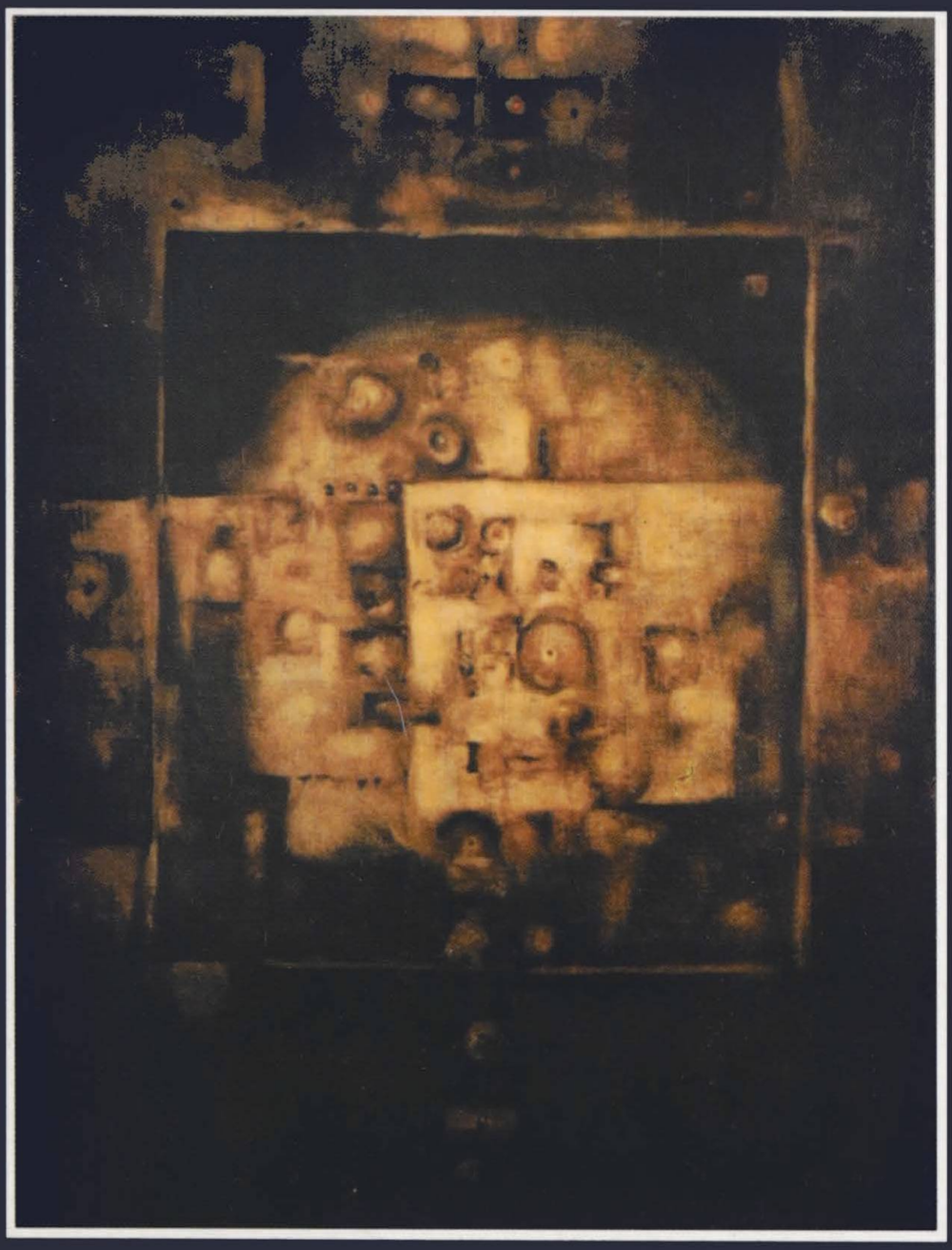


Kazimierz Hoffman

przy obrazie



WYDAWCA
Kujawsko-Pomorskie
Towarzystwo Kulturalne
Bydgoszcz
1998

Hoffman

przy obrazie

Kazimierz Hoffman

przy obrazie

szkice

KUJAWSKO-POMORSKIE
TOWARZYSTWO KULTURALNE
BYDGOSZCZ 1998

© Copyright by
KAZIMIERZ HOFFMAN
Bydgoszcz 1998

ISBN 83-85327-50-9

Wydano dzięki pomocy finansowej
Wydziału Kultury i Sportu
Urzędu Miejskiego w Bydgoszczy

Opracowanie graficzne
ZBIGNIEW PAPKE
Redakcja
ZOFIA WACHOWIAK

Skład i łamanie
Agencja Wydawnicza SiS • Tel./fax (052) 373 42 11 w. 143
Druk i oprawa
Drukarnia POLRASTER • Tel.: (052) 373 24 78

Szkice pomieszczone w tym zbiorze są dla ich autora próbą odczytania „po swojemu" oglądanych przez niego w swoim czasie, a z takich czy innych powodów bliskich mu, malowideł i rysunków. W tym znaczeniu stają się wynurzeniami jednego z owych Ingardenowych *perceptorów*, który na tyle na ile go stać, na miarę swej wrażliwości, *rekonstruuje* tudzież *dopełnia* oglądane dzieło.

W książce przywołano głosy poniektórych artystów. Przybliżają dzieło, przybliżają twórcę.

Język tych tekstów nie jest językiem profesjonalnego znawcy sztuki. Nie powinno to być powodem do zgryzoty. Wszak c z u j e i potoczny.

K. H.

Prawdziwy malarz przez napięcie uwagi
jest tym na co patrzy.
Przez ten czas porusza się jego ręka
trzymająca pędzel.

*

Widzieć krajobraz taki, jaki jest, kiedy
mnie nie ma...

Simone Weil
(przełożył Czesław Miłosz)

JOANNA W.

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 z a s ł a n i a ć
Tak
to co na jej płótnach wydaje się wpierw szare
d o z n a n e 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!

*

drobna, chodząca w czerni jak w srebrze, czyżby
malując portrety kobiet z a w s z e pięknych

ale o twarzach z a w s z e ocienionych
czuła całą ulot-
ność zdania „Istota ukochana jest dla kochanka
przejrzystością świata" i jego „otwarcie
ku śmierci"

to mogłoby tłumaczyć t r a g i z m w jej
malarstwie A on istnieje

KOLOR

Z księgi wpisów na pośmiertnej wystawie Jej prac: „Jest w nich ten rodzaj liryki, który od razu wprowadza w środek przeżycia".

I coś w tym jest.

Z dala będą to ciemne, przetrawione brązy i zielenie, fiolety, czernie; scalone, kryjące tajemnicze a zakryte jeszcze dla nas pismo...

Podchodząc bliżej widzimy odsłaniające się znaki i znaczenia, wyraźne, bo rozświetlone delikatną niebieskością, złotawym ugrem, szarością, łagodną, jakby od Corota.

Ta szarość często bywa tłem; ożywia znak. Stanowi jedną z cech malarstwa zmarłej w 1982 roku Joanny Witt[1].

*

Płasko, na ogół, malowane płótna wiodą niekiedy w głąb. To złudzenie subtelnej przestrzenności sprawia światłocień.

Objaśnia dramaturgię.

Weźmy *Trofea.*

Z góry gdzieś, z sufitu czy nieba, podświetlonego skrytym światłem, zwisają na linie, bardzo blisko nas, dwie głowy: byka i łani. Pyszne poroże, ujrzane w baśni chyba, jakie może mieć tylko jeleń św. Huberta – służy teraz jako myśliwski kandelabr. A wydaje się, że żyją jeszcze oboje, że to, co zostało opowiedziane zróżnicowanymi brązami, owiane jest oddechem obu zwierząt; zresztą oko łani wciąż patrzy.

I jeszcze: *Ecce Homo.*[2]

Obraz malarsko mniej wyszukany, lecz niepodważalny jako dokument: w po trzykroć żywej zieleni wyprężone na strykach dwa czarne koty.

W związku z tym płótnem powiadała, że jeśli twórca chce dojść swego, to musi pozwolić problemowi urosnąć w sobie jak góra. Zauważony przez nią czyn bestialski urósł w niej jak góra.

*

Od bestiarium człowieka pozostaje ucieczka w świat przedmiotów. Podpatrywanie ich.

Manekin.

Jedna z najlepszych prac w spuściźnie po Niej.

Nieco akademicko zamknięta, ale jakże ożywiona scena. Oto czarny krawiecki manekin na trójnogu, rzucający żywy, poruszony cień na szarą ścianę – w chwili, gdy czerwony goździk w lewym dolnym rogu opowiada płomień... Gorący jak piecyk, rzuca swój odblask na czerń tamtego.

*

Portrety kobiet.

Portrety – mówiła, a nie wizerunki.

Była zafascynowana fenomenem losu kobiet z kart literatury.

Wyobraża sobie ich twarze i sylwetki. Wybiera niemal wyłącznie postacie tragiczne: Heddę Gabler, panią Bovary, nie jeden raz Barbarę Radziwiłłównę. Nakłada ich podobizny, a chyba i los, na kobietę w ogóle.

Stosuje wielką metaforę.

