

# Intymistyczne malarstwo Janusza Kaczmarskiego

Twórczość Janusza Kaczmarskiego, mimo że pozornie jednolita, układająca się w ciąg nieustannie powtarzanych tematów, wymyka się zdecydowanemu osądowi. Jest w niej coś, co zmusza krytyków do „usprawiedliwienia” użytego do jej sklasyfikowania terminu dookreśleniem, choćby przymiotnikiem dodanym do słowa „realizm”: metafizyczny, metaforyczny, symboliczny czy kameralny. Tak, jakby zbyt konkretne, zbyt jednoznaczne opinie były dla tego pełnego poezji malarstwa krzywdzące. Poezji – bo czym jest poezja, jeśli nie takim przetworzeniem wy-cinka rzeczywistości, nawet zwykłej, codziennej, by powstał nowy świat; piękny lub groźny, ale zawsze inny. Poezja zaczyna się tam, gdzie zwyczajne, powszednie słowa przestają wystarczać. Wydaje się, że tam właśnie „zaczynają się” również obrazy Janusza Kaczmarskiego. To, co możemy na nich zobaczyć, jest bezsprzecznie realne, znane artyście

w każdym szczególe: wciąż to samo wnętrze pracowni – pomieszczenia na strychu budynku przy Alejach Niepodległości w Warszawie; w nim on sam przy sztalugach, kilka sprzętów, ubrań, malarskich rekwizytów. *W jego obrazach widzimy przedmioty, wnętrza konkretne, malowane z widocznym szacunkiem dla realistycznej tradycji w sztuce. [...] Janusz Kaczmarski nigdy nie traci kontaktu z konkretem, nigdy nie posługuje się „nadrealistycznymi” rekwizytami, wciąż jednak odnosimy wrażenie, że „twarda obecność” rzeczy sama jest tu symbolem* – pisał Andrzej Osęka<sup>1</sup>. Co sprawia, że niemal puste wnętrza pracowni odbieramy jako swoisty mikrokosmos, gdzie, jak w soczewce, skupiają się przestrzenie przedmiotów i człowieka, który jednocześnie pozostaje prywatnym, odizolowanym od świata zewnętrznego, azylem artysty?

Janusz Kaczmarski urodził się w 1931 roku. w Warszawie. Z twórczością plastyczną zetknął się już w domu

1. A. Osęka, *Malarstwo Janusza Kaczmarskiego*, „Kultura” nr 22 (30 V), 1971.

rodzinnym, za sprawą ojca – malarza amatora. Jednak za początek swojej artystycznej drogi artysta uznaje rozpoczęcie studiów na warszawskiej ASP w roku 1949; tak na ten temat pisał: *Inicjację w świat sztuki zawdzięczam Stanisławowi Szczepańskiemu, malarzowi i teozofowi – profesorowi Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*<sup>2</sup>; *Szczepański uczył subiektywnie zracjonalizowanej obserwacji świata: zaufania do własnego doświadczenia wrozkowego jako drogi ku indywidualnej prawdzie widzenia*<sup>3</sup>. Te wczesne „realistyczne” doświadczenia miały niewątpliwie znaczący wpływ na dalsze wybory malarza, który od tej pory nigdy nie odszedł od szeroko pojętego realizmu.

W 1950 roku uzyskał stypendium MKiS, dzięki któremu kontynuował studia malarskie w Leningradzie. Oprócz zajęć praktycznych, szczególnie dlań wartościowe okazały się wykłady z historii sztuki ruskiej, dzięki którym artysta poznawał, jak pisał, *zupełnie [...] nieznanym i początkowo obcym światem architektury cerkiewnej i ikony*<sup>4</sup>. Jednocześnie miał okazję wnikliwego zbadania zbiorów Ermitażu i innych muzeów; wspominał: *Olśnienie hieratyczną duchowością światła sztuki chrześcijańskiego Wschodu i pełną dynamiki, personalistyczną transcendencją sztuki Zachodu ułatwiło mi bezkolizyjny odbiór malarstwa początków XX wieku, z którym – również*

*po raz pierwszy – zetknąłem się w Muzeum im. Puszkina*<sup>5</sup> – pisał o swoich wrażeniach. Od 1952 roku studiował w Kijowie, podczas wakacji przyjeżdżając do Polski na plenery. Interesował się życiem kulturalnym w kraju; był m.in. na słynnej wystawie w Arsenale w 1955 roku, co po latach wspominał: *Czułem łączność z Arsenałowcami. Oni niepokoiili monopolistów władzy, jako że zamierzali „prawdziwie dać rzeczy słowo”. Pozostali poza głównym nurtem sztuki i wypadli z gry*<sup>6</sup>. Jako wyraz tej łączności można odczytywać serię prac z przełomu lat 60. i 70., zatytułowanych *Droga*, będących reminiscencją obrazu Andrzeja Wróblewskiego *Szofer: Janusz Kaczmarek nie kryje tych związków, przeciwnie, stara się je podkreślić, czyni z nich rodzaj deklaracji. [...] „Szofer” Wróblewskiego i „Drogi” Kaczmarek przeciwstawiają groźnym siłom świata twardą, wyprostowaną sylwetkę człowieka* – pisał na ten temat Andrzej Osęka<sup>7</sup>.

Dzięki tym bogatym jak na ówczesne czasy doświadczeniom malarz mógł wyrobić sobie samodzielną opinię zarówno o sztuce „oficjalnej”, jak i o nowych nurtach; pisał na ten temat: *Moja droga do malarstwa była powolna i przebiegała w opozycji do dwóch zjawisk: doktrynalności socjalistycznego realizmu, który odbierałem jako antysztukę, a później już w Polsce do doktrynerstwa awangard. [...] Na drogę sztuki pchnął mnie podziw dla tkwiących w malarstwie możliwości: spotkanie intensywności istnienia,*

2. J. Kaczmarek, *Autocharakterystyka twórcza* (1997), [w:] Janusz Kaczmarek, *Obrazy z pracowni*, [katalog wystawy], Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2005, s. 16.

3. J. Kaczmarek, *Wspomnienie*, [w:] Stanisław Szczepański – malarstwo, myśl, nauczanie, opr. J.A. Zieliński, *Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie* 1988, nr 2 (22), [w:] Janusz Kaczmarek, *Obrazy z pracowni...*, s. 18.

4. Tenże, *Notatki biograficzne, lata 90.*, [w:] Janusz Kaczmarek, *Obrazy z pracowni...*, s. 19.

5. Tenże, *Autocharakterystyka twórcza...*, s. 16.

6. Tenże, *Notatki biograficzne, lata 90.*

7. A. Osęka, *Malstwo Janusza Kaczmarek...*

tego, co przedstawione na płaszczyźnie obrazu, i tworzenia sugestii nowego, „równoległego” do natury życia. Stąd – a także z przekory – wziął się mój wybór „realizmu”, mimo że pojęcie to było dość nieprecyzyjne<sup>8</sup>. Począwszy od roku 1956, w którym wrócił do Polski, Kaczmarek brał czynny udział w życiu kulturalnym kraju: będąc członkiem ZPAP, organizował m.in. pokazy malarstwa współczesnego w warszawskich fabrykach. Zaczął także pokazywać swoje prace, początkowo na wystawach zbiorowych (np. na XIV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Radomiu, 1958/59), a od 1961 roku z warszawską Grupą Malarzy Realistów, która stanowiła eklektyczny „kolektyw” artystów stających w opozycji do panujących wówczas nurtów sztuki abstrakcyjnej. *Nie czuł się tam całkiem u siebie. Równocześnie na wszystkich innych zbiorowych wystawach miał swój kawałek ściany i wydawało się, że tolerancyjnie nie dostrzega najgwałtowniejszych nawet form z sąsiedztwa* – pisał Zbigniew Florczak<sup>9</sup>. Obrazy Kaczmarekowskie z lat 60. to przede wszystkim seria pejzaży warszawskich; pojawiają się także autoportrety i widoki pracowni, motywy, które będą nieustannie powracać w jego twórczości. Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się jednak nie w Polsce, lecz w Poczdamie – w 1966 roku; od tego momentu wystawiał regularnie, niemal co roku, w różnych galeriach krajowych

i zagranicznych (m.in. w Berlinie, Dreźnie, Paryżu, Sofii), aż do roku 1982, kiedy zrezygnował z wystawy planowanej w Galerii Sztuki BWA w Łodzi ze względu na wprowadzenie stanu wojennego, mimo świadomości ewentualnych konsekwencji tego kroku. *Wyrzeczenie się dotychczasowych rutynowych form i dogodnych miejsc prezentacji własnej sztuki budziło lęk przed samounicestwieniem jako malarza i zagrażało pustką. W istocie nastąpiło pozyskanie więzi wspólnotowych z podobnie myślącymi i odczuwającymi ludźmi* – tak oceniał ów krok<sup>10</sup>. Tamte wydarzenia zostawiły także ślad w jego twórczości – powstał m. in. cykl martwych natur z czaszkami w wojskowych hełmach, powróciło zainteresowanie autoportretem, zapewne wskutek nieprzyjaznego ciśnienia zewnętrznego wywołującego potrzebę szczególnego skupienia, przyjrzenia się sobie samemu – jak pisał<sup>11</sup>. Kontynuował także cykl studiów pracowni, które z czasem wzbogacił obecnością modelki, a od początku lat 90. – manekina.

