obejmował on nie tylko czyjąś mowę, ale także całą postać, zwłaszcza mimikę twarzy i gesty. Postać literacka wyraża komunikat za pomocą języka, postać z obrazu za pomocą wyglądu. Paul Cézanne w liście do Emila Bernarda z 26 maja 1904 roku napisanym w Aix en Provence, podkreślił:

Wracam zawsze do tego, że malarz powinien całkowicie poświęcić się studiowaniu natury i starać się tworzyć obrazy, które będą wskazaniem. (...) Literat wypowiada się za pomocą abstrakcji, gdy tymczasem malarz konkretyzuje swoje doznania i postrzeżenia za pomocą rysunku i barwy. Nie można być nazbyt skrupulatnym ani zbyt szczerym, ani zbyt uległym wobec natury. Ale jest się w większym lub mniejszym stopniu panem swego modelu, a zwłaszcza swoich środków wyrazu. Należy wniknąć w to, co się ma przed sobą i dążyć uparcie do możliwie logicznego wypowiedzenia się²¹.

Uświadomienie sobie pewnych ważnych rysów sztuki i wartości estetycznych oraz wyrażonego i przedstawionego w dziełach sztuki świata staje się ważne dla rozpatrzenia, kim jest człowiek i czym jest wartość sztuki, która wywiera wpływ na jego świadomość. Poprzez wartości estetyczne sztuka łączy człowieka z rzeczywistością oraz pomaga mu tę rzeczywistość zrozumieć i przekształcać. Książka *Pamięć Włoch* Wojciecha Karpińskiego ukazuje człowieka *in statu viae*²², a sztuka na tej drodze staje się bardziej swoistym przewodnikiem aniżeli księgą pozwalającą na wgląd w bezpośrednią wiedzę o człowieku i Transcendencji. Świat należy traktować jako hermeneutykę i poszukiwać właściwego miejsca dla objawienia prawdy Absolutnej. Podróż do Włoch dla pisarza jest jego artystycznym świadectwem. Nie chodzi tylko o doświadczenie historyczne, cywilizacyjne, społeczne, ale przede wszystkim o przeżycie wewnętrzne, o kształtowanie osobowości w kontakcie ze światem artystycznym – malarskim, o tworzenie i wybór wartości. Potwierdza to pisarz w refleksji nad dziełami Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni:

Kiedy jednak myślę o najsilniejszym przeżyciu, o największej indywidualności twórczej, wspominam Michała Anioła. Nie tyle doskonałość grobowców medycejskich, *Piety*, *Dawida*, lecz półtkwiących jeszcze w kamiennym bloku *Jeńców*, a zwłaszcza *Św. Mateusza* ściskającego zarzysm dłoni zarzys świętej księgi – rozdwojony w sobie, zmagający się z cielesnością, rwący się z kamiennej bryły

ku światu, a zarazem niknący ze świata ku nowemu życiu (...). Utajona w bryle postać domagała się, abym dopełnił jej istnienie, ode mnie żądała sensu, ale i mnie sens narzucała.

Tu rozumiałem wypowiedź Michała Anioła, że prawdziwe rzeźbiarstwo – polega na odrzuceniu budulca tego, co niepotrzebne, ale rozumiałem również, że artysta nie może dokonać tego zabiegu raz na zawsze i do końca, że sztuka nie jest czystą ideą, czystą esencją, że także w najdoskonalszych realizacjach zawiera element tajemnicy. (...) Niedokończenie, niedopowiedzenie, zmaganie się z ograniczeniami formy jest zamierzonym składnikiem tej sztuki²³.

Autor za pomocą słowa pragnie oddać całą potęgę i bogactwo sztuki i kultury włoskiej, to również próba utrwalenia własnej, jedynej i niepowtarzalnej reakcji na te zjawiska oraz skonfrontowania swojego życia z nowym doświadczeniem. To podróż intelektualna, estetyczna i wielka przygoda duchowa, która umożliwia pełniejsze rozpoznanie własnego „Ja”: *Stalem przed idealnie spokojną wizją „Biczowania” i czułem, że malarstwo otwiera mi tym dziełem nowe obszary*²⁴. Takich doznań bohater doświadcza podczas oglądania obrazu *Biczowanie* Piera della Francesca. W przeżyciach estetycznych człowiek uzyskuje nowe poznanie świata i nowy sposób widzenia. Sztuka tylko pozornie go odrywa od świata, lecz poprzez właściwe jej zrozumienie i przeżycie człowiek powraca do niego wzbogacony o nowe doświadczenia, które pozwalają lepiej zrozumieć życie. W przeżyciu estetycznym ma miejsce szczególny dystans wobec prezentowanych spraw w dziele sztuki, dystans, który pozwala uzyskać odpowiednią wiedzę o sobie, sztuka zmusza do zajęcia odpowiedniego stanowiska, do opowiedzenia się po którejś stronie, dzięki niej człowiek może odkryć siebie na nowo. Skłania do refleksji, do stawiania pytań o sens życia, o miejsce człowieka w świecie, o *eidosa*²⁵ swojej osoby, o naczelne wartości w życiu, jak prawda, dobro czy piękno.

Tomasz z Akwinu, analizując pojęcie prawdy w kontekście transcendentaliów, wychodzi od twierdzenia, że człowiek w swych potencjalnościach pozostaje niezmiennie pierwotną sceną dramatu. Dramatu, który na przykład rozgrywa się na obrazie *Biczowanie*:

Kompozycja niezwykła, wyraźnie dzieląca się na dwie części, dwa plany, a jednak organicznie spójna. Z jednej strony scena cofnięta: pod marmurowym portykiem, gdzie wszystko jest grą proporcji, układem liczb, spokojną doskonałością architektury, przy białej kolumnie zwieńczonej złotym antycznym posągami stoi obnażony Zbawiciel²⁶.

20 K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, Gdańsk 2008, s. 348–355.

21 Paul Cézanne, *Correspondence*, recueillie, annotée et préfacé par John Rewald, Paris 1937, s. 259–260; 276–277.

22 Tłum. w drodze.

23 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 72.

24 Tamże, s. 133.

25 Tłum. idea.

26 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 133.

Piero della Francesca pojmował malarstwo jako wiedzę o perspektywie²⁷, pozwalającą zgodnie z prawami optyki przedstawić na płaszczyźnie świat trójwymiarowy. Połączenie sztuki z matematyką było naturalne w epoce, która podjęła tradycję platońską i pitagorejską. Według Platona to właśnie myślenie matematyczne jest najbardziej doskonałym i precyzyjnym sposobem docierania do bytu. Po wielu przeprowadzonych analizach dochodzi do wniosku, że przedmioty o kształcie np. koła, prostokąta, czworoboku istnieją idealnie, ale nie posiadają racji własnego uzasadnienia. Należy jej poszukiwać poza nimi samymi, na pewno nie na poziomie zmysłowych spostrzeżeń czy poznania dianoetycznego. Grecki filozof dodaje:

I to, że posługują się przy tym postaciami widzianymi i mówią o nich, jednakże nie te widzialne postacie mając na myśli, tylko tamte, do których widziane są tylko podobne; oni myślą o Czworoboku samym, o Przekątni samej, ale nie o tej, którą właśnie rysują, i o innych tak samo; te rzeczy oni rękami wykonują i kreślą, i one potrafią rzucać cienie i dawać odbicia w wodach, ale oni się nimi posługują znowu tylko tak jak obrazami, a starają się dojrzeć tamte rzeczy same, których nikt nie potrafi dojrzeć inaczej, jak tylko myślą²⁸.

Platon poszukuje źródeł ostatecznego uzasadnienia przedmiotów geometrii poza samą matematyką. Czym są idee geometryczne? Jak rozumieć związek między ideami geometrycznymi a przedmiotami geometrii? Interesującą koncepcję przedstawił Anders Wedberg w pracy *Plato's Philosophy of Mathematics*, stwierdził, że idee platońskie w ich geometrycznej postaci mają status „obiektów” pozaczasowych i dostępne są jedynie poznaniu myślowemu. Znamionuje

je przy tym ostateczna i absolutna prawdziwość²⁹. Mamy zatem do czynienia z teorią „dwóch światów” opartą na zasadzie partycypacji. Prześledźmy tę sytuację na obrazie:

Dwóch biczących zamarło z podniesionymi rękami. Słychać ciszę zbliżającego się uderzenia. Chwila zatrzymana na wieczność, jak zatrzymało się biczące ramię. Po drugiej stronie obrazu wysunięte na pierwszy plan postaci. Stoją, ludzkie drzewa, silnie wkorzenione nogami w ziemię, stoją z jakąś niezwykłą koniecznością. Patrzą spojrzeniem intensywnym i nie widzącym. Obie części dzieła splecione jednym rytmem, atmosfera zarazem lodowatego spokoju i poetyckiego napięcia³⁰.

Byt i nicość spotykają się w jednym miejscu. Ten świat nie powinien w takim kształcie istnieć, nie powinien trwać. W dodatku skłania się ku nieistnieniu. Żyjemy pośrodku stworzenia, które rozpada się. Prawda świata wskazuje na kruchość tego świata, sama staje się ofiarą tej kruchości. Na Prawdzie Absolutnej od samego początku wyznaczony jest śmiertelny wyrok. Jak pisze Karpiński:

Geometryczna myśl ludzka stworzyła scenierię, w której toczy się dramat męki i odkupienia. Kontrast i zespolenie; precyzja i niedopowiedzenie. Dzieło nie jest ilustracją tezy, czy problemu, nie jest ornamentem. Jak określić ten stan absolutnej niezbędności, tożsamości znaku i znaczenia?³¹

Pole napięć dobrze obrazuje kwadrat, w którym został umiejscowiony Chrystus, interesujące uwagi na ten temat przedstawił Wassily Kandinsky. Figurę tę łatwo wyodrębnić na obrazie, ze względu na to, jak podkreśla autor *Fajki van Gogha*:

Malarstwo przejrzyste, całkowite, będące czymś więcej niż tylko estetyczną radością. I dla naszego oka dramatyczna staje się już nie tylko figura Chrystusa, nie tylko postaci jego katów czy zagadkowe postaci świadków

27 Zagadnienie perspektywy dla artystów było ważne, dlatego warto przypomnieć, że na grobie Sykstusa IV u św. Piotra wraz z siedmioma sztukami wyzwolonymi, filozofią i teologią została wymieniona jako dziesiąta – nauka. Należy jeszcze przypomnieć traktaty o sztuce, które dają świadectwo ówczesnym poglądom na sztukę: Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (wydany dopiero w 1894 roku); Antonio Averlino, *Traktat o malarstwie* (1435), o *Architekturze* (1450–52), o *Rzeźbie* (1464); Leone Battista Alberti, *Traktat o architekturze* (wydany dopiero w 1890); Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509); Francesco di Giorgio Martini, *Trattato d'Architettura* (wydany w 1841); Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504); Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (1651).

28 Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, 529 de. Por. B. Dembiński, *Późna nauka Platona*, Katowice 2003, s. 55–100.

29 Tak więc idea linii sprowadza się do „dwójności” uobecnionej w nieokreślonej długości. Do „dwójności”, ponieważ dwa punkty determinują linię prostą. Podobnie jest w przypadku idei powierzchni – idei generowanej z liczby idealnej trzy, której przysługuje dymensja przestrzenna szerokiego i wąskiego (nieokreślona szerokość). Idea powierzchni stanowi więc „trójność” uobecnioną w nieokreślonej szerokości (szerokiego i wąskiego). „Trójność”, ponieważ trzy punkty determinują najprostszą figurę przestrzenną, tzn. trójkąt. Idea bryły jawi się z kolei jako „czwórność” w głębi. „Czwórność”, ponieważ cztery punkty determinują najprostszą bryłę – tetraedron. Należy dodać, że liczba idealna z przysługującą jej dymensją przestrzenną, wyznaczającą ideę geometryczną, swe ostateczne uzasadnienie znajduje (podobnie jak liczby idealne) w najwyższych pryncypiach bytowych Jedna i Nieokreślonej Diady, w których Jedno stanowi podstawę wszelkiej określoności, natomiast Diada – wszelkiej wielości i różnicowania”. A. Wedberg, *Plato's Philosophy of Mathematics*, Stockholm 1955, s. 76–77.

30 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 133.

31 Tamże, s. 134.

z pierwszego planu, lecz również rytm kolumn, wzór posadzki, klarowność powietrza³².

Kwestię góry, dołu, prawej i lewej strony kwadratu rosyjski uczyony przedstawia w następujący sposób:

Góra ewokuje wrażeniem większego rozluźnienia, poczuciem lekkości i wreszcie swobody, wolności. Każde z tych trzech pokrewnych określeń ma odmienny nieco odcień. „Rozluźnienie” zaprzecza gęstości. Im bliżej górnej krawędzi płaszczyzny obrazu, tym bardziej zdają się rozpadać poszczególne maleńkie cząsteczki powierzchni. „Lekkość” sugeruje dalsze spotęgowanie tej wewnętrznej właściwości – pojedyncze najmniejsze cząsteczki płaszczyzny są nie tylko bardziej od siebie oddalone, ale tracą nawet na ciężarze, tym bardziej zaś na zdolności do dźwigania obciążeń. Dlatego każda ciężka forma umieszczona w górnej części płaszczyzny obrazu zyskuje na wadze. Wrażenie ciężaru jest o ton wyraźniejsze. „Swoboda” potęguje wrażenie większej łatwości ruchu, a napięcia mogą tu łatwiej rozładowywać się. „Wznoszenie się” lub „opadanie” są jeszcze wyraźniejsze. Siła hamująca zredukowana jest do minimum³³.

Poddając analizie kwadrat na obrazie *Biczowanie*, można wyprowadzić następujące wnioski. Górna i dolna krawędź pozostają do siebie w opozycyjnym stosunku. Dół charakteryzuje się zagęszczeniem, ciężarem i skrzepowaniem. Im bliżej dolnej krawędzi, tym atmosfera jest bardziej gęsta, co powoduje, że małe cząstki płaszczyzny mogą udźwignąć większe i cięższe formy. Jednocześnie przez to formy wydają się lżejsze, ich ciężar maleje, co powoduje, że wznoszenie jest utrudnione. Napięcie rośnie ku górze, następnie jest powolne opadanie. Swobodny ruch zostaje ograniczony. W końcu następuje zahamowanie. Opozycji góra-dół towarzyszy wiele momentów wartościowych. W przypadku opozycji prawej i lewej krawędzi należy wyróżnić ton spokoju, który związany jest z ruchem w górę. Do dwu poprzednich elementów „lodowatej” ciszy dołączają zatem dwa elementy ciszy spokojnej.

Postać siedząca po lewej stronie symbolizuje większe rozluźnienie. Rosyjski teoretyk sztuki charakteryzuje lewą stronę kwadratu w następujący sposób:

(...) „lewa” strona płaszczyzny obrazu sprawia wrażenie większego rozluźnienia, lekkości, swobody, w końcu wolności. Powtarza się tu zatem całkowicie charakterystyka „góry”. Główna różnica polega jedynie na stopniu tego wrażenia. „Rozluźnienie” u „góry” wykazuje bezwarunkowo większy stopień swobody. „Lewa” strona jest od niej bardziej zagęszczona – różnica „rozluźnienia” w stosunku do „dołu” jest ciągle jeszcze wyraźna. Także i w „lekkości” strona „lewa” ustępuje „górze”, a ciężar „lewej” stro-

ny w porównaniu z „dołem” jest dużo mniejszy. Podobnie wygląda także sprawa „swobody” – wolność po stronie „lewej” jest bardziej ograniczona niż u „góry”. Trzeba szczególnie podkreślić, że te trzy charakterystyczne wybrzmiewania „lewej” strony zmieniają się i poczynając od środka w kierunku ku górze potęgują się, podczas gdy w kierunku ku dołowi słabną. „Lewa” strona jest poddana działaniu „góry” i „dołu”, co ma szczególne znaczenie dla obu kątów przyległych do „lewej” krawędzi u „góry” i u „dołu”. Na podstawie tych faktów można łatwo ustalić dalsze paralele z człowiekiem – od dołu ku górze przybierające na sile poczucie swobody, szczególnie po prawej stronie³⁴.

Postać bicująca po prawej stronie tworzy szczególne napięcie:

Tak jak „lewa” strona płaszczyzny obrazu jest wewnętrznie spokrewniona z „górami”, tak „prawa” strona płaszczyzny obrazu jest do pewnego stopnia przedłużeniem „dołu” i takim samym osłabieniem jego brzmienia. Zagęszczenie, ciężar, skrzepowanie zmniejszają się; w dodatku napięcia natrafiają na przeciwdziałanie silniejsze, gęściejsze niż po „lewej” stronie. Podobnie jak w przypadku „lewej” strony owo przeciwdziałanie rozdziela się na dwie części – od środka począwszy rośnie ku dołowi i traci na sile ku górze. Można też stwierdzić taki sam jego wpływ na tworzące się kąty – górny prawy i dolny prawy – jak po „lewej” stronie³⁵.

Lewa strona płaszczyzny obrazu pozostaje w relacji z górą, prawa z dołem. Kierunek ku górze to ruch ku niebu, lewa wskazuje na napięcie w dal, prawa w stronę budynku, a dół ciężenie ku ziemi. W symbolice religijnej góra to niebo, Bóg, zbawienie, szczęście; dół to ziemia, szatan, piekło, potępienie; strona prawa (to prawica), wybranie prawdy; lewa strona to zaprzeczenie i odrzucenie prawdy.

Jeszcze jedna ważna uwaga Kandinsky’ego: przy zbliżaniu się do każdej z czterech krawędzi płaszczyzny obrazu wyczuwa się określone siły przeciwdziałające, które definitywnie oddzielają płaszczyznę obrazu od otaczającego ją świata. Dlatego też zbliżając jakąś formę do granic obrazu poddajemy ją szczególnym wpływom, co w kompozycji ma decydujące znaczenie. Przeciwdziałania granic różnią się od siebie wzajemnie

34 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*. dz. cyt., s. 133.

35 Tamże, s. 134. Jak pokazują m.in. badania antropologii kulturowej, symbole wertykalne zwykle dotyczą: (a) wartości i autorytetu, (b) hierarchii bytowej albo społecznej lub (c) znamion istnienia i życia (takich jak siła, doskonałość, spełnienie, itp.). Przy czym symbole wertykalne sytuujące wysoko lub wskazujące w górę zwykle oznaczają pozytywną wartość, wysoką pozycję w hierarchii lub intensywność znamion istnienia, a symbole sytuujące nisko albo wskazujące w dół zwykle oznaczają brak lub zanik wymienionych wyżej właściwości. Dlatego propagatorzy ideologii, pragnąc podkreślić lub zanegować jakąś wartość, autorytet, siłę, władzę, doskonałość – mogą posłużyć się symboliką wertykalną. Powyższe uogólnienie ma swoje wyjątki, ale powtarza się w różnych kulturach wystarczająco często, by uznać je za potwierdzone indukcyjnie. Zob. J.F. Jacko, *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu* w: E. Klima (red.), *Religion in the Time of Changes*, Łódź 2005, s. 177–179.

32 Tamże.

33 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 130.

Por. P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, Kraków 2016, s. 137–160.

tylko siłą oddziaływania³⁶. Górna i dolna krawędź tworzy największe napięcie dramatyczne, *najbardziej kontrastujący dwudźwięk*. Napięcia występujące między bokami i formami Kandinsky określa „kontrastem symultanicznym”, z podobną sytuacją mamy do czynienia z barwami, kiedy jeden kolor może oddziaływać na drugi, powodując wzrost lub spadek napięcia:

Dwa kolory, uderzając jeden obok drugiego, przez swój kontrast rozbijają jedność obrazu, dzielą ten obraz na tyle części, ile jest plam kontrastujących. Im większy jest kontrast kolorów, im silniejsze ich uderzenie, tym jest większa rozpiętość konfliktów malarskich. Im niepowrotnie rozbity jest obraz na część, rozdarty przez uderzenie koloru, tym jest większe natężenie dramatycznej formy malarskiej. Forma, napięta do nieskończoności, forma nasycana, ale nigdy nie nasycona, pęd powstrzymany...³⁷

Zapowiedź wyroku na Jezusie symbolizuje czerwony kolor szat postaci na pierwszym planie. Kolor stanowi medium, określony kod, który oddziałuje na ludzką świadomość, a w konsekwencji na ludzkie działanie. Czerwony kolor symbolizuje krew Jezusa Chrystusa, która zostanie przelana na krzyżu za grzechy ludzkości. Kolor szat trzech postaci na pierwszym planie: czerwony, purpurowy i granatowy ze złotym symbolizują bogactwo tego świata, które prowadzi do zguby i grzechu człowieka. A Jezus powiedział: *Królestwo moje nie jest z tego świata* (J 18). Na drugim planie, na zasadzie kontrastu, jest przedstawiony Jezus obnażony z szat, przepasany tylko na biodrach białym płótnem. Biel symbolizuje czystość, niewinność, prawdę, dobro i sprawiedliwość. Poprzez ciało człowiek jest obecny w czasie i przestrzeni. Symbolem tego co ziemskie i materialne jest kolor zielonej szaty osoby, która podnosi rękę na Jezusa Chrystusa. Grecy nosili szaty w kolorze ciemnozielonym i niebieskim. Mamy zderzenie dwóch światów, greckiego i chrześcijańskiego, tego co ziemskie i grzeszne jak bicząca dłoń z tym co transcendentalne i doskonałe, uosobione w postaci Chrystusa. Warto przypomnieć myśl świętego Augustyna, chrześcijańską solidarystyczną koncepcję społeczeństwa jako wspólnoty wartości, odróżniając dwa jego typy: państwo Boże (*civitas Dei*), symbolizowane przez Jeruzalem i państwo ziemskie (*civitas terrena*), symbolizowane przez Babilon: *Dwie miłości powołały do życia dwa państwa: miłość własna, posunięta aż do pogardy Boga, powołała państwo ziemskie; miłość Boga zaś, posunięta aż do pogardzania sobą, powołała państwo niebieskie*³⁸. Kolory między sobą podejmują dialog, ale nie o charakterze greckim, tylko biblijnym jako wezwanie i odpowiedź. Powołując ten dialog jest wartość, a jej realizowanie staje się

przedmiotem powołania³⁹. Chrystus podejmuje wezwanie oddania swojego życia na krzyżu i odkupienia ludzkości za grzechy świata. Powołanie to służba wartościom. Dialog kolorów ma moc ukazywania czegoś więcej, owo „więcej” prowadzi do ideału, gdzie prawda i dobro łączą się z pięknem. Piękno będzie widoczne w poranku Zmartwychwstania Pańskiego, wtedy nastąpi dopełnienie całej triady.

Willi Baumeister w książce *Das Unbekannte in der Kunst* pisze, że *Jeżeli (...) przedmiot – (...) malujemy, pokrywając materiał całkowicie lub częściowo, wówczas stwarzamy coś niematerialnego. Pomalowanie jest już przesycane intencją nadania pomalowanej rzeczy nowej jakości*⁴⁰. Artysta używa pojęcia *Teilweise Bedeckung*⁴¹, czyli czynność nakładania farby wówczas, gdy samo to nakładanie jest już prześwietlone intencją aksjologiczną, czyli chęcią nadania rzeczy nowej wartości. *Warstwa duchowa jest współtworzona przez materialne przyczyny, w których tkwi głębokie odczucie rzeczywistości*⁴². Paweł Florenski w artykule *Ikostas* konstatuje, że rozum artysty powinien tak głęboko wejść w materię dzieła, by zrozumieć tkwiące w nim stosunki sił, sens, potencjał, duchową strukturę⁴³. Można wtedy mówić o metafizyce płaszczyzny malarskiej: *Metafizyka płaszczyzny malarskiej odnosi nas do wartości i sensów, które same posiadają charakter metafizyczny. (...) Metafizyka wartości prześwieca przez płaszczyznę obrazu*⁴⁴.

Obraz *Biczowanie Piera della Francesca* składa się z dwóch części: Bóg i świat, sfera transcendentalna i sfera zmysłowa. *Lumen gloriae*⁴⁵, tylko człowiek zbawiony będzie mógł oglądać Boga twarzą w twarz. Obraz potwierdza niepełność bytu ludzkiego tu na ziemi, jego grzeszność, upadek i małość. Przywołując słowa Grzegorza Bartha, sytuację na obrazie można odczytać jako swoistą grę:

(...) sztuka obiecuje i poświadcza sobą „objawienie”, które zostaje wydobyte z tego, co objawione, aby w tym uczestniczyć i doznawać jakiegoś nowego i wyjątkowego wglądu w rzeczywistość. Dzieje się tak wtedy, gdy publiczność i aktorzy nie zamykają się na siebie, ale pozostają otwarci na to, co chce i może się ujawnić, jako „trzecie” dzięki aktywnej i współtworzącej obecności jednych i drugich. Ograniczoność obu stron otwiera się na nieograniczony horyzont, który umożliwia wgląd w istotę i sens istnienia, niedający się z samego tylko immanentnego przebiegu gry. Chociaż uczestnicy gry nadal poruszają się w tym wyraźnie (ogólnoludzkim) horyzoncie, to zarazem go transcendują⁴⁶.

36 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, dz. cyt., s. 136.

37 W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, „Praesens” 3, Warszawa 1928.

38 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Kęty 1998, XIX, s. 16–17; XIX s. 21, 31.

39 W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1982, s. 176.

40 W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1974, s. 83.

41 Tamże.

42 P. Florenski, *Ikostas* w: tegoż, *Ikostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, passim.

43 Tamże.

44 Tamże.

45 Tłum. *Światło chwały*.

46 G. Barth, *Hermeneutyka osoby*, Lublin 2013, s. 172.

Warto zwrócić uwagę na struktury przestrzenne, elementy i postacie, które są rozmieszczone równomiernie na obrazie, i nie ma jednego najważniejszego punktu. Ponieważ rozgrywa się walka między tym, co święte i świeckie, między Prawdą a kłamstwem, Dobrem a złem. Cierpiąca Twarz Chrystusa to zarazem Twarz, w której objawia się Prawda, Dobro, Miłość i Nadzieja. Tylko taka Twarz jest zdolna porwać ku poetyce istnienia⁴⁷.

„*Veritas sequitur esse rei ...*”⁴⁸ Biczowanie, Prawda jest kategorią, za pomocą której przedstawia się najdojrzały element procesu poznawczego dokonującego się w człowieku. Proces ten polega na swoistym *wkraczaniu świata zewnętrznego w człowieka*⁴⁹. Tomasz z Akwinu w dziele *Summa theologiae*, konstatuje, że Bóg jest Prawdą Jedyną, Niepowtarzalną, Absolutną:

Prawda znajduje się w intelekcie w tym sensie, że ujmuje on rzecz taką, jaka jest, oraz znajduje się w rzeczy w tym sensie, że ma ona istnienie, które pasuje do intelektu. To zaś znaleźć możemy najpełniej w Bogu. Albowiem Jego istnienie nie tylko pasuje do Jego intelektu, lecz także jest On samym swoim myśleniem; ponadto Jego myślenie jest miarą i przyczyną wszelkiego innego istnienia oraz wszelkiego innego intelektu. I jest On swoim istnieniem i myśleniem. Z tego też wynika, że nie tylko w Nim jest prawda, lecz, że On sam jest najwyższą i pierwszą prawdą⁵⁰.

Sacrum i profanum – dwa pojęcia, które ukształtowały się jako antonimy w sztuce, pojawiają się jako jedna niezmiészana całość: *tylko w horyzoncie tego, co nieskończone, można uchwycić to, co skończone, i jedynie w świetle tego, co bezwzględne i absolutne, możemy uchwycić to, co uwarunkowane. Każde skończone pojęcie zakłada uprzednie ujęcie (przed-ujęcie) tego, co nieskończone*⁵¹. Jak podsumowuje Karpiński:

Piero della Francesca w największych dziełach nie ilustrował Ewangelii, nie opowiadał przejmujących czy wzniostych historii – ukazywał chwilę świata, która zastyga w znak i zawiera sens. Wielki malarz metafizyczny. Zdołał połączyć uniwersalność spojrzenia i konkretność wizji, ideał i rzeczywistość, wiedzę i marzenie. Kimkolwiek jest złotowłosa postać z *Biczowania*, jej utkwione w przestrzeń spojrzenie wyraża dla mnie istotę tego malarstwa: intensywne, jasne i nieodgadnione, głęboko ludzkie i ponadindywidualne, skierowane ku widzowi, lecz wybiegające poza niego⁵².

Tę perspektywę wzajemnego przenikania się nieskończoności i skończoności prezentuje sztuka. W niej to, co niewypowiedziane, może zostać przedstawione. Sens jawny nigdy nie może przestać odsyłać do sensu utajonego⁵³. W sztuce dochodzi więc do tego, że człowiek odsłania prawdę o sobie, o drugim, o Bogu i otwiera się na nieskończoność – *anima est quodammodo omnia*⁵⁴.

Italia to miejsce, w którym człowiek może najpełniej doświadczyć świata zmysłowego, duchowego i odkrywania swojego „Ja”, stanowiące o tożsamości człowieka. Poczucie samego siebie jako specyficzne doznanie ma miejsce w związku z poczuciem istnienia i „bycia w świecie”, w związku z przeżywaniem tego wszystkiego, ku czemu są skierowane świadome akty.

Książka *Pamięć Włoch* Wojciecha Karpińskiego to zaproszenie do refleksji i zadumy nad pięknem kultury, sztuki śródziemnomorskiego kraju i odkrywania siebie na nowo jako bytu *ens per se*⁵⁵.

Słowa kluczowe: literatura, malarstwo, aksjologia, dramat, transcendencja, człowiek

BARBARA TRYGAR

„*Veritas sequitur esse rei...*”. Piero della Francesca's *Flagellation. Diegesis in A Memory of Italy* by Wojciech Karpiński

Summary

This article is concerned with the text *A Memory of Italy* by Wojciech Karpiński, in which the author refers to the painting *Flagellation* by Piero della Francesca. The author of the article analyzes Karpiński's reflections on the painting in the context of the philosophy of Saint Thomas Aquinas. In the painting the linear structure is important (the methodology of mathematical proceedings, among others according to Plato), the situation, the degree of distance which determines the perception of things, people and the world in the literal, spatial, and also metaphorical and psychological sense. The sensual cognition of *corpus mysticum Christi* is the starting point of epistemology, a key moment of the theory of the cognition of God.

Key words: literature, painting, axiology, drama, transcendence, man

47 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 84.

48 Tłum. „Objawienie prawdy poprzez...”.

49 *I Pars*, q. 78. (Pierwsza część *Sumy teologii* Tomasza z Akwinu, przeł. o. P. Belch, Londyn 1960). Zob. T. Bartoś, *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Kraków 2006.

50 *I Pars*, q. 16, a. 5. (Pierwsza część *Sumy teologii* Tomasza z Akwinu).

51 G. Barth, *Hermeneutyka osoby*, dz. cyt., s. 105.

52 W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, dz. cyt., s. 134.

53 P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 23.

54 Tłum. *Świadomość jest jakby na miarę wszystkiego*.

55 Tłum. *Status wewnętrznej osobowości człowieka*.

Bibliografia

- Alberti L.B., *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1963.
- Barth G., *Hermeneutyka osoby*, TN KUL, Lublin 2013.
- Bartoś T., *Metafizyczny pejzaż. Świat według Tomasza z Akwinu*, Homini, Kraków 2006.
- Baumeister W., *Das Unbekannte in der Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln 1974.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Boethius, *De institutione musica libri quinque*, II, 3, w: *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, accurate J. P. Migne, t. 63, Apud Garnier, Paris 1860.
- Comte-Sponville A., *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Czarna Owca, Warszawa 2011.
- Demiński B., *Późna nauka Platona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Eriugena J. Szkot, *De disione naturae, P.L. Migne, v. 122 – Expositiones super hierarchiam coelestem*, ed. H.F. Dondaine, „Revue d. Science Philos.–Theol.” XXXIX, 1950.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, PAX, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki*, PIW, Warszawa 1977.
- Hegel G.W., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, PWN, Warszawa 1964.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Jacko J.F., *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu w: E. Klima (red.), Religion in the Time of Changes*, Łódź 2005.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986.
- Karpiński W., *Pamięć Włoch, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002.
- Krąpiec M.A., *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasza z Akwinu*, TN KUL, Lublin 1963.
- Krąpiec M.A., *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, TN KUL, Lublin 1974.
- Krąpiec M.A., *Tomasz z Akwinu. De ente et essentia. O bycie i istocie. Przekład – komentarz – studia*, TN KUL, Lublin 1981.
- Krąpiec M.A., *Człowiek. Kultura. Uniwersytet*, oprac. A. Wawrzyniak, TN KUL, Lublin 1982.
- Paul Cézanne. *Correspondence, recueil, annotée et prefacé par John Rewald*, Bernard Grasset, Paris 1937.
- Piles R. de, *Cours de peinture par principes*, Jacques Estienne, Paris 1708.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958.
- Ponty-Merleau M., *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, E. Bieńkowska, J. Skoczylas, wybrał i opracował S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria Gdańsk 1996.
- Ricoeur R., *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Wokół Piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Praesens, Warszawa 1928.
- Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Wydawnictwo Antyk Marek Derewiecki, Kęty 1998.
- Taranczewski P., Tendera P., *Rozmowy o malarstwie*, Wydawnictwo Nowa Strona, Arkady, Kraków 2016.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T. I, Arkady, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T.II, Arkady, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, T. III, Arkady, Warszawa 1991.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, T. I-III, PWN, Warszawa 2000.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 1998.
- Tischner J., *Myslenie w żywiole piękna*, Znak, Kraków 2004.
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 1, przeł. o. P. Bełch, Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas” Londyn 1960.
- Trentowski B.F., *Panteon wiedzy ludzkiej*, Księgarnia J.K. Żupańskiego Poznań 1874.
- Waaijman K., *Spirituality – a Multifaceted Phenomenon. Interdisciplinary Explorations*, „Studies in Spirituality” 2007, nr 17.
- Wedberg A., *Plato’s Philosophy of Mathematics*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1955.
- Wuthnow R., *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, University of California Press, Berkeley 1998.

Ilustracje

- Piero della Francesca, *Biczowanie*,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70840480>

Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta

Wiersz Zbigniewa Herberta poświęcony Cézanne'owi został opublikowany po raz pierwszy dopiero w 2002 roku, w tomie korespondencji Zbigniewa Herberta i Jerzego Zawieyskiego z lat 1949–1967, pod tytułem *Martwa natura P. Cézanne*¹. Do listu z 4 października 1950 roku Herbert dołączył maszynopisy dwudziestu trzech tekstów, w tym utworu o Cézannie, z dedykacją Jerzemu Zawieyskiemu – *memu dobremu i cierpliwemu spowiednikowi – Zbigniew Herbert. Krynica 3 X 1950*². Według ustaleń Ryszarda Krynickiego, wiersz posiadał dwie, nieco różniące się redakcje, w brulionie drugim miał również podtytuł: *marzenie malarza*³. Z kolei na zachowanej kopii maszynowej utworu w wersji, którą przedrukowano po latach w korespondencji z Zawieyskim, Herbert dopisał do tytułu *Martwa natura – ciąg dalszy: Pawła Cézanne'a*, a następnie skreślił ołówkiem ten dopisek. Zdaniem Krynickiego, poeta wahał się co do tytułu, gdyż w brzmieniu: *Martwa natura Pawła Cézanne'a* mógłby on sugerować, iż utwór jest ekfrazą jednego, konkretnego obrazu artysty. Tymczasem, według Krynickiego, w wierszu pojawia się raczej nawiązanie do Cézanne'owskiej *idei martwej natury*⁴, a także zostaje przywołany obraz będący jedną z malarskich realizacji tematu *Grający w karty*⁵.

Tekst doczekał się dwóch, obszerniejszych omówień autorstwa Romana Bobryka i Magdaleny Śniedziewskiej⁶. Roman Bobryk analizuje szczegółowo warstwę językową utworu, koncentrując się na omówieniu wieloznaczności wynikającej z podziału składniowego i wersyfikacyjnego poetyckiej wypowiedzi. Badacz formułuje także wyjątkowo interesujące sugestie interpretacyjne, dotyczące zarówno sposobu rozumienia tytułu w kontekście malarskiej tradycji

gatunku martwej natury, jak i Herbertowskiej koncepcji „nieba” jako sfery metafizycznej oraz – pośrednio – Boga⁷. Do tych ustaleń wypadnie mi jeszcze powrócić.

Z kolei Magdalena Śniedziewska w artykule „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne'a według Herberta* sytuuje wiersz na tle innych wypowiedzi poety o francuskim malarzu i próbuje rozstrzygnąć, któremu nurtowi polskiej recepcji Cézanne'a są one bliższe: awangardowemu Julianu Przybosa i Władysława Strzeмиńskiego czy też reprezentowanemu przez kolorystów: Władysława Pankiewicza i Józefa Czapskiego. Według badaczki, poeta zwraca uwagę przede wszystkim na wartości malarskie twórczości Cézanne'a, stara się ukazać totalność jego projektu, będącego próbą odtworzenia języka natury w sztuce⁸. Zdaniem Śniedziewskiej ów sposób pojmowania roli i osiągnięć samotnika z Aix zbliżałby Herberta do artystów takich jak Makowski i Czapski⁹.

Celem mojej interpretacji będzie rozważenie kolejnego aspektu Herbertowskiej „lekcji Cézanne'a” – aspektu pominiętego bądź jedynie zasygnalizowanego w istniejących omówieniach wiersza. Interesować mnie będą przedstawione w utworze koncepcja losu człowieka (zwłaszcza artysty) oraz wizja świata i Boga, do ukazania których postać francuskiego malarza wydaje się być tylko pretekstem.

Rozpocznę od zarysowania tła, tzn. rekonstrukcji wizerunku Cézanne'a, wyłaniającego się ze szkiców Herberta, poświęconych sztuce i publikowanych w czasopiśmie w latach 1952–1962. Poeta formułuje dobitnie swoje opinie zwłaszcza w dwóch, ogłoszonych na łamach „*Twórczości*” recenzjach wystaw zorganizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie: malarstwa francuskiego *Od Davida do Cézanne'a* z 1956 roku

1 Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 161–162.

2 Tamże, s. 157.

3 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesansy)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010, s. 352–353.

4 Tamże, s. 354.

5 W latach 1890–1896 Cézanne stworzył serię obrazów przedstawiających wieśniaków grających w karty. Por. np. M. Schapiro, *Paul Cézanne*, New York 1952, s. 88–89; S. Borghesi, *Cézanne*, przeł. A.N. Germeyan, Warszawa 2006, s. 112–113; S. Rodary, *Paul Cézanne*, „*Wielcy Malarze*” nr 7, Warszawa 1998, s. 20–21.

6 R. Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Siedlce 2015, s. 81–87; M. Śniedziewska, „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne'a według Herberta*, w: *Nagła wyspa. Studia i szkice o piarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015, s. 137–149.

7 R. Bobryk, dz. cyt., s. 86–87.

8 M. Śniedziewska, dz. cyt., s. 148. Badaczka następująco interpretuje zasadniczy sens wiersza *Martwa natura: Herbert przywołuje motyw z konkretnych obrazów Cézanne'a, jak również (...) odnosi się do szeroko rozumianej poetyki jego twórczości. (...) Mówiąc o tle zamykającym się nad głową, dotyka problemów kompozycyjnych, zaś ruch jabłek – będący dla patrzącego ich bezruchem – można odnieść do kwestii malarskiego widzenia i stosunków przestrzennych. Poeta akcentuje zatem wartości malarskie, które – jak jabłka w jego wierszu – u Cézanne'a mnożą się i potęgują artystyczny efekt. Można zaryzykować stwierdzenie, że obraz Cézanne'a rodzi się w pełni dopiero w procesie patrzenia nań, a totalność malarskiej wizji w doskonały sposób wyrażona jest we fragmentach (fragmentach) rzeczywistości. Jabłko znów pojawia się tyleż jako element martwej natury, co jako klucz do zrozumienia Cézanne'owskiej wizji sztuki albo – by ująć to lepiej – wizji natury oddanej poprzez sztukę. Tamże, s. 147–148.*

9 Tamże, s. 148.



Paul Cézanne, *Château Noir i góra Sainte-Victoire*, ok. 1890–95, akwarela, Albertina, Wiedeń

oraz twórczości van Gogha z 1962 roku¹⁰. Omawiając pierwszą z ekspozycji, Herbert deklaruje:

Gdyby istniał termin malarstwo absolutne, być może Cézanne jedyny ze współczesnych zasługiwałby na to określenie. *Niebieski wazon* jest arcydziełem. Wobec tego obrazu doznaje się wrażenia zupełnej bezsilności analizy estetycznej. Nie można niczego powiedzieć ani o kolorze, ani o kompozycji tego dzieła, gdyż wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej. <Jestem szczęśliwy – powiedział mi spotkany znajomy malarz – gdy uda mi się zestawić dwa sąsiadujące ze sobą kolory, wtedy uważam, że namalowałem obraz. A niech pan patrzy, jak on to rozwiązuje centymetr po centymetrze. Nie ma tu ani jednej przypadkowej formy, ani jednego przypadkowego tonu. Ten obraz to łańcuch. My gramy jednym palcem na dwu, trzech klawiszach, a ten samotnik z Aix włada całą orkiestrą>¹¹.

W relacji z wystawy prac van Gogha poeta nazywa twórcę *Grających w karty* klasykiem, realizującym swój program z żelazną konsekwencją, *wielkim analitykiem form, malarzem, którego anatomiczne widzenie do dziś powinno być wykładane na akademiach sztuki*¹².

10 Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne'a*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 205–206, 744; Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 327–328, 751–752.

11 Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne'a*, dz. cyt., s. 205.

12 Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność*, dz. cyt., s. 327.

Zaprzeczeniem analitycznego Cézanne'a jest, według Herberta, van Gogh – wizjoner, artysta dionizyj-ski i franciszkański zarazem. Ukazawszy sugestywnie różnice pomiędzy malarzami, poeta przestrzega adeptów sztuki: *Można być dobrym malarzem przestudiowawszy lekcję Cézanne'a. Kto odważy się naśladować Van Gogha, wpada nieodwołalnie w piekło imitatorów*¹³.

Herbert czyni autora *Niebieskiego wazonu* pozytywnym punktem odniesienia, gdy krytykuje negatywne, jego zdaniem, zjawiska w sztuce współczesnej lub po prostu nieudane realizacje malarskie. Przykładem może służyć tu rozbudowany atak na surrealizm, przypuszczony przez poetę w recenzji Ósmej Międzynarodowej Wystawy Surrealistów¹⁴. Zarzucając powojennym nadrealistom epigonizm, teatralność w złym guście, rezygnację z właściwej twórczości plastycznej na rzecz manifestowania obsesji, szkodliwe epatowanie pornografią i przemocą połączone z lekceważeniem realnych zagrożeń współczesnego świata, wątpliwej jakości mistycyzm, ortodoksyjność i wewnątrzgrupową walkę, Herbert przeciwstawia im Cézanne'a jako skupionego na problemach formalnych reprezentanta prawdziwego malarstwa:

Ale nadrealistom nie idzie o to, aby być malarzami. Śmieją się z jabłek Cézanne'a (konstruktor, rezoner) i z wszystkich wartości plastycznych. Obraz jest

13 Tamże, s. 328.

14 Z. Herbert, *Dada nobis volutamam*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 265–266, 749 (pierwodruk „*Twórczość*” 1960 nr 3, s. 172–173).



Paul Cézanne, *Grający w karty*, ok. 1893–96, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż

wtedy dobry, kiedy jak okno otwiera się na inną rzeczywistość i gdy wyzwolona wyobraźnia poddaje się podziemnym siłom psychiki. Płótno jest tylko sprawdzeniem iluminacji. Tu zaczyna się monolog mistyków¹⁵.

Podobnie przedstawia Herbert francuskiego malarza w omówieniu wystawy prac Stanisława Kamockiego, opublikowanym pierwotnie na łamach „Dziś i Jutro” w 1952 roku (nr 34, s. 10, pod pseudonimem Stefan Martha)¹⁶. Poeta piętnuje niedostatki kompozycyjne, formalny chaos, ubogą paletę barwną i wtórność artystyczną tego malarstwa. Krytykując dwie martwe natury, *złe i secesyjnie pogmatwane*, Herbert pisze o Cézannie – kreatorze plastycznego kosmosu i mistrzu kompozycji:

15 Wydaje się, że najbardziej irytuje Herberta, oprócz artystycznej nieproduktywności nadrealizmu, właśnie charakterystyczna dla tego nurtu, pretensjonalna i jałowa pseudoduchowość: *Jedyna rzecz, którą naprawdę trudno wybaczyć nadrealistom, to uderzający fakt że od czasu swych pierwszych wystąpień nie odmienili środków wyrazu, a także swoich siodeł, w które starają się spleść wynaturzoną świadomość współczesnego człowieka. To samo poważne pochylenie się nad własnym rozporkiem, to samo zamilowanie do wariatów i do dzieci, ta sama metoda zastraszania za pomocą szpilek wbitych w czułe miejsce. A tu rzeczywistość krzyczy. Postęp techniki przynosi nam co dzień sporą porcję zdrowego przerażenia. Żadna kategoria nie starzeje się szybciej niż kategoria rzeczy potwornych. Filmy niemieckiej szkoły ekspresjonistycznej z lat dwudziestych wywołują teraz wesołe porykiwanie widzów.*

W salonie, gdzie panuje purpurowy mrok, odbywa się czarna msza (przypadałaby do gustu Przybyszewskiemu). Na stole naga pani wśród homarów, szampiana i owoców, przy stole wytworne towarzystwo w czerni. W czasie wernisażu pani była na żywo (...) Potem dla zwykłej publiczności (po 500 franków od osoby) zastąpiono ją lalką woskową. Są tacy, którzy dopatrują się w tym symbolu. Z. Herbert, *Dada nobis volutamam*, dz. cyt., s. 266.

16 Z. Herbert, *Wystawa Stanisława Kamockiego*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 159–161, 739.

Martwa natura jest właśnie szkołą formy, sztuką wyrażania za pomocą nic nieznaczących przedmiotów ładu i proporcji wszechświata. U Kamockiego nie ma śladu mądrej astronomii widzialnego świata, jaki spotykamy u Holendrów czy Cézanne'a¹⁷.

W eseju poświęconym Gauguinowi poeta zalicza Cézanne'a – wraz z samym twórcą *Nevermore* oraz van Gogh'em – do rodziny „geniuszy bez talentu”, a także odnotowuje jego inspirujący wpływ na autora *Noa Noa*¹⁸. Dostrzega też wkład malarza w rozwój nowoczesnej sztuki. Zachęcając do zapoznania się z bogatymi zbiorami londyńskich muzeów w szkicu *Polecam Londyn*, Herbert chwali Tate Gallery za *przemysłany zestaw malarstwa współczesnego, a zwłaszcza szereg kapitalnych obrazów Cézanne'a, ilustrujących narodziny kubizmu*¹⁹. Według poety, niezwykle wartościową lekcję odebrali od Prowansalczyka również polscy malarze, aktywnie szukający własnego języka artystycznego: Tadeusz Makowski i Władysław Strzemiński²⁰. Herbertowski wizerunek francuskiego twórcy zaprezentowany w szkicach poświęconych malarstwu, pochodzących z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, uzupełnia nawiązanie do legendy samotnika z Prowansji, pojawiające się w rozmowie

17 Tamże, s. 160.

18 Z. Herbert, *Gauguin*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 267–268, 749 (pierwodruk: „Twórczość” 1960 nr 7, s. 161–162).

19 Z. Herbert, *Polecam Londyn*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 278 (pierwodruk: „Twórczość” 1960, nr 9, s. 182–183). Wpływ Cézanne'a na kubizm następująco charakteryzował Józef Czapski: *W poszukiwaniu elementów kompozycyjnych Cézanne doszukuje się w naturze szeregu form zasadniczych, do których można każdy kształt sprowadzić, form geometrycznych. Z tej geometryzacji, która jest jednak u Cézanne'a jedynie metodą pracy, nigdy celem, wyrasta Picasso i kubizm. Kubizm jednak problemat Cézanne'a zwięża do dwuwymiarowego płaskiego obrazu, w którym abstrakcyjna, dekoracyjna arabeska zastępuje tragiczne szamotanie się „corps à corps” Cézanne'a z naturą, mające na celu związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata materialnego. To zadanie łączy Cézanne'a chociażby z wielkimi klasykami odrodzenia, dzieląc go od kubizmu i wypływających z kubizmu abstrakcyjnych kierunków.* Cytat za: J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a*, w: R. M. Rilke, *Cézanne (w przekładzie Andrzeja Serafina z dodaniem tekstów Hugona von Hofmannsthal'a i Józefa Czapskiego, wierszy Martina Heideggera ze wstępem Adama Zagajewskiego)*, Warszawa 2015, s. 87.

20 Z. Herbert, *Makowski*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 275 (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 34, s. 4); Z. Herbert, *Władysław Strzemiński*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 207 (pierwodruk „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 3 s. 179–180).

poety z Aleksandrem Kobzdejem, opublikowanej pierwotnie na łamach „Więzi” w 1961 roku. Kobzdej mówi tam o ideale twórczej egzystencji, której symbolem stał się Cézanne:

Historia malarza to historia jego obrazu, a nie nieszczęśliwych miłości i nieudanych samobójstw. Pod tym względem pouczający jest przykład Cézanne’a, który żył jak urzędnik skarbowy, a był jednym z najgenialniejszych malarzy na przestrzeni całej historii. Swoją ostatnią pełną pasją list zaadresował do sklepikarza, który nie przysyłał mu potrzebnych farb. Nie znam lepszego i godniejszego testamentu artysty²¹.

21 Z. Herbert, *Aleksander Kobzdej*, w: *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 299. Do utrwalenia legendy Cézanne’a – anachorety z pewnością przyczyniły się wypowiedzi Rilkego zawarte w jego opublikowanych pośmiertnie listach do żony. Herbert nawiązuje do wielu motywów pojawiających się w tej korespondencji, co postaram się wykazać. Herbertowskie inspiracje twórczością „towarzysza Ryłki” omawia szczegółowo K. Kuczyńska-Koschany w książce *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 241–263.

O życiu malarza twórcy *Elegii Duinejskich* pisał:

(...) Jedynym, co robił przez ostatnie trzydzieści lat swojego życia, była praca. Właściwie bez zadowolenia, jak się zdaje, w ciągłym szale, w sporze z każdą ze swoich prac, z których żadna nie wydawała mu się osiągnąć tego, co uważał za najniezbędniejsze. Nazywał to „la réalisation” i odnajdywał u Weneccjan, których znał z Luwru, do których żadną nieustannie powracał (...). Realizacja, urzeczywistnienie, rzeczywistość spotęgowana do stopnia niezniszczalności przez jego własne doświadczenie rzeczy była tym, co jawiło mu się jako cel jego najbardziej wewnętrznej pracy; stary, schorowany, każdego wieczoru wyczerpany do granic wytrzymałości jednostajnością codziennej pracy (tak bardzo, że często szedł spać o szóstej, gdy już zmierzchało, po nieprzytomnie spożytym posiłku), rozłoższczyony, nieufny, każdorazowo ośmieszany, wykpiwany i prześladowany podczas swej drogi do atelier, świętował wszelako niedzielę, uczestniczył w mszy i w niesporach, tak jak w dzieciństwie, grzecznie prosił swą gospodynię, Madame Brémond, o nieco lepsze jedzenie. Miał nadzieję, że z czasem uda mu się może osiągnąć realizację, jedyną rzecz, jaką uważał za istotną. (...) codziennie wstawał już o szóstej rano, szedł przez miasto do swego atelier i tam pozostawał do dziesiątej; następnie wracał tą samą drogą na posilek, jadł go i znowu ruszał, czasami nawet pół godziny drogi poza atelier, <sur le motif> do doliny, gdzie w nieopisany sposób wznosiła się Góra Świętej Wiktorii z całymi tysiącami jej wyzwań. Tam przesiadywał godzinami, zajmując się poszukiwaniem i wyzyskiwaniem <plaszczyn>. (...)

Być może przyjechał na pogrzeb swego ojca; swoją matkę też kochał, jednak nie było go na jej pogrzebie. Znajdował się <sur le motif>, jak się wyraził. Już wtedy praca była dla niego tak ważna i nie uznawała wyjątku, nawet takiego, który z pewnością nakazywały mu jego pobożność i prostota. R. M. Rilke, *Listy do Cézanne*, w: tegoż, *Cézanne*, dz. cyt., s. 36, 37, 38, 39.

Jak udowadnia powyższy przegląd, Herbertowska interpretacja znaczenia Cézanne’a i jego wpływu na sztukę europejską jest spójna i jednoznaczna. Wiersz *Martwa natura*, choć niewątpliwie nawiązuje do tego ujęcia, jednocześnie mu zaprzecza, sytuując dokonania malarza w odmiennym kontekście, umieszczając je w szerszej perspektywie – filozoficznej, metafizycznej, religijnej. Cézanne, konstruktor i kreator formy malarskiej, jest obecny w wierszu jako twórca „rumianych planet” – jabłek, z których można „zrobić system słoneczny”. W poincie utworu pojawia się jednak niepokojące dopowiedzenie – „gdyby miało się tę samą władzę / nad martwą naturą nieba”²². Zdanie to brzmi jak polemika ze znanym, buńczucznym stwierdzeniem Cézanne’a: *Sztuka jest harmonią odpowiadającą harmonii natury – co tedy myśleć o durniach, którzy mówią, że artysta jest zawsze poniżej natury?*²³

Analiza Herbertowskiego tekstu w kontekście biografii malarza oraz jego konkretnych obrazów pozwała zrozumieć sens ostatniej strofy wiersza.

Interpretatorzy utworu są zgodni, że charakteryzuje on całą twórczość artysty, odnosi się do jej podstawowych założeń, nie będąc przy tym ścisłą ekfrazą żadnego określonego dzieła. Pomimo tych ustaleń próbują jednak wskazać obrazy, które można na podstawie tekstu zidentyfikować. Najbliższe Herbertowskiemu opisowi wydają się być kolejno – jedna z wersji *Grających w karty* (1893–1896, Paryż, Musée d’Orsay)²⁴ oraz późna akwarela, pochodząca najprawdopodobniej z lat 1904–1906, zatytułowana *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* (The Courtauld

22 Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonasans)*, dz. cyt., s. 22.

23 P. Cézanne, *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, Warszawa 1968, s. 224 (list do Joachima Gasquet z 26 września 1897 roku). Sens Cézanne’owskiego stwierdzenia staje się bardziej czytelny w świetle komentarzy, jakimi program artystyczny francuskiego malarza opatrzył Józef Czapski: *Obraz Cézanne’a, każdy jego szkic istnieje sam dla siebie, jako natura przetransponowana, a nie kopia natury. Dla niego zasadniczym zagadnieniem jest ideał obrazu, a nie tego czy innego pejzażu. (...) Cézanne chciał łączyć bezpośrednie doznanie natury z geometryczną, abstrakcyjną konstrukcją płótna, złączyć rysunek i kolor. Cytat za: J. Czapski, *Lekcja Cézanne’a*, w: R. M. Rilke, *Cézanne*, dz. cyt., s. 94, 89.*

24 S. Borghesi, *Cézanne*, dz. cyt., s. 113.

Gallery, Londyn)²⁵. Spróbuję pokazać, jak Herbert, czyniąc punktem wyjścia te właśnie dzieła, dopisuje do nich „historie”, dokonuje ich interpretacji, posiłkując się wiedzą o życiu malarza, nawiązując do jego listów, uruchamiając rozmaite konteksty – by ostatecznie uzyskać wypowiedź o charakterze filozoficzno-religijnym. Wspomniany obraz *Grający w karty* stał się inspiracją drugiej strofy utworu:

Trzy jabłka – rumiane planety

Ocean przypomina flaszkę
W winiarni schylonemu nad treflem
Wróżono
W środku sopel blasku
Karta z dziennika podróży
O wybuchu kotłów
Nad głową zamyka się
Zielone burzliwe szkło²⁶

Dzieło przedstawia dwóch mężczyzn w skupieniu grających w karty. Siedzą przy stole naprzeciw siebie, pomiędzy nimi stoi butelka wina, o którą być może toczy się rozgrywka. Jasny, podłużny odbłask na szkle poeta kojarzy z „listem w butelce” i nazywa go ostatnią wiadomością z tonącego okrętu, kartą z dziennika podróży, opisującą katastrofę wybuchu kotłów i zatonięcia statku.

Akwarelę *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* można z kolei zidentyfikować dzięki opisowi gamy barwnej dzieła, pojawiającemu się w strofie czwartej:

Cztery jabłka – krążą tak szybko
Że leniwe piwne oczy
Mówią: nieruchome

Głęboki wydech serwety
Różowej jak płuco ludzkie
Łąka powietrza nad którą
Zawisa sina chmura
Ostatni oddech złowionych
W sieci nabrzmiąłych żył²⁷

Także powtarzająca się w wierszu charakterystyka Cézanne’owskich jabłek – niezwykle szybko krążących – pozwala się odczytać jako interpretacja sposobu kształtowania bryły w tym dziele. Herbert nie stara się jednak opisać wszystkich przedmiotów przedstawionych na akwarali – wybiera tylko jabłka, różową serwetę i fioletową kotarę, a następnie tworzy z ich wykorzystaniem metaforyczne obrazy: poruszających się jabłek-planet, serwety wydającej ostatnie tchnienie,

przyrównanej do ludzkiego, różowego płuca, łąki, nad którą zawisa sina chmura oraz „sieci nabrzmiąłych żył”²⁸. Wieńczące strofę dwa wersy są wieloznaczne i można je rozmaicie odczytywać: ów ostatni oddech wydają być może pasażerowie tonącego statku, o którym była mowa w strofie drugiej, bądź po prostu ludzie „złowieni w sieci nabrzmiąłych żył” swoich własnych ciał lub też – domyślnie – płuca ludzkie złowione w sieć nabrzmiąłych żył albo, co chyba mniej prawdopodobne, same żyły, nabrzmięte i złowione w sieć²⁹. Herbert, ożywiając Cézanne’owskie przedmioty (jabłka i serwetę) i jednocześnie ukazując śmierć człowieka za pomocą urzeczowiającego *pars pro toto* (płuco ludzkie), zdaje się prowadzić grę z tradycją nazewniczą malarskiej martwej natury, z oksymoronicznymi określeniami: *stilleven* (ciche, nieruchome życie) i *nature morte* (martwa natura)³⁰. Jak zauważa Roman Bobryk: *z jednej strony mamy tu bowiem niewidoczne dla oka krążenie jabłek planet, z drugiej zaś minifabułę o morskiej katastrofie z potencjalnie wpisanym w nią opisem wylawiania topielca...*³¹.

Czemu jednak służy kontrowersyjne połączenie fragmentarycznego opisu elementów dzieła sztuki z obrazem śmierci ludzkiego ciała sprowadzonego do pojedynczego narządu, do martwonaturowej „sztuki mięsa”? Poruszające się szybko, rumiane jabłka stanowiące metaforę życia w jego dynamice, obfitości i rozkwicie, skonstrastowane zostają z wizją agonii ludzkiego płuca – podobnie „różowego”, jednak kolor nie symbolizuje w tym przypadku vitalności, a jest raczej fizjologicznym efektem przedśmiertnego skurczu „nabrzmiąłych żył”³². Przeciwwstawienie owo traci charakter efektownego, choć może nieco makabrycznego konceptu, przestaje być tylko oryginalną, poetycką interpretacją martwonaturowych przedstawień motywu *vanitas* (przypominającą na przykład drastyczne prace Goi), gdy uświadomimy sobie, że Cézanne zmarł na skutek zatoru płuc po tym, jak zaskoczony przez gwałtowną burzę, stracił przytomność w czasie malarskiego pleneru i leżał w ulewnym deszczu przez kilka godzin. Ten właśnie biograficzny trop wskazuje Herbert, pisząc o „łące powietrza nad którą zawisa sina chmura”. Kontekst biograficzny pozwala również objaśnić metaforę zamykającego się nad głową topielca, zielonego, burzliwego szkła. W listach Cézanne wielokrotnie pisał o swoim umiłowaniu

28 Na zainteresowanie Cézanne’a różnymi odcieniami fioletołu zwracał uwagę Rilke: *Szczególnie lubi dostrzegać fiolet (barwę, której nigdy tak dokładnie i tak różnorodnie nie wydobywano) tam, gdzie oczekiwaliśmy wyłącznie szarości, gdzie nas by zadowalała; on jednak nie ustępuje i wydobywa tkwiące niejako w niej fioletoły*; R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 65.

29 W brulionie I utworu wprost jest mowa o *trzydziestu topielcach / złowionych w sieć / własnych żył / czarnych jak szyjka flaszki*. Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansans)*, dz. cyt., s. 352.

30 Kwestie terminologiczne i teoretyczne omawia szczegółowo Roman Bobryk w opracowaniu *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 13–59.

31 Tamże, s. 87.

32 W brulionie I obraz obumierania płuca jest jeszcze bardziej sugestywny: *Głęboki wydech serwety / która jest jak płuco ludzkie / łąka oddechów powietrza / na której siność walczy z różem / oddycha nierównym rytmem / nawalnicy*. Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansans)*, dz. cyt., s. 352.

25 *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wybór i redakcja J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 232–233, (w tym opracowaniu obraz jest datowany na XIX wiek).

26 Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonansans)*, dz. cyt., s. 22.

27 Tamże, s. 22.



natury, potrzebie nieskończonego jej studiowania, bezwzględnej konieczności obcowania z nią w celu osiągnięcia efektów w pracy artystycznej:

Zobaczywszy wielkich mistrzów z Luwru trzeba szybko wyjść stamtąd i w kontakcie z naturą pobudzić do życia instynkty i doznania sztuki, które są w nas. (...) Luwr to dobra książka i można zasięgnąć w niej rady, ale to tylko pośrednik. Studium prawdziwe i cudowne to różnorodność obrazu natury. (...) malarz powinien poświęcić się całkowicie studiowaniu natury i starać się malować obrazy, które będą nauką.

Pozwoli pan, że powtórzę, co panu tu mówiłem: traktować naturę jako walec, kulę, stożek, w całości perspektywicznej, to znaczy że każdy bok przedmiotu, planu, kieruje się ku punktowi centralnemu. Linie równoległe do horyzontu dają rozciągłość, a więc wycinek natury, jeśli pan woli – widok, jaki naszym oczom ukazuje Pater Omnipotens Aeternus Deus (Ojciec Wszechmogący, Bóg Przedwieczny). (...)

Niebo i niezmierna natura zajmują mnie nieustannie i sprawiają, że patrzenie jest mi przyjemnością. (...) Pragnieniem zaś moim było widzieć pięknie rozrosłą zielen. (...) zieleń jest najweselszym kolorem i najlepszym dla oczu³³.

Zieleń, ukazana w wierszu Herberta jako zamykającą się nad głową człowieka, zielone, burzliwe szkło butelki przedstawionej na obrazie *Grający w karty*, symbolizuje siły przyrody, które pochłaniają tonącego. Ów poetycki obraz koresponduje ze znaną, odczytywaną jako prorocza deklaracją Cézanne'a, zawartą w jego liście wysłanym do Emila Bernard na miesiąc przed śmiercią:

Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy. (...) jestem stary, chory i przysiągłem sobie, że umrę malując; lepsze to niż upadające niedołęstwo grożące starcom, którzy dają się owładnąć namiętnościami otępiającym ich zmysły³⁴.

W tym samym liście Cézanne, pisząc o swojej niepewności i artystycznych dążeniach, wprost odwołuje się do toposu życia – morskiej podróży:

Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnę, trwać będzie nieokreślony niepokój, który może zniknąć dopiero wtedy, gdy dołynę do portu albo gdy zrobię coś lepszego niż w przeszłości (...). Nadal więc kontynuuję moje studia³⁵.

Herbertowska interpretacja wybranych elementów dzieł Cézanne'a jest więc zarazem opisem okoliczności śmierci malarza, aluzyjnie ewokowanym za pomocą intertekstualnych odniesień oraz nawiązań do malarskiej tradycji. Wydaje się jednak, że właściwy cel wszystkich tych zabiegów stanowi refleksja wyższego rzędu, wykraczająca poza historię dokonań i ostatnich chwil twórcy *Niebieskiego wazonu*.

Charakteryzowany przez poetę artysta, czy szerzej: człowiek, dążący do opanowania przyrody jest ostatecznie wobec niej bezradny. Władza nad artystyczną

34 Tamże, s. 287 (list z 21 września 1906 roku). Być może skojarzenie śmierci malarza z określonym kolorem zostało przez Herberta wywiedzione z *Listów o Cézannie* Rilkego, gdzie pojawia się m.in. taki oto fragment: (...) w ostatnim liście (z 21 września 1905), ponarzekawszy na zły stan zdrowia, stwierdza prosto: <Je continue donc mes études>. I to życzenie, któremu dane było spełnić się dosłownie: <Je me suis juré de mourir en peignant>. Jak w jakimś dawnym „dance macabre”, śmierć zakradła się z tyłu, chwytając go za rękę, własnoręcznie malując ostatnią kreskę, trzęsąc się z rozkoszy; jej cień już od dłuższego czasu kładł się na palecie i miała czas, by spośród okrągłej sekwencji kolorów wybrać ten, który najbardziej przypadnie jej do gustu; a kiedy znajdzie się on na pędzlu, ona wówczas chwyci zań i namaluje... i znalazł się; a ona chwyciła i wykonała swe pociągnięcie, jedyne, jakie potrafiła. R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 60.

35 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 287.

33 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 195–196, 257, 260–261, 262, 263.



Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła*, ok. 1904–06, akwarela, The Courtauld Gallery, Londyn

kreacją, logiczną konstrukcją malarskiego kosmosu stworzonego za pomocą „walca, kuli i stożka” nie jest równoznaczna z opanowaniem przedstawionej w dziele rzeczywistości materialnej. Zakończenie wiersza *Martwa natura* można odczytywać jako przestrożę przed pychą – i wydaje się, że taka polemika z Cézanne’owską wiarą w moc kreacyjną człowieka, dorównującą twórcemu potencjałowi natury uwiadacznia się w ostatnich wersach utworu. Pointa tekstu zawiera także najważniejsze, lecz ukryte pytanie o to, do kogo naprawdę należy władza „nad martwą naturą nieba”, to znaczy nad przyrodą, naturą samą – porządkiem równie pięknym i doskonałym, co okrutnym i obojętnym wobec ludzkiego cierpienia. Pytanie o Kreatora i Władcę świata będzie powracać wielokrotnie w twórczości Herberta, najbardziej dramatycznie wybrzmiewając w wierszu *Dęby*:

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych utudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –
Tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz³⁶

Ryszard Krynicki zauważa, że zmodyfikowana wersja sformułowania *złowiony w sieci nabrzmiałych żył: Złowiony w sieci żył napiętych* pojawia się w innym utworze poety z tego samego czasu – *De profundis* opublikowanym pierwotnie w „Tygodniku Powszechnym” w 1951 roku (nr 40, s. 1)³⁷:

De profundis

Złowiony w sieci żył napiętych
obity szczelnie twardą skórą
na skroś przebity ziemską osią
– nie jestem gwiazdą
(...)
Poddany zmianom
bliski śmierci
z czerwonej jamy ciała
– wołam³⁸

Bohater *De profundis* „woła”, lecz adresat jego skargi nie zostaje bezpośrednio wskazany ani wezwany. Obraz Boga Starego Testamentu pojawia się w wyobraźni czytelnika raczej za sprawą tytułu (wiersz jest inspirowany tłumaczonym przez wielu polskich poetów *Psalmem 130 – De profundis clamavi ad Te Domine*) i nawiązania do gatunku literackiego biblijnego psalmu. Podmiot tekstu, w przeciwieństwie do psalmisty, nie błaga Boga o przebaczenie grzechów, lecz rozpacza

36 Z. Herbert, *Dęby*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 535–536.

37 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, dz. cyt., s. 362.

38 Z. Herbert, *De profundis*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, dz. cyt., s. 79.

z powodu swojej niedoskonałej, naznaczonej cierpieniem kondycji, buntując się zarazem przeciw dalekiej i obcej doskonałości świata materii nieożywionej:

miłość wyłamuje palce
narastają stoje cierpienia
ciało się zgina i łamie

– nie jestem kryształem

złączony z ludźmi i ze światem
zakorzeniony w twardej ziemię
podległy obcym ruchom planet

– nie mogę być ani daleki
ani doskonały³⁹

W obrazie tworów przyrody ukryty zostaje wizerunek ich Kreatora („daleki”, „doskonały”). Podążając za sugestią poety, że symbolizowana przez gwiazdę i kryształ Doskonałość jest zaprzeczeniem tego, co ludzkie, można odtworzyć również inne cechy Stwórcy: bezcielesność, nieziemskość, obojętność na miłość i cierpienie, brak relacji z ludźmi i światem, niezależność od praw przyrody, niezmienność, nieśmiertelność.

Podobny wizerunek Boga pojawia się w wierszu *Martwa natura*. Nienazwany wprost Twórca „martwej natury nieba”, to nie opiekuńczy Deus Artifex, wielbiony w popularnej *Pieśni* Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas panie za Twe hojne dary*, który z miłości do człowieka „niebo zbudował i gwiazdami ślicznie uhaftował”, lecz Artysta bezlitosny i szydyczny⁴⁰. Co więcej, opisana przez Herberta katastrofa okrętu pozwala się interpretować nie tylko jako klęska ludzkiej fizyczności w starciu z siłami przyrody, lecz także jako tragedia ludzkiej duszy, której nie dane jest dopłynąć do portu zbawienia⁴¹. Duszy, nad którą, podobnie jak

nad cierpiącym ciałem, „zamyka się zielone burzliwe szkło” natury. Pesymistyczną wymowę tekstu pogłębia również fakt, że przepowiednia ostatecznej klęski człowieka poniesionej zarówno w wymiarze cielesnym, jak i duchowym, zostaje przez poetę wpisana w obraz Cézanne’a *Grający w karty*. Tym samym dzieło sztuki, które miało stać się gwarantem sensu życia artysty bez reszty oddanego pracy, zapewnić swojemu twórcy „nieśmiertelność”, to znaczy uznanie i pamięć potomnych, a także świadczyć o ludzkiej wielkości stanowi tylko przepowiednię przegranej człowieka w starciu z własnym ciałem i żywiołami przyrody. Nieprzypadkowo Herbertowski bohater jest „schylony nad treflem”, kartą symbolizującą zazwyczaj w praktyce wróżbiarskiej chorobę i nieszczęście. Na obrazie Cézanne’a *Grający w karty*, wbrew opisowi poety, nie odnajdziemy jednak sceny wróżenia. Skojarzenia z przepowiedniami mogą pojawić się dzięki obecności używanych do tego celu kart lub za sprawą odległych konotacji pomiędzy umieszczonym na nich (przez Herberta, nie Cézanne’a!) symbolem żółędzia a dębowym gajem wyroczni w Dodonie (miejszem przywołanym zresztą w cytowanym powyżej wierszu *Dęby*). Herbertowską interpretację przedstawionego przez Cézanne’a motywu gry można traktować również jako zobrazowanie dręczącej malarza niepewności co do sensu i znaczenia własnych poszukiwań artystycznych⁴².

Herbertowska interpretacja malarstwa Cézanne’a przedstawiona w wierszu *Martwa natura* różni się zatem od późniejszych spostrzeżeń poety, zawartych w jego recenzjach i szkicach o malarstwie. Pierwotnie Herbert, dostrzegłszy tragizm losu malarza, bolesną ironię finału jego biografii, uczynił Cézanne’owski projekt „malarstwa absolutnego” punktem wyjścia refleksji filozoficzno-religijnej. Warto zauważyć, że twórczość Prowansalczyka w podobny sposób była interpretowana przez bliskiego Herbertowi Józefa Czapskiego, który w swoich szkicach świadczących o fascynacji trybem pracy i osiągnięciami artysty zwracał z kolei uwagę na wzajemną bliskość doświadczenia

39 Tamże, s. 79.

40 Obraz Boga – malarza pojawia się również w listach Rilkego. Ów Bóg – Artysta jest jednak pozbawiony okrucieństwa i tworzy dzieło niedoskonale doskonałe:

...wspaniale było znaleźć się dziś na bulwarach, przestronnie, wietrznie, chłodno (...) przede mną nad Tuileries (...) rozciągało się coś otwartego, świetlistego, lekkiego, jak gdyby wykraczało tamtędy poza świat. Wielka topola w kształcie wachlarza grała liśćmi przed zawieszonym bez oparcia błękitem, przed niedoskonałym, przerysowanym szkicem przestworu, który Pan Bóg trzyma przed sobą bez jakiegokolwiek znajomości perspektywy. R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 42.

Motywy przerażającej Boskości (anielskości) pojawia się w *Elegiach duinejskich* Rilkego:

Któż gdybym krzyczał, usłyszałby mnie z anielskich zastępów? i nawet gdyby wziął to sobie nagle któryś do serca: i tak bym się zatracił przed jego bytem silniejszym. Bo nie czym innym jest piękno, jak prerażenia początkiem, który jeszcze znosimy, i podziwiamy je tak, gdyż nami po cichu pogardza, aby nas zniszczyć. Każdy anioł jest straszny.

Cytat za: R.M. Rilke, *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa 2011.

41 W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 274–276.

42 Dążenia i wątpliwości malarza następująco interpretował Rilke: *kładzie swe jabłka na pościeli (...) stawia między nimi swe butelki po winie i co tylko jeszcze mu się natrafi. I robi (tak jak van Gogh) swoich <świętych> z tego rodzaju rzeczy; i zmusza je, (...) by były piękne, by oznaczały świat cały, wszelkie szczęście i chwałę, i nie wie, czy udało mu się je skłonić, by tym dla niego się stały.* R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 40.

mistycznego i Cézanne'owskiej kontemplacji⁴³. Choć refleksja Czapskiego podąża w nieco innym kierunku niż namysł Herberta, dzieła francuskiego malarza skłaniają jednak obydwu pisarzy do rozważenia kwestii związanych z duchowością człowieka.

W utworze *Martwa natura* autor *Pana Cogito* prezentuje również odmienną niż w esejach o malarstwie interpretację idei martwej natury Cézanne'a – to już nie tylko „mądra astronomia widzialnego świata”, „szkoła formy”, ale także dzieło żywotniejsze od swojego twórcy, dzieło, którego elementy wywiedzione zostały z wyższego, zagrażającego człowiekowi porządku⁴⁴.

Jak zawsze w przypadku wierszy nieopublikowanych lub nieprzedrukowywanych przez poetę w kolejnych tomikach rodzi się pytanie o przyczynę takiej decyzji. Czy Herbert uważał wiersz za nieudany – jak twierdzi Bohdan Urbankowski⁴⁵? Czy poeta odrzucił w późniejszych latach tekst, ponieważ uznał koncepcję „sztuki absolutnej” Cézanne'a za nieprzystawalną do własnej wizji poezji zaangażowanej etycznie – jak przekonuje Roman Bobryk⁴⁶? A może uznał, że jego tekst stanowi niebezpieczną nadinterpretację i mógłby zostać zakwestionowany przez samego Cézanne'a? Wszak w liście do Emila Bernard z 12 maja 1904 roku artysta przestrzegał, by mieć się na baczności przed duchem literackim, który sprawia, że malarz tak często zbacza ze swej prawdziwej drogi – konkretnego studium natury – by długo gubić się w niesprawdzalnych spekulacjach⁴⁷.

43 Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa „contactus Dei”. Nie chcę bynajmniej podszycać tutaj przeżycia artystycznego nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić (...) Chcę być dobrze rozumiany: nie chodzi mi wcale o sztukę religijną, w tym znaczeniu, w jakim to słowo zwykle jest rozumiane. Chodzi mi o sztukę w ogóle, w odróżnieniu od nie-sztuki, od tego wszystkiego, co pod pozorami efektów, sztuczek, oryginalności albo zwykłego naśladownictwa udaje takie czy inne formy sztuki. Chodzi mi o sztukę równie Dürera jak Cézanne'a, Degasa czy Gierymskiego.

(...) To Norwid powiedział, że malujemy procent od kontemplacji. Przemyslenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a na przykład Cézanne'owską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą możemy znaleźć w literaturze mistycznej”. J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a*, dz. cyt., s. 78–79.

44 Z kolejną modyfikacją tego motywu mamy do czynienia w prozie poetyckiej *Martwa natura* opublikowanej w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Tu z kolei na pierwszy plan wysuwa się martwota ludzkich kreacji artystycznych, będących zaprzeczeniem prawdziwego życia charakteryzującego twory natury: *Z przemyślaną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w kamiennych szponach małą planetę złożoną z pustki i zabranego powietrza*. Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 215.

45 B. Urbankowski, *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 259.

46 R. Bobryk, *Wiersz, którego nie ma...* „*Martwa natura P. Cézanne'a*” Zbigniewa Herberta, *„Conversatoria Litteraria”* 2010, t. 3, s. 309.

47 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 262.

Z pewnością utwór zawiera wiele wątków, które poeta podjął i rozwinął w późniejszej twórczości, przede wszystkim motyw konfliktu pomiędzy okrutną boskością reprezentowaną na przykład przez Apollo-na czy wywiedzione z poezji Rilkego postaci anielskie a cierpiącym człowiekiem lub innym stworzeniem nie boskim (jak na przykład Marsjasz). Swoje liczne kontynuacje miał w twórczości Herberta również motyw nieba symbolizującego obojętność transcendencji na sprawy ludzkie, obcość, wyniosłość i – jak zauważa Ewa Badyda (a za nią Roman Bobryk) manifestujący się w Herbertowskiej poezji również w sferze obrazowania jako kolor niebieski⁴⁸. Stałym elementem refleksji poety stało się również przeświadczenie o słabości człowieka i kultury w konfrontacji z niewspółczującą naturą, dochodzące do głosu m.in. w takich utworach jak *Góra naprzeciw pałacu*, *Tusculum* czy *Delta*⁴⁹. Być może późniejsze realizacje tych wątków były w odczuciu Herberta trafniejsze, sprawniejsze poetycko?

Może w końcu *Martwa natura P. Cézanne* to jeden z wierszy „zbyt osobistych” – jak określił Herbert w liście do Turowicza młodzieńcze utwory zebrane w pierwszy tomik poetycki stworzony jeszcze przed zbiorciem poezji *Podwójny oddech* i wysłany „spowiednikowi” Zawieyskiemu⁵⁰? Tekst dotyczący problemów fundamentalnych, takich jak istnienie bądź nieistnienie Boga, obecność zła fizycznego w świecie, piękno i okrucieństwo natury, sens twórczości artystycznej. Wiersz stanowiący, wedle zaleceń samego Cézanne'a, najbardziej intymny przejaw osobowości człowieka⁵¹, wolny od tak chętnie przywdziewanych przez twórcę *Pana Cogito* w późniejszych latach, lirycznych masek. Utwór będący świadectwem głęboko osobistego, „naiwnego” sposobu obcowania z dziełami sztuki, w których poszukuje się odpowiedzi na pytania najważniejsze.

Słowa kluczowe: Paul Cézanne, Zbigniew Herbert, martwa natura, Bóg – Kreator, przyroda, sztuka, artysta

48 Por. E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008 oraz R. Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 86–87. Dodać należy, że taka interpretacja błękitu stanowi polemikę ze stwierdzeniami Rilkego przedstawionymi w *Listach o Cézannie*. Zdaniem autora *Elegii duinejskich* poety kolor ten w twórczości Cézanne'a stanowi ekspresję czysto malarskich sensów: *Można sobie wyobrazić, że ktoś napisze monografię na temat błękitu, od grubych woskowatych błękitów obrazów ściennych w Pompejach, przez Chardina i aż do Cézanne'a (...). Cézanne'owski bardzo osobisty błękit ma taką genealogię, pochodzi od osiemnastowiecznego błękitu, którego Chardin pozbawił pretensji i który dopiero u Cézanne'a nie ma już żadnego podtekstu*. Tamże, s. 35.

49 Na ten temat obszernie pisze m.in. Andrzej Franaszek w książce *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.

50 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansans)*, dz. cyt., s. 353.

51 W liście z 3 lutego 1902 roku Cézanne napisał, że sztuka to *najbardziej intymny przejaw nas samych*. P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 245.

JOANNA ADAMOWSKA

Power over still life. Herbert's Cézanne
Summary

This article is an interpretation of Zbigniew Herbert's poem *Still Life*, taking into account a lot of contexts, e. g. the references to Cézanne's life, work and its reception present in the poem, Herbert's other opinions on the artist's work, as well as the earlier interpretations of the poem (by Roman Bobryk and Magdalena Sniedziewska). The author of the article shows how in the poem on Cézanne Herbert presents one of the major problems of his own work, i. e. the relations between art and transcendence, between the divine and the human.

Key words: Paul Cézanne, Zbigniew Herbert, still life, God the Creator, nature, art, artist

Bibliografia

- Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, wybór i redakcja J. M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Bobryk R., *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, Colloquia Litteraria Sedlcensia, Siedlce 2015.
- Bobryk R., *Wiersz, którego nie ma...* „Martwa natura P. Cézanne” Zbigniewa Herberta, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach Uniwersytet Mateja Bela, Banská Bystrica, „Conversatoria Litteraria” 2010, t. 3.
- Borghesi S., *Cézanne*, przeł. A.N. Germeyan, HPS, Warszawa 2006.
- Cézanne P., *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, PIW, Warszawa 1968.
- Herbert Z., J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka Więzi, Warszawa 2002.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (rekoncesans)*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2010.
- Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka Więzi, Warszawa 2001 (tu szkice: Aleksander Kobzdej; Dada nobis volutamtam, Gauguin; Makowski; Od Davida do Cézanne'a; Polecam Londyn; Van Gogha smutna popularność; Władysław Strzemiński; Wystawa Stanisława Kamockiego).
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, seria: Monografie FNP, Wrocław 2004.
- Rodary S., *Paul Cézanne*, „Wielcy Malarze” nr 7, Siechnice: Eaglemoss Polska, Warszawa 1998.
- Schapiro M., *Paul Cézanne*, Harry N. Abrams Inc, New York 1952.

Sniedziewska M., „Mądra astronomia widzialnego świata”. Lekcja Cézanne'a według Herberta, w: *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2015.

Rilke R.M., *Cézanne (w przekładzie Andrzeja Serafina z dodaniem tekstów Hugona von Hofmannsthala i Józefa Czapskiego wierszy Martina Heideggera ze wstępem Adama Zagajewskiego)*, Sic!, Warszawa 2015.

Rilke R.M., *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, przeł. Andrzej Lam, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2011.

Urbankowski B., *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Wydawnictwo Encyklopedyczne Polwen, Radom 2004.

Ilustracje

Paul Cézanne, *Grający w karty*, ok. 1893–96, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7851236>

Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła*, ok. 1904–06, akwarela, The Courtauld Gallery, Londyn, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cézanne_Apples,_Bottle_and_Chairback,_Courtauld_Gallery.jpg

Paul Cézanne, *Château Noir i góra Sainte-Victoire*, ok. 1890–95, akwarela, Albertina, Wiedeń, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cézanne_-_Das_Château_Noir_und_das_Gebirge_Sainte-Vitoire.jpeg

Asceza utraty – asceza nadziei

O rysunkach Zbigniewa Herberta

Moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk¹

Dorobek artystyczny Zbigniewa Herberta oprócz utworów literackich zawiera również dzieła natury wizualnej – rysunki. Tak w poezji, jak i w plastyce Herberta zajmowała przede wszystkim korespondencja myśli, dialog, który jest obecny w sferze wewnętrznej człowieka, a który promieniuje potem w przestrzeni kultury. Dialog ten nie zna temporalnych granic, bo myśl i odczucia nie są hermetyczne, nie dadzą się ściśle zamknąć w formach czasu, przejawiając zazwyczaj charakter dialogiczny, przesłanniczy i otwarty. Nie dziwi zatem stwierdzenie poety, który mówi: *Malarstwo czy rzeźba interesują mnie, bo są to przedmioty stworzone przez ludzi, a zatem nie dzieła przyrody. I zawierają one widzenie innego człowieka*².

Za tym widzeniem innego człowieka podążał Herbert w swoich podróżach, przede wszystkim śródziemnomorskich. Prowadzony przez „oko”, które było filtrem nastawionym na zatrzymywanie rzeczy istotnych i wyrazistych, rzeczy, które będą schronieniem dla marzeń i myśli oraz rodzajem sumienia historii kultury, którego był powiernikiem.

Herberta fascynowała sztuka, ona była jego domem. W greckich muzeach, wśród architektury Toskanii czuł się najlepiej. Jak pisze Maria Delaperrière, dla poety *mity i historia tworzą wspólnie paradygmat antropologiczny, (...) w który wpisuje się także i wyobraźnia indywidualna*³.

Plastyka (malarstwo, rysunek) jako świat perspektywiczny rzeczywistości, jej streszczenie, stało się jednym z modeli emocji poetyckich Herberta, równoważonych przez intelekt. Dialog, który *implicite* jest udziałem linii rysunku poety, kiedy szkicuje swoje stany emocjonalne, gdy interpretacja pomieszana z kontemplacją wyznacza kierunek jego wyobraźni. Ten dialog przenosi się potem na linie słów, konstruując język poezji, jej strukturę, a równocześnie tworząc potencjał aksjologiczny.

Jak sam powiedział: *moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki*⁴. Przywołajmy w tym miejscu słowa Vasariego, z jego *Introduzione alle tre Arti del Disegno: Ponieważ rysunek, ojciec trzech sztuk: architektury, rzeźby i malarstwa, bierze swój początek w ludzkim umyśle, więc przekazuje o wielu sprawach sąd powszechny*⁵.

Rysunki posługują się linią, która w tajemnym, nieodgadnionym jednaniu się oka i ręki równocześnie nazywa, syntetyzuje, przeżywa, zadaje pytania, kontempluje, pełniąc rolę swoistej ekfrazy natury i rzeczy. Rysunek jest trochę jak serce, dzięki powietrzu żyje, chwytając świat w jego najczulszym istnieniu, chroniąc przed unicestwieniem.

Istota rzeczy jest w tym, aby nasze serca
które toczą ciężką krew
napełniały się powietrzem⁶

– pisze autor *Struny światła*. Redukcja do linii i powietrza nasila ostrość widzenia, jest jednocześnie czymś intymnym, czymś co dzieli z okiem „wspólną samotność”.

Linia jest powiernikiem tajemnic, czasem nawet ukrywanym przed słowem. Panofsky twierdzi, że *Związek oka ze światem jest w rzeczywistości związkiem duszy ze światem oka*⁷. Zdanie głęboko poruszające, dotyczące istoty, sensu i natury percepcji.

Jarosław Marek Rymkiewicz w jednym z wierszy w tomiku *Zachód słońca w Milanówku* pisał: *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta daleko za lasem/Daleko za istnieniem daleko za czasem...*⁸. Herbert słyszy szum powietrza dmącego w okręty starożytnych, czy spadające kamienie pod stopami pasterzy na eolskich wzgórzach. Przeszłość staje się dla niego doświadczeniem bliskim, niemal na wyciągnięcie ręki, jest odnajdywaniem zerwanych więzi przez zawilość historii, rysuje także po

1 Fragment wiersza *Kołatka*, w: Z. Herbert, *89 wierszy*, Kraków 2008, s. 146.

2 M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 11.

3 M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 71–72.

4 Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami. Za nami przepaść historii*, Warszawa 1986, s. 428–429.

5 Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, Gdańsk 2011, s. 57.

6 Fragment wiersza *Dedal i Ikar*, w: Z. Herbert, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 78.

7 Cyt. za: G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 69.

8 J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, s. 33.

to, by w niej raz jeszcze uczestniczyć. Kreska Herberta w szkicach z Grecji jest pewna, czysta, a zarazem intensywna i delikatna. *Do Grecji jechałem na spotkanie z krajobrazem* – stwierdza poeta w *Labiryncie nad morzem*⁹. I możemy tylko domyślać się, że jest to krajobraz ojczyzny estetycznej, tej, z której jako Europejczycy wynosimy wrażliwość na piękno i jego rozumienie. Herbert w dziełach sztuki, które są przejawem doskonałości estetycznej, a zarazem nośnikiem czy też znakiem treści moralnych, dostrzega rzeczywistość prawie religijną, a ta otwiera się zarówno na wiedzę, jak i może przede wszystkim na wzruszenie – ów niepojęty błysk ducha, który jest w stanie pojmować w sposób dogłębny i kompletny w ułamku sekundy.

W roku 1973 Herbert, zaproszony przez swych przyjaciół – Magdalenę i Zbigniewa Czajkowskich – na rejs jachtem między greckimi wyspami, tak pisał na wysłanej do żony pocztówce: *w drodze do hotelu zobaczyłem Akropol i moje stare serce stanęło na chwilę. Zdjąłem czapkę i pomodliłem się do wszystkich Bogów greckich, nie zapominając o Bogu chrześcijańskim, który mnie tu przywiódł*¹⁰. Kilka lat potem, w liście do Petara Vujičica napisze o Grecji: *byłem tam szczęśliwy*. Do tego samego Vujičica, do którego w poświęconym mu wierszu z tomu *Rovigo* zwróci się w następujący sposób: *przez pół wieku znałeś lepiej moje myśli / niż ja sam*¹¹. Świat starożytnej Grecji poeta traktował z zachwytem towarzyszącym odnajdywaniu swoistego rytmu istnienia, kontemplowaniu fragmentów nici ocalałych w zaciszu (nie)obecnych ruin, w żyłkach światła na marmurowych kolumnach Partenonu, z czułością i wzruszeniem podobnymi do chwili, gdy mamy się spotkać z kimś znajomym i bliskim po latach, a który równocześnie jest dla nas zagadką. Linie jego greckich rysunków są lapidarnym skrótem tych przeżyć, z drugiej zaś strony stanowią próbę zdefiniowania tajemnicy wobec samego siebie.

W jednym z wierszy pochodzących z tomu *Hermes, pies i gwiazda* poeta stwierdza: *na skraju prawdy rośnie dotyk*¹². Rysunek posługujący się przedmiotem w postaci długopisu czy kredki jest jakby przedłużeniem zmysłu dotyku i jednocześnie sublimacją zmysłu wzroku, których to zmysłów poeta tak broni w *Przecuciach eschatologicznych Pana Cogito*. Te dwa zmysły to fundament pamięci, wewnętrzny, prywatny wymiar nieśmiertelności, zapisane na zawsze *hic et nunc*. To również ważny element Herbertowego dążenia do ontologicznej równowagi, szukanie prawdy o przedmiotach, o dziełach sztuki, o człowieku wobec tajemnicy istnienia.

Epistemologiczny opis poety w redukcji znajduje syntezę, która jest obrazem pełni, prawdy przekraczającej *mimesis*. Nie bez przyczyny wiersz *Kamyk* zamyka osobisty wybór 89 wierszy poety wydanego w roku 1998 tomu.

kamyk jest stworzeniem
doskonałym
równy samemu sobie
pilnuje swoich granic¹³

Podobny zabieg stosuje w rysunkach, gdzie prostota linii jest w stanie ukazać tajemnicę nadczasowego uobecnienia, rezonującą poprzez historię i ludzką wrażliwość ducha, która jest konieczna do przetrwania w tym świecie skażonym piętnem niezrozumiałego cierpienia.

Poeta dąży do ontologicznej równowagi, która ma oparcie w aksjologicznych wyborach, gdzie dobro



Zbigniew Herbert z Magdaleną i Zbigniewem Czajkowskimi na Akropolu, 1964

i piękno są ocaleniem przede wszystkim wymiaru metafizycznego, są ratunkiem przed mającą nihilistyczne korzenie nicością. W wierszu *Longobardowie* pisze:

Ogromny chłód wieje od Longobardów
Cień ich trawę przepala kiedy zlatują w dolinę
Krzyżąc swoje przeciągłe nothing nothing nothing¹⁴

Herbert to poeta szukający sensu, ten, który wie, że nie ma alternatywy dla etycznych wyborów, choć są one okupione nieraz szyderstwem, porażką i udręką. Wie, że prawdziwa klęska jest w nicości, którą obrazuje słowem *nothing*. Ksiądz Jerzy Szymik, pisząc o personalistycznym aspekcie poezji Herberta, przytacza fragment przemówienia Jana Pawła II z 1983 roku z Wiednia, wygłoszonego podczas spotkania z przedstawicielami nauki i sztuki. Warto go w tym miejscu zacytować: *Tak jednostka, jak i społeczność potrzebują sztuki dla interpretacji świata i życia, dla*

9 Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 59.

10 Cyt. za: A. Franaszek, *Herbert. Biografia II, Pan Cogito*, Kraków 2018, s. 481.

11 Z. Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 32.

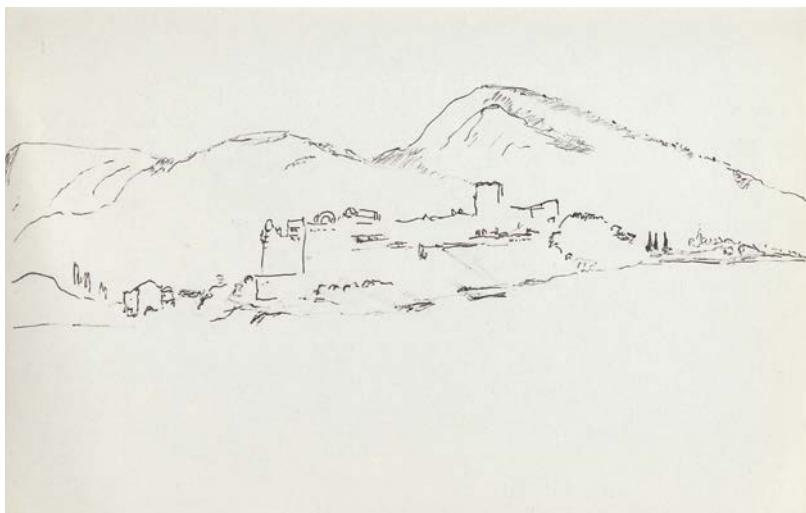
12 Fragment wiersza *Dotyk*, w: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 85.

13 Fragment wiersza *Kamyk*, w: Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1983, s. 6.

14 Fragment wiersza *Longobardowie*, w: Z. Herbert, *Napis*, Wrocław 1996, s. 31.

rozjaśnienia epokowych wydarzeń, dla ujęcia wielkości i głębi istnienia¹⁵.

Poezja Herberta, mająca często charakter transgresywny, opiera się na dwóch fundamentach: estetyczno-metafizycznego dziedzictwa kulturowego oraz własnych przeżyć, w których obecna jest zarówno amplituda napięć, jak i *constans* niezmiennych racji. Poetę interesował niewątpliwie obraz *conditio humanae*, tak sugestywnie nakreślony przez Blaise'a Pascala, jego „ukochanego” filozofa. Ostatecznie



Zbigniew Herbert, *Klasztory na tle góry Athos*, czarny długopis, szkicownik 26 (4)

bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczym a wszystkim¹⁶. Na marginesie tych słów można odnieść wrażenie, iż Herbertowa linia, impresyjna a jednocześnie jakby nieprzerwana i kreślona pewnie, oś każdego z rysunkowych studiów, odgradza nicość od wszystkiego, krystalizuje sens.

O wrażliwości Herberta na analizę elementów rysunku świadczą chociażby zanotowane w wierszach odniesienia do punktu i linii. W wierszu *Kropka* jest ona *interpunkcją żywiołów*, należy się nią posługiwać z *należyłą powagą*¹⁷. W rysunkach poety ów punkt będzie prowadził odrębną od linii dynamikę narracji, zachowując jednak polisemiczny charakter.

Fascynacja literą, jej formą, a dalej – napisem, któremu poeta poświęca tytuł jednego z wydanych tomów wierszy, przejawia się w badaniu linii jako

najbardziej bezpośredniej notacji. Wiersz *Próba opisu* kończy pochwałą krwi, która *skanduje ciemne tautologie*, łącząc odległe brzegi *niczą porozumienia*¹⁸. Często pojawiają się u poety linearia skojarzeń: *włosy wszystkich linii przedmiotu, którego nie ma, struna światła*, *łodyga chwil*¹⁹.

Perspektywa metafizyczna i metafizyczna pamięć może być tym, co ocala, co przekracza etyczne dylematy i ontologiczne sprzeczności, co sprawia, że jałowe ścieżki XX wieku, które często były *szarą drogą w szarym krajobrazie*²⁰, mają sens, gdyż rzeczywistość widzialna stanowi symbol lub zasłonę tego, co jest istotą rzeczy, a co odsłaniać może tylko asceza trudu i asceza utraty. Poezja była dla Herberta swego rodzaju labiryntem, gdzie nicią była wieczność, także pojmowana jako dychotomia czasu lub jego przekroczenie poprzez skok w metafizyczną przepaść, tajemny oksymoron.

W rysunku Herberta *Klasztory na tle góry Athos* mamy wrażenie, że rzeczywistość tego miejsca nie opiera się na dramatycznych emocjach, lecz ma charakter obserwacji i kontemplacji zarazem, to logika przepleciona z nadczułością widzenia. Rysownik pozostawia oddech dla pejzażu i architektury, służy temu puste miejsce u dołu kartki i powyżej pasma gór. Patrząc na szkice poety, mamy nieodparte wrażenie, że rysunek, w którym dominuje oszczędna kreska, tworząc swoistą narrację miejsca, wyraża w pewnych sferach dużo więcej niż mogłaby to uczynić fotografia. Owa sublimacja przekazu posługująca się również ciszą, milczeniem pustych stref to perspektywa, która pomaga nam wsłuchać się w puls istnienia lub też uświadomić sobie bezkres obecnej w nas i świecie nieskończoności. Heraklit w jednym z aforyzmów napisał: *Granic duszy nie znajdziesz, choćbyś wszystkie przeszedł drogi. Tak głęboko Logos w niej jest*²¹.

Poeta w swoich rysunkach posiadał szczególny sposób opisu detali, które – notowane niejako naprędce – definiują się w kontekście otoczenia. Pojedyncze abstrakcyjne ślady linii oraz punktów stają się dopiero z dystansu i poprzez wzajemne relacje: drzewem, pagórkami i wieżą. Jak pisze Seamus Heaney o Herbertcie: *(...) jest w nim otwartość i jest w nim skupienie. Jego czujność nie pozwala sobie na chwilę wytchnienia...*²². Rysunkowe studia poety odsłaniają ową otwartość, skupienie i permanentną uwagę.

15 Ks. J. Szymik, *Po stronie człowieka, przeciwko nicości: personalizm w polskiej poezji współczesnej na przykładzie „Brewiarza” Zbigniewa Herberta*, w: „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 3/2008, s. 269.

16 B. Pascal, *Mysli*, Warszawa 1989, s. 63.

17 Patrz: Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 352.

18 Tamże, s. 280.

19 Tamże, s. 17.

20 Z wiersza *Nike, która się waha*. Patrz: tamże, s. 65.

21 Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 127.

22 S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, wybór i opracowanie S. Barańczak, Kraków 1996, s. 120.

W szkicu głowy Ateny poeta zdaje się szukać apriorycznych, sobie tylko znanych cech widzenia, z drugiej strony jest to zapis wrażeń, konkretów chwytych na gorąco, wraz z całą scenerią chwili. Jan Lebenstein w wypowiedzi z 1998 roku, wspomina, iż poeta *miał wyjątkowy dar wycucia światła, przestrzeni, pejzażu, architektury, przedmiotu*²³. Rysując Herbert potrafił zatrzymać w sobie całe intelektualne napięcie, a jednocześnie niezwykle uwagę chwili.

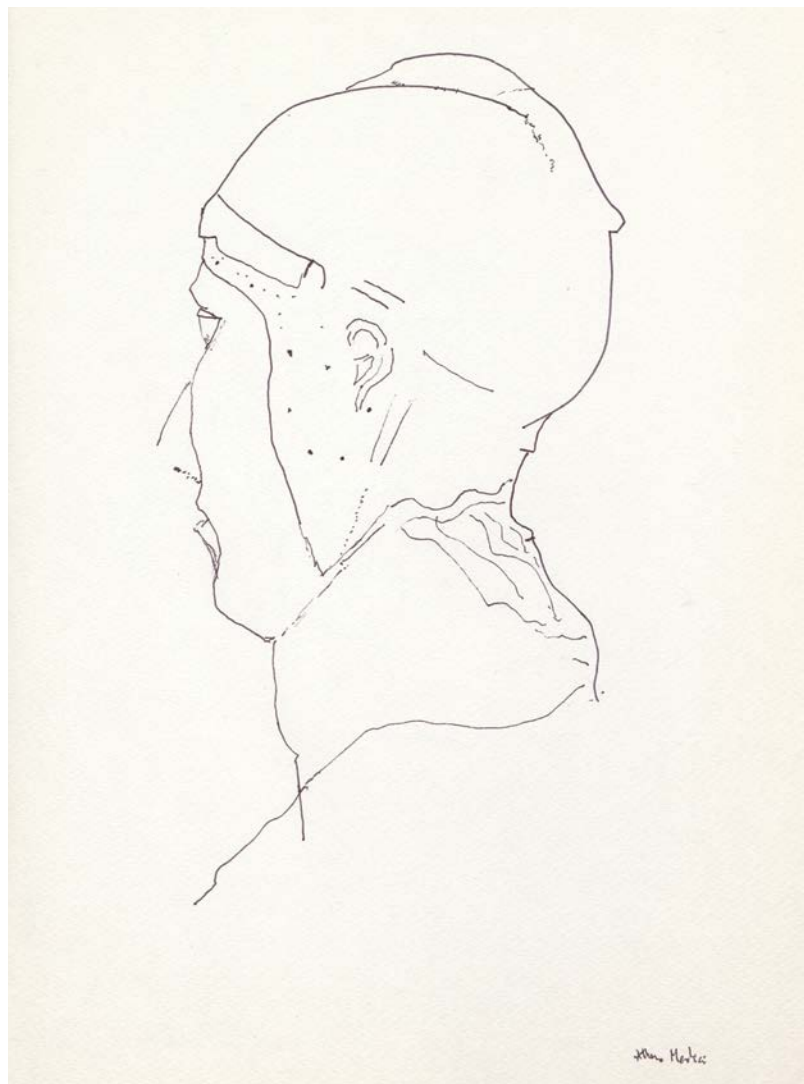
Studium głowy bogini sporządzone przez Herberta w muzeum w Salonikach daje nam, jak pisze Emilia Olechnowicz, *jedyną i niepowtarzalną możliwość spotkania ze spojrzeniem poety*²⁴. Widzimy tak, jak on widział. Atena, bogini mądrości, sztuki i wojny, patrzy w dal, spoglądamy na nią z boku, jako na tajemniczą, ale też silną i niezachwianą. Herbert pisze w wierszu *Do Ateny*:

Przez sowią ciemność
twoje oczy

nad hełm spizowy twoja
mądrość
uniesieni
myślą lotną jak strzała
wbiegamy przez bramy światła
z jasności w osłepienie²⁵

To Atena, która widzi więcej, usprawiedliwia ofiarę. Jest dla poległych, z jakimi utożsamia się narrator, figurą o funkcji soteriologicznej. Rysunek ten, konstruowany na ogół mocną kreską niesie w sobie doświadczenie historii i śmierci, wobec których człowiek skazany jest na respekt, gdyż wiążą się one z różnorodnymi mechanizmami cierpienia. Niektóre rysunki Herberta, a Atena wydaje się do takich należeć, mają w sobie pewną przestrzeń niepoznawalną, są czymś na podobieństwo kantowskich *noumenów*. Zbigniew Herbert w wierszu *Objawienie* pisze:

dwa może trzy
razy
byłem pewny
że dotknę istoty rzeczy
i będę wiedział²⁶



Zbigniew Herbert, *Głowa bogini Ateny w typie Ateny Medici*, rysunek czarnym flamastrem, ze szkicownika opisanego *THESSALONIKI*

Andrzej Franaszek w swojej dwutomowej biografii poety wspomina, iż wśród rzeczy pozostawionych przez niego w archiwum jest wyrwana strona gazety „Frankfurter Allgemeinen Zeitung” z obszernym *Kwestionariuszem Prousta*, gdzie było pytanie o życiowe motto. Odpowiedź Herberta brzmiała: *Mimo wszystko. Malgré tout*²⁷.

Poeta nadziei.

Słowa kluczowe: poeta, rysunek, sztuka grecka, podróże, percepcja.

23 *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, wybór Anna Romaniuk, Warszawa 2014, s. 250.

24 E. Olechnowicz, *Promieniowanie. Strony ze szkicowników Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2009, s. 4.

25 Fragment wiersza *Do Ateny*, w: Z. Herbert, *Struna światła...*, s. 22.

26 Z. Herbert, *Wybór wierszy...*, s. 291.

27 A. Franaszek, *Herbert. Biografia II, Pan Cogito*, Kraków 2018, s. 830.

MARLENA MAKIEL-HĘDRZAK

Asceticism of loss – asceticism of hope.

On Zbigniew Herbert's drawings

Summary

Zbigniew Herbert's oeuvre, apart from literature, includes a number of sketchbooks, in which the poet-traveler noted down important aspects of places and works of art. What fascinated him the most was drawing, in which Herbert used characteristic, synthetic form. The fascination with letters, their forms, and further – inscriptions, is manifested here in examining the line as the most direct notation. That sphere of the poet's work was an open dialogue with the themes of poems, completing them as it were. Both in poetry and in visual arts Herbert was interested above all in the correspondence of thoughts, in a dialogue without time limits, as thoughts and feelings are not hermetic; one cannot close them in temporal forms, they are usually dialogical. The drawings use the line which simultaneously names, synthesizes, experiences emotions, asks questions, contemplates, playing the role of a *sui generis* ekphrasis of nature and things.

Key words: Zbigniew Herbert, poet, drawing, Greek art, travelling, perception

Bibliografia

- Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.
- M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków 2006.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Franaszek A., *Herbert. Biografia II, Pan Cogito*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018.
- Heaney S., *Zawierzyć poezji*, wybór i opracowanie Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Herbert Z., *89 wierszy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zesztytów Literackich, Warszawa 2000.
- Herbert Z., *Napis*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Herbert Z., *Rovigo*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
- Herbert Z., *Struna światła*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Herbert Z., *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1983.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Olechnowicz E., *Promieniowanie. Strony ze szkicowników Zbigniewa Herberta*, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Warszawa 2009
- Pascal B., *Myśli*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J.M., *Zachód słońca w Milanówku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.
- Szymik J. ks., *Po stronie człowieka, przeciwko niemości: personalizizm w polskiej poezji współczesnej na przykładzie „Brewiarza” Zbigniewa Herberta*, w: „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 2008, nr 3.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami. Za nami przepaść historii*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.
- Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, wybór Anna Romaniuk, PWN, Warszawa 2014.

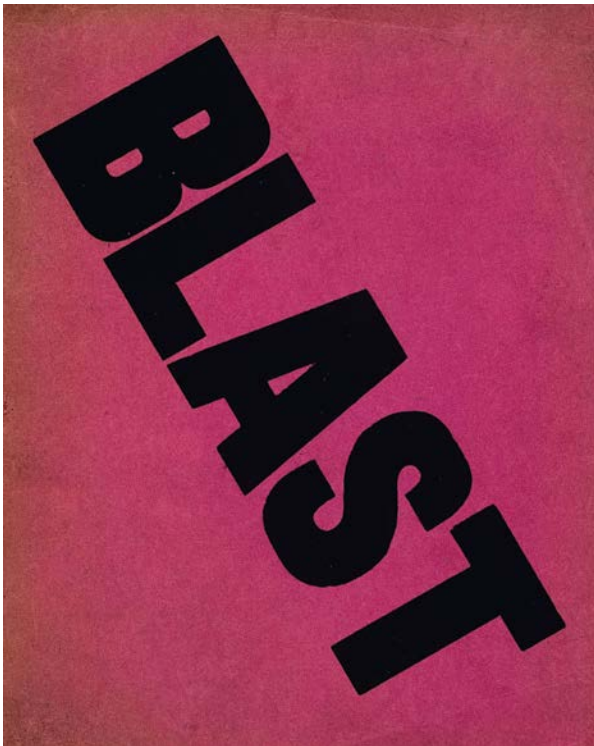
Ilustracje

- Zbigniew Herbert z Magdaleną i Zbigniewem Czajkowskimi na Akropolu, 1964. Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej
- Zbigniew Herbert, *Klasztory Athos na tle gór*, czarny długopis, szkicownik 26 (4). Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej
- Zbigniew Herbert, *Głowa bogini Ateny w typie Ateny Medici*, rysunek czarnym flamastrem, ze szkicownika opisanego THESSALONIKI. Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej

Od „futuryzacji” do „No Future”

Futuryzm i ruch punk jako samobójstwo kultury

Na pierwszy rzut oka zestawienie dwóch tak odległych czasowo zjawisk w polskiej kulturze, jak futuryzm (ok. 1918–1923) i ruch punk (pierwszy okres – ok. 1979–1985), wydać się może zaskakujące. Już choćby sam stosunek do słowa „przyszłość” wydaje się różnić te dwa zjawiska zasadniczo: dla futuryzmu jest



Okładka 1. numeru pisma „Blast”, 1914, zbiory własne autora

ono terminem kluczowym, symbolicznie określającym jego tożsamość, w ideologii punk pojawia się natomiast w formie zaprzeczonej: „no future”. Nadzieja związana z przyszłością jest dla futuryzmu postawą charakterystyczną, dla ruchu punk idea przyszłości – jak i zresztą większość innych idei – jest martwa. Futuryzm zdaje się afirmować nowość i życie, punk zaś z zasady jest nihilistyczny.

Oczywista jest również estetyczna niewspółmierność form wyrazu charakterystycznych dla obu ruchów: z jednej strony poezji (czy raczej antypoezji) i sztuk plastycznych, a z drugiej – głównie muzycznych wytworów młodzieżowej subkultury. Futuryzmem wreszcie zajmują się dziś poważni literaturoznawcy i historycy sztuki, a ruch punk – zwłaszcza w Polsce – wciąż bardziej interesuje socjologów

(kiedyś) i historyków (dziś) niż badaczy kultury. Czy zatem w ogóle jest sens mówić w jednym tekście o obu tych, tak różnych zjawiskach?

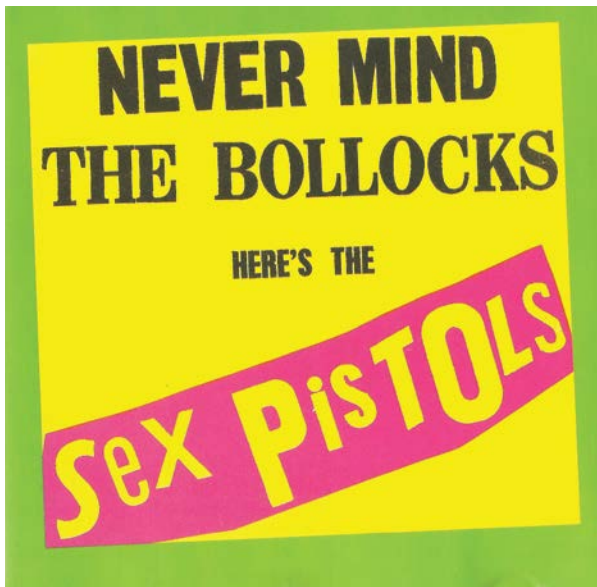
Jednak przy nieco bardziej wnikliwym oglądzie wydaje się, że porównanie obu tych fenomenów może być co najmniej zasadne. Gdy bowiem spojrzę się choćby na ulotne druki futurystyczne i na wydawane pięćdziesiąt lat później podziemne punkowe „ziny”, łatwo zauważyć estetyczne i światopoglądowe podobieństwo pomiędzy nimi. Gdy porównuje się obrazoburcze odezwy Brunona Jasieńskiego zamieszczone w „Jednodniufce” z anarchistycznymi tekstami drukowanymi w punkowym *QQRVQ*, widać w nich podobny nonkonformizm. Wreszcie, gdy czyta się o zaangażowaniu i bezkompromisowości futurystów, to można dojść do wniosku, że w swych działaniach niewiele różnili się od swoich o pół wieku młodszych kolegów.