Niech nas nie mylą te tiule w hiacyntowej tonacji opływające ciało, ta maseczka turkusowa na roześmianej twarzy (*Autoportret*). Niczego też nie skryje wyniosłe piękno w malowidle *Jaka byłam*, skoro tym, co nas wzrusza jest bolesność; i to nie tyle w twarzy, co w rekwizycie, w czarnej zieleni okrycia podbitej mrocznym błękitem...

Te gamy, ta tonacja. Jak wiele tu znaczą.

*

Jeśli to prawda, że zadaniem czy instynktem poety jest na nowo odkrywać nie sens, a powagę każdego słowa, to odnosząc tę myśl do malarstwa można powiedzieć, iż przywołana tu malarka odkryła na nowo powagę koloru.

Uwierzytelniła swoją sztukę.

Czy mogą tu coś jeszcze znaczyć pewne usterki w technologii i rysunku, wytykane Jej za życia, a o których, samouk, dobrze wiedziała, mówiąc, że ustawicznie musi zwalczać trudności warsztatowe?

WYJŚĆ Z CHŁODU

Samokrytyczny. I mówi zwięźle. W paru zdaniach kreśli główne cechy swego malarstwa.

Jest ono proste, powie dosadniej: uproszczone, nieco twarde i nieco „ludowe". Tłumaczy to swoim wiejskim rodowodem i zżyciem się z krajobrazem kujawskim i kaszubskim, zwłaszcza z tym drugim. Lubi krajobraz morenowy.

Gama kolorystyczna jego płócien jest chłodna, zestawiona głównie z błękitu i zieleni pogłębionych czernią.

Maluje szerokimi pociągnięciami pędzla, warstwami walorowymi. Podziały płaszczyzny płótna są wyraziste, podobnie jak linie i formy.

Forsuje wartości silnie ekspresyjne i napięciowe.

Zbigniew Papke. Przede wszystkim malarz krajobrazu. Od wielu lat.

*

– Mógłbyś określić odmiany czy przemiany tego pejzażu?

– Są u mnie dwa podziały, a raczej były do niedawna. Wpierw przeważał krajobraz zupełnie nierealny, całkowicie wymyślony dla takiej lub innej gamy kolorystycznej i kompozycji przestrzennej. Z czasem to widzenie zostało wyparte przez kompozycje wrażeń odtwarzanych z pamięci i doznanych rzeczywiście, w przyrodzie.

*

...motywy z Wąbrzeźna i Żnina, cykl płócien z Wdzydz Kiszewskich na Kaszubach. Oto główna ulica, w pionie, przy której z obu stron wszystko się dzieje: jest kompleks skansenu z „koźlakiem", są jeziora, piachy kaszubskie... Sprowadzono to pospołu do kompozycji malarskiej o wyrazistej *symbolice miejsca*, miejsca widzianego jakby z góry, z lotu ptaka.

Płótna przypominają mapy. Przeważa w nich, i to zdecydowanie, widzenie topograficzne. Przyznaje, że maluje twardo i płasko, rzeczywiście: topograficznie. Brak jest perspektywy powietrznej. Ale ona, jako taka, nie interesuje go. Ujęcie perspektywiczne jednak jest. Wynika ono z następujących po sobie plam i skosów barwnych biegnących w głąb obrazu.

Możliwe, że waży na takim widzeniu krajobraz szczególnie mu znany i bliski: falujący, morenowy. Nie czuje pejzażu niderlandzkiego...

*

– Krajobraz morenowy. Ten termin kojarzy mi się zawsze z klimatem chłodu, z jakąś północną stroną

Kaszub, hen... Wszystkie kolory u ciebie zmierzają ku biegunowi chłodu. Powiem szczerze: powtarzalność tej chłodnej gamy, przez lata całe, zaczyna niepokoić. Coraz dotkliwiej czuję jej chłód.

– Ja też, wierz mi. Ale czy nie zauważyłeś, że prace olejne z ostatniego okresu są nieco inne? I to nie tylko przez pewne ocieplenie koloru? Lata całe, tak, obraz u mnie był budowany zbyt rygorystycznie, był zbyt uporządkowany, nazbyt konsekwentnie. Przyjęte rygory wykluczały wszelkie elementy nie zaplanowane, jakikolwiek „luz" w konstrukcji płaszczyzny czy w fakturze. Nie było więc zbyt wiele miejsca w obrazie na przejawy uczucia, na poruszenie serca.

– A nie będzie ono widoczne, jeśli malarz krajobrazu poniecha rady Józefa Czapskiego: trzeba nauczyć się tak patrzeć, aby czuć, że się studiowaną naturę widzi po raz pierwszy...

*

To widać. Idzie ku gamie cieplejszej. Ku cieplejszym zieleniom i ku żółcieniom, ku ugrom i sjenie. Musi być mniej błękitu paryskiego, tego najchłodniejszego z błękitów. Przemianę w olejach, które zawsze narzucają wielkie rygory warsztatowe, ułatwią mu chyba akwarele. Maluje od lat akwarele. Są znacznie cieplejsze w kolorze. Nic dziwnego, bowiem wszystkie powstają w plenerze. Są zapisem spontanicznym, dowodem przeżytej i uchwyconej chwili, techniką rzeczywiście *alla prima*. To szczera praca na przyrodzie.

*

– Akwarele chronią mnie przed bojaźnią odejścia od natury i skostnienia malarskiego. Dają czystą radość.

– A wiesz, że niektóre twoje oleje przypominają sposobem malowania akwarele, technikę akwarelową?

– To po części wynika z tego, że kiedy płótno jest jeszcze mokre, przecieram łatką i pędzlem kolor walorowo ciemny do jaśniejszego, do jaśniejszej tonacji. To daje potem wrażenie, powiedziałbym, witrażowe: podłoże prześwieca, jaśnieje...

– A zatem?

– Wyjść z chłodu. O tym przecież mówimy.

ŻYWE ŚWIATŁO

1

W pojęciu klasycznym sztuka ta polega na umiejętnym zestawianiu kolorowych szkieł jako barwnych plam. Dla wydobycia szczegółów rysunku i światłocienia trzeba dodatkowo posługiwać się kreską graficzną lub lawowaniem.

Witraż.

Pionowa płaszczyzna do przechwytywania i przetwarzania żywego światła, które objaśnia treści na szkle, wytwarza atmosferę, klimaty...

Zawsze łączył się z ogólną koncepcją wnętrza architektury.

Jego kształt narzucała artyście konstrukcja gotyckiego okna. Stąd ten pionowy podział. To pionowe laskowanie, dzielące otwór okienny na ostrołukowe pola. Względy wytrzymałości materiałowej szkła wymagały ponadto podziałów poziomych. Stąd owe prostokątne lub kwadratowe „kwatery''.

Na taką osnowę można już było nanosić wątki kompozycyjne, sceny figuralne, przeplatać je dekoracjami ornamentalnymi...

Średniowiecze ustaliło dla niego dwie funkcje.

1) Witraż jest obrazem przedstawionym.

W praktyce oznacza to, że ukazuje własną rzeczywistość. Jest scaleniem wizji i kompozycji.

Szczególny rodzaj sztuki.

Przez długi czas przewyższający możliwości przedstawieniowe malarstwa ściennego, miniaturowego czy sztalugowego.

O każdej porze dnia i roku aktywny. Światło jest w nim rzeczywiście obecne, kolory żyją. Manifestują swój byt w pełni i otwarcie.

Właśnie: kolory.

Czerwony w ciągu dnia świeci. Przy zmierzchaniu się zaczyna działać – niebieski. Intensywny, kiedy czerwień już przygasła...

2) Witraż jest modyfikatorem światła.

Przez odpowiedni rodzaj szkła światło zostaje zmodyfikowane. Jest inne. Niejako rozszczepione. Przedziwnie zabarwia przestrzeń. Jest bardziej materialne, a jednocześnie jakby nie z tej ziemi...

Te dwie funkcje witrażu, te reguły mistrzów gotyku utrzymały się do dnia dzisiejszego i obowiązują.

2

...W prezbiterium kościoła św. Jana w Toruniu dwunastometrowy witraż w przytłumionej tonacji kolorów z

delikatnymi jak żyłkowanie liścia rysunkami kwater.

Moduluje nastrój strzelistej nawy świątyni.

To warsztat toruński. Piękna robota. Ale nie z czasów gotyku, a z ostatniego trzydziestolecia. Jest dziełem nieżyjącego już artysty, Edwarda Kwiatkowskiego, założyciela Pracowni Konserwacji Witraży – w gotyckim spichlerzyku z wysokim szczytem przy ul. Rabiańskiej.

To tutaj właśnie, w spichlerzu, znajduje się jeden z najbardziej wymownych dowodów na to, że podstawowym tworzywem w sztuce witrażowej jest samo światło. W gotyckie okienka, po obu stronach głównych drzwi, założyciel Pracowni wprowadził szkło, którego tonacja kolorystyczna, którego lśnienie zdaje się zaspokajać w nas dwa zmysły jednocześnie: wzroku i powonienia.

Jest jak plaster miodu ujrzany pod słońce!

1982

ZNAJDOWANIE

Potwierdzić prawdę sztuki przez prawdę natury. I to w sposób prosty, narzucający się sam przez się, jak w powiedzeniu Picassa: Nie szukam. Znajduję.