Oprócz działalności malarskiej, Janusz Kaczmarek brał aktywny udział także w innych dziedzinach szeroko pojętego życia kulturalnego kraju. W latach 60. publikował liczne teksty krytyczne w „Przeglądzie Artystycznym” (wówczas pod redakcją Heleny Krajewskiej, koleżanki z Grupy Realistów); prowadził tam autorską, obszerną rubrykę „Przegląd galerii warszawskich”. W latach

8. J. Kaczmarek, *Autocharakterystyka twórcza...*, s. 16.

9. Z. Florczak, *Janusz Kaczmarek. Malarstwo*, [katalog wystawy (nie odbyła się)], BWA, Łódź, 1982.

10. J. Kaczmarek, *Autocharakterystyka twórcza...*, s. 28.

11. Tamże.

1972-80 był prezesem ZPAP, którą to funkcję pełnił społecznie, z wielkimi osiągnięciami. *Prowadzenie ZPAP w tamtych latach, odpieranie nacisków i umiejętne kompromisy, przeczekiwanie etapów i wygrywanie drobiazgów było czymś zupełnie innym niż można to oceniać dziś. Jeżeli Związek zachował w tym czasie jakąś niezależność, a jego działania były dla władzy niespodzianką lub często przyczyną niepokoju – to zasługa Kaczmarskiego* – stwierdził po latach Stanisław Rodziński<sup>12</sup>. Także w latach 70. rozpoczął, kontynuowaną aż do 2001 roku, pracę dydaktyczną: przez rok na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie, następnie na Wydziale Projektowania Wnętrz ASP we Wrocławiu, na UMK w Toruniu i wreszcie w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Olsztynie.

Z przedstawionego przeze mnie krótkiego zarysu biograficznego wyłania się obraz Janusza Kaczmarskiego jako artysty, mającego bogate zaplecze zarówno techniczne, jak i teoretyczne; doświadczonego pedagoga, będącego dla uczniów mistrzem i mentorem. Jest to także obraz człowieka przedsiębiorczego, zaradnego, o zdolnościach przywódczych, który stale przebywa wśród ludzi – typ społecznika, który odważnie stawia czoła licznym obowiązkom, nawet jeśli wydają się ponad siły. Można zatem przypuszczać, że jego twórczość

– prywatna, wręcz intymna, przepełniona atmosferą kontemplacji, a nawet nostalgii czy melancholii – stanowi rodzaj odskoczni, bezpiecznego schronienia, którym artysta mógł równoważyć intensywność codziennego życia. Jeden z krytyków zauważył: *Jest to tak, jak gdyby K. – działacz społeczny z chwilą przekroczenia progu swojej pracowni przeobrażał się w K. – mnicha. Z areny tłumnej i zgiełkowej, gdzie rozwiązuje się w jednej chwili multum sprzecznych problemów i podejmuje szybkie decyzje – wkracza K. w pustą przestrzeń swojej pracowni i tu oddaje się medytacjom nad kształtem, wyrazem, może nawet „istotą” śmiecia rzuconego na podłogę. [...] A zatem jest to szukanie w sztuce postaw i sytuacji, jakich życie nie nastręcza*<sup>13</sup>, a zarazem ucieczka od tego, co życie oferuje w nadmiarze – „ucieczka w prywatność”.

## „Wizerunki własne” - autoportrety, wnętrza, martwe natury

*Kaczmarski przyznał kiedyś, że przedstawienia wnętrza pracowni są także rodzajem jego wewnętrznego autoportretu. Malarz wrasta w przestrzeń swojej pracowni, a sprzęty i przedmioty, które go otaczają zaczynają na obrazach mówić jego głosem* – zauważyła Katarzyna Kasprzak-Stamm<sup>14</sup>. Gdyby z uwagą prześledzić tytuły obrazów Janusza Kaczmarskiego,

12. S. Rodziński, *Ocena dorobku artystycznego i dydaktycznego prof. Janusza Kaczmarskiego* sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych, wszczętym przez Radę Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie, 1997, [w:] Janusz Kaczmarski, *Obrazy z pracowni...*, s. 26.

13. Fragment Wywiadu z komentatorem (komentator: A.P.), [w:] Janusz Kaczmarski, *Wystawa malarstwa*, BWA, Kraków 1974.

14. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarskiego*, [w:] Janusz Kaczmarski, *Obrazy z pracowni...*, s. 6.

okazałoby się, że tematem dominującym jest właśnie wnętrze pracowniane, ujęte jako motyw samodzielny, a także jako przestrzeń, w której artysta umieszcza postać: swoją własną (liczne „autoportrety w pracowni”), modelki (manekina) lub układy przedmiotów – martwe natury – będące przecież niczym innym, jak „wycinkiem” wnętrza studyjnego, swoistym *pars pro toto*. Każde z tych przedstawień jest zatem „wizerunkiem własnym” artysty, jego wewnętrznym autoportretem; zapisem bardzo osobistego, a więc subiektywnego oglądu rzeczywistości. Nie jest to jednak impresjonistyczny zapis chwili, ulotnego wrażenia. Stosunek Janusza Kaczmarskiego do przedstawianych wnętrza, osób, przedmiotów można porównać do sposobu, w jaki postrzegamy najbliższych członków rodziny, z którymi obcujemy na co dzień. Znajome w każdym szczególe twarze i kształty, zdające wtapiać się w pejzaż codziennego dnia, z czasem już nawet niezauważalne, bo tak zwyczajne, potrafią nagle zaskoczyć niezwykłością, zmianą, „wewnętrznym”, chciałoby się rzec, pięknem bądź też nieznanym do tej pory rysem niepokoju czy smutku. W swoich obrazach artysta przekazuje wiedzę o przedmiocie, ale wiedzę, która wynika z długotrwałej kontemplacji, z czasochłonnego, usilnego wpatrywania się; w różnym oświetleniu, o różnych porach dnia i roku. Dlatego, patrząc na dzieła Ka-

czmarskiego, mamy wrażenie zawieszenia, „bezczasu”, uroczystego bezruchu, niepozbawionego jednak niepokojącego przecucia czegoś nieuchronnego. Wydaje się, że podobne odczucie staje się udziałem człowieka, który ma dość czasu i odwagi, by zajrzeć w głąb siebie. Janusz Kaczmarski miał czas – i miał odwagę.

## Autoportrety

Janusz Kaczmarski w *Autocharakterystyce* twórczej wspomina o serii swoich aktów „we wnętrzu pracowni”, która od lat 80. powstaje równoległe z ciągiem „autoportretów”<sup>15</sup>. Artysta przedstawia bowiem swój wizerunek w różny sposób; autoportretów ujmujących górną część korpusu, na neutralnym tle, jest niewiele (m.in. *Autoportret z kubkiem*, 1980; *Łeb*, 1982; *Autoportret*, 1983; *Autoportret w bieli*, 1991); przeważa temat „malarz w swojej pracowni”, w różnych ujęciach: w ubraniu i bez, przy pracy i w czasie odpoczynku. Dzięki temu cyklowi mamy okazję prześledzić nie tyle to, w jaki sposób zmieniał się artysta zewnętrznie – nie to jest najistotniejsze, ile to, w jaki sposób zmieniał się jego postrzeganie samego siebie; jako człowieka, a przede wszystkim jako malarza.