Tym, co interesuje mnie w obu zjawiskach (szczególnie w ich polskim wydaniu), są zwłaszcza kwestie performatywnych działań grupowych – w ich estetycznym i ideologicznym aspekcie – oraz oddźwięk, jaki wywoływały one wśród publiczności; to sprzężenie zwrotne wydaje się bowiem wspólnym mianownikiem ich obu. Siłą rzeczy chcę tutaj zająć się zjawiskami wykraczającymi poza samą literackość, muzyczność, plastyczność owych ruchów, zakładam bowiem, że w ich działaniu istotna była swoista wielotorowość. Wydaje się, że omawianie tekstów poezji futurystycznych w izolacji od ich społecznych i obyczajowych kontekstów nie wyczerpuje tego zjawiska, bo pomija żywy, ekspresywny jego charakter, podobnie jak ograniczanie analizy ruchu punkowego tylko do ujęć socjologicznych czy muzykologicznych pomija jego specyficzną estetykę i ideologię, które były dla niego motorem napędzającym. Zatem antropologiczna perspektywa, jaką chciałbym tutaj zaproponować, może pomóc zrozumieć nam nie tylko oba te zjawiska, ale dojrzeć w nich pewien stały, wciąż powracający element kultury.

Na marginesie

Ruch punkowy w Polsce jest związany z powstaniem i rozwojem subkultury młodzieżowej, dla której centralnym punktem identyfikacji i tożsamości był nowy styl w muzyce rockowej, czyli właśnie punk rock. W Polsce ruch ten zaistniał szczególnie silnie na początku lat 80., choć pierwsze przejawy fascynacji punkową rewoltą w muzyce pojawiają się pod

koniec lat 70. Prekursorską rolę odegrały wtedy dwa główne ośrodki: Trójmiasto i Warszawa, gdzie działały pierwsze punkowe zespoły, gazety i środowiska¹. Grupy Deadlock (Gdańsk) oraz Kryzys i Tilt (Warszawa) próbowały przeszczepić na polski grunt dokonania głośnych na Zachodzie punkowych zespołów amerykańskich, jak: The Ramones, The Stooges, The New York Dolls czy brytyjskich, jak: Sex Pistols, The Buzzcocks czy The Clash. Pierwszy i najbardziej wpływowy okres w historii punk rocka to lata 1974–1977, kiedy to z początkowo bardzo ograniczonego i czysto muzycznego zjawiska („garażowe” zespoły z Detroit, a potem nowojorska scena związana z klubem CBGB) stała się głośnym, masowym i niezwykle inspirującym prądem w kulturze popularnej i życiu społecznym (dotyczy to zwłaszcza pierwszej brytyjskiej fali punk rocka)². Młodzi ludzie biorący udział w koncertach punkowych, tworzący alternatywną sztukę, ubierający się w szokującym stylu, wreszcie wydający niezależne pisma wpłynęli w istotny sposób na charakter kultury drugiej połowy XX wieku w całym zachodnim świecie. Ważną cechą ruchu punk stało się też połączenie działań w sferze kultury (muzyka, sztuki plastyczne, literatura), obyczajowości (ubiór, zachowanie i styl życia, zwłaszcza „squotting”) oraz ideologii (zaangażowana anarchia) w jedną dość spójną całość³.



Okładka płyty Sex Pistols, 1977, zbiory własne autora

W Polsce od samego początku zjawisko punk stało się niezależnym ruchem artystyczno-ideologicznym, wytwarzającym kulturę alternatywną wobec tej obecnej zarówno w oficjalnym, jak i drugim obiegu. To dość znamienne, że udział owego ruchu w tworzeniu

oblicza polskiej kultury nowoczesnej jest wciąż słabo zauważany, głównie dlatego, że niemal cała uwaga historyków kultury i literatury powojennej skupia się na zjawiskach pierwszoobiegowych oraz na kulturze podziemnej i emigracyjnej. W tym obrazie polskiej kultury czołową rolę odgrywają nazwiska twórców „poważnych”, uznanych przez krytykę krajową lub emigracyjną. Obok tego jednak, oddolnie, powstawała przecież kultura zupełnie niezależna, także zaangażowana politycznie, a jednak stojąca obok dyskusji i problemów nurtujących kulturę wysoką. Wydaje się, że jej udział w kształtowaniu naszej współczesności był znaczący (zwłaszcza że wielu jej uczestników stało się potem uznanymi twórcami kultury oficjalnej, szczególnie po roku 1989). Ponadto, nawet jeśli ruch punk w Polsce jest doceniany w dzisiejszej naukowej refleksji, to raczej jako element oporu przeciwko władzy komunistycznej⁴ (wersja pozytywna) lub przejaw potencjalnie niebezpiecznej subkultury młodzieżowej⁵ (wersja negatywna).

Zatem to, co już na wstępie łączy ruch punk z futurystycznym, to jego marginalizacja przez oficjalne instytucje nauki i kultury, bo przecież opinie na temat działalności polskich futurystów, głównie te im współczesne, ale i te formułowane z perspektywy późniejszej, często podkreślają niepoważność tego zjawiska. Stanisław Barańczak pisał w *Trzech złudzeniach i trzech rozczarowaniach futuryzmu*:

nie było w dwudziestowiecznej Polsce drugiego zjawiska literackiego, którego legenda tak dalece przerosłaby jego realny wpływ na współczesnych i potomnych. Bo dziś nikt nie przyznaje się, że coś futurystom zawdzięcza. (...) realny wpływ futuryzmu na współczesną twórczość jest w dalszym ciągu minimalny.

Zapewne z podobnego powodu – jako niepoważny – ruch punk jest pomijany milczeniem w polskiej krytyce i historii kultury, choć np. w Wielkiej Brytanii czy USA stał się tematem wielu naukowych omówień i analiz, i ważnym polem zainteresowania dla instytucji naukowych (wystarczy wspomnieć działalność międzynarodowego stowarzyszenia Punk Scholars Network).

Grupowość

Choć dzisiaj futuryzm polski jest – w odróżnieniu od ruchu punk – zjawiskiem przez naszą historię literatury uznawanym (czyli obecnym w szkolnych i akademickich podręcznikach), to zarazem dość powszechnie stosowaną strategią względem niego jest nie tyle skupienie na jego specyfice, co poszukiwanie w nim elementów zapowiedzi zmiany paradygmatu sztuki. Przy tym badacze chętnie omawiają całą twórczość

1 H. Sommer, H. Sommer, *Geneza i rozwój subkultury punkowej w Polsce i Europie Zachodniej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej” 2000, z 8, s. 54–56.

2 Por. R. Sabin, *Introduction*, w: *Punk Rock, So What?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. R. Sabin, Routledge, London 1999, s. 3.

3 Por. H. Sommer, H. Sommer, dz. cyt., s. 55–57.

4 Por. A. Sobiela, *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*, „Meritum” 2011, nr 3, s. 143–160; K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej 2004.

5 Por. M. Bergier, *Zjawisko punk w świetle badań i analiz*, „Rozprawy Społeczne” 2011, Tom V, nr 1, s. 70.

poszczególnych futurystów (np. Edward Balcerzan o Jasieńskim⁶, Włodzimierz Bolecki o Waciu⁷, Paweł Majerski o Sternie⁸), dzięki czemu ich późniejsze nie-futurystyczne wiersze stanowią przeciwwagę dla szalonej młodości: górnej, lecz durnej... Poszukiwanie w ich wczesnej twórczości załączków „prawdziwej” literatury niewątpliwie ułatwia umieszczenie tych postaci w podręcznikach literatury polskiej, a ów błazeński, futurystyczny epizod zostaje niejako odkupiony przez późniejsze dzieła.

A gdyby jednak to, co powszechnie uważane jest za błazenadę i wygłup, było właśnie najważniejsze? Tak zdecydowane, pewne siebie, zarazem kabotyńskie i pełne zaangażowania odrzucenie powagi instytucji literatury (i kultury w ogóle) nie miało przecież w Polsce precedensów. A więc może cechą znamioną, istotową tego ruchu była owa krótka, radosna, szczeniacka anarchia?

Bunt i niechęć wobec kultury futuryści wyrażali w formach, jakie mieli pod ręką – tak się złożyło że była to głównie poezja, ale wydaje się, że tym, co im przyświecało nie była idea rozwoju literatury polskiej, ale sam gest odrzucenia zastanego porządku świata. Być może było to szaleństwo, być może dlatego niektórzy z nich tak się tej swej działalności potem wstydzili. Ale bez tej obyczajowej otoczki futurystyczne teksty nie miałyby wtedy i dziś większego znaczenia. Tak przecież działo się z pierwszymi futurystycznymi wierszami Jankowskiego i Czyżewskiego – przeszły one bez echa, choć zawierały w sobie to, co potem będzie dla polskiej krytyki i życia literackiego najbardziej uwierającym ideowo-estetycznym cierniem futuryzmu. Być może zatem znaczenie futurystycznej poezji bierze się także z anarchistycznego wystąpienia całej grupy, a nie tylko z indywidualnych osiągnięć poszczególnych poetów.

Jak pisał sam Jasieński (*Manifest w sprawie poezji futurystycznej*), „futuryzm” był tylko literackim pretekstem, estetycznym i teoretycznym wspólnym mianownikiem, dla buntu przeciwko kulturze:

W chwili olbrzymich realizacji wprowadzenie nowych nazw uważamy za zbyteczne i z chwilą niezgodne. Podnosimy zamiast godła imię tej garstki, która półtora dziesiątka lat temu pierwsza rzuciła hasła tej walki, którą my dziś kończymy, i powtórnie nazywamy siebie futurystami.

Importowana z Włoch nazwa była tylko hasłem wywoławczym, znakiem rozpoznawczym tych artystów, którzy pragną „tworzyć rzeczy nowe”. Znamienne, że w początkach futuryzmu za uczestników ruchu uznawali się – przynajmniej przez chwilę

– twórcy stojący niedługo potem na zupełnie odmiennych stanowiskach (w działaniach Klubu Futurystów Polskich „Czarna Latarnia” uczestniczyli przecież na początku, obok Sterna i Wata, Julian Tuwim, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz i Kazimierz Wierzyński).

Aspekty futuryzmu, które będą mnie interesować w tym tekście, to właśnie jego działanie jako grupy



Uczestnicy festiwalu w Jarocinie, 1986, fot. Grzegorz Karnas

(o nie do końca ustalonych ramach), jego nonkonformizm w dziedzinie kultury i obyczaju oraz jego oddziaływanie na odbiorców, a zatem głównie przyjrzeć się chcę manifestom i działaniom w przestrzeni publicznej, nie zaś samej normatywnej lub opisowej jego poetyce. Chciałbym też pokazać, że istotą wystąpień futurystów było coś, co można by uznać za niezależny od poetyki i historii anarchizm kulturowy, który da się sprowadzić do kilku charakterystycznych grupowych gestów, wykonywanych przez artystów w różnych czasach. Te gesty dadzą się odnaleźć w działaniach innych ruchów kontrkulturowych, takich jak choćby ruch punk.

Wbrew pozorom, tego typu ruchy wcale nie są zbyt częste w naszej kulturze i nie należy ich traktować jedynie jako przejawów młodzięcej naiwności. Owe anarchistyczne, autodestrukcyjne gesty pojawiają się bowiem w specyficznych okolicznościach historycznych, w sytuacjach granicznych, kiedy społeczeństwo – a nie tylko jakaś elitarna grupa – czuje przemożną potrzebę zrzucenia starych form, kiedy obowiązujący system nie odpowiada już potrzebom powszechnym.

6 E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego: z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968.

7 W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*: *Wat – inne doświadczenie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67), s. 29–39; tenże, *Regresywny futurysta*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

8 P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.

Awangarda czy anarchia?

Najłatwiej byłoby może działania obu ruchów sprowadzić po prostu do miana awangardyzmu, każdy bowiem ruch awangardowy jakoś krytycznie ustosunkowuje się do przeszłości kultury.

Według Stefana Morawskiego, *kluczowym wyróżnikiem neo-awangardy jest antysztuka, działania zmierzające – nie zawsze skutecznie – do zdyskredytowania całego paradygmatu sztuki. Awangarda teoretyzuje, zamiast uprawiać praktykę artystyczną i dąży do zniszczenia sztuki, likwiduje dystans między teorią i sztuką*⁹.

Niezależnie jednak od tego, czy bunt wobec sztuki dotychczasowej odbywa się na płaszczyźnie teorii estetycznej czy praktyki artystycznej, jest on postrzegany jako działanie głównie intelektualne. Różnie można postrzegać rolę intelektu w działalności awangardowej: Jacek Woźniakowski nazywał ją „oderwaniem myślenia od materii” lub „upiorowatym myśleniem myślenia”, tym samym podkreślając przepaść między prawdziwą sztuką a intelektualizowaniem na jej temat¹⁰.

Z kolei Theodor Adorno¹¹ zauważa, że intelekt w działalności artystycznej jest niezbędny, co w żaden sposób nie sprawia, że sztuka współczesna jest przez to mniej emocjonalna czy zmysłowa. Dzieła awangardowe są oparte nie tyle na czystej kalkulacji, co na próbie ustanowienia nowej konwencji. Ponadto, według Adorna, intelektualizm sztuki wiąże się z kwestią artystycznej samoświadomości, uzmysłowienia sobie ograniczeń i próbie intencjonalnego ich przewyższenia. Rozwój sztuki polega bowiem właśnie na *uwolnieniu się od wiary w ponadczasową wartość określonych form*. Taki intelektualizm byłby zatem koniecznością.

Adorno zauważa, że niechęć społeczeństwa (i krytyki) do intelektualnego wymiaru nowej sztuki bierze się z powszechnego poczucia, iż jest ona nienaturalna, że nie daje się wchłonąć wraz z innymi produktami kultury masowej (jakimi stają się dziś przejawy sztuki dawnej). Zatem według niego prawdziwa opozycja zachodzi nie między intelektualną awangardą a prawdziwą ponadczasową sztuką, ale między sztuką żywą i sztuką masową: *rada by artysta za dużo nie myślał, jest tylko wyrazem tęsknoty słuchacza za własną utraconą naiwnością – tęsknoty, którą przywłaszczyła sobie kultura masowa*¹². Nowa sztuka musi być niepokojąca, nieracjonalna, wywodzi się bowiem z niepewności i niepokoju. Dlatego jej istotą nie jest poszukiwanie jasnych i doskonałych form, ale *ujawnianie ciemnej strony postępu, którą współczesne społeczeństwo chciałoby ukryć*.

Zatem intelektualne odrzucenie tradycji kultury byłoby podstawowym wyznacznikiem awangardy. Jak pisze Teresa Pękala, programy wszystkich prawie

awangard XX wieku są zafascynowane gestem anarchistycznym, odrzuceniem nie tylko tradycji kultury, ale i samej rzeczywistości, co miałyby być efektem poczucia alienacji¹³. Jak bowiem zauważył Lukacs, *budowanie utopii estetycznych (...) można odczytywać jako próby przewyższenia alienacji w sztuce i w coraz bardziej wyobcowanym społeczeństwie*. Awangarda stawia na radykalną nowość, bo jest efektem znużenia zastaną rzeczywistością – zarówno w sferze estetycznej, jak i społecznej¹⁴.

Wydaje się jednak, że powyższe postrzeganie wszelkich przejawów negacji starego społeczeństwa, kultury, jako postawy anarchistycznej jest sformułowaniem nieco na wyrost. Nie każda awangardowa niezgoda na tradycję jest anarchią. No i na pewno nie każda anarchia musi być awangardowa.

Według definicji anarchii, sformułowanej jeszcze na początku wieku XX przez Benjaminą Tuckera (1908), jest ona nie tylko stanem zupełnej nieobecności politycznej władzy, ale też może być rozumiana raczej jako moralne podejście, emocjonalny klimat albo nawet nastrój, niż jako zespół przepisów na ekonomiczną, polityczną czy społeczną organizację. Taki anarchizm przejawiać się może zarówno w formach skrajnie indywidualnych, jak i wspólnotowych¹⁵.

Czy każde odrzucenie dotychczasowych zasad sztuki, czy każde działania służące modernizacji sztuki można uznać za anarchistyczne? Wydaje się, że jest wręcz odwrotnie: awangarda przekracza tradycję sztuki w imię jej rozwoju, nowe ma zastąpić stare, ale też ma je dopełnić za pomocą lepszej, bardziej adekwatnej formy. Anarchia zaś jest odrzuceniem zastanego stanu rzeczy w imię chaosu, z którego nie musi powstać nic „nowego” czy „lepszego”. Anarchia nie przewiduje przyszłości, jest obliczona na teraźniejszość.

Anarchia futurystyczna

Co było istotniejsze dla postawy futurystów: radykalne ulepszenie estetyki, czy może anarchistyczny nastrój wywołany przez odrzucenie tradycji? Według mnie chodziło im raczej o radosną destrukcję niż o mozolne wypracowywanie nowej formy. Futuryści nawoływali do odrzucenia kultury w ogóle, nie uważając, że teraz nadchodzi czas nowej wielkiej sztuki. Zamiast zajmować pozycję uprzywilejowaną nowego autorytetu w dziedzinie sztuki, głosili, że każdy jest ją w stanie stworzyć, tzn. poetyzować, futuryzować świat wokół siebie. Pisał Jasiński w *Do narodu polskiego. Mańifeście w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*:

Każdy może być artystą.

Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane pszez samą publiczność.

9 S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa – Łódź 1985, s. 21.

10 J. Woźniakowski, *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, w: *Co się dzieje ze sztuką*, Warszawa 1974.

11 T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 45.

12 Tamże.

13 T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 139.

14 Tamże, s. 142.

15 Por. D. Weir, *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, s. 12.

Wzywamy wszystkich poetuw, malarzy, żeźbiaży, architektuw, muzykuw, aktoruw, aby wyszli na ulice. Scena śę pszekręca. Tszeba zmienić dekoracje¹⁶.

Futuryzacji miał podlegać całokształt życia, nie tylko literatura. Poeci futuryści mieli pełnić funkcję jedynie katalizatorów, a istotą przewrotu miała być gruntowna odmiana społeczeństwa, nie zaś powstanie nowego paradygmatu w sztuce. W tym samym *Mańifeście* czytamy:

Los śę pszeżył i umarł. Każdy odtąd może stać śę twurcą własnego żyća i żyća ogulnego.

My, futuryści, idźemy społeczeństwu polskiemu w tej akcji z pomocą. Poszczególnymi odezwaniami będzemy dawać konkretne wskazuwki i instrukcje we wszystkich dźedźinach w myśl ninijeszego mańifestu¹⁷.

Zakres oddziaływania tego ruchu miał być nieporównywalny z niczym, co do tej pory zdarzyło się w naszej literaturze czy sztuce. Sama zaś sztuka miała dla futurystów znaczenie najmniejsze. Tenże Jasiński w *Mańifeście w sprawie poezji futurystycznej* zaznaczał:

Bez względu na wartość dzieła sztuki waha śę pomiędzy 24 godzinami a mieśącem¹⁸.

Uznanie, że istotą futuryzmu polskiego jest awangardowa refleksja nad sztuką i wypracowanie nowej jej formy, nie jest zatem do końca uzasadnione. Może być trafne w odniesieniu do postaw poszczególnych twórców: Czyżewskiego, Chwistka, ale chyba nie dla wspólnotowego aspektu ruchu. Jego istotą była entuzjastyczna anarchia przeciw kulturze.

Innym przejawem anarchizmu futuryzmu polskiego jest odrzucenie tradycyjnych form zapisu języka, pismo fonetyczne, uproszczona ortografia. Edward Balcerzan dopatruje się w tego typu posunięciach z jednej strony wygłupu, który tylko przeszkadza w percepcji tekstów, ale z drugiej widzi w owym niepoprawnym zapisie wartości poetyckie, polegające na uniezwykleniu przedmiotów opisywanych¹⁹. Wydaje się jednak, że sens tego gestu nie leży w poszukiwaniu nowej formy wyrazu, ale raczej w odrzuceniu norm, i to wcale nie błazeńskim. Charakterystyczne, że postulat uproszczenia języka polskiego został przez przeciwników futuryzmu potraktowany bardzo serio (stał się podstawą do urzędowych kroków ograniczających swobodę artystów), a przez samych futurystów był stosowany ze sporą konsekwencją (skoro nawet Leon Chwistek opublikował teksty w takiej formie).

16 B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiasowej futuryzacji żyća*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 12.

17 Tamże, s. 16.

18 B. Jasiński, *Mańifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 22.

19 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 92.

Zatem może to nie próba wypracowania nowego narzędzia poetyckiego, ale znowu radykalne odrzucenie zastanego porządku świata i języka?

Następny aspekt tego zjawiska to anarchia obyczajowa, widoczna zwłaszcza podczas wieczorów poetyckich urządzanych przez polskich futurystów. Nie ma tu miejsca, by opisywać przebieg poszczególnych imprez, może warto jedynie zwrócić uwagę na to, czym różniły się od podobnych zdarzeń we włoskim futuryzmie. Pierwsze wieczory futurystyczne urządzone przez Marinettiego w Trieście i Mediolanie trudno nazwać obrazoburczymi: były pełne temperamentu i emocji, ale nie można dopatrzeć się w nich anarchii społecznej czy obyczajowej. Futurystom włoskim zależało raczej na przekonującym udowodnieniu, że oto nadszedł czas dla nowej sztuki, której wieczory owe były inscenizacją. Aspekt buntu pojawił się dopiero, gdy w hałasie utrudniającym zrozumienie wygłaszanych ze sceny treści, Marinetti rzucił hasła przeciwko Austrii (za co został zresztą zatrzymany). Co ciekawe: stało się to, by ratować powagę sytuacji, kiedy publiczność nie dość serio potraktowała wystąpienie nowych artystów. Istotą działań futurystów włoskich była więc poważnie rozumiana nowa sztuka. Natomiast w przypadku futuryzmu polskiego sztuka, język, skandal były przede wszystkim narzędziem do poruszenia społecznego. O tym pisali zarówno w swoich manifestach, jak i w późniejszych podsumowaniach futuryzmu.

Chciałbym tu zaznaczyć, że nie traktuję anarchistycznych wystąpień polskich futurystów jako błagi: zbyt wiele to ich kosztowało. Być może z perspektywy kilkudziesięciu lat obrzucanie kamieniami i jajkami, pobicia (podczas wieczoru w Zakopanem), konfiskaty wydawnictw przez cenzurę (przypadek almanachu „Gga”, „noża w bżuhu” i „nieśmiertelnego tomu futuryz”) czy aresztowania prewencyjne oraz procesy za obrazę moralności (sprawa Anatola Sterna) wyglądają na wesołą zabawę poetów w ich latach szczenięcych. Ale 50 lat później podobne szykany będą dla polskich pisarzy opozycyjnych punktami do chwały i nikt dziś nie traktuje ich lekko.

Anarchia punkowa

Podobny anarchizm estetyczny, obyczajowy, a nawet językowy daje się z łatwością zauważyć w różnych przejawach ruchu punkowego. Oczywiście najprostszym przykładem na jego istnienie jest główne hasło punk rocka – „anarchia”, ale z całą pewnością jest ona dla punka pojęciem o wiele bardziej znaczącym²⁰. W Europie i Stanach Zjednoczonych podstawą ekspresji punkowej było odrzucenie konwencji, afirmacja tego co wywrotowe i rebelianckie, radykalna niezgoda na *status quo*. Jedyną ideologią rozpowszechnioną w ramach ruchu była negacja wszystkiego, co znajdowało wyraz w hasłach: *no future, no rules, anarchy*.

20 H. Sommer, dz. cyt., s. 54.



Strona tytułowa zinu "QORYO", nr 5, 1986, zbiory własne autora

Anarchia estetyczna kultury punkowej dotyczy w głównej mierze sfery muzycznej. Punk rock pojawił się w Wielkiej Brytanii jako zjawisko zasadniczo odmienne od dotychczasowego nurtu rozwojowego muzyki rozrywkowej. Nie miejsce tu, aby przedstawiać szczegółowo dzieje rocka, jednak da się w nim zauważyć dość wyraźną ewolucję od bluesa i rhythm'n'bluesa, przez rockabilly, rock'n'roll, do form w zamyśle bardziej artystycznych i przemyślanych, jak rock psychodeliczny, art rock, rock symfoniczny, fusion (wypadkowa jazzu i rocka) czy wreszcie rock progresywny. Rock w latach 70. starał się udowodnić, że jest pełnoprawną odmianą muzyki, o sporych ambicjach artystycznych. Punk rock za to jest w gruncie rzeczy krokiem wstecz, przerywa rozwój muzyki rockowej, upraszcza ją do samych podstaw, straszy muzyczną antyestetyką.

Zamiast rozbudowanych suit w rodzaju *Dark Side of the Moon* Pink Floyd, pojawiają się prostackie hałaśliwe utwory oparte na 2, 3 akordach. Zamiast poetyckich tekstów utworów art rockowych, pretendujących do miana literatury (jak choćby *In The Court of the Crimson King* King Crimson), punk przynosi teksty proste, obrazoburcze i wulgarne. Niechęć krytyków i środowisk muzycznych dla punk rocka wynikała z jego prymitywizmu, który jednak nie da się

sprowadzić do zwykłego braku talentu czy umiejętności muzyków. Czy był to gest wynikający z intelektualnej pracy artystów? Chyba nie, więc nie do końca można mu przypisać walor awangardowości. To raczej negatywna reakcja zarówno na tandetną muzykę popularną (z upodobaniem rozpowszechnianą przez mass media), jak i na awangardę rockową, próba jej kompletnego zlekceważenia nie przez wyprzedzenie, ale przez ominięcie. Przypomina to nieco sytuację, w której inny ruch alternatywny – futurizm deklaruje swój prymitywizm i odrzuca ethos sztuki, nie kontynuując żadnego z jej uznanych nurtów.

Anarchia obyczajowa w kulturze punk, polegała na różnych zjawiskach. Najbardziej rzucającym się w oczy był oczywiście strój i fryzury. Znamienne, że główną funkcją tego image'u był atak wymierzony w normy społeczne, miał on szokować i budzić niechęć zarówno establishmentu, jak i zwykłych ludzi. Warto tu wspomnieć, że kojarzone stereotypowo z ruchem punk kolorowe „irokezy”, wojskowe buty („glany”), skórzane kurtki nabijane ćwiekami itp., pojawiały się stosunkowo dość późno. Pierwotny punkowy image opierał się raczej na destrukcji tradycyjnego ubioru.

Pierwsze koncerty punkrockowe zaskakiwały skandalicznym lekceważeniem publiczności, która jeszcze nie miała pojęcia o ideologii punk. Muzycy

obrażali ją ze sceny i wyzywali, w zamian za co spotykali się z wrogością, gwizdami, wreszcie przemocą fizyczną. Cechą ciekawą, wspólną dla punk rocka i futuryzmu jest gotowość artystów na odrzucenie przez widownię, determinacja w prezentowaniu swojej postawy bez względu na realne zagrożenia, jakie to pociągało za sobą. W ruchu punk podobne zachowania (jak zresztą i w futuryzmie) z czasem weszły do swoistego rytuału odgrywanego potem przez artystów i publiczność.

Klasycznym przejawem anarchii obyczajowej jest tzw. *sqouting*, czyli typowa dla ruchu punk praktyka, polegająca na zasiedlaniu pustostanów i organizowanie w nich komun punkowych. Przypominały one nieco komuny hipisowskie, lecz ich istotą nie było tylko wspólne mieszkanie ludzi o podobnych poglądach, ale jakby usankcjonowana bezdomność – mieszkanie w *sqoutach* było odrzuceniem tradycyjnego modelu rodziny, norm społecznych i państwowych.

Poza obiegiem – Pisma i manifesty

Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów działalności futurystów w Polsce są oczywiście manifesty i pisma ulotne, w których owe teksty były drukowane. Począwszy od ulotki „Tak” z roku 1918, przez jednodniówki („Gga”, „Nieśmiertelny tom futuryz”, „Nuż w bżuhu”, „Jednodniówka futurystów”) aż po tomiki poetyckie (choćby *Orfeusz i Eurydyka Czyżewskiego*, *to są niebieskie pięty które trzeba pomalować Sterna i Wata*) wszystkie one swoją formą wykraczały poza normy edytorskie przyjęte dla literatury. Ich wygląd miał szokować i w czytelny sposób odcinać się od tradycyjnego obiegu literackiego.

Podobne zjawisko widać w formie czasopism punkowych, nazywanych zinaami (skrót od „fanzinów”). Jak pisze Piotr Blaut, w opracowaniu *Prasa anarchistyczna w PRL*, prasa anarchistyczna i związana z kulturą punk nosiła – jak cała prasa podziemna – charakterystyczne cechy, odróżniające ją wizualnie od prasy wydawanej oficjalnie. Wynikały one z trudnych warunków wydawania pism, niedoboru materiałów oraz często z tego powodu, że pisma drukowali własnym sumptem ludzie, niemający nic wspólnego z poligrafią. *Dochodziły do nich jednak jeszcze inne cechy – estetyczne, wynikające z popularności wśród środowisk anarchistycznych różnych technik artystycznych – głównie kolażu, co wynikało z twórczego zaangażowania wielu wydawców*²¹.

Znamiennymi przykładami takiego tworzenia czasopism są m.in. ziny trójmiejskie: „Gangrena” i „Futur-foto” redagowane przez Pawła Konaaka i ziny warszawskie: „Post”, „Azotox”, czy najważniejsze pismo tego ruchu „QQRQ” redagowane przez Piotra Wierzbickiego. Temu piśmie chciałbym poświęcić trochę więcej uwagi. W sumie do czerwca 1990 roku ukazało się 15 numerów owego pisma, w którym przeważały

artykuły dotyczące muzyki punk (wywiady z zespołami, artykuły o zespołach, recenzje płyt i relacje z koncertów), ale pojawiały się tam też artykuły poświęcone ideom anarchizmu, prawom zwierząt czy ekologii, oraz małe formy literackie, jak na przykład powieść w odcinkach *Piotruś Pank w krainie czarów*²².

Charakterystyczna jest jego forma edytorska: niektóre teksty pisane są ręcznie, inne na maszynie, ponadto niektóre teksty zbudowane są z pojedynczych wersów umieszczonych oddzielnie na stronie, często na tle grafiki lub fotografii (czasem w formie kolażu). Układ tekstu na stronie zarówno poziomy, pionowy i ukośny, również wielkość czcionki jest silnie zróżnicowana. Teksty posiadają nierówne marginesy, najczęściej wypełnione czarnym tłem. Obok tekstów znaleźć można sporo grafiki – zarówno ilustrującej teksty (zdjęcia, logotypy, rysunki), jak i stanowiącej samodzielną formę przekazu. Grafika często ma formę kolaży zbudowanych z wycinków reżimowych gazet, fotosów filmowych, fragmentów PRL-owskich komiksów. Pod względem graficznym „QQRQ” stanowi wyraźną prowokację estetyczną i obyczajową.

Jakkolwiek poświęcone jest głównie muzyce punkowej, znajdują się w nim artykuły programowe ruchu punk; taki charakter mają zwłaszcza artykuły wstępne Piotra Wierzbickiego, choć trudno uznać je za manifesty. Charakter manifestów mają za to liczne teksty drukowane w piśmie „Post”, zwłaszcza w 4 numerze z 1980 roku. W artykule (anonimowym) *Robić swoje, wzywającym czytelników do uprawiania mail-artu*, czytamy:

Masowe techniki rozbijają masową kulturę. Przyszłość kultury to kultury lokalne. Już teraz chętniej oglądamy zdjęcia wykonane przez znajomych niż lukierki w żurnalach; są one prawdziwsze, są dotykane, są bardziej nasze. (...) Przyszłość to kultury lokalne, to twórcza praca ludzi-przyjaciół, niekoniecznie mieszkających w tym samym kraju, której efekty przeznaczone są dla nich samych, a nie do masowej konsumpcji i zapisów historycznych. Jej wartość leży w aktywności, a nie w produkcie finalnym²³.

Tekst ten odnosi się oczywiście do głównego hasła estetyki punkowej: *Do It Yourself* („zrób to sam”), zgodnie z którym każdy może – i powinien – być twórcą muzyki, sztuki, literatury. Owa niezależna twórczość miała być wolna od tradycyjnych kanonów estetycznych, a funkcjonowała w swoim własnym, nieoficjalnym obiegu. Ten element ruchu punkowego bardzo silnie przypomina wezwania polskich futurystów skierowane do ich odbiorców, by samodzielnie tworzyli sztukę, poza oficjalnym obiegiem.

Artykuły takie nie stanowią programu ruchu punk (który z natury swej był antyprogramowy), ale pokazują, że zainteresowanie tego środowiska wykraczało

21 M. Blaut, *Prasa anarchistyczna w PRL*, „Przegląd anarchistyczny” 2009, www.przegląd-anarchistyczny.org/historia/121-prasa-anarchistyczna-w-prl, (dostęp 25.08.2018).

22 Tamże.

23 Cyt. za M. Blaut, dz. cyt.

daleko poza samą muzykę. Ponadto trzeba stwierdzić, że w latach 1980–1989 powstało kilkadziesiąt pism podziemnych, które z założenia były anarchistyczne, a jednocześnie sympatyzowały z ruchem punk. W tym czasie anarchistów od punków trudno odróżnić. Wypada tu wymienić kilka tytułów: „Gilotyna” przekształcona potem w „Podaj dalej” (Gdańsk), „Czerwony kapturek” (Warszawa), „Homek” (Gdańsk) redagowany m.in. przez Janusza Waluszko, Wojciecha Jankowskiego, Krzysztofa Skibę czy Zbigniewa Sajnóga, „Acapella” (Trójmiasto) w którym pisali m.in. Krzysztof Galiński, Andrzej Stasiuk, Tomasz Żmuda-Trzebiatowski, „Anarcholl”, „Rewolta”, „Fraternite” (wszystkie Warszawa), „Iskra”, „Piątek wieczorem” (oba z Krakowa), „Antena Krzyku” (Wrocław) czy wreszcie „Pet w maśle” (Trójmiasto).

Odrzucenie istniejącej kultury, manifesty ideowe, edytorski antyestetyzm, obyczajowa anarchia, zjadliwa krytyka społeczeństwa – to wszystko zbliża działania ruchu punk do działań futurystów. Być może trudno byłoby udowodnić ruchowi punk dziedziczenie w prostej linii po Sternie i Jasińskim, ale też trudno w naszej kulturze znaleźć inne zjawiska o podobnym charakterze. Choć może związek futuryzmu i punk rocka jest w jakimś stopniu realny.

Futuro-punk

W literaturze poświęconej początkom brytyjskiego ruchu punk podkreśla się często jego estetyczne i ideowe związki z angielską odmianą futuryzmu – wertycyzmem. Czołowa postać wertycyzmu, Wyndham Lewis jest uznawany za duchowego ojca punkowej rewolty – zwłaszcza ze względu na wydawane przez niego pismo „Blast”.

Esther Leslie i Ben Watson stwierdzają, że najbardziej charakterystyczny znak graficzny dla punk rocka: słynna okładka pierwszej płyty Sex Pistols – *Nevermind the Bollocks* – jest estetycznym nawiązaniem do okładek „Blast” z roku 1914²⁴. Wściekle różowe tło, a na nim ukośny napis ciężkim wersalikiem znajduje potem swe – podobnie szokujące dla aktualnej estetyki – przedłużenie w grafice zaproponowanej przez Malcolma McLarena w roku 1976. Również znajdujący się w pierwszym numerze „Blast” charakterystyczny tekst Lewisa i Ezry Pounda *Blasted And Blessed*, wymieniające osoby angielskiego życia publicznego i kulturalnego, które należy wysadzić w powietrze (*blast*)

i które należy wielbić (*bless*), znalazł swoje powtórzenie w pierwszej punkowej koszulce z nadrukiem *You are gonna wake up one morning and know what side of the bed you've been lying on*, opartej na identycznym pomysle. Twórca punkowej estetyki – Malcolm McLaren – niechętnie przyznawał się do inspiracji Lewisem, ale dla badaczy kultury XX wieku była ona oczywista.

Tu nawiązania do futuryzmu / wertycyzmu są jawne i ewidentne, w Polsce brak podobnego związku bezpośredniego między punkiem i futuryzmem, samo podobieństwo jest być może niezamierzone, ale interesujące. Trudno tu bowiem mówić o estetycznej czy ideologicznej ciągłości, a raczej o podobieństwie postaw.

Tym, co łączy polski futuryzm z polskim punkiem, jest kulturowa i obyczajowa anarchia. Oba te ruchy można też nazwać „alternatywnymi”. Oba proponują odmienną wizję kultury i społeczeństwa. Wizję właśnie alternatywną, a nie „awangardową”. Awangarda bowiem budzi konotacje związane z rozwojem, następowaniem, ciągłością. Sztuka alternatywa zaś to wybór innej drogi, nieprowadzącej do jakiegoś określonego celu. Działanie alternatywne jest odejściem, odrzuceniem bieżącego stanu rzeczy i próbą wyznaczenia nowej drogi, która nie ma w żaden sposób kontynuować dotychczasowych. Dlatego „awangarda” jest pojęciem z gruntu modernistycznym (zakładającym możliwość rozwoju i swoiste wybieganie przed aktualny czas, ale w ramach powszechnie przyjętej logiki sztuki i kultury), alternatywność zaś to postawa próbująca rozpoznać bieg sztuki od nowa, od punktu „zero”.

Tak przecież postrzegali swoją rolę futurystów. Stern pisał o niej z perspektywy kilku lat:

Piękny lewar który podważył stare wartości estetyczne, by ustąpić miejsca nowej sztuce, bardziej radykalnej i świadomej swych zadań (...) futuryzm bowiem jest okresem burzenia, poprzedzającym okres budowania²⁵.

Jak widać, różnica między alternatywą a awangardą to nie tylko kwestia nomenklatury. To dwie zupełnie różne postawy wobec świata.

Chciałbym zająć się jeszcze oddziaływaniem obu ruchów alternatywnych na odbiorców i kwestią sprzężenia zwrotnego ze strony publiczności. Dość zaskakujący w historii futuryzmu jest jego dwubiegunowy odbiór społeczny. Z jednej strony mamy do czynienia

24 Por. E. Leslie, B. Watson, *The Punk Paper. A Dialogue*, www.militantesthetix.co.uk/punk/Punkcomb.html, (dostęp 25.08.2018).

25 A. Stern, *Zwierzęta w klatce (o polskim futuryzmie)*, w: tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972.

z niechętną krytyką literacką, protestami polityków i władz lokalnych oraz oburzeniem zwykłych obywateli, ale z drugiej trzeba pamiętać, że jednodniówki były wykupywane na pniu, a poezokoncerty gromadziły tłumy, które w dodatku płaciły za wstęp. Mało tego, publiczność starała się dostroić do tonu i charakteru działań futurystów. Jak pisze Zbigniew Jarośniński, słowo „futuryzm” zaczęło odnosić się do pewnego stylu życia, stroju i obyczaju, a zatem musiało istnieć grono ludzi, dla których futuryzm odpowiadał na jakieś ich potrzeby²⁶. Trudno przecież twierdzić, że na wieczorach poetyckich pojawiała się publiczność przypadkowa. Tym mniej można by ją nazwać odbiorcą masowym o prymitywnym guście. Ale prymitywizm i nonkonformizm działań futurystów musiał być dla odbiorców czymś ciekawym, zatem można założyć, że dzielili oni futurystyczne zniechęcenie dla starych form kultury i obyczaju.

Podobnie w ruchu punkowym publiczność szybko zaczęła identyfikować się z jego estetyką i założeniami, w dużej mierze go współtworząc. A w tym samym czasie ruch i twórczość punkowa były piętnowane przez władze, prasę i Kościół (tutaj akurat prezentujący podobny pogląd jak aparat partyjno-państwowy).

26 Z. Jarośniński, *Wstęp*, w: *Antologia futuryzmu...*, s. LXII.

Podobnie jak w przypadku futuryzmu, publiczność ta podzielała w dużej mierze nonkonformizm artystów, sama go też niejako przejmowała. I nie była to – wbrew słowom ówczesnej prasy – publiczność prymitywna i chuligańska, ale raczej wrażliwa, pragnąca odmiany społecznej i świadoma. Ponadto futurystyczne hasło, że każdy może być artystą, tutaj znalazło swoje spełnienie: publiczność stawiała się w łatwy sposób współtwórcą, powstawały wtedy setki zespołów punkowych, dziesiątki pism, mających najczęściej tylko jedno lub kilka wydań, każdy mógł też uczestniczyć w ruchu poprzez tworzenie graffiti, a także mail-art.

Mail-art był – jak pisał w roku 1980 jeden z jego propagatorów, redaktor naczelný podziemnego pisma „Post” Henryk Gajewski – *własnym systemem komunikacji i dystrybucji dla artystów, którzy chcą uniknąć zdania się na niekompetencję instytucji kulturalnych, często manipulowanych przez rozmaite systemy polityczne lub finansowe*. Właśnie „Post” na swych łamach zachęcał czytelników do tworzenia i przesyłania do redakcji własnych dzieł sztuki (muzyka, literatura, plastyka), a potem konsekwentnie je publikował, podobnie zresztą jak wiele innych alternatywnych pism podziemnych.

Odbiorca takich alternatywnych zjawisk kultury alternatywnej, jak futuryzm i punk, wydaje się różnicowany. Po pierwsze jest to całe społeczeństwo, jako gwarant starego porządku, akceptujące swoją własną historię, swoją sztukę, swoje normy i zasady społeczne. Ale jednocześnie zarówno futuryzm, jak i punk traktują to społeczeństwo jako grupę uspiionych indywidualności, którą poprzez radykalne działania w przestrzeni publicznej można pobudzić do życia. Drugim typem odbiorcy jest konformista uświadamiający sobie swój konformizm i próbujący się z niego uwolnić. To jest odbiorca potencjalnie podatny na zmianę i współdziałal w ruchu, życzliwie zainteresowany nowym zjawiskiem. Jest wreszcie trzeci typ odbiorcy: zaangażowany nonkonformista, dzielący poglądy i formy działania ruchu, stający się poniekąd jego częścią.

Według jednego z klasyków socjologii, Roberta K. Mertona, *nonkonformizm to zachowanie dewiacyjne (jednak nie anormalne w sensie psychologicznym)*. Tym co skłania do tej dewiacji jest anomia – konflikt między wartościami zaakceptowanymi kulturowo a ustruktrowanymi społecznie trudnościami ze sprostaniem im w praktyce²⁷. Według Mertona formy, częstotliwość i przebieg takich zachowań dewiacyjnych zależą od

27 M. Łacek, *Koncepcja nonkonformizmu w teorii Roberta K. Mertona i Georga C. Homasa. Ujęcie socjologiczne*, w: *Niezależni i ulegli. Studia o nonkonformizmie*, red. R. E. Bernacka, Toruń 2008, s. 56.



Wnętrze 1. numeru pisma „Blast”, 1914, zbiory własne autora

stopnia integracji kultury (wartości normatywne) i struktury społecznej (zorganizowany zespół społecznych zależności, w które uwikłani są w różny sposób członkowie społeczeństwa czy grupy). Nie należy jednak rozumieć określenia „dewiacja” w sensie pejoratywnym: z punktu widzenia całości społeczeństwa nonkonformizm jest anomalią. Jednak Merton podkreśla, że *negowanie wartości i omijanie norm dokonuje się tu w imię wartości większej, bezinteresownie, dla publicznego dobra*. Odmowa poparcia większości bierze się z dążenia do konstruktywnej przemiany.

Ponadto działania nonkonformistyczne *zmierzają do modyfikacji tego, co dla grupy dysfunkcyjne oraz ożywianie uczuć grupowych jako regulatora zachowań* wykazują się dużą dynamiką i intensywnością, przejawiającą się w zinstytucjonalizowanym nieprzestrzeganiu norm i zasad instytucjonalnych. Według Mertona możemy mówić wręcz o „syndromie” anomii, tzn. powyższe zachowania dewiacyjne pojawiają się przez splot czynników:

- niespójność struktury i kultury
- efektywność procesów socjalizacji (stopień socjalizowania jednostki)
- ukształtowany poziom aspiracji jednostki odnośnie do osiągnięcia wartości
- ograniczenia urzeczywistnienia szans z poziomu zajmowanego statusu w strukturze²⁸.

Syndrom anomii oraz związany z nim bunt i innowacja pojawiają się wtedy, gdy społeczeństwo stoi w sytuacji granicznej i – według Mertona – trwają, dopóki nowa forma się nie zinstytucjonalizuje.

Charakterystyczne, że gesty anarchistyczne przynależne dwóm tak różnym ruchom, pojawiają się w momencie przesilenia ideowego, społecznego. Futuryści znaleźli podatny grunt w społeczeństwie polskim, z jednej strony *wykąpanym w wannie mordy czteroletniego*²⁹ pierwszej wojny światowej, a z drugiej próbującym odnaleźć się w sklejonym z trzech zaborów nowym własnym państwie. To była publiczność, która zobaczyła zamiast powszechnego entuzjazmu – *radość z odzyskanego śmietnika*, zamiast zachłyśnięcia się wolnością polityczną – cenzurę i prześladowania przeciwników, zamiast poluznienia obyczajowych i kulturalnych więzów – podtrzymywany przez Państwo i Kościół obskurantyzm. A w tym wszystkim kultura staroświecka, z jednej strony utylitarna i narodowa, z drugiej po młodopolsku zapatrzona w siebie, mało już do współczesnego człowieka przemawiająca. Być może stąd skrajne emocje towarzyszące poezowieczorom, tłumy rozkupujące bilety na spotkania z futurystami, stosunkowo wysokie nakłady jedno-dniówek, widzowie przyprowadzający małpy i węże na spotkania.

Ruch punk z kolei pojawia się w Polsce również jako znak zmęczenia oficjalną kulturą i modelem życia społecznego wypracowanym w czasach Gierkowskich. Młodzi ludzie dość mają małej stabilizacji, kultury koncesjonowanej przez aparat państwowy, skostniałych norm obyczajowych, ale też opozycyjnego „poważnego” ethosu. Dlatego zaczynają udzielać się w kontrkulturowej działalności, nad którą nikt nie ma kontroli.

Zakończenie

W tym widzę podobieństwo obu ruchów: oba są antymodernistyczne, anarchistyczne, skierowane do nonkonformistycznej części społeczeństwa, zaangażowane społecznie. Te cechy odróżniają je od awangard, pojawiających się w dwudziestowiecznej literaturze, muzyce czy sztuce. Oba ruchy też nie dają się sprowadzić jedynie do poszukiwania nowej estetyki.

Dziedzina działań jest tu wtedy czymś nieistotnym: dla ruchu futurystycznego była to poezja i sztuki plastyczne (malarstwo, edytorstwo, typografia, plakat), dla ruchu punk – głównie muzyka, ale w jednym i w drugim przypadku wydają się one być drugorzędne. Najważniejsza jest potrzeba oczyszczającej anarchii, która ujawnia się w przemawiającym do ludzi w danym czasie medium. Oczywisty wydaje się fakt, że na początku wieku XX narzędziem ekspresji artystycznej była poezja, ale jej rola w latach 70.–80. uległa zasadniczej zmianie, jej zasięg był niepomiaralnie mniejszy, a oddziaływanie na ludzi (zwłaszcza młodych) niewielkie. Wtedy rolę medium anarchistycznego przejęła muzyka, co wydaje się naturalne, choć pewne przejawy estetyki i ideologii punk są widoczne w tekstach literackich czy sztukach plastycznych (tu podobnie jak dla futuryzmu sztuka ulicy pozostaje ważnym medium).

Oba ruchy trwają krótko. Oba są intensywne i wyraziste. Oba posługują się podobnymi gestami. Oba zasadzają się na kulturowej i obyczajowej anarchii. Oba nie planują przyszłości, są niejako samobójcze dla kultury. Czy twórcy ruchu punk świadomie korzystali z doświadczeń futuryzmu? Nie da się tego jednoznacznie stwierdzić. Ale bez anarchii futurystów alternatywny ruch kultury punkowej zapewne by wyglądał inaczej.

Słowa kluczowe: ruch punk, futuryzm, anarchia, ideologia, nonkonformizm, kultura niezależna, kultura alternatywna

²⁸ Tamże, s. 60.

²⁹ B. Jasiński, *Futurizm polski (Bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, dz. cyt.

ANDRZEJ JUSZCZYK

**From “futurization” to “No Future”.
Futurism and the punk movement
as culture suicide**

Summary

The article focuses on comparing two distant phenomena in Polish culture: futurism and the punk movement. Formal similarities at first glance may not be striking, but the sense of the “punk” movement largely places it as the inheritor of a kind of anti-culture, created by the futuristic movement and aimed at the economic and cultural establishment.

The article presents key features of futurism and punk culture: negation of tradition, aesthetic and moral anarchy, ideology of youth, radicalism and ostentation in activities.

As a result, both phenomena turn out to be a manifestation of youth non-conformism caused by a specific social situation.

Key words: punk, futurism, anarchy, ideology, non-conformism, independent culture, alternative culture

Bibliografia

- Adorno T., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego; z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Bergier M., *Zjawisko punk w świetle badań i analiz*, „Rozprawy Społeczne” 2011, t. V, nr 1.
- Bolecki W., *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”: Wat – inne doświadczenie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67);
- Bolecki W., *Regresywny futurysta*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Universitas, Kraków 1999.
- Jarosiński Z., *Wstęp*, w: *Antologia futuryzmu...*,
- Jasieński B., *Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978,
- Jasieński B., *Futuryzm polski (Bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978
- Jasieński B., *Mańifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wyb. H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978
- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2004.
- Łacek M., *Koncepcja nonkonformizmu w teorii Roberta K. Mertona i Georga C. Homasa. Ujęcie socjologiczne*, w: *Niezależni i ulegli. Studia o nonkonformizmie*, red. R. E. Bernacka, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

- Morawski S., *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awanagrdy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czaratoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa – Łódź 1985.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Sabin R., *Introduction*, w: *Punk Rock, So What?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. R. Sabin, Routledge, London 1999.
- Sobiela A., *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*, „Meritum” 2011, nr 3.
- Sommer H., Sommer H., *Geneza i rozwój subkultury punkowej w Polsce i Europie Zachodniej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Rzeszowskiej” 2000, z 8.
- Stern A., *Zwierzęta w klatce (o polskim futuryzmie)*, w: *tegoż, Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Weir D., *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997.
- Woźniakowski J., *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, w: *Co się dzieje ze sztuką*, PIW, Warszawa 1974.

Źródła internetowe

- Blaut M., *Prasa anarchistyczna w PRL*, „Przegląd Anarchistyczny” 2009, www.przegląd-anarchistyczny.org/historia/121-prasa-anarchistyczna-w-prl, (dostęp 25.08.2018)
- Leslie E., Watson B., *The Punk Paper. A Dialogue*, www.militantesthetix.co.uk/punk/Punkcomb.html, (dostęp 25.08.2018).

Słowo-obraz w przestrzeni

Poezja w projektach *site-specific*

Komentarz do twórczości Joana Brossy oraz Iana i Aleca Finlayów

Współcześnie nikogo już nie zaskakuje fakt, że papierowa książka przestaje być głównym nośnikiem treści literackich. Wyjście tekstu poza ramy kartki rozpoczęło się w XX wieku wraz z takimi twórcami, jak: Carlo Belloli, Lawrence Weiner, Seiichi Niikuni czy Heinz Gappmayr, a na początku wieku XXI jedynie nabrało tempa. Utwory literackie konstytuują się obecnie nie tylko za pomocą treści, ale również formy – jako fizyczne artefakty. Jest to szczególnie widoczne w przypadku twórczości poetyckiej. Wiersz traktowany jako przedmiot estetyczny ukształtował się pod wpływem takich nurtów, jak: poezja eksperymentalna, poezja konkretna, emblematyczna czy, używając bardziej pojemnego pojęcia, poezja wizualna. Już w 1912 Włoch Fillippo Tommasso Marinetti w swoim *Technicznym Manifestie Literatury Futurystycznej* głosił konieczność uwolnienia słowa ze sztywnych ram składni i interpunkcji. *Słowa-na-wolności* Marinettiego, pozbawione więzów systematyczności, miały stać się domeną intuicji, która budowała by nowe, bardziej rozległe relacje między elementami rzeczywistości. Na takich nieoczywistych analogiach, wykorzystujących dynamikę niemal samych rzeczowników oprzeć się miała poezja przyszłości¹. W latach 50. Eugen Gomringer, szwajcarski pionier konkretyzmu, postulował natomiast odejście od tradycyjnej formy wiersza (strof, wersów i tak dalej) na rzecz budowania słownych konstelacji. W słynnej książce-manifeście *Konstelacje* (1953) pisał:

Wiersz konkretny składa grupy wyrazów tak jakby to były gwiazdozbiory. Konstelacja jest systemem, a zarazem placem zabaw o zdefiniowanych granicach. Poeta tworzy pole zabaw jako pole siły i wskazuje jego możliwości. (...) Konstelacja jest wyzwaniem, jest także zaproszeniem².

To właśnie owa „konstelacyjność” poezji wizualnej sprawiła, że z łatwością przeniosła się ona z domeny literatury do domeny sztuk wizualnych, stając się nie tylko tematem gry intelektualnej, ale także przedmiotem namysłu estetycznego. Uzyskała też

nowe możliwości zaistnienia w przestrzeni – już nie dwuwymiarowej, jaką jest papier, ale trójwymiarowej, którą stanowić mogą różnego rodzaju przedmioty, obiekty i miejsca. Utwory poetyckie zdefiniowane przez ich fizyczną formę na stałe zagościły w twórczości literackiej ostatnich kilku dekad. W jednej z najnowszych antologii współczesnej poezji wizualnej *The Last Vispo anthology: 1998–2008* pod redakcją Craga Hilla i Nico Vassilakisa, obok rozdziałów zatytułowanych: *Liternictwo, Pismo odręczne, Typografia i Kolaż*, znajdujemy obszerną część pod tytułem *Obiekt*. Krótkie spojrzenie na to, jak podzielony jest zbiór, pozwala nam na zbudowanie sobie generalnego obrazu kierunków rozwoju współczesnej poezji eksperymentalnej. Jak możemy zaobserwować – sytuowanie wiersza w przestrzeni w postaci przedmiotu estetycznego stanowi jeden z jej filarów.

Obiekty w przestrzeni

Wiersze-artefakty traktowane jako obiekty trójwymiarowe (przedmioty w przestrzeni) przybierają różnorodne formy. Możemy je oglądać w postaci książek koncepcyjnych, projektów i instalacji transmedialnych czy eskpozycji muzealnych. Odnajdują się także z powodzeniem w projektach typu *site-specific*, w których słowo staje się częścią konkretnego miejsca. Określenie *site-specific* odnosi się do sztuki tworzonej w dialogu z przestrzenią o określonych uwarunkowaniach fizycznych, społecznych, historycznych i kulturowych. Może być ona rozumiana zarówno jako pomieszczenie (wnętrze), obszar miejski lub wiejski, a także krajobraz naturalny. Głównym wyznacznikiem sztuki *site-specific* jest jej dopasowanie do kontekstu przestrzennego, uwzględniające lokalną specyfikę zarówno w jej aspekcie estetycznym, jak i społeczno-kulturowym. Chodzi więc o projekty, które oprócz nadania miejscu nowego (dodatkowego) waloru artystycznego, wchodzą w dialog z jego historią i użytkownikami. Możemy tu wskazać zarówno na użytkowników intencjonalnych (odwiedzających muzea, galerie i przestrzenie wystawiennicze – stałe i przygodne), jak i zwykłych mieszkańców danego obszaru. Sztuka *site-specific* najczęściej przybiera formę rzeźby lub instalacji, a także muralu, afisza czy billboardu. Obiekty takie, jeśli zlokalizowane są na zewnątrz budynków lub bezpośrednio w krajobrazie, poddane są działaniu warunków atmosferycznych i podlegają naturalnej entropii. Często są to prace efemeryczne

1 F.T. Marinetti, *Technical Manifesto of Futurist Literature* (tłum. własne), źródło: <http://digital.uncg.edu/390/futurist.html>; Marinetti F.T., *Destruction of syntax - Radio imagination - Words-in-freedom* (tłum. własne), źródło: <https://blogs.brown.edu/hiaa-0820-s01-2017-fall/files/2017/09/Marinetti.pdf>, (dostęp 01.07.2018).

2 E. Gomringer, *The Book of Hours and Constellations*, Nowy Jork 1968, tłum. własne.

lub procesualne, w których od początku założony jest destrukcyjny wpływ upływu czasu i zmienności pogody. W szczególny sposób obserwujemy to w przypadku projektów uzależnionych od przyływów i odpływów morza, nasłonecznienia czy roślinnej wegetacji. Stanowi to jednocześnie o ich delikatnej, refleksyjnej naturze, jak i silnym, fizykalnym związku z mechanizmami działania przyrody i materii nieożywionej. Możemy zaobserwować tu kolejne nici łączące je z zasadami tworzenia literatury futurystycznej zaproponowanymi przez wspomnianego już Tommaso Marinettiego. Artysta mówił bowiem o konieczności odejścia od perspektywy antropocentrycznej (odczu-



Ian Hamilton Finlay i Sue Finlay, *Little Sparta: The Present Order is the Disorder of the Future*, 1966 – teraz

wania przez pryzmat własnego „ja”) na rzecz dążenia do wyartykułowania za pomocą języka specyficznej natury materii i rządzących nią procesów.

Sztuka *site-specific* może być również rozumiana jako kontynuacja postulowanego przez amerykańskiego artystę postkonceptualnego Roberta Smithsona – wyjścia z zamkniętego systemu galerii. Smithson, jeden z najbardziej znanych twórców i teoretyków sztuki ziemi (*land art*), w tworzeniu prac bezpośrednio w krajobrazie widział sposób na osadzenie sztuki w należnym jej kontekście. Czyniąc rozróżnienie na miejsca (*sites*) i nie-miejsca (*non-sites*) wskazywał na zasadniczą przepaść, jaka dzieli neutralną, pustą i sterylną przestrzeń galerii i rzeczywiste miejsce w otoczeniu przyrodniczo-społecznym. Ta pierwsza, mimo że teoretycznie otwarta, jest w istocie ekskluzywna i podporządkowana ekonomicznym mechanizmom rządzącym rynkiem sztuki. Ta druga, mimo że często nieprzyjazna człowiekowi (tereny pustynne, obszary silnie zurbanizowane, postindustrialne itp.) jest inkluzywna i powinna stanowić właściwy przedmiot refleksji estetycznej. Sam Smithson często czerpał inspirację z obserwacji naturalnych procesów

geologicznych³, a także eksplorowania wielkoskalowych konstrukcji budowlanych i przemysłowych⁴. Obserwujemy tutaj analogię do futurystycznej wizji Marinettiego, który mówił:

Nie interesuje nas operowanie dramataми ucłowieczonej materii. Twardość kawałka stali interesuje nas dla niego samego; niezrozumiałe i nieludzkie związki cząsteczek lub opozycje elektronów, temperatura kawałka żelaza czy drewna, jest w naszej opinii bardziej przesycona pasją niż uśmiech czy tzy kobiety⁵.

Uważał także, że do literatury należy wprowadzić, często pomijane, wrażenia zmysłowe: dźwięk, który uwypukla dynamizm obiektów, wagę i zapach. Współcześnie te kategorie włączane są do tak zwanej estetyki haptycznej lub szerzej: estetyki kognitywnej⁶.

Innym tropem do interpretacji sztuki *site-specific* jest program sztuki kontekstualnej, który w 1975 roku sformułował polski artysta intermedialny i krytyk kultury Jan Świdziński⁷. Jednym z jego założeń jest gotowość sztuki na połączenie znaczenia z przedmiotem w określonym kontekście pragmatycznym. Odwołując się do szerszej ramy filozofii kultury, możemy w tym postulatcie dostrzec niemożność oderwania sztuki od uwarunkowań *habitusu*, który Pierre Bourdieu definiuje jako *schematy myślenia i wyrażania, które przyswoiła jednostka, stanowiące bazę do nieintencjonalnej inwencji kontrolowanej improwizacji*⁸. To właśnie *habitus*, co istotne, wyposaża nas w określone sposoby posługiwania się językiem oraz artykułowania naszych potrzeb i odczuć, a także trwałe dyspozycje, sposoby postrzegania świata oraz reguły działania i myślenia. Sztuka *site-specific* do nich właśnie chce się odwołać.

Język w przestrzeni

Wprowadzenie słowa do sztuki zorientowanej na lokalny kontekst miejsca to zasługa artystów działających na pograniczu poezji i sztuk wizualnych. Często ma ono wymiar ideologiczny i może być sytuowane w ramach szeroko pojętej krytyki kultury⁹. Drugą motywacją dla artystów tworzących w tym nurcie jest chęć

3 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968),

w: Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley 1996, s. 100–113.

4 R. Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*. New Jersey (1967),

w: Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley 1996, s. 68–74.

5 F.T. Marinetti, dz. cyt., tłum. własne.

6 Dziedziny te interesują się własnościami zmysłowymi zawartymi w dziele sztuki oraz jego cechami, które budują u odbiorcy określone wrażenia i postrzeżenia, które później tworzą kategorie umysłowe przypisywane obiektom. Bliskie są w tym duchowi futuryzmu, korzystają także ze środków technicznych, które tak fascynowały Marinettiego.

7 J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Warszawa 1977.

8 P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii* Kybalów, Kęty 2007.

9 Przykładem tego rodzaju twórczości mogą być projekcje Jenny Holzer, które artystka wyświetla w wielu miastach na świecie. Napisy rzucane na fragmenty charakterystycznych dla danego miejsca zabytkowych budynków lub innych elementów architektury podejmują ważne społecznie tematy, piętnują przemoc, utarte stereotypy i szkodliwe przekonania. Źródło: <http://projects.jennyholzer.com/projections> (dostęp 01.07.2018).

wprowadzenia w przestrzeń publiczną subtelnego języka poezji jako równoprawnego z innymi sposobu mówienia o świecie. Skupiają się oni na budowaniu relacji formalno-semantycznych, kładąc nacisk zarówno na zmysłowe własności środowiska, jak i specyfikę otoczenia kulturowego. Za emblematyczny przykład może służyć tu *Mała Sparta* (1966–teraz) zlokalizowany w Szkocji krajobrazowy ogród Iana Hamiltona Finlaya, który, oprócz bogatej kolekcji roślin, wypełniają liczne rzeźby i instalacje nawiązujące do dziedzictwa kultury europejskiej i wybranych wydarzeń z historii powszechnej¹⁰. Artysta łączy w nim dwa główne motywy: zawołowane, często fragmentaryczne i wielowymiarowe dzieła czerpiące z estetycznego dorobku antyku i instalacje związane z wojną, wojskowością i rewolucją – rozumiane dwojako – jako krytyka społeczna odnosząca się do tragicznych wydarzeń z historii ludzkości, jak i bardziej metaforyczna sugestia konieczności obrony sztuki. Wśród nich odnajdziemy zanurzoną w trawie rozbitą grecką kolumnę z napisem *Arkadia rzecz. królestwo w sąsiedztwie Sparty*, napis nad bramą głoszący *Chata, pole, pług. W tym jest szczęście*, odnoszący się do pochwały prostego życia wyrażanej przez francuskiego rewolucjonistę Louisa Antoine’a de Saint Justa czy kompozycję z kamiennych płyt z pokawałkowanym cytatem z Saint-Justa „Terażniejszy porządek jest nieporządkiem przyszłości”¹¹. Oprócz dłuższych zdań w ogrodzie obecne są również pojedyncze słowa i ich fragmenty. W tym wypadku gra z odbiorcą nie opiera się już na odwoływaniu się do jego wiedzy ogólnej, ale do wyobraźni wizualno-językowej. Przykładem tej strategii jest między innymi słowo „fala”, które umieszczone jest w wersji łacińskiej (*unda*) na ceramicznej mozaice oraz w różnorodnych odpowiednikach (*wave, vague, woge, onda*) na kamiennych blokach zanurzonych w trawniku. Drugim słowem szczególnie cennym dla Finlaya było „morze”. Występuje ono w krótkim wierszu umieszczonym na ławce: *The sea’s waves / The wave’s sheaves / The sea’s naves*, który odnosi się do fal morskich, bijących w nawę morza, jednocześnie niosąc z sobą okręty (*naves* – oznacza zarówno nawę kościoła, jak i okręty marynarki wojennej)¹².

Tworząc swoje projekty, Finlay przykładał dużą wagę nie tylko do warstwy znaczeniowej, ale także wizualnej (zapisu) i dźwiękonaśladowczej słów. Jego dzieła charakteryzowała lapidarność i wykorzystanie subtelnej ironii. Piotr Rypson, historyk sztuki i autor

obszernej monografii poezji wizualnej¹³, tak wyjaśnia finlayowską koncepcję „ogrodu sztuk”:

Sklonność do kontemplowania detalu nie jest dla szkockiego poety jedynie minimalistyczną predykcją stylistyczną; jest zarówno metodą poszukiwania skutecznych, acz oszczędnych strategii poetyckich, jak i sposobem poruszania obszernych, brzemiennych tradycją i możliwymi znaczeniami tematów, dla których metonimiczny detal staje się dialektyczną soczewką łączącą historię z dzisiejszymi czasami¹⁴.

Z kolei Jessie Sheeler, krytyczka sztuki i współpracowniczka artysty, która szczegółowo analizowała źródła metafor reprezentowanych przez zgromadzone przez Finlaya w ogrodzie obiekty, mówi o naczelnej idei Małej Sparty jako walki zmierzającej do pokonania dzikiej natury przez porządek sztuki¹⁵. Sam Finlay wyjaśnia umieszczenie krótkich sentencji poetyckich w przestrzeni ogrodu w sposób bardziej humorystyczny, mówiąc: *Inskrypcje są najlepszą częścią ogrodu, tak jak kalkomania jest najlepszą częścią zestawów Airfix (modeli samolotów do samodzielnego składania – przyp. własny)*¹⁶.

Drugim artystą, którego nie można pominąć omawiając funkcjonowanie poezji wizualnej w przestrzeni jest Joan Brossa¹⁷. Głównym przedmiotem zainteresowania katalońskiego twórcy, który swoje życie i twórczość związał z przestrzenią miejską Barcelony, było poszukiwanie nowych form wyrazu, które wychodziłyby poza tradycyjnie zdefiniowane dziedziny sztuki. W 1968 roku mówił: *Wierzę we wzajemne przenikanie sztuki i literatury i nie rozumiem pewnych krytyków zainteresowanych tylko jednym rodzajem. Gatunki artystyczne oznaczają różne środki wyrażania tej samej rzeczywistości. Są bokami tej samej piramidy, które zbiegają się w jednym punkcie*¹⁸. Zwykł także podobno powtarzać za włoskim transformistą Leopoldo Fregolim, że *sztuka to życie, a życie to transformacja*. Dostrzec w tym możemy rys typowy dla sztuki *site-specific*, która powinna opierać się nie tylko o cechy charakterystyczne danej przestrzeni w konkretnym momencie, ale także być świadoma nieuniknionych przemian, którym będzie ona podlegała w czasie.

10 *Mała Sparta (Little Sparta)* znajduje się w Dunsyre niedaleko Edynburga. Ogród jest otwarty dla zwiedzających w okresie czerwiec-wrzesień zgodnie z intencją Finlaya, aby był oglądany w momencie, gdy rośliny (w pełni wegetacji) stanowią integralną część dzieła sztuki. Źródło: <https://www.littlesparta.org.uk/> (dostęp 01.07.2018).

11 Bardziej szczegółowej analizie inskrypcji obecnych w ogrodzie podejmuje się W. Brzezowski w artykule *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, 2012, nr 2 (109), s. 175–182.

12 Cytaty z dzieł Finlaya w tłumaczeniu własnym.

13 Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

14 Rypson P., *Szkic w ogrodzie Iana Hamiltona Finlaya w: Ian Hamilton Finlay – Poezja konkretna. Prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2000 red. Morcinek K., Legoń J., s. 11.

15 Sheeler J., *Little Sparta. The Garden of Ian Hamilton Finlay*, Londyn 2003, s. 17.

16 Cytat pochodzi z I.H. Finlay, *Unconnected Sentences on Gardening*, w: *Nature Over Again After Pussin*, katalog wystawy, Collins Exhibition Hall, University of Strathclyde, Glasgow, 1980 (tłum. W. Brzezowski, w: *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, dz. cyt., s. 182).

17 Twórczość Brossy doczekała się w Polsce opracowania w postaci książki Marcina Kurka *Poezja przyziemia. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*, Gdańsk 2014.

18 Brossa J., *Fases*, w: Brossa J., *La piedra abierta. Antologia poética*, Barcelona 2003, s. 28, tłum. M. Kurek.

Joan Brossa pozostawił po sobie ogromną spuściznę twórczą (ponad tysiąc obiektów), na którą składały się między innymi: wiersze wizualne, wiersze-przedmioty, wytwory w duchu duchampowskich *ready-mades*, a także rzeźby i instalacje w przestrzeni miejskiej. Można powiedzieć, że w subtelny sposób wszczepił poezję w żywą tkankę Barcelony, jego dzieła ozdobiły wiele skwerów, parków i placów tego miasta. W 2003 roku otwarte zostały w parku Montjuïc Ogrody Joana Brossy (Jardins de Joan Brossa). Do najbardziej znanych dzieł poetyckich artysty usytuowanych w przestrzeni należą: *Wizualny wiersz przechodni w trzech czasach* (*Poema visual transitable en tres temps*, 1984) *Barcelona* (*Barcino*, 1994) i *Monument książki* (*Monumento al libro*, 1994). „Wiersz przechodni” składa się z trzech części (faz): *Narodziny*, *Droga z pauzami i intonacjami* i *Destrukcja*. Stanowią go: wykuta z kamienia litera A (o wysokości 16m), która otwiera widok na umieszczone między cyprysami i drzewkami oliwnymi, również kamienne, znaki interpunkcyjne: kropkę, przecinek, wielokropkę, nawiasy i tym podobne, oraz druga, zrujnowana litera A. Elementy rzeźby wpasowane są w ukształtowanie terenu i w naturalny sposób korespondują z porastającą go roślinnością. Brossa stara się ująć w ramy języka cykl życia: od narodzin do śmierci. O projekcie mówi: *Szok i niespodzianka charakteryzują przygodę liter i znaków, które szukają znaczenia poza tekstem, wśród roślinności – symbolu życia samego w sobie*¹⁹. W drugim utworze *Barcino*, Brossa stara się z kolei nawiązać dialog z przestrzenią zurbanizowaną. Umieszcza na Plaza Nueva, w zabytkowej dzielnicy Barcelony, utworzony z liter-obiektów napis *Barcino*, który jest dawną, rzymską nazwą miasta. Usytuowany jest on naprzeciw Puerta Bisbal, starożytnej bramy do miasta zlokalizowanej wewnątrz romańskich murów; tworzą go litery-rzeźby z brązu i aluminium, umieszczone na chodniku, wzdłuż dawnej rzymskiej drogi. Każda litera ma swoją indywidualną formę. B charakteryzuje typowy dla dzieł z brązu kształt inicjału, A przypomina piramidę, R typografię mechaniczną, C półksiężyc, N ma kształt żaglowca i wskazuje północ i tak dalej. Utwór pomyślany jest jako tzw. ucieleśniony (zmaterializowany) ideogram, syntetyczny znak graficzny, łączący koncepcję kształtu i ideę, do której się odnosi.

Twórczość Finlaya i Brossy stanowi użyteczną ramę, która pozwala nam zrozumieć, czym może być poezja potraktowana jako narzędzie współkonstruujące sztukę związaną z miejscem (szkocki twórca poświęcił się głównie pracy w krajobrazie naturalnym, Katalończyk przestrzeni miejskiej). Okres działalności, a także życiorysy obu twórców zamykają się niemal w całości w wieku XX – Joan Brossa zmarł w roku 1998, Hamilton Finlay w roku 2006. Powstaje

zatem pytanie, czy dziedzictwo poetyckiej awangardy drugiej połowy ubiegłego stulecia ma swoje odzwierciedlenie we współczesnej poezji eksperymentalnej. Pierwsze dwie dekady wieku XXI stały się przecież okresem rozwoju przede wszystkim sztuki (w tym poezji) cyfrowej i momentem odejścia od fizycznego obiektu na rzecz różnego rodzaju mediów.

Poetyckie oznaczanie świata – Alec Finlay

Przestrzeń codzienną (miejską, przyrodniczą) jako estetyczne otoczenie dla twórczości poetyckiej wykorzystuje Alec Finlay (syn Iana Hamiltona). Stara się on wprowadzać język poezji do krajobrazu, uchwytyjąc



Alec Finlay, *Questions & Answers* (after Paul Celan): *what's a tweet?* 2018

za jego pomocą ulotne momenty namysłu nad rzeczywistością. W swoich projektach kładzie nacisk na subtelną ingerencję artysty w otoczenie, unikając dominacji sztuki nad miejscem. Bierze także pod uwagę konieczność odwołania się do kapitału kulturowego zawartego w określonym otoczeniu, często z kuratorów danej przestrzeni czyniąc swoich przewodników i współtwórców projektu. Najnowszym projektem artysty (2018) jest *Questions&Answers* (after Paul Celan), w ramach którego w londyńskim Southwark Park umieszczonych zostało dwadzieścia różnobarwnych budek lęgowych dla ptaków. Każda budka opatrzona jest krótkim, zdawkowym pytaniem i odpowiedzią – rodzajem poetyckiego spostrzeżenia. Finlay stawia proste zagadki o to, czym jest miłość, lato, niebo czy Londyn. Są one lakoniczne, czasem humorystyczne, często intertekstualne. Artysta przyznaje, że inspiracją dla *Questions&Answers* była dla niego poetycka metoda stawiania pytań stosowana między innymi przez Paula Celana i Pabla Nerudę. Finlay pyta na przykład: *what's love? / day sees, day / is, day's us* (czym jest miłość?

19 *Impacte i sorpresa suposa l'aventura d'unes lletres i uns signes que busquen llur significat allunyats de qualsevol text i enmig de la vegetació, símbol de la vida mateixa*, (tłum. własne) w: Brossa J., *Projecte per a un poema visual en tres temps*, „L'Alzina”, nr 16(62), Barcelona 1987, s.200.

/ dzień widzi, dzień / jest, dzień jest nasz); *what's a park? / walks on grass (czym jest park? / spacerami w trawie) czy what is the sea? / if the sea knew / what it was / it wouldn't keep / coming back (czym jest morze? / gdyby morze wiedziało / czym jest / nie cofałoby się / i nie wracało z powrotem)*. Jest wrażliwy nie tylko na znaczenie i wygląd słów (grę liter), ale także na ich dźwięczność. W humorystyczny sposób zapytuje: *what's a pigeon? / not what, but ... / who, whoo (czym jest gołąb? / Nie czym, ale... / kim, kiim?* – w tym przypadku tłumaczenie nie jest w stanie oddać onomatopiecznego żartu zawarte-



Joan Brossa, *Poema visual transitable en tres temps, 1984*

go w oryginale). Interesuje go zarówno sama przyroda i rządzące nią prawa (zmiennosc pór roku, kwitnienie i zamieranie roślin), jak i człowiek jako jej element. Do człowieka podchodzi z ogromną delikatnością i wyrozumiałością, poruszając takie tematy, jak: uczucia, emocje, wrażenia zmysłowe czy natura pamięci. O projekcie *Questions&Answers* mówi:

Suita z dwudziestu wierszy umieszczonych na budkach łęgowych nie jest książką – jest tekstem otwartym na zewnątrz, a jego otoczenie wywiera wpływ na kształtowanie się jego znaczenia. Jest to zestawienie słów, które musiało współgrać ze sobą tak długo, aż zrosło się, jako rzecz. Typowy tomik poezji krąży wewnątrz wąskiej grupy społeczności czytelników, którzy, w pewnym sensie, są ekspertami od językowych asambłaży; natomiast słowa umieszczone w przestrzeni publicznej jak te, są napotymane przez wszystkich, być może raz, ale raczej miesiącami i latami²⁰.

W tym komentarzu dostrzegamy jedno z głównych zadań, jakie stawia sobie poezja wizualna jako element otoczenia społecznego. Stara się ona wrastać

w konkretną przestrzeń i wraz z upływem czasu, stawać się jej naturalną, oswojoną przez odbiorców częścią. Alec Finlay jest tego świadomy, łącząc teksty zupełnie autorskie z fragmentami lokalnej mowy. Jest wrażliwy na kontekst miejsca zarówno w warstwie lingwistycznej²¹, jak i estetycznej. *Używam koloru jako kolejnego sposobu, aby osadzić dzieło w jego otoczeniu, budki łęgowe są pomalowane (...) tak, aby łączyły się z kolorem liści drzew – w lecie i jesieni, wybieram barwę koła ratunkowego, londyńskiej cegły z parkowej bramy czy nawet czerwieni kosza na śmieci* – mówi artysta. Nie chce, aby przestrzeń społeczna została zdominowana przez sztukę, budki łęgowe mają charakter prozaiczny, nieformalny – są różnorodnymi, niedoskonałymi formami geometrycznymi i służą do tego, by zaspokoić potrzeby nie tylko człowieka, ale także innych istot, które współtworzą jego środowisko życia.

Młodszy z Finlayów traktuje przyrodę jako zbiór potencjalnych poetyckich artefaktów i naturalną przestrzeń do zaistnienia sztuki słowa. Charakterystyczny dla jego twórczości rys literacko-wizualnej refleksji nad fenomenami życia posiada projekt *Th' fleety wud/The Flooding Wood* (2017), który stworzył z Gill Russell dla szkockiego festiwalu dziedzictwa (Scottish Borders Heritage Festival). Praca wykorzystuje charakterystyczną dla Aleca metodę tworzenia etykiet dla miejsc. Jest rodzajem mapy, obejmującej punkty wyznaczone przez poetycką ingerencję. Jej celem jest budowanie świadomości miejsca i bardziej refleksyjnego podejścia do środowiska, w tym wypadku związanego z obecnością rzek w krajobrazie. Finlay traktuje projekt jako krytyczną analizę samego działu wodnego oraz modeli kulturowych (...), które z niego wyrastają²². Posługując się środkami poetyckimi, subtelnie operuje między zaangażowaniem społecznym, a budowaniem wartości estetycznej: *a map of kinship / watershed / a model of consciousness: / watershed / a unique vascular pattern / watershed (mapa więzi / rzeka / model świadomości / rzeka / unikalny układ naczyń połączonych/ rzeka)*²³.

Questions&Answers i *Th' Fleety wud* to tylko dwa emblematiczne przykłady z bogatej twórczości Aleca Finlaya. Wśród innych jego projektów osadzonych w środowisku warto wymienić *Letterboxing* – nieformalne skrzynki na listy, w których artysta umieszcza okrągłe pieczętki z wierszami, *Wallflower/Flores Muri* – stworzenie instalacji z roślin z epoki rzymskiej czy ul z inskrypcją poświęconą Kurtowi Schwittersowi i Harry'emu Pierce'owi. Wszystkie są dowodem na to, że słowo jako przedmiot estetyczny może doskonale odnaleźć się w domenie codzienności.

20 Wszystkie cytaty pochodzą z bloga artysty: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2018/05/questions-answers-after-paul-celan.html>, tłum. własne.

21 Posługując się kategoriami Ferdynanda de Saussure'a, moglibyśmy powiedzieć, że interesuje go zawsze bardziej *parole* (mowa) niż *langue* (język).

22 Źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2017/07/th-fleety-wud.html> (dostęp 01.07.2018).

23 Tamże, tłum. własne.

Dwa rodzaje wrażliwości

Poezja wizualna w przestrzeni jest rodzajem twórczości, która wyrasta z dwóch rodzajów wrażliwości: na język i na świat. Z jednej strony dostrzec możemy jej dążenie do podejmowania zaskakujących gier słownych, z drugiej potrzebę łączności z artefaktami życia codziennego. Marcin Kurek, autor wspomnianej wcześniej książki o Joanie Brossie, pisze: *pragnienie idealnej adekwatności rzeczy i słów, natychmiastowej ekwiwalencji przedmiotu w znaczącym – niemożliwe w poezji tekstowej – doprowadziło (...) do doświadczeń z poezją wizualną, konkretną, do tworzenia instalacji czy rzeźb w przestrzeni miejskiej*²⁴. Język sam w sobie może być źródłem nieskończonej ilości sensów i form, jeśli jednak traci związek w rzeczywistości staje się intelektualną rozrywką, pozbawioną możliwości bezpośredniego, natychmiastowego oddziaływania na odbiorcę. Jeśli zostaje osadzony w określonym kontekście miejsca, staje się znaczący, istotny. Śmiało możemy powiedzieć więc, że realizacja projektów poetyckich w sztuce *site-specific* jest rodzajem budowania pomostu między wrażliwością literacką i wrażliwością wizualną, obie zaś ufundowane są na bacznej obserwacji rzeczywistości. Charakteryzuje je przede wszystkim ogromna spostrzegawczość i szacunek dla zwykłego ludzkiego życia, połączona z niegasnącą ciekawością świata i zgłębianiem zasad nim rządzących. Jest to więc rodzaj sztuki na stałe zrośniętej z codziennością, tworzonej w duchu rortiańskiego neopragmatyzmu z jego ideami: współczuciem, ironią i poczuciem humoru.

Słowa kluczowe: poezja, poezja wizualna, sztuka *site-specific*, sztuka środowiskowa

MIŁOSZ HOŁODY, MAGDALENA KRZOSK-HOŁODY
Word-image in space. Poetry in *site-specific* projects. A commentary on the work of Joan Brossa and Ian and Alec Finlays.

Summary

The article explores the role of visual poetry in *site-specific* projects. The authors analyze the contribution of avant-garde movements of the second half of the 20th century to the development of object-poems and their migration into the landscape and public space. They focus on the heritage of futurism, land art and contextual art. The paper presents classic works of Ian Hamilton Finlay and Joan Brossa as well as recent projects by Alec Finlay.

Key words: poetry, visual poetry, *site-specific* art, environmental art

Bibliografia

- Bourdieu P., *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kybalów*, wyd. Antyk Marek Derewiecki, Kęty 2007.
- Brzezowski W., *Ian Hamilton Finlay i jego Mała Sparta*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, nr 2-A/2012, zeszyt 7, rok 109, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Brossa J., *Fases*, w: Brossa J., *La piedra abierta. Antología poética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2003, tłum. M.Kurek.
- Brossa J., *Projecte per a un poema visual en tres temps*, „L'Alzina”, nr 16(62), Barcelona 1987.
- Flam J. red., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley CA 1996.
- Gomringer E., *The Book of Hours and Constellations*, Something Else Press, Nowy Jork, 1968.
- Kurek M., *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*, wyd. słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2014.
- Marinetti F.T., *Destruction of syntax – Radio imagination – Words-in-freedom*, 1913.
- Marinetti F.T., *Technical Manifesto of Futurist Literature*, 1912.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Szkic w ogrodzie Iana Hamiltona Finlaya w: Ian Hamilton Finlay – Poezja konkretna. Prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2000, red. Morcinek K., Legoń J.
- Sheeler J., *Little Sparta. The Garden of Ian Hamilton Finlay*, wyd. Birlinn General, Londyn 2003.
- Świdziński J., *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, wyd. Art Text, Galeria Remont, Warszawa 1977.

Źródła internetowe

- Strona internetowa *Małej Sparty*:
<https://www.littlesparta.org.uk/>
- Fundacja Joana Brossy w Barcelonie:
<http://www.fundaciojoanbrossa.cat/>
- Strona autorska Aleca Finlaya:
<http://alecfinlayblog.blogspot.com/>

Ilustracje

- Ian Hamilton Finlay i Sue Finlay, *Little Sparta: The Present Order is the Disorder of the Future*, (1966 – teraz), źródło: <https://graphicarts.princeton.edu/2017/06/26/little-sparta/>
- Alec Finlay, *Questions & Answers (after Paul Celan): what's a tweet?* (2018) źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2018/05/questions-answers-after-paul-celan.html>
- Joan Brossa, *Poema visual transitable en tres temps* (1984), źródło: wikimedia commons

24 M.Kurek, *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*, Gdańsk 2014, s. 92.

Ile jest sztuki w terapii przez sztukę?

Wielogłos specjalistów o teoretyczno-praktycznych aspektach arteterapii

Wprowadzenie

Tylko sztuka – konkretnie i namacalnie – może pokazywać walkę (nie)normalnych o własne, suwerenne pole ekspresji i ich poszukiwanie oddanych / rozumnych sprzymierzeńców w tej sprawie¹.

Twórczość jest nierozzerwalnie związana z człowiekiem. Zatem każdego człowieka możemy, a nawet powinniśmy, nazywać twórcą. Pomimo to nadal trwa spór o ludzkie możliwości twórcze. Z przeróżnych badań empirycznych trwających od XIX wieku wynika, iż twórczość to zjawisko niezwykle złożone, podobnie jak predyspozycje osobowości człowieka. *Możliwości ludzkie układają się dychotomicznie: od tendencji przystosowawczych naśladowania gotowych wzorów i wartości do silnie rozwiniętych potrzeb kreatywnych i autokreatywnych*². Według Władysława Tatarkiewicza³ twórczość jako pojęcie na przestrzeni dziejów określano różnorodnie: twórczość jako boską, jako ludzką oraz jako wyłącznie artystyczną. Spośród ogromu możliwości kreatywnych człowieka niniejszy tekst porusza te, które dotyczą twórczości artystycznej. Twórczość artystyczna bowiem, a raczej złożone na nią procesy stymulują rozwój podmiotowy rozumiany jako poszerzenie samowiedzy, które prowadzi to lepszego rozumienia sensu zdarzeń życiowych oraz skłania do aktywnego kierowania własnym życiem⁴. Rozważania zostaną także zawężone do grupy twórców z zaburzeniami psychicznymi. Wytwory takich artystów mogą wydawać się interesujące, chociażby dlatego, że osoby chore na schizofrenię tworzą w wyniku własnych kreatywnych potrzeb, ale też w ramach terapii przez sztukę. Co zatem różni te dwa ich sposoby funkcjonowania w świecie sztuk plastycznych? Jak podają Eugeniusz Józefowski i Janina Florczykiewicz:

Wymiar terapeutyczny jest wpisany w sztukę, dlatego zawsze jest obecny w działaniach artystycznych, jednak

nie da się przyjąć równoznaczności sztuki i terapii sugerowanej w terminie arteterapii, terapia bowiem jest ich tylko skutkiem ubocznym, nie stanowi głównego celu działań⁵.

Oczywiście w środowisku arteterapeutycznym podkreśla się także aspekt kreatywności i twórczości podczas realizacji scenariuszy terapeutycznych⁶. Dlatego też, niniejsze opracowanie zawiera szereg wypowiedzi o arteterapii (zamiennie określanej jako terapia przez sztukę lub terapia przez twórczość). Są to przemyślenia na temat wzajemnych relacji sztuki i terapii wyrażone przez specjalistów, tj. psychiatrów, artystów plastyków, pedagogów, nauczycieli plastyki, pedagogów specjalnych i psychologów twórczości. Omówione zostaną tu także dziedziny sztuki, które są najczęściej stosowane w terapii przez sztukę, tj. rysunek i malarstwo.

O celowości działań terapeutycznych za pomocą twórczości

W poszukiwaniu natchnienia / I nie wiadomo którądy
coś blisko / a jednak daleko
Często siedzę bez światła / I słyszę tylko ciszę
oglądam mrok za oknem / delektuję się samym sobą
Niby blisko / przez chwilę / potem znowu daleki
Zapalam światło / potem znowu gaszę / I szukam,
szukam...⁷

Pojawienie się w życiu człowieka choroby psychicznej wszystko zmienia. *Osoba chora na schizofrenię staje się osobą z niepełnosprawnościami*⁸. Nazwą schizofrenia ujmuje się grupę chorób o zróżnicowanym obrazie i różnorodnym przebiegu. Na obraz schizofrenicznej dezintegracji psychicznej składają się różnorodne objawy: deficyt, dezorganizacja czynności psychicznych

1 M. Pietrusza-Budzyńska, *O nieśmiertelności*, w: *(nie)śmiertelni*, red. M. Pietrusza-Budzyńska, Lublin b.r.w., s. 3.

2 S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001, s. 8.

3 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.

4 E. Józefowski, J. Florczykiewicz, *Warsztat twórczy jak okazja rozwoju podmiotowego w przestrzeni sztuki. Badania nad edukacyjnym wymiarem kreacji wizualnej*, Wrocław 2015, s. 25.

5 Tamże, s. 35.

6 A. Glińska-Lachowicz, red., *Arteterapia w działaniu. Propozycje warsztatów i działań arteterapeutycznych*, Warszawa 2016.

7 Z. Witlib, *W poszukiwaniu natchnienia*, w: *Po lewej stronie świata*, red. M. Pałuba, b.m.w., b.r.w., s. 29.

8 *Schizofrenia w kontekście nauk społecznych. Osoba chora na schizofrenię w obszarze zainteresowań pedagogiki specjalnej*, red. A. Witusik, S. Leszto, D. Podgórska-Jachnik, T. Pietras, Wrocław 2015, s. 9.

oraz zniekształcenie oceny rzeczywistości⁹. Schizofrenię charakteryzuje specyficzny rodzaj zmian w myśleniu i uczuciach oraz w stosunkach z zewnętrznym światem, które nie występują w żadnej innej chorobie¹⁰. Antoni Kępiński¹¹ uważa, że są trzy etapy rozwoju procesu schizofrenicznego, czyli faza owładnięcia (organizm „się broni”), adaptacji (organizm „przyzwyczajają się” do choroby – stadium odporności) oraz degradacji (całkowita dezintegracja – stadium

rozpad osobowości oraz otępienie, także intelektualne¹³. Ratunkiem dla chorego może okazać się sztuka.

We wszystkich technikach terapeutycznych nazywanych leczeniem sztuką wykorzystuje się wpływ jej poszczególnych dziedzin na człowieka, głównie na jego sferę emocjonalną. Są to swego rodzaju działania naprawcze, których najważniejszym aspektem jest moment katharsis¹⁴. W roku 2016 ukazał się tom *Arteterapia. Część 3* pod redakcją naukową Bartosza Łoży



XY, *Bez tytułu*, fot. J. Wyszatycka, z archiwum autorki

wyczerpania). Chory zostaje owładnięty przez nowy sposób widzenia samego siebie i tego, co go otacza. Owładnięcie może być gwałtowne, a wtedy chory nagle znajduje się w innym świecie, w świecie wizji, ekstazy, koszmarów, zmienionych proporcji i barw, sam też staje się kimś zupełnie innym, „odkrywa prawdziwego siebie”. W drugiej fazie chory przyzwyczajają się do nowej roli. „Inne oblicze świata” staje się czymś zwykłym i codziennym. Istotą składową tej fazy jest tzw. podwójna orientacja (gdzie jedna z rzeczywistości, np. chorobowa, przeważa), perseweracja (powtarzanie tych samych gestów, min, postaw ciała, słów zwykle niezwiązanych zupełnie z aktualną sytuacją) i dziwaczność¹². Faza degradacji to otępienie uczuciowe, tj. bladeść afektywna, apatia i zubożenie, a także

i Aleksandry Chmielnickiej-Plaskoty¹⁵. Ukazuje on bogactwo arteterapii, tj. zarówno potencjał arteterapii klinicznej, podejście do niej kulturowe, edukacyjne, wpisujące się w resocjalizację, jak i całkiem autorskie. W kontekście proponowanych tu rozważań warto prześledzić zapatrywania na relacje sztuki i terapii znanych osób zajmujących się szeroko pojętą arteterapią.

I tak, artysta plastyk, czynny arteterapeuta, Robert Bartel stwierdza, iż arteterapia daje uczestnikom możliwość ekspresji wewnętrznych światów twórcy, które mogą posiadać duże walory artystyczne i diagnostyczne. Jednocześnie stanowią one szerokie pole do wspólnego ich omawiania, racjonalizowania i zdobywania wobec nich odpowiedniego dystansu¹⁶.

Z kolei artystka-malarka-pedagog Grażyna Borowik zauważa, że nie można kategoryzować pojęcia

9 K. Tsirigotis, *Autodestruktywność pośrednia u chorych na schizofrenię*, Piotrków Trybunalski 2013, s. 39.

10 Tamże, s. 42–43.

11 A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1981.

12 K. Tsirigotis, *Autodestruktywność ...*, dz. cyt., s. 44–45.

13 Tamże, s. 46.

14 *Arteterapia ...*, red. A. Glińska-Lachowicz, dz. cyt., s. 12.

15 *Arteterapia część 3*, red. B. Łoża, A. Chmielewska-Plaskota, Warszawa 2016.

16 Tamże, s. 37.

sztuki, gdyż: *Arteterapia nie jest ani bardziej, ani mniej. (...) Skoro sztuka jest rodzajem terapii i posiada moc oddziaływania na rozmaite dziedziny życia (...) to pytanie o zawartość sztuki i terapii w arteterapii można postawić, ale po co?*¹⁷ Arteterapia znakomicie wspiera leczenie farmakologiczne, pozwala na wzgląd, lepsze zrozumienie siebie, podniesienie samooceny, poprawienie funkcjonowania społecznego, a efekty twórcze bywają zaskakująco interesujące.

Aleksandra Chmielnicka-Plaskota spogląda na te zależności od strony psychologii twórczości. Mówi:

W psychiatrii zakładamy, że matką arteterapii są sztuki piękne, a ojcem nauki medyczne. W rehabilitacji psychiatrycznej arteterapia jest istotnym komponentem



Louis Wain, *Bez tytułu*

procesu zdrowienia. Istotą arteterapii klinicznej jest proces twórczy, kontakt z dziełem oraz z artystą. W trakcie procesu twórczego dochodzi do m.in. autorefleksji, refleksji, efektu zmian, które są środkiem idealistycznego składnika dobrostanu psychicznego. W trakcie arteterapii w procesie diagnozy, leczenia czy też rehabilitacji arteterapeuci stosują preferowane przez siebie podejście teoretyczne. Są to m.in. modele psychodynamiczne, jungowskie, relacji z obiektem, sztuki jako terapii, psychoanalityczne. (...) twierdzą, że arteterapia w psychiatrii nie jest sztuką, ale nią bywa¹⁸.

Arteterapia jest terapią wspomagającą proces leczenia. W psychiatrii stosowana jest w okresie diagnozy, leczenia, rehabilitacji i rekonwalescencji. U pacjentów, po okresie hospitalizacji, z rozpoznaniem schizofrenii, podejmujących aktywność twórczą, stwierdzono znacznie mniejszą częstotliwość hospitalizacji w stosunku do pacjentów niepodlegających takich form terapii.

Nauczyciel plastyki i pedagog Janina Florczykiewicz¹⁹ zaznacza, iż w medycznym nurcie zastosowań arteterapii koncentracja na aspektach diagnostycznych powoduje, że proces twórczy traktowany jest jako narzędzie ujawniania stanów chorobowych. Rozpatrując arteterapię przez pryzmat procesu twórczego, utożsamia się ją z terapią. Z kolei na gruncie nauk społecznych arteterapia nie jest traktowana jako cel działań, lecz jako ich skutek uboczny, wpisany w istotę sztuki, jej funkcję terapeutyczną. Właściwym celem oddziaływań jest wspomaganie rozwoju osobowości, stąd ten nurt arteterapii jest określany jako edukacyjny. Umieszczenie arteterapii w terapii spycha potencjał sztuki na margines. Istnieje zatem potrzeba osadzenia rozważań o arteterapii w teorii sztuki²⁰.

Dla artysty edukatora i arteterapeuty Eugeniusza Józefowskiego²¹ to sztuka wizualna razem z medycyną tworzą źródła i korzenie zjawiska, jakim jest arteterapia (...) Arteterapia porusza się w obszarach marginalizowanych przez edukację, nakierowaną na rozwój intelektualny i nie uwzględniającą potrzeb wyrażania ani ujawniania swojego życia wewnętrznego w innych formach niż werbalizacja²². Lecz co do istoty, to arteterapia nie jest sztuką (jeśli rozpatruje się ją jako odmianę psychoterapii), ale może się nią stać i należałoby wtedy raczej stosować termin „edukacja sztuką”.

Animator, patron i mentor polskiego oraz międzynarodowego ruchu arteterapii Wiesław Karolak podkreśla zaś, że: *Nie ma arteterapii bez sztuki i nie ma arteterapii bez terapii*²³. W arteterapii nie chodzi o zastosowanie technik artystycznych, ale o autentyczną relację arteterapeutyczną, dla której sztuka jest jedynie metodą pracy.

Psychiatra i psychoterapeuta Bartosz Łoza ujmuje to tak: *„Prawdziwa sztuka” to taka sztuka, która nas nie pozostawia obojętnym na przeżycie estetyczne*²⁴. Dzięki arteterapii stopniowo można odzyskać (zrehabilitować) swoje zasoby i rozpocząć życie „na nowo”, w sposób wolny i kreatywny²⁵.

Specjalista psychiatry, była dyrektor Szpitala Tworowskiego oraz założycielka Towarzystwa „Amici di Tworki” Maria Pałuba związku pomiędzy sztuką a terapią określa następująco: *Arteterapia jest sztuką wzbogaconą o element terapeutyczny przy wykorzystaniu takich głównych funkcji sztuki jak funkcja informacyjna, komunikacyjna, edukacyjna, rekreacyjna i społeczna*²⁶. Arteterapia może być subiektywnie oceniana w zależności od odbiorcy, np. artysty, chorego, terapeuty czy przeciętnego widza. Arteterapia odgrywa bardzo ważną wspomagającą rolę w różnych dziedzinach np. w komunikacji.

17 G. Borowik, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 64–66.

18 A. Chmielnicka-Plaskota, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 89.

19 J. Florczykiewicz, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 110–111.

20 Tamże, s. 117.

21 E. Józefowski, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 129.

22 Tamże, s. 130.

23 W. Karolak, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 175.

24 B. Łoza, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 276.

25 Tamże, s. 278.

26 M. Pałuba, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 296.

Dla pedagoga specjalnego Tomasza Rudowskiego

Arteterapia (...) jest leczeniem przez sztukę z udziałem środków artystyczno-estetycznego wyrazu osób pragnących w sposób najbardziej sensowny przeżyć bądź przeżywać świat, skutecznie eliminując bądź znacznie ograniczając z niego wpływy negatywnych bodźców zmysłowo-umysłowych i emocji na zachowanie się. Sztuka w terapii z udziałem wyobraźni, marzeń i oczekiwań pozwala korygować bądź redukować świat dostarczający traumy, przywracając podopiecznym równowagę psychiczną, a czasem sens życia.

Równocześnie autor uwypukla, iż *arteterapia jest leczeniem przez sztukę pod warunkiem, że wytwory wykazują się wartościami artystyczno-estetycznymi*²⁷.

Wita Szulc, terapeuta kulturowy i twórczyni pojęcia „kulturoterapia” mocno akcentuje: *Arteterapia nie jest ani tylko sztuką, ani tylko terapią – jest terapią przez sztukę. (...) powinna być kreatywna, a przez to, że ma jakiś konkretny cel terapeutyczny, jest też użytkowa*²⁸.

Dla pionierki i założycielki ruchu arteterapii w Polsce – psychiatry Magdaleny Tyszkiewicz – arteterapia jest sztuką *aczkolwiek wytwory większości twórców nie noszą cech talentu i prawdziwej sztuki. Uważa się, że arteterapia jest raczej terapią. Momenty prawdziwej sztuki w twórczości pacjentów są z reguły rzadkością. Sztuką natomiast jest je wyłapać i odpowiednio ustawić te osoby, żeby nie zatraciły swoich możliwości*²⁹.

Podsumowując powyższe rozważania, można by stwierdzić za Kamilą Lasocińską, iż podstawowym założeniem szeroko pojętej terapii przez twórczość jest: *rozwój twórczy uczestników, wzbogacanie ich życiowych doświadczeń, podniesienie jakości życia, wspomaganie postawy refleksyjnej poprzez rekonstrukcję ważnych wspomnień z przeszłości, odniesienie się do doświadczeń terażniejszych i planów na przyszłość*³⁰.

Należy pamiętać także, że arteterapia definiowana jest również jako zespół poglądów i działań podtrzymujących i/lub podnoszących jakości życia jednostki, za pomocą dzieł sztuki (ich recepcji) oraz uprawiania sztuki³¹.

Rysunek i malarstwo w służbie twórców z zaburzeniami psychicznymi

Wszystkie techniki stosowane do zajęć terapii przez sztukę odnoszą pozytywne skutki także w przypadkach osób cierpiących na zaburzenia psychiczne³². Spośród wielości dziedzin sztuki terapeuci najczęściej sięgają po rysunek i malarstwo.

Rysunek w XX wieku stał się ważnym elementem w procesie diagnozy. Rysunki są zwykle odzwierciedleniem stanów wewnętrznych, jakie przeżywa człowiek, a więc dostarczają wiele cennych materiałów do interpretacji. To spowodowało, że stały się znakomitą metodą oceny stanu psychofizycznego człowieka, jak również okazją do wyrażenia jego obecnych problemów i konfliktów³³. Wiesław Karolak pisał, że artyści, krytycy, pedagodzy w różny sposób pojmują formę i znaczenie rysunku i w różny sposób definiują to medium, m.in. nadając mu status samodzielnego dzieła sztuki³⁴. Jak zaznacza Arthur F. Jones: *historia rysunku wykonywanego w celu utrwalenia oraz przekazania obrazów i idei sięga czasów prehistorycznych ludzkości. Towarzyszy on również każdemu człowiekowi od najmłodszych lat*³⁵. Zatem rysunek jest podstawowym (pierwotnym) rodzajem twórczości – twórczej aktywności. Nie wymaga przekraczania określonego progu technicznego. *Rysunek służy jako najprostsza forma zapisu myśli, pytań, refleksji*³⁶.

Rysunku dla celów terapeutycznych nie można traktować jako zbioru znaków, symboli, które da się zinterpretować za pomocą ściśle określonych reguł, konkretnych kategorii analitycznych. Rysowanie ma spełniać dwie funkcje i wtedy ta czynność ma sens terapeutyczny. A mianowicie, rysunek może być użyty: *po pierwsze – jako środek ekspresji, a po drugie – jako materiał opisowy, pozwalający terapeutę na przeprowadzenie rzeczowej analizy zawartych w nim treści. Obie te funkcje powinny się wzajemnie uzupełniać*³⁷.

Według Geralda D. Oster i Patrici Gould zainteresowanie diagnostyków techniką rysunku pojawiło się w momencie bezradności spowodowanej niską skutecznością testów mających wspierać procedury psychometryczne. Wielu klinicystów jest przekonanych, iż: *rysunek jest niepowtarzalną, osobistą ekspresją wewnętrznych doświadczeń, która odpowiednio wykorzystana dostarcza informacji cennych nie tylko z diagnostycznego, lecz i terapeutycznego punktu widzenia*³⁸. Możemy mieć do czynienia z rysunkiem jako: realnym obrazem siebie, obrazem idealnym, obrazem postulowanym oraz obrazem potencjalnym. Wszystkie te cechy kwalifikują rysunek do stosowania go jako narzędzie arteterapeutyczne³⁹. Rysunek ekspresyjny, abstrakcyjny czy realistyczny jest jak osobista notatka. Zaspokaja naturalną potrzebę notowania, rejestrowania, aby nie zostały zapomniane myśli, odczucia, wspomnienia, emocje. Z kolei celem np. rysunku afirmatywnego *nie jest ekspresja uczuć takimi, jakimi są, ale wyrażenie swoich marzeń*⁴⁰.

27 T. Rudowski, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 315.

28 W. Szulc, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 379.

29 M. Tyszkiewicz, w: *Arteterapia część 3*, dz. cyt., s. 387.

30 K. Lasocińska, *Doświadczenia autobiograficzne jako możliwość wspomaganie twórczego rozwoju*, w: *Arteterapia w działaniu. Propozycje warsztatów i działań arteterapeutycznych*, red. A. Glińska-Lachowicz, Warszawa 2016, s. 99.

31 W. Sikorski, *Arteterapia*, w: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, t. 1., red. E. Różycka, T. Pilch, Warszawa 2003, s. 177.

32 A. Steliga, *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie*, Kraków 2012.

33 W. Karolak, *Rysunek w arteterapiach twórczości i sztuce*, Warszawa 2015.

34 Tamże, s. 10.

35 A.F. Jones, *Wstęp do historii sztuki*, Poznań 1997, s. 36.

36 W. Karolak, *Rysunek ...*, dz. cyt., s. 21.

37 Tamże, s. 23.

38 G.D. Oster, P. Gould, *Rysunek w psychoterapii*, przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Sopot 2011, s. 24–25.

39 W. Karolak, *Rysunek ...*, dz. cyt., s. 24.

40 Tamże, s. 25.



Louis Wain, *Kaleidoscope Owl*

Obecnie rysunek służy też terapii, ale choć diagnozy od terapii nie da się całkowicie oddzielić, to arteterapeuta powinien zdawać sobie sprawę, że rysunek w teście projekcyjnym i w arteterapii to nie to samo. W testach projekcyjnych rysunek jest bardzo dyrektywny, diagnozujący, mówi, co ma być narysowane. W arteterapii powinna obowiązywać swoboda wyrażania się⁴¹.

Posługiwanie się w procesie diagnozowania i leczenia innymi formami ekspresji oprócz rysunku (np. malarstwem) z pewnością wzmacnia efekt terapeutyczny⁴². Związek między kolorem a emocjami został zauważony przez szwajcarskiego psychiatrę Hermana Rorschacha⁴³. Jednakże znaczenie koloru jest bardzo subiektywne, dlatego też osoba wykorzystująca go w terapii powinna znać możliwe interpretacje barw. Stanisław Popek⁴⁴ opisuje problem ściśle psychologiczny, jakim jest związek zjawisk barwnych z psychiką. Interesujący jest wpływ oddziaływania barw na zachowanie się organizmu człowieka, jego sfery intelektualnej i emocjonalnej, a także ujmowanie barwy jako środka wyrazu i odwzorowania osobowości.

41 W. Karolak, *Rysunek w arteterapii*, Łódź 2005.

42 G.D. Oster, P. Gould, *Rysunek ...*, dz. cyt.

43 M. Stasiukiewicz, *Test Rorschacha*, Warszawa 2004.

44 S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 2001a.

Od czasu wprowadzenia do psychologii „projekcji” wytwory artystyczne stały się jednym z głównych środków poznania ludzkiej psychiki, jej dynamiki i zaburzeń.

W przypadku koloru i w zjawiskach barwnych mamy do czynienia z dwoma odmiennymi procesami projekcji. Po pierwsze, w procesie ekspresji z użyciem kolorów, gdy dochodzi w mniejszym lub większym stopniu do kreowania swojego wewnętrznego świata w wytworze plastycznym. Po drugie, w procesie percepcji zjawisk barwnych, ale tylko wówczas, gdy ten odbiór ma charakter preferencyjnego wyboru, a zatem gdy mamy do czynienia z upodobaniami. Zachodzi wówczas zjawisko „rzutowania” własnych stanów emocjonalnych na obiekt bądź elementy tego obiektu (wybór przez akceptację i negację)⁴⁵.

Barwa to główna i najważniejsza składowa dzieła malarskiego. Dzięki kolorystyce obraz nabiera odpowiedniego charakteru, podświadomie pobudzając w widzu konkretne uczucia. Każda z barw, oprócz określonych emocji, niesie ze sobą także znaczenie symboliczne interpretowane bardzo podobnie w różnych społecznościach kulturowych na świecie. Już w starożytności każdy kolor był przypisany danemu bóstwu i niósł konkretny przekaz. *Kolory od niepamiętnych czasów są znakami – wartościami, mającymi w pewnym sensie charakter informacji językowej. Są nośnikami treści kulturowych niezbędnych w życiu ludzi, treści o charakterze społecznym i indywidualno-ekspresyjnym*⁴⁶. Interesującą wypowiedź na temat malarstwa prezentuje Henryk Depta. Píše on:

Wszyscy zrozumieć chcą malarstwo. Czemu nie próbują zrozumieć śpiewu ptaków? Dlaczego kocha się noc, kwiat, wszystko co nas otacza, nie usiłując tego zrozumieć? Tymczasem malarstwo ludzie chcą zrozumieć. Niechże przede wszystkim to rozumieją, że artysta działa z konieczności i że jest on mikroskopijną cząstką świata, której nie trzeba przypisywać więcej znaczenia niż tyłu przejawom natury, które nas zachwycają, ale które sobie nie tłumaczymy⁴⁷.

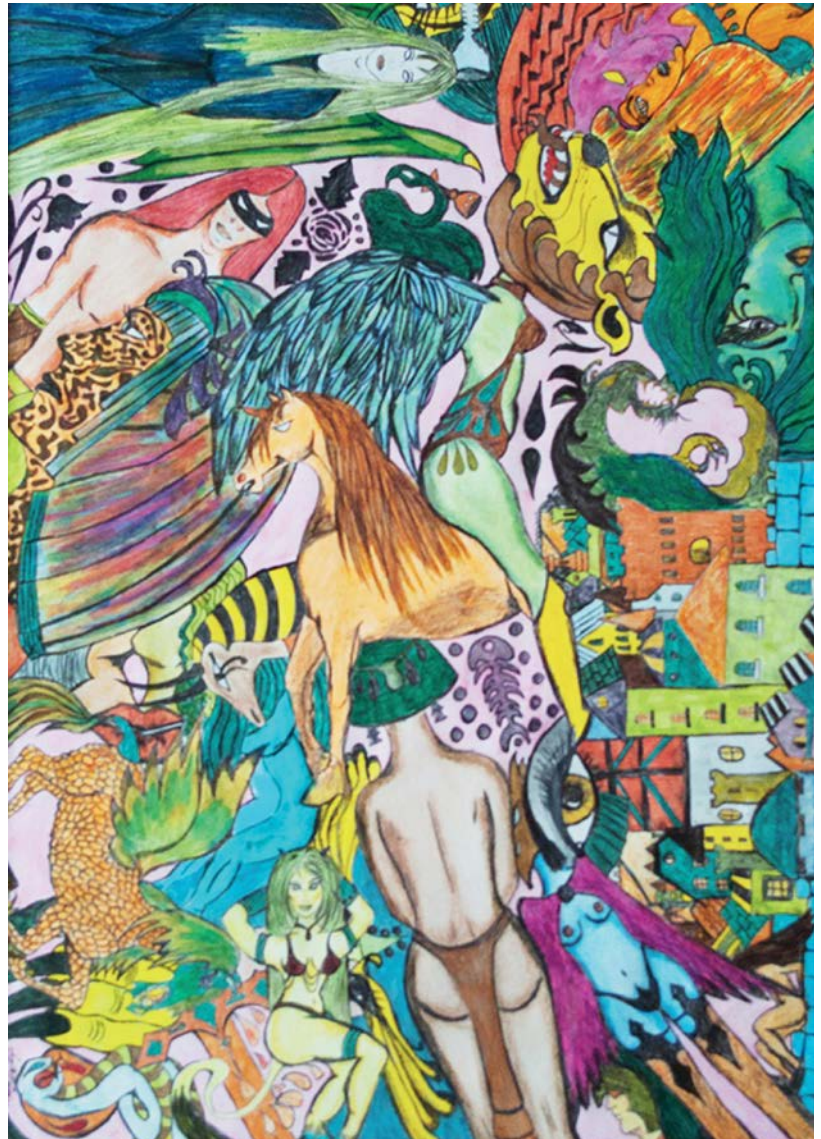
45 Tamże, s. 123.

