Kazimierz Hoffman

wybór i język

WYDAWCA:
Kujawsko-Pomorskie
Towarzystwo Kulturalne
Bydgoszcz
1989

Kazimierz Hoffman

wybór i język

Kazimierz Hoffman

wybór i język

KUJAWSKO-POMORSKIE
TOWARZYSTWO KULTURALNE
BYDGOSZCZ 1989

Powodem tych tekstów jest wdzięczność. Powstała z fascynacji pewnymi obrazami i z korzyści, jakie z nich czerpie moja wyobraźnia — człowieka piszącego wiersze.

Mowa tu o twórczości malarzy związanych z ziemią bydgoską. Mowa też o nich samych.

Liczyłem się z faktem: nie ogarnę całości. Stąd ograniczenia zbioru. Utrwala niektóre tylko treści i znaki tego malarstwa, niektóre tylko słowa artystów. Sądzę jednak, że istotne.

Późna nowela

... miała kłopoty z rysunkiem, to znaczy: pojmowanym tak, jak się go zazwyczaj pojmuje w akademii. Brała go bowiem jakby z dzieciństwa.

Czuła kolor, a on jej służył: szarości na jej płótnie mają ciche lśnienie, jak mat u Corota; własne przecie, nie cudze.

Prostymi środkami osiągała wyraz.

Czasami mówiła: każdemu problemowi pozwalam rosnąć we mnie jak góra.

I to była prawda.

Joanna Witt: zaczęła późno, była samoukiem.[1]

Maluje najchętniej portrety kobiet, pięknych zawsze, młodych — maluje niby dziecko, nie bardzo wiedząc, co począć z oczami tych istot; dlatego przesłania je cieniem, niby rondem kapelusza samotnej Heddy Gabler,[2] opiętej smukło długą czarną suknią na tle zieleni poruszonej światłem...

*

[1] Prawdziwe nazwisko: Jonscher. Matka znanej malarki Barbary Jonscher. Zmarła w 1982 roku.

[2] Postaci tej, wziętej z Ibsena, poświęciła Witt jedno z najlepszych swoich płócien.

Uzasadniała, po latach.

„Mówi pan, że jestem uparta, że Barbarę Radziwiłłównę widać i na tym, i na tym obrazie... Bo fascynuje mnie los takich kobiet jak ona, jak ibsenowska Hedda Gabler. Proszę pomyśleć — są piękne, kochane, mają wszelkie szanse by być miłowane przez życie, a kończą tragicznie".

*

Coś chciała ukryć i była bezradna. Stąd to jej nagłe zakłopotanie w czasie rozmowy przed obrazami, to jej płoszenie się, uśmiech, raptem żart i — znany u niej odruch: lot ręki sprzed twarzy w górę, ponad nią, podczas gdy twarz wolno opadała...

*

Czy światło może zasłaniać?

Tak.

To, co na jej płótnach wydaje się wpierw szare, doznane z bliska jest delikatną tkanką, niebieskością: światłem, co ocienia twarz. Znika modelunek (choć go domyślamy). Trwa niezmiennie piękno.

Jakże je podkreśla czerń stroju na pysznym obrazie z panią Bovary!

*

Czy ona czuła osobność modela, każdej z tych postaci? A jeśli tak, to czemu te kobiety zawsze patrzą na nas tą samą twarzą, w cieniu i z oddalenia?...

*

Odsłońmy tekst.

same są. Do końca pozostawione sobie
z tym krwawieniem.

Wobec stałego, choć niepochwytnego wpierw, jak mgła,
rozpadu tkanki,
ich próbę osiągnięcia szczęścia i trwałości,
maski użyte w tym celu, grę, ich instynk-
towne chwyty
określić trzeba nazwą: Amor boleściwy,

podobnie jak książki pisane przez nie albo ich
malarstwo.
Widziałem jeden z nowych obrazów Joanny W;
był to portret; w czerni: postać Pozującej
przypominała znów tę z późnej noweli Tomasza Manna
olśnioną młodym mężczyzną kobietę
już po przekwitnięciu, która pewnego dnia
spostrzega: krwawi. I sądzi, że to z cudownej odnowy
swej kobiecości,
i nie zna jeszcze prawdziwej przyczyny,
bo lekarz milczy;

ten obraz był dziwny. Cofając się przed nim
wróciłem do domu. I chociaż za oknem prószył śnieg,
nie mogłem zasnąć;

słyszałem oddech żony leżącej obok mnie
z otwartymi oczami

i biło mi serce.

*

... drobna, chodząca w czerni jak w srebrze, czyżby malując portrety kobiet zawsze pięknych, ale o twarzach zawsze ocienionych, czuła całą ulotność zdania: „Istota ukochana jest dla kochanka przejrzystością świata"[3] i jego „otwarcie ku śmierci"?...

To mogłoby tłumaczyć tragizm w jej malarstwie. A on istnieje.

---

[3] Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris 1957, Les Editions de Minuit, s. 27.

Zwrócone ku dzieciństwu i ku przeszłości Ameryki kompozycje rodzajowe Grand-ma Moses, kwiaty, lądy i morza Bauchanta, obrazy Węgra Scontvaryego i Gruzina Pirosmanaszwilego, dzieła innych głośnych prymitywistów — dopełnia osobny świat Teofila Ociepki.

Tak mówią teraz.

Doceniony został dopiero po wojnie, choć malował od dawna, maszynista turbin w śląskiej kopalni. Ale oto zaczęto pisać o nim rozprawy i książki, jego prace wystawiane są w reprezentacyjnych salonach Londynu, Sao Paulo, w paryskim Musee National d'Art Moderne... Staje się sławny. Zdobywa sławę za życia.

Umiera w Bydgoszczy w wieku 87 lat. Mieszkał w tym mieście długo, a okres ten zaliczał do szczęśliwych.

*

Pisał:

„... Los włożył mi do kolebki szalone zamiłowanie do filozofowania i badania natury, tej części nieznanej, a usposobienie moje było bardzo religijne i do tego cierpiałem na chorobliwą ciekawość i maniacki sceptycyzm i tak jest po dziś dzień.

Szukając jednej książki po całych Niemczech nie znalazłem jej, ale zgłosił się z Würtenbergu taki dziwak jak ja i z tym korespondowałem przez 40 lat, a był to swego rodzaju ludzki geniusz i unikat i ten moją ciekawość zadowolił. Ten mi raz napisał: „Teofilu, do ciebie przyjdzie duch i ten cię nauczy malować". Ja jednak nigdy żadnego ducha nie widziałem, ale w mojej duszy zrodziło się coś niezdefiniowanego, co by można nazwać zamiłowaniem do istoty piękna tj. do Boga. Było to w 1927 roku i od tego czasu rozpocząłem malować i maluję po dziś dzień z niesłabnącą radością i uciechą".[1]

Tyle piórem. Ale o źródłach swej sztuki mawiał i tak:

— Jednym wsadza los do kołyski gołębia, zamiłowanie do wędkowania, szachy, mnie włożył bajkę. Całe moje jestestwo uśmiecha się do bajki. Na swój sposób szukam teraz prawdy. Dla mnie bajka jest rzeczywistością. W naturze zawsze pozostanie coś tajemniczego, fantastycznego. Nasłuchałem się wiele w dzieciństwie od dziadka i pradziadka o utopcach i innych śląskich dziwach. Może to z tamtych czasów jeszcze wzięło się we mnie...

Tymi zwierzeniami uzasadniał najprzedniejszą u niego tematykę: baśni. W świecie jego malarstwa od samego początku królują baśń, magia, fantastyka. To prawda, że raz po raz widać tam dociekliwą obserwację zjawisk i zdarzeń rzeczywistych; będzie to odczuwalne zwłaszcza w ostatnim okresie życia artysty; wszystko to jednak przepojone jest klimatem baśniowości.

Tę baśniowość umacnia niejako teoretycznie, przemyśla ją. Stale. Wynika to z jego zwierzeń.

Łącząc przeciwieństwa, godzi legendę z realnym ży-

---

[1] Z odautorskiego tekstu zamieszczonego w katalogu warszawskiej wystawy malarstwa Ociepki, rok 1974.

ciem, wiarę w ewangelicznego Boga z okultyzmem. Naprawdę wierzy w celowość szukania kamienia filozoficznego. Ktoś pisał: „przedziera się przez zawiłości książek teozoficznych, aby poznać tajemnice bytu i życia."

Popełniali błąd ci komentatorzy, którzy widząc źródła symboliki Ociepki w jego wyobraźni i fantazji, nie dostrzegali i tej siły sprawczej — owego „filozofowania", upartych rozmyślań na przedziwny sposób.

*

Oto obraz: *Niedźwiedź z Saturna.* W skalistej, czerwonawej scenerii — błękitny, mocno kudłaty stwór. W łapie trzyma zielsko („to pożywienie" mówi autor). U jego stóp wije się zielony jaszczur, obok — inne dziwaczne stworzenie, w kolorze płomienia...

Powie, że pomysł tego obrazu powstał po przestudiowaniu pożółkłego dziełka jednego z XIX-wiecznych wizjonerów-kabalistów, który opisuje bujne życie zwierzęce i roślinne na planecie Saturn, a wywodom swoim przydaje powagę naukowej wypowiedzi.

Uwielbiał tego rodzaju literaturę. Wykorzystywał jej treści dla artystycznych celów.

Jednocześnie czytał współczesne piśmiennictwo popularno-naukowe. Śledził zdobycze techniki. Oto tytuły książek z jego domowej biblioteki: *Tajemna wiedza duchowa, Mistyka i magia liczb, Metafizyka* Awicenny, *Przyczynki do magii, Kabała* Papusa, obok zaś: naukowa edycja PWN *Powstanie życia na Ziemi, Historia nowożytna,* grube zszywki „Problemów".

Z Indii przysyłano mu książki o sanskrycie, sztuce i filozofii hinduskiej.

— Drugiej tak wszechstronnej i bezstronnej biblio-

teki jak moja nie znajdzie pan w całym kraju — twierdził z przekonaniem. Opowiadał się jednakże za „tajemną" częścią księgozbioru. Chwalił zdobycze współczesnej nauki, ale miał jej za złe, że nie docenia tajemniczości i magii, które także egzystują w świecie. I dobitnie: — Same komputery i uczone gadanie to za mało. Chciałbym, aby w następnym tysiącleciu rozwijały się bujnie nauki ścisłe, technika, wiedza oficjalna, ale aby nastąpiło również odrodzenie wiedzy tajemniczej, która objaśnia to, co baśniowe, magiczne...

On, piewca baśni, zabrał się na krótki czas do tematu „elektronicznego". Malował roboty. Obojga płci. Były to malowidła zdecydowanego sceptyka. Bo „nie można zastąpić maszynkami żywego człowieka, mechanizmy nie czują, a bez miłości wszystko niszczeje". Precyzyjnym, chłodnym robotom przeciwstawiał świat natury, przede wszystkim ptaki mądrości: sowy. Napuszone ze złości, spoglądały na mechanizmy nie będące w stanie wykrzesać z siebie tego, co ludzkie: uczucia.

Za to z niekłamanym podziwem oglądał telewizyjną transmisję z połączenia się kosmicznych pojazdów „Sojuz" i „Apollo".

Pod wielkim wrażeniem maluje płótno *Przyjaźń w kosmosie sowiecko-amerykańska*. Obraz ma kunsztowną formę. Jego dół stanowi krzywizna zielonej kuli ziemskiej, zaludnionej przez kobiety, dzieci i mężczyzn z wyciągniętymi w górę rękami. Wysoko na ciemnym błękicie, który misternie okalają jasne obłoczki, widać oba połączone statki. Nie ma w nich nic prócz połączonych ze sobą dłoni. Kompozycja ma jeszcze jeden motyw o wielkim znaczeniu. Oto w przestrzeni kosmicznej, w której spotkały się oba pojazdy — widać zarysy głów zwierząt, skrzydeł ptaków. W ten sposób Teofil

Ociepka zilustrował swe przeświadczenie: — Jeśli w kosmosie ludzie wyciągają do siebie ręce, to ten kosmos nie może być tylko pustką — bez zwierząt, ptaków i tego wszystkiego co miłujemy.

Tą symboliką zakończył się okres malarskiej fascynacji cywilizacją techniczną. Następuje powrót do dziewiczej puszczy.

*

Ulubionym tematem artysty była dżungla, zielona, bujna, pełna lwów, fantastycznych ptaków, koni, jaszczurów i baśniowych smoków, niekiedy nagich ludzików, żyjących razem w pokoju i harmonii. — Dziewicza puszcza — utrzymywał — do dnia dzisiejszego pociąga człowieka swą tajemniczością. Biorąc ją sobie za temat szkolę własną imaginację, ona zaś z kolei jest tym, co pozwala mi czarować innych.

Chwalił kolor zielony we wszystkich jego odcieniach, ponieważ był dla niego „czarowny". Dżungla ze swą głębią jest właśnie zielona. Chciał ją oddać w obrazie tak, aby stanęła przed nim jak żywa.

