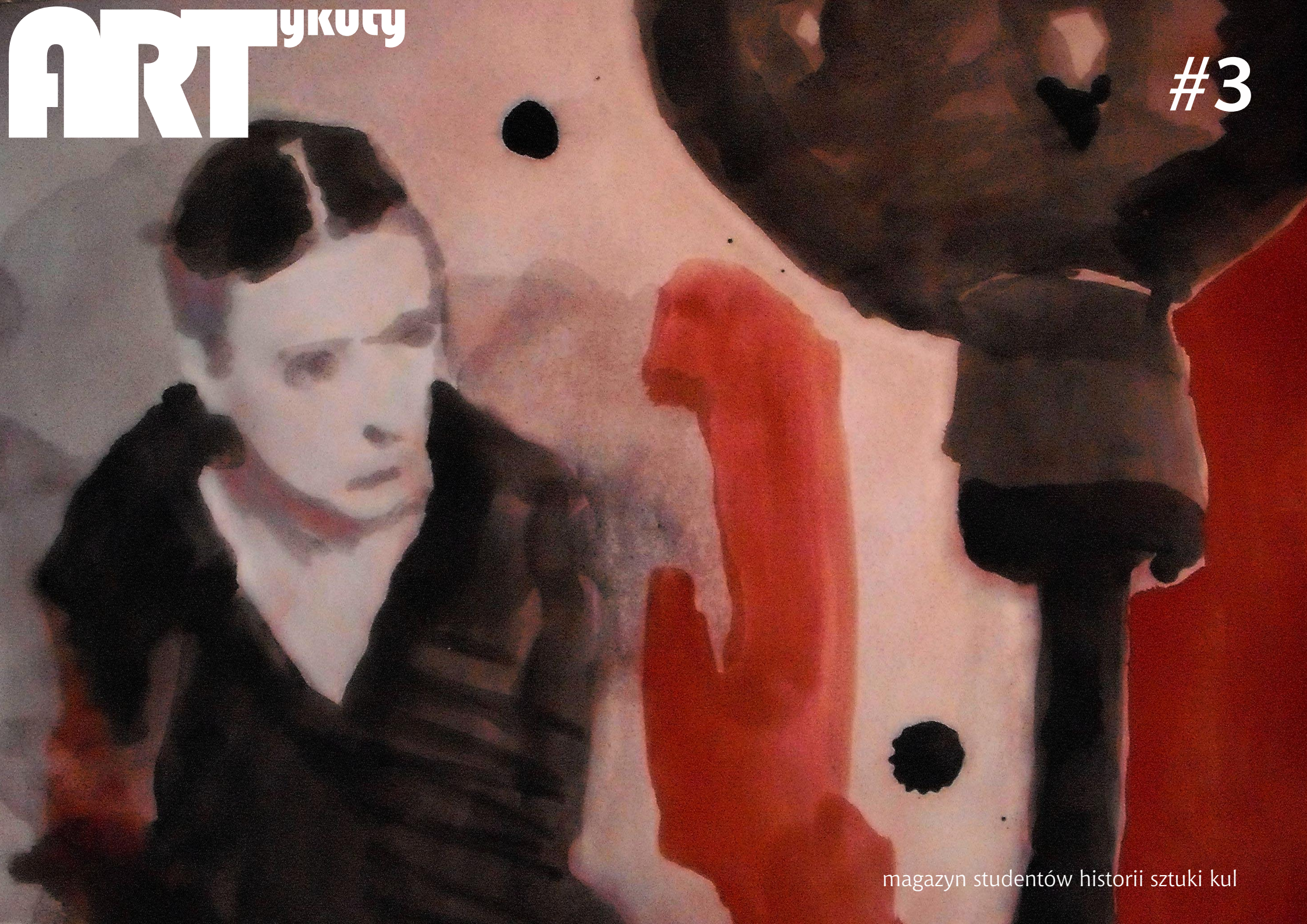




Z okazji zbliżających się świąt chcemy ofiarować naszym Czytelnikom prezent w postaci trzeciego numeru „ARTykułów”. Numer ten, podobnie jak poprzedni, poświęcony jest przede wszystkim problemom sztuki współczesnej. Ale nie tylko. Obok dużego tekstu o malarstwie niedawno zmarłego Janusza Kaczmarek, a także tekstu o fińskim symboliście, Aksela Gallen-Kalleli, Czytelnicy znajdą w nim również nowy

dział dotyczący związków pomiędzy literaturą a sztuką – w tym numerze rozważania o poezji Stanisława Pasierba. Poza tym, jak zwykle coś o za-  
bytkach, o sztuce i pieniądzu oraz krótki przegląd tego, co jesienią działo się w galeriach – w tym między innymi wywiad z kuratorką Galerii Gardzienice. Prezentujemy również relację z zagranicy – tym razem z Berlina. Natomiast w galerii „ARTykułów” nasi Czytelnicy znajdą przegląd

prac krakowskiego malarza Rafała Karcza oraz wywiad z artystą.

Jak zawsze czekamy na Wasze teksty – artykuły, recenzje, studia krytyczne, felietony, relacje z podróży. Czekamy też na Waszą sztukę – malarstwo, grafikę, fotografię i wszystko, cokolwiek stworzycie. „ARTykuły” są dla Was.

Redakcja

## SPIS TREŚCI

## ARTYKUŁY

**4 Jolanta Pękała**  
*Intymistyczne malarstwo*  
Janusza Kaczmarek

**23 Weronika Król**  
*Między realizmem a symbolizmem.*  
*Twórczość Aksela Gallen-Kalleli*

## SWEGO NIE ZNACIE

**32 Katarzyna Czerlunczakiewicz**  
*Nowa stara architektura*

## CENNIJSZA NIŻ ZŁOTO

**38 Samanta Wdowiak**  
*Idzie młodość*

PĘDZLEM PISANE,  
PIÓREM MALOWANE

**46 Małgorzata Peroń**  
*Ulepiony z gliny. „Genesis”*  
*w poezji Janusza St. Pasierba*

## WYWIAD

**72 Trochę ludowości, trochę**  
**współczesności**  
*Z Zuzanną Zubek rozmawia Beata*  
*Nowak*

**76**  
*Z Rafałem Karczem rozmawia Anna*  
*Wronowska*

## RECENZJE/RELACJE

**58 Ignacy Oboz**  
*„Dotknąć tajemnicy”. Malarstwo*  
*Piotra Kmiecica*

**62 Paulina Soja**  
*Zawsze pod ręką*

**64 Paulina Soja**  
*Amerykański sen*

**66 Anna Wojciechowska-Żurek**  
*Wystawa grafiki Zdzisława Bek-*  
*sińskiego w Galerii Gardzienice,*  
*1 X 2009*

**68 Anna Wiśnicka**  
*Berlin ze stali i szkła. Neue*  
*Nationalgalerie*



# 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 wycinka 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 [...] nieznany i początkowo obcy świat 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 Arsenołowcami. Oni niepokoiili monopolistów władzy, jako że zamierzali „prawdziwe 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: spotęgowanie 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 Kaczmareka 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 Kaczmarek* – 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 Kaczmarek 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 zgietkowej, 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”.

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

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

Kaczmarek 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 Kaczmarek,

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

14. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarek*, [w:] Janusz Kaczmarek, *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 Kaczmarek do przedstawianych wnętrz, 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-

czmarek, 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 Kaczmarek miał czas – i miał odwagę.

## Autoportrety

Janusz Kaczmarek w *Autocharakterystyce* twórczej wspomina o serii swoich aktów „we wnętrzu pracowni”, która od lat 80. powstaje równolegle 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

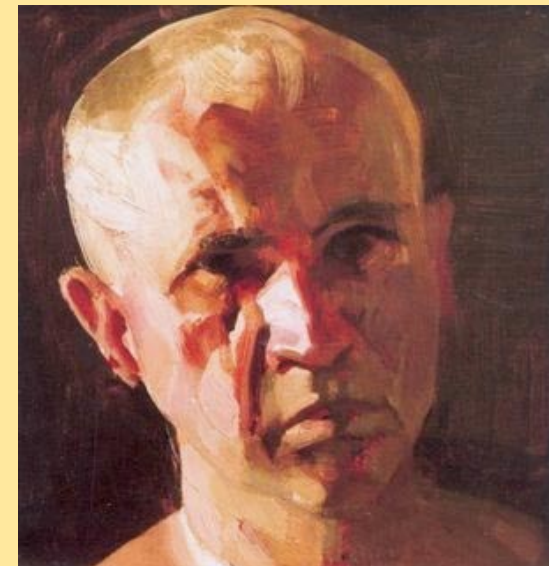
15. J. Kaczmarek, *Autocharakterystyka twórcza...*, s. 17.

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

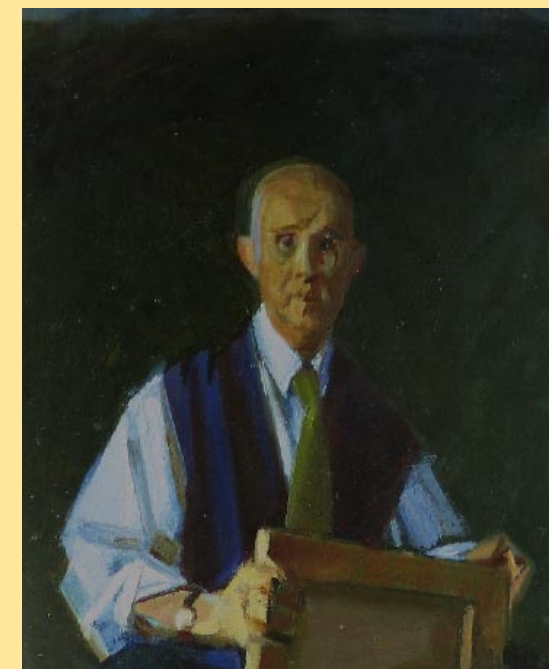
przestrzeń obrazu, nie ma pola do manewru – została schwytała w pułapkę ramy, a wraz z nią schwytany został jej właściciel. Jaskrawe światło, padające, jak się wydaje, z umieszczonej wyżej żarówki, bezceremonialnie dzieli jego twarz na dwie części o zróżnicowanym wyrazie: prawa, oświetlona, ze zmrużonym od blasku okiem jest pełna surowej powagi, a nawet znużenia, co potęguje wyrażnie 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 klamra 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 kruchego staruszka o zasuszonych rysach, rozmytych i rozedrganych, wiotkiej



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

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

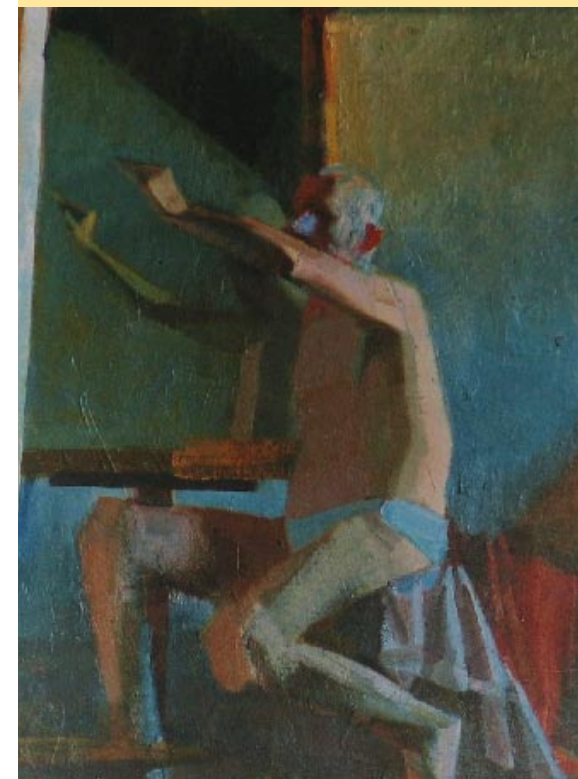


skórze, zapadniętych oczodołach, w których świecą intensywnym błękitem ukryte głęboko wśród zmarszczek oczy. Jego twarz wyraża charakterystyczne dla starszych ludzi zakłopotanie (starością, mniejszą sprawnością?), obawę, delikatność i ostrożność. Wrażenie to jednak znika, gdy spojrzymy na dolną część 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, przebijając 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 wykorzystuje 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 Kaczmareckiego...*, 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, zapatrzonny 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 Kaczmarekowskiego 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 część 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 *Wnętrze 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?

Kaczmarekowskiego interesował w tym czasie problem umieszczonych we wnętrzu ubrań: *Ze zwiotczących okryć, z całej tej skrzętnej 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). Kaczmarekowski 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 Kaczmarekowskiego...*, s. 6.

22. Tamże.

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

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

wieszaki nadają kształt postaci ludzkich, zdają się być 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, kołysz się sennie, czekając na chwilę, gdy wypełnią się ciałem i znów zaczną być pełnią egzystencji.

Dla twórczości Janusza Kaczmarek 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, mlecznie 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 Kaczmarek. Współczesny realizm...*

26. K. Kasprzak-Stamm, *Obrazy z pracowni Janusza Kaczmarek...*, 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 Kaczmarek 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 Kaczmareka) – 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 Kaczmareka 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, prześwieczone 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 Kaczmarek 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.

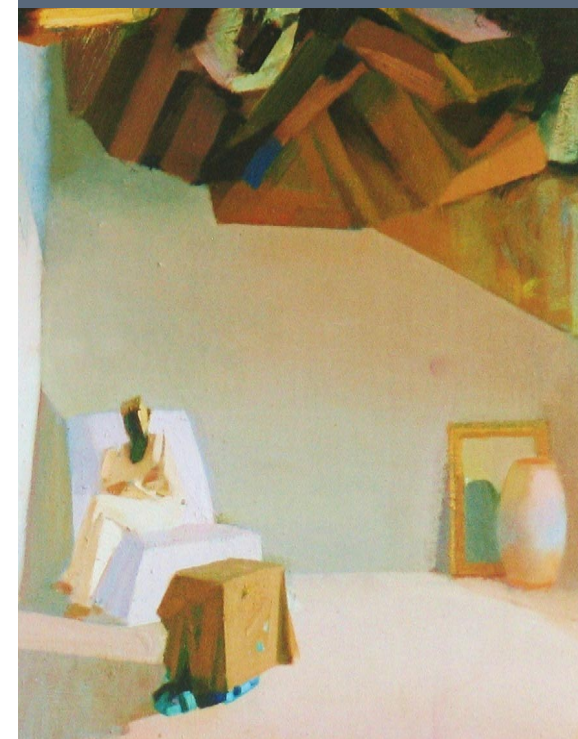
28. B. Majewska, [w:] *Janusz Kaczmarek. Malarstwo*, [katalog wystawy], Teatr Powszechny, Warszawa, I-II 1988.

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 ujmując 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 naśladowającą 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. *Naprawdę 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, Kaczmarowski *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 Kaczmarowskiego 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. Píše 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 odebrałibymy jako

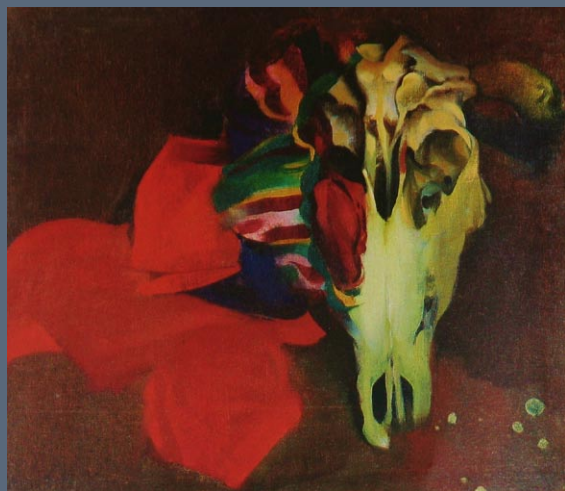
31. S. Tabisz, *Wnętrze pracowni. Obrazy Janusza Kaczmarowskiego w galerii „Krypta u Pijarów”*, „Dziennik Polski” 2000, nr 291 (14 XII).

32. Tamże.

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

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

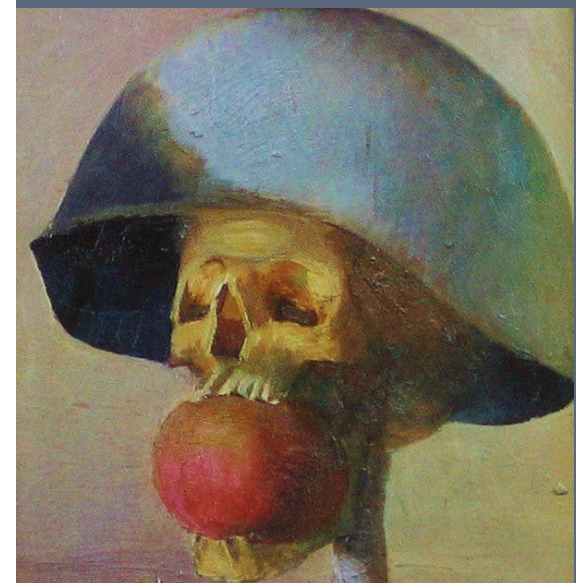
makabryczne, zwłaszcza w towarzystwie barwnych, tęczyowych wręcz szmatek, jak na obrazie *Czerepy IV* (1971). Sygnalizowana za pomocą zwierzęcej czaszki śmierć jest śmiercią zobiektywizowaną, sprowadzoną do fizjologicznego procesu gnicia i rozkładu. Człowiek podlega jednak takim samym prawom biologicznym – 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, wyrażnie 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 zapalek* – 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 wybrzusza się niebieska kula globusa – to są to symbole przez życie podsunęte. [...]* 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 napęnia 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 zarozumialstwo, 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 Kaczmarek. Malarstwo*, [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.

41. Tamże.

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

43. B. Majewska, [w:] *Janusz Kaczmarek. 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 Kaczmarek. 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 mieszczański 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 (melancholijną) 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 Kaczmarskiego 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 najśłynniejszych 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 Kaczmarskiego 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 zestawić 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 Kaczmarskiego, motyw skupienia się na sobie samym jako artyście.

W zaciśniętej 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 Kaczmarskiego pojawia się autoironia. Kaczmarski 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 Kaczmarski, 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 Kaczmarek 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, wewnętrznie 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 rozchwybotany

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 Kaczmarek, 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...*

# Między realizmem a symbolizmem. Twórczość Aksela Gallen-Kalleli

Wypracowanie własnego stylu artystycznego to niejednokrotnie lata poszukiwań i ciężkiej pracy. Metodą prób i błędów artysta odnajduje właściwy sposób wyrażania, przetransponowania odczuć. Harmonia treści i formy jest chyba ukoronowaniem tego wysiłku. O ile treść wydaje się być sprawą odpowiedniego namysłu, to w formie objawia się dusza ukazywanych treści. Dzięki niej temat ożywa bądź pozostaje martwy. Poprzez indywidualny styl w materię obrazu przedostają się emocje i uczucia.

Owe zmagania z własnym stylem oraz walka o zespolenie przekazu są bardzo dobrze widoczne w twórczości fińskiego malarza Aksela Gallen-Kalleli, który działał na przełomie XIX i XX wieku. Przeszedł on drogę od realizmu do symbolizmu, wypracowując własny styl. Dzieła, które tworzył, jako pierwsze akcentowały odmienność kultury, tradycji i mentalności mieszkańców Północy.

Aksel Gallen<sup>1</sup> urodził się w 1865 roku w Pori na terenie Finlandii w rodzinie szwedzkojęzycznej. Pierwsze lekcje rysunku pobierał w Fińskim Towarzystwie Sztuk Plastycznych w latach 1881-1884. W tym czasie uczęszczał także na prywatne zajęcia do najbardziej uznanego malarza fińskiego Adolfa von Becker, który był uczniem Gustave'a Courbet. We wczesnych pracach Aksela widoczny jest przede wszystkim wpływ malarstwa realistycznego (il. 1). Skupia się na przedstawieniu życia codziennego mieszkańców Finlandii. Maluje wieśniaków wraz z ich ubóstwem, brzydotą. Gallen chciał uchwycić otaczającą go rzeczywistość, prawdę na temat miejsca, w którym się urodził i wychował. Nie upiększał, ale pragnął autentycznej relacji. Naczelna zasada, którą się kierował, doprowadziła go do przekonania, że prawdę odnajdzie w tym prostym ludzie i najbardziej prozaicznych czynnościach. To one najlepiej oddawały ducha narodu.