46 Tamże, s. 77.

47 H. Depta, *Sztuka i wychowanie*, w: *Sztuka a wychowanie. Materiały z III Krajowej Konferencji Towarzystw Upowszechniających sztukę, Chełm 2–3 czerwca 2000 r.*, red. E. Bajkiewicz-Kaliszczuk, A. Kociszewski, A.J. Omelaniuk, W. Pilarczyk, Prace Krajowego Ośrodka Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury Nr 38, Ciechanów 2000, s. 5.

Cytat ten dobitnie ukazuje trudności w interpretowaniu prac malarskich, zwłaszcza autorstwa osób chorujących na schizofrenię.

Potwierdzeniem powyższych rozważań mogą być m.in. prace plastyczne uznanego artysty Louisa Waina oraz XY – pacjenta ze Specjalistycznego Psychiatrycznego Zespołu Opieki Zdrowotnej im. prof. A. Kępińskiego w Jarosławiu. Wain – artysta, ilustrator – żył w Anglii na przełomie XIX i XX wieku, a wpływ schorzenia na tworzenie widoczny jest w jego pracach. Wraz z rozwojem choroby twórca modyfikuje je i przekształca na potrzeby urzeczywistnienia swoich schizofrenicznych doznań. Początkowo na jego dziełach przedstawiane były głównie koty w typowych dla ludzi czynnościach i przydane w klasyczne wiktoriańskie stroje. Gdy różnego rodzaju urojenia i dziwne zachowania nasiliły się, artysta został zamknięty na resztę życia w szpitalu psychiatrycznym (z podejrzeniem schizofrenii). Twórczość Waina w trakcie zaostrzenia choroby jest zbiorem psychodelicznych ilustracji, gdzie modyfikacja formy kotów, ich bogata kolorystyka i ozdobność dochodzą do momentu, w którym nie zawsze mamy sposobność dostrzec zwierzęta, ukryte w zawiłościach kształtów i wzorów⁴⁸. Z kolei prace XY pacjenta jarosławskiego szpitala rysowane są kredkami, które dają mu więcej możliwości wyrażania swoich wyobrażeń i pozwalają na dokładniejsze wykonanie dzieła. W każdej z prac autor wszelkimi nawet najdrobniejszymi elementami, ozdobnikami czy abstrakcyjnym kształtem stara się całkowicie wypełnić przestrzeń pracy. Coraz to nowe twarze, symbole i kształty wyłaniają się przed widzem z chaosu, a elementów składających się na ilustracje jest bardzo dużo. Ich różnorodność pozwala na wnikliwą i długą interpretację. Całość przypomina ilustracje Louisa Waina, którego dzieła również odznaczają się tak dużą dekoracyjnością i zastosowaniem arabesek, a przedstawiane wyobrażenia kotów, tak jak twarze w obrazach pacjenta, stopniowo przekształcają się w ozdobne elementy tła⁴⁹. Prace plastyczne wspomnianych autorów przejawiają swoisty rodzaj artyzmu i wymykają się jednoznacznej interpretacji. Bardzo często osoby chorujące na schizofrenię, które



XY, *Bez tytułu*, fot. J. Wyszatycka, z archiwum autorki

tworzą, w swoich pracach przekraczają granice przyjętych wyobrażeń o rzeczywistości oraz komunikują się w sposób, który kłóci się z zasadami logicznego i racjonalnego języka.

Zakończenie

W Polsce tysiące osób niepełnosprawnych maluje, rzeźbi, śpiewa, gra oraz występuje w przedstawieniach teatralnych, baletowych, a nawet kabaretowych. Jedni zachwycają się tą twórczością, inni doceniają włożony wysiłek. Znamcy tematu spierają się, czy należy poddać ich twórczość surowym kryteriom artystycznym...⁵⁰

Wiele nauk społecznych, w tym pedagogika specjalna, coraz częściej zaczyna dostrzegać i korzystać z doświadczeń terapii przez sztukę. Na międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych pojawiają się sekcje tematyczne poświęcone roli kultury (sztuki) w integracji i inkluzji osób z niepełnosprawnościami.

48 W. Flajszer, *Louis Wain i jego obrazy-koty*, <http://www.psychosonda.pl/louis-wain/> (dostęp 16.04.2016).

49 J. Wyszatycka, *Analiza twórczości osób chorych psychicznie na podstawie wybranych prac*, niepublikowana praca magisterska powstała pod kierunkiem dr A. Steliga, Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2016.

50 M. Pietrusza-Budzyńska, *Być, albo nie być. Teatrotterapia*, Lublin 2006, s. 1.

Iwona Chrzanowska zauważa, iż w ostatnich latach w wielu publikacjach z zakresu nauk humanistycznych i społecznych podejmowana jest problematyka niepełnosprawności, także w kontekście ciągłości pomocy tym osobom chociażby w edukacji ustawicznej⁵¹, do której także zaliczają się różne formy terapii przez sztukę. W polskiej współczesnej myśli pedagogicznej nastąpiło gruntowne przeanalizowanie i zredefiniowanie doktryn pedagogiki specjalnej za sprawą Ama-

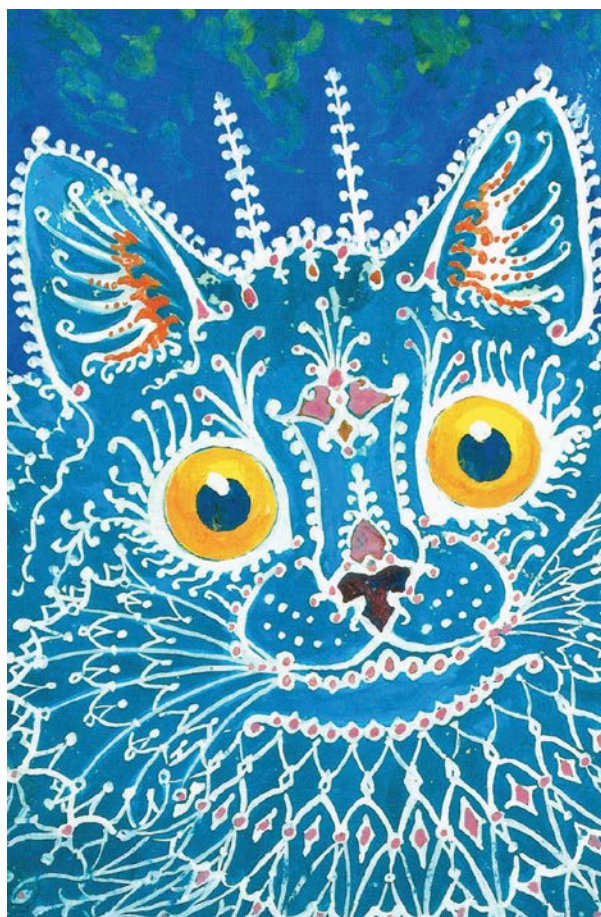
ze względu na różnorodność rodzajów twórczości trudno podać jakąś jedną, uniwersalną definicję wytworu. W większości przypadków, mówiąc o wytworze, myślimy o skończonej, zorganizowanej, przekazywalnej (komunikowalnej) całości. Często zapomina się, że gotowy kształt dzieła poprzedzony jest szeregiem zwykle niedookreślonych, niedoskonałych efektów w postaci przeczuc, idei, pomysłów, modeli itp. Trudno zaprzeczyć, że są to wytwory, w dodatku o potencjalnie dużym ładunku kreatywności⁵³.

Twórczość ludzi z zaburzeniami psychicznymi obrazuje ich stan psychiczny, przedstawia wewnętrzny świat. W zależności od charakteru pacjenta czy zaostrenia schorzenia otrzymujemy różne efekty. To, czy praca ma wartości estetyczne i czy tworzący posiada talent artystyczny, jest zawsze tematem do dyskusji. W analizie prac w celach terapeutycznych nie ma to szczególnego znaczenia, choć oczywiście u niektórych pacjentów poprzez zajęcia plastyczne ujawnia się talent. Zależnie od jednostki chorobowej, twórczość i sam proces twórczy są różne. Niewątpliwie jednak terapia przez sztukę może służyć tym osobom w poprawie komunikacji ze światem zewnętrznym i z samym sobą.

Podsumowując zaprezentowane tu rozważania na temat znaczenia sztuki w terapii, posłużę się osobistym cytatem:

Tworzenie sztuki jest swoistym mocowaniem się z chorobą. Dzieła sztuki pobudzają ludzką wyobraźnię i wrażliwość, a poprzez to pomagają odbudować emocjonalny kontakt ze światem. Co jest szczególnie istotne w przypadku osób cierpiących na choroby psychiczne, takie jak schizofrenia⁵⁴.

Słowa kluczowe: twórca, niepełnosprawność, sztuki plastyczne, terapia przez sztukę, zaburzenia psychiczne



Louis Wain, *Blue Cat*

deusza Krausego. A. Krause zaznacza, że odejście od modelu medycznego osadziło pedagogikę specjalną wśród nauk społecznych, a zmiana myślenia o osobach niepełnosprawnych polega na nadaniu im statusu pełnoprawnych członków społeczeństwa. Dotyczy to także osób z zaburzeniami psychicznymi⁵².

Co zaś tyczy się uprawianej przez nich twórczości, to czy wytwór końcowy, tzn. dzieło plastyczne jest tak bardzo istotne w całym procesie tworzenia? Jak podaje Andrzej Łukasik:

51 I. Chrzanowska, *Strategia kształcenia osób niepełnosprawnych. Diagnoza pozoru*, w: *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*, red. Z. Gajdzica, Kraków 2013.

52 A. Krause, *Współczesne paradygmaty pedagogiki specjalnej*, Kraków 2010.

53 A. Łukasik, *Zewnętrzne ograniczenia procesu twórczego*, Rzeszów 1999, s. 27.

54 A. Steliga, *Mocowanie się ze schizofrenią – twórczość chorych psychicznie przekraczająca sacrum i profanum*, w: *Transgresja jako zjawisko w kulturze. W kręgu szans i zagrożeń*, red. A. Ciążela, S. Jaronowska, Warszawa 2017, s. 278.

ANNA STELIGA

How much art in art therapy? Experts on theoretical and practical aspects of art therapy

Summary

Creation has been inextricably connected with human activity. Therefore we can, and even should, call every human a creator. These considerations have been narrowed down to a group of artists with mental disorders. Schizophrenics create as a result of their own creative needs, but also as part of art therapy. This article includes a series of opinions on art therapy: reflections on mutual relations of art and therapy voiced by experts, i. e. psychiatrists, visual artists, pedagogues, art teachers, special needs educators and art psychologists. The text also discusses the fields of art which are most frequently used in art therapy, i. e. drawing and painting. The artwork of people with mental disorders shows their mental state, presents their inner world, and art therapy can help them to improve the communication with the outer world and with themselves.

Key words: creator, disability, visual arts, art therapy, mental disorder

Bibliografia

- Chrzanowska I., *Strategia kształcenia osób niepełnosprawnych. Diagnoza pozoru*, w: *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwie przestrzeni publicznej*, red. Z. Gajdzica, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2013.
- Depta H., *Sztuka i wychowanie*, w: *Sztuka a wychowanie. Materiały z III Krajowej Konferencji Towarzystw Upowszechniających sztukę, Chełm 2–3 czerwca 2000 r.*, red. E. Bajkiewicz–Kaliszczuk, A. Kociszewski, A.J. Omelaniuk, W. Pilarczyk, Prace Krajowego Ośrodka Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury Nr 38, Ciechanów 2000.
- Flajszer W., 2013, *Louis Wain i jego obrazy–koty*, www.psychosonda.pl/louis-wain/ (dostęp 16.04.2016).
- Glińska-Lachowicz A., red., *Arteterapia w działaniu. Propozycje warsztatów i działań arteterapeutycznych*, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2016.
- Jones A. F., *Wstęp do historii sztuki*, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Józefowski E., Florczykiewicz J., *Warsztat twórczy jak okazja rozwoju podmiotowego w przestrzeni sztuki. Badania nad edukacyjnym wymiarem kreacji wizualnej*, Drukarnia JAKS, Wrocław 2015.
- Karolak W., *Rysunek w arteterapii*, Wydawnictwo WSHE, Łódź 2005.
- Karolak W., *Rysunek w arteterapiach, twórczości i sztuce*, Difin SA, Warszawa 2015.
- Kępiński A., *Schizofrenia*, PZWL, Warszawa 1981.
- Krause A., *Współczesne paradygmaty pedagogiki specjalnej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.
- Lasocińska K., *Doświadczenia autobiograficzne jako możliwość wspomagania twórczego rozwoju*, w: *Arteterapia w działaniu. Propozycje warsztatów i działań arteterapeutycznych*, red. A. Glińska-Lachowicz, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2016.

- Łoza B., Chmielewska-Plaskota A., red. *Arteterapia część 3*, Difin SA, Warszawa 2016.
- Łukasik A., *Zewnętrzne ograniczenia procesu twórczego*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1999.
- Oster G.D., Gould P., *Rysunek w psychoterapii*, przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2011.
- Pietrusza-Budzyńska M., *O nieśmiertelności*, w: *(nie)śmiertelni*, red. M. Pietrusza-Budzyńska, Wydawnictwo Teatrotterapia Lubelska, Lublin b.r.w.
- Pietrusza-Budzyńska M., *Być albo nie być. Teatrotterapia*, Teatr im. J. Osterwy, Lublin 2006.
- Popiek S., *Barwy i psychika*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001.
- Popiek S., *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001b.
- Sikorski W., *Arteterapia*, w: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, t. 1., red. E. Różycka, T. Pilch, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003.
- Stasiukiewicz M., *Test Rorschacha*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.
- Steliga A., *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie*, Wydawnictwo Xeein, Kraków 2012.
- Steliga A., *Mocowanie się ze schizofrenią – twórczość chorych psychicznie przekraczająca sacrum i profanum*, w: A. Ciążela, S. Jaronowska, red., *Transgresja jako zjawisko w kulturze. W kręgu szans i zagrożeń*, Wydawnictwo APS, Warszawa 2017.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976.
- Tsirigotis K., *Autodestruktywność pośrednia u chorych na schizofrenię*, NWP, Piotrków Trybunalski 2013.
- Witlib Z., *W poszukiwaniu natchnienia*, w: *Po lewej stronie świata*, red. M. Pałuba, Towarzystwo Przyjaciół Tworek „Amici di Tworki”, b.m.w., b.r.w.
- Witusik A., Leszto S., Podgórska-Jachnik D., Pietras T., red., *Schizofrenia w kontekście nauk społecznych. Osoba chora na schizofrenię w obszarze zainteresowań pedagogiki specjalnej*, Wydawnictwo Continuo, Wrocław 2015.
- Wyszatycka J., *Analiza twórczości osób chorych psychicznie na podstawie wybranych prac*, niepublikowana praca magisterska powstała pod kierunkiem dr A. Steliga, Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2016.

Ilustracje

- XY, *Bez tytułu*, fot. J. Wyszatycka, z archiwum autorki Louis Wain, *Bez tytułu*, <https://www.wikiart.org/en/louis-wain/untitled-1>
- Louis Wain, *Kaleidoscope Owl*, <https://www.wikiart.org/en/louis-wain/untitled-7>
- XY, *Bez tytułu*, fot. J. Wyszatycka, z archiwum autorki Louis Wain, *Blue Cat*, <https://www.wikiart.org/en/louis-wain/blue-cat-1932>

Kto mówi – miejsce autora w filmie

Chodzi o znalezienie człowieka, który ukrywa się za stylem¹.

Autor jako zasadnicza kategoria interpretacyjna pojawił się w krytycznej refleksji nad filmem we Francji przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Specyficzna koncepcja *auteur* i związana z nią „polityka autorów” wyrosła z ducha czasu i miejsca: charakterystycznej dla Francji kultury klubów filmowych – pierwsze powstawały już w latach 20., od 1946 roku działały w ramach Francuskiej Federacji Klubów Filmowych. Drugim czynni-



kiem, równie ważnym dla skryształowania koncepcji filmowego autorstwa było utworzenie Paryskiej Filmoteki – jej powstanie było efektem pasji i tytanicznej pracy Henri Langloisa, który od czasu wojny gromadził swoje zbiory. Szczególną wartość projekcji filmowych, zasadniczej części działalności tych instytucji, stanowił dobór repertuaru: różnorodny, niszowy, dyktowany gustem prowadzącego. Zwłaszcza seanse Filmoteki, na których Langlois zestawiał trzy, odległe od siebie propozycje, często z preferowanego przez siebie kina niemego, świadomie ograniczone do prezentacji obrazu (bez tłumaczeń czy wsparcia tapera), co zmuszało widza do porzucenia perspektywy literackiego rozumienia historii i skupienia się na środkach czysto filmowej formy². Sprofilowany repertuar, zróżnicowane formy dopełniania seansów, towarzyszące im prelekcje i gwałtowne

polemiki sprzyjały krytycznemu fermentowi, rewindykacji utartych schematów wartościowania i hierarchizowania produkcji filmowej.

Trzecim elementem ważnym dla powstania „polityki autorów” był, utworzony wiosną 1951 roku, obecny na rynku do dzisiaj periodyk filmowy „Cahiers du Cinéma”. Ton pismu nadawał André Bazin, guru ówczesnej krytyki filmowej: nieformalna atmosfera redakcyjnych spotkań, ucieranie wspólnych ocen i interpretacji, nieustające debaty nad tym, co już obejrzano i kończenie dnia w kinie na kolejnych, nocnych seansach – tak w praktyce funkcjonowano³. Rytm projekcji wyznaczał rytm życia tego, wedle określenia Tadeusza Lubelskiego, *najbardziej zażartego kinofilskiego pokolenia*⁴.

Wypracowanie koncepcji *auteur* jako zasady krytycznej było dziełem młodych „janczarów” – członków redakcji, którzy przypuścili frontalny atak na rodzimą produkcję określaną jako „tradycja jakości”. Dobra orientacja w dorobku światowej kinematografii i duża dezygnacja pozwalały na dowartościowanie jednych i degradację innych, częstokroć uznanych, twórców. Doceniono popularne kino amerykańskie, także klasy „B” i dorobek reżyserów „osobnych”, takich jak Robert Bresson. Subiektywizm ocen, wpisany w strategię pisma, przekładał się na praktykę – obowiązywała zdrowa zasada, zgodnie z którą recenzję pisał ten, któremu film najbardziej się podobał⁵. Osobisty stosunek do twórców – reżyserów, którym kolektywnie przyznano miano autorów, i strategia krytyczna polegająca na całościowym ujmowaniu ich dorobku stanowiły podstawę „polityki autorów”⁶. Pole aksjologiczne dla tak rozumianego kina wyznaczyły dwa manifesty: Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro Alexandre’a Astruca z 1948 roku i opublikowany w 1954 roku tekst François Truffauta *O pewnej tendencji kina francuskiego*. Teza Astruca, wedle której kino ma formalne zdolności wyrażania wszystkiego, zachowania *realizmu bez gubienia tajemnicy*⁷ okazała się szczególnie inspirująca.

Ostatecznie bowiem autora od „dostarczyciela obrazów” różni forma, wykorzystanie formalnego potencjału tkwiącego w kinie. Zasadnicza linia demarkacyjna przebiega więc nie między *auteur* a reżyserem-rzemieślnikiem, lecz między tymi, którzy pracują w języku kina, a tymi, którzy wykorzystują

1 A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. i red. B. Michalek, Warszawa 1963, przytaczam za T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 53.

2 Tamże, s. 32–33.

3 Tamże, s. 38.

4 Tamże, s. 28–29.

5 Tamże, s. 16.

6 Tamże, s. 41.

7 Tamże, s. 42–47.

środki kinu obce, takie jak adaptacja, ilustracja, teatr czy psychologia⁸. Autorem filmu jest reżyser (*metteur en scène*), określa go więc wyłącznie reżyseria, akt twórczy będący istotą autorstwa⁹. W dziele jest reprezentowany poprzez rozproszone „ślady obecności”, odsłaniający go indywidualny charakter pisania¹⁰. „Sposób widzenia” utrwalaony w filmie ujawnia reżyserską osobowość i w znaczeniu, jakie nadała mu polityka autorów, spotykamy go wyłącznie na ekranie, w tekście filmu¹¹. Nie implikuje to twórczości autotematycznej; kryterium „czynnika osobistego” stosuje się nie do treści, a do formy, autorskiej strategii wykorzystania filmowych środków wyrazu.

„Polityka autorów” w znaczeniu węższym, ograniczonym do kontekstu kulturowo-histerycznego była zjawiskiem krótkotrwałym, charakterystycznym dla późnych lat 50. XX wieku i środowiska „Cahiers du Cinéma”. Rygorystyczne założenia: reżyser raz uznany za autora winien być wspierany *sui generis*, okazały się niemożliwe do utrzymania, choć i tutaj zdarzały się fascynacje, które przetrwały próbę czasu. „Odkrycie” Alfreda Hitchcocka jako *auteur* zacierało granicę między kinem popularnym a artystycznym; powstała z tej fascynacji książka *Hitchcock/Truffaut* jest wspaniałą lekcją sztuki filmowej i zapisem przyjaźni zrodzonej z pasji. W trakcie spotkań wywiad przeraża się w partnerską rozmowę, z której wyłania się dwóch reżyserów – autor *Psychozy* i autor *Ostatniego metra*. Precyzyjna analiza konstrukcji, użytych środków odsłania (mimo istotnych różnic poetyk, w jakich się poruszają) rys wspólny – podobne rozumienie istoty kina, myślenie o filmie jako specyficznym języku rządzącym się swoimi prawami. „Polityka autorów” tu chyba odniosła największy sukces: pieczołowitość i czułość, dociekliwość i znajomość rzeczy, z jaką Truffaut pochyla się nad twórczością Hitchcocka, jest najpiękniejszym hołdem, jaki artysta może złożyć innemu twórcy, rozpoznając w jego dokonaniach „sztukę kompletną” – rozpoznawalny styl. Dostrzega go w *podstawowym prawie kina*, zgodnie z którym wszystko powinno zostać pokazane, nie – powiedziane, bo wówczas jest *stracone dla publiczności*; sztuce suspensu i MacGuffina; sugestywności niediegetycznego dialogu, która ujawnia podskórne, nieoczywiste motywacje i uczucia bohaterów; w umiejętności wciągnięcia widza w grę, w spektakl, nad którym w pełni panuje¹². To uznanie nie tylko dla twórcy własnej, rozpoznawalnej poetyki filmowej, ale także osobistego tonu („własnych obsesji”) w niej wyrażonego; dla człowieka ukrywającego się za filmami i ponoszącego za nie moralną odpowiedzialność¹³.

W szerszym znaczeniu „polityka autorów”, jako strategia krytyczna odbioru i analizowania filmów w perspektywie ich reżysera, okazała się konceptem trwałym, wyznaczającym sposób interpretacji przynajmniej części produkcji filmowej. Wypada dodać, że obecnym w refleksji nad kinem także przed jej proklamowaniem, choć dopiero dzięki niej rozpoznawalnym w szerokim, społecznym odbiorze. Nowofalowy paradygmat niebywale wzmocnił rangę reżysera, który w dominującym w kinematografii systemie produkcyjnym był człowiekiem do wynajęcia, w razie problemów łatwym do wymienienia realizatorem cudzej koncepcji¹⁴. Podmiotowość aktu twórczego i pełna kontrola wszystkich etapów powstawania filmu – począwszy od scenariusza na postprodukcji kończąc – stały się zasadą filmu *arthouse’owego*.

Utrwalony w filmie ślad – trop łączy to, co tekstowe, z tym, co pozatekstowe¹⁵. Ślad może mieć formę powracającego z filmu na film motywu, swoistego stylu czy sposobu narracji, jednak odszyfrowanie ich autorskiego charakteru odsyła do interpretacji wykraczającej poza diegezę – poza przestrzeń konkretnego obrazu. Dla takiego odbioru konieczne jest rozpoznanie autora jako takiego przez publiczność. Świadomość obecności w tkance dzieła osobowości twórcy staje się zasadą porządkującą i scalającą percepcję, a figura autora gwarantem zasady tekstualnej przyczynowości – postrzegania dzieła jako całości, jako tworu kompletnego¹⁶. Według Davida Bordwella w ten sposób *autor staje się realnym odpowiednikiem narracyjnej obecności tego, kto komunikuje (co mówi twórca filmowy?) i tym, kto się wypowiada (jaka jest osobista wizja autora?)*. Spełnia funkcję objaśniania formy (artystycznej ekspresji), kategorii interpretacyjnej treści i – ostatecznie – kategorii rynkowej¹⁷. Zasadnicze założenie, że *auteur* odpowiada za organizację filmu: styl, logikę i wariacje narracji Timothy Corrigan łączy z implementacją na teren filmu literackiego wyobrażenia autora jako autonomicznego twórcy połączonego z wymogiem autentyczności wypowiedzi, inspirowanej koncepcją autora Sartre’a¹⁸. Dla Sartre’a, jako człowieka pióra, literatura była naturalnym polem analiz; natomiast związki z filmem sporadyczne i nie zawsze satysfakcjonujące: dość przypomnieć burzliwą, zakończoną wycofaniem nazwiska współpracę (w charakterze autora scenariusza) z Johnem Hustonem przy filmie *Doktor Freud* (1962) czy nieudaną ekranizację sztuki jego autorstwa *Przy drzwiach zamkniętych* (1954). Autentyczność (w literaturze i sztuce, ale też w świadomym byciu w świecie) łączył Sartre z wewnętrznym zaangażowaniem artysty i jego mocą angażowania odbiorcy. Warunkiem (ale i stałym zagrożeniem) autentyczności jest

8 Tamże, s. 55.

9 Tamże, s. 54.

10 M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 13–15.

11 T. Lubelski, dz. cyt., s. 55.

12 *Hitchcock/Truffaut*, we współpracy z Helen Scott, przekład, opracowanie, posłowie T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 16–21.

13 T. Lubelski, dz. cyt., s. 53.

14 J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego, 1895–1989*, s. 322.

15 M. Podsiadło, dz. cyt., s. 21–22.

16 T. Corrigan, *Auteurs i Nowe Hollywood*, przeł. M. Olszowska, przejrzeni K. Kosińska, G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik filmowy” Nr 60/ zima 2007, s. 27.

17 D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 211, przytaczam za T. Corrigan, dz. cyt., s. 27.

18 T. Corrigan, dz. cyt., s. 26.

wolność skorelowana z odpowiedzialnością – w przypadku twórcy z pełną odpowiedzialnością za *odsłonięty fragment rzeczywistości*. Wsparcie koncepcji *auteur* choćby powierzchownymi odwołaniami do dość hermetycznej teorii odbijało szerszą tendencję: odkrywanie indywidualnego stylu, odsłanianie tego, „kto mówi” wiązało się z krytycznym fermentem, analizami i sporami ogniskującymi uwagę wokół poszczególnych tytułów. Naturalna przestrzeń filmu – ciemna sala kina i prywatny, bezpośredni odbiór – przesuwiała się w centrum kulturowej debaty, która często miała życie dłuższe niż obecność filmu na ekranach. Dla teoretycznej refleksji ważne było także wprowadzenie do kanonu uniwersyteckiego *nietradycyjnych dyscyplin naukowych, takich jak filmoznawstwo*, autorytet krytyki i festiwalu filmowych, promujących *formalną funkcję autora*¹⁹. Nierzadką gwałtowność ówczesnych polemik dobrze ilustruje recepcja *Popiołów* (1966) wyreżyserowanych przez Andrzeja Wajdę według powieści Stefana Żeromskiego: Melchior Wańkowicz grzmiał, że *zawądzil pisarza nieświadomie (zapewne) potwierdzając jego status auteur*.

Swoista fantomowa obecność transcendentnego wobec tekstu autora staje się zasadą spajającą odbiór poszczególnych filmów jako części większej całości²⁰. Stąd też łączenie kolejnych obrazów według klucza formalnego czy tematycznego. Ikonicznym przykładem takiej interpretacji jest segmentacja twórczości Ingmara Bergmana w „trylogię pionową” (*Jak w zwierciadle, Goście Wieczery Pańskiej, Milczenie*) i „trylogię poziomą” (*Persona, Szepty i krzyki, Twarzą w twarz*) czy Michelangelo Antonioniego (*Przygoda, Noc, Zaćmienie*). Rozszyfrowywanie owych całości wspierała kultura rozpoznawalności twórców, a także obecność stałej ekipy współpracowników: aktorów, scenografów czy operatorów. Marek Hendrykowski, analizując taką strategię reżyserską, używa określenia „ansambl aktorów”, rozumianego jako grupa wybitnych artystów przechodzących z filmu na film wedle reguł *dynamiki, mobilności, płynności, przemienności, wielogłosowości, polifoniczności*, rezultatem czego jest efekt „aktorskiej synergii”²¹. Taką współpracę zapewniają sobie tylko najlepsi – Bergman, Wajda, Kurosawa, Fellini, Allen czy Smarzowski, a podstawą jest porozumienie pozwalające na autorskie scalenie zespołowego działania. Wybory te można także potraktować jako *sygnały postawy autobiograficznej*²² rozumianej zarówno literalnie, jak i mniej dosłownie, jako pewien etap rozstrzygnięć artystycznych (biografii twórczej). Nie wdając się w rozważania prywatnych zawirowań, łatwo jednak zauważyć szczególny charakter, jaki nadała filmom Johna Cassavetes’a współpraca z Geną Rowlands, Michelangelo Antonioniego z Monicą Vitti, Jerzego Kawalerowicza z Lucyną Winnicką,

Federico Felliniego z Giuliettą Masiną, Jean-Luc Godarda z Anną Kariną czy Ingmara Bergmana z Liv Ullmann. Zakończenie współpracy najczęściej wiązało się z zamknięciem pewnego etapu twórczości.

Współcześnie wartościowanie filmu poprzez kategorię *auteur* Corrigan uznaje za anachroniczne, zmieniła się bowiem i sama koncepcja autora i *pole produkcji kulturowej*²³, w jakim film funkcjonuje. Stwierdzenie to dotyczy przede wszystkim kina amerykańskiego, rozpatrywanego w perspektywie dominującej roli producenta. W związku z tym ostateczna wersja filmu jest zazwyczaj producencka; tylko reżyser o silnej pozycji jest w stanie przeforsować swoją wizję. Ingerencje w autorską wizję bywają mało szczęśliwe ekonomicznie i rujnujące artystycznie. W ten sposób zdewastowano *opus magnum* Sergia Leone *Dawno temu w Ameryce* (1984): nielinearna, precyzyjna konstrukcja oparta na trzech planach czasowych obejmujących retrospekcje i futurospekcje została radykalnie skrócona i zmontowana w porządku chronologicznym. Zburzyło to nostalgiczną atmosferę filmu i logikę narracji, z której miały się wyłaniać charaktery i relacje między bohaterami. Przywrócenie oryginalnej wersji było możliwe dzięki protestom twórców, którzy na festiwalu w Cannes mieli szansę zobaczenia filmu w wersji autorskiej; drugim powodem była klęska finansowa i artystyczna wersji producenckiej.

Koncepcja reżysera jako autora obrazu filmowego ukształtowała się w Europie w latach 60. XX wieku, owej „dekadzie filmu” (używając określenia Andrzeja Wernera), w której kino aspirowało, często skutecznie, do miana sztuki wysokiej (to pojęcie miało jeszcze czytelny sens). Przeniesienie pojęcia autora na grunt Hollywood wiązało się z wyraźnym przesunięciem semantycznym: stał się „marką”, co Corrigan wiąże z dyskursem „rynkowości” i jego międzynarodową dominantą. Poręczność kategorii wykorzystał zmieniający się w latach 60. i 70. przemysł filmowy, promując *przemysłowy model polityki autorskiej* jako efektywnej strategii marketingowej²⁴. Amerykańskiego *auteur* określa status komercyjny, często – paradoksalnie – abstrahujący od wartości dzieła przez przypisanie osobie twórcy (*celebrity*), *dlatego to bardziej o teksście, a nie o jego autorze możemy dzisiaj mówić, że jest martwy*²⁵.

Konkluzje Corrigan, odsłaniające mechanizm „produkcji” autora w przemyśle filmowym, są niewątpliwie trafnym opisem pewnego zjawiska. Dość trzeba, że w świecie kina jest to strategia stara; zmiana polega tylko na tym, że niegdyś (jeszcze w latach 50. XX wieku) był to sposób kreowania gwiazd ekranu, dzisiaj zaś reżyserów. Trudno jednak się zgodzić z tezą, że takie praktyki przekreślają czy unieważniają rzeczywistą obecność autora. Zapewne

19 Tamże, s. 26–27.

20 Tamże, s. 27–28.

21 M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, Poznań 2017.

22 M. Podsiadło, dz. cyt., s. 80.

23 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*,

przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

24 T. Corrigan, dz. cyt., s. 26.

25 Tamże, s. 29.

purystycznie rozumiany *auteur*, w znaczeniu, jakie nadała mu nowa fala, jest figurą niszową. Można powiedzieć: jak zawsze – ostatecznie nawet w latach, gdy kino było „najważniejszą ze sztuk”, także ilościowo dominowała produkcja określana jako „filmowa konfekcja”.

Warto jednak zatrzymać się nad milczącymi założeniami tkwiącymi u podstaw wartościowania przeprowadzonego przez Corrigana, odzwierciedlają one bowiem pewien ogólny schemat opisany przez Pierre’a Bourdieu. Analizy dotyczą literatury, ale da się je zastosować do innych, autonomicznych pól produkcji kulturowej. Pole, poprzez wewnętrzną „logikę funkcjonowania”, prowadzi do coraz mocniejszego różnicowania gatunków wedle „symbolicznego autorytetu” im przypisanego: autorytet związany z pewną praktyką kulturową podlega zmianom; degradacja nie wynika z samej praktyki, a z jej popularności wśród szerokiego kręgu odbiorców. Mówiąc inaczej: ekonomiczna sprawność pewnych praktyk jest źródłem prestiżu tylko do pewnego stopnia; spada (aż do zmiany znaku) po przekroczeniu progu krytycznego liczby i zróżnicowania społecznego odbiorców. Ostatecznie więc o pozycji kulturowej danej formy sztuki decyduje nie ona sama, a „specyficzna kompetencja” jej konsumentów²⁶. Zastosowanie powyższego schematu do filmu odzwierciedla dominujący sposób wartościowania: film *arthouse’owy* (autorski, trudny, głęboki, nowatorski, elitarny) *versus* *blockbustery* (sporządzone wedle oddziaływań presumptywnych, łatwe, schematyczne, egalitarne); w konkluzji – to, co popularne, musi być jakościowo gorsze, a skoro trafia w szerokie gusta artystycznie nieautonomiczne.

Wydaje się jednak, że rzeczywistość jest bardziej skomplikowana. Przede wszystkim film jest formą sztuki bardzo silnie zależną od technicznego zaplecza; tradycyjnie uznawana za *profanum* technika wyznacza w znacznym stopniu kinowe *sacrum* – autonomię i swobodę twórcy. Nowość w sferze techniki modyfikuje, nieraz bardzo radykalnie, poetykę i estetykę filmową. Klasycznym przykładem jest wprowadzenie dźwięku, ekscytujące samą możliwością słyszenia codziennych odgłosów: początkowo dźwięk, poprzez synchronizację z obrazem, miał być w pełni referencyjny; paradoks takiego budowania diegezy polegał na tym, że w rzeczywistości większości dźwięków nie słyszymy, zwłaszcza wtedy, gdy pokrywają się z obrazem. Film, z właściwymi mu środkami wyrazu schodził na dalszy plan; techniczna – zdawałoby się zmiana – prowadziła do regresu w już wypracowanym języku: obecność mikrofonów unieruchomiła kamerę, uniemożliwiając jazdy, zbliżenia czy panoramy. Fascynacja widzów nowością dla samego efektu mijała; z czasem wypracowano filmowe środki wykorzystania dźwięku (diegetycznego i pozadiegetycznego) dla budowania napięcia czy emocjonalnej niejednoznaczności sytuacji, rozszerzenia

możliwości narracyjnych filmu o komentarz z offu (synchroniczny i asynchroniczny). Dźwięk dał też szansę, kinu niememu niedostępną, wykorzystania cichszy, pauzy, waloru milczenia²⁷.

Podobnie przebiegało (i przebiega) wprowadzenie koloru, ekranu panoramicznego, technologii cyfrowych i efektów komputerowych, techniki 3D czy



IMAX-u. Budzi też podobne problemy i emocje. Maksymalne nasycenie spektaklem, często przywoływane jako dominanta współczesnego kina jest – być może – kolejną falą entuzjazmu dla widowiska, ekscytacją nowością i biegłością w nowych sposobach obrazowania. Kolejną falą, ponieważ takie w kinie i przez kino już się przetaczały – zwykle wtedy, gdy walczyło o widza z innymi mediami: w latach 50. XX wieku wielkimi widowiskami w stylu *peplum* („kino miecza

26 P. Bourdieu, dz. cyt., s. 181.

27 J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego (1895–1980)*, Warszawa 1986, s. 70.



i sandałów”) z telewizją; w końcówce XX wieku kinem nowej przygody z Video i DVD; obecnie z ekspansywnie zdobywającymi rynek platformami streamingowymi i fenomenem współczesnych seriali. Ekranami zawładnęły więc rozmaite (wrogie bądź współdziałające) „Uniwersa” o komiksowym rodowodzie, ale na obrzeżach tej „wojny światów”, szczęśliwie, toczy się także inne filmowe życie. Nasycenie nowymi technologiami sprawia, że te obrazy wymagają zrzeczenia się części prerogatyw przez reżysera i dobrej współpracy z superwizorem efektów specjalnych, który staje się realnym współtwórcą wizualnej strony filmu.

Widowisko – jedna z naturalnych form filmowych, może być dobre lub złe, odkrywcze lub wtórne i schematyczne; wykorzystanie możliwości technicznych może przebiegać *per fas et nefas* – zaczynać od pytania o sens lub je pomijać. Natomiast zarzuty infantyilizacji odbiorcy przypominają strategię zabijania posłańca przynoszącego złe wieści, podobnie jak zastrzeżenia dotyczące reżimu ekonomicznego czy atomizacji autorstwa przez konieczność współdziałania coraz większych zespołów ludzi zaangażowanych w powstawanie filmu. Zachowując ten tok argumentacji (i stosowne proporcje), podobne zarzuty można stawiać wszystkim artystom, którzy sygnują przedsięwzięcia wymagające współpracy.

Prymat obrazu nad fabułą, w którym ginie myślący i czujący podmiot, to skrajna konsekwencja skupienia na filmowych środkach wyrazu, charakterystyczna dla pewnej odmiany kina popularnego, ale także dla swoistych formalnych eksperymentów Andy’ego Warhola, w których statyczna kamera rejestrowała przez wiele godzin równie statyczny obiekt (*Sen*, 1963, *Empire*, 1964). Prymat obrazu nad fabułą, w rozstrzygnięciach spełnionych artystycznie jest postulatem i praktyką prowadzenia narracji środkami dla filmu swoistymi (obrazowymi). Wybór języka stanowi system reguł pojedynczego dzieła, a w perspektywie ogólniejszej poetykę danego twórcy ujmowaną jako całość lub – podobnie ujmowanego – gatunku²⁸. „Malarskie obrazowanie”, różnie dookreślane (senne, silne, symboliczne, surrealistyczne, itd.), to charakterystyczna cecha mistrzów kina *auteur*: Antonioniego, Bergmana, Viscontiego, Tarkowskiego, Wajdy czy Hasa.

Dreszcze (1981) Wojciecha Marczewskiego to przykład świadomego wykorzystania techniki filmowej do opowiedzenia – obrazem – rzeczy dużo ważniejszej niż tylko wydarzenia. Problem „uwodzenia” przez władzę ma charakter autobiograficzny, tytuł także odwołuje się do osobistych odczuć (samo wspomnienie tamtych – stalinowskich – czasów wywołuje

28 A. Helman, *Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Katowice 1983. s. 13–15.

dreszczce). Cała „strategia” opowieści podporządkowana jest temu, by widz także je poczuł. Dla osiągnięcia tego efektu Marczewski wraz z operatorem Jerzym Zielińskim poczynili wiele zabiegów formalnych: wiele ledwie widocznych błędów montażowych, by przejście z kadru w kadr nie było eleganckie – to nie był elegancki czas. Wielokrotne ujęcia bohatera z profilu (w takich przypadkach daje się więcej przestrzeni przed twarzą) ucinają kadr tuż przed jego twarzą, co oddawało emocjonalną niewygodę.

W poszukiwaniu świeżego języka autorzy sięgają także do form niegdyś uchodzących za sprzeczne z naturą kina. Jerzy Płażewski tak opisywał lata 1908–1914: *to czas bezmyślnego kopiowania teatru, afilmowe...*²⁹. Przy przesyconiu widowiskiem ostentacyjne odwołanie do konwencji teatralnej daje interesujący (filmowy!) efekt: *Rzeź Polańskiego, Nienawistna ósemka* Tarantino czy jedna z pierwszych prób tego typu – *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957) Lumeta.

Marek Hendrykowski poprzez analizę strategii narracyjnych uzasadnia przekonanie o zasadniczej podmiotowości każdej wypowiedzi filmowej³⁰. Podważa tym samym potoczne stwierdzenie, jakoby cechą charakterystyczną przekazu filmowego był „obiektywizm” rozumiany jako bezosobowy, mechaniczny zapis rzeczywistości. Takie przekonania wzmacniają łatwe, powszechnie dostępne możliwości rejestracji, w których podmiotowy ślad jest zjawiskiem negatywnym, zakłócającym „obiektywną” czystość przekazu. Za tezą o „bezpodmiotowych” właściwościach filmowej prezentacji stoi bezpośrednio utożsamienie narratora z kamerą, w którym nie dostrzega się między nią a światem przedstawionym żadnej „instancji pośredniczącej”, co prowadzi do naturalizacji mechaniczności zarówno zapisu, jak i odbioru filmu³¹. Natomiast teza Hendrykowskiego jest taka, że w budowie utworu filmowego *struktury pośredniczące mają znaczenie zasadnicze, decydujące dla procesu przechodzenia od rzeczywistości pozafilmowej do tej, która jest przedstawiona na ekranie*³².

Wybór „modelu narracji” ma zawsze charakter podmiotowy: autor poprzez niego kształtuje proces porozumienia z odbiorcą, niezależnie od tego, czy jest to model „przezroczysty”, czy model „autorski”. Mimo że ich funkcja jest różna, mają zasadniczą cechę wspólną: w obu reżyser „kieruje” filmowaną rzeczywistością, w obu narrator uobecniiony jest (choć na różne sposoby) w tkance dzieła i formalnych środkach wyrazu. „Przezroczysty” model prezentacji wydarzeń z założenia jest umowny, ma charakter konwencjonalny („mówi” gatunek?)³³. Ingerencja autorska w formułę gatunkową może jednak dać rezultat przekraczający konwencję, „arcydzieło gatunku”. Określenie

„nadwestern”³⁴, ukute przez Bazina, dobrze to oddaje: silna indywidualność odciska sygnaturę także na formach rządzonych konwencjami, do jakich zalicza się kino gatunkowe (Stanley Kubrick i *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) czy Andriej Tarkowski i *Solaris* (1972) – zmieniający reguły *science fiction*).

Model autorski buduje narrację ostentacyjnie spersonalizowaną, w różny sposób sygnalizowaną w strukturze znaczeniowej filmu. Strategia ta daje ogromne pole możliwości, co widać w zróżnicowaniu filmów i konwencji, w jakich była stosowana – od *Gabinetu Doktora Caligari*, przez *Lokatora*, *Wstręt*, *Chce się żyć*, *Noce i dnie* czy *Bulwar Zachodzącego słońca*. W przypadku narracji autorskiej odczytanie obrazu wymaga od widza przyjęcia perspektywy filmowego podmiotu³⁵. Co istotne, autorskie motywy nie tylko przejawiają się w różny sposób, ale też występują (mogą występować) w całej poetyce utworu jako najszersza dająca się pomyśleć całość: kompozycyjna, tematyczna, stylistyczna, rodzajowa, gatunkowa, itd.³⁶

Podmiot filmowy miewa różną wyrazistość, ale zawsze jest obecny; kino autorskie od kina stylu zerowego różni specyfika funkcji podmiotu³⁷. Jego szczególną odmianę stanowi kino autotematyczne; oparte na *ironii*, *persyflażu*, *cytacie* (filmowym lub pozafilmowym), *autorefleksji*, *dialogu z ‘cudzym słowem’* i z *‘cudzym widzeniem’*³⁸. Poza klasycznymi dla tej formuły obrazami z lat 60. (*Osiem i pół*, *Wszystko na sprzedaż*) jest też brawurowy współczesny przykład: *Birdman* (2014) Alejandro Gonzáleza Iñárritu (także współscenarzysty), z główną rolą, zbudowaną według schematu fikcje-fakty, niegdysiejszego Batmana – Michaela Keatona.

Konstrukcja filmu wykorzystuje intertekstualność i refleksywność, koncept z dramatów Bertolda Brechta stosującego „tzw. efekt obcości”, polegający na dezyliuzji dzieła sztuki, na rzecz odbioru aktywnego i krytycznego³⁹. „Fantomatyczność” obrazu filmowego jest w tym przypadku podwojona – status znaczeniowy zarówno reżysera (nieobecnego na ekranie, ale pojawiającego się w diegezie), jak i aktora przekraczają rzeczywistość i „zyskują modalność”⁴⁰.

W zupełnie innej konwencji stylistycznej, przy zapośredniczeniu w innej formie sztuki pojawia się podobna rama narracyjna, w której reżyser niejako „dzieli się” kompetencjami z bohaterem (bohaterami) filmu. *Dziewczyna z perłą* – kinowy debiut Petera Webbera jest ekranizacją powieści Tracy Chevalier, fikcyjną opowieścią o nieznannej dziewczynie z portretu, osnutą na skromnych danych biograficznych Jana Vermeera van Delft. Film – tematycznie i stylistycznie

29 J. Płażewski, dz. cyt., s. 15–17.

30 M. Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, dz. cyt., s. 22.

31 Tamże, s. 23.

32 Tamże.

33 Tamże, s. 25–39.

34 A. Helman, *Wstęp*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, s. 12.

35 M. Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, dz. cyt., s. 28–29.

36 Tamże, s. 39.

37 Tamże, s. 42.

38 Tamże, s. 43.

39 M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 27–28.

40 M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, dz. cyt., s. 53.



w dorobku reżysera osobny (być może dlatego, że spełniony...). Główna bohaterka – tytułowa Dziewczyna z perłą niemal cały czas obecna jest na ekranie i to z jej perspektywy oglądamy wydarzenia. Jednocześnie i ona jest obserwowana – przez dzieci, służbę, żonę malarza i przez niego samego. Buduje to napięcie między byciem obserwatorem a byciem obserwowanym. Jaką pozycję zajmuje narrator? – wydaje się, że klucza należy szukać nie w fabule, a w warstwie wizualnej filmu: kolejne sceny są rozwinięciem obrazów Vermeera, z ich spokojem, światłem, precyzją gestu w codziennej krzątaninie – to świat widziany oczyma malarza. Z drugiej strony – zabieganie o zlecenia, niezrozumienie, walka o swoją sztukę i nieoczekiwane zrozumienie i więź z młodziutką pokojówką – poprzez sztukę, którą ona, być może jedyna z jego otoczenia, rozumie.

Pozycja autora – co do istoty – jest taka sama, niezależnie od czasów i medium, w jakim się wypowiada. Sprawstwo, bycie twórcą – autorem (łac. *auctor*) to jedno z etymologicznych źródeł terminu „autorytet”, drugim jest wpływ osobisty, przywództwo (łac. *auctoritas*)⁴¹. Bliskość znaczeniowa tych pojęć oddaje cechy, jakich od autora oczekujemy. Kategoria autorstwa stosowana w przypadku filmu bywa najczęściej jako termin wartościujący, a co za tym idzie, przydający wysoką rangę tym dziełom, którym została przypisana, choć wyraźny stygmat ręki przesądza o randze w bardzo szczególny sposób. Przykłady mistrzów są tego dobrą ilustracją – okresy twórczej świetności przeplatają się z latami dokonań poprawnych, ale pozbawionych tego błysku, który decyduje o wyjątkowości, lub z działaniami określanymi jako „ambitna porażka”. Naznaczonymi jako piętnem autorstwa, ale – ostatecznie – niespełnionymi...

Charakterystyczne, że dzisiaj właściwie nie używa się w opiniach czy recenzjach określenia „arcydzieło” (nie tylko wobec filmu, ale wobec sztuki w ogóle). Zastąpił je epitet „wybitny”, co też pokazuje zmianę perspektywy: arcydzieło to byt osobny, w ontologicznym i aksjologicznym znaczeniu; wybitne zaś to wyróżniające się pozytywnie z tła – ujmowane jest więc relacyjnie.

Rozumiem i do pewnego stopnia podzielam żal za kinem, które „ważyło”, stanowiło punkt odniesienia, na które się czekało. Andrzej Werner tak wspomina lata 60. XX wieku – czas, który się nie powtórzy – za filmy, które zatrzymały ducha miejsc i czasu, ludzi z ich problemami, niepokojami, nadziejami, próbami samopoznania⁴². Kino dzisiejsze dominują inne tematy, a mimo to, jak zawsze, są w nim filmy z ducha tamtych czasów, choć opowiedziane językiem współczesnej sztuki. Może skromniejsze – i w stawianych pytaniach, i w poszukiwaniach formalnych. Przykłady z ostatnich lat: Steven Knight – *Locke*, Ruben Östlund, *Turysta* czy filmy Richarda Linklatera, kręcone specyficzną metodą, pozwalającą realnie dorosnąć bohaterom: *Przed wschodem słońca*, *Przed zachodem słońca*, *Przed północą*; *Boyhood* (od 2002 do 2013). Naturę tego kina oddaje refleksja Erica Rohmera – *osobowość autora lepiej wyrażają dokonania pozbawione perfekcji, z jakąś rysą czy skazą*⁴³.

Słowa kluczowe: autor, polityka autorów, model narracyjny

41 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, Warszawa 1989, s. 53.

42 A. Werner, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 7.

43 T. Lubelski, dz. cyt., s. 50.

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Who Is Talking: the Place of the Author in the Movie

Summary

The category of the „author” in art can be considered in a descriptive or normative sense. In the normative sense it was introduced by the so-called „author’s politics” from the 1950s and 1960s. In the descriptive sense, it is the choice of the narrative model – ”transparent” or „author’s”. The inspirations for the cinema were both self-themed threads (in the film), and the other arts: painting and literature. In conclusion, the author attempts to answer the question, what is the status of the author in contemporary cinema.

Keywords: author, author’s politics, narrative model

Bibliografia

- Bordwell D., K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*, Wprowadzenie, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Corrigan T., *Auteurs i Nowe Hollywood*, przeł. M. Olszowska, przejrzeni K. Kosińska, G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik filmowy” Nr 60/ zima 2007, Instytut Sztuki PAN.
- Helman A., *Wstęp*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CMLXXI, Prace historycznoliterackie, Zeszyt 75, PWN, Warszawa – Kraków 1991.
- Helman A., *Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.
- Hendrykowski M., *Aktor i aktorstwo filmowe*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Hendrykowski M., *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.
- Hitchcock/Truffaut*, we współpracy z Helen Scott, przekład, opracowanie, posłowie T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, PW Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Lubelski T., *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000.
- Płażewski J., *Historia filmu dla każdego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Podsiadło M., *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013.
- Przyłipiak M., Szyłak J., *Kino najnowsze*, Wyd. Znak, Kraków 1999.
- Werner A., *Dekada filmu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.

Pożytki z teatru

Na przykładzie realizacji teatralnych Artura Żmijewskiego i Zorki Wollny

Co interesuje artystów wizualnych w teatrze? Co teatr im daje, co może wnieść do ich praktyki, jakie elementy (ludzie/aktorzy, miejsce/instytucja, literatura/dramat) są dla nich inspirujące? Czy realizacje z elementem teatralnym wpisują się w ich dotychczasową praktykę i zainteresowania, czy są początkiem nowego etapu, wnoszą do twórczości tych artystów coś zupełnie nowego?

Proponuję przyjrzeć się dwójce artystów i ich realizacjom teatralnym. Są to: Zorka Wollny (*Ofelia. Ikografie szaleństwa*, 2012) i Artur Żmijewski (*Msza*, 2011). Opieram się głównie na wypowiedziach artystów, w przypadku Zorki Wollny na jej autoreferacie napisanym na potrzeby przewodu habilitacyjnego oraz na wywiadach Artura Żmijewskiego. Na tej podstawie mogę stwierdzić, że elementami, które najbardziej inspirowały omawianych artystów były: w przypadku Artura Żmijewskiego teatralna publiczność, a w przypadku Zorki Wollny aktorki.

Dla twórców kończących artystyczne studia w latach 90. (i później) przekraczanie granic tradycyjnych podziałów na dyscypliny artystyczne nie jest czymś niezwykłym. Wybór medium nie określa już pozycji artysty. To także konsekwencja zmian, które zaszły w szkolnictwie artystycznym. Artura Żmijewskiego i Zorkę Wollny dzieli 20 lat, i w tym czasie w kształceniu artystów zaszły fundamentalne zmiany, jeśli chodzi o otwarcie się na interdyscyplinarność i nowe media. Choć nie można przypisywać edukacji wyłącznej (lub przesadnej) zasługi w kształtowaniu osobowości i języka artystycznej wypowiedzi, bo kariery tych dwojga wybitnych artystów trwają wystarczająco długo, by udowodnić ich samodzielność, to wydaje się charakterystyczne, że oboje studiowali w uczelniach o dużych tradycjach, którym zarzuca się konserwatyzm, jednak w pracowniach otwartych na eksperymenty formalne, łączenie i przekraczanie granic dyscyplin. Zorka Wollny uzyskała dyplom w 2006 roku na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, w Pracowni Intermedialnej Grzegorza Sztwiertni, artyści niesłychanie wszechstronnego, erudyty o szerokiej gamie zainteresowań (teoria sztuki, medycyna, kwestie percepcji i dyscypliny ciała), wśród których ważną rolę odgrywał również teatr; m.in. jest on autorem koncepcji „naturalnego performer/aktora” oraz „teatru oddechowego”, swoistej formy „teatru zerowego”, którego działania wpisują się w tradycję Schechnera

i Grotowskiego¹, malarzem, autorem filmów i rozbudowanych instalacji. Również Wollny swobodnie porusza się między mediami, inspirowana muzyką i choreografią, często współpracuje z kompozytorką Anną Szwejgier, bierze udział w festiwalach muzycznych i wydarzeniach teatralnych².

Takie gesty Sztwiertni jak angażowanie studentów we wspólne działania, np. przy okazji wystawy *Dział nauczania* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2006 roku (w ramach cyklu *W samym centrum uwagi*, gdzie obok własnych prac pokazywał twórczość swych studentów, m.in. Zorki Wollny) nie byłyby możliwe bez rewolucyjnego dla artystycznej edukacji wpływu Grzegorza Kowalskiego i jego pracowni, słynnej Kowalni, gdzie Artur Żmijewski studiował rzeźbę na ASP w Warszawie, w latach 1990–1995. Zmiany te rozpoczęły się już w połowie lat 80., gdy Grzegorz Kowalski wprowadził autorskie zadanie *Obszar Wspólny, Obszar Własny (owow)* – zadanie grupowe oparte na pozawerbalnej komunikacji, w którym pedagodzy i studenci uczestniczyli na równych zasadach w procesie artystycznego porozumiewania się. Zadanie to raz na parę lat realizowane jest do dzisiaj.

Jak w 1985 roku pisał Kowalski, „jest to zadanie, w którym konieczne jest współuczestnictwo, wyraziste wypowiedzenie siebie w zmiennych sytuacjach, uświadomienie nieustannego wyboru. Nie chodzi o „odkrywczość”, lecz przyjęcie odpowiedzialności za proces porozumiewania się. Oglądany z zewnątrz owow może przypominać performans, w który spontanicznie włączają się inne osoby, happening, a nawet przedstawienie teatralne³. (...) W pracowni zrezygnowano z tradycyjnych zadań rzeźbiarskich, z czasem film (bardziej niż wideo-instalacja) zaczął pełnić pierwszoplanową rolę, a samo medium i obecność kamer wpłynęły na realizację autorskiego zadania Kowalskiego *Obszar Wspólny, Obszar Własny* (...). W 2001 roku Kowalski zdecydował się przekształcić pracownię rzeźby w Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej, która przez lata funkcjonowała na Wydziale Rzeźby⁴.

1 M. Goździewski, *Grzegorz Sztwiertnia*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007, s. 310.

2 Np. Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, 2011, Międzynarodowe Spotkania Baletowe w Łodzi czy Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta w Poznaniu.

3 K. Sienkiewicz, w: *Kowalnia 1985–2015*, red. G. Kowalski, s. 18.

4 Tamże, s. 32.

Równie rewolucyjną zmianą było odejście od idei indywidualizmu i koncepcja „grupowej osobowości twórczej”, z jaką Kowalski zapoznał się za pośrednictwem Jolanty Brach-Czajny, która tak pisała o Living Theatre:

Najtrudniejszym zadaniem jest zorganizowanie kolektywnej twórczości. Tradycja kultury europejskiej (i amerykańskiej) wiąże twórczość artystyczną z działaniem jednostkowym i traktuje ją jako akt skrajnie indywidualistyczny, wymagający ponadto pewnej izolacji. Living Theatre (...) zerwał z tradycją, uspołeczniając akt twórczy. Stosowane przez nich metody pracy preferują specyficzny typ twórczości. Takiej mianowicie, która pobudza nie samotne skupienie, lecz bodźce wynikające z obecności innych; podsuwanie innym własnej myśli, rozwijanie cudzej, spór, konfrontacja, zderzenie nieoczekiwanych skojarzeń, zderzenie odmiennych osobowości⁵.

Nowością było także zaangażowanie społeczne, tak charakterystyczne dla najśłynniejszych absolwentów Kowalni: Katarzyny Kozyry i Pawła Althamera. Artur Żmijewski to czołowy przedstawiciel nurtu sztuki krytycznej, autor manifestu *Stosowane sztuki społeczne*, konsekwentnie (lub bezwzględnie) realizujący jego założenia, kurator rewolucyjnego w swoim demokratycznym podejściu 7. Biennale Sztuki Współczesnej. Zaangażowana społecznie jest też Zorka Wollny. Jak pisze Magda Ujma, *interesuje ją krytyka instytucji i feministyczna dekonstrukcja patriarchalnych kodów zachowań, ale czyni to odmiennymi metodami, co może wynikać z różnicy temperamentów, jak również z różnicy pokoleń. Jej prace oscylują więc między bardzo poetycką atmosferą i podejściem krytycznym, pytaniami o opresyjność przestrzeni oraz zachowania, jakie dana przestrzeń kreuje*⁶.

Cechą charakterystyczną praktyki artystycznej obojga artystów jest praca z ludźmi. Oboje są reżyserami. Artur Żmijewski tworzy aranżowane dokumenty: albo aranżuje sytuacje i filmuje zachowania uczestników (np. warsztaty dla grup o różnych przekonaniach politycznych, zabawę w berka dla grupy nagich osób obojga płci w piwnicy prywatnego domu i dawnej komorze gazowej, zajęcia malarskie dla niewidomych), albo dokumenty w bardziej tradycyjnym rozumieniu: filmuje np. demonstracje uliczne w różnych krajach.

Żmijewski traktuje film jako narzędzie do badania rzeczywistości, bo uważa, że takie jest zadanie artysty. Cytując Sierakowskiego, mówi:

Każdy – nauka, polityka, sztuka – ma swoje środki (systematyczne badania naukowe, polityczne zdolności organizacji wpływu i retoryczna skuteczność, artystyczne

środki diagnozowania świata i oddziaływania), ale teren walki jest przecież wspólny. (...) Wymieniamy się kompetencjami⁷.

Zorka Wollny stworzyła cykl performansów choreograficznych, realizowanych w muzeach i bibliotece, oraz koncertów. *Zasadniczy dla niej jest kontakt z innymi ludźmi – rozmowy i przepływanie idei*⁸. Do wykonania *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* zostali zaproszeni działacze organizacji pozarządowych oraz ochotnicy z wolnego naboru. *Koncert był zorkiestrowaną manifestacją uliczną*⁹. Zorka Wollny odpowiadała za warstwę dramaturgiczną projektu. Podobnie dzieje się



Artur Żmijewski, *Msza*, 2011, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

w czasie innych performansów, będących połączeniem wydarzeń muzycznych i choreografii, tzw. koncertów na architekturę, akcji muzycznych powstających na żywo z wykorzystaniem niestandardowych instrumentów, odbywających się np. w całym budynku galerii, na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej czy na ulicy; udział biorą w niej ochotnicy, dzieci i dorośli, którzy występują po serii prób trwających od paru dni do dwóch tygodni¹⁰.

Artur Żmijewski, *Msza*

Inscenizacja *Mszy* miała premierę 29.10.2011 w Teatrze Dramatycznym. Spektakl zrealizowany we współpracy z Igozem Stokfiszewskim był rzeczywistym

7 Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichoński w: *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008, s.9.

8 M. Ujma, *Zorka Wollny*, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>, (dostęp 15.11. 2016).

9 Projekt muzyczny Zorki Wollny *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* powstał w ramach 54. edycji festiwalu *Warszawska Jesień* w 2011 roku, muzyka: Artur Zagajewski, dyrygował Ryszard Borowski. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/wollny-zorka-oratorium-na-orkiestrę-i-chor-mieszkanow-warszawy>, (dostęp 15.11.2016).

10 Np. *Ballada na Gmach Zachęty*, koncert-performance we współpracy z Anną Szwałgier, Zachęta, Warszawa, 2009; *Piosenka przy pracy, Performance na pięciu performerów*, Festiwal Alternativa, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, maj 2011; *Przesilenie letnie*, spektakl taneczny w ramach festiwalu teatralnego Malta, Poznań 2010; *Unhum na 23 muzyków i 52 przechodniów*, Focus Łódź Biennale, wrzesień 2010; we współpracy z Anną Szwałgier i Arturem Zagajewskim.

5 J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 54.

6 M. Ujma, *Zorka Wollny*, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>, (dostęp 15.11. 2016).



Artur Żmijewski, *Msza*, 2011, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

odtworzeniem mszy katolickiej, łącznie z kazaniem i komunią. W role kapłana i kleryka wcielili się wtedy aktorzy: Piotr Siwkiewicz i Krzysztof Ogłóza. Później zrealizowano *Mszę* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie podczas festiwalu *Reminiscencje Teatralne* w roku 2014 – zagrali w niej Jan Peszek i Bogdan Brzyski.

Pomysł narodził się podczas żałoby narodowej po katastrofie smoleńskiej, kiedy zamknięto teatry. Artysta mówi:

Na pomysł, żeby wystawić mszę w teatrze, wpadłem około dziesięciu dni po katastrofie. Z Dorotą Sajewską, dramaturgiem Teatru Dramatycznego, zastanawialiśmy się nad reakcjami ludzi, nad tym, że wszystko zamknięto, jedyną otwartą przestrzenią zostały kościoły. A przecież równie dobrze można by dla ludzi potrzebujących jakiegoś wspólnotowego rytuału żałoby otworzyć teatry. Dlaczego żałoba musi się właściwie odbywać w kościele? Stąd przyszła mi do głowy ta msza¹¹.

11 Żmijewski: *polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>, (dostęp 10.11.2016).

Msza była odbierana jako prowokacja, bluźnierstwo¹², krytyka współczesnego Kościoła, komentarz na temat desakralizacji społeczeństwa¹³ lub też faktyczna próba zbadania, czy teatr sprosta roli wyrażenia tak skrajnych emocji, jakimi są ból i żałoba¹⁴. Rozpatrywany pod tymi względami spektakl nie był sukcesem: prowokacja była nieudana, podobnie jak krytyka instytucji, bo zbyt oczywista, adresowana do ludzi już i tak przekonanych, nudziła zamiast szokować (Adriana Prodeus, Bogusław Deptuła w „Dwutygodniku”).

12 Np. T. Terlikowski w: *Żmijewskiego sztuka obrażania*, „Gazeta Polska” nr 45, 09-11-2011, lub P. Biernatowicz, *Rok 2011 – rok lewicy w sztuce współczesnej*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/fokus/23659>, (dostęp 10.11.2016).

13 Np. A. Didusko-Zygłewska, P. Sztarbowska, *Msza Żmijewskiego. Świadectwa po premierze*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadectwa-po-premierze.html>, (dostęp 10.11.2016), lub Ł. Baduła <http://kulturaonline.pl/krt,festival,teatralna,msza,titul,artykul,19181.html>, (dostęp 10.11.2016).

14 A. Draguła, *Kiedy król odchodzi, czyli ceremonie*, „Tygodnik Powszechny”, 44/2016, Dodatek „Dziady. Recykling” lub T. Kurzydło w <http://christianitas.org/news/theatrum-mszy/>, (dostęp 10.11.2016).

Próba przywrócenia znaczenia teatrowi również zakończyła się porażką:

Mylił się jednak, sądząc, że poprzez wystawienie *Mszy* nada teatrowi znaczenie, które posiada rytuał religijny. Jego próba w rzeczywistości była czymś zupełnie przeciwnym – teatru pozbawionego *sacrum* nie może ocalić zdesakralizowana liturgia. (...) Dzisiaj jedynie *Msza*, w przeciwieństwie do teatru, posiada charakter sakralny, który tworzy wspólnotę (Kurzydło).

Oraz:

Nie da się w jednej chwili zastąpić dwóch tysięcy lat emocji i wyobraźni. Ale jest bez wątpienia coś więcej. W takich chwilach religia jest silna naszą słabością, którą ujawniamy w obliczu nicości. (Draguła, cytując filozofa-ateistę André Compté-Sponville'a).

Tymczasem inscenizacja nie miała na celu krytyki ani parodii, co artysta wyraźnie zaznacza. Wprawdzie mówi też, że msza to *spektakl dość nudny, ale Przygotujemy to z pełnym szacunkiem, bardzo się staramy. Nie ma we „Mszy” ani jednego momentu zgrywy czy kpiny. Ironia nie jest moją intencją¹⁵. Msza interesuje go jako „cytat z rzeczywistości”, spektakl, który może być przeniesiony z kościoła do teatru, aby można było zanalizować jego oddziaływanie na publiczność zgromadzoną na widowni i postawioną w dwuznacznej sytuacji. To publiczność jest celem jego eksperymentu. Chodzi mu o „konfuzję” w sensie fizycznym –*

twoje ciało przeszło trening, który nauczył je w odpowiednim momencie klękać, składać ręce. A teatr daje ci możliwość biernego oporu – możesz tego nie robić, nie czeka cię za to sankcja wspólnoty. W czasie podniesienia wiemy, że powinniśmy klęczeć, ale siedzimy na miejscu, łamiąc pewne tabu. Ulegamy w ten sposób bezwiednie trybom maszyny teatralnej, która tam, gdzie rytuał wzywa nas, by reagować, wzywa nas do czegoś przeciwnego – biernej obserwacji¹⁶.

Widownia staje się więc miejscem, gdzie zachodzą zmiany lub może do nich dojść. Albo też: stworzona została sytuacja, w której można dokonać wyboru, wybór wymaga przełamania konwencji zachowania się; widzowie umieszczeni zostali pomiędzy dwoma znanymi sobie światami: widownia, należąca do świeckiego świata kultury, i scena, na której odgrywany jest rytuał odwołujący się do religii. Tym samym spełniony jest jeden z postulatów

sztuki krytycznej: sztuka może spowodować zmiany społeczne, poprzez odsłanianie mechanizmów społecznienia¹⁷. Teatr („machina teatralna” według słów Żmijewskiego) potrzebny mu jest jako zwodnicza alternatywa dana widzowi (*Bóg stworzył teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół* ten cytat z Juliusza Osterwy znalazł się w programie). Zwodnicza, bo właściwie z góry wiadomo, że żadne zachowanie – ani pasywne oglądanie mszy, ani aktywne uczestniczenie w niej, nie da widzowi satysfakcji. Nie może być satysfakcji, gdy celem jest konfuzja. Na pytanie J. Majmurka: *Czego ty oczekiwałeś od publiczności, jaki efekt chciałeś uzyskać?*, Żmijewski odpowiada:

Zasadniczo taki, jaki się zdarzył: miałem nadzieję, że to się wszystko posypie. (...) że jak ludzie dostaną wezwania, żeby wstali, to będą siedzieć, że nie będą się żegnać, że słuchając ewangelii, nie odcisną na czole, ustach i sercu znaku krzyża. Sypie się to wszystko dość konkretnie, nie działa – a jednocześnie działa¹⁸.

Działa, bo zakwestionowane zostały pewne (naturalne, dla ciągle jeszcze przeważającej części naszego społeczeństwa) odruchy, rozchwiane kategorie poznawcze, rozbita oczywistość dotychczasowej relacji między instytucją a publicznością. Dla tych z widzów, którzy zostali wychowani w katolickiej tradycji, uruchomiony został potencjał współczesnego estetycznego reżimu sztuki, o którym pisze Rancière¹⁹. Na widowni widz ma szansę indywidualnej emancypacji. Jak mówi Żmijewski:

Tu nie tylko podważamy za pomocą teatru rytuał kościelny, ale za pomocą rytuału mszy zmuszamy widza do analitycznego przeżycia doświadczenia teatru – tworzymy widza bezwiednie krytycznego. (...) Widz się emancypuje – nie robiąc nic, robi bardzo wiele, po prostu patrząc²⁰.

17 „Podstawowym warunkiem zmian społecznych jest doprowadzenie do rozchwiania naturalności ludzkich kategorii poznawczych i związanych z nimi odruchów. Gdy jednostki tracą orientację w świecie, łatwiej też dostrzegają jego negatywne strony i mogą pomyśleć o jego zmianie. Przykładu takich sytuacji dostarczają podważające stabilność rzeczywistości kryzysy. Podobny efekt może wywoływać uczestnictwo w praktykach ruchów społecznych, takich jak demonstracje i strajki, albo konfrontacja z tekstem literackim lub dziełem artystycznym”. M. Gdula, *Dwie sztuki krytyczne w: Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 30.

18 *Żmijewski: polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurmkiem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>. (dostęp 10.11.2016).

19 „Estetyczny reżim sztuki utożsamia sztukę z tym co pojedyncze (*singulier*) i uwalnia ją od wszelkich specyficznych reguł, wszystkich tematycznych hierarchii i gatunków. (...) Ustanawia w tym samym momencie autonomię sztuki oraz jej tożsamość z formami samego życia”. J. Rancière, *Dzielenie postrzegane*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wyd. korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 84.

20 *Żmijewski: polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurmkiem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>. (dostęp 10.11.2016).

15 K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>, (dostęp 10.11.2016).

16 *Żmijewski: polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurmkiem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>, (dostęp 10.11.2016).

Zorka Wollny, *Ofelie. Ikonografia szaleństwa kompozycja na jedenastej aktorek*

Ofelie. Ikonografia szaleństwa (2012) Zorki Wollny to trwający 50 minut spektakl pokazywany w przestrzeniach muzealnych. Aktorki, które grały rolę Ofelii w teatralnych inscenizacjach Szekspirowskiego *Hamleta*, odtwarzają finałową scenę szaleństwa – bez pozostałej obsady, bez kontekstu sytuacji, bez rekwizytów, bez kostiumów.

Wideo stanowiące zapis spektaklu w Muzeum Sztuki w Łodzi artystka wskazała jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym w 2016 roku; wszystkie wypowiedzi Zorki Wollny pochodzą z udostępnionego mi autoreferatu. Autorka szczegółowo analizuje takie zagadnienia, jak: relacje teatru i sztuk wizualnych, kobiece szaleństwo w teatrze, porównanie przestrzeni teatru i muzeum, rola reżysera i kuratora. Na potrzeby tego artykułu chciałabym ograniczyć się do decyzji użycia fragmentu dramatu i pracy z aktorkami, które w tym projekcie stają się performerkami.

Luce Irigaray, której poniższy cytat służy jako motto dla książki Agaty Jakubowskiej o ciele kobiecym w pracach polskich artystek, pisze:

Z całą pewnością odrzucenie, wykluczenie wyobraźni kobiecej sytuuje kobietę tak, że doświadcza ona siebie jedynie fragmentarycznie, na słabo ustrukturuowanych marginesach ideologii panującej, pośród wyrzutków i wygnańców, na marginesach lustra ustawionego przez podmiot (męski) po to, żeby się sam w nim odbijał, zdwajał²¹.

Agata Jakubowska, przyglądając się pracom polskich artystek współczesnych, pisze o tendencji pokazywania fragmentów ciała zamiast jego całości; przeciwstawia to tradycji klasycznej i zestawia z dominacją takich wizerunków w kulturze popularnej i ich wszechobecnością w reklamie.

Sfragmentaryzowane ciało kobiece stanowi ten aspekt kultury zachodnioeuropejskiej, który – jak postulują niektóre teoretyczki – należy poddawać krytyce i poszukiwać nowych sposobów reprezentacji ciała kobiecego. A. Jakubowska analizuje jednak działania artystyczne, które *nie tyle poszukują całkowicie nowych sposobów reprezentacji ciała kobiecego, ile dekonstruuje te, z którymi artystki mają do czynienia*²². Praktyka ta może mieć miejsce zarówno w przypadkach artystek wykorzystujących ekspresję ciała (Alina Szapocznikow, Barbara Falender) jak i konceptualistek (Natalia LL, Ewa Partum).

Na takich „marginesach lustra” usytuowana jest rola Ofelii, dosyć mały fragment w stosunku do całości dramatu. Pomimo to, większość aktorek deklarowała, że Ofelia była dla nich ważną rolą, znaczącą w ich karierze. Można by porównać fragmentaryzację

ciała, o której pisze Jakubowska, z wykorzystaniem fragmentu *Hamleta*, z którym pracują zaproszone aktorki – Zorka Wollny podkreśla fragmentaryczność: wyjęcie z kontekstu, odarcie ze scenografii, kostiumu czy rekwizytów, a także *pracę z pamięcią, przypomnienie sobie, rekonstruowanie wizji reżysera-demiurga*. Warto zwrócić uwagę, że na 11 aktorek, tylko dwie reżyserowane były przez kobiety²³.

Każda z aktorek analizowała (wspólnie z Zorką Wollny) swoją rolę, wychodząc od oryginalnego spektaklu. I chociaż końcowy rezultat był nadaniem nowego kształtu roli, to jednak w interpretacjach każdej z aktorek można wciąż zauważyć różnice wynikające nie tylko z odmienności „wizji reżysera”, ale także z różnicy podejścia do zawodu aktora. Interpretacja aktorek stanowi przegląd historii teatru, zmieniających się technik i tendencji. Zorka Wollny zauważa:

W przypadku starszych aktorek (Krystyna Łubieńska) widoczne jest na przykład przyzwyczajenie do wyraźnej deklamacji, podążanie za rytmiką wiersza, wyrazista dramaturgia słowa, podczas kiedy młodsze pokolenie (Anna Ilczuk) „mówi Szekspirem”, wplatając słowa potoczne, łącząc wyrazy, oswajając i odświeżając zdania dramatu, a aktorki współczesnych reżyserów awangardowych (Karolina Porcari) grają według zasady obojętności wypowiedzanego słowa skonstruowanej z jego wymową oraz zachowaniem wypowiedzianego²⁴.

Brak kontekstu (poprzednich scen, scenografii, kostiumu, rekwizytów) podkreślił rolę ciała jako środka ekspresji. Nasuwają się więc porównania z pracami kobiet-artystek, które poprzez sztukę próbowały odzyskać autonomię w mówieniu o swoim ciele i swojej tożsamości. Nawiązując do paraleli ze sztukami wizualnymi, interpretacje sceny szaleństwa, wymykania się spod kontroli rozumu i obowiązujących norm, za pomocą „dramaturgii słowa” można zestawić z pracą Natalii LL *TAK*: powtarzające się rzędy fotografii kobiecych ust wymawiających słowo Tak, w połączeniu z napisem TAK, bez którego nie byłoby możliwe odczytanie znaczenia ruchu ust. Jak pisze Jakubowska:

23 Iwona Bielska – reż. Jerzy Krasowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, 1978; Monika Dąbrowska – reż. Jolanta Donejko i Piotr Borowski, Studium Teatralne, Warszawa, 2005; Ewa Domańska – reż. Jan Englert, Teatr Telewizji, 1985; Gabriela Frycz – reż. Waldemar Śmigasiwicz, Teatr Nowy, Poznań, 2007; Anna Ilczuk – reż. Monika Pęcikiewicz, Teatr Polski, Wrocław, 2008; Marta Kalmus-Jankowska – reż. Krzysztof Nazar, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1996; Marta Kalmus-Jankowska – reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2004; Elżbieta Karkoszka – reż. Jerzy Wróblewski, Teatr Rozmaitości w Krakowie, 1967; Krystyna Łubieńska – reż. Andrzej Wajda, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1960; Karolina Porcari – reż. Radosław Rychcik, Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce, 2011; Agnieszka Radzikowska – reż. Attila Keresztes, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, Katowice, 2012; Małgorzata Rudzka – reż. Andrzej Domalik, Teatr Dramatyczny, Warszawa, 1992; Bożena Strykówna – reż. Jan Machulski, Teatr Ochoty, Warszawa, 1985. Autoreferat Zorki Wollny, s.4.

24 Autoreferat Z. Wollny.

21 A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.

22 Tamże, s. 86.

To podwojony sens wypowiedzi. Z samych ust jej sens nie daje się odczytać, ale wyrażony słowem pisanym staje się zrozumiały. To TAK nie przynależy jednak do mówiącego ciała. Znaczenie przychodzi z innego porządku – arbitralnego systemu alfabetu. Uzupełniona nimi wypowiedź kobiety może zostać usłyszana. Same usta nadal pozostaną nieme²⁵.

Usta: erotyczny znak, przypominający według Freuda o braku, czyli wybrakowanym ciele kobiecym. Przywołana jest także feministyczna badaczka Rosalind Coward; według niej *usta to miejsce dramatu*



Zorka Wollny, *Ofelia. Ikonografia szaleństwa*, 2012, fot. Adam T. Burton

między pożądaniem aby zrealizować aktywne potrzeby i przeciw zakazom nałożonym na zachowanie kobiet²⁶. Ofelia wyraża swoje szaleństwo za pomocą słów; arbitralność tekstu narzuca się tym bardziej, że chociaż powtarzana przez 11 aktorek scena jest ta sama, to różnią się tłumaczenia *Hamleta* (wykorzystanych zostało 5 tłumaczeń). Powtarzanie sceny szaleństwa i powtarzanie TAK w pracy Natalii LL wzmacnia ich znaczenie i podkreśla konceptualność podejścia. Wypowiadane staje się zdarzeniem, nie budowaniem sensu. Powtórzone wielokrotnie staje się sposobem konstruowania miejsca dla mówiącego podmiotu²⁷. Podobne zestawienie: arbitralny system języka i ślady ciała analizuje Jakubowska w pracach Ewy Partum: odciski pomalowanych ust wypowiadających litery alfabetu (*Poem by Ewa – alfabet*, 1971).

Same usta, podobnie jak w przypadku Natalii LL nic by nie powiedziały. To litery umożliwiają jej odczytanie. Nie jest to więc zestawienie dwóch równorzędnych sposobów wypowiedzi. Ten ustami kobiecymi uzyskuje czytelność dopiero dzięki „pomocy” „męskiego” języka²⁸.

Inne artystki jednak, np. Alina Szapocznikow czy Zuzanna Janin, ufają ekspresji samego ciała; analizując ich prace przedstawiające brzuchy (odlewy u Szapocznikow, fotografie zatopione w folii u Janin), można znaleźć bogactwo nieoczywistych, często subwersywnych znaczeń;

Absurdalność ujęcia tego fragmentu ciała przeciwstawia się sposobom jego traktowania przez kulturę falliczną. W niej marginalizowane, tu zajmuje nie dla niego przeznaczone centralne miejsce. (...) To raczej głównie destabilizacja podziału na to co w centrum i co na marginesach²⁹.

Aktorki młodszego pokolenia także ufają ekspresji ciała. Przywołując m.in. Erikę Fischer-Lichte, Zorka Wollny pisze, że: młodsze pokolenie posłuszne jest raczej postulatowi „ucieleśnienia”, oraz: *Autoerotyzm i związana z nim autoagresja zostały podstawą nowych monologów i okazały się, ponownie, kluczowe w rozumieniu kobiecego szaleństwa*³⁰.

Chociaż Zorka Wollny określa w pewnym momencie Ofelie także jako „teatralny *found footage*”, z czym zgadza się też opinia Anki Herbert („Wycięte ze spektaklu jako *ready-mades*”³¹, Ofelie stają się osobnymi obiektami teatralnymi), to jednak ważniejszy wydaje się wątek relacyjny i dwojaka rola performansu.

Zorka Wollny nie ustawia się w roli reżysera-de miurga, jej relacje z aktorkami są zaprzeczeniem działania indywidualistycznego, jej działanie bliższe jest etyce relacyjnej i koncepcji performansu delegowanego, tak jak to definiuje Claire Bishop, kiedy artyści zapraszają nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w ich imieniu i działali zgodnie z ich instrukcjami w określonym miejscu i czasie³². Dokonuje emancypacji aktorek za pomocą środków zaczerpniętych ze sztuk wizualnych, ale także odświeża dla siebie formułę performansu. O ile Ofelie wpisują się w dominujący po 1989 roku nurt performansu delegowanego, to biorące udział w spektaklu aktorki emancypują się bardziej w stylu performansu z nurtu body art dominującego od lat 60. do 80.

Zorka Wollny podkreśla proces rozmów i osobistych kontaktów. Był to „indywidualny proces”, w efekcie którego *Kilka aktorek postanowiło nie wracać do spektaklu w ogóle, i opowiedzieć o Ofelii przez własne kobiece doświadczenie; ufała więc ich intuicji i pamięci*. Pisz też:

Dla tych aktorek Ofelia, grana poza sceną, była możliwością performatywnego przepracowania własnego życiowego doświadczenia. Możliwym uczynił to kontekst sztuk wizualnych, fakt, że spektakl nie rozgrywał się na

29 Tamże, s. 99.

30 Autoreferat Z. Wollny, s. 18.

31 A. Herbert, *Drugie rolowanie Ofelii*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3947-drugie-rolowanie-ofelii.html>, (dostęp 11.11.2016).

32 C. Bishop, *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, w: *Sztuczne piekła*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 381.

25 A. Jakubowska, *Na marginesach lustra...* dz. cyt., s. 103.

26 Tamże, s. 102.

27 Tamże, s. 104.

28 Tamże, s. 105.

deskach teatru, że odrzucone zostały elementy dekoracyjne, a uwaga skupiona na pojedynczej postaci i jej ekspresji. W ten sposób aktorki zostały performerkami³³.

Niektóre stwierdzenia Zorki Wollny (np. *Uważam także, że polskie teatry powinny zostać spalone, gdyż każda instytucja trwająca za długo staje się swoją własną karykaturą*³⁴) potwierdzają opisaną przez Karolinę Plintę „awersję do teatralności”: pełną niechęci i nieufności relację pomiędzy sztuką i teatrem³⁵. Jako wzorcowy przykład podaje Plinta krańcowo różne reakcje ze strony aktorów i krytyków na akcję *Wirus w spektaklu* (Teatr Rozmaitości, 2006) grupy Sędzia Główny. Performerki celowo „przeszkadzały” w trakcie spektaklu *Magnetyzm serc* w reżyserii Grzegorza Jarzyny: wchodziły na scenę i wykonywały polecenia widzów. Brak entuzjazmu i dystans ze strony aktorów został opisany przez



Zorka Wollny, *Ofelia*. *Ikonografia szaleństwa*, 2012, zapis performansu w Muzeum Sztuki w Łodzi

krytyka Łukasza Guzka i przez artystki jako przykład ograniczenia wolności twórczej aktorów, działających według opinii artystek jak „nakręcane maszynki”. K. Plinta ironicznie podsumowuje, że te opinie:

w zasadzie można uznać za ilustrację konwencjonalnego myślenia zarówno o teatrze jak, i sztuce performansu. W rolach głównych wystąpiły tu dwie niezależne artystki, znane ze swoich działań sytuujących je w tradycji body artu, oraz zespół pozbawionych sprawczości i indywidualności aktorów, którzy swoje zadanie wykonują pod dyktando reżysera.

Plinta dodaje:

Niechęć do „sztuczności” i konwencji jest na dobrą sprawę zrozumiała, warto jednak zauważyć, że nieraz przeciwstawiali się jej sami twórcy teatralni. Czym bowiem było Laboratorium Jerzego Grotowskiego, jak nie za przeczeniem konwencjonalnego teatru z aktorami odgrywającymi swoje role?³⁶

Grotowskiego przywołuje także Zorka Wollny, opisując swoją pracę: *Przestudiowaniu pracy Grotowskiego zawdzięczam indywidualną pracę z każdą z aktorek, znajdowanie charakterystycznej dla każdej z nich obecności scenicznej*³⁷. Chociaż więc Zorka Wollny można by także zarzucić „konwencjonalne myślenie o teatrze”, to jednak czyni ona z tego ciekawy użytek.

Odpowiadając na postawione na początku pytania, można stwierdzić, że teatralne realizacje obojga opisywanych artystów wypływają z ich poprzednich zainteresowań, są ich rozwinięciem. Oboje także w przemyślany i konsekwentny sposób wykorzystują teatr w formalnym sensie dosyć konserwatywny. Ich celem nie jest jednak zmienianie teatru, lecz powodowanie zmian w życiu ludzi.

Słowa kluczowe: teatr, sztuka współczesna, zaangażowanie społeczne, aktorki, rytuał, performans, emancypacja, ciało, Artur Żmijewski, Zorka Wollny

JADWIGA SAWICKA
The advantages of theatre

Summary

The article discusses using theatre in the practice of visual artists based on the cases of two artists. It presents different goals with which that medium has been used: in the staging of a Catholic Mass in theatre by Artur Żmijewski, and in playing the role of Ophelia by eleven actresses of different ages in a performance directed by Zorka Wollny. Considering the previous work of the two artists, one may say that theatre-related projects have been part of the interests and practice of both of them. They are both interested in working with people, yet the aim of Żmijewski's experiment was affecting the audience and Wollny's one – emancipation of the actresses and the text.

Key words: Artur Żmijewski, Zorka Wollny, theatre, contemporary art, social involvement, actresses, ritual, performance, emancipation, body

33 Autoreferat Z. Wollny, s.13.

34 Tamże, s.25.

35 K. Plinta, *Ucieczka z twierdzy*, „Szum”, lato-jesień 2016, nr 13, s.56.

36 Tamże, s.60.

37 Autoreferat Z. Wollny, s.24.



Zorka Wollny, *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, 2012, fot. Adam T. Burton

Bibliografia

- Badula Ł. <http://kulturaonline.pl/krt,festival,teatralna,msza,tytul,artykul,19181.html>
- Biernatowicz P., *Rok 2011 – rok lewicy w sztuce współczesnej*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/fokus/23659>.
- Bishop C., *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, w: *Sztuczne piekła*, przeł. J. Staniszewski, wyd. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Brach-Czaina J., *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- Cichocki S., *Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki* w: *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Diduszko-Zyglewska A., Sztarbowska P., *Msza Żmijewskiego. Świadczenia po premierze*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadczenia-po-premierze.html>.
- Draguła A., *Kiedy król odchodzi, czyli ceremonie*, „Tygodnik Powszechny”, 2016, nr 44, Dodatek „Dziady. Recykling”.
- Goździewski M., *Grzegorz Sztwiertnia*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- Herburt A., *Drugie rolowanie Ofelii*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3947-drugie-rolowanie-ofelii.html>
- Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, wyd. Universitas, Kraków 2004.
- Kurzydło T. <http://christianitas.org/news/theatrum-mszy/>.
- Plinta K., *Ucieczka z twierdzy*, „Szum”, lato–jesień 2016, nr 13.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wyd. korporacja ha!art, Kraków 2007.
- Sienkiewicz K., w: *Kowalnia 1985–2015*, red. G. Kowalski, wyd. ASP Katowice, K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>.
- Terlikowski T., *Żmijewskiego sztuka obrazania*, „Gazeta Polska”, 2011, nr 45
- Ujma M., *Zorka Wollny*, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>
- Wollny Z., *Autoreferat w postępowaniu habilitacyjnym*, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2016.
- Żmijewski: polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytualu/menuid-431.html>.

Sztuka młodych jako przestrzeń dialogu wewnętrznego

Refleksje na temat pewnej tendencji w trzech krótkich wspomnieniach

Przeszło dekadę temu, poszukując sposobu na życie zgodne z pasją, wykształceniem i apetytem na sztukę, rozpocząłem aktywność zawodową na polu wystawienniczym w jednej z krakowskich instytucji kultury. Szczęśliwie, jednostka w której się znalazłem, przechodząc programowo-organizacyjną restrukturyzację szukała pomysłu na siebie samą. Zastanawiając się nad kształtem programu galerii, może nieco w kon-

nosa co do trafności dokonywanych wyborów personalnych były późniejsze losy solwayowych debiutantów – uznanie krytyki, nagrody w najważniejszych krajowych przeglądach i konkursach, propozycje prestiżowych pokazów czy kariera artystyczno-naukowa. A nazwiska takie jak: Kus, Kukula, Antoniak, Słota, Jabłońska, Kukla, Prymon, Łyjak, Węgrzyn, Szczur, Górny, Szczekan czy Woroniec z pewnością, śledząc rankingi młodej sztuki, nie są obce.

Artyści, z którymi spotykaliśmy się w ramach naszych prezentacji, byli rozmaici. Często przyjmowali skrajnie odmienne spojrzenie na świat i na twórczość. Jedni charyzmatyczni, inni bardziej zamknięci i wycofani. Poszukujący eksperymentatorzy, z premedytacją łamiący wszelkie wyuczone reguły budowy dzieła oraz do bólu konsekwentni klasycy. Oszczędni w kolorze lub „dzicy”, zwolennicy sztuki przedstawieniowej i zdeklarowani abstrakcyjniści.

Z perspektywy animatora i kuratora projektów wystawienniczych prezentowanych w CSW Solvay, pomimo wszelkich różnic i różnaitości postaw, wśród artystów urodzonych po roku 1980 zauważam jednak wyraźnie zarysowaną potrzebę szeroko rozumianego dialogu z przeszłością. W odróżnieniu od tego co było domeną 20- i 30-latków kilkanaście lat temu, dziś dla zaskakująco wielu młodych twórców sztuka to przestrzeń opozycyjna wobec codzienności, wolna od spraw bieżących, polityki, świata znanego z reklam telewizyjnych czy materialnych potrzeb wykreowanych przez specjalistów od marketingu. Obecnie jawi się ona raczej jako strefa wewnętrznego zmagania z tzw. bliską historią – poszukiwania korzeni, wyrażania myśli i spostrzeżeń dotyczących własnego dziedzictwa kulturowego, odwołań do sztuki ludowej.

W puli przeszło 100 projektów wystawienniczych, w realizację których byłem uwikłany, przykładów potwierdzających tę tezę jest aż nadto. Mając jednak na uwadze względy humanitarne oraz zakładając, że kilka refleksji będzie dla czytelnika bardziej interesującym rozwiązaniem niż stronicie uogólnionych rozważań dla uzasadnienia zaobserwowanej tendencji, wspomnę pokazy trzech różnych artystów, którzy z racji swego intelektu i uzdolnień stanowią intrygujące osobowości twórcze. Malarzy, którzy nie pozostają anonimowi na tle polskiej sztuki młodszego pokolenia, ale – mimo wszystko – stoją nieco na uboczu jej głównego nurtu.



Michał Marek, z cyklu *Obrazy przekreślone*, 2010, olej na płótnie, 30 x 40 cm, z archiwum CSW Solvay

trze do tego z czym sam – jako student i adept malarstwa – zmagalem się kilka lat wcześniej, wspólnie z ówczesnym kierownictwem zdecydowaliśmy, iż ważne miejsce w naszej działalności powinna zająć sztuka młodych. Nasza propozycja przypadła do gustu temu, komu przypaść miała. Dostaliśmy zielone światło i powziętemu uzgodnieniu pozostaliśmy wierni przez następne lata.

Wśród różnorodnych projektów z zakresu sztuk wizualnych, w ciągu dekad w Centrum Sztuki Współczesnej Solvay udało nam się zorganizować kilkadziesiąt ekspozycji promujących działania młodych. Dla wielu z nich nasza prezentacja stanowiła pierwszy krok ku artystycznej dorosłości. Miarą zasadności, a w jakimś sensie może nawet i sukcesu oraz tzw.

I

Kto przez całe życie będzie się bał, że namaluje zły obraz, nigdy nie namaluje naprawdę dobrego.

Powyższe słowa, wypowiedziane kiedyś przez Jerzego Nowosielskiego, stanowiły wprowadzenie do ekspozycji prac Michała Marka – absolwenta i pedagoga Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, twórcy obrazów i obiektów malarskich odwołujących się do szeroko rozumianej pamięci. Poetycko-metaforyczna twórczość artysty będąca wyrazem jego głębokiej świadomości kulturowej, własnych korzeni i wywiezionych z dziedzictwa malarstwa europejskiego fascynacji, do których stale wraca, objawiła się krakowskiej publiczności w postaci nietypowego pokazu. We wrześniu 2010 roku w przestrzeni CSW Solvay, dolnośląski twórca zaprezentował zaskakujący projekt o niezwykłym tytule – *Dziurawa ręka, dziurawe oko, dziurawy obraz*. Oto Święty Sebastian, obok wędrowiec z obrazu Friedricha, malujące dłonie, oczy, nieopodal rozmazany pejzaż... pierwszy, drugi, trzeci – stale powracający motyw rodzinnych stron, uporczywie powtarzający się wątek z tajemniczą literą M... Niewielkie obrazy chaotycznie rozrzucone na ścianie galerii. Cykl – nie cykl? Dziwne. Jakby zatrzymane.

Twórca, nie mogąc odnaleźć spełnienia w podejmowanych próbach plastycznego wyrażania, w obliczu emocjonalnego uniesienia postanowił zanegować własne dokonania i porzucił prace nad dziełem. Być może nie byłoby w tym nic wyjątkowego – wszak i takie bywają prawidła procesu twórczego, ale Marek na tym nie kończy. Czując głęboki respekt przed malarstwem, nie ukrył swego dzieła w kącie pracowni, nie pokrył go następną warstwą farby. Z pokorą mnicha mającego na uwadze to, że umartwienie jest środkiem wzrastania w cnotach, na drodze publicznej konfrontacji z nieudany obrazem, poprzez wystawę dąży do uwolnienia się od cierpienia niemocy. W kontekście takiego spojrzenia, projekt *Dziurawa ręka, dziurawe oko, dziurawy obraz* jawi się przede wszystkim jako romantyczna manifestacja ludzkiej szczerości i pokory wobec uprawianej dyscypliny, a dopiero w dalszej kolejności jako wystawa w bardziej zwyczajowym tego słowa znaczeniu.



Arkadiusz Andrejkow, *Szablonoowa rodzina*, 2010, technika mieszana, 140 × 100 cm, z archiwum CSW Solvay

II

Arkadiusz Andrejkow to artysta pochodzący z Sanoka. W początkach swej aktywności poczynania twórcze skierowane „na zewnątrz” utożsamiał głównie z działalnością na polu graffiti i muralu – formom którym pozostał wierny i które do dziś z powodzeniem uprawia. Tradycyjne malarstwo, powstające w zaciszu pracowni było bardziej dyskretne. Choć nie stało w sprzeczności z działaniami podejmowanymi w plenerze – na ścianach budynków, słupach, włączach kanalizacyjnych, zdawało się jednak dla twórcy stanowić inny rodzaj sztuki. Bardziej intymnej, tworzonej raczej dla siebie niż na pokaz.

Po namowach, jesienią 2012 roku w Galerii Promocyjnej CSW Solvay Andrejkow zaprezentował kilkanaście płócien. Na *Sprawy rodzinne* – bo taki tytuł nosiła ekspozycja – składał się cykl obrazów inspirowanych fotografiami odnalezionymi na dnie starej szafy.

Archiwalne zdjęcia posłużyły artyście do wykreowania niezwykle, rodzinnego tableau, gdzie postaci z przeszłości, o nierzadko groteskowo przeskalowanych proporcjach, w za dużych ubraniach, upstrokacone wzorami z ludowych wycinanek lub zestawione z elementami stylistycznie bliskimi sztuce graffiti, tworzą zaskakującą plastycznie mozaikę



Kamil Kuzko, *Otwarta walizka*, 2011, olej na płótnie, 120 x 150 cm, z archiwum CSW Solvay

charakterów. Czarno-białe portrety dziadków, wujów, ciotek, pojedynczo, w grupach lub parami wypełniające barwne płótna Andrejkowa, pomimo swej sentymentalnej natury i uroku, pozostają zagadkowe. Autor nie udziela odpowiedzi na pytania, kim byli, czego dokonali, jak żyli. Przyglądając się kompozycjom artysty, możemy tylko przypuszczać, czy para przedstawiona na różowo-fioletowym tle była szczęśliwa? Czy osoba wymazana z rodzinnej fotografii stała się „czarną owcą”? Zatrzymując jednostkowe historie dla siebie, młody sanoczanin potęguje wrażenie drugiego dna opowieści. Niepokojącej tajemnicy. Sekretu zarezerwowanego dla wybranych, reszcie odbiorców pozostawiając jedynie domysły. Obcując z wizerunkami osób bliskich, kultuwując pamięć i łączność pokoleniową, Arkadiusz Andrejkow prowokuje do szerszej refleksji nad problemem przemijania, nieobecności, a nade wszystko kwestią własnej tożsamości.

III

Kamil Kuzko urodził się w Lublinie. W latach 2002–2008 studiował na Wydziale Artystycznym tamtejszego UMCS, w pracowni prof. Adama Styki. Obecnie – jako pedagog – zawodowo związany jest z krakowską Akademią Sztuk Pięknych. W pracach artysty można dostrzec całą gamę rozwiązań i środków malarskich przywodzących na myśl prawosławne ikony czy freski. Należy do nich symetryczna kompozycja, centralne rozmieszczenie najważniejszej postaci czy mozaika płaskich, wypełnionych kolorami form, niemal bez zaznaczonej głębi i zawężonej perspektywy. Uwagę zwraca schematyzacja męskich twarzy, będących częstokroć autoportretami artysty, których forma modelowana jest w sposób typowy dla sztuki Kościoła Wschodniego. Odniesienia do prawosławnej tradycji obrazowania – jak pisał we wstępie do wystawy Robert Kardzis, z którym wspólnie przygotowaliśmy pokaz zatytułowany *Skąd – Dokąd* (Solvay / luty, 2013) – widać wyraźnie w sposobie narracji. W obrazach Kamila ważne jest wszystko. Nie dostrzegamy w nich wartościowania ani różnicowania. To nie perspektywa, do której jesteśmy tak przyzwyczajeni, wskazuje, co jest w nich pierwszoplanowe, a co jedynie tłem, sztafażem opowieści. Nie ma w tych pracach przedmiotów czy procesów bardziej czy mniej rozwiniętych, przez co zasługiwałyby na uwagę lub jej brak. Ich treścią zdaje się być doświadczenie mistycznego przeżycia czasu. Dlatego jego opowieści nie zaczynają i nie kończą się na płótnie, ale właśnie w doświadczeniu-przeżyciu widza. Te obrazy w niezwykle sposób uruchamiają głębokie pokłady świadomości, uzmysławiając nam tajemnice rzeczywistości na co dzień pomijane, niedostrzegane. Są pełne przecucia, mistycyzmu przechodzącego w głęboką wiarę w jakiś nadludzki porządek ujętych w obrazach rzeczy, ludzi i zdarzeń. Porządek ewokujący spokój, pewność i zaufanie.

Malarską twórczość Kamila, poza niezaprzeczną oryginalnością, postrzegam także jako próbę zaklęcia rzeczywistości. Uczynienia jej sobie bardziej przyjaznej, bardziej bezpiecznej, poprzez odniesienie się do tego, co znane, w czym dojrzywał i dorastał. Świadomie odrzucając bieżące, chwilowe mody i trendy, artysta szuka dla siebie pewnego punktu oparcia, stałości, porządku rzeczy – być może nawet uświęconego, do którego zawsze będzie mógł się odwołać. Szuka wierności sobie.

Jak już pisałem wcześniej, przywołane wspomnienia nie stanowią jedynych przykładów ilustrujących wyrażony pogląd. Wcale też nie jestem pewien czy są jego najlepszym dowodem, ale jednak, z jakiegoś

powodu, akurat one przyszły mi do głowy jako pierwsze. Zupełnie tak, jak gdyby czekały ukryte gdzieś pod powierzchnią pamięci, by pod wpływem konkretnego pretekstu, wspomnienia, wypłynąć na zewnątrz, dając świadectwo swej wyjątkowości na tle innych realizacji wystawienniczych, których byłem świadkiem bądź współsprawcą.

Słowa kluczowe: Michał Marek, Arkadiusz Andrejkow, Kamil Kuzko, malarstwo, dialog, wystawa, młoda sztuka

PRZEMYSŁAW POKRYWKA

The art of the young as a space of inner dialogue. Reflections on a certain tendency in three short recollections

Summary

The Solvay Cracow Center for Contemporary Art is a culture institution promoting young artists. In the past decade it has exhibited a few dozen projects by students and graduates of art academies. The wide range of interests and characters has created a colorful mosaic of artistic stances. It is against this background that the author of this article presents three artists, who, due to their intellect and talent, are intriguing art personalities. They are not anonymous in the younger generation of Polish art, however they seem to be staying on its sidelines.

The author presents Michał Marek, an artist connected with Wrocław, who has exhibited a collection of incomplete, crisscrossed paintings – evidence of a crisis an artist faces on his way.

The article also presents Arkadiusz Andrejkow, who in the fall of 2012 showed in the Centre a painting exhibition titled “Family matters”, inspired by photographs found in an old wardrobe. Faced with images of his nearest and dearest, cultivating the memory of his relatives, Andrejkow provokes the viewer into a deeper reflection on the problem of transition and one’s own identity, often difficult in a historical context.

The third artist is Kamil Kuzko, who consciously rejects current trends and fashions. In his works one can see a whole range of solutions reminiscent of Orthodox icons and frescoes. Of special interest is his schematic presentation of male faces, many of them being the artist’s self-portraits, whose form is modeled on the art of Eastern Church.

Key words: Michał Marek, Arkadiusz Andrejkow, Kamil Kuzko, painting, dialogue, exhibition, young art



Kamil Kuzko, *Ukrzesłowanie*, 2011–12, olej na płótnie, 200 × 150 cm, z archiwum CSW Solvay

Wielowymiarowość rozmowy w twórczości artystek sztuk wizualnych w Polsce

Rozmowa polega przede wszystkim na wzajemnej komunikacji. Jest spotkaniem dwóch lub więcej osób, wymianą myśli, poglądów, ustalaniem własnych stanowisk, niekiedy dyskusją, a nawet kłótnią. Podczas rozmowy padają słowa o różnym ciężarze. Gdy rozmówcy pozostają we wspólnej czasoprzestrzeni, mówi się o „dialogu bezpośrednim”, gdy jest zapośredniczony przez jakieś media, np. telefon, o „dialogu pośrednim”. Co więcej, dialog może być „dwustronny”, kiedy uczestnicy dyskusji wymieniają swoje myśli,

i wynikająca z niej nieprecyzyjność. Dlatego niekiedy obraz nie wystarcza artystkom. W niektórych przypadkach treść przekazu jest tak złożona, tak ważne jest każde pojedyncze słowo, danie świadectwa każdemu pojedynczemu zdarzeniu, że uzupełnienie pracy o warstwę przekazu werbalnego staje się koniecznością. Słowa podobnie jak obraz stają się tworzywem w rękach artystek, by wzajemnie potęgować swoje oddziaływanie.

W twórczości wielu współczesnych polskich artystek pojawia się temat lub wątek rozmowy. Pełni ona różne funkcje i odbywa się na różnych płaszczyznach; bywa istotą projektu, jego elementem lub ważnym narzędziem, koniecznym do jego realizacji. Cechą wspólną przedstawionych w artykule prac jest ich bardzo osobisty wymiar. Artystki opowiadają o tym, co skrajnie subiektywne i prywatne, ponieważ wierzą, że ich doświadczenia są bardzo uniwersalne, przeżywają je tysiące kobiet i należy jedynie stworzyć odpowiednią płaszczyznę, by zacząć rozmawiać. Przestrzenią pomocną w jej budowaniu często staje się galeria i to w jej czterech ścianach wybrzmiewają opowieści artystek.

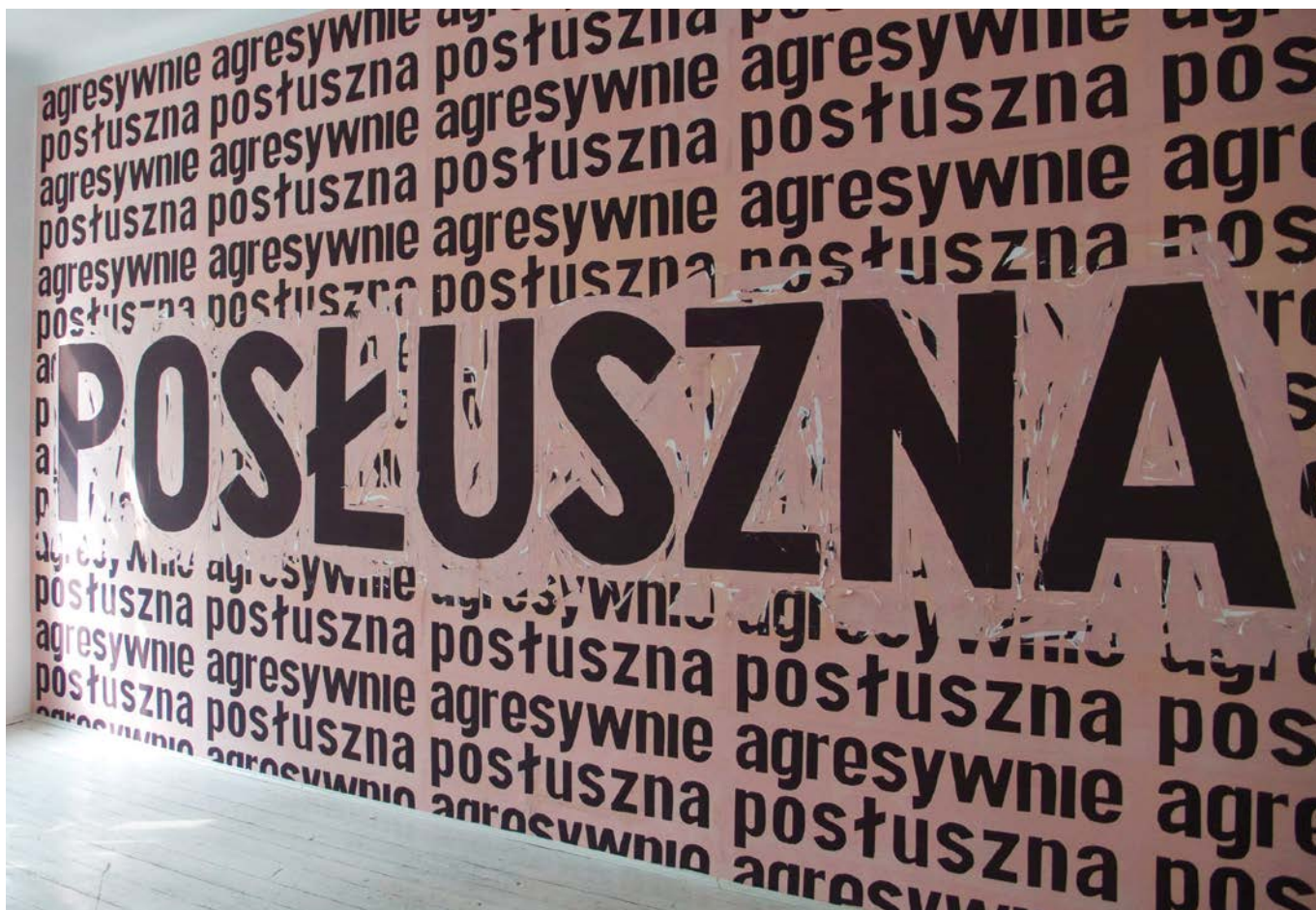
Sztuka dla wielu artystek jest sposobem radzenia sobie z własnym życiem, a także jedynym językiem, jakim potrafią o nim mówić. Pozwala przyrzeć się z dystansem problemom, wziąć je na warsztat i przepracować. Nieprzypadkowo w historii sztuki twórczość opartą na osobistych treściach ujawnianych przez artystki nazwano sztuką konfesyjną. Jej istotą jest dzielenie się przez autorki intymnymi szczegółami z własnej biografii. Potrzeba zwierzeń nie wynika z ekshibicjonizmu, chęci szokowania widza czy też epatowania własnym bólem, ale raczej odgrywa rolę terapeutyczną i podobnie jak spowiedź przynosi ulgę. Ten mechanizm oczyszczenia również był wykorzystywany przez grecki teatr; zanurzano wówczas widza w dramacie jednostki, aby uruchomić proces katharsis. Rozmowa może uzdrawiać. Poprzez przepracowanie trudnych emocji można odzyskać spokój i na nowo poukładać swoje życie. Zapisem takiej rozmowy, o mocy terapeutycznej, jest wideoperformans Aleksandry Kubiak pt. *Śliczna jesteś, Laleczko*. W 2016 roku, jedenaście lat po tragicznej śmierci matki, artystka zaprosiła profesjonalną aktorkę Elżbietę Lisowską-Kopec do wcielenia się w jej rolę. Tyle lat potrzebowała autorka projektu, aby zacząć rozmawiać o dawnych



Iwona Demko, *Zawróć kiedy to możliwe*, 2016, fot. I. Demko

lub też „jednostronny”, gdy tylko jedna osoba mówi. Każda rozmowa ma swoje etapy, ponieważ rozgrywa się w czasie. A zatem, zawsze musi paść pierwsze, inicjujące ją słowo albo też wiele słów, bo to, co na początku jest na przykład tylko monologiem, pytaniem retorycznym lub zdaniem wypowiedzianym bez konkretnego adresata, po chwili może stać się początkiem rozmowy, zyskując odbiorcę uruchomi żywy dialog. Rozmowy mają ulotny i nietrwały charakter. Upływ czasu zniekształca słowa, zamazuje ich sens, więc aby uchronić je od zapomnienia, konieczna jest jakaś forma zapisu.

Będąc artystką, najczęściej sięga się po język form wizualnych. Zaletą komunikowania wizualnego jest jego większa siła oddziaływania; angażowanie emocji i pobudzenie wyobraźni. Wadą – metaforyczność



Jadwiga Sawicka, *Postusznia*, 2009, fot. M. Horwat

wydarzeniach, aby wrócić myślami do czasu dzieciństwa i młodości. Zadaniem aktorki było stanie się na jeden dzień matką artystki, aby ta mogła odzyskać właśnie jeden dzień wspólnego czasu, by powiedzieć to, czego nie zdążyła, a także usłyszeć słowa, których zmarła przedwcześnie mama nie miała szansy wypowiedzieć. Film rozpoczyna się od spotkań obydwu kobiet, służących przygotowaniu się do roli. Aktorka zadaje pytania o mamę, o jej nawyki, charakterystyczne cechy, ubrania, sposób mówienia, a także jej odejście. Na filmie widać, jak pytania uruchamiają wyparte wspomnienia i nie zawsze jest na nie łatwo odpowiedzieć. Widać momenty wahania i słyszeć niepewność w głosie. Ta bolesna rekonstrukcja zdarzeń oraz opis relacji rodzinnych są ceną, którą artystka musi zapłacić, aby zrealizować zamierzony cel – spędzić jeszcze jeden dzień z „mamą”. W finale filmu widać, że podjęty wysiłek włożony w wykreowanie tej specyficznej sytuacji pozwala córce zamknąć pewien etap terapii i odzyskać wewnętrzny spokój. Niecodzienna rozmowa spełniła zatem pokładane w niej nadzieje.