Zapełnił ją zwierzętami i ptakami, sprowadził do niej duchy lasu.

Mając 85 lat namalował jeden z najbardziej uroczych obrazów i zatytułował: *Święty Franciszek — biesiada z niedźwiedziem*. Tło tej anegdoty stanowi dżungla. Pośrodku zacisznej łąki — stół z rajskimi owocami, przy nim Biedaczyna Boży i kudłaty zwierzak. Właśnie Franciszek wręcza rozanielonemu misiowi garniec pełen puszczańskiego nektaru (podebranego pszczołom). Przyglądają się temu baśniowe ptaki i zwierzęta. Całość nasycona jest światłem i spokojem.

Wśród zwierząt swego dziewiczego lasu szczególnie admirował lwa. Mówił o nim: — Lew na obrazie musi być pięknie wykończony, musi być podobny, ale jednocześnie udziwniony, fantastyczny, musi być tajemniczy jak cały obraz. Dlatego bywa u mnie fioletowy, czerwony... I dodawał: — Widziałem kiedyś za granicą obraz słynnego malarza Rousseau-Celnika. Był tam lew. Pięknie namalowany! Porównują mnie dość często z Rousseau. Malarstwo jego jest naładowane ekspresją. Dążę też w swoich obrazach do ekspresji, ale mam własne sprawy.

Nie zaprzątając sobie głowy prawami iluzji optycznej, tworzy w swej puszczy własną przestrzenność, prześwity i dale. Ustawia w nich rzeczy nie według zasady perspektywicznego oddalenia, ale według ich ważności czy uroku.

Czasem ptak u niego bywa większy od drzewa.

*

Lubił łagodne przejścia kolorów od ciemnych do jasnych. Ich żywość uzyskiwał przez kilkakrotne nakładanie farb, zaś połysk całego obrazu — dzięki ich mieszaniu z mastiksem.

Zżymał się na sądy, że nie posiada zmysłu lirycznego kojarzenia kolorów, a przeciwnie, lubi kontrasty, zgrzyty, jest brutalny i barbarzyński. Sądom tym przeczy wiele płócien późnego okresu, pełnych spokoju i światła, choć wszystko w nich jawi się żywo i wyraziście.

Nad każdym tematem pracował długo. Duże obrazy malował nieraz rok. Ponoć praca nad jednym z najbardziej znanych: *Szachy* trwała przez dwadzieścia lat. Do tego tematu wróci w swoim ostatnim skończonym płót-

nie. Odmieni tylko przedmiot owej gry szatana z aniołem o człowieka. Staje się nim — jakże wymownie świadcząc o pilnym przechwytywaniu przez starego mistrza bieżących problemów egzystencjalnych — kudłaty hippies!

Często poprawiał namalowaną już rzecz, usuwał usterki w proporcjach i kolorach. Mawiał, że w naturze niech się dzieje co chce, ale na obrazie wszystko musi grać. Pytany zaś o swój stosunek do współczesnego malarstwa odpowiadał, że im sztuka jest różnorodniejsza, tym ciekawsza: „i abstrakcja może być dobra, kiedy jest harmonijna".

Harmonia, właśnie.

To głębokie poczucie jej w sztuce wynikało u niego z usposobienia, z życiowej filozofii, ze stosunku do innych. Jak mówią świadkowie jego śmierci w bydgoskiej klinice, zanim umarł[2] — kazał pozdrowić wszystkich przyjaciół.

*

Pozostało na sztaludze niedokończone malowidło. Miała to być karminowo-złocista dżungla z małym, niebieskim lwem pośrodku...

Bezwzględny czas miesza rzeczy, oddala.

Usiłując zatrzymać wizję ostatniego obrazu niezmąconą, od lat, od dnia pogrzebu Ociepki ani razu nie zadzwoniłem do furtki przy ul. Gromadzkiej. Niech mi to nie będzie poczytane za znak przemijającej pamięci.

1981

---

[2] W dniu 15 stycznia 1978 roku.

Warsztat

Wpierw cytata.

„Impresjoniści zarzucili całkowicie klasyczny system pracy, barwne grunty, podmalówki, laserunki, rozpoczynanie od najciemniejszych walorów. Ich obrazy nie powstawały „warstwami", była to technika całkowicie *alla prima,* bezpośrednia, zachowująca ważność każdego dotknięcia farby na płótnie jako elementu widocznego i grającego zdecydowaną rolę w strukturze całości".[1]

Sprawa postawiona jasno.

Czy można zatem, wobec takiej wolty warsztatowej, przyjąć elementy „nowego" nie rezygnując z doświadczeń klasycznych? Co więcej: zachować laserunek i warstwowość po to, aby jeszcze bardziej uwidocznić każde dotknięcie pędzla w strukturze całości? Uwidocznić jego ważność?

Nie ryzykując utraty stylistycznej jedności obrazu?

[1] Patrz Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego,* Wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 483.

I

Jerzy Gnatowski.

Lata całe odczytywał powierzchnie dawnych płócien, badał stare techniki, podpatrywał malarstwo flamandzkie i niderlandzkie. Zarazem ulegał urokowi techniki *alla prima*. W latach sześćdziesiątych z obu doświadczeń wyciąga odpowiednie wnioski i spożytkowuje w miarę prosto.

Scala.

Odtąd ma warsztat. Wysokiej próby.

Przyjął technikę wielowarstwową — temperę z olejnymi laserunkami. Rozwinął ją po swojemu. Stosuje własne emulsje (nie ujawnia ich receptury).

Utarty rytm pracy.

Faza wodna, faza olejna. Każda z nich jest ważna. Wpierw podmalowanie temperowe, a potem laserunki żywiczno-olejne. Bardzo cienko nakłada je — wilgotne — na siebie, kilka, nieraz kilkanaście razy. Im więcej warstw, tym lepiej, tym bogatszy, głębszy, tym klarowniejszy jest ton.

Kolory dźwięczą.

Rzecz ciekawa: malarz w podmalówce czy potem w laserunkach używa zazwyczaj dwóch albo trzech barwników (np. czerni, bieli, ugru), a w końcowym efekcie obraz ukazuje całą ich gamę!

Mówi:

„Każda warstwa jest czytana i jest czytelna. Widać dotknięcie pędzla; każde. Od samego podłoża. Światło odbija się od dna obrazu, a nie od jego powierzchni. Podłoże prześwieca. Pomiędzy płaszczyzną płótna a widzem są warstwy powietrza, to świeci. Dzięki białemu podłożu i laserunkom".

II

Malarz realista o rysie znamiennym.

Jego prace mają w sobie coś „staroświeckiego", z minionego wieku i sprzed naporu chromatyki. To ma dziś swój urok, a i wymowę; potwierdza, że w „w. XX proweniencja romantyczna w koncepcjach koloru bierze (...) górę nad proweniencją impresjonistyczną".[2)]

W omawianym przypadku widać to zwłaszcza w sposobie barwienia cieni: ich kolory są na ogół ciemne i ciepłe. Leżą w nich często brązowe i oliwkowe tony pracowniane. Ciepłe jest także wyważające je światło. Jeśli już, to błękitem jawi się tylko szczegół — jak ów garniec z „niezapominajkową" polewą (z błyskiem) pod okapem starego pieca wiejskiego w *Martwej naturze*[3)] sprzed paru lat.

Obraz ten odbiega jednak i od reguł Constable'a, nie widzącego dla światła — mimo swego prekursorstwa — innych kolorów niż chrom i biel, zaś dla cienia asfalt i brąz.

Rozłożone i wyważone w tym wnętrzu światła i cienie (miodawa zieleń tych drugich nad polepą pieca), formy i detale, refleksy, wytłumienia, cały ten klimat cichego popołudnia — to przede wszystkim sprawa dwóch barw: żółci manganowej, fioletów manganowych...

Dają spokój i odprężenie.

1986

[2)] Tamże.

[3)] Płótno to doskonale „rekomenduje" warsztat Gnatowskiego, absolwenta Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, który, warto wiedzieć, w latach 1968—1971 uczył technologii i technik malarskich na Wydziale Konserwacji Zabytków tego uniwersytetu.

Miara

W obliczu zbiorowego zagrożenia, podobnie jak w zbiorowej radości, opadają różnice indywidualne. Człowiek jest nagi. Zależnie od sytuacji, zmieniają się tylko: kolor, układ, faktura ciała. I dookolna przestrzeń.

Dramaty. Cykl, którym on, malarz ze Żnina, w końcu lat sześćdziesiątych wszedł do historii współczesnego malarstwa polskiego.[1]

Niezapomniany motyw.

Malowana wapieniem grupa trzech nagich mężczyzn, którzy usiłują udźwignąć na wyciągniętych w górę ramionach rażone ogniem niebo, podczas gdy u ich stóp opada kobieta z tulącym się do niej dzieckiem.

Motyw sięgający w wymiar kosmiczny, ponadczasowy symbol, a jednocześnie obraz zagrożonego tu i teraz jednostkowego bytu.

Przewodni motyw *Dramatów*.

Tym wybitnym cyklem Tadeusz Małachowski ustanowił miarę dla siebie.

*

[1] Urządzoną w 1970 r. w salach Zachęty wystawę płócien 42-letniego autora uznano za „jedno z najciekawszych wydarzeń artystycznych stolicy w ostatnich latach".

Na początku uderza pędzlem o płótno gwałtownie. Prowadzi go skosami, diagonalnie, jak malarze Baroku, rozchyla głębię. Ma wówczas tylko jeden cel: wyrazić treść.

W tym sensie był ekspresjonistą.

Ale w trakcie malowania, wystudzania siebie, do głosu dochodziła refleksja. W każdym bowiem przypadku próbował osiągnąć pełnię w obrazie, scalić wszystkie jego elementy i sprawy, ustalić ład. Tak wszechobecny w jego malarstwie rytm jest zawsze szczególnym wyrazem dokładnie uporządkowanego ruchu.

Nie wahał się zapożyczać od tych, którzy wiele problemów rozwiązali.

Powiadał: nikt już nie namaluje lepiej od Goyi sceny rozstrzeliwania... W swych *Kobietach koreańskich* Picasso zastosował ten sam moduł dramatu i kompozycji co Goya. Dodał tylko współczesne realia. Do bezbronnych, nagich ciał ludzkich, jakże przejmująco żywych! strzelają tym razem stalowe i przerażające w swej anonimowości roboty. Temat pozostaje wciąż ten sam. Bo jedna jest zawsze tragedia ludzka. Zmieniają się tylko język, środki wyrazu, dochodzą nowe tragiczne rekwizyty.

Z wielkich znawców i wyrazicieli ludzkiego losu był mu najbliższy Rembrandt.

„W akademii[2)] uczono nas patrzenia na świat pod kątem widzenia postimpresjonistycznego. W zetknięciu z wielowarstwową rzeczywistością, z jej dramatycznością takie widzenie w żadnym wypadku nie może być przydatne. Otworzyły mi oczy na to indywidualne studia nad Rembrandtem. Dały wiedzę o potrzebie stosowania wielkiego kontrastu, waloru kolorystycznego, który właśnie służy wyrażaniu dramatycznej treści w obrazie".

[2)] Dyplom w pracowni prof. Kazimierza Tomorowicza w warszawskiej ASP.

Rembrandt otworzy mu oczy na wiele innych spraw w zakresie formy, jak choćby na to, że w pozornie czarnych płaszczyznach dzieje się dużo „dźwięku" kolorystycznego, który jest dopełnieniem partii jasnych, świecących w obrazie.

Natomiast wiedzę o obróbce, o odrzucaniu rzeczy przypadkowych, przegadanych, wyniósł ze studiów nad innym „swoim" mistrzem — Vermeerem z Delft. On jest moim hamulcem, zwykł powtarzać. U niego podpatruję spokój, zrównoważenie, nade wszystko zaś ścisłość w zakomponowaniu płaszczyzny płótna, przy jednoczesnym niezatraceniu momentu emocjonalnego, który jest ciepłem obrazu, jego bogatszą warstwą...

Wyciągał praktyczne wnioski z doświadczeń współczesnej rzeźby. Tej pełnoprzestrzennej, związanej niemal organicznie z naturą.

Było mu bliskie dzieło Henry Moore'a. Zgadzał się z nim, że nie możemy brać fotograficznego odbicia natury, ale wzorce z niej czerpiemy. Mówił, że dobry obraz powinien być asymetryczny, a jednocześnie harmonijnie związany w stosunku do swoich części, do mas. Jak rzeźba Moore'a, która stawiana obok prawdziwych kamieni — jest ich dopełnieniem. Nie gwałci natury.

U nas czuje to Gustaw Zemła. Wewnętrzna dyscyplina jest u niego tak ścisła, że nawet odłamania, jak w niektórych rzeźbach greckich, nie rozbijają całości formy.