1. Artysta pod koniec XIX wieku do nazwiska dołączył człon Kallela, a imię zmienił na Akseli. Gallen było w jego przekonaniu za mało fińskie. Por. Patty Wageman, *Fired by Passion. The life and work of Akseli Gallen Kallela*, in: *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*, ed. D. Jackson, P. Wageman, Groninger 2007, s. 11.

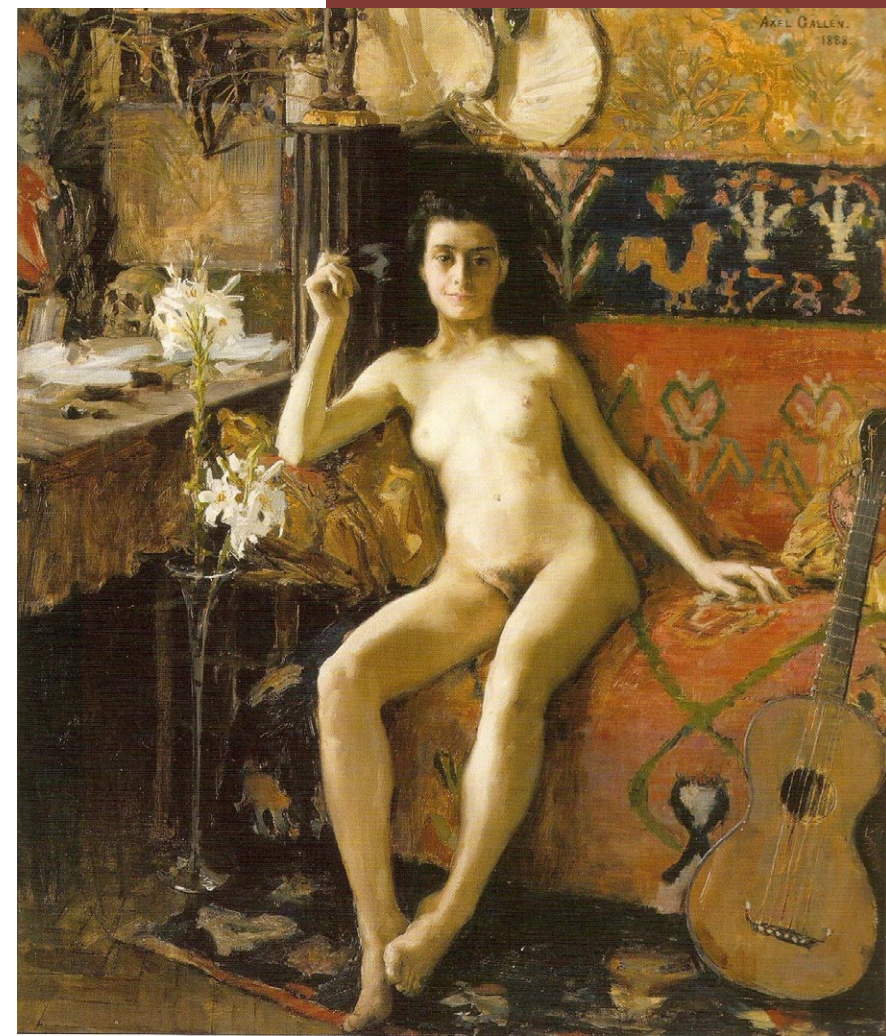


Twórczość Aksela przypadła na bardzo istotny moment w historii Finlandii. Przełom wieków to okres kształtowania się narodowej tożsamości wśród Finów, poszukiwanie odrębności i wyjątkowości własnej kultury. Obrazy, które tworzy Kallela są także próbą odnalezienia tego właściwego rozumienia tożsamości – nie tylko dla niego samego, ale dla całego narodu. To poszukiwanie uniwersalności w pojęciu „narodowość”.

W 1884 roku Gallen wyjechał do Paryża, gdzie studiował malarstwo w Akademii Julian do roku 1889. Należał do grupy artystów skandynawskich, której członkiem był także Edvard Munch. Kallela zapoznał się w Paryżu z najnowocześniejszymi tendencjami, które zaczynały dominować w sztuce. Powstały wtedy obrazy zapowiadające późniejszą stylistykę artysty. Wpływ na nią miały nurty europejskie końca XIX wieku – symbolizm i ekspresjonizm. Pewną nowością na drodze artystycznych poszukiwań jest obraz *Démasquée* z 1888 roku (il.2). Częściowo odbiega on od wcześniejszych typowo realistycznych prac, ilustrujących fińskich chłopów oraz życie na wsi. Głównym tematem jest naga kobieta. Modelka zajmuje centrum obrazu, siedzi w pokoju na sofie, w pozie niezwykle nonszalanckiej, wręcz jakby prezentowała własne ciało i swoją kobiecość. Jej nogi są lekko rozchylone. Postać jest oświetlona, nagość

bardzo silnie kontrastuje z ciemnym tłem. Kobieta patrzy wprost na widza z lekkim, ironicznym uśmiechem. W ręku trzyma maskę, którą właśnie zdjęła z twarzy. Dziewczyna ujawnia swoją tożsamość przed patrzącym na nią.

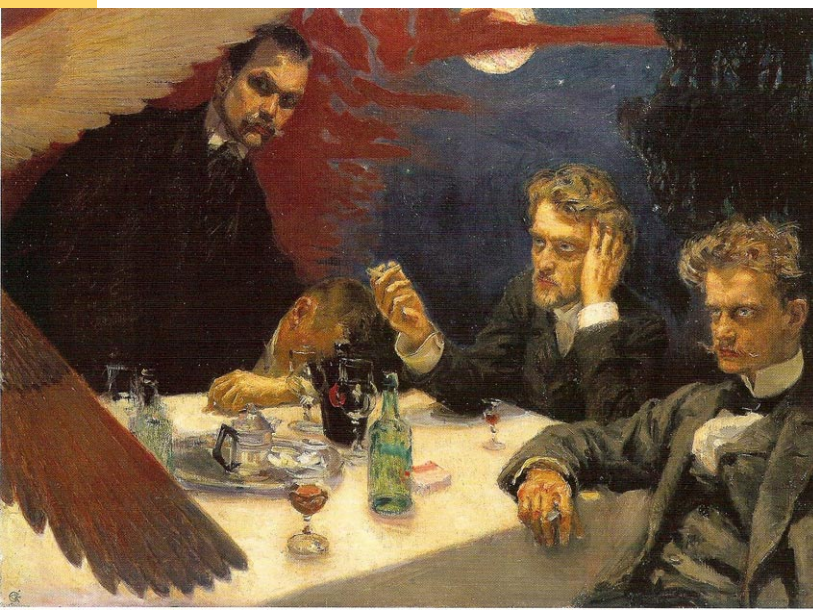
Ukazana sytuacja jest również przedstawiona realistycznie. Zmienia się jednak temat. Gallen ukazuje w obrazie bardzo popularne pod koniec wieku wyobrażenie kobiety pewnej siebie, pełnej erotyzmu, igrającej namiętnościami. Świadomie czyni z niej symbol. Dodatkowo, ażeby podkreślić metaforyczną wymowę dzieła, umieszcza wokół postaci przedmioty, które są popularnymi motywami używanymi w ówczesnej sztuce. Siła życia, która emanuje z ciała kobiety została skontrastowana z przedmiotami symbolizującymi przemijanie i ulotność ludzkiego szczęścia i radości. Przy sofie w wazonie stoją kwiaty lilii, jakby ironicznie oznaczające niewinność i czystość, ale równocześnie będące symbolem przemijania. Na stoliku obok widzimy czaszkę. Pomimo europejskiego ujęcia tematu, Kallela zawarł w obrazie także element własnej kultury. Kobieta siedzi na



tkaninie, która utkana jest w typowe fińskie motywy geometryczne. Kallela podkreślił tradycyjną sztukę ludową rodzimego kraju<sup>2</sup>.

Podobną symboliczną stylistykę otrzymały dwa obrazy powstałe w 1894 roku – *Sympozjum* (il.3) oraz *Ad Astra* (il.4). Ich tematyka łączy się z misją kształtowania tożsamości narodowej, którą powziął Kallela. Obraz w rozumieniu artysty miał stać się pomocny w rozpowszechnianiu tych idei. Gallen zdawał sobie sprawę, że poprzez uniwersalność sztuki może przyczynić się do walki o uzyskanie niepodległości.

W obrazie *Sympozjum* Gallen-Kallela sportretował siebie (stojący z lewej strony) wraz z trzema przyjaciółmi: Jeanem Sibeliusem – kompozytorem, dyrygentem Robertem Kajanussem oraz krytykiem muzycznym Oskarem Merikanto. Wszyscy czterej byli członkami nacjonalistycznego



ugrupowania Młoda Finlandia<sup>3</sup>. Twarze uczestników spotkania wyrażają zmęczenie. Niemniej jest to moment napięcia. Uwagę postaci przykuwa coś, co znajduje się za stołem oraz poza obrazem, co jest niewidoczne dla widza – być może rodzaj enigmatycznej zjawy, omamu. Od lewej strony kompozycję zamyka para ogromnych rozpostartych skrzydeł, układających się w kształt litery V. Całe wydarzenie umiejscowione jest w całkowicie nierealnej scenerii. Za malarzem widoczne są gęste czerwone chmury na tle ciemnogrnatowego nieba. W obrazie tym rzeczywistość miesza się z imaginacją. W lewym górnym rogu artysta ukazał rząd sosen. Poniżej widoczne jest ich lustrzane odbicie. Owe skrzydła, także przestrzeń nieba, mogą być interpretowane jako metafora wolnych i niezależnych idei i wizji, które dostępne są wyłącznie wielkim poetom, malarzom i filozofom<sup>4</sup>. Poprzez zestawienie dwóch wykluczających się wzajemnie przestrzeni, scena przypomina marzenie senne. Wewnętrzna siła i napięcie zawarte są także w szybkim i impresyjnym sposobie malowania. Kolory są rozedrgane, wibrujące. Potęguje to atmosferę niejasności i enigmatyczności.

Obraz *Ad Astra* ukazuje młodą, nagą dziewczynę, która stoi w chmurach na tle złotego księżyca. Włosy postaci układają się na kształt wachlarza bądź aureoli wokół głowy. Wszystko w obrazie odnosi się do przejścia z jakości ziemskich do transcendentalnych. Oczy dziewczyny wzniesione są ku górze, ręce ułożone na podobieństwo

2. Adriaan van der Hoeven, *Démasqué* 1888, in: *Akseli Gallen-Kallela...*, s. 90.

3. Wageman, dz. cyt., s. 13.

4. Janne Gallen-Kallela-Sirén, *Symposium*, in: *Akseli Gallen-Kallela...*, s. 206-207.



ramion Chrystusa na krzyżu. Kallela tak pisał o tym obrazie: *Praca ta przedstawia Zmartwychwstanie. Na temat ten oraz na jego realizację w dużym stopniu wpływ miała historia Ukrzyżowanego. Czyż układ ciała na krzyżu Wyzwolicieła świata nie może symbolizować także ludzkiego życia, które doznało cierpienia lecz ostatecznie zostało wyzwolone z wszelkich odczuć. [...] Chmury, rezonujące czerwonym światłem, z których wyłania się dziewczyna, są jeszcze częścią świata ziemskiego. Przyszłe życie ukazuje się w świetle w tle obrazu.*<sup>5</sup> *Ad Astra* staje się prywatnym wyznaniem wiary artysty w istnienie życia po śmierci.

Oba płótna powstały w czasie, kiedy Akseli przebył już pewną drogę artystyczną, ale wciąż uczył się wyrażania symbolicznego. W tym przypadku udało mu się nadać uniwersalnej treści odpowiednią formę. Musiała to być stylistyka, która nie zamknęłaby przedstawienia w określonym miejscu i czasie, gdzie pomimo malowania konkretnej rzeczywistości – ludzi i przedmiotów, wymowa uzyska sens ogólny.

Niemniej patrząc na rozwój twórczości Kalleli, ta droga wcale nie należała do najprostszych, a harmonijne i jednolite zespolenie elementów realistycznych i symbolicznych nastąpiło po wielu próbach.

Kallela od początku swych studiów za granicą starał się łączyć idee nowych nurtów europejskich z tym, co kochał najbardziej – z tradycją i kulturą fińską. W 1889 roku rozpoczął pierwsze próby zilustrowania narodowego eposu Finów *Kalewali*<sup>6</sup>. Ilustracje, które powstały w pierwszej połowie XIX wieku, przede wszystkim realizowały ten temat w duchu akademizmu (il.5). Obrazowały mityczne postaci epopei stylizując je na modele ze sztuki antycznej i bóstwa greckie. W tej sztuce nie istniał pierwiastek etniczny, który kojarzyłby spisane historie z konkretnym krajem i kulturą.

Jednakże pierwsze realizacje Kalleli ukazują trudności z jakimi zmagał się artysta i słabość jego stylu. Obrazy *Mit*

5. Tenże, *Ad Astra*, in: *Akseli Gallen-Kallela...*, s. 208, tłumaczenia tekstów pochodzą od autorki artykułu.

6. Kalewałę jako spójny zbiór pieśni oraz pewną historię stworzył Elias Lönnrot. W 1849 roku została opublikowana ostateczna wersja dzieła. Jest to spisany zbiór tzw. pieśni runicznych, poezji, która przekazywana była ustnie. Opowiada o bohaterach żyjących w mitycznej krainie Kalewie (są to dzisiejsze tereny Karelii). Kalewala zrodziła wśród Finów dumę z własnej historii i języka. Był to dowód na odrębność kultury fińskiej, inność względem Szwedów i Rosjan. Por. Kalewala, tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1998.



*Aino* (il.6) oraz *Wykuwanie Sampo* (il.7) są przepojone realizmem z jego wczesnych prac. Artysta chciał pokazać mityczny charakter owych historii, ale kłóciło się to

W roku 1890 Gallen powrócił do Finlandii. W kraju zamieszkał z dala od cywilizacji, w Ruovesi. Sam zaprojektował i zbudował tu dom, który nazwał Kalela<sup>8</sup>. W nim powstały kolejne, najważniejsze dzieła związane z *Kalewą*. Po przeniesieniu się do Ruovesi, udało mu się zdystansować do realizmu, zaczął tworzyć bardziej dekoracyjne i jednocześnie monumentalne obrazy. Odejście od naturalizmu oznaczało zniwelowanie rozbieżności pomiędzy treścią a formą.

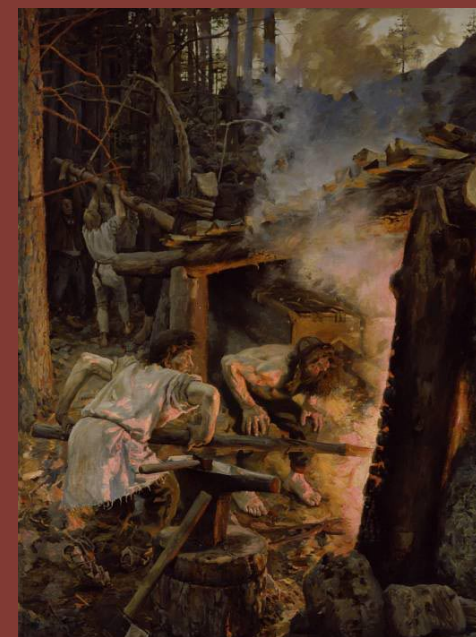
Kallela wypracował styl, który po raz pierwszy nie był wyłącznym naśladownictwem, czy imitacją obcych wzorów, lecz poprzez symbolikę bezpośrednio nawiązywał do kultury fińskiej. Artysta odkrył jej wartość. Przede wszystkim pragnął, ażeby bohaterowie, których przedstawiał, wyrażali ducha fińskiego narodu w sposób prawdziwy i autentyczny.

z naturalistycznym stylem obrazu. Realizm i heroizm nie współgrały ze sobą. Z jego własnych relacji wiadomo, jak ogromny był to dla niego problem, doświadczał impasu twórczego, którego nie umiał przezwyciężyć: *... ta ogromna praca przerasta mnie. Po pierwsze mieszkańcy północy nie są stworzeni do produkowania sztuki dekoratywnej, a na dodatek tu w Paryżu jest bardzo trudno przywołać ten nastrój i ducha, który powinien wypełnić mnie, gdy maluję dzieło takie jak Kalevala*<sup>7</sup>. Styl realizmu, który do tej pory uprawiał, nie był w stanie oddać ducha Kalewali. Akseli chciał, żeby to malarstwo było bardziej proste, intuicyjne.

Zasadniczo uległ zmianie styl artysty. Gallen znacznie uprościł stronę malarską przedstawienia. Postaci i przedmioty zaczął obrysowywać mocnym konturem. Wizerunki te mają bardziej charakter rysunkowy, plama jest płaska. Akseli uzyskał nową atmosferę przedstawienia: surową i jednocześnie monumentalną. Użyty kontur zdaje się oddalać ukazaną scenę od rzeczywistości i konkretnego wydarzenia, nadaje jej wyraz bardziej uniwersalny.

7. A. van der Hoeven, *The Aino Myth 1888-1889*, in: *Akseli Gallen-Kallela...* s. 144.

8. Wälgeman, dz. cyt., s. 15.



W obrazie *Matka Lemminkainena* (il.8) Kallela ukazał matkę, która przywraca do życia zmarłego syna<sup>9</sup>. Głównymi motywami tego obrazu są śmierć oraz miłość matki. Łabędź pływający po rzece symbolizuje tajemnicę życia i śmierci, która przez człowieka nie może być poznana. Polując na „świętego” łabędzia, Lemminkainen bez powodzenia starał się rozwiązać tę tajemnicę. Tylko kobieta lepiej rozumiejąc życie, potrafiła pojąć zagadkę śmierci i tylko ona mogła uratować bohatera – herosa. Promienie w górnej części obrazu, to promienie słoneczne, które niosą uzdrowienie – magiczny balsam. Drugim wątkiem jest miłość matki do syna, co można łączyć z miłością Maryi do Jezusa. *Matka Lemminkainena* była nazywana „Pietą północy”<sup>10</sup>. Kolorystyka jest monochromatyczna, z przewagą szarości, brązów, dominującą czernią rzeki. Z tej kolorystyki wybija się



pokrywająca kamienie szkarłatna czerwień oraz jaśniejąca biel ciała Lemminkainena i tkaniny, na której leży. Być może mają one podkreślać przeciwieństwo życia i śmierci.

Mimo zastosowania tych nowych środków stylistycznych Kallela nie do końca zrezygnował z realizmu. Realistyczne są ciała, twarze postaci – to co znajduje się wewnątrz konturu. Owa mania naturalizmu wciąż była w nim obecna. Kallela poprosił swoją matkę, której dedykował obraz, aby pozowała jako matka Lemminkainena. Akseli miał obsesję na punkcie autentyczności i często doprowadzał matkę do łez, by wyglądała „naturalnie”. Napisał: *Być artystą to trudny biznes. Teraz, kiedy matka już nie żyje, modlę się, żeby mi przebaczyła*<sup>11</sup>.

Kallela namalował także scenę, odnoszącą się do ballady opowiadającej o bratobójstwie (il.9). Przedstawił moment rozmowy brata – zabójcy z matką. Ilustrując *Kalewałę* artysta coraz dalej odchodził od realistycznego ujmowania tematu do stylu bardziej dekoracyjnego. W obrazie tym nie zastosował realistycznego tła. Przestrzeń pejzażowa został zastąpiona ornamentem. Ma on charakter symboliczny, sugeruje zło. Imitacja rzeczywistości związana jest z ukazaniem określonego miejsca, czasu. Ornament zaś wymyka się tym kategoriom. Jego przesłanie ma wymiar ponadczasowy, ogólnoludzki. Nie naśladując realnego świata, wyraża to, co duchowe, pozazmysłowe, ukazuje rzeczywistość wewnętrzną

9. Obraz *Matka Lemminkainena* opowiada historię jednego z głównych bohaterów Kalevali. Próbował on upolować łabędzia, który pływa po rzece śmierci – Tuoneli. Niestety przyniosło mu to nieszczęście. Został zabity przez pasterza, który następnie poczwartował bohatera i wrzucił do Tuoneli. Matka Lemminkainena wyruszyła na poszukiwania syna, zebrała części jego ciała i przywróciła życie synowi. Por. Jerzy Litwiniuk, *Na wstępie od tłumacza*, [wr.] Kalevala, tłum. J. Litwiniuk, Warszawa 1998, s. 5–15.

10. van der Hoeven, *Lemminkäinen's mother*, in: *Akseli Gallen-Kallela...*, s. 152.