Równie autobiograficzny, chociaż skupiony na zupełnie innych treściach jest projekt Iwony Demko pt. *Zawróć kiedy to możliwe...* Wystawa została otwarta w Walentynki 14 lutego 2016 roku, w Galerii Program w Warszawie. Towarzyszył jej katalog o rozszerzonym

tytule: *Zawróć kiedy to możliwe... Scenariusz na trzy postaci – ja, on... i ona*. Autorka we wstępie do niego napisała: *To bardzo osobisty projekt, który powstał pod wpływem emocji, które kiedy przestają działać wydają się banalne... Jednak kiedy działają, są niezwykle mocno odczuwalne*¹. W słowach tych artystka określiła rodzaj ryzyka, z jakim musiała się zmierzyć, prezentując swoją wystawę. Pewne emocje i sytuacje obserwowane z boku wydają się łatwe do opisanego i nieskomplikowane w ocenie. Przeżywane osobiście już tak proste nie są, wymykają się też powierzchownemu wartościowaniu. Autorka na 35 fotografiach opowiada historię miłości niemożliwej. Spotkanie po latach, wybuch uczucia, „ona” – partnerka (druga kobieta), konieczność rozstania, łzy i załamanie. Zapis opowieści, towarzyszący fotografiom przerywany jest cytatami rozmów, które odbyły się pomiędzy trojgiem uczestników tamtych wydarzeń. Iwona Demko do fotografii animuje sceny, używając gąbkowych laleczek; słowa nie tylko wzmacniają przekaz wizualny, ale jednocześnie tłumaczą sens scen. Na ekspozycji znalazły się też dwie klatki z gąbkowymi postaciami z fotografii, które *oddają uwięzienie trojga bohaterów opowieści w sytuacjach*

1 I. Demko, *Zawróć kiedy to możliwe... Scenariusz na trzy postaci – ja, on... i ona*, Galeria Program, Warszawa 2016.



Anka Leśniak, *Zarejestrowane*, 2012, fot. A. Leśniak

bez wyjścia, we własnych modelach, osobnego życia² oraz obiekty powiązane z procesem oplakiwania: szklane naczynia wypełnione roztworem wody nasyconym solą kuchenną (tzw. solanki) z zanurzonymi w nich obiektami obrosniętymi kryształkami soli, fotografie przedstawiające solanki w zbliżeniu oraz płacząca ściana galerii, po której spływają krople łez. Częścią ekspozycji jest też zapętłony dźwięk z GPS, powtarzający: *Zawróć kiedy to możliwe...*

Próbę stworzenia konkretnej, materialnej przestrzeni do wspólnych rozmów i dzielenia się traumą utraty dziecka chciała stworzyć w jednej z dzielnic miejscowości Peterborough Joanna Rajkowska. Artystka, wśród zamieszkującej ją ludności, zdiagnozowała problem wysokiej śmiertelności niemowląt. Projekty sztuki publicznej realizowane przez Rajkowską zawsze nacechowane są dużym zaangażowaniem w problemy lokalnych społeczności i zmierzają do ich rozwiązania poprzez wspólne działanie.

Według Claire Bishop, istotą sztuki partycypacyjnej jest to, że artyści tworzą sytuacje społeczne pod postacią zdematerializowanego, antyrynkowego i politycznie zaangażowanego projektu, podtrzymując awangardowy apel o uczynienie sztuki żywą częścią ludzkiego życia, a zatem sztuka partycypacyjna nie zasila rynku towarami, lecz przekierowuje kapitał symboliczny sztuki

w kierunku konstruktywnej zmiany społecznej³. Takimi założeniami kierowała się artystka, gdy rozpoczęła prace nad projektem *The Peterborough Child* (*Dziecko z Peterborough*). Projekt ten przede wszystkim mówił o osobistym dramacie przeżywanym przez jego autorkę i nacechowany był bardzo mocno treściami autobiograficznymi. W tym czasie córeczka artystki przechodziła chemioterapię. Inspirując się, typowymi dla tamtego rejonu Anglii, neolitycznymi miejscami pochówku, Joanna Rajkowska zainscenizowała sztuczne stanowisko archeologiczne z grobem śmiertelnie chorego dziecka. Szkielet dziewczynki-szamanki miał mieć moc uzdrawiającą.

Sama autorka tak tłumaczyła swoją koncepcję: *Myślałam nieustannie o śmierci, o gasnącym życiu, o prochach (...) Postanowiłam zwizualizować mój strach o Różę, zlokalizować go i spróbować przemienić w czakrę – miejsce intensywnej, skumulowanej energii. Lęk, który podlega wizualizacji, nie jest dłużej lękiem. (...) Wyobraziłam sobie wykopalisko archeologiczne, w którym odkryto owalny, prehistoryczny grób z niewielkim szkieletem dziecka. (...) Chciałam postawić obok niego plaketkę informacyjną, która mówiłaby, że „Dziecko Peterborough” jest dziewczynką urodzoną przeszło 3500 lat temu (...), cierpiącą na rzadką mutację genetyczną (...), przez którą zachorowała na raka oczu, retinoblastomę. (...) Chciałam*

² Tamże.

³ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 35–36.

zachęcić rodziców do dzielenia się własnymi historiami o chorobach i kryzysach swoich dzieci. (...) Chciałam, żeby przynosili różne pamiątki i fotografie, które wiążą się z ich opowieściami. W ten sposób zappełnilibyśmy dół grobowca obiektami naładowanymi czułością, strachem i nigdy niekończącą się potrzebą opieki nad własnymi dziećmi⁴. Projekt nie został zaakceptowany przez mieszkańców i jego realizację wstrzymano.

Dorota Świdzińska od roku 2009 wykorzystuje medium rozmowy w pracy nad multimedialnym projektem, w całości skupionym na problemie schyłku życia kobiet. W tym przypadku wielogodzinne rozmowy są narzędziem, koniecznym do zbudowaniu atmosfery zaufania, w której kobiety pozwalają artystce przeniknąć z aparatem i kamerą do ich intymnego świata i stać się na chwilę jego częścią. Cykl fotografii pt. *On*, przedstawia wdowy z płaszczami zmarłych mężów, które pielęgnują i otaczają ciągłą troską. Pozostawiony przez zmarłego płaszcz staje się metaforą pustki, jaka po nim pozostała, ale też niesłabnącego oddania i miłości. Podobną wrażliwość i subtelność w obrazowaniu oraz głęboki szacunek dla starości prezentuje wideo *Hand Made*, na którym drżące dłonie staruszek wykonują nieporadnie różne czynności. Na fotografiach z cyklu *Marlin byłaby jedną z nas* kobiety pozują do zdjęć, ujawniając etapy procesu starzenia, ale nie wstydzą się swojej siwizny i łysienia. Jedyny pełny zapis historii życia jednej z bohaterek projektu zawiera wideo pt. *Sąsiadki*. Na filmie widzimy wędrówki sędziwych mieszanek Osiedla Bema w Białymstoku, zapisywane przez wiele dni i różne pory roku, kamerą ustawioną w oknie kuchni artystki. W tle 17-minutowego nagrania słyszymy opowieść życia najstarszej z nich, wówczas 96-letniej kobiety. Opowiada ona o swojej młodości, wyborach życiowych, migracji do miasta i aktualnej codzienności oraz głębokiej wierze. Tylko z pozoru jest to monotony monolog. Staruszka zwraca się do swojej rozmówczyni słowami „kochaniutka”, pyta „może słyszała?”, wyraźnie odczuwa się obecność drugiej osoby i łączącą je bliskość. Ta jedna historia sprawia, że na kobiety ujęte kamerą podczas swoich codziennych wędrówek przez osiedle przestajemy patrzeć obojętnie, jak na anonimową zbiorowość, zyskujemy natomiast świadomość, że każda z nich również posiada swoją własną opowieść.

Gdy tworzyłem rozmowy staje się pismo, znika jej ulotność, słowa zmieniają się w obiekty, mające charakter przedmiotów materialnych, trwałych, zastępych w swojej wizualnej formie.

Instalacje tekstowe Jadwigi Sawickiej budowane są z przypadkowych słów, zaczerpniętych z generowanego przez media szumu informacyjnego. Poszczególne wyrazy układają się w zdania pozbawione sensu, ale nie pozbawione ładunku emocjonalnego. Słowa, jak ZARAZA, czy ciągi słów w pracy POWODUJE RAKA ŻŁODZIEJ BYDLAKI DORZYNANIE ZNÓW ZABIJA

OKRADZIONO UCIEKŁA PROCES LEKARZA STERYDY ZABIŁY WZIĘŁA WSZYSTKO NIE ZŁA, albo KRWAWA MOKRA ZŁA MUSIAŁA Z ZEMSTY NIEDYSPONOWANA NIEPOŻĄDANA WIERNE PSIE SERCE, czy też AGRESYWNE POŚLUSZNA, CHCIAŁA NIE MOGŁA, MOGŁA NIE CHCIAŁA, JAK LUDZIE MAJĄ ŻYĆ, mogą wprowadzić widza w konsternację. Wyczuwa on znaczenia kryjące się za poszczególnymi wyrazami, odbiera nastrój towarzyszący realizacji, ale dopóki słowa te nie wybrzmiały w odbiorcy, pozostaną tylko znakami graficznymi. Skondensowane znaczenia i emocje słów artystka wzmacnia, stosując multiplikację, która działa jak wykrzyknik. Podobną formę wykrzyknienia konotuje drukowany krój pisma. Odpowiednikiem graficznego zwielokrotnienia słowa, w warstwie dźwiękowej, jest echo lub zapętlenie dźwięku. Odrobina wyobraźni pozwala usłyszeć kolejno padające słowa, wybrzmieć ich echa w przestrzeni galerii i dopiero wtedy, jeżeli będzie to konieczne postawić po każdym znak zapytania i dociekać ich źródeł i znaczeń.

Kobieca perspektywa wnosi wiele nowych wartości do sztuki oraz nowe spojrzenie na rolę samej sztuki. Często artystki nie mają możliwości realizowania swoich koncepcji, a ich głos nie może być usłyszany. Anka Leśniak, gdy w 2012 roku realizowała projekt *Zarejestrowane*, dzieliła się w swoim tekście wątpliwościami, dotyczącymi zasadności jego realizacji: *Dziś panuje przekonanie, że teraz jest wiele kobiet w sztuce i problem równych szans kobiet i mężczyzn już się rozwiązał. W projekcie zadaję pytanie na ile to przekonanie jest poparte faktami. Czy faktycznie ilość kobiet wystawianych w galeriach sztuki znacząco się zwiększyła w ciągu trzech ostatnich dekad? Czy więcej ich wykłada na uczelniach artystycznych? Wreszcie czy one same czują, że problemy, z którymi stykały się starsze od nich artystki, dziś są już nieaktualne⁵*. Wystawa prezentowana w 2012 roku w Muzeum Kinematografii w Łodzi i w Galerii Entropia we Wrocławiu obejmowała instalację wideo, która w zamierzeniach autorki miała stać się rodzajem dialogu między odpowiadającymi na te same pytania artystkami. Treści przywołane w rozmowach pojawiły się też jako cytaty najbardziej poruszających wypowiedzi w pokazywanej książce artystycznej. Słowa, które można było przeoczyć podczas słuchania, zapadały w pamięć, ponieważ zostały zapisane i wzmocnione efektami malarskimi. Dodatkowo, wykorzystując klasyczną technikę malarstwa, autorka stworzyła obrazy-statystyki, wizualizujące dysproporcje, o których mówiły młode kobiety.

Praktyka artystyczna kobiet pokazuje, że wielokrotnie nieobecności kobiet towarzyszy sytuacja, gdy również rozmowa na ten temat jest niemal niemożliwa. Konfrontacją z taką sytuacją braku woli podjęcia dialogu była akcja zorganizowana w kwietniu 2018 roku w toruńskim CSW, gdzie odbyło się otwarcie wystawy pod tytułem: *I po co nam wolność*. Na wystawie, będącej formą uczczenia stulecia niepodległości,

4 Cyt. za: A. Wandzel, *Autoterapia. O sztuce Joanny Rajkowskiej*, <https://magazynsum.pl/autoterapia-o-sztuce-joanny-rajkowskiej/>

5 A. Leśniak, *Zarejestrowane*, <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/>

zaprezentowano prace 37 artystów i tylko jednej artystki. Główne pytanie, jakie postawiono w liście otwartym do dyrektora instytucji brzmiało: *Dlaczego o pojęciu wolności mogą mówić tylko mężczy twórcy?* Uczestniczki i uczestnicy happeningu zorganizowanego przed budynkiem w czasie wernisażu zapytali o nieobecność konkretnych artystek. Dziesiątki pytań w rodzaju: *Gdzie jest Katarzyna Kozyra?*, *Gdzie jest Magdalena Abakanowicz?*, *Gdzie jest Natalia LL?* *Gdzie jest Alina Szapocznikow?* wypisali na papierowych fartuskach-sukienkach, które nałożyli na czas akcji. To działanie, sytuujące się na granicy artystycznego happeningu i protestu, sprawiło, że głos kobiet usłyszano, a pytania nie pozostały retoryczne, pozwoliły rozpocząć rozmowę i podjąć konkretne działania.

Projekty artystek uświadamiają nam, że tak jak myślimy słowami i obrazami, tak też opowiadamy naszą rzeczywistość. Postawa artystek wynika z głębokiego scalenia życia i sztuki.

Dzieląc się swoim sposobem odbierania świata i własną koncepcją jego obrazowania, ujawniają wielowymiarowy potencjał medium, jakim jest rozmowa. Artystki cytują jej fragmenty lub odtwarzają cały przebieg, zapisują ją na różnych nośnikach, poddają artystycznej obróbce i nadają jej cechy malarskie. Rozmowa jest narzędziem diagnozy sytuacji, ale i receptą na proces naprawy. Słowa tworzą spójną opowieść lub poprzez wyrwanie z kontekstu całą opowieść kondensują w sobie, w kilku zaledwie literach. Niekiedy formuła dialogu służy konkretnym celom, jest narzędziem w ręku artystek, ale nawet wtedy inicjuje budowanie znaczeń w równoległej artystycznej rzeczywistości. Ważne, by głos artystek był słyszalny, by zamiast pomijać, lekceważyć – słuchać i rozmawiać.

Słowa kluczowe: artystki, rozmowa, emocje, autobiografia, terapia, sztuka partycypacyjna

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

Multidimensionality of a conversation in the work of female visual artists in Poland

Summary

The article discusses various aspects of conversation present in the work of many contemporary Polish female visual artists. A conversation may perform various roles and take place on different planes; it can be the essence of a project, its element or a major tool necessary to bring it about. Words make up a coherent tale or, taken out of context, condense the tale in but a few letters. The common element of the artworks presented in this article is their very personal dimension. Female artists talk about things extremely subjective and private, as they believe that their experience is universal, shared by thousands of women, and it only takes creating an appropriate plane in order to start talking. The space which helps here is often an art gallery: it is there that the tales of the artists are heard. This article presents the works of female artists in which dialogue has played a leading role.

Key words: women artists, conversation, emotions, autobiography, therapy, Participatory Art

Bibliografia

- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Demko I., *Zawróć kiedy to możliwe... Scenariusz na trzy postaci – ja, on... i ona*, Galeria Program, Warszawa 2016.
- Leśniak A., *Zarejestrowane*, <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/>
- Wandzel A., *Autoterapia. O sztuce Joanny Rajkowskiej*, <https://magazynsum.pl/autoterapia-o-sztuce-joanny-rajkowskiej/>

Formy przejściowe

Przełóżając niedawno katalog z reprodukcjami swoich grafik z ostatnich kilku lat odkryłem, jak wiele z nich jest owocem obserwacji świata zwierzęcego. Były to prace powstałe w różnym czasie, w różnych technikach i różnych rozmiarów, a co za tym idzie – nie łączone nigdy we wspólne zestawy. Moje – nie liczne w tym czasie – prezentacje indywidualne były komponowane, jak mi się wówczas wydawało, bez wyraźnego klucza. Kończąc grafiki, zapomniałem o nich, mając już przed oczyma jakiś inny obraz, który pragnąłem zrealizować. Kiedy nagle zrozumiałem, jak ważny jest dla mnie motyw zwierzęcy, uderzyła mnie jeszcze jedna rzecz. To, co do tej pory wydawało się jedynie luźnym zbiorem różnych tematycznie grafik, okazało się nośnikiem niemal jednej i tej samej idei. Otóż wszystkie grafiki w obrębie biologicznego motywu posiadały jeszcze jedną cechę wspólną – moment przejścia. W wypadku każdej z prac podświadomość podpowiadała mi obraz ukazujący sytuację, która – poprzez podkreślenie tymczasowości poprzedniego etapu życia zwierzęcia – stanowi kluczowy moment jego życia. W kolejnych partiach tekstu uszczegółowię mój wywód.

Elegia, grafika wykonana w dwóch technikach: mezzotincie i akwatincie, przedstawia martwego ptaka, nad którym znajduje się ogromny prostokąt. Wewnątrz niego forma tego samego ptaka opisana jest czymś na podobieństwo eterycznego całunu. *Prawie początek* to niewielka mezzotinta przedstawiająca pękające jajko; za chwilę wyłoni się z niego zwierzę, które po raz pierwszy doświadczy świata poza wnętrzem kruchej skorupki. Kolejna grafika, o której myślę, to miedzioryt pt. *Sen*. Praca przedstawia zwinięte w kłębek małe ciało jakiegoś gryzonia. Może to mysz polna, a może koszatka. Zwierzę znajduje się w czymś w rodzaju gniazdka, ma zamknięte oczy, a dookoła niego jest nicość. Specjalnie wybrałem prace, które z pozoru wydają się bardzo różne, gdyż przypuszczam, że dzięki temu zabiegowi uda mi się pełniej wyjaśnić wspólny charakter problematyki w nich zawartej. Posłużę się też przy tej okazji zagadnieniem infinityzmu, które, jako element filozofii egzystencjalnej, wydaje się być dobrym wsparciem i uzupełnieniem mojej analizy. Jest to pogląd, który w jednym ze swych założeń przyjmuje nieskończoność przyrody i świata przy jednoczesnej podzielności przestrzeni i czasu. Patrząc z tej perspektywy, na wieczność składa się nieskończona

Ci, co w nic się nie przemieniają, nie stają się sobą

Antoine de Saint-Exupery

ilość etapów, które nieustannie się zamykają, otwierając tym samym kolejny etap przy zachowaniu płynności owej nieskończoności przyrody¹, na kulminacji w dokonującym się przejściu z jednego stanu w drugi. Pękające jajko będzie, jak wskazuje tytuł, metaforą

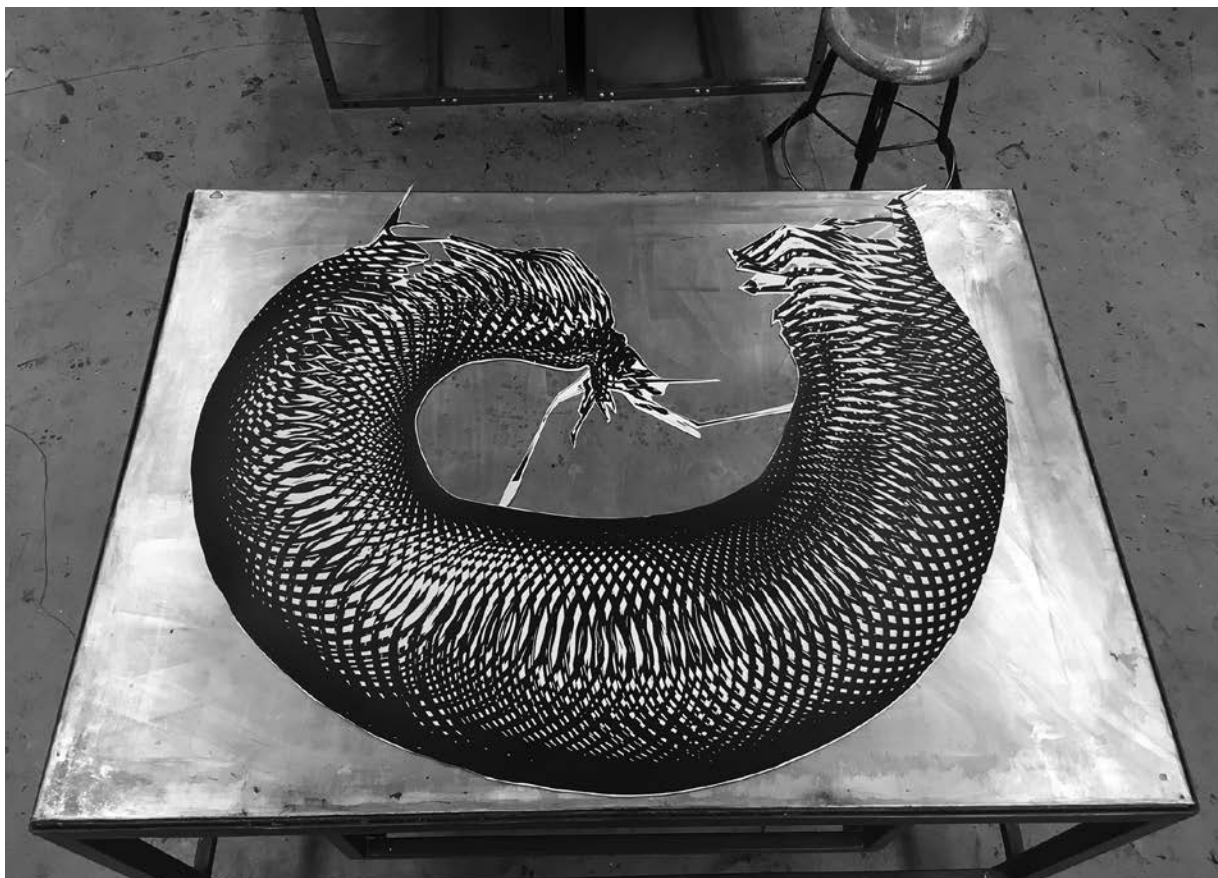


Paweł Bińczycki, *Elegia*, 2012, mezzotinta, akwatinta, 50 x 67 cm, dzięki uprzejmości artysty

początku, gdzieś na skraju endo i ontogenezy. Owa naruszona skorupka za chwilę zostanie porzucona jako jedyny ślad poprzedniej formy bytu. Kontekst tej grafiki sprawia, że inne moje prace przedstawiające chociażby martwe ptaki, jak wspomniana *Elegia*, tracą charakter wanitatywny. Tym samym egzystencjalizm zawarty w tych pracach w większym stopniu odnosi się do filozofii Kierkegaarda, odrzucając pesymizm zawarty w egzystencjalizmie, jaki prezentuje Heidegger i Sartre². Tak jak skorupka jajka, ostygłe ciała ptaków są kruchym śladem, formą tymczasową, która, spełniając swoją rolę, oddala od siebie byt, w kierunku kolejnego etapu, jak również i w kierunku nieskończoności. *Sen* opisuje zaś stan zawieszenia, jakim jest letarg, sen zimowy, mała śmierć – etap, który dzieli życie zwierzęcia na cykle. Ta praca może nawet bardziej niż pozostałe, bo w szerszym kontekście wyraża

1 M. Łagosz, *Wszelchświat: nieskończoność i czas*, w: *Filozofia i Nauka, Studia filozoficzne i interdyscyplinarne*, tom 2, Warszawa 2014, s. 293–308.

2 J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 68–70.



Matryca *Exuvium III* z cyklu *Formy przejściowe*, fot. P. Bińczycki

infinityzm filozofii egzystencjalnej i właściwie odczytana stanowi klucz do zrozumienia większości moich grafik – tam gdzie metafizyczność wymieszana jest z analizą praw rządzących biologią, fizycznością czy wręcz fizjologią. Zastanawiając się dlaczego opisując owe zjawiska sięgam po motyw zwierzęcy, doszedłem do wniosku, że chciałem ukazać poruszającą mnie delikatność i kruchość zwierząt. Przedstawiam drobne ptaki, małe gryzonie, ślimaki... Stworzenia, których byt łatwo przeoczyć i nie zauważyć ich braku, tak jak zmian zachodzących w ich małym świecie. Takie rozumienie zwierząt jako podmiotów grafik staje się jednocześnie metaforycznym opisem naszej bezbronności i kruchości wobec odwiecznego cyklu nieustannie zachodzących zmian. Egzystencjalizm, do którego się odnoszę, zwracał szczególną uwagę na to, że nasze istnienie jest „krucho” – to jego właściwość. Jest nieustannie zagrożone. Świat, idąc swym torem, nie baczy na małe istnienia, i w każdej chwili tysiąc działających sił może to istnienie zniszczyć lub narazić na szwank³.

Pozostając jeszcze na chwilę przy moich wcześniejszych pracach, wspomnielibym o szczególnej grafice, która, jak sądzę, wprowadziła do mojej twórczości ideę formy przejściowej, zasiewając pewną myśl.

Wykiełkowała ona, i najpełniej została wyrażona właśnie w obecnie prezentowanym cyklu. *Jesień* – taki nosi tytuł i bez wchodzenia w szczegółowy opis jest to praca wklęsłodrukowa, która zawiera w sobie tylko dwa elementy – pierścień pnia ściętego drzewa, a na nim muszelka, pusta skorupka. Kiedy tworzyłem tę grafikę, wydawało mi się, że w tej narracji uchwyciłem ideę przemijania i rozkładu. Nie zdawałem sobie natomiast sprawy, że motyw ten za parę lat powróci ze zwielokrotnioną siłą, niosąc ze sobą bardziej optymistyczne przesłanie, gdzie coś tak definitywnego jak koniec wypierane jest przez ideę rozwoju i ewolucji. Pusta skorupka jednoznacznie kojarzy się ze śmiercią ślimaka. Muszla stanowiła jego integralną część, staje się więc rodzajem pamiątki po nim; patrząc na nią, myślimy o jej mieszkańcu, mimo że może go już od dawna nie być?

W tym miejscu dochodzimy do sedna mojej wypowiedzi. Mimo że, jak wcześniej wspomniałem, poszczególne prace mojej dotychczasowej twórczości awizowały już nadejście *Form przejściowych*, to w pewnym sensie ukonstytuowana forma jako zapowiedź cyklu pojawiła się w 2015 roku za przyczyną grafiki, którą pokazywałem na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie (2015). *Kokon* posiadał w zasadzie już wszystkie cechy kolejnych prac w cyklu. Sam pomysł wydał mi się wtedy na tyle interesujący, że po wykonaniu pierwszej odbitki zdecydowałem, iż

3 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1981, s. 347–349.

motyw ten warto rozwinąć w cykl, tym bardziej że w głowie zaczęły mi się pojawiać pomysły na kolejne grafiki. Forma *Kokon* balansuje na granicy figuracji i abstrakcji, jednak tytuł nawiązuje do entomologii i tym samym przechyla szalę w kierunku rozumienia grafiki jako przedstawiającej. W swej twórczości zawsze stroniłem od obrazów abstrakcyjnych, więc jeśli jest sytuacja, taka jak w tym przypadku, staram się ów deficyt figuracji kompensować tytułem na tyle jednoznacznym, by semantycznie ukierunkować percepcję widza w stronę postrzegania moich grafik jako form przedstawiających. Nazwanie wtedy grafiki w taki a nie inny sposób nie niosło za sobą nic więcej poza chęcią odcięcia się od abstrakcji, na zasadzie najbliższego skojarzenia, natomiast głębsza refleksja pojawiła się później, kiedy zdałem sobie sprawę, że zupełnie nieprzypadkowo, aczkolwiek podświadomie, praca uzyskała taką formę i tytuł. Trudno sobie chyba wyobrazić bardziej wyrazistą metaforę przeobrażeń i rozwoju jak właśnie ów kokon, który z jednej strony stanowi warstwę ochronną dla larwy, z drugiej zaś jest kurtyną, za którą dochodzi do kolosalnych przemian. W tym czasie wewnętrzne narządy larwalne ulegają całkowitemu rozpuczeniu (histolizie) i fagocytozie. Jedynie układ nerwowy i gruczoły podlegają stopniowej przebudowie. Mają one kluczowe znaczenie dla przemiany – procesu przejścia do poczwarki i postaci dorosłej, nazywanej *imago* lub też bardziej sugestywnie, owadem doskonałym. Gdy wszystkie procesy zostają zakończone, poczwarka wykonuje gwałtowne ruchy powodujące popęknięcie oskórki. Umożliwia to wyjście postaci dorosłej na zewnątrz kokonu zanim nowy oskórek stwardnieje⁴.

Wszystkie prace cyklu *Formy przejściowe* z założenia miały przedstawiać nie tyle samego owada, ile pozostałości po procesie jego przemiany. Najczęściej oprzęd kokonu jest zjadany przez wyklutego dorosłego osobnika, który się z niego wydostał. Dlatego też należy założyć, że moje prace przedstawiają ów szczególny moment, kiedy to owad wydostał się na zewnątrz kokonu, ale jeszcze nie zdążył go skonsuować. Z powodu takiego łakomstwa larwy jedwabnika są uśmiercane jeszcze zanim się wyklują, by cenne nici ich oprzędu nie zostały zniszczone. Poszczególne prace cyklu nie stanowią opisu samego zwierzęcia, a jedynie poprzez analizę tytułu i poszlak, mamy możliwość zrozumienia zastanej sytuacji na obrazie. Nie jest istotne jakiego gatunku czy rodzaju jest to stworzenie, dlatego też można przyjąć, że opis ma charakter uniwersalny. Jest jedynie metaforą, ideą, a nie dokumentacją. We wszystkich pracach kokon jest uszkodzony, jednak tylko w takim stopniu, w jakim może się to stać, gdy owad chce opuścić powłokę. Czasem jest to niewielki otwór, a czasem przełamanie jakby na dwie części. W jednej pracy zgięty oprzęd

pęka, tworząc przestrzeń umożliwiającą wydostanie się na zewnątrz, a jeszcze gdzieś indziej gwałtowne ruchy wykluwającego się owada tworzą spiralę, w której widać tylko zagmatwaną formę z miejscami, gdzie puściły nici. W każdej z tych prac starałem się trochę inaczej opisać ten proces, żeby cykl nie stracił dynamiki i nie zaczął zbyt szybko nudzić; w efekcie, mimo że na pierwszy rzut oka prace wydają się spójne, po głębszym przyjrzeniu się będą widoczne różnice pomiędzy poszczególnymi grafikami. Kiedy natomiast trochę się oddalimy i nabierzemy większego dystansu, dostrzeżemy, że cykl wyraźnie przełamuje się na trzy części. Poprzez przeskalowanie ujawniona zostaje jubilerska struktura tych form. Ogromna dekoracyjność przecinających się linii, a jednocześnie przedstawienie w skali makro daje możliwość dostrzeżenia, że splot ukazany w poszczególnych grafikach zasadniczo się różni. Sposób „tkania” kokonów wynikał z różnego podejścia do projektowania. Gdyby wszystkie projekty powstały w tym samym czasie, zapewne nie byłoby tego rodzaju różnic. Jednak fakt, że do opracowywania nowych zasiadałem raz na kilka miesięcy, dopiero po wycięciu wszystkich wykonanych w danym czasie grafik, powodował, że miałem więcej czasu na przemyślenia i na zdobycie większego doświadczenia, jeśli chodzi o samo narzędzie. Pomysł plastyczny zakładał tworzenie prac opartych na module, który powielany, nakładany i przesuwany w określony sposób względem innych elementów kompozycji zaczynał wibrować, tworząc mniej lub bardziej widoczny efekt mory. Takie obiekty w toku dalszej pracy ulegały częściowemu zniszczeniu. Poddawałem je procesowi „starzenia”. Formy zaczynały pękać, kurczyć się i wyprężyć. Rozpadały się w wyniku prowokowanego przeze mnie procesu degradacji. Wcześniej wspomniane różnice w strukturze poszczególnych prac były zdeterminowane przede wszystkim decyzjami w początkowej fazie pracy projektowej, gdzie określałem wygląd powielanego modułu. Jego wielkość, stopień skomplikowania, jak też grubość tworzącej go linii miały wpływ na charakter prac z niego konstruowanych. W ten sposób ujawniły się trzy grupy grafik, które, mimo że były częścią jednego cyklu, postanowiłem wewnętrznie pogrupować poprzez nadawanie im odpowiednich tytułów.

Pierwsza grupa grafik nosi tytuł *Kokon* (choć na początku nazywałem tak wszystkie prace cyklu). Decyzja o tym tytule podyktowana była prostym faktem, iż w grupie tej znalazły się prace najbardziej formalnie podobne do istniejącej i upublicznionej już wcześniej pracy pod tym właśnie tytułem. Nie pozostało mi nic innego, jak tylko do tego tytułu przy kolejnych pracach dodawać cyfry rzymskie. Kolejnym zestawom postanowiłem nadać nazwy łacińskie, uznając, że język ten będzie najbardziej odpowiedni do określenia form biologicznych. Drugi zestaw prac nazwałem *Ecdysis*, nawiązując do podobnego procesu biologicznego, co opuszczanie kokonu, a mianowicie: do wylinki – odrzucenia pozostałości zewnętrznej, twardej

4 C. Jura, *Bezkręgowce: podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*, Warszawa 2007, s. 347–350.

powłoki ciała⁵. Prace tego zestawu mają dużo gęstszą strukturę i pozbawione są symetrii, zyskując organiczny charakter, a może też bardziej jednoznaczną formę. Cechą łączącą te prace będzie wychodzenie poza kadr, co wcześniej przy *Kokonach* nie miało miejsca. Tam wszystkie obiekty ukazane były całościowo i w centralnym miejscu kompozycji. *Exuvium* to trzecia grupa prac w cyklu *Form przejściowych*. Samo określenie oznacza odrzucanie skóry przez larwę w trakcie linienia⁶. W tym wypadku posłużyłem się takim tytułem, gdyż skóra pozostawiona przez larwę, będąc już tylko martwą tkanką, swym wyglądem w dalszym ciągu przypomina owada. Prace kryjące się pod tym tytułem robią wrażenie najbardziej przedstawiających w całym cyklu. Zoomorficzne formy najsilniej odcinają się od niejednoznaczności, dając pewność, że patrzymy na coś organicznego. Sugestywność tych kształtów ukierunkowuje interpretację pozostałych prac cyklu, zwłaszcza części niemal abstrakcyjnych *Kokonów*. Tak oto entomologia staje się nośnikiem filozofii egzystencjalnej i nie jest to szczególny przypadek, kiedy biologia jako nauka zaprzęgnięta zostaje do budowania i tłumaczenia światopoglądów, nie tylko tych naukowych, ale także wdzierając się dużo dalej – do wnętrza naszej duszy. Określenie „formy przejściowe” ma swoje historyczne źródło w jednej z najważniejszych prac napisanych przez biologa. Karol Darwin w *O powstawaniu gatunków* – nazwał w ten sposób „brakujące ogniwo” – formy organizmów łączących cechy dwóch grup systematycznych⁷.

5 J. Hempel-Zawitkowska, *Zoologia dla uczelni rolniczych*, Warszawa 2007, s. 226.

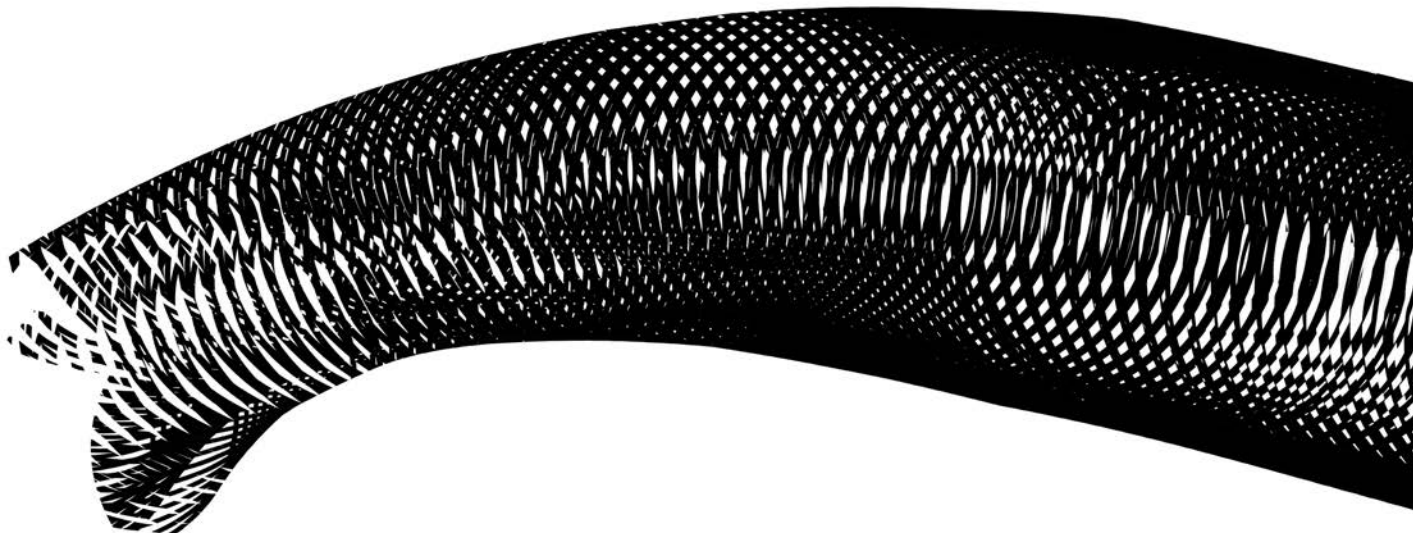
6 J. Razowski, *Słownik entomologiczny*, Warszawa 1987, s. 53.

7 K. Darwin, *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, J. Roja, Warszawa 2006, s. 59–65.

U mnie to określenie ma nieco inny zakres, gdyż ogranicza się jedynie do obserwacji ontogenetycznej. Jednak pewne pokrewieństwo użytych nazw warte jest odnotowania, tym bardziej że wspomniana praca Darwina w momencie opublikowania okazała się być właśnie jedną z tych prac przyrodniczych, które wkroczyły na teren filozofii i religii, stając się źródłem nieustannych analiz i dyskusji trwających do dnia dzisiejszego. Stworzony przeze mnie zestaw prac z całą pewnością nie będzie powodem historycznych sporów, jednak jestem przekonany, że dla wielu osób, które zetknęły się z moją dotychczasową twórczością, pojawienie *Form przejściowych* będzie się wiązało z dużym zaskoczeniem. Powierzchnowny, formalny jedynie, odbiór moich nowych grafik, bez próby głębszej analizy może wiązać się z brakiem zrozumienia czy wręcz akceptacji dla tak gwałtownej zmiany. Jednak ja, tkając w dalszym ciągu nić metafor, użyję kolejnego porównania, gdzie „kokon” będzie tylko świadectwem – formą przejściową, wylinką ilustrującą poszukiwania jako dynamiczną drogę artystycznego rozwoju.

Chyba każdy grafik będąc artystą, jest też po części rzemieślnikiem. Dlatego, nie bez powodu, grafika artystyczna nazywana jest też warsztatową. Ani malarstwo, ani rysunek nie dopracowało się tego przydomku, co (nie umniejszając tym dyscyplinom) wynika prawdopodobnie z faktu, że technologia tutaj nie pełni aż tak istotnej roli, jak ma to miejsce w wypadku grafiki. W środowisku grafików częściej niż u reprezentantów pozostałych dyscyplin artystycznych, odbywa się wymiana doświadczenia stricte warsztatowego. Potwierdzeniem tego są liczne sympozja i opracowania, opisujące zarówno klasyczne, jak i nowe techniki. Sam, będąc na wystawach grafiki, niemal zawsze staram się odkryć technologiczne niuanse umożliwiające uzyskanie określonego efektu. Jest to

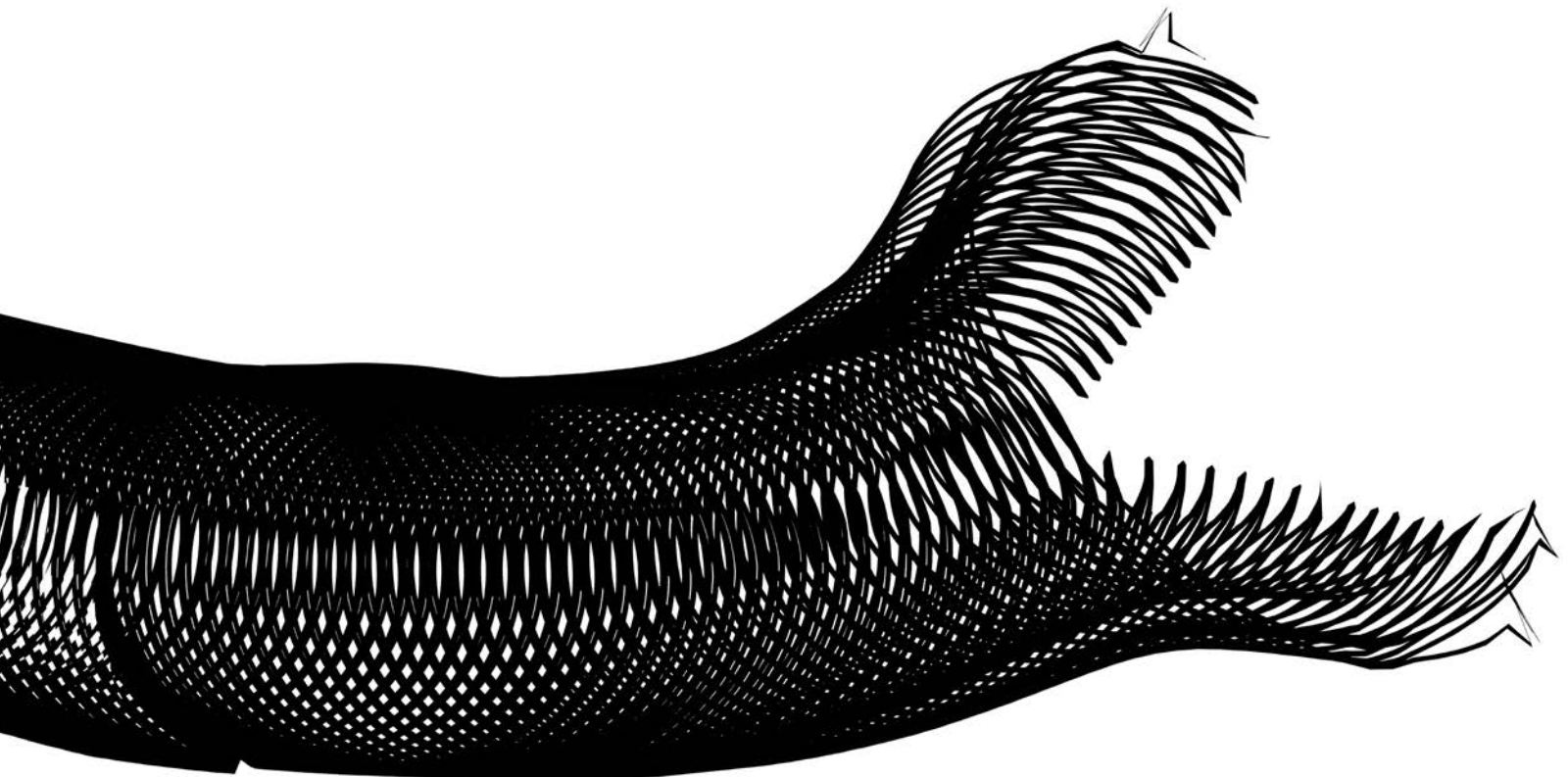
Paweł Bińczycki, *Exuvium* z cyklu *Formy przejściowe*, 2017, linoryt, dzięki uprzejmości artysty



chyba rzecz symptomatyczna w środowisku grafików, że rozmowy na dowolny temat dość szybko ostatecznie znajdują ujście w tematyce warsztatowej, tworząc nie porozumienia i pożądane źródło cechowej wiedzy tajemnej. Dlatego też moja wypowiedź nie byłaby pełna, gdybym sobie odmówił podzielenia się doświadczeniami samego warsztatu, którego wybór zawsze w jakimś stopniu determinuje charakter wykonanej w nim grafiki. Albo też odwrotnie – wybór określonego projektu warunkuje dobór techniki graficznej.

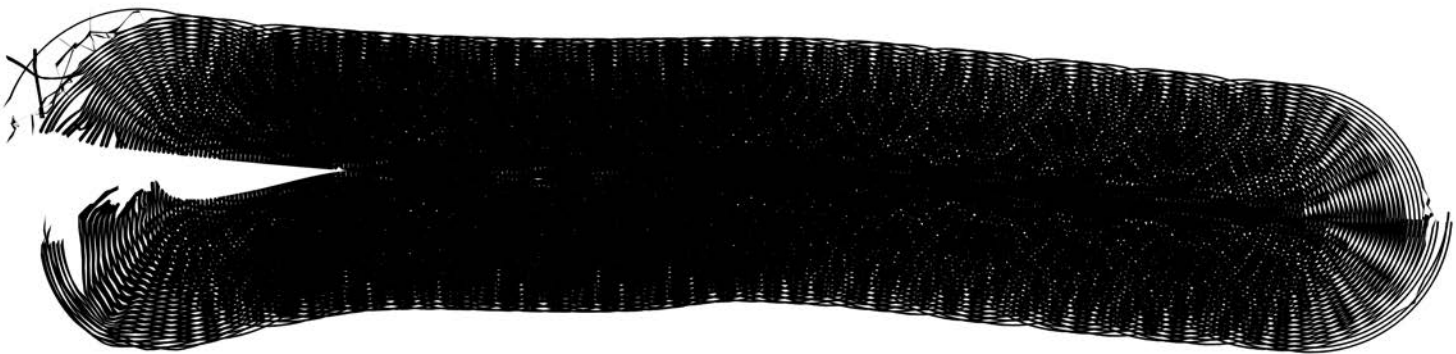
Kiedy narodził się pomysł stworzenia „kokonów”, kiedy zaczęła się wyłaniać ich może jeszcze nieostateczna i nienazwana forma, ale już pewna koncepcja kształtów i materii, ciężko było mi sobie wyobrazić je jako realizacje wklęsłodrukowe. Ekwiwalentem graficznym, warsztatowym użytego opisu, był dla mnie druk wypukły, gdzie jego zero-jedynkowy zapis, opierający się jedynie na prostej relacji bieli i czerni, odzwierciedlał to, co w tych pracach chciałem uzyskać. Pomysł od samego początku zakładał stworzenie prac dużych, czego konsekwencją stał się wybór techniki. W druku wypukłym mogłem sięgnąć po co najmniej kilka technik – drzeworyt, gipsoryt, linoryt... Ograniczeniem okazały się warunki, w jakich mogłem opracowywać matrycę. Mój stół roboczy ma blat o wymiarach 136 × 80 cm. Przestrzeń ta jest jednak ponad dwukrotnie mniejsza od zakładanych rozmiarów matryc, więc niejako z góry byłem skazany na sięgnięcie po linoleum, gdzie materiał jest bardzo elastyczny i w związku z tym na swoim stole śmiało mogłem realizować duże formaty, przy odpowiednim zwijaniu matrycy z jednej strony i odwijaniu jej z drugiej,

w miarę postępu pracy. Owa konieczność zwijania niemieszczącej się matrycy powoduje, że podczas wycinania linoleum nigdy tak naprawdę nie widzę pracy w całości, a jedynie niewielką jej część. Dla mnie jest to ogromną zaletą, gdyż skupiam się wyłącznie na danym fragmencie i mogę poświęcić się detalowi w takim stopniu jak przy pracy nad miniaturą, podczas gdy pozostała jej część, zarówno ta już wycięta, jak i ta wymagająca dopiero opracowania, nie odwraca mojej uwagi. Taki charakter pracy jest jednak możliwy wyłącznie, jeśli wiem, że przeniesiony projekt jest na dany moment bezdyskusyjnie zamknięty i nie ma już potrzeby podejmować w trakcie pracy decyzji odnośnie do dalszych jego modyfikacji. Jednak zwiększający się dystans czasu od momentu, kiedy uznaję projekt za gotowy do realizacji, początkową pewność i zadowolenie bardzo często osłabia. Dlatego też mając do dyspozycji dwie drogi – natychmiastowa praca lub „sezonowanie” pomysłu, zwykle decyduję się na to pierwsze rozwiązanie. Z jednej strony wynika to z faktu, że nastrój podniecenia, zapału i ogromna chęć natychmiastowego nadania formy grafiki nowemu pomysłowi jest dla mnie ogromnie intensywnym doświadczeniem, które działa niezwykle stymulująco. Z drugiej strony, przechodząc niemal natychmiast po zaprojektowaniu do realizacji, nie daję sobie możliwości zbyt krytycznej oceny, gdyż codzienny nakład pracy w tworzenie matrycy cały czas utrzymuje mój emocjonalny związek z projektem, nie dając szans na stworzenie dystansu, który by wystarczył, abym potrafił zatrzymać ten proces. Doświadczenie, jakie zdobyłem przy realizacji grafik w dwóch najczęściej



wykorzystywanych przez mnie technikach – mezzotincie i miedziorycie, ukształtowało we mnie nawyk precyzyjnego określenia pożądanego wyglądu i charakteru odbitki, którą zamierzam uzyskać. Wiąże się to z tym, że przed przystąpieniem do pracy nad matrycą staram się przygotować projekt na tyle szczegółowo, aby na improwizację na blasze pozostawić już jak najmniej miejsca. Oczywiście zdarza mi się nie stosować tej metody w innych bardziej swobodnych technikach, i wówczas bywa, że zasiadam

Drugi etap to praca warsztatowa. Wycinanie linorytów było dla mnie momentem, który zamykał do wewnątrz te wszystkie intensywne emocje i uwalniał je dopiero przy rodzeniu się kolejnego projektu. Na tym etapie była to praca niemal wyłącznie mechaniczna, która pozwalała odpocząć, nabrać sił przed powrotem do pracy koncepcyjnej. Wycinanie poszczególnych grafik *Form przejściowych* było dla mnie szczególnie ważnym momentem, kiedy wieczorami mogłem oderwać się od problemów dnia i wyciszyć.



Paweł Bińczycki, *Kokon* z cyklu *Formy przejściowe*, 2015, linoryt, 100 × 350 cm, dzięki uprzejmości artysty

nad czystą matrycą bez określonej wizji i wstępnego projektu. Jednak fakt, że najczęściej pracuję w technikach, które wymagają gruntownego zwizualizowania pomysłu przed przystąpieniem do pracy nad cyklem, sprawił, iż przy realizacji *Form przejściowych* tę metodę pracy również sobie założyłem.

Metoda ta w sposób zasadniczy podzieliła moją pracę nad grafiką na etapy: projektowanie, opracowanie matrycy i wykonanie odbitki. Każdy z tych etapów dostarczał mi zupełnie różnych emocji, które wzajemnie się uzupełniały, powodując, że nim zdołałem się zmęczyć i znużyć jakąś częścią tego procesu, przechodziłem do kolejnego etapu. Projektowanie tutaj z całą pewnością będzie najbardziej kreatywnym momentem, a co za tym idzie, najbardziej wymagającym i pełnym niepokoju. Towarzyszy mu nieustanne napięcie i nieprzerwana praca intelektualna. Jeśli na tym etapie stworzy się odpowiednie warunki i nastawienie, forma zazwyczaj zaczyna się stwarzać sama i rozwija się według swoich praw, własnym tempem i rytmem. Jednak mimo to, czasem bywa tak, że artysta w projekcie topi swe myśli, emocje, a dzieło je pochłania jak czarna dziura, nie przekazując dalej. Wówczas praca może stać tygodniami mimo wysiłków i ogromnego nakładu energii. Temu etapowi, zwłaszcza kiedy próbuje się kontynuować jakąś myśl zawartą we wcześniejszych pracach, czasem towarzyszy obawa, że wyczerpało się już cały zasób środków i pomysłów lub powiedziało się już wszystko w danym zagadnieniu. Wówczas trzeba zachować szczególną czujność, aby nie popełnić prac wtórnych czy autoplagiatu.

Trochę taka terapia przez sztukę. Kiedy na linoleum jest już naniesiony projekt, przed oczami ukazują się tylko czarne i białe pola. Te, które należy zachować, i te do wycięcia. Jest to wielogodzinna medytacja gdzie dłuto albo rylec zupełnie bez udziału umysłu mechanicznie, precyzyjnie i metodycznie podąża po śladzie zaprojektowanych form. Wtedy tak naprawdę rodzi się prawdziwa więź z matrycą. Wprost proporcjonalnie do czasu, jaki spędzam nad nią, wywiązuje się intymny kontakt z jej powierzchnią. Kontakt jakiego nigdy nie doświadczą osoby zajmujące się drukiem cyfrowym, gdyż tam projekt jest jednocześnie matrycą. Bezpośredniość ingerencji w matrycę do surowego projektu dodaje pewnej temperatury, wprowadza element humanistyczny, wynikający z niuansów błędów ludzkiej ręki i ograniczeń narzędzia – zupełnie naturalnych i akceptowanych jako wartość dodana do pierwotnej formy. Te niuanse, często niezauważalne dla widza, ofiltrowują z wykonanego na komputerze projektu perfekcyjny cyfrowy detal, zastępując go unikalnym „charakterem pisma” osoby, która go wycięła.

Odbijanie ukończonej grafiki to jeszcze inne emocje – nie tak intensywne jak przy projektowaniu, ale też nie tak wyciszone jak przy opracowywaniu linorytów. To przede wszystkim praca fizyczna. Ze względu na nieregularny kształt matrycy i ich długość odbijanie na prasie okazało się w zasadzie niemożliwe. Zatem pozostało mi ręczne odbijanie, które dawało możliwość kontrolowania całego procesu i pozwoliło uniknąć nierównomiernego naprężania się bibuły japońskiej, na której powstawała grafika. Pierwszą odbitkę

Kokonu wykonywałem ponad osiem godzin, jednak stopniowo nabierając doświadczenia przy ręcznym odbijaniu linorytów, obecnie udaje mi się ten czas skrócić o połowę. Z odbijania czerpie się inny rodzaj przyjemności, gdyż fizyczny wysiłek kończy się namacalną nagrodą w postaci gotowej pracy. Jest w tym coś definitywnego, ponieważ tutaj ostatecznie coś się kończy. Jest to moment, kiedy zaczyna się stopniowo nabierać dystansu i oceniać końcowy efekt. Powieszenie odbitki umożliwia przyglądnięcie się jej we właściwej skali, gdyż jest możliwość odejścia, jak również zobaczenia jej w całości. Matryca daje tylko część oglądu na grafikę, nie mówiąc już o tym, że reprezentuje jej lustrzane odbicie.

Między tymi trzema etapami tworzenia grafiki wytwarza się symbioza, wprowadzając równowagę w proces twórczy. Wydaje mi się, że uprawiając taką „trójpolówkę”, zachowując właściwe proporcje poszczególnych doświadczeń, jestem w stanie z dużo większą ergonomią niż czyniłem to wcześniej tworzyć grafiki. W przeszłości zdarzały mi się spore zastoje twórcze, wynikające ze zbyt dużej eksploatacji na którymś etapie. Mam nadzieję, że doświadczenia zdobyte podczas tworzenia *Form przejściowych*, którego nie uważam jeszcze za projekt zamknięty, pozwolą mi efektywniej realizować własną twórczość.

Słowa kluczowe: formy przejściowe, linoryt, grafika warsztatowa, proces twórczy, entomologia, egzystencjalizm

PAWEŁ BIŃCZYCKI
Transitory forms

Summary

The article is an author's commentary on the cycle of graphics (under the same title) as well as an analysis of earlier work, indicating its significance and influence on current artistic decisions. Further on, the text describes the cycle itself, explaining the titles of particular works and justifying the decisions taken in the process of creating them. The last part, emphasizing the key moments of the process of creating graphics, describes experiences with method, dividing the process into particular stages, each of which is discussed in detail.

Key words: transitory forms, linocut, graphic arts, creative process, cycle, existentialism, entymology



Matryca *Ecydysis III* z cyklu *Formy przejściowe*, fot. P. Bińczycki

Bibliografia

- Darwin K., *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, J. Roja, Hachette, Warszawa 2006.
- Hempel-Zawitkowska J., *Zoologia dla uczelni rolniczych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Jura C., *Bezkręgowce: podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kossak J., *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.
- Łagosz M., *Wszechświat: nieskończoność i czas*, w: „Filozofia i Nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne”, Tom 2, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk 2014.
- Razowski J., *Słownik entomologiczny*, PWN, Warszawa 1987.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Tom 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 1981.

Krajobrazy, strefy, tablice

Jonasz Stern – abstrakcja biologiczna (w 30. rocznicę śmierci – przypomnienie)

Realizacje malarskie Jonasza Sterna (1904–1988), artysty, którego dzieła wpisały się w nurt abstrakcji znaczącej¹, od czasu ukazywania się jego prac z cyklu abstrakcji biologicznej – trudno nazywać obrazami. Proponowane przez niego formy kolażowych kompozycji podają warianty widzenia tego, co poddaje się przemianom i dematerializacji. Są to kompozycje utworzone za pomocą różnorodnych środków i materiałów naturalnych, które budują szczególnego rodzaju miejsca i przestrzenie wizualne, o strukturach złożonych z kości zwierzęcych, rybich ości i skór oraz ptasich piór. Stern długo dochodził do odkrycia artystycznego języka, w którym przemówił od siebie, czerpiąc z osobistych doświadczeń, tragicznych przeżyć i własnych pasji². Żył i tworzył w co najmniej dwóch historycznie uwarunkowanych okresach, w których tragedia II wojny światowej zniweczyła dokonania jednego i wywołała niszczący porządek drugiego. Był malarzem, grafikiem i dekoratorem, przedwojennym komunistycznym działaczem partyjnym (KPP), więźniem Berezki Kartuskiej, buntownikiem w przestrzeni sztuki i na płaszczyźnie życia społecznego, współtwórcą i aktywnym organizatorem działań artystycznych I Grupy Krakowskiej (1930) oraz współzałożycielem II Grupy Krakowskiej w 1957 roku. Stern to awangardowy i niezależny twórca, wierny wyznawca idei sztuki rewolucyjnej – pryncypialny radykalista i empatyczny realista. O swoim rodowodzie artystycznym z pierwszego okresu (przed II Wojną Światową) wypowiadał się jasno: *Byliśmy zahipnotyzowani poetyką Chagalla, dramatycznością Picassa, porządkiem Legera, ostrością Grosza. Jeśli chodzi o artystów polskich, interesowały nas idee Szczuki, Strzemińskiego, kompozycje architektoniczne Syrkusów, malarstwo Stażewskiego*³. *Przedwojenne obrazy Sterna oscylowały pomiędzy kubizmem, surrealizmem i abstrakcjonizmem geometrycznym*⁴. Były blisko propozycji innych twórców awangardowych kierunków malarstwa europejskiego. Powojenna droga artystyczna Sterna to świadectwo weryfikowania awangardowej sztuki przez pryzmat twórczego zmagania z osobistym losem. W 1928 roku Jonasz Stern

został przyjęty do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w roku 1930 współtworzył I Grupę Krakowską. Za aktywność polityczną i działalność w Komunistycznej Partii Polski zostaje osadzony w obozie koncentracyjnym w Berezce Kartuskiej, w którym przebywa od lutego do sierpnia 1938 roku. Wojna zastała Sterna w Krakowie, ale udało mu się dotrzeć do Lwowa. Po wkroczeniu Niemców do tego miasta znalazł się w utworzonym na jego terenie getcie i 1 czerwca 1943 roku znalazł się wśród 6 tysięcy Żydów przeznaczonych na zabicie podczas likwidacji Obozu Janowskiego. Ocalał. Kornel Filipowicz w noweli *Krajobraz, który przeżył śmierć*, zapisał swoje wyobrażenie tamtego dnia. Po ucieczce z miejsca egzekucji Stern przedostał się na Węgry. Wrócił do Krakowa 29 kwietnia 1945 roku⁵. Prace malarskie, które tworzył od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, począwszy od cyklu *Wyniszczenie*, zwracają uwagę swoją nieoczywistością, surowością i prostotą.

Stern zinterpretował strukturalizm po swojemu – przywołując materiał do pierwszych kolaży z cyklu „Wyniszczenia” z kolejnych wypraw wędkarskich. Spreparowane ości, rybnie skóry i łuski, suszone rośliny, piórka, strzępy sieci, szypułki winogron, zmarszczone tkaniny. Wykreowane z organicznych szczątków symboliczne krajobrazy i martwe natury; ukryte za szybą, jak pod taflą wody, surrealne akwaria pełne rybich szkieletów, podwodnych kwiatów i zarośli z szyfenu – były zagadkowe, drapieżne, lecz równocześnie miały w sobie coś zabawnie dziecięcego, jak wakacyjne wyklejanki z muszelek, pestek, piór i ziaren fasoli⁶.

Cykl prac *Wyniszczenie* otwiera collage z 1962 roku znajdujący się w Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Między gęsto kładzioną fakturę farby olejnej i fragmenty płóciennych włókien, artysta wprowadził w centralnych punktach kompozycji kosteczki zwierząt wyglądem przypominające kształty nierozpoznanych liter. Asamblaż zatytułowany *Dół* z 1964 roku, jak pisze Wojciech Markowski: *wydaje się być jednym z kluczowych obrazów w całej twórczości malarza*⁷.

1 M.A. Potocka, *Jonasz Stern. Krajobraz po zagładzie w: Jonasz Stern. Krajobraz po zagładzie*, Kraków 2016, s. 44.

2 K. Czerni, *Szkielet biesiadny – gra w kości Jonasza Sterna*, w: K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów XX wieku*, Kraków 1998, s. 31–32.

3 H. Blum, *Jonasz Stern*, Kraków 1978, s. 10.

4 *Jonasz Stern*, katalog wystawy, MNK, Kraków 1972, słowo wstępne do katalogu Helena Blum, s. 7.

5 *Jonasz Stern. Krajobraz po zagładzie*, s. 22.

6 K. Czerni, *Szkielet biesiadny*, dz. cyt.

7 W. Markowski, *Dół, Jonasza Sterna*, „Kraków – Magazyn Kulturalny”, 1985, nr 3, s. 33.



Jonasz Stern, *Kompozycja form zabitych*, 1975,
kolaż na płótnie, 117 × 53,5 cm,
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Ze względu na metodę surrealistycznych zabiegów, poetyckiej i symbolicznej treści oraz wydarzenie z życia artysty – ocalenie z egzekucji i ucieczkę z dołu śmierci w Obozie Janowskim. W plątaninie włókien i kłębowiska rozrywanej materii płótna, z głębokiego, czarnego mroku w stronę zimnego, jaśniejszego światła księżyca wzrok patrzącego wchodzi w wyobrażenie tamtego doświadczenia znad granicy życia i śmierci. W rozmowie z Andrzejem Matynią Stern powiedział o tym:

Przeżycia kodują się w nas i czasami nie zdajemy sobie sprawy, kiedy dadzą o sobie znać. Namalowałem obraz, który nazwałem *Dół*. W 1970 roku byłem we Lwowie, poszedłem zobaczyć miejsce rozstrzelania, z którego 1 czerwca 1943 roku udało mi się uciec spod stosu trupów, gdy likwidowano lwowskie getto. Kolega zrobił mi tam zdjęcie i dopiero, gdy zobaczyłem to zdjęcie i spojrzałem na obraz, spostrzegłem, że pamięć przywołała ten dół⁸.

Pochodząca z 1971 roku czerwona *Tablica I*, zbudowana została na kształt macewy z kości i kosteczek zwierząt, które tworzą czytelne napisy. O jego alchemicznych preparatach Krystyna Czerni pisała:

Godzinami gotował rosół, żmudnie preparował kości, bez końca mnożył ich układy, zmieniał kolory. Chwilami przypominało to nie tyle patetyczny gest pamięci, ile chłopięcy żart, nieco makabryczną zabawę, proceder, w którym doniosłość miesza się z niestosownością, a frajda z powagą. Nawet gdy zaprojektował nagrobek własny (*Tablica czerwona* – 1971), to prócz ułożonych z kości i hebrajskich liter (PE NUN: tu spoczywa), czytelnego symbolu gołębia (JONA – gołąb), wszechogarniającej czerwieni – koloru zagłady i wojennej pożogi, najbardziej rzuca się w oczy bogactwo kształtów, zachwycająca różnorodność rozłożonych pieczołowicie piszczele, rzepek, kręgow, kości strzałkowych i czaszek. Zarys nagrobnej steli wypełnia zaskakująca dynamika szczątków tworzących nie cmentarzysko, ale ruchliwy, wirujący układ, lśniącą mozaikę, kalejdoskop form⁹.

⁸ Jonasz Stern rozmawia z Redakcją (Andrzej Matynia), „Projekt”, 1984, nr 154, s. 2.

⁹ K. Czerni, *Szkielet biesiadny*, dz. cyt., s. 33–35.



Krajobraz form zabitych, datowany na 1971 rok, to collage pogrupowanych na płótnie kości, przyprószonych farbą olejną, które zestawione z ciemnym fragmentem rybiego szkieletu tworzą strefy przenikającego się, szarobiałego blasku biologicznych faktów w epitafijnej gablocie.

W dwuwymiarowe malarstwo – wprowadziłem trzeci wymiar przez formy natury, które kształtowała ewolucja przez miliony lat, wprowadzam wymiar czasu, nie w sensie einsteinowskim, ale przez czas zawarty w tych kościach kształtowanych przez miliony lat. To jest próba ocalenia od zniszczenia. Znajduję jakieś kości psom odebrane, ocalam je od zniszczenia i przedłużam ich byt w formie obrazu. W tym ocaleniu i przedłużeniu bytu jest mój sprzeciw wobec zniszczenia. Najpierw uprawiałem abstrakcję geometryczną, a teraz uprawiam abstrakcję biologiczną¹⁰.

W roku 2018 przypada kilka rocznic wydarzeń, w których uczestniczył Jonasz Stern: w 1948 wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych – *Stern wystawił wówczas cztery obrazy...*¹¹; w grudniu 1948 roku wyjeżdża do Paryża na stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki; 21 czerwca 1958 roku było otwarcie Galerii Krzysztofory połączone z wystawą II Grupy Krakowskiej „Symbolizm i surrealizm”; w 1968 roku został prorektorem ASP; 2 sierpnia 1988 roku umiera w Zakopanem, dwa dni przed 84. rocznicą urodzin.

Słowa kluczowe: Jonasz Stern, abstrakcja biologiczna, asamblaż, malarstwo, malarstwo współczesne

MAREK ŁĄTKOWSKI

Landscapes, zones, boards. Jonasz Stern – biological abstraction (reminiscence in the 30th death anniversary)

Summary

The article concerns the painting projects by Jonasz Stern, an artist whose work is part of the current of meaningful abstraction. His collage compositions present variants of seeing what gives in to transition and dematerialization. They are made up with diverse means and natural materials, opening peculiar visual spaces, with structures made up of animal bones, fish bones and skins and bird feathers. Stern's artistic life is evidence of verifying avantgarde through a creative struggle with personal fate. What significantly influenced his art was a dramatic event from his life – surviving an execution and escaping death in the Janowski camp in Lviv. 2018 is the 30th death anniversary of the artist, who died on 2 August 1988 in Zakopane, two days before his 84 birthday.

Key words: Jonasz Stern, biological abstraction, assemblage, painting, contemporary painting

Bibliografia

- Jonasz Stern, katalog wystawy, MNK, Kraków 1972.
 H. Blum, *Jonasz Stern*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
Jonasz Stern rozmawia z Redakcją (Andrzej Matynia), „Projekt”, 1984, nr 154.
 M.A. Potocka, *Jonasz Stern. Krajobraz po zagładzie w: Jonasz Stern. Krajobraz po zagładzie*, MOCAR, Kraków 2016.
 K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów XX wieku*, Znak, Kraków 1998.

¹⁰ *Jonasz Stern rozmawia z redakcją*, dz. cyt., s. 4.

¹¹ H. Blum, *Jonasz Stern*, dz. cyt., s. 23.

GABRIEL SZAJNA

ORCID: 0000-0002-6934-4229

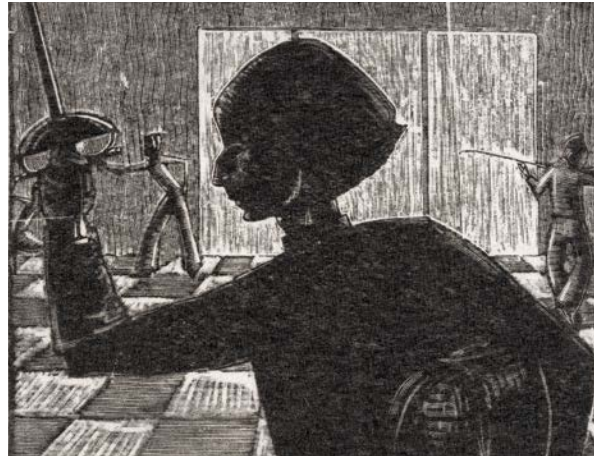
Między sportem a sztuką

Sylwetka Wiktorii Goryńskiej

W żywiole sportowym znaleźli niezliczone momenty godne utrwalenia

Jan Parandowski

Kreatywność, w personalistycznym rozumieniu, dotyczy twórczości i dzieła „zewnętrznego”¹ artysty jako twórcy sztuki; naukowca; projektanta; oraz pozostałych twórców kultury i cywilizacji. Szczególną postacią twórczości jest autokreacja – osobowe samodoskonalenie człowieka. Analiza tego zagadnienia została odniesiona do postaci Wiktorii Goryńskiej. To po części studium przypadku, interpretacja faktów historycznych oraz wykorzystanie treści literatury przedmiotu². W przypadku Goryńskiej aktywność sportowa jest formą autokreacji, jej twórczość artystyczna natomiast to kreowanie „na zewnątrz”, co nie wyklucza samorealizacji i rozwoju osobowego. Obie te formy są różnymi postaciami autoekspresji, definiowania się w sferze kultury i humanistyki. Pojawienie się tematu sportowego w sztuce nowożytnej nastąpiło w połowie XIX wieku, kiedy sport zaczął odgrywać znaczącą rolę w przemianach cywilizacyjno-społecznych i kształtowaniu się nowej obyczajowości. W malarstwie, grafice i rzeźbie objęto szerokim nurtem tę tematykę. W Polsce wielu artystów, szczególnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego, zajmowało się wspomnianymi motywami. Wśród nich byli: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Waław Borowski, Roman Kramsztyk, Ludomir Ślędziński, Leon Dołżycki, Władysław Skoczylas, Waław Piotrowski, Janina Konarska oraz Wojciech i Juliusz Kossakowie³. W latach 1912–1948 przeprowadzono olimpijskie konkursy literatury i sztuki wraz z igrzyskami olimpijskimi. Obejmowały one współzawodnictwo w wielokrotnie zmienianych programem dziedzinach twórczości artystycznej np.: utwory epickie prozą, poezję, malarstwo, rysunek, grafikę, rzeźbę, architekturę i muzykę. Mimo podjętych prób nie przyjęły się konkursy w dziedzinie dramatu i choreografii. Inicjatorem wymienionych konkursów był Pierre de Coubertin, który w 1906 roku doprowadził do zwołania w Paryżu konferencji konsultacyjnej w sprawie literatury, sztuki i sportu⁴. W 1949 roku, w Rzymie na 43. sesji Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego przegłosowano



Wiktoria Goryńska, *Florejistka – autoportret*, 1932–1935, drzeworyt, bibuła, 9,2 × 11,1 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. M. Kwiatkowska

likwidację olimpijskich konkursów literatury i sztuki⁵. MKOl postanowił je przywrócić w 1952 roku, ale przewodniczący Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego Sigfrid Edström uznał organizację konkursu sztuki na Igrzyskach Olimpijskich w Helsinkach za niemożliwą do realizacji⁶.

Po raz pierwszy polscy artyści wzięli udział w olimpijskich konkursach sztuki w 1924 roku. Wyróżnienia otrzymali m.in.: Karol Szymanowski i Olga Boznańska. Nagrodzono medalami dzieła literatury: Kazimierza Wierzyńskiego tom wierszy *Laur Olimpijski*, Jana Parandowskiego powieść *Dysk Olimpijski* i Jarosława Iwaszkiewicza wiersze *Ody Olimpijskie*. Przetrwały one próbę czasu i stanowią do dziś trwałe pozycje w polskiej literaturze. W malarstwie, rzeźbie i grafice nagrody otrzymali: Władysław Skoczylas za cykl akwarel *Łucznik II*, *Łucznik III*, Józef Klukowski za płaskorzeźbę w granicie *Wieńczenie zawodnika*, Janina Konarska za drzeworyt *Narciarze*, Stanisław Ostoja-Chrostowski za drzeworytniczy projekt *Korweta na pełnym morzu* oraz Zbigniew Turski w muzyce za *Symfonię Olimpijską*. Do tego grona dołączył Adam Morcziński, wyróżniony w 1948 roku w Londynie za 8 grafik sportowych. Związki sportu ze sztuką pozostają w Polsce w kręgu zainteresowań naukowców. Interesujące badania poświęcone tej tematyce publikowali: Krzysztof Zuchora, Wojciech Lipoński⁷,

1 S. Kowalczyk, *Człowiek w myśli współczesnej*, Warszawa 1990, s. 377–444.

2 J. Krippendorff, *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, Sage 2004; Thousand Oaks, Skinner J., Edwards A., Corbett B, *Research methods for sport management*, London – New York 2015, s. 116–133.

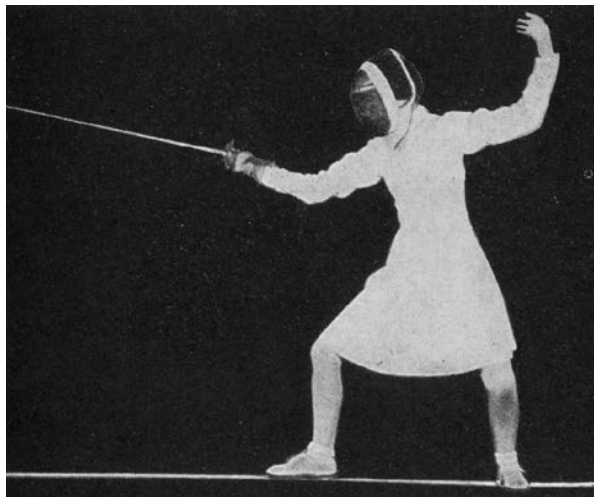
3 W. Lipoński, *Sport, Literatura, Sztuka*, Warszawa 1973, s. 298–302.

4 W. Lipoński, *Humanistyczna Encyklopedia Sportu*, Warszawa 1989, s. 235.

5 Sigfrid Edström jako członek MKOl w 1935 roku zaprezentował pogląd, że konkursy sztuki są sprzeczne z duchem i literą amatorstwa olimpijskiego, ponieważ uczestniczący w nich artyści są zawodowcami.

6 Tamże, s. 237.

7 W. Lipoński, *Nie za drzeworyt a za akwarele. Medal Władysława Skoczylasa, „Dysk Olimpijski”*, 1969, nr 2.



Wiktoria Goryńska, *Postawa szermiercza*,
źródło: *Szermierka, tucznictwo, strzelanie*, Warszawa 1935

Maciej Łuczak⁸, Maria Rotkiewicz⁹, Agnieszka Wagner¹⁰, Katarzyna Kulpińska¹¹; Józef Czaboćko prezentował symbiozę sztuki ze sportem¹², a Anna Pawlak zagadnienie to omówiła w rozdziale *Sport i sztuki plastyczne*¹³.

Wiktoria Julia Jadwiga Goryńska, urodzona 6 lipca 1902 roku w Wiedniu, była znaną polską graficzką okresu międzywojennego. Była jedyną córką Ottona Maksymiliana i Stanisławy z Markheimów. Rodzina, o dużych tradycjach inteligenckich, związana była z Wiedniem. Jej ojciec, znany publicysta, współpracował z prasą wiedeńską i polską. Matka zajmowała się dziennikarstwem, pisała felietony do prasy kobiecej. Wiktoria dzieciństwo spędziła w Anglii¹⁴, następnie do 1918 roku mieszkała w Wiedniu. W 1920 roku rodzina Goryńskich przeniosła się do Warszawy i zamieszkała na Żoliborzu. Wykształcenie Wiktorii w Wiedniu obejmowało kursy w Kunstgewerbeschule i Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (w latach 1914–1918), następnie odbyła praktykę drukarską w Anglii. Studiowała w Szkole Malarstwa i Rysunku Konrada Krzyżanowskiego (w latach 1920–1921) i prywatnie w Berlinie, a następnie w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (1923–1927) u Władysława Skoczylasa. Studia w pracowni profesora Skoczylasa miały szczególnie wpływ na dalszy wybór kierunku artystycznego

– grafiki. Zainteresowała się drzeworytem, który w okresie międzywojennym przeżywał swoisty renesans w sztuce europejskiej. Goryńska zajmowała się drzeworytem sztorcowym, barwnym i ręcznie kolorowanym oraz linorytem, który w Polsce wyznaczał tzw. „styl narodowy”. Wstąpiła do Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt”, ugrupowania artystycznego okresu Polski międzywojennej.

Twórczość artystyczna obejmowała okres 13-letni, Goryńska pozostawiła po sobie dużo prac graficznych oraz rysunków. W okresie do 1939 roku w jej dorobku było ponad 100 grafik. Wśród prac, które stworzyła do wybuchu wojny, poza tymi z dziedziny portretu czy motywów sportowych, były grafiki o tematyce religijnej (*Madonny*), fantastycznej (*Czarownice*) czy architektonicznej (seria krajobrazów miast włoskich i Lwowa). Jej studia o tematyce animalistycznej były niezwykle oryginalne, zwłaszcza poświęcone kotom (*Senny kot*, *Ruda angora*, *Kot ironiczny*). Większość grafik artystka wykonała w linorycie lub drzeworycie barwnym, naśladując japoński rysunek tuszem lub akwarelę. Prace emanują prostotą, oszczędną formą i wdziękiem kompozycji. Zgodnie z ideałami epoki artystka zajmowała się także grafiką użytkową, wykonała ilustracje książkowe i prasowe, opracowała układy typograficzne, liternictwo i ekslibrisy. Z twórczością artystyczną oryginalnie łączyła swoją pasję i zainteresowanie tematyką sportową, szczególnie szermierką¹⁵. Wykonała portrety ówczesnych fехmistrzów: Tadeusza Friedricha, Adama Papée i Władysława Segdy oraz instruktażowe sylwetki szermiercze, które znajdowały się w przedwojennych salach szermierczych; niestety portrety te nie zachowały się.

Goryńska była artystką, ale należy podkreślić, że sport i działalność społeczna, określana jako służba obywatelska, wypełniały istotną część jej życia. Opisywano ją jako kobietę nowoczesną i aktywną, o czym świadczy jej pasja sportowa związana z szermierką, dyscypliną uważaną wówczas za sport zarezerwowany wyłącznie dla mężczyzn. W niepodległej Polsce to jedna z pionerek propagujących udział kobiet w ćwiczeniach sportowych. Wynikało to z jej wcześniejszych zainteresowań pływaniem, narciarstwem i szermierką, z czasów gdy mieszkała w Wiedniu i Berlinie. Występowała jako zawodniczka w barwach stołecznego klubu sportowego „Warszawianka”, jednego z nielicznych, który prowadził sekcję szermierczą dla kobiet. W latach 1929–1939 z powodzeniem walczyła w szermierczych turniejach i mistrzostwach. Reprezentowała Polskę w mistrzostwach Europy w szermierce, które rozegrano w 1934 roku w Warszawie¹⁶. Udział w mistrzostwach poprzedziło zgrupowanie polskich reprezentantek w Centralnym Instytucie Wychowania Fizycznego

8 M. Łuczak, *Zwizki szermierki ze sztuką w Polsce w: Wkład nauk humanistycznych do wiedzy o kulturze fizycznej*, t. I, red. T. Rychta i J. Chelmecki, Warszawa 2003, s. 151–153; Warszawa PTNKF- Sekcja Hist. WF 2003, s. 169–173.

9 M. Rotkiewicz, *Początki szermierki kobiet w Polsce do 1939 roku*, „Sport Wyczynowy”, 1988, nr 2–3, s. 67–69.

10 A. Wagner, *Wiktoria Goryńska 1902–1945 w: Słownik biograficzny wychowania fizycznego i sportu*, „Wychowanie Fizyczne i Sport”, 2003, nr 1, s. 151–153.

11 K. Kulpińska, *Sport w grafice polskich artystek w dwudziestoleciu międzywojennym*, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLV, Toruń 2014.

12 J. Czaboćko, *Symbioza sztuki ze sportem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, 2009, nr 583.

13 A. Pawlak, *Sport i sztuki plastyczne*, w: *Kultura Fizyczna – Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997, s. 323–234.

14 W. Borowy, *Wspomnienie o Wiktorii Goryńskiej*, „Tygodnik Powszechny”, 1950 nr 21–22, s. 7.

15 W dorobku poświęconym tej tematyce artystka pozostawiła prace: *Ćwiczący szermierze*, *Florelistki*, *Florelistki węgierskie*, *Madonna szermierzy*, *Spotkanie szermiercze*, *Szermierz*, *Głowa szermierza*, *Portret Państwa Szombathely*, jednak większość tych prac w czasie II wojny światowej uległa zniszczeniu.

16 „Przegląd Sportowy”, 1934, nr 44, s. 2; nr 48, s. 6.

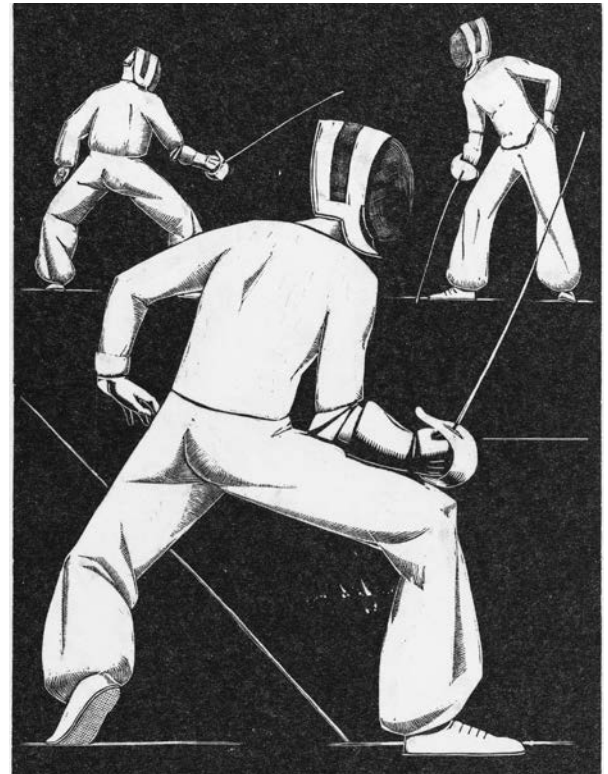
w Warszawie, które prowadzili fecz mistrzowie: Bela Szombathely i Leon Koza-Kozarski¹⁷. W 1937 roku, w rozegranym turnieju floretowym pań o „Puchar Wędrowny Polskiego Związku Szermierczego” zajęła trzecie miejsce¹⁸.

Będąc zawodniczką, działała jednocześnie na rzecz promocji szermierki w Polsce. Była członkiem zarządu Polskiego Związku Szermierczego, komisji dyscyplinarnej, propagandowej i sportowej. W latach 1934–1936 przewodniczyła nowo utworzonemu referatowi do spraw kobiecych, dzięki któremu zorganizowano w klubach szermiercze grupy dziewcząt. Zawodniczki otoczono wszechstronną opieką i ściśle współpracowano z ośrodkami szermierzymi w kraju. W Polsce ukończyła pierwszy kurs sędziowski i była jedną z trzech kobiet posiadających uprawnienia szermiercze. Była też współautorką pierwszego polskiego podręcznika szermierki dla kobiet (opracowała projekt okładki, tekst i ilustracje do IV rozdziału). Książka dotycząca grupy „sportów bojowych”, ukazała się w 1935 roku w serii: *Wychowanie Fizyczne Kobiet*, jako polska bibliografia poświęcona sportom walki pt. *Szermierka, łucznictwo, strzelanie*, pod redakcją Kazimiery Muszałówny i Eleonory Reicher¹⁹. We wstępie Goryńska pisała:

szermierka pań różni się zasadniczo od szermierki panów. O ile w tej ostatniej najważniejszą rzeczą jest walka i zwycięstwo, zawsze jednak podług przyjętych zasad, o tyle w walkach pań estetyka powinna być uważana za czynnik równorzędny, a w początkach nawet za najważniejszy. Szermierka pań, prowadzona na właściwym poziomie, ma wiele pokrewieństwa z klasycznym baletem: tak samo zawsze powinna być niewidoczna, przejawiając się tylko w formie i sprężystości i zwinności ruchów; tak samo każdy ruch, choćby pozornie gwałtowny, zatrzymuje się w ściśle określonych granicach; tak samo całość powinna wywierać wrażenie lekkości, a wysiłek być zrozumiały i widoczny tylko dla fachowca²⁰.

Dodatkowo zamieściła rysunki i zasady regulaminowe oraz wskazówki metodyczne dla ćwiczących. Publikacja wydana przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przeposobienia Wojskowego była pierwszą, którą adresowano do nauki szermierki dla kobiet.

W latach trzydziestych Wiktoria Goryńska wykonała swój autoportret w stroju florecistki. Na pierwszym planie, w czerni, postać Wiktorii Goryńskiej przygotowującej się do pojedynku szermierczego. Wykonuje ona rycerskie przywitanie określone w szermierce jako *Salute*. Na jej prawej



Wiktoria Goryńska, *Szermierze*, 1932–1935, drzeworyt, bibuła, 37,4 × 26,6 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

ręce widoczna długa rękawica szermiercza z floretem o uchwycie włoskim, lewa ręka obejmuje maskę szermierczą. Postacie drugoplanowe to walczący szermierze w pełnej gracji i estetyce ruchu.

Jednym z dzieł Goryńskiej o tematyce sportowej jest drzeworyt z 1934 roku pt. *Szermierka*, utrzymany w czerni i bieli. Na pierwszym planie widzimy dwie kobiety obserwujące z balkonu pojedynek (jedną z nich prawdopodobnie jest Wiktoria trzymająca w ręce rytec). W oddali siedzą kibice oraz widoczny jest pies. W oświetlonej centralnej części planszy szermierczej dostrzegamy dwie postacie w estetycznie ustawionych pozach szermierzyczych. Ten dynamiczny pojedynek na szpady obserwuje i rozstrzyga sędzia znajdujący się pośrodku walki.

Dla kobiet szermierka na florety była swego rodzaju sztuką, zwracano uwagę na elegancję ruchu, szybkość, pomysłowość akcji oraz precyzję w prowadzeniu broni szermierczej. Oceniano również piękny styl i wdzięk, zewnętrzną formę walki szermierczej oraz postawę, technikę i wygląd estetyczny. Wizerunek pań na planszach określał strój szermierczy. Na początku lat dwudziestych kobiety ubierały się w sukienki z mocnej satyny, białe lub czarne. W późniejszych latach obowiązywały białe, obcisłe bluzy szermiercze zapinane z boku na metalowe guziki, a do tego białe spodnie, długie, wiązane w kostkach lub krótkie, zapinane pod kolanem. W latach trzydziestych obowiązywały krótkie spódniczki do kolan oraz takiej samej barwy pończochy i skórkowe pantofle na gumie. Zarząd Polskiego Związku Szermierczego precyzował wytyczne ubioru dla pań: *Ze względu*

17 „Przegląd Sportowy”, 1934, nr 40, s. 5.

18 M. Rotkiewicz, *Początki szermierki kobiet w Polsce do 1939 roku*, „Sport Wyczynowy”, 1988, nr 2–3, s. 67–69.

19 *Podręcznik dla pań* został wydany w 1935 roku przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przeposobienia Wojskowego.

20 J. Dymecka, W. Goryńska, J. Kurkowska-Spychajowa, J. Lewandowska, W. Strzeżmińska-Sałażyńska: *Szermierka, łucznictwo, strzelanie*, Warszawa 1935, s. 3–4.



Wiktoria Goryńska, *Szermierz*, 1934, drzeworyt, 25,1 × 30,4 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie



Wiktoria Goryńska, *Florecistki węgierskie*, 1934, drzeworyt, bibuła, 24,9 × 18,8 cm

estetycznych spódniczka i strój biały są najodpowiedniejsze. Przy tym spodnie oraz pończochy tego samego koloru, materiału i długości co spódniczka są przepisową i obowiązującą częścią stroju²¹. W latach tych Goryńska wykazywała dużą aktywność publicystyczną, pisała artykuły sportowe dla pań. Zwracała w nich uwagę na niedostateczną ilość treningu, który ograniczała praca zawodowa, małą popularność tej dyscypliny oraz niewielką liczbę kobiet ćwiczących szermierkę w kraju. W zamieszczanych tekstach propagowała piękno i estetykę szermierki dla pań²². Zachowała się fotografia, która przedstawia Goryńską w klasycznej pozycji szermierczej. Postać z floretem w prawej ręce i maską szermierczą na głowie trudno rozpoznać. Widzimy statyczną sylwetkę w bieli pełną patosu, która na czarnym tle ucieleśnia w reminiscencji rycerskości. Wiktoria w ubiorze szermierczym kreuje swój wizerunek nowoczesnej, energicznej i pewnej siebie kobiety okresu międzywojennego.

Utrzymany w czerni i bieli drzeworyt Goryńskiej pt. *Szermierze* oparty jest na studium trzech postaci w charakterystycznych postawach szermierczych. Na pierwszym planie widzimy dynamiczną postawę szermierza w białym stroju, który staje do pojedynku. W prawej dłoni utrzymuje szablę ustawioną w pozycji terza. W tle rozgrywa się pojedynek dwóch szablistów, wyczekujących na moment wykonania błyskawicznej riposty. Drzeworyt Goryńskiej *Szermierz* charakteryzuje postawę szermierza szablisty. Precyzyjne ustawienie dłoni do cięcia szablą świadczy o doskonałej znajomości kunsztu szermierczego przez artystkę. Ostre rysy twarzy postaci w czerni wyrażają koncentrację i skupienie. Maską odsłania twarz doskonale odzwierciedlającą stan emocjonalny w trakcie pojedynku na szable. Drzeworyt *Florecistki węgierskie* z 1934

roku przedstawia dwie zawodniczki w białych strojach szermierczych, przygotowujące się w rytualnych gestach do pojedynku (assaut). Stojąca zawodniczka zakłada rękawicę, a jej floret o włoskim uchwycie przytrzymuje prawe przedramię. Druga sportswomenka, klęcząc, obejmuje prawą dłoń maskę, w lewej trzyma rękawice z floretem o uchwycie francuskim. Ułożenie jej ramion zbliżone jest do klasycznej pozy szermierczej, którą cechuje gracia i elegancja. W oddali rozgrywa się emocjonujący pojedynek szermierczy (assaut) w wykonaniu kobiet, który rozstrzygają sędziowie w czerni. Na końcu planszy szermierczej zawodniczki obserwują rozgrywaną walkę na florecie. Pchnięcie floretem i ruch cięcia w desce drzeworytniczej wymagają zbliżonego kunsztu śmiałej, szybkiej decyzji oraz wykonania dokładnego ruchu i precyzji. Głównym nurtem działalności Goryńskiej była jednak praca artystyczna. W 1929 roku została członkiem Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt”, następnie sekretarzem i od 1939 roku wiceprezesem zarządu Związku Polskich Artystów Grafików. Organizowała wystawy polskiej sztuki za granicą. Dla Polonii amerykańskiej, w polskim radiu, przygotowywała angielskojęzyczne audycje popularyzujące sztukę. Redagowała katalogi przeznaczone na wystawy polskiej sztuki za granicą²³. Do prasy zagranicznej pisała felietony, recenzje z krajowych wystaw i wiadomości o polskim życiu artystycznym²⁴. Jej prace i projekty cieszyły się uznaniem, doceniano profesjonalny warsztat i kulturę artystyczną. Brała udział w wystawach polskiej grafiki w kraju i za granicą np.: Tokio (1930), Lyon (1930), Międzynarodowa Wystawa Pięknej Książki w Paryżu (1931), Międzynarodowa Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie (1931). Uczestniczyła w wystawach we Francji (1933–1935), Niemczech (1935–1936), Kanadzie

21 M. Rotkiewicz., *Początki szermierki kobiet w Polsce do 1939 roku*, „Sport Wyczynowy”, 1988, nr 2–3, s. 67–69.

22 W. Borowy, *Wspomnienie o Wiktorii Goryńskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr. 21/22. W tekstach pisanych przez swoją matkę: *Wnioski z szermierczych Mistrzostw Europy*, *Szermierka w szkole*, *Florecistki w Warszawie*, autorka zamieściła liczne rysunki, które jednak nie przetrwały do dnia dzisiejszego.

23 Tłumaczyła teksty np. *The Nazi Kultur in Poland*, w czasie okupacji przygotowywała z matką słownik polsko-niemiecki.

24 Pisała do następujących czasopism: „The Studio”, „Times”, „The Print Collector’s”, „Quarterly Le Fleuron”, „Maso Finiguerra”, „Jahrbuch d. Gutenberg-Gesellschaft” i polskiej, przeznaczonej dla zagranicy „Warsaw Week”, „La Femme Polonoise”.

(1931) i Ameryce Południowej (1932). Otrzymała nagrody na wystawach: Salon Grafiki Polskiej, Polska Sztuka Kościelna, I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów w Warszawie oraz „Maria Vergine Vista dalla Donna” we Florencji (1934) i Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu (1937)²⁵. Tworzyła także drobne drzeworytnicze karty okolicznościowe. Zajmowała się grafiką książkową: w 1926 roku wykonała ilustracje do *Starodulńskiej legendy*, w 1931 do wierszy Heinricha Heinego, w 1938 roku ilustrowała *Traktat o czyszczeniu św. Katarzyny Genueskiej*. Interesowała się literaturą, projektowała układy typograficzne, tworzyła wiele ekslibrisów. Prace artystki zakupiono do zbiorów państwowych w Polsce, Anglii i Ameryce. W 1934 roku muzeum w Orleanie nabyło cykl jej prac ilustrujących żywot Joanny d'Arc. Była wielką patriotką i walczyła jako żołnierz Armii Krajowej. W czasie II wojny światowej ograniczyła swoją aktywność artystyczną i sportową. Od września 1939 roku do Powstania Warszawskiego, pod pseudonimem „Leti”, pracowała w Warszawie przy nasłuchu radiowym. Przygotowywała serwis radiowy dla *Biuletynu Informacyjnego* i oddziałów Armii Krajowej, które działały w dzielnicy Żoliborz²⁶. We wrześniu 1944 roku, po upadku Powstania Warszawskiego, wraz ze swoją matką trafiła do przejściowego obozu w Pruszkowie. Następnie obydwie zostały przewiezione do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. Wiktoria zmarła w obozie, w marcu 1945 roku, a jej matka w tym samym roku, już po wyzwoleniu obozu, w trakcie podróży do Szwecji. Dla współczesności Wiktoria Goryńska pozostawiła wspaniałe grafiki, które są świadectwem jej artyzmu, wrażliwości estetycznej i temperamentu właściwego osobie, której pasją jest sport. Była wybitną przedstawicielką świata polskiej kultury, patriotką i sportswomenką. Aktywnie działała na rzecz dobra publicznego i potrafiła łączyć sztukę ze sportem. W grafice reprezentowała nadrzędny, autoteliczny cel artystyczny. Wiktoria Goryńska w pełni wykorzystała autokreację swojego wizerunku, łącząc sport z twórczością artystyczną.

Słowa kluczowe: Wiktoria Goryńska, autokreacja, szermierka, sztuka w sporcie

GABRIEL SZAJNA

Between sport and art. Presenting Wiktoria Goryńska

Summary

The aim of this article is to show a theoretical perspective of humanistic anthropology of sport. It discusses the self-creation of Wiktoria Goryńska's personality

and her artistic work. The text looks at the symbiosis of art and sport, using a case study, an analysis of historical facts, a comparative method and an analysis of the literature on the subject. Presenting Goryńska in the sphere of her self-expression in art and sport proves that she was extremely active socially, pursuing the common good. She is an outstanding figure in Polish culture.

Key words: Wiktoria Goryńska, self-creation, fencing, sport, art

Bibliografia

- Bartoszewski W., *Doświadczenia lat wojny 1939–1945*, Array, Warszawa 2007.
- Borowy W., *Wspomnienie o Wiktorii Goryńskiej*, „Tygodnik Powszechny”, nr 21–21, Kraków 1950.
- Borzęcki B., *Białą bronią urzeczeni*, Polski Związek Szermierczy, Warszawa 1994.
- Cynarski W.J., Szajna G., *Wiktoria Goryńska – polska sportswomenka i artystka (1902–1945) w: Z dziejów kultury fizycznej Polski oraz wybranych regionów i mniejszości narodowych*, red. J. Dżereń, SWPW, Płock 2011.
- Cynarski W.J., Szajna G., *Z dziejów szermierki w Polsce – Szkoła Michała Starzewskiego w: T. Socha, B. Szade red., Sporty indywidualne w teorii i praktyce*, Zeszyty Metodyczno-Naukowe AWF, nr 32, Katowice 2012.
- Czaboćko J., *Symbioza sztuki ze sportem*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, nr 583, Szczecin 2009.
- Dymecka J., Goryńska W., Kurkowska-Spychajowa J., Lewandowska J., *Strzeźmińska-Sałażyńska, Szermierka, łucznictwo, strzelanie*, Warszawa 1935.
- Kulpińska K., *Sport w grafice polskich artystek w dwudziestoleciu międzywojennym*, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLV, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Toruń 2014.
- Kulpińska K., *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, UMK, Toruń 2016.
- Kulpińska K., *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.
- Lipoński W., *Nie za drzeworyt a za akwarele. Medal Władysława Skoczylasa*, „Dysk Olimpijski”, nr 2, Warszawa 1969.
- Lipoński W., *Sport, Literatura, Sztuka, Sport i Turystyka*, Warszawa 1974.
- Lipoński W., *Humanistyczna Encyklopedia Sportu, Sport i Turystyka*, Warszawa 1989.
- Łuczak M., *Związki szermierki ze sztuką w Polsce w: Rychta T., Chełmecki J., Wkład nauk humanistycznych do wiedzy o kulturze fizycznej*, t. I, Warszawa 2003.
- Pawlak A., *Sport i sztuki plastyczne*, w: *Kultura Fizyczna-Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997.
- Rotkiewicz M., *Początki szermierki kobiet w Polsce do 1939 roku*, „Sport Wyczynowy”, nr 2–3, Warszawa 1988.
- Wagner A., *Wiktoria Goryńska 1902–1945 w: „Wychowanie Fizyczne i Sport”*, nr 1, Warszawa 2003.
- Zabłocki W., *Cięcia prawdziwą szablą*, Sport i Turystyka, Warszawa 1989.

25 A. Wagner, *Wiktoria Goryńska 1902–1945*, „Wychowanie Fizyczne i Sport”, 2003, nr 1, s. 151–153.

26 *Ważny dla niezakłóconego funkcjonowania pisma serwis radiowy przygotowywała dla Biuletynu Informacyjnego znana artystka graficzka, słuchająca przez całą okupację audycji radiowych w kilku językach w willi swych rodziców na Żoliborzu*. Por.: W. Bartoszewski, *Doświadczenia lat wojny 1939–1945*, Array, Warszawa 2007.

Realizm radykalny Luciana Freuda

Zarówno sztuka, jak i osoba zmarłego parę lata temu brytyjskiego malarza Luciana Freuda (1922–2011) ciągle wzbudzają emocje. Czerpiący z życia pełnymi garściami, bohater bulwarowej prasy; seksoholik, któremu przypisuje się spłodzenie ponad czterdziestu dzieci (sam uznał czternaścioro), malujący naturalistycznie, odległe od klasycznych ideałów piękna, nagie ciała kobiet i mężczyzn, w twórczości manifestował tradycyjny etos malarza – obserwatora studiującego rzeczywistość. Legendzie jego sprzyjał fakt bycia wnukiem twórcy psychoanalizy Zygmunta Freuda, a także rekordowe ceny jego płócien osiągnięte na aukcjach sztuki. Suma 33,6 miliona dolarów, jaką osiągnął w roku 2008 jego obraz *Benefit Supervisor Sleeping* (zakupiony przez Romana Abramowicza), była najwyższą, jaką zapłacono za dzieło żyjącego artysty. Nie tylko jego obrazy, ale także portret przedstawiający Luciana Freuda potrafił, nie tak dawno, wywołać niespotykane emocje. W listopadzie ubiegłego roku namalowany w 1969 roku przez Francisa Bacona tryptyk *Three Studies of Lucian Freud*



Lucian Freud, *After Chardin*, 1999, olej na płótnie, 52,7 × 61 cm, fot. T. Boruta

został w nowojorskim Christie's sprzedany za sumę 142.400.000 dolarów, stając się najdroższym obrazem kiedykolwiek wylicytowanym na aukcji. Oglądając obrazy Luciana Freuda, a także zdjęcia z jego pracowni można stwierdzić, że ten, pochodzący z intelektualnych i artystycznych elit, zamożny, przystojny gentelman, fascynował się brzydotą. Dotyczy to zarówno doboru modeli, ich ustawienia, jak i wnętrza, i przedmiotów, które otaczają pozujących. W swej twórczości Lucian Freud nie zakłada bynajmniej antyestetyzmu, tylko, jak każdy rasowy malarz, poszukuje atrakcyjnej malarsko rzeczywistości, a tę łatwiej znaleźć w rozpadzie, brudzie, w ciałach o kształtach dalekich od żurnalowych ideałów piękna. Wiele słów krytyki wywołał powstały w latach 2000–2001 portret królowej brytyjskiej Elżbiety II. Ten niewielki obrazek, daleki od tradycji malowania oficjalnego portretu władcy, nie próbuje idealizować

przedstawianej osoby, schlebzać jej, upiększać. Artysta ukazuje królową w wąskim kadrze tnącym zarówno koronę, jak i jej strój. Tym samym zlikwidowany zostaje dystans i widz może spojrzeć prosto w twarz starej kobiety. Freud nie tworzy wizerunku malowanej postaci, gdyż musiałby transcendentnie daną rzeczywistość w kierunku formy idealnej, gdy tymczasem cieszy go naoczność ciał i rzeczy, a jego rolą jako malarza jest uważne studiowanie realności. Twórczość Luciana Freuda nie jest jednorodna. W swoim długim życiu (umarł w wieku 89 lat) przechodził różne okresy ekspresji malarskiej, jednak bez wątpienia głównym tematem jego dzieł jest człowiek, a właściwie portret. Początkowo, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, prace jego przyjmowały formę liryczno-surrealistyczną. Artysta malował małymi, miękkimi pędzelkami niewielkie obrazy, w których ostro, pełna szczegółów, kreska dominowała nad cienką i delikatną tkanką malarską. Mimo że Freud z tego okresu nijak się ma do tego późnego, fascynującego rozmachem, szerokim malarskim gestem, grubą, fakturową malaturą, to jednak już wówczas zdobył on sobie wysoką artystyczną pozycję. Świadczy o tym fakt reprezentowania (u boku Francisa Bacona) Wielkiej Brytanii na Biennale w Wenecji w roku 1954. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku nastąpiła radykalna zmiana w jego malarstwie. Niemal z dnia na dzień, jak wyznaje londyński artysta, porzucił on małe, delikatne pędzelki z wiewiórczego włosia na rzecz szerokich, twardych pędzli ze świńskiej szczeciny, a siedzącą postawę przy malowaniu zamienił na stojącą. Niby nic istotnego, a jednak zmiana narzędzi i pozycji pracy dała inny rodzaj skupienia i dystans, pozwalający

na malowanie dużych płócien. Nie powrócił już potem do poprzedniego sposobu pracy. Wspomnienia i zachowane o nim filmy pokazują, że nawet będąc blisko dziewięćdziesięcioletnim starcem (a pracował prawie do końca swoich dni), potrafił godzinami malować w pozycji stojącej. W okresie przejściowym, pomiędzy malowaniem małych prac cienkim pędzlem, a późną twórczością charakteryzującą się grubą, wielowarstwową, fakturową malaturą Lucian Freud przebudowuje swoje widzenie człowieka. Ekspresja sztywnego, podmalowanego rysunku z wcześniejszych obrazów, teraz, przy użyciu szerokiego pędzla nabiera pełnej plastyczności. Artysta prowadzi dukt pędzla w ślad za formą anatomiczną ciała, mocno podkreślając wszelkie krągłości kształtów, akcentuje konstrukcję. Trafność malarskiego gestu w połączeniu z niemal rzeźbiarskim modelunkiem tworzy specyficzny wyraz ciała i twarzy portretowanych; jak gdyby byli oskórowani, z odsłoniętą wewnętrzną morfologią. Oglądanie tych interesujących prac daje poczucie, że autor jest w obszarze zainteresowania biologizmem i stara się dać temu malarski i estetyczny wyraz. Wraz z wiekiem Lucian Freud malował coraz grubiej, fakturowo, szczególnie zagęszczając materię farby na twarzach i genitaliach. Ciała, które na powrót są przyobleczone tkanką gęstej „malarskiej skóry”, często ukazywane są w odważnych, dwuznacznych pozach, niekiedy intymnych, prawie zawsze z mocną ekspresją egzystencjalnego napięcia. Coraz odważniej przedstawiając nagość, bynajmniej nie epatuje on erotyką. Napięcie, które rodzi się w oglądzie tych aktów, wynika z bliskości, do której poprzez dzieło artysta dopuszcza widza i bezosłonowości tworzącej się wówczas relacji. Późna twórczość Freuda to radykalny realizm. Nie ma w niej miejsca na znaczące pozy, wymowne gesty, metafizykę, symbolizm czy liryzm; jest tylko malowany obiekt, najczęściej naga postać i przestrzeń pracowni.

Lucian Freud zdaje się mówić do widza, oglądającego przedstawiane przez niego akty, sparafrazowanymi słowami doktora Tomasza Berga (z filmu Krzysztofa Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*): patrz, to tylko ciało. Prowadząc dalej wyimaginowaną wypowiedź artysty, możemy powiedzieć: to tylko obraz, malarskie studium danej nam rzeczywistości. W tej bezpretensjonalności postawy artystycznej Luciana Freuda ukryta jest główna siła jego malarstwa. Nie jest on twórcą awangardowym. Po początkowej fascynacji surrealizmem Freud szerokim łukiem omija wszystkie modne trendy artystyczne, pojawiające się na przestrzeni ostatniego półwiecza. Nie stara się obrazami przemienić/naprawić świata. Z nikim nie walczy i nie próbuje wprzęgnąć sztuki w służbę idee społeczno-polityczne. Przyjął postawę portrecisty, w swojej twórczości widzi się tylko w roli obserwatora. W jednym z wywiadów powiedział, że utożsamia się z Akteonem, który podgląda kąpiącą się Dianę i jej towarzyszkę. Wypowiedział się tak w kontekście dwóch obrazów Tycjana (*Diana i Actaeon* oraz *Diana i Callisto*), inspirowanych *Metamorfozami* Owidiusza, które znajdują się w zbiorach brytyjskich. Uważał je za



Lucian Freud, *Interior with a Plant, Reflection*, 1967–1968, olej na płótnie, 121,8 × 121,8 cm, fot. T. Boruta

najpiękniejsze na świecie. Na wspaniałej wystawie Luciana Freuda w wiedeńskim Kunsthistorischen Museum, która miała miejsce na przełomie 2013–2014 roku, jego obrazy pokazane zostały w kontekście sztuki dawnych mistrzów, znajdujących się w tamtejszej kolekcji. Istotne dla ekspozycji było otwarcie prezentacji brytyjskiego malarza na salę z obrazami Tycjana i znajdującym się tam dziełem *Diana i Callisto*, późniejszą od brytyjskiej wersji tego tematu. Kontekst ten jest o tyle istotny, że odsłania ważny rys twórczości Freuda i pozwala ją zrozumieć. Sens sztuki, etos malarza, a także metody pracy Lucian Freud pojmuje niczym dawni akademicy, którzy swą twórczością włączają się, w sięgający renesansu spór o wyższości *disegno* Michała Anioła lub *pittura* Tycjana. W malarstwie brytyjskiego artysty w młodości dominował rysunek, ale niewątpliwie na starość wybrał pikturalizm Tycjana. Na takie stwierdzenie zaprotestowaliby

pewnie kolorysty, którzy również w weneckim „księciu malarzy” upatrywali swego mistrza. Dla nich nie do przyjęcia jest wąska i niewyszukana chromatyka obrazów londyńskiego artysty, realistyczny, pełnoplastyczny modelunek postaci, a przede wszystkim nadużywanie bieli w celu uzyskania efektu świecenia. Niewątpliwie Freud kolorystą nie był, ale to, co go z Tycjanem wiąże, zwłaszcza z jego późnym okresem, to potrzeba uzyskania sensualnej powierzchni obrazu poprzez gęstą malaturę, budowaną długo, mozolnie, podążającym za kształtem duktem pędzla czy szpachli; gdyż w nawarstwiającej się materii farby upatruje on istotny nośnik ekspresji. Brak naturalnego instynktu kolorysty nadrabia on sprawnością manualną i imperatywem formy, do której chce dotrzeć. Uważnie studiując malarstwo Luciana Freuda ze zdziwieniem stwierdziłem, że jest ono niesłychanie akademickie. Oczywiście, obcy jego twórczości jest akademizm rozumiany jako kierunek w sztuce obwarowany zasadami, hierarchią tematów, ideałem klasycyzującej formy i ideą piękna, której wyznacznikiem była sztuka Rafaela Santi. Freud dzieł Rafaela nie cenił. Można wręcz powiedzieć, że malarstwo londyńskiego artysty leży na antypodach wszelkich stylów klasycyzujących. Akademickość jego postawy upatruję w sposobie pracy wziętym z tradycji dziewiętnastowiecznych



Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, olej na płótnie, 151,3 × 219 cm, fot. T. Boruta

szkół artystycznych, ciągle jeszcze obecnej dzisiaj na niektórych uczelniach. Postawy traktowanej jako fundament edukacji, a przez bardziej konserwatywnych twórców uważanej za wyznacznik uczciwości malarza. Realizuje się ona w uważnym studiowaniu rzeczywistości. Artystyczny rozwój oparty jest na wytrwałej pracy, obserwacji natury i oglądaniu dzieł dawnych mistrzów. Zarówno we wczesnych, jak i późnych pracach Lucian Freud uważnie studiuje każdy szczegół, jakby to miało być miarą uczciwości malarskiej. W obrazie *Two Plants* z 1980 roku każdy listek i łodyga gęstej roślinności są precyzyjnie odwzorowane. Podobnie jest w *Interior in Paddington* z 1951 czy *Interior with Plant, Reflection Listening* z 1968. W pejzażach miejskich możemy policzyć wszystkie cegły na elewacjach domów. Mimetyzm posunięty niemal do granic obsesji. W figuralnych obrazach Freud odwzorowuje każdy fragment ciała i stroju. Nic nie jest malarsko zamaskowane. Nawet w słynnym *Benefit Supervisor Sleeping* kwieciste desenie na zdezelowanej kanapie są pieczołowicie odmalowane. Również zgodnie ze wskazaniem akademickich pracowni artysta studiuje dzieła dawnych mistrzów. W tym także Freud jest niedzisiejszy, gdyż współczesny twórca zazwyczaj uważa, że od niego wszystko się zaczęło, a to, co było wcześniej, jest nieistotne i nie miało na niego wpływu. Tymczasem Lucian Freud był zafascynowany dawnym malarstwem. Będąc już blisko

osiemdziesięcioletnim starcem, potrafił godzinami studiować obraz Chardina *Młoda guwernantka*, malując po nocach w londyńskiej National Gallery jego kopię. Niemniej istotne dla zrozumienia twórczości Freuda jest przyglądnięcie się, jak ustawia on modela i w jakim otoczeniu go przedstawia. Wnętrze pojawiające się niemal na wszystkich jego obrazach to malarska pracownia z podłogą ze zniszczonych desek i o ścianach wyplamionych grubymi warstwami zużytej przez lata farby; co ciekawe używał także ściany, jako palety. Nie interesuje go inna rzeczywistość, gdyż ta codzienna, jemu najbliższa, jest dla odbiorcy tyleż neutralna, co i mistyczna. Malowana postać, pojedynczo lub w grupie, jest najczęściej ustawiona w niemęczącej, swobodnej pozycji, tak by mogła jak najdłużej, bez ruchu w niej pozostawać. Nawet do najbardziej wyzywających aktów pozują zazwyczaj jego najbliżsi: córki, przyjaciele, inni artyści. Całość dopełnia zniszczona kanapa, fotel lub łóżko – niezbędne, by portretowanego móc wygodnie położyć lub posadzić, i stopy szmat, którymi artysta wycierał zabrudzone pędzle i ręce. Takie wyposażenie jest typowe dla prawie każdej tradycyjnej pracowni malarza, ale współcześnie rzadko stanowi temat sztuki. Taką rzeczywistość można jeszcze spotkać na obrazach studentów akademii, gdyż jest ona dana im do studiowania niemal niezmiennie od czasów powstania pierwszych uczelni artystycznych. Jest to akademicki standard edukacji malarza – pracowniane studium aktu, o którym ambitni, żądni kariery absolwenci pragną zapomnieć jak najszybciej, szukając nowych środków wyrazu. Tymczasem jeden z największych współczesnych malarzy, Lucian Freud w tej praktyce tworzenia obrazu znajduje sferę niezależności i, mimo że pozostaje na marginesie głównych nurtów artystycznych, zdobywa niesłychane uznanie, zarówno krytyków, jak i innych artystów. Przywraca on pierwotny sens sztuki rozumianej jako

portret rzeczywistości, a ponieważ uważał, że niezależnie, co maluje, zawsze maluje siebie, to obrazowana przez niego realność ciał, przedmiotów, wnętrza i pejzażu jest autoportretem.