Jako malarz, tłumaczył, jestem wobec Moore'a i Zemły pozbawiony przede wszystkim trójwymiarowości. Muszę ją więc podfałszować. Chociaż nie muszę. Ale w pewnym miejscu może ona okazać się niezbędna. Więc czynię to — barwą. I u mnie w obrazie zderzają się formy, masy. Nawet linie wykazują aktywny stosunek do siebie

i do płaszczyzn, wykazują dynamikę. Muszą jednak stanowić jedność. Tak więc i u mnie natura jest wzorcem.

Przywoływał do okna swej pracowni, za którym bezlistne jeszcze na przedwiośniu drzewa zdawały się czekać tylko na uchwycenie napięć i kierunków w swych gałęziach i gałązkach. W harmonii całej przestrzeni.

*

Latami, oprócz płócien na własny temat, maluje obrazy według dzieł dawnych i nowych mistrzów. Obcych i rodzimych. Wielość tych prac i niezmienność zwyczaju stały się tu i ówdzie przyczyną zakłopotania i zatroskania. To go śmieszyło. Nawet nie denerwowało, tylko śmieszyło.

Tamte dzieła fascynują kogoś. Jego też. Czy coś w tym dziwnego? Poza tym to nie repliki. To wariacje. Każde dzieło jest abstrahowaniem. On abstrahuje nadto od fascynującego go obrazu. Dla własnych, malarskich celów.

Przykład: El Greco: *Adoracja pasterzy*. W oryginale, na górze, nad żłobkiem z Dzieciątkiem jest scena anielska z fanfarami niebian. Tych aniołów nie ma u niego. Są odcieleśnione. Tworzą formy eteryczne. Tworzą — w cynobrze i ugrach — napięcia, przecinające się kierunki napięć. I o to właśnie, o to napięcie chodziło. Ponadto całość ma bardziej dynamicznie zestawione kolory. Są bardziej dźwięczne niż na reprodukcji.

Mówił: im więcej kątów widzenia, tym bliżej jestem istoty rzeczy. To dotyczy i budowy obrazu. Stąd u mnie ta wielość przygotowań, studiów, szkiców i tych wariacji na temat słynnych malowideł.

*

Ciągnęła za nim powierzchowna opinia malarza-gwałtownika o rozwichrzeniu ekspresjonistycznym. Zaprzecza jej swymi pracami.

Oto temat: ewangeliczna scena z Rembrandta. Rozmalował ją w brązach stanowiących całą pochodną czerwieni, tej, którą w lewym dolnym rogu zaczęte zostało malowidło... Ustalił nowe źródło światła, przesuwając je powyżej zasadniczego środka obrazu. Nadał temu miejscu największe znaczenie. Stało się to dzięki rozświetleniu brązów niemal w złoto wokół postaci nauczającego Apostoła.

Bardziej zwięzła forma, scalające światło, zwiększone napięcie. O to zawsze chodziło.

Światło.

„Dzięki światłu istnieją wszystkie przedmioty. Światło musi być głównym bohaterem. Jednak nie należy go przebóstwiać. Po prostu musi rozświetlać i porządkować. Nic więcej".

Nie ukrywał radości, że paleta mu się rozjaśniła. Owszem, w tych brązach jest potraktowana monochromatycznie, jednak jest w niej teraz więcej światła. Mówił, że pracuje dłużej nad olejami. W świetle wszystko widać, każde rozproszenie, każdą chwiejność form. Ładne fragmenty nie stanowią jeszcze o całości: o obrazie. Trzeba więc scalać, chwytać przecinające się kierunki napięć, a to trwa.

Pojmował światło jako podstawowe tworzywo i medium.

W jednym z najlepszych płócien końcowego okresu, w obrazie Czarnej Madonny w tonacji zielonej, uzyskał królewskie świecenie z cichej bieli tła muśniętej jakby bezwiednie przez czerwień i błękit, nie przytłumiając ogólnego wrażenia: kojącej zieleni.

*

„... nie udało mi się namalować ani jednego dobrego obrazu".

To zdanie wydaje się być wpierw czystą kokieterią artysty. Potem jednak zastanawia i każe wierzyć w istnienie u niego idei dzieła skończenie udanego, pełnego, ku któremu przez świetne cykle: *Radości słońca, Dramaty, Wielkie i małe samotności, Epitafia na temat śmierci,* przez setki innych namalowanych płócien starał się dążyć.

„Czuję ten obraz, jakim powinien być. Czuję już pułap obrazu. Ale nie potrafię go jeszcze zmaterializować. Wówczas, przed laty, nie czułem go jeszcze, a teraz tak. Ale i stąd to stałe moje niezadowolenie".

W paru zdaniach usiłował ten wyczekiwany Obraz określić.

„... Są to pełne harmoniczne przestrzenie, które są nierzeczywiste, będąc jednocześnie jakąś prawdą. Zawierają wszystkie cechy niepowtarzalności. Odrealnienie, które rzeczywiście jest realizmem, dopełniające w stosunku do natury. Tak jak formy Moore'a...".

Takiego obrazu jeszcze nie namalował. Ale zdaje się, że to się raz w życiu zdarza. Coś, co naprawdę jest obrazem.

A takim była dla niego *Dziewczyna ważąca perły* Vermeera. Wszystko tam asymetryczne, a wszystko całością. Esencja esencji, zawierająca te wszystkie cechy, które przemawiają i do tych najbardziej wymagających, i do tych najprostszych. Poza wszelkimi kwalifikacjami i podziałami.

„Pełnia dzieła... Jest to niezmiernie trudne i prawdopodobnie dziś nieosiągalne. Ale to wcale nie znaczy, abyśmy do tego nie chcieli dążyć". I zamykał album z Vermeerem.

*

Ludzie nie kochają życia. Kochają przedmiot. Kochają rządzić innymi. Kochają zabijać. Niedawno mieliśmy Kambodżę, a chwilę przedtem faszyzm. Jakie wnioski wyciągnęliśmy z tego? A sztuka? Nie zrobiła nic, żeby wychować. Pokazana anatomia władzy w *Antygonie* Sofoklesa nie straciła na swej aktualności. To znaczy, że nie wyciągnęliśmy z niej żadnych wniosków. Bać się też trzeba fanatyzmu. Między fanatyzmem a faszyzmem istnieje znak równości...

Takie było spojrzenie tego artysty na dzisiejszy świat w chwilę po zachwycie nad mistrzem z Delft.

Gorycz usprawiedliwia uproszczenia. Gwałtowność temperamentu twórczego domaga się widocznie gwałtowności sądów. Zresztą zadry dobrze robiły Małachowskiemu, jego sztuce.

Oto zrodził się u niego pomysł nowego cyklu: *Każdy wiek pali swoje czarownice*. Przygotowywał się do niego lata całe. Zaczątek idei tkwił już w jednym z płócien *Dramatów*.[3] Właśnie!

Teraz kreśli w miarę dokładną, przemyślaną wizję całości.

... Z jednej strony fragment człowieka od Goyi z papierową, inkwizycyjną czapką. Z drugiej — Einstein wychodzący z Komisji do badania działalności antyamerykańskiej. W środku duże płótno — puste. I to będzie to: Kto następny, gdzie i za co?

Potem tryptyk *Wszystko dla człowieka, a co dla życia?* Po jednej stronie piękna, sterylnie biała fabryka, u góry

---

[3] Prawdopodobnie był to *Dramat IV*, stanowiący niejako metaforyczny „skrót" tamtego cyklu... Ekspresja obrazu jest wyjątkowa. Grupę ludzką zastąpiły potężne, ale beznadziejnie już wydźwignięte w górę ramiona. Zwapniałe. Z lewego górnego rogu płótna strzela krótki dziób ognia, pod nim — osadzony w przestrzeni szpon. Rozbite płyty ciemnego nieba obsuwają się w brązy.

niebo, które od żółci przemienia się w fiolety i czerń. Po drugiej — to, co człowiek wymyślił przeciw sobie: abstrakcyjna machina do zabijania. A w środku wielki martwy ptak. Synteza zabitego, rozjechanego ptaka.

Ma być także bardzo duże płótno. I człowiek na nim. A raczej biologia człowieka współczesnego. Zamiast głowy chce dać tej postaci złoto. Nie będzie miała mózgu. Będzie miała coś złotego. Środek postaci będzie pusty. Ale ze znakami. Z symbolami tego wszystkiego, co człowiek stawia przed sobą, aby w myśl tego zabijać innych. Zamiast żeber będą więc kolory: zielony, czerwony, biały, niebieski...

„My wszyscy zadusimy się w tym". Tak ma to przemawiać do widza. A jednak pytany ponownie o przesłanie cyklu odpowiadał: chciałbym, aby nasz świat miał dalszą historię.

Miało to być esencjonalnie mocne, bo ukazując, chciałby przestrzec, wyzwolić protest. Jak wówczas w *Dramatach*. Jednak w formie doskonalszej niż tam. Pragnął ją bowiem uprościć i bardziej — mimo porażającej treści — rozświetlić!

*

Nie zdążył.

„... ale naprawdę, to nasza tylko jest śmierć, życie dostaliśmy jako jej zaliczkę. Być może nie ma nic ważniejszego w życiu człowieka niż godzina, oblicze i władza śmierci".

Tak napisał na kartce papieru na dwa tygodnie przed swoją śmiercią.[4]

Czy rzeczywiście przeniósł to przeświadczenie, jakże ewokujące Novalisa, nad wszystko inne, a zatem i nad to swoje ustawiczne pragnienie sztuki doskonałej?

Już się nie dowiemy.

[4] Nastąpiła ona 17 października 1987 roku.

Z naturą

Gdyby nie pewien szczegół stale obecny w pracach tego malarza, można by było i do nich odnieść uwagę Józefa Czapskiego podkreślającą pewną cechę kapizmu; jest nią „względna nieważność przedmiotów malowanych wyraźnie uświadomiona w zestawieniu z bezwzględną ważnością ich wzajemnego na płótnie stosunku".[1] Rzecz jednak w tym, że Lech Wolski, doceniając bezwzględną ważność wzajemnego na płótnie stosunku przedmiotów malowanych, bez którego nie ma „faktu malarskiego", to samo znaczenie przydaje przedmiotowi malowanemu. W każdym bądź razie jednemu. Jest nim liść.

*

— Zbudowana ze spłonionej ochry abstrakcja z cynobrowym akcentem pośrodku ukazuje owadzią pracę pędzla, jego włosia, na każdym centymetrze. To uwijanie się w drobnej zieleni i czerwieni! Czysta radość. A przecież szczególiki i smaczki faktury ani przez chwilę nie przesłaniają całościowego odbioru malowidła, jego

[1] Józef Czapski, *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983, s. 368.

wieloznacznej, przeto i bogatej treści. W końcu z tych przetworzonych motywów palczastego liścia, bo to jest liść, klonu bodaj, wyłaniają się całe pejzaże w słońcu, ugrowa dominanta, przepych i rozwarte księgi. Ale i ślady ukrytych dramatów jakichś czy tragedii, na pozór drobnych, jak ślad krwi na szyi ptaka... Na pozór, powtarzam.

— Tak to wygląda?

— Tak to działa. A w ogóle: skąd ten ustawiczny motyw liścia otwierający całe krajobrazy?

— Może wpierw o zasadzie ogólnej. Wychodzę ze szkicu na naturze. Wybieram pewne obiekty i one mnie prowokują do odtworzenia...

— Wrażenia?

— Właśnie. Widzę krzak, który jest żółty, i naraz sąsiedztwo kolorów towarzyszących tej żółtej plamie staje się niezwykle ważne, jako że zestawienie przyległych plam stwarza mi pewną szczególną wartość. A w ogóle to idzie o zharmonizowanie wszystkich wartości światła i cienia. Jeśli się uda — powstaje forma barwna, na koniec zaś, dzięki grze form kolorystycznych — całość. I to przy maksymalnej syntezie. Chodzi jeszcze o określony klimat, o tonację kolorystyczną, zależną oczywiście od pory dnia, od oświetlenia, no i od samego obiektu który mnie zainteresował.

— Będzie to liść.

— Jeszcze o sposobie wychodzenia od szkicu, o drugim sposobie. Otóż zbieram pewne elementy natury, jak liście, kawałki kory i komponuję z tego pejzaże. Wolne miejsca pomiędzy tymi elementami wypełniam barwnymi formami z wyobraźni. Są to po prostu plamy barwne. Tonację kolorystyczną narzucają mi liście, kawałki kory, źdźbło trawy, pióro ptaka... O! te złociste ugry

tutaj narzucił mi liść; dopełniłem je ciepłymi szarościami, błękitem, czernią.

— Liść, liść...

— Bo jest w nim cała struktura jesieni, jest w nim zapisany czas jesieni; poprzez koloryt, formę, fakturę, żyłkowania. Na jednej i tej samej płaszczyźnie liścia mamy wyraz światła i cienia. Widać jeszcze blask, ale już i zejścia, odchodzenie, znaki śmierci. Proszę spojrzeć: te wszystkie nakropkowania, zczernienia... Chwytam, kiedy jeszcze świeci.