W jednym z wywiadów artysta stwierdził, że przy tworzeniu autoportretów najbardziej zależało mu na

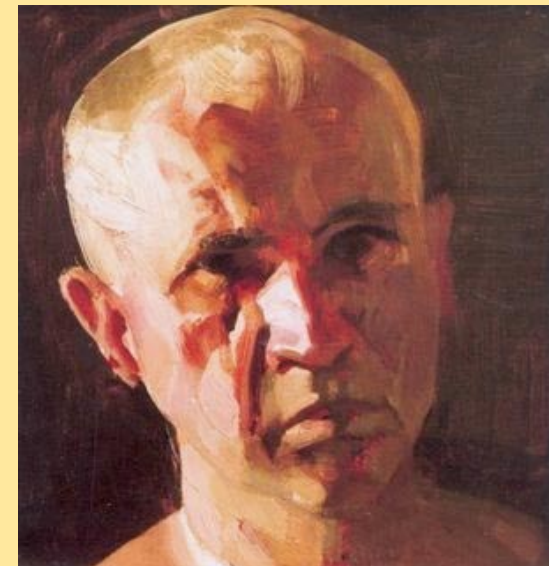
15. J. Kaczmarski, *Autocharakterystyka twórcza...*, s. 17.

tym, aby starać się coś zobaczyć, patrząc jak obcy na obcego<sup>16</sup>. Chodzi więc o spojrzenie z dystansu, bez niepotrzebnych sentymentów, „świeżym okiem” – spojrzenie szczere, czasem wręcz bezlitosne. W *Autoportrecie z kubkiem* (1980) widzimy pogrążonego w rozmyślaniach mężczyznę w lekkim półprofilu; lewa strona jego twarzy pozostaje w cieniu, który w połączeniu z ciemną, chłodną kolorystyką potęguje ponurą atmosferę obrazu. Mężczyzna ubrany jest w luźną koszulę, przywodzącą na myśl malarski kitel, w lewej dłoni trzyma kubek i przedmiot przypominający pędzel; są to jednak zaledwie aluzje do jego profesji. Uwagę przykuwa natomiast twarz: malowana szerokimi, ale czytelnymi pociągnięciami pędzla sprawia wrażenie twardej, surowej. Przytłumione, słabe światło wydobywa z mroku płaszczyzny czoła i ostro zarysowanych policzków, skupia się świetlistym punkcikiem na nozdrzu, podkreśla bruzdy wokół ust. Właśnie układ ust jest decydujący dla wyrazu tej twarzy: jakie myśli skłoniły artystę do gorzkiego zaciśnięcia warg?

Podobny, choć bardziej brutalny w wyrazie, jest obraz zatytułowany *Łeb* (1982). Tym razem światło jest ostre: kontrastowo określa bryłę okrągłej głowy mężczyzny, wypukłości i wgłębienia rysów jego twarzy, mocnym cieniem zaznacza oczodoły i bruzdy wokół zaciśniętych ust. Ciasno skadrowana głowa wypełnia niewielką

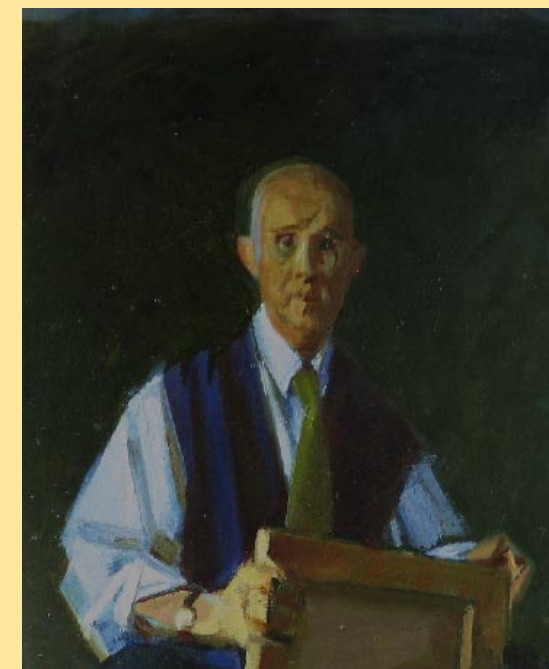
przestrzeń obrazu, nie ma pola do manewru – została schwytała w pułapkę ramy, a wraz z nią schwytyany został jej właściciel. Jaskrawe światło, padające, jak się wydaje, z umieszczonej wyżej żarówki, bezceremonialnie dzieli jego twarz na dwie części o zróżnicowanym wyrazie: prawa, oświetlona, ze zmrużonym od blasku okiem jest pełna surowej powagi, a nawet znużenia, co potęguje wyraźnie zaznaczony, opadający kącik wydatnych warg; akcentem dominującym w lewej, pozostającej w cieniu, części jest oko – szeroko otwarte, zapatrzone przed siebie jak w przerażającą wizję. Znamienny jest rok powstania tego autoportretu – 1982; w takiej sytuacji następuje mimowolna wędrówka myśli, która jak kłamra łączy fakt z biografii indywidualnej z faktem z dziejów zbiorowości – pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>17</sup>.

Warto zestawić te dwie prace z autoportretem niemal współczesnym, bo pochodzącym z 2004 roku. Na neutralnym tle w kolorze ciemnej, złamanej brązem zieleni widzimy szczupłego, starszego pana, ubranego z powściągliwą elegancją: biała koszula, kamizelka, krawat, zegarek. Pozuje on, spokojnie patrząc przed siebie, niczym w obiektyw aparatu przy wykonywaniu zdjęcia. Gdybyśmy zasłonili dolną część obrazu, od wysokości ramion w dół, patrzylibyśmy na portret przypominający oficjalną fotografię dołączaną do dokumentów. Widniejący na nim mężczyzna sprawia wrażenie kruchej staruszka o zasuszonych rysach, rozmytych i rozedrganych, wiotkiej



16. Rozmowa z Januszem Kaczmarskim (rozmawiała J. Stasiak), [w:] Janusz Kaczmarski. Wystawa malarstwa. Wizerunek własny. Autoportrety – wnętrza, [katalog wystawy], Galeria In Spe, Warszawa 2000.

17. M. Kitowska-Łysiak, *Ucieczka w (melancholijna) prywatność?*, [w:] Janusz Kaczmarski, *Obrazy z pracowni...*, s. 13.

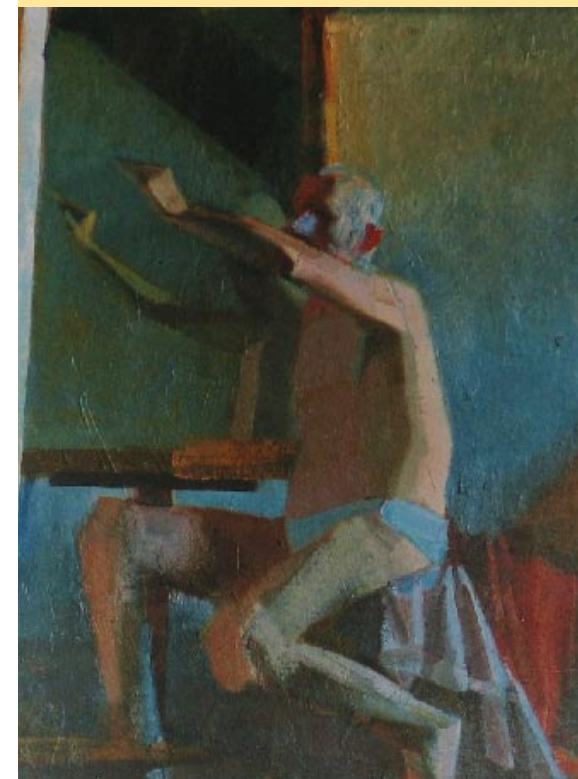


skórze, zapadniętych oczodołach, w których świecą intensywnym błękitem ukryte głęboko wśród zmarszczek oczy. Jego twarz wyraża charakterystyczne dla starszych ludzi zakłopotanie (starością, mniejszą sprawnością?), obawę, delikatność i ostrożność. Wrażenie to jednak znika, gdy spojrzymy na dolną część obrazu. Namalowane stanowczymi pociągnięciami pędzla mocne ręce są do połowy przedramienia odsłonięte przez podwinięte (jak do pracy – fizycznej!) rękawy koszuli, co przełamuje pozornie oficjalny charakter kompozycji. Te dłonie, silne jak u młodego mężczyzny, pewnie dzierżą odwrócony tyłem obraz (dla nas widoczny jako obciążone płótnem krosna), który występuje tu w roli atrybutu artysty malarza, wciąż pełnego sił twórczych. Atrybutu, który burzy anonimowość sztywnego kołnierzyka i „urzędniczego” krawata.

Z biegiem lat Janusz Kaczmarek coraz rzadziej tworzył autoportrety wyizolowane z wnętrza, na neutralnym tle; stopniowo zwiększał dystans, przedstawiając siebie jako oglądaną z daleka figurę w pracowni. Zgodnie z przytoczonymi przeze mnie wcześniej słowami, pragnął spojrzeć na siebie samego „jak obcy na obcego”; sam sobie służył za modela, przebierając się w różne kostiumy lub, przeciwnie, malując swoje akty – jednocześnie podpatrując siebie jako artystę malarza przy pracy. Stosował różne metody obiektywizowania

własnego wizerunku: np. malował siebie jako sobowtóra (*Sobowtór II*, 1985; *Sobowtór I*, 1986), siedzącego przy sztalugach, z pędzlem w dłoni; widziany z żabiej perspektywy „sobowtór” mógł być ironicznym nawiązaniem do plakatów sławiących przodowników pracy<sup>18</sup>.