Słowa kluczowe: realizm, Lucian Freud, portret, anatomia, akademizm

TADEUSZ BORUTA
Lucian Freud's radical realism

Summary

The article explores the painting of Lucian Freud. The author observes that Freud's painting is very academic. It is not academicism understood as a trend in art hedged with rules, hierarchy of themes, the ideal of neo-classical form and the idea of beauty. Indeed, Freud's painting can be said to be diametrically opposed to any classicizing styles. The author believes the academicism of the artist's attitude might stem from his style of work taken from the tradition of nineteenth-century art schools. It is reflected in his careful examining of reality. Artistic development is based on hard work, watching nature and studying Old Masters. Lucian Freud is not an avant-garde artist. After his initial fascination with surrealism he avoided any artistic fashions of the past half-century. He does not attempt to change or improve the world with his paintings. He does not fight anyone, nor does he try to engage art in the "correct" social and political ideas. He assumed the stance of a portrait painter, seeing himself as a mere observer. With time, Lucian Freud's painting would become thicker, more texture-oriented, particularly thickening the paint on the faces and genitals. The bodies, which are again clothed in a thick "painting skin", are often shown in bold, suggestive poses, often intimate, almost always with a strong expression of existential tension. Presenting nudity in an increasingly bold way, he by no means seeks to shock the viewer with eroticism. The resulting tension

stems from the proximity which the artist admits the viewer to through his work, and from the fact the relation is unprotected. Freud's late work is radical realism, with no meaningful poses, telling gestures, symbolism or lyricism; there is only the painted object, usually a nude figure, and the space of the studio.

Key words: realism, Lucian Freud, portrait, anatomy, academism



Lucian Freud, *Painter Working, Reflection*, 1993, olej na płótnie, 101,6 × 81,7 cm, fot. T. Boruta



Lucian Freud, *Standing by the Rags*, 1988–1989, olej na płótnie, 168 × 138,4 cm, fot. T. Boruta

Nowe spojrzenie na wątki ikonograficzne w twórczości Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty

Spoglądając na sztukę Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty wkraczamy w sferze poszukiwań wartości i prawdy. Artyści o tak wyostrzonej świadomości religijnej, intelektualnej i artystycznej swobodnie sięgają do tematów zasadniczych, znajdując tam bezmiar inspiracji. Rzeczywistość przez nich wykreowana mieni się ogromną różnorodnością i bogactwem wątków ikonograficznych zaczerpniętych z malarstwa religijnego minionych stuleci. Od początku drogi artystycznej, mającej swe korzenie w kręgu kultury niezależnej, obaj artyści koncentrowali się na osadzeniu zagadnienia w kontekście teologii, naprowadzeniu na elementy ułatwiające prawidłową identyfikację tematu przedstawienia, a także wskazanie jego szerokiego i wieloaspektowego zanurzenia się w europejskiej tradycji ikonograficznej. Jak się później okazało, nie było to jedyne zadanie, jakiemu miało sprostać tworzone dzieło sztuki. W sposób bezpośredni pisał o tym Bednarski w jednym z artykułów, zwracając uwagę na to, że:

Nie trzeba przesadzać z transcendencją w obrazie, nie chodzi o to, aby obraz był strasznie uduchowiony. Obraz jest prostszy! Za to właśnie lubię kapistów, że ich doktryna była po prostu fizyczna, malarska, działała na oko. To była kategoria, w której ja jako malarz mogę się sprawdzić. W latach 80. wszyscy nadużywaliśmy „prawd” wewnętrznych: boskich, moralnych, etycznych – tyle się o nich mówiło... Dziś myślę, że sztuka jest poza tym zasięgiem, bo jest rzemiosłem, materią w dużym stopniu techniczną, i w tym zawiera się sens całej roboty¹.

Nie tylko zresztą dla Grzegorza Bednarskiego walory formalne stanowiły integralny element konstruowania dzieła sztuki. Wiele miejsca tej kwestii poświęcił Tadeusz Boruta w swoich rozważaniach teoretycznych na temat formy i figury. Analizując wątki ikonograficzne poruszane przez artystów epoki nowożytnej, starał się doszukać metafizycznych aspiracji człowieka, wynikających z chęci zbliżenia się stworzenia do Stwórcy. Współczesną twórczość religijną określił swego czasu – malarskim dziennikiem duszy, sztuką prawdziwą – powstałą z wewnętrznej potrzeby. Pisał:

W zaciszu pracowni powstają czasami obrazy, rysunki i rzeźby w wyniku introspekcji, egzystencjalnej refleksji i prywatnego dialogowania z innym – niekiedy z Bogiem. Jest tu miejsce na religijną inspirację i kontynuowanie dawnych ikonograficznych motywów. Postawom tym towarzyszy przekonanie o sensie twórczości traktującej całościowo nasze doświadczenie kultury, która w swoich dziełach zawsze była związana z religią².

Choć istota obrazowania prezentowana przez Bednarskiego i Borutę tkwi głęboko w ikonografii chrześcijańskiej, to nie oznacza bynajmniej, że w zamiśle autorów kompozycje predystynowane były do kultu religijnego. Wręcz przeciwnie, pomijając pewne przyjęte schematy, jak na przykład: rany czy krople krwi budujące dramaturgię obrazu, koncentrowali się na ciele – jako formie pełnej harmonii czy ekspresji, którą uznawali za wystarczająco nośny obraz ludzkiego dramatu³. W jakim stopniu w początkowej fazie twórczości było to podyktowane ówczesną sytuacją polityczną, a w jakim kierował nimi wewnętrzny imperatyw? Czy była to potrzeba ukojenia młodej, wrażliwej duszy, rozedrganej poszukiwaniem bezpośredniego kontaktu z Bogiem, przez osobiste doświadczenie? Kwestią niepodważalną pozostaje, że dzięki zmaganiom duchowym i poczynaniom formalnym potrafili dokonać rzeczy niezwykle ciekawej w polskiej sztuce schyłku XX i początku XXI wieku. Na swój sposób zrewolucjonizowali spojrzenie na klasyczny model ikonografii chrześcijańskiej. W główny trzon przedstawienia wplekli nowe elementy i symbole – budowane na zasadzie synonimów, które nabierają charakteru pierwiastków świeckich, nam współczesnych i wcześniej nieznanymi. Nie tracąc jednocześnie meritum wyobrażenia tkwiącego nadal w sferze religijnej. Co ciekawe, zainteresowania tematyką religijną potrafili uczynić na lata głównym ogniwem swojej twórczości, poprzez którą są dzisiaj identyfikowani. Rewolucyjnym przemianom w sztuce XX wieku towarzyszyła niemalże całkowita laicyzacja kultury. Sztuka pod wpływem poszukiwania nowych fascynacji wyeliminowała temat Boga, stała się bogiem dla samej siebie. Tematyka religijna, która przez długi czas stanowiła niezaprzeczalnie dominantę, ustąpiła miejsca

1 G. Bednarski, *Prawda obrazu*, „Znak” 1996, nr 3, s. 178.

2 T. Boruta, *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce*, Kielce 2006, s.126.

3 T. Boruta, *Przemiany*, b.m.w. 2007, s. 4.



Grzegorz Bednarski, *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki*, 2008–2010, olej na płótnie, 81 × 109,5 cm, obraz pochodzi z cyklu *Personifikacje*, fot. G. Stec, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

tematyce społecznej i socjologicznej. Dopiero za sprawą „Pokolenia ‘80” – młodych, debiutujących w latach stanu wojennego artystów na nowo dołączyła do stałego repertuaru tematycznego. Przywołując słowa Stanisława Rodzińskiego:

Wielkie odkrycie motywów religijnych w polskiej sztuce lat osiemdziesiątych było w mym przekonaniu nie tylko przypomnieniem sobie motywu religijnego – jako wielkiej metafory życia, cierpienia, śmierci, sensu życia czy sensu śmierci, czy wreszcie nadziei Zmartwychwstania. Sądzę, że był to też w jakiś sposób powrót do wielkiej tradycji sztuki w ogóle. Warto sobie przecież uprzytomnić, że cały ten obszar ikonograficzno-wyrazowy został w latach powojennych w polskiej sztuce prawie że wyeliminowany. Był prawie nieobecny⁴.

Podjęmując kwestie ikonografii, Bednarski i Boruta zajęli stanowisko mniej restrykcyjne niż dotychczas przyjęte w czasopiśmie naukowych. Przytaczając słowa Erwina Panofsky’ego:

...ikonografia zajmuje się tylko częścią tych elementów, które składają się na całość wewnętrznego dzieła sztuki,

i winna to czynić precyzyjnie, jeśli owa treść ma być wyraźnie sformułowana i zrozumiała⁵.

We współczesnych dokonaniach artyści o to właściwie nie zabiegają. Nie ma tu mowy o żadnej dosłowności i chęci powielania znanych dobrze schematów. Jeżeli więc nie chodzi tutaj o odpowiednie rozpoznanie i utrwalenie pierwotnego wydzźwięku motywów, które jest warunkiem poprawnej analizy ikonograficznej, to, co za tym idzie, nie możemy mówić o poprawnej analizie obrazów, opowieści i alegorii, ponieważ jest ona warunkiem właściwej interpretacji ikonograficznej. Takie pojmowanie przyjęć można, opierając się na wywodzie wspomnianego już Panofsky’ego⁶. Traktowaną w ten sposób istotę ikonografii odbierać możemy na zasadzie parafrazy malarskiej. Ikonografia dostarcza swojego rodzaju impulsu do tworzenia nowej narracji w obrazie. W budowaniu nowego spojrzenia na ikonografię chrześcijańską niezaprzeczalny wkład miała zapewne ciekawość i odwaga twórców, chęć poznania – wnikięcia i zgłębienia własnej przestrzeni egzystencjalnej. Docieranie do Boga i odkrywanie go –

5 E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 15.

6 Tamże.

4 S. Rodziński, *Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów 1999, s. 139.



Polichromia w refektarzu Muzeum Okręgowego w Rzeszowie (fragment), autorstwa ojca Łukasza od św. Pantaleona (Wojciech Ziemecki /Limecki/ 14 III 1655, Rzeszów – 1707, Łowicz), *Pustelnicy św. Paweł i św. Antoni*, koniec XVII w., fot. K. Pękala

akcentowanie religijności poprzez elementy prozaiczne, całkowicie ześwieczone. Czy zatem model ikonografii według Bednarskiego i Boruty można postrzegać jako zdesakralizowany? Kolejne pytanie, jakie nasuwa się niemalże automatycznie, dotyczy kwestii: w jakim stopniu wiernie powielony wątek ikonograficzny zaczerpnięty ze źródeł pisanych, zdefiniowany przez tradycyjnie utrwalony atrybut, wpływa na sakralność danego dzieła? Co stanowi istotę dzieła religijnego? Zgodność z przyjętą od wieków konwencją obrazowania w kościele katolickim czy też, przywołując słowa Jana Pawła II, sztukę można traktować, jako autentyczną nawet wtedy, gdy:

niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu

między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego⁷.

Jeżeli przez sztukę doświadczamy Boga, pobudzamy naszą wewnętrzną wolę i wyrażamy poprzez to chęć docierania do niego, to czy wówczas ikonografia powstała na drodze ewolucji wiary, nie pozostaje kwestią na równi wartościową? W malarstwie Bednarskiego i Boruty kwestią podrzędną jawi się, czy obrazy o retoryce religijnej są lub staną się kiedykolwiek obrazami sakralnymi. Balansują one na cienkiej granicy odczuć – kierunkują świadomość odbiorcy ku boskości, nie popychając go do modlitwy *sensu stricto*. Cykliczność twórczości Grzegorza Bednarskiego w obrębie tematyki religijnej objawia się szeregiem obrazów poświęconych zagadnieniom starotestamentowym, nowotestamentowym i apokryficznym legendom o świętych. Do tego grona zalicza się kompozycja *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki* pochodząca z cyklu *Personifikacje*, powstała na przestrzeni lat 2008–2010⁸. Główny wątek ikonograficzny zaczerpnięty został z *Żywota św. Pawła Tebańskiego Pustelnika* autorstwa św. Hieronima⁹. Innym źródłem pisany podejmującym później tę tematykę stała się *Legenda na dzień św. Pawła Pustelnika* zawarta w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine, włoskiego dominikanina, autora żywotów świętych, arcybiskupa Genui, błogosławionego Kościoła katolickiego. Dzieło to wywarło ogromny wpływ na późnośredniowieczną hagiografię, kult i sztukę religijną. Grzegorz Bednarski, zainspirowany średniowiecznym tekstem stworzył własny model ikonograficzny, daleki od dotychczas przyjętych schematów. W sposób dla siebie charakterystyczny, zerwał z tradycyjnym pojmowaniem religijności. Św. Pawła Pustelnika personifikuje z Maciejem, człowiekiem z bliskiego otoczenia. Wykadrowane przedstawienie komponuje w poziomym prostokącie. Lewą część obrazu wypełnia postać siedzącego w fotelu mężczyzny. Macieja ukazuje jako mężczyznę w średnim wieku, swym wyglądem odbiegającym od ascetycznych sylwetek eremitów. Rosły mężczyzna w półkacie, w ujęciu 3/4, lewą ręką zgiętą w łokciu odbiera chleb przyniesiony przez kruka, prawą dłonią obejmuje drewnianą poręcz fotela. Na głowie mężczyzny oraz na jego kolanach spoczywają mewy. Wokół głowy i ramion rozpościera się okrąg w kolorze perlistej bieli, sprawiający wrażenie potężnej aureoli. W aureolę wpisana jest zatem automatycznie sylwetka ptaka. W prawym, górnym rogu ukazany został w locie kruk, przynoszący jajko, za nim konar drzewa, będący jednocześnie

7 https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_arty-stow_04041999.html, Jan Paweł II, List do artystów, 1999.

8 W grudniu 2011 roku Muzeum Okręgowe w Rzeszowie wzbogaciło zbiory zakupem obrazu Grzegorza Bednarskiego *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki*, olej na płótnie, o wymiarach 81 x 109,5 cm. Obraz pochodzi z cyklu *Personifikacje*, z lat 2008–2010. Dzieło wystawiane jest w refektarzu popijarskiego gmachu muzealnego. Tematyka przedstawienia świetnie współgrała z barokowym malowidłem zdobiącym sklepienie pomieszczenia.

9 html, Św. Hieronim „Żywot św. Pawła Tebańskiego Pustelnika”.

tłem dla kruków. Kompozycja rozgrywa się w scenerii pejzażu, 2/3 tła stanowi zielona łąka. Pozostałą, górną część płótna, wypełnia intensywnie żółta plama barwna. Na drugim planie, bliżej linii horyzontu pnie drzew wytyczają wertykalne, rytmizowane podziały. Obraz namalowany został płaską, nasyconą plamą barwną. Kompozycja pozbawiona patosu zawiera jednak spory ładunek duchowy. Charakterystyczna dla cyklu *Personifikacje* dynamika przedstawień o sporej dozie ekspresji ustąpiła tu miejsca statycznemu, zharmonizowanemu układowi, nacechowanemu pierwiastkiem melancholii. Dzieło Grzegorza Bednarskiego, możemy zestawić z malowidłem refektarza w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie. Na sklepieniu poklasztornego wnętrza figurują barokowe polichromie, ilustrujące m.in. ten sam wątek ikonograficzny św. Pawła pustelnika karmionego przez kruki, autorstwa brata Łukasza od św. Pantaleona Ziemeckiego, zakonnika klasztoru ojców Pijarów w Rzeszowie. Barokowa konwencja obrazowania całkowicie podporządkowuje się przyjętym schematom epoki, nie pozostawia wątpliwości w prawidłowym i jednoznacznym interpretowaniu tematu dzieła. Przedstawia ono dwóch eremitów dzielących się chlebem na tle pejzażu – jest to św. Paweł odziany w szatę z liści palmowych, odsłaniającą kolana i łokcie oraz św. Antoni w stroju zakonnym. Wszelkie wątpliwości eliminuje atrybut przypisywany św. Pawłowi – kruk, który wedle legendy przynosił anachorecie w dziobie chleb.

Obraz Bednarskiego jest swoistym zapisem współczesnego odczytywania tradycyjnej ikonografii, być może próbą jej uwspółcześnienia przez włączenie własnych doświadczeń i refleksji wynikłych w bytowaniu „tu i teraz”. Myślę, że w niektórych przypadkach budowanie modelu „nowej ikonografii” podyktowane zostało również zabiegami czysto formalnymi, mającymi na celu stworzenie charakterystycznej dla artysty kompozycji – kreowanej z dobrze znanego wszystkim instrumentarium definiującego jego *qualité artistique*. Twórca, dodając wypracowane przez siebie instrumentarium, dokłada automatycznie pierwiastek surrealny, który podbija w obrazie wymiar duchowy dzieła. Może nie do końca oczywisty, ale zapewne niepokojący i pobudzający wyobraźnię.

Za kolejny przykład przywołujący wątek ikonograficzny posłużyć może dzieło *Męczeństwo św. Pawła albo męczeństwo niezawinione*. Tytułowy bohater nawiązuje do postaci św. Pawła Apostoła zwanego wcześniej imieniem Szaweł z Tarsu. Zagorzały przeciwnik chrześcijaństwa w 34 roku n.e. poprzez doświadczenie w drodze do Damaszku niezwykłego spotkania z Chrystusem przeżył moment zwrotny w swoim dotychczasowym życiu i zrozumiał swe powołanie jako wezwanie do ewangelizowania pogan. Nazwany przez potomnych „Apostolem narodów” według tradycji kościelnej został ścięty mieczem za Bramą Ostyjską w Rzymie. W ikonografii chrześcijańskiej otrzymał wyraźnie zindywidualizowane rysy portretowe i wskazówki dotyczące stroju. Ikonografia zachodnia

wyposażała świętego w różne atrybuty pozwalające na jego precyzyjną identyfikację¹⁰.

Spoglądając na obraz, od razu dostrzegamy, że nie o sylwetkę św. Pawła chodziło Bednarskiemu. Dzieło zaskakuje uporządkowaną, zgeometryzowaną strukturą. Dramatycznej scenie, rozgrywającej się na podeście, ze stoickim spokojem lub niekiedy z zaciekawieniem przygląda się nieliczna grupa zgromadzonych dookoła osób. W prawym górnym rogu, jak na piedestale, pojawia się również popiersie śpiącego mężczyzny. Na tyle zmęczonego bądź znieczulonego wszechogarniającym go okrucieństwem, by usnąć. Zgromadzonych utożsamiał artysta, jak to czynił już wielokrotnie, z ludźmi bliskimi, rodziną i przyjaciółmi. Renata Rogozińska słusznie doszukała się inspiracji formalnych w barokowym malowidle Lodovico Carracciego *Męczeństwo św. Małgorzaty*. Uznała, że:

Bednarskiego zafascynowała kompozycja ze strumą perspektywą odsłaniającą spód szafotu – stanowi on ramę dla zgromadzonych pod nim widzów, których głowy rysują się wyraźnie na tle roz pogodzonego nieba. Widzimy ludzi w różnym wieku, kobiety i mężczyzn, i niemal każdy wydaje się inaczej reagować na rozgrywające się wydarzenia ...¹¹.

Paradoksalnym elementem wydaje się centralnie umieszczony worek golfowy, wypełniony narzędziami tortur. Sytuacja staje się bardziej zrozumiała w chwili poznania kolejnego motywu budującego fabułę dzieła. Czynnikiem sprawczym jawi się film zatytułowany *Savior* w reżyserii Pedra Antonijevicia z 1998 roku, upamiętniający mord ludności podczas wojny w byłej Jugosławii¹². Rozwijanie modelu „nowej ikonografii” umożliwiło Bednarskiemu zastosowanie kompozycji szkatułkowej. Za wątek podstawowy obrane zostało męczeństwo. Wątki poboczne zaczerpnięte z żywota św. Pawła, obrazu Carracciego i filmu Antonijevicia budują retorykę, stanowią obszar umożliwiający konfrontację okrucieństwa stosowanego niespełna dwa tysiące lat temu z tym, jakiego obserwatorem biernym stał się, chcąc nie chcąc, sam artysta w latach 90. XX wieku. Tadeusz Boruta, w nocie autorskiej będącej wprowadzeniem do katalogu *Przemiany*, zwrócił uwagę, jak wielki wpływ na kształtowanie jego osobowości malarskiej wywarło spotkanie i możliwość kształcenia się pod skrzydłami profesora Stanisława Rodzińskiego:

który wyraziście zarysował etos artysty potrafiącego nie tylko malować, ale także werbalizować problemy malarskie¹³.

10 M. Pastwa, *Paweł Apostoł, Szaweł z Tarsu*, *Encyklopedia Katolicka* Tom XV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2011, kol. 111–112.

11 R. Rogozińska, K. Nosal, *Grzegorz Bednarski. Personifikacje*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 2017, s. 98.

12 Tamże.

13 T. Boruta, *Przemiany*, b.m.w. 2007, s. 7.

Co więcej, rozwijając myśl dodał, że wzrastał

wśród twórców łączących w swoich pracach krytyczne patrzenie na otaczającą nas rzeczywistość z inspiracją kulturową i „grą” ikonograficzną ...¹⁴

mając na myśli artystów z Grupy „Wprost”. W przypadku Tadeusza Boruty, osoby z jednakową głębią malującą i piszącą o swoim malarstwie, nie musimy domniemywać źródeł inspiracji. Artysta klarownie określa problematykę swoich płócien. Od zawsze świadomie sięgając do ikonografii, starał się, by nie polegało to na prostym odwzorowywaniu ustalonych przez wieki schematów sztuki religijnej. Inspiracją była dla twórcy, jak to sam określił:

kulturowym otwarciem, stwarzającym pełne napięcie sytuacji egzystencjalne. Punktem wyjścia pozwalającym mówić o współczesnym człowieku w wymiarze esencjonalnych pytań¹⁵.

Poprzez wprowadzenie kontekstu ikonograficznego chciał pokazać człowieczeństwo z jego wszystkimi właściwościami, jako bytu wątpliwego, poszukującego, doświadczanego i przemijającego. Taki sposób myślenia, połączony z zapatrzeniem na sztukę dawną, a w szczególności barokową, stał się gwarantem stworzenia dzieł przepięknych, niezwyklej ekspresją. Przejęta z baroku metafora *theatrum mundi*; realność i pozór, profuzja i asceza – antagonistyczne, stałe elementy epoki pełnej kontrastów, stały się sceną, na deskach której rozgrywają się wewnątrz dramaty głównych bohaterów płócien Boruty. Użycie środków formalnych polegających na malowaniu ... *postaci w skali 1:1, doprowadzanie figury ludzkiej do sugestywnej formy znaczącej, mimo realistycznego opisu dalekiego jednak od rodzajowości*¹⁶ zasłoniło zmysłowość, a wpłynęło na refleksyjność ujęcia. Zawężenie gamy barwnej i obranie dominanty kolorystycznej przyczyniło się do uwydatnienia bólu trapionego lękami egzystencjalnymi człowieka. Zastosowanie przez Tadeusza Borutę tego typu zabiegów, tak jak to czyniono w sztuce barokowej, porusza widza. Teatralny patos, iluzjonizm, dynamika form służą temu, by wywierać wrażenie, przekonywać, skłaniać do wewnętrznego poruszenia. Za przykład posłużyć mogą dzieła *W otchłani* (1997) i *Scala peccatorum* (2004).

Ale nie zawsze jest to taki oczywisty zapis. Inny charakter przybiera model Piety widziany oczyma Boruty. Brak tutaj tradycyjnego przedstawienia Maryi, trzymającej na kolanach ciało Chrystusa. W intymnej scenie budowanej na zasadzie zespolenia kompozycyjnego dwóch figur, na pierwszy plan wysuwa się współcierpienie. Bezwładne ciało, pozbawione śladów *arma Christi*, może nawet zbyt idealizowane,

zatapia się w objęciach matczynych, ginąc w morzu monochromatycznej draperii. Scena będąca pożegnaniem dwóch najbliższych sobie osób nie przeraża. Niesie w sobie pierwiastek spokoju – poprzez widok odbierany na zasadzie matki czuwającej nad śpiącym dzieckiem. Więcej tu przesłania wynikającego z miłości macierzyńskiej niż bólu spowodowanego haniebną, na wskroś nieludzką śmiercią męczeńską – która w konsekwencji powinna potęgować poczucie niesprawiedliwości i wynikać z niego trudne do utulenia cierpienie. Piety powstałe w latach 2003–2004, choć namalowane w diametralnie różnych tonacjach barwnych, łączy ten sam spokój emanujący z sylwetek i twarzy. Spora doza światłocienia wpuszczonego w obraz, łagodnie modeluje zrytmizowane fałdy gęsto nałożonych na siebie draperii. Pomimo dużej gradacji tonów i półtonów, kreśleniu się różnych kierunków, które teoretycznie powinny dynamizować kompozycję, nieustannie tchnie z niej zastygła powaga, wyciszająca bogactwo zgromadzonych form.

Wyobrażenia Piety nie noszą znamion obrazów sakralnych, które są świadectwem pojmowania i ujmowania boskich tajemnic. Boruta, odrzucając model myślenia artystów poprzednich epok, nie próbuje odsłaniać tych tajemnic wedle własnego rozumienia i przeżywania. Nie buduje metafory tego, co niewyraźne, nie stara się tworzyć dzieł pouczających, które z czasem staną się konwencjonalnymi ilustracjami służącymi katechizacji. Raczej koncentruje się na tchnięciu w obraz świadectwa osobistego przeżycia religijnego. Zrodzenia własnej ikonosfery, będącej w stanie wypełnić i poruszyć wyobraźnię odbiorcy. Odniesienia kompozycyjne do niektórych dzieł malarstwa nowożytnego, przemieszane z figuracją o dużej dozie dramaturgii, tworzą fundament malarski o sile niespotykanej w dzisiejszych czasach. Poprzez wprowadzenie kontekstu ikonograficznego artysta chce pokazać człowieczeństwo z jego wszystkimi właściwościami. Kształtowanie się ikonografii współczesnej dalekie jest od konwencji doktrynalnej, a właściwie całkowicie przeciwstawia się takiemu sposobowi myślenia i postrzegania wzorców, których artysta stara się doszukać we własnym przeżywaniu prawd wiary. Czerpie je z refleksji człowieka wierzącego – artysty żyjącego „tu i teraz”. W ten sposób programowo zrywa więź z tradycją, szuka własnej drogi do doświadczenia wiary, religii, a co za tym idzie: Boga samego – Boga człowieka. Osamotnionego, zdradzonego, do kresu sił umęczonego czy niechcianego.

Wracając ponownie do motywu hagiograficznego, podejmowanego wcześniej, zaczerpniętego z życia nawróconego Szawła, uderza diametralnie inna interpretacja znanego powszechnie zdarzenia. Tadeusz Boruta mierzy się ze zgłębianiem tematu metanoi. Obnażenie ludzkiego ciała implikuje ukazaniem przemiany. Sam artysta najlepiej ujmuje to słowami:

14 Tamże.

15 Tamże, s. 6.

16 Tamże.



Tadeusz Boruta, *Pieta*, 2003, olej na płótnie, 100 x 120 cm, dzięki uprzejmości artysty

Rekwizytem, który często pojawia się w tych obrazach jest akt i szata w chwili, kiedy zostaje porzucona, lub przyjęta. Interakcja szaty i nagiego ciała stwarzają symboliczną przestrzeń pozwalającą wyrazić wewnętrzne, radykalne przemiany następujące w człowieku; zadać pytanie o możliwości zmiany tożsamości, o proces konstituowania się naszego „ja”²⁷.

Intuicja malarska, jaką bez wątpienia obdarzony jest Tadeusz Boruta, pozwala dystansować się od zwyczajowo przyjętych ideowych kontekstów, dzięki czemu rodzi się luka, w której kiełkują i dojrzewają jego własne idee. Przesłanie, jakie niesie ze sobą ujęcie tematu metanoi jeszcze bardziej czytelnie rysuje się w kompozycjach poświęconych św. Franciszkowi z Asyżu. Autonomiczność języka ikonograficznego Boruty szczególnie jest widoczna w przypadku wizerunków św. Franciszka, stworzonych przez artystę, Święty, będący od wieków synonimem umiłowania przyrody, wrażliwości względem nawet najmniejszego stworzenia, a nade wszystko franciszkańskiej „radości doskonałej”, przybiera figurę kontemplacyjną. To niedostępny, zamknięty w sobie człowiek, oddalający się w głąb

obrazu; odwrócony jest do nas tyłem, więc z jego twarzy nie możemy odczytać żadnego przesłania. Podążając za nim, jak pielgrzymi, wchodzimy w świat jego wewnętrznych dylematów. Z obserwatorów stajemy się powoli współodczuwającymi. Imperatyw wewnętrzny popycha św. Franciszka ku temu, co nieznanne. Jawi się on jako byt poszukujący, pogrążony w otchłani samotności. Jako byt do granic możliwości mierzący się z samym sobą. Uosobienie rozedrgania i niepewności, na tyle jednak silne wewnętrznie, by podążać obraną raz drogą. Napięcie w obrazie potęguje surowa architektura, zdominowana chłodną szarością. Monumentalna kolumnada, wytycza umowną granicę, którą przemierza w cyklu obrazów *św. Franciszek oddaje się pod opiekę Kościoła* (2003). Tadeusz Boruta, obraz po obrazie, jak klatka po klatce, utrwała moment obnażenia i przejścia – utożsamiany z wewnętrzną przemianą – motyw metanoi.

Słowa kluczowe: Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, ikonografia; sztuka niezależna, Pokolenie '80

DOROTA RUCKA-MARMAJ

A new look at iconographic motifs in the works of Grzegorz Bednarski and Tadeusz Boruta

Summary

Looking at the art of Grzegorz Bednarski and Tadeusz Boruta, we enter an area of searching for values and the truth. The artists with heightened religious, intellectual and artistic awareness reach freely for fundamental themes, finding in them an inexhaustible source of inspiration. The reality they create sparkles with diversity and abundance of iconographic motifs taken from religious painting of the centuries gone by. From the beginning of their artistic way with its roots in independent culture, they focused on putting issues in the context of theology, on guiding one towards the elements facilitating the proper identification of the subject of the presentation, finally, on showing its multi-aspect immersion in European iconographic tradition. What must have influenced creating a new look at Christian iconography is the curiosity and courage of the artists, their desire for cognition – for probing into and exploring one's own existential space. Getting to God and discovering him – emphasizing religiousness through prosaic, completely secular elements.

Key words: Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, iconography, independent art, the 80s Generation

Bibliografia

- Bednarski G., *Prawda obrazu*, „Znak” 1996, nr 3, s. 177–179.
- Boruta T., *O malowaniu duszy i ciała*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2006.
- Boruta T., *Przemiany*, b.m.w. 2007.
- Boruta T., *Figuracje*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2009.
- http://dlibra.kul.pl/Content/35863/40976__Organisty--Adam----_0000.pdf, Organisty Adam, „Na przeblaganie za grzechy nasze...” *O malarstwie religijnym Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego*, Ethos 27(2014) nr 1(105)239–253.
- https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html, Jan Paweł II, List do artystów, 1999.
- Encyklopedia Katolicka*, red. E. Gigilewicz, T. XV, Lublin 2011.
- Figury i figuracje*. Panel – 22 października 2005 roku, opr. Małgorzata Kitowska-Łysiak, w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, 20–22 października 2005, pod red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicza, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006.
- Kitowska-Łysiak M., *Powolne czytanie malowideł* w: Katalog wystawy *Grzegorz Bednarski*, Galeria u Jezuitów, Poznań 2004.
- Kitowska-Łysiak M., *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, TN KUL, Lublin 1999.
- Lipka K., *Grzegorz Bednarskiego „Figuracje”* w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Lublin, 20–22 października 2005, red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameńskiego, Warszawa 2006.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.
- Rucka-Marmaj D., *Figura serpentinata Bednarski, Pacześniak, Wnęk*, katalog wystawy, Rzeszów 2010.
- Rodziński S., *Sztuka na co dzień i od święta*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej, Tarnów 1999.
- Rogocińska R., Nosal K., *Grzegorz Bednarski. Personifikacje*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 2017.
- Winnicka-Gburek J., *Krytyka, estetyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk 2015.
- Wojciechowski J., *Grzegorz Bednarski. Hedonista maluje Ukrzyżowanie*, Lipka Krzysztof, *Jajko i nóż – przed obrazem Grzegorza Bednarskiego*, katalog wydany przez Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej z funduszu Krzysztofa Musiała, b.m.w., b.r.w.
- Wojciechowski J., *Grzegorz Bednarski Piekło według Dantego*, katalog wystawy, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, b.m.w, b.r.w.

Noty o miejscu

Czytanie dawnych autorów ma swoje niewątpliwe korzyści, choć jednocześnie naraża na zarzut eskapizmu czy pięknoduchostwa. To przecież zajmowanie się tym, co minione, czyli mało użyteczne, a może nawet niepraktyczne. Jednym z dobrodziejstw staroświeckich lektur jest jednak właśnie coś mniej wymiernego, a zarazem o wiele bardziej trudnego do zdobycia w inny sposób. Oto w bliskim kontakcie z co nieco anachronicznymi już dziełami zyskać można cenny dystans do świata współczesnego, wydawałoby się – wyjątkowego i nieporównywalnego z żadną inną epoką, bo przecież złączonego z moim jednostkowym „ja”. Tymczasem obraz rzeczywistości jest tworem zmiennym, podobnie jak ona sama, częściowo podlega procesom fizycznym, biologicznym i społecznym, a częściowo chaotyczna. *Imago mundi* zależy od tak wielu czynników (jak choćby czas, miejsce czy osoba patrzącego), że w każdym przypadku obraz ten jest różny w szczegółach. Ta proteuszowa zmienność nie jest ani wadą, ani zaletą. Po prostu wynika z natury świata i niestałości naszej własnej egzystencji. Z jednej strony nie pozwala się trwale przywiązać do jednej perspektywy i zmusza do ciągłego (na ogół daremnie) wysiłku zmieniania siebie lub świata, a z drugiej – obdarza wiarą w pomyślny obrót zdarzeń, daje kolejną szansę, wyzwala z chwilowego przygnębienia. Dzięki historycznym przekazom, rozmaitym zapisom, a zwłaszcza dzięki dziełom literackim mój indywidualny ogląd świata wspiera się o widzenia wcześniejsze, zyskuje dodatkowe pary oczu wymierzone w przeszłość. Ich wzrok tworzy swoisty pomost, po którym mogę się przechadzać nad Heraklitemską rzeką aż po sam mrok. Ale równie duża część mojego obrazu rzeczywistości wynika z doświadczeń bezpośrednich. To podstawa mojej świadomości, która określa też mój sposób myślenia. Historyczność i rozum spotykają się więc z teraźniejszością i zmysłami. I znów „ja” musi zmierzyć się z tym wszystkim, co pozostaje poza podmiotem poznającym, czyli z „nie-ja”. W ten sposób dzieło natury, praca pokoleń, przestrzeń zewnętrzna i horyzont metafizyczny, a na koniec zawsze moje jednostkowe „ja” w określonym czasie i w konkretnym miejscu scalają się w jeden punkt.

Jeśli o tym wszystkim tutaj piszę, to tylko z przekonania, że próbując zdystansować się od własnego widzenia świata, chciałbym na mikroskopowym szkiełku postawić może najważniejszy jego element, główny składnik tego wewnętrznego pryzmatu, w którym odbija się postrzegana przeze mnie rzeczywistość. Ponieważ w takim wywodzie dawka subiektywizmu zdaje się wyjątkowo silna, posłużę się porządkiem

fragmentarycznym, być może łągodzącym przez swe rozproszenie nadmierną egocentryczność spojrzenia.

W pierwszej połowie XIX wieku młodzi romantyczni podróżnicy skierowali swoją uwagę w stronę ziem dawnej, przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Wyruszając w długie ekskursje, liczyli na możliwość poznania tego, czego już właściwie nie było, co zniknęło z kolejnymi aneksjami sąsiadów, co rozpadało się w pył jak zamki Piastów, a nawet miasta Jagiellonów.



Napoleon Orda, *Biecz nad rzeką Ropką (Galicya)*, fbc.pionier.net.pl

Peryferyjne miejsca na mapach wielkich potęg europejskich miały im przypominać o własnym rodowdziej, wyświetlać przeszłość za pomocą oglądanych w podróży widoków. Dawna epoka nieuchronnie minęła, zapełniły się karty pamiętników i wspomnień, rozszumiały soplicowskie łąny. *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* Młodzi romantycy wyruszali więc, aby spotkać przeszłość i zrozumieć teraźniejszość. Karpaty zachodnie i wschodnie, Tatry, Pieniny, Spisz, Pokucie, ale też zapomniane podkarpackie miasteczka stały się celem niejednej wyprawy. Literaci, malarze, uczeni, dziennikarze – zapisywali skrętnie relacje z tych podróży, szkicowali i rysowali, utrwalali inskrypcje i detale. W roku 1856 opis tego rodzaju wędrówki pt. *Ustęp z wycieczki po okolicy podgórskiej* ogłosił Lucjan Siemieński, poeta, pisarz, publicysta, krytyk literacki, uczestnik powstania listopadowego, znany przede wszystkim jako tłumacz *Odysei* Homera. W swojej „wycieczce” dotarł ostatecznie do sędziwego i zapomnianego miasteczka, ukrytego bukolicznie pomiędzy wzgórzami Beskidu Niskiego. Oddajmy jednak głos pisarzowi:

Dawno już nie miałem przyjemności jechać tak fantastyczną drogą jak ta, co prowadzi do Biecza od strony Rozenbarku. (...) O paręset kroków, na wzgórkach, pokazał się

kościół farny biecki, szkarpiasty, z ostrzystą facyatą gotycką, z wysoką obok stojącą wieżą, wszystko z czerwonej cegły pomieszanej z polewaną, która gdzieniegdzie szła w kostkę, gdzieniegdzie w kraciate lub ząbkowate wzory; kilka starych lip, mur wyszczerbiony obronny strzelnicami, a dalej nieco baszta okrągła przypierająca kiedyś do bramy wjazdowej i jakiś gmach niedzisiejszej struktury – wszystko, w gęstej zieleni sadów przedstawiało pejzaż skończonej piękności, a tak odrębny od dzisiejszych widoków, że mi serce zabiło mocniej jak bije kiedy szukając po księgach bibliotek natrafiasz na jaki rys nieznan z naszej przeszłości, lub rzucający większe na nią światło. Wiek Jagiełły i obu Zygmunatów przesłał mi słowo pozdrowienia. Zdawało mi się, że z gotyckich drzwi kościoła wychodzi niewieścia postać i rozdaje jałmużnę ubóstwu cisnącemu się do stóp swojej królowej – tam znowu z okna mieszczańskiego domu wygląda chłopię i przypatrując się cudnej dolinie Ropy i tym opasującym ją szczytom błękitnawych Bieskidów, czerpie w młodą pierś miłość do tej ziemi, której bogactwa i dzieje miało kiedyś opisać. Jadwiga i Kromer, dwa niepożyte imiona, dwie gwiazdy świecące nad Bieczem: miłosierdziem i sławą.

Pomijając *praetium affectionis*, jakie można mieć dla Biecza ze względu na pamiątki, sama fizjonomia i charakter tych murów co na przylądku usiadły aby patrzeć na szemrzącą górską rzekę skaczącą po zielonej, nieprzejranej dolinie, wzdłuż której wieszają się szafirowe Bieskidy – ma tyle malowniczości, że się dziwić dlaczego w Bieczu nie rodzą się sami malarze? Możeby później jaki Salvator Rosa mówił z przekąsem: *Tutto il mondo e pittore*: ale przynajmniej zjawisko to możnaby sobie przez miejscowość wytłumaczyć. Co do mnie, przyznaję się, gdybym miał wtedy pędzel i farby, niezawodnie zostałbym autorem pejzażu, tak mi się łatwo zdawało przenieść te cuda na papier lub płótno. Na szczęście nie miałem nawet ołówka, na czym świat artystowski niewiele stracił, równie jak czytelnicy niewiele zyskali gdy słowami silę się malować pejzaże. Niewdzięczna praca! Zupełnie podobna do tych widoczków układanych z zasuszonych listków, mchu, kory brzoźowej i folgi mającej udawać wodę¹.

Lucjan Siemieński odnalazł w tym miejscu zapomnianą przeszłość i zachowaną wciąż urodę pejzażu. Nawet jeśli odsuniemy na bok jego romantyczną ekspresywność, to i tak pozostaje wyraźnie odczuwana wyjątkowość miejsca, które niejako domaga się dopełnienia w słowie i obrazie. Potwierdzenie tego doznania znajdujemy w szkicach i rysunkach odwiedzających w tym czasie podkarpackie miasteczko Adama Gorceżyńskiego (Jadama z Zatora), Rudolfa Alta, Jana Matejki, Napoleona Ordy, Stanisława Wyspiańskiego, Apolinarego Kotowicza. Wiele z tych rycin trafiło do ówczesnych czasopism, na nowo „odkrywających” dzieje galicyjskich okolic dla spragnionych wiedzy czytelników. Siemieński nadmienił, przywołując

nazwisko Salvatora Rosy, że potencjalne zjawisko artystyczne można „przez miejscowość wytłumaczyć”. Zrodzone właśnie tu, miałyby swoje odrębne, charakterystyczne cechy, a duch opiekuńczy miejsca obdarzały nimi śmiałków, którym zamarzyłoby się artystyczne rzemiosło.

Sto lat później terenami tymi wędrował inny poeta, Miron Białoszewski, jeszcze kilka lat przed swoim opóźnionym debiutem. Na początku lat pięćdziesiątych rozciągnięta barwnie na południowo-wschodnich krańcach powojennej Polski, prowincjonalna Rzeszowszczyzna wydała mu się zadziwiająco krainą przeszłości, w której ślady minionych wieków łączyły się harmonijnie z naturą, zwłaszcza w porównaniu ze zrujnowaną Warszawą. Wspólnie z przyjacielem z Żarnowca zaglądał więc w zapomniane miejsca, odwiedzał stare kościoły, podziwiał kapliczki i nagrobki. Podobnie jak Siemieńskiego zatrzymał go też widok miasteczka nad Ropą, który w wyobraźni poety przemienił się w sugestywną wizję zgodności natury i kultury, przebłysk harmonii świata i piękna ludzkiego życia. Napisał o tym w wierszu następująco:

W zielonym wzgórzu
utkali gotykiem
gród
złotników
pasamoników
białoskórników

Czerwone figury
szły na najznamienitsze mury:
...bramy krojone w łuki
od spodu
baszty kołem wypukłe
od czuba,
cynobry obronne na zrębie,
dzwonnica zakrzepła
w kieszce jarzębin,
między małą jarzębiną Barbary
a kwadratami wschodzącymi
nad kwadraty
w attyce Fary
szczyt szkoły chirurgów
i szczyt szkoły katów
niby zęby we krwi
szkarłatnej;
Wreszcie – serce Biecza –
wieża ratuszowa
najwyższa i najbledsza.

Tkali gród na wzgórzu,
tkali gród średniowieczny...
(...)²

Ta symboliczność starego grodu wciąż musiała być mocno odczuwalna. Siemieński dostrzegał w nim

1 L. Siemieński, *Ustęp z wycieczki po okolicy podgórskiej*, „Czas. Dodatek Miesięczny” 1856, t. III, s. 374–375.

2 M. Białoszewski, *Średniowieczny gobelin o Bieczu*, w: tegoż, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1957, s. 18.

przede wszystkim świadectwo historii, a wraz z nią całą, imponującą epokę od Jagiełły po obu Zygmun-
tów, monumentalizm gotyku i blask renesansu. Bia-
łoszewski z kolei miejsce to po malarsku „zobaczył”,
wydobył z cienia niewidoczne kolory, odsłonił deta-
le, utkał misterny gobelin jak dawny mistrz cecho-
wy. Z pewnością są miasta bardziej okazałe i zdobne
w historyczną tkaninę, dziedziczące więcej po boga-
tym mieszczaństwie i łaskawych wyrokach historii,
ale w tym akurat skrywa się coś nieuchwytnego, ja-
kieś niezwykle połączenie krajobrazu i przeszłości,
bardzo polskie, rozpoznawalne jednym rzutem oka.
W opowiadaniu *Trębacz z Samarkandy* Ksawerego Pru-
szyńskiego jeden z bohaterów, wspominający gdzieś
w dalekim Uzbekistanie ojczysty krajobraz, pyta na-
głe: *Czy pamiętasz może Biecz, przycupnięty w górach,
omszaly? Nie znaleźliśmy naszych miast!*³. Ten sam kra-
jobraz kryje się również w mojej pamięci. Wnikał do
niej niespiesznie, najpierw widokiem z domowego
okna, potem codziennymi ścieżkami wzdłuż murów,
baszt, barbakanu czy fary. W końcu przestrzeń za-
mieniła się w miejsce. W którymś momencie stało się
ono czymś przyswojonym i ważnym, swego rodzaju
miarą dla oczu, którą przykłada się później do wielu
innych miejsc. Nie zawsze był w tym sens, bo rzeczy-
wistość wielkich skupisk ludzkich nijak się miała do
małomiasteczkowej przestrzeni i swoistego bezczasu,
w jakim się tam egzystuje. Ale i tak pozostawało nadal
wrażenie obcowania z czymś w rodzaju esencji cza-
sowo-przestrzennej, w jakimś symbolicznym *pars pro
toto*. Yu-Fi Tuan zauważył, że doświadczenie miejsca
łączy się zawsze z poczuciem czasu i cyklem ludzkiego
życia. Oto czas odczuwany przez dziecko nie „pły-
nie”, lecz „stoi”, świat jest wówczas wyłącznie teraźniej-
szością, „rytmem przestrzeni”. Potem jednak wszyst-
ko się kończy, a dorastający człowiek czuje się tak, jak
*gdyby siła odśrodkowa wyrzuciła go z jego niezmiennos-
ci i wtrąciła w środek rzeczy, które przychodzą i odcho-
dzą na zawsze*⁴. W ten sposób życie zostaje obezwład-
nione przez czas, teraźniejszość znika, a królestwo
przeszłości poszerza się nieustannie. Wszystko staje
się od tej pory inne. Czy zatem jest tak, że miejsce
porusza w człowieku określoną strunę, która dźwię-
czy mocniej i dłużej? Czy otwiera w nim szczególny
rodzaj wrażliwości, który nie ujawniłby się w innej
sytuacji lub może ujawnił, ale inaczej? Wiele zdaje się
za tym przemawiać, choć wymaga to także gotowo-
ści samego „ja”, akceptacji tego uniwersum, w któ-
rym toczy się jego życie. W moim przypadku „muzyka
miejsca” zadźwięczała intensywnie i czysto, wpłynęła
na rodzaj patrzenia i odczuwania, określiła po części
sposób przeżywania. Jej najbardziej wyrazistym głó-
sem zdaje mi się świadomość czasu, zarówno trwania,
jak i przemijania. W miejscu, w którym zdecydowanie

wyraźniejsza jest obecność przeszłości niż skromna
teraźniejszość, poczucie czasu staje się doświadcze-
niem skomplikowanym. Odczułem to wielokrotnie,
przemierzając skarpy i fosy, zaglądając do sien, piw-
nic, zakamarków ruin. Gdy przed laty doprowadzano
instalacje gazowe do gotyckiej kolegiaty, z płytkiego
wykopu wszędzie wyglądały rozrzucone kości, uświa-
damiając dobitnie, że to miejsce należy również do
dawnych mieszkańców, a przeszłość to „dziś, tyl-
ko cokolwiek dalej”. Drugim słyszalnym tonem tego
locus amoenus jest natomiast piękno wizualne, ład
przestrzeni, harmonia domu i natury. Wszystkie ma-
terialne i niematerialne ogniwa tego pejzażu scalają
się niemal w archetyp, pierwotny wzór postrzega-
nia świata. Ta wizja uporządkowanej, funkcjonalnej
i bliskiej człowiekowi przestrzeni pozostaje w pamięci
na zawsze. „Podarowane” w ten sposób dyspozycje
nie muszą mieć swoich artystycznych konsekwencji
i mogą łączyć się tylko ze specjalnym wyczuleniem na
znaki przeszłości lub kształt krajobrazu. Jeśli jednak
są czymś więcej i rezonują przez lata w świadomości
twórcy, wnikając do jego artystycznego świata, po-
zostaje mu dać świadectwo tego wewnętrznego pro-
mieniowania i zrodzonego stąd dialogu. Byłoby też
jednak nieprawdziwe stwierdzenie, że pamięć miejsca
jest zapisem trwałym i niezmiennym. Podobnie jak
samą przeszłość, także i ją cechuje labilność i ryzy-
ko rozchwiania. Z czasem może stać się „omszala”,
fragmentaryczna, wyblakła, zamieniona w melan-
cholię. Ale przecież nie przestaje wypemniać świado-
mości i egzystować na swój własny sposób w życiu,
micie czy wierszu.

Datowanie słów metodą radiowęglową

Pomyślałem wtedy, że to miejsce jest moje,
że mnie potrzebuje i w każdej chwili zrywa
ze mnie zielone gałązki, a ja odrastam jak wierzba
i wtkami rozciągam skórę w jego ulice,

w ciasne kwartały kamienic, w czerwone cegły,
kamienie, bruk, a nawet glinę w kolorze ciała,
która powoli rozkłada moją krew. Ślady bledną,
mieszają się z powietrzem i osuszone wiatrem

znikają za żaglami chmur. Czas połowicznego rozpadu
zaczął się dawno temu, a teraz dotknął mnie całkiem
zwyczajnie w kwietniu albo w listopadzie, gdy w języku
wykryto zwapnienia, pęknięcia i postrzępione włókna.

Ten cały pył wnika już w ziemię, pod kamienie i ilastą
glinę, rozkłada wierzbowe wtki i stygnie w nieruchomej
lawie, pełnej zakamarków i liter wypadłych ze słów,
których nikt już nie zbada bez pomocy węgla.

3 K. Pruszyński, *Trębacz z Samarkandy*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1943, s. 2.

4 Yu-Fi Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 231–232.

Tamara tańczy kozaka

Z dziejów późnej przyjaźni z profesorem Leszkiem Różgą

Spieszę od razu wyjaśnić, że *Tamara tańczy kozaka* to tytuł suchorytu (plus kredka), z 2007 roku, profesora Leszka Różgi. Odnaleziony przez córkę artysty, Małgorzatę, porządkującą łódzką pracownię po śmierci ojca w roku 2015. I tak, znany mi tylko z tytułu, znalazł się w mojej kolekcji parę miesięcy temu.

Długowłosa, naga, i to jak naga, Tamara poza głową nie panuje nad resztą ciała, które jest po prostu zbiorem drapieżnej kobiecości. Dlatego jest ona dla mnie kolejną wersją pozabiblijnej Lilith. Wszakże wyraźnie różni się od innych, mocno seksualnych kobiet, choćby bachantek i driad z cyklu *Satyriady* czy pielęgniarek w szpitalnym cyklu *Ozdrowieńcy*.

Moja zażyłość, a potem bliska przyjaźń z Leszkiem Różgą zaczęła się w 2008 roku od projektu okładki do tomiku *Wpis do ksiąg wieczystych*. Świętej cierpliwości Krzysztof Lisowski, poeta i znakomity redaktor WL-owski, podczas odwiedzin w Sanoku przy Rynku 14 zademonstrował mi na ekranie swojego laptopa i zaproponował kilka grafik. Zrezygnowałem z tego, co już miałem w zanadrzu. Po krótkim przymierzaniu się (tekst zbioru miałem, jak zwykle tuż przed drukiem jaskrawo w pamięci, przecież niektóre poprawki i uzupełnienia dokonywałem w najmniej odpowiednich momentach i miejscach) bez wahania zdecydowałem, że wybieram ten i tylko ten *Pejzaż renesansowy z dziewczyną* z 1976 roku. Wkrótce postanowiłem, że zwrócę się bezpośrednio do artysty z prośbą o zakup tej przewrotnej Kallipygos. Nie przypuszczałem, no bo i skąd, że ten pierwszy nabytek da początek, mówię to bez pochopnej egzaltacji, wielkiej przygodzie mego życia, niezwyklej przyjaźni i gromadzonej systematycznie kolekcji obejmującej sto trzynaście grafik i rysunków. Nieśmiałe początki, poprzez eksplozję pożądania i uporczywe obcowanie z tą rozległą, pączkującą w różne kierunki, fascynującą twórczością.

Prowadziliśmy rozmowy telefoniczne z Leszkiem raz, dwa razy w tygodniu po półtorej godziny. Były tam i systematyczne wykłady z historii i techniki grafiki, i autoegzegezyi prowokowane moimi uwagami i tak zwanym „ciągnięciem za język” w sprawie szczegółów prac nabywanych lub hojnie przez artystę mi ofiarowywanych. Wprowadzeniem w przyjaźń była przysłana mi autobiografia *Wspomnienia z lat 1924–1946*, do fragmentów której wracał uporczywie, chcąc mnie na swój sposób usynowić lub raczej uczynić młodszym bratem. Metrykalnie Leszek był o dwa lata młodszy od mojej matki. Do tego zaległe i bieżące

katalogi z wystaw, druki ulotne, tomiki senioralne poetycko-graficzne. To wszystko: prace, głos, po prostu obecność zarejestrowana na krążkach DVD było tak bardzo intensywne, również przez to, że mimo dziewięćdziesiątki późny Różga był wręcz mitologicznie żywotny (podobnie jak Picasso, którego czcił, do którego na starość szczególnie Ignął i od nowa po swemu chłonał). Zaskakiwał erudycją, wszechstronnym odczytaniem, płynną znajomością języków. I tym, jak umiał podróżować po świecie. W dawnym, wysokim stylu, dalekim od mocno infantylnego seryjnego turystyki. W jego opowiadaniach, inkrustowanych nierzadko recytacjami (były i fragmenty śpiewane, otarł się bowiem w młodości o aktorstwo) tekstów poetyckich, niekiedy po łacinie, francusku i niemiecku, szczególnie często wracał Władysław Strzemiński, do którego odwoływał się jako artysty, człowieka i nauczyciela. Przytaczał zapamiętane z nim rozmowy i wtedy nasza konwersacja przekształcała się w inscenizowane słuchowisko. Po operacji oczu dostałem namalowane patykiem oko. Arcyoko. Samodzielne, coś jak *Oko Opatrzności*, tyle że narysowane przez osobę konsekwentnie stroniącą od ewangelicznego rozdziału na boskie i cesarskie. Zadebiutowałem późno, mając 47 lat, chociaż, naprzód sporadycznie, później intensywnie pisałem wiersze już od 1968 roku. Istotne okoliczności sprawiły, że pisałem je do szuflady, więc mogłem opóźniony debiut szczegółowo zaplanować i opracować ze sporym dystansem, odrzucając przeszło połowę tekstów, tym sposobem do pewnego minimum ograniczając przypadkowe, według mnie chybione, utwory. W jednym z wierszy napisałem był w formie finalnej rymowanki:

Co początek miało, musi mieć i koniec,
Bez pointy nic a nic warta jest opowieść.

A więc skromny odwet na życiu z jego przypadkowym poczęciem, kapryśnym przebiegiem i, pozał się Boże, końcem. Nic więc dziwnego, że wypatrywałem odpowiedniego momentu, aby zamknąć, bądź co bądź półwiekowy, poetycki projekt, tym bardziej że liczba publikowanych wierszy przekroczyła grubo 500 i coraz częściej mógł mi grozić autoepigonizm. Być może dla niektórych przyjaciół było to irytujące, ponieważ ocierało się o niezamierzoną kokieterię, kiedy zapytany, odpowiadałem, że szykuję swój ostatni tomik. Tak było przy *Wpisie do ksiąg wieczystych*, przy *Powiedzieć*.

Cokolwiek i Tym razem wyraźnie. Trzy tomiki o tytułach sugerujących finał, wszystkie trzy ozdobione pracami Leszka Różgi.

W mocno ograniczonym przez niepełnosprawność i często destabilizowanym ostrymi nawrotami choroby życiu Szubera poczesne miejsce zajmują kontakty, „odwiedziny i spotkania”

i Etruskowie, cykl „Rudery”, którym zabłysnął i stał się na trwałe rozpoznawalny, „Graffiti”, które fotografowała wysyłana na miasto córka, przetwarzane w opowieści o różnych epifaniach współczesnej wrażliwości. Przez lata przy pomocy technicznej kolegi, Andrzeja Bernackiego, udawało się nam umieszczać „różgi” na ścianach według cierplivej pracy mojej wyobraźni. Nie widziałem większej różnicy pomiędzy komponowaniem tomiku czy wyboru wierszy a formowaniem, jak je nazywam, bezbożnych



Janusz Szuber, fot. G. Niezgoda

– ten cytat z opracowania *Rynek i coraz dalsze okolice* Andrzeja Sulikowskiego pasuje tu, jak znalazł. A więc spotkanie z Różgą i jego twórczością było równoległe do moich bardzo osobistych dylematów i decyzji. Wiersz, dedykowany Leszkowi, i cykl siedmiu miniatur jemu poświęconych, pod niego pisanych ukazały się niedługo przed jego śmiercią. Dla postronnych wiele aluzji i szczegółów w tych utworach pozostanie nierozszyfrowanych lub będą rozszyfrowane opatrnie. I słusznie, ponieważ był to przekaz wyłącznie dla niego. Spuścizna Leszka Różgi doczeka się zapewne wnikliwego opracowania: jego dialog z kulturą w ogóle i poszczególnymi jej toposami, nie tylko Egea, Minojczycy

ikonostasów. A przecież na ścianach wiszą jeszcze inni bliscy mi malarze, teraz wkomponowywani po trosze w nowy układ. Te ikonostasy stanowią dla mnie obiekty częstej kontemplacji. *Satyriada*, późny, najbardziej drapieżny, rzecz traktujący bez ogródek, cykl miał sporo wcześniejszych zwiastunów. Właśnie na te prace patrzę z *Narodzinami tragedii* Nietzschego, w której zielonym flamastrem zaznaczyłem miejsca dotyczące satyrów, tych dytyrambicznych istot, zwłaszcza że w innych pracach Różga umieszczał autoportrety wyraźnie nawiązujące do dionizyjskich pośredników, dając jednoznacznie do zrozumienia, jak istotne są dla niego te postaci:

Owa fantastyczna i na pozór tak gorsząca postać mądrego i natchnionego satyra, który w przeciwieństwie do boga jest zarazem „ludzkim nieokrzesaniem”: odbiciem natury i jej najsilniejszych popędów, wręcz ich symbolem i zarazem zwiastunem ich mądrości i arcyzmu: muzykiem, poetą, tancerzem i jasnowidzem w jednej osobie.

Większość prac Rózga układał w rozległe niekiedy cykle, tak że w warunkach domowych konieczne było

Leszka z tamtego „wtedy”, kiedy o nich i ich autorze nie miałem bladego pojęcia. Ot, choćby z roku 1969 obfite *Frutti di mare* i handlująca nimi straganiarka, zwalista rozczochrana kobieta w samej tylko nieświeżej bieliźnie, z węgorzem w jednej ręce, drugą oparła na potężnym udzie, siedzi (tronuje) przed byle jak skleconą szopą. Na niby dachu tej, na przestrzał prześwietlającej stajenki, w miejscu, gdzie na setkach obrazów aniołowie zwykli byli rozwijać szarfę z wykaligrafowanym „gloria” męczeńskie zwłoki mężczy-



Jeden z prywatnych „ikonostasów” (Władysław Szulc, Henryk Waniek, Leszek Rózga), fot. T. Mistak

ograniczyć się do pojedynczych grafik. I tak na przykład z polemicznej w stosunku do rycin Gustava Doré *Donkiszoterii* czy, wywiedzionego z karykatur politycznych XVIII i XIX wieku, *Procesu* mam zaledwie po dwa, trzy ogniwa. Jedyny cykl, jaki posiadam w całości i darzę szczególnym sentymentem to *Tresowany motyl* z 1967 roku, dziesięć miniatur, pierwotnie ilustracje do zapomnianego tomu opowiadań przedwcześnie zmarłego znajomego Leszka. Schyłek lat 60., okres mojej wczesnej dorosłości, tuż przed chorobą, która wkrótce „dotychczasowe” i planowane „przyszłe” obróciła na nice, ma uprzywilejowany status w mojej prywatnej mitologii, teraz obejmuje to także prace

zny-ryby. Tylko tyle i aż tyle na pierwszy pobieżny rzut oka, a potem kolej na inne, wyraźnie stygmatyzowane postaci pośród, wciąż jeszcze jakoś użytecznych, fragmentów tego czegoś, co kiedyś mogło być z czymś innym w trwałym i powszechnie uznawanym związku, i nadal w zredukowanej postaci, jakby nigdy nic, przy okazjach nadarzających się ku temu, uparcie powtarza samo siebie. Dlatego, jak się wydaje, to właśnie sprawia, że dla patrzącego prawie natychmiast możliwa się staje identyfikacja obiektu w nadanym mu przez artystę znaczeniu i funkcji. Na początku naszej znajomości dostałem od profesora grafikę z 1967 roku – *Popołudnie fauna*, pierwsza wersja, z dedykacją.

Gęste, Dürerowskie. Kozłasty młodzieniec przygrywa na rozdwojonym flecie, górując nad całą resztą, między innymi popiersiem dojrzałej kobiety po obojczyk, zanurzonym w nagromadzonych licznie upośledzonych bytach, fragmentach samopowielających się w dalsze ciągi. Z kolei, w drugim, z okładką Różgi, tomiku *Powiedzieć. Cokolwiek* jest w cyklu małych próz biograficznych tekst o wakacjach w Jastarni w połowie lat 50., o mieszkającej obok naszej kwatery letnicze, dość ekscentrycznej malarce w słusznym średnim wieku i jej chłopięcym towarzyszu, kurosie o utlenionej czuprynie. W kobiecie z mojej prozy, również dzięki przytoczonemu, z włoska brzmiącemu pseudonimowi, którego używała na co dzień, rozpoznał Leszek swoją dobrą znajomą z lat tuż powojennych, kiedy po powstaniu warszawskim została wywieziona do Niemiec, gdzie profesor, wtedy jeszcze gołowąs, spędził wojnę na pracach przymusowych. Miał osobiste powody, żeby o niej nie zapomnieć, właśnie konterfekt owej damy o bujnym temperamencie i utrwalonych praktykach amforycznych, umieścił Różga w owym wspomnianym wyżej *Popołudniu fauna*. I tak, w Różgowym korowodzie bachantek odnalazłem żywy, także dla mnie pamiętny epizod, co Leszek uznał za niebagatelny argument, że mogę być jego, mimo wszystko, młodszym bratem.

Świadomy własnych niedostatków, teraz już nie do nadrobienia i pogodzony z trwałym brakiem w sobie tej zuchwałości i odwagi w perfekcyjnym posługiwaniu się formą, którym Leszek dawał wielostronny upust, akceptowałem ochoczo ten stan rzeczy, oczywisty dla mnie, bo wyznaczający zasadniczą asymetrię naszego dialogu, przecież dobrowolnie, po długim namyśle, wybrałem był, by posłużyć się znowu Nietzsche, stronę apollińską w jej uległej, nieco ascetycznej odmianie. Podczas gdy on, w okresie gdy go poznałem, deklarował postawę wyraźnie przeciwną, konfrontując dosłowność „zastanego” i „dopiero stającego się” z ich zawczasu oswajaniem, a więc z premedytacją zafałszowywanym przekazem. Stąd moje wahanie wobec ryzyka, czy aby pochopnie nie dopuszczam się pewnego nadużycia wobec bliskiej mi Osoby, że zakończę te luźne zapiski kolejnym celnym cytatem z *Narodzin tragedii*:

tu odślaniał się prawdziwy człowiek, brodaty satyr,
krzyczący radośnie do swego boga. W jego obliczu
człowiek kultury kurczył się w kłamiwą karykaturę.



Rzeczywistość mamy tylko w sobie

Dorota Sankowska: Czy w ogóle jest możliwa sztuka bez odniesień do rzeczywistości? Jeżeli tak, to gdzie stawiasz granicę przynależną malarstwu rzeczywistości, a co nią już nie jest?

Piotr Wójtowicz: I czy to jest możliwe? No właśnie, w tej naszej tradycji najbliższej nam, europejskiej, jak doskonale wiecie, jest tak, że abstrakcja rodziła się jako swobodnego rodzaju metafora natury, czyli obraz abstrakcyjny wyodził od analizy przedmiotu, stopniowo ten przedmiot poddawany był redukcji, syntetycznej obróbce, w rezultacie której uwalniała się jakaś forma, bardzo już odległa od

procesu i myślenia przykładem. To jest ten wątek, ilustrujący wyraźnie naszą europejską tradycję abstrakcjonizmu. Ale też przecież sam Kandinsky w swoich pismach teoretycznych i w swojej praktyce bardzo wyraźnie wyselekcjonował pewne strategie dotyczące malarzkiego procesu abstrahowania. Podzielił swoją twórczość, swoje własne realizacje na pewnego rodzaju gatunki obrazowania. Wyróżnił, jak wiadomo, trzy rodzaje obrazów: impresje, improwizacje i kompozycje. Impresje według niego były odniesione do konkretnych, realnych motywów, najczęściej pejzażu, gdzie jakies jego elementy, mimo przetworze-

Kompozycja natomiast jest właściwie już kombinacją swobodnych, zupełnie uwolnionych od kontekstów przedmiotowych form, i, jak sam to nazywał, jest ona najbardziej złożonym, najwyższym piętnem utworu abstrakcyjnego. Zatem już w tym podziale, który zarysował w książce: *O duchowości w sztuce*, której manuskrypt ukończył w roku 1910, a która ukazała się po raz pierwszy z datą 1912 roku, określone zostały pewne zasady kształtowania abstrakcyjnego obrazu i zarazem myślenia o tym, czym on jest. Widać tu wyraźnie związek z naturą, mimo wszystko wciąż istniejący respekt dla niej, jako silne ciężenie ku europejskiej tradycji mimetyzmu. W refleksjach zawartych w tym niewielkim objętościowo, ale znaczącym opracowaniu wybrzmiało to myślenie o wielowątkowej realizacji obrazu abstrakcyjnego, o różnych jego koncepcjach, o różnym podejściu; ale gdzieś ten moment wyjścia od natury był bardzo istotny. Tego nie było już w u dwu innych ojców abstrakcji – u Malewicza czy Mondriana, którzy oczywiście mieli swój etap malowania przedmiotowego, ale w momencie, kiedy sformułowali swoje teorie, swoje koncepcje, normy dotyczące w przypadku Malewicza suprematyzmu, a w przypadku Mondriana neoplastycyzmu, no to już nie miało żadnego związku z optyką świata przedmiotowego. Pojawił się za to związek ze światem pojęciowym, duchowym i symbolicznym. Malewiczowi chodziło o wywoływanie odczucia czystej bezprzedmiotowości, czego manifestacją miał być *Czarny kwadrat na białym tle*. Zapewne miało to u niego jakies zakorzenienie w tradycji ikony jako obiektu, obrazu reprezentującego przede wszystkim wartość duchową. (...) Kandinsky,



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 x 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

swojego desygnatu jako przedmiotowego pierwowzoru. Motyw drzewa malowany przez Mondriana w wielu fazach tej właśnie syntetyzującej redukcji jest dobrym tego

nia, są jeszcze w obrazie czytelne, podczas gdy improwizacja jest już bardzo silnym odejściem od rzeczywistości, balansującym na granicy jakichkolwiek z nią związków.

pośród całej tej trójki, wydaje mi się być artystą najbardziej otwartym i nie tak sztywno w gruncie rzeczy pojmującym zasady abstrakcji, co bardzo w nim cenię i bardzo mi to odpowiada. Spośród nich trzech, on właśnie osobiście jest mi najbliższy. Tutaj pojawia się też kolejny problem, skłaniający nas do tego, aby uporządkować sobie terminologię i spróbować odpowiedzi na pytanie, czym jest rzeczywistość? Jak może się ona przejawiać, w jakiej postaci występować (...). Ja przywykłem w swoim myśleniu rozróżniać rzeczywistość zewnętrzną, czyli świat obiektywny, przedmiotowy, ten świat naoczny, który obserwujemy i w którym jesteśmy zanurzeni, ale on sam, co istotne, wobec nas jest przede wszystkim jakoś neutralny... Istnieje też świat rzeczywistości wewnętrznej, świat naszych emocji, doznań i przeżyć, zależny od tego pierwszego, ale jednocześnie mocno odrębny. W tekście, który zamieszczony został w katalogu naszej wystawy (*Realizm abstrakcji*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, 15.12.2017–17.01.2018, przyp. redakcji), pozwoliłem sobie umieścić trzy cytaty, jeden z nich, autorstwa Emila Ciorana mówi o tym, że *po uporaniu się z tysiącnymi wątpliwościami wreszcie może się on poszczycić odkryciem, że rzeczywistość mamy tylko w sobie*. Ale można, chyba bez większego ryzyka założyć, że istnieje jeszcze trzecia rzeczywistość, która nas tu interesuje szczególnie, a mianowicie: rzeczywistość malarstwa czy sztuki w ogóle, która w swojej symbolicznej przestrzeni jakoś łączy, scala te dwa wcześniej wskazane obszary...

Wracając do właściwego wątku Twojego pytania, przypuszczam, że pytasz, do jakiego świata Wasze obrazy miały się odnosić. Czy w ogóle jest możliwa sztuka bez odniesień do rzeczywistości? No nie jest możliwa, jasne, że nie jest możliwa. Tylko jest pytanie o ten świat właśnie i kiedy sięgasz po narzędzia i zaczynasz malować, to właśnie stawiasz to pytanie. Nie wiesz jednocześnie, czy

namalowany obraz udzieli odpowiedzi, może nie, ale przynajmniej znak zapytania pozostanie. To wcale niemało... Jeśli ta sytuacja wypełnia ideę sztuki dla sztuki, to

ekspresjonistą, malował fowistyczne mocno nasycone kolorami obrazy, fantastyczne, piękne. Niedawno widziałem je w Wiedniu na wystawie awangardy rosyjskiej



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 x 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

ja jestem za tym. (...) W momencie, kiedy odniesienie w obrazie jest bezpośrednio do widoków świata zewnętrznego, już mówiłem wcześniej na ten temat przy okazji Kandinskiego i tej abstrakcji improwizowanej chociażby, to tutaj formuła tych obrazów miałaby czytelny desygnat rzeczywistości obserwowanej, przedmiotowej. W przypadku improwizacji lub jeszcze bardziej kompozycji to zobrazowanie odnosiłoby się do świata wewnętrznego, emocjonalnego, do świata przeżyć. I tutaj wyłania się wątek ekspresyjny. Ekspresja ma swoje źródło w świecie wewnętrznym, taki jest rodowód pojęcia ekspresyjny, ekspresjonizm i tak dalej. I właściwie Kandinsky urodził się jako abstrakcjonista, będąc wcześniej

początku XX wieku, niezwykle silnie działające. Ale to były pejzaże o mniej lub bardziej czytelnych elementach realnych. Było w nich słyszalne, a właściwie widoczne, echo przedmiotowości. I on z tego przeszedł potem do obrazów o innej zawartości, geometrycznych, lirycznych, swobodnych kompozycji niezwykle muzycznych, bogatych, złożonych i harmonijnych zarazem.

Jarosław Sankowski: Specyficzna ekspresyjność Kandinskiego, zabarwiona poetyckim emocjonalizmem zarówno w jego figuracji, jak i abstrakcji, ma zapewne swoje korzenie w miejscu urodzenia – Rosji. To jest nasycone silną emocją.

Piotr Wójtowicz: Zdecydowanie tak jest, zgadza się.

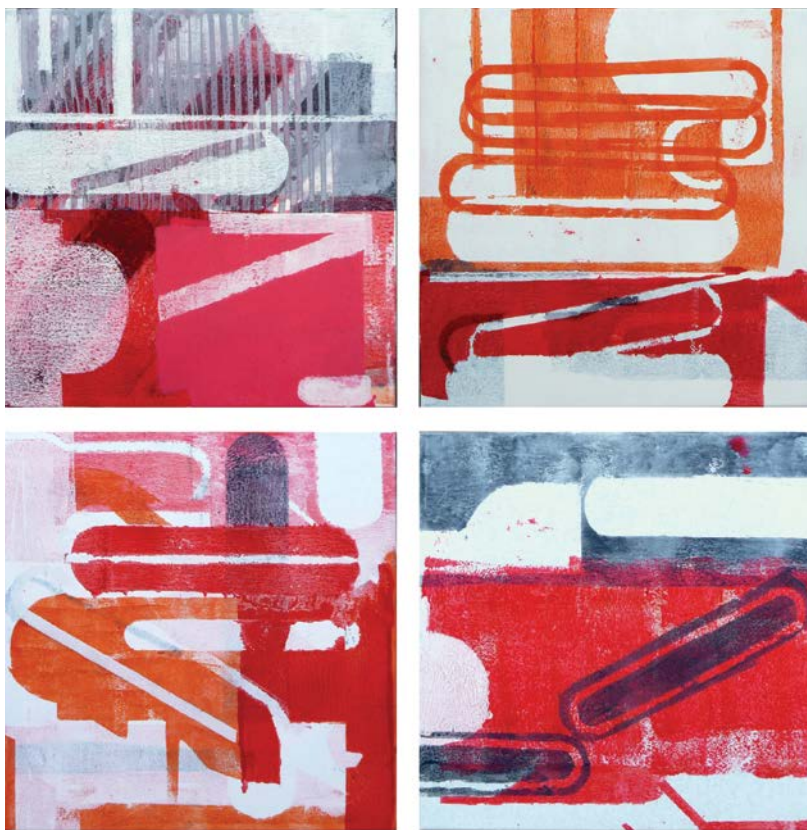
Jarosław Sankowski: Tylko, że rzeczywistość XX wieku zwłaszcza w Europie zachodniej, do której wyemigrował, bardziej zurbanizowana, była nieco innym źródłem doznań niż rosyjska natura. Postęp, dynamika i konstrukcja, słowem – cywilizacja z jej totalnym oddziaływaniem na sposób myślenia w połączeniu z bagażem dzieciństwa i młodości artysty dała tak niesamowity rezultat. Właśnie emocjonalizm, muzyczność z jednej i potrzeba porządkowania doznań impulsów w geometryczną całość z drugiej strony. Kandinsky kojarzony jest jako pionier z abs-

Piotr Wójtowicz: Jeśli dobrze rozumiem, to chcesz powiedzieć, że w dużej mierze architektura ówczesna, współczesna okresowi lat 20. chociażby, czy wcześniej jeszcze, miała wpływ na kreowanie nowych form. Jest to do pewnego stopnia racja. Ale wydaje mi się, że w czasie, o którym mówimy, to malarstwo odegrało pionierską rolę generatora form i sposobów myślenia o formie w jej zastosowaniu funkcjonalnym. Właśnie z wywiedzionej z malarstwa abstrakcyjnej formy, również zradikalizowanej do kształtów geometrycznych korzystała estetyka Bauhausu, architektura neoplastycyzmu w Holandii czy pewne propozycje projektowe konstruk-

adaptacje estetyki i idei pochodzących z obrazów neoplastycznych Mondriana. Wiele elementów formalnych: pionowy, poziomy, kolor w tej architekturze, to było rozwinięcie w przestrzeni właściwie jego malarstwa. Ja bym tutaj bardzo podkreślił tę pionierskość malarstwa i myśli teoretycznej pierwszych abstrakcjonistów, jeśli idzie o wpływ na architekturę. Potem to, jak zauważyłeś, bardzo pięknie się powiązało. Bauhaus, idea tej szkoły była manifestacją tego szczęśliwego powiązania rzemiosła, sztuki, malarstwa, rzeźby, a na szczycie tego amalgamatu miała być architektura, ona miała być tym stopem łączącym tę estetyczną wizję. Wiąza to jest tutaj też istotne słowo.

Jarosław Sankowski: Bardzo ważne jest rozgraniczenie funkcji, inna jest funkcja malarstwa, inna architektury, to jednak funkcja malarstwa zawsze zostanie odrębna, specyficzna, wyjątkowa.

Piotr Wójtowicz: Zgadzam się. Kwestia funkcji to oddzielny temat, możemy go rozwinąć osobno, choć on wydaje się być oczywisty. Pobudzenie myśli architekta, sam projekt architektoniczny powstaje na płaszczyźnie, chociaż jest projekcją wizji przestrzennej. Już nawet sam fakt, że on realizuje się pierwotnie na płaszczyźnie jest też odniesieniem do form w dwu wymiarach. Tak na marginesie, to bardzo ciekawy wątek, i tutaj też wspomniawszy o kontekście muzycznym, nie tylko architektonicznym. Do muzyki na przykład Kandinsky odwołuje się bardzo często, sam posiadał podstawy muzycznego wykształcenia. Uczył się gry na pianinie i wiolonczeli, znał muzykę i wspomniane instrumenty od strony praktycznej; jeśli się nie mylę, muzykowali dla przyjemności w czasach Bauhausu z Klee, który grał na skrzypcach, przyjaźnili się przecież... Kontekst muzyczny ma tutaj duże znaczenie. Muzyka, jako ta spośród sztuk, która nie jest opisywana, nie jest ilustracyjna, pozostając czystą abstrakcyjną strukturą



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 × 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

tracją, ale ta abstrakcja moim zdaniem nigdy nie uzyskała tak bezkompromisowej formy, jak kompozycje Mondriana czy van Doesburga. Malarz „karmi” swoją wyobraźnię poprzez otoczenie. Proces „oczyszczania” z ornamentu, dostrzec można również w architekturze.

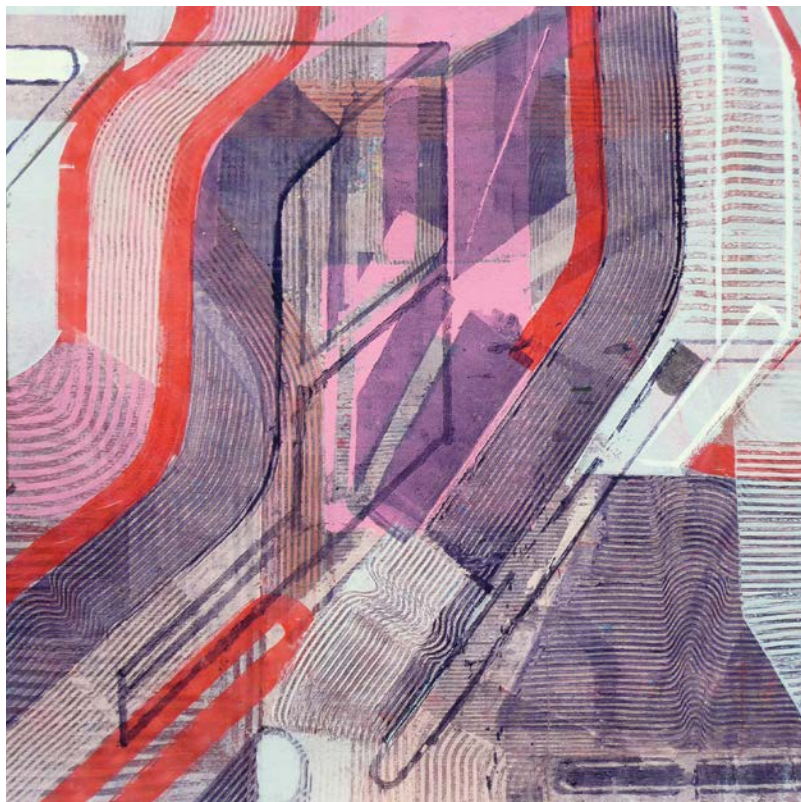
tywistów rosyjskich rzecz jasna. Wszystkie one ufundowane były głównie na malarstwie. W przypadku Holandii kluczową postacią był Mondrian, jego malarstwo i manifest neoplastycyzmu, ale także van Doesburg, a potem Ritveld, Oud i inni, którzy zajęli się architekturą. To były przestrzenne

dźwiękową, stanowiła swego rodzaju inspirację, ośmielającą Kandinsky'ego do snucia analogii z malarstwem, które może funkcjonować podobnie. Na podobnych jak w muzyce zasadach próbował budować struktury barwne, kombinacje elementów i figur. Nawet wspomniane wcześniej terminy, jak kompozycja, gama, ton, brzmienie itp., pojawiające się często na kartach jego opracowań teoretycznych, mają swoje źródło w świecie muzyki.

Dorota Sankowska: Korespondencja sztuk.

Piotr Wójtowicz: Tak, korespondencja sztuk, kolejna idea, stosowana niekiedy zamiennie z syntezą sztuk, choć niebędąca z nią tożsama, która jednocześnie mocno zaważyła nie tak na muzyce, jak na wzajemnej relacji malarstwa i literatury, na sposobie widzenia sztuk plastycznych. Bo jednak to wcześniejsze uwikłanie w literaturę, w opisowość, to z czym sztuka nowoczesna na progu dwudziestego wieku walczyła i od czego chciała się wyzwolić, jest jakąś konsekwencją korespondencji sztuk (...). To też tutaj jest czymś istotnym. My jednak jesteśmy zanurzeni w rzeczywistości słowa, w języku, słowo jest dla nas elementem porządkującym świat, myślimy słowami, układamy zdania, właściwie trudno jest nam doświadczyć świata bez słów. Doświadczamy go tak naprawdę, kiedy sobie go nazwiemy słowami. Czy nie jest tak? W dużej mierze tak przecież się dzieje. Wittgenstein powiedział: *granice mojego języka są granicami mojego świata...*, ale wyznał też, że: *podmiot nie należy do świata, lecz jest jego granicą*, to jakby analogia do myśli Ciorana przywołanej wcześniej... i w tym właściwie mieści się, jak sądzę, cała symboliczna przestrzeń sztuki, powiązania tych odrębności, zagładania w te granice...

Dorota Sankowska: Wols powiedział: *Widzieć to znaczy zamknąć oczy*. Przeżywanie świata nie



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 160 × 137 cm, dzięki uprzejmości artysty

opowiadając go słowami, ale obrazami.

Piotr Wójtowicz: Właśnie, obrazami. To jest bardzo istotna i kluczowa sprawa, na którą sztuka nowoczesna położyła bardzo silny akcent. Dążenie, aby zaznaczyć i dać wyraz odmienności wizualnego świata, świata sztuk wizualnych od świata literatury przede wszystkim, od żywiołu i ciśnienia słowa (...) obraz ma mnie zaskoczyć swoją naocznością i zbudować treść, pozyskać znaczenie. On ma pojawić się na początku, jako pewna rzeczywistość domagająca się z jakichś tajemniczych przyczyn zobrazowania, która ewentualnie może prowokować w następstwie słowa... Może chodzi o tę szczególną sytuację dostępu do szczeliny świata pomiędzy porządkującą świat kulturą słowa a neutralną naturą, która jest zagadką... To jest ten mechanizm, który może szczególnie w sztuce abstrakcyjnej ma duże znaczenie.

Jarosław Sankowski: Większość obrazów, także tych abstrakcyjnych, posiada tytuły, są one

związane w różny sposób z treścią malowideł. Tytuł jest potrzebny twórcy i może okazać się pomocny odbiorcy. Jeśli jest pewna dwuznaczność, otwartość w tytule, to zachodzi interesująca gra, treści i obrazu. Natomiast tytuł nie powinien być ilustracją tego, co widać na obrazie, bo wtedy jest trochę martwy, takie powtórzenie pewnej rzeczy.

Piotr Wójtowicz: Tak, ja chcę powiedzieć tylko, co w kontekście abstrakcji wydaje mi się być bardzo ważne, że tutaj obraz budowany jest od strony, ja to nazywam: ciśnienia formy. Najpierw jest ta potrzeba zbudowania pewnej jakości, ale czysto malarskiej, znaczenie jest malarskie, formalne i ono kształtuje obraz, a nie temat, nie wcześniej sformułowana myśl na temat tego obrazu. Oczywiście wiemy, że może być inaczej, na przykład Tadeusz Brzozowski, uwielbiany przeze mnie malarz, nie zaczynał obrazu, kiedy nie miał tytułu. Tytuły, te dziwaczne, rozmaite gry językowe, gdzieś tam mające swoje zakorzenie w języku staropolskim, przebrzmiałym,

jakimś galicyjsko-sarmackim, w takim języku zmarginalizowanym przez język współczesny, to one, te słowa, wręcz generowały formę. Od tych tytułów zaczynał i to była kanwa poruszająca jego malarską wyobraźnię, na której budował obraz. Bardzo ciekawa metoda, gdzie brzmienie słowa wraz z jego tajemniczym znaczeniem kształtowało narrację już czysto malarską. Jest również taka metoda, chociażby praktykowana

obraz. Tak jak ty, kiedyś wspomniałaś o tym, że szukasz obrazu w obrazie, ja nawet powiedziałem o tym na wernisażu, jak pamiętasz. Mnie się to bardzo spodobało. Na przykład, czytałem refleksje Moshe Kupfermana, niezwykłego, izraelskiego artysty, znakomitego malarza, abstrakcyjnego ekspresjonisty. Kupferman przychodzi do pracowni i jego działanie malarskie polega na tym, żeby spowodować swoją wyobraźnię, uwolnić

by w następstwie tego natężenia chaosu poczuć silną potrzebę jego porządkowania. W efekcie tego „sprzątnięcia” wyłania się obraz, zastyga i nabiera znaczenia (...). I to jest bardzo ciekawa koncepcja, mająca ścisły związek też z pewnymi pochodzącymi z surrealistycznego techniki i ideami myślenia o obrazie abstrakcyjnym. W jego przypadku, nieodmiennie dawała obrazy o bardzo przejmującej dramatycznej zawartości, wydobycy z głęboko uwewnętrznionej, jak podejrzewam, przeżytej, tragicznej rzeczywistości wojennego losu. Te obrazy stanowiły jakby rodzaj swoistej terapii, swoim gwałtownym pięknem ten los przekraczającej (...).

Dorota Sankowska: Mówiłeś o artystach amerykańskich, istnieje takie rozróżnienie – abstrakcjoniści europejscy zakorzenieni w kulturze całej spuścizny dorobku malarstwa sztuki nowoczesnej aż po lata surrealizmu, pojęcie abstrakcja czy ekspresjonizm abstrakcyjny łączy się nierozdzielnie z malarstwem amerykańskim, z obrazami młodych artystów, często dwudziesto, trzydziestoletnich, na miarę europejskiego zdarzenia jest trochę to nie do pomysłenia, aby młody artysta miał już taką sławę jak na przykład Helen Frankenthaler, Frank Stella czy inni. Tutaj jest dosyć istotna różnica, ponieważ malarze amerykańscy, wyzwalając się ze swojego regionalizmu, naturalizmu amerykańskiego, chcąc zbudować nową tradycję malarstwa amerykańskiego, dużo odkryli w malarstwie europejskim, zrozumieli dokonania, mam na myśli dwóch artystów: Henri Matisse’a i Pablo Picassa.

Piotr Wójtowicz: Tak to była istotna inspiracja... Matisse, Picasso, także Miró...

Dorota Sankowska: Malarze amerykańscy dokonali szczegółowej analizy postimpresjonizmu i kubizmu, a zwłaszcza fazy kubizmu analitycznego, rozbicia



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2017, akryl, płyta, 153 × 151 cm, dzięki uprzejmości artysty

z powodzeniem przez ekspresjonistów amerykańskich, kiedy obraz powstawał jako działanie, jako proces, którego początkiem były prowokacje techniczne, wynikające z sytuacji plastycznych (...). Malarz rzuca plamę na płótno i ona prowokuje kolejne ruchy, kolejne formy i dzieje się to do momentu, kiedy z tego chaosu wyłoni się

podświadomość, w której – jak się wyraził – jest większa kreatywność i potencjał niż w świadomym działaniu..., nie mając ściśle określonego pomysłu, obraz kształtuje od działania czysto technicznego, kreślenia linii, nawarstwiania jakiejś plastycznej mierzwy bezładnych elementów, które rzuca przypadkowo na karton czy płótno,

przedmiotu. Mam tutaj na myśli Jacksona Pollocka, on budował formę do pewnego momentu w obrazie, był fizycznie wewnątrz obrazu, jego technika malowania tego wymagała, budował taki rodzaj przestrzeni, która u niego jest zdecydowanie inaczej sformułowana. Potocznie, abstrakcja to Picasso.

Piotr Wójtowicz: Pablo Picasso jest kluczową postacią, warto zawsze wracać do Picassa, ale Picasso nigdy nie był abstrakcjonistą. Co więcej, miał do abstrakcji krytyczny stosunek. Jego wyobrażenia, wrażliwość, musiała karmić się światem realnym... Kiedyś powiedział coś takiego: *Abstrakcja jest dobra dla spryciarzy, a gdzie jest dramat?* Ciekawe postawienie sprawy. To temat na osobną rozmowę... Ale wyznał także, że: *czy tego chcą czy nie, młodzi malarze muszą przejść po jego trupie!* Myślę, że malarze amerykańscy mieli tą odwagę; dzięki czemu trup okazał się nieśmiertelny, a rezultaty przejścia olśniewające...

Dorota Sankowska: Przemiany w malarstwie amerykańskim następowały w bardzo krótkim okresie, to lata 50., powiedzmy najistotniejsze cztery dekady.

Piotr Wójtowicz: To się zaczęło wcześniej, ja bym to usytuował w latach 30., i potem, kiedy pojawiają się surrealiści w Stanach Zjednoczonych na skutek wojny w Europie. Te wpływy surrealizmu, nawet bez bezpośredniej obecności samych surrealistów w Stanach Zjednoczonych, już miały miejsce, na przykład znakomite abstrakcyjne obrazy Arshilla Gorky'ego powstały w latach 30. To on był w dużej mierze inicjatorem nowoczesnego myślenia malarskiego, ale także obrazy Hansa Hoffmanna, no Philip Guston później, ale to była ta generacja, myślę tu głównie o Gorkym. Przecież także Willem de Kooning jako holenderski emigrant. Wszyscy czterej wymienieni artyści to emigranci..., więc w Stanach wtedy zaczęły się tworzyć podstawy bardzo ciekawych zmian

w sztuce. Nie zgodziłbym się do końca z tym, że te kariery i te zjawiska nastąpiły tak bardzo szybko, oczywiście warto zdać sobie sprawę, że był ogromny nacisk po wojnie, szczególnie w środowiskach opiniotwórczych i politycznych, ambicjonalne historie związane z tym, żeby przenieść centrum sztuki z Paryża, z Europy do Nowego Jorku. Powstała taka książka napisana przez francuskiego historyka sztuki Serge Guilbaut – *Jak Nowy Jork ukradł ideę Sztuki Nowoczesnej: Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, gdzie opisany został ten czas i ta sytuacja, kiedy i dlaczego te awangardowe zjawiska w sztuce zaczęły dominować w Stanach, a także szerzej. Ale pomijając kontekst społeczno-polityczny, przede wszystkim w środowisku abstrakcjonistów amerykańskich miało miejsce ciekawe, twórcze przepracowanie europejskiego surrealizmu. Gorky jest tutaj bardzo dobrym przykładem, ta jego dojrzała twórczość była ufundowana na surrealizmie, ale jego początki to była fascynacja Picassem i Miró (...). Zresztą mam wrażenie, że większość amerykańskich malarzy nowoczesnych z tamtego okresu dobrze odrobiło lekcje kubizmu i Picassa, nawet jeszcze wcześniejsi, tacy jak Stuart Davis, który przy okazji włączył jeszcze do analiz kubistycznych malarską fascynację jazzem, to są jakieś ślady w dobrym tego słowa znaczeniu, Matisse'a, Picassa, Legera... Wczesne obrazy Jacksona Pollocka, figuracja de Konninga, kompozycje Lee Krassner, obrazy Roberta Motherwella to jest przecież żarliwa analiza Picassa, czytelną fascynacją, ale nie naśladowczą tylko zapładniająca ich własną wyobraźnię. Więc oni przepracowali tam bardzo wiele i w bardzo głęboki sposób, to nie była sztuka powierzchowna. Pamiętam z wczesnych lat 80., taką wielką wystawę współczesnego malarstwa amerykańskiego, która była pokazywana w Bunkrze Sztuki w Krakowie, do której zresztą się odnoszę, a konkretnie do tekstu Barbary Rose z tej wystawy, to było wydarzenie

bardzo interesujące od strony jakości artystycznej, choć prezentujące znacznie późniejsze zjawiska od tych wspomnianych wcześniej, to generalnie była ta wystawa, moim zdaniem, twórczym echem postkubistycznych postaw poprzedników z heroicznego pokolenia lat pięćdziesiątych... Pewna widoczna w tych pracach estetyka budowy strukturalnej obrazu, jego wyraźnej rytmicznej konstrukcji, napięcie całej powierzchni obrazu lub ciężenia ku wyraźnej formule syntetycznego znaku... Wracając jeszcze do Pollocka i tego istotnego zwrotu, który dokonał się za jego przyczyną w stosunku do kształtowania abstrakcyjnego obrazu, pozbycia się przedmiotowej natury, jako inspiracji, kiedy mówi, że sam jest naturą i to mu wystarcza..., to jest jednocześnie silne zaakcentowanie wewnętrznego centrum, jako ośrodka ekspresji malarskiej, a także zaakcentowanie natury odnajdywanej w samym żywiole materii farby. Immanentne właściwości tworzywa obdarzone własnym autonomicznym życiem (...) to, jak mi się wydaje, istotny wkład Pollocka. Potem przecież to rzutowało, choć nie w tak ekspresyjnej formie zarówno na teksturalne malarstwo Rothko, jak i późniejsze europejskie malarstwo materii z Tapiensem na czele...

Dorota Sankowska: Czy jest jakaś istotna różnica między wyobraźnią malarza operującego formą przedstawiającą, realistyczną w tradycyjnym tego słowa rozumieniu a wyobraźnią malarza abstrakcjonisty?

Piotr Wójtowicz: No jest! Niewątpliwie. W momencie, kiedy masz punkt odniesienia do świata form realnych i posługujesz się nimi w obrazie, przenosisz je dosłownie, lub nawet interpretujesz, to jest łatwiej opowiedzieć jakąś historię czy zbudować pewną konstrukcję. Rzecz jest prosta, malarz figuratywny czy szerzej: ten, który korzysta ze świata form realnych, sięga po elementy gotowe. Ma tym samym gotowe składniki obrazu,

nawet jeśli je przetwarza mniej lub bardziej. Natomiast w przypadku wyobraźni malarza abstrakcjonisty nie ma on nic gotowego, to, co powstaje na obrazie, wytwarza się niejako samo z siebie, wynika w trakcie malowania i rodzi się na jego oczach... Jest problem, kiedy się zatrzymać, kiedy zauważyć obraz, kiedy się jakoś zgodzić z nim wewnątrz, ale tu polegać trzeba na swoim instynkcie. Tak czy inaczej, mamy tu do czynienia z innym procesem. Wyobraźnia malarza figuratywnego i abstrakcjonisty to dwie różne sprawy.

Jarosław Sankowski: Jako miłośnik malarstwa holenderskiego z XVII wieku nie mogłem się oprzeć porównaniu malarstwa Vermeera z neoplastycznymi rozwiązaniami Pieta Mondriana. Jest tu pewne podobieństwo, kultura i precyzja podziału płaszczyzny, wydaje się to holenderską cechą. Oczywiście, pierwszy z malarzy o drugim nic nie wiedział, drugi o pierwszym – a jakże. Vermeer mógł przeczuciwać w okresie baroku siłę oddziaływania statycznych układów form, Mondrian z kolei, wartość kultury wizualnej w oparciu o tradycję i wartość historyczną, i w tym kontekście można powiedzieć, że malarstwo Vermeera nosi cechy malarstwa abstrakcyjnego.

Piotr Wójtowicz: Jest tak w istocie. Dobre malarstwo, niezależnie od konwencji, powinna charakteryzować dbałość o pewną stabilność i klarowność konstrukcji... Dobrze zbudowany obraz zaś powinniśmy objąć spojrzeniem w jednej chwili, niezależnie od jego złożoności... Jednak tutaj trzeba rozróżnić, czym jest konstrukcja obrazu, a czym jego składniki jako formy kształtujące jego wizualną zawartość. Wydaje mi się, że masz na myśli przede wszystkim konstrukcję obrazu Vermeera, bardzo precyzyjną, przemyślaną jego budowę i harmonię podziałów pion-poziom, stosunek partii jasnych do partii ciemnych i tak dalej, które są konsekwencją tej budowy. One są niezwykle precyzyjne i zarazem

harmonijne, a jednocześnie posiadają intrygujące i zagadkowe napięcie w sobie...

Jarosław Sankowski: Zwłaszcza obraz Vermeera *Kobieta z dzbanem*, to niemal matematyczny rachunek jakości malarskich i optycznych, ale też poezji.

Piotr Wójtowicz: Tak, to jakaś nadzwyczajna matematyka, ale śmiem twierdzić, że w dużej mierze intuicyjna. W końcu to genialny malarz, a nie naukowiec, więc instynkt i widzenie jakości plastycznych decyduje. Obrazy jego słynnego fałszerza, van Megereena, których nie widziałem w oryginale, powtarzam z wiarygodnego źródła, są podobno jakieś drewniane, puste, to tylko dobrze opanowana technika. Mimo stosowania określonych zasad perspektywy zbieżnej, *camera obscura*, itp. Ponadto u Vermeera jest ta poezja, jak mówisz, jakaś uważność i niezwykła czułość dla świata, w prostych gestach, zatrzymania czasu... Jest piękny wiersz Szymborskiej, który tego dotyka... Ja się zgadzam ze wszystkim, co jest z nim związane, ale ja bym jednak odróżnił pojęcie konstrukcji obrazu, którą Vermeer tworzył z elementów gotowych, od konstruowania czy kształtowania obrazu malarza abstrakcjonisty. Na przykład w geometrycznej abstrakcji jest ona bardzo czytelna, w lirycznej jest mniej uchwytna, ale także w odniesieniu do Pollocka czy de Kooninga można powiedzieć, że ich obrazy mają jakieś elementy wewnętrznej struktury i nie rozsypują się, chociaż posiadają ogromny ładunek aleatoryzmu, przypadku, on jest tam wkomponowany. Mnie chodzi tylko o to, o ten moment posłużenia się elementem, który buduje obraz. Konstrukcja to jest jedno, a składnik obrazu drugie. W przypadku malarza figuratywisty czytelny przedmiot, który ma swoją uformowaną postać, wyraża już pewien ład estetyczny, w związku z czym możemy się zgodzić, że ten kieliszek jest piękny a filiżanka jest jeszcze piękniejsza, a łyżka już

może nie... Często mówię na zajęciach z rysunku swoim uczniom, którzy rysują przedmioty, aby pomyśleli o tym, że większość z nich wcześniej została zaprojektowana przez profesjonalnych plastyków, zanim trafiła do produkcji i w konsekwencji przed ich oczy. Sugeruję więc, aby mieli dla pracy projektanta respekt, śledząc jego wysiłek i pokornie odwzorowując jego pracę nad formą. To samo dotyczy twórców natury, która także jest jakimś kosmicznym projektantem... Dlatego też dobieramy budując np. martwą naturę już gotowe elementy, co do których spodziewamy się, że one utworzą jakąś harmonię, którą przeniesiemy do obrazu, nawet jeśli ją potem interpretujemy, rozwijamy. Natomiast w przypadku obrazu abstrakcyjnego jest mgła, właściwie nie masz nic, tylko to, co się tworzy w zupełnie suwerennej, autonomicznej, otwartej przestrzeni wyobraźni malarza, co wynika jakoś z wewnętrznego potencjału kreowanych form i co ostatecznie materializuje się w ten fizyczny konkretny obraz. Tutaj więc widziałbym pewną istotną różnicę.

Dorota Sankowska: Czy idee obrazowania abstrakcyjnego mogłyby się okazać lekiem albo wzorcem myślenia malarskiego, w odróżnieniu od pomysłów malarstwa młodych, wychowanych w kulturze epoki obrazu?

Piotr Wójtowicz: To zależy od punktu widzenia. Z pewnością określanie nadrzędnych wzorców w sztuce jest mimo wszystko dość ryzykowne. Mój całkiem prywatny punkt widzenia jest taki, że abstrakcję widziałbym gdzieś w centrum sztuk wizualnych. Myślę, że przed nią istnieją ogromne możliwości obrazowania. To jest czyste malarstwo, cokolwiek by to miało oznaczać. Zarazem jest to taka formuła utworu wizualnego, która jednocześnie może być artystyczną metodą poznawczą. Malowanie abstrakcyjnego obrazu może być formą poznania rzeczywistości obiektywnej w niektórych

swoich odmianach, może też być zarazem poznaniem rzeczywistości wewnętrznej... Malarz przecież ze swoim obrazem się identyfikuje i ten gest identyfikacji już jest aktem poznawczym, niezwykle dla niego ważnym. Czapski mawiał, że obraz karmi malarza... On się dzieli nim potem, uzewnętrznia, bo wiesz na wystawie i tak dalej.

kto po nią sięga... utwór abstrakcyjny jest próbą i świadectwem zarazem niezwykle trudnego, z praktycznego punktu widzenia, zobrazowania i urealnienia rzeczywistości duchowej. Tym samym staje się jakby mimowolną deklaracją światopoglądową, podkreślającą istnienie świata ducha, jakiejś energii, która będąc w nas,

przesunięcia ciężaru na publicystykę, politykę, treści społeczne, na niekorzyść całej grupy zagadnień związanych z formą? Realizacja bardziej odpowiada na pytanie: co? A w mniejszym stopniu na pytanie: jak? Nowatorstwo w podejściu do tematu, odkrywczość, wytyczanie rejonów zainteresowania artystycznego, które należały do innych dziedzin działalności. Ale czy to na pewno oznacza brak formy, wszak forma przypisana jest każdemu działaniu.



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płótno, 40 × 40 cm, dzięki uprzejmości artysty

W moim odczuciu abstrakcja jest taką centralną formułą artystyczną i w tym znaczeniu mogłaby stanowić jakąś postać wysokiego piętra kreatywności w sztukach wizualnych. Dla mnie osobiście zawsze była niezwykle intrygująca i nadal postrzegam ją jako bardzo żywotną, kreatywną, otwartą i wielostronną drogę artystycznego poznania. Wciąż widzę tu wiele możliwości. (...) Czy ona może być lekiem? Z tego, co powiedziałem, być może tak, chociaż od razu chcę zaznaczyć, że sięganie po abstrakcję, jak zresztą po każdą inną formę artystycznego poznania, musi mieć autentyczne zaplecze, wynikać z wewnętrznej potrzeby, powinno zgodzić się w istotnym stopniu z wrażliwością tego,

przenika zarazem cały nasz świat... To wydaje mi się ważne i fundamentalne wręcz dla abstrakcji. To nie jest jakiś mistycyzm czy określona religia, jeśli już, to jak nazwał to Stanisław Fijałkowski, znakomity malarz i tłumacz zarazem dzieł Kandinsky'ego, „religia świecka” a już na pewno malarstwo tego rodzaju może być postrzegane jako swoista metoda uprawiania metafizyki... Przecież musisz mieć jakieś poczucie transcendencji, aby budując obraz z kilku prostych elementów, odczytać w nich zarazem jakąś zagadkową, energetyczną Obecność...

Dorota Sankowska: Czy nie obserwujesz pewnego rodzaju kryzysu wartości formy względem treści –

Piotr Wójtowicz: Problem w sztuce najnowszej, którą moim zdaniem dotknął głęboki kryzys, jest bardziej złożony. (...) Nie chcę narzekać, oceniać i krytykować zjawisk, wśród których z pewnością znaleźć można wartościowe i autentyczne realizacje. Sztuka przecież nie znosi próżni, jedynie słusznych kierunków działania i idących za nimi wzorców. Jednak w moim odczuciu kryzys, o jakim wspominałem, generalnie jest konsekwencją sytuacji, która zaznaczyła się gdzieś jeszcze pod koniec XIX wieku, a byłaby to sytuacja pewnego kompleksu sztuki wobec nauki. Zaistniałe w tym czasie przyspieszenie kultury technicznej, zdobyczy i odkryć naukowych, spowodowało jakąś potrzebę wśród artystów zmierzenia się z tą rzeczywistością. Przecież już Apollinaire określił kubizm mianem *peinture conceptuelle*... I nie byłoby z tym nadążaniem niczego niestosownego być może, gdyby nie jakieś niefortunne zagubienie swoistości poznania artystycznego, jego odrębności wobec poznania naukowego. John Dewey, amerykański filozof, pedagog, twórca ciekawej koncepcji szkoły pracy, żyjący na przełomie XIX i XX wieku bardzo klarownie sklasyfikował obydwie postawy myślowe, wyróżniając rodzaj myślenia o jakościach bądź, jak się wyraził na ich temat, co stanowi właściwość typu naukowego, oraz myślenie za pomocą jakości, właściwe sztuce. Wówczas jakości, właściwe sztuce. Wówczas same jakości stają się identyczne z myślami... Genialne! I teraz zastosujcie to do sytuacji w sztuce

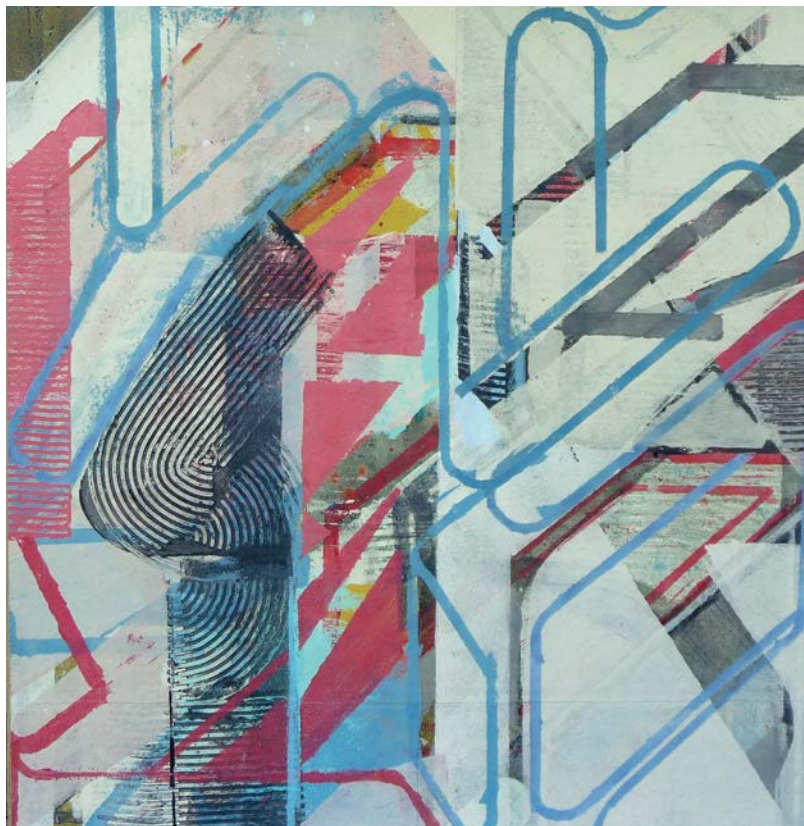
współczesnej, a jej zagubienie w wielu zaistniałych przejawach stanie się jasne. Rezonerstwo, ideologizowanie, przeniesienie akcentu z tworzenia autonomicznych światów jakości, które wyprzedzają myślenie, na: wymyślanie, społeczne i socjologiczne uwikłania, gonitwę pomysłów, które i tak okazują się często żalonym bana-

zdaniem, jest historią wizualnych obsesji, czyli silnie uwewnętrznionych i przeżytych wizji. Otóż czasami myślę sobie, że malarstwo nowych figuratywistów, nie wiem czy mogłoby powstać bez pomocy fotografii czy filmu, że muszą mieć to oparcie choćby w fotografii, żeby coś zaproponować na obrazie. (...) Można inspirować się wszyst-

używania rzeczywistości – dosłownie. Są to tendencje, zjawiska, które wracają często w chwili, kiedy praca nad formą w sztuce jest bardzo daleko posunięta i kiedy, jak to się zwykle mówi, sztuka niby traci kontakt z rzeczywistością. Ale pytanie jest, z jaką rzeczywistością kontakt jest utracony, na rzecz jakiej...?

Dorota Sankowska: Sztuka dzisiaj może wydawać się labiryntem.