— Kiedy jeszcze żyje. A potem? Co zostaje z tych kolaży?

— Jak najszybciej maluję z nich właściwy obraz. Jak najszybciej, bowiem szybki jest proces rozkładu liścia, a ja chcę go zatrzymać, chcę ukazać na płótnie ważność tej porcji życia jaką wziąłem z przyrody. Ta szybkość malarskiego zapisu jest przyczyną pewnej szkicowości moich płócien, wiem. To cena, którą płacę. Zyskiem jednak jest autentyczność pisma.

— Ale ta wierność stwarza niebezpieczeństwa większe: niebezpieczeństwo cytatu zbyt dosłownego, ryzyko spętania wyobraźni...

— Przekształcony, bo podlega przekształceniu, liść staje się w dużym obrazie symbolem, inną już wartością. Powiększony na płaszczyźnie płótna kilkanaście razy, nie działa już jako konkret przyrody, choć z niego wziął soki. W nowej sytuacji wzbogaca wielokrotnie swoje znaczenie. Jednocząc w sobie wielość znaczeń, staje się metaforą. Jest też odtąd w szczególny sposób abstrakcyjny. W ogólniejszym planie: wyraża moje odczucie natury. W każdym kolejnym obrazie zróżnicowane, „szczególne a jedyne".

— Mimowoli przypomina się i to zdanie Czapskie-

go: „W pewnej chwili życia spływa na człowieka świadomość, że wizja malarska świata otaczającego jest uwarunkowana stosunkiem do świata wcale nie tylko malarskim...".[2]

— To dotyczy dzieła już spełnionego: Czapski mówi o sobie... W moim przypadku mogę powiedzieć tylko to: kontakt z prawdziwym, „nieskłamanym" szczegółem natury daje mi wiele również w wymiarze poza-malarskim. Dotykając liścia, poznając chropowatość jego struktury, jego rzeczywistą przedmiotowość, doświadczam zmysłami: materia jest konkretna.

— A to z kolei, no bo wszystko w końcu wiąże się z sobą, wpływa na taki a nie inny sposób malowania?

— Maluję gęsto. To sprawa materii. Chcę czuć powierzchnię malowidła. Dlatego laserunków używam rzadko, jako że są dla mnie tylko dodatkowym efektem, zbyt intencjonalnym, wręcz pozamalarskim. Jakże często laserunek tylko „uładnia", a ja chcę, aby materia którą układam w pewnym porządku, nie zatraciła swej pierwotnej świeżości. Chodzi o to pierwsze, czyste działanie materii malarskiej. Płótno powinno działać własnymi środkami.

— Jak liść?

— Jak liść. Rzecz jasna nie rezygnuję z określonych modulacji. Mam na myśli walor. Ale nie jako kontrast światła i cienia, tylko jako kontrast ciepłej i zimnej plamy barwnej.

— Rozumiem. Ta subtelność ciągnie od Delacroix, a zwłaszcza od Cézanne'a. Rzeczywiście, ten typ waloru widać i w tej, i w tamtej abstrakcji...

— Stale powątpiewam w sensowność terminu „abstrakcja". Przecież wszystko i tak złączone jest z naturą, a ona jest i nie ucieka nam. Ale jeśli już upieramy się

[2] Tamże, s. 382.

przy takiej klasyfikacji „rodzajowej" malarstwa... W każdym bądź razie: abstrakcja nie pokrywa się ze sztuką niefiguratywną.

— Chodzi w niej raczej o identyfikację dzieła z „czystym motywem rytmicznym bytu" jak powiada Bazaine, sam abstrakcjonista.

— A ten „motyw", ten rytmiczny ciąg światła i cienia, trwania i przemijania — czyż nie jest widoczny w strukturze jesienniejącego liścia, który na płótnie przemienia się w symbol o malarskiej już strukturze?

Wybór i język

Niezapomniana akwaforta, tryptyk.

Po bokach orgiastyczny taniec obłąpionych postaci. Nagich. Taniec konwulsyjny, ktoś powiedział: spocony. W środku — krzywo zwisający z krzyża Chrystus. Twarzą do drzewa. Odwrócili go. Aby ich nie widział!

Kpina z Odkupienia. Cały ból Odkupienia.

Najpierw uprawiał grafikę. Zaliczany był do ścisłej czołówki młodej grafiki polskiej. Jak Weiman, Gaj, Pietsch, Przybylski, Detyniecki czy Rózga — Andrzej Nowacki mówił o rzeczach ważnych, istotnych, o konfliktowych sprawach dzisiejszego człowieka językiem grafiki. Cechowała się u niego wybornym warsztatem, zwięzłością i ekspresją formy, zawsze podporządkowanej treści.

To, co robił i jak robił, uzasadnił: Koniecznością jest zajęcie przez twórcę określonej postawy moralnej. Jeśli chodzi o mnie, postawę tę wyrażam językiem grafiki, który jest mi najbardziej znany. Nie chcę zaskakiwać widza formą, ale chcę przy pomocy najlepszej formy oddać cały dramat. Wyznacznikiem mojej pracy jest samo życie, to, co się dzieje, przede wszystkim człowiek, jego

wnętrze. Pragnę być publicystą, ale z wnętrza. Moim zadaniem jako artysty czerpiącego z rzeczywistości jest wyrażenie nie tego, co owa rzeczywistość bezpośrednio ukazuje, a tego, co z niej wynika. Przykład: jeżeli w pracy zatytułowanej *Zwierzenie* postawiłem między dwojgiem ludzi pionową, czarną krechę, to właśnie ona, ta bariera, stanowi istotę tej grafiki, wyraża cały dramat tematu.

Spostrzeżeniu, doświadczeniu danej sytuacji, obserwowaniu zachowań się pojedynczego człowieka czy grupy w sytuacjach konfliktowych, oddaniu wszystkich spraw — najlepiej służy realizm. Zmierza bowiem do syntezy, skrótu, a tym samym do większego stężenia emocjonalnego. W konsekwencji całą pracę opieram na metaforze. Po prostu chcę być trochę poetą w tym co robię...

Mówił to w 1970 roku. W ciągu następnych czterech lat niespodziewanie maluje wiele obrazów. Zarzuca grafikę. Odtąd już uprawia wyłącznie malarstwo. Skąd ta zaskakująca przemiana?

Maluję — powiedział podówczas w wywiadzie — bo wydaje mi się, że język malarstwa jest językiem bogatszym niż forma obrazowania w grafice czy rysunku.*) Mając do dyspozycji kolor można bardziej dosadnie i precyzyjnie określić pewne sprawy. Zresztą nie chciałbym oddzielać dyscyplin. Wiele doświadczeń i treści z grafiki wykorzystuję teraz w malarstwie...

Pierwsze lata wyłącznej już twórczości malarskiej sam nazwie „kolorowaną grafiką". W obrazach tego okresu forma i tematy przenoszone są niemal wprost z po-

*) Tym stwierdzeniem Nowacki potwierdzał słuszność dokonanego już wcześniej wyboru: wszak studiował malarstwo u Juliusza Studnickiego w gdańskiej WSSP, uzyskując w 1963 r. dyplom w tejże dyscyplinie.

przedniej dyscypliny. O barokowym niekiedy zagęszczeniu, to znowu postsecesyjnym z lekka ujęciu — jawią się czasem jak lawowane rysunki. Nieodmiennie dramatyczna, jak w grafice, pozostaje tematyka. Ale właśnie ma być taka. I będzie. Z wyboru. Dawno dokonanego.

Dla piszącego te słowa najbardziej wstrząsającym malowidłem Nowackiego z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych było to, które ukazywało sfałdowane płótno, biały całun modelujący twarz leżącego pod nim człowieka. Całun unosi skrycie inny człowiek, żywy jeszcze. Wsuwa pod niego czaszkę, wciska chude barki pokryte spełzłą różowością... Czuło się to węszenie: Jak tam — Co dalej?

Początek malowidłu dała grafika pt. *Kurtyna*. Zgrany, śmiertelnie zmęczony aktor, już po spektaklu i zapadnięciu kurtyny podglądany jest przez ciekawskich z widowni. Psim ruchem odchylają kurtynę od dołu...

Człowiek w mych pracach wygląda nie bardzo optymistycznie — tłumaczył się malarz. — Jest nagi i jest w nim wewnętrzny krzyk. Mam jednak prawo i obowiązek sygnalizować tragiczne cechy jego bytowania...

Wytrwale doskonali rzemiosło. Wielką rolę przypisuje szkicom. Są początkowym etapem malarstwa. Szuka w nich formy i treści w obrazie. Są to dla niego niedoskonałe wprawdzie, ale niemniej, formy przyszłych obrazów. Sporo wynalazków na własny użytek następuje właśnie podczas wykonywania szkiców, przed samym malowaniem. Każdą pracę prowadzi wieloetapowo — od zamysłu, poprzez szkice, ponawiane wciąż próby „wyobrażenia treści" — do ostatecznego kształtu... Stopniowo ogranicza zakres narracji. Następuje powściągliwość, pewna asceza. Zyskuje to na wyrazie. Jest wyraźnie korzystniejsze dla jego sztuki. Zresztą lubi poruszać

się w rygorach narzuconych sobie. Celem staje się wydobycie najwięcej wyrazu w ramach rygoru.

Od kilku lat podstawowymi kolorami tego malarstwa są: biel, błękit i kolor trzeci, to znaczy każdy, jaki jest potrzebny do wyrażenia tematów niesionych przez błękit. Biel traktowana jest jako tło neutralizujące opowieść.

Osobna sprawa to modelunek płaszczyzny płótna. Zawsze jest oszczędny, zależny od założeń treściowych. W przypadku, kiedy ma być pokazany jakiś ciuch, jakiś łach (a będzie on w tym malarstwie ważnym symbolem), to twarz człowieka bywa płaska, zlewa się z białym tłem...

Obrazy malowane są w skali wielkości modela. W ten sposób można uprawdopodabniać. Zamiast imitować czy udawać.

Precyzyjny warsztat, dobrane środki, sposób ich wykorzystania umożliwiły Andrzejowi Nowackiemu wypracowanie w ciągu trzech lat własnego języka współczesnego. Nie tylko w sensie warsztatowym, ale także — widzenia, sądzenia i interpretowania.

*

Dochodził do niego stopniowo. Nazwał go umownie rekwizytem; metaforyczną formą bardzo silnie charakteryzującą w sferze obyczajowej i cywilizacyjnej czasy, w których żyjemy. Teraz wyraża nim wszystko.

Tym rekwizytem, który stał się sposobem mówienia — jest niebieski materiał dżinsowy. Poprzez niesamowicie rozpowszechniony w świecie łach malarz ujrzał niejako prawdziwą — na dzisiejszy czas — powierzchnię ciała ludzkiego. Owa dawniej obnażona anatomia czło-

wieka, charakteryzująca jego wnętrze psychiczne, zastąpiona została wymowną maską. Niebieski wór, strzępiasty, wlokący się, zastąpił skórę. W ten sposób język nagości został uwspółcześniony. Jednocześnie stał się językiem malarza.

Po raz pierwszy zastosował go w pełni w 1979 roku. Cyklem dziesięciu malowideł postawił każdemu, sobie też, zarzut utraty twarzy. Jej krycia, anonimowości, niechęci do występowania z szeregu, braku odwagi wygłaszania własnego zdania, braku godności.

Każdy kolejny obraz tego cyklu przedstawia kolejny stopień zanikania u modela własnej twarzy i upodobniania się do kukły. Niebieski materiał — sam w sobie niegroźny, zwykły, ale któremu bezwolnie poddaliśmy się — rozrasta się jak rak. W końcu dochodzi do zarośnięcia twarzy. Raptem pokryta jest postrzępionym, fastrygowanym, tu i ówdzie spiętym agrafką, a przylegającym ściśle jak pośmiertna maska — dżinsem. Sam tworzy sobie teraz biologię, mięśnie i ścięgna. I tak powstał współczesny anonim.

Cykl z 79 roku stał się dla Nowackiego rozpoznaniem ogólnej sytuacji. Potraktował go jako podstawowy model psychologiczny.

Ten dżinsowy człowiek żyje w świecie skatalogowanym. W wszechogarniającej przestrzeni organizacyjnej i administracyjnej. Bez księgowania i skoroszytu, bez serii i numeru nie istniejesz, nie masz szans!

Zostało to wyrażone w osobnym płótnie, przedstawiającym rozłożony dokument osobisty. Zdjęcie człowieka przytwierdzone jest do dowodu dwoma wielkimi nitami. Jeden tkwi w szyi, zaś drugi w czole. Tak mocno, że czoło pęka. Usta otwarte w niemym krzyku. Nastąpiło przybicie nitami na zawsze. Do sytuacji.