W materii

Spójrzmy: sitowie jesienią, woda i niebo. Całe gamy bieli, to stłumionych, ciepłych, pod wieczór, to znowu dźwięcznych, w pełni wysokiego dnia. A na nich delikatny, wrażliwy haft wodnych traw, snuty drobinami ugru, czerwieni angielskiej, żółci... Bezlik pionowych a giętkich, swarliwych z lekka źdźbeł, pędów, wszelakich traw z miotełkami u szczytu; wyniosłych, przeto nagabywanych z przekory tu i tam przez wygięte w łagodny łuk pojedyncze źdźbła i odnóżki, spirale jakieś, przesuwające się harmonijnie to w prawo, to w lewo...

A wszystko scalone w jedno, wspierające się wzajem.

Świetliste abstrakcje natury, modulowane ruchem, jak

struny harf, zależnie od gry światła na wodzie i w powietrzu; zbudowane z zabarwionych światłem cząsteczek materii, raz jaśniejszych, raz ciemniejszych.

Tu każde źdźbło, każdy pęd i nasienny mieszek, podobnie jak woda i niebo, powstają z „punktowania" nieregularnymi plamkami i liniami koloru. Te znowu „licowane" są, jak cegiełki, obrzeżkami niezamalowanego płótna. W ten sposób całość wydaje się być zbudowana z świetlistych, zatem żywych – atomów. Są niezmienne w rodzaju, ale malarz je chwyta w coraz to inne formy i układy.

I tak Kazimierz Jułga, a o jego sztuce tu mowa, maluje od lat.

Niektórzy nazywają to ustawiczną powtórką, nie chcąc lub nie potrafiąc przyjąć, że tak właśnie postrzega on byt.

Przy oglądaniu owych pejzaży znad wód, z lasów czy pól odżywa pamięć dawnych eleatów, głoszących, że przyroda składa się z wielości niezmiennych cząsteczek, które poruszając się w przestrzeni tworzą zmienny, coraz to nowy układ świata.

Dla uzasadnienia swoich spostrzeżeń i ujęć formalnych malarz sięgnął po pewien argument.

Dowód

...Kilkadziesiąt fotogramów z utrwalonym na błonie negatywowej światłem jezior i rzek. Motywy znad zalesionych brzegów, płycizny w słońcu, nurt i przemieszczające się głębie...

Mimo nieobecności kolorów, jakie bogactwo waloru, znaków malarskich i graficznych, wzorów na pyszne tkactwo i haft!

Fotogramy Julgi. Rozwieszane w pobliżu jego obrazów.[1]

Oto kadr: woda. Arabeski, owale, kraterki i zbocza, łagodne skłony w prawo i w lewo, zwolnione jakby, zleniwiałe ruchy fal, miejsca, co są jak oka tęczującej oliwy nad czystym piaskiem dna... Szarość, tak, a jaki raj odcieni i od każdego idzie blask.

Nieustanna przemienność.

Malarz powiada:

„Oto trzy zdjęcia tej samej części rzeki, jednego kadru, robione w odstępach mniej niż minuty, a ile różnic! Świat już inny, choć ten sam kadr. To świadczy o ruchu i nieograniczonym bogactwie układów w przyrodzie".

A jeszcze serie ujęć „graficznych".

Drobne, *suche* zrazu zmarszczenia jeziora: wygląda na to, że tu są już głębie. Spokojnie wykreślone, czarne na bieli linie fal, biegnące gęściej i gęściej do mrocznego brzegu, nad którym stoi las... Im dalej tym czarniej: od wielkiego blasku, jak to zwykle bywa w samym środku słonecznego dnia; zaś u końca wody, a przed brzegiem jeszcze, coś jakby z Hopkinsa[2] – rój skrzących się skrzatów!

Drobinki światła. Światło wód. Świecenie materii.

Uderzające wrażenie. Punkty, kreski i plamki. To łączy się, dzieli i znowu zespala tak samo jak na płótnach malarza, choć nie ma tu kolorów a rzeźbiarzem w świetle jest wiatr.

*

Bo w końcu chodzi i o potwierdzenie, przez jakiś doświadczalny zabieg czy akt, r e a l n o ś c i proponowanej wizji.

Próba wydaje się być udana.

A zatem radość z poznawczej intuicji? Tak. Widać ją nie od dzisiaj w pogodnym klimacie prac Jułgi. Wyczuwa się w nich i coś jeszcze: pokorę. Wobec natury. Wobec nieskończoności znajdowania.

W PRACOWNI

– Lubię twoje malarstwo.

– To mnie cieszy.

– Wszystko tutaj dzieje się w świetle, jest ładem. Niezmiennie. Potwierdzają to od lat twoje prace.

Zatem dlaczego twierdzisz, że świat jawi się tobie jako chaos?

– Nie ma w tym sprzeczności. Chodzi nie o odrysowanie, lecz o porządkowanie. Przez eliminację i wybór, z gamy kolorów i układów kolorystycznych, samych w sobie abstrakcyjnych, powstaje całość. Z wielu widoków – jeden. Synteza.

– W twoich obrazach nie ma czerni.

– Uzasadnienie znalazłem w samej przyrodzie. Chodziłem na łąki nad Wisłą i próbowałem znaleźć czerń. Poza drobnymi wyjątkami, nie znalazłem. Zdarza się szpak czy gawron, tam czarna krowa, tu kret, gdy się wygrzebie z ziemi, ale to wszystko i tak błękitnieje w słońcu, w najlepszym razie jest błękitno-czarne.

– A skoro nadejdzie zmierzch?

– Mówię tu o dniu, kiedy świat jest w świetle. Nie malowałem nigdy zmierzchu ani nocy. Ale nawet wówczas, w nocy, czerń nie wynika z czerni jako takiej; po prostu brak jest światła.

– Dziwne...

– Co mianowicie?

– Powiadasz, że rzeczywistość jest dla ciebie bezładem, a tymczasem...

– ...zaczepiam się o realia krajobrazu. To chciałeś powiedzieć?

– Chyba to.

– Zaczepiam się, aby nie wyszły potem rzeczy martwe, widoki wymyślone. Stąd u mnie pierwotny szkic na płótnie, uchowanie tego, co d o j r z a n e. Jednakże ustawienie kolorystyczne pejzażu przychodzi w pracowni. Tu się odbywa budowa świata bardziej syntetycznego i uporządkowanego. To mój „wkład do bytu". I już porównywanie tego z tym, co inspirowało powstanie obrazu, nie ma sensu. Wyszło bowiem coś nowego, coś, co jest s a m o i s t n e.

– Widzę nawet doskonały przykład. Pozwolisz, że go przytoczę?

– Proszę, mów.

– ...Motyw znad wody, sitowie. Pejzaż, jednak tak przetworzony, że czuje się w nim nową sprawę. Wszystko można by tu łatwo przenieść na tkaninę. Rytmiczne piony. Smukłe a dźwięczne jak struny harf pręty sitowia. Jasne zielenie i brązy. W jednym miejscu bardziej rozjaśnione, z boku zaś – dla kontrapunktu – „zakłócone" wygięciem, łukiem pojedynczego źdźbła, co wzogaca

całość kompozycyjnie. Rysunek powtarza się w wodzie, wtóruje górze, a woda – to łagodne szarości, zielenie...

– Lubię je.

– Cały pejzaż zbudowany jest z położonych czysto obok siebie plamek koloru, nieregularnych linii, cegiełek jakby, pomiędzy którymi przeziera niezamalowane płótno... Delikatna siateczka światła opada na płaszczyznę obrazu.

Skąd to się bierze?

– Po części z techniki malowania. Farba jest nakładana na płótno, a nie rozmalowywana. Jest tylko lekko roztarta w obrębie plamki koloru. Stąd ta świetlistość i migotanie.

– Właśnie: świetlistość i migotanie. Widzę je we wszystkich twoich pracach, tych z Borów Tucholskich, z Więcborka i tych z Charzykowych, i w *Olszynach nad wodą*, i w *Studium ciszy* (jakże spokojnie, choć w takim napięciu, wyważonym!). A wszystko bez znaku ludzkiej obecności; nietknięte.

– To się narzuca?

– Dlaczego nie pokazujesz w pejzażu człowieka, dlaczego tam go nie ma?

– Tym, co zawsze inspirowało moje malarstwo, była chęć uchwycenia tych momentów w przyrodzie, które dają ciekawe działania i układy kolorystyczne. Przemożna chęć utrwalenia ich. Nade wszystko ich. Chcę ludziom zwrócić uwagę, że w około jest dużo piękna, że świat na którym żyjemy, mimo całej niezborności, ma momenty piękne... Jakże zmienia się jedno miejsce na ulicy w ciągu dnia, zależnie od oświetlenia, a cóż dopiero nad jeziorem!

– Nie odpowiedziałeś na pytanie.

– Te obrazy są dla człowieka, chociaż człowieka na nich nie ma. Ale człowiek ma stać przed nimi. Bo tylko wówczas zaczynają istnieć.

– Rozumiem. Kontemplując je, wchodzimy do nich... jesteśmy tam.

– Tak.

KU CAŁOŚCI

„W malarstwie część trzeba poświęcić dla całości".

Wynikła z intuicji, iż wszelkie byty dążą ku zespoleniu i harmonii, klasyczna teza Reynoldsa wydaje się szczególnie trafna w odniesieniu do malarstwa pejzażowego.