11. Tenże, dz. cyt., s. 152.

człowieka – ludzkie emocje. Poza ornamentem elementem etnicznym są także stroje. Przedstawienie to w swej wymowie jest dynamiczne, pełne wewnętrznego napięcia. Przez użycie stylizowanego efektu wzoru, Kallela włączył *Bratobójstwo* w tradycje ludowej sztuki fińskiej. Obraz przypomina fińskie gobeliny. Artysta tak



pisał do swojej teściowej: *Jestem zajęty tworzeniem małego obrazu, tak prostego i niewyszukanego jak pieśń folkowa, na której się opiera. Jest w niej coś niesłychanie pierwotnego*<sup>12</sup>.

W 1901 roku Gallen rozpoczął prace nad wykonaniem sześciu fresków w Jusélius Mauzoleum w Pori. Były to przedstawienia czterech pór roku oraz dwa podejmujące

temat śmierci. Jeden z nich *Na rzece Tuonela* (il.10) ukazuje ostateczne pożegnanie ludzi z życiem. Podejmuje wątek świadomości i nieuchronności śmierci. Przedstawione postaci zdejmują swoje ziemskie ubrania i wchodzą do łodzi, która przewiezie ich przez Tuonelę – rzekę śmierci. Rozstanie z życiem przyjmowane jest w odmienny sposób przez każdego z oczekujących na śmierć. Artysta zastosował punkty

kontrastowe, które odróżniają się od stonowanych kolorów całej kompozycji. Jednym z nich jest czerwony łabędź, pływający po rzece śmierci. Kolejny akcent stanowią rozświetlone, nagie ciała postaci gotowych na przejście. W ten sposób Kallela podkreślił rozbieżność między życiem a śmiercią. Na pierwszym planie, z prawej strony wśród oczekujących stoi sam artysta. Trzyma on w ręku kielnię<sup>13</sup>. Jest jedynym, który zerka za siebie, jakby w kierunku życia, które pozostało za tłumem ludzi.

Obraz ten stylistycznie podobny jest do ilustracji z *Kalewali*. Widoczny jest większy czynnik realizmu w ukazaniu postaci, mają one bardziej indywidualny charakter. Ta portretowość twarzy kontrastuje ze schematyczną, nieokreśloną przestrzenią, która ich otacza.



12. van der Hoeven, *Fratricide*, in: *Akseli Gallen-Kallela...*, s. 156.

13. Tenże, *At the river of Tuonela*, in: dz. cyt., s. 215.

*Zima* (il.11) jest sceną wystawiającą nieskazitelność, potęgę natury. To przykład, jak duże znaczenie miały dla Gallena przedstawienia przyrody – nie tylko wizualne lecz także treściowe. Kallela był zafascynowany siłą, pierwotnością przyrody własnego kraju. Bardzo często malował sceny ukazujące fragmenty pejzaży. Kadrował z bliska, przez co jeszcze bardziej monumentalizował jej moc. Kallela nie umieścił w obrazie żadnego znaku ludzkiej egzystencji, działalności człowieka. Kadr ukazuje w dużym zbliżeniu ogromne gałęzie sosny przekryte śniegiem. Jest to więc ostatnia pora corocznego cyklu odradzania się przyrody - zima. Jednocześnie może zapowiadać ona nowy początek rodzącej się pod śniegiem roślinności. Białość sugeruje czystość. Śnieg okrywa, chroni i izoluje to, co się pod nim znajduje. Scena ta jest także pochwałą piękna fińskiej przyrody.

Indywidualność Aksela Gallen-Kalleli przejawia się przede wszystkim w czerpaniu inspiracji z narodowej mitologii – z eposu *Kalewala*. Stworzył ikony kulturowej tożsamości Finów, wizualizował świat herosów. W tym właśnie cyklu symbolizm jego prac był najbardziej odległy od imitacji. Niemniej pomimo ciągłego wyrażania się za pomocą metafory, uniwersalnych idei, Gallen nigdy nie porzucił przedstawienia realistycznego. Dotyczy to przede wszystkim postaci ludzkiej, która nigdy nie jest zdeformowana, zniekształcona przez

emocje, wewnętrzne odczucia artysty. Dla Kalleli symbol miał charakter pewnego odnośnika, który dla lepszego zrozumienia w swej formie powinien pozostać niezmienny.





# Nowa stara architektura

Problem współistnienia nowej i starej architektury w świetle szeroko rozumianej ochrony zabytków nie od dziś wywołuje liczne polemiki, które często przyjmują formę zażartych sporów. Biorą w nich udział zarówno ludzie „z branży” – m. in. architekci, urbaniści, konserwatorzy, historycy sztuki, jak i ludzie niewykształceni w żadnej z wyżej wymienionych dziedzin, będący jednak w mniejszym bądź większym stopniu odpowiedzialni za kształtowanie przestrzeni danego miejsca. Głos zabierają także osoby wydawałoby się zupełnie z zewnątrz, chociażby lokalne społeczności, które również chcą wypowiadać się i przedstawiać stanowisko wobec planowanych czy realizowanych prac remontowych, konserwatorskich, restauratorskich bądź niezwykle w ostatnich latach popularnych rewitalizacji.

Można powiedzieć, że historia przebudowy obiektów zabytkowych jest równie długa jak samo ich istnienie. Wraz

z pojawianiem się kolejnych tendencji, prądów czy ogólnie mówiąc stylów architektonicznych nieustannie powraca pytanie jak postępować wobec wcześniejszej zabudowy. Niszczyć ją i zastępować nową? Dobudować nowe elementy tak aby stworzyły integralną całość z istniejącymi? A może zabezpieczyć dany obiekt czy zespół w aktualnym stanie zachowania i „nowe” wznieść obok? Historia pokazuje, że nie zawsze zabytkowe obiekty architektoniczne traktowane były z należyтым szacunkiem. Wystarczy przypomnieć co czasy nowożytny zrobiły z architekturą gotycką, która odzyskała swoje prawa dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku (choć i tu zaczęto popadać w skrajność, kiedy w imię rozgorzałej fali regotycyzacji niszczone wszelkie późniejsze przebudowy i – zazwyczaj na siłę – przywracano elementy „z epoki”...<sup>1)</sup>). Należy jednak pamiętać iż dopiero na wspomnianym przełomie wieków idee ochrony zabytków zaczynały się kształtować w sposób świadomy i skodyfikowany<sup>2)</sup>. Wcześniejsze inicjatywy miały charakter dowolny i nie zawsze dla zabytku najlepszy. Nie chcę jednak

w tym miejscu poświęcać więcej uwagi genezie i kształtowaniu się nowoczesnej opieki nad zabytkami, gdyż będzie ona tematem kolejnego artykułu z niniejszej serii.

Poruszona została wcześniej kwestia wprowadzania nowych elementów do zabytkowych obiektów architektonicznych. Choć często wiąże się ono z zastosowaniem zupełnie innych materiałów i technik budowlanych, nie mówiąc już o wykorzystaniu form, które w chwili wznoszenia danego obiektu były raczej nie do pomyślenia, efekt końcowy może być niezwykle ciekawy i co najważniejsze tworzący harmonijną, zintegrowaną całość. Doskonały przykład takiej przebudowy stanowi Allen Lambert Galleria i Heritage Square wchodzące w skład kompleksu BCE Place (Brookfield Place) w Toronto [il.1]<sup>3</sup>, [il.2]<sup>4</sup>, będącym swego rodzaju centrum finansowym miasta. Wzniesione zostały według projektu międzynarodowej sławy hiszpańskiego architekta Santiago



Calatravy Vallsa w latach 1987 – 1992<sup>5</sup>. Stalowa konstrukcja przypominająca swą formą krzyżowo – żebrówce sklepienia gotyckich katedr [il.3]<sup>6</sup> przykrywa pasaż, przy którym oprócz nowoczesnych budynków biurowych i bankowych znajduje się także jedenaście obiektów o zabytkowym charakterze<sup>7</sup> [il.1]. Realizacja Calatravy łączy nową i starą architekturę w sposób o tyle odważny i złożony, iż z jednej strony widzimy jak typowa XIX – wieczna miejska zabudowa zestawiona została z nowoczesną, można by rzec industrialną konstrukcją, która z drugiej strony sama dodatkowo stanowi reminiscencję architektury gotyckiej. Całość nie wpływa negatywnie na zabytkowy charakter wcześniejszych budynków, razem tworzą pełną harmonii, organiczną przestrzeń, która zyskała miano „auli światła”<sup>8</sup>.

Również w Toronto znajduje się niezwykle interesujący obiekt, w którym także do „starego” dobudowano „nowe” – Muzeum Królewskie [il.4]<sup>9</sup>. Najstarszą część kompleksu wzniesiono w latach 1912 – 1914<sup>10</sup> w stylu neoromańskim, kolejne skrzydło nazywane przez ówczesną prasę „dziełem sztuki architektonicznej”<sup>11</sup> pochodzi z roku 1933. Następne lata przynosiły kolejne przebudowy, wśród których najciekawszą stanowi ostania z zaledwie 2007 roku. Wzniesione dwa lata temu skrzydło zaprojektował Daniel Libeskind we współpracy z kanadyjską firmą designerską Bregman + Hamann Architects<sup>12</sup>. Bryła budynku nasuwa – zupełnie zresztą słusznie – skojarzenie z różnorodnymi, często niezwykle fantazyjnymi



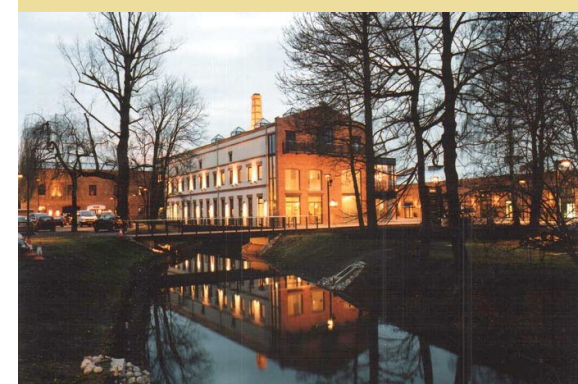
formami kryształów. Sprawia wrażenie jakby swoimi ostrymi krawędziami wbijała się w otaczające ją budynki [il.5]<sup>13</sup>. Choć wyraźnie dominuje w całym kompleksie, nie wydaje się, aby swoją dekonstruktywistyczną formą przytłaczała starsze skrzydła. Bez wątpienia oryginalny projekt Libeskinda wywoływał i wywołuje liczne dyskusje, a zwolenników ma tyle samo, co przeciwników.



Współistnienie zabytkowej i nowoczesnej architektury często dotyczy nie tylko jednego obiektu, ale i całych zespołów urbanistycznych. Doskonały przykład stanowią holenderskie miasta – Amsterdam [il.6]<sup>14</sup>, Delft [il.7]<sup>15</sup> czy Maastricht [il.8]<sup>16</sup>, w których do dziś odnaleźć możemy ulice łudząco podobne do tych, które spotkać można na XVII – wiecznych obrazach. Jednak tylko z pozoru czas się w nich zatrzymał.

Miasta te rozwijają się i rozbudowują z każdym dniem, wykorzystując silnie zakorzenione wzorce architektoniczne, które na stałe wpisały się w ich tak wyjątkowy i charakterystyczny krajobraz. Nowe budynki wznoszone są nie tylko w zbliżonej do dawnej architektury skali, ale i przy wykorzystaniu podobnych materiałów.

Przebudowa zabytkowych obiektów architektonicznych, zwłaszcza tych popadających w całkowitą ruinę, przebiega dziś pod bardzo popularnym hasłem rewitalizacji. Termin ten oznacza *proces zmian przestrzennych, technicznych, społecznych i gospodarczych, podjętych w interesie publicznym, których celem jest wyprowadzenie obszaru z sytuacji kryzysowej, przywrócenie mu dawnych funkcji bądź znalezienie nowych funkcji oraz stworzenie warunków do jego dalszego rozwoju z wykorzystaniem jego cech endogenicznych*<sup>17</sup>. Ta lapidarna w formie aczkolwiek bardzo treściwa definicja zwraca uwagę na najistotniejsze aspekty zabiegów rewitalizacyjnych, które zazwyczaj połączone są z pracami konserwatorskimi i restauratorskimi. Udało się dzięki nim uratować wiele całkowicie zaniedbanych i niszczących zabytków, między innymi budynek dawnej fabryki papieru, popularnie zwany „Starą Papiernią” w Konstancinie – Jeziornie [il.9]<sup>18</sup> – [...] *znalazł się prywatny inwestor, który uratował zabytek, zamieniając go w centrum handlu, usług i gastronomii*.<sup>19</sup> Prace zakończone zostały pod koniec 2002 roku<sup>20</sup>. Dawne wnętrza zostały odbudowane i przy-stosowane do nowych funkcji [il.10, 11]<sup>21</sup>. Tomasz Urzykowski zwrócił w swoim

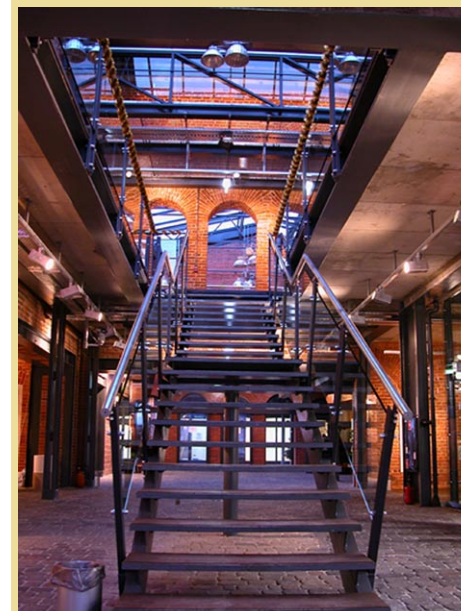


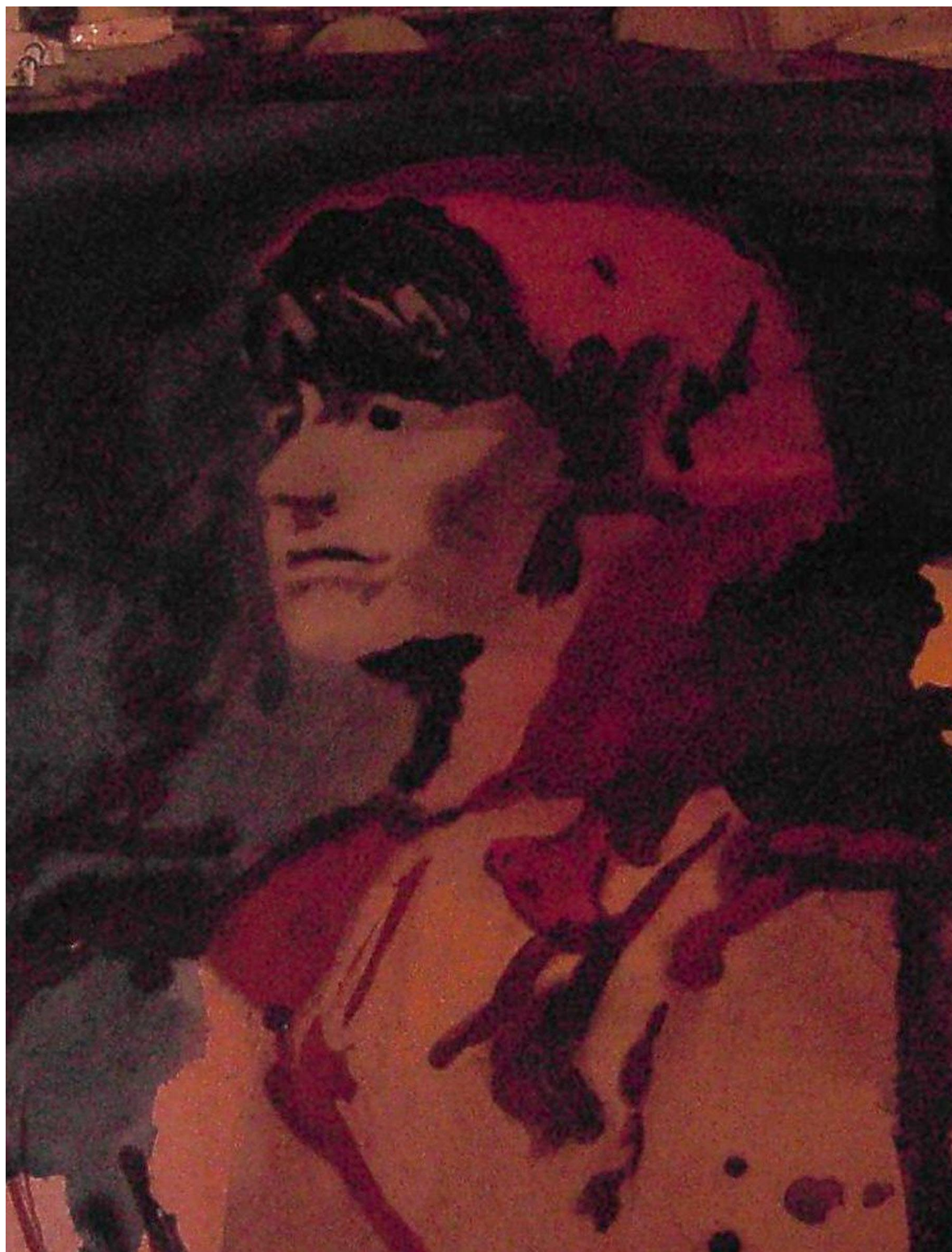
artykule uwagę na bardzo ważną kwestię – inwestorowi nie zależało na rozbiórce walącej się fabryki, ale na jej odbudowie z zachowaniem jak największej substancji zabytkowej. Nadal niestety, kiedy wydawałoby się, że opieka nad zabytkami stała się zjawiskiem powszechnym i mocno już zakorzenionym w świadomości społecznej, wielu inwestorów spogląda na obiekty zabytkowe jak na przeszkody, które trzeba szybko usunąć. W przypadku papierni inwestor i projektanci podeszli do zabytkowych obiektów z dużym szacunkiem. Zachowali ich układ, formę, wysokość, a co najważniejsze charakter i klimat [...]. Architekci utrzymali przemysłowy charakter obiektów – gdzieś widać pozostawione stare rury i izolatory, do tego doszły nawiązujące do fabrycznej stylistyki lampy, metalowe schody i trapy, wreszcie zanurzone w przepływającym pod fabryką kanale oryginalne turbiny napędzające niegdyś maszynę do produkcji papieru<sup>22</sup>. Doskonale połączono w przypadku odbudowy Starej Papierni nowoczesne rozwiązania architektoniczne z zarówno XIX-wieczną zabudową fabryczną, jak i całym jej otoczeniem. Udanych rewitalizacji pojawia się w kraju coraz więcej, dla przykładu należy w pierwszej kolejności wymienić łódzką „Manufakturę”, a także między innymi dawną Fabrykę WYROBÓW Metalowych w Tczewie, która po odbudowie funkcjonuje jako Muzeum Wisły czy zakrojone na szeroką skalę prace na bydgoskiej Wyspie Młyńskiej.

Rewitalizacja zabytkowych obiektów architektonicznych jest jedną z wielu form ich ochrony. Pozwala na odbudowę dawnej architektury, nadając jej jednocześnie nowe funkcje, przywracając do życia. Niech podsumowaniem będą słowa odnoszące się co prawda bezpośrednio do Starej Papierni, ale myślę, że można je umieścić także w kontekście całego niniejszego tekstu, zwłaszcza ostatni fragment – *W stary budynek wchodziła nowa funkcja – papiernia po przebudowie musiała po prostu być hybrydą łączącą stare z nowym, dialogiem historycznych murów z współczesną architekturą, poprzez zastosowanie nowego uwypuklającą stare i dzięki staremu wzmacniającą nowe*<sup>23</sup>.

#### Przypisy:

1. Kosiewski Piotr, Krawczyk, Latarnia pamięci. Od muzeum narodu do katechizmu konserwatora. [w:] Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku. Antologia, Warszawa 2002, s. 19 -23.
2. Patrz jak wyżej, s. 9 – 44.
3. Fot. Marcin Markowski.
4. Źródło ilustracji – gallery.photo.net/photo/4212258-lg.jpg (24.10.2009).
5. Patrz [www.galinsky.com/buildings/bce/](http://www.galinsky.com/buildings/bce/) (24.10.2009).
6. Źródło ilustracji – [www.sacred-destinations.com/england/exeter-cathedral-pictures/h-5642.JPG](http://www.sacred-destinations.com/england/exeter-cathedral-pictures/h-5642.JPG) (24.10.2009).
7. [www.galinsky.com/buildings/bce/](http://www.galinsky.com/buildings/bce/) (24.10.2009).
8. Jak wyżej.
9. Źródło ilustracji – [www.gotherguide.com/Images/Canada/Toronto/Royal\\_ontario\\_museum.jpg](http://www.gotherguide.com/Images/Canada/Toronto/Royal_ontario_museum.jpg) (24.10.2009).
10. Patrz [www.rom.on.ca/about/history/index.php](http://www.rom.on.ca/about/history/index.php) (24.10.2009).
11. Jak wyżej.
12. Por. jak wyżej.
13. Źródło ilustracji – [farm1.static.flickr.com/245/523564926\\_3f1dd1e8d5.jpg](http://farm1.static.flickr.com/245/523564926_3f1dd1e8d5.jpg) (24.10.2009).
14. Źródło ilustracji – [www.bestlinktotholland.com/amsterdam.jpg](http://www.bestlinktotholland.com/amsterdam.jpg) (24.10.2009).
15. Źródło ilustracji – [media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/0c/c1/0e/delft.jpg](http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/0c/c1/0e/delft.jpg) (24.10.2009).
16. Źródło ilustracji – [korbosch.files.wordpress.com/2007/06/Maastricht.jpg](http://korbosch.files.wordpress.com/2007/06/Maastricht.jpg) (24.10.2009).
17. [um.warszawa.pl/rewitalizacja/index.php?id=136](http://um.warszawa.pl/rewitalizacja/index.php?id=136)
18. Źródło ilustracji – [www.starapapiernia.pl/foto.php](http://www.starapapiernia.pl/foto.php) (24.10.2009).
19. Urzykowski Tomasz, Stare i nowe, [w:] Spotkania z zabytkami, 2003, nr 5, s. 4.
20. Por. jak wyżej, [www.starapapiernia.pl/historia.php](http://www.starapapiernia.pl/historia.php) (24.10.2009).
21. Źródło ilustracji – [www.starapapiernia.pl/foto.php](http://www.starapapiernia.pl/foto.php) (24.10.2009).
22. Urzykowski T., dz. cyt., s. 6 – 7.
23. Jak wyżej, s. 7.









Samanta Wdowiak

# Idzie młodość!

Znajdujemy się w momencie, w którym polska sztuka młodych artystów zaczyna być naprawdę dostrzegana. Świadczyć o tym może chociażby fakt, że podczas trwania największych targów sztuki współczesnej Frieze Art Fair w Londynie, w gazecie „The Art Newspaper” ukazał się niezwykle pochlebny artykuł na temat twórczości polskich artystów pt. *Here come the Poles*. I proszę, okazuje się, że Polak też potrafi. Nie na darmo za nami rok Polski w Londynie, podczas którego odbyło się mnóstwo bardzo dobrych wystaw polskich artystów w związku z POLSKA! YEAR. Jeśli mowa o naszych rodakach nad Tamizą, jednym tchem wymieniani są tacy artyści jak: Robert Kuśmirowski (który zresztą zrobił sporo zamieszania w Barbican Centre zmieniając galerię w bunkier), Mirosław Bałka, Paweł Althamer, Wilhelm Sasnal, Jakub Ziółkowski czy w końcu Monika Sosnowska (wyjątkowy projekt na targach w Wenecji). Mówi się o tym, że nasza sztuka wyróżnia się znacznie spośród

sztuki europejskiej, a nawet światowej. Dziwi wobec tego fakt, że dzieje się to właśnie na arenie międzynarodowej, bo nasz rodzimy rynek wciąż chwali to, co obce, a swojego nie docenia. Obserwując polski rynek sztuki, widać jak dużo czasu musi jeszcze upłynąć, żeby prace wyżej wymienionych artystów osiągały te same ceny na aukcjach co za granicą. Właściwie tutaj pojawia się kolejny problem. Mianowicie obiektywna wycena. Bo jak wyceniać prace, które u nas są niezwykle rzadkością, z kolei na rynkach zagranicznych nie dość, że pojawiają się bardzo często, to jeszcze osiągają niebotyczne wręcz ceny. Ba!, ich sprzedaż zawsze znacznie przewyższa cenę wywoławczą. Takie wypadki zdarzają się i nie należy popadać w zbytnią przesadę ustalając ceny w którymś ze skrajnych kierunków. Z jednej strony prace powinny być droższe, bo są to artyści, którzy mają na koncie niejedną wystawę, osiągnęli globalny sukces, są doceniani a ich prace podziwiane, ale jednocześnie ich nazwiska mogą nic nie mówić zwykłemu Polakom,

nawet tym kupującym sztukę na aukcjach. W takim wypadku zbyt wygórowana cena byłaby nie do przyjęcia i zapewne nie spotkałaby się z pozytywnym odbiorem. Z tymi i innymi problemami borykają się pracownicy domów aukcyjnych. Inaczej jest bowiem w komercyjnych galeriach sztuki współczesnej. Tam ceny są już zupełnie inne, ponieważ to już właściwie osobny rynek. Tego typu galerie same dobierają sobie artystów, których promują, zazwyczaj pod kątem skonkretyzowanego przez galerię profilu. I jeżeli prace któregoś z młodych artystów, sprzedających swoje dzieła w galerii, pojawią się na aukcjach, to można je kupić po naprawdę okazjnych cenach.

W cieszących się dużą popularnością portalach typu Inwestycje.pl, pisze się o inwestycjach alternatywnych. W tym wypadku, o ile samo lokowanie kapitału w sztukę jest inwestycją alternatywną, to lokowanie pieniędzy w sztukę najnowsza to już skrajny przypadek tej alternatywy. Jak na mój gust, dla większości są to zbyt ryzykowne posunięcia, ze względu na ciągłą niepewność tego rynku. Człowiek mający pieniądze a nie znający się na sztuce, jeśli już musi się do takiej formy inwestycji posunąć, woli kupić przysłowiowego Kossaka, niż młodą Bańdę. I zapewne nie przekonują tego grona odbiorców zapewnienia, iż inne kraje już poznały się na sztuce najnowszej, i że pewnie za parę lat będzie można na niej zarobić. Liczby mówią same za siebie – w ciągu

ostatnich czterech lat ceny prac młodych artystów wzrosły dwukrotnie, a nawet czterokrotnie. Niestety nigdy nie da się przewidzieć do końca, którzy młodzi twórcy faktycznie podbiją rynek, a którzy popadną w zapomnienie tak samo szybko, jak się na nim pojawili.

(...) nasz rodzimy rynek wciąż chwali to, co obce, a swojego nie docenia.

Boom na polską sztukę i wyczulenie inwestorów zwiększyło się w 2006. Wszystko za sprawą Sasnała, który przez czasopismo „Flash Art” został uznany za najlepszego światowego artystę. Jego prace zostały zakupione do Tate Modern i Muzeum Gugenheima. Lawina ruszyła – kolejni artyści, próby naśladowania stylu. Był to moment zwrotny dla polskiej sztuki współczesnej. Większe grono jej odbiorców, ciekawość, docenienie, większa otwartość na nowe media – to pozytywne skutki ówczesnej obsesji. Czyli coś jednak zadrzało. I stopniowy, wciąż posuwający się w tej kwestii przełom trwa.

Kolejnym etapem zaznajamiania i osławiania ludzi ze sztuką najnowszą, było zorganizowanie aukcji takiej sztuki – najpierw w Desie, a potem w Rempeksie.

Pojawiło się nowe, dość liczne grono kupujących. Mianowicie chodzi tu o młodych, pracujących ludzi, którzy mają wyższą świadomość artystyczną niż ich rodzice i nieobce im są pojęcia takie jak design, PENESRTWO czy Twożywo, a malarstwo artystów, których nazwiska są już sztampowe (Sasnał, Maciejowski, Ziółkowski) są im doskonale znane.

*skupić uwagę klientów na artystach debiutujących, a także tworzących już od jakiegoś czasu, którzy wciąż zachowali młodzieńczą pomysłowość i potencję. Często prace młodych twórców, fotografie, czy grafiki stanowią początek znakomicie rozwijających się kolekcji sztuki.*

Na I Aukcji Młodej Sztuki pojawiły się prace takich artystów jak: Jakub Ciężki, Piotr Czajkowski, Zdzisław Nitka, Agnieszka Kucharz, Andrzej Roszczak, Marta Sieciarz, Viola Tycz, Kamil Witkowski, Andrzej Zujewicz.

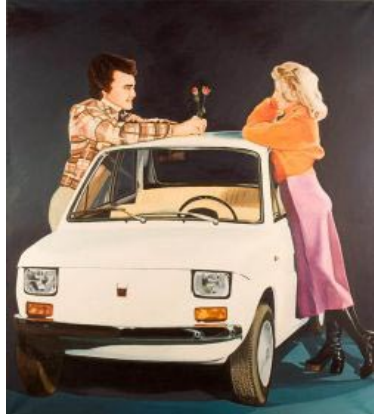
*Chcemy stworzyć swoistą modę wśród młodych klientów na kupowanie sztuki współczesnej, a jednocześnie stać się promotorem młodych artystów na rynku aukcyjnym. Juliusz Windborski*

Naprzeciw tym klientom stanęła Desa Unicum, która 18 grudnia 2008, a potem 1 października 2009 r. zorganizowała Aukcję Młodej Sztuki. Oto wypowiedź prezesa Desy Unicum Juliusza Windborskiego: *Chcemy stworzyć swoistą modę wśród młodych klientów na kupowanie sztuki współczesnej, a jednocześnie stać się promotorem młodych artystów na rynku aukcyjnym. Chcemy*

Na II Aukcji Młodej Sztuki licytowane były między innymi prace: Wojciecha Ćwiertniewicza, Sylwestra Ambroziaka, Barbary Tytko, Jakuba Ciężkiego, Katarzyny Skrobiszewskiej, Grupy Twożywo, Rafała Wilka, Violi Tycz, Pawła Skurskiego, Marty Sieciarz, Katarzyny Szeszyckiej. W ofercie znajdowały się obrazy, grafiki, a także rzeźba i fotografia.



Ambroziak Sylwester, *Trzy dziewczyny*, 2200zł



Bober Marcin, *Szalone rendez-vous*, 3400zł



Ciężki Jakub, *Drabinka VIII*, 1700zł



Czajkowski Piotr, *Poczekaj chwilę*, 500zł



Nitka Zdzisław, *dziewczyna, samolot, zwierzęta*, 2200zł



Roszczak Andrzej, *LUI*, 1000zł



Kucharz Agnieszka, *Wernisaż dyptyk*, 750zł



Tycz Viola, *Ostatnia frytka*, 1500zł



Witkowski Kamil, *Bohater nieobecny*, 1300zł



Sieczarz Marta, *Interferencje*, 2300zł



Szczęśniak Wojciech, *Mała czarna jest zawsze odpowiednia*, 1700zł



Zujewicz Andrzej, *Alfa Romeo*, 700 zł



Basia Bańda, *Nienawidzę Cię*, 1100zł



Chylak Mikołaj, *Narcyz pod mostem*, 2600zł



Frączek Bartosz, *Infantka XXII*, 1100zł



Herc Ilona, *Gra*, 2100zł



Grupa Twożywo, *Danger-religion is not a weapon*, 750 zł



Jeschke Jarosław, *Portfel z cyklu obrazy intymne*, 1100zł



Kiesner Maria, *Basen*, 1400zł



Jakub Ciężki, *Schody*, 2400zł



Skurski Paweł, *Krawcowe*, 7000zł



Metrycki Maksym, *z cyklu Wisła 6*, 1100zł



Pągowska Urszula, *Z wiatrem i pod wiatr*, 3200zł



Kisielewicz Justyna, *Portet dwójga*, 2200zł

Ceny na takich aukcjach nie są zbyt wygórowane (cena wywoławcza każdej z prac młodych artystów wynosi 500 zł), aby przyciągnąć klienta i zachęcić do kupna (całe szczęście, że Desa zna się na rzetelnej wycenie, bo niestety ostatnio niektóre domy aukcyjne w wycenie zapominały o zdrowym rozsądku)<sup>1</sup>. Desa, aby zróżnicować ofertę, podzieliła aukcję na dwie części – jedna to sztuka młoda, druga to „klasyka współczesności”. Ceny były adekwatne do rodzaju sprzedawanych prac. Spotkałam się z różnymi opiniami na temat tak dalece różnej od siebie oferty. Właściwie nie chodzi tu nawet o zróżnicowany poziom artystyczny tych prac, ale o dezorientację klienta, który sam już nie wie, które dzieła są warte uwagi. Ale to kwestia indywidualnego gustu i przewidywań, w której ile ludzi, tyle opinii. Pewne jest natomiast to, iż młodzi koledzy po fachu poradzili sobie na aukcje nie gorzej niż klasycy. Znacznie droższe były prace Nowosielskiego, Fijałkowskiego czy Makowskiego. Na pierwszej z tych aukcji znalazły się również prace Józefa Robakowskiego, Zbigniewa Dłubaka czy Edwarda Hartwiga, co jest raczej rzadkością na rynku.

Interesujący artykuł Włodzimierza Kalickiego poruszający ten temat pojawił się w „Gazecie Stołecznej”. Podsumowując ostatnią aukcję młodej sztuki, wyraża się o niej w samych superlatywach. Bo oto na tej aukcji pojawiają się nieznanym dotąd klienci – kochający dobrą sztukę, ale już

z mniejszym zasobem portfela. W hermetycznie zamkniętym kręgu kolekcjonerów i marszandów to powiew świeżości. Ludzie chętniej przyszedli na aukcję, ponieważ ceny nie były dla nich nieosiągalne. Dotychczas aukcje wydawały się być czymś odległym właśnie ze względu na barierę cenową – w momencie kiedy ta bariera została zniesiona pojawili się miłośnicy sztuki z bardziej ograniczonymi zasobami finansowymi.

Kalicki w swoim artykule porusza dwie bardzo ważne kwestie: po pierwsze atmosferę aukcji, po drugie miejsce sztuki w naszym życiu. Aukcje na których sala przepełniona jest po brzegi zdarzają się niezwykle rzadko. Aukcja w Desie była inna pod tym względem. Poza tym samo podejście do licytacji znacznie różniło się od tego, jakie obserwujemy na aukcjach sztuki dawnej, gdzie pułap cenowy rozpościera się od kilku do kilkuset tysięcy złotych. Tutaj ludzie ze zdecydowaną radością i ochotą po prostu robili zakupy. Nie było smętnych min (*znów wydaje ogromne pieniądze, za które mógłbym kupić mieszkanie córce, ale nie pozwolę, aby X mnie prześcignął i kupił tego Kossaka*), nie było gier kupujących. Wszystko odbywało się w zdrowej, przyjaznej atmosferze. W miejscu, w którym po prostu chciało się być.

Po drugie, jak zauważył autor, ludzie swobodnie rozmawiali o tym, gdzie powieszą zakupione dzieła – i nie były to bynajmniej zamknięte na cztery kłódki prywatne pokoje – ale wszelkie możliwe powierzchnie w mieszkaniu:

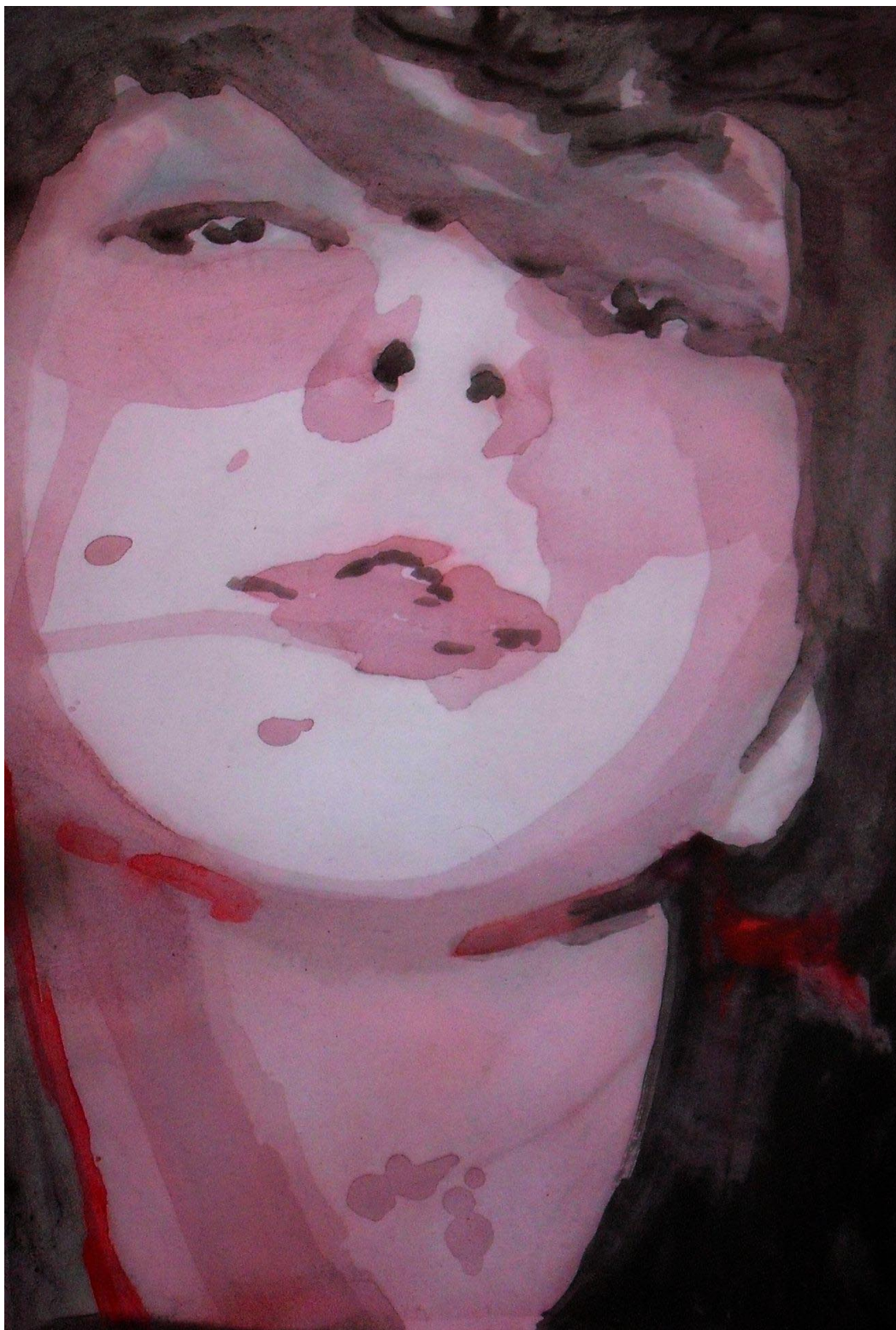
<sup>1</sup> W tym miejscu warto wspomnieć o innej, świetnej aukcji, która pojawiła się również z inicjatywy Desy. Mianowicie była to aukcja wyprzedażowa mebli. Odbyła się 23 października 2008, a w swojej ofercie miała przedmioty, które nieraz wiele lat stały w salonach. Ceny były bardziej niż okazjonalne i sprzedat się cały asortyment, co nie zdarza się niezwykle rzadko. Handel z pomysłem i w tym wypadku przyniósł zysk.

nad kominkiem, w przedpokoju, w salonie. Tym samym ta sztuka staje się częścią życia. Obraz, który wybraliśmy, a przy tym kupiliśmy za przyzwoitą cenę, ma szansę stać się „domownikiem”. Zupełnie inaczej jest z pracami wybitnymi, niezwykle drogimi. Zawsze pozostaje strach o nie. Istnieje również jakaś niedostrzegalna granica pomiędzy odbiorcą a takim obrazem, która czasem jest nie do przejścia – dzieło kojarzy się nam raczej z obiektem muzealnym, który mamy podziwiać, niż zaś przedmiotem, z którym można żyć.

Nic więc dziwnego, że na aukcji w Desie sprzedały się praktycznie wszystkie prace, a była ich niemała ilość – na pierwszej aukcji 74, na drugiej 99. Kilkanaście z nich zakupiono po cenie wywoławczej albo niewiele ponad nią. Toczyły się jednak dość zaciekle licytacje o niektóre pozycje np. tempera na papierze Krawcowe Pawła Skurskiego została sprzedana za 7000 zł.

Wygląda na to, że Aukcje Młodej Sztuki na stałe już zagospodzą w aukcyjnym kalendarium. Myślę, że kolejne domy aukcyjne, widząc sukcesy Desy, poszerzą swoją ofertę również o prace zupełnie nowych artystów. Dlatego niech strzeże się stara gwardia aukcyjnej ekstraklasy, bo idzie młodość!!!





# Ulepiony z gliny. *Genesis* w poezji Janusza St. Pasierba

Początek życia człowieka Biblia przedstawia w dwóch opisach. Pierwszy wpisany jest w sześciodniowy plan stwórczy, kiedy to Deus Faber czyni człowieka na swoje podobieństwo. Drugi opis, kilka wieków starszy od pierwszego, jak piszą bibliści, jest bardziej obrazowy i konkretny<sup>1</sup>. Prawdy wiary przyoblekają się w antropomorficzny kształt. Pochodzący z tradycji jahwistycznej opis ukazuje Boga, który własnoręcznie miesza glinę i lepi z niej człowieka, by następnie ożywić go swoim tchnieniem.

W Księdze Rodzaju czytamy:

*Wtedy to utworzył Jahwe człowieka z gliny i tchnął w jego nozdrza tchnienie własnego życia. I w ten sposób stał się człowiek istotą żywą. Potem, założywszy w Eden na wchodzie ogród, umieścił w nim Jahwe człowieka, którego sam ulepił z gliny (Rdz 2, 7-8).*

Mity genezyjskie w zaskakująco wielu przypadkach odwołują się do procesu lepienia, rzeźbienia, wydobywania z materii kształtu człowieczego. Większość z nich mocno podkreśla ziemski pierwiastek, który jest nierozzerwalnie wpisany w genezę ludzkości. W babilońskim poemacie *Enuma Elisz* człowiek został ukształtowany z gliny zmieszanej z krwią boga Kingu. Według Owidiusza pierwsi ludzie urodzili się z kamieni, jakie rzucali za siebie tytani Deukalion i Pyrra. Proces wyłaniania się z ziemi osoby ludzkiej pojawia się nawet w tak odległych kulturowo mitach Majów czy Indian. Bogowie lepią sylwetkę osoby z gliny, wypalają ją w ogniu, bądź wrzucają do ziemi, z której kiełkuje i ożywa.

Biblia przynosi wizję, w której stworzeniem zajmuje się sam Bóg, co więcej tworzy człowieka na swój obraz i podobieństwo. Wizerunek Króla Niebios, poświęcającego swój czas, na lepienie człowieka był niezwykle inspirujący dla poezji Janusza Pasierba.

To właśnie drugi opis powraca wielokrotnie na kartach jego tomów poetyckich. Pierwszy, mniej konkretny pojawia się sporadycznie, jak np. w wierszu *Podobieństwo*, w którym poeta nawiązuje do koncepcji człowieka stworzonego na obraz Najwyższego. Natomiast działająca na wyobraźnię druga scena, w której Bóg zniża się do tak „ludzkiej” czynności, jak lepienie, w której brudzi sobie dłonie w „ziemskiej materii”, dla poety staje się niezwykle kusząca. Takich utworów, które czerpią z biblijnej metafory gliny i tchnienia ożywiającego jest przynajmniej siedem. „Wiersze genezyjskie” to: *ciało, człowiek, pytania, mężczyzna i kobieta, Deus Faber* oraz *przypowieść o ziarnie i genesis*. W tomie *Wnętrze dłoni* (1988) poeta zamieścił bowiem jeszcze trzy wiersze – *Księga Rodzaju (I)*, *Księga Rodzaju (II)*, *Księga Rodzaju (III)*, które bezpośrednio (poprzez tytuł) odwołują się do biblijnego opisu stworzenia, w żadnym jednak z nich nie pojawia się obraz lepienia człowieka z gliny. Ten „tryptyk genezyjski” odwołuje się jednak do metafory rzeźbienia w kamieniu – człowiek jest twardy jak kamień, uśpiony, nagi, dziecinny. „Dotyk olbrzymich palców” Boga sprawia, że niczym w micie o Pigmalionie, zimny posąg ożywa. Na „kamieniu czaszki” Stwórca „delikatnie rzeźbi włosy”, by zamieszkała na niej czułość. Posługiwanie się kontrastowymi zestawieniami – kamień i czułość – pozwala poecie podkreślić opozycję pomiędzy tym, co żywa, a tym co martwe, co boskie,

a co ziemskie, co z działania i zamiaru Boga, a co z myśli człowieka.

Ziemia – ciężka, zimna, czarna jest dla człowieka obrazem tego, co w nim na trwałe zakorzenione. Sygnalizuje, że to właśnie z niej i dla niej został ukształtowany, by czynić ją sobie poddaną. Przypominają o tym słowa, które Bóg kieruje do Adama w momencie wygnania z Raju:

*W pocie czoła będziesz się mozolił, aby zdobyć pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty. Z prochu bowiem jesteś i w proch się przemienisz* (Rdz 3,19).

Ten związek – powstania z ziemi i powrotu do niej – odnajdujemy w wierszu *Przypowieść o ziarnie*. Bohater mówi jednak w nim o wiele więcej: nie tylko „powstał z ziemi”, ale i „jesteśmy ziemią”. Człowiek jawi się jako pole, które trzeba uprawiać. Ewangeliczna przypowieść Chrystusa o ziamach rzuconych na ziemię (Mk 4,1-9) zostaje niejako podpatrzona z drugiej strony. Pasierb kreśli niezwykle wyraźnie sytuację podmiotu lirycznego – jesteśmy ziemią, ponieważ:

**gdybyśmy nią nie byli  
nikt nie próbowałby  
orać nam grzbietów  
i zasiewać ziarna  
(Przypowieść o ziarnie)**

To już nie łagodne, Ewangeliczne kiełkowanie, wzrastanie kłosów czy obumieranie, ale dynamiczne, gwałtowne rozpruwanie ziemi. Kojące się z zadawaniem rany „oranie grzbietów” staje się obrazem spotkania osoby ze Słowem. W wierszu *droga* porównuje się ją do „drogi trudnej (...) z wrytą w kurzu poszarpaną bruzdą”, którą kroczy Bóg<sup>2</sup>. Intensywność momentu spotkania zawarł poeta także w wierszu *nawrócenie Szawła, (nieznany Caravaggio)*, w którym Jezus – Światło przychodzi do człowieka z taką samą mocą, jak przyszedł do Apostoła Narodów:

**i zasłaniasz oczy od światła  
a Bóg się wali na ciebie  
łamiąc młode gałęzie  
nic nawet anioł  
nie może go powstrzymać  
(nawrócenie Szawła, (nieznany Caravaggio) )**

Bohater poezji Pasierba spotyka Boga zazwyczaj w sposób „Jakubowy” – najczęściej jest to właśnie walka, zmaganie, wysiłek, który pozostawia ranę. „Skaleczenie przez anioła / ugryzienie przez węża” (*powołanie*) jest znakiem wybrania. Powołanie to ma jednak szczególny charakter, jego podstawowym, rozpoznawczym znakiem jest „rana serca”, która nigdy nie skrzepnie (*Przed komunią*), „blizna na sercu” (*Gdyby*), która nie pozwala zapomnieć o przynależności do Chrystusa. Każda rana na ciele człowieka jest znakiem

wybrania – stwierdza Ryszard Przybylski<sup>3</sup>. Jacek Kopciński pisze o tym, że „dobre są rany i blizny (...) bo uświadamiają, kim jesteśmy, i przypominają, od czego odeszliśmy, co porzuciliśmy<sup>4</sup>”. W *Czasie otwartym* Pasierb pisał:

*Doświadczenie nocy nad potokiem Jabbok mówi, że wiara nie jest podobna do jednego zręcznego chwytu, nie jest pochwyceniem Boga raz na zawsze, lecz jest długą walką, tym, co Grecy nazywali „agon”.  
(Czas otwarty, 43)*

Przemiany ziemi, owej twardej „skorupy orzecha” (*Doświadczenie ziemi*) skupiają w sobie doświadczenie człowieka „wiary tragicznej”.

**umiemy wszystko  
potrafimy czekać jak  
jesienne skiby  
zielenić się nadzieją  
złocić kłosami  
zamarzać na kość  
(Przypowieść o ziarnie)**

– wyznaje bohater *Przypowieści o ziarnie*. Agrarne obrazowanie pokazuje życie w kategoriach czasu związanego z uprawą: orką, zasiewem, dojrzewaniem i obumieraniem. Łagodny czas nadziei, wzrastania i oczekiwania poeta opisuje lirycznie: rozsnuwa widoki zielonych pól i złotych kłosów.

Rozkołysani tą wizją, zostajemy nagle zaskoczeni czwartą porą roku – zimą. Choć jest ona naturalnie wpisana w bieg natury, to zamykający cały utwór werset – „zamarzać na kość” – poprzez zastosowanie wyrażenia z potocznego języka i wprowadzenie obrazowego kontrastu (złote kłosy – zamarzać na kość) gwałtownie przyciąga uwagę. Ostania pora roku jako jedyna zostaje dookreślona za pomocą wyrażenia związanego z ciałem, ściślej – z jego wnętrznościami. Jesienne czekanie, zieloność nadziei czy złocistość kłosów – wszystko to kieruje nas raczej w sfery działania ducha, niż ciała. Mróz, który przeciska się aż do kości – momentalnie przypomina nam, że nie jesteśmy tylko z ducha, lecz i z ciała. Adekwatne wydają się być tutaj słowa św. Cypriana (+258):

*Skoro mamy ciało z ziemi, a ducha z nieba, i modlimy się, (znaczy to, że) sami jesteśmy ziemią i niebem, toteż modlimy się, by w obydwóch, to znaczy w ciele i w duchu spełniała się wola Boga*<sup>5</sup>.

Człowiek jest sobą tylko wtedy, gdy łączą się w nim oba wymiary: glina i ożywcze tchnienie. Dopiero tak podwójnie wyposażony współczesny Jakub może stoczyć swoją walkę i co istotne – życie po niej<sup>6</sup>. Przypomina o tym autor *Przypowieści o ziarnie*:

*Wiara poddana jest – jak każda walka sportowa i każda walka w życiu – prawu kolejnych kryzysów, łapania „drugiego oddechu”, jest tu przypływ i ubytek sił, wzrost i zamieranie.*

(Czas otwarty, s. 43)

Cechą ziemi, z której Bóg lepił człowieka jest zawsze w poezji Pasierba chłód i zimno, czasem również ociężałość, jako symbol bierności, martwoty. Chłodnej materii bardzo często przeciwstawione zostają ciepłe dłonie bądź usta Najwyższego. W wierszu ciało, datowanym na 1980 rok czytamy:

**ktoś własnoręcznie  
brał zimną ociężałą glinę  
i lepił ciepłymi dłońmi  
(ciało)**

Ciepło rąk jawi się jako ożywcza siła, dzięki której to, co martwe ożywa. To także synonim tkliwości i czułości, o które często postulował ksiądz – poeta i których braku tak się obawiał. W wierszu *przed komunią* prosił:

**Niech mnie strzeże ciało  
od nie-czułości i od nie-cierpienia  
(...)**

**niech mnie strzeże ciało  
niech ciepłe światło przesłoni mą ciemność  
i od powietrza co w samotności stygnie  
niech mnie zachowa wydane śmierci  
(przed komunią)**

Ciepło i zimno, podobnie, jak dzień i noc, światłość i ciemność to jedne z podstawowych opozycji w Pasierbowej twórczości. Pierwsze z wymienionych wiąże się z życiem, siłą, działalnością dobra, drugie ze śmiercią, zagrożeniem i niepewnością. Ale tylko na pozór są one tak jednoznaczne. Parafrazując samego poetę, który stwierdzał, że „Biblia lubi kontrasty” (Czas otwarty, 62) można powiedzieć, że autor również je cenił i często po ten środek poetycki sięgał. W samotności nocy łatwiej usłyszeć głos Boga<sup>7</sup>. W nocy Jakub toczy walkę z Aniołem, w nocy też Jahwe wzywa Samuela. „Są noce miłości i noce zdrady” – pisze książd poeta i dodaje: „Bóg wybiera noc, ponieważ nie jest to pora działania człowieka” (Czas otwarty, s. 63). W nocy milknie świat, a odzywa się dusza stworzonego z gliny i tchnienia, ziemi i nieba, z ciała i ducha, nieustannie doświadczającego świata. Na zmagającego się z codziennością, tak jak w wierszu *doświadczenie ziemi* czekają: kamienie, popiół, piach i muł. Nie ma dorodnych plonów ziemi, słodkich owoców i pachnących kwiatów. To jedna z konsekwencji grzechu pierwszych ludzi. Ziemia, jak

zapowiedział Bóg, rodzić będzie ciernie i osty, człowiek zaś w trudzie będzie ją uprawiał (Rdz 3, 17b-18). Pasierb, przekształcając biblijny frazeologizm, rozwija tę zapowiedź:

**[ziemia – MP]  
obiecana  
podana ciepłą dłonią  
jak owoc  
  
zadana na wieczną udrękę  
obiecana do zdobywania  
(doświadczenie ziemi)**

Ziemia nie jest już tylko dana, ale zadana – zatem trzeba się z nią zmierzyć. Gra słów; dana – podana – zadana i dalej: zdobywana buduje ciąg znaczeń, który wykreśla uniwersalną prawdę o człowieku: otrzymuje on życie, które musi przeżyć tak, by uzyskać wieczność. Przeszłość (podanie), teraźniejszość (zadanie i zdobywanie) i przyszłość („przecież i mnie obiecana jest ziemia”) łączą się w opowieść o człowieku, który podejmując trud życia nieustannie zbliża się od Stwórcy. Doznawanie, zmaganie się i poznawanie świata kieruje ku ziemi – która ciągle jest niedostępna, choć obiecana. Jak na razie jawi się „jak fatamorgana”, potrzeba czterdziestu lat błędzenia po pustyni, by do niej dotrzeć. Wędrowka Mojżesza i Izraelitów stanowi zapowiedź drogi, jaką musi odbyć każdy,

który uwierzył w obietnicę Boga. Bohater „doświadczania ziemi” wyznaje:

**dotykam jej  
doświadczam  
mocuję się  
jak umiem  
(doświadczanie ziemi)**

Pasierb zmieniając kolejność słów biblijnej frazy odsłania jeszcze jeden wymiar ludzkiego bytowania. Kres – ziemia obiecana – to nie tylko jednak chwała nieba, ale także koniec ziemskiego życia. Śmierć – przywołana w utworze poprzez zastosowanie potocznego skojarzenia z grobem, pochowaniem w ziemi, jest wpisana w egzystencję wędrowca. Depozytariusz obietnicy ma tego pełną świadomość:

**przecież i mnie  
obiecana jest  
ziemia  
(doświadczanie ziemi)**

Niczym echo pobrzmiewają tutaj słowa, które Jahwe kieruje do Adama:

*(...) wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty. Z prochu bowiem jesteś i w proch się obrócisz (Rdz 3,19b).*

Ciepło, jako synonim czułości i ożywczego tchnienia umieszcza Pasierb w swoim kolejnym poetyckim opisie odradzania się człowieka. W tym wypadku glinę zastępuje „zimne błoto”, które upodabnia bohatera do „topielca”. Nie jest to tylko obraz biblijnego początku, bowiem, używając tak chętnie stosowanej przez poetę paronomazji, tytułowy „człowiek” nie jest ulepiony, lecz oblepiony błotem. Poeta stwierdza, że taki stan posiada on już od samego początku – jest bez życia. Błoto – nie stanowi jednak jego istoty, ono tylko go powleka, wewnątrz nie wypełnia. Mokra ziemia może być rozumiana jako znak brudu duchowego – upadku i grzechu, ale również nie-  
możności przewyciężenia w sobie małości, o której pisał w *Akordach jesiennych* Kasprowicz:

**Ty wiesz o tem, żeś jak nędzarz,  
mimo trzósów, mimo szarf,  
Zawiązanych brylantami —  
wstydu cię ogarnia lęk,  
Że nie wzbijesz się nad błoto  
żeś jest na kształt owych larw,  
Co nie mają lotnych skrzydeł  
(Akordy jesienne<sup>8</sup>)**

Ożywce i ocalające tchnienie przychodzi z zewnątrz, za sprawą „cudzego oddechu”, „dotknięcia ciepłych ust”. Metaforyczna reanimacja rozgrywa się pomiędzy tym, który potrzebuje pomocy, który jest „jak topielec”, a tym, który jej udziela. Pierwszy wyraźnie zaznaczony jest już w tytule, drugi niejako przebłyskuje tylko na chwilę – ożywce tchnienie jest cudze. Ratownik pozostaje ukryty, choć czytelnik jest w stanie rozpoznać w nim Tego, „o kim / wiele w Biblii” (*Podobieństwo*). Obraz zbudowany z kontrastujących pierwiastków: zimna i ciepła, nieczułości i dotyku, martwoty i życia może być odczytany jako codzienne stwarzanie się na nowo, postawanie z upadku, ponowne narodziny dzięki łasce.

Zabieg ukrycia Boga i odsłonięcia Go tylko na moment, nie nazywając wprost, stosuje poeta także w wierszu *ciało*: „ktoś własnoręcznie / brał zimną ociężałą glinę / i lepił ciepłymi dłońmi” – pisze. Nieokreślony, odrywa swoją tajemnicę dzięki czynności jaką wykonuje. Użyty zaimek oddaje sytuację przecucia, nieostrości; pewności, która dopiero nabiera kształtu. Swoją początek przypomina sobie człowiek dopiero u kresu życia. Moment narodzin skoncentrowany jest wokół sytuacji ciała: jego wyglądu i potrzeb:

**Na początku  
na pewno nie jest więzieniem  
jest wyraźnie zrobione na miarę  
(ciało)**

Wszystkie jego czynności przebiegają bez najmniejszych kłopotów:

**robi wszystko czego można zażądać  
bez wysiłku wyraża i bez trudu łączy  
(ciało)**

Duch, który pojawia się w wierszu, staje się potrzebny ciału potem – kiedy przechodzi ono moment zwrotny i „odczuwa inaczej że jest”. Otwiera się na „nie-ja” – na głos, obecność, która jest poza nim samym: którą „nawołuje” i której „słucha”. Dopiero „kiedy stygnie i zaczyna dzielić” rozpala się w nim przecucie swojego początku. Umęczone, „biedne” obdarzone zostaje przebłyskiem swego źródła. Nawet „tracąc pamięć nie może o nim zapomnieć”. Ten poetycki oksymoron uwydatnia siłę zakorzenienia człowieka w Bogu. Nie da się zapomnieć o tym spotkaniu, w którym Deus Faber powołuje człowieka. Wyjątkowość tego momentu, osobisty stosunek i zaangażowanie, pokazuje obraz Boga-Rzeźbiarza oddanego całkowicie swej pracy twórczej. Konkretność i plastyczność opisu: ciepło dłoni, podkreślone dodatkowo przez poetę zwrotem: „własnoręcznie”, gest brania i lepienia kontrastują z przedstawieniem materiału, z której powstaje Boskie dzieło: zimnem i ociężałością gliny. W takim zestawieniu uwydatnia się czułość i łaska, którą Bóg posługuje się w akcie tworzenia. To miłość, która pojawia się u początku istnienia, rozbłyskuje także u kresu ziemskiego życia.

W wierszu *Podobieństwo* scenie Genesis towarzyszy refleksja na temat przyczyn powołania człowieka:

**Zaczynam podejrzewać  
że mnie naprawdę kochasz  
skoro z takim uporem  
stwarzasz na swój obraz  
(Podobieństwo)**

Kreacja jest ciągle aktualizowana, nie jest aktem jednorazowym. Pasierb po raz kolejny dokonuje przekształcenia biblijnej metafory. Scenę ze Starego Testamentu odczytuje we współczesnym kontekście – jest nim status człowieka poszukującego Boga, który dopiero „zaczyna podejrzewać”, że jest kochany – nie jest to jeszcze pełne przekonanie, ani przeświadczenie, lecz dopiero jego początek. Poszukujący Tego, Który chce się odbijać w nim „jak w chłodnym jeziorze” jednocześnie obdarza nie tylko skłonnością do miłości, ale również uporem, „bezwzględnością, smutkiem i udręką”. Jeszcze głębiej w rolę stwarzającego wchodzi podmiot w wierszu *pytania*. Zastanawia się w nim nad statusem Boga przed stworzeniem człowieka. „Jaki byłeś przed nami?”, „czy dobrze jest / ulepić kogoś z gliny?” – padają pytania. Stawiający je zdaje sobie sprawę, że pojawienie się ludzi związane zostało z daniem im sfery wolności. Ta ryzykowna decyzja przyniosła Bogu cierpienie.

**jak mogliśmy się udać  
mając wybór  
i nie umiając wybierać  
(pytania)**

– zastanawia się bohater. Decyzja powołania do życia niesie ze sobą odpowiedzialność i składa na barki Boga obowiązek nieustannej troski i opieki. W wierszu *mężczyzna i kobieta* poeta ukazuje słabość ludzi poprzez odwołanie się do metafory stworzenia z gliny i kości (żebra). Zróżnicowanie w twardości obu budulców oddaje różnicę w znoszeniu trudności przez kobietę i przez mężczyznę. „Od początku nierówne szanse” – stwierdza bohater (chyba współczesny syn Adama) – i pyta:

**a kto jest miększy kto twardszy  
kto słabszy  
i kto najczęściej się łamie  
(mężczyzna i kobieta)**

Słabość i upadek – jak pokazuje już historia z Ogrodu Eden, wpisane są w tkankę życia człowieka. To, że został stworzony przez Boga, nie pozbawia go wad, nieufności i lęku. Człowiekowi, tak, jak w wierszu *pytania*:

**(...) trzeba powtarzać  
nie zginiesz  
kiedy pochyla się nad nim  
skrzydło Azraela  
(pytania)**

Wydawać się może, że stworzenie człowieka niesie za sobą jedynie doświadczenie zdrady i opuszczenia. Pierwsze wersy utworu sygnalizują jednak, że Bóg musiał „znosić niezmaćcone szczęście” – bez człowieka okazuje się ono być ciężarem. Odpowiedzi przynajmniej na jedno pytanie, zawarte w tym wierszu możemy szukać na kartach Starego Testamentu. W pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju czytamy: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre” (Rdz 1,31). Choć słowa te pojawiają się tylko w pierwszym opisie stworzenia świata (Pasierb odwołuje się zaś do drugiego), to oba biblijne teksty uzupełniają się, jeśli chodzi o prawdy wiary.

W dialogicznym wierszu *genesis* metafora związana z początkiem człowieka kształtuje się wokół boskiego gestu wyciągniętej dłoni. Podobnie, jak na fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie scena stworzenia Adama koncentruje się wokół uniesionej ręki Boga i wyciągniętej w Jego kierunku dłoni pierwszego człowieka. Związek pomiędzy wierszem a arcydziełem malarstwa ukazuje Maria Prussak w artykule: *Świat kultury w poezji Janusza Pasierba. Wokół wiersza „genesis”*. Autorka pisze:

*Poeta patrzy na dzieła sztuki plastycznej jako na dopełnienie Objawienia, swoisty komentarz do kształtowanego przez wieki, także za sprawą wyobraźni artystów, nauczania Kościoła. (...) Arcydzieło jest godną, chciałoby się powie-*

*dzieć równoprawną odpowiedzią na Boże Słowo. Poetycki opis arcydzieła włącza się w najważniejszy dialog Boga i człowieka.*<sup>9</sup>

Człowiek stworzony został już nie z gliny, „ani z żebra / ani z roli”, lecz wyszedł z ręki Boga, z Jego Ciała. Język wiersza, wykorzystujący potoczne wyrażenia: „wypuścić z ręki”, „zrobić coś od ręki”, „żyć na własną rękę” odsłania jedną z najważniejszych prawd wiary – to zamysł Boga i Jego miłość leżą u podstaw początku człowieka, Stwórca daje niejako siebie, bym mógł zaistnieć<sup>10</sup>. Dłonie Boga i ludzi współdziałają ze sobą, odpowiadają na gesty, wchodzą w dialog. Egzystencja od samego początku związana jest z obecnością Najwyższego, który „(...) obdarza / podtrzymuje dźwiga rozpoczyna”, człowiek żyje „z ręki, poręki, udręki” (*genesis*). Chodzi tu nie tylko o cierpienie ludzi, ale też i o udrękę Syna Bożego – Jego mękę na Krzyżu, dzięki której człowiek ma możliwość dostąpienia zbawienia i życia w wieczności<sup>11</sup>. Refleksja poetycka, której punktem wyjścia był moment stworzenia, przekształca się w refleksję teologiczną. Spośród wszystkich „wierszy genezyjskich” właśnie w tym tekście poeta najmocniej podkreślił obecność Bożej miłości, która towarzyszy człowiekowi od samego początku. Zimna i ociężała glina znika, powstajemy bezpośrednio z Boga. W wierszu *Deus Faber* (1991), o prawie 20 lat późniejszym od *genesis* (1983) Pasierb pisał:

**Zostaliśmy stworzeni  
uwolnieni z ogromnej dłoni  
(...)  
jesteśmy Jego dziełem  
żyjemy od-dzieleni  
wolni  
(Deus Faber)**

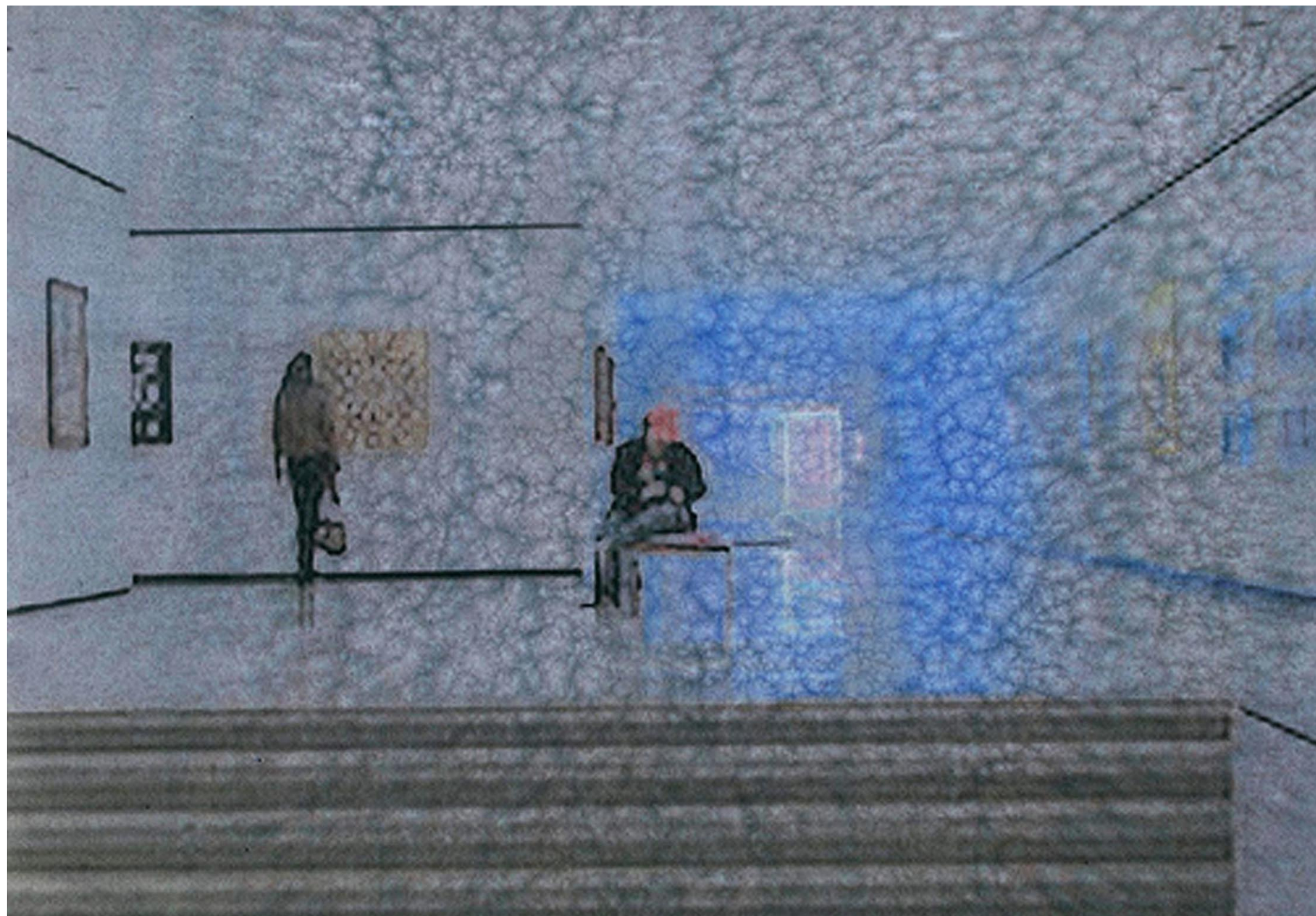
Graficzne podkreślenie w słowie „od-dzieleni” oraz ostatnie dwa wersy: „i nie umiemy być / sami” rysuje sytuację człowieka oderwanego od swego źródła, ale ciągle go poszukującego. Tak, jakby sam fakt stworzenia niósł ze sobą niezniszczalną więź pomiędzy Boskim Rzeźbiarzem a Jego Dziełem. Stworzona relacja ma u Pasierba bardzo głęboki wymiar osobowy, rozgrywa się na płaszczyźnie: dziecko – ojciec (nawet jeszcze mocniej: matka – dziecko, w wierszu genesis pada przecież: „począłem cię”). Człowiek nie jest zatem jedynie dziełem Boga, ale Jego dzieckiem. Dzięki temu może liczyć na schronienie w dłoniach Najwyższego, gdzie „ciepło / ciasno / czasem lekko / gdy otwierają się rany”, ale z których „jeżeli chcemy się wyrwać / musimy robić to sami” (*Dłonie*).

Wiersze genezyjskie posługując się biblijną metaforą, pokazują sytuację człowieka, który poszukuje swoich duchowych korzeni. Odkrywa je nie tylko poprzez

lekturę tekstów teologicznych czy dzięki intelektualnym przypuszczeniom, lecz przede wszystkim w „doświadczeniu ziemi” – zmaganiu się ze swoją cielesnością i twardą materią świata. Gлина – brudna, ciężka i zimna okazuje się być godna tego, by dotknęły jej ręce Boga. Nie jest to żaden szlachetny kruszec, lecz najbardziej „ziemski”, zwyczajny materiał. Moment wybrania go przez Stwórcę – mimo swej pospolitości, fascynuje poetę. Pasierb pokazuje, że największą i najbardziej pociągającą tajemnicą, jest to, że Bóg wybiera człowieka na narzędzie swej łaski, mimo całej jego ułomności i słabości. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że z tą tajemnicą w sposób szczególny musiał zmierzyć się książdz-poeta.

**Przypisy:**

1. Zob. przypis do Rdz 2,4b-25, *Pismo Święte. Biblia Warszawsko-Praska. Stary Testament*. T. 1, Lublin 2001. Pozostałe cytaty biblijne, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania. W *Biblii Tysiąclecia* (1988, wyd. III, popr.) czytamy: „wtedy to Pan ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia” (Rdz 2,7). W drugi opis stworzenia glina i proch ziemi funkcjonują jako synonimy. Gлина kojarzy się jednak szczególnie z procesem rzeźbienia, proch ziemi zaś mocniej odwołuje do kruchości i znikomości ludzkiego życia.
2. Analiza tego wiersza w: A. Kadyjewska, *Janusz Stanisław Pasierb: droga. Próba interpretacji*, [w:] Janusz St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Warszawa 2003, s. 61 – 72.
3. R. Przybylski, *Poezja wiary tragicznej* [postłowie], *Wiersze wybrane*, wybór i opracowanie ks. J. Sochoń, ilustr. J. Lebenstein, [postłowie R. Przybylski], Warszawa 1988, s. 381.
4. J. Kopciński, *Poetycki „teatr mowy” Janusza Pasierba*, [w:] Janusz St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Warszawa 2003, s. 157.
5. O Modlitwie pańskiej, 16. ?
6. Zob. M. Łukaszuk, *Teraźniejszość rzeczy przeszłych. Jakub Pasierba*, [w:] Janusz St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Warszawa 2003, s. 113 – 130.
7. Zob. J. Kopciński, dz. cyt., s. 157.
8. J. Kasprowicz, *Akordy jesienne*, [w:] *Krzak dziękuję różę, Z Tatr, Bunt Napieralskiego. Utwory rozproszone 1894 – 1899*, oprac. R. Loth, Kraków 1997, s. 31.
9. M. Prussak, *Świat kultury w poezji Janusza Pasierba. Wokół wiersza genesis*, [w:] Janusz St. Pasierb – poeta..., s. 134 – 135.
10. Tamże, s. 141.
11. Tamże, s. 143.





## Dotknąć tajemnicy. Malarstwo Piotra Kmiecica

Na początku września w lubelskiej *Andzelm Gallery* odbył się wernisaż prac malarskich Piotra Kmiecica. Artysta zaprezentował kilkanaście obrazów powstałych z inspiracji muzyką Oliviera Messiaena. Są to prace najnowsze, powstałe w bieżącym roku. *Hommage à Olivier Messiaen 2* – bo taki tytuł nosi cykl prezentowanych prac, jest malarską próbą nawiązania dialogu z uduchowioną muzyką wielkiego, francuskiego kompozytora.

Uroczyste otwarcie wystawy prac Piotra Kmiecica odbyło się 9 września 2009 roku, w dniu sześćdziesiątych urodzin artysty. Mimo, iż prace inspirowane są muzyką, to muzyka nie towarzyszy widzowi podczas oglądania wystawy. Obrazy zgrabnie wkomponowane są w przestrzeń galerii. Niektóre wiszą pojedynczo na białej ścianie, inne układane są w polptyki. W *Andzelm Gallery* swoje prace

prezentowali najwybitniejsi artyści współcześni m.in. Wojciech Fangor, Stefan Gierowski czy ostatnio Stanisław Fijałkowski. *Hommage à Olivier Messiaen 2*, jest kolejną znakomitą wystawą, potwierdzającą renomę galerii w której prezentowana jest sztuka artystów z „najwyższej półki”.

Piotr Kmiec urodził się w 1949 roku w Zamościu. Jest absolwentem zamojskiego Liceum Sztuk Plastycznych oraz Wydziału Malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w 1974 roku, w pracowni malarstwa prof. Wacława Taranczewskiego. Obecnie uczy rysunku i malarstwa młodzież z Liceum Plastycznego w Nałęczowie. Uprawia malarstwo, rysunek, rzeźbę, asamblaż. Swoje prace prezentował na wielu wystawach w kraju i za granicą. Autor obszernych cykli: m.in. *Operacje, czyli próba konstruowania destrukcji*, *Signum Temporis*, *Kontrapunkty*, *Wpisani w drzewo*,



*Czarnostany, Natura Natury, Dwadzieścia spojrzeń na Oliviera Messiaena, Partita polna, Hommage à Olivier Messiaen, Obłok niewiedzy.* Jest laureatem kilkunastu nagród na wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich i środowiskowych (w tym nagrody Ministra Kultury i Sztuki „za wybitne osiągnięcia dydaktyczne i wychowawcze”).

Prace malarskie prezentowane przez Piotra Kmiecica w *Andzelm Gallery*, są osobistym hołdem artysty dla wybitnego kompozytora Oliviera Messiaena<sup>1</sup>, a zarazem kontynuacją cyklów malarskich, inspirowanych mistyczną muzyką Francuza. *Dwadzieścia spojrzeń na Oliviera Messiaena* – prace powstałe w latach 1992-1995, rozpoczynają dialog odbywający się na dwóch płaszczyznach: malarskiej i muzycznej. Artysta opisuje swoje „spoglądanie na muzykę” Messiaena w następujący sposób: *Ten dialog z niematerialną, uduchowioną Messiaenowską materią dźwiękową jest próbą spojrzenia na prześwieconą teologicznym światłem muzykę mistrza*<sup>2</sup>. Piotr Kmiecik podkreśla, że w swoich pracach nie próbuje zilustrować muzyki, nie przenosi on też formy muzycznej na formę malarską. Kmiecik przekonany o związku muzyki wielkiego kompozytora z Prawdą oraz o tym, że mimo, iż muzyka rozgrywająca się w śmiertelnym czasie, przekracza tymczasowość, operując środkami malarskimi próbuje owej Prawdy dotknąć.

*Hommage à Olivier Messiaen 2* jest kolejnym osobistym kontaktem artysty z „niebiańskimi” utworami kompozytora. Spotkanie to odbywa się za pomocą kompozycji, kolorystyki – której artysta nadaje określoną wartość oraz symboli – chrześcijańskich bądź archetypicznych, zawieszonych poza jakimkolwiek empirycznym doświadczeniem, ale drzemających głęboko w podświadomości człowieka, żyjącego w świecie zdesakralizowanym. Prace Kmiecica nie są dziełami czysto malarskimi. Artysta wprowadza do nich „namacalną” trójwymiarowość, w tym celu używa konstrukcji drewnianych, wystających poza płaszczyznę obrazu. Podobne zabiegi artysta stosował we wcześniejszych cyklach (*Signum temporis, Droga '80, Wpisani w drzewo, Czarnostany*). Drewno jako element naturalny, występujący w przyrodzie w najczystszej postaci, nie poddany ingerencji człowieka jest dla artysty najlepszym tworzywem. Materia ta, przetworzona zostaje w pracach Kmiecica w taki sposób, by zachować jak najwięcej ze swojej naturalności, jednocześnie zyskując nową, niematerialną wartość. Krzyżujące się elementy drewna, przypominające gałęzie, odsyłają wyobraźnię odbiorcy do najważniejszego mistycznego drzewa, którym dla chrześcijanina jest krzyż – miejsce męki i śmierci Zbawiciela. Oczywiście jest, że dla wyznawcy Chrystusa owo Święte Drzewo Krzyża, jest centralnym punktem makrokosmosu, w którym osadzony jest *homo religiosus*. Idąc tym tropem, Piotr Kmiecik w swoich pracach umieszcza

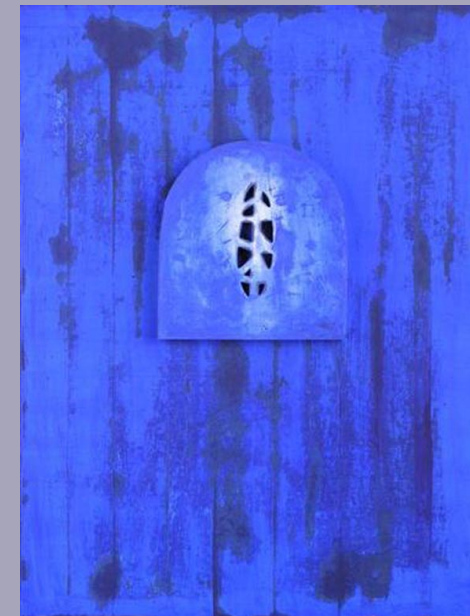


symboliczne Drzewo Krzyża w centrum kompozycji, zamykając je w równie symbolicznych kształtach (mandorli, łuku, trójkącie). Mandorla (podkreśla dwoistą naturę Mesjasza – Boga i człowieka), łuk (kojarzony z kształtem nieboskłonu) oraz trójkąt (piramida „zwężająca się ku górze”, symbol świata duchowego) są dla Piotra Kmiecia istotnym tłem rozgrywającego się w centrum kompozycji dramatu – pasji Chrystusa. Forma piramidy często pojawiająca się w twórczości Piotra Kmiecia (jest głównym motywem cyklu *Partita polna*) dynamizuje kompozycję, a jej wierzchołek wyznacza kierunek wędrówki, którą ma podjąć człowiek naśladujący Chrystusa. Wędrówka ta, jednoznaczna ze zbawieniem, ma jeden, jedyny słuszny kierunek – z dołu do góry, a przekładając to na język symboliczny z ziemi do nieba. Gałęzie wypełniające piramidę stanowią przypomnienie, że owa wędrówka, której początkiem jest życie ziemskie, a celem transcendencja, zawsze odbywa się w bliskości Krzyża.

Spośród prezentowanych na wystawie prac można wyróżnić obrazy żółte, błękitne oraz utrzymane w kolorystyce neutralnej (biel, szarość, czerni). Kolor w pracach Kmiecia ma wymiar duchowy. Błękit, utożsamiany z kolorem firmamentu, stawia widza wobec bliżej niepoznanej tajemnicy. Błękit nieba posiada wymiar mistyczny, ponieważ niemal zawsze kojarzony jest

z transcendencją. W obrazach neutralnych biel kojarzona z początkiem, z czystą potencją, stopniowo przechodzi, poprzez tonację szarości do pozbawionej światła czerni – misterium nocy. Wykorzystanie „słonecznej” żółci jest zjawiskiem nowym w twórczości Kmiecia. Ciepła, kadmowa, niemalże kłująca w oczy żółć, jest „ucieleśnieniem” mistycznego światła. Artysta kładzie farbę na płaszczyznę nierównomiernie, mamy wrażenie chropowatości, czegoś co zakłóca idealną ciszę, nieskończoność. Czasami jest to światło przebijające jakby spoza płaszczyzny (z wnętrza obrazu), niekiedy są to ciemniejsze punkty uciekające w głąb obrazu. Jedynie w pracach „żółtych” farba kładzona jest równomiernie. Zharmonizowana z płaszczyzną barwa pozbawiona jest jakichkolwiek drgań.

Kmieć używając form prezentowanych już we wcześniejszych pracach oraz wprowadzając nowe, nietypowe dla jego twórczości elementy, stwarza doskonale zharmonizowany cykl. Zaskakuje „hałaśliwe” światło którym nasączone są „obrazy żółte”. Pozwalają one spojrzeć na wcześniejsze motywy pasyjne z innej perspektywy. Mówią o nowej, radosnej rzeczywistości, która stała się realna dzięki męczeństwu Chrystusa. Kolor żółty, jako kolor przeciwstawny „martwemu” błękitowi, utożsamiany jest z życiem, a w wypadku chrześcijanina z obiecany przez Chrystusa zbawieniem czyli życiem wiecznym, do którego prowadzi tajemnica Krzyża.



*Hommage à Olivier Messiaen 2* jest jedną z tych wystaw, o których myśli się intensywnie, długo po opuszczeniu galerii. Po stosunkowo krótkotrwałym kontakcie z dziełami Kmiecica, udało mi się „wynieść” odrobinę umieszczonej w nich duchowości poza przestrzeń *Andzelm Gallery*. Symbolika zawarta w obrazach, stała się dla mnie pierwszą zagadką do rozszyfrowania. Skojarzenia z elementami *Arma Christi* (krzyż, korona cierniowa), nasunęły się jako pierwsze. Po dłuższych rozmyślaniach doszedłem do wniosku, że owe symbole, stanowią najniższy z poziomów „tajemnicy malarskiej”, Piotra Kmiecica. To, na co naprawdę wskazują, oraz jakie są najgłębsze znaczenia obrazów, znane jest zapewne jedynie samemu artyście. Jestem przekonany, że sacrum w sztuce Kmiecica dostrzegalne jest również dla zwykłego widza, a odniesienie do rzeczywistości transcendentnej stanowi fundament malarskich dokonań artysty. Obrazy Piotra Kmiecica, otwierają przestrzeń do osobistych refleksji, z jednej strony niepokoją kolorem, fakturą, a z drugiej tworzą ład i harmonię tak istotną w dzisiejszym świecie.



#### Przypisy:

1 Olivier Messiaen (ur. 10 grudnia 1908 w Awinionie, zm. 27 kwietnia 1992 w Clichy) - francuski kompozytor i organista. W swoich utworach nawiązuje do mistyki chrześcijańskiej. Messiaenowska materia dźwięków zaczyna w swoim brzmieniu o transcendencję. Muzyka Francuza, podobnie jak twórczość Kmiecica, próbuje opuścić fizyczną powłokę i osiągnąć tego, co niewidzialne i doskonałe.

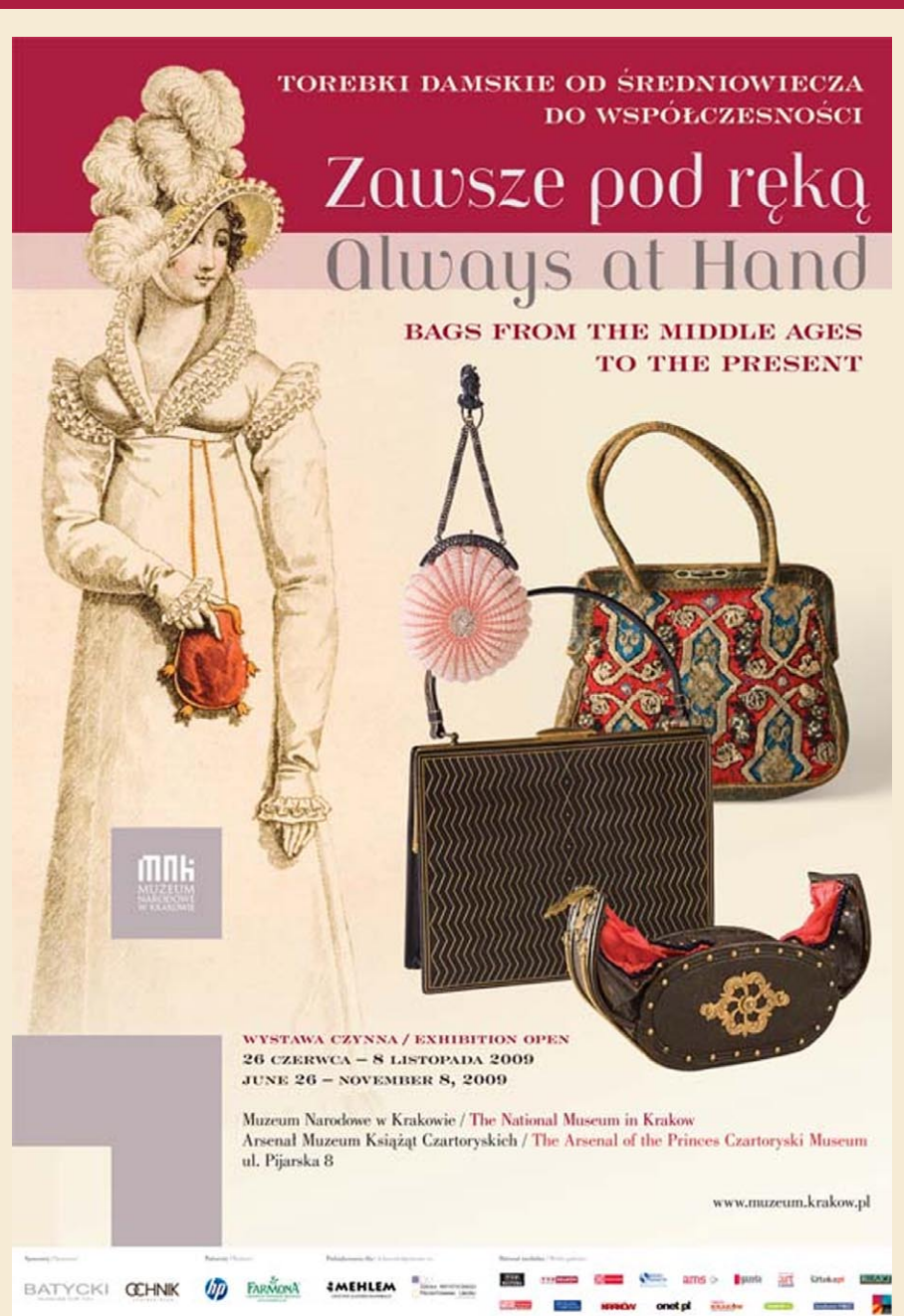
2 Cytat za: Piotr Kmiec. [kat. wyst.] Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin 2002.

# Zawsze pod ręką

Torebka. Atrybut każdej kobiety. Może być ze skóry albo sztruksu. Czarna albo w paski. Można w niej zmieścić centrum handlowe albo tylko portmonetkę. To nieistotne. Ważne, że jest zawsze pod ręką.

To właśnie temu symbolowi kobiecości poświęcona była wystawa pt. *Zawsze pod ręką. Torebki damskie od średniowiecza do współczesności*, zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Od 26 czerwca do 8 listopada zwiedzający mogli ją oglądać w gmachu Arsenалу Muzeum Książąt Czartoryskich. Zgromadzono na niej ponad dwieście obiektów z różnych polskich kolekcji, dzięki temu możliwe było prześledzenie rozwoju form damskiej torebki, poczynwszy od średniowiecznych sakiewek na monety lub robótki, a skończywszy na „cudeńkach” z tworzyw sztucznych.

Pierwszym plusem ekspozycji był sam temat. Miła odmiana dla tych, którzy mają dość wystaw typu





„kilka płócien, a na nich nie wiadomo co”. Wybór na główny obiekt ekspozycji tak zdawało by się niepozomego przedmiotu, wydał mi się intrygujący. Niezwykle trafiony był już sam sposób prezentacji elementu kobiecego wizerunku. Oto znajdujemy się na miejskim deptaku, przed nami rząd ławeczek i latarnia, a po prawej i lewej stronie naszym oczom ukazują się witryny sklepowe (gabloty), a w nich leżące lub wiszące na cieniutkich żyłkach rozmaite torebki. Ich zawartość to naprawdę imponujący zbiór. Warto było zwrócić uwagę na: maleńkie sakiewki, piękne kopertówki z wyhaftowanymi scenami dworskimi, eleganckie małe czarne torebeczki na wieczór, a także na torebki ze skór egzotycznych zwierząt z zachowanymi np. łapkami pancernika (choć dobrze, że ta budząca grozę moda minęła). Nie można zapomnieć o stylizowanym na torebkę, maleńkim laptopie, który z pewnością zachwyił wielbicielki najnowszych trendów.

Wystawa godna polecenia nie tylko stałym bywalcom muzeów i galerii, ale także tym, którym nieczęsto zdarza się przestąpić te zacne progi. Doskonały pomysł nie tylko na ciekawe spędzenie wolnej chwili, lecz także na małą podróż w czasie.

# Amerykański sen

Ameryka – ojczyzna jeansów, fast-foodów i popkultury. Współczesny Eden coca-colą płynący. Marzenie tysięcy ludzi na świecie. Tutaj pucybut może stać się milionerem. Każdy ma szansę. Każdy ma swój amerykański sen.

Dla wielu wyjazd do Ameryki to odległe marzenie. Jednak w dniach od 2.07 do 4.10.2009 była ona znacznie bliższa, a to za sprawą wystawy zatytułowanej *Amerykański sen* zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie w Gmachu Głównym. Zbiegła się ona z dziewięćdziesiątą rocznicą nawiązania stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską a USA. Celem tej wystawy było zaprezentowanie symboli Ameryki i zmierzenie się z jej mitami. Widzowie mogli oglądać prace dwudziestu fotorealistów amerykańskich, m.in.: Ralpha Goingsa, Richarda Estesa, Roberta Cottinghama i Roberta Bechtle'a, eksponowane po raz pierwszy w Polsce. Tematem ich prac jest powszednia, amerykańska rzeczywistość jak

miejska ulica, wnętrze baru lub lśniący motocykl. Ponadto wystawę wzbogaciły filmy video, instalacje oraz fotografie wielkoformatowe pozostające w łączności z główną ideą ekspozycji.

Osobiście za główny atut wystawy uznałam ciekawy sposób aranżacji przestrzeni muzealnej. Po wejściu na salę, pierwszą niespodzianką była dla mnie droga biegnąca przez szerokość pomieszczenia, która miała odnosić się zarówno do obecności tego motywu w utworach literackich, jak i do częstej u Amerykanów zmiany miejsc zamieszkania. Na czterech potężnych filarach flankujących ową drogę umieszczono instalacje video. Z ich ekranów w postaci wysokich, wydłużonych, pionowych prostokątów, uśmiechała się do nas słodko Marilyn Monroe, Elvis śpiewał swoje przeboje, a już za chwilę widzieliśmy na nich spacer pierwszego człowieka na księżycu czy prezydenta Kennedy'ego oraz inne symbole kojarzące się z Ameryką. Na pozostałych

bokach filarów zamieszczono obrazy fotorealistów, a także monitory, które wyświetlały wiersze amerykańskich poetów oraz filmy dokumentalne. U kresu drogi znajdowała się ściana poświęcona działaniom z kręgu land artu z instalacją migoczącej błyskawicy oraz rzucanym z projektora obrazem ciemnych chmur pędzących po niebie. Można było przysiąc, że grzmoty, które słyszymy dochodzą właśnie z tej ściany. Nie udało mi się jednak dociec, skąd dobiega grzmienie. Obok ściany land artu dwa wejścia prowadziły do kolejnego pomieszczenia. W ciemnej sali na dużych rozmiarów telebimie wyświetlano film *Woodstock. 3 days of peace and music* Michaela Wadlieighta. Mogłam odpocząć od toczących się w międzyczasie w sali głównej lekcji muzealnych, zasiąść na miękkim materacu i obejrzeć fragmenty koncertów, rozmowy z uczestnikami lub grupę hippisów ćwiczących jogę. Miła podróż w czasie, zwłaszcza dla młodszego pokolenia.

Ktoś może powiedzieć – OK, ale co z pracami fotorealistów? Ich prace znajdowały się nie tylko na wspomnianych filarach sali głównej – różnych rozmiarów płótna, od niewielkich po całkiem spore, rozmieszczono na ścianach sali. Refleksję dotyczącą prac malarskich postanowiłam zostawić „na deser”. Myślę, że dla wielu widzów fotorealizm okazał się jedną z najbardziej „lekkostrawnych” wersji sztuki współczesnej, ze

względu na czytelność treści i jasność przekazu. Dla mnie te prace były przyjemne w oglądaniu, łatwe w odbiorze i nieskomplikowane. Za jedno z ciekawszych dzieł uważam obraz Richarda Estesa *The Plaze*. Przedstawia on wnętrze autobusu miejskiego i widok na miasto zza jego okna. Obraz ten zapadł mi w pamięć z uwagi na ciekawą perspektywę – jest tak skonstruowany, że widz może utożsamiać się zarówno z postaciami znajdującymi się w środku pojazdu, jak i tymi na ulicy. Szyba jest praktycznie niewidoczna, co sprawia, że zaciera się granica pomiędzy tym, co wewnątrz i na zewnątrz autobusu. Odmienny charakter ma praca Davida Parrisha *Elvis i Marilyn*. Tytułowe postacie przypominają bardziej lśniące manekiny, niż żywych ludzi w blasku jupiterów. Uważam, że to wyjątkowo udana satyra na ikony amerykańskiego show bussinesu.

Wystawy organizowane przez Muzeum Narodowe w Krakowie cenię za ich wysoki poziom i przemyślaną koncepcję. Chociaż nie należę do grona wielbicieli sztuki współczesnej, to uznałam, że warto zaryzykować i wybrać się na *Amerykański sen* – i nie zawiodłam się.



Anna Wojciechowska-Żurek

# Wystawa grafiki Zdzisława Beksińskiego w Galerii Gardzienice, 1 X 2009

W dzień wernisażu wielki tłum. Kolejka ciągnie się jeszcze na dworze. Przychodzimy więc później. Kolejka co prawda mniejsza, ale tłum ludzi wewnątrz. Ciemno i duszno; ta duchota wylewa się za drzwi. W środku część stoi jak kamienne posągi wpatrzona w ekran, gdzie wyświetlany jest materiał filmowy, część ruchem robaczkowym przesuwając się wzdłuż czarnych ścian, by cośkolwiek dojrzeć na skrawkach pożółkłego papieru. A na nich gromadzą się maleńkie postaci: niciane, wrzecionowate, o zaropiałych, przymkniętych powiekach. Patrzą jak na intruza, z zaciekawieniem. Albo w ogóle nie patrzą, uciekają wzrokiem. Postaci narysowane w latach 60-tych, które tyle już doznały, a jakby ciągle jeszcze przerażały je tłum, jakby wciąż perwersyjnie igrały za filarami, bawiły się w lubieżny ekshibicjonizm. Bezwstydnie się prężą lub kurczą. Rozprężają na żółtej powierzchni kartki. Kompresują w gmatwaninę linii. Czamy długopis,

tusz kreślarski - jak żywa materia. *Miałem w latach 60-tych taki okres erotyczny. Chodziło głównie o rysunki. Wówczas polskie wyobrażenie erotyzmu to była tłusta blondynka i pół litra, a ja rysowałem erotyki z kręgu sadomasochizmu. Nieco zakłamanie, bo wstydzilem się obnażać do końca.* – mówi Beksiński na kartach folderu z wystawy. Każdy taki folder dostaje i każdy może zabrać sadyzm i masochizm Beksińskiego do domu. Ale są też matki i ich płody oprócz tego sado-maso. Choć nagie, to jednak matki: rodzące i wyszydzane przez kolektyw za plecami. Nieładnie się tak bawić – tu karcące matrony w skórze i z pejczem, obok – maleńki chłopiec. Albo skarłowacony mężczyzna. Emanacja i pulsacja. Naprzemiennie. Ranimy ich: matrony, oprawczynie, walkirie. Albo oni ranią nas: a więc rodzące matki i kolektyw, wystraszone dzieci, mężczyzna z dziobem patrzący gdzieś w bok, ustawiony za pręgierzem jak gdyby, twarze – maski. Nie ma tu samotności ani nie ma ciszy. Jest coś, co karze patrzeć. „Patrz na mnie!” Na oczy; oczy, które

zdają się już nie istnieć albo spływać po policzku jak łza. Jest coś, co pulsuje, przeskakuje od jednej synapsy do drugiej. Coś, co grzechocze, coś co niesłyszalnie szemrze. Coś, co wiemy, że jest a czego nie umiemy sprecyzować. Dotknąć. Te postaci... zmuszają nas do patrzenia. Zza szybki antyramy. Wyłaniają się z czerni ściany jak szklany domek, wewnątrz którego brzęczy życie: cicho, podprogowo, niewyczuwalnie. Irytująco acz przyjemnie. „Patrz, bo gdzie indziej mnie nie zobaczysz.” Klatki pamięci. Pudełka ze szkła z chorą zabawą w środku. To nam się podoba, na to chcemy patrzeć. Po to ustawiamy się w krętych kolejkach, my – nienasyчени odbiorcy perwersji. Ja, nienasycona wyobraźniowego delirium.



# Berlin ze stali i szkła. Neue Nationalgalerie

Berlin – miasto nowoczesne, pełne kontrastów, gdzie stare miesza się z nowym, tworząc niepospolitą przestrzeń miejską. Składają się na nią stojące do dziś pałace władców brandenburskich – Charlottenburg i Bellevue, skryte wśród parków wille, XIX-wieczne kamienice i wspiane, historyzujące kompleksy klasycznych zespołów muzealnych, w tym słynna Wyspa Muzeów – Museumsinsel. Jest też inny Berlin – ten, który jawi się jako nowoczesna metropolia, modernistyczna stolica Europy, pełna przełomowych rozwiązań formalnych i stylowych. W tej niezwyklej atmosferze niejednorodności napotkać można istną mozaikę kultury, tradycji, historii i ludzi, należy jednak uważnie patrzeć i słuchać...

Każda z dwunastu dzielnic jest inna, każda stanowić może swoiste centrum metropolii, zależy tylko jakiego Berlina się szuka. Nie jest to bowiem jedno miasto, a raczej ogromnym „twór miejski”, złożony zespół połączonych

ze sobą „organizmów” o niezwyklej dywersyfikacji. Tradycja i nowoczesność – w tych dwóch hasłach zamknąć można najbardziej zwięzły z możliwych opisów Berlina. W hasłach tych wciąż pobrzmiwają również echa dawnego podziału, który odcisnął swoje piętno na mieście i jego strukturze. Miasto muru, miasto Wschodu i Zachodu, obciążone przez historię, stawało się z czasem miejscem kultowych wręcz wydarzeń a zarazem świadectwem minionych czasów.

Dbając o zachowanie reliktyw przeszłości, nie dało się jednak uniknąć zmian. Po II wojnie światowej topografia Berlina uległa znacznemu przekształceniu. Niosło to za sobą konieczność zupełnie nowej organizacji wielu części dawnego miasta. Okaleczony wydarzeniami z lat 1943-1945 Potsdamer Platz stał się już w latach 50-tych obiektem zakrojonych na szeroką skalę zmian urbanistycznych, mających na celu przywrócenie świetności najbardziej spektakularnym i słynnym częściom miasta.



Chlubnie kontynuując intelektualne dążenia przedwojennej Brandenburgii, podjęto decyzję o stworzeniu w obrębie Potsdamer Platz centrum kulturalnego, które miało być enklawą kultury w Berlinie zachodnim. Można więc wysunąć wnioski, iż to właśnie podział miasta stał się przyczyną mobilizacji sił, by nadać Zachodowi rangę miejsca otwartego na sztuki. Zdecydowano się wówczas na ułkon w stronę silnie zakorzenionego w tradycji niemieckiego międzywojnia modernizmu. Tak doszło do powstania słynnego Kulturforum.

Oprócz Filharmonii Berlińskiej – Berliner Philharmonie, Muzeum Sztuk Zdobniczych – Kunstgewerbe Museum, Galerii Malarstwa, prezentującej dzieła dawnych mistrzów – Gemälde Galerie czy Muzeum Instrumentów

Muzycznych – Musikinstrumenten-Museum, znalazła się tam również Nowa Galeria Narodowa – Neue Nationalgalerie, która szybko stała się symbolem Kulturforum i miejscem ważnych wydarzeń kulturalnych stolicy Niemiec. O stworzenie projektu, który realizowałby postulaty nowej sztuki poproszono najznakomitszego wówczas architekta niemieckiego, związanego przez wiele lat z grupą Bauhaus – Ludwiga Miesa van der Rohe. W 1962 roku stworzony został projekt, którego pełna realizacja zajęła kolejnych sześć lat.

Budynek Nowej Galerii Narodowej jest doskonałym przykładem rozwinięcia wszystkich idei twórczych van der Rohe. Stanowi również unaocznienie jego słynnych słów: *mniej znaczny więcej*. Budynek o prostopadłościennym kształcie wykonano ze stalowych elementów, które wypełniono niejako *pustką*. Ta pustka to gigantyczne szklane tafle, które zastąpiły klasyczne ściany, dając tym samym wrażenie lekkości, odrealnienia, niebytu. Mimo okazałych gabarytów i twardego osadzenia w podłożu, budynek zdaje się unosić nad ziemią, wpuszczać otoczenie do środka, być otwartą a zarazem odizolowaną częścią placu i stojącej na nim galerii rzeźb. Prosta forma o jasnej koncepcji przestrzennej, pozbawiona zbędnych detali, stanowi apogeum twórczości Ludwiga Miesa van der Rohe. Architekt zawarł w niej bowiem większość swoich idei dotyczących przestrzeni uniwersalnej, nad której koncepcją pracował całe życie, o czym świadczy niezbieżność jego realizacja słynnego projektu *Barcelona*.

Pełne światła wnętrza galerii stanowią doskonałe tło wystawiennicze dla obiektów sztuki najnowszej, które gromadzono na potrzeby kolekcji od lat 50-tych. Dzięki prostej wizualnie, a jednocześnie wielopoziomowej strukturze wnętrza, zwiedzający ma wrażenie, iż odkrywa coraz to nowe strefy, ukryte za parawanowym układem ścian. Dzięki takiemu rozwiązaniu udało się stworzyć swoiste wrażenie iluzji, pozwalające niejako prowadzić gości przez meandry sztuki.

Będąca kwintesencją modernizmu, Nowa Galeria Narodowa stała się berlińskim centrum sztuki współczesnej. Oprócz stałej ekspozycji, na którą składają się wybitne dzieła artystów takich jak: Alexander Calder, Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka czy Max Ernst, galeria, jako prężny ośrodek sztuki dba również o niezwykle wysoki poziom wystaw czasowych.

Neue Nationalgalerie jest miejscem otwartym na nowe trendy, starającym się konfrontować rozmaite tendencje w sztuce najnowszej. Na uwagę zasługuje wystawa pt. *Berlin-Tokio; Tokio-Berlin*, podczas której ukazano sztukę obu miast w kontekście podobieństw i różnic. Przybliżyła ona wiele nieznanych faktów dotyczących sztuki zarówno niemieckiej jak i japońskiej. Równie ciekawa okazała się wystawa retrospektywna japońskiego



fotografa Hiroshi Sugimoto (*Hiroshi Sugimoto Retrospektiv*), która prezentowała szeroką panoramę jego twórczości na przestrzeni lat. Galeria zajmuje się również prezentacją sztuki przełomu XIX i XX wieku. Świadczy o tym choćby niezwykle interesująca wystawa prac francuskich mistrzów XIX wieku – impresjonistów, realistów i postimpresjonistów z kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku



(*Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts*).  
Prezentowane są również dzieła twórców niemieckich, wybierane często pod kątem mało znanego tematu. Taka była m.in. wystawa pt. *Die Brücke und Berlin*, na której ukazano związki twórców grupy z niemiecką stolicą i wpływ jaki owe relacje wywarły na sztukę.

Obecnie Nowa Galeria Narodowa realizuje projekt pt. *Bilderträume. Die Sammlung Ulla Und Heiner Pietzsch*. Kolekcja Pietzschów jest niezwykle ciekawa ze względu na różnorodność zebranych prac. Zgromadzone dzieła

to głównie XIX-wieczne realizacje bardzo wysokiej klasy artystycznej. Ekspozycja prezentuje płótna o charakterze symbolistycznym, odnoszącym się do surrealistycznych wizji sennych, podtekstów seksualnych i ukrytych fantazji. Są to obrazy takich twórców jak: Max Ernst Steinbock, Yves Tanguy, Paul Delvaux czy Dorothea Tanning. Wystawę można oglądać w Neue Nationalgalerie do końca stycznia 2010.

Zwiedzając Berlin należy bezwzględnie odwiedzić Nową Galerię Narodową. Jest to szczególne miejsce, zarówno pod względem architektonicznym jak i wystawienniczym, zapewniającym wrażenia estetyczne na światowym poziomie. Dzięki organizowanym dwa razy do roku wystawom każda kolejna wizyta stanowić będzie ekscytującą podróż w świat sztuki nowoczesnej.

fot. Michał Wiśnicki



# Trochę ludowości, trochę współczesności...

o różnorodnych i szerokich działaniach Galerii Gardzienice  
z Zuzanną Zubek, kuratorką Galerii, rozmawia Beata Nowak

**Beata Nowak:** Jak powstał pomysł pokazania fotografii Mikołaja Grynberga w Galerii Gardzienice?

**Zuzanna Zubek:** Całe przedsięwzięcie pokazania tych fotografii ma swój początek w marcu, i z wieloma perypetiami mogło dojść do skutku dopiero teraz. Pomysł zrodził się przypadkiem, podczas przeglądania jednego z numerów „Wysokich obcasów”. Znalazłam tam opis projektu pod tytułem „Dużo kobiet”, który się właśnie zakończył. Prezentował się niezwykle ciekawie: oparty na serii zdjęć kobiet z dziewięciu miast świata, był rozwinięciem pierwszej serii, powstałej w Polsce, a wystawianej w galerii Luksfera. Po przeczytaniu artykułu skontaktowałam się z Mikołajem Grynbergiem.

**B.N.:** Jak zareagował na propozycję wystawy?

**Z.Z.:** Bardzo się ucieszył. Okazało się, że szukał miejsca w Polsce, gdzie mógłby pokazać swój projekt, ale żadne z tych, z którymi się kontaktował nie miało budżetu na prezentację prac. Był więc zadowolony z propozycji wystawy, bo długo na nią czekał.

**B.N.:** Jaki profil ma Galeria Gardzienice? Czy najbliższa wystawa fotografii współgra z jej programem?

**Z.Z.:** W statucie galerii są zawarte programowe założenia, że opiera swoją działalność na elementach ludowych, prymitywnych. W pierwszej kolejności powinna prezentować sztukę prymitywną (mówiąc prymitywną, mam tu na myśli np. Nikifora). A fotografia? Jest to galeria, więc ma szeroki zakres, i zawsze o tej porze wystawiamy fotografie. Rok temu był Wantuch, w tym – będzie Grynberg.

**B.N.:** Opowiesz w ogólnym zarysie, co wcześniej pokazywała galeria?

**Z.Z.:** Prezentowaliśmy prace wielu artystów. Był tu Nikifor, Beksiński, Katarzyna Gawłowa, Marek Sobczyk, Wacław Wantuch, Adam Myjak, Jerzy Nowosielski. Było również malarstwo etniczne Bieńkowskich. Nawiązywało ono do muzyki tworzonej przez dawnych wiejskich muzykantów, do poszukiwań etnicznych korzeni muzyki. Ludowość to podstawa działania galerii i teatru.

**B.N.:** Ludowość jest zapewne głównym punktem wspólnym galerii i teatru, działających pod wspólnym szyldem. Jak doszło do tego, że przy teatrze powstała galeria?

**Z.Z.:** Przez przypadek. Otwarto ją na wystawę ikon, w 1997 roku, i tak pozostała. Jej działalność bardzo się rozwinęła od tego czasu. Prace w niej pokazywane z reguły miały wątek wspólny, ale głównie chodziło o promowanie sztuki w szerokim zakresie, choć trzymając się w pewien sposób statutu głównego. Wcześniej nie miała stałego kuratora, więc jej rozwój nie był może tak bardzo jednolity, jakby to mogło się odbywać w innym przypadku, ale utrzymywała wysoki poziom.

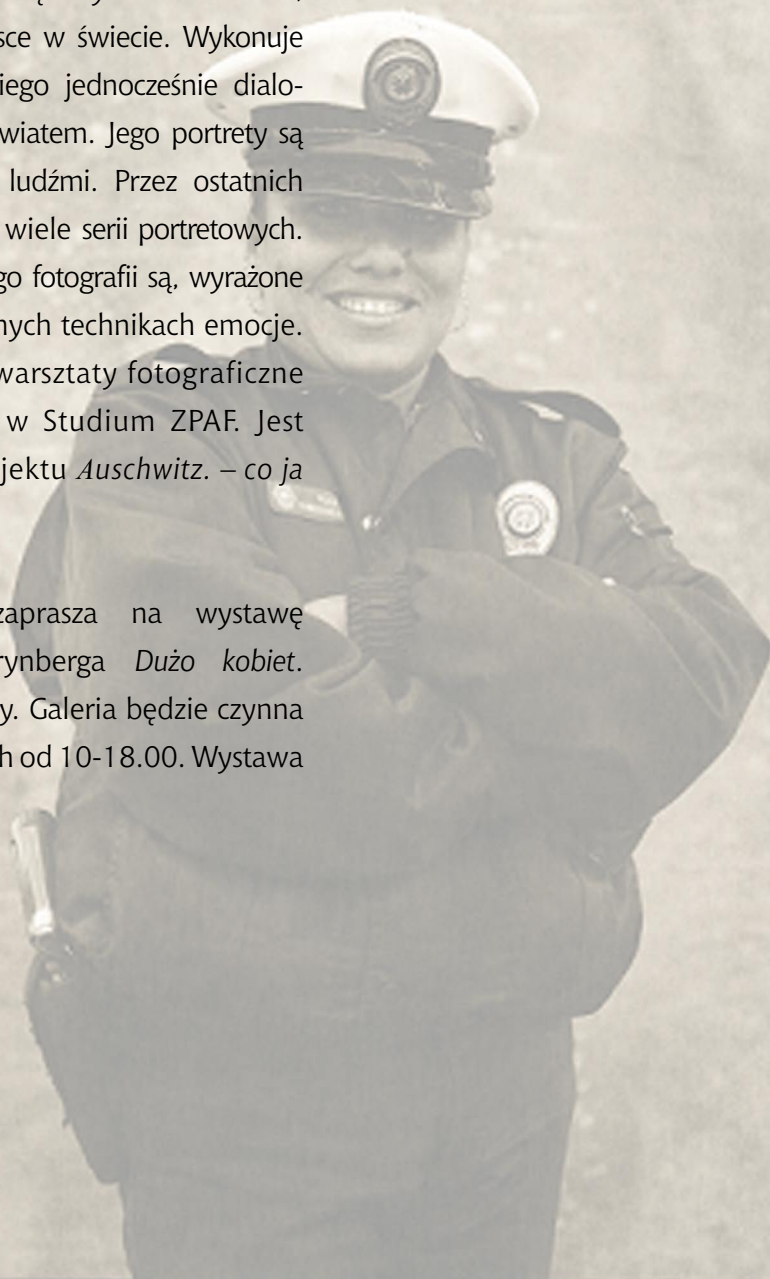
**B.N.:** Co uważasz za największy sukces ostatniego roku działalności Galerii?

**Z.Z.:** Zdecydowanie wystawę Beksińskiego. Frekwencja była bardzo wysoka, odwiedzało Galerię około 120 osób dziennie. Podczas wernisażu było tu mniej więcej 480 osób – część w galerii, część czekała na schodach. Obawialiśmy się, czy schody wytrzymają takie obciążenie. Kolejka ciągnęła się aż do Trybunału. Całą wystawę zobaczyło 2280 osób.

Wystawa fotografii Mikołaja Grynberga, niezwykłego i cenionego fotografa to całościowa premiera projektu *Dużo Kobiet* w Polsce. Na wystawę składa się 100 niezwykłych zdjęć kobiet z 9 miast Świata: z Warszawy, Rio de Janeiro, Kijowa, Meksyku, Limy, Buenos Aires, Tel Avivu, Zanzibaru i Pekinu. Podczas wernisażu artysta opowiadał o początkach projektu i jego stopniowej ewolucji. Projekt rozpoczął się w 2004 roku serią zdjęć kobiet z najbliższego otoczenia artysty zrobionych w Warszawie, zatytułowanej *Dużo Kobiet – Warszawa*. Wystawa ta została zaprezentowana na dworcu kolejowym Central de Brasil w Rio de Janeiro, podczas festiwalu *Polonia Carioca*.

Mikołaj Grynberg jest szczęśliwym człowiekiem, który znalazł swoje miejsce w świecie. Wykonuje zawód, który jest dla niego jednocześnie dialogiem z otaczającym go światem. Jego portrety są dokumentem spotkań z ludźmi. Przez ostatnich kilkanaście lat powstało wiele serii portretowych. Głównymi bohaterami jego fotografii są, wyrażone na różne sposoby i w różnych technikach emocje. Od kilku lat prowadzi warsztaty fotograficzne oraz od 2009 zajęcia w Studium ZPAF. Jest w trakcie realizacji projektu *Auschwitz*. – co ja tu robię?

Galeria Gardzienice zaprasza na wystawę fotografii Mikołaja Grynberga *Dużo kobiet*. Wstęp na wystawę wolny. Galeria będzie czynna od pn. do pt. w godzinach od 10-18.00. Wystawa potrwa do 10 stycznia.



# Rafał Karcz

**Rafał Karcz** (ur. 1969) – malarz, rysownik i fotograf. Absolwent historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (praca dyplomowa na temat socrealizmu w malarstwie radzieckim) oraz Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W swojej twórczości wykorzystuje m.in.: akwarelę i tusz. Do 2009 roku odbyło się kilkanaście indywidualnych i zbiorowych wystaw jego prac. Mieszka i pracuje w Krakowie.

## Wystawy indywidualne

- 2009** *Zabawki dla dorosłych / Przeciwnicy* wspólnie z Sylwią Górak – Galeria BB, Wrocław
- 2009** *Beyond the border*, International Contemporary Art Fair, San Diego, Kalifornia, USA
- 2009** wrzesień: art-project FUCKKK KKKAPITALISM, IAO Project – Salt Lake City, Utah, USA
- 2009** lipiec: projekt *Key to Freedom* – Schauraum Galerie, Wormacja, Niemcy

- 2009** lipiec: *Lato w mieście / Summer in the City* – Galeria Klimy Bocheńskiej, Warszawa
- 2009** czerwiec-lipiec: festiwal multimedialny *Summer of Love* – Galerie Born + Busse, Lipsk, Niemcy
- 2009** *Rozgryzanie malarstwa* wspólnie z Karoliną Szmuc – Galeria Carte Blanche, Łódź,
- 2009** kwiecień: *Z klubu i kościoła* – Klub Alter Ego, Szczecin,
- 2009** kwiecień: *Ludzie spod ziemi* – Galeria Six Feet Under, Opole
- 2009** *After Party* – Galerie Born + Busse, Lipsk, Niemcy
- 2009** styczeń: *Various/Similar Similar/Various* – IAO: ABC gallery, Salt Lake City, Utah, USA
- 2008** *Traffic Engineering* – Galerie Born + Busse, Lipsk, Niemcy
- 2005** Centrum Sztuki Współczesnej Solvay, Kraków
- 2004** Galeria Rafała Korzeniowskiego, Kraków
- 2003** Galeria Hotelu Elektor, Kraków
- 2002** *Szkice architektoniczne* – Galeria Politechniki Krakowskiej, Kraków
- 2002** *Szkice i motywy architektoniczne* – Galeria SARP, Kraków

## Wystawy zbiorowe

- 2009** 7 Targi Sztuki, Zamek Królewski, Warszawa
- 2009** KUNSTSTOFFE Art Project, Saarbrücken, Niemcy
- 2009** REGALART Arts Galeria, Barcelona, Hiszpania
- 2008** BLICKDICHT – ACCROCHAGE – Bollag Galleries, Zurych, Szwajcaria
- 2008** *Geld spielt keine Rolle* – Galerie Born + Busse, Lipsk, Niemcy
- 2004** projekt [contact.by.art.pl](http://contact.by.art.pl) – Centrum Sztuki Współczesnej Solvay, Kraków

Galeria artysty na stronie [A Tainted View](http://A.Tainted.View)

# Z Rafałem Karczem rozmawia Anna Wronowska

## **Jak Pan traktuje tradycję malarską?**

Tradycja... Nie traktuję jej instrumentalnie. To rezerwar pewnych postaw i chwytów, niekoniecznie tylko formalnych. To, jak sądzę, także dbałość o wykorzystywane medium oraz szacunek wobec odbiorcy. To pewna wiedza zarówno z zakresu historii sztuki, która daje nam świadomość, że w XVIII wieku byli w Anglii wybitni akwareliści, a równocześnie jest to wiedza o samej technice – akwarela czy w ogóle techniki wodne, wbrew dość popularnym sądom, przechowywane odpowiednio wytrzymają kilka wieków.

## **W jakiej relacji do rzeczywistości są Pana prace. Czy jest Pan obserwatorem czy komentatorem rzeczywistości?**

Myślę, że jestem głównie wnikliwym obserwatorem – choć tylko wycinków – rzeczywistości... Komentarza zwykle świadomie nie zawieram. Ktoś może się go doszukać, co oczywiście jest możliwe i nawet przeze mnie oczekiwane.

## **Co chce Pan wyrazić swoją sztuką? Jaka postawę przybiera pan wobec otaczającego świata?**

W zasadzie nie współuczestniczę w polityce, choć przekonania mam lewicowe. Chcę ludzi zaintrygować, wciągnąć do swej gry. Z pewnością nie można mnie określić mianem piewcy piękna świata. Wolę raczej jego niedookreślenia, jego liczne pęknięcia i wyrwy.

## **Ulubione motywy?**

Net oraz ulice i kluby to moje główne inspiracje. Wsłuchiwanie się w gorączkowy puls miasta, rozwibrowanie życia... Fascynują mnie także bunt, protest, opór, rewolta.

## **Ulubione medium – akwarela, tusz, fotografia – dlaczego?**

Z mediami to tak po prostu wychodzi, jakoś do oleju nie potrafię się przekonać. Wolę szybkość, także w znaczeniu dosłownego schnięcia, technik wodnych lub *stricto* rysunkowych.

## **Kto jest pańskim wzorem artysty?**

Cenię współczesnych Niemców – Florianą Sussmayra oraz Justine Otto.

## **Do czego Pan zmierza? Czy sława jest pańskim celem czy tylko środkiem do celu?**

Sława nigdy nie była dla mnie celem i nie myślę w tych kategoriach. Chcę, by moje malarstwo było w pewnych kręgach znane. By przetrwało, zarówno fizycznie oraz – że tak to ujmę – mentalnie, ideowo.

## **Czym zajmuje się Pan w życiu poza sztuką i piciem kawy?**

Muzyką, kinem. Na książki w zasadzie nie starcza mi czasu.



MŁODYCH TWÓRCÓW CHĘTNYCH DO PUBLIKACJI SWOICH TEKSTÓW  
I PRAC ZAPRASZAMY DO PRZESYŁANIA PROPOZYCJI NA ADRES:

[periodykihs@o2.pl](mailto:periodykihs@o2.pl)

#### GALERIA NUMERU

##### Rafał Karcz

|                      |             |                          |    |
|----------------------|-------------|--------------------------|----|
| OBJECT               | okładka     | HOMESICK BLUES           | 45 |
| EXTASY EFFECT 6      | spis treści | PROJECT FOR ART SPACE 9  | 56 |
| REVOLT RUN           | 3           | PROJECT FOR ART SPACE 23 | 57 |
| ARE MADE FOR WALKING | 31          | CANDY FLOSS              | 77 |
| OLDSKUL              | 36          | EXTASY EFFECT 5          | 78 |
| STUDY OF PIONEER     | 37          | INCIDENT                 | 79 |

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

REDAKTOR NACZELNY  
ZASTĘPCA REDAKTORA

ZESPÓŁ

OPRACOWANIE GRAFICZNE

adres redakcji:

Instytut Historii Sztuki  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Al. Racławickie 14  
20-950 Lublin

Opieka merytoryczna: **dr JACEK JAŻWIERSKI**

KAROLINA GUZ  
BARTŁOMIEJ MODRZEWSKI

JOANNA KOPROWSKA  
MAŁGORZATA PEROŃ  
SAMANTA WDOWIAK  
ANNA KUBICKA po konsultacjach w PChIP