I ten obraz to typowa metafora. Przez fakt przybicia „na zawsze" człowieka do dokumentu podniesiony został do rangi sztuki. Powstało inne napięcie.

Charakter bardzo subiektywnej relacji artystycznej z codzienności, choć stawiającej pytania bardziej ogólne, bardziej podstawowe, podobne tym, które zadane zostały w owym wczesnym obrazie z całunem — nosi kolejny duży cykl malarski Nowackiego. Stworzył go i pokazał publicznie w 1981 roku.

Są to naturalnej wielkości sylwetki wycięte z płyty pilśniowej, jak na strzelnicy. Sposób ich namalowania tworzy złudzenie trójwymiarowości. Złudzenie bryły. Jest ich znowu dziesięć. Porozmieszczane przestrzennie, przechylają się lekko na ten sam lewy bok, jak w wytężonym biegu... Jest to ta sama postać w różnych etapach przemierzania trasy życia. Owe zmienne biegu — zmęczenie, nadzieja, załamanie się — są bardzo widoczne na twarzy modela. Zabarwiają sobą jego dżinsowy strój.

Właśnie przedarł się przez drucianą siatkę (przez ten ubożuchny, codzienny nasz pop-art — powie malarz) i unosi jej kawałki na sobie. Zaraz potem przebija swym ciałem drzwi. Oddane są w uchyleniu, z hiperrealistyczną biegłością. Ich klamka wydaje się być rzeczywiście z kutego mosiądzu! Bo drzwi u Andrzeja Nowackiego mają swoją osobną symbolikę. Przecież dokądś nas zawsze przenoszą, zawsze w inną sytuację. Klamka zrasta się niemal z dłonią człowieka... Cała droga życia to także miliony najprzeróżniejszych drzwi, a po ich przekroczeniu — miliony sytuacji. Drzwi są wymownym elementem przemierzania trasy życia.

... Jedna z postaci ma na piersiach duży numer, jak sportowcy. To symbol konkurowania, bycia szybszym od innych za wszelką cenę. Ale po co? W imię czego? Pytanie główne nasuwa jednak inna sylwetka, ta, która dobiega już białej linii mety, przerywa ją, niesie jej środkowy odcinek na piersiach, spieszy dalej... Dokąd?

„W tym cyklu udało się, jak sądzę, znaleźć pewną formułę na rozumienie drogi życia, formułę skrótową. Osiągnięty cel nie zadowala. Przestaje istnieć w momencie, kiedy zostaje niby osiągnięty... Stąd ten cały bieg do przodu. Bieg, a nie chód.

Cykl stał się też okazją do pewnej narracji malarskiej i do zrobienia malarstwa. Jest to moje krótkie opowiadanie o jednej postaci. Jest też w tym część opowiadania o sobie. Ta postać, podobnie jak w innych obrazach „niebieskich", ma twarz i sylwetkę moją. Pewne swoje zachowania dobrze znam. Jestem dość typowy i mogę siebie brać jako uogólnienie. Ryzykuję uogólnienie, aby każdy siebie odnalazł, zobaczył jak w lustrze. W tym sensie ta cała grupa jest prawdziwa. Mówić prawdę — o to chodzi w mojej twórczości".

Doda jeszcze, że jako malarz zna swoje słabe strony. Mocniejszy jest u niego rysunek niż kolor. W jego pracach jest przewaga pomysłu, który potrafi dobrze wykorzystać. Powtórzy znowu, jak przed laty, że ma temperament ciągnący raczej ku treściom publicystycznym, ku chwytaniu tego, co istotne w dzisiejszej cywilizacji; nie, raczej nie wynajduje nowej estetyki...

A jednak odrębność tej twórczości jest oczywista.

*

Powie ktoś, że taki sposób wyrażania w sztuce to dziś przesada i anachronizm. Bez przesady nie ma jednak sztuki. Staje się nijaka. Ani zbudzi, ani poruszy.

Przywołany tu artysta wybrał rygor, ale i siłę wyrazu. Utrzymuje, i słusznie, że żarliwość, oddanie się idei są w sztuce ważne. Bez tego nie ma jej jako znaczącej. Jego praktyka stanowi akurat dokładne zaprzeczenie formuły Mc Luhana: „przekaźnik sam jest przekazem", służącej przez lata całe do rugowania sztuki jako przekazu myśli, idei, wzruszenia.

1982

Budowanie

Porządkować i syntetyzować, traktując chaos tego świata jako „materiał", z którego zbudować trzeba przez eliminację i świadomy akt wyboru — ład, harmonijną całość, dzieło.

Przesłanie to, tak tradycyjne przecież, odżywa z całą mocą ilekroć patrzymy na udane obrazy tych artystów, których nadal inspiruje postrzegana rzeczywistość, przyroda, krajobraz. W zetknięciu z ich pracami zapomina się naraz o nachalnych wywodach teoretyków negujących przydatność pojęcia „dzieła" w praktyce artystycznej, jako że w sztuce naszych czasów jakoby najważniejsze stały się ruch i zmiana, a nie przedmiot procesu twórczego; on nie musi wcale zaistnieć; wystarczy sam proces!

Oto twórczość dwóch malarzy związanych w odmienny sposób z naturą, z pejzażem, zgodnych zaś w jednym dążeniu: do harmonii i utrwalenia, do ukończonego dzieła.

Ład

Kazimierz Jułga buduje obraz jak dom: z cegieł. Z cegiełek raczej. Pracowicie kładzie pędzlem na płótno nie rozcieńczoną warstwę farby olejnej. Tyle, ile wejdzie na pędzel. Jedną przy drugiej, czysto i ściśle. Są to małe kwadraty, prostokąty, nieregularne plamy i linie złamanego koloru. Raz jaśniejsze, raz ciemniejsze, to znowu kilka naraz — jasnych. Jeśli maluje wody, będą to plamy złamanej zieleni, ugru, szarości, jeśli lipcowe pola — przeważają ugry i żółcie, w przypadku borów i lasów — całe gamy zieleni, czerwień angielska...

Bardzo się stara o te różnice w tonacji i kolorze. Wychodzi bowiem z tego swoisty mikrowalor. Dzięki pracowicie różnicowanym plamkom świetlistość jego pejzaży migoce, światło jest żywe!

Mimowoli przychodzą na myśl niektóre płótna impresjonistów i Signaca: ta rozjaśniona paleta, ruchliwe zestawienie plam obok siebie... Całość odbiega jednak od tych podobieństw.

Budowa, konstrukcja obrazu Jułgi wynika bowiem z zasad sztuki abstrakcyjnej, a to już daje inną syntezę. Świetlista, migocąca materia, plany i formy, choć na pierwszy rzut oka przedstawiają „normalnie" znany nam z natury motyw, wyważone są według rygorów czystej abstrakcji.

Wystarczy odwrócić z pozycji poziomej w pionową jeden z owych pejzaży, powiedzmy ten z brzegiem lasu nad wodą, odbijającym się w niej jak w lustrze — a straci całą swoją dotychczasową, realistyczną czytelność. Zachowa wszakże całkowitą równowagę. Po prostu stanie się kompozycją abstrakcyjną — zbudowaną na pionowej teraz, jasnej osi (dawna pozioma linia brzegu), od

której rytmicznie odbiegają w prawo i w lewo wrażliwe odrostki (poprzednio pnie drzew w fakturze listowia i ich odbicia w wodzie)...

Podobne wyważenie płaszczyzn cechuje inne prace; obojętnie jak je odwrócimy — „nie sypią się".

Jest w nich ład.

Sposób operowania pędzlem, sposób budowy całości narzuca określone rozwiązania. W tym przypadku wyklucza fotograficzne oddanie rzeczywistości zewnętrznej. Obraz u Jułgi (maluje go w pracowni) nigdy nie jest wiernym odtworzeniem widoku. Jest natomiast odtworzeniem jego nastroju. To samo z gamą kolorystyczną. Malarz zapamiętuje jedynie jej klimat. W końcu idzie o podporządkowanie w obrazie wszystkich elementów postrzeganych w naturze — nowej, scalającej koncepcji. „Idzie o nową rzeczywistość. Własną". I tak właśnie tu jest.

Tym niemniej... „Zawsze momentem inspirującym jest dla mnie rzeczywistość postrzegana. Opieram się na obserwacji, robię szkice... Po co namalowałem pejzaż? — po to, aby doszukać się pięknych przejawów harmonii, porządku. Dlaczego las nad wodą? — ponieważ tam się znalazłem i to mnie mocno wciągnęło, bardziej niż inne sprawy. Te tematy były malowane od wieków, wiem, ale każde zafascynowanie, każde wzruszenie jest ponownym odkryciem.

Z gamy kolorów, z układów kolorystycznych, samych w sobie abstrakcyjnych, powstaje przez akt eliminacji i wyboru zespolona całość. Tak powstaje u mnie pejzaż".

Powie także rzecz znamienną. To, że obraz interesuje go nie tylko jako treść, ale jako przedmiot este-

tyczny, który ma świadczyć o tym, że istnieją w świecie rzeczy przyjemne, że warto żyć, że nie wszystko jest złe. On zaś stara się, aby jego prace były optymistyczne, aby zachęcały do życia. Mają cieszyć jak niektóre przedmioty w naturze. Niektóre?

... tak każdy punkt
na Ziemi
może olśnić
niespodziewanym
uderzającym
zestawieniem kolorów
tym strojem
każdej istoty żywej
i każdej martwej materii
nawet powietrza

To też Jułga. Bo jest i poetą, drukuje zbiory.[1] Ale w wierszach bywa na ogół inny niż w malarstwie. Nie ukrywa w nich nuty dramatycznej, losu człowieka w dzisiejszym świecie. W ten sposób dzieli w dwóch dyscyplinach twórczych swą jednolitą wiedzę o rzeczywistości. O tym, że wszystko jest walorem, układem przylegających do siebie plam jasnych i ciemnych...

Symetria

... Wcześnie zaczął malować samodzielnie, jako student pierwszego roku w pracowni świetnego kolorysty i mądrego pedagoga Stanisława Borysowskiego na Wydziale Sztuk Pięknych toruńskiego UMK.[2] Profesor

---

[1] Cytat z tomu: Kazimierz Jułga *Szum słońca*, WM, Gdańsk 1972.

[2] Dyplom w tej pracowni robił i Jułga.

preferował samodzielne usiłowania studentów, wymagał jednak konsekwencji w obrazie.

To odpowiadało Leonowi Romanowowi. Już wówczas malował lakierami prace o scalonej formie i swoistej wizji.

„Fascynowały mnie wtedy dwie tendencje. Transponowanie na płótnie, na zasadzie przypadku, przeżyć wewnętrznych, a tak czynił Pollock oraz — powoływanie pejzażu wewnętrznego przez Lebensteina, który w moim odczuciu, wychodząc od natury, tworzył ją od początku... Krajobraz wewnętrzny, malarstwo osobiste, duża dawka dramatyzmu, to wszystko intrygowało, odsłaniało możliwości...".

Najpierw próbował wyrażać rzecz w pracach osadzonych na pionowej, mocnej osi, przebiegającej przez sam środek płótna lub płyty. Wprowadzał element mający coś ze źródła światła, obudowany pulsującą materią malarską. Czerń, szarości...

Z upływem lat tamto umowne światło jakby cofnęło się za płaszczyzny obrazu, dając o sobie znać pewną poświatą, niby koroną świetlną. Odtąd będzie ona zwieńczać malowidło, jego perspektywę... Bo pojawiła się w tym malarstwie perspektywa, poprzednio nieobecna, a widoczna teraz dzięki wyraźnemu stopniowaniu form według zasad klasycznego waloru.

Typowe płótno Romanowa teraz to zbudowana z czerni (pozostała podstawowym kolorem tego malarstwa) jakaś tama, zapora na pierwszym planie.

Za nią — dalsze.

Widać wzniesienia, pagóry i obłe korony potężnych drzew w gamie ściemniałej zieleni. I one są powtarzane. A ponad nimi sycząca poświata, czerwienie, jakby świt, łuny pożarów czy zachody słońca; niekiedy — ciemne błękity...

Gładka, matowa płaszczyzna płócien, rozmalowana niezwykle dokładnie akrylem, to znowu przydającymi jej nieco połysku olejami, wydaje się być bez ruchu. Ale to pozór tylko. Bowiem dzięki owym multiplikacjom zapór, wzgórz i drzew, jawiących się jak przedziwna dekoracja — ma swoją dynamikę. Oddycha własnym, tajemniczym życiem. Jest w tym skryta metafizyka.

Co ma wyrażać?

Malarz mówi, że te obrazy to droga. Droga w życiu człowieka. Motyw drogi wyznaczonej etapami przeszkód, przez które trzeba się przebić, bo za nimi jest coś istotnego, coś najważniejszego — istota rzeczy. Tak, wszyscy jesteśmy w drodze; jak w owym wersie: *Tam za górami tortur słoneczna ziemia niczyja...*

Każdy obraz ma pośrodku pionową oś kompozycyjną, tylko że niewidoczną już teraz, nie ukazaną, jak ongiś, w znaku malarskim. A jednak jest wyraźnie wyczuwalna! Bo od niej to właśnie odbiegają w przeciwne strony — na zasadzie pełnej symetrii — te wszystkie bliźniaczo do siebie podobne, choć zróżnicowane w odmianach, formy krajobrazu.