Znamienny jest również cykl prac *Z podwójnym lustrzanym obrazem*, w którym Kaczmarek wyzyskuje bogaty repertuar możliwości układu postaci i dwóch luster, które są rekwizytami niezbędnymi w pracowni malarza autoportrecisty. Lustro zwiększa dystans, sprawia, że stajemy się jednocześnie oglądającymi i oglądanymi (Kaczmarek mówi: *można oszaleć – patrzysz w lustro – patrzy na ciebie obcy, a ty to musisz przyjąć za swoje*<sup>19</sup>); lustro wykorzystane przez artystę na płótnie daje widzowi *jedyny wgląd w to, czego może spodziewać się w obrazie; sztalugi są bowiem ustawione bokiem albo tyłem do oglądającego* – pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>20</sup>. Z wielokrotnioną przez odbicie sylwetka malarza traci swoje cechy indywidualne, staje się majaczącą na lustrzanej tafli plamą, oddaną kilkoma szerokimi pociągnięciami pędzla. Na *Autoportrecie z podwójnym lustrzanym obrazem I* (1998) zredukowana do kilku smug farby naga postać artysty wydaje się mniej realna, niż pozostający na pierwszym planie, kompletnie ubrany manekin.



18. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarek...*, s. 8.

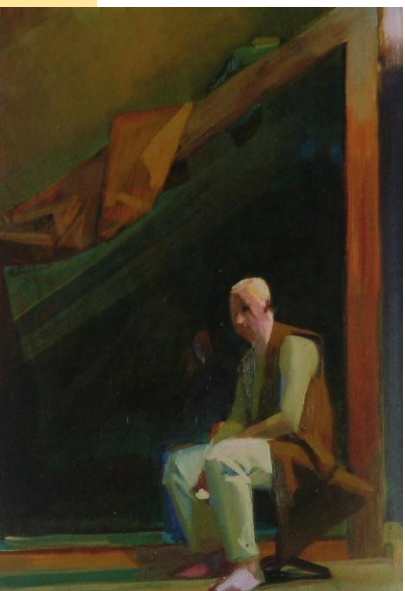
19. Rozmowa z Januszem Kaczmarem (rozmawiała J. Stasiak)...

20. M. Kitowska-Łysiak, *Ucieczka w (melancholijną) prywatność?...*, s. 14.

Uproszczenie wizerunku jest zresztą charakterystyczne dla większości pracownianych przedstawień Kaczmarek; twarz, potraktowana na równi z resztą ciała, traci unikalność rysów, staje się pozbawioną wyrazu cielistą plamą z ciemniejszymi punktami oczu i trójkątem nosa. Artystę interesuje teraz całość sylwetki

w relacji z przestrzenią pracowni – wnętrza ulegającego ciągłym metamorfozom, choć wciąż rozpoznawalnego. Raz jest to pomieszczenie jasne, niemal puste, wyraźnie jednak zamknięte płaszczyznami ścian, a nade wszystko – skosem sufitu; pojawia się w nim świetlista siedząca postać z uniesionymi do góry rękami – malarza rozpoznajemy w niej tylko po charakterystycznym geście kadrowania malowanej kompozycji (*Wizerunek własny*,

1994). Na obrazie pt. *Autoportret* (lata 90.) ta sama pracownia jest już miejscem tajemniczym, o zakamarkach zasnutych zielonkawymi cieniami. Artysta siedzi na niskim taborecie, bosy, ubrany w długą, smętnie zwisającą kamizelę; w geście opuszczonych rąk i przygarbieniu pleców wyczuwa się znużenie. Odwrócony od źródła światła, zapatrzony przed



siebie, wydaje się w tym mrocznym jak jaskinia miejscu odpoczywać, mimo złowrogo zwisającej nad nim, ciężkiej jak skalny nawis, draperii. W ciemnościach tła niejasno majaczy ludzki kształt – czy jest to odbicie lustrzane, czy, usadzony w pozie identycznej jak portretowany, manekin?

## Wnętrza

Pracownia ukazywana przez Kaczmarek jawi się jako zamknięta płaszczyznami ścian i ukośnego sufitu scena, na której trwa nieustanny spektakl cieni i światła. Jego scenografem, a zarazem jedynym widzem jest sam artysta – jego ręka ułożyła rekwizyty na stole, rzuciła niedbale ubranie na krzesło, ustawiła pod ścianą obciążony płótnem blejtram. Jednak wnętrza to nie sprawia wrażenia „urządzonego”, ukształtowanego celowo, dla wywołania zamierzonego efektu. Wydaje się, że przy tworzeniu tej „scenografii” współpracował z artystą czas. Nie tyle jednak czas, który malarz spędził w pracowni – czas działania, ale ten, który powoli upływał w trakcie jego nieobecności. Ten czas ma moc, która sprawia, że rzucone przypadkowo rzeczy, przestawione ze swego zwykłego miejsca, stapiają się niezauważalnie z tłem ścian, tak jakby przebywały w tym właśnie miejscu od dawna. Wydaje nam się wtedy, że, obdarowane niezależną od człowieka egzystencją,



same poruszają się i przemieszczają. „Portrety” pracowni Kaczmarskiego są próbą uchwycenia tego, co nieuchwytnie – próbą zarejestrowania *niby-życia przedmiotów*, [...] *życia niewidzialnego dla innych*<sup>21</sup>, ale nie dla samego artysty, który przecież im tego „życia” udzielił, używając cząstkę własnej osobowości i czyniąc ze swego skromnego atelier rodzaj wewnętrznego autoportretu.

Na wczesnych obrazach, pochodzących z początku lat 70., „ożywienie” przedmiotów jest szczególnie wyraźne. *Kompozycje są poruszone, ustawione niepewnie, a przedmioty chybczą się na granicy upadku* – zwróciła trafnie uwagę Katarzyna Kasprzak-Stamm<sup>22</sup>. We *Wnętrzu z oknem* (1969) wiszące na sznurze fragmenty ubrania – ciemna koszula, czerwony podkoszulek, żółty krawat – nieustępliwie ciążą w dół; rękaw koszuli „sięga” ku krzywo ustawionej na wiadrze białej, emaliowanej misce, jakby chciał ją zrzucić. Ciemna kolorystyka, rozświetlona niewielkim prostokątem okna i lśniąca miednicą, potęguje nastrój dziwnego niepokoju – blaszana miska zdaje się chwiać, co zapowiada jej upadek na podłogę i nieprzyjemny hałas. Podobne w nastroju i kolorystyce jest *Wnętrze z szafą* (1969). Ślizgające się po powierzchniach przedmiotów światło wydobywa z mroku otwarte tajemniczo drzwi szafy, wiszącą na nich koszulę, kruchy, niestabilny stoliczek

o cienkich nóżkach i krzywym blacie. Jaka siła sprawia, że ułożone na nim owoce nie spadają? Kto otworzył drzwi szafy? Może otworzyły się same, skrzypiąc zawiasami i omal nie potracając stoliczka?

Kaczmarskiego interesował w tym czasie problem umieszczonych we wnętrzu ubrań: *Ze zwiotczących okryć, z całej tej skrętej zapobiegliwości sprzączek i sznurowań daje się wyczytać symbolika pustych powłok o ludzkich kształtach – symbolika bliska znanej skądinąd wymowie postaci człowieka – manekina* – pisał Andrzej Koziara<sup>23</sup>. Mogą to być sztuki odzieży beładnie ciśnięte na krzesło, tworzące kłęb zdradzający jednak zarys ciała, które okrywały (*Wnętrze z krzesłem*, 1972). Część z nich zdaje się unosić w powietrzu – są starannie rozwieszane na wieszakach: to prześwitująca biała koszula (*Ubrania III*, 1974) czy okryta foliowym pokrowcem ciemna marynarka i czerwona sukienka, wiszące ramię w ramię, *jak idealna para*<sup>24</sup> (*Ubrania*, 1974). Kaczmarski zdaje się te współczesne stroje niejako szlachetnie patynować – koszula z syntetycznego materiału non-iron wygląda jak uszyta z półprzezroczystego batystu, pokrowce – jakby wykonane były nie ze sztucznego tworzywa, lecz z miękko układającego się tiulu. Artysta nie postrzega ich w kategoriach znamion nowoczesnej cywilizacji – są to po prostu przedmioty codziennego użytku, interesujące z formalnego punktu widzenia ze względu na swoją przejrzystość i zwiewność. Z drugiej strony – ubiory, którym



21. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarskiego...*, s. 6.

22. Tamże.

23. A. Koziara, *Wystawa malarstwa Janusza Kaczmarskiego. Współczesny realizm*, „Gazeta Współczesna” 1975, nr 224 (11-12 X).

24. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarskiego...*, s. 6.

wieszaki nadają kształt postaci ludzkich, zdają się być żywym substytutem ludzkiej egzystencji, tak, jakby noszący je ludzie użyczyli im części życiowej energii (Koziaara pisze o: *upartym trwaniu tych „opakowań” – jaskrawo samodzielnych, istniejących jakby ponad człowiekiem*<sup>25</sup>). Uśpione, odłożone „na później” do pokrowców i szaf, kołyszą się sennie, czekając na chwilę, gdy wypełnią się ciałem i znów zaczną żyć pełnią egzystencji.

Dla twórczości Janusza Kaczmarskiego z drugiej połowy lat 70. i pierwszej lat 80. charakterystyczne są prace przedstawiające wnętrza puste, chłodne, ascetyczne, utrzymane w monochromatycznej gamie szarobłękitnych odcieni z dodatkiem brązów. Jest to ta sama pracownia, którą już znamy, ale już ujęta inaczej: mniej tutaj mrocznych kątów, intensywnych błysków odbijającego się w przedmiotach reflektorowego światła, więcej pustej przestrzeni, która jednak, paradoksalnie, nie daje wrażenia przestronności; ciasne kadrowanie i niewielkie rozmiary obrazów potęgują klaustrofobiczny charakter pomieszczenia, zalanego chłodnym, rozproszonym, jakby zimowym światłem. *Uderzające jest jednak, że zawsze porządek kompozycji zostaje naruszony. Formy ukrytego życia są w nich dyskretniej ukazane, jakby celowo pojawiały się w środowisku będącym na granicy uschnięcia* – pisała Kasprzak-Stamm<sup>26</sup>. W sterylnym, niemal laboratoryjnym *Wnętrzu VI* (1975) stoją dziwnie

techniczne, bezosobowe sztalugi, przypominające statyw fotograficzny. Umieszczony na nich, widziany od tyłu, obraz przypomina okno: jarzy się szarobłękitną poświatą. U stóp sztalug leży biały kask, który zdaje się chybotać. Widoczne w tle otwarte drzwi ukazują perspektywę dalszego pomieszczenia, zbyt ciemnego, by rozpoznać którykolwiek z mżących w mroku kształtów. Oparty niebezpiecznie o framugę, stoi podłużny, prostokątny, młecznie opalizujący przedmiot – czyżby lustro, mgławicowo odbijające niewidoczny dla nas fragment wnętrza? Atmosferę niepokoju i tajemniczości potęguje otwarcie stropu na niedostępne nam jasne przestrzenie – padające z góry światło rozlewa się po surowym, wręcz odpychającym atelier, z którego, zdawałoby się, nie ma ucieczki.

Podobną, szarobłękitną i zimną poświatą zalane jest *Wnętrze pracowni* (1976). Jeden z kątów studia, pusty, niemal oczyszczony ze wszystkich rekwizytów, został ukazany w dużym skrócie, tak że większość powierzchni płótna zajmuje piętrząca się wysoko płaszczyzna podłogi. Ustawiona na niej kompozycja to zaledwie kilka przedmiotów: wiadro pełne białej farby, dziwna konstrukcja drewnianego stolika (podestu? malarskiego taboretu?), przewieszony przez jego blat kłęb materiału, przypominający owinięty w szmatę, zwisający głową w dół i pozbawiony kończyn kadłub manekina. Wydaje się, że męczące wrażenie niejasności, niedopowiedzenia współbrzmi w tej pracy z autoironiczną



25. A. Koziaara, *Wystawa malarstwa Janusza Kaczmarskiego. Współczesny realizm...*

26. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarskiego...*, s. 6, 7.

refleksją samego artysty: pełne farby wiadro i wyglądający jak kozioł (rodzaj niskiego rusztowania) stolik kojarzą się z pracą malarza pokojowego, który także pokrywa płaszczyzny farbą.

Janusz Kaczmarski często malował tę część pracowni, gdzie stała brązowa, stylizowana kanapa. Na jednym z obrazów (*Wnętrze z gitarą i hełmem*, 1979) w pustej skrzyni tejże kanapy, zarzuconej białą draperią, stanęła zawinięta w folię gitara; obok widać jasny, kulisty kształt – może to kask lub czaszka (często malowane przez Kaczmarskiego) – z którego *splywa, jak strużka*



*krwi po białym prześcieradle, czerwony krawat*<sup>27</sup>. I znów mamy motyw odstawionego na margines przedmiotu (tytułowa gitara), czekającego na ponowne „ożywienie” przez człowieka, bez którego może on istnieć jedynie namiastką egzystencji. *Łóżko, [...] draperia, oparty o nie instrument muzyczny – [to] cały splendor i niezbędność kultury* – tak komentowała ten i podobne obrazy Kaczmarskiego Barbara Majewska<sup>28</sup>. Na innym płótnie (*Wnętrze z dzbanem*, 1982), malowanym już mniej precyzyjnie, zamaszystymi pociągnięciami pędzla, widnieje ta sama kanapa, widziana z dalszej odległości. Uwagę widza skupiają przedstawione na pierwszym planie, prześwietlone dziennym, lekko przytłumionym światłem naczynia: donica i rozchybotany duży dzban, który zdaje się być pozbawiony stabilizującej podstawki. Na kanapie, przykrytej brązową tkaniną, leży podłużny kształt, zwieńczony jajowatym przedmiotem – całość przywodzi na myśl leżącą na łóżku, przykrytą po szyję, postać ludzką. Wrażenie to potęguje porzucony na podłodze domowy pantofel.

W tym wczesnym przecież obrazie można odczytać zapowiedź zainteresowania artysty postacią ludzką w przestrzeni pracowni, które nasila się w latach 90. Wcześniej Kaczmarski wypełniał wnętrza swoją własną osobą czy sugerującymi kształty ludzkie rekwizytami. Na serię obrazów przedstawiających modelkę we wnętrzu atelier zdecydował się jednak dopiero na początku lat 90.

27. Tamże, s. 7.

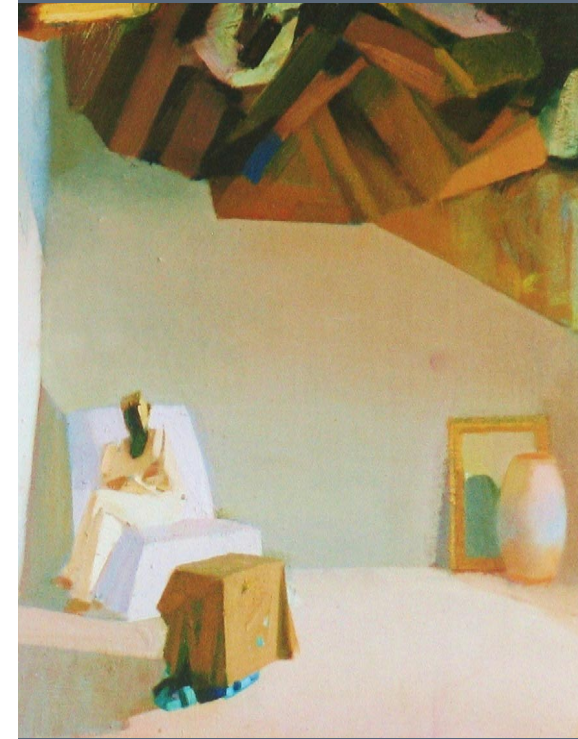
28. B. Majewska, [w:] *Janusz Kaczmarski. Malarstwo*, [katalog wystawy], Teatr Powszechny, Warszawa, I-II 1988.

Wydaje się, że momentem przełomowym był pobyt artysty w Magdalence<sup>29</sup>, który zaowocował kilkoma dziełami przedstawiającymi modelkę (najczęściej żonę, Annę) leżącą bądź siedzącą na łóżku, pochłoniętą czytaniem. Obrazy te, powstałe w latach 1982-87 (przemalowane przez Kaczmarek w roku 2003), zapoczątkowały długi ciąg prac, których głównym tematem jest obecność postaci we wnętrzu, obecność specyficzna – ledwo zauważalna, będąca jakby na stałe wpisana w przestrzeń pomieszczenia, aż do granicy uprzedmiotowienia pozującej osoby. Artysta ujmuje sylwetki syntetycznie, traktując je w taki sam sposób, jak wnętrza, w których się znajdują. Stopniowej zmianie ulega jego styl malowania – mniej precyzyjnymi, stanowczymi pociągnięciami pędzla z ostro łamiących się płaszczyzn buduje kształty o krystalicznej strukturze.