Piotr Wójtowicz: Uważam, że największym zagrożeniem dla sztuki jest naturalizm. Naturalizm po prostu. Wymagam od sztuki jednak pewnego przetworzenia, stworzenia pewnej wizualnej utopii, świata autonomicznego, w którym usłyszę jakieś żywe tętno. To moja weryfikacja osobista w stosunku do utworu wizualnego, że jednak on powinien proponować pewien rodzaj niezależności wobec świata obiektywnego. I właśnie, poprzez wysoki stopień tej autonomii ma zarazem znaleźć z tym światem styk. To nie jest łatwe. Ja uważam, że najwyższym piętrem zaangażowania w sztuce jest forma. Forma, która odkrywa i poszerza wyobraźnię, nasze widzenie świata. Nigdy w kontakcie ze sztuką zaangażowaną, polityczną, krytyczną nie doznałem istotnych przeżyć. Ta sztuka niczego mi nie odkryła, mój świat nie poszerzył się dzięki niej... Do analizowania problemów społecznych i wyrażania wobec nich swojego stanowiska mam inne dostępne, realne i skuteczne formy, od zaangażowania w wybory lokalne, powszechne, po publiczne manifestowanie swoich poglądów w obronie bliskich mi wartości. To wydaje mi się otwarte i uczciwe. Natomiast od mediów oczekuję przekazywania rzetelnej, bezstronnej informacji, to one powinny ją dostarczyć. Ale to dotyczy tak zwanej powierzchni życia... Od sztuki takiej informacji nie oczekuję. Od sztuki w ogóle nie oczekuję informacji! Oczekuję natomiast pytania o rzeczywistość, zagłębienia pod powierzchnię, postawienia znaku zapytania właśnie, ale



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płótno, 60 x 60 cm, dzięki uprzejmości artysty

łem wobec rzeczywistego namysłu naukowego i analitycznego. Siła sztuki leży w wizji, wizjonerstwie, które urzeczywistnia się w materii dzieła i od tej materii też często bierze początek. To jest ta jakość i myślenie jakością, które jest elementem stałym i niezbywalnym i na nim zasadza się odrębność i nie zastępowalność rzeczywistości sztuki i artystycznego poznania. Nie pomysły, nie używanie gotowych elementów świata, nie gra z obrazem, tylko obsesja wizji, autentycznej, silnej, najlepiej przedwerbalnej i podświadomej może być jakimś lekiem, jeśli już mamy trzymać się tej medycznej metafory. Historia sztuki, moim

kim, fotografią także, co świetnie pokazał Bacon, Kitaj, Salle czy Neo Rauch, głównie we wczesnych swoich obrazach, ważne jednak, aby uzyskać z tej inspiracji nową jakość, zaskakującą dla samego malarza... Rzadko udaje mi się zobaczyć coś naprawdę świeżego i takiego prawdziwie kreatywnego, jeśli chodzi o współczesnych figuratywistów, więc tu jest powiedzmy problem tej świeżości. Oglądam pisma o sztuce i nie ma tam na czym oka zawiesić, widzę masę fotografii, różnych rejestracji akcji rozmaitych i tak dalej, to mnie nie przekonuje, to mnie głęboko nie przekonuje. Ta tendencja naturalistyczna poszła od happeningu,

takiego pytania, które odejmie mi mowę, które spowoduje przeżycie otwierające na wartości, jakich nie podejrzewałem w świecie.

Dorota Sankowska: Forma a obraz – jest jeszcze miejsce dzisiaj na wypracowywanie kryterium wewnętrznej logiki rozwoju formy i jej suwerenności? Czy ostatnie dekady nie zgubiły jej idei?

Piotr Wójtowicz: My tutaj właściwie cały czas mówimy o formie w kontekście abstrakcji, ona jest tym elementem, który wyzwala treść w odbiorze obrazu abstrakcyjnego, jego znaczenie spełnia się w momencie odczucia jego intensywności. Kiedy on działa właśnie. A jeśli tak jest, to zaczyna pracować wyobraźnia odbiorcy i on sobie zaczyna coś imaginować, odczuwać i odbierać taki obraz. Więc tutaj też jest różnica właśnie, pomiędzy tym obrazem przedstawiającym, narracyjnym założymy, już mniejsza o przedmioty tylko o opowiadanie jakiejś historii poprzez obraz, że ona jest tam bardziej dosłownie opowiedziana. W przypadku abstrakcyjnego obrazu treść trzeba w jakimś stopniu stworzyć sobie samemu, wypełnić go swoją wrażliwością, poprzez poruszenie własnej wyobraźni i pozytywnego nastawienia. Trzeba dać mu czas, patrzeć i też nie za dużo oczekiwać względem tej treści, jak to często się dzieje i prowadzi do zniechęcenia, bo wówczas obraz może nie odezwać się do nas... Zatem abstrakcja wymaga od nas bardziej aktywnej postawy odbiorczej. Wyobraźnia jest poruszana i znaczenie pojawia się w momencie, kiedy niejako na przedłużeniu odbioru szukamy słów, aby nazwać swoje odczucia. To wejście w obraz jest zbliżone do tego, jak jesteśmy uwikłani w związek z rzeczywistością, której często nie potrafimy sobie wyjaśnić. Wraca znów ten wątek wcześniejszy o świecie, który jest nieoczywisty, że nie wszystko jest tak jasne, że on cały czas, co dzień stawia nam jakieś pytania, jest jakąś zagadką – i to jest fascynujące.

Abstrakcja w jakimś sensie trochę podobnie próbuje działać, więc ta forma, o którą pytasz, ma ogromne znaczenie. Mówimy o formie jako całości konstytucji obrazu, nie tak jak się często uważa, że kolor to jest kolor, a forma to jest rysunek, kształt. Nie, nie, tu chodzi o szersze pojęcie formy, jako pewnej naoczności obrazu, jako zespołu elementów, które go tworzą, właściwie chodzi o tę fizyczną, a nie mentalną treść obrazu. Treścią jest to wszystko, co na nim widzę, to jest jego rzeczywistość. Albo ta rzeczywistość mnie porusza, wciąga i jakoś skłania mnie do refleksji albo nie. Wtedy odbieram ją jako dekorację, ornament..., to właśnie też jest niebezpieczeństwo w przypadku abstrakcji. Kiedy ona jest dekoracją? A kiedy przestaje nią być? Jest to bardzo trudne, ale wyczuwalne, myślę, że my jako malarze bez trudu wyczuwamy, kiedy coś jest zrealizowane na poziomie dekoracji i działa tak jak na przykład wzór na krawacie czy na sukience, czy na obrusie, a kiedy jest tam rodzaj takiego poruszenia w tym układzie form, że on, ten obraz zmienia się z dekoracji w jakiś znaczący komunikat czy znaczącą obecność. Może nie komunikat, bo chcę uciec od tego, że obraz jest językiem i przekazuje nam pewne określone z góry treści. Wydaje mi się, że obraz jest przede wszystkim rzeczywistością, rzeczywistością zmysłową, estetyczną, która może pochodzić z jakiegoś miejsca (...) jakiegoś pęknięcia pomiędzy światem, który wydaje nam się znajomy, który próbujemy oswajać słowami, gestami, przedmiotami, a światem nienazwanym, ale przecutym jako silna duchowa obecność (...)

Dorota Sankowska: Mamy dzisiaj do czynienia z popytem na pewnego rodzaju działania, czy dostrzegasz w ostatnich latach, właściwie od momentu wkroczenia lat 90. (cieszenia się wolnością), jakąś tendencję do relatywizowania wartości związanych z twórczością w ogóle.

Piotr Wójtowicz: Relatywizowanie wartości związanych z twórczością pojawiło się znacznie wcześniej, bo zasadniczy gest w tym kierunku wykonał Marcel Duchamp, wystawiając swój pisuar jako fontannę. Tym gestem wskazał na przedmiot gotowy, wyjęty z rzeczywistości potocznej i nadał mu swoją arbitralną decyzją inne znaczenie. Z jednej strony można spojrzeć na to jak na niewinny zabieg klasycznej *licentia poetica*, stworzenia pewnej... może zabawnej, może zaskakującej metafory, z drugiej zaś idea *ready made* otworzyła zupełnie wywrotową koncepcję sztuki jako życzeniowej uzurpacji... To, na co artysta wskaże, staje się automatycznie odkryciem istotnej estetycznej jakości. Zatem gest wskazania i przedmiot wskazany staje się sztuką... Tam, gdzie taki zabieg metaforyzowania może mieć zastosowanie i przynosić znakomite efekty rzeczywistego poruszenia wyobraźni, myślę tu przede wszystkim o przestrzeni języka, poezji, w rzeczywistości sztuk plastycznych, gdzie operujemy materialnym bytem dzieła, taki zabieg staje się już niebezpiecznym absurdem. A absurd, jako kategoria estetyczna wprowadzona do sztuki przez dadaistów, sięgając jeszcze do wcześniejszych zjawisk ze świata literatury, choćby Roberta Musila czy francuskiej tradycji teatru absurdu, podważających rolę absolutnej formy, lokuje sztukę w sferze bezsensu jako obrazu współczesnego świata. Należy, co prawda, oddać dadaistom rację i potraktować ich gest jako autentyczną próbę reakcji na koszmar I wojny światowej (...). Jednak warto pamiętać, że absurd, nawet wyrażony jako konieczność wewnętrzna, pozbawia świat metafizycznego sensu (...), a jego poszukiwanie, mimo wszystko, wydaje mi się być celem i najwyższą racją sztuki. Przyszło mi coś do głowy w tym momencie, więc zatrzymajmy się na chwilę... Zwróćmy uwagę na to powyższe przywołanie przeze mnie kontekstu słowa, przykładu z literatury. Przecież, czym byłby pisuar Duchampa,



Z Piotrem Wójtowiczem rozmawia Dorota Jajko-Sankowska, fot. J. Sankowski

gdyby nienadany mu słowem tytuł *Fontanna*. Pozostałby trywialnym, banalnym przedmiotem służącym równie trywialnym fizjologicznym potrzebom. Tym więcej potwierdza to uwikłanie tego „dzieła” w słowo i literaturę. Być może idea *ready made* wcale nie jest warta klękania przed nią, jako krokiem milowym przesuającym sztukę w nieznanne wcześniej rejony, tylko można postrzegać ją jako prostą konsekwencję korespondencji sztuk z silnym adresem kontekstu słowa i literackiej wyobraźni. Natomiast obraz, każdy właściwie obraz, a szczególnie obraz abstrakcyjny znakomicie obywateli się bez słowa, tytułu itd. (...). Odwołując się do potencjału refleksyjności wizualnej, broni się swoją naocznością, swoim fizycznym, właściwym mu materialnym, realnym bytem. Jest tym, czym jest, tym, co widać,

jakby powiedział Frank Stella. Wracając jednak do przerwanego wątku, to cieszenie się wolnością jest też jakąś konsekwencją tej sytuacji, relatywizowania (...). W sztuce jak sądzę, tak naprawdę liczy się wolność *do*, a nie *od*. Ta pierwsza przynosi dobre rezultaty, bo wynika z konieczności wewnętrznej, dotyka tej autentyczności, o której tyle mówiliśmy (...). Wolność *od* jest właściwie rodzajem frywolności bez zobowiązań, czyli tej sytuacji, gdzie wszystko może być sztuką. Obecnie, i tu jestem zgodny z opinią Stefana Gierowskiego, znakomitego malarza i wieloletniego pedagoga akademickiego, który zwrócił na to uwagę, ten stan rzeczy niebezpieczny jest szczególnie dla młodych adeptów sztuki, którzy oszołomieni są niejednokrotnie łatwością wykonania czegoś, co może być

uznane za sztukę, co łatwo mieści się w medialnym standardzie, jakimś zewnętrznym podobieństwem do utworów istotnych (...). Nie zauważają jednocześnie powierzchowności swoich realizacji, brnąc w miałość, dekoracyjność, efekciarstwo, modę, produkując rzeczy sztukopodobne jedynie. Brak w tym indywidualnego przeżycia, głębszego powodu i związanego z nim ściśle dochodzenia do własnej artykulacji i zespołu form.

Dorota Sankowska:

Dziękuję bardzo za rozmowę.

Czerwiec 2018 rok

Tytuł i skróty pochodzą od redakcji. Całość rozmowy można przeczytać w wydaniu internetowym Rocznika.

Z ALDONĄ MICKIEWICZ ROZMAWIA GRAŻYNA NIEZGODA

W stronę przestrzeni symbolicznych

Grażyna Niezgoda: Pisarz Stephan King zauważył, że pisarze, jakkolwiek by nie dbali o formę dzieła, pragną przede wszystkim opowiadać historie. A o co chodzi malarzom?

Aldona Mickiewicz: Zapewne każdemu o coś innego. To zresztą zmienia się w czasie. Kiedyś być może o to, by podzielić się własnym zachwytem nad światem, nad stworzeniem. Niektórzy – wśród nich moi ulubieni malarze martwych natur – dokonywali prostej, pozornie bezinteresownej „inwentaryzacji świata”. Jeszcze inni byli wizjonerami otwierającymi niebo lub piekielne czeluście. Byli też wielcy moralisci, mówiący tak-tak, nie-nie. Różnorodność motywacji owocowała nieprzebrany bogactwem, hojnością sztuki. Teraz wszystko jakoś się wypłaszczyło, skarlało. Dla mnie malarstwo było zawsze jakimś zmaganiem z czasem, z przemijaniem zarówno na poziomie własnego życia, egzystencjalnym, jak i zewnętrznym,

całej tej widzialności wołającej o zmiłowanie. Dzisiaj jednak raczej pokornie powtórzyłabym za Jackiem Sempolińskim – *maluję, żeby coś robić, żeby się nie bać*. Myślę jednak, że niezależnie od motywacji poszukiwanie formy jest w malarstwie absolutnie kluczowe, a przy tym stanowi o odrębności wobec innych mediów. Forma jest „świadomością” malarstwa. Praca z tworzywem, w błocie farby, na stawiającym opór podobrazu, które wcześniej trzeba zagruntować, niejako wymusza zmagania o formę, czyni tę pracę tak ciekawą, trudną i wciągającą. Mówię rzecz jasna o „ortodoksyjnych malarzach”, a więc o tych, którzy zachowali wiarę w archaiczną czynność malowania, w żywotność tego języka.

Kiedy właśnie to ograniczenie wyznacza wolność sztuki. Właśnie o „ortodoksyjnym” malarstwie wydaje się tysiące książek i kręci setki filmów, angażuje nam emocje i wyobraźnię. Z drugiej strony namalowane krzesło czy sanki w pokoju Holendra, a te same przedmioty u Beuysa są równie intensywne. To są martwe natury naszych czasów. Tylko tamte dzieła już zweryfikował czas i pozostawił te największe. A we współczesności mamy do czynienia ze wszystkim, bez selekcji.

Myślę, że jednak jest różnica między namalowanym a „zawłaszczonym”. Zawsze wydawało mi się zresztą, że te – jak je nazywasz – martwe natury naszych czasów zbyt zależne są od kontekstu. Beuys robi takie wrażenie swoim filcem, saniami, łojem, także dlatego, że wszystko to wystawiane jest w sterylnych, eleganckich wnętrzach zachodnich galerii, poza tym stoi za tym opowieść, kawałek biografii. W innych jej nie ma, są za to jakieś z góry założone – coraz częściej przez kuratora – koncepty, ideologie. Rzadko zatrzymał mnie przedmiot „zainstalowany”, zwykle nie jest sobą, jedynie odgrywa zadaną rolę, często zaprzecza sobie, podważa swoją funkcję i nasze rozumienie rzeczywistości. Nieporównanie większa



Aldona Mickiewicz, *Arka I*, 1990, olej na płótnie, 110 × 135 cm, dzięki uprzejmości artystki

jest intensywność istnienia rzeczy w obrazach (zgoda, nie we wszystkich, to oczywiste). Pamiętam mnóstwo rzeczy we wnętrzach Vermeera, a żadnej konkretnej z wnętrza instalacji Kabakova. Tam są naczynia, meble, sprzęty „w ogóle”, a nie ten jeden jedyny dzban, dywan, krzesło, jakie nam się jawią na obrazach Vermeera. Może zwyczajnie – procentuje czas i uwaga poświęcona rzeczy przez pochylającego się nad nią człowieka, a że malarz z całą pewnością pochyla się dłużej...

Opowiadasz o ludziach pośrednio, poprzez przedstawienie przedmiotów, których dotykali, które nosili, które zachowały pamięć o osobie. Poszukujesz nieuchwytnego?



Aldona Mickiewicz, *Et in Arcadia ego IV*, 2016, olej na płótnie, 100 × 120 cm

Beznadziejnie staram się coś zatrzymać, uszczknąć jakąś chwilę, jakiś fragment rzeczywistości, który zaraz ulegnie rozkładowi, zachować co się da, zawsze poprzez konkret, namolny, lecz fascynujący szczegół. Kiedyś zachwycało mnie, a dzisiaj przeraża, jak wiele przedmioty o nas wiedzą. Jak heroiczne trwają po odejściu osoby, uparcie przechowując dotyk,

spojrzenie, nawet jakieś emocje. Udują, że nic się nie zmieniło, że człowiek ciągle jest. Nie godzą się na opuszczenie. Odkryłam też, że – paradoksalnie – im więcej szczegółu, konkretnego, a więc tego, co uchwytnego, tym bardziej możliwy jest jakiś poziom ogólności, nawet symbolu.

Właśnie, symbolu. Przez dziesiątki lat ten pierwiastek był w martwych naturach bardzo ważny. Potem z wolna zwyciężyła opcja: kwiaty w wazonie i jabłka – badania formalne. Po wielkim Cézannie, u jego następców temat jałowiał. Ty w swoich obrazach przywracasz tę symbolikę, która sprawia, że w odbiorze martwej natury mamy kilka poziomów – estetyczny, emocjonalny, tradycji i wreszcie emblematyka – rozwiązywanie rebusów, szukanie znaczeń.

Przyjemność patrzenia na bukiet kwiatów nigdy nie wydawała mi się wystarczającym pretekstem do malowania, czasem nawet zazdrościłam malarzom, którzy postrzegali i malowali świat tak witalnie. Raczej jak jezuita Seghers potrzebowałabym poważnego powodu, by kwiaty na obrazie umieścić. Nie do końca zgadzam się z tą „cézanne’owską cezurą”. Rzekomo od niego zaczyna się „emancypacja motywu”, a więc w moim przekonaniu jego zbanalnienie. Ale to chyba sztuczna, porządkująca granica. Po Cézannie bądź równoległe z nim malowali martwe natury Soutine, van Gogh, niedoceniony Vuillard, o Braque’u i Picasie nie wspominając. Także w latach dwudziestych, trzydziestych dwudziestego wieku malowało wielu ciekawych, a mało znanych, malarzy martwych natur, jak choćby Dick Ket, potem Morandi... Każdy z nich powiedział w martwej naturze coś ważnego, swoim własnym głosem, u wielu warstwa symboliczna jest bardzo wyraźna. Czasem wydaje mi się, że ludzie o pewnej określonej konstrukcji psychicznej oddają się

chętniej malowaniu martwych natur aniżeli inni. Ale wracając do Twojego pytania – historycy sztuki nazywają to wyzbycie się warstwy symbolicznej w martwej naturze – jej wyzwoleniem, nieomal „wybiciem się na niepodległość”, wydawało mi się to zawsze absurdałne. Wyzwoleniem od czego? Od znaczenia, od postrzegania świata w całości, by nie rzec „w głębokości”, od zawierzenia własnym zmysłom, od poszukiwania sensu? Zaryzykowałabym stwierdzenie, że od momentu, gdy skończyło się religijne postrzeganie świata, wyobraźnia religijna, wszystkie wielkie, odwieczne tematy zaczęły jałowić. Te pokłady, przestrzenie znaczeń kulturowych były przecież nadbudowywane na ludzkiej wyobraźni afirmującej lub poszukującej Boga, wadzącej się z nim nawet. Pamiętam swój zachwyty – chyba ze trzydzieści lat temu! – gdy ks. Tischner objaśniał na wykładzie etymologię słowa symbol; greckie *symbolon* oznaczało złamany na pół przedmiot, np. glinianą tabliczkę. Tischner przywoływał tu po prostu kij, patyk, który rozłamany,

rozdzielony, a w razie potrzeby ponownie złożony był znakiem rozpoznawczym dla osób, połączonych jakąś więzią. Właśnie tak, tylko składając dwie części owego przełamane przedmiotu można się spotkać, rozpoznać, poskładać rzeczywistość „do kupy”, przynajmniej próbować.

Czy mogłabyś opowiedzieć o swojej symbolice, o przedmiotach ważnych dla Ciebie i co przez nie wyrażasz?

Wyznam, że nie lubię o tym mówić, bo cały czas obawiam się, czy obrazy nie grzeszą raczej zbytnią oczywistością, a tu każesz mi je jeszcze werbalnie objaśniać. Wszystko tam „widać”, a w dodatku namalowanemu towarzyszy tytuł naprowadzający na tok moich rozważań. Ale skoro nalegasz, spróbujmy przyjrzeć się paru obrazom. Jeden z najstarszych – *Arka*, powstał cały cykl obrazów i rysunków, w którym bohaterem była blaszana wanna, przywieziona przez moich rodziców razem z innymi, nielicznymi kłopotami podczas repatriacji z Kresów. Ten mało cenny przedmiot wydawał im się godzien zabrania, gdyż za chwilę miało przyjść na świat poczęte już dziecko – ja. Owa blasza-

ten motyw zawsze wydawał mi się przewrotny! Skoro owa marność tak szybko przemija – tym bardziej warto pochylić się, podziwiać, ba, nawet czule opłakać... Cykl *Paramenty* – przedmioty szczególne, gdyż uczestniczące niegdyś w liturgii, a teraz na tyle zdestruowane, że zostały z niej wykluczone, odrzucone. A przecież zachowały ślady dawnej świetności, pamięć świec i kadzideł, oraz rąk – najprawdopodobniej jakichś siostr – które je kiedyś skrupulatnie naprawiały. Na obrazie *Ornaty* – pierwszym z cyklu *Paramenty* – ornaty wywrócone są na drugą stronę. Zwykła, bawełniana podszewka kontrastuje z przepychem tkaniny widocznej podczas sprawowania liturgii. Wyraźnie widać ślady reperowania, sztukowania. Zgrzebna intymność codzienności (wewnętrzne) i piękny przepych odświętności, ceremonii (zewnętrzne). Pewien ksiądz oglądający ten obraz zwrócił uwagę, że tak wywraca się ornat tuż przed jego ubraniem, włożeniem na mającą się za chwilę rozpocząć liturgię. Malowanie takich przedmiotów daje także wielką satysfakcję czysto malarską – jakież tam bogactwo materii, zróżnicowanie bieli, różnorodność deseni, faktura haftu, złoto (w cieniu i świetle), wszystkie te gruzłowatości, gładkości, miękkości... Materia kusi



Aldona Mickiewicz, *Et in Arcadia ego V*, 2016, olej na płótnie, 56 x 150 cm, dzięki uprzejmości artystki

na wanna jest więc dla mnie symbolem przeniesienia do nowego świata i co tu dużo mówić – ratunku. Wielokrotnie powracałam do przedmiotów szczególnych, właściwie nie-rzeczy, lecz tworców natury – kości, skrzydeł, kamieni. Doskonałe w swojej strukturze mikroświaty zdają się zajmować miejsce nie w porządku codzienności, lecz w porządku stworzenia. Opisane, zamknięte w obrazie – niby w prywatnym relikwiarzu – szczątki skłaniają do swoistej *meditatio mortis*. Ale przecież *vanitas* w najlepszych malarskich realizacjach nie brzmi jak przestroga, napomnienie, raczej jak czuła skarga nad śmiertelnością tego świata. Pamiętajmy bowiem, że malarz nieustannie grzeszy „pożądliwością oczu”, zachwyca się byle cieniem, byle blikiem... W swoich najlepszych realizacjach

oko, wdzięczy się niewiarygodnie! Ciągłe powstaje cykl *Atrybuty*. W jakimś niemieckim muzeum zobaczyłam wiele figur świętych z widocznymi śladami agresji, poutraćanymi rękami, wydłubanymi fragmentami. Podpisane były jako „nieznany święty”, rzecz można św. NN. Przy braku innych danych to przecież właśnie trzymane przez świętych przedmioty – atrybuty pozwalają na identyfikację, odzyskanie tożsamości. Atrybutami może być niemal wszystko. Nawet „podłe” przedmioty – nocnik, zgrzebło, miotła – podniesione zostają do szczególnej godności. Wyznam, że to ofiarowuje mi także potrzebny pretekst do namalowania jakże wielu przedmiotów, przynajmniej części tej zgromadzonej w pracowni graciarni. Vota, blachy wotywnie z częściami ciała – brzuchem, plecami, szyją,

płucami. Te, które znamy, są zazwyczaj neutralne. We Włoszech zobaczyłam drastyczne opowieści o cielesności, o bebeczach, wnętrznościach. Niektóre vota przemalowuję dosłownie, przescalowując je jedynie, inne sama zmyślam; błagam lub dziękuję za otrzymane łaski, zgłaszam pretensję o te nieotrzymane, dowieszam do tysięcy innych ludzkich opowieści. Powstawały także obrazy odnoszące się wprost do ikonografii chrześcijańskiej – *Zwiastowanie*, *Otchłań*, *Wieczernik*, *Veraikony*, *Tłocznia mistyczna*, *Namiot spotkania*. Dwa ostatnie robione na konkretne zamówienie, do ołtarza byłego kościoła benedyktyńskiego w Toskanii. Łatwiej wtedy mówić wprost, prowadzić narrację bez zasłon i ujmowania w cudzysłów. Najczęściej jednak symboliczny wymiar malowanych przedmiotów wyrasta z prozy życia, z namolnej, codziennej, kobiecej krzątaniny (np. w obrazach *Wieczernik* czy *Veraikon*). W jedną kobiecą postać łączy się tutaj Maria i Marta. *Veraikon II* to kawałek materiału z kopią *vera effigies* – prawdziwego wizerunku twarzy Chrystusa nie ludzką ręką uczynionego, który jednak kobieca ręka starej sąsiadki uznała za stosowne wyprać – *bo jakże to – święty obraz, a taki brudny...* – nieopacznie

go przy tym destruując. Zawsze fascynowała mnie też próba znalezienia formy na opowieść o przeżyciach mistycznych, ale znowu – przy pomocy tego, co znane, poręczne, bliskie. Stąd *Stopnie*, *Scala mistica* czy dedykowane Jakubowi Böehme *Dwa cynowe naczynia* oraz *Kaftan Pascala* – mała karteczka z zapisem przeżycia mistycznego Blaise Pascala zaszyta w kaftanie, by przypominała, chroniła, niczym szkaplerz. Gdzieś na obrzeżach jest także „nurt egzystencjalny” – jak nazywam obrazy opowiadające za pomocą przedmiotów o kondycji ludzkiej – kobiety, mężczyzny. *Wybebeszona*, *Obnażona*, *Spód*, *Trzy okresy z życia mężczyzny*, *Menopauza*, powstałe w różnych okresach, odnoszą się do intymnych przeżyć bądź pamięci osoby, jaką zachowuje przedmiot. Te obrazy spotykają się zwykle z bardzo emocjonalnym odbiorem. Kiedy tak na użytek tej rozmowy próbuję nazywać, porządkować wątki, tematy, widzę jeszcze wyraźniej jak płonne to zajęcie. Uświadamiam sobie bowiem, że owe treści przenikają się wzajemnie. Niemal w każdym obrazie jest opowieść o przemijaniu (*vanitas*), w perspektywie religijnej, w której jakoś obecny jest człowiek, oraz zachwyty nad kruchą materią.

Powiadasz w tej rozmowie... Przyjemność patrzenia na bukiet kwiatów nigdy nie wydawała mi się wystarczającym pretekstem do malowania, czasem nawet zazdrościłam malarzom, którzy postrzegali i malowali świat tak witalnie... Czy rzeczywiście nigdy nie miałaś ochoty namalować czegoś dla wyrażenia radości życia? Przecież i w ten sposób można by poszukiwać boskiego pierwiastka?

Ależ mam nadzieję, że malując te wszystkie fragmenty, szczegóły, najczulej jak potrafię, wyśpiewuję swoją pochwałę stworzenia. Jeśli odrzucimy skojarzenia, jakie przywołuje kość, a zobaczymy jej niewiarygodnie piękną i skomplikowaną formę, to naprawdę jest się

czym zachwycać! Właśnie o tym mówiłam w związku z motywem *vanitas* – im bardziej kruche i przemijające jest piękno tego świata, tym bardziej warte kontemplacji, zachwyty, ocalenia, choćby pozornego. No dobrze, z radością życia zawsze miałam pewien problem, ale uczę się tego mozolnie, ostatnio bardziej niż kiedykolwiek. A co do kwiatów – maluję tak długo, że z całą pewnością by zwiędły.

***Noli me tangere, hortus conclusus* – fascynujące tematy! Ty też je podejmujesz, co oznaczają dla Ciebie?**

Przestrzenie do wędrowania!

Bywa, że to przedmiot naprowadza na trop znanej ikonografii, ale zdarza się także, że szukam wokół ekwiwalentu dla absorbującego myśli i wyobraźnię motywu. Moja opowieść jest często nieco ironiczna, niejednoznaczna, ale chodzi właśnie o otwieranie pokładów pamięci, wyobraźni, świadomości, a bywa, że i podświadomości. Ikonografia jest dla mnie czymś żywym – źródłem wody do czerpania, ogrodem pełnym roślin, gdzie



Aldona Mickiewicz, *Ornaty*, z cyklu *Paramenty*, 2002, olej na płótnie, 110 × 135 cm



Aldona Mickiewicz, *Stan spoczynku*, 2000, olej na płótnie, 110 × 135 cm

jednak zawsze znajdzie się miejsce na nową roślinkę. *Noli me tangere* zajmuje mnie niemal obsesyjnie od wielu już lat i ciągle przeczuwam tam jakąś tajemnicę. Ten moment niespodziewanie darowanego spotkania z Odchodzącym, dramatyczna próba dotknięcia, zatrzymania Widzialnego, potrzeba zmysłowego kontaktu z przebóstwionym już ciałem, jest dla mnie niejako figurą sztuki. Od dawna „prześladował” mnie motyw *Et in Arcadia ego*. To coś jak obraz szukający swojego wcielenia (niczym *sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora?*). Nie napotykałam jednak rzeczy, które uniosłyby tę opowieść, a przy tym nie były zbyt oczywiste. A kiedy w końcu narzuciły się same – nie wiedziałam, czy się odważyć, bo dotychczas starałam się unikać opowieści o sobie.

Czym miał być dla Ciebie ten temat, wyrażeniem stanów ciemnych, lęków czy też nostalgią za szczęśliwym czasem?

Ależ to się nie wyklucza, jest nawet wpisane w niewiarygodne bogactwo interpretacji trzech najważniejszych obrazów noszących ten tytuł – Guercina i dwóch wersji Poussina. Zwykle w rozpamiętywaniu minionego zawarty jest lęk, że już nie powróci, że tak szybko mija, że czas przed nami nieubłaganie się kurczy.

No i podjęłaś ten cykl, powstały przejmujące obrazy, w których, zdaje się, przyjmujesz punkt widzenia Arkadyjczyka, i okazało się niespodziewanie, jak spójny jest ten temat ikonograficzny z Twoimi wcześniejszymi

obrazami, z motywami przemijania i trwania, cierpienia i nadziei, z pięknym docieraniem do wyższych sensów. Dialog, który prowadzisz z wielkimi toposami trwa?

Cieszę się, że postrzegasz te obrazy jako spójne z wcześniejszymi! Wydawało mi się, że jest między nimi przepaść, a ja stoję na jej drugim brzegu i z trudnością dostrzegam to, co „tam” pozostawiłam, bo z przepaści ciągle wieje grozą. Ale być może ten wyłom, ta przepaść jest przede wszystkim w mojej głowie. Mam nadzieję, że dużo jeszcze przede mną tych przestrzeni do wędrowania i że sił starczy.

Dziękuję za rozmowę.



Pytania do Cecylii Malik, artystki i aktywistki

Jadwiga Sawicka: Zaangażowanie społeczne jest istotną częścią Twojej twórczości. Czy był to proces, czy możesz ustalić moment, kiedy stało się to dla Ciebie ważne?

Cecylia Malik: Zaangażowanie społeczne to bardziej według mnie cecha charakteru. Jestem ekstrawertyczką, człowiekiem niezwykle towarzyskim, mam pięć siostr i nigdy nie miałam swojego pokoju. Wielką radość daje mi wspólne działanie: robienie czegoś pięknego, czasem ważnego, to daje nadzieję. Kilka lat temu oburzałam się, jak nazywano mnie aktywistką, bo ja przecież jestem artystką. Obecnie już mi to nie przeszkadza (*śmiech*), zaczęłam być z tego dumna. Bardzo kocham aktywistów z Krakowa i z Polski, przyjaźnimy się i wspieramy. To są tacy ludzie, którzy mają blask w oczach i wierzą, że można coś dobrego zrobić, choć wydaje się to niemożliwe. Więcej romantyzmu, wiary w utopię, takiego dziecięcego entuzjazmu widzę u aktywistów

niż artystów, których znam. U mnie to połączenie sztuki i aktywizmu rozpoczęło się przez projekt *365 Drzew*. Zaczęłam realizować ten drzewno-fotograficzny pamiętnik, kompletnie nie myśląc o obronie przyrody. To był mój bardzo osobisty pamiętnik i zdecydowanie chodziło o sztukę. Kiedy w 2009 roku zapisałam się na FB to pierwszą rzeczą, jaką zaczęłam robić, był właśnie ten projekt, codziennie wrzucałam zdjęcie z Cecylią na innym drzewie, nie robiłam poza tym na FB nic innego. Ten projekt bardzo się podobał, coraz więcej ludzi chciało być moimi znajomymi tylko po to, by obserwować drzewa. Do moich znajomych dołączyli ekolodzy z całej Polski, myśląc, że bronię drzew. Kiedyś dostałam maila, czy mogę wejść na lipę w Parku Duchackim, bo chcą wyciąć to drzewo – odpowiedziałam totalnie zdziwiona, że oczywiście! W 2010 roku zrobiłam też z moją siostrą Justyną Koeke projekt *Ulica Smoleńsk 22/8*, to był adres naszego rodzinnego domu, mieszkania w starej kamienicy, w której mieszkali moi rodzice i jeszcze kilka moich siostr. Wszyscy mieliśmy tam



Modraszki Kolektyw 2011, koncepcja akcji Cecylia Malik i Justyna Koeke, fot. B. Krężel

pracownie. Po reprivatyzacji kamienica kilkakrotnie została sprzedana, w końcu nowy właściciel, Hiszpan, postanowił wysiedlać mieszkańców, podnosząc wszystkim lokatorom trzykrotnie czynsz. Rodziny, które mieszkały tam od wojny, (nasza rodzina nawet dłużej – wprowadziła się tam prababcia) po 2 latach procesów, po otrzymaniu symbolicznego odstępnego, wszyscy musieli się wyprowadzić. Taki scenariusz od lat 90. dzieje się w całym Krakowie. I wtedy moja siostra Justyna namówiła mnie, żebyśmy zrobiły wystawę w mieszkaniu, jak tylko rodzice się wyprowadzą. I zrobiłyśmy wystawę w procesie, polsko-niemiecką, o gentryfikacji. Justyna zrobiła głośny performans wyrzucenia mebli z balkonu. Po tych dwóch projektach znałyśmy i aktywistów ekologów, i aktywistów miejskich, i bardzo wielu dziennikarzy. I wtedy wydarzyło się coś bardzo ważnego. Na początku 2011 roku jeden z moich nowych znajomych Mariusz Waszkiewicz (z którym od tego czasu nieustannie współpracuję, gdyż jest najbardziej zorientowanym w prawie i bardzo skutecznym obrońcą przyrody w Krakowie) wrzucił posta na FB, że jest plan drogi i osiedla na Zakrzówku! Jak to zobaczyłam, pomyślałam: O, nie! Ja się po prostu na to nie zgadzam! Nie ma tam jeszcze bloków, nie ma koparek, na pewno da się coś zrobić. Wtedy po raz pierwszy spotkałam Mariusza na żywo, a on z kolei poznał mnie z aktywistami z Zielonego Zakrzówka, którzy od lat walczyli o niezabudowywanie

Zakrzówka, o czym kompletnie nie wiedziałam. Zakrzówek to obłędne jezioro turkusowe, otoczone wapiennymi skałami, które powstało w miejscu dawnej kopalni wapienia. Dookoła jest las, łąka i tereny jak w Pieninach, wszystko jest w centrum miasta. Około 2000 roku teren został kupiony przez portugalską firmę deweloperską z planami budowy wielkiego osiedla, choć miasto Kraków miało prawo pierwokupu, a cały teren należy do Bielańsko-Tynieckiego Parku Krajobrazowego i w planach urbanistycznych miasta był przeznaczony na zieleń. Wtedy Mariusz Waszkiewicz powiedział mi o modraszku. I ja wyobraziłam sobie tłum ludzi-motyli broniących tego miejsca. Taki motyli *flash mob*. Namówiłam moją siostrę Justynę i postanowiłyśmy zorganizować nasz pierwszy protest w życiu. To był Modraszek Kolektyw. Namówiłyśmy znakomitych artystów i połączyłyśmy właściwie wszystkich aktywistów w Krakowie (ja po 365 Drzew znałam bardzo wielu dziennikarzy i pomyślałam, że trzeba zrobić z tego dobry użytek, niech napiszą, że Kraków ma tak cudowne miejsce, które powinno być parkiem dla wszystkich, a daje go pod zabudowę dla zysku jednego inwestora). Modraszek Kolektyw wsparł aktywistów z Zielonego Zakrzówka; oni byli zmęczeni i stracili już nadzieję. Byli ignorowani przez władze miasta, nawet jak zebrali 20 tys. podpisów okolicznych mieszkańców. Na pierwszy zlot Modraszków przybyło 500 krakowian przebranych za motyle –



Modraszek Kolektyw 2011, koncepcja akcji Cecylia Malik i Justyna Koeke, fot. B. Krężel

było to tak piękne, że zmieniło historię tego miejsca i politykę miasta. Zakrzówek stał się jednym z najbardziej medialnych tematów w Krakowie do dziś. Dużo wygraliśmy. Pół Zakrzówka odkupiło miasto, o drugie pół walczyliśmy do dziś. Wiele razy musieliśmy zakładać skrzydła motyla. Sprawa Zakrzówka ciągnie się dalej, ja już nie mogę tego zostawić... I potem, po 2011, po Modraszek Kolektyw nie było już odwrotu, okazało się, że wizualny protest, (protest jako dzieło sztuki w przestrzeni publicznej) działanie kolektywne i partycypacyjne ma niezwykłą siłę. Kolejną sprawą były rzeki. Po akcji dla Zakrzówka znowu chciałam być po prostu artystką i zrobić film o krakowskich rzekach. Projekt artystyczny *6 rzek* zrobił ze mnie rzeczną aktywistkę. Pokochałam rzeki i poznałam większość ludzi w Polsce, którzy walczą o nieniszczenie rzek, ludzi, którzy płyną po Wiśle... *6 Rzek* było początkiem *Wodnej Masy Krytycznej*, protestu i akcji przeciwko regulacji rzeki Białki, *Warkocze Białki*, serialu *Vistuliada* dla TVP Kultura robionego z Gochą Niciecką, i teraz akcji *Siostry Rzeki* robionej z Matkami Polkami na Wyłębie i Koalicją Ratujmy Rzeki, przeciwko planom budowy nowej zapory na Wiśle w Siarzewie i przeciwko planom regulacji polskich rzek dla potrzeb transportu wodnego. Tak więc wszystko zaczęło się w 2010, zaczęło się od sztuki, bardzo pomogły w tym możliwości, jakie daje Facebook i ludzie, których przez te działania

zaczęłam poznawać. Aktywizm dla Rzek, Drzew i wal-ki o tereny zielone dla mieszkańców Krakowa trwają do dziś.

Jak ważna jest skuteczność akcji, w które się angażujesz? Jak ją określasz?

Skuteczność jest dla mnie bardzo ważna. Większość ludzi, którzy przychodzą na akcję, biorą w nich twórczy udział, np. malują mandale dla Puszczy Białowieskiej, robią to dla Puszczy, a nie dla Cecylii Malik i Kolektywu Niedzielni – żeby mieli piękną fotę. Wszystkie akcje robimy z ekspertami w danym temacie i razem z aktywistami, którzy o to walczą. Np. Obrona Hotelu Cracovia przed wyburzeniem. Od lat o zachowanie modernistycznego hotelu Cracovia walczył Instytut Architektury – cudowni ludzie, znakomici historycy sztuki. To oni zbudowali nową świadomość, że ten budynek jest znakomitym przykładem późnego modernizmu i że powinien być traktowany jako zabytek. Napisali książkę o Witoldzie Centkiewiczu, autorze budynku. Ja razem z innymi artystami: Mateuszem Okońskim, Martą Salą, Kolektywem Niedzielni zorganizowaliśmy i zrobiliśmy Żółtą Paradę, piękny protest przeciwko chciwości. Żłoci ludzie szli alejami w Krakowie z wózkami z supermarketów (na miejscu hotelu miała stanąć nowa



Cecylia Malik, *Matka Polka na wyłębie*, ul. Lema Kraków 26 lutego 2017, fot. P. Dziurdzia

galeria handlowa), niosąc wielkie złote euro i dolary – ale przemawiał Michał Wiśniewski z Instytutu Architektury; czyli, my artyści stworzyliśmy sytuację, która nagłośniła głos ekspertów. Pokazaliśmy wsparcie społeczne dla sprawy. Tak samo nad rzeką Białką był performans i instalacja land-artowa, przyszli lokalni mieszkańcy, którzy chcieli regulacji rzeki i mogli o tym rozmawiać z jednym z najlepszych polskich hydrobiologów, którym jest prof. Roman Żurek z PAN. Do akcji zapraszam i szukam ludzi, którzy walczą o daną sprawę, i ekspertów, którzy wiedzą najwięcej w danym temacie, i to daje skuteczność – ta koalicja: artyści-aktywiści i eksperci. Ale najważniejsze w akcjach, może ważniejsze niż skuteczność jest to, że akcje budują nową świadomość, stają się agorami, miejscami żywej, bezpośredniej dyskusji o danej sprawie, i to sztuka właśnie robi tę agorę – taką nieformalną, nieagresywną sytuację, w której mogą pojawić się wszystkie strony danej sprawy i żywo ze sobą dyskutować. Oj, mogłabym o tym opowiadać bardzo długo... Jako Matki Polki na Wyrębie zawiozłyśmy Papieżowi Franciszkowi naszą skargę polskich mam na ministra Jana Szyszko, który wyciął nam i naszym dzieciom drzewa i zdjęcie z naszego performansu, ale także raport przygotowany przez Krakowski Alarm Smogowy, Greenpeace Polska i innych ekspertów.

Czy są działania artystyczne/artystki/artystki, które Cię szczególnie zainspirowały?

Hmm, od dawna zachwycała mnie sztuka zaangażowana społecznie. Pamiętam mój kompletny zachwyt i wzruszenie, gdy w liceum przyszedłam do Bunkra Sztuki i zobaczyłam wystawę Wodiczki. Te obłądne projekcje na budynkach. Wieża Ratuszowa w Krakowie, która udzieliła głosu ludziom niesłyszanym i wykluczonym społecznie... Wiele lat później, w 2013, zrzuciliśmy Warkocze Białki z Wieży Ratuszowej, robiąc wodospad, by zaprosić mieszkańców Krakowa na akcję w obronie rzeki Białki, i wtedy wieża upomniała się o rzeki, o wodę. Albo jak pierwszy raz zobaczyłam dawno temu prace Pawła Althamera – ten blok gdzie ludzie zapalili światła w oknach, tworząc wielki napis 2000, by uczcić nowy rok. Zachwycało mnie piękno formalne, które wynikało z jakiegoś dużo ważniejszego piękna... I to razem dawało taki efekt. Nie inspirowałam się nikim, bo ja planowałam być malarką, nie planowałam nigdy robić akcji i sztuki społecznie zaangażowanej. Zresztą podczas każdej akcji i protestu wszystkim mówię, że to już naprawdę ostatni raz i że teraz robię przerwę na malowanie...

Dziękuję za rozmowę.



Cecylia Malik z kolektywem Matki Polki na Wyrębie, 2017, fot. T. Wiech

Trójgłos o rysunku

Od redakcji: Wystawa Pracowni Rysunku podsumowująca dziesięciolecie jej istnienia zgromadziła prace prowadzących, absolwentów i studentów; stała się także okazją do rozważań nad istotą tego medium.

RENATA SZYSZLAK

ORCID: 0000-0002-8587-1483

Pracownia Rysunku refleksje wokół wystawy

Na przełomie kwietnia i maja 2017 roku w galerii rzeszowskiego WDK miała miejsce jubileuszowa wystawa, prezentująca dekadę działalności dyplomujących Pracowni Rysunku na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Przez lata funkcjonowania Pracowni, prowadząc swoisty twórczy dialog z dyplomantami, pedagodzy starają się pokazać fundament tej dziedziny, także poprzez analizę jej warsztatowych możliwości i form ekspresji. Udzielane korekty podkreślają wartość tego medium, rolę dominującą w poszukiwaniach twórczych, wielowymiarowość i niewyczerpany zasób obszarów kreatywnych.

ponieważ rysunek jest taką praktyką artystyczną, kiedy o jakimś zjawisku, o jakimś przeżyciu nie można po prostu „opowiedzieć”. Nie można też tego namalować. Można to „opisać”, z tym, że ten opis nie będzie po prostu pisaniem słów za pomocą znaków „umownych”, liter, ale będzie rodzajem hieroglifu, który nie jest ani malarstwem, ani alfabetem. Są to znaki – kształty stanowiące swoiste zagadki, swoiste rebusy.

Rysując, pozwalamy sobie na swoistą niedoskonałość, akceptację przypadku, dopuszczenie błędu. Prace rysunkowe niczego nie symulują, przypominają raczej niezobowiązujące, szczerze spotkanie. Zostaje w nich ocalone poczucie dotyku, nerwowość ręki, napięcie gestu. Poszczególne elementy, jak linia i plama, łączą się ze sobą w układy, bywają aluzją do form przedstawiających. Zależności te balansują na granicy pomiędzy weryzmem a abstrakcją. Edukacja w zakresie rysunku jest początkową i zasadniczą aktywnością, za pomocą której student podejmuje dialog ze światem, opisuje swoje relacje z nim, niejako wypełnia go obecnością. W grafologii kreski dostrzeżemy otwartość lub skrytość człowieka, linia stanowi bowiem podstawowy znak, materialny przekaz, poszerzający zakres wolności. Linia to swoiste „katharsis”, środek przekazu i przede wszystkim główne narzędzie ekspresji. Przejawia się ona w działaniu pozornie swobodnym, w rzeczywistości jednak wymaga doświadczenia i odwagi, rejestrując uczucia współgra z materią medium, tworząc niepowtarzalną całość. Linia wyzwoliła się z funkcji przedstawiającej, przestała służyć jako element opisowy natury, zyskując samodzielność i niezależność.

Poszukiwania studentów – uczestników wystawy – ujawniają indywidualność definiowanych form. Prezentowane na ekspozycji prace otwierają przestrzeń doznań innych niż prosta ilustracja przedmiotu. Sygnalizują wielowymiarowość konstrukcji myślowych, przeczą racjonalnemu oglądowi. Niedopowiedzenia otwierają nas bowiem na rozległe obszary form i znaczeń.



Renata Szyszlak, *bez tytułu*, 2017, technika mieszana, 70 x 100 cm, dzięki uprzejmości artystki

Rysunek jest tajemnym zapisem ludzkiej świadomości, a także zagadkowym wytworem podświadomości. W sposób szczególny wyraził to Jerzy Nowosielski, mówiąc: *Ja osobiście podejrzewam, że rysunek jest rodzajem PISMA – to słowo szczególnie podkreślam,*

TADEUSZ NUCKOWSKI

Pochwała rysunku

Sam już nie wiem, co jest trudniejsze: rysowanie czy pisanie o rysowaniu. Z całą pewnością ciekawsze jest oglądanie rysunków niż czytanie o nich. O rysunku napisano już bardzo dużo, prawie wszystko. Na szczęście nie wszystko jeszcze narysowano. Piszący o sztuce, chcąc wydać się erudydami, zwykle szpikują tekst nazwiskami filozofów, obficie ich cytując. Z takich kompilacji można nieraz sklecić bardzo mądry tekst, tylko że *im mądrzej, tym głupiej*, jak napisał w *Dzienniku...* nie, nie powiem kto, żadnych nazwisk. No i nie udało mi się ustrzec plagi cytowania, choć wyznaję zasadę: nie cytuj, pisz, co sam wiesz.

Człowiek, kiedy tylko zszedł z drzewa i zamieszkał w jaskini, zajął się rysunkiem. Rysowanie stało się dla niego czynnością naturalną, a przy tym różniącą go od zwierząt, które w magicznych celach zaczęły – z wciąż przez nas podziwianą maestrią – przedstawiać na skalnych ścianach. Jest więc rysunek, co bez przesady można stwierdzić, tak stary jak ludzkość, jest wręcz jej atrybutem i czynnością niemal fizjologiczną.

W dzieciństwie, okresie decydującym o całym przysłym życiu, rysunek jest jedną z metod komunikowania się z otoczeniem, środkiem ekspresji i wyrażania myśli, równie ważnym jak mowa sposobem poznawania i osvajania świata. Nie wszystkim dane jest zachowanie tego ważnego elementu, jego kontynuacja, rozwój i doskonalenie w wieku dojrzałym. Ci, którzy dostąpili tej łaski, są ludźmi szczęśliwymi, przynajmniej w chwili rysowania.

Rysowanie jest jedną z bardziej tajemniczych form ludzkiej aktywności. Ta pierwotna forma przekazu emocji potrafi zaowocować dziełami o niebywałej sile i wartości, często przewyższającymi znaczeniem hektary zamalowanych płócien i tony wykutych rzeźb. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że autentyzm, spontaniczność, szczerłość czy bezpośredniość są w sztuce – nie tylko wizualnej – cechami stanowiącymi o jej jakości. A rysunek jest dziedziną predestynowaną do osiągnięcia tych atrybutów w sposób najprostszy z możliwych, naturalny i najbardziej oczywisty. Ale jest też dyscypliną, w której nie da się nic ukryć, najbardziej ryzykowną i niebezpieczną dla twórcy, w bezlitosny sposób obnażającą jego możliwości, tak manualne, jak i mentalne.

Uruchomienie połączenia: oko – mózg – ręka – ołówek (lub inne narzędzie) – papier, przy decydującej roli trzech pierwszych modułów, stwarza rysunek. Ta odwieczna metoda zdaje się niektórym twórcom zbyt staroświecka, odrzucają lub starają się ją unowocześnić. Mają prawo, choć powinni przy tym pamiętać, że w sztuce postępu nie ma.



Dorota Jajko-Sankowska, *COMPLORATIO II*, 2014, technika własna, 100 x 70 cm, dzięki uprzejmości artystki

Tymczasem rysunek, mimo iż jest najstarszą dyscypliną plastyczną, trzyma się krzepko, o czym najlepiej świadczy obecna wystawa prac artystów z kręgu profesora Stanisława Góreckiego, z udziałem jego samego. Gdzieś wyżej pozwoliłem sobie nazwać rysowników ludźmi szczęśliwymi. Podtrzymuję to twierdzenie; dodam jeszcze tylko, że pokazując swoje prace, dzielą się tym szczęściem z nami – odbiorcami. Ponieważ szczęścia nigdy za wiele, bądźmy im za to wdzięczni.

Linie i topografie

Rysunek jest jak podróż, bo chociaż dysponujemy pewnym bagażem wiedzy i mapami określającymi jej topografię, to jednak zawsze udajemy się w nieznaną i nieustannie jesteśmy zaskakiwani tym, co spotykamy. Struktura drogi układa się bowiem jakoś inaczej, transparentność warstw obrazowych sprawia, że widzenie oka jest zwielokrotnione, a myśl dokonuje synchronizacji spotkanego z oczekiwanym i wyobrażonym. To linia jest tym dynamicznym wektorem obecności, a równocześnie nośnikiem zawiązujących się kontekstów, ustanawia granice po to, aby za chwilę je przekraczać, nazywa – jednocześnie przekreślając konkretny, obiega przedstawiane epizody, przywołując źródło, początek zamysłu. Rysownik powołuje do egzystencji taką formę istnienia, która jest swoistym zapisem pamięci, śladem przejścia – *trace de passage*, a która jednocześnie coś odsłania, nazywa. Poprzez doskonałość struktury i formy stara się zdobyć niematerialną wiedzę o świecie, powołać do istnienia przedmiot, który nasyci jego lub czyjąś egzystencję treściami i wartościami. Rysunek niejako sonduje rzeczywistość, bada, analizuje to, co może być, i to, co być mogło. Konstytuuje byty materialne i niematerialne, nadając im nową, duchową obecność.

Nie sposób zdefiniować granic rysunku, jeśli istnieją, to przebiegają raczej sferą odczuć i myślenia, aniżeli w kategoriach opisywalnych materii artystycznych. To twórca poprzez swą predestynację umieszcza dane dzieło w obszarze przynależnym rysunkowi, a nie innej dziedzinie. Już Cenino Cenini, autor ostatniego technologicznego traktatu artystycznego średniowiecza, pośród licznych wskazówek i rad, jakie zawarł w *Libro dell'Arte*, zamieszcza znamienne uwagę dotyczącą tej dyscypliny. Pisze on o budzącym się w twórcy „odczuciu rysunku”, które jest efektem quasi-mistycznego uzmysłowienia natury. Odczucie pewnej prymarnej przestrzeni kreacji, pierwszej warstwy definiowania formy.

Rysunek jest szczególną transkrypcją tego, co Paul Evdokimov nazywa „myślą bezpośrednią”, to czyni go tak nadczułym i pozwala uwalniać potencjał ekspresji, ostatecznie zaś elementy, jakimi dysponuje, nadają mu wyznacznik niematerialny. Jest to wyjątkowo istotny czynnik w procesie dydaktycznym, gdyż to tutaj znajduje się, wyodrębnia i nazywa indywidualny rodzaj rysunkowego „pisma”. Ważne jest wówczas zachowanie proporcji pomiędzy przyswajaną wiedzą, eksploatowaną wyobraźnią a eksperymentalną i ekspresyjną ekspansją działania.

Jak zawsze nieocenione są lekcje mistrzów dawnych. Można zastanowić się w tym miejscu, o czym myślał Dürer, rysując oderwane skrzydło kraski, stając bezpośrednio wobec matrycy Logosu; być może jego intencją było to, aby przesunąć granicę widzenia, wypełnić lukę między impresją a wiedzą, dając się porwać obrazowi, którego nie oczekiwał. Kontemplując obraz nieskończoności podzielnej na linie. Każda zaś pojedyncza linia jest kluczem do tajemnicy owej doskonałej proporcji, podobnie jak XII-wieczny labirynt na fasadzie katedry w Lucca, nieskończony na zewnątrz i wewnątrz, lecz jednocześnie uchwytne i matematycznie weryfikowalny.

Tak jak nie można myśleć bez słów, tak nie sposób rysować bez linii. Linia to język rysunku, linia, która również tworzy litery, stanowiąc poniekąd genezę myślenia. Jest swoistym pierwiastkiem pojęć. Granica pomiędzy językiem rysunku a językiem pojęciowym jest tajemnicza, wręcz metafizyczna, każdy autor, twórca, uczestniczy w tym dialogu odnajdywania i poszukiwania. Ta wspomniana na początku podróż w nieznaną jest ciągle fascynująca, jej horyzont bowiem nieustannie się przesuwa.



Marek Haba, *Biała linia*, 2015, akryl, karton, 100 × 70 cm, dzięki uprzejmości artysty

W wystawie wzięli udział:

prowadzący pracownię: prof. zw. Stanisław Górecki, prof. UR Dorota Jajko-Sankowska, prof. UR Joanna Janowska-Augustyn, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. UR Renata Szyszlak

oraz: Maciej Banasik, Magdalena Bąk, Dominika Biela, Agnieszka Błat-Sito, Elżbieta Brynecka, Jakub Bukowski, Bernadeta Cypryś, Justyna Foszcz, Katarzyna Foszcz, Aleksandra Garbacz, Danuta Głodzik, Małgorzata Górńska, Artur Grabowiec, Anna Gruszczyńska-Chruściel, Marek Haba, Rafał Jedynak, Paulina Kaczmarek, Klaudia Kamińska, Beata Klimkowska, Anna Kochan, Natalia Krzywda, Kazimierz Łach, Agnieszka Mazur, Karolina Moskwiak, Magdalena Niżnik-Misiak, Liliana Nowojewska, Wiktoria Ostrowska, Małgorzata Ożóg, Aneta Panas, Anna Papiernik-Wojdyła, Berenika Pawlak, Agnieszka Pawlikowska, Paweł Pawlikowski, Marcin Pecka, Renata Pelczar, Arkadiusz Popek, Dominik Porczyński, Anna Pytlarz, Magdalena Rzerzicha, Kamila Samson, Agata Starczak, Wiktor Steciński, Małgorzata Stopyra, Katarzyna Strzępek, Beata Szajna, Tomasz Szwajka, Klaudia Świątek, Aneta Urbanek, Irena Irka Walat, Jolanta Więclaw, Magdalena Wilk-Dryło, Sylwia Wójcik

Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie, kwiecień-maj 2017

Kurator: Dorota Jajko-Sankowska, Renata Szyszlak

Powyższe teksty ukazały się w katalogu, który towarzyszył Wystawie Pracowni Rysunku Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Pracownia-wystawa

O pracowniach przeniesionych z uczelni na dworzec

W Tarnowie, w budynku dworca kolejowego, działa galeria sztuki. To nietypowe miejsce, gdzie rządzi rozkład jazdy pociągów, przyjeżdżających punktualnie albo z opóźnieniem. Chyba każdy z nas zna uczucie pośpiechu, kiedy biegniemy do pociągu, który już odjeżdża; albo uczucie nudy, kiedy okazuje się, że czasu mamy zbyt wiele. Czy ta specyficzna czasoprzestrzeń to dobre miejsce do pokazywania sztuki? A czy w ogóle są miejsca lepsze i gorsze? Albo czy jest miejsce do prezentowania sztuki nieodpowiednie? Sztuka na dworcu na pewno jest wyzwaniem. Warto je podjąć i najlepiej w każdym mieście, nie tylko tam, gdzie jest dworcowa galeria.

Od końca 2013 roku w budynku tarnowskiego Dworca działa „Wystawa stała”, prezentująca dzieła z kolekcji Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej. To z kilku względów bardzo ciekawa kolekcja. Powstała w 2004 roku, kiedy uruchomiony został ministerialny projekt „Znaki Czasu”. Zgromadzone w niej dzieła to reprezentacja sztuki polskiej i Europy Środkowo-Wschodniej przełomu wieków.

ich akademicki warsztat, sposób, w jaki uczą sztuki. Inspiracją była także architektura dworcowej galerii oraz samo miasto. Dworcowa galeria ma przeszklone ściany. Można do niej swobodnie zajrzeć zarówno od strony peronu, jak i wewnętrznego korytarza. Nie tylko wtedy, kiedy wystawa jest czynna – także w niecodziennych dla galeryjnego życia, a zwykłych dla podróży porach wczesnego świtu czy późnej nocy; w czasie i demontażu wystaw, w okresie remontu. Pomyśl wystawy-pracowni wydał się nam kuszący, bo pracownie także funkcjonują w nietypowych godzinach wyznaczanych przez rytm pracy i upodobania artystów. Ciekawe było dla nas dowiedzieć się, jak na Tarnów spojrzą przyjezdni goście – artyści i studenci. Co zwróci ich uwagę? Jakie będą zadawać pytania? Mieszkając i pracując dłużej w jednym miejscu, zatracamy swoją uważność, do wielu rzeczy przyzwyczajamy się tak bardzo, że stają się dla nas niewidoczne. Trudno nam odróżnić wyjątkową historię/architekturę od tej zwyczajnej, powszechnej w innych miastach. Wizyty studyjne pomagają nam zobaczyć dobrze znane okolice w nowy, świeży sposób.

Z dwóch powodów jako pierwszego zaprosiliśmy Jarosława Modzelewskiego. Po pierwsze, nigdy wcześniej nie gościł w Tarnowie, chcieliśmy, żeby nasza publiczność miała okazję spotkania z nim i poznania bliżej historii jego obrazu *Zamknąć bramę*, którą Kolekcja MFMSW posiada. Po drugie, wysoko oceniamy pracownię malarstwa, którą prowadzi na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jedno z kryterium, według którego ocenia się akademickie pracownie, to liczba ciekawych młodych artystów, którzy opuszczają ją nieskażeni osobowością profesora. Do takich zaliczamy pracownię Modzelewskiego, którą współprowadzi z zaangażowanym asystentem i zdolnym malarzem Igozem Przybylskim. Instytucja ta stosuje motywacyjny system nagród. Najlepsi i najbardziej pracowici studenci mogą wyjechać na plener i wziąć udział w przygotowaniu wspólnej wystawy. Jest to nie tylko wycieczka – możliwość zobaczenia nowego miejsca, to także sprawdzenie się przed publicznością – przygotowanie i wystawienie swojej pracy, współpraca z instytucją. Taki charakter miał tarnowski plener, w którym w 2015 roku wzięło udział ośmiu studentów. Sami wymyślili tytuł pleneru i wystawy – *Śladami Wilhelma Sasnala*. Urodzony w Tarnowie w pierwszej połowie lat 70. reprezentant legendarnej Grupy Ładnie był dla adeptów sztuki z rocznika '89 istotnym punktem odniesienia. Część z powstałych prac – głównie



Widok wystawy *Śladami Wilhelma Sasnala*, fot. P. Sroka

Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie pokazuje tę kolekcję w różnych odsłonach. Od kilku lat realizujemy cykl „Artyści Kolekcji i studenci”, w którym powstaje wystawa tworzona przez artystę-pedagoga i jej/jego studentów. Pomyśleliśmy, że warto właśnie w taki sposób prezentować publiczności poszczególnych artystów Kolekcji: pokazując jednocześnie



Widok wystawy *Śladami Wilhelma Sasnala*, fot. P. Sroka

malarskich, ale nie tylko – miała bezpośrednie tytuły: *Mościce*, *Śladami* (4.05.2015) czy odnoszący się do filmu Sasnalów: *Z daleka widok jest piękny*. Zaskoczyło nas bardzo poważne podejście do tematu i duże przygotowanie – wiedza, z którą studenci przybyli do miasta.

Zupełnie inaczej prowadzi pracownię Mirosław Bałka, choć pracuje na tej samej warszawskiej uczelni i daty urodzenia obu artystów dzielą tylko 3 lata. Bałka preferuje model demokratyczny. Uważnie wybiera studentów do swojej Pracowni Działań Przestrzennych, którą prowadzi na Wydziale Rzeźby, ponieważ PDP pracuje kolektywnie, wszyscy studenci są zaangażowani we wszystkie prowadzone przez pracownię projekty. Mirosławowi Bałce bliskie jest pojęcie rzeźby, które praktykował Joseph Beuys: rzeźba = myślenie. W misji swojej pracowni podkreśla, że chciałby w trakcie studiów ćwiczyć ze studentami przede wszystkim właśnie myślenie. PDP swojego pobytu w Tarnowie nie chciało nazywać plenerem, raczej warsztatami. Wystawę końcową, która odbyła się w 2017 roku, nazwali po prostu *Tarnów*. Zgodnie z demokratyczną wizją pracowni, na warsztaty przyjechali wszyscy z pracowni. Mirosław Bałka nie lubi słowa „profesor”, woli określenie „trener”. Hymnem pracowni jest *Space Oddity* Davida Bowiego. Trener chciałby odpowiednio

przygotować swoich podopiecznych, by po opuszczeniu bezpiecznego kokonu zwanego „Akademią” byli gotowi poradzić sobie sami. Artyście zależało na tym, aby studenci dobrze poznali historię i artystyczne zasoby miasta; służyła temu, między innymi, wizyta pracownika BWA w ich pracowni w Warszawie oraz zwiedzanie Tarnowa z przewodnikiem. Potem studenci podzielili się na grupy, z których każda miała wybrać sobie osobę związaną z miastem, wokół której chciałyby przygotować swój projekt. Patronami siedmiu formacji byli: wynalazca Jan Szczepanik, architekt futurolog Jan Głuszak Dagarama, ksiądz kosmolog Michał Heller; grupy: Tarnowskie Kobiety oraz Pogoń – grupa zainteresowana arabskimi koźmi rodziny Sanguszków. Byli także fikcyjni czy też konceptualni

„bohaterowie”: Bonadeus – cygański wróżbita czy Random – „każdy”/„dowolny”. W efekcie powstała bardzo ciekawa wystawa łącząca prace materialne: fotografie, mural, wideo – zapisy performansów, instalacje; z ideami, między innymi projektem złożonym do Urzędu Miasta, by w ramach dekomunikacji nadać ulicom nazwy – nazwiska znanych kobiet.

Działamy w Tarnowie bez kompleksów, mając świadomość wszystkich mocnych i słabych stron pracy w średniej wielkości mieście, jakim jest Tarnów. Z uważnością rozglądamy się dookoła, by dostrzec miejsca, w których coś ciekawego się dzieje – niekoniernie w stolicy. Po sąsiedzku śledzimy to, co proponuje Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Po pierwsze dlatego, że coraz częściej tę uczelnię



Widok wystawy studentów PDP ASP Warszawa, fot. P. Sroka



Wystawa studentów PDP ASP Warszawa, instalacja w hali głównej dworca, fot. P. Sroka

wybierają młodzi tarnowianie. Po drugie dlatego, że w czasach, kiedy bardzo uznane uczelnie często trwają w swoim skostnieniu, to w nowych ośrodkach powstają dogodne warunki dla interesujących procesów artystyczno-dydaktycznych. Z tych powodów w 2016 roku gośćmi BWA w Tarnowie byli studenci z Rzeszowa pod opieką prowadzących: Jadwigi Sawickiej i Krzysztofa Pisarka. Przygotowując się do tej wystawy, wybraliśmy termin zbieżny z Festiwałem „Miesiąc Fotografii w Krakowie”. Od kilku lat aktywnie włączamy się w część programową Festiwalu nazywaną Krakow Photo Fringe. Przy dużym zaangażowaniu i kreatywności studentów w budynku dworca kolejowego powstała przestrzeń *Autofocus*, która w dużej mierze

była efektem wcześniejszych projektów przygotowywanych w czasie zajęć na uczelni. Autorzy prac w odważny sposób podeszli do tematu fotografii. Powstały zarówno klasyczne prace fotograficzne, jak i interaktywna przestrzeń, w której każdy odwiedzający mógł stać się częścią wystawy poprzez zrobienie sobie zdjęcia w tle przygotowanej aranżacji i z użyciem dostępnych rekwizytów. Nie zabrakło także performatywnego podejścia do tematu. Częścią wernisażu był eksperymentalny koncert *AUDIOPORTRET* zrealizowany przez Bartosza Fica.

Nieoczywista przestrzeń dworcowej galerii sprzyja eksperymentom.



ŁUKASZ CYWICKI

ORCID: 0000-0002-7221-8290

IX edycja Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka

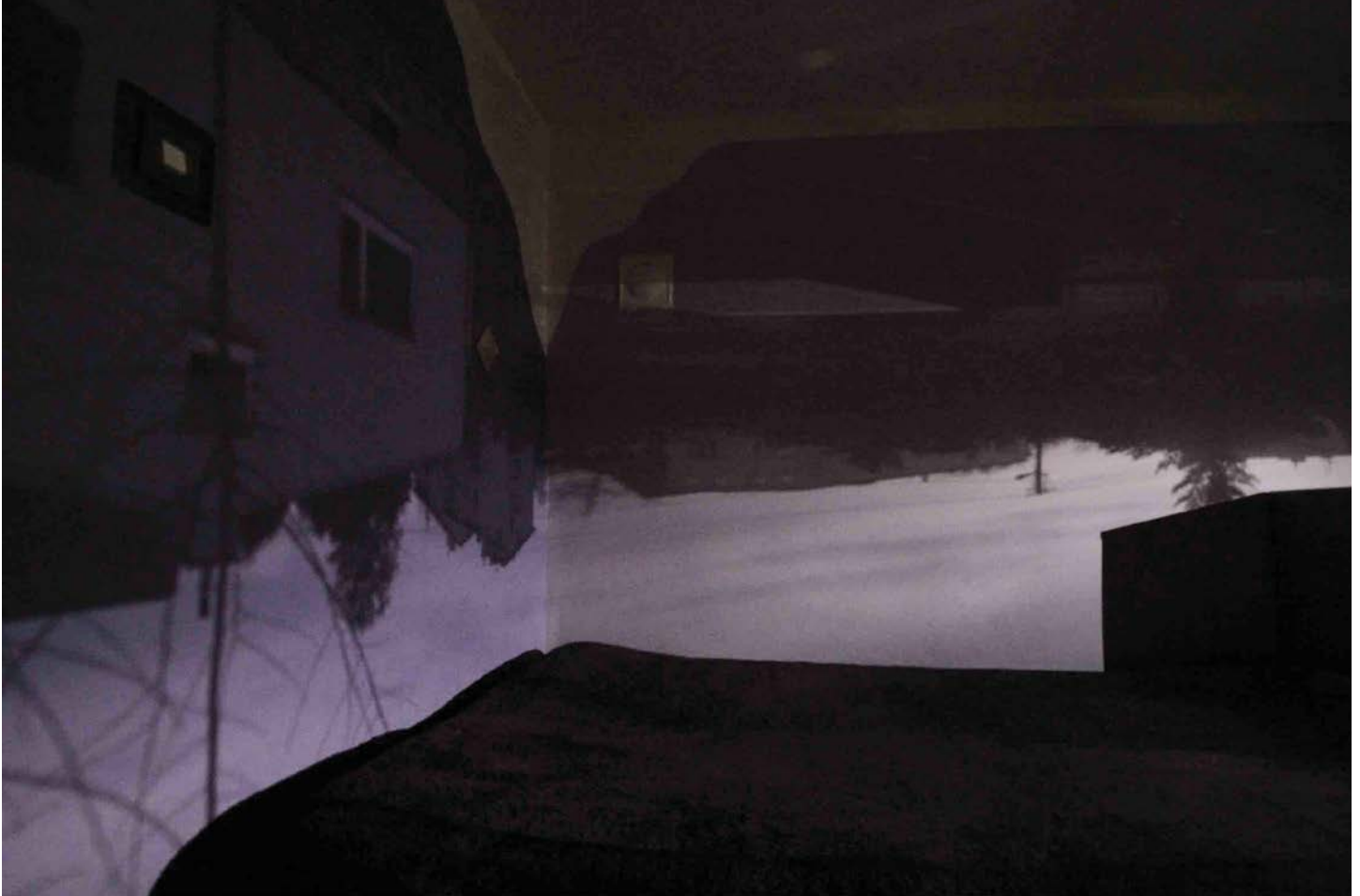
Dziewiąta edycja Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny to kolejna okazja do zapoznania się z najlepszymi dyplomami magisterskimi kierunków Grafika i Sztuki Wizualne, jakie powstały w roku akademickim 2016/2017 na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Pierwszej selekcji dokonują już na wstępie sami promotorzy, którzy jako opiekunowie czuwają nad rozwojem indywidualnych cech artystycznych studenta oraz finalnym kształtem ich dyplomów. Spośród wielu dzieł najciekawsze, najbardziej dojrzałe artystycznie zostają wybrane do konkursu. I tym razem wybór nie był łatwy, a znalezienie się wśród grona nominowanych do nagrody jest już sporym wyróżnieniem dla autorów. Oceny dyplomów dokonuje corocznie na nowo powoływana Rada Kapituły, która składa się z pracowników dydaktycznych Wydziału Sztuki. Ich zadaniem jest przeglądnięcie wszystkich dokumentacji i wyłonienie w tajnym głosowaniu laureata oraz przyznanie dwóch równorzędnych wyróżnień.

Do IX edycji Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka promotorzy wytypowali 36 dyplomów z każdej dziedziny sztuki. Mamy więc przedstawicieli grafiki warsztatowej, grafiki projektowej, rysunku, rzeźby, malarstwa oraz fotografii, grafiki cyfrowej, mediów i intermedii. Niektórzy absolwenci zostali podwójnie docenieni przez nominujących ich profesorów. Posiedzenie Kapituły Nagrody w składzie: prof. UR Antoni Nikiel – dziekan Wydziału Sztuki – przewodniczący, prof. zw. Stanisław Białogłowicz, prof. UR Jadwiga Sawicka, prof. UR Józef Jerzy Kierski, dr Agnieszka Lech-Bińczycka, dr Krzysztof Pisarek, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu (bez prawa głosu), dr Grzegorz Frydryk – protokolant (bez prawa głosu), miało miejsce 8 listopada 2017 r. Decyzją Kapituły Nagrody laureatem IX edycji Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom

artystyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego został **Łukasz Kuśnierz**, za dyplom zrealizowany w Pracowni Grafiki Multimedialnej pod kierunkiem prof. UR Jana Macieja Maciucha i dra Krzysztofa Pisarka.

Obraz zamknięty

Studiowanie historii i zasad działania fotografii pozwoliło mi na podjęcie kolejnych kroków w twórczości. Fotografia analogowa, jak i camera obscura, szlifowała moje umiejętności przy każdej nowej realizacji. Nie można nauczyć się rysowania światłem jedynie przez lekturę książki czy obserwację. Metoda prób i błędów jest tu niezbędna, aby doprowadzić swój umysł postrzegania rzeczywistości do perfekcji. Fotografia nie jest kopiowaniem tego, co już widzimy, lecz odzwierciedleniem naszej wyobraźni. Nasz punkt widzenia otaczającego świata chcemy pokazać odbiorcy i wciągnąć go – przez zdjęcia – do jego sedna. Wszystko zależy od tego, w jaki sposób to zrobimy i czy umiejętnie posługujemy się światłem. Wiedzę zdobytyą podczas nauki mogłem wykorzystać do stworzenia czegoś nowego, a zarazem występującego w naturze już od bardzo dawna. Prace, które stworzyłem, utwierdziły mnie w przekonaniu, że fotografia zaczyna się już podczas wschodu słońca. Umiejętne wykorzystanie światła pozwala na obejście standardów narzuconych przez współczesność. Aparat stracił znaczenie jako nierozłączny element fotografii. Jest jedynie dla mnie dodatkiem, dzięki któremu moja praca może być przyjemniejsza bądź łatwiejsza. Mimo wszystko odrzuciłem wygodę, która nie daje mi satysfakcji, chociaż w moich słowach czuć ironię, ponieważ musiałem użyć lustrzanki cyfrowej, by sfotografować swoje działania. Faktem jest natomiast, że nic ona nie wnosi i nie jest potrzebna, by pokazać to, co udało mi się stworzyć. Wizja pokazania pomieszczeń, które zostały użyte do stworzenia cyklu moich prac, zmusiła mnie jednak do jego użycia. Mógłbym powiedzieć i nie odbiegałoby



Łukasz Kuśnierz, *Obraz zamknięty*, 2016/2017, druk pigmentowy, 70 × 100 cm, fot. z archiwum konkursu

to od prawdy, że udało mi się sfotografować wewnątrz aparatu. Fotografia w fotografii czy aparat w aparacie? Oba te stwierdzenia nie przekonują mnie i nie mają sensu, jeśli zagłębić się w to, co chciałem przekazać. Sprowadzenie fotografii do minimum i udowodnienie, że samo światło już potrafi tworzyć bez ingerencji człowieka, było dla mnie priorytetem. Musiałem wykazać tylko, że otaczają nas obrazy wszędzie i nie zdajemy sobie z tego sprawy.

Etap pracy

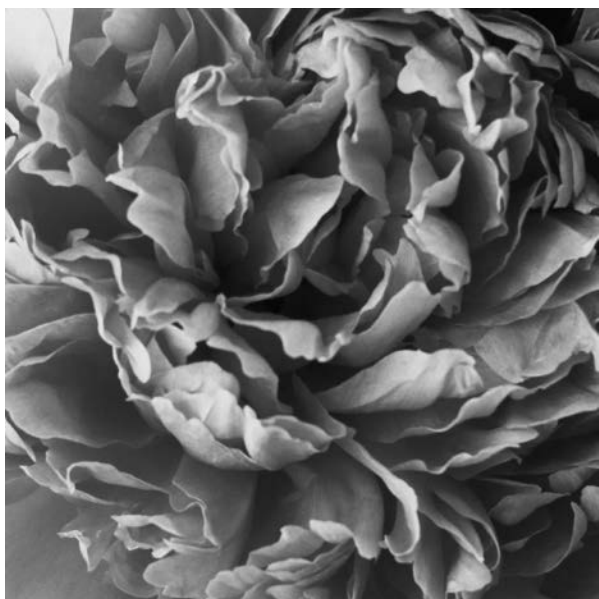
Każde wnętrze skrywa w sobie wielki potencjał. Wszystko zależy od tego, co kryje się po drugiej stronie okna i w jaki sposób wykorzystamy światło. Z ciemnego, ponurego

pomieszczenia stworzyłem tętniący życiem odwrócony świat. W swojej pracy chciałem pokazać sedno fotografii poprzez znalezienie się w samym jej centrum. Cykl obrazów zamkniętych powstał przez zastosowanie działania camera obscura. W każdym z wewnątrz, okna zostały wyciemnione folią, w której przez wycięty otwór wpadające światło tworzyło odwrócony obraz z zewnątrz. Ostrość rzucanego obrazu była uwarunkowana odpowiednią wielkością otworu, a także warunkami pogodowymi. Pomieszczenia oraz powstałe w nich obrazy zostały sfotografowane lustrzanką cyfrową z odpowiednio ustawionym czasem naświetlania.

ŁUKASZ KUŚNIERZ

Przyznano także dwa równorzędne wyróżnienia dla **Katarzyny Bąk** za dyplom zrealizowany również w Pracowni Grafiki Multimedialnej pod kierunkiem prof. UR Jana Macieja Maciucha i dra Krzysztofa Pisarka oraz **Patrycji Konieczko** za dyplom z grafiki warsztatowej zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej – druk wklęsły, pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej.

kobiecego ciała oraz próbę zestawiania ich z wyżej wspomnianymi obrazami. Zależało mi na zderzeniu pozornie różnych materii, które przy odpowiednim układzie mogą spójnie funkcjonować. Podobieństwa, a niekiedy kontrasty, odnajdywałam w układach kompozycyjnych, formach, fakturach i światłocieniu. Czasem analogie narzucały się od razu, wymuszały skojarzenia, ale również zdawały się stanowić pewną zagadkę. Połączone w pary fotogra-



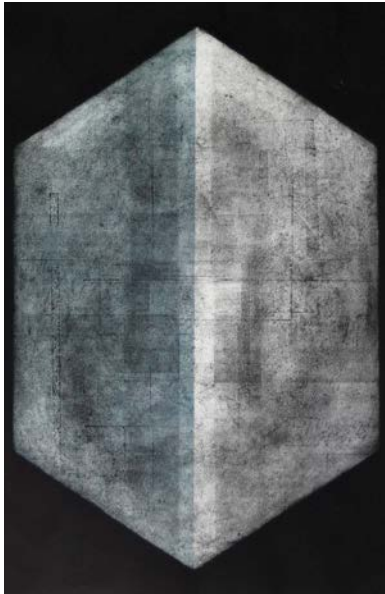
Katarzyna Bąk, *Dopełnienia*, zestaw 5, 2017,
fotografia cyfrowa, 20 × 20 cm, fot. z archiwum konkursu



Katarzyna Bąk, *Dopełnienia*, zestaw 5, 2017,
fotografia cyfrowa, 20 × 20 cm, fot. z archiwum konkursu

Aparat fotograficzny jest moim wieloletnim towarzyszem podczas codziennych zajęć, spacerów, a przede wszystkim podróży. Rejestruję nim ulotność chwil, pozornie nic nieznaczące detale, zmienne zachodzące w naturze, a najogólniej – wszystko, co wzbudzi moje zainteresowanie. W ten sposób powstało osobiste archiwum, będące zapisem moich obserwacji i emocji. Powracając często do swoich zdjęć, przeglądając je wielokrotnie, zaczęłam odnajdywać w poszczególnych fotografiach pejzażu, roślin i obiektów pewne podobieństwa do aktu. Moje obserwacje skłoniły mnie do rozszerzenia zbioru o fotografie

fie dopełniają się nawzajem, pozwalają spojrzeć szerzej na otaczający nas świat, być może, lepiej go zrozumieć. Cykl „Dopełnienia” jest fotograficznym zapisem kilku lat z życia, świadectwem mojego pojmowania otaczającej nas rzeczywistości. Składa się z dwudziestu czarno-białych zestawów, zawierających po dwie fotografie. Zamknięcie formatu w kwadracie 20 × 20 miało na celu nadanie im kameralnego, bardziej intymnego charakteru.



Patrycja Konieczko, *Wrota II*, 2017,
druk wklęsły, 106 x 74 cm,
fot. z archiwum konkursu



Laureaci IX edycji Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od lewej: prof. UR Józef Jerzy Kierski, dr Łukasz Cywicki, mgr Łukasz Kuśnierz – laureat Głównej Nagrody, wyróżnione mgr Patrycja Konieczko oraz mgr Katarzyna Bąk, prof. UR Antoni Nikiel – dziekan Wydziału Sztuki, prodziekani – dr Magdalena Uchman, prof. Tadeusz Nuckowski, prof. UR Marek Olszyński. Fot. z archiwum konkursu

METAFOR-MY. Rozważania o życiu

W ciągu całego życia człowiek szuka odpowiedzi na wiele zadanych przez siebie pytań – łatwych bądź trudnych. Od nich właśnie wyszłam, tworząc swój dyplom artystyczny. Życie, czym jest? Jak je rozumiem? Jak postrzegam? Te pytania i wiele podobnych to fundament mojej twórczości, w której staram się na nie odpowiedzieć, próbuję zrozumieć świat lepiej, codzienność i los człowieka w tym świecie. „Metafor-my. Rozważania o życiu” – tak nazwałam cykl grafik wykonanych w technikach wklęsłodruku. Przy wykorzystaniu blach i alternatywnie tektur do opracowywania matryc w formacie 100 x 70. To cykl brył, jakie mimo oszczędnej formy mają nieść w sobie kilka moich spostrzeżeń – metafor, które kojarzę z życiem i pewnymi jego etapami. Są próbą mówienia o ważnych dla mnie tematach w sposób bardzo oszczędny, zachowując minimalną formę, wręcz symboliczną, nienachalną, by bez zbędnych ozdobników przedstawić ideę, która wiodła mnie od samego początku tworzenia tych grafik. Prace nawiązują do narodzin, życia jako drogi, śmierci, rozważań co czeka człowieka po niej i życia jako pełni łączącej wszystkie etapy w całość. Chcę podkreślić, że wszystkie powstałe grafiki są jedynie próbą odnalezienia odpowiedzi i poszukiwaniem odpowiedniej formy.

PATRYCJA KONIECZKO

Uroczystość wręczenia Nagrody im. Jerzego Panka za Najlepszy Dyplom Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego połączoną z otwarciem pokonkursowej wystawy dyplomowych prac artystycznych miała miejsce 16 listopada 2017 r. o godz. 14.00 w Galerii Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego.

O laureatach Nagrody

Krzysztof Pisarek o pracach Łukasza Kuśnierza – laureata IX edycji Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

Fotografie z cyklu *Obraz zamknięty* są rejestracją procesu powstawania obrazu w urządzeniu zwanym *camera obscura*. Nie chodzi tu o tak ostatnio popularne małe, najczęściej samodzielnie konstruowane aparaty otworkowe, lecz dosłownie o „ciemną komnatę”. Autor zaciemnia bowiem pomieszczenia i wpuszczając do nich światło przez odpowiednio wycięty otwór, czyni z nich w pewnym sensie wnętrza aparatu fotograficznego. Na ścianach, sufitach i przedmiotach rzutowany jest odwrócony obraz zewnętrznego świata. Ten ulotny i ciągle zmieniający się obraz zostaje ostatecznie zarejestrowany aparatem cyfrowym. Powstaje w ten sposób artystyczny zapis obrazu stworzonego przez naturę. Łukasz Kuśnierz próbuje od początku swojej przygody z fotografią zgłębiać jej istotę, docierać do jej sedna. W jego postawie twórczej można dostrzec badawczą dociekliwość, filozoficzną refleksję, artystyczną wrażliwość i nieustanną gotowość do dialogu z otaczającą rzeczywistością. Cykl *Obraz zamknięty* jest znamienym przykładem takiej postawy i myślenia o fotografii. Sam proces powstawania tego cyklu jest tutaj równie ważny jak końcowy efekt. W jakim porządku przebiegają kolejne etapy pracy artysty? Na początku to uważna obserwacja rzeczywistości, badanie fenomenu światła, próba zrozumienia natury

powstawania obrazu. W tym celu Łukasz Kuśnierz tworzy ze swojego pokoju wspomnianą wcześniej „ciemną komnatę”, poddaje się urokowi wypełniających pomieszczenie obrazów. Kto doświadczył podobnego zjawiska, ten wie, że przebywanie w takim pomieszczeniu jest przeżyciem o niemal metafizycznym charakterze. Fotograficzna rejestracja zarówno magicznych obrazów, jak i duchowych doznań wydaje się być zadaniem karkołomnym. Jednak artysta, z charakterystycznymi dla niego pasją i uporem, podejmuje się tego wyzwania. Pracuje w skupieniu i niespiesznie, chłonie atmosferę wnętrza, starannie wybiera kadry, by wreszcie na końcu wyzwolić spust migawki, poddając długiemu naświetlaniu matrycę aparatu cyfrowego. Artysta, mimo że korzysta z nowoczesnej lustrzanki cyfrowej, pracuje w sposób bliski dziewiętnastowiecznym fotografom. Kontemplacyjne traktowanie fotografii pozwoliło stworzyć Kuśnierzowi wizualnie ekscytujące obrazy, będące jednocześnie zapisem przeżyć i emocji związanych z doświadczaniem przez autora owego magicznego „dotknięcia” fotografii. Kuśnierz jest artystą ciekawym świata. Ta ciekawość skłoniła go do wyjścia z własnych czterech ścian i zbadania, jak będą wyglądały inne wnętrza poddane zabiegowi przekształcania ich w *camerę obscurę*. Odwiedzał znajomych i sąsiadów, składając im dosyć niecodzienną propozycję stworzenia z ich pomieszczeń wnętrza wielkiego aparatu fotograficznego. Żeby przebrnąć przez barierę nieufności, tłumaczył zasady powstawania obrazu fotograficznego,

opowiadał, czym jest dla niego fotografia. Przekonani rozmówcy pozwolili mu zagościć u siebie. Ten moment był szczególnie istotnym aspektem projektu. Kuśnierz chce się bowiem dzielić swoim doświadczaniem fotografii. W autokomentarzu do cyklu pisze: *Jeśli usłyszę następnym razem pytanie „Czym jest Fotografia?” Odpowiem krótko – „pokażę Ci”*.

Cykl fotografii *Obraz zamknięty* jest dojrzałą wypowiedzią artystyczną oddziałującą na wielu poziomach. Składa się na nią zestaw obrazów skomponowanych z wielką starannością, uwodzących wyszukaną kolorystyką. Fotografie mogą w pierwszym kontakcie wprowadzić widza w zakłopotanie, bowiem wydaje się, że nic nie jest tu na swoim miejscu. Nałożenie się na siebie dwóch różnych przestrzeni, odwrócony obraz pejzażu zza okna, fragmenty wnętrza i przedmiotów codziennego użytku, wreszcie półmrok spowijający wszystkie kompozycje, sprawia, że to, co znane i zwyczajne, nabiera nowego wymiaru. Prace te zmuszają zatem widza do weryfikacji przyzwyczajonych wzrokowych i do bardziej wnikliwego spojrzenia na otaczającą nas rzeczywistość. Cykl jest także refleksją nad naturą (istotą) fotografii i powrotem do jej źródeł. Można odnaleźć w nim także element socjologiczny. Kuśnierz odwiedza domy znajomych. Tworzy zbiór fotografii, który wprawdzie trudno by było nazwać „zapisem socjologicznym”, ale który w niecodzienny sposób opowiada o konkretnych wnętrzach i pośrednio o zamieszkujących je ludziach. Parafrazując tytuł pracy

dyplomowej Łukasza Kuśnierza, można powiedzieć, że zamyka on obrazy w czterech ścianach, ale otwiera jednocześnie możliwość nowego spojrzenia na świat. Towarzysząc Łukaszowi Kuśnierzowi w jego pracy, nabrałem przekonania, że mam do czynienia z artystą świadomym swoich wyborów, gotowym jednocześnie do podejmowania nowych wyzwań artystycznych.

Cykl fotografii Łukasza Kuśnierza *Obraz zamknięty* to praca dyplomowa wykonana w Pracowni multimedialnej pod kierunkiem dra hab. prof. UR Jana Macieja Maciucha i dra Krzysztofa Pisarka. Złożony jest z siedemnastu fotografii o wymiarach 70 × 100 cm każda. Fotografie powstały w latach 2016–2017.

Krzysztof Pisarek o wyróżnionych pracach Katarzyny Bąk

Cykl *Dopełnienia* powstawał według z góry narzuconej i jasno określonej zasady. Jest jednocześnie zróżnicowany pod względem formalnym. Zawiera z jednej strony zestawy działające niemal jak opozycja pozytyw–negatyw. Na drugim biegunie zestawienia utrzymane są w wąskiej skali szarości i rozgrywane na minimalnych kontrastach. Są tu zestawienia wyrazistych i rozpoznawalnych form oraz mniej oczywiste, wymagające od widza rozwiązania pewnej zagadki. Wszystkie fotografie są bardzo precyzyjnie skomponowane. Obiekty ukazują się nam w dużym zbliżeniu. Autorka panuje nad tonalnością poszczególnych zdjęć, umiejętnie operuje głębią ostrości, raz wydobywając

fakturę przedmiotów, innym razem ją rozmywając. Ten sposób fotografowania nasuwa skojarzenia z twórczością takich mistrzów fotografii, jak: Alfred Stieglitz czy Paul Strand, Imogen Cunningham, Edward Weston, związanych z nurtem tzw. *straight photography*. Ten przełomowy w historii fotografii nurt, postulujący czystość użycia środków medialnych opartych na perfekcyjnym warsztacie fotograficznym, znalazł interesujące odbicie w pracach Katarzyny Bąk. Jej cykl *Dopełnienia* – zrealizowany z wykorzystaniem czysto fotograficznych środków wyrazu – jest refleksyjnym spojrzeniem na świat, poszukiwaniem swojego miejsca w nim. Jest też próbą odnalezienia harmonii między tym, co *na zewnątrz*, a tym, co *wewnątrz*. Myślę, że Katarzyna Bąk podpisała by się pod żarliwym wyznaniem Alfreda Stieglitza, który w 1919 roku odnotowywał:

...Zawsze ponad tym wszystkim w mojej głowie była fotografia; zawsze fotograf bez sztuczek i oszustw – samopoznanie w każdej formie; poszukiwanie Prawdy, Piękna, Ładu.

Cykl fotografii Katarzyny Bąk *Dopełnienia* to praca dyplomowa wykonana w Pracowni multimedialnej pod kierunkiem dra hab. prof. UR Jana Macieja Maciucha i dra Krzysztofa Pisarka. Na cykl składa się 20 zestawów, zawierających po dwie czarno–białe fotografie, każda o wymiarach 20 × 20 cm. Fotografie powstały w latach 2014–2017.

Paweł Bińczycki o wyróżnionych pracach Patrycji Konieczko

Rozważania o formie

Artystyczna praca dyplomowa Patrycji Konieczko — *Rozważania o życiu*, mimo tytułu mocno osadzonego w przestrzeni filozoficznej, w moim odczuciu wydaje się w większym stopniu być opowieścią o poszukiwaniu formy niż egzystencjalną refleksją. Potwierdza to duża rozpiętość użytych systemów znaczeń. Autorka, zaczynając od prac abstrakcyjnych, które jedynie poprzez tytuł zyskują charakter narracyjny, dochodzi do obiektów, które figuratywnie w sposób bardzo wyraźny odnoszą się do konkretnych sensów. Nie należy traktować tej uwagi jako zarzutu, gdyż okres studiów to często właśnie czas, w którym zaczyna polaryzować się określona postawa twórcza, będąca wynikiem poszukiwania własnej przestrzeni wypowiedzi artystycznej. Zestaw grafik wklęsłodrukowych Patrycji Konieczko wydaje się potwierdzać to spostrzeżenie, gdyż na przestrzeni czasu powstające prace ulegają weryfikacji, zarówno pod względem formalnym, jak i znaczeniowym. Ewoluuując, zyskują z jednej strony celną metaforę, z drugiej zaś doskonałą jakość warsztatową świadczącą o ogromnym wyczuciu materii obrazu graficznego.

Wyróżniony cykl *Rozważania o życiu* to dyplom z grafiki warsztatowej zrealizowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej – druk wklęsły, pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej.

Pracownia Druku Cyfrowego Wydziału Sztuki UR

Kuratorzy:
Marcin Dudek
Joanna Janowska-Augustyn
Marcin Stachów

Wernisaż: 23.02.2017
Wystawa trwała: 24.02.2017 –12.03.2017



Wystawa pokazująca dorobek absolwentów oraz studentów Pracowni Druku Cyfrowego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Fot. z archiwum galerii



Najmłodsza pracownia dyplomowa na Wydziale Sztuki UR zajmuje się tworzeniem grafiki artystycznej wykorzystując techniki komputerowe. Jest to przede wszystkim grafika w postaci wydruku (zazwyczaj wysokiej jakości druk pigmentowy) na odpowiednim podłożu (papierze), spełniającym określone warunki, przyjmowane także dla grafiki warsztatowej w tradycyjnych technikach (trwałość, odporność na promienie UV). Technika druku cyfrowego daje możliwość stosowania dużych formatów (np. 100 × 140 cm i większe), drukowanych na ploterach, na specjalnych, powlekanych papierach z roli. Możliwy jest również druk na innych podłożach, wyjście poza klasyczne rozumienie pojedynczej odbitki/wydruku. Grafika cyfrowa może również funkcjonować w postaci wirtualnej, niematerializowanej – jako matryca cyfrowa statyczna bądź ruchoma (np. animacja), stanowiąca zazwyczaj dopełnienie obrazu wydrukowanego lub też funkcjonująca samodzielnie.

Praca twórcza odbywa się przede wszystkim z wykorzystaniem programów z rodziny Adobe: Photoshop oraz Illustrator (obrazy statyczne, wydruki), a także Adobe After Effects (w przypadku animacji). Studenci mogą również realizować zadania z użyciem innych znanych sobie programów (np. do grafiki 3D).

Oprócz podstawowej znajomości programów graficznych, istotna jest ogólna wrażliwość i umiejętność samodzielnego, kreatywnego myślenia, których efektem będzie stworzenie interesujących i wartościowych pod względem artystycznym prac. Studenci wykorzystują szerokie spectrum możliwości, jakie daje grafika cyfrowa – od tzw. kolażu graficznego (poprzez wprowadzenie obrazu rzeczywistości, fragmentu własnego rysunku bądź grafiki warsztatowej, itp. – przy użyciu urządzeń peryferyjnych, jak aparat cyfrowy czy skaner i dalsze cyfrowe przekształcenia) – po grafikę całkowicie generowaną w komputerze, nie wykluczając przy tym sporego zestawu narzędzi „manualnych” dostępnych w programach graficznych. Komputer pełni bowiem tutaj swego rodzaju funkcję kreatywną i w tym kontekście ważna okazuje się adekwatność użycia go jako narzędzia – niezbędnego i uzasadnionego – do zrealizowania danego projektu. Istotne jest więc zachowanie odpowiedniej równowagi pomiędzy formą a treścią powstającego dzieła przy jednoczesnym wyborze takiej, a nie innej technologii (w tym wypadku grafiki cyfrowej).

Znakomite efekty kilkuletniej działalności Pracowni Druku Cyfrowego na Wydziale Sztuki UR dowodzą, że najlepiej sprawdza się praca zespołowa pedagogów, którzy uzupełniają się nawzajem w kwestiach artystyczno-technologicznych.



Uniwersytet Rzeszowski
Galeria Wydziału Sztuki
im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego

Wystawa Pracowni Druku Cyfrowego Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

Prowadzący pracownię / kuratorzy wystawy:

dr Joanna Janowska-Augustyn
mgr Marcin Dudek
mgr Marcin Stachów

Absolwenci:

Magdalena Bąk
Katarzyna Hardyl
Paulina Jakubczyk
Róża Kędziarska
Klaudia Kiełbasa
Monika Krzysiak
Marlena Mosior
Grzegorz Porada
Joanna Rokosz
Dawid Ryś
Monika Wolłowicz

Studenci:

Monika Chodur
Klaudia Cisek
Patrik Haloszka
Anna Kamycka
Piotr Kultys
Agnieszka Mazur
Agnieszka Mazurak
Izabela Oleksak
Gaja Orłowska
Jagoda Podleśna
Beata Pomianek
Sabina Popek
Angelika Prajsnar
Paulina Sarzyńska
Ewa Szal



Wernisaż: czwartek, 23 lutego 2017 r., godz. 17.00

Wystawa czynna do 12 marca 2017 r.

w Galerii Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego
Rzeszów, al. mjr. W. Kopisto 2a

W tle fragment grafiki Ewy Szal pt. *Babel* / z cyklu *Dialog z mistrzem*

Patronat medialny:



Dwa do kwadratu

II wystawa prac studentów i absolwentów II Pracowni Grafiki Projektowej Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

Druga wystawa *Drugiej Pracowni* – z tej zbieżności dwóch dwójek zrodził się tytuł ekspozycji. Tytułowy „kwadrat” nawiązuje też do tej figury geometrycznej, która bywa szczególnie przydatna w projektowaniu znaków graficznych.

Obok plakatów to właśnie znaki graficzne i stanowiąca ich rozwinięcie identyfikacja wizualna stanowią wizytówkę pracowni prowadzonej przez piszącego te słowa wraz z mgr. Marcinem Dudkiem na kierunku Grafika.

W naszej pracy ze studentami dużą wagę przywiązujemy do znaczenia obrazu i słowa, precyzji i jasności przekazu, możliwości i ograniczeń zależnych od kontekstu kulturowego czy preferencji zlecniodawcy. Dbamy o pomysłowość i estetykę. Korekty prac zamieniamy w niekończące się rozmowy, pełne – mamy nadzieję, że przydatnych dla obu stron – dygresji.



Widok wystawy *Dwa do kwadratu*, fot. z archiwum galerii



Plakat wystawy, proj. Wiesław Grzegorzczak

Prace dyplomowe, licencjackie i magisterskie, zrealizowane w II Pracowni spotykają się z uznaniem i pochwałami w kraju i za granicą ze względu na ich wysoki poziom artystyczny. Już dwukrotnie (w latach 2012 i 2013) Nagroda im. Jerzego Panka za najlepszą artystyczną pracę dyplomową obronioną na Wydziale Sztuki UR przypadła absolwentom tejże pracowni, a wyróżnienia w tym konkursie zdarzają się niemal co roku.

Studenci i absolwenci pracowni biorą udział w licznych krajowych i międzynarodowych wystawach, przeglądach i konkursach, odnosząc znaczące sukcesy. Należy wspomnieć, iż w 2014 roku Patrycja Longawa, absolwentka II Pracowni i uczestniczka już kilkunastu krajowych oraz międzynarodowych wystaw projektowych i artystycznych, zdobyła główną nagrodę na II Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Lipsku. Plakaty Elżbiety Słoniny, uhonorowane w roku 2013 Nagrodą im. Jerzego Panka, znalazły się rok później w finale „Złotego Debiutu” na XXIV Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie. W roku 2013 Magdalena Ziomka została finalistką V Światowego Biennale Plakatu Studenckiego w Nowym Sadzie (Serbia), a Agnieszka Gumienna, Monika Masłyk i Agata Starczak zakwalifikowały się do tegoż Biennale. Nagrodę im. Jerzego Panka w roku 2012 otrzymał Józef Kieraś, laureat wielu konkursów projektowych, wyróżniony w 2010 roku, obok Barbary Kowalskiej, także studentki Wydziału Sztuki UR, na międzynarodowym przeglądzie znaków graficznych WOLDA w Mediolanie.

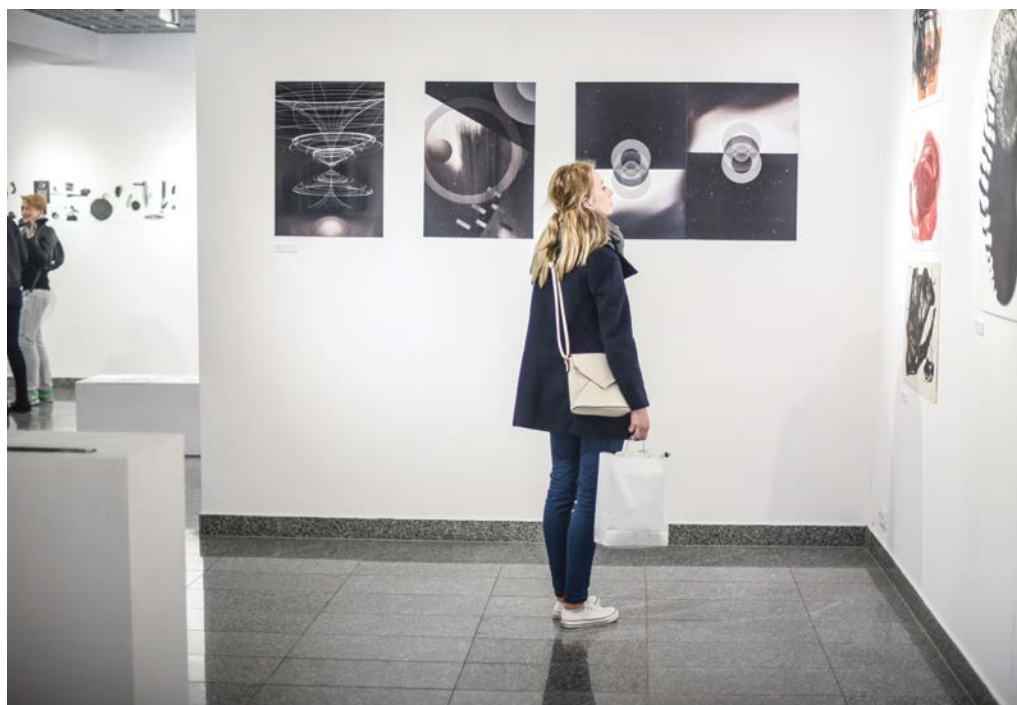
Wystawa w Galerii im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego była okazją do przypomnienia sobie tych prac i zestawienia ich z najnowszymi realizacjami naszych studentów – zapowiedziami kolejnych sukcesów.

Grafika roku '16



Widok wystawy Grafika roku '16, fot. z archiwum galerii

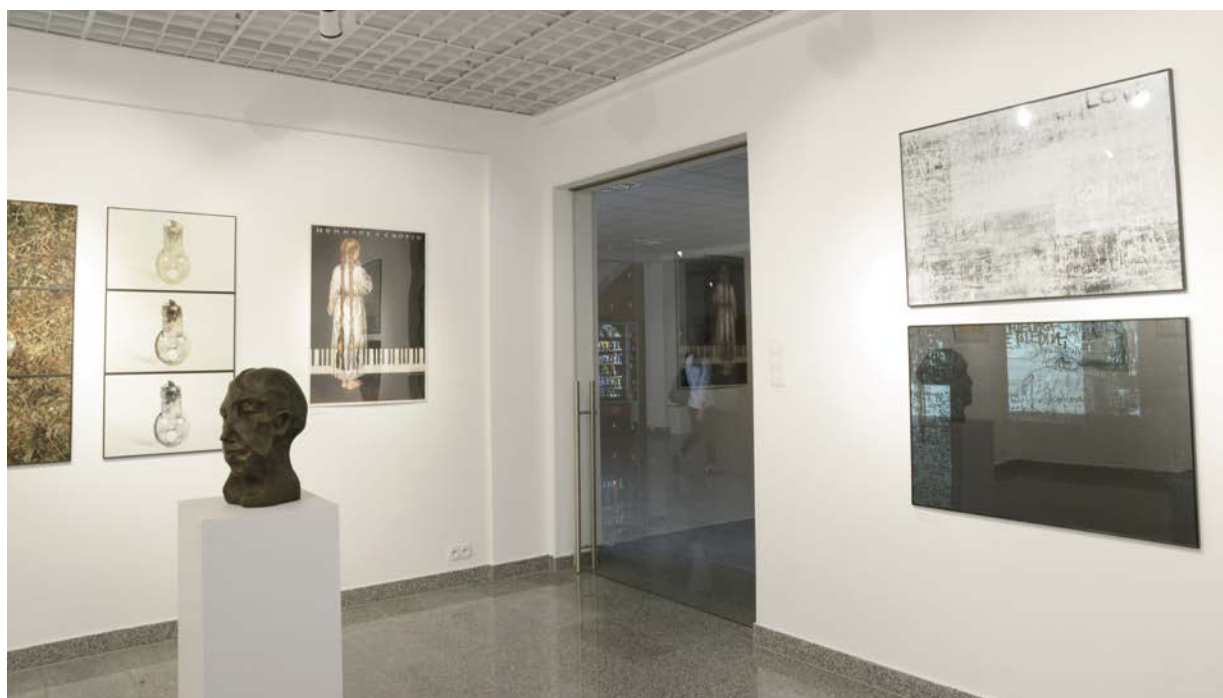
W Galerii Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego 27 kwietnia 2017 roku została otwarta pokonkursowa wystawa *Grafika roku '16*. Prezentowano na niej prace studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Tytuł ekspozycji był tożsamy z tytułem konkursu odbywającego się pod koniec każdego roku akademickiego, zgłaszane są do niego najlepsze prace powstałe na wydziale. Jego pomysłodawcą i opiekunem jest prof. Marcin Pawłowski, artysta akceptujący eksperymenty graficzne. Ważnym aspektem tegorocznej prezentacji było spotkanie z dziełami i ich autorami – studentami innej uczelni. Tego typu konfrontacja jest istotna, gdyż umożliwia wspólne działania i stwarza okazję do uzyskania perspektywicznego spojrzenia na przestrzeń warsztatu graficznego.



Widok wystawy Grafika roku '16, fot. z archiwum galerii

Dialog

Wystawa pedagogów Wydziału Sztuki



Widok wystawy pedagogów Wydziału Sztuki *Dialog*, fot. z archiwum galerii

Dialog zwykle postrzegany jest jako forma prezentacji odrębnych wypowiedzi, myśli, argumentów, poglądów na wspólny temat. Czym więc będzie „dialog” zawarty w tytule wystawy pedagogów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego? Myślę, że uniwersalność tego słowa, przeniesiona na szereg wypowiedzi w sferze sztuk wizualnych, uruchamia spektrum znaczeń i kontekstów, poprzez które można by analizować tę wystawę. Pierwsza forma dialogu wydaje się w naturalny sposób wypływać z samego faktu różnorodności dyscyplin i technik, które wypełniły Galerię Wydziału Sztuki im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego. Ponieważ do wystawy zaproszeni zostali wszyscy artyści uczący na Wydziale Sztuki, można w jednej przestrzeni oglądać zarówno malarstwo, grafikę, jak i rzeźbę, rysunek oraz instalacje. Poza tą oczywistą sferą formalną obserwujemy odmienność typów poszukiwań i postaw, jakie wykraczają już poza prosty podział na dyscypliny, co jest też dość charakterystyczną cechą wystaw zbiorowych, zwłaszcza tych, w których nie było jasno sprecyzowanego wcześniej problemu. Czy zatem tytuł wystawy należy potraktować jako „wytrych” sprawdzający się przy zbiorowej ekspozycji, czy też uznać, że jest to podsumowanie wzajemnego stosunku artystów prezentujących swoje prace? Jeśli na to spojrzeć właśnie w taki sposób, to od razu narzucają się dwa rodzaje relacji: pierwszy – to dialog mistrz i uczeń, drugi zaś będzie dialogiem międzypokoleniowym. Choć w pewnym sensie te relacje są powiązane ze sobą, w wielu przypadkach należałoby jednak traktować je niezależnie. Na wystawie, wśród prezentujących się artystów odnajdziemy nauczycieli, obok których wystawiają się ich wychowankowie, jako pedagodzy bowiem wykształcili już kolejne pokolenie absolwentów. Rzecz jasna te powiązania w żaden sposób nie są akcentowane i jedynie nieliczni, bardziej wtajemniczeni, są w stanie ów dialog obserwować. Niewtajemniczeni zaś mają okazję spojrzeć szerzej na twórczość artystów zatrudnionych na Wydziale Sztuki UR, próbując sobie odpowiedzieć na pytanie: czy po niemal dwudziestu latach (kiedy to powstawał załączek obecnego wydziału), wykształciło się zjawisko, które można by było nazwać „szkołą rzeszowską”?



NAJWAŻNIEJSZE...

Pamięci Iwony



Iwona Główska, *Widzialne i niewidzialne*, fragment dyplomu artystycznego, zrealizowanego w Pracowni Druku Cyfrowego, fot. K. Pisarek



Niezwykle zdolna. Bardzo wrażliwa.

...

Napisała:

Moje prace można (...) rozpatrywać jako pewne studium relacji międzyludzkich, a także – alegorię życia.

Przygotowała piękny dyplom, dotyczący spraw najistotniejszych dla każdego człowieka.

Z wnętrza tych prac biła cisza, bo w ciszy powstawały. Kochała muzykę...

A tę można usłyszeć tylko w ciszy.

Niektóre z grafik zanurzała w mroku, inne prześwieślała metafizycznym blaskiem.

Kochała światło...

Cykl dyplomowy, zrealizowany w Pracowni Druku Cyfrowego, zatytułowała: *Widzialne i niewidzialne*, tak jakby chciała zwrócić uwagę, że:

Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu...

Tę maksymę Antoine'a de Saint-Exupéry'ego z *Malego Księcia* przypominałam Jej, kiedy schodziła po schodach, po końcowej korekcie przygotowującej do obrony dyplomu magisterskiego.

Uśmiechnęła się i powiedziała: *Pomyślę o tym...*

Czy wtedy widzieliśmy się po raz ostatni...? Może spotkałyśmy się jeszcze potem przy drukowaniu grafik...?

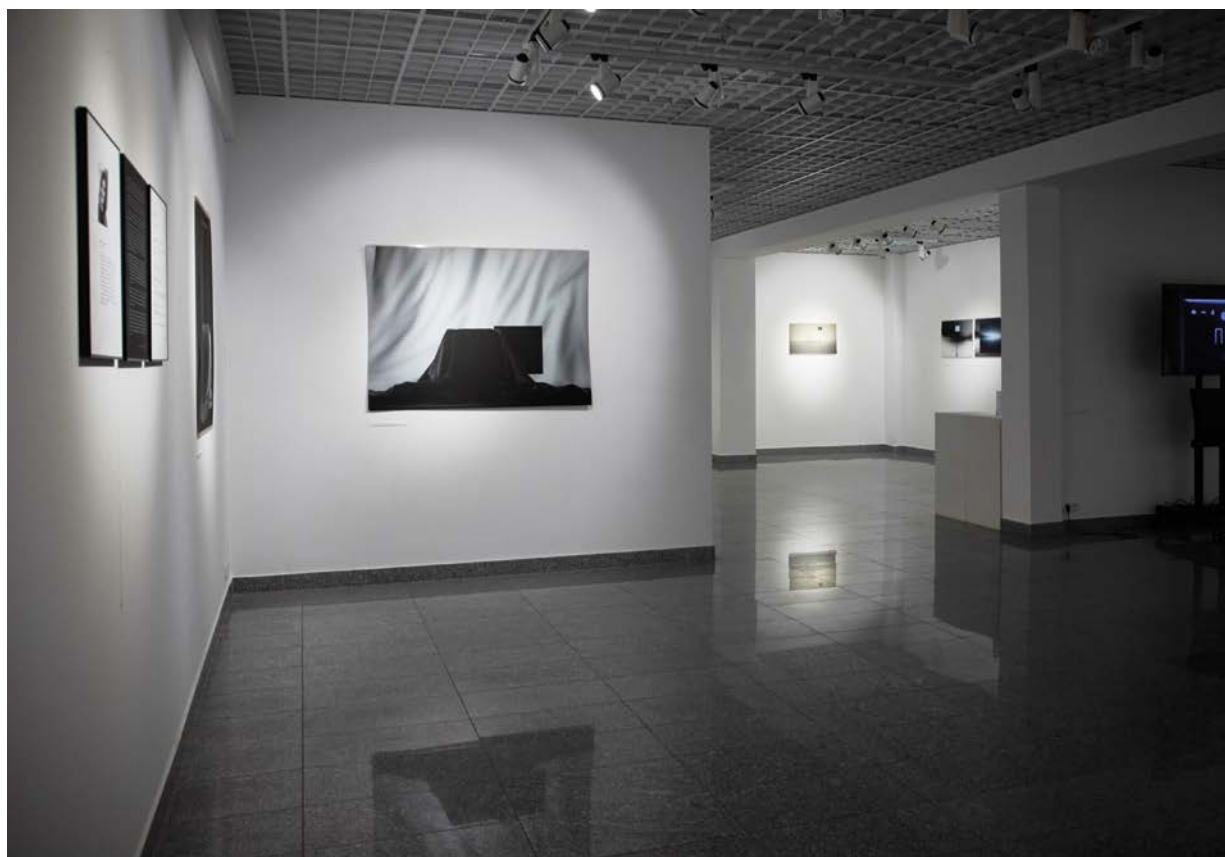
Nieistotny jest tu porządek czasowy, bo... Każde spotkanie, każda rozmowa – kiedy się wydarzały – były *najważniejsze*.