Ta oś, którą wyczuwamy, to właśnie ruch drogi człowieka ku horyzontowi.

W połowie lat osiemdziesiątych utrwala się w tym malarstwie jeszcze jeden symbol.

Wzniesienia, pagóry, korony wielkich drzew, wśród których, idealnym środkiem, niby po promieniu, umowny Wędrowiec zmierza ku horyzontowi, nie tracąc nic ze swej monumentalności — stają się łagodne, opiekuńcze. Nic dziwnego: przypadła im bowiem rola opiekuna i adoratora światła, drobnej a żywej złocistości pojawiającej się w rytmach raz tu, raz tam w zmierzchającym pejzażu...

Malarz mówi:

„Myślę wzorami, które układają się w mniej lub bardziej konkretne obrazy. Te obrazy mocno przypominają naturę. A te wzory to język mej wypowiedzi. Określam nim swoją filozofię, swoją ideę. Jest nią dążenie do czegoś, tam, za górami, za linią horyzontu, a co sugeruje potrzebę, konieczność Absolutu".

Wyraził to nie w postaci obrazu religijnego, nie językiem teologii, ale na sposób okrężny, aluzyjny, w specyficzny sposób świecki... Jest to tajemnicze, a jednocześnie, od strony technicznej, rzucające się w oczy wyrazistym, dokładnie zaznaczonym i wyważonym znakiem.

Jak zawsze — symetria.

Wyjaśniając przyczyny, dla których stosuje tak wielką symetrię, nie spotykaną przecież w przyrodzie, Romanow powie, że świat atakuje go taką ilością bodźców, iż powstaje konieczność porządku. Wyraża go przez symetrię.

I aby sprawa była jasna, aby nie przemilczeć rzeczy ważnej, zaznacza raz jeszcze, że inspiruje go krajobraz rzeczywisty. Wzbogaca mu psychikę, potwierdza jego przypuszczenia, jak w przypadku zachodu słońca...

*

... dziwne. To jest coś jak zieleń drzew. Opatrzona, a cieszy oko.

Pejzaż. Jako ponowna szansa.

Dużo, bardzo dużo jest tu jeszcze do namalowania. Mimo przytłaczającej tradycji — świeżo i odkrywczo. Dla różnych celów. Właśnie teraz. Wbrew ironicznym minom głosicieli nowych paradygmatów w estetyce.

Żywy spokój

Mówi się, że te obrazy są jak zatrzymane pogodne chwile.

To spostrzeżenie oddaje ich urok, ale upraszcza ich istotę.

*

Wpierw uderza formalna doskonałość tej twórczości. Dopracowanie, ład.

Przedmioty wycinają się z tła czyste i dźwięczne, podobnie jak materia która je otacza, chociaż ich świetlistość jest raz jasna, raz ciemna.

Komuś, o wyobraźni bardziej spekulatywnej, przywiodą na myśl idee, byty idealne.

Ostatecznie, a przesądza to baczniejsze ich obserwowanie, okazują się być metaforycznymi znakami ludzkiego losu i ludzkiego wnętrza w całym bogactwie przeżyć.

„Jestem zwolennikiem przeżyć głębokich, wewnętrznych, ale nie demonstrowanych w sposób gwałtowny; można wszystko wyrazić spokojnie i wypowiedzieć to, co poezja słowami".

Twórca tych obrazów, Krzysztof Cander[1], to introwertyk. Jego kameralistyka wymagała odrębnych środków wyrazu. Znalazł je.

*

Unika iluzji przestrzeni i stosuje aluzję.

Można obraz, jak w baroku, rozciągnąć przestrzennie w głąb, namacalnie, wchodząc niemal do jego wnętrza.

Tu przestrzeń jest poruszona innymi środkami, dyskretniej. Służy temu zróżnicowanie faktur poszczególnych płaszczyzn: malowanie raz laserunkami, przejrzyście, raz farbą kryjącą, to znowu kreskowanie kolorem, punktowanie...

Rezygnując ze światłocienia, aby nie osłabić działania obrazu, artysta stosuje kontrast walorowy, niekiedy tak mocny jak czarny trójkąt na białym tle.

Czasami, malując architekturę, korzysta z perspektywy niekonwencjonalnej, zbliżonej do przedrenesansowej perspektywy „rozbieżnej", w której dalsze plany wydają się być bliższe od planów pierwszych...

Ma jednak wyczucie umiaru i nie uprawia skrajności.

Bardzo istotną rolę odgrywa u Candera rysunek, chociaż nie jest konkurentem dla koloru, „nie walczy" z kompozycją kolorystyczną. Samodzielny, jak sam kolor, tworzy z nim integralną całość. Po prostu: rysuje układy kolorystyczne.

Jak w ikonie.

---

[1] Uczeń prof. Stanisława Borysowskiego w PWSSP w Gdańsku. Tamże dyplom w 1963 r. Obecnie Cander uczy rysunku i malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Z ikony wzięta jest także metoda cieniowania płaszczyzn malowidła na styku z liniami określającymi sylwetę. W ten sposób powstaje wrażenie różnic przestrzennych — jakiś przedmiot wysuwa się leciutko przed inny lub przed tło.

*

A w ogóle: ikona...

„Tkwi w niej stale realizm, a jednocześnie — abstrakcja. Dlatego zwróciłem się do ikony, bo łączy to w sobie idealnie.

Abstrakcja w ikonie dotyczy wszystkiego: rysunku, koloru, światła...

Figura w ikonie na tle złota wygląda jakby oglądana pod światło. Dzięki temu powstaje złudzenie — jakże subtelne! — przestrzeni".

*

Wiedza na temat kompozycji w malarstwie, wsparta intuicją, pozwala mu posługiwać się z wielkim wyczuciem konkretnymi układami.

Doskonale wie, że przewaga linii poziomych wprowadza nastrój spokoju, pionowych zaś — nastrój uroczysty. Łuk opadający zespołu form narzuca smutek, natomiast łuk wznoszący się — pogodę, nastrój wesoły.

Widać to najlepiej w dwóch niewielkich pejzażach sprzed paru lat. Pierwszy pt. *Posępny dzień zimowy* przedstawia rozmieszczone na łuku opadającym domki z ośnieżonymi dachami. Patrząc na nie, bezwiednie odbiera się nastrój cichego smutku, odchodzenia czegoś...

Natomiast *Pogodny dzień zimowy,* w którym zasadnicza linia kompozycyjna przebiega po łuku wznoszącym się — jest jak uśmiechnięte usta!

Prace te[2] oparte są na największym kontraście walorowym — od czystej bieli dachów do czystej czerni murów, płotów i innych elementów pejzażu; ale czerni, jeśli chodzi o fakturę, niezwykle interesująco zróżnicowanej. Bo laserunek został tu zastąpiony kreskowaniem czernią na kolorowym podkładzie czerwieni i brązów! Stąd tu taka czystość i dźwięczność koloru.

Oglądając to uważnie dostrzegamy i samą technologię, jej inność.

Ona także jest konsekwencją studiów nad ikoną.

*

Swego czasu zapoznał się z najbardziej reprezentatywnymi zbiorami dla całej tradycji malarstwa ikonowego w Rosji. Dłuższy czas spędził w tamtejszych pracowniach konserwacji ikon. Był w Andronikowskim Monastyrze, gdzie pracował Andrzej Rublow i gdzie jest teraz muzeum jego imienia.

Tradycję Rublowowską rozwinął Dionizy. I on stał się Canderowi najbliższy. Stosuje zbliżoną do Dionizego technikę laserunków temperowych.

„Predylekcję do ich stosowania miałem już znacznie wcześniej, wywodziła się niemal z dzieciństwa, z zachwytu nad obrazami Małych Mistrzów Holenderskich XVII wieku, oglądanymi w poznańskim muzeum. Ale do właściwych prób popchnął mnie Dionizy".

Technika laserunków temperowych, mówiąc dokładniej: technika tempery jajowej, jest bardzo trudna. Autor

---

[2] Stanowiące jednocześnie przykład doskonale zbudowanych kompozycji abstrakcyjnych.

niderlandzki van Mander określił ją jako „wysilającą". Chyba dlatego od dawna jest zaniedbana, zapomniana. W zasadzie znajduje kontynuatorów tylko w jednym miejscu na świecie: w Palechu, rosyjskiej wsi słynącej z artystów pokrywających lakowe szkatułki scenami baśniowymi. Kontynuują oni pracę tamtejszych ikonopisców sprzed Rewolucji. Tak jak tamci malarze ikon, malują temperą jajową... Nie są jednak skorzy do ujawniania tajemnic.

Żadna stara technologia nie opisuje dokładnie tego sposobu malowania, bowiem dawni mistrzowie uważali go za oczywisty. Trzeba więc dojść do niego samemu. Trzeba zaryzykować.

„Robiłem eksperymenty bezpośrednio na obrazach i płaciłem koszty: parę płócien uległo zniszczeniu".

Sposób przyrządzania spoiwa z jajka, miodu i octu, które miesza się z pigmentem, uzyskując farbę umożliwiającą różne zastosowanie, w tym laserunkowe położenie jej na płótnie — jest skomplikowany.

Ale za to, kiedy się już uda, uzyskujemy kolor nie tylko materialny, ale i — spektralny. Widzimy wówczas, dzięki odbijaniu światła od białego gruntu przez warstwy przejrzystej farby — rzeczywiście kolorowe światło, jak w witrażu, bardziej uduchowione, nie wynikające jedynie z chemii, z mineralnego proszku.

Zatem z samej swojej istoty technika ta służy, jak w starej ikonie, wyrażaniu treści bardziej duchowych.

Malowana temperą i laserunkami kompozycja, aby zagrać pełnią swej barwy, wymaga dobrego oświetlenia. Dlatego Cander maluje blisko okna. Już w trakcie malowania trzeba sprawdzić działanie obrazu.

Takie prace są trwałe. Tempera jajowa nie powoduje

żadnych zmian chemicznych w warstwie malarskiej. Dzięki temu ikony z których usunięto poczerniały werniks, zachowały dokładnie ten sam kolor jaki miały przed pięciuset laty!

Maluje wyłącznie takimi temperami. Sam je sporządza.

*

I oto w technice temperowej zatęsknił do możliwości jakie mieli dawni Holendrzy stosując technikę żywiczno-olejną. W tym celu podejmuje pracę nad cyklem martwych natur w typie holenderskim. Przekonał się rychło, że możliwości stosowanej przez siebie techniki i w tym przypadku są nieograniczone.

Zwracając się do XVII-wiecznych mistrzów, jako do najlepszych w swoim fachu, sięgnął zarazem po wiedzę tak z zakresu treści, jej symboliki, jak i konstrukcji.

„Wszystko w ich obrazach było na jeden temat: Vanitas vanitatum... Miało charakter symboliczny. Te klepsydry, szklane naczynia, te znaki przemijania, kruchości...

Jednocześnie intrygowało mnie, że owe martwe natury, pozornie naturalistyczne, robione w pewnych fragmentach pod odbiorców (tu jakaś muszka, tam kropelka...) — mają wspaniałą abstrakcyjną konstrukcję wewnętrzną; że są o wiele bogatsze, bardziej przemyślane niż to wydawało się na pierwszy rzut oka".

Przeto nawiązał do ich wewnętrznej konstrukcji, która jest układem trójkątów, wzajemnie dopełniających się linii kierunkowych, owych sił dających w efekcie tak charakterystyczny dla malarstwa dawnych Holendrów żywy spokój.

Miał kolejny punkt wyjścia.

Jeden z obrazów Candera w typie holenderskim, malowany przy użyciu współczesnych środków formalnych — kreśli żółtą szafkę pod ścianą, na niej szklane drobiazgi i dwie czerwone świece. Jedna płonie, druga zgasła. Szafka ma uchylone drzwi, widać jej mroczne wnętrze...

Metafora żywego jeszcze i umarłego już uczucia?

Martwa natura to konwencja bardzo pojemna treściowo. Podobnie jak konwencja wnętrza.

Oto *List*.

Scena zbudowana jest na opozycji drobiazgów do dużych płaszczyzn. Z trzech pogodnych kolorów, z trzech przestrzeni: otwartych drzwi, żółtych, z wnętrza w czerwieniach, płasko namalowanego, z minimalnym modelunkiem, aby tylko zasugerować bryłę, i z podwórza za oknem, w kolorze niebieskim... We wnętrzu — kobieta siedząca na krześle, w odcieniach czerwieni, różu, twarz zwrócona ku oknu, w opadłej ręce list...

Ten list coś zmienia. Coś zburzył.

Cios spadł zatem w świetle dnia, żywym, beztrosko kolorowym i czystym, w świetle „dla siebie", więc — obojętnym. To zestawienie jest po prostu drastyczne

Cander to nazwie dramatem w ciszy.

Będzie to tylko inne tłumaczenie tamtego określenia: „żywy spokój".

*

— Czuje się Pan realistą?
— Tak.
— Określa Pan swoje malarstwo jako realistyczne?
— Tak, ale nie w historycznym znaczeniu.
— Jak to rozumieć?

— Bo realizm jest to pojęcie z historii sztuki. A moje malarstwo jest realistyczne w sensie idei, w sensie założenia.

*

Jest za ewolucją w sztuce, a nie za rewolucją. Skłania się ku temu kręgowi, który przez stulecia podlegał ewolucji, a którego linia, mówiąc skrótowo, biegła od Egiptu przez Grecję, Bizancjum do Europy Wschodniej. W kręgu tej właśnie kultury istniał zwyczaj przekazywania wzorników w ikonach czy rzeźbie — udoskonalanych i syntetyzowanych przez pokolenia.

Ceni ten krąg.

Trudno bowiem budować coś od zera, ale jeśli udoskonala się to przez wieki, przynosi efekty.

Przede wszystkim pozwala zachować poziom artystyczny.

Dorzuci, że ikony tworzone w ośrodkach prowincjonalnych zachowały wysoki poziom warsztatowy.

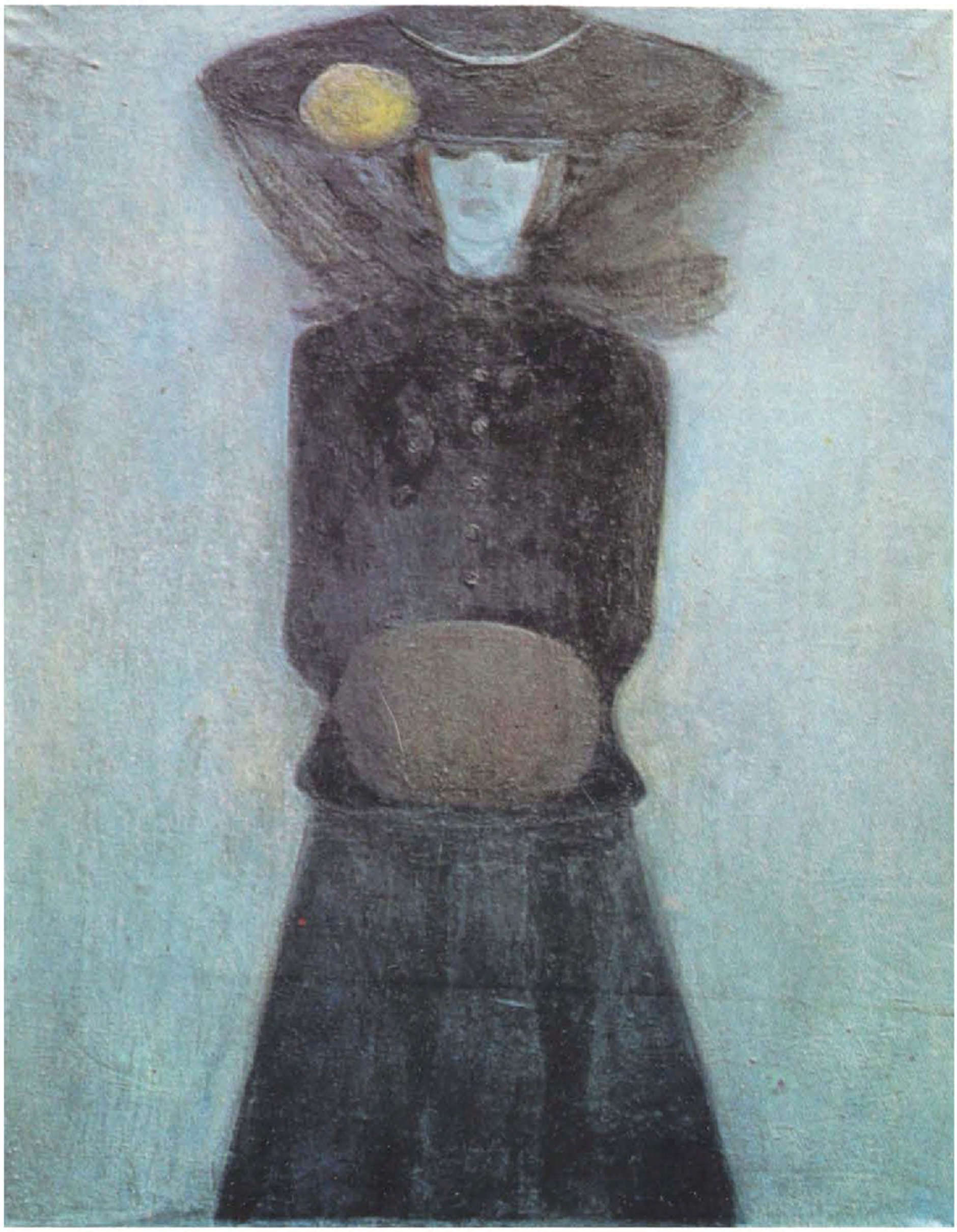
I to, że w sztuce głoszonej jako nowoczesna lub nowa co dziesięć lat mamy nową konwencję, nowy kierunek. Ten sam malarz, chcąc być „na fali" musi za każdym razem być inny; w ten sposób zatraca się szczerość. A szczerość jest podstawowym warunkiem autentyczności.

„Prawda i piękno były dla Platona równoznaczne".

W spokojny a zdecydowany sposób stara się poświadczyć Ateńczykowi tym, co tworzy.

Ta oryginalność syci się u starych źródeł.