Na płótnie *Siedzący świetlisty* (1996) widzimy siedzącego na nakrytym białą narzutą fotelu zaczytanego mężczyznę w jasnym stroju. Jego postać, nakreślona kilkoma zaledwie plamami różnych odcieni bieli, różu i brązu, zdaje się całkowicie wtapiać w otoczenie; całość dodatkowo unifikuje bardzo jasne, wypełniające wnętrze światło. W pozie czytającego, w wygodnym rozłożeniu nóg i pochyleniu głowy rozpoznajemy tu jeszcze ludzką postać. Pojawiają się jednakże obrazy, które rodzą wątpliwości: czy przedstawiają żywego

modela, czy „udający” człowieka przedmiot – manekina. Zdarza się, że postać siedząca w nonszalanckiej pozie z nogą założoną na nogę (*W pracowni 12*, 1999) jest namalowana na tyle schematycznie, że dociekanie, czy mamy jeszcze do czynienia z człowiekiem, czy już z martwą kukłą staje się bezprzedmiotowe. W przypadku wielu tego rodzaju płócien wątpliwości rozwiewają same tytuły: *Manekin* (lata 90-te), kilka *Wnętrz z manekinem* (lata 90-te), *Wnętrze z figurą* (1991). Na niektórych zaś artysta dosadniej sugeruje, że mamy do czynienia nie z człowiekiem, lecz z wiernie naśladowującą jego ruchy lalką – w serii *Szkiców pracownianych* (1998) czy kolejnych kompozycji pt. *W pracowni* (1998, 1999) manekin ukazany jest w szczątkowej postaci, jako kadłub bez rąk, osadzony na drewnianym kijku bądź szczudłowych nogach. *Naprędce zmontowane z kijów, szczotek, papieru i szmat te postaci obdarzone zostały zadziwiającym élan vital* – pisała Kasprzak-Stamm<sup>30</sup>. Jest to jednak znów raczej tylko namiastka realnej egzystencji – Kaczmarek nie tworzy fantastycznego, baśniowego świata żyjących własnym życiem lalek.

Przypominające ludzkie kształty przedmioty są mu potrzebne po to, by swoją „nieobecną” obecnością dopełnić wnętrze pracowni nowymi znaczeniami. Nawet gdy artysta maluje żywego człowieka, modelkę czy modela, jest on pogrążony w nieświadomości (śni) lub w świecie własnych myśli (czyta). Wtapiając się w przestrzeń atelier, staje się jedynie barwną plamą na jasnym tle ściany; z łatwością



29. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarek...*, s. 7.

30. Tamże.

może go więc zastąpić przedmiot o podobnym kształcie, równie nieobecny i obojętny wobec artysty. Wydaje się bowiem, że tworząc te obrazy, Kaczmarek *maluje swoją samotność, osamotnienie malarza w pracowni* – zauważył Stanisław Tabisz<sup>31</sup>; zdaje się mówić: *trwam w swej cielesnej odrębności, osamotnieniu [...], przebywam często w tym samym wnętrzu, bo innych wewnątrz i przestrzeni nie akceptuję lub pomijam z jakiegoś, sobie tylko wiadomego powodu* – jeszcze raz zacytuję wymienionego autora<sup>32</sup>. Pracownia może być schronieniem przed światem, azylem, ale także areną, na której toczy się nieustanna walka artysty z samym sobą, z własną niemocą, nie tylko twórczą. W pracowni – niezależnie od tego, czy do obrazu pozuje modelka, czy zaimprovizowana kukła – malarz jest zawsze sam.

## Martwe natury

Tematy poruszane przez Janusza Kaczmarek wzajemnie się przenikają; wszystkie zaś spaja przestrzeń pracowni, w której umieszcza on postać ludzką (siebie, modela), manekina, różne sprzęty, drobne przedmioty... Czasem ścieśnia kadr, wybierając ze studyjnego wnętrza niewielki fragment, jakby uważniej mu się przyglądając.

Trudno ustalić granicę między „wnętrzem pracowni” a „martwą naturą”. Istnieje jednak grupa płócien, które przez swoją odrębność mogą podlegać takiej klasyfikacji. Przedstawione na nich przedmioty ukazane są w izolacji, wyrwane jakby ze swojego pierwotnego otoczenia i zestawione w pustej przestrzeni nie na zasadzie prawdopodobieństwa, lecz symbolu. Pisze o tym żona artysty, również malarka: *Przedmiot w obrazie pozostaje dalej trwały i pewny w całej swej namacalności, ale nieokreślona przestrzeń, która go otacza, zdaje się sugerować pytanie: po co, dlaczego i jak długo znajdować się on będzie w tym miejscu? A także: jaki właściwie jest jego sens i czemu on służy – wyizolowany ze swego potocznego kontekstu?*<sup>33</sup>

Do tej grupy obrazów należą *Czerepy* (1969-71) – zespół kompozycji, w których dominującym motywem jest czaszka zwierzęca. Pierwsze nasuwające się skojarzenie – uświęcony tradycją topos *vanitas* – nie obejmuje wszystkich znaczeń tych płócien, *niemniej wydobyty z ciemnej, przestrzeni, osamotniony niejako na jej tle bielejący czerep zwierzęcia z motywem „vanitas” musi się kojarzyć. Zwróćmy uwagę, że nie jest to czaszka ludzka. Artysta wybrał symbol śmierci w jego bardziej brutalnym (nazwijmy to – zdegradowanym) wydaniu* – zauważył Andrzej Osęka<sup>34</sup>. Czerep koński jest w większym stopniu przedmiotem, rekwizytem, niesie ze sobą mniejszy ładunek emocji – szczątki ludzkie odebralibyśmy jako

31. S. Tabisz, *Wnętrze pracowni. Obrazy Janusza Kaczmarek w galerii „Krypta u Pijarów”*, „Dziennik Polski” 2000, nr 291 (14 XII).

32. Tamże.

33. A. Trojanowska, *Janusz Kaczmarek. Malarstwo*, katalog wystawy, BWA-ZPAP, Białystok 1975, [w:] *Janusz Kaczmarek. Malarstwo*, [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.

34. A. Osęka, *Malarstwo Janusza Kaczmarek...*

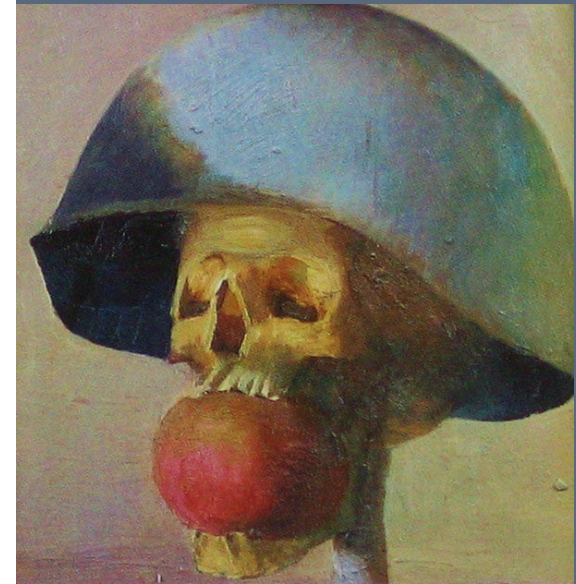
makabryczne, zwłaszcza w towarzystwie barwnych, tęczyowych wręcz szmatek, jak na obrazie *Czerepy IV* (1971). Sygnalizowana za pomocą zwierzęcej czaszki śmierć jest śmiercią zobiektywizowaną, sprowadzoną do fizjologicznego procesu gnicia i rozkładu. Człowiek podlega jednak takim samym prawom biologicznym – zdaje się mówić artysta, zestawiając koński czerep z nieprzystojnie rozkraczonymi męskimi spodniami (*Czerepy VI*, 1971).



Nadszedł jednak moment, w którym właśnie czaszka ludzka stała się niezbędnym dla artysty rekwizytem. W 1981 roku Kaczmarski namalował obraz w kształcie

rombu, zatytułowany *Czaszka z zeschniętymi liśćmi i kulami*; w roku następnym powstała seria niewielkich, kwadratowych płócien, wyraźnie nawiązująca do aktualnych wydarzeń (stan wojenny). Obrazy przedstawiają ludzką czaszkę w zbyt dużym wojskowym hełmie – w porównaniu z nim wydaje się groteskowo mała. Jednocześnie spadający aż na oczodoły hełm przywołuje obraz walczących w Powstaniu Warszawskim harcerzy, z dumą noszących podobne „nakrycia głowy”. Czaszka ma szeroko, jak do krzyku, rozwarłe kruche szczęki, szczerzy zęby w upiornym grymasie. W środkowym obrazie *Tryptyku bez tytułu* (1982) otwór ten zatkało czerwonym, przypominającym jabłko kulistym przedmiotem dławiącym niemy krzyk. To nawiązanie do tradycyjnego sposobu podawania pieczonego prosięcia podkreśla, jak się wydaje, absurdalność działań wojennych, w których człowiek, traktowany jak anonimowy trybik wielkiej maszynierii, składany jest niejako w ofierze wyimaginowanemu zwycięstwu; zostaje uznany za martwego już za życia.