Dając własną interpretację przeżywanej natury, chcąc nam powiedzieć o niej coś od siebie, a przy tym nie będąc w stanie pominąć jej uniwersalnego wzorca, malarz krajobrazu unosi substancję fizyczną w zborne struktury.

Radując oko

Jest ciepło, choć jesień, a powietrze czyste i wiedzą o tym kolory.

Spójrzmy.

Fiolet jeziora, biel architektury i górą, w tle, nieprzebrane bogactwo zieleni. Gęstych. Bo tu wciąż jeszcze kraina borów.

Ale obraz jest także abstrakcją.

Jego harmonia wynika z kontrastu i różnorodności barwnych plam, tworzących pola napięć i wyważające się nawzajem formy.

Tytuł: *Termitiera.*[1]

Decydując się na niego, Tadeusz Wachowiak przydał pejzażowi wyrazisty symbol. Jakoż kwadraciki rozmaitych bieli, z których scalona jest w jeden migotliwy wapień ta cała nadwodna architektura, przypominają komórki i ścianki owadziej biosfery...

I na tym się kończy publicystyczna ironia.

Orkiestruje to, co malarskie.

Trzy szachujące się plany: wody, brzegu i borów (ich zieleń łączy ze sobą niebo, zabarwia je sobą) dają w efekcie widowiskowe piękno niepodzielnej natury we wszystkich jej kontrastach i różnorodnościach.

Gra kolorów.

Pełnia.

Obraz zdaje się mówić: ważniejsze od wszystkich innych względów jest usatysfakcjonowanie oka.[2]

Kojąc ducha

„Malarz krajobrazu powinien chodzić po polach z pokorą w sercu".

To zdanie Constable'a przypomina się przy oglądaniu niewielkiego płótna Jadwigi Kotlarczyk, *Nad Wdą.*[3]

Silne działanie obrazu bije z wyciszenia. Ciche jest światło, łagodne są barwy, trwa spokój form.

To wczesne rano. Nocą był chłód, bo i tu jesień, ale słońce oświeca już wzgórza nad rzeką; po niebie widać:

dzień będzie ciepły. I wszystko zmierza ku brązom, ugrom i złotu.

Pejzaż cechuje malarska miękkość. Tu poruszono sprawy powietrza i światła.

Zmiękczenie konturu, ruszenie go – powiedziałby Cybis – odebrały kształtowi rzeźbiarską ostrość i izolację: zbliżyły do innych kształtów...

Powstała j e d n i a.

Czyste ujęcie zjawiska przyrodniczego.

Subtelny laserunek odsłoni splot płótna, ciekawą technologię, finezyjną i spokojną pracę pędzla.

Wszystko to razem daje w odbiorze u k o j e n i e, owo przeżycie, które psychologia określiła jako „pogodne", a Huxley jako „melancholijne, jak melancholijnymi są najpiękniejsze krajobrazy".[4]

NAD WDĄ

malarz krajobrazu winien chodzić po polach
z pokorą w sercu pamięta pan to słowa Constable'a

stoimy nad Wdą
i patrzę na obraz
ciche jest światło łagodne są barwy trwa spokój form

to wczesne rano nocą był chłód lecz
słońce oświeca już wzgórza nad wodą, po niebie widać
dzień będzie ciepły i wszystko zmierza ku ugrom i złotu

zmiękczając kontur ruszając go zbliżyłam kształt
do innych kształtów czy pan
to widzi

milczę tak obraz cechuje malarska miękkość
i ciągle myślę bezsprzecznie jest chwila która trwa

TWORZYWO

1

Intarsja.

Najczęściej rozumie się przez nią technikę zdobniczą polegającą na wykładaniu powierzchni przedmiotów drewnianych innymi gatunkami drewna, często podbarwionymi, bejcowanymi i podpalanymi; wykładać można także metalami, kością, szylkretem, masą perłową, kamieniami półszlachetnymi...

Intarsję znano już w starożytności, w kręgu kultury śródziemnomorskiej; uprawiano ją w krajach Bliskiego Wschodu, skąd, przez naśladownictwo, trafiła do Europy. Jej rozkwit przypada na okres Renesansu, szczególnie we Włoszech i Niemczech. Na terenie Polski charakterystyczna jest od XVI wieku dla mebli śląskich, zdobiła też elbląskie, toruńskie i kolbuszowskie. Dziś występuje w „meblach stylowych", w galanterii drzewnej, wyrobach ludowego rękodzieła.

Tyle dla przypomnienia tradycyjnego znaczenia terminu.

A teraz o człowieku, który to znaczenie przełamał, oddzielił intarsję od meblarstwa i stworzył z niej coś jak osobne malarstwo.

2

Edmund Kapłoński, rencista ze Żnina na Pałukach, z zawodu stolarz, po raz pierwszy zetknął się z intarsją, kiedy miał 15 lat. W czasie okupacji pewien Niemiec przyniósł do warsztatu stolarskiego, gdzie chłopiec terminował, fotel do naprawy. Fotel miał pyszną intarsję; był to ornament gotycki, przypalany. Ubytki intarsyjne były znaczne. Nikt w warsztacie nie chciał się podjąć renowacji. Więc chłopiec to zrobił po godzinach pracy. Jakość naprawy zdumiała wszystkich!

Od tego czasu zaczął robić szkatułki, rozmaite monogramy z ornamentem... Z biegiem lat staje się to ważne, bardzo; staje się, jak mówi, sposobem przeżywania świata.

Mijają lata nauki, samotniczej. Dociekliwej. Na przyrodzie. Aż nadchodzi moment, kiedy jest głęboko przekonany, kiedy już wie, że drewno, nawet to ścięte, żyje.

Przez buki i wiązy

Posłuchajmy.

„Brzoza... Ta, która rośnie na mokradłach, jest wybujała, ale usłojenie ma nieciekawe, bo rośnie szybko, strzela

w górę. Za to brzoza na piaskach ma słoje kręte, coś się w niej dzieje i w sensie radosnym i dramatycznym; złocista bardziej, świeci... A ta z gór to już samo piękno! W przekroju cała barokowa, lśni jak atłasowa szarfa, zależnie od dotknięć światła. Patrząc w jej wnętrze ma się niekiedy złudzenie lekkich, jasnych chmur na niebie, choć w kolorze jest bardziej głęboka, ugrowo-złocista...

A teraz weźmy dąb i powtórzmy historię z brzozą. Dąb, który rośnie w górach, ma jakby dodatkowe słoje: poprzeczne. Natura dotknęła go swym pędzlem raz jeszcze, niby malarz, który robi taki dodatkowy „poślizg" glazurą. W odcieniu ciemno-ugrowy, bywa czasem wewnątrz siwy, szary... To znak, że jest chory, ale ten właśnie odcień jest dla artysty najpiękniejszy, bo rzadki. Jest szczęśliwy, kiedy może kupić takie drewno. Czasami jest ono przeżarte jeszcze przez robaka, więc są dziury, dziureczki a wokoło nich tworzą się brąz i czerń. Są to efekty wspaniale działające w fakturze obrazu, kolorystycznie, kontrastowo.

...Kasztany, buki; te ostatnie dają różowe, subtelne kolory, ale i mocne czerwienie.

Przepiękny jest wiąz. Barokowy, jasno-brunatny, cała gama odcieni, ma mocne, wyraziste usłojenie, zależnie od wieku i miejsca, gdzie rośnie. Z niego to właśnie, wykorzystując całą melodykę i dramaturgię usłojenia, stworzyłem cykl dużych symbolicznych portretów, z których *Starość* porównał ktoś do *Krzyku* Muncha...

Jeszcze muszę powiedzieć o orzechu. Jego gatunki to cała paleta malarska! Od bieli do czerni. Są w nim i fiolety, kolory niebieskie, drobniutkie fragmenty, takie kawałeczki... tylko je mieć! Najpiękniejszy jest orzech

kaukaski. Jest w nim plątanina lekkich to znowu ciężkich form. Wspaniały przekrój. W kolorze – od bieli do czerni.

Zieleń?

Nie, naturalnej zieleni nie ma w drewnie; nawet w szlachetnych gatunkach. A jeśli już występuje, to dlatego, że drewno długo leżało w wodzie, albo na podłożu mchu w lesie, już po ścięciu. Ta zieleń utrwala się wówczas w całym pniu i pozostaje. Bo drewno nigdy nie zmienia koloru otrzymanego od natury. To dotyczy wszystkich gatunków.

Właśnie. Kiedy jest suche, a takie się dostaje, ma kolor matowy i niewyrazisty. Wystarczy jednak jakieś miejsce nawilżyć śliną, by odkryć pierwotną, żywą świeżość, całą barwę i wyrazistość. Wówczas się wie co się ma i można przystąpić do dzieła. Pod jednym wszakże warunkiem: trzeba wysłuchać tego żywego tworzywa".

Słuchając drewna

Mówi, że u niego jest odmiennie niż w sztuce uczonej, w malarstwie czy grafice. Tam twórca ustala koncepcję, z góry zakłada sobie kompozycję. U niego jest odwrotnie. Materiał mi podpowiada – powie. Podpowiada i tworzy koncepcję.

Ten oto kawałek forniru to już gotowy pejzaż!

Po prostu: duży płat forniru, taki jaki jest, w pewnym swym fragmencie podpowiada mu koncepcję, której może, a w końcu musi, podporządkować całość, a zatem i inne gatunki drewna; skoro mają być wcięte w obraz. To jest wszystko od siebie zależne.

„Mam ściśle określony fragment drewna, który mnie wziął czy to swoją barwą, czy formą usłojenia i teraz zaczyna mi podsuwać temat, a jednocześnie – etapy procesu twórczego.

Z mojej strony jest wzruszenie, zaczyna mnie to wciągać, fascynować, ale i zastanawiać. Stopniowo dążę do porządkowania kompozycji. Co natura stworzyła, ja to porządkuję".

To porządkowanie narzuca mu przyroda.

Obserwuje ją w żywym środowisku i zauważa, że pod względem kolorystycznym i rozmaitości form nie kłóci się ze sobą, nie ma w niej kłótni, nie ma gwałtu.

Ta pewność jest mu niezbędna do tworzenia. Odczucie niezakłócenia i braku gwałtu w naturze (nie przekonają go pod tym względem żadne sądy przeciwne) jest dla Kapłońskiego nakazem porządku i harmonii w tym, co robi.

A jak to robi?

Wcinające się w siebie płaty i skrawki wiązu, orzecha, jawora czy tui, te rozmaite zróżnicowania rysunku i koloru, tworzące żywe powierzchnie – naklejane są wpierw „pozytywem" na papier, zaś na „negatywie", czyli na odwrotnej stronie kompozycji, artysta swobodnie dopracowuje różne, tak istotne dla całości, szczegóły. Jako że intarsja jest odwrócona, trzeba wszystko kontrolować w lustrze. Stąd i nazwa: „widzenie lustrzane".

Kiedy już wszystko zostało połączone i dopracowane, intarsję odwraca się ponownie i przykleja do płyty: zmy-

wany jest papier z „pozytywu". A potem zaczyna się pierwsze ręczne szlifowanie. Po nim następuje nawodnienie forniru, aby słoje wypęczniały i stały się wyraziste. Po wyschnięciu – ponowne szlifowanie. Wreszcie pokrycie lakierem, który obraz konserwuje i odsłania.

Ku syntezie

Prace Kapłońskiego z lat osiemdziesiątych, przynajmniej parę z nich, dla wybitnego, a nieżyjącego już malarza Tadeusza Małachowskiego, wydały się być syntezą.

Rzeczywiście. Takie wrażenie czyni *Krajobraz* z 1983 roku.

...ziemia i niebiosa w przedwieczornym lśnieniu, które daje lity płat złocistego wiązu ze wspaniałym usłojeniem... Tu jest wszystko jak w zapamiętanym tekście:

Falująca przestrzeń –

długie cienie dolin blask i linie wzniesień
po granice chmur nieruchomych

po to bodaj tylko, aby mocniej odczuć można było
ruch całej okolicy, stojąc, zapatrzony

Niepowtarzalność. Potrafi ją uzasadnić.

Mówi: „Drewno, odcinek drewna, płat forniru, jego rysunek, te wszystkie linie i kolory, lśnienia i przyćmienia w przekroju drewna – w żadnym absolutnie przypadku nie powtarzają się. Nigdy. Są zawsze inne, jak linie papi-

larne na dłoni człowieka. I na tej to właśnie zasadzie niepowtarzalności tworzywa niepowtarzalny jest każdy obraz intarsyjny".

*

...obraz. Niepowtarzalność. Tak. Ale nade wszystko przecie pochwała tworzywa. Radość z tworzywa.

DALEKIE, BLISKIE

Dwa paradoksy. W pierwszym przypadku realistycznie namalowany krajobraz wiedzie ku tajemnicy, której nie sposób dociec, w drugim – chłodno obmyślona kompozycja abstrakcyjna otwiera się i zaprasza do wnętrza.

W obu mamy do czynienia ze zbawiennym przykładem niejednoznaczności malarskiego przekazu. Zbawiennym, bo umożliwiającym odbiorcy, jego wyobraźni, spotęgowanie wymowy malowidła.

U bramy

Malować to tyle, co odważyć się na milczenie

José Ortega y Gasset

Widok jest pogodny, niezamącony w swych trzech rozległych, horyzontalnych planach, łagodne światło z zachodniej strony modeluje u dołu długi ciemny mur; ponad nim przestrzeń zwieńczona pagórem z plamką sjeny na szczycie,

opadająca ku czemuś, co jawi się morzem albo i pasmem dalekich gór (błękit myli); nad wszystkim – niebo, wielkie i ciche.

Ogrom, zaduma, uroda melancholii... Ale i coś jeszcze, coś, czego nie da się rozwikłać.

Poetyka snu.

Oto mur. Wspaniała zieleń, ciężka od czerni. W murze jest brama. Świetlista biel. J e s t. Lecz n i e m a klamki. Brak zamka, brak klucza. Dlaczego?

Co kryje mur po drugiej stronie? Co kryje rzeczywiście?

I wkrada się niepokój. Schematyczna forma wrót, wejścia (przejścia) zmienia się z wolna w tajemniczą stelę czy nadgrobną niszę osłoniętą łamanym daszkiem; w chropawy wapień z zatartą inskrypcją, która mogła być przecież wytłumaczeniem...[1]

Stoimy przed murem. Bez szansy wejścia. Jak przed kamieniem Szymborskiej.

I trzeba się cofnąć.

Są we mnie granice nie do przekroczenia, zdaje się tutaj mówić Natura.

Więc tylko pozór jej otwartości, pozór jej przyzwolenia? Mimo oczywistego faktu, że dzień jest pogodny, światło koi, a rzeczy cieszą?

Chyba i to, przede wszystkim to, chciał nam wyjawić Włodzimierz Łajming w swym bogatym w znaczenia płótnie *Brama*, z 1983 roku.

*

...w y j a w i ć. Mimo milczenia; właśnie. Siła milczenia. Odpowiedź.

Domostwo

To się czuje.

Wpierw był zamysł obrazu ograniczonego do walorów czysto konstrukcyjnych. Idea kwadratu osadzonego na dwóch liniach przecinających się pod kątem prostym nieco powyżej środka płaszczyzny malowidła. Nic więcej. Jeszcze jedna z wielu prac trwoniących myśl Cezanne'a: w każdym przypadku wiązać abstrakcyjnie doskonałą w kwadracie płótna kompozycję z konkretną wizją otaczającego nas świata materialnego.

Tak to bodaj było na początku, kiedy Jerzy Gurda zaczynał swój *Obraz.*[2]

To, co widać teraz, jest już wyłącznie zadziwiającą przemianą, której przyczyn nie trzeba dociekać, choć można się domyśleć: w miarę malowania, chłodną refleksję przełamało uczucie.

...Logicznie scalona konstrukcja. Linearna. Proste kąty. Linie napięć. Bezbłędne wyważenie. A przecież całość – wbrew konwencji, skrajnie ograniczającej rolę koloru w obrazie – jest z koloru! Z ciepłych brązów; w gamie chromatycznej niemal.

W górze i pośrodku dużo światła: złoto. Stłumione, więc koi. Im więcej światła, tym więcej cienia. Tak, sięgnięto tu do światłocienia, do środka wyrazu ulubionego przez Rembrandta, który służył mu do wyrażenia, jak zwykło się mówić, „najintymniejszych uczuć i myśli".

Malarz zawierzył dawnym Holendrom.

Płótno malowane jest laserunkami. Czysto, dokładnie. Centymetr po centymetrze.

Popatrzmy.

Świetlistość, łagodne przejścia w cienie; formy z bliska i z oddalenia; stąd wrażenie głębi, drugich planów, wnętrza...

Rzecz skłania ku sobie, stopniowo; staje się bliska. Mimo woli przywołuje zdanie z Williama Jamesa: *Póki przedmiot jest niezwykły, nasze oczekiwania z nim związane są mętne; gdy stanie się znajomy, nabierają w pełni określonych kształtów.*

Praca Gurdy.

Ktoś powiedział: tu można zamieszkać, rozgościć się w jakimś kącie.

Obraz jest otwarty; i w przedwieczornym słońcu. Wzbudza radość, a potem zamyślenie...

Ktoś nazwał go: domostwo.

KLIMAT, SYGNAŁ

Zawsze interesowało go malarstwo barokowe. Nie renesansowe, z klasyczną kompozycją i kategoriami statyki, lecz barokowe. A więc asymetria, napięcia, niepokój, dramatyczne operowanie światłem i cieniem.

To przeszło mu do twórczości.

W swoich płótnach podkreśla dynamikę, ruch, który daje żywość, „tętnienie" obrazu. Widzi większe bogactwo i większą szansę na końcowy efekt w operowaniu dynamicznym kolorem. Stąd kładzenie na płaszczyźnie obrazu pewnych akcentów barwnych, jak czyste czerwienie i czyste oranże.

Światło i cień. I coś jeszcze, coś szczególnego.

„Ja postaci ludzkiej nie deformuję. Deformuje ją światłocień. Jedna połowa twarzy jest oświetlona, druga ginie w cieniu, nie ma jej...".

Jest też dużo gestykulacji. To pomaga wyrazić całą treść. Treść, czyli sprawy ludzkie.

Piotr Kiepuszewski.

Malarz młodego pokolenia, wykorzystujący w swojej sztuce estetykę barokową.

*

Wyobrażenie jakiejś sceny, jej klimatu, towarzyszy mu od samego początku pracy nad płótnem. To, co kiedyś zapadło w pamięć, powraca jak bumerang.

Czym jest? Co zdradza?

„Jesteśmy cywilizacją neurasteników – mówi malarz – mamy mnóstwo lęków".

A zatem wspomnienie lęku, jego wyobrażenie. Częste, choć, jak powiada, „mało realne", wynikające raczej z podświadomości; ot, pewne rozmowy, których nie było, pewne krzyki, których nie było, pewne szepty, których nie było... Ale czy rzeczywiście?

A potem następuje dobieranie do wspomnienia elementów realnych, wartości plastycznych: konstrukcji, rysunku, form. I jeszcze oddanie klimatu walorowo – płaszczyznami światła i cienia.

Powierzchnię obrazu różnicuje faktura.

„Bardzo ważna jest dla mnie dotykowość płaszczyzny obrazu". Nierzadko osiąga ją bezwiednie. Pracuje bowiem długo nad płótnem i ślady tego są widoczne.

Ślady walki, zwycięstw i porażek, gwałtowności i wahań... Wszystko to razem różnicuje materię malarską. Partiom gładkim towarzyszy ziarnistość, gruzłowatość. Niekiedy jest to piękne samo w sobie i dowodzi dobrej jakości obrazu.

Liczy się wszakże coś więcej.

Idzie o to, aby tę wielość barw, te rozliczne odcieniowe i fakturalne kombinacje zmienić na pierwotną wizję.

Właśnie. Wyrazić niejasne, nadrealne raczej – a jednak! – wspomnienie.

*

Siła wyrazu. Zależy mu na niej. Bardzo.

Osiąga ją w płótnie z 1982 roku.

Jeden z tamtych poranków stanowi u Kiepuszewskiego przykład zgrania warstwy treściowej z warstwą malarską, idei ze spełnieniem. Scena dzieje się w swoistej tonacji kolorystycznej. Tonacji niesamowitej. Obraz malowany jest manganowymi błękitami, które stopniowo przechodzą do bieli; gdzieniegdzie widać fiolety...

Stan kolorystyczny tej kompozycji to stan towarzyszący przebudzeniu, kiedy wszystko jest jeszcze nieostre, zawieszone między snem i jawą.

Nieostre, a przecież już wiemy.

Oto mały pokoik, klitka. Pod oknem wyrko. Na wyrku człowiek. Przyciska do piersi poduszkę – ten pierwszy odruch! Jego rozszerzone źrenice. To lęk. Co ten dzień przyniesie?

Obraz zbudowano na zasadzie soczewki. Jego obrzeża są ciemniejsze od centrum, w którym jarzy się owa scena. Jakże tu łatwo poprzestać na odebraniu samej anegdoty! Ale tak nie jest.

Ten szczegół: na lince przeciągniętej pod sufitem klitki widać dwie klamerki. Są duże, czerwone. Intrygują;

bardzo. To dobrze. Stanowią bowiem element kolorystycznego wyważenia kompozycji – zapraszają odbiorcę do obejrzenia całego obrazu.

*

– Co Pana niepokoi we własnych pracach?

– Niejedno.

– To znaczy?

– Choćby przytrafiający się przerost anegdoty nad treściami malarskimi. Muszą się równoważyć. Jeśli tak nie jest, płótno trzeba cofnąć, przemalować. Wolę niedopowiedzieć niż przegadać. Zresztą mój obraz to tylko sygnał. Mówiąc inaczej: mój obraz czeka...

– Na dopełnienie go, na *dookreślenie* przez odbiorcę, przez perceptora, jak powiedziałby Ingarden? Na zbudzenie do pełni życia?

– Tak można to ująć. Właśnie tak.

1987

WYBÓR I JĘZYK

Niezapomniana akwaforta, tryptyk.

Po bokach orgiastyczny taniec obłapionych postaci. Nagich. Taniec konwulsyjny, ktoś powiedział: s p o c o n y. 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. Tak, dramat, bowiem 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 roku 1970. W ciągu następnych czterech lat niespodziewanie maluje wiele płócien. Zarzuca grafikę. Odtąd już tworzy wyłącznie obrazy. 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.[1] 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 pracy nad malowidłami sam nazwie „kolorowaną grafiką". W obrazach tego okre-

su forma i tematy przenoszone są niemal wprost z poprzedniej 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 do końca. 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 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 autor – 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 malowania. 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.

Podstawowymi kolorami w owych latach 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 tej twórczości ważnym symbolem), to twarz człowieka bywa płaska, zlewa się z białym tłem...

Obrazy malowane są w skali wielkości modela. W ten sposób można uprawdopodobnić. 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 wyrazi 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 człowieka, 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 użył 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, drugi zaś 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 tematyczny. Powstał i pokazany został 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 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. Utrzymywał, i słusznie, że żarliwość, oddanie się idei są w sztuce ważne. Bez tego nie ma jej jako znaczącej. To, co pozostawił po sobie[2] stanowi dokładne zaprzeczenie formuły McLuhana: „przekaźnik sam jest przekazem", służącej przez lata całe do rugowania sztuki jako przekazu myśli, idei, wzruszenia.

BOSCH, DROBIAZGI

Wyciągana piórkiem miękko płynnie wręcz muzycznie nóżka kwietna (lekka, wzlatująca na palcach),
ma na zgrubieniu
stawowym coś, co naraz p a t r z y, łypie ślepkiem, otwiera usta!

. . .

– ta bujność drobiazgu.
– Dodajesz ją z zachwytu. Tylko. Tu rozum ślepnie.

MIARY

„Jeśli nie ma treści domagającej się przedstawienia, brak gleby, na której rosnąć może sztuka". Słowa te padły niegdyś z ust fizyka, Wernera Heisenberga, zaniepokojonego przecenianiem przez artystów i przyrodoznawców elementu formalnego.[1]

Dziś można z ulgą powiedzieć, że w sztuce zaczyna działać ponownie instynkt samozachowawczy: następuje przywracanie proporcji między treścią do wyrażenia a środkami wyrazu; podejmowana jest ich wzajemna gra, będąca warunkiem powstawania dzieł istotnych. Artysta czuje znowu zbawienną w końcu ograniczoność środków wobec treści, zbawienną, bowiem to ona pcha go do walki.

Wzniosłość

Przy pierwszym wejrzeniu narzucają się dwie cechy tego malarstwa: przestrzenność tudzież traktowanie pejzażu jako całości. Nie ma w nim widzenia wycinkowego.

W obrazach Janiny Sawickiej-Jułgi odbiera się przede wszystkim zasadnicze proporcje i stosunki. Jak w architekturze. A jako że chodzi tu o krajobraz, odbiera się harmonię postrzeganego świata. Wywołaniu tego wrażenia służy sposób malowania: płaszczyznowo, prościej i szerzej, w określonej, scalającej tonacji kolorystycznej, zależnej od pory roku, od światła dnia...

W płótnie zatytułowanym *Zmierzch* rozległe wody jeziorne, brzegi bliższe i dalsze, zamykające całość wyniosłe wzgórza i ogromne niebo – zbudowane z całej gamy szarości, ciemnej zieleni, żółci i czerwieni – owiane są w jedno zbłękitniałą mgiełką, czystym oddechem chłodnego już wieczoru.

W obrazie czuje się i coś więcej: ogrom natury, nade wszystko zaś jej wzniosłość.

I tu dochodzimy do istoty estetycznego oglądu przyrody przez malarkę. Nie mogąc objąć jej wielkości wyobraźnią, próbuje ująć ją rozumem.[2] Mimo woli wyraża odwieczną intuicję: za pozorną różnorodnością i chaosem otaczającego nas świata kryje się fundamentalna prostota i stabilność, które rozum może odsłonić.

Stąd to budowanie pejzażu jako „całości", to spokojne wyważenie stosunków, ustalanie proporcji... W ten sposób scalony „na nowo" świat uderza harmonią i wolnością. A to właśnie cechuje przeżycie wzniosłości.

Tragizm

On jest tu widoczny. Czuje się jego przyczynę.

W sztuce Heleny Burchart-Świtalskiej obecność tragizmu wynika z osamotnienia rzeczy. Z porzucenia ich przez człowieka.

Popatrzmy na *Pejzaż z ptakami:* ...płaski brzeg, woda i woda, niebo; jakże niskie. Całość jest jedną wielką, raz zaróżowioną, to znowu spurpurowiałą, w fiolet zachodzącą czerwienią. Pusto. I głucho, choć kolor jest dźwiękiem.

Zresztą to wszystko jest tylko tłem.

Bo oto blisko, tuż – widziana jakby z pozycji klęczącej – wypchnięta na piasek jeziorna łódź. Ciemny zadarty dziób. Deski. I wklęsłe wnętrze; dziwne, z ciepłej ochry u końca, rozzłocone jeszcze – po kimś kto tutaj był i odszedł.

Została cisza i zapomnienie.

I właśnie teraz, lotem koszącym, nisko nad łodzią idą dwa ptaki: chłodną, rozpyloną bielą, co się powiększa i świeci, ogarnia łódź i przestrzeń...

Bo tak jest zawsze: „co człowiek rzuci, natura bierze" – powie autor *Waldena*, Thoreau.

A wszystko rozmalowane spokojnie, szeroko. Podziw budzi ta dyscyplina uczucia.

Pamięć

Szarości. Od lat ponawiane szarości. W odcieniach, co świecą raz jaśniej, raz ciemniej; tu i tam trochę żółcieni, trochę brązów... Centryczne źródło światła, jak u dawnych Holendrów, ale omglone czy przydymione od biwaków jakichś, co zapadły nad rzeką...

Chwile, kiedy od dołu wznosi się księżyc lub schodzi już słońce, wraca zmierzch.

Ciche wody, niskie brzegi z majakami wierzb czy olszyn. Przypomina się Masłowski, czasem Brandt.

Nastrojowość, tak. Ale i nieokreśloność nastroju. Bo to można odczuć jak nucenie dumki, albo, jak w niegdyś wyświetlanym filmie – krzyk w niebo przez trawy stepowe biegnącego taboryty: Boże, jestem smutny!

Staroświecko z lekka i spoza znanej nam dzisiaj przyrody jawi się monochromatyczne malarstwo Mariana Danielewicza. Ponoć urodził się na Ukrainie, w leśniczówce. Wciąż wspomina dzieciństwo?

A odczuć to można nie tylko w nastroju jego pejzaży, ale i w samej materii malarskiej, bogatej, wrażliwej. Wymowne są ruchy pędzla: idzie szeroko, pewnie, raptem staje, odwraca się (wyraźny ślad obrotu w chwili zatrzymania się ręki), idzie znowu, pewnie.

Co powoduje ręką malarza? Czyż nie pamięć? Niezbywalna pamięć? Zakorzenienie?

*

„...jeśli nic nie ogranicza już środków wyrazu (...) to walka ustaje i wysiłek artysty uderza niejako w próżnię" – powiada Heisenberg.

W przypadku przedstawionej tu twórczości treść dyscyplinuje formę, nagina ją: znak oddaje znaczenie.

WNIKANIE

Traktowany do niedawna dość powszechnie a zwyczajnie jako sposób podziału płaszczyzny, jako wstępny, choć niezbywalny etap pracy nad, powiedzmy, grafiką – staje się przedmiotem nowego, wręcz wyjątkowego zainteresowania.

Rysunek.

Dostrzegając w nim nieporównanie większy aniżeli w grafice współczynnik intuicji, a zwłaszcza surowe skupienie (mimo spontaniczności przekazu, wyczuwalnej gry odczuć i emocji), przyjmuje się go teraz jako jedną z f o r m poezji. Podkreślana jest jego magiczność. Traktuje się go zgoła jako hipostazę naszych filozoficznych potrzeb (kryjących gnostycznego ducha), jako – akt wiary. „Rysunek, zwłaszcza linearny, to mowa platoników" można usłyszeć.[1]

Przybywa nacechowanych emocją określeń.

Prawdą jest jednak, że to, co za sprawą niektórych odmian dzisiejszego rysunku o d s ł a n i a s i ę raptem, czyni mocne wrażenie.

*

Nazwała je łącznie *Między snem a dniem*, z tą cichą a niewątpliwą nadzieją każdego chyba artysty, że jakakolwiek tajemniczość czy kokieteryjność tytułu nie jest w stanie zmylić uważnego odbiorcy dzieła i jego ukryty sens zostanie odczytany.

Rysunki Urszuli Danielewskiej, mieszające sen z jawą, nadrealność kompozycyjnych układów z potocznym jak źdźbło trawy znakiem rzeczywistości[2] – odsłaniają jeden zwłaszcza temat: ruch, przemienność natury. Uchwycone to zostało w sposób dwojaki, bo i poetycko, zatem – jako „obraz" charakterystyczny dla poezji, a który Ezra Pound nazwał swego czasu czymś, „co w jednej krótkiej chwili przedstawia pewien intelektualny i emocjonalny kompleks...".

Tu, w tym przypadku, wyrażono to unerwioną, a prowadzoną pewnie kreską.

...Wyciągane miękko, płynnie, wręcz muzycznie źdźbła traw, ziół, łąkowych roślin – wpierw jednoznaczne w formie i oznaczeniu – nagle, w jednym momencie, przerastają w swe zaprzeczenia, przechodzą od formy innej, do innego (wyższego? bardziej bezwzględnego?) gatunku; zgięta w kolanie, niby w tańcu, nóżka kwietna, lekka, wzlatująca na palcach, raptem na swym zgrubieniu stawowym ma coś, co na nas patrzy, łypie ślepkiem, otwiera usta...

Znamiona magii.

Niektóre sceny to równoczesność dwóch lub i więcej form organicznych w jednym tym samym znaku; tiulowe, przeźroczyste niemal płatki kwiatu (te ożyłkowania!) to zarazem skrzydełka trzmiela, to obecność owada; i

rzeczywiście, widać już kadłub, pancerzyk (ciemny), stanowiący środek czy jądro całej tej zwiewnej struktury.

Nieustanne zmyłki.

Załamująca się w różnych miejscach łodyżka prowadzi napowietrznie do swego zwieńczenia: pąka, który jest i zarodkiem ptaka bodaj; widać dopiero (a już) wielkie pulsujące serce w pofałdowanej otoczce, nieopierzonej jeszcze.

Motyw podobny: jeden z płatków w koronie kwiatu – to rozwarty na niebo całe dziób pisklaka! wielki, potężnie głodny wiecznie...

Żarłoczność.

Tu i tam – bezwzględność. Mimo nierozerwalnej wspólnoty bytu.

Hieronymus Bosch tych opowieści jest wstrzemięźliwy, niemniej daje znać o sobie. Nie przemilcza swych podszeptów.

*

Bo świat rysunków Urszuli Danielewskiej, fantastyczny, a ściszony, subtelny w linii, bywa i okrutny. „Pozwala smakować najróżniejszych odcieni" powiada artystka, tłumacząc się zarazem z chwiejnych stanów ducha towarzyszących jej przy rysowaniu, jakby ten właśnie fakt nie świadczył już dostatecznie o moralnym niepokoju jej sztuki.

Moralnym, bowiem roślinno-owadzią i ptasią symbolikę tych rysunków można by przenieść dalej: na rojowiska ludzkie...

MAŁACHOWSKI

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.

*

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 dochodzi refleksja. W każdym bowiem przypadku trzeba 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 przy-

datne. 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".

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 fotograficznie 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 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 dziesiątki innych 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 gwałtownych 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 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!

*

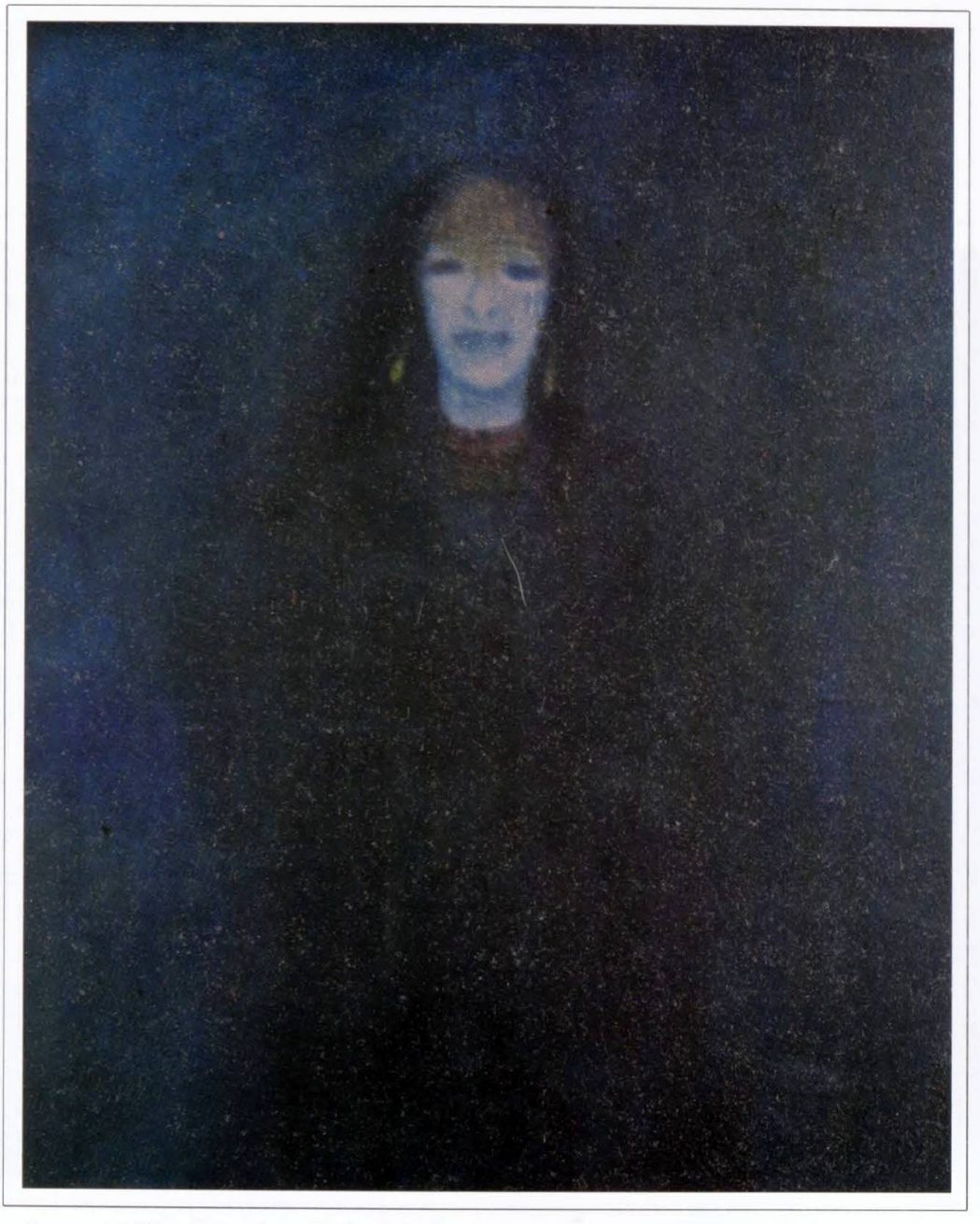
Nie zdążył.

„...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 swoje ustawiczne pragnienie sztuki doskonałej?

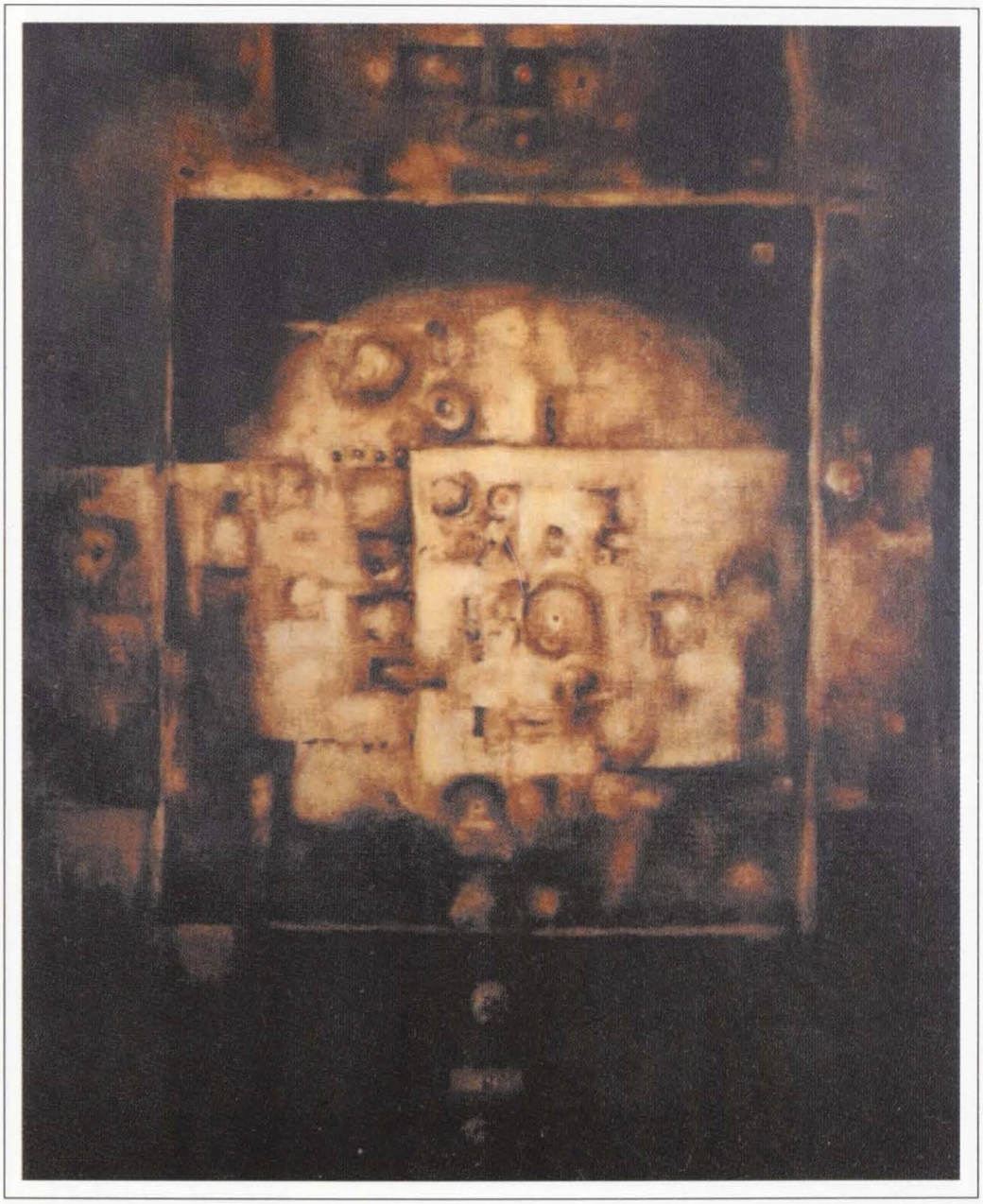
Już się nie dowiemy.



Joanna Witt-Jonscher, *Jaka byłam* (autoportret), olej
Depozyt bydgoskiego Biura Wystaw Artystycznych
Fot. Jerzy Riegel



Kazimierz Jułga, *Dojrzewające zboże*, olej
Własność Muzeum Historyczno-Etnograficznego w Chojnicach
Fot. Jerzy Riegel



Jerzy Gurda, *Obraz nr XV*, olej
Własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Fot. Wojciech Woźniak



Tadeusz Małachowski, *Z cyklu Dramaty*, olej
Własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Fot. Wojciech Woźniak

PRZYPISY AUTORA

Kolor

[1] Prawdziwe nazwisko: Jonscher. Mieszkała w Bydgoszczy. Była matką malarki Barbary Jonscher, nieżyjącej już także.

[2] Malowidło nazywane niekiedy *Ofiary*.

Znajdowanie

[1] Po raz pierwszy oleje i fotogramy Julgi pokazane zostały razem w roku 1985 w salach bydgoskiego Biura Wystaw Artystycznych.

[2] Gerard Manley Hopkins – wielki poeta angielski drugiej połowy XIX w. „...rój skrzących się skrzatów" – aluzja do słów użytych przez Hopkinsa w wierszu *Gwiaździsta noc* (*The starlight Night*) w przekładzie Stanisława Barańczaka.

Ku całości

[1] Pejzaż z jesiennego pleneru malarskiego „Charzykowy 84".

[2] Ponoć tak sądził Rubens, o czym wspomina Herbert Read w książce *Sens sztuki*.

[3] Toruńska malarka namalowała ten krajobraz na jesiennym plenerze „Wdzydze Kiszewskie 85".

[4] Patrz: Władysław Tatarkiewicz, O szczęściu, PWN 1979, s. 86–87.

Dalekie, bliskie

[1] Pojmuję zadumę poety i krytyka Kazimierza Nowosielskiego, kiedy w szkicu o dziele malarza z

Gdańska pisze: „Przez lata malować obrazy z różnie ujmowanym motywem drzwi lub prostych, ikonostasowych wrót (...) Determinacja to? Głęboko przemyślany zamiar? A może jeszcze coś innego?" *Topos* Nr 3 (34) 1997.

[2] Najlepsze, moim zdaniem, płótno w dorobku tego twórcy zmarłego w Bydgoszczy w 1987 roku. Obraz w posiadaniu tamtejszego Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego.

Wybór i język

[1] Tym stwierdzeniem Nowacki uzasadniał dokonany już wcześniej wybór: wszak studiował malarstwo u Juliusza Studnickiego w gdańskiej PWSSP, uzyskując w 1963 roku dyplom w tej dyscyplinie.

[2] Artysta zmarł w Bydgoszczy w roku 1996.

Miary

[1] W 1969 r. w Salzburgu, na sympozjum Fundacji H. von Karajana, Heisenberg wygłosił referat pt. *Tendencje do abstrakcji we współczesnej sztuce i nauce.* Cytowane zdanie z niego pochodzi. Patrz: Werner Heisenberg, *Ponad granicami*, tł. Krzysztof Wolicki, PWN 1979 s. 245.

[2] Niejako „potwierdzając" w obrazie myśl Kanta: wzniosłość łączy się ze stanem konfliktu między rozumem a wyobraźnią, w którym rozum okazuje swą wyższość nad naturą zmysłową.

Wnikanie

[1] Por. Rajmund Kalicki, *Rysunek*, *Twórczość* Nr 4, kwiecień 1984, s. 152.

[2] W oddaniu szczegółu, na przykład ptaka, rysunek Danielewskiej osiąga wręcz hiperrealistyczną dokładność, natomiast w ujęciu scen – zwięzłość inicjału. Rysunki tego rodzaju są lepsze od rysunków „rozbudowanych".

Małachowski

[1] Urządzoną w 1970 roku w salach Zachęty wystawę obrazów 42-letniego wówczas malarza uznano za „jedno z najciekawszych wydarzeń artystycznych stolicy w ostatnich latach".

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

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

[4] Nastąpiła 17 października 1987 roku.

Spis treści

Od autora 5
Joanna W. 9
Kolor 11
Wyjść z chłodu 14
Żywe światło 18
Znajdowanie 21
W pracowni 25
Ku całości 29
Nad Wdą 32
Tworzywo 33
Dalekie, bliskie 40
Klimat, sygnał 44
Wybór i język 48
Bosch, drobiazgi 56
Miary 57
Wnikanie 61
Małachowski 64
Reprodukcje obrazów 73
Przypisy autora 77