...

Pozostała nam Jej niewidzialna *Obecność* i ślad, który na zawsze odcisnęła w naszych sercach.



Iwona Główka, *Examination of conscience*, 2016, trailer interaktywnej gry – kadr z animacji dyplomowej, zrealizowanej w Pracowni Projektowej I, fot. K. Pisarek



In memoriam Iwona Główka. *Widzialne i niewidzialne* – fragment wystawy, fot. K. Pisarek

Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu (1999–2017)



Fragment ekspozycji, fot. z archiwum galerii

Z idei wymian wystaw graficznych pomiędzy polskimi uczelniami artystycznymi w 1998 roku zrodził się pomysł ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu. Do jego pierwszej realizacji doszło rok później. Od początku istnienia BGS jego kuratorami są profesorowie: Stefan Ficner (do X edycji) i Mirosław Pawłowski (obecnie). Organizatorem jest Katedra Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Obserwowany w ostatnich latach rozwój różnych mediów graficznych spowodował renesans zainteresowania klasycznymi technikami tej dyscypliny, co znajduje realne odbicie na rynku sztuki. Celem Biennale jest wyłonienie najciekawszych postaw twórczych spośród studiującej młodzieży i ułatwienie jej startu do dojrzałej kariery artystycznej. Już wstępna faza przygotowań spotyka się z dużym zainteresowaniem środowisk uczelnianych i artystycznych całego kraju, a konkurs gromadzi ogromną liczbę uczestników. Do udziału w nim są zapraszani studenci i dyplomanci wszystkich uczelni plastycznych w Polsce. Organizując Biennale, pragniemy wyłonić najciekawsze postawy twórcze spośród studiującej młodzieży i ułatwić im start do dojrzałej kariery artystycznej. Impreza stwarza możliwość uważnego prześledzenia i porównania dorobku pracowni graficznych z uczelni całej Polski. Jury BGS składa się z wybitnych grafików, krytyków sztuki oraz osób związanych z promocją współczesnej

plastyki z różnych ośrodków w kraju. Wystawa pokonkursowa jest organizowana od roku 1999 w Galerii Miejskiej „Arsenał” w Poznaniu. W roku 2017 odbyła się już dziesiąta odsłona tego przedsięwzięcia. Trudno wskazać na analogiczne prezentacje np. młodego malarstwa czy rzeźby. Prace zakwalifikowane do wystawy pokonkursowej Biennale z reguły reprezentują wysoki poziom warsztatowy oraz wielką różnorodność ideową. Ta wielość spojrzenia na akt kreacji i komunikacji graficznej stanowi o wartości naszego konkursu, pokazuje bowiem szeroki wachlarz artykulacji artystycznych.

Co można powiedzieć o najmłodszej generacji polskich grafików? Na pewno to, że ich postawy są zróżnicowane, a każdy z nich pragnie zaznaczyć własną indywidualność. W początkowym okresie istnienia Biennale Grafiki Studenckiej dał się zauważyć pewien charakterystyczny rys przysyłanych grafik, określający uczelnię lub pedagoga prowadzącego pracownię graficzną. Oczywiście generalizuję, ale po wielu latach organizowania tego przeglądu powstało już pewne rozeznanie, jeśli chodzi o preferencje, artykulacje, tendencje i idee przypisane określonym środowiskom. Z biegiem lat (i zapewne w tym zasługa BGS) ten wizerunek uległ zdecydowanemu „spłaszczeniu”. Dzisiaj podobne wypowiedzi możemy znaleźć u studenta z Poznania, Torunia, Warszawy czy u studentki z Rzeszowa. Zapewne jest to efekt zarówno zmiany komunikowania się i przepływu informacji, jak i nowych możliwości dystrybuowania obrazów. Przede wszystkim jednak młodzi graficy ukazują w swoich pracach świadomość podejmowanych procesów twórczych i odpowiednio do nich użytych środków warsztatowych. Obserwując dokonania studentów grafiki z całego kraju, można zauważyć, że nie są to tylko i wyłącznie ćwiczenia semestralne ukierunkowane na naukę warsztatu, lecz wyraźnie stawiany jest cel artystyczny lub idea. Przeważnie jest to już próba opisu świata, w którym przyszło im żyć: prywatnego i publicznego – pełnego konfliktów politycznych, religijnych, ekonomicznych czy socjalnych, świata ery globalizacji, szybkiej komunikacji i masowej konsumpcji. Postawy te określają społeczną świadomość najmłodszego pokolenia artystów ery globalnej wioski.

Analizując prace młodych grafików na przestrzeni lat trwania Biennale, zauważam też stopniowe przełamywanie podziałów między technikami, propozycje wielkoformatowe, mocny kolor czy łączenie różnych artykulacji w obrębie wybranej techniki graficznej. Często jest to odwieczna walka z malarstwem



Z wernisażu wystawy, od lewej: prodziekan Wydziału Sztuki dr Magdalena Uchman, dziekan prof. UR Antoni Nikiel. Fot. z archiwum galerii

czy współczesną siłą *graphic design*. Sądzę, że młoda grafika polska jest obecnie w trakcie znajdowania własnego oblicza i adekwatnej formy do opisu współczesności. Stopniowo rezygnuje ze statusu obiektu w kolekcjonerskich zbiorach i dla mnie jest to najbardziej obiecująca sytuacja, bo daje nadzieję na nieograniczoną perspektywę rozwoju. Pozycja, z której grafika podejmowała próby opisu świata bądź samej siebie, zawsze pochodziła spoza „naskórka” sztuki. Według mnie to jej cecha charakterystyczna (choćby z przyczyny warsztatu), umożliwiająca odmienną ekspresję niż np. media elektroniczne. Daje to w efekcie czas do pełniejszej, bardziej złożonej, uniwersalnej wypowiedzi. Młodzi artyści swoimi pracami zapisują nowe karty – pomiędzy kultywacją starych technik graficznych a akceptacją nowych form przekazu graficznego. Tak też było w ekspozowanej w Galerii Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego wystawie laureatów Grand Prix Biennale Grafiki Studenckiej 1999–2017 oraz w pokazywanej w Galerii r_z wybranej prezentacji prac uczestników X BGS 2017. Obie wystawy ukazywały najbardziej interesujące realizacje studenckie z ostatnich lat. Tej pierwszej towarzyszył pokaz młodych grafików rzeszowskich (8 studentów) zakwalifikowanych do wystawy pokonkursowej X BGS w 2017 roku.

Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu to przede wszystkim prezentacja najmłodszej grafiki, tej która jeszcze się kształtuje, szuka właściwej dla siebie formy czy języka. Dla mnie ciekawa jest obserwacja procesu definiowania się tożsamości tych młodych ludzi, warsztatu oraz przegląd efektów i metod kształcenia w różnych ośrodkach, zajmujących się grafiką warsztatową w Polsce. Sądzę, że rzeszowskie prezentacje BGS skłaniały również do podobnych refleksji nad stanem i rozwojem najmłodszej generacji polskich grafików.

BGS POZNAŃ

**WYSTAWA
BIENNALE GRAFIKI
STUDENCKIEJ**

**NAGRODZONE GRAFIKI
LAUREATÓW GRAND PRIX
1–10 EDYCJI BGS**

1999–2017

**Galeria Wydziału Sztuki UR
im. Prof. Włodzimierza Kotkowskiego**

**Wystawa:
19.10. — 12.11.2017**

**Wydział Sztuki UR w Rzeszowie
35-959 Rzeszów, al. mjr. W. Kopisto 2a
wernisaż: 19.10.2017 o godz. 17:00**

<https://www.facebook.com/wydzialsztuki.rzeszow/>

ONNA – piękno, siła, ekstaza

Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie



Onna – Muzeum Narodowe w Krakowie, Beata Romanowicz, Kustosz Działu Sztuki Dalekiego Wschodu MNK, fot. A. Lech-Bińczycka



Onna – Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. S. Laszczyk

Od 14 lutego do 3 maja 2017 roku w Gmachu Głównym MNK prezentowana była wystawa *ONNA*. Wraz ze studentami Wydziału Sztuki UR, skorzystałam z możliwości oprowadzania kuratorskiego przez panią Beatę Romanowicz, Kustosz Działu Sztuki Dalekiego Wschodu MNK¹; dzięki jej opowieści mogliśmy zagłębić się w klimat *przepływającego świata*. Ekspozycja obejmowała 120 kobiecych wizerunków pochodzących głównie z kolekcji ofiarowanej muzeum w 1920 roku przez Feliksa Jasińskiego, tworzonej przez ponad sto trzydzieści lat i uzupełnianej zakupami własnymi MNK¹. Lista prezentowanych dzieł zawierała nazwiska artystów japońskich okresu Edo (1603–1868)² m.in. Suzuki Harunobu – ojca barwnego drzeworytu, Katsushika Hokusai, mistrza Toyokuni, Utagawy Kuniyoshi, Torii Kiyonaga, Utagawy Kunisada. Wśród autorów zabraknąć nie mogło najwybitniejszego twórcy *bijin-ga* – piewcy urody kobiecej, Kitagawy Utamaro. Wystawa podzielona była na dziewięć części, z których każda w różny sposób podejmowała tematykę kobiety i kobiecości. Drzeworyty *ukiyo-e* stanowią oryginalny przejaw sztuki okresu Edo, żywy dokument obyczajów, stroju, ideałów i tradycji. To dzięki nim spoglądamy na kobietę, odkrywając jej różnorodność, wielobarwność, charyzmę, intelekt, piękno. Na planszach

drzeworytów Utamaro ożywają sceny macierzyńskiej miłości (m.in. *Matka karmiąca dziecko* z serii *Dwanaście typów kobiecej urody porównywanych z najpiękniejszymi widokami Japonii, 1801–1804*), gdzie oszczędnymi środkami w sposób mistrzowski ukazana jest kobieta-matka [jap. *boshi-e*] pełna trosk, ale nie pozbawiona wdzięku i subtelności. Wachlarz emocji portretowanych postaci odkryjemy także w innych dziełach Utamaro, który niekiedy wyłącznie układem ust modelki, jedną zmarszczką, przechyleniem głowy daje wyraz wewnętrznego przeżycia (*Kobieta pisząca list* z serii *Pięć typów pięknych kobiet, 1803–1804*). Obok kobiet Utamaro o wydłużonych twarzach i linii długiej szyi, na wystawie zobaczyliśmy wizerunki wiotkich, młodych kruchych kobiet – „lalek” autorstwa Suzuki Harunobu – mistrza *nishiki-e*. W intymnych scenach serii *Eleganckie piękności porównywane z kwiatami* (1769) Harunobu wyrafinowaną kreską ukazuje pełne uroku kobiety, by w innej planszy o dynamicznej kompozycji nakreślić postać wątłej dziewczyny zmagającej się z gwałtownym wiatrem. Emocje, ekstazy i uniesienia obejrzyć możemy na rycinach znajdujących się w wyizolowanej części ekspozycji poświęconej *shunga* – japońskim obrazom erotycznym. Większość z nich wydawano w formie książek lub luksusowych albumów o bogatej gamie kolorystycznej. Przykład stanowić może *Scena erotyczna* z albumu *Adorując kobiecość nocą* z roku 1788 autorstwa Katsukawa Shunchō. Ten jedyny znany album artysty, opowieść o erotyce

¹ Zob. B. Romanowicz, *ONNA – piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017, s. 9.

² Tamże, s. 7.

czasów Edo, prezentowany jest w wersji brokatowej, to unikatowa kolekcja MNK³. W obrazach wiosny – jak nazywano ten rodzaj przedstawienia, zachwycać mogą barwne desenie jedwabnych kimon, które definiują status danej kobiety. I w tym typie obrazów przyjrzeć się można subtelnej linii autorstwa Utamaro Kitagawy i jego licznym przerysowaniom szczegółów anatomicznych. Kobieta-mieszkanca Joshiwary, wdzięcznie wygięta *oiran*, służebna *kaburo*, gejsza czy kurtyzana spacerująca z klientami stanowią kolejny element wystawy. Harunobu przedstawia piękną odpoczywającą *oiran*, w jej zamyśleniu, tęsknym spojrzeniu i melancholii, Kikugawa Eizan zachęca wytworną sylwetką kobiety z planszy *Widoku Yoshiwary* (1804–1818) do odwiedzenia dzielnicy uciech. Drzeworyt stał się tutaj zarówno medium utrwalającym chwilę, jak i pełnił funkcję plakatu. *ONNA – piękno, siła, ekstaza* to także opowieść o japońskich kobietach-wojowniczkach, o przywódczyniach, o ogromnej sile, sprawności i odwadze. Utagawa Kunijoshi w swym drzeworycie przywołuje postać cesarzowej Jingū, wskazującej wachlarzem kierunek ataku; Katsukawa Shuntei w ekspresyjnej scenie objawia charyzmatyczną moc wojowniczkę walczącą z rycerzem. Pełnej skupienia i siły nieustraszonej – *ona bugeisha*. *Mitate-e* to nawiązanie do faktów historycznych, legend, hołd złożony kobiecie-wojownicze, ale także okazja do analizy wirtuozerii techniki japońskiego drzeworytu. Treści grafik prezentowanych na wystawie poruszają także jedno z najczęściej podejmowanych tematów *ukiyo-e* – teatr kabuki. Ta część w moim odczuciu stanowić może w stosunku do reszty ekspozycji pewną niespójność, gdyż od 1629 roku role kobiece powierzano wyłącznie mężczyznom⁴. Zatem oglądając portrety *onnagata* – przypatrujemy się nie tyle wizerunkom kobiet, które są tematem wystawy *ONNA*, a jedynie aktorom odtwarzającym role kobiece. Te przedstawienia charakteryzuje często dziwaczność wyrazu twarzy, silne napięcie mięśni, przesadność czy grymas, spotęgowany przez smoliste czarne brwi, zaciśnięte usta lub jaskrawy makijaż. W kulturze Japonii wierzono, że niektóre cechy kobiecej natury mogą przyjmować niebezpieczne formy. Demon kobiety drzemiący w jej kuszącym ciele to jeden z tematów dzieł Katsushika Hokusai, ekspozowanych na wystawie. Kobieta transcendentna strasz i niepokoi, przybiera nienaturalną postać, niemal o wyglądzie zwierząt (*Śmiejąca się Hannya* z serii *Opowieści prowadzone przy stu knotkach*, ok. 1830). Mimo efektywności drzeworytów w części poświęconej zjawom i upiorom (*yūrei-zu*), moją uwagę w sposób szczególny przykuła przejmująca plansza Kunijoshiego przedstawiająca zjawę kobiety – lisa. Kilkuwiekowa tradycja metod uzyskiwania niebieskiego odcienia z liści indyga, mnóstwo drobnych zabiegów doprowadziło do stopniowego rozjaśniania koloru, a tym samym pogłębiania jakości zanikania, która jako środek

wyrazu w tym konkretnym drzeworycie ma szczególnie istotne znaczenie. Niespotykana laserunkowość szat kimona bohaterki wraz z symboliką dzieła Kunijoshiego nadaje mu wymiar zjawiskowy. Kobieta z planszy przemija jak jeden z obrazów świata *ukiyo*. Niespełna rok po pojawieniu się tego dzieła Japonia miała poznać przybijającą do jej brzegów cywilizację Zachodu, by najpierw łapczywie ją przyswajać, a po okresie otrzeźwienia podjąć próbę wskrzeszenia tradycji *ukiyo-e*, co w rezultacie okazało się niemożliwe. Tym bardziej cenne zbiory drzeworytów japońskich okresu Edo, które przyszło nam obejrzyć na wystawie *ONNA*, powinny zyskać w oczach odbiorców jako niezwykle dar Japonii z najpiękniejszego okresu drzeworytu *nishiki-e*.

Bibliografia

- Alberowa Z., *O sztuce Japonii*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1983.
- Król A., *Utamaro. Inne spojrzenie*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2013.
- Ostier J., *Sztuka Japonii. Barwny drzeworyt japoński*, w: *Sztuka Świata*, t. IV, przeł. R. Kalicki, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1990.
- Romanowicz B., *ONNA – piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2017.



Utagawa Kuniyoshi, *Tsumago – 43 przystanek. Zjawy kobiety lisa*. Z serii *Sześćdziesiąt dziewięć etapów drogi Kisokaido*, drzeworyt barwny na papierze, 1852, 35,5 × 24,5 cm, fot. A. Lech-Bińczycka

³ Tamże, s. 123.

⁴ Zob. Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 129.

Życie. Instrukcja

Wystawa inspirowana twórczością Georges'a Pereca w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki

Tytuł wystawy odwołuje się do jednej z najsłynniejszych powieści Pereca *Życie instrukcja obsługi*. Ta wielowątkowa opowieść o mieszkańcach paryskiej kamienicy, skomponowana w oparciu o zasady kombinatoryki i reguł szachowych, realizowała postulaty eksperymentalnej grupy literackiej OuLiPo, której Perec był członkiem od 1967 roku. Jak pisała Anna Wasilewska o dziele Pereca:

podlegające ścisłym formalnym rygorom, arbitralnie dobranym, jest książką eksperymentalną, awangardową, którą czyta się jak powieść realistyczną, nie podejrzewając istnienia pod powierzchnią tekstu skomplikowanej maszyny, wprawiającej w ruch narrację¹.

Moim zamierzeniem, jako kuratorki, było aby wystawa mogła być

oglądana bez znajomości zasady, według której została zbudowana – jako zestaw interesujących, nieco obsesyjnych prac. Jednocześnie jednak chciałam, żeby dała widzom przyjemność z odkrywania reguł, którymi w swojej twórczości – tak jak Perec – kierują się artyści. W *Uwagach o tym, czego szukam* (1978) Perec tak komentuje formalną różnorodność swojego dorobku:

Nigdy nie napisałem dwóch jednakowych książek, nigdy nie miałem ochoty powtórzyć w którejś z książek formuły, systemu czy stylu wypracowanego w poprzedniej².

Swoje utwory dzieli na należące do czterech pól, czterech sposobów zadawania sobie pytań. Jest więc pole **socjologiczne**, czyli badanie codzienności, jest **autobiografia**,

są rzeczy **ludyczne** (czyli efekt realizowania narzuconych sobie formalnych przymusów), jest także pole **fabularne**, wynikające z chęci *pisania książek, które czyta się jednym tchem*. Myślałam o łatwości przełożenia jego podejścia do twórczości na sztuki wizualne, a także na inne dyscypliny. Bo przecież można znaleźć dużo przykładów, a nawet wyodrębnić nurty, grupy artystów, którzy układają typologie, stosując różne zapisy rzeczywistości, grając w gry według własnych reguł lub są autorami złożonych mistyfikacji. Nadrzędnym celem wystawy było pokazanie związków pomiędzy literaturą a sztuką; głównie wizualną, ale także muzyką i teatrem. Także pokazanie, że różne dyscypliny sztuki mogą mieć podobne cele: zapisy rzeczywistości, eksperymenty formalne lub tworzenie rozbudowanych narracji. Najbardziej oczywisty jest związek z literaturą – wpisujące się w jedno z czterech „pól” teksty oraz książki

1 <http://www.ha.art.pl/aktualnosci/517-anna-wasilewska-zycie-liberackie-przez-antycypacje.html>

2 G. Perec, *Uwagi o tym czego szukam*, w: *Urodziłem się. Eseje*, przeł. M. Ławniczak, Kraków 2012, s.11.



Krzysztof Pisarek, fotografie z książki *Translokacje*, 2017, druk pigmentowy, materiały prasowe Zachęty

Leg and feet positions



Marianne Wex, *Odzyskajmy naszą przestrzeń. Kobięcy i męski język ciała jako następstwo patriarchalnej struktury społecznej*, 1977, plansze fotograficzne, materiały prasowe Zachęty

były prezentowane we wszystkich salach. Były to książki fotograficzne (m.in. Hans-Peter Feldmann, Christina de Middel), książki będące efektem projektów artystycznych (Sophie Calle, Michael Landy, Joan Fontcuberta) oraz książki, które same są projektami artystycznymi (Jonathan Safran Foer, Chris Ware). Do ich ekspozycji zostały specjalnie zaprojektowane przez Lilę Kalinowską meble. Największą powierzchnię wystawową zajmowała czytelnia skonstruowana w ten sposób, aby architektonicznie była atrakcyjnym elementem wystawy; oprócz książek, znalazły się tam m.in. prace nawiązujące bezpośrednio do tekstów Pereca, np. makieta jednego z mieszkań opisywanych w *Życiu. Instrukcji obsługi*, Lili Kalinowskiej, a także fragmenty filmowej adaptacji *Człowieka, który śpi* (reż. Georges Perec i Bernard Queysanne, 1974). W czytelnicy znalazły się także prace studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego,

którzy w ramach przedmiotu Działania interdyscyplinarne wykonywali zadania związane z tematyką wystawy, m.in. podejmowali próby powtórzenia gestów Pereca, jak np. *Próba zinventoryzowania pokarmów płynnych i stałych, jakie pochłonęłam w ciągu tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego czwartego roku* lub *Lubię nie lubię*. W efekcie tego ostatniego ćwiczenia powstała książka, której graficzny kształt nadała Karolina Niwelińska. Formę książki ma również ćwiczenie *Marzenia* (w ramach przedmiotu fotografia, prowadzący: Krzysztof Pisarek) – ulotna materia marzeń ujęta została tu w ramy algorytmu. Podobnie jak w przypadku tytułowej powieści charakterystyczną cechą prac zgromadzonych na wystawie była ich złożona struktura, czasochłonność i pracołłonność wykonania (np. obszerne cykle fotograficzne Eleanor Antin, Hansa-Petera Feldmanna, Nicolasa Grospierra, Krzysztofa Pisarka, Andrzeja Tobisa czy Marianne

Wex), w ich realizację często było zaangażowane wiele osób (jak np. w przypadku drukowanego fikcyjnego wydania *New York Timesa*, autorstwa Agnieszki Kurant, lub interaktywnej animacji *Dom na Świeżej* – gdzie historie opowiedziane przez lokatorów nieistniejącej już kamienicy interpretowane są przez 20 ilustratorów). Nie sposób więc w tym miejscu omówić każdej z prac z wystawy zajmującej pięć sal w gmachu Zachęty (takie krótkie opisy znalazły się w przewodniku w magazynie *Zachęta*; dokumentację fotograficzną i wideo można obejrzeć na stronie Zachęty w zakładce „wystawy archiwalne”). Ograniczę się tutaj do przedstawienia pojedynczych przykładów w każdej z części wystawy *Życie. Instrukcja*.

Część ludyczna

O powieści Georges'a Pereca *La Disparition* [Zniknięcie] Jerzy Franczak pisał: *to największy lipogram w literaturze światowej*,



Hans-Peter Feldmann, *Felina*, 8 miesięcy,
z cyklu 100 lat, fotografia barytowa



Hans-Peter Feldmann, *Maria Victoria*, 100 lat,
z cyklu 100 lat, fotografia barytowa

napisany z pominięciem litery E, a przy tym – powieść przygodowa, której osnową jest zniknięcie głównego bohatera. Napisany w trzy lata później suplement, *Les Revenentes*, operujący już wyłącznie samogłoską E, to dziwaczna opowieść o kradzieży diamentów („Tygodnik Powszechny”, grudzień 2012). Podobnie ekstremalne ograniczenia narzucili sobie autorzy prac w tej części wystawy. Dla tekstu muzycznego *Wariacje Bartnickiego na wariacje Joyce’a na tematy różne* (2012–2016) materiałem wyjściowym był oryginalny tekst *Finnegans Wake*, z którego Krzysztof Bartnicki, autor polskiego przekładu *Finnegánów trenu*, usunął prawie wszystkie znaki – pozostawił tylko litery tworzące kryptogram muzyczny na podobieństwo motywu BACH. Zamienił litery w nuty, a następnie przeszedł do muzycznej partytury, znajdując w tekście zaskakująco różnorodną muzykę, m.in. motywy klasyczne, ale także folk, hymny narodowe i melodie współczesne, np. motywy z filmu *Gwiezdne wojny*. W ten sposób rozwija swoją relację z tekstem Joyce’a, przenosząc ją na

inny poziom. Fragmenty przekładu były tematem ćwiczeń dla studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (animacje Izabeli Gnot, Jerzego Kozłowskiego, Łukasza Kuśnierza), a tekst muzyczny w aranżacji Wojciecha Kucharczyka stał się z kolei inspiracją dla animacji Karoliny Niwelińskiej. To kolaż różnych mediów, graficzna notacja podejmowanego tematu muzycznego czerpiąca z poetyki snu. W tej samej części prezentowane są kolaże filmowe przewrotnie wykorzystujące wiadomości telewizyjne autorstwa kolektywu Apsolutno *Dobry wieczór* i Omera Fasta *Konkatenacja CNN*, a także filmy found footage Martina Arnolda i zapis performansu teatralnego Weroniki Szczawińskiej i Krzysztofa Kaliskiego, który miał miejsce podczas wernisażu.

Część socjologiczna

Ta część wystawy, mogłaby być określona tytułem innego eseju pisarza – *Myśleć/klasyfikować* – mieści bowiem prace skupione na tworzeniu mniej lub bardziej rozbudowanych zbiorów według

różnego rodzaju klasyfikacji. Planse fotograficzne Marianne Wex zostały wybrane z ponad 5 000 fotografii, które złożyły się na projekt badawczy zatytułowany *Odzyskajmy swoją przestrzeń*. „Męski” i „kobięcy” język ciała jako wynik patriarchalnej struktury społecznej. Wykonane w latach 1972–1977 fotografie kobiet i mężczyzn w różnych pozycjach (postaci stojące, siedzące, leżące) zostały podzielone na kategorie uwzględniające ułożenie nóg, stóp, kolan, głowy, ramion, łokci, rąk. Zdjęcia z ulic Hamburga artystka uzupełniła o materiały znalezione: prze fotografowane reklamy, antyczne i średniowieczne dzieła sztuki. Ten konceptualny, mocno osadzony w kontekście sztuki feministycznej projekt jest historycznym świadectwem, jednak systematyczne kontrastowanie męskich i damskich sylwetek w takich samych pozach oddziałuje również swoim wizualnym komizmem. Innymi przykładami wypływającej z ducha Pereca dokumentacji „podzwyczajności” były w tej części wystawy: unikatowa książka

fotograficzna Krzysztofa Pisarka *Translokacje* (fotografie z lat 2010–2014) oraz wybór ze słynnego już cyklu fotograficznego: *A-Z (Gablo-ty edukacyjne)* Andrzeja Tobisa.

Część fabularna

W tej części, inspirowanej utworami Pereca *Życie. Instrukcja obsługi* i *Gabinet kolekcjonera*, znalazły się rozbudowane narracje, a także mistyfikacje artystyczne. Są to prace mające charakter opowieści, które, jak pisze Percec, powstają *wyłącznie dla przyjemności, w pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów*. Michał Chudzicki w projekcie *Bruno Larek* stworzył postać fikcyjnego artysty (1901–1936), autora dadaistycznych kolaży, poezji i absurdalnych obiektów. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* Johana Grimonpreza jest kolażem filmowym złożonym z materiałów dokumentalnych dotyczących słynnych porwań samolotów, prywatnych materiałów filmowych, zimnowojennych materiałów propagandowych i reklam. Do tego artysta dodaje własny komentarz przemieszany z fragmentami tekstów Dona de Lillo. Wideo Aleksandry Mir *Pierwsza kobieta na Księżycu* jest zapisem trwającej jeden dzień (28.08.1999) akcji artystycznej. Pracująca od świtu ekipa wyposażona w ciężki sprzęt przeistoczyła holenderską plażę w księżycowy krajobraz. O zachodzie słońca kobieca załoga zatknęła amerykańską flagę na szczycie krateru. W ciągu kilku następnych godzin plaża wróciła do poprzedniego wyglądu. Zrealizowana w atmosferze beztrudnej zabawy akcja jest feministycznym w wymowie i jednocześnie żartobliwym komentarzem na temat konspiracyjnych teorii otaczających historyczne lądowanie Apolla 11, które miało miejsce dokładnie 30 lat wcześniej.

Część autobiograficzna

W tej części wystawy, inspirowanej tekstami Pereca *Człowiek, który śpi*, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*,

Miejsca pewnego podstępu, znalazły się różne zapisy rzeczywistości dokonywane przez artystów, którzy – jak Percec – znajdują „dostęp do swojej historii” za pośrednictwem swego ciała (np. *Rzeźbiarstwo: rzeźba tradycyjna/ Carving: A Traditional Sculpture* Eleanor Antin) lub całego życia. 100 lat Hansa-Petera Feldmanna to monumentalny, liczący 101 prac zbiór fotografii osób (rodzina, przyjaciele i znajomi artysty) w wieku od 8 miesięcy do 100 lat. Rezultatem tego prostego pomysłu pokazania upływu czasu na żywym materiale jest galeria 101 zdyscyplinowanych formalnie portretów (czarno-białe fotografie, 43 × 33 cm każda). Powściągliwy w całej swojej indywidualnej różnorodności cykl daje w sumie bezlitosny zapis drogi zmierzającej do nieuchronnego końca. Wystawie towarzyszyła książka *Życie. Instrukcja* będąca kompilacją tekstów literackich (w tym fragmentów prozy Georges’a Pereca), tekstów z zakresu literaturoznawstwa, socjologii, a także sztuki. Projekt i ilustracje: Anna i Magda Piwowar. W trakcie wystawy odbywały się spotkania z autorami tekstów (Mariusz Szczygieł, Ewa Tatar, Grzegorz Jankowicz, Jerzy Franczak), koncert Wojciecha Kucharczyka i performans *Aiofobia* Roberta Kuśmirowskiego. Dział edukacyjny Zachęty był odpowiedzialny za starannie przygotowany program filmowy (*Człowiek, który śpi*, reż. B. Queysanne i G. Percec, *Dubel*, reż. J. Grimonprez, *Kronika wypadków*, reż. P. Greenway, *Resztki*, reż. O. Fast), oprowadzania tematyczne, warsztaty dla dzieci, młodzieży i dorosłych.

Tekst jest skróconą wersją materiałów umieszczonych w *Magazynie Zachęty* (luty–kwiecień 2017) i w książce *Życie. Instrukcja*, wyd. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

Życie. Instrukcja

Wystawa inspirowana twórczością Georges’a Pereca, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 4.02–23.01.2017

kuratorka: Jadwiga Sawicka

współpraca ze strony Zachęty: Katarzyna

Kołodziej, Michał Kubiak

projekt ekspozycji: Lila Kalinowska

identyfikacja wizualna wystawy,

opracowanie graficzne tekstów: Kaja

Gliwa, Mikołaj Moskał

artyści: Eleanor Antin, Apsolutno,

Martin Arnold, Krzysztof Bartnicki,

Michał Chudzicki, CT Jasper & Joanna

Malinowska, Omer Fast, Hans-Peter

Feldmann, Bartosz Fic, Kaja Gliwa &

Mikołaj Moskał, Johan Grimonprez,

Nicolas GrosPierre, Grzegorz

Jankowicz, Lukáš Jasanský & Martin

Polák, Alicja Karska & Aleksandra

Went, Lila Kalinowska, PIO Kaliński,

Agnieszka Kurant, Jamie Livingston,

Justyna Łuczaj-Salej, Piotr Macha,

Martyna Miller, Aleksandra Mir,

Karolina Niwelińska, Krzysztof

Pisarek, Jan Rusiński i ilustratorzy,

John Stezaker, Weronika Szczawińska

& Krzysztof Kaliski, Mariusz

Tarkawian, Andrzej Tobis, Marianne

Wex oraz studenci Wydziału Sztuki

Uniwersytetu Rzeszowskiego

autorzy książek: Sophie Calle, Jonathan

Safran Foer, Cristina de Middel, Joan

Fontcuberta, Michael Landy,

Chris Ware

Ilustracje

Krzysztof Pisarek, fotografie z książki

Translokacje, 2017, druk pigmentowy,

dzięki uprzejmości artysty

Marianne Wex, *Odzyskajmy naszą*

przestrzeń. „Kobiety” i „męski” język

ciała jako następstwo patriarchalnej

struktury społecznej, 1977, plansze

fotograficzne, dzięki uprzejmości

artystki i galerii Zachęta

Hans-Peter Feldmann, *Felina* i *Maria*

Victoria, 100 lat, z cyklu *100 lat*,

fotografia barytowa, VG Bild/Kunst,

Bonn for H.P. Feldmann,

z materiałów Zachęty

Przedmioty protestu. Kultury materialne współczesnych ruchów społecznych

Od redakcji:

Kiedy w 2014 roku w najsłynniejszym i najbogatszym muzeum sztuki użytkowej Victoria and Albert Museum w Londynie otwierała się wystawa *Nieposłuszne przedmioty*, jej temat mógł budzić zdziwienie: oto w instytucji, która powstała u szczytu potęgi imperium bry-



Łańcuch Światła w Poznaniu, 2017, fot. B. Ślosarski

tyjskiego, pełnej wyrafinowanych wyrobów rzemiosła artystycznego i współczesnego designu, bada się rolę, jaką odgrywają przedmioty używane w protestach społecznych. Można było zobaczyć różnego rodzaju transparenty, sztandary, plakaty, ale także niesłychanie nieraz pomysłowe urządzenia, które powstały przy nakładzie minimalnych środków, w pośpiechu i we wspólnym działaniu. Według słów organizatorów, chcieli oni przywrócić się momentowi zerowemu: spontanicznym wytworom, które powstały z konieczności chwili i których energia stanie się początkiem sztuki politycznie zaangażowanej. Według deklaracji kuratorów w ten sposób uzupełnia się brakujące ogniwo w historii sztuki i designu.

Podobny cel przyświeca badaniom, które prowadzi Bartosz Ślosarski. Pozostaje sprawą otwartą, czy przedmioty używane w protestach na polskich ulicach znajdują swoje miejsce w powstającym Muzeum Designu w Krakowie...

„Przedmioty protestu. Kultury materialne współczesnych ruchów społecznych” to projekt socjologiczny prowadzony na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przez Bartosza Ślosarskiego¹. Przedsięwzięcie swoje podstawy teoretyczne czerpie z połączenia kulturowej socjologii ruchów społecznych z nurtem nowego materializmu, w szczególności społecznych studiów nad materialnością. Celem badawczym jest próba określenia statusu i roli przedmiotów, artefaktów, rzeczy, obiektów materialnych w kontekstach stanowienia oporu, działań kontestacyjnych oraz tworzenia oddolnych inicjatyw protestacyjnych i ruchów społecznych. Patrząc na wydarzenia protestacyjne w przestrzeni publicznej, widzimy i skupiamy się na liczbie uczestników, na pokojowych bądź zaczepnych działaniach tłumów – jednakże kontekst wydarzenia, jego unikalność wobec innych form zgromadzeń, sprowadza się do sfery materialności – użytej w sposób typowy lub kreatywny, przyniesionej, zredefiniowanej, zniszczonej bądź w jakikolwiek sposób przekształconej w celu wyartykułowania zbiorowego niezadowolenia. Bez materialności tłum protestujących na ulicy nie mógłby zaznaczyć swojej unikalności, tożsamości, własnych żądań i treści, które chce wnieść do życia publicznego. Obiekty materialne – takie jak: transparenty, flagi, maski, łańcuchy i inne – są ich nośnikami i trwałym elementem działań kontestacyjnych.

Badania prowadzone są w trzech kontekstach. Pierwszy z nich sprowadza się do analizy fotografii prasowych z protestów ulicznych w Berlinie, Brukseli, Londynie i Warszawie – uwaga badawcza skupiona jest na widzialności poszczególnych przedmiotów w procesach komunikacji między protestującymi a znaczącymi innymi uczestnikami protestu, czyli tymi, wobec których (bądź za pośrednictwem których) hasła i żądania są artykułowane w przestrzeni publicznej – czyli instytucji władzy, mediów, osób postronnych bądź samych uczestników. Wyniki z tego etapu wskazują na wysoki stopień trwałości repertuarów użytkowania przedmiotów w proteście i względnie niski stopień innowacyjności zastosowania obiektów

¹ Praca naukowa nad projektem DI2015 013445 finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2019, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

materialnych. Oznacza to, że sposoby funkcjonowania przedmiotów ujęte są we względnie trwałe wzory. Pomimo, że nie urefleksyjniamy tego na co dzień bądź nawet w trakcie samego wydarzenia, to wiemy, gdzie, w jaki sposób i do czego zastosować można przedmioty w procesie kontestacji.

Kolejny etap dotyczy tego, co namacalne dla badacza – tego jak konstruowane są przedmioty, do jakich kontekstów oraz estetyk politycznych odwołują się treści z transparentów bądź innych obiektów materialnych, jakie jest pole dla mikroinnowacji w tworzeniu materialnej oprawy protestu. W trakcie tej części prowadzone są własne obserwacje fotograficzne – z tej części pochodzą również zdjęcia przedstawione na wystawie (poznaki „Łańcuch Światła”, warszawska Rocznicą Czarnego Protestu, berlińskie „Wir haben es satt” oraz „Women’s March”).

Ostatnim etapem będzie to, co organizacyjne, czyli jak animatorzy działań kontestacyjnych oraz wszystkie grupy, które kształtują oblicze protestu, urefleksyjniają obiekty materialne, w szczególności pod względem zarządzania zasobami – skąd je czerpią, jak je transportują, jak je montują, co nimi chcieli wyrazić, jakie były ich skutki bądź nieoczekiwane konsekwencje ich zastosowania. W tym sensie przedmiot staje się nie tylko uczestnikiem wydarzenia, ale również elementem procesu organizacyjnego oraz oddolnej pracy, która stoi za stworzeniem i powodzeniem wydarzenia protestacyjnego.

Więcej informacji o projekcie:
kulturyprotestu.pl / amu.academia.edu/slosarsk

Zdjęcie pierwsze przedstawia drugą stronę transparentu uczestnika protestów przeciwko zmianom w polskim sądownictwie w lipcu 2017 roku w Poznaniu. Przednia część (nieprzedstawiona na zdjęciu) prezentowała preambułę oraz pierwsze strony Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 roku. Tył transparentu przyciąga uwagę za sprawą wlepek i innych materiałów, które się na nim znajdują – między innymi logotypu ruchu „Dziewuchy Dziewuchom”, akcji referendalnej Związku Nauczycielstwa Polskiego, Komitetu Obrony Demokracji czy Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Znajdują się tutaj również hasła kontestujące aktualną władzę w Polsce. Połączenie różnych haseł,



Pierwsza rocznica Czarnego Protestu w Warszawie, 2017, fot. B. Ślosarski

nazw czy logotypów inicjatyw na jednym transparentie ma podkreślać sojusze i wspólnotę oporu zróżnicowanych, prowadzonych inicjatyw protestacyjnych bądź działań w sektorze pozarządowym. W tym sensie tył transparentu stanowi znaczeniowy kolaż, a jego celem jest połączenie różnych nurtów kontestujących bądź kontestowanych przez aktualnie rządzącą partię polityczną. Osią, wokół której zorganizowane są te inne konflikty, jest konstytucja. Wykorzystanie tyłu transparentu daje jego wytwórcy możliwość nie tyle dopełnienia narracji wokół obrony konstytucji, która znajduje się na przedniej części, ale stworzenia drugiego obiegu komunikacyjnego, pozwalając na artykulację każdej z inicjatyw.

Zdjęcie drugie przedstawia happening otwierający marsz w pierwszą rocznicę Czarnego Protestu, który wyruszył spod Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Na zdjęciu widzimy aktywistki i aktywistów, którzy tworzą z czarnych parasolek napis „Dość Piekła Kobiet” – co odnosi się do prób zmian w prawie aborcyjnym. Na zdjęciu widzimy również fotoreporterów, odpowiednio ustawionych, by uchwycić moment ułożenia napisu. Czarna parasolka odwołuje się do wydarzeń z 2016 roku, gdy zorganizowano pierwszy Czarny Protest. Padał wówczas deszcz i przybyli chronili się przed deszczem pod parasolami. Czarna parasolka stała się więc najpierw znakiem determinacji, nieco później – symbolem ruchu społecznego. Pojawia się na wlepkach, koszulkach, w memach. Przeszła drogę od przedmiotu użytecznego do symbolu.

Magdalena Abakanowicz w Galerii r_z

W dniach 27.05–28.07.2017 roku w Galerii r_z Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Rzeszowskiego miała miejsce wystawa prac Magdaleny Abakanowicz pochodzących ze zbiorów Grupy CIECH. Kolekcja jest efektem wieloletniej, zapoczątkowanej w 1995 roku, współpracy tejże firmy z artystką, w ramach której przekazywano żywice epoksydowe i utwardzacze, w zamian zyskując prace powstałe w tej technice w latach 1996–2009.

Na szczególny charakter ekspozycji złożyło się kilka czynników: przede wszystkim była jedną z pierwszych zorganizowanych po śmierci Magdaleny Abakanowicz prezentacją jej prac, przy tym były to prace rzadko wystawiane i w związku z tym szerzej nieznanne. Rzeźby (*Epoksydowy zwierz*, *Ptak*, *Figurka dziecka*,

i kwiatu. Inaczej niż w cyklach alteracji, w których pojedyncze istnienie było elementem zrytmizowanego tłumy, masy ciał, tutaj jednostkowość i odrębność jest w pełni zachowana, co w istocie wzmacnia poczucie alienacji. Te figury są „pojedyncze” w najbardziej podstawowym, metafizycznym znaczeniu jak monady zamknięte na jakąkolwiek interakcję. Ciało – trwały motyw twórczości Magdaleny Abakanowicz – ujawnia charakterystyczną ambiwalencję: bliskości i obcości, bezpieczeństwa i zagrożenia; jest jednocześnie potencjałem i ograniczeniem, warunkiem wszelkiego sensualnego doświadczenia i barierą radykalnie odcinającą to, co wewnątrz od świata zewnętrznego. Podane schematycznie uproszczone bryły są mocne, zwarte, a jednak – poprzez swoją strukturę i fragmentaryczność – kruche. Ciało to perspektywa najbardziej osobista i najsilniej poddana presji socjalizacyjnej; prace Magdaleny Abakanowicz oddają antynomiczność statusu ciała, biegunowości doświadczenia „bycia ciałem” i „bycia w ciele” równocześnie.

Szkicowość twarzy o nieobecny spojrzeniu, zastryglę w bolesnym grymasie podkreśla wyobcowanie: dziecięce sylwetki, popiersie dojrzałej kobiety czy zrywający się do niemożliwego lotu ptak, oddają to samo, uwolnione od czasu i kultury, uniwersalne doświadczenie. Surowość i oszczędność formy wzmacnia materia – chropowata, gęsta, nawarstwiająca się, miejscami skontrastowana z gładką, odsłaniająca szczeliny i rozwarstwienia. W prezentowanych pracach artystka wykorzystuje typowe dla siebie, „zgrzebne”, monochromatyczne tworzywo – nasyconą żywicą epoksydową jutę, cementową zaprawę, matę szklaną.

Wystawa poświęcona Magdalenie Abakanowicz stała się inspiracją kolejnego projektu: Ogólnopolskiego Konkursu Plastycznego *Genius Saeculi – duch naszego czasu... W hołdzie Magdalenie Abakanowicz*. Do udziału w konkursie zaproszono imiennie artystów z różnych ośrodków, w tym także absolwentów Wydziału Sztuki UR. Kilkudziesięciu podjęło wyzwanie i zgłosiło swoje prace.

Ideą projektu był dialog z twórczością Magdaleny Abakanowicz. Dialog, czyli rozmowa, której naturalną przestrzenią jest otwartość, interakcja, relacyjność. W sztuce, gdzie równie naturalne jest chronienie własnego głosu, zapewne szczególnie trudna. Zwłaszcza wtedy, gdy mierzy się z twórczością dojrzałą i spełnioną, a przy tym bardzo osobistą. Tę silną, organiczną więź ze swoimi pracami podkreślała



Sylwester Stabryła, *Materia odzyskana I*, technika własna, 20 × 20 × 5 cm, fot. autora

ANA, *Dziewczynka dla Sarzyny*), rysunek (*Rysunek z cyklu Kwiaty*) i płaskorzeźba (*Kobieta w welonie*) zaskakiwały nietypowym dla artystki, kameralnym charakterem, formatem w ludzkiej skali, pozwalającym „przejrzeć się” w tych wizerunkach ludzi, zwierząt



Widok wystawy, fot. T.Modras / Rzeszów News

Magdalena Abakanowicz także w wypowiedziach: *Beze mnie, jak porzucone części ciała oddzielone od korpusu – nie mają sensu...*

Uczestnicy konkursu ów dialog podjęli na różne sposoby: od inspiracji formą, techniką czy tworzywem, poprzez tematykę po działania integrujące te obszary, w wielu przypadkach twórczo je wykorzystujące. Wejście w przestrzeń sztuki Abakanowicz było, satysfakcjonującym artystycznie, przekroczeniem własnych wcześniejszych dokonań, wypracowanego paradygmatu w stronę aktywności (formalnie lub tematycznie) nowych.

Idea projektu skłaniała zresztą do pytań ogólniejszych: o naturę sztuki i jej żywotność, podatność – odporność na wpływ czasu, o autonomię artysty, uniwersalność problemów egzystencjalnych i twórczych.

Wielogłos dialogu z twórczością Magdaleny Abakanowicz znalazł odbicie w werdykcie komisji konkursowej: wśród wyróżnionych prac znalazły się instalacje i rzeźby wykorzystujące drewno, metal, sznurek czy len; syntetyczny w formie plakat i prace malarskie wykorzystujące techniki własne. Nagrodzono czterech artystów: Monikę Maziarz (*Zaszycie*), Annę Micał (*Interior*), Patrycję Longawę (*Tłum*) i Sylwestra Stabryłę (Grand Prix za zestaw dwóch prac pt. *Materia odzyskana*). Specjalnymi dyplomami uhonorowano również

czterech twórców: Paulinę Dębosz (*Bez tytułu*), Pawła Kina (*Portret*), Michała Mieszkowicza (*Tarło*) i Macieja Pęcaka (*Wrzecziono*).

Finałem projektu była wystawa, odbywająca się w dniach 1.08–9.08.2017, w Galerii r_z ZPAP w Rzeszowie. Zaprezentowano na niej wybrane prace; wśród nich nagrodzone i wyróżnione w konkursie oraz cztery pozakonkursowe artystów-jurorów: Marka A. Olszyńskiego (*Obiekt z serii Duch czasu*), Jana Ferenca (*Pejzaż zagubiony*), Mirosława Pawłowskiego (*Kamuflaż*), Piotra Worońca jr (*Memoriał 101*).

Inicjatorem i koordynatorem projektu był dr hab. prof. UR Marek A. Olszyński z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Tenże wydział był głównym organizatorem całego przedsięwzięcia, wspieranym przez Związek Polskich Artystów Plastyków Okręgu Rzeszowskiego oraz Instytut Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Oficjalnym mecenasem i współorganizatorem projektu była Grupa CIECH przy współpracy promocyjnej agencji Cross Media PR. Patronatem honorowym wydarzenie objęli Prorektor do spraw Studenckich i Kształcenia Uniwersytetu Rzeszowskiego, dr hab. prof. UR Wojciech Walat oraz Dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, dr hab. prof. UR Antoni Nikiel; medialnym – Radio Rzeszów i TVP Rzeszów.

Części i całość

Wystawa grafiki w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie (12.09.2017–3.10.2017) była prezentacją prac czwórki artystów, pracowników Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: Joanny Janowskiej-Augustyn, Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej, Łukasza Cywickiego i Grzegorza Frydryka.



Grzegorz Frydryk, *Zaproszenie na spotkanie*, 2017, akwaforta, 54,5 × 36,5 cm

Tytuł wystawy *Części i całość* można interpretować rozmaicie. Całość kojarzy się z jednością, czymś, co może być zbiorem elementów spojonych wspólną zasadą czy ideą; całość to także forma ograniczająca i wyznaczająca granice tego, co nią (całością) jest, czyli wydzielająca ją z uniwersum innych bytów. Jed-



Łukasz Cywicki, *Przestrzeń czasu - III*, 2015, linoryt, technika mieszana, 50 × 140 cm

nocześnie jednak „część”, by być jej elementem, musi być z ową całością jednorodna pod względem natury, choć są pewne cechy czy wartości, które, na zasadzie synergii, przysługują tylko całości. Taką wartością

jest choćby piękno obrazu, mimo że elementy nań się składające same w sobie piękne być nie muszą.

Część zawsze jednak zachowuje swoją tożsamość i da się z całości wyodrębnić, a jej miejsce w całości wymaga – dla harmonii i poczucia jedności – jakiejś zasady scalającej. Co jest tą zasadą w przypadku prezentowanej wystawy? – Niewątpliwie grafika jako podstawowy zakres twórczych zainteresowań autorów; ale także coś, co trudniej zdefiniować, a co można by określić jako wyczulenie na detal, dającą się rozpoznać pewną wspólną perspektywę, widoczną mimo różnic. To próby maksymalnie bliskiego podejścia do tematu, próby przyjrzenia się światu nie „od zewnątrz”, a „od wewnątrz”, co daje wiele. Przede wszystkim ową bliskość, swoistą powagę i prawdę indywidualnego doświadczenia, które, wychodząc od – pozornej – potoczności, transcenduje ją, przekłada na język sztuki i tym samym przekracza w stronę problemów uniwersalnych.

Ciało i czas: dwa toposy obrosłe wielością odniesień, to zasadnicze motywy prezentowanych grafik. Autorzy podejmują dialog z wielką tradycją, interpretując i reinterpreterując doświadczenie czasu i cielesności, które – mimo że powszechne – rozgrywa się zawsze na poziomie najbardziej osobistym, intymnym. Ten indywidualny ślad widoczny jest w podejściu do tematu. Odwołując się do tytułu całości, można wyodrębnić dwie perspektywy: w pracach Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej i Joanny Janowskiej-Augustyn dominantą jest ciało ujęte w perspektywie czasu; natomiast w grafikach Łukasza Cywickiego i Grzegorza Frydryka to czas uchwycony z perspektywy ciała. Te dwie przenikające się perspektywy można opisać słowami Heideggera: człowiek to czas ucieleśniony; istnienie – czas uprzedmiotowiony.

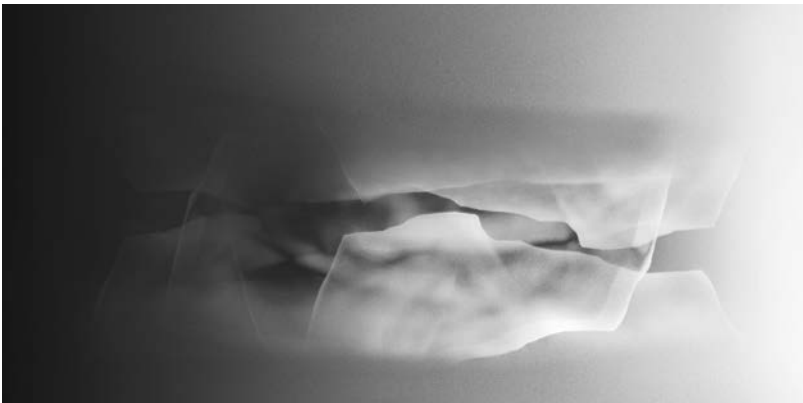
Ciało – w sensie literalnym – w pracach Łukasza Cywickiego i Grzegorza Frydryka jest nieobecne: linoryty Łukasza Cywickiego to przestrzeń zabudowana formami organicznymi, wycinkami natury, gubiącymi dosłowność, niemal abstrakcyjnymi. Pozorna statyczność zrównoważonych, monochromatycznych kompozycji stwarza iluzję aczasowego trwania przyrody, nieświadomej swych transformacji, a więc i czasu; to istnienie, w którym obecność podmiotu jest domyślna – bowiem to dla niego i przestrzeń, i czas są ograniczone, co daje ograniczoną *Przestrzeń czasu*. Rytmiczne powtórzenia elementów, szczeliny w gęstej materii są jak tykanie zegara przedzielane interwałami ciszy. Temporalność w tych pracach jest rozbita na cykliczność przyrody – czas płynący kolistnie, i przemijanie – czas liniowy, o nieodwracanym biegu.



Otwarcie wystawy *Części i całość*. Stoją od prawej: Grzegorz Frydryk, Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Łukasz Cywicki i Joanna Janowska-Augustyn. Fot. z archiwum Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie



Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, *Kobieta 092*, 2017, intaglio, 70 × 100 cm



Joanna Janowska-Augustyn, *Wskreszone*, 2016, druk cyfrowy, 70 × 140 cm

Akwaforty Grzegorza Frydryka przez formę palimpsestu budują świat intymnego doświadczenia czasu rozpiętego między *sacrum a profanum*. „Tajemnica bolesna”, „Tajemnica chwalebna”: słowa te w regularnych powtórzeniach mają strukturę litanii, inwokacji pochwalnych, błagalnych wezwań o łaskę czy wstawiennictwo; zapis graficzny oddaje stan, w którym modlący roztopia swoje „ja”, a czas indywidualny ulega zawieszeniu. Tekst nawarstwia się, multiplikuje, plamy koloru zacierają jego czytelność, tworząc przestrzeń kompozycji, w której zderza się i przenika to, co akcydentalne (*Zawody, Zaproszenie na spotkanie, Tam i z powrotem*) z tym, co wieczne.

Requiem dla ciała, Natura morta – cykle grafik Joanny Janowskiej-Augustyn wyznaczają czas szczególny, bo zatrzymany, w którym ciało traci tożsamość i sensualność, zyskując zwartość i klarowność obiektu czy bryły. Centralna kompozycja, pusta przestrzeń wokół z charakterystyczną ramą stwarzającą iluzję głębi wzmacniają wrażenie izolacji i skrajnej samotności, ekstremalnego doświadczenia egzystencjalnego. Kruchość tych ciał-objektów uwodzi zmysłową urodą, ostatnim przeblaskiem idealnej formy. Chłodną elegancję prac równoważy tonacja – miękka faktura, aksamitna czerń tła i łagodne rozświetlenie ciałowym *claritas* – od czasów Plotyna widomym znakiem transcendencji.

Czyste, nasycone róże i błękity – „naiwna”, dziecięca kolorystyka grafik Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej zderza się z ekspresyjną formą jej prac. Tu także w centrum uwagi jest ciało, podane syntetycznie, na granicy figuracji i abstrakcji. Otwarta kompozycja, nerwowa kreska i „malarska”, mocna plama tworzą przekaz spontaniczny i bezpośredni. Bliskie plany i fragmentaryczność, szkicowość tych obrazów oddaje doświadczenie cielesności w konfrontacji z przypisanym jej kulturowym imaginariem. Cykl „Kobieta” dopełnia instalacja 100 małych odbitek BEZ TYTUŁU.

Wystawa prezentuje tylko część dorobku artystów, ale daje wgląd w jego całość, a przede wszystkim w jego „zasadę organizującą” – motywy, inspiracje, formalne rozstrzygnięcia dla autorów charakterystyczne. Całość wydobywa także różnice poszczególnych części, bez tej perspektywy pozostają – tylko i aż – sobą, to w ramach tej całości widoczne jest zróżnicowanie strategii artystycznego wyrazu, indywidualnego języka. Konstrukcja tytułu wystawy: *Części i całość* wysuwa na plan pierwszy owe części, podkreślając odrębność tych czterech propozycji. Może także odsyłać do obecnych na wystawie cykli: części, z których autorzy budują całość, spójną opowieść rozpisaną na wiele odsłon.

Polki, Patriotki, Rebeliantki

Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu to istniejąca od wielu lat samorządowa instytucja kultury inicjująca różnorodne wydarzenia o charakterze artystycznym. Realizuje także program edukacyjny, prowadzi aktywność wydawniczą, gromadzi własną kolekcję sztuki współczesnej. Podejmowane przez galerię działania mają stwarzać przestrzeń do otwartej debaty nad szeroko pojętymi problemami współczesności.

Polki, Patriotki, Rebeliantki to wystawa, którą można było oglądać w tej galerii w dniach 8.09.2017 – 8.10.2017. Była jedną z imprez towarzyszących IX Kongresowi Kobiet, który odbył się w Poznaniu w dniach 9–10 września 2017 roku. Bezpośrednim impulsem do stworzenia tego projektu, jak pisze kuratorka, Izabela Kowalczyk, w katalogu wystawy, była fala protestów społecznych – przede wszystkim kobiet – jaka przetoczyła się przez Polskę w 2016 roku, w związku z projektem radykalnego zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej.

Przestrzeń galerii połączyła artystów tworzących w różnych mediach, różnej stylistyce, eksplorujących różne obszary rzeczywistości, co dobrze oddaje ducha protestów, w których spotkały się osoby często mentalnie i światopoglądowo bardzo sobie odległe. Takie wystawy, co dość oczywiste, prowokują pytanie nie tylko o kondycję współczesności, ale też o samą sztukę: jaka forma artystyczna musi łączyć się z zaangażowaniem, by dzieło zachowało autonomię, także poza tym, konkretnym kontekstem; czyli, mówiąc wprost, by publicystyka nie zdominowała sztuki.

Prezentowane prace podzielone zostały, zgodnie z tytułem wystawy, na trzy grupy: „Polki”, „Patriotki”, „Rebeliantki”. Wydaje się jednak, że takie przyporządkowanie niepotrzebnie „ustawia” ich odbiór, a właściwie każda mogłaby się znaleźć w innej kategorii. Wszystkie bowiem dotyczą problemów przemocy symbolicznej; cielesności; tożsamości – jej determinant i zakresu, w jakim może być negocjowana; relacji między prywatnym a publicznym/politycznym.

Problem opresji czy wykluczenia ze wspólnoty symbolicznej, jej zawłaszczenia czy narzucenia jedynej formy ekspresji przepracowują projekty wykorzystujące, w różnych konfiguracjach, symbole narodowe. Stanowią mocny akcent wystawy – przede wszystkim biało-czerwoną dominantę kolorystyczną. Subwersywne potraktowanie imaginariów operujących zbitkami pojęciowo-wizualnymi zawsze jest działaniem „miękkim”, w którym dekonstrukcja nie niweluje wizualnej agresywności „stadionowych” form patriotyzmu. Przesunięcie semantyczne, doprowadzenie do form skrajnych, anektujących także przestrzeń najbardziej prywatną, jakiego dokonują autorki – Lilianna Piskorska, Karolina Mełnicka, Ewa Świdzińska czy

Agata Zbylut jest trudne: oddaje dyskomfort takiego usytuowania (nie tylko kobiet), ale pozostają pytania o wartości, zakres ich obowiązywania, przestrzeń autonomii, w której tożsamość nie rozmywa się w kolektywnym żywiole. To wejście w przestrzeń (także estetyczną), w której role zostały rozdane. *Queen 2*,



Wystawa *Polki, Patriotki, Rebeliantki*. Prace Agaty Zbylut. Fot. J. Sawicka

wideo Zofii Kuligowskiej, to sprzeciw wobec przemocy estetycznej i trudnemu do zignorowania terrorowi kiczu religijnego.

Prace Iwony Demko (*Sen o czarnym proteście*), memy Marty Frej (*Czarny protest*) są bezpośrednim wyrazem emocji towarzyszących fali protestów i zjawisku *backlashu*, komentarzem do regulacji, które – za Michelelem Foucaultem – nazywa się biopolityką i dyscyplinowaniem ciała. Ciało jest także głównym motywem *Autoportretu* Ireny Kalickiej; buduje go pięć czarno-białych analogowych fotografii autor-ki. To autoportret paradoksalny, poddany rygorowi kulturowych stereotypów: głowy zwierząt tworzą maski ukrywające twarz, a ciało i gest się do nich dostosowują, odzwierciedlając „charakter” uroczej owieczki, sytego osła, itd. W dość przewrotny sposób Kalicka pokazuje, że maska, realnie, skrywa wprawdzie tylko twarz, ale konwencjonalizuje także ciało. *Ściana*, wideo-instalacja Dawida Marszewskiego mierzy się z problemem czysto arbitralnego, zewnętrznego wyznaczania tożsamości jako funkcji płci, wieku, przynależności etnicznej. Każda z nich z osobna i wszystkie łącznie mogą być/są przyczyną stygmatyzacji czy wykluczenia.



Wystawa *Polki, Patriotki, Rebeliantki*. Prace Marty Frej. Fot. J. Sawicka

Inicjujący wystawę *Fotoplastikon* to seria czarno-białych fotografii dokumentujących uliczne protesty; za koncepcję i wybór odpowiadała Izabela Kowalczyk, autorami zdjęć są Mateusz Budzisz, Barbara Sinica i Radosław Sto. Taka forma ekspozycji czarno-białych fotografii dokumentujących uliczne protesty dobrze im służy: oddaje ich dynamikę, jednocześnie stwarza ramę, dystans wzmacniający formę. *Szeptuchy: proxy* Kolaborantek to działanie energią, fizyczną obecnością, ograniczone tylko przez rygor nieostrego, ekspresjonistycznego kadru; zapis spontanicznej manifestacji wolności. Aktywność totalna – tak chyba można określić projekty Chóru Czarownic – realna, mocna obecność (ciało i jego ekspresja), zbiorowy śpiew, teksty i muzyka.

Osobną grupę stanowią działania wykorzystujące jako materię przekazu, także artystycznego, tekst. Słowo nigdy nie jest neutralne i „interwencje” w ten aspekt rzeczywistości społecznej mają szczególne znaczenie. Język bywa narzędziem przemocy, stygmatyzacji i wykluczenia. Ma moc performatywną – może modyfikować rzeczywistość lub wręcz ją stwarzać. Wyznacza zakres prawomocności – kto mówi, do kogo, na ile jest słyszalny; czyja narracja jest dominująca; w jakim zakresie możemy sami się definiować / nie definiować – jaką przestrzeń wolności nam zostawia. To *Feministyczne cytaty* Ewy Partum: instalacja odwołująca się do haseł i symboliki (czarne parasolki) protestów czy prace Moniki Drożyńskiej wykorzystującej technikę tradycyjnie przypisaną przestrzeni kobiecej (haft). Emancypacja języka łączy się tutaj z emancypacją formy, łączonej z ozdobą, miłym dodatkiem, upiększaniem czy zbytkiem, tu zaś została

wykorzystana jako narzędzie buntu – *Haft okupacyjny*. Proporczyki – manifesty, hasła, jak „Terror” wśród misternych kwiatów; ale także integracja wokół tych działań – Szkoła haftu dla pań i panów i wyszywany transparent *Myślę, czuję, decyduję* stworzony przez Kolektyw Żółte rączki. Przemoc może też dotyczyć samego języka: zmiany terminów opisowych, neutralnych na wartościujące czy zawłaszczania opowieści, mitów kolektywnych, historii – tego wszystkiego, co w języku utrwalone. Język ustanawia hierarchię – słowa, tekst to także pamięć i prawo do bycia w pamięci, do własnego imienia i trwania w kulturze. Instalacja Jadwigi Sawickiej *Raz na jakiś czas* – prezentowana na wystawie w wersji polskiej – ma formę girlandy stworzonej z wąskich pasków papieru, na których wydrukowane są imiona i nazwiska kobiet aktywnych w przestrzeni publicznej: kulturze, sztuce, nauce, polityce czy działalności społecznej. Połyskliwe paski odbijają światło lampek wplecionych w instalację; skojarzenia z karnawałową dekoracją tworzą czytelny przekaz; „raz na jakiś czas”, gdy okazja tego wymaga „zdbią”, wyeksponowane w wersji glamour, co przesłania szarą codzienność, a nierzadko zaciera sens ich dokonań. Dysjunkcja fraz *OKO BOGA. PALEC BOGA / CIAŁO KOBIECY* w pracy tej samej autorki jest na tyle wyraziście, że dodatkowy komentarz jest zbędny.

Otwarte pozostaje pytanie, w jakim stopniu nosny i sprawczy jest głos sztuki w sytuacjach bieżących problemów społecznych czy politycznych, w jakim ekspresja artystyczna pozwala definiować/redefiniować system dominujących w kulturze wartości i własną w nim pozycję.

Stany materii

W grudniu 2017 roku w przemyskiej Galerii Sztuki Współczesnej otwarta została 17. edycja Artefaktów – tym razem pod hasłem *Realizm abstrakcji*. Kurator pokazu, Piotr Wójtowicz zaprosił do udziału sześcioro artystów: Jerzego Cepińskiego, Janusza J. Cywickiego, Ryszarda Dudka, Dorotę Jajko-Sankowską, Tomasza Mistaka i Jerzego Tomalę.

Tytuł wystawy bazuje na połączeniu terminów, które funkcjonowały zazwyczaj w opozycji, stanowiąc odmienne sposoby patrzenia na rzeczywistość, różnice warsztatu i charakteru pracy artystycznej, a także zasadnicze różnice w estetyce. Trzeba zauważyć, że dziewiętnastowieczny realizm w malarstwie choćby Gustave’a Courbeta czy Jeana Francois Milleta nie funkcjonował jako opozycja do abstrakcji, gdyż ta nie występowała jako nurt w sztuce. Stanowił opozycję do ówczesnych akademickich wartości, opartych na mitologii, symbolizmie, także odmianach pompierskiego malarstwa salonowego i w ogóle imaginacji jako

„mapy” kierunków, stylów i dążeń współczesnego świata sztuki, wraz z nieustającą potrzebą permanentnej wynalazczości i kontestacji ustalonych reguł oraz porządków.

W czasie wernisażu tegorocznych Artefaktów, słuchając wypowiedzi poszczególnych artystów i oglądając ich obrazy, zastanawiałem się, co łączy tak odmienne osobowości o różnych doświadczeniach artystycznych, różnym temperamencie i dynamice pracy.

Zaskakujące – i budujące – jest to, że w 2017 roku termin „abstrakcja” jako wartość, zasada lub dążenie jest aktualny, nadal żywy i tak bardzo przynależny malarstwu, które jest z jednej strony ucieczką od rzeczywistości, a z drugiej: powrotem do natury na nowych zasadach. Przyznam, że nie określam własnej twórczości w kategoriach rozgraniczeń między abstrakcją a figuracją albo realizmem, lub jako płynnej funkcji naturalizmu i jego przeciwieństwa. Jednak wyobrażam sobie, że decyzja o wyzbyciu się wizerunków przedmiotów jest ucieczką, albo antidotum na ciężący natłok akcesoriów świata widzialnego, wraz z ich potoczną funkcjonalnością albo uwodzicielskim pięknem. Może być niezgodą na uwikłanie w sprawy z pogranicza socjologii, polityki, historii, etc. Abstrakcja jawić się będzie jako ideał czystego dążenia, wzorem malewiczowskiej supremacji, poszukiwaniem doznań wyższych albo próbą sprowadzenia rzeczywistości do kilku elementarnych wartości – barwy, linii, rytmu, umiejscowienia. Zatem, czy nie chodzi o dążenie do przywrócenia ładu, którego najwyraźniej brakuje wokół? Wyodrębnienie tego, co zasadnicze, ważne, z pominięciem komplikacji, gmatwania, które najczęściej grozi nieczytelnością przekazu? Łączenie zdawałoby się przeciwnych wartości: realizmu i abstrakcji wskazywałoby – moim zdaniem – na szukanie wartości sztuki w oparciu o dążenie – abstrakcja i uczciwość, albo uświadomienie – realizm. Czym jest abstrakcja, jeżeli nie dążeniem do ustanowienia własnego porządku, własnej niepowtarzalnej logiki wypowiedzi, niezależności i autonomii wybranego medium? Jest ciągłym wycinaniem drogi wśród „zarośli” uporczywie atakujących zewsząd obrazków. Pozostaje jednak pytanie: czy na pewno i czy tylko tym?

Powracając do szóстки artystów i ich artefaktów, otrzymuję odpowiedź w postaci czegoś, co nazwałbym dążeniem do czystości, niemal interferencyjnego rytmu w obrazach Jerzego Cepińskiego. Wydaje się, że podpatrzona w pejzażu zasada oddalania i przybliżania związana jest z czasem, tym niezbędnym do namysłu i czasem wykonania malowidła. Porządkowanie koloru i kierunku z dominacją horyzontalnych rytmów mówi o naczelnym zasadach, chociażby ciężenia,



Artefakty-17, od prawej obrazy Jerzego Tomali, fot. P. Wójtowicz

nośnika i źródła treści. Natomiast, dwudziestowieczna abstrakcja w swoich różnych odmianach, stanowiła alternatywę świadomego wyboru, w odróżnieniu od realizmu i malarstwa figuratywnego opartego w jakiś sposób na widzialnej rzeczywistości. Alternatywę szukania rzeczywistości nowej, nieinspirowanej bezpośrednio wizualnym otoczeniem. Jednak z perspektywy blisko stu lat abstrakcja w swojej istocie może się jawić jako termin z dziedziny historii sztuki XX w., przydatny na rozdrożach kształtującej się sztuki nowoczesnej. Redefinicja terminu i jego obrona wymaga dzisiaj świadomości istnienia dużo bardziej rozbudowanej

stałości, powtarzalności, a także dążenia do oczyszczenia pola ze zbędnych znaków, okazuje się to ważnym celem tej twórczości. Podobna intencja wyczuwalna jest w geometrycznych pracach Jerzego Tomali. Uwodzicielska atrakcyjność tego malarstwa podparta kolorem wskazuje, że ład i klarowność służą wydobyciu cech rytmu otoczenia, ale też zachwytu samą naturą, jej urodą. Metoda pracy obu artystów opiera się na precyzyjnym wykonaniu zamierzonego znaku ma-

możliwe w sytuacji niemal nieograniczonego dostępu do wszelakich doznań wzrokowych, w tym tych pochodzących bezpośrednio od samej natury?

Swoboda, otwartość, spontaniczność działania to cechy, jakie odnaleźć można również w malarstwie Ryszarda Dudka, którego kolor – tak istotna wartość malarstwa – wymyka się racjonalnej definicji, funkcjonuje na własnych, wynikających z procesu twórczego zasadach. Zdaje się jednak wpływać na proces



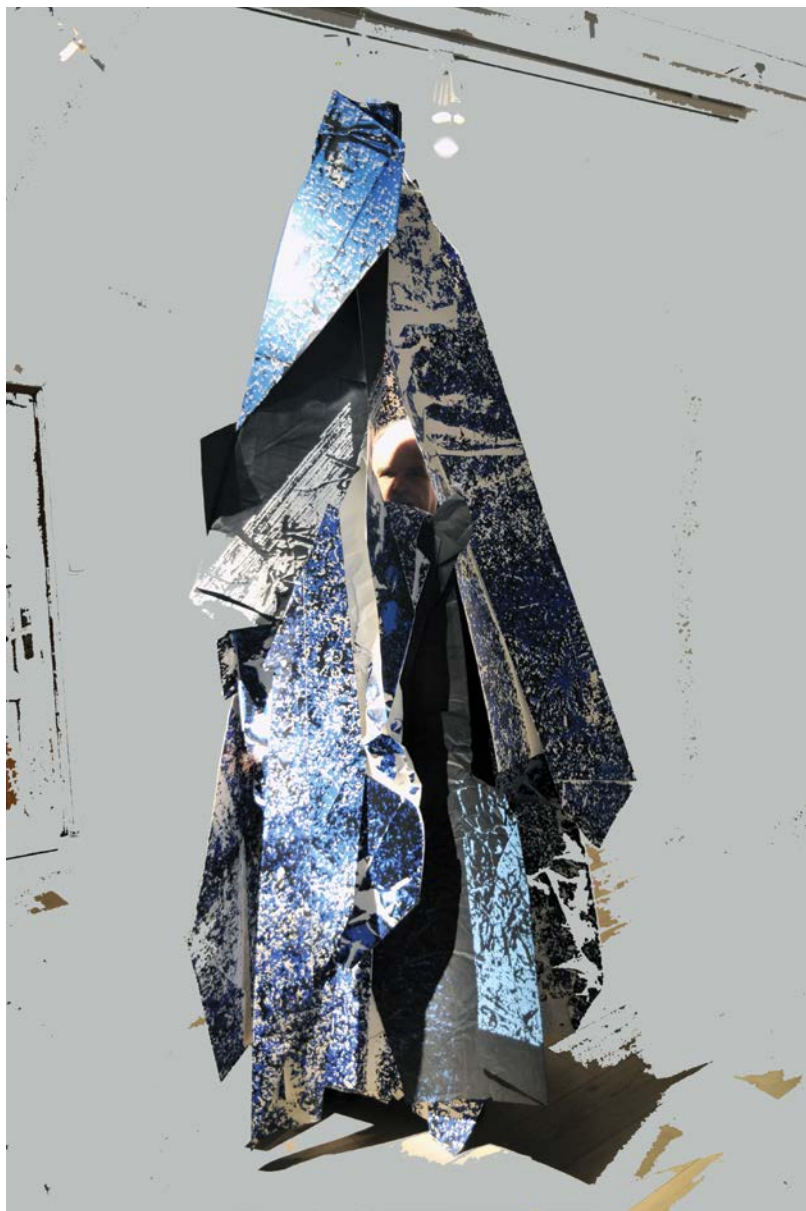
Artefakty-17, Ryszard Dudek, tryptyk z cyklu *Trzydziestośmiopytki* 3 × 5, 6, 2017, olej płótno 120 × 100 cm każda część, materiały archiwalne GSW w Przemysłu

larskiego, wykonaniu obiektu, który jest zintegrowany geometrycznie z zawartością przedstawienia. Jest to, jak wspomniałem, potwierdzenie przecucia o potrzebie syntezy jako jednej z podstawowych powinności twórcy w dążeniu do doskonałości ideowej i warsztatowej.

Ale czy dotyczyłoby to tylko geometrii jako naczelnego projektanta malarskich konstrukcji? Co można powiedzieć o organicznym rodowodzie abstrakcji lirycznej albo ekspresjonistycznej, której zmienność, nieprzewidywalność doprowadza do zaskakujących często rozwiązań formalnych i znaczeniowych? Zawartość i układ ekspozycyjny wystawy w Przemysłu pozwolił mi na porównanie istotnych cech: różnic i podobieństw w traktowaniu samej materii malarskiej, a także intencji w poszczególnych wypowiedziach. Malarstwo Doroty Jajko-Sankowskiej – kolejnej uczestniczki pokazu – kształtowało się wraz z fascynacją ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego gestualnych odmianach. Manualne wykonanie obrazu sprawia, że podczas pracy umysł twórcy podąża niejako za ręką, która odnajduje ścieżkę komunikacji między wspomnieniem, oczekiwaniem i zamiarem. Budując mapę kierunków poruszania się wrażliwości, odkrywa kolejne miejsca w przestrzeni obrazu, tworząc swobodne znaki, plany, kreski, kropki, zaledwie aluzyjne w stosunku do natury. Nasuwa się pytanie: czy powinnością abstrakcjonisty jest uciekanie przed podobieństwem do znanych form i czy w ogóle jest to

kształtowania formy, której aluzyjność nie wynika z wcześniejszych założeń, ale z chwilowego impulsu, kaprysu, przekory, a także z potrzeby malarskiego rozstrzygnięcia kompozycji.

Obraz w trakcie pracy obdarzony jest swoistym życiem, można powiedzieć, że dzieli szczęście ze swoim twórcą w tym „świętym” czasie, w którym zapach farby i cały szereg doznań powoduje, że choć na chwilę znane przedmioty tracą swoje potoczne uwikłania. Artysta przestaje je rozpoznawać, wiedziony przecuciem, ciekawością, intuicją, tworzy katalog nowych nazw, znaczeń i wizerunków. Znany mi z autopsji stan jest jednak nietrwały i wymaga demokratycznych reguł wartościowania inspiracji i doświadczeń, towarzyszy jedynie w trakcie pracy nad obrazem. Po tym czasie obraz, jako obiekt, artefakt obdarzony malarską celnością, wiedziony troską swojego twórcy, otrzymuje nowe życie. Wśród innych, podobnych mu obiektów spoczywa w pracowni, zdobi ściany lub podróżuje do wnętrza wystawowych. Jego ruchliwość połączona jest z jego materialnym statusem, jego logika i sens wynika w dużym stopniu z miejsca i sposobu ekspozycji. Jednak pozostaje niejako sam, gdyż nie jest integralnie połączony ze swoim twórcą, najczęściej „zastyga”. Być może jest to okoliczność nie do zaakceptowania dla twórców, takich jak Janusz J. Cywicki, którzy wpisali efemeryczność w proces tworzenia i egzystencji dzieła. Dwuetapowy byt dzieła w tym przypadku otrzymuje



Artefakty-17, Janusz J. Cywicki, *Okryj mnie-ukryj...* instalacja - 25 destruktyw, sitodruk, papier Fabriano 250 g, 200 × 150 × 120 cm, materiały archiwalne GSW w Przemysłu

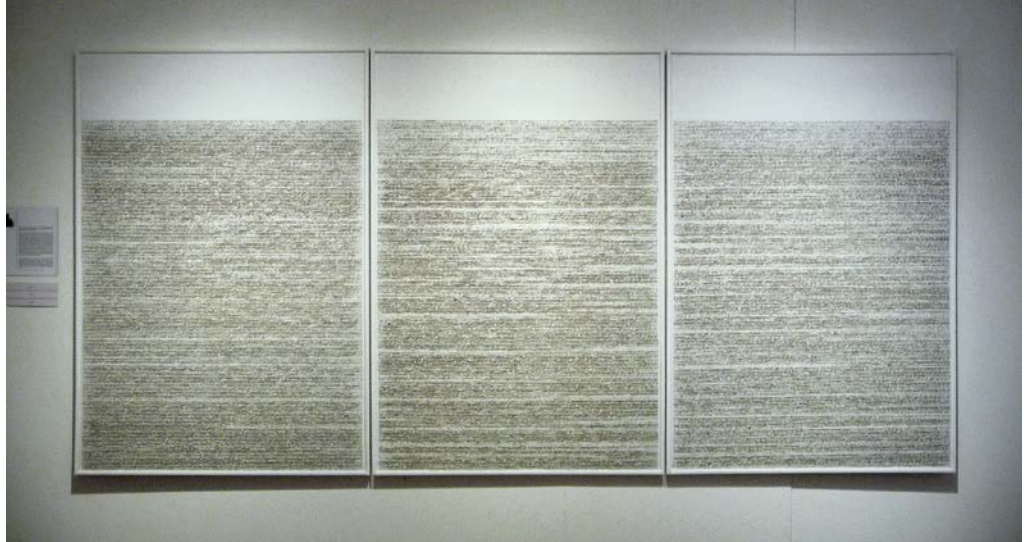
nową wartość: kreacji na miejscu, która w momencie pokazu dobiega końca lub stanowi etap w dłuższym procesie recyklingu artystycznego tworzywa.

Malarska propozycja Tomasza Mistaka to próba uchwycenia rzeczywistości z pogranicza teorii i fizyki. Odkrycie mikroprzestrzeni jako artystycznej inspiracji w XIX i XX wieku dało możliwość i powód do szukania uniwersalnej skali między mikro i makrokosmosem, które to światy podlegają podobnym zasadom i posiadają zaskakująco podobny wygląd. Formy Mistaka wydają się znajome, ale ich ukryty sens wymaga utwierdzenia się w przekonaniu o kwantowej budowie materii, która tylko na chwilę przybiera rozpoznawalne kształty. Od czasów Kandinsky'ego nauka wzbogaciła się o wiele doskonalszych narzędzi obserwacji i penetracji materii. Jednak, jak sądzę, rolą artysty jest tyle wnikliwa obserwacja „rzeczy” i dociekliwość, co doza dystansu lub czegoś, co nazwałbym „dotykaniem krawędzi” (sfery nieodkrytej), generując pytania, które nie domagają się odpowiedzi.

Dobrze pojęte malarstwo abstrakcyjne nie komentuje i nie powtarza rzeczywistości faktów wizualnych, ale odnosi się do natury jako uniwersum, w którym podmiot – twórca pełni rolę zasadniczą, a przedmiotem może być zasada uczestnictwa albo obecności w danym terytorium. Rezultatem może być tworzenie rzeczywistości alternatywnej lub równoległej wobec oczywistości otoczenia, której wiarygodność zależy w dużym stopniu od zaakceptowania własnej roli twórcy w powstałej i ciągle tworzącej się rzeczywistości. Nieodzowna jest tu uczciwość wobec zadania, które zakotwiczone jest w powziętej kiedyś decyzji o wyborze profesji artystycznej.

Malarstwo jest umowną formą przedstawienia rzeczywistości. Obraz, zarówno taki, który ma odnosić się do faktów wizualnych, jak i ten, którego karmi się wyobrażeniem, a także taki, którego jedyną realność powstaje – rodzi się na płótnie, bazuje na równowadze i wewnętrznej logice znaków malarskich pojedynczego zdarzenia. Idąc dalej, można by stwierdzić, że malowidło – obraz w każdym przypadku jest figurą abstrakcyjną, pewnym pojęciem ideowo-warsztatowym, w związku z tym bardziej realny może okazać się jako twór abstrakcyjny, a nie jako ekran projekcji wzrokowego doświadczenia. Być może uświadomienie sobie tego faktu powoduje potrzebę uwolnienia od dwuznaczności przedmiotowej. Obraz nieprzedstawiający będzie wówczas tym, co przedstawia bez powiązań aluzyjnych do widoków otoczenia, stanie się jej częścią, ale czy na równych prawach?

Starając się „zobaczyć” owe kilkanaście obrazów w przemyskiej Galerii, ale także po wyjściu z wernisazu, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że w większości przypadków są to chwilowe stany materii obdarzone nieuchwytnym życiem. Korelują w sposób symboliczny lub bardziej dosłowny z otoczeniem, które w wielu swoich przejawach nie przypomina siebie samego, domagając się dociekliwości, współczucia lub dystansu.



Artefakty-17, Jerzy Cepiński, *LXI LXI, II, III*, tryptyk, 2017, akryl, relief, płótno, 3 × 130 × 89 cm, fot. P. Wójtowicz

Jerzy Cepiński

Abstrakcja strukturalna, oczyszczona z ekspresyjnych przymiotów, metodyczna, choć niepozbawiona marginesu przypadku i zaskoczenia. Malarsko podążająca za spokojnym, wynikającym z kontemplacyjnego rytmu technicznej zasady działaniem. Jest malarstwem akcji spowolnionej, mantrycznej.

Janusz Cywicki

Emocjonalna abstrakcja, zamykająca w aleatorycznej, ale zarazem stabilnej, fizycznej strukturze ulotną substancję doznań oraz impulsywnej energii. Przestrzenne formy, które ze względu na kruchość materiału są paralelne wobec istoty czystych emocji, naberają symbolicznego i metaforycznego znaczenia. Pomimo konkretnie zaanektowanej przestrzeni prowokują subtelną grę wyobraźni.

Ryszard Dudek

Abstrakcja liryczna, silnie ekspresyjna, mająca swoją bazę w wieloletnim doświadczeniu malarstwa mimetycznego z nurtu koloryzmu. Jest przede wszystkim obszarem uwolnienia energii zmierzającej do kształtowania układów aluzyjnych wobec organicznych form realnych. Jest odważną i wyrafinowaną zarazem próbą dotknięcia i uzewnętrznienia ukrytych sił natury, przetworzenia jej widoków o wartość dodaną skojarzeń i emocji.

Dorota Jajko-Sankowska

Rodzaj abstrakcji gestualnej, bliskiej grafologicznym rejonom o zdecydowanie prymarnym, rysunkowym podłożu. Malarskie projekcje, niezwykle intensywne, są wyrazem i pochodną łączenia przeciwieństw, jakimi niezmiennie pozostają: swobodna malarska plama i żywiołowa, frenetyczna linia. Obraz staje się terapeutycznym niemal spektaklem, osiągniętym trudny rodzaj harmonii wynikającej z godzenia żywiołów formy i zawartych w niej znaczeń.

Tomek Mistak

Abstrakcja będąca wynikiem uwarunkowań technicznych, odkrywania głosu podszeptów malarskiej materii, jakości tekstury, generujących kształtowanie zarówno elementów obrazu jak też całości wizji. Formy balansują tu na pograniczu czystej abstrakcji i figuralności zarazem (światłocien). Niemniej, pewne umowne czy rzeczywiste odniesienia do świata mikrostruktur, budowy kwantowej materii w sensie wizualnym i naczynym jest raczej czystą grą malarską, intrygującym pobudzeniem wyobraźni, bardziej aniżeli opisem ich rzeczywistych wyglądków.

Jerzy Tomala

Odmiana abstrakcji geometrycznej, której celem jest uchwycenie fenomenu światła, przestrzeni, a ostatnio także rytmu. Operująca przy tym znaczeniem paradoksalnym, będącym pewną prowokacją wywiezioną z koanicznej, buddyjskiej filozofii zen (cykl *Dąb w ogrodzie*). Malarstwo operujące skromnymi, powściągliwymi środkami, posiadające zarazem nieodpartą siłę argumentu formy. Jawnie estetyczne, ale nie estetyzujące.

Wszystkie prace znajdujące się na wystawie powstały z natchnienia malarskiego. Ono jest tu zasadniczym tematem. Znaczenia prześwitujące przez ich zewnętrzną formę nie są zdeklarowane przed jej realizacją. Materializują się wraz z kształtowaniem własnej autonomicznej struktury. W tym sensie prace te nie są plastyczną ilustracją tematu ani tym bardziej komentarzem rzeczywistości. Są samą rzeczywistością posiadającą zdolność do napelnienia się treścią. W taki sposób otwierają się dla nas i na tym otwarciu budują swój realizm.

PIOTR WÓJTOWICZ

Wystawa Trzy w Galerii To Tu

Od redakcji: Wystawa *Trzy* w galerii To Tu, która otworzyła się 22.12.2017, połączyła prace trzech absolwentek Wydziału Sztuki UR: Pauliny Dębosz, Marty Ożóg i Marceliny Siwiec. Młode artystki przyjaźnią się od czasu studiów (dyplom w Malarskiej Pracowni Interdyscyplinarnej prof. UR Antoniego Nikla, prof. UR Marka Olszyńskiego i prof. UR Marka Pokrywki), nigdy jednak nie wystawiały razem. Jak podkreślają, chociaż idea była inicjatywą galerii, to prezentacja stała się dla każdej z nich okazją do podsumowania dotychczasowej drogi, a także refleksji na temat twórczości własnej i koleżanek. Miała także charakter wydarzenia towarzyskiego, bo „Trzy” są wyrazistymi, barwnymi osobowościami, bardzo aktywnymi twórczo, nie tylko w środowisku rzeszowskim; wystawiają dużo w całej Polsce, uczestniczą w warsztatach, plenarach również za granicą. Każda z nich zajęła osobną salę. Można by więc traktować *Trzy* jako rzeczywiście



Paulina Dębosz, *Wiewiórczy ogon*, olej na płótnie, 115 × 95 cm, dzięki uprzejmości artystki

3 wystawy indywidualne – tak jednak się nie stało. Ekspresja i narracja, chociaż wyrażająca się zupełnie inaczej w każdym przypadku, sprawiają, że te tak indywidualne artystyczne wypowiedzi łączą się w spójną całość. Intrygujące są także różnice używanych środków i mediów: mroczne w nastroju instalacje i wideo w przypadku Marty Ożóg, fabularne wręcz malarstwo przedstawiające Marceliny Siwiec i ekspresjonistyczne abstrakcje opatrzone surrealistycznymi tytułami u Pauliny Dębosz.

Poprosiliśmy autorki o komentarze do wystawy.

Paulina Dębosz o swoich obrazach:

11 obrazów, każdy z nich to osobny bohater. W niektórych tytuły są bardziej „zaczepeką” kierowaną ku odbiorcy zadającego pytanie: „co ten obraz przedstawia?”. *Dwóch uchodźców z Kalkuty z kalkulatorami na baterie* – nie widać żadnych uchodźców, ani nawet żadnej postaci, bo ich tam po prostu nie ma..., ale widoczne są dwie dominanty o jajowatym kształcie w kolorze przygaszonej czerwieni, więc mogą być „uchodźcami”. W każdym obrazie przeważał jeden kolor (czerwony, żółty, szary, niebieski...), jednak nie występuje w nich dla samego koloru, tylko tworzy atmosferę. Niebieski na przykład wprowadza senność i jest z tego zestawu najbardziej spokojny (*Opowiedz co Ci się śniło*). Żółty – pewien niepokój (*Po rozmowie tli się w głowie*). Obrazy budowane są podobnie, warstwowo, z kłębowiskiem rozbitych form. Jedne tylko budują przestrzeń, inne walczą o przejście na pierwszy plan, w dużej mierze bardziej rysowane niż malowane. Całość jest zamknięta (nie we wszystkich przypadkach) laserunkiem w ciepłej lub zimnej tonacji.

Paulina o pracach Marty Ożóg:

Wyświetlany na specjalnie wcześniej przygotowanych tłach – tkaninach (jednej tiulowej, przezroczystej, drugiej „cięższej”) film jej autorstwa oraz reżyserii. Szerokość obrazu dawała wrażenie braku przestrzeni, „ucieczki” od niego. Na bocznych ścianach instalacje oraz autorskie teksty, również związane z tematyką... ciała. Temat bardzo prywatny, wręcz intymny, zostaje tak podany, że czujemy się nieswojo, widzimy za dużo, chociaż nic nie jest powiedziane dosłownie... Marta jest związana z teatrem nie tylko zawodowo, ale silnie emocjonalnie, co widać w pracach, w instalacjach o niewielkich rozmiarach, gdzie nawet światło jest przemyślane i skierowane na prace – odgrywa niebagatelną rolę. Materiały, jakich używa, to kleje, surowe drewno, skrzynki, opatrzone ciężką czernią – przypominające scenę w teatrze i ten właśnie klimat... Pojedyncze „obiekty”, czasem zdjęcia, kartki zatopione w kleju dają wrażenie zatrzymanego, chwyczonego czasu czy sytuacji...

Marta Ożóg o sobie:

Moja wystawa o podtytule *Odciski* była odrębnym pokojem, instalacją z projekcją wideo. Uznałam, że tylko taka pozwoli mi w pełni wyrazić swoją wizję. Przez ostatnie lata możliwości ekspozycyjne stały się dla mnie niezwykle ważne. Przestrzeń, z którą obcuje, od razu sugeruje mi rozwiązania. To była dla mnie trudna wystawa. Bardzo osobista, chyba pierwszy raz tak się uzewnętrzniałam. Staralam się w swoich pracach

pokazać relację między sobą a swoim ciałem. Relacje między kobietą a mężczyzną. Wszelkie tarcia, te cienkie linie, napięcia, ciągły tłok i mętlik w głowie. Wykorzystuję często materiały z recyklingu, znalezione na strychach, w opuszczonych domach, śmietnikach. Sklejam razem różne materię, włosy, worki, folie, juty, walizki, skrzynki. Przyklejam zdjęcia, listy, zalewam klejem, podświetlam. Sfera literacka, poezja w plastyce jest tutaj bardzo istotna.

Marta Ożóg o pracach Marceliny i Pauliny:

Kiedyś obserwując jej obrazy widziałam lekkość Czap-skiego. Ta lekkość dalej jest widoczna w jej twórczości, łatwość ujęcia chwili, jednak tematyka stała się o wiele dojrzała. Każda z prac Marceliny opowiada historię „z życia wziętą”. Prowadzi nas do jej świata, do tych historii, które poza pierwszym wrażeniem takie wesołe nie są. Inną ekspresją cechuje się Dębosz. Jej prace są w pełni abstrakcyjne, gdzie najważniejszy jest nie kolor, lecz forma. U Marceli – historia, u Dębosza możliwość „wygadania” się na płótnie, wyczerpania tematu. Czuć w tych pracach maksymalną ekspresję.

Marcelina Siwiec o swoich obrazach:

Moje kompozycje zazwyczaj przedstawiają ludzi, zdarzenia, w których udział biorą często moi przyjaciele, znajomi lub spotkani przypadkowi ludzie w różnych dla mnie wyjątkowych, ciekawych sytuacjach. Sceny



Marcelina Siwiec, X2, 2017, olej na płótnie, 100 × 120 cm, dzięki uprzejmości artystki

te są zarówno prawdziwe, takie, które się wydarzyły, jak i wymyślone. Ważne dla mnie są nastroje, emocje, dlatego też tak lubię malować ludzi. W moich obrazach pojawiają się różne rzeczy, przedmioty, które są

dla mnie symbolami. To są tematy, jakie podejmuję, będące inspiracją, cała reszta to przyjemność, którą należy rozegrać po malarsku.

Paulina o obrazach Marceliny Siwiec:

Malarstwo przedstawiające, wszędzie znajome twarze, sylwetki, charaktery oraz sytuacje. Niezwykła lekkość rejestrowania postaci w przestrzeni i miejscu. Wszystko zapamiętane z rzeczywistości, z gło-



Marta Ożóg, Odciski, dzięki uprzejmości artystki

wy na płótno, zauważony kolor, nawet najprostszymi gest. Ekspresja i ważność każdego centymetra plamy. Swoisty rodzaj dziennika sytuacyjnego. Emocjonalne podejście do każdego z obrazów. Nikt nie znalazł się tam z przypadku i bez przyczyny. Kolor buduje formę, linia jako środek wyrazu akcentuje napięcia tworzone na płaszczyźnie.

Marcelina: Ja, Marta i Paulina zawsze trzymałyśmy się razem i nas tak kojarzono. Kiedy spotykamy kogoś, a idziemy we dwie, zawsze pytają, gdzie ta trzecia? Kiedyś twórczość każdej z nas była podobna (zazwyczaj tak jest na studiach i po, wszyscy malują podobnie), teraz każda z nas poszła w swoją stronę.

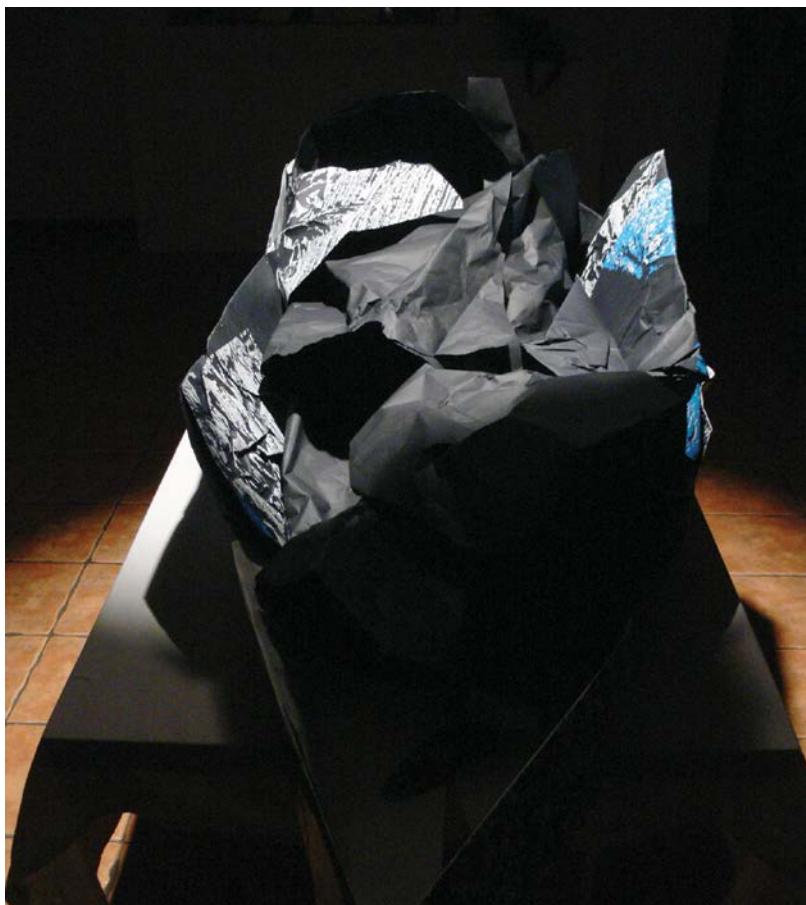
Marta: Dzieliłam przestrzeń ze swoimi najlepszymi przyjaciółkami. Pierwszy raz zdecydowałyśmy się na taki krok. Miałyśmy wcześniej wiele obaw. Studiowałyśmy razem w tej samej pracowni malarstwa, spędzamy ze sobą bardzo dużo czasu, to sprawiło, że nasza ekspresja w pewnym momencie była podobna. Potrzebowałyśmy czasu, oddechu, „rozłaki” i przede wszystkim dojrzałości, by w końcu móc dzielić galerię razem w TRZY.

Paulina: Był to dla mnie zaszczyt oraz było mi niezwykle miło mieć wspólną wystawę z dziewczynami, od wielu lat łączy nas przyjaźń oraz wzajemne wsparcie w tym co robimy – tworzymy.

Dwie wystawy



Łukasz Cywicki, *CZARNONABIAŁYM / PRZESTRZEŃ CZASU*, fragment wystawy, fot. z archiwum galerii



Janusz J. Cywicki, *Crashed Blue*, 2017, instalacja, 200 × 100 × 50 cm, detal, fot. z archiwum galerii

Wszystko zaczęło się od pomysłu dyrektora Biura Wystaw Artystycznych, Ryszarda Dudka, który zaprosił do organizacji wystawy artystów o nieprzypadkowo wspólnym nazwisku. W zamiarze była to prezentacja dwóch oddzielnych wystaw, zrealizowanych w tym samym czasie, ale w odrębnych przestrzeniach wystawienniczych. Tego rodzaju konfrontacje pokoleniowe nie są nowe, widziałem przynajmniej kilka podobnych. Wystawa była jednak dla mnie wyjątkowa, po raz pierwszy miałem możliwość prezentacji swoich poszukiwań artystycznych jednocześnie z moim ojcem. To dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie. Mam nadzieję, że ta konfrontacja była interesująca nie tylko dla jej autorów, ale przede wszystkim dla widzów.

JANUSZ J. CYWICKI *CRASHED BLUE / INSTALACJA*

... Pewnego dnia, przybyliśmy na Eolię. Zamieszkiwał na niej król wiatrów – Eol.
Opowiedziałem królowi swoje przygody.
W zamian podarował mi woreczek przewiązany srebrną taśmą,
w którym mieściły się złe wiatry i wichury.
Wkrótce odpłynęliśmy, gnani przyjaznym wiatrem.
Gdy nasza łódź zbliżała się już do znanego mi brzegu rozwiązałem woreczek.
Na zewnątrz wyostały się wichury i niepomysłne wiatry.
Łódź gwałtownie skręciła i z powrotem znaleźliśmy się u wybrzeży Eolii.
Tym razem przyjęto nas chłodno i podobnie pożegnano.
Zaden wiatr nie poruszał żagli.
Kilka dni wiosłowaliśmy, z wolna pozostawiając za sobą wszystko w gęstniejącym mroku,
aż dotarliśmy do nowego lądu... ciemność nie była tam przeciwieństwem światła, lecz jego źródłem...

12 obiektów graficznych zrealizowanych w różnym czasie, technika własna / sitodruk na papierze Fabriano (100 × 140 cm)

Obiekt centralny / destruk, technika własna / sitodruk / papier Fabriano (200 × 100 × 50 cm) wykorzystano fragmenty utworu *The Night Bell With Lightning*, Davida Lyncha z albumu *Crazy Clown Time*, 2011



Otwarcie wystawy, od lewej: Piotr Rędziniak, Ryszard Dudek – dyrektor BWA, Janusz J. Cywicki, Łukasz Cywicki. Fot. z archiwum galerii

ŁUKASZ CYWICKI CZARNONABIAŁYM / PRZESTRZEŃ CZASU

Na wystawie prezentowałem duży cykl graficzny składający się z kilkudziesięciu obiektów, w których tradycyjnie rozumiana odbitka graficzna jest materiałem wyjściowym do dalszych poszukiwań, otwierających nowe możliwości kreowania. Polega to głównie na przełamaniu klasycznego dwu-wymiaru, tworząc pewnego rodzaju nową formę przestrzenną. Nowe prace są grą pomiędzy graficzną płaszczyzną a możliwością wydobycia z niej trójwymiarowych modułów, tworzących nowy porządek, przestrzeń i nowy przekaz. Jest to swoista gra formalna, polegająca na specyficznym zestawieniu ze sobą kilku rodzajów czerni,

czerni matowej z błyszczącą, co tworzy bardzo ciekawy w odbiorze efekt szarości. Podobnie przebiegają działania i oczekiwane efekty łączenia ze sobą kilku rodzajów bieli, błyszczących i matowych. Ta swoista gra, bazująca głównie na efekcie iluzji, tworzy odpowiednie tło, na którym prowadzę zasadniczą rozgrywkę pomiędzy przestrzenią tła a pojawiającymi się na nim elementami geometrycznymi, tworzącymi otwarte formy i układy.

Janusz J. Cywicki - *Crashed blue* / instalacja

Łukasz Cywicki - *CZARNONABIAŁYM / PRZESTRZEŃ CZASU*

09.02–05.03.2017

Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie

HANNA FABCZAK
MAREK ADAM OLSZYŃSKI
ADAM SZEWCZYK

ORCID: 0000-0001-6661-4599

ORCID: 0000-0002-3511-9760

ORCID: 0000-0001-5519-260X

Projekt Art & Science

W dniach 17–25 września 2017 roku w Stacji Hydrobiologicznej Instytutu Nenckiego PAN w Mikołajkach odbywało się Sympozjum oraz Warsztaty ART & SCIENCE. *Obrazowanie biologiczne: inspiracje niewidzialnym światem?* Pomysłodawcami oraz koordynatorami projektu byli: z ramienia Instytutu Biologii Doświadczalnej PAN prof. Adam Szewczyk, pełniący w tamtym czasie funkcję dyrektora tegoż Instytutu i prof. Hanna Fabczak, obecna Prezes Fundacji Nenckiego, jak również władze Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: prof. UR Antoni Nikiel, prof. UR Marek Olszyński oraz dr Magdalena Uchman.



Uczestnicy Sympozjum oraz Warsztaty ART & SCIENCE w Stacji Hydrobiologicznej Instytutu Nenckiego PAN w Mikołajkach. Od lewej: Marek Haba, Piotr Woroniec jr, Magdalena Uchman, Kamila Bednarska, Adam Szewczyk i Hanna Szewczyk, Jolanta Ejsmont-Karabin, Marek Olszyński, Agata Karaś. Fot. z archiwum autorów

Najistotniejszym celem projektu ART & SCIENCE była próba kreatywnego zbliżenia świata biologów molekularnych ze światem artystów plastyków. Organizatorzy sympozjum wyszli z założenia, iż współczesne techniki obrazowania biologicznego są w tej dziedzinie jednym z najistotniejszych fundamentów postępu naukowego ostatnich lat, a uzyskiwane w ten sposób obrazy (w wysokorozdzielczej mikroskopii fluorescencyjnej lub w mikroskopii elektronowej) niosą ze sobą nie tylko informacje natury naukowej, ale mogą też kreować nową estetykę, będąc zarazem oryginalną i nowatorską inspiracją dla twórców. W tym wypadku to właśnie „estetyczne” spojrzenie artystów – uczestników sympozjum – na niedostępne dla nich do tej pory „mikroświaty”, było według nas szczególnie inspiracją do nowego, pogłębionego zrozumienia

struktury otaczającej nas rzeczywistości. Sprawilo też, że powstało wiele oryginalnych prac z zakresu sztuk wizualnych. Inspirowany „mikroskopowym wglądem” proces twórczy uczestników projektu naukowo-artystycznego stał się udanym, „formalnym translatoem” pomiędzy hermetyczną dla artystów przestrzenią specjalistycznych kodów a ich światem (nieskrępowanej naukowymi dogmatami) kreacji. Nasze spotkanie z wybitnymi naukowcami z zakresu biologii molekularnej było owocną próbą dialogu pomiędzy nauką i sztuką, o czym świadczyć może między innymi obustronna deklaracja potrzeby kontynuowania tego typu sympozjów w przyszłości.

W projekcie wzięli udział pracownicy naukowcy Instytutu Nenckiego PAN, zaproszeni imiennie twórcy z Okręgu Rzeszowskiego ZPAP oraz artyści z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego i Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Gościem specjalnym projektu był wybitny artysta grafik i ceniony designer z poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego prof. Mirosław Pawłowski. Wybór uczestników spotkania przez głównego organizatora i sponsora tego przedsięwzięcia był dokładnie przeemyślany. Podkarpacie jest obecnie jednym z najbardziej aktywnych artystycznie regionów Polski, natomiast olsztyńskie środowisko akademickie to najbliższy i naturalny partner naukowy dla Instytutu Nenckiego PAN – gospodarza Stacji Hydrobiologicznej w Mikołajkach. Miejsce sympozjum i warsztatów dobrze wpisało się w ideę spotkania naukowców i artystów. Laboratoria Stacji od lat służą bowiem molekularnym badaniom mikroorganizmów wodnych.



Mikroskopowy obraz drobnoustrojów obecnych w wodzie Jeziora Mikołajskiego



Maciej Śliwiak w czasie warsztatów *ART & SCIENCE*, fot. P. Woroniec jr.



Marek Olszyński w czasie warsztatów *ART & SCIENCE*, fot. P. Woroniec jr.



Prace powstałe w czasie warsztatów. Od lewej obrazy Antoniego Nikla, Marka Olszyńskiego i praca Magdaleny Uchman; na drugim planie obraz Marka Szczęsnego, fot. P. Woroniec jr.

Dlatego właśnie część prezentacji dla uczestników odbyła się z wykorzystaniem sprzętu mikroskopowego i próbek wody z Jeziora Mikołajskiego.

Planowane są wystawy w roku 2018, roku 100-lecia Instytutu Nenckiego, sumujące projekt *ART & SCIENCE*. Odbędą się one w Instytucie Nenckiego PAN, w Olsztynie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego oraz w Rzeszowie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zamierzamy także przygotować wydawnictwo książkowe opisujące projekt. Prace przekazane przez artystów Instytutowi Nenckiego PAN stworzą „Nencki Art Collection”, zbiór sztuki współczesnej pod opieką Fundacji Nenckiego Wspierania Nauk Biologicznych. Będzie to pierwsza tego typu inicjatywa wśród instytutów Polskiej Akademii Nauk. W roku 2018 chcemy kontynuować współpracę z Instytutem Nenckiego PAN w ramach kolejnych sympozjów naukowo-artystycznych.

Uczestnicy sympozjum i warsztatów: Joanna Adamowska, Anna Drońska, Jolanta Eysmont-Karabin; Kamila Bednarska, Barbara Bokota-Tomala, Marek Haba, Joanna Kaczmarczyk, Agata Karaś, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Mirosław Pawłowski, Marcin Piotrowicz, Marek Szczęśny, Maciej Śliwiak, Jerzy Tomala, Magdalena Uchman, Piotr Woroniec Jr.

O publikacji *Hasior-Assemblage 2016*



Hasior-Assemblage 2016, międzynarodowy projekt artystyczny international art project, red. Iwona Bugajska-Bigos, Karol Gąsienica-Szostak, Anna Steliga, Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2017

Monografia jest interesującym zapisem dwudniowych efektów zmagania artystycznych uczestników projektu **Hasior-Assemblage 2016 międzynarodowy projekt artystyczny**, tj. studentów: Uniwersytetu Rzeszowskiego – Wydział Sztuki, Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu – Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze (Słowacja) – Wydział Edukacji, Katedra Sztuk Pięknych i Edukacji Artystycznej, Bridgewater-Raritan High School w Bridgewater i Kean University, New Jersey (USA), a także osób z niepełnosprawnościami intelektualnymi z Warsztatów Terapii Zajęciowej „Mada” w Nowym Sączu i osób z niepełnosprawnościami psychicznymi z Domu Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekłe Psychiczenie Chorych w Rzeszowie. Kluczowym elementem projektu były warsztaty artystyczne w Zakopanem, w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego – Galeria Władysława Hasióra, które odbyły się w dniach 16–17 grudnia 2016 roku. Idea spotkania młodzieży z kilku ośrodków akademickich (polskich i zagranicznych) oraz osób z niepełnosprawnością, których zadaniem było zrealizowanie obiektów plastycznych w dialogu z mistrzem Władysławem Hasiorem wydaje się nader ciekawą propozycją.

Monografia została podzielona na trzy części: każda reprezentuje artystów z innego kraju. Jest więc część polska, słowacka i amerykańska. Do każdej z nich, autorzy opracowali rozważania teoretyczne, będące równocześnie wprowadzeniem czytelnika w świat Mistrza Hasióra, jak i założenia warsztatowe. Poszczególne części ukazują, różnorodne w swojej kreacji artystycznej i ekspresji, prace uczestników wykonane podczas tego projektu oraz refleksje, przemyślenia i komentarze ich autorów. Innymi cennymi elementami omawianej monografii są: zapoznanie zaproszonych gości zagranicznych z dorobkiem Władysława Hasióra oraz próba przenikania uczestników warsztatów do trudnego, pięknego i równocześnie potwornego świata artysty.

Z recenzji dr hab. Agnieszki Jankowskiej, prof. UR: *Autorzy tego naukowo-artystycznego przedsięwzięcia, konstruując warsztaty, bardzo trafnie posłużyli się bogatym dorobkiem Władysława Hasióra, na nowo tym samym, upamiętniając Twórcę w świadomości artystów młodego pokolenia. Zapewne niezwykłym doświadczeniem dla uczestników projektu była możliwość tworzenia i przebywania w części pracowniano-mieszkalnej zakopiańskiego Artysty. Poruszającym założeniem było*



Fryzjer, praca Andrzeja Wierzbickiego, fot. z archiwum autorki

to, że wielowymiarowa twórczość Władysława Hasióra, podziwianego, nierozumianego i pod koniec swego życia odrzuconego, stała się obszarem spotkania – polem zrozumienia – innych wrażliwości: osób profesjonalnie przygotowanych do zajmowania się sztuką oraz artystów z niepełnosprawnością intelektualną i niepełnosprawnością psychiczną, których dokonania łączymy z nurtem sztuki art-brut.

Z recenzji prof. dra hab. Andrzeja Szarka z Uniwersytetu Śląskiego: *Międzynarodowy Projekt Artystyczny HASIOR – ASSEMBLAGE* to przedsięwzięcie naukowo-artystyczne, które zgromadziło w jednym miejscu studentów różnych uczelni artystycznych. Wzięły w nim również udział osoby z niepełnosprawnościami, ale twórczo uzdolnione. Efekt ich wspólnej pracy, ich dialog z miejscem i Mistrzem, przyniósł oczekiwaną satysfakcję. Przede wszystkim był to dialog, w którym ich głosy były czytelne, w większości prac nie było tzw. cytatów, a więc była wolność wypowiedzi oraz zrozumienie udziału przedmiotu w dziele tworzenia, a najważniejsze, że poznali samych siebie w przestrzeni dialogu artystycznego oraz zwyczajnie ludzkiego.