Janusz Kaczmarski malował także martwe natury w tradycyjnym rozumieniu tego słowa – kompozycji z ułożonych na stole przedmiotów: złożone z patery z owocami, draperii (*Martwa natura z butelką tuszu*, *Martwa natura*, *Martwa natura z pudełkiem zapatek* – 1987), obejmujące studia wielkich, egzotycznych muszli (*Martwa natura z muszlą*, *Muszla* – 1987). Są to układy naturalne,



niemal przypadkowe i, jak się wydaje, pozbawione symbolicznych odniesień. Artysta zestawia niekiedy również takie przedmioty, które trudno byłoby spotkać razem; trudno, przynajmniej pozornie, bo, jak zauważa Barbara Majewska: *jeśli obok gipsowego torsu pojawia się kask motocyklisty, w szokującym na pierwszy rzut oka zestawieniu [...], jeśli koło tej reprodukcji harmonijnego, antycznego aktu wybrusza się niebieska kula globusa – to są to symbole przez życie podsunięte. [...]* nieraz musiał widzieć [Kaczmarek] takie kaski studentów rzucone obok gipsów czekających na kopiowanie<sup>35</sup>. Globus jest zresztą jednym z ulubionych rekwizytów artysty – pojawia się w zestawieniu z dziwnie wystrzępioną kotarą, unosząc się w powietrzu (*Martwa natura z globusem*, 1980), z maską pośmiertną (*Martwa natura niebieska*, 1973) czy jako lśniąca kula leżąca w mrocznym kącie pracowni (*Martwa natura z globusem*, 1974). W tych dwóch ostatnich pracach Kaczmarek wykorzystuje ciekawy zabieg – zamyka kompozycję w kole, które następnie wpisuje w kwadrat, „mocując” w czterech miejscach do tak powstałej ramy. Otrzymany układ przypomina ustawiony na specjalnej podstawie medal, przeznaczony do oglądania z obu stron. Być może Janusz Kaczmarek chciał w ten sposób – jeszcze raz zacytuję Barbarę Majewską – *podkreślić istnienie zespołu przedmiotów, ich wyodrębnienie jako zbioru [...]; zamyka je*

*w formie kolistej, podkreślając tym ich ważność i [...] pewną elegancję*<sup>36</sup>.

## Inspiracje i konteksty

Malarstwo Janusza Kaczmareka jest realistyczne; jest to jednak realizm szczególny: *jakiegokolwiek [...] przymiotnika byśmy tutaj nie użyli, trzeba będzie zgodzić się, że jest to przede wszystkim realizm zapośredniczony: formuła własna, ale zrodzona w kontakcie z tradycją i do niej odniesiona, zarówno w perspektywie świadomościowej, jak i artystycznej*<sup>37</sup> – zauważyła Małgorzata Kitowska-Łysiak. Artysta sam podkreślał, że brak odniesień do tradycji zubaża sztukę; skoncentrowanie się na samej tylko współczesności sprawia, że sztuka staje się albo publicystyką, albo pustą kalką rzeczywistości<sup>38</sup>. Pytany o główne źródła swojej koncepcji malarstwa, wskazywał na twórczość dwóch, bezsprzecznie wybitnych, artystów: Rembrandta van Rijn (1606-1669) i Nicolasa Poussina (1594-1665), którą dogłębnie poznał podczas studiów w Leningradzie, w zbiorach Ermitażu. *Pierwszy był dla Kaczmareka lekcją „czucia”, drugi – „szkiełka i oka”* – pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>39</sup>. Z dziełami Rembrandta łączy malarza cykl autoportretów, który pokazuje, jak zmieniała się postawa artysty wobec siebie samego, jako artysty i człowieka: od młodzińczego

35. B. Majewska, [w:] *Janusz Kaczmarek. Malarstwo*, [druk towarzyszący wystawie], BWA, Wrocław 1979.

36. Tamże.

37. M. Kitowska-Łysiak, *Ucieczka w (melancholijną) prywatność?...*, s. 12.

38. Tamże.

39. Tamże, s. 12.

zapału po bezlitosną kpinę z własnej starości. Ale nie tylko – bardziej istotne związki tkwią głębiej, w sposobie kształtowania przestrzeni i bryły w obrazie. I u Rembrandta bowiem, i u Kaczmarskiego tym, co konstruuje obraz i napełnia go znaczeniem – jest światło. *Jest tu jakiś rodzaj magii polegający na grze światła. [...] Obrazy zaczynają być stwarzane i utrzymywane przy życiu błyskami* – zauważył Jacek Antoni Zieliński<sup>40</sup>. Światło nie tylko definiuje kształty ukazywanych wnętrz, przedmiotów, postaci – ono je jakby na nowo tworzy, nasycając atmosferą, w której zaczynamy domyślać się symbolicznych znaczeń. Nie są to jednak operujące mocnym kontrastem antytetyczne zestawienia zupełnych ciemności i oślepiających promieni; nie zawsze też źródło światła zostaje wyraźnie określone. *Błysk w tych obrazach niekoniecznie wyłania się z mroku i mrok wcale nie jest Kaczmarskiemu niezbędny, by nas postawić wobec tajemnicy* – pisze Zieliński<sup>41</sup>.

Podziwiam też Poussina – stwierdził kiedyś artysta<sup>42</sup>. I rzeczywiście, w przemyślanych, logicznych kompozycjach Kaczmarskiego da się odczytać Poussinowską lekcję „inteligencji widzenia”, rygoru konstrukcji; chociażby sposób, w jaki artysta zestawia skos belki stropowej z pionem słupa i znów powtarza linię skosu w układzie malowanej postaci czy przedmiotu (np. w *Autoportrecie*, lata 90.) wyklucza wszelką przy-

padkowość i brak rzetelnego, długotrwałego namysłu. *Dzieło sztuki musi być zamknięte, a jego forma musi być stałym gruntem – na którym można postawić stopę* – stwierdza Barbara Majewska<sup>43</sup>.

Intymistyczny, kameralny charakter wnętrz i martwych natur Janusza Kaczmarskiego może natomiast kojarzyć się z twórczością holenderskich mistrzów epoki baroku, szczególnie Johannes Vermeera (1632-1675), którego postać przywołuje sam artysta w jednym z wywiadów: *Gdybym nie obawiał się, że będę posądzony o zarozumiałstwo, najchętniej przyznałbym się do van Eycka, de la Toura, Vermeera*<sup>44</sup>. O związkach kompozycji Kaczmarskiego z dziełami mistrza z Delft pisze Ewa Urbańska: [...] *w obrazach J. Kaczmarskiego substancja powietrza staje się krystaliczna i zamyka wewnątrz kompozycji ciszę [...]. W tej celebracji światła i koloru, kryje się najgłębsze pokrewieństwo wobec Vermeera, wobec intymności i spokoju jego płócien*<sup>45</sup>. Przed zbyt powierzchownymi skojarzeniami, zwłaszcza w odniesieniu do martwych natur, przestrzega jednak Jerzy Madeyski: *Kaczmarski [...] w przeciwieństwie do większości z nich [holenderskich mistrzów – J. P.] obdarza go [przedmiot – J. P.] uczuciem i osobowością. Przedmiot u Kaczmarskiego żyje, lecz jego byt uzależniony jest od człowieka. Bez jego fizycznej obecności wszystko się zamienia w oczekiwanie, rozpamiętywanie śladów ludzkiego działania*<sup>46</sup>. Holenderskie martwe natury są samoistnymi układami pewnych stałych

40. J. A. Zieliński, [w:] *Janusz Kaczmarski. Malarstwo*, [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.

41. Tamże.

42. Wywiad z komentatorem, [w:] *Janusz Kaczmarski. Wystawa malarstwa*, BWA, Kraków 1974.

43. B. Majewska, [w:] *Janusz Kaczmarski. Wystawa malarstwa. Wizerunek własny...*

44. Wywiad z komentatorem...

45. E. Urbańska, *Alegoria malarstwa 2000 – o malarstwie Janusza Kaczmarskiego*, „Arkusze” 2001, nr 4 (113).

46. J. Madeyski, „Życie Literackie” 1974, nr 7 (17 II), [w:] *Janusz Kaczmarski. Malarstwo*, [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.



elementów: naczyń, owoców o różnym stopniu świeżości, których dobór podporządkowany zostaje motywowi *vanitas*. Są, jeśli można tak powiedzieć, zakończonym kropką stwierdzeniem, podczas gdy kompozycje Kaczmarekowskiego zakładają raczej jakiś „ciąg dalszy”.

Wskazywane przez samego artystę źródła inspiracji nie wyczerpują jednak bogatej sfery odniesień, które pozwalają nam widzieć jego twórczość w szerokim, nieograniczonym nawet etykietką „realizm”, kontekście. Pisząc o obecnym w wielu pracach Kaczmarekowskiego autorefleksyjnym motywie obrazu w obrazie, od wieków przyswojonym przez malarstwo europejskie<sup>47</sup>, Małgorzata Kitowska-Łysiak przywołuje obrazy: Wilhelma Hammershoia (1864-1916) i Giorgia de Chirico (1888-1978). *Na niektórych płótnach Hammershoia widoczny jest mieszczkański salon, w którym pośród mebli pojawia się pusta [...] lub odwrócona tyłem do widza [...] sztaluga – symbol osamotnienia artysty – pisze cytowana autorka*<sup>48</sup>. W pracowniach wnętrzach Kaczmarekowskiego również widoczne są sztalugi z umieszczonym na nich obrazami, nigdy jednak nie mamy do nich bezpośredniego wglądu; widzimy je tylko jako obciążone płótnem krosna, a odczytanie ich zawartości umożliwia jedynie często używany rekwizyt – lustro. Pracownię Kaczmarekowskiego łączy

z wnętrzami Hammershoia, niemal pustymi, wypełnionymi rozproszonym światłem pokojami, nastrój: kameralny, refleksyjny, melancholijny nawet. Jeśli w tych ostatnich pojawia się w nich postać ludzka, odwrócona tyłem kobieta lub zaczytany młodzieniec, jest nieobecna i obojętna, a mimo to sprawia wrażenie niemal nieodzownego elementu wnętrza; analogiczny charakter mają manekiny Kaczmarekowskiego.

Podobny motyw obrazu w obrazie możemy spotkać w twórczości włoskiego „metafizyka”, Giorgia de Chirico. Małgorzata Kitowska-Łysiak zwraca uwagę szczególnie na jedną pracę, zatytułowaną *Wielkie wnętrza metafizyczne* (1917): na podeście, pośrodku klaustrofobicznego pomieszczenia o pustych ścianach, piętrzy się skomplikowana konstrukcja, złożona z plątaniny sztalug, pustych ram, gotowych obrazów i różnych malarskich przyrządów, które *piętrząc się i przygniatając nawzajem, [...] uderzają w kakofoniczny spazm, niczym języki w Wieży Babel*<sup>49</sup>. I u Kaczmarekowskiego możemy zobaczyć podobny pracowniany „bałagan”: ściany są puste, a płótna, zamiast na nich wisieć, leżą na podłodze lub stoją oparte o meble, wśród innych studyjnych rekwizytów. Nie wiemy, czy są już skończone, czy dopiero przygotowane do pracy – posiadają już status „dzieła” czy wciąż pozostają zwykłymi przedmiotami, drewnianymi ramami obciążonymi kawałkami tkaniny.

47. M. Kitowska-Łysiak, *Ucieczka w (melancholijna) prywatność?...*, s. 14.

48. Tamże.

49. Tamże.

Istnieje zapewne wiele podobnych punktów odniesień – warto zatrzymać się jednak przy jeszcze jednym. Jest nim twórczość niemieckiego malarza realisty, Adolfa von Menzla (1815-1905), z którego zainteresowaniami, jak się wydaje, wiele Kaczmarzkiego łączy. Nie jest to tylko wspólna wszystkim „realistom” fascynacja tym, co się po prostu ma „pod ręką”, bez upiększeń czy reżyserskich zabiegów. W jednym ze swoich najslawniejszych obrazów (*Pokój z balkonem*, 1845) Menzel ukazuje opustoszały, opróżniony niemal z mebli pokój, w którym do rangi przedmiotu kontemplacji urasta moment wydęcia firanki przez wiatr. Pełna niedomówień atmosfera ukazanych przez Kaczmarzkiego wnętrz, które zdają się czegoś (kogoś?) oczekiwać, robi podobne wrażenie zatrzymania i niepokoju (ślad na ścianie, jakby po wyniesionym meblu, potęguje wrażenie pustki i osamotnienia). Inną pracę Menzla (*Klatka schodowa w nocnym świetle*, 1848), będącą próbą zarejestrowania efektu sztucznego światła w ciemnym, ciasnym pomieszczeniu, możemy zestawzić z kilkoma obrazami polskiego artysty (szczególnie *Okno II*, 1981), który unikając, jak Menzel, teatralizacji, uzyskał podobne wrażenie subtelnej tajemniczości.

W twórczości Adolfa von Menzla odnajdujemy również, tak charakterystyczny dla Kaczmarzkiego, motyw skupienia się na sobie samym jako artyście.

W zaciszu pracowni powstały obrazy dziwne, nietypowe dla XIX-wiecznego malarza realisty. Na płótnie *Rekwizyty w pracowni* (1852) widzimy fragment jednej ze ścian atelier, na której, podświetlone silnym sztucznym światłem, wiszą różne przyrządy i pomoce malarskie: odlewy kończyn, ludzka czaszka, paleta. Podobna praca – *Martwa natura* (około 1852) – ukazuje umieszczone w rzędach na ścianie odlewy torsów i obszerny zbiór masek pośmiertnych. Jak reżyser, który wchodzi w kadr kręconego przez siebie filmu, artysta z uwagą przygląda się rekwizytom, za których pomocą mówi rzekomą prawdę o świecie. Rzekomą, bo każde malarstwo, także realistyczne, zakłada stworzenie na powierzchni płótna nowego świata. W innym dziele artysta kontempluje własną rękę, trzymającą naczynko do mieszania pigmentów (*Prawa ręka artysty*, lata 50. XIX wieku); wydaje się pytać: jak ta niezgrabna, niemłoda dłoń może mieć moc kreacyjną? I u Menzla zatem, i u Kaczmarzkiego pojawia się autoironia. Kaczmarzki nie waha się przecież spoglądać na siebie z chłodnego, beznamiętnego dystansu (*Sobowtór I*, 1986; *Sobowtór II*, 1985) czy „puszczać oko” do widza, niejako podważając sens malarskiej profesji (*Autoportret*, 1991; *Wizerunek własny*, 1994). Menzel, podobnie jak Kaczmarzki, i wielu innych artystów, wychodził z założenia, że ukazanie fragmentu pracowni jest w istocie zawoalowanym autoportretem, dużo mówiącym o autorze jako o artyście.

Wydaje się, że Janusz Kaczmarski traktuje przestrzeń swojego atelier jako swoiste laboratorium, w którym bez końca, metodą doświadczalną, może badać różne aspekty rzeczywistości, z czasem odkrywając prawa, jakie nią rządzą. To, co jest na wyciągnięcie ręki, stale dostępne, kilka wciąż tych samych mebli, malarskie rekwizyty, z braku modelki manekin czy własne ciało, zdaje się wystarczać artyście do zbudowania na płótnie logicznej, wewnątrznie spójnej i konstrukcyjnie stabilnej wizji świata. W tym świecie światło zachowuje się tak, jak „na zewnątrz”, przedmioty mają swój ciężar, ciało ludzkie – właściwe, odpowiadające rzeczywistości proporcje. *Ta zredukowana penetracja tego, co dobrze znane i doświadczane bezpośrednio na sobie, nosi znamiona przekonania, iż cały świat można poznać wgłębiając się wnikliwie i konsekwentnie w zaledwie jeden jego wycinek. Ale wielość i wielopoziomowość prawd o sobie i świecie jest niewyczerpana* – pisze Stanisław Tabisz<sup>50</sup>. Artysta, w pełni tego świadomy, unika powierzchownego, jednostronnego definiowania zjawisk, co w malarstwie realistycznym jest szczególnie trudne. W jego obrazach, podobnie jak w rzeczywistości, nic nie jest oczywiste i w pełni określone; w każdej chwili może się dokonać nieoczekiwana zmiana. Malowane przez niego wnętrza i przedmioty żyją sennym, nieuchwytnym rodzajem egzystencji; drzemie w nich energia, która w każdej chwili może się ujawnić – nie wiemy, czy rozchybotany

dzban zaraz się przewróci, czy osiągnął równowagę w dziwnej, chwiejnej pozycji. Udające człowieka kukły wydają się bardziej żywotne niż ich pierwowzory – usiłują stanąć na nogach z patyków, stroją się w kapelusze, kontemplują obrazy odwrócone tyłem do oglądających. Wreszcie intryguje sekret lustrzanego odbicia – kim jest mająca w zwierciadle postać?

Janusz Kaczmarski, zgodnie z misją malarza realisty, maluje świat takim, jakim go widzi: jako twór skomplikowany, niejednoznaczny, a nade wszystko – tajemniczy i pełen poezji.

50. S. Tabisz, *Wnętrze pracowni...*