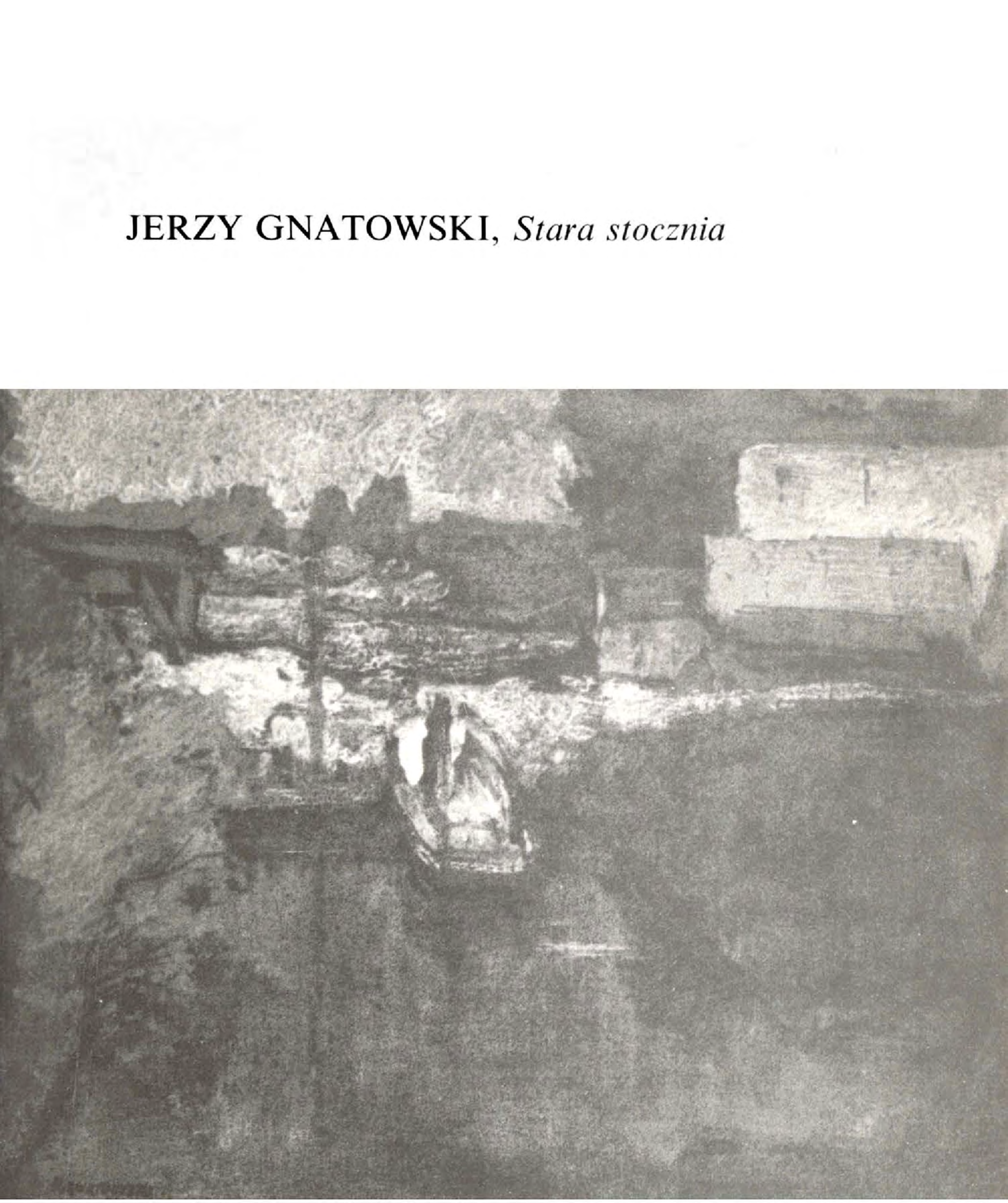
1982

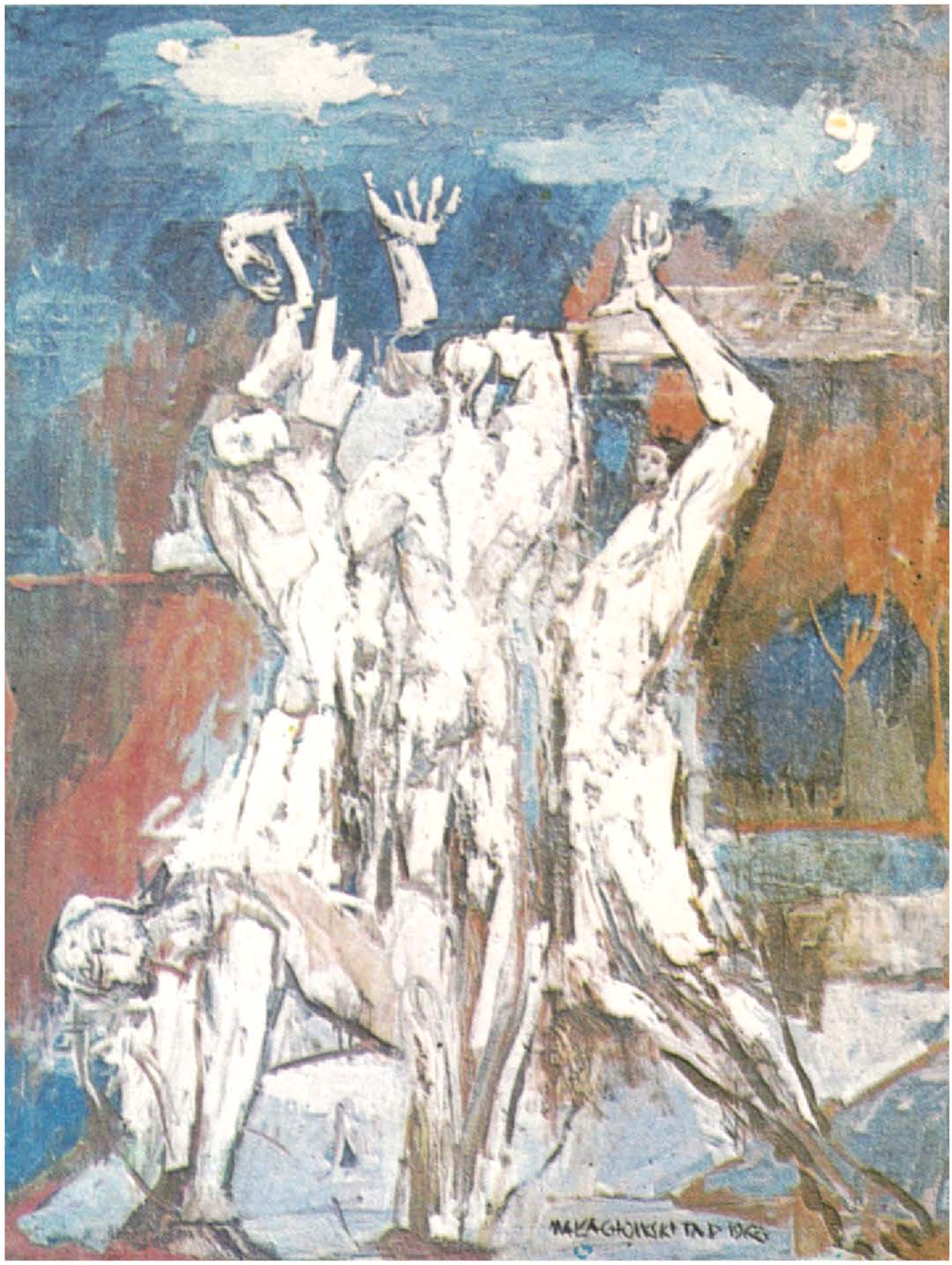


JOANNA WITT-JONSCHER, *Pani Bovary*

TEOFIL OCIEPKA, *Biały lew*

JERZY GNATOWSKI, *Stara stocznia*

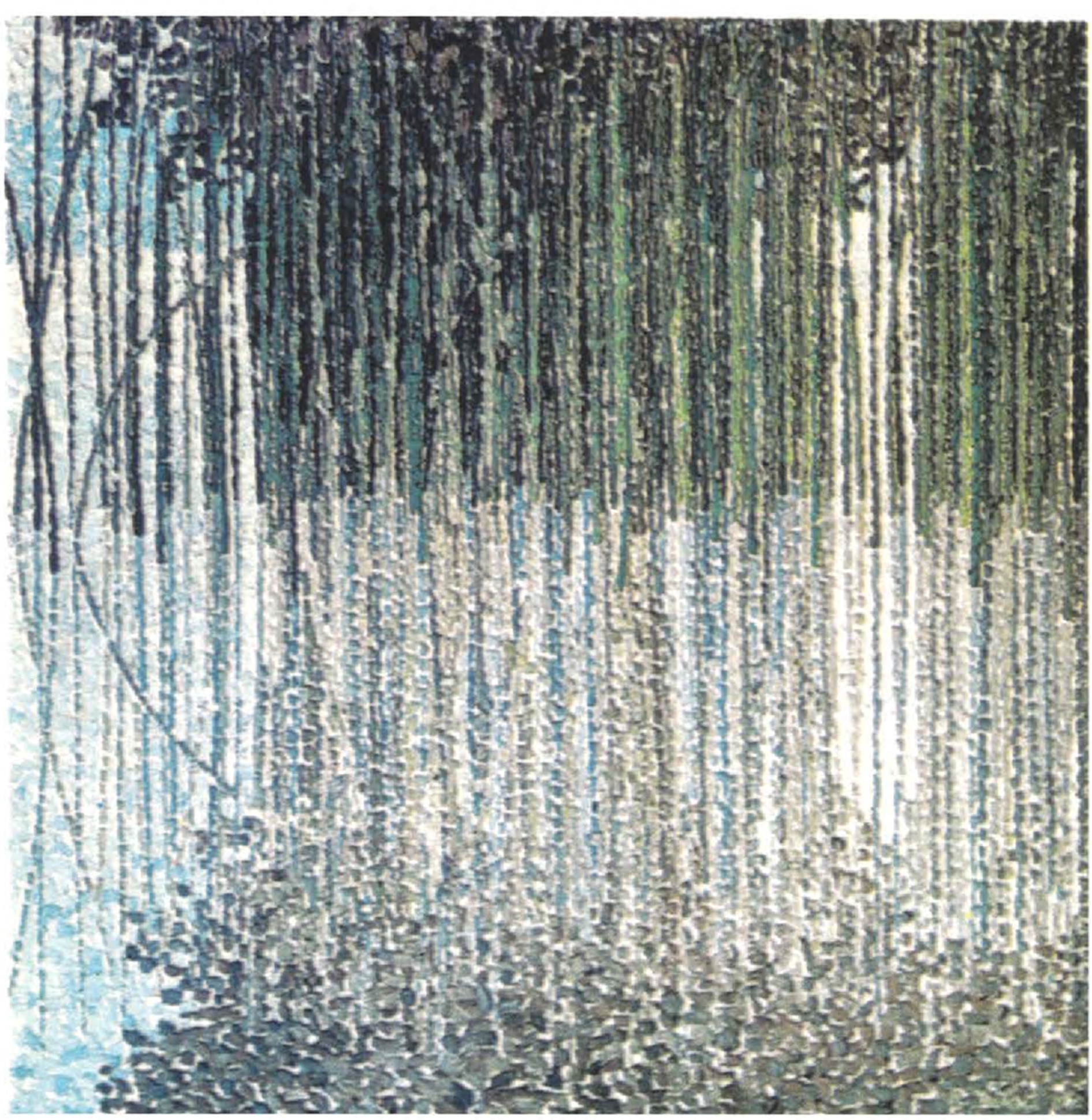




TADEUSZ MAŁACHOWSKI,
z cyklu *Dramaty*

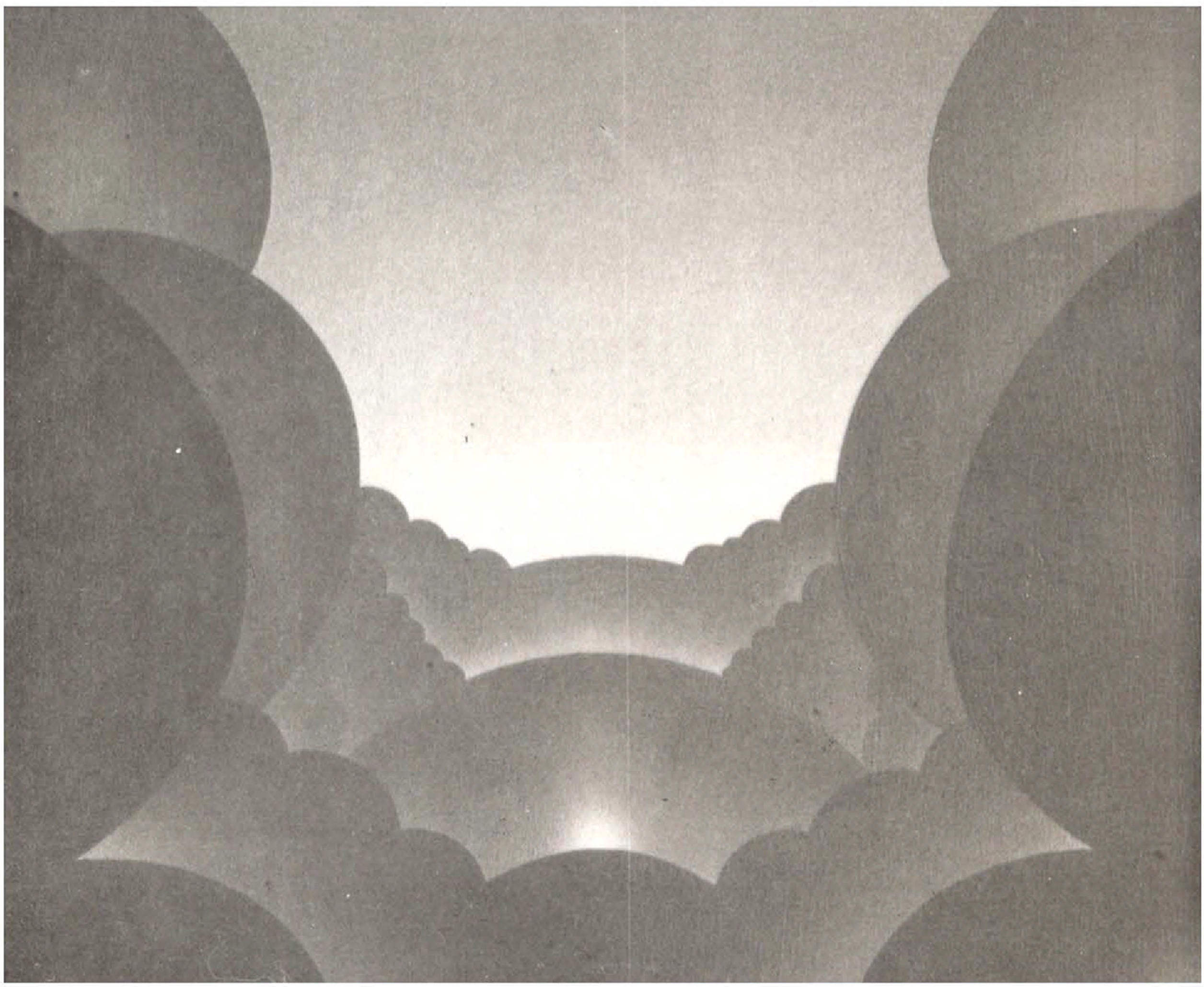
LECH WOLSKI, *Porwanie córek Leukippisa*

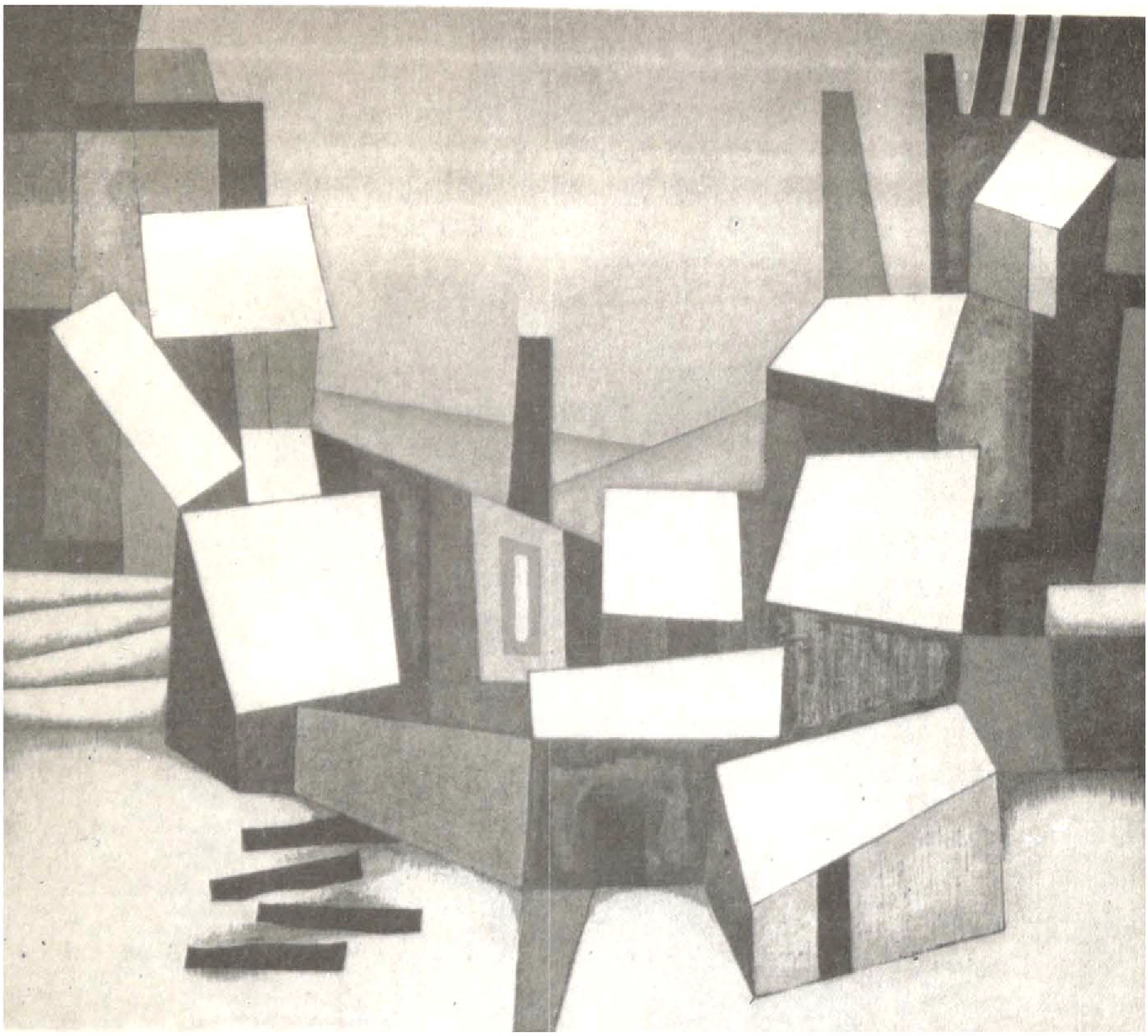
ANDRZEJ NOWACKI, *Obraz 49*



KAZIMIERZ JUŁGA, *Sitowie*

LEON ROMANOW, *Świt*





KRZYSZTOF CANDER, *Pejzaż zimowy*

Spis treści

Od Autora 5
Późna nowela 7
Wszechświat 11
Warsztat 18
Miara 21
Z naturą 29
Wybór i język 34
Budowanie 42
Żywy spokój 49

© Copyright by
KAZIMIERZ HOFFMAN
Bydgoszcz 1989

Opracowanie graficzne
ZBIGNIEW PAPKE
Wykonanie zdjęć
JERZY RIEGEL
Nakład 600 egz.
Zakłady Graficzne im. KEN Bydgoszcz
Zam. 222/89