Hasior-Assemblage 2016 międzynarodowy projekt artystyczny international art project, red. Iwona Bugajska-Bigos, Karol Gąsienica-Szostak, Anna Steliga, Wydawnictwo Naukowe PWSZ w Nowym Sączu, Nowy Sącz, 2017, ISBN: 978-83-65575-05-0, język publikacji: polski i angielski



Warsztaty w Galerii Hasióra, fot. z archiwum autorki

O publikacji WARHOL POP KONTEKSTY 30 lat później



Międzynarodowy projekt artystyczny WARHOL. POP KONTEKSTY 30 lat później. International Art Project WARHOL POP CONTEXT 30 years later, red. Iwona Bugajska-Bigos, Anna Steliga, Diagram, Nowy Sącz, 2017

Publikacja stanowi zapis warsztatów artystycznych WARHOL POP KONTEKSTY. 30 lat później, które odbyły się 16–17 listopada 2017 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy’ego Warhola w Medzilaborcach na Słowacji. Do współpracy zaproszone zostały ośrodki i wydziały artystyczne reprezentowane przez studentów i wykładowców z: Edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych z Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Sztuk wizualnych i Grafiki z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w Rzeszowie, Projektowania graficznego z Instytutu Sztuk Projektowych Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu, Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze, Kean University i Bridgewater-Raritan High School w New Jersey w USA, a także dr Isabella S. Minichmair z Austrii.

Publikacja została podzielona na trzy rozdziały. Otwiera ją krótki rys historyczny poświęcony dziejom Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy’ego Warhola w Medzilaborcach. Pierwszy rozdział zatytułowany jest *Andy Warhol. POP konteksty. 30 lat później*. Początek rozdziału stanowi tekst dr Anny Steligi pt. *Być jak pop, być jak Andy...* traktujący o sztuce pop-artu

i pasjonującej drodze artystycznej Andy’ego Warhola. W kolejnej partii tekstu czytelnik ma możliwość zapoznania się z pracami uczestników projektu. W recenzji dr. inż. Piotra Kisiela można przeczytać: *Od strony formalnej trudno szukać tutaj serigrafii używanej przez Warhola jako techniki jemu współczesnej. Zatem nie czynię wyrzutów na ten temat uczestnikom warsztatów, wręcz przeciwnie. Dominujący druk cyfrowy na płótnie, obrazy przetworzone cyfrowo w programach graficznych to dziś narzędzia i proces tożsame z przetłaczaniem farby przez matrycę 60 lat temu. W warstwie wizualnej część prac epatuje wysokim kontrastem kolorystycznym, multiplikacją elementów kompozycyjnych, nie to czyni je jednak Warhol’owskimi. Tematyka i symbole w nich ujęte po pierwsze świadczą o wysokiej inteligencji twórców, po drugie prawdziwie ożywiają pozostającą w sferze zainteresowań Andy’ego Warhola przestrzeń. Cóż zatem otrzymujemy? Lustro, w którym odbija się kultura masowa, przedmioty; pilot telewizora, konsola do gier, okulary VR, konserwę mięsna, paczkę cukierków M&M’s, ale nie tylko. Na równi z rzeczami namacalnymi otrzymujemy klucz, który przestaje być rzeczą, a staje się pojęciem zero jedynkowym, emotikony, logotyp sprzętu, a raczej, symbolu*

pokolenia Steve'a Jobsa deptając przy okazji spuściznę poprawnego języka, symbole portali społecznościowych, kończąc na mszy on-line i cieniutkiej granicy pomiędzy uwielbieniem a nienawiścią.

Część druga: *Andy Warhol a edukacja* ukazuje działania w pracy dydaktycznej prof. Joanny Wezyk inspirowane pop-artem Warhola, wykorzystujące dodatkowo najnowsze zdobycze technologii cyfrowego formowania obrazu z technologią 3D na czele. W dalszej części rozdziału dr hab. Adriana Recka zaprezentowała koncepcję pracy ze studentami inspirowanej twórczością Warhola, w kształceniu przyszłych nauczycieli edukacji artystycznej. Ostatnią część rozdziału wypełniają realizacje studenckie ćwiczeń dr Janki Satkovej, gdzie w działaniu główny nacisk położony został na elementy krytycznego i kreatywnego myślenia.

Rozdział trzeci *Wspomnienie* autorstwa Aleksandry Wieczerek, przybliżyła postać Maćka Wieczereka (1986–2015) – artysty, absolwenta Wydziału Sztuki na Uniwersytecie Rzeszowskim. Zostajemy wprowadzeni w świat człowieka, niezwykle prężnego i kreatywnego, osiągającego wiele sukcesów na arenie europejskiego rynku sztuki. W swoich pracach podejmował on między innymi temat kryzysu mediów, powstawania plotek i kultu współczesnych celebrytów. Wspólna tematyka zainteresowań Warhola i Wieczereka znalazła fizyczne połączenie na wystawie *POP NOW!* w DagArt Galerie w Rzeszowie, gdzie jego obraz *TRUE LOVE* korespondował ze słynną *Campbell's soup*.

Projekt *WARHOL POP KONTEKSTY. 30 lat później* to rozliczne, bardzo ciekawe efekty twórczej pracy studentów, ludzi czasu i pokolenia cywilizacji informacyjnej.

Międzynarodowy projekt artystyczny WARHOL. POP KONTEKSTY 30 lat później. International Art Project WARHOL POP CONTEXT 30 years later, red. Iwona Bugajska-Bigos, Anna Steliga, Diagram, Nowy Sącz, 2017, ISBN: 978-83-941658-7-1, język publikacji: polski i angielski



Warsztaty w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy'ego Warhola w Medzilaborcach na Słowacji, fot. z archiwum autorki



Uczestnicy projektu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy'ego Warhola w Medzilaborcach na Słowacji, fot. z archiwum autorki

Wyspa Muzeów i Frida Kahlo, czyli studenci Wydziału Sztuki w Berlinie i Poznaniu



W Gemäldegalerie, fot. z archiwum autorki

W dniu 27 listopada 2017 roku grupa studentów z Wydziału Sztuki UR (wraz z opiekunami Anną Steligą i Tomaszem Kisielcem) oraz uczniów Liceum Plastycznego z Zespołu Szkół Plastycznych im. St. Wyspiańskiego w Jarosławiu udała się na czterodniową wyprawę do Berlina i Poznania. W Berlinie naszym celem były przede wszystkim muzea. Historia sześciu tysięcy lat upamiętniona została na berlińskiej Wyspie Muzeów (Berliner Museumsinsel). W niedawno odbudowanym Nowym Muzeum znalazły się eksponaty – świadectwa rozwoju różnych kultur. Przed zwiedzającymi otwierają podwoje Muzeum Egipskie, Muzeum Prehistorii i Historii Starożytnej, Zbiory Sztuki Antycznej, Gabinet Numizmatyczny oraz Zbiory Rzeźb. Wyspa Muzeów sławę swoją zawdzięcza przede wszystkim wielkim budowiom w Muzeum Pergamońskim, które odkryto podczas wykopalisk archeologicznych w końcu XIX w. Z Pergamonu pochodzi ołtarz z gigantycznym fryzem (niestety nie mogliśmy go zobaczyć, gdyż jest w renowacji), a z późnorzymskiego Miletu zachowała się brama do rynku. Atrakcją Muzeum Azji Przedniej, które dzięki tabliczkom z pismem klinowym z Uruk zachowało także najwcześniejsze świadectwa pisma, jest droga procesyjna oraz Brama Isztar z Babilonu, złożona z tysiąca kolorowo glazurowanych ceglanych fragmentów. W Muzeum Sztuki Islamu wielkie

wrażenie robi, obok prac z ceramiki, szkła, metalu i kości słoniowej, dywanów i wzornictwa książkowego również wykonana z piaskowca fasada pałacu pochodzącego z jordańskiej pustyni z wczesnych lat VIII w. Z etruską, grecką i rzymską sztuką można od niedawna zapoznać się w Starym Muzeum. Stara Galeria Narodowa, która wyglądem przypomina grecką świątynię, została otwarta w 1876 r. w celu prezentacji ówczesnej sztuki współczesnej. Do dziś pokazywane są w niej eksponaty pochodzące z XIX wieku. Ogromne wrażenie robi kolekcja dzieł impresjonistów i Caspara Davida Friedricha. Wyspa Muzeów w 1999 r. wpisana została na listę Światowego Dziedzictwa Kulturowego nie tylko ze względu na jej słynne zbiory, także z powodu kształtu architektonicznego. Pięć budowli powstało w latach 1830–1930 według projektów słynnych architektów. W Berlinie zobaczyliśmy także główne atrakcje turystyczne miasta, m.in. Bramę Brandenburską, Reichstag, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, Plac Poczdamski i Kulturforum z Sony Center, a także odwiedziliśmy największe berlińskie muzeum sztuki nowoczesnej Hamburger Bahnhof. Celem jednej z naszych wycieczek był Checkpoint Charlie – okryte złą sławą dawne przejście graniczne między Berlinem Zachodnim a Wschodnim.

Pełni wrażeń, w drodze powrotnej pojechaliliśmy jeszcze do Poznania, by w CK ZAMEK zobaczyć wystawę *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst*. To pierwsza i jedyna w Polsce wystawa tych dwojga artystów, wzbogacona o mało znany kontekst polski. Pokazane na niej zostały dzieła Kahlo i Rivery z Gelman Collection z Meksyku oraz prace Kahlo i innych artystów meksykańskich z kolekcji znajdujących się w Meksyku, Niemczech, USA i Muzeum Narodowym w Warszawie. Na wystawie zaprezentowano: 28 prac Fridy Kahlo, 10 prac Diego Rivery, 11 prac innych artystów, m.in. Nickolasa Muraya z kolekcji Jacquesa i Natashy Gelmanów z Meksyku, 37 prac uczennicy Fridy, Fanny Rabel, 70 fotografii Bernice Kolko, 14 prac z Muzeum Narodowego w Warszawie, 20 innych dokumentów: recenzje, plakaty, katalogi z wystawy z 1955 roku i innych wystaw sztuki Meksykańskiej w Polsce, oraz 40 prac artystów z grupy meXylo¹.

Artystyczną wyprawę przygotowało Biuro Podróży DANAUS, a wspierało je Szlakiem Dzika. Uczestnicy wycieczki uznali ją za bardzo udaną.

¹ Informacje pochodzą z publikacji: *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst. Polish context*, katalog towarzyszący wystawie w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, wrzesień 2017- styczeń 2018, Poznań: CK ZAMEK w Poznaniu.



Na wystawie *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst*, każda kobieta chciała być Fridą... fot. z archiwum autorki.



W Altes Museum, fot. z archiwum autorki

2nd International Graphic Arts Festival w Khairagarh – Indie



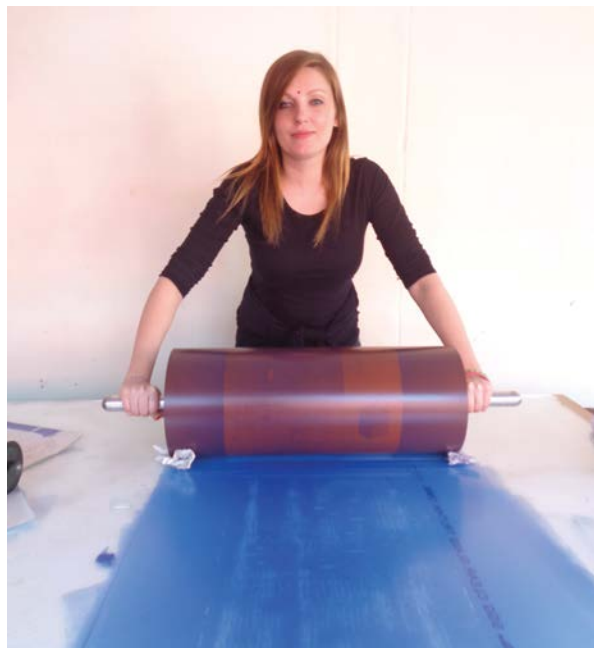
Warsztaty graficzne ze studentami Wydziału Grafiki Indira Kala Sangeet University, fot. z archiwum autorki

W styczniu tego roku uczestniczyłam po raz pierwszy w 2nd International Graphic Arts Festival w Khairagarh w Indiach, który trwał od 28 stycznia do 5 lutego 2017 roku. Zaproszona zostałam przez Indira Kala Sangeet University. Podczas festiwalu wygłosiłam wykład pt. *Pracownia nr 14*, prezentujący osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne naszej pracowni, oraz brałam czynny udział w warsztatach graficznych ze studentami tej powstałej w 1958 roku hinduskiej uczelni.

Ale zacznijmy od początku! Sama podróż do Khairagarh miała swoją dramaturgię i przygody z nią związane. Lot do Rajpuru miał trwać kilkanaście godzin z przesiadką w Rzymie i Delhi, lecz w efekcie podróży zajęła mi ponad dwie doby, a to za sprawą zagubionego w Delhi bagażu i niewpuszczenia mnie do samolotu lecącego do Rajpuru. Pobyt na lotnisku takiego kraju jak Indie to już sama w sobie przygoda. Ponad 24 godziny bez możliwości opuszczenia terenu lotniska, z wojskiem z bronią strzeżącym wyjścia, może zapewnić niezbyt przyjemne doznania. Na szczęście istnieje tam system dziennych hoteli i to mnie uratowało przed monotonią oczekiwania na dalszy lot, na który *notabene* musiałam zakupić nowy bilet już na krajowe linie lotnicze. Bagaż po długich poszukiwaniach znalazł się i po jeździe nocnej z „szalonym” taksówkarzem hinduskim znalazłam się na terminalu krajowym, skąd, po kilku godzinach czekania, mogłam już starować do Rajpuru (po opłaceniu nadbagażu, bo tam

obowiązują inne, niż na liniach międzynarodowych, limity). Lżejsza o kilkadziesiąt dolarów dotarłam rano w niedzielę 28 stycznia do celu. Z lotniska czekała mnie dwugodzinna jazda jeepem po bezdrożach regionu Chhattisgarh, by dotrzeć na miejsce do Indira Kala Sangeet University w Khairagarh. Organizatorzy wspaniale mnie przyjęli podczas uroczystego otwarcia 2nd International Graphic Arts Festival, gdzie powitano nas wieńcami uplecionymi z pięknych kwiatów, a każdy uczestnik festiwalu został oznaczony na czole czerwoną kropką *bindi*, zwaną „kropką życia”. Po uroczystości powitania i zakwaterowaniu uczestników festiwalu na terenie uniwersyteckiego kampusu odbył się wspaniały koncert muzyki hinduskiej, tańce i inne formy ekspresji artystycznej. Następnie miała miejsce uroczysta kolacja powitalna połączona z przekazaniem uczestnikom festiwalu niezbędnych informacji organizacyjnych i materiałów dotyczących terminów wykładów i warsztatów graficznych na terenie Wydziału Grafiki Indira Kala Sangeet University. Po ekscytującej nocy powitał mnie upalny (28 stopni Celsjusza plus) dzień i dobywająca się, nie wiadomo skąd, wspaniała muzyka hinduska. Było to bardzo miłe doznanie – wiedziałam już, gdzie się znajduję.

Pierwszy dzień to przydział asystentów dla każdego uczestnika festiwalu. Tę rolę pełnili fantastycznie mili i uczynni studenci z Indira Kala Sangeet



Magdalena Uchman przy pracy, fot. z archiwum autorki

University. W naszym przypadku byli to studenci Wydziału Grafiki. Ich pomoc była niezbędna do przeprowadzenia warsztatów i ćwiczeń graficznych. Każdy uczestnik był zobowiązany wykonać jedną grafikę, którą przekazywał na rzecz goszczącego nas uniwersytetu. Praca ze studentami hinduskimi to prawdziwa przyjemność. Jak wspomniałam, są bardzo uczynni i mili dla obcokrajowców. Wszyscy uczestnicy to podkreślali. Tu muszę wspomnieć, że było nas tu zaproszonych z zagranicy 30 osób i kilkunastu artystów hinduskich. Reprezentowane były następujące kraje: Austria, Polska, Włochy, Słowenia, Rosja, Hiszpania, Norwegia, Tajwan, Tajlandia, Nepal, Turcja i oczywiście w przeważającej mierze Indie. Kuratorami festiwalu byli profesorowie Indira Kala Sangeet University: Nagdas Velayudhan i Pranam Singh, którzy sprawowali nad nami opiekę i służyli za przewodników w tym, co tu dużo mówić, skomplikowanym, egzotycznym dla nas, środowisku. Oni to byli duszą nieformalnych spotkań po kolacji, organizatorami wyjazdów krajoznawczych. Warto również wspomnieć o kuchni indyjskiej, którą jedni się zachwycali, a inni przeżywali katusze, nie mając alternatywy. Ważne było, aby nie spożywać napojów nieznanego pochodzenia, ponieważ groziło to konsekwencjami gastrycznymi. Skoro o chorobach piszę, to muszę powiedzieć, że miło byłam zaskoczona liczbą aptek i ich zaopatrzenia, kiedy na prośbę chorego uczestnika sympozjum udałam się tam po leki. Okazały się bardzo skuteczne, tak że po czterech dniach pacjent mógł wrócić do zajęć ze studentami. Przez wszystkie dni festiwalu, zawsze o godz. 20.00 w wielkiej sali konferencyjnej, odbywały się wykłady uczestników. Były to bardzo interesujące prezentacje własnej twórczości bądź dotyczyły grafiki ogólnie albo konkretnych imprez artystycznych typu np. Triennale Grafiki w Tajwanie. Zarówno wystąpienia, jak i wszystkie przejawy aktywności artystycznej, prowadzone były w języku angielskim. Jak wspomniałam, całość festiwalu miała miejsce w kampusie Indira Kala Sangeet University położonym w odległości jednego kilometra od miasta Khairagarh, do którego chodziliśmy na zakupy i zwiedzanie. W zasadzie była to typowa dla wschodnio-południowych Indii miejscowość z charakterystycznymi krowami na ulicach (inne zwierzęta, np. dziki również się pojawiały). Dużym doznaniem wizualnym był dla mnie wypad na pobliski targ. Fuzja barw i zapachów była tak intensywna, że aż trudno jest mi to opisać tutaj! Po prostu trzeba tam być i przeżyć to indywidualnie.

Innym, mocnym przeżyciem kulturowym, była wycieczka do manufaktury tkackiej, gdzie produkowano przepiękne tkaniny na *sari*, szale, chusty, pościel, serwety i serwetki i inne cuda. Przy fabryce znajdował się sklep firmowy, w którym uczestnicy zostawili sporo rupii, bo naprawdę było warto. Niestety warunki, w jakich pracowali zatrudnieni tam ludzie, przypominały te z XVIII czy XIX wieku.



Uczestnicy festiwalu, fot. z archiwum autorki

Trochę przykry był kontrast między sklepem a miejscem powstania tych tekstyliów. Wracając do samego festiwalu, to z przekonaniem muszę stwierdzić, że był zorganizowany wzorowo. Do południa i po, jak wspomniałam, odbywały się warsztaty graficzne oraz artyści odbijali powstałe podczas pobytu w Indira Kala Sangeet University projekty. Wieczory były przeznaczone na wykłady i pokazy oraz występy studentów z Wydziałów Muzyki, Tańca i Teatru. Wszyscy czekaliśmy na ten czas, za każdym razem było to bowiem nowe, interesujące przeżycie.

Khairagarh nie obfituje w zabytki sztuki hinduskiej, więc siłą rzeczy nasza aktywność skierowana była na twórczość artystyczną, rozmowy z uczestnikami z innych krajów. Na tej płaszczyźnie nawiązałam wiele kontaktów artystycznych, które, jak myślę, będą skutkowały zaproszeniami na inne sympozja i konferencje organizowane na świecie. Dla przykładu, uczestnicy festiwalu w Indiach już mnie zaprosili do udziału w konferencji w Austrii, która odbędzie się w lipcu tego roku. Ja z kolei zaprosiłam trzy artystki z Hiszpanii i Austrii do udziału w wystawie w Galerii *r_z* w Rzeszowie. Ta prezentacja odbędzie się latem lub wczesną jesienią 2018 r. Poza skutkami naukowymi i artystycznymi są to wymierne korzyści z udziału w takich spotkaniach. Na koniec pobytu w Khairagarh każdy uczestnik złożył nakład 10 grafik do teki organizatorów festiwalu oraz przekazał materiały z własnych wystąpień, które ukażą się w planowanym wydawnictwie pokonferencyjnym. W moim odczuciu był to czas, który z pewnością zaowocuje w przyszłości nowymi wystawami i projektami artystycznymi.

W dniu 5 lutego, w różnym czasie, uczestnicy festiwalu rozjeżdżali się w różne strony, kierując się w stronę Delhi i dalej lecieli do swoich krajów. Mój powrót nie obfitował już w żadne przygody czy perturbacje i zgodnie z rozkładem lotu wylądowałam na Okęciu w Warszawie, skąd samochodem z radością wróciłam do Rzeszowa. Jedynie różnica temperatury powietrza była dla mnie mało komfortowa...

Kalendarium 2017

Styczeń

Od 6 stycznia w SNAP Gallery w Edmonton (Kanada) trwała wystawa grafiki *IX Biennial International Miniature Print Exhibition* z udziałem Łukasza Cywickiego.

Od 10 stycznia w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie odbywała się 5. Wystawa grafiki Członków Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, w której brali udział: Łukasz Cywicki, Grzegorz Frydryk i Joanna Janowska-Augustyn.

Nie wszyscy święci to tytuł wystawy otwartej 12 stycznia w Galerii Łaźnia w Radomiu z udziałem Tadeusza Boruty.

19 stycznia w rzeszowskiej Galerii TO-TU otwarto wystawę Jadwigi Szmyd-Sikory pt. *Metamorfoza – malarstwo 1997–2017*.

Wiesław Grzegorzcyk brał udział w prezentowanej od 25 stycznia do 9 lutego w Centro de Cultura Polaca en Valencia w Walencji (Hiszpania) wystawie *Últimas tendencias del cartel polaco (2006–2016)*.

Od 28 stycznia w galerii BWA Warszawa trwała wystawa *Dynamika pogorszeń*, w której brała udział Jadwiga Sawicka.

Luty

1 lutego w Centro Cultural Arquitectura, School of Architecture of Universidad Autonoma de Nuevo León w Monterrey (Meksyk) odbyło się otwarcie indywidualnej wystawy miniatury graficznej Łukasza Cywickiego.

Od 1 do 28 lutego w Mainlibrary Arkki w Pälkäne (Finlandia) miała miejsce wystawa 1st Bookmark Exhibition z udziałem Magdaleny Cywickiej i Łukasza Cywickiego.

Od 4 lutego do 23 kwietnia w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie trwała międzynarodowa wystawa *Życie. Instrukcja*, inspirowana twórczością francuskiego pisarza Georges'a Pereca. Kuratorką była Jadwiga Sawicka. Brali w niej udział m.in. Justyna Łuczaj-Salej, Karolina Niwelińska, Krzysztof Pisarek oraz studenci Wydziału Sztuki UR.

W dniu 8 lutego otwarto pokonkursową wystawę *7th International Exhibition of Small Form Electrographic Art* w Trezor Gallery w Budapeszcie na Węgrzech, w której brał udział Łukasz Cywicki.

W dniach od 9 lutego do 5 marca w BWA Rzeszów miało miejsce otwarcie wystawy prac graficznych Łukasza Cywickiego pt. *czarnonabiałym / przestrzeń czasu*.

10 lutego w Galerie der Cap – Capellen w Luksemburgu odbył się wernisaż wystawy pt. *Radio Luxemburg – Między Nami – Entre Nous*, w której brał udział Jacek Balicki.

Do 14 lutego w Pawilonie Czterech Kopuł – Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu trwała wystawa *Nature morte. Współcześni artyści ożywiają martwą naturę*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

16 lutego w krośnieńskim BWA otwarto indywidualną wystawę malarstwa Łukasza Gila pt. *Przestrzenie pamięci*.

Vanitas to tytuł wystawy otwartej 16 lutego w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy z udziałem Tadeusza Boruty.

Od 17 lutego trwała ekspozycja trzeciej Międzynarodowej Wystawy – *Mała Forma Graficzna 13 x 18 – Dialog warsztatu z cyfrą* w Galerii Łaźnia w Radomiu, gdzie swoje prace prezentował m.in. Łukasz Cywicki.

18 lutego w Historical Museum of Ethnography in Sambor w Boykivshchyna na Ukrainie miało miejsce otwarcie ekspozycji pt. *LEOPOLIS – Exhibition of Graphics Art of Poland in Ukraine*. Udział w ekspozycji brali: Kamila Bednarska, Łukasz Cywicki, Grzegorz Frydryk oraz Marcin Jachym.

Marzec

1 marca w warszawskiej Galerii Test odbył się wernisaż wystawy grafiki w ramach Konfrontacji Sztuki – Warszawa 2016 z udziałem Magdaleny Uchman.

W Galerii Sztuki Na Wprost w Iławie od 3 marca można było oglądać prace Agnieszki Jankowskiej na wystawie pt. *Malarstwo. Obiekty*.

This is my movie... to tytuł indywidualnej wystawy prac Magdaleny Uchman otwartej dnia 3 marca w BWA Kielce.

9 marca odbył się wernisaż indywidualnej wystawy Jadwigi Sawickiej *Pary i grupy wyrazów* w BWA Olsztyn.

Od 14 marca do 9 kwietnia trwała pokonkursowa wystawa II International Biennial of Miniature Art w Union Museum w Alba Iulia (Rumunia), gdzie prezentowali swoje prace graficzne Łukasz Cywicki oraz Magdalena Cywicka.

W jarosławskiej Galerii Synagoga od 16 marca można było oglądać malarstwo Stanisława Białogłowicza na ekspozycji pt. *Powrót do źródeł*.

Ukryte przestrzenie to tytuł indywidualnej wystawy prac Renaty Szyszlak, której wernisaż odbył się 16 marca w rzeszowskiej Galerii DagART.

Od 17 marca do 14 maja trwała wystawa *Kiedy mniej znaczy więcej. Polski plakat artystyczny 1945–2017 z kolekcji Krzysztofa Dydo* w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

W dniach od 20 marca do 10 kwietnia w Galerii E/A w Nowym Sączu odbyła się wystawa prac studentów Wydziału Sztuki UR podsumowująca *Hasior – Assemblage 2016. Międzynarodowy projekt artystyczny. International art project*, który miał miejsce w grudniu 2016 roku w Zakopanem, kuratorem była Anna Steliga.

24 marca w Dunedin Community Gallery – Otago (Nowa Zelandia) otwarto wystawę *Polish Theatre Posters International Exhibition* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

31 marca w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie miał miejsce wernisaż wystawy *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Kwiecień

Od 8 kwietnia w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie można było oglądać ekspozycję III Międzynarodowego Konkursu *Pejzaż Współczesny* z udziałem Agnieszki Jankowskiej.

W dniach od 5–24 kwietnia w Galerii FORUM Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu trwała poplenerowa wystawa *Barbizon Wiśniowski. IX Międzynarodowy Plener Malarski – Wiśniowa 2016*, z udziałem: Jacka Balickiego, Stanisława Białogłowicza, Tadeusza Boruty, Katarzyny Cwynar, Magdaleny Cywickiej, Małgorzaty Drozd-Witek, Łukasza Gila, Marka Haby, Antoniego Nikla, Marka Olszyńskiego, Marka Pokrywki, Jarosława Sankowskiego, Jadwigi Szmyd-Sikory, Piotra Worońca jr.

Od 12 do 25 kwietnia w Galerii Tryptych Art Kijów na Ukrainie trwała indywidualna wystawa prac Kamili Bednarskiej pt. *To co się nie stanie*.

Podczas trwającej w dniach 19–20 kwietnia w Poznaniu Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej: *Interdyscyplinarne konteksty pedagogiki specjalnej – Miejsce Innego we współczesnej refleksji naukowej*, Anna Steliga wygłosiła referat: *Twórcy z niepełnosprawnością w świecie sztuk plastycznych*.

20 kwietnia na Ogólnopolskim Konkursie Fotograficznym *Głębia Spojrzenia* organizowanym przez Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, I miejsce zajęła praca Kamila Skrzypca

Struktury – Tekstury to tytuł indywidualnej wystawy Agnieszki Jankowskiej otwartej dnia 21 kwietnia w Miejskiej Galerii Sztuki w Dębicy

22 kwietnia odbyło się uroczyste otwarcie *International Biennial Bookplates and Small Printmaking Competition* w Enk De Kramer Museumcomplex w Sint-Niklaas (Belgia) z udziałem Łukasza Cywickiego.

W BWA Busko Zdrój od 27 kwietnia można było oglądać grafiki Magdaleny Uchman podczas wystawy *This is my movie...*

Maj

3 maja to otwarcie wystawy *Biedermeier C+S* – w Galerii Sarisska, w Preszowie (Słowacja) z udziałem Renaty Szyszlak.

W dniach od 3 do 15 maja w Debut Gallery w Sofii (Bułgaria) trwała ekspozycja *2nd International Exlibris Competition Varna 2016*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 4 maja do 25 czerwca w Teatrze Impresaryjnym im. Włodzimierza Gniazdowskiego we Włocławku odbyła się wystawa *Plakaty Opery Nova w Bydgoszczy* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Od 5 do 28 maja w sandomierskim BWA trwała 3. Międzynarodowa Wystawa – *Mała Forma Graficzna 13 × 18 – Dialog warsztatu z cyfrą*. W ekspozycji tej brał udział Łukasz Cywicki.

Podczas trwającej w dniach 10–12 maja w Gdańsku XIV Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu *Dyskursy Pedagogiki Specjalnej* pt. *Niepełnosprawność wobec zmiany – zmiany wobec niepełnosprawności*, Anna Steliga wygłosiła referat: *Twórczość własna źródłem zmiany w funkcjonowaniu psychospołecznym osób z niepełnosprawnością*.

Łukasz Gil brał udział w ekspozycji pt. *Kolekcja*, otwartej 11 maja w warszawskiej Galerii Korekta.

12 maja w Galerii Biała w Lublinie została otwarta wystawa *Mam to z głowy* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

W dniach 15–17 maja w Lublinie i we Lwowie trwała III Międzynarodowa Konferencja Naukowa *...sztuka/twórczość – edukacja... Edukacja estetyczna w kontekście kształcenia postawy kreatywnej*, w trakcie której Anna Steliga wygłosiła referat: *Rozwijanie kreatywności osób chorych psychicznie poprzez działania arteterapeutyczne*.

W dniach 18–19 maja w Krakowie trwała Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. *Obraz choroby w dyskursie kulturowym*, podczas której Anna Steliga wygłosiła referat: *Niechciana „królewska choroba” – schizofrenia w powszechnej świadomości społecznej*, w tym terminie trwała III Międzynarodowa Konferencja Naukowa pt. *Dziecko. Kultura–Sztuka–Edukacja*, gdzie Anna Steliga wygłosiła referat: *Edukacja i terapia przez sztukę przyczynkiem do skutecznej rehabilitacji osób chorych psychicznie?*

Formy przejściowe to tytuł indywidualnej wystawy prac Pawła Bińczyckiego, której wernisaż odbył się 19 maja w Przemyskim Centrum Kultury i Nauki – Galeria Zamek.

19 maja wystawą w klubokawiarni BAL w Krakowie zakończył się trwający trzy miesiące projekt studentów Zarządzania Kulturą i Mediami UJ *Kręcę gwiazdy moim duchem* w ramach V edycji Festiwalu Polikultura, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

25–26 maja na Uniwersytecie Rzeszowskim trwała III Ogólnopolska Konferencja z cyklu *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii. Świat wewnątrz nas*, podczas której Marlena Makiel-Hędrzak wygłosiła referat: *Mijanie i trwanie. Topografia czasu w doświadczeniu wewnętrznym artysty*.

Czerwiec

Od 2 czerwca w Museo Artemio Alisio w Parana (Argentyna) miała miejsce wystawa *International Miniprint Parana 2016*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

W Biurze Wystaw Artystycznych w Sanoku 2 czerwca otwarto indywidualną wystawę malarstwa Łukasza Gila *Ukryte*.

2 czerwca na Wydziale Filologicznym UR odbyła się ogólnopolska konferencja studencko-doktorancka *Kryzys wyobraźni: Obrazowanie przyrody w literaturze i filmie*, podczas której Justyna Łuczaj-Salej wygłosiła referat: *Przyroda jako Bóg w filmach Bruno Dumonta*.

3 czerwca w Muzeum Zamkowym w Malborku odbyła się pokonkursowa wystawa XXVI Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu Współczesnego z udziałem Łukasza Cywickiego.

5 czerwca w Miejskiej Galerii Sztuki MM w Chorzowie miał miejsce wernisaż IV Triennale Malarstwa *ANIMALIS 2017*, w którym brała udział Agnieszka Jankowska.

7 czerwca w Bibliotece Śląskiej w Katowicach odbył się X Międzynarodowy Przegląd Ekslibrisu Linorytniczego i Drzeworytniczego im. Pawła Stellera, gdzie swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

8 czerwca otwarto pokonkursową wystawę *Graphic Art Biennale, Dry Point* w Miejskiej Galerii Uzice (Serbia) z udziałem Marcina Jachyma.

Muzeum Pałac w Dukli od 8 czerwca prezentowało wystawę *Sacrum w przestrzeniach malarskich* Stanisława Białogłowicza.

Od 8 do 22 czerwca w BWA Rzeszów trwało Biennale ZPAP 2016–2017 z udziałem Antoniego Nikła, Marka Pokrywki i Marka Olszyńskiego.

W rzeszowskiej Galerii TO-TU od 9 czerwca można było oglądać malarstwo Magdaleny Cywickiej, podczas indywidualnej wystawy artystki *Pejzaż znalezione*.

Od 22 czerwca do 3 września w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi trwała pokonkursowa prezentacja prac Międzynarodowego *Triennale Małe Formy Grafiki Polska – Łódź 2017*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

23 czerwca w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto wystawę pt. *#Dziedzictwo*, z udziałem Tadeusza Boruty.

Od 29 czerwca w BWA Rzeszów odbywała się wystawa pt. *Wiśniowa pachnąca malarstwem. Wybór z kolekcji 2008–2016*. W ekspozycji wzięli udział: Jacek Balicki, Stanisław Białogłowicz, Tadeusz Błoński, Tadeusz Boruta, Katarzyna Cwynar, Magdalena Cywicka, Małgorzata Drozd-Witek, Łukasz Gil, Maria Górecka, Stanisław Górecki, Marek Haba, Dorota Jajko-Sankowska, Joanna Janowska-Augustyn, Jan Maciej Maciuch, Marlena Makiel-Hędrzak, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Janusz Pokrywka, Marek Pokrywka, Jarosław Sankowski, Jadwiga Szmyd-Sikora, Piotr Woroniec Jr.

Dnia 29 czerwca w Galerii Stara Kręgielnia w Przemysku miało miejsce otwarcie pokonkursowej wystawy *10. Nagroda Artystyczna im. Mariana Strońskiego* z udziałem Łukasza Cywickiego.

Lipiec

Od 8 lipca w The E.D.S Gallery w Edynburgu (Szkocja) trwała wystawa *art20 – Small works for big impact*, w której brali udział: Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

Spiritualis et corporalis to tytuł indywidualnej wystawy malarstwa Tadeusza Boruty, której wernisaż odbył się 16 lipca w Muzeum Historycznym Miasta Tarnobrzega.

20 lipca ogłoszono Ogólnopolski konkurs na Pomnik – kompozycję przestrzenną upamiętniającą pobyt Jana Pawła II w Rzeszowie w dniu 2 czerwca 1991 r., organizatorem konkursu było Rzeszowskie Stowarzyszenie Dziedzictwo Jana Pawła II „Lumen Et Spes”, przewodniczącym jury Józef Jerzy Kierski.

22 lipca w Galerii Zamek w Reszlu otwarto wystawę *Kafka – Przełamywanie granic* z udziałem Kamili Bednarskiej i Magdaleny Uchman.

Sierpień

Od 1 sierpnia do 30 września w Musseum Alijo w Douro (Portugalia) trwała pokonkursowa wystawa grafiki 3. *Global Print Evoition*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

W dniach 3–4 sierpnia miała miejsce Międzynarodowa Konferencja – *Cykle malarstwa pejzażowego jako opowieść autobiograficzna artysty* organizowana przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej i Wydział Sztuki UR, podczas której Tadeusz Boruta wygłosił referat: *Pejzaż symboliczny*, tytuł wystąpienia Justyny Łuczaj-Salej: *Pustynia jako ratunek w twórczości Georgii O’Keeffe i Agnes Martin*, Jarosław Sankowski wygłosił referat pt. *Granice pejzażu*.

9 sierpnia w rzeszowskiej Galerii r_z otwarto wystawę *Genius Saeculi – w hołdzie Magdalenie Abakanowicz* z udziałem Marka Olszyńskiego, Piotra Woronia jr., Justyny Łuczaj-Salej oraz Renaty Szyszlak.

11 sierpnia w BWA Krosno odbył się finisaż VIII Sympozjum Malarskiego, *Portret Krosna*, z udziałem Jacka Balickiego.

Od 19 sierpnia do 8 października w Robert L. Ringel Gallery, Stewart Center Gallery at Purdue University w West Lafayette (Indiana, USA) miał miejsce wernisaż wystawy *IV Global Matrix International Print Exhibition*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

26 sierpnia w Odessie na Ukrainie rozpoczęło się 5th *Odessa Biennial of Contemporary Art, Turbulence*, w którym to wydarzeniu brała udział Jadwiga Sawicka.

31 sierpnia rozpoczęła się międzynarodowa wystawa *Uwaga! Granica*, powstała we współpracy Galerii Labirynt w Lublinie oraz Galerii Arsenał w Białymostoku, składająca się z dwóch części prezentowanych jednocześnie w obu miastach; brała w niej udział Jadwiga Sawicka.

W sierpniu trwała wystawa *Art Exhibition of HANGZHOU CULTURAL & CREATIVE INDUSTRY EXPO 2017*, w Hangzhou (Chiny) z udziałem Krzysztofa Skórczewskiego.

Wrzesień

Od 1 do 30 września trwała wystawa *Polish Posters under Northern Lights: The Music and Theatre Posters* prezentowana w MAK – Akureyri Culture Society, Akureyri (Islandia), z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Łukasz Cywicki brał udział w ekspozycji *VIII International Exhibition Art in Miniature*, której wernisaż miał miejsce 2 września w The Grand Gallery of the Golden Inn Hotel w Majdanpek (Serbia).

W dniach 3–17 września trwała międzynarodowa konferencja pt. *International Graphic Arts Festival 2018* w Indira Kala Sangeet University, Khairagarh, Chhattisgarh / India, podczas której Magdalena Uchman wygłosiła referat: *Graphic studio no. 14 at the Rzeszow University*.

W Studiengalerie Kunsthalle w Bielefeld (Niemcy) od dnia 7 września można było oglądać prace Renaty Szyszlak na wystawie pt. *Informelle eruption*.

8 września w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu odbyło się otwarcie wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Od 12 września do 3 października w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie trwała wystawa pt. *Części i całość*, w której brali udział: Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Joanna Janowska-Augustyn, Łukasz Cywicki i Grzegorz Frydryk.

Od 15 września do 27 października w Centrum Sztuki Współczesnej Solvay prezentowano ekspozycję pt. *Granice pejzażu* z udziałem Łukasza Gila i Jarosława Sankowskiego.

Od 15 września do 10 grudnia w Rathaus-Galerie Reinickendorf, Berlin (Niemcy) trwała wystawa *Polnische Kunst der Moderne*, w której brała udział Magdalena Uchman.

15 września w lubelskiej Galerii „Wirydarz” miał miejsce wernisaż wystawy *Lubliniana 2017. Artyści z okazji 700 lecia nadania praw miejskich Lublinowi*, w której brał udział Stanisław Białogłowicz.

Dnia 17 września w Muzeum Kresów w Lubaczowie otwarto pokonkursową wystawę *IX Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego – Lubaczów 2017* z udziałem Joanny Janowskiej-Augustyn.

17 września, w ramach sympozjum *Art and Science*, które odbyło się w Stacji Hydrobiologicznej Instytutu Nenckiego PAN w Mikołajkach, odbyła się wystawa z udziałem Kamili Bednarskiej, Antoniego Nikła i Marka Olszyńskiego.

19 września miał miejsce wernisaż wystawy *4 Międzynarodowych Spotkań ze Sztuką Lublin 2017* w lubelskiej Galerii Gardzienice z udziałem Agnieszki Jankowskiej.

W Biurze Wystaw Artystycznych U Jaksy w Miechowie od 22 września można było oglądać malarstwo Tadeusza Boruty.

Translokacje to tytuł indywidualnej wystawy fotografii Krzysztofa Pisarka czynnej od 22 września do 22 października w Galerii Fotografii Muzeum Historii Miasta Przemysła.

W dniach 25–29 września miała miejsce międzynarodowa konferencja *The 14th Conference on Functional and Nanostructured Materials FNMA'17*, Lwów – Yaremche (Ukraina), w ramach sesji 7. (Casuality, randomness and disorder in art.) Magdalena Uchman wygłosiła referat: *This is my movie – My Graphic Art*.

26 września w Palatul Culturii Iasi Muzeul de Arta miało miejsce otwarcie pokonkursowej wystawy *Bienala Internationala de Gravura Contemporana II editio* z udziałem Łukasza Cywickiego.

29 września w jarosławskiej galerii Rynek 6 odbył się wernisaż wystawy malarstwa i grafiki, w której brał udział Grzegorz Frydryk.

Październik

W dniach 1–7 października trwała wystawa *Conglomeration, An International Exhibition of Prints* w Lalithakala Academy Art Gallery, Kerala (Indie) z udziałem Magdaleny Uchman.

Od 4 października do 5 listopada w Galerii Dworku Sierakowskich w Sopocie trwała wystawa Konkursu Poetycko – Plastycznego *Wiersz + Obraz* w ramach 9. Festiwalu Poezji w Sopocie o rzeczach najważniejszych; organizatorem imprezy było Towarzystwo Przyjaciół Sopotu i Dwumiesięcznik Literacki „Topos”. W wystawie brała udział Małgorzata Drozd-Witek otrzymując wyróżnienie. Nagrodzone prace prezentowane były w Dwumiesięczniku Literackim „Topos” nr 6/2017.

5 października w BWA Rzeszów odbył się wernisaż wystawy *Album rodzinny*, której kuratorem oraz uczestnikiem był Krzysztof Pisarek.

Od 6 października do 6 listopada w Starej Drukarni – Pub Galeria w Rzeszowie trwała wystawa *XIII Grafika grafików*, w której brali udział: Paweł Bińczycki, Agnieszka Lech-Bińczycka, Łukasz Cywicki, Grzegorz Frydryk, Marcin Jachym, Ondrej Revicky i Magdalena Uchman.

Od 9 do 27 października w BWA Sieradz odbywała się wystawa pt. *Obrazy pamięci* z udziałem Łukasza Gila.

Podczas trwającej w dniach 10–12 października w Krakowie V Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu *Wspieranie w rozwoju osób z niepełnosprawnościami. Wobec pytań i odpowiedzi o dobrostan człowieka*, Anna Steliga wygłosiła referat: „*Po lewej stronie świata*” – osoby z niepełnosprawnością sztuką wspierane.

Od 12 października podczas *Torino Graphic Days. Visual Design Festival, Toolbox*, Turyn (Włochy) prezentowano m.in. plakaty Wiesława Grzegorzczyka.

Tadeusz Boruta brał udział w ekspozycji pt. *Niewiasta obleczona w słońce... Fatima 1917–2017* otwartej 13 października na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Od 13 października do 3 grudnia w Miejskiej Galerii Sztuki w Zakopanem trwała prezentacja 1. Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego *Moje Zakopane*, laureatką wyróżnienia honorowego została Marlena Makiel-Hędrzak. W ekspozycji brały udział także: Małgorzata Drozd-Witek i Agnieszka Jankowska.

Od 15 października trwała pokonkursowa wystawa *Ogaki World Poster Exhibition – Ogaki Matsuri Festival – Basho's Oku no Hosomichi*, Haiku Journey Museum (Japonia) z udziałem Wiesława Grzegorzczyka.

17 października w Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario w Argentynie miało miejsce otwarcie indywidualnej wystawy grafiki Łukasza Cywickiego, laureata Pierwszej Nagrody w 6. Muestra Internacional de Miniprint en Rosario 2014.

Silenzi sovrani to tytuł indywidualnej wystawy grafiki Krzysztofa Skórczewskiego, której wernisaż miał miejsce 19 października w Galleria Il Bisonte – Florencja (Włochy).

Podczas trwającej w dniu 20 października w Warszawie Ogólnopolskiej Konferencji Pedagogiki Specjalnej z cyklu OSOBA pt. *Tradycja pedagogiki specjalnej jako inspiracja tworzenia społeczeństwa dla wszystkich*, Anna Steliga wygłosiła referat: „*Instynkt sztuki*” – tworzenie jako jedna z dróg do samorealizacji osób z niepełnosprawnością psychiczną.

W krośnieńskiej Galerii Hetta od 20 października trwała wystawa rysunku Marleny Makiel-Hędrzak pt. *INTERLINIE*.

20 października w Miejskiej Bibliotece Publicznej Centrum Kultury w Boguszowie-Gorcach odbył się wernisaż *VII Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu i Małej Formy Graficznej im. Henryka Grajka*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

W Podkarpackiej Galerii Sztuki Współczesnej BWA Przemyśl 20 października otwarto wystawę *Duch i materia – Złoty most/dialog* z udziałem Tadeusza Boruty i Stanisława Białogłowicza.

Podczas trwającego w dniach 21–22 października w Kielcach XX Kongresu Polskiego Towarzystwa Neuropsychologicznego *Mózg – Język – Zachowanie. Ujęcie interdyscyplinarne*, Anna Steliga wygłosiła referat: „*Samozatarcie*” – *twórczość jako sposób kontroli nad patologicznymi stanami mentalnymi*.

Od 23 października do 9 grudnia trwała wystawa *Podróże – małe i duże* w Dydo Poster Gallery, Kraków, z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

26 października w krakowskiej Galerii Pryzmat odbył się wernisaż wystawy Agnieszki Jankowskiej *Faktory pamięci*.

30 października w Muzeum Idei we Lwowie na Ukrainie otwarto wystawę podsumowującą polsko-ukraiński projekt *Autoportret intymny* z udziałem Renaty Szyszlak i Kamili Bednarskiej.

W październiku Jury 2. Międzynarodowego Biennale Grafiki w Łodzi wybrało laureatów konkursu. Dwie nagrody przypadły w udziale Joannie Janowskiej-Augustyn: II Nagroda oraz Nagroda Trecom Web Digital Award. Wystawa pokonkursowa została zaplanowana na kwiecień 2018 roku.

Listopad

3 listopada w trakcie VI Międzynarodowego Sympozjum Malarskiego *Wpływy rzeczywistości na twórczość artysty – rzeczywistość wirtualna, rzeczywistość psychiczna, rzeczywistość faktyczna*, która odbyła się w Sromowcach Niżnych Łukasz Gil wygłosił referat pt. „*Fragmenty obecności*”. *Od koncepcji do realizacji dzieła*.

Od 4 do 12 listopada w Tuyap Hall w Istambule (Turcja) miała miejsce wystawa *Exlibris Derneği Koleksiyonu Sergisi*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

8 listopada w Galerii TO TU Stowarzyszenia Promocji Kultury i Sztuki Pogranicze w Rzeszowie odbył się wernisaż indywidualnej wystawy prac Małgorzaty Drozd-Witek pt. *Konfiguracje*.

Podczas trwającej w dniu 9 listopada 2017 w Bra-tysławie na Słowacji The International scientific conference *Inclusive School and Family*, Anna Steliga wygłosiła referat: *Drawing in a research of family relationship among people with intellectual and mental disabilities*.

Rejestracja myśli to tytuł wystawy prac Kamili Bednarskiej i Renaty Szyszlak, wernisaż odbył się 10 listopada w Galerii Hniezne na Słowacji.

W dniach od 10 listopada do 3 grudnia w Galerii Brotzinger Art. w Pforzheim (Niemcy) trwała pokonkursowa wystawa *9. Międzynarodowego Biennale Miniatury – Częstochowa 2016*, w której brali udział: Łukasz Cywicki, Małgorzata Drozd-Witek, Agnieszka Jankowska, Joanna Janowska-Augustyn, Magdalena Uchman.

Od 11 listopada w galerii Mestské Kultúrne Stredisko, Stropkov (Slovakia) była prezentowana indywidualna wystawa malarstwa Marka Pokrywki pt. *Mnohoznačky*.

W dniach 14–15 listopada podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Wspólnota różnorodności – dziedzictwo kulturowe Czwórki Wyszehradzkiej*, organizowanej przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Marlena Makiel-Hędrzak wygłosiła referat: *Czas osobny – czas wspólny. Na marginesie wystawy VISEGRAD4ART*.

15 listopada w Muzeul Judetean De Arta Prahova IonIonescu-Quntus w Ploiesti (Rumunia) odbył się wernisaż pokonkursowej wystawy grafiki *12th International Biennial of Contemporary Engraving Iosif Iser* z udziałem Łukasza Cywickiego.

16 listopada w Juraj Klović Gallery – Rijeka (Chorwacja) otwarto wystawę grafiki *First Salon of Miniature Art* z udziałem Łukasza Cywickiego.

17 listopada w Muzeum Ziemi Czarnkowskiej miał miejsce wernisaż XVI Salonu Wielkopolskiego 2017, na wystawie prezentowała swoje prace Agnieszka Jankowska.

W dniach 16–17 listopada w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy’ego Warhola w Medzilaborcach na Słowacji odbył się międzynarodowy projekt artystyczny: *WARHOL. POP KONTEKSTY 30 lat później*. W projekcie brali udział studenci z kilku ośrodków krajowych i zagranicznych: Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Sztuki, Sztuki Wizualne i Grafika; PWSZ w Nowym Sączu, Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Koło Artystyczno-Naukowe „Piekarnia”; Państwowa Wyższa Szkoła Wschodnioeuropejska w Przemyślu; Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Wydział Edukacji, Katedra Sztuk Pięknych i Edukacji Artystycznej ze Słowacji, a także Kean

University w New Jersey ze Stanów Zjednoczonych. Opiekun z ramienia Wydziału Sztuki – Anna Steliga.

18 listopada podczas konferencji zorganizowanej w 100 rocznicę śmierci św. Brata Alberta pt. *Artysta dobry jak chleb*, która miała miejsce na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Tadeusz Boruta wygłosił referat pt. *Adam Chmielowski o istocie sztuki*.

Agnieszka Jankowska brała udział w pokonkursowej wystawie 9. *Międzynarodowego Biennale Tkaniń Lnianej Z krosna do Krosna*, którą prezentowano w Muzeum Gocseji – Zalaegerszeg na Węgrzech od 24 listopada.

24 listopada w Yurakucho Asahi Gallery, Tokyo (Japonia), miało miejsce otwarcie wystawy grafiki 6th *NBC Meshtec Tokyo International Screen Print Biennial*, w której brał udział Łukasz Cywicki otrzymując wyróżnienie honorowe.

Podczas trwającej w dniach 23–24 listopada w Katowicach Międzynarodowej Konferencji Naukowej *SPACE BEYOND/ Pierwsze Forum Parallax*, Anna Steliga wygłosiła referat: „*With a paintbrush on the heart begs for love*” – *The role of art in therapy at the Residential Home for Chronic Mental Illness Patients in Rzeszów*.

30 listopada ogłoszono wyniki międzynarodowego konkursu znaków graficznych 8th *WOLDA (Worldwide Logo Design Annual)*, Meerbusch (Niemcy), w którym Wiesław Grzegorzczak został uhonorowany nagrodą Award of Excellence.

Grudzień

1 grudnia na Międzynarodowym Przeglądzie ekslibrisu cyfrowego *Ex Digitalis Salon 2017*, które miało miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, prace Pawła Bińczyckiego zostały nagrodzone medalem.

1 grudnia w Małej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyślu miał miejsce wernisaż wystawy fotografii Tadeusza Nuckowskiego *WANNA – dokumentacja cyfrowa*.

W Gallery Mikkolan Navetta w Pälkäne (Finlandia) w dniu 1 grudnia odbył się wernisaż wystawy *Finland – 100 years of independency* z udziałem prac Magdaleny Cywickiej i Łukasza Cywickiego.

Podczas trwającej w dniach 1–2 grudnia w Krakowie VIII Międzynarodowej Konferencji Szkoleniowo-Naukowej z cyklu *Psychiatria i Sztuka* pt. *Między religią a seksualnością. Dynamika spotkań arteterapeutycznych*, Anna Steliga wygłosiła referat: *Matka Boska a „erotyczne sprawy” w twórczości osób z niepełnościami psychicznymi*.

5 grudnia w Galerii Akademii Sztuk Pięknych Wydziału Grafiki w Gdańsku otwarto indywidualną wystawę prac Magdaleny Uchman pt. *This is my movie...*

Od 7 grudnia BWA Rzeszów prezentowało ekspozycję konkursową *Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2016/2017*, w której brali udział: Kamila Bednarska, Agnieszka Lech-Bińczycka, Paulina Dębosz, Małgorzata Drozd-Witek, Marcin Dudek, Łukasz Gil.

8 grudnia w Jan Fejkiel Gallery w Krakowie odbył się wernisaż indywidualnej wystawy grafiki Krzysztofa Skórczewskiego pt. *Autoportret*.

Magdalena Uchman brała udział w ekspozycji *Conglomeration, An International Exhibition of Prints* w Art Gallery College of Fine Arts, Trivandrum / Indie, która trwała od 8 do 18 grudnia.

W dniu 13 grudnia miało miejsce otwarcie wystawy pokonkursowej *8th Lessedra International Painting & Mixed media Competition* w Lessedra Gallery, Sofia w Bułgarii, gdzie swoje prace prezentowali: Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

Od 14 grudnia w Galerii Wspólna Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy trwała poplenerowa wystawa pt. *Sztuka na ostro* z udziałem Jarosława Sankowskiego.

Od 15 grudnia w Gallery of Castle EDJSEREG (Novy Sad) w Serbii prezentowano indywidualną wystawę grafiki Łukasza Cywickiego, laureata Grand Prix w konkursie *Memorial of Collage and Assemblage Jovan Marković Kameni* w 2013 roku.

Od 15 grudnia trwała wystawa II Ogólnopolskiego Konkursu Plastycznego *KOLAŻ – ASAMBLAŻ* zorganizowanego przez Galerię Sztuki Współczesnej BWA Olkusz. W wystawie brały udział: Małgorzata Drozd-Witek i Agnieszka Jankowska.

15 grudnia w CSW Znaki Czasu w Toruniu otwarta została wystawa *Wielowłtkowość tkaniny* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

W Galerii Sztuki Współczesnej BWA Katowice od 15 grudnia można było oglądać pokonkursową wystawę *25 Biennale Plakatu Polskiego* z udziałem Wiesława Grzegorzczaka.

Od 15 grudnia do 17 stycznia 2018 w Galerii Sztuki Współczesnej BWA Przemysł trwała 17 edycja *ARTEFAKTY* pt. *Realizm abstrakcji*, z udziałem Doroty Jajko-Sankowskiej. Kuratorem wystawy był Piotr Wójtowicz.

W dniach 15–18 grudnia na warszawskiej ASP oraz w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach odbyło się sympozjum *Idee Graficznego Myślenia. IV Międzynarodowe Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza – IMPRINT 2017*. Imprezie towarzyszyła wystawa, która miała miejsce w Galerii Spokojna w Warszawie. W sympozjum oraz wystawie wzięły udział: Kamila Bednarska, Joanna Janowska-Augustyn oraz Magdalena Uchman.

21 grudnia miało miejsce otwarcie wystawy *4th International Biennial of Small Etching – Graphium* w Banat Museum in Timișoara (Rumunia), gdzie swoje prace pokazywał m.in. Łukasz Cywicki.

Od 30 grudnia w krośnieńskiej Galerii HETTA trwała indywidualna wystawa malarstwa Justyny Łuczaj-Salej pt. *Kreta*.



Noty o autorach

JOANNA ADAMOWSKA

Ur. w 1978 r., doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autorka książki *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości* (TAiWPN Universitas, Kraków 2012) oraz artykułów w tomach zbiorowych, m.in. serii tekstów poświęconych relacjom Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza z artystami oraz inspiracjom filozoficznym we współczesnej poezji.

ARKADIUSZ ANDREJKOW

Ur. w 1985 r. w Sanoku. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie w 2010 r. uzyskał dyplom w Pracowni Malarstwa prof. UR Marka Pokrywki. Obecnie mieszka i tworzy w Sanoku. Zajmuje się *street artem* oraz malarstwem. Jest autorem największego muralu w Rzeszowie przy ul. Hoffmannowej, przedstawiającego dziewczynkę ze słuchawkami. W 2017 r. otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizację projektu „Cichy Memoriał”. Zorganizował kilkanaście wystaw indywidualnych i brał udział w kilkudziesięciu zbiorowych na terenie kraju.

PAWEŁ BIŃCZYCKI

Ur. w 1974 r. w Rzeszowie. Studia w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie. W latach 1998–2008 asystent na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kolejno w pracowniach: prof. Włodzimierza Kotkowskiego, prof. Andrzeja Pietscha i prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Obecnie jako profesor nadzwyczajny prowadzi na Wydziale Sztuki UR Pracownię Grafiki Warsztatowej. Zajmuje się głównie grafiką artystyczną, preferując techniki druku wklęsłego i wypukłego.

TADEUSZ BORUTA

Ur. w 1957 r. w Krakowie. Studia: Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1983 r.) oraz Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, kierunek filozofia. W roku 2013 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Od 2004 r. zatrudniony na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe i ścienne, witraż, rysunek; kurator wystaw. Prowadzi badania z zakresu ikonologii i teologii dzieła sztuki. Prezentował obrazy na ponad 300 wystawach. Jego prace są m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego: Gdańska, Krakowa, Wrocławia, Katowic. Autor tekstów o sztuce oraz 3 książek: *Szkoła patrzenia* (2003), *O malowaniu duszy i ciała* (2006), *Figuracje* (2009).

ŁUKASZ CYWICKI

Ur. w 1975 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu – dyplom w 2000 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego i równolegle w Pracowni Malarstwa prof. Jana Świtki. Doktorat w 2008 r. na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie, habilitacja w 2018 r. na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Profesor nadzwyczajny w Zakładzie Grafiki Warsztatowej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie od 2016 r. pełni funkcję Kierownika Zakładu. Od 2001 r. członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. W dorobku posiada 40 wystaw indywidualnych oraz udział w 750. wystawach zbiorowych międzynarodowych i ogólnopolskich laureat 63 nagród i wyróżnień.

EDYTA CZERNECKA

Ur. w 1997 r. w Nowym Sączu. Aktualnie studentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Posiada kwalifikacje w zawodzie technik organizacji reklamy. Sprzedaż produktów i usług reklamowych. Otrzymała kilka nagród i wyróżnień w konkursach plastycznych. Interesuje się sportem, grafiką komputerową oraz reklamą i marketingiem.

AGNIESZKA DOBOSZ-BRUCHNALSKA

Ur. w 1969 r. w Krakowie. Studiowała w Gdańsku i w Krakowie. Dyplom na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w 1993 r. Od 2000 r. pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi zajęcia w pracowni wklęsłodruku. W roku 2005 doktorat na ASP w Krakowie, w 2016 – habilitacja na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Uprawia grafikę, głównie intaglio i rysunek. Należy do kobiecej grupy artystycznej *Grupa 13*. Brała udział w licznych wystawach w kraju i za granicą. Jest laureatką Stypendium Twórczego Miasta Krakowa (1995). Dwukrotnie zdobyła pierwszą nagrodę w konkursach na plakat (Heilbronn 1991, Kraków 1993). Na MTG w Krakowie w roku 1994 wyróżniona została Nagrodą Regulaminową, a na Triennale Inter-Kontakt w Pradze (1995) uzyskała Nagrodę Stowarzyszenia im. Hollara. W roku 2000 zaproszona została do udziału w Druckproject w Mehlwaage Kunstlerwerkstadt (Freiburg).

HANNA FABCZAK,

Ur. w 1952 r. w Warszawie. Absolwentka Wydziału Biologii i Nauk o Ziemi Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Stopień doktora (1982) i doktora habilitowanego (2001) uzyskała w Instytucie Nenckiego PAN. Staż naukowy odbyła w Instytucie Fotobiologii Molekularnej i Komórkowej Uniwersytetu Nebraska w Lincoln USA (1990–1992). Obecnie pracuje w Pracowni Cytoszkieletu i Biologii Rzęsek Instytutu Nenckiego PAN. Aktualnie jej naukowe zainteresowania dotyczą identyfikacji i funkcjonalnej analizy nowych białek niezbędnych do powstania i prawidłowego działania rzęsek. Jest współautorką ponad 50 publikacji w czasopiśmie o zasięgu międzynarodowym. Kierowała licznymi projektami MNiSW oraz NCN. W latach 1993–2006 – redaktor, a obecnie członek Komitetu Redakcyjnego „Acta Protozoologica”. Przez wiele lat (2008–2018) pełniła funkcję zastępcy dyrektora do spraw naukowych w Instytucie Nenckiego PAN. Członek Rady Naukowej Instytutu Nenckiego PAN. Od 2014 roku zaangażowana w projekt rewitalizacji Stacji Badawczej w Mikołajkach Instytutu Nenckiego PAN. Obecnie Prezes Zarządu Fundacji Marceliego Nenckiego Wspierania Nauk Biologicznych, której celem jest edukacja młodzieży i popularyzacja wiedzy w zakresie szeroko rozumianej biologii.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

Ur. w 1965 r. w Rzeszowie. W 1990 r. ukończył studia na Wydziale Lekarskim Akademii Medycznej w Krakowie. 1990–1995 – studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom (z wyróżnieniem) w Pracowni Plakatu prof. Piotra Kuncego. Uprawiane dziedziny twórczości plastycznej: projektowanie graficzne (plakat artystyczny), znak graficzny, identyfikacja wizualna, projektowanie książek i czasopism, heraldyka, weksylologia, medalierstwo, film animowany, malarstwo. W 1995 r. rozpoczął pracę pedagogiczną w Zakładzie Wychowania Plastycznego na Wydziale Pedagogicznym WSP w Rzeszowie, następnie jako adiunkt w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP, od 2001 r. w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, od 2008 r. na Wydziale Sztuki UR. Od 2008 r. jest profesorem nadzwyczajnym w Zakładzie Grafiki Warsztatowej i Projektowej Wydziału Sztuki UR. Autor logotypu Rocznika Wydziału Sztuki.

MIŁOSZ HOŁODY

Ur. w 1990 r. Absolwent filozofii na Uniwersytecie Rzeszowskim (2017), obronił pracę magisterską poświęconą amerykańskiemu kinu niezależnemu w perspektywie pragmatycznej. Obecnie doktorant w Instytucie Filozofii UR. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą poezji wizualnej w przestrzeni. Interesuje go współczesna kultura wizualna, eksperymentalne formy literackie oraz badania nad praktykami codzienności. Zrealizował wraz z żoną dwie wystawy poezji wizualnej: *Cukierki ze słów* (Rzeszowski Inkubator Kultury, 2017) oraz *Angielski spacer* (WiMBP w Rzeszowie, 2018).

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Filozof, studia na UMCS w Lublinie w Instytucie Filozofii, w latach 1989–1995, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. prof. UMCS Stefana Symotiuka; praca doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zachariasza, UŚ, Katowice, 2008; studia podyplomowe na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, 2010. Pracuje w Zakładzie Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się estetyką, filozofią sztuki, retoryką.

DOROTA JAJKO-SANKOWSKA

Ur. w 1968 r. w Brzozowie. Absolwentka PLSP w Miejscu Piastowym. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Dyplom z wyróżnieniem w 1993 r. w zakresie grafiki warsztatowej w Pracowni Serigrafii prof. Bogdana Przybylińskiego oraz aneks malarski w pracowni prof. Wojciecha Sadleya. W latach 1996–99 pełni funkcję Prezesa Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Olsztynie. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Kształtowania Przestrzeni, Designu i Rysunku Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo, rysunek, fotografię. Autorka 26 wystaw indywidualnych, brała udział w wielu wystawach zbiorowych.

JOANNA JANOWSKA-AUGUSTYN

Studiowała na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1991–1994) oraz na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie (1994–1999). Otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego i medal Rektora ASP. W 2008 r. obroniła doktorat na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. W 2018 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego na Wydziale Artystycznym ASP w Katowicach. Obecnie pracuje na Wydziale Sztuki UR jako profesor nadzwyczajny, prowadząc zajęcia w Pracowni Druku Cyfrowego oraz w Pracowni Technik Cyfrowych w Rysunku. Uprawia: grafikę, rysunek, malarstwo i fotografię. Zorganizowała 24 wystawy indywidualne, brała udział w ponad 100 wystawach zbiorowych; ogólnopolskich i międzynarodowych. Laureatka licznych nagród i wyróżnień, w tym Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012.

ANDRZEJ JUSZCZYK

Dr hab., adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowania badawcze: teoria literatury, antropologia kultury, muzyka popularna; autor książek: *Między retoryką a poznaniem. O pisarstwie Teodora Parnickiego* (Kraków 2004), *Stary wspomniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych* (Kraków 2014), redaktor monografii *Muzyka – Uniwersytet – Technologia – Emocje. Studia nad muzyką popularną* (Kraków 2017).

ANNA KAMYCKA

Ur. w 1993 r. w Rzeszowie. W 2017 r. ukończyła z wyróżnieniem studia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uhonorowana Dyplomem Uznania Rektora. Odnosiła liczne sukcesy w konkursach projektowych i artystycznych. Od 2014 r. wzięła udział w ponad 20 wystawach indywidualnych i zbiorowych. Specjalizuje się w tworzeniu modeli 3D wykorzystywanych do animacji, gier i grafik VR. Wiele jej projektów 3D publikowanych było w polskich i zagranicznych serwisach internetowych. Prowadzi zajęcia z grafiki komputerowej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego i tworzy projekty komercyjne.

MAGDALENA KRZOSEK-HOŁODY

Ur. w 1989 r. Absolwentka reżyserii dźwięku i komunikacji wizualnej na krakowskiej AGH. Pracowała w kulturze. Zajmuje się nowymi mediami, analityką kulturową i sztuką współczesną. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą sztuce dialogującej z miejscem. Interesuje się relacjami człowieka ze środowiskiem oraz problematyką krajobrazów kulturowych.

ŁUKASZ KUŚNIERZ

Ur. w 1993 r. w Rzeszowie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2017 r. obronił dyplom artystyczny w pracowni prof. UR Jana Maciucha oraz dra Krzysztofa Pisarka pt. *Obraz Zamknięty*, otrzymując tytuł magistra sztuki. Laureat nagrody im. Jerzego Panka za Najlepszy Dyplom Artystyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku akademickim 2016/2017. Od 2018 r. pracownik w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ

Ur. w 1983 r. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, stypendystka Chinati Foundation. Kuratorka, autorka tekstów o sztuce, dyrektorka Biura Wystaw Artystycznych w Tarnowie. W latach 2009–2011 prowadziła w Tarnowie projekt „Alfabet polski” prezentujący najciekawsze zjawiska młodej polskiej sztuki. Jurorka w konkursach: Fundacji Grey House, *Spojrzenia 2011*, *Talenty Trójki* (2014, 2015), Pawilon Polski na Biennale w Wenecji (2017). Zainteresowana projektami sztuki realizowanymi poza dużymi miastami oraz łączeniem sztuki z historią i lokalnymi kontekstami.

MAREK ŁĄTKOWSKI

Ur. w 1965 r. w Lubawie. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w latach 1989–94. Od roku 2013 pracuje jako asystent na Wydziale Pedagogicznym Akademii Ignatianum w Krakowie. Malarz, rysownik, teoretyk sztuki, pedagog. Swoje zainteresowania malarskie koncentruje szczególnie na ekspresyjnym malarstwie abstrakcyjnym.

AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA

Ur. w 1984 r. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie Sztuk Plastycznych, specjalizacja: grafika warsztatowa (wkłęsłodruk). Dyplom z wyróżnieniem w 2008 r. w pracowni prof. Włodzimierza Kotkowskiego. W 2011 r. ukończyła studia doktoranckie na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (pracownia prof. Henryka Ożoga). Stypendystka Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza (2008). Od roku 2012 zatrudniona na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Wydziału Sztuki UR, gdzie prowadzi wykłady z historii grafiki oraz zajęcia w pracowni druku wkłęsłego. Brała udział w ponad 70. wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych.

MARLENA MAKIEL-HĘDRZAK

Ur. w 1968 r. w Krośnie. Studia na UMCS w Lublinie, w Instytucie Wychowania Artystycznego w latach 1988–1995. Dyplom w pracowni rysunku prof. Stanisława Góreckiego w 1995 r. Od roku 1996 pracuje w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie, od 2001 ISP UR; obecnie jako profesor UR na Wydziale Sztuki. Prowadzi dyplomującą pracownię rysunku. Współpracuje z ogólnopolskim pismem literacko-artystycznym „Fraza”. Autorka tekstów o sztuce, publikowanych w katalogach wystaw i pismach naukowych oraz opracowań graficznych wielu książek, w tym publikacji Wydawnictwa UR. Autorka tomu poezji *Linia* (Kraków 2000).

CECYLIA MALIK

Ur. w 1975 w Krakowie. Malarka, performerka, edukatorka, ekolożka i miejska aktywistka. Ukończyła malarstwo na ASP w Krakowie. Absolwentka podyplomowych studiów kuratorskich na UJ. Współtwórczyni „Modraszek Kolektyw” i cyklicznej imprezy na Wiśle „Wodnej Masy Krytycznej”. Inicjatorka akcji społeczno-artystycznych, takich jak: „Matki Polki na wyrębie”, „Warkocze Białki”, „Siostry Rzeki”, „Chciwość Miasta”. Za realizację akcji artystycznej „365 Drzew” otrzymała tytuł „Kulturystki roku 2010” (nagrody Programu 3 Polskiego Radia). Indywidualne wystawy w Galerii Zderzak w 2009 i 2011 roku, w 2013 wystawa retrospektywna w Galerii Bunkier Sztuki *Rezerwat Miasto*. W 2012 roku otrzymała stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizację projektu i filmów dokumentalnych *6 Rzek*. Autorka filmu dokumentalnego *Raj na ziemi*. Cecylia Malik organizuje protesty wspólnie z ekspertami i organizacjami, dbając o ich sens i skuteczność, zarazem kreując je, jako happeningi i dzieła sztuki w przestrzeni publicznej.

ALDONA MICKIEWICZ

Ur. w 1959 r. Studiowała na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP w pracowniach profesorów T. Brzozowskiego, Z. Grzywacza i S. Rodzińskiego. Dyplom

z wyróżnieniem uzyskała w 1984 r. w pracowni prof. S. Rodzińskiego. W latach 80. uczestniczyła w wystawach Ruchu Kultury Niezależnej. W 1986 r. przebywała na stypendium artystycznym w Rzymie. W latach 1992–93 malowała wspólnie z Tadeuszem Borutą obrazy ołtarzowe w byłym klasztorze siostr benedyktynek w Monte San Savino we Włoszech. Swoje obrazy prezentowała na 35 wystawach indywidualnych i 125 zbiorowych. Laureatka Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego za rok 2008 oraz I Nagrody konkursu Wyd. Znak na wspomnienia o ks. J. Tischnerze (2013). Jej obrazy znajdują się w kolekcjach krajowych i zagranicznych. Jest autorką tekstów o sztuce publikowanych w „Tygodniku Powszechnym”, „Znaku”, „Kontekstach” i zbiorowych publikacjach książkowych.

ARTUR MORDKA

Doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Rzeszowskiego, Kierownik Zakładu Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii UR. Studia filozoficzne ukończył w 1990 r. w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W tymże instytucie w roku 1994 podjął studia doktoranckie zakończone obroną rozprawy doktorskiej *Romana Ingardena koncepcja sposobów istnienia* (1998). W roku 2010 uzyskał stopień doktora habilitowanego nadany przez Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego na podstawie rozprawy habilitacyjnej *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*. Od 1999 r. pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Był stypendystą fundacji KAAD: Albrecht-Ludwigs Universität Freiburg im Breisgau (1997/98). Autor książek: *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena* (2002); *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna* (2008) oraz artykułów z zakresu ontologii i estetyki, wstępów do katalogów artystycznych i recenzji. Tłumacz tekstów niemieckojęzycznych i angielskojęzycznych. Uczestnik wystaw artystycznych: udział w wystawie zbiorowej *Artefakty-11*, BWA Przemyśl (2011) – instalacja *Ficino* i wystawie zbiorowej *Lowe + 18 Rzeszów* (2012) – instalacja *Ostatni ścieg*.

GRAŻYNA NIEZGODA

Fotografka, krytyczka sztuki, marszand, antykwariszka, działaczka kultury. Od roku 1999 członkini ZPAF. Studia na Uniwersytecie Wrocławskim, dyplom w 1971 r. Biegła sądowa oraz rzeczoznawczyni Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z zakresu sztuki i antyków. Autorka ponad 20 wystaw indywidualnych, bierze także udział w wielu wystawach środowisk plastycznych i fotograficznych, plenerach i sympozjach. W 2010 roku wraz z Kazimierzem Wiśniakiem wydała album *Narodziny obrazu*. Jej fotografie zamieszczono m.in. w albumach: *Mistrzowie polskiego pejzażu*, *Sztuka fotografii*, *25 x Stonne* – ten ostatni współredagowała.

Współredaktorka III i IV tomu *Sztuki Podkarpacia*. W latach 2012–2013 prowadziła dział sztuki w periodyku „Nowa Okolica Poetów”. Mieszka i pracuje w Przemyślu.

PAWEŁ NOWICKI

1989–1999 pracownik naukowy Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. Krytyk literacki, krytyk sztuki, poeta. Wydał tomy poezji: *Magia codzienna*, Kraków 1998; *Za oknem*, Kraków 2004. Publikował w czasopiśmie „Principia”, „Kwartalnik Filozoficzny”, „Koniec wieku”, „Fraza”, „Etyka i Wartości”. Jego teksty o sztuce znajdowały się również w katalogach wystaw artystycznych oraz na stronach wielu instytucji. Opublikował książki – *ARS LONGA. Szkice. Recenzje. Eseje* oraz *DIDASKALIA* (Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach).

TADEUSZ NUCKOWSKI

Ur. w 1948 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1969–1974. Dyplom, wyróżniony Medalem Rektora ASP, w pracowni drzeworytu prof. Franciszka Bunscha oraz w pracowni plakatu prof. Macieja Makarewicza. Uprawia grafikę warsztatową, komputerową, rysunek, kolaż. Zajmuje się fotografią, projektowaniem graficznym i sztuką książki. W latach 1976–1996 był dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu. W roku 1995 rozpoczął pracę pedagogiczną, najpierw jako wykładowca WSP w Rzeszowie, a od roku 1997 adiunkt. Od roku 2000 jest profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie prowadzi pracownię projektowania graficznego na Wydziale Sztuki. Tytuł profesora sztuk plastycznych uzyskał w 2012 roku.

MAREK OLSZYŃSKI

Ur. w 1963 r. Dyplom z wyróżnieniem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1989 roku, w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Batrucha, Pracowni Rysunku prof. Włodzimierza Kotkowskiego oraz w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego – na Wydziale Grafiki. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1992 roku. Wieloletni asystent i współpracownik śp. profesora Włodzimierza Kotkowskiego – w krakowskiej ASP, rzeszowskim ISP, a następnie na Wydziale Sztuki UR. Obecnie – jako profesor nadzwyczajny – samodzielnie prowadzi pracownię artystyczne na Wydziale Sztuki UR. Działalność artystyczna w zakresie grafiki, rysunku, malarstwa oraz technik własnych – mieszanych. Członek rzeszowskiej grupy artystycznej „NA DRABINIE”, Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza” oraz ZPAP, w którym – w latach 2012–2013 – został wybrany prezesem Okręgu Rzeszowskiego. Udział (od 1983 roku) w ponad 200 wystawach – indywidualnych i zbiorowych – w Polsce, Japonii, Grecji, Austrii, Egipcie, USA, Belgii, Holandii, Słowacji, Bułgarii, Niemczech, Włoszech, Turcji, Francji, Węgrzech, Ukrainie i na Cyprze.

JANUSZ PASTERSKI

Historyk literatury, krytyk, poeta, doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa UR. Bada literaturę polską XX i XXI wieku, tradycję literacką w poezji polskiej oraz literaturę emigracyjną. Jest autorem monografii naukowych *Tristum liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego* (Rzeszów 2000), *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości* (Rzeszów 2011) oraz tomów poetyckich *Plac Kromera* (Biecz 2009), *Mity i kamienie* (Rzeszów 2013) i *Księga Likierka* (Rzeszów 2018). Redaktor kwartalnika literackiego „Fraza”.

MIROSŁAW PAWŁOWSKI

Ur. w 1957 r., profesor, artysta grafik. W latach 1976–1981 studiował w PWSSP w Poznaniu; dyplom z wyróżnieniem (1981). Od 1982 r. pracuje w Zakładzie Grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jednocześnie od 1995 r. prowadzi Pracownię Serigrafii w Akademii Sztuk Pięknych (obecnie UAP) w Poznaniu. W latach 2002–2008 był dziekanem Wydziału Grafiki w ASP w Poznaniu. Obecnie pełni funkcję Pełnomocnika Rektora ds. Promocji i Wydawnictw Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W latach 1983–2015 miał 63 wystawy indywidualne grafiki oraz brał udział w 315 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Kurator wystaw, wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość.

KRZYSZTOF PISAREK

Ur. w 1955 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Grafiki w Katowicach, na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1973–1978. Dyplom w pracowni grafiki prof. Andrzeja Pietscha oraz w pracowni projektowania graficznego prof. Stanisława Kluski. W latach 1981–1982 studiował w Hochschule für Angewandte Kunst w Wiedniu, w pracowni fotografii prof. Evy Chung-Fux. Doktorat w 2016 r. obroniony na Wydziale Artystycznym ASP w Katowicach. Uprawia fotografię i grafikę warsztatową. Od roku 2004 prowadzi zajęcia z fotografii w Instytucie Sztuk Pięknych, a następnie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

PRZEMYSŁAW POKRYWKA

Ur. w 1980 r. w Rzeszowie. Studiował w Instytucie Sztuk Pięknych UR. Dyplom w Pracowni Malarstwa prof. Tadeusza Wiktora (2005). Studia doktoranckie na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod opieką promotorską prof. Adama Brincena, zakończone uzyskaniem tytułu doktora sztuki w 2010 r. Swoje prace prezentował w ramach kilkudziesięciu ekspozycji indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Centralne pole jego aktywności twórczej stanowi malarstwo. Ponadto uprawia rysunek, tworzy obiekty i instalacje *site-specific*, zajmuje się projektowaniem graficznym. Jest animatorem

i koordynatorem licznych działań wystawienniczych. Zawodowo związany z Instytutem Sztuki PWSZ w Tarnowie oraz Centrum Sztuki Współczesnej Solvay w Krakowie.

ONDREJ REVICKÝ

Ur. w 1990 r. w Prešovie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom w 2015 r. w Pracowni Projektowej prof. UR Wiesława Grzegorzczaka oraz w Pracowni Grafiki Warsztatowej dra Pawła Bińczyckiego i dra Marcina Jachyma. Od roku 2016 asystent w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów. Zajmuje się proceduralną i interaktywną grafiką 3D oraz jej możliwościami w projektowaniu graficznym i grafice artystycznej. Autor wielu znaków graficznych, a także systemów identyfikacji wizualnych. Uczestniczył w kilku konkursach oraz wystawach w Polsce i za granicą.

DOROTA RUCKA-MARMAJ

Ur. 1973 r. w Rzeszowie. Historyk sztuki. Ukończyła Katolicki Uniwersytet Lubelski. Pracuje na stanowisku kustosza w Dziale Sztuki Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. Związana z Podkarpacką Zachętą Sztuk Pięknych. Należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Oddział Rzeszów, Oddziału Podkarpackiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich oraz ICOM – International Council of Museums. Zajmuje się malarstwem zachodnioeuropejskim i sztuką współczesną. Kuratorka wystaw z zakresu sztuki nowożytnej i współczesnej. Autorka publikacji w katalogach wielu wystaw, a także tekstów krytycznych do *Sztuki Podkarpacia* (t.2, t.3, t.4) oraz artykułów naukowych.

JAROSŁAW SANKOWSKI

Ur. w 1962 r. w Bydgoszczy. W 1982 r. rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, w 1987 r. otrzymał dyplom magisterski w pracowni prof. Jerzego Zabłockiego z zakresu malarstwa i grafiki. Obecnie zawodowo związany z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie prowadzi zajęcia z rysunku i malarstwa. W 2014 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego na ASP w Katowicach. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, projektowaniem grafiki, terapią przez działania plastyczne. Autor blisko 30 wystaw indywidualnych oraz uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków.

JADWIGA SAWICKA

Ur. w 1959 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, dyplom w 1984 r. Doktorat w 2007 roku obroniony na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, habilitacja w 2011 r. na Wydziale Rzeźby tej samej uczelni. Uprawia malarstwo, fotografię, tworzy instalacje tekstowe. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu

Rzeszowskiego rozpoczęła w 2007 r., w latach 2007–2011 jako adiunkt, a od 2011 r. jako profesor nadzwyczajny. Obecnie prowadzi Pracownię form projektowych i multimedialnych.

BARTOSZ ŚLOSARSKI

Socjolog, badacz kulturowych aspektów ruchów społecznych oraz polityki kontestacji. Absolwent Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w ramach których studiował socjologię, filozofię i kulturoznawstwo. Wielokrotny stypendysta Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Rektora UAM oraz laureat V edycji programu „Diamentowy Grant” MNiSW. Członek International Sociological Association (RC48) oraz International Visual Sociology Association.

ANNA STELIGA

Doktor nauk humanistycznych, kierownik Zespołu Dydaktycznego Teorii Sztuki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, pedagog specjalny, magister nauczania początkowego i wychowania plastycznego z dyplomem z malarstwa. Autorka książek *Arteterapia w rehabilitacji osób chorych na schizofrenię* (2011), *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie* (2012), współredaktorka książki *Współczesna arteterapia. Aspekty teoretyczno-praktyczne* (2015). Autorka kilkunastu artykułów z psychopedagogiki, pedagogiki specjalnej, arteterapii, tekstów o sztuce oraz warsztatów z zakresu terapii przez sztukę. Czynna uczestniczka wielu konferencji i sympozjów naukowych. Organizatorka międzynarodowych projektów artystyczno-naukowych.

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

Ur. w 1976 r. w Biłgoraju. Absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Magister historii sztuki, kurator wystaw, krytyk sztuki. W latach 2003–2005 wykładowca w Instytucie Artystycznym PWSZ im. Jana Grodka w Sanoku. W latach 2006–2010 kurator wystaw w BWA Galerii Sanockiej. Obecnie doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Mieszka w Sanoku.

GABRIEL SZAJNA

Ur. w Krośnie. Absolwent Akademii Wychowania Fizycznego w Krakowie – Wydział Rehabilitacji. Doktor nauk o kulturze fizycznej, trener szermierki, adiunkt na Wydziale Wychowania Fizycznego UR. Jest autorem monografii *Sporty walki na Podkarpaciu w latach 1945–1989*. Naukowo zajmuje się tematyką związaną z szermierką. Opracował polską bibliografię dotyczącą tych zagadnień oraz artykuły z zakresu sportu i sztuk walki.

ADAM SZEWCZYK

Ur. w 1960 r., profesor nauk biologicznych, pracownik naukowy i wieloletni dyrektor Instytutu Biologii Doświadczalnej im. Marcelego Nenckiego PAN w Warszawie, gdzie kieruje Pracownią Wewnątrzkomórkowych Kanałów Jonowych, autor wielu publikacji z tej dziedziny. Sekretarz, członek zarządu i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Biochemicznego, członek Rady Naukowej Instytutu Biochemii i Biofizyki PAN, Rady Naukowej Instytutu Chemii Bioorganicznej PAN i FEBS Finance Committee; wiceprzewodniczący Wydziału II Nauk Biologicznych PAN.

JANUSZ SZUBER

Ur. w 1947 r. w Sanoku. Autor 17 tomów poetyckich i kilku wyborów wierszy, które, tłumaczone na ok. 20 języków, ukazywały się w prestiżowych pismach literackich (m.in. w „The New Yorker”, „Poetry”). Ostatnio w Wydawnictwie Literackim w Krakowie ukazały się: *Powiedzieć. Cokolwiek* (2012), *Tym razem wyraźnie* (2014 – Nagroda „Orfeusz” za najlepszy tomik poetycki roku), *Rynek 14/1* (2016).

RENATA SZYSZLAK

Ur. w 1974 r. w Przemyślu. Studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie – kierunek: Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych. Dyplom w pracowni malarstwa prof. zw. Tadeusza Wiktora (2001). Obecnie zatrudniona jako profesor nadzwyczajny na Wydziale Sztuki UR. Należy do Związku Artystów Słowackich „C+S”. W dorobku artystycznym posiada 31 wystaw indywidualnych, brała udział w kilkunastu wystawach i konkursach ogólnopolskich oraz międzynarodowych w kraju i za granicą. Laureatka kilku nagród i wyróżnień, m.in. Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Międzynarodowym Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt 2012”.

BARBARA TRYGAR

Doktor nauk humanistycznych, wykładowca na Uniwersytecie Rzeszowskim, członek Pracowni Badań Dokumentacji Literackich i Kulturowych w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa UR. W 2014 r. obroniła z wyróżnieniem rozprawę doktorską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jest współredaktorką (z prof. dr hab. Jolantą Pasterską) książki *Przeżycie-Doświadczenie-Kontemplacja. Pisarstwo Kazimierza Brauna*, obecnie przygotowuje do publikacji książkę „Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. *Aksjologiczne aspekty twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna*. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniu tożsamości w literaturze emigracyjnej i migracyjnej, literaturze polskiej i obcej XX i XXI wieku w perspektywie badań aksjologicznych, fenomenologicznych, kognitywistycznych i (neuro)estetycznych.

MAGDALENA UCHMAN

Ur. w 1981 r. w Przeworsku. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych UR. W 2006 r. uzyskała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Za wybitne osiągnięcia w trakcie studiów otrzymała Dyplom Uznania Rektora. W roku 2010 ukończyła Środowiskowe Studia Doktoranckie na Wydziale Grafiki w krakowskiej ASP. Od roku 2012 pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Warsztatowej na Wydziale Sztuki UR, gdzie obecnie pełni funkcję Prodziekana ds. jakości kształcenia (kadencja 2016–2020). Laureatka wielu nagród i wyróżnień. Zajmuje się grafiką.

PIOTR WÓJTOWICZ

Ur. w 1958 r. w Stalowej Woli. Studia na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, w pracowni prof. Jana Szancenbacha oraz Pracowni Rysunku prof. Zbyluta Grzywacza. Nauka grafiki w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Mieczysława Wejmana. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w 1983 r. Uprawia głównie malarstwo i rysunek, zajmuje się także projektowaniem graficznym. Jest animatorem działań z zakresu kultury plastycznej, kuratorem wystaw. Opracowuje katalogi wystaw, pisze teksty i recenzje o sztuce. Od 1983 r. jest pedagogiem Liceum Plastycznego w Krośnie. Juror w przeglądach plastycznych uczniów szkół artystycznych II stopnia, inicjator wystaw utalentowanej młodzieży. W latach 2005–2006 prowadził w sekcji studiów zaocznych pracownię malarstwa w architekturze w Instytucie Sztuki UR. Członek zespołów jurorskich regionalnych i międzynarodowych konkursów plastycznych. Zorganizował ponad 30 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 50 wystawach zbiorowych środowiskowych, ogólnopolskich, zagranicznych. Laureat konkursów międzynarodowych, ogólnopolskich i okręgowych. Czterokrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w latach: 1986, 1988, 1996 i 2001. W roku 1999 i 2010 otrzymał Nagrodę Indywidualną I stopnia Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za szczególny wkład w rozwój edukacji artystycznej w Polsce.



GRAŻYNA NIEZGODA

Rozmowa z panią Matisse

Dwie osoby na obrazie rozmieszczone naprzeciw siebie, On i Ona, mężczyzna-kobieta, małżonkowie. Wiemy, że jest to malarz we własnej osobie – Henri Matisse oraz jego żona Amélie, podobieństwo portretowe w pewnym stopniu zostało zachowane.

Biografia malarza nie była przedmiotem wielkiego zainteresowania badaczy francuskich. Panowało przekonanie, że *życie Matisse'a było zbyt nudne, żeby o nim pisać* i w związku z tym prywatne dzieje Henriego długo były jego rodakom mało znane. Trudno na przykład zrozumieć, dlaczego nie przetłumaczono na francuski świetnego opracowania Alfreda Barra, napisanego w 1951 roku dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Tymczasem omawiany obraz jest dobrym przykładem tego, jak ważna jest znajomość szczegółów życia artysty do odczytywania jego dzieła. W braku wiedzy utrwał się w zamian szereg półprawd, klisz,

banalnych zbitek i gotowych formuł, powtarzanych do znudzenia. Jedną z nich był mit Matisse'a hedonisty, choć w rzeczywistości wierzył on obsesyjnie w ciężką pracę, w benedyktyński stały trud. Dla Matisse'a, człowieka z północy Francji, praca była pierwszym obowiązkiem, sposobem życia. Malował w udręce, czasem okupionej bezsennością, zdarzały mu się ataki paniki i okresowe załamania. Jednocześnie w trudnych czasach, a przeżył trzy wojny, praca była odrywaniem od rzeczywistości, azylem, ucieczką i pociechą. Przeciwnie oszałamiających swoim pięknem i pochwałą życia dzieł z przeżyciami



Henri Matisse *Rozmowa*, 1911, 177 cm × 217 cm, Państwowe Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg

artysty jest wielką siłą tego malarstwa. *Wszystko w moich obrazach ma swoją wymowę – pisał Matisse – Miejsca zajęte przez postaci i przedmioty, pusta przestrzeń (...) wszystko odgrywa rolę równorzędną.* Ta wypowiedź ma szczególne znaczenie w odniesieniu do obrazu, na który patrzymy.

Scena we wnętrzu, oboje małżonkowie przedstawieni są w strojach domowych – on w piżamie, ona w szlafroku. On wyidealizowany, wyszczuplony, nie mieści się w kadrze, a pionowe, niebieskie pasy stroju wzmacniają efekt wertrykalności, ona siedzi, „tronuje”, określając ją linie zataczają miękkie łuki. Twardość pionów i obłość łuków: przeciwstawienie: męski – żeński. Piżama była dla Matisse’a nie tylko strojem do spania, używał jej także w studio jako luźnego ubioru do pracy. Był to najnowszy krzyk mody, nowy typ odzienia, który pojawił się w Europie z początkiem wieku a dla kobiet wprowadziła go dopiero nieco później Chanel. Artysta pracował w piżamie aż do lat 30., jednak taki wizerunek nie trafił do naszej zbiorowej pamięci. Na licznych fotografiach Matisse występuje w studio w garniturze, czasem nakrytym białym fartuchem. Wiąże się to z kamuflażem, jaki zaczął stosować po roku 1903, po finansowym skandalu, aferze Humberta, w jaki zamieszani byli bez swojej woli jego teściowie – państwo Parayre, a którego skutki artysta, jako *przysposobiony w zakresie nauk prawnych*, likwidował i spłacał przez wiele miesięcy. Kamuflaż był tak skuteczny, wizerunek Matisse’a jako solidnego mieszczanina tak wyrazisty, że podzielał nawet na jego przyszłych biografów. A nawyk aranżowania się do sesji fotograficznych – owe garnitury, fulary itp., pozostał artyście na całe życie. Także ukrywanie szczegółów prywatności, chronienie biografii to właściwość Matisse’a, szanowana następnie (a niepotrzebnie!) przez jego spadkobierców. Henri przed aferą Humberta nosił także robotnicze ubrania, tak jak Picasso (którego wówczas nie znał), Modigliani i inni artyści bohemy. „Gdybyście wiedzieli ile nas te aranżacje wtedy kosztowały” – żartował Picasso.

Kolory stroju kobiety to zieleni i czerni. Pamiętamy, że Matisse

w obrazie *Taniec II* (1909–1910) przypisał zieleni obowiązek reprezentowania rzeczy ziemskich.

Scena umieszczona jest na tle wielkiej płaszczyzny kobaltowego błękitu, ultramaryny, barwy niosącej w malarstwie europejskim wielkie znaczenia. Nie jest tu ona przypisana do konkretnych fragmentów pokoju – ściany czy podłogi, jest to przestrzeń umowna, która sprawia, że scena zdaje się być zawieszona w powietrzu i zyskuje wymiar metafizyczny. Idąc dalej tym tropem, badamy układ kompozycyjny tej sceny, obserwujemy jak artysta podnosi mieszczańską scenę rodzajową do szlachetnej tematyki, jak ją uniwersalizuje, ponadczasowo uogólnia. Taka kompozycja na dwie figury, w tym jedna żeńska, we wnętrzu, znajdujące się hieratycznie po dwóch stronach obrazu, wydaje się widzowi znajoma, sięga jego najgłębszych skojarzeń. Kobaltowy błękit przywołuje pamięć sceny Zwiastowania. Naturalnie nie chodzi tu o proste skojarzenie religijne, *biblię pauperum*, opowieść z Nowego Testamentu, ale o szerszy wymiar tematu, o dotknięcie tajemnicy istnienia, świętości życia. Matisse był jednym z najbardziej świadomych artystów wszechczasów, bardzo długo przygotowywał się do ważnych obrazów, wykonywał wiele szkiców i studiów. Często malował daną kompozycję dwukrotnie, aby temat skrajnie przemyśleć i uprościć, aby dogłębnie rozwiązać podjętą w nim tematykę. W roku 1911, podczas pracy nad *Rozmową*, przebywał w Moskwie, gdzie poznał zagadnienia sztuki bizantyńskiej i rosyjskie malarstwo ikonowe, poznał także symbolikę koloru. Dążył też w tym czasie do osiągnięcia w swym dziele „świeckiego sacrum”, między innymi poprzez owe przydawania kolorowi wymiaru metafizycznego. Artystę interesowało bardzo mocno wszystko to, co przywoływała symbolika związana z pięknem boskiego stworzenia. Rozważał wielki topos Zwiastowania od strony ludzkiej, w relacjach bytu, macierzyństwa, związku dwojga ludzi, przekazywania życia.

Centralnie, między figurami umieszczone jest okno, „obraz w obrazie”, świat zewnętrzny, natura. Utracony Raj, Eden z drzewem życia, z drzewem wiadomości dobrego i złego. Sprowadza to obie figury do roli Adama i Ewy, czyli po raz kolejny przyporządkowuje im ogólne cechy Męczyzny i Kobiety. Matisse badał temat raju w różnych układach ikonograficznych, w wielu realizacjach.

Okno, zderzenie natury z wnętrzem, to jeden z najważniejszych tematów w twórczości Matisse’a, podejmował go wielokrotnie i sprawił, że stał się on, jak złote rybki, nieomal znakiem jego malarstwa. Karnacje figur różnią się między sobą kolorem, ta męczyzny jest ciemniejsza. Nie jest to typowe dla Matisse’a, przypatrzmy się na przykład obrazowi *Rodzina malarza* (1911), w którym barwa skóry wszystkich przedstawionych osób jest wspólna. Takie zależne od płci zróżnicowanie karnacji stosowano w malarstwie egipskim, ulubionym przez artystę. I znów ten rozdział kolorów uogólnia rolę – na męską i żeńską. Aby podkreślić, jak bardzo Matisse oddziaływał na patrzącego za pomocą barwy, warto ponownie przywołać *Taniec II*, gdzie Matisse zastosował tylko trzy kolory – niebieski dla nieba, zielony dla ziemi i czerwony dla człowieka.

Pamiętając, że obraz przedstawia autora i jego małżonkę, warto przyjrzeć się, co Matisse opowiada o swoim

małżeństwie. W oczyszczonej z wszelkich szczegółów, maksymalnie uproszczonej scenie, Henri i Amélie grają dla nas pewne role. Rodzina, mąż i żona, prywatnie, sami. Zanurzeni w błękicie, odizolowani od jasnego świata pozostającego na zewnątrz. Nie dotykają się, ale prowadzą dialog i związek pomiędzy nimi jest silnie wyczuwalny. Oddalenie między figurami, ich sztywność sprawia, że scena przypomina audiencję i na korzyść mężczyzny nie przemawia nawet fakt, że jest tak wielki, aż nie mieści się w kadrze.

Określenie „Pani Matisse” weszło do światowego obiegu kultury. Oznacza tytuły co najmniej trzech obrazów znaczących dla historii sztuki poprzez swój rewolucyjny charakter. Szczególnie jeden, *Portret Pani Matisse* (1905), zwany inaczej „Kobieta z pręgą” zmienił kierunek myślenia w malarstwie. Jego echa znajdujemy u futurystów, konstruktywistów, awangardy rosyjskiej i wielu innych.

Rola Amélie Parayre w życiu artysty była ogromna, była ona jego wsparciem i doradczynią. Rozumiała, że jest „druga po malarstwie” i z chęcią poddała się tej roli. Wychowywali troje dzieci, (córka Marguerite pochodziła z poprzedniego związku), i szybko ułożyło się tak, że ciężar zdobywania środków do życia spoczął wyłącznie na Henrim, co zdecydowanie wpłynęło na jego *modus vivendi*. Nie był beztroskim przedstawicielem cyganerii. Ponieważ wykluczył wygodne korzystanie z zakupów rządowych, opieki państwa, czyli podporządkowanie się reżimowi akademizmu, skazał się na niepewność bytu. Matisse nigdy nie poddał się zewnętrznym wymaganiom. Pracując ciężko i opiekując się innymi, pozostał wolny i niezależny. Otworzył szkołę malarstwa, pielęgnował kontakty z kolekcjonerami (Leo i Gertruda Steinowie, Siergiej Szczukin, dr Albert Barnes i inni), współpracował z marszandami.

Wedle współczesnych, Pani Matisse była osobą uroczą i oddaną mężowi, co szczególnie podkreślano w historii z rodowym pierścieniem, który Amelia sprzedała, aby Henri mógł zakupić wymarzony obraz Cezanne’a. Podobno w domu Matisse’ów obowiązywała cisza, kiedy mistrz malował (czyli zawsze), a dla ukończonego obrazu urządzano coś w rodzaju prezentacji w rodzinnym gronie. Wszystko to zaczęło z czasem ciążyć artyście i poszukał sobie pracowni w pewnym oddaleniu od rodziny (pod znajomym adresem na Bulwarze Saint Michelle 19). Amélie przeżyła to bardzo boleśnie. W niczym się to jednak nie równało z bólem, na który naraził ją małżonek w latach późniejszych. Sprowadzona dla chorej Amélie opiekunka, uboga rosyjska emigrantka, Lidia Delektorska, z pomocą szybko przeobraziła się w modelkę artysty, została niezastąpioną współpracownicą i sekretarką, a także powodem separacji państwa Matisse, choć i ona, i Henri twierdzili, że związek był platoniczny. Małżonkowie rozstali się w roku 1939. „Dyrektor-ka” przedsięwzięcia Matisse, jego muza i partnerka intelektualna Delektorska, opiekowała się mistrzem przez następnych dwadzieścia lat. Z jej pomocą poruszający się na wózku inwalidzkim Matisse stworzył

take arcydzieła, jak dekoracja kaplicy w Vence i genialne kolaże-wycinanki. Poświęcił Delektorskiej ostatni swój obraz. Kiedy zmarł, Lydia opuściła dom mistrza z walizką, którą pakowała przez poprzednich piętnaście lat. W momencie śmierci towarzyszyła malarzowi także jego córka Marguerite, bohaterka wielu obrazów i rzeźb. I tylko jej obecność uwzględniła nowojorski nekrolog w „New York Timesie” z 4.11.1954 roku.

Amélie spotykamy jeszcze na kartach historii w czasie II wojny światowej, gdy wraz z pasierbicą zostały aresztowane w 1944 roku przez Gestapo. Ona dostała wyrok 6 miesięcy, a Marguerite była okrutnie torturowana i deportowana. Schorowany Henri (m.in. po operacji kolostomii w roku 1941) bardzo to przeżył. Pani Matisse zmarła w 1958 roku (Henri w 1954) i została pochowana obok męża.

Obraz *Rozmowa* został namalowany w domu artysty w Issy-les-Moulineaux, niedaleko Paryża, w najbardziej znaczącym okresie twórczości Matisse’a, w latach 1908–1911, czasie w którym powstawały jego największe arcydzieła – *Taniec*, *Czerwona pracownia* (1911), *Rodzina artysty* (1911), itp. Moment ten został przez krytyków nazwany okresem obrazów metafizycznych, w odróżnieniu od następnego 1918–1938, zwanego nicejskim, dekoracyjnym, który z kolei mimo swej pozornej łatwości jest może najmniej rozumiany.

Artysta zwykle pracował z natury i przy świetle dziennym. Aby ułatwić sobie proces syntetyzowania koloru i kompozycji, nad czym w „okresie metafizycznym” bardzo pracował, malarz posługiwał się przyrządem optycznym zwanym „szkiełko Claude’a” (*miroir noir*), zamontowanym w pudełku z przyciemnionym lustrem, które w swym odbiciu upraszczało i redukowało kolor i zakres tonalny scenerii, nadawało jej malarzką jakość. Matisse ukazał nam ten przyrząd – małe kwadratowe lustro w obrazie *Błękitne okno* (1911). Henri Matisse zdecydowanie odrzucał abstrakcję jako środek wyrazu, wybierał z rzeczywistości potrzebne mu obiekty określające daną przestrzeń i poprzez nie budował scenerię obrazu. Tworzył, jak pisał *znak wystarczający i niezbędny*

dla nadania znaczenia jego własnej formie i całości w jakiej go umieściłem. Każdy z tych znaków był jednocześnie zadaniem malarskim lub rysunkowym. W Rozmowie takim znakiem jest przykładowo krata balkonu sprowadzona do roli arabeski.

Matisse przystępował do malowania jako „pasażer bez bagażu”, odrzucał dorobek przeszłości: perspektywę renesansową, iluzję głębi, modelunek światłocieniowy, kolor lokalny, fotograficzne podobieństwo. Redukował płaskie formy do samej ich istoty i podkreślał pierwszoplanową rolę koloru, obarczając go obowiązkiem tworzenia emocjonalnego wyrazu. Uwolnił narrację. W procesie twórczym nie interesowało go mimetyczne odwzorowanie rzeczywistości, ale oddziaływanie na świadomość odbiorcy i przede wszystkim na jego emocje. Matisse nie oczekiwał od widza naukowego odczytywania symboli i znaczeń, malował świadomie, wychodził od natury, ale kierował się intuicją i pamięcią kulturową i do takiej intuicji odbiorcy się odwoływał. Henri Matisse wiódł dialog z wielkimi tematami i wielkimi artystami przez całe swoje malarstwo. Nawiązywał do tradycji sztuki francuskiej, zwłaszcza średniowiecza, badał Giotto, sztukę egipską, malarstwo islamu oraz ikony. Po dziś dzień wielcy artyści, oraz ci mniejsi, czerpią z tej nieprzebranej, olśniewającej, głęboko intelektualnej i genialnej formalnie twórczości. Mark Rothko, Willem de Koonig, David Hockney – to najbardziej głośne przykłady.

Tematem obrazów, rzeźb, grafik, rysunków, kolaży Matisse'a było życie w wielu jego przejawach. Ujmował je kontemplacyjnie, np. w licznych motywach złotych rybek, a także żywiołowo i sensualnie w niezliczonych aktach. Najważniejsze jednak i dla niego, i dla nas były jego poszukiwania nowego języka malarstwa tak brawurowo zakończone cyklem wycinanek-kolaży – przywołajmy choćby *Smutek króla* (1952). Współcześni mieli świadomość jego wielkości i ustawiali go, obok Picassa, na pozycji największego malarza XX wieku.

Artysta napisał kiedyś, że marzy o istnieniu *sztuki równowagi, czystości, łagodności, pozbawionej niepokojów*

i depresyjnej tematyki, sztuki, która mogła by mieć (...) kojący wpływ na umysł i przypominałaby fotel, który oferuje wypoczynek w przypadku zmęczenia. Owa nieszczęsna metafora z „wygodnym fotelem” przyniosła wiele nieporozumień i sprawiła, że sztuka Matisse'a została uznana za łatwą, miłą dla oka, dekoracyjną. Maria Rzepińska w *Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego* przywołuje opinię niektórych teoretyków sztuki, którzy za przeszkodę we „włączeniu fowistów w nurt nowoczesności uważali twórczość Matisse'a, jako zbyt „ładną”, „zbyt estetyczną”. Nigdy taka nie była.

Bibliografia:

- Dorival B., *Matisse*, w: *Od Maneta do Pollocka*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1963.
- Dulewicz A., *Encyklopedia sztuki francuskiej*, Wydawnictwo PWN; WAiF, Warszawa 1997.
- Guadagnini W., *Matisse: Życie i twórczość*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2000.
- Hawksley L., *Henri Matisse*, w: *501 wielkich artystów*, Wydawnictwo MWK, Warszawa 2009.
- Henri Matisse, *Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy*, Oxford Educacional, Poznań 2007.
- Henri Matisse, *Wielcy malarze*, nr 94, Eaglemoss Polska, Warszawa 2000.
- Princi E., *Awangarda dwudziestego wieku*, *Wielka historia sztuki*, t. 9, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1991.
- Stein G., *Autobiografia każdego z nas*, Warszawa 1980, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1980.

Źródła internetowe

- <https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Conversation.html>
- <http://www.henri-matisse.net>
- John Elderfield *Art before art* <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/19/biography.art>
- Hilary Spurling, *Matisse and His Models*, Smithsonian Magazine, October 2005 <http://www.henri-matisse.net/models.html>
- <https://www.henrimatisse.org/portrait-of-lydia-delectorskaya.jsp>
- Fergus Murray Hilary Spurling, *The Unknown Matisse and Matisse The Master*
- <https://www.fergusmurraysculpture.com/art-writing/henri-matisse-life/>
- Peter Schjeldahl *Art as Life. The Matisse we never knew.*
- <https://www.newyorker.com/magazine/2005/08/29/art-as-life>
- <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1231.html>



Arkadiusz Andrejkow, *Zatuż*, 2017, fot. z archiwum autora

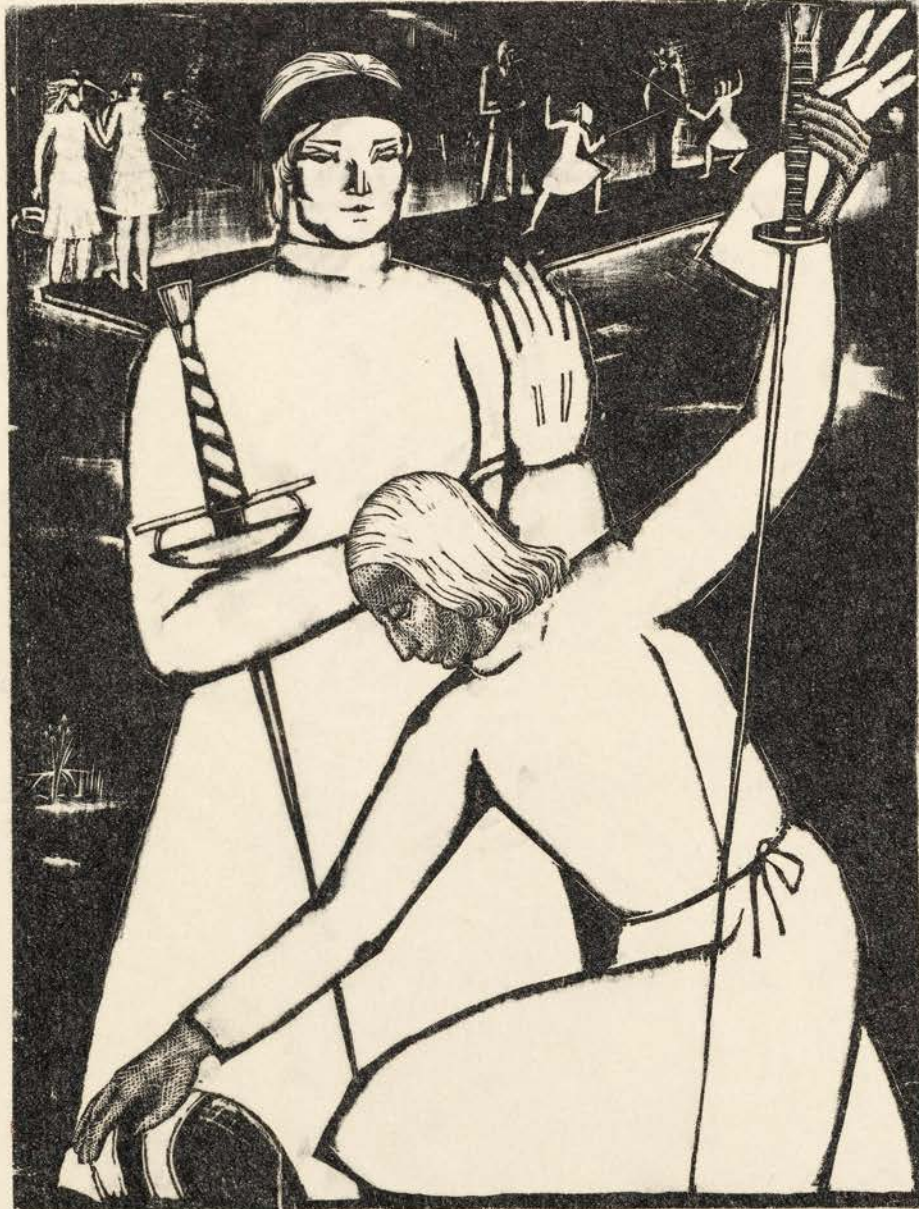
Arkadiusz Andrejkow

Zajmuję się muralami, które często wykonuję na nietypowych podłożach.

W roku 2017 realizowałem projekt *Cichy memoriał*, którego idea narodziła się podczas moich podróży po Podkarpaciu. Obserwując kolejne wioski, dostrzegłem spory malarski potencjał w starych stodołach i szopach. Pomyślałem, że mogłyby one stanowić plenerową i wiejską galerię sztuki ulicznej. Poprzez swoją surowość i brak podkładu ściany drewnianych budynków gospodarczych były dla mnie idealnym podłożem malarskim. Pierwotnie, myśląc o tematach murali, wyobrażałem sobie na nich wielkoformatowe, przeskalowane portrety twarzy starych ludzi. Nad takimi portretami pracowałem dotychczas. Tymczasem zapragnąłem zrobić coś odmiennego.

Wykorzystałem stare zdjęcia rodzinne pochodzące z miejscowości, w których powstawał mural. Najczęściej były to fotografie z prywatnych zbiorów właścicieli danej stodoły, którym zależało, aby uwiecznić kogoś z ich rodziny. Każda z prac powstawała w jeden dzień. Malowałem je szkicowo, transparentnie, aby zostawić jak najwięcej surowości ściany, by postacie wychodziły z niej i były integralną częścią danego obiektu. Jakby tu były od zawsze...

Znowu są...



1/5144.W.10

podł. Antoni Wróblewski m. 1976.



Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki