

Z PUDEŁ PAMIĘCI

PAWEŁ TARANCZEWSKI
Z PUDEŁ PAMIĘCI
PISMA WYBRANE

Opracowała Magda Studnicka

WYDAWNICTWO NAUKOWE AKADEMII IGNATIANUM W KRAKOWIE
KRAKÓW 2023

© Akademia Ignatianum w Krakowie, 2023

Publikacja dofinansowana z dotacji na utrzymanie potencjału badawczego przez Akademię Ignatianum w Krakowie przyznanej przez Ministra Edukacji i Nauki w roku 2022

Recenzenci

Dr hab. Kinga Nowak, prof. ASP
Dr hab. Marek Urban CSsR, prof. UPJPII

Redakcja

Krystyna Kajtoch

Projekt okładki i stron tytułowych
PHOTO DESIGN – Lesław Sławiński

Ilustracje na okładce

Przód: (1) Leonardo da Vinci, *Głowa Dziewicy o trzy czwarte w prawo* (1510–1513),
(2) Rembrandt van Rijn, *Popiersie starca z długą brodą* (1631),
Paweł Taranczewski, *Wypalanie traw w Tyńcu* (2022)

Tył: (1) Eugène Delacroix, *Chrystus śpiący podczas burzy* (ok. 1853), (2) Rembrandt van Rijn, *Prorokini Anna czytająca Sary Testament*, fragment (1631), (3) Vincent Van Gogh, *Cyprysy*, fragment (1889), (4) Wassily Kandinsky, *Kompozycja VIII* (1923)

Opracowanie typograficzne i łamanie
Jacek Pawłowicz

ISBN 978-83-7614-571-6

Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków
tel. 12 39 99 620
wydawnictwo@ignatianum.edu.pl
<http://wydawnictwo.ignatianum.edu.pl>

Dystrybucja:
Wydawnictwo WAM
Dział Handlowy
tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

Księgarnia Wysyłkowa
tel. 12 62 93 260
www.wydawnictwowam.pl

SPIS TREŚCI

Wewnętrzna konieczność	7
Credo: Wyznanie win i wiary malarza	13
Czy możliwa jest dzisiaj definicja sztuki?	25
Kryzys sztuki	39
Malarstwo klauzurowe	45
Spotkania z Rembrandtem	53
Porzuceni mistrzowie	67
O Związku wspomnienie naiwne	87
Wspomnienie i myśli o mozaice na Biprostalu	97
Stańczyk	103
O Janie Błońskim – wspomnienie	109
Spotkania z Władysławem Stróżewskim	119
Tischner	127
Wiesiek	137
Ojciec	141

WEWNĘTRZNA KONIECZNOŚĆ

Dlaczego sztuka ma dla nas znaczenie? Takie pytanie stawiają w swojej książce między innymi Alain de Botton i John Armstrong¹, a zagadnienie to staje się dla nich *de facto* punktem wyjścia do analizy kluczowych aspektów ludzkiej egzystencji. Wielopłaszczyznowa myśl Pawła Taranczewskiego sytuuje się bezsprzecznie w przestrzeni poszukiwań rudymentów dla funkcjonowania w świecie, a co za tym idzie, ustanawiania afirmacyjnej poniekąd funkcji sztuki, która – parafrazując niejako myśl wspomnianych wyżej autorów – zdaje się przyjmować rolę nośnika ontologicznego sensu.

Składające się na ten wszechstronny pisarski dorobek rozważania artysty malarza, filozofa i pedagoga swoją wnikliwością oraz niesłabnącym zaangażowaniem w proces poszukiwania sensów, naczynny niejednokrotnie szczególną pokorą w stosunku do wielości rozmaitych rozwiązań, odsyłają częstokroć do tego wymiaru doświadczenia, wobec którego kapitulacja jawi się wielu jako jedyna słuszna opcja.

Niełatwe zadanie dokonania wyboru pism, które ostatecznie miałyby się złożyć na tę książkę, utrudnił znacząco ogrom tekstów teoretyczno-krytycznych, recenzji, odczytów, a także pism o charakterze pamiętnikarskim. By dokonać wyboru, należało zasadę tego wyboru odnaleźć.

1 Zob. A. de Botton, J. Armstrong, *Art as Therapy*, Londyn–Nowy Jork 2013.

Drogowskaz znalazłam w tekście otwierającym tom, będącym swoistym wyznaniem wiary w konstytuującą moc twórczości artystycznej, malarzkiego gestu, który wlany w płaszczyznę obrazu otwiera jednocześnie przestrzeń zupełnie nową, obszar przesyczonego miłością dialogu ze światem i drugim człowiekiem – „malarstwo płynące z medytacji jest odpowiedzią na ciche wołanie, które sączy się do oczu malarza poprzez powstającą wraz z obrazem wyrwę w bycie, na wołanie ogarniającej malarza miłości. Ta ogarniająca miłość przesysca wszystko, co jest przez niego widziane”².

Wypływająca z tej konstatacji autora uprzywilejowana pozycja malarstwa względem pozostałych dziedzin sztuki i w jakimś sensie zyskująca status szczególnej zasady rzeczywistości widoczna jest więc w układzie zamieszczonych tutaj tekstów, które oscylując w dużej mierze stale wokół nieodpartego powołania do malarstwa i wypływających z niego życiowych wyborów, składają się ostatecznie na spory wycinek autobiografii artysty.

Malarstwo staje się bowiem nie tylko dominantą wspomnianego już *Wyznania win i wiary malarza*, ale także zdaje się upominać o swoje w najmniejszych nawet skrawkach wspomnień, stając się jak gdyby pryzmatem, przez który należy spoglądać, by dociec prawdy, aż do ostatnich wersów zamykającego ten zbiór przejmującego tekstu, będącego przywołaniem frapującej, pełnej napięć relacji malarza z Ojcem³.

Umieszczona przez to w swoistej sferze kontemplacji transcencji i do niej też odsyłająca konieczność podejmowania wciąż na nowo trudu twórczości, wynikającej bezpośrednio z doświadczenia miłości, staje się dla Pawła Taranczewskiego jednocześnie źródłem pewnego sprzeciwu wobec konformizmu, zabiegania o aprobatę środowiska czy wręcz jego prowokowania, prowadzącym między innymi do powstania krótkiej rozprawy o *Kryzysie*

2 Cytat pochodzi z tekstu Pawła Taranczewskiego pt. *Wyznanie win i wiary malarza*.

3 Pisownia Wielką literą została zastosowana ze względu na pojawiający się w tekstach Profesora Taranczewskiego taki właśnie zapis.

sztuki i w szczególnej konfrontacji z nim, staje się przyczynkiem do otwarcia pudeł zawierających wiele koncepcji „dawnych”, ale zdaje się, że nie przeszłych.

Teksty rezonujące bowiem niebywałą troską o zachowanie wolności twórcy w rzeczywistości pozornie tylko takiemu rozwiązaniu sprzyjającej, a będącej miejscem stwarzania „aury wrogiej malarstwu, której przyjąć nie mogę, której przyjąć nie muszę, której przyjąć nie chcę!”⁴, są jednocześnie opowieścią o ludziach, wydarzeniach i miejscach, które ugruntowały taką postawę i nadal zdają się pozostawać dla autora swego rodzaju *spiritus movens* pisarskiej aktywności: „nie piszę pracy źródłowej, sięgam do pudeł ze wspomnieniami i myślami, na nich się opieram”⁵.

Spośród składających się na zawartość owych pudeł pamięci notatek, anegdot, pamiątek i osobistych refleksji wyłania się po raz kolejny potrzeba odpowiedzi na wezwanie dotyczące spojrzenia na świat w perspektywie zawłaszczającej przestrzeń doświadczenia miłości, która każe z każdego spotkania wydobywać esencję, utrzymywać przejawy pragnienia wspólnoty w świadomości ciężenia do kresu: „chcę wzięcia do ręki aparatu fotograficznego wynika z niespokojnej świadomości naszych słabości poznawczych związanych z upływem czasu (...)”⁶ – pisze de Botton, wskazując tym samym na powszechną skłonność do przepełnionego skrywaną trwogą bagatelizowania efemerycznej natury świata.

Będąca swego rodzaju odtworzeniem tego gestu zwolnienia spustu migawki książka Pawła Taranczewskiego nie jest jednak efektem wszechobecnego dzisiaj impulsu do rejestrowania najbardziej nawet pospolitych przejawów życia, a wypływa ze szczerego i niewymuszonego niczym pragnienia podzielenia się doświadczeniem.

Z niezwykle więc wydatną głębią ostrości zachowany jest w tekstach Profesora Taranczewskiego miejski krajobraz kalejdoskopowego

4 Cytat pochodzi z tekstu P. Taranczewskiego pt. *Malarstwo klauzurowe*.

5 Cytat pochodzi z tekstu P. Taranczewskiego pt. *Pudła pamięci*.

6 A. de Botton, J. Armstrong, *Art as Therapy*, dz. cyt., s. 8.

Krakowa, z topograficzną wręcz dokładnością projektujący katalog miejsc ważnych dla autora. Ten szczególny talent do wizualizacji za pomocą słowa pisanego uwidacznia się w między innymi w opisach rodzinnego domu artysty, gdzie przestrzeni i poszczególnym przedmiotom związanym z historią rodziny nadaje się tak ogromne znaczenie, że niestosowne byłoby traktować je jak zwyczajne rekwizyty, sprzyjające tylko ubarwianiu opowieści. Wraz z autorem niejednokrotnie przemierzamy też krakowskie ulice – szczególny tor poszukiwań życiowej drogi, niekiedy zatrzymując się na dłużej, by oddać się nieco bardziej teoretycznej refleksji, jak dzieje się to na przykład we *Wspomnieniu i myślach o mozaice na Biprostalu*.

Znaczną część niniejszego zbioru zajmują również teksty traktujące o istotnych dla autora osobach i relacjach, w różnych wymiarach wyznaczających jego ścieżkę powołania (*Porzuceni mistrzowie, O Janie Błońskim – wspomnienie, Tischner*). Nie zabrakło w nich jednak miejsca także na wspomnienia tak zwanych towarzyszy szarej codzienności, a retrospekcje te, pochodzące z bardzo różnych okresów życia artysty, składają się na barwną, pełną anegdot i serdecznych uwag opowieść o rodzącej się szczerzej pasji oraz przyjaźni (*O Związku wspomnienie naiwne, Stańczyk*), zindywidualizowaną i niepozowaną – we wspomnieniu dotyczącym Błońskiego autor napisze bowiem: „Bohater tego wspomnienia to Jan Błoński mój... i tylko mój. Nie pretenduję do uogólnień”⁷.

W obliczu wielkiego dorobku, a zarazem doświadczenia Profesora Pawła Taranczewskiego zaiste trudno jest się pokusić o jakąś odkrywczą puentę, nie narażając się jednocześnie na pospolitą śmieszność. Oddany w ręce czytelnika niniejszy wybór tekstów, otwarty pytaniem o źródła znaczenia sztuki w naszym życiu, ostatecznie zdaje się znacznie bardziej skupiać na fundamentalnym dla artysty pytaniu, czy w ogóle jeszcze ma ona dla nas znaczenie?

Rodzący się z nadziei na odpowiedź twierdzącą, podejmowany wciąż przez Pawła Taranczewskiego wysiłek twórczy oraz

7 Cytat pochodzi z tekstu Pawła Taranczewskiego pt. *O Janie Błońskim – wspomnienie*.

przyjmowana z pokorą, odczuwana względem niego autentyczna powinność – „o słuszności wyboru drogi upewnia mnie wewnętrzna konieczność, nie zewnętrzny przymus”⁸ – niech będą najistotniejszym argumentem, aby ten właśnie wysiłek „uczynić widzialnym”⁹.

Magda Studnicka

8 Cytat pochodzi z tekstu P. Taranczewskiego pt. *Malarstwo klauzurowe*.

9 Aluzja do jednego z tekstów wchodzących w skład niniejszej książki, dotyczącego twórczości Rembrandta. „Rembrandt czyni widzialnym. Rembrandt czuje sercem (...)” – pisze Paweł Taranczewski.

CREDO: WYZNANIE WIN I WIARY MALARZA¹

Po ukończeniu Akademii przestałem malować z własnej – ale nie tylko – winy. Wiały przecież wtedy różne wiatry, które i mnie hulały po głowie. Czas moich studiów to początek lat sześćdziesiątych, okres częściowej przynajmniej dominacji kolorystów, którym koledzy moi przeciwstawiali się z różnych powodów. Atakowano widzenie barw powstających na modelu w następstwie ich symultanicznych na siebie oddziaływań w imię jakiejś przedmiotowej metafizyki, kolor nie tyle zjawiał się, ile był. Nie zapomnę rozmowy z Jackiem Waltosiem, który memu zawołaniu „O! Jakie fioletowe pole” chłodno przeciwstawił stwierdzenie: „Nieprawda, pole jest brązowe”.

Po latach uświadomiłem sobie, że miałem tyle samo racji, co on, a nawet więcej, ponieważ Jacek nie mógł wiedzieć o tym, że pole jest brązowe, pewniej niż ja o tym, że fioletowo wygląda; brązowość mogła mu być dana jedynie wzrokowo – jakości barwne docierają do nas po prostu tylko na tej drodze. Źródłem sporu było jego i moje *a priori*, które kazało nam oczekiwać raczej takich, a nie innych danych w oparciu o różne nieuświadomiane założenia. Pośrednio powiedział mi zatem: nie wolno ci patrzeć tak, jak cię nauczyl

1 Tekst po raz pierwszy ukazał się drukiem w 1996 roku w czasopiśmie „Znak”. Zob. P. Taranczewski, *Wyznanie win i wiary malarza*, „Znak” 1996, nr 494, s. 123–129.

koloryści, patrz inaczej, odwołuj się bardziej do wiedzy i interpretacji, a nie do bezpośredniego wrażenia.

Wówczas jeszcze Waltoś nie kwestionował sensu malowania, po latach jednak stwierdził, że na płótnie wszystko już zostało powiedziane. Wywnioskowałem z tego, że nie widzi dla malarstwa przyszłości. Pamiętam także negację założeń malarstwa, z którą stykałem się w Akademii, a którą odbierałem w całości jako agresję na to, co było dla mnie w malarstwie najświętsze. Wtenczas nie bardzo zdawałem sobie sprawę z tego, co się w latach sześćdziesiątych dziać zaczynało (zwłaszcza na Zachodzie), czułem jednak, że grunt usuwa mi się spod nóg, że nadchodzą wstrząsy posad, że zbliża się coś, co jest na pewno nowe – nie byłem jednak pewien, czy lepsze.

Sam również zawiniłem. Interesowała mnie religia, a także filozofia. Zetknąłem się z poglądami radykalnie separującymi sztukę i religię – oddanie Bogu wykluczało uprawianie sztuki. Dopuszczalne było życie kontemplacyjne, pojęte w duchu skrajnego ascetyzmu i nienawiści do świata, odcięcie się od niego. Przy czym nie chodziło o „ten świat”, a raczej o życie – zwykłe życie afirmujące stworzenie, piękno przyrody, akceptujące ludzi bez z góry przyjętej chęci zmieniania ich w „prawdziwych katolików”. Przyjmowano możliwość życia bardziej zorientowanego etycznie, służbę bliźniemu, za wzór stawiając Adama Chmielowskiego – nie tyle jednak za to, czego dokonał, ale dlatego, że odrzucił malarstwo.

Mój własny radykalizm domagał się ostatecznych decyzji. Wówczas to zgrzeszyłem, porzucając malarstwo, bo nie znalazłem w sobie dość siły, by odpowiedzieć tym, którzy różnymi głosami i na różne sposoby mówili, że nie ma ono już sensu i przyszłości, bo byłem jednocześnie w pewnym sensie przymuszony fascynującą mnie wtedy wizją religii i Boga, który żąda ofiar, łamie, „zastępuje drogę” i zmusza – oczywiście wszystko dla mojego dobra.

Myślałem, że należy opowiedzieć się za Adamem Chmielowskim – a ściślej Bratem Albertem – przeciw Vincentowi Van Goghowi, który obrał drogę odwrotną niż Chmielowski. Stopniowo ataki na malarstwo stawały się także dla mnie zrozumiałe. Nie wszystkie

przeżywałem równie mocno, wszystkie jednak niepokoiły mój umysł. Przytaczam tu katalog tych pokus oraz win płynących z uległości tym pokusom.

Powtarzano wokół, że sztuka musi wyrażać swój czas, że odmienności czasu, który nadszedł, nie da się już zamknąć w prostokącie płótna. Głoszono, że wojna, zło, przekreślenie wszelkich możliwych wartości, zetknięcie się z nienawiścią i zniszczeniem uniemożliwia malowanie. Pytano: czy po Oświęcimiu malarstwo jest możliwe?

To paraliżowało, stwarzało poczucie bezsily i miałości malarstwa. Skoro świat wokół mnie ginie, a jakakolwiek próba wprowadzenia na płótno tego, co się dzieje, jest co najmniej nieadekwatna, to chcąc coś naprawdę powiedzieć, trzeba przekreślić malarstwo i sięgnąć po inne środki, a nawet w ogóle odrzucić sztukę w imię powagi etyki przeciwnej błahości tejże sztuki.

W Akademii byłem zafascynowany Władysławem Strzemińskim. I jak to bywa, uczeń prześcignął mistrza, idąc dalej drogą, której ów poniechał. Myślałem – pod wpływem Strzemińskiego – że dyscyplina, którą uprawiam, jest wewnętrznie sprzeczna, że łącząc na płaszczyźnie wielość przeciwstawnych sobie elementów, sprzeciwiam się jej istotnej płaskości i jedności. Ponieważ zaś malarstwo radykalnie unistyczne praktycznie nie jest możliwe, muszę malarstwo odrzucić, czego Strzemiński przecież nie zrobił.

Tok myślenia Strzemińskiego uwiódł mnie całkowicie, jego logika była dla mnie wówczas niepodważalna. Dużo później pojąłem, że nie tylko unizm zachowuje jedność płaszczyzny obrazu, lecz także „barokowe” przeciwieństwa. W kilka lat po Akademii, pod koniec lat sześćdziesiątych zapisałem się na filozofię, która – dużo później – pozwoliła mi wrócić do malarstwa.

Gdy ją studiowałem, wydawało mi się, że malarstwo jest czynnością czysto duchową, że związek obrazu z podłożem, z materialnością farb, płótna itp. jest wykluczony. Przenosiłem swe zainteresowania ku subiektywności, aby skończyć ostatecznie na czystej świadomości artystycznej, w której dzieło zaczyna się i jednocześnie kończy, wyładowując na pomyśle.

Również wtedy mniemałem – czasem przeciwnie – że żadna duchowość w malarstwie nie jest obecna, że obraz jest rzeczą, że w konsekwencji trzeba tworzyć „obiekty” i poniechać malowania obrazów. Już po studiach zetknąłem się z tekstami Art & Language i miał do mnie dostęp wyczytany z nich argument agnostyczny, który mniej więcej tak formułowałem: powszechnie uważa się, że obraz tworzy artysta i to on decyduje, co jest obrazem, a co nim nie jest. Jednak nie da się wskazać żadnych takich cech w człowieku, które wyróżniałyby go jako artystę i które nazywa się talentem.

Z drugiej znowu strony nie potrafimy wskazać cech wyodrębniających obraz spośród innych przedmiotów. Wiemy jedynie, że obraz tworzy artysta, nie wiedząc jednak, kto to taki, nie możemy wyróżnić malarstwa. W wersji ontologicznej argument ten brzmi: coś takiego jak artysta czy obraz po prostu nie istnieje. Nazwa „artysta” i nazwa „obraz” to performatywy. W tej sytuacji można co najwyżej uprawiać metamalarstwo, czyli pędzlem i farbami pytać o istotę malarstwa.

Metamalarstwo mnie jednak nie interesowało. Wokół dochodzono do przekonania, że malarstwo jest raczej czynnością lub procesem, co czyni je „przebiegiem w czasie (historią), a nie przedmiotem”. Tym samym podawano w wątpliwość ontologiczną funkcję sztuki, w tym malarstwa, sformułowaną przez Martina Heideggera jako „usiłowanie zapanowania nad destabilizującym wymiarem czasowości ludzkiej egzystencji, nadaniem jej pewnej stałości, oparcia w czymś niewzruszonym”. Nad czasowością panuje świątynia – „świątynia otwiera świat, (...) bo jest odniesieniem, ostoją”².

Podobne myśli znalazłem zresztą w tekstach Jerzego Nowosielskiego, tyle że innym językiem powiedziane. Podając w wątpliwość ontologiczną funkcję sztuki, przestawano interesować się bytem jako czymś niewzruszonym i próbowano stawić czoła byciu. Nadinterpretując Heideggera, mówiono, że byciu nie można stawić czoła w malarstwie. Tak sformułowany program doprowadził wielu do kresu możliwości.

2 Por. M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, [za:] „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 30.

Mnie interesowało to mniej, raczej mniemałem niekiedy, że malarstwo obdzieliło sobą inne dyscypliny artystyczne – grafikę warsztatową i komputerową, film, video, teatr, projektowanie... i tym samym utraciło swoją rację bytu. Do rozpaczki doprowadzały mnie rozgłaszane przekonania Andy'ego Warhola czy Josepha Beuysa, że wszystko jest sztuką lub że każdy jest artystą. W pierwszym przypadku, chcąc uprawiać sztukę, mogę właściwie robić cokolwiek, w drugim – czyjekolwiek dowolne działanie jest sztuką.

Trudność widziałem w tym, że jeśli wszystko jest sztuką, to nic nią nie jest, i jeśli każdy jest artystą, to nie jest nim nikt. Wreszcie, pod koniec lat osiemdziesiątych stanęło przede mną pytanie: czy moje odejścia nie były powodowane wpłątaniem mojego umysłu (umysłu malarza) w narzucone z zewnątrz myśli cudze, tak religijne czy filozoficzne, jak artystyczne; ześlizgnięciem się poza żywione głęboko przeświadczenie, że malarstwo jest jednak usprawiedliwione?

Wprawdzie wiara w malarstwo wokół powraca tak, jak przedtem odeszła, jednak to niczego nie wyjaśnia, z tego, że wraca, nie wynika wcale, że wrócić powinna. Nagi fakt jej powrotu do mnie nie przemawia. Zwyczajne uznanie go byłoby takim samym wydaniem umysłu na myśli cudze, jak uleganie atakom i krytykom malarstwa przedtem. Być może powrót ten nie ma żadnego głębszego uzasadnienia i powodowany jest zwykłym znużeniem tym, co się dzieje w sztuce, lękiem przed nowością, tęsknotą za czymś, co jest już znane i bardziej swojskie, co nie zaskakuje i nie niepokoi niezrozumiałością.

„(...) czy malarstwo poddane w latach sześćdziesiątych tak gwałtownym krytykom, (które niepokoiły mój umysł – przyp. P.T.) może dziś, w innym sensie, przymierzać się do pełnienia funkcji świątyni? Nie jako malarska dogmatyka (...) lecz jako uniwersalne odniesienie artystyczne (...)”?³.

Odpowiedź na drugie pytanie, a z nią usprawiedliwienie malarstwa, Leszek Brogowski dostrzegł na paryskiej wystawie grupy

3 L. Brogowski, *Korespondencja z Paryża*, „Obieg” 1994, nr 57–58, s. 31.

Art & Language, która zmodyfikowała swe dawniejsze stanowisko. Zarysowała się tam dlań ogólniejsza postawa artystyczna, która wiąże się ściśle z poznaniem i rozwojem świadomości. Jest to postawa, której nie reguluje narzucony, zewnętrzny kanon. Malowanie ma być rozumiejące, refleksyjne, określone wolnym wyborem. Tak powstające malarstwo może w nowy sposób stać się światem analogicznym do tego, który wedle Heideggera otwierała grecka świątynia. Może stać się terenem, na którym rozstrzygają się aktualne problemy sztuki. Świat otwierany przez malarstwo nie jest jedyny, wskazuje na inne poza sobą – jest horyzontem, który wypełniają powstające obrazy, jest możliwością ich dodawania, nie zawiera kanonu ani przepisu na obrazy dobre, który jednocześnie pozwalałby eliminować obrazy złe.

Swoistością propozycji malarskiej Art & Language jest gra z malarstwem w malarstwie (rodzaj metamalarstwa), gdzie „możliwości konkretnego projektu artystycznego są każdorazowo przedmiotem krytycznej analizy i twórczej decyzji”. W ten sposób malarstwo buduje nowy świat, zarysowuje się jako rodzaj uniwersalnego odniesienia – dodać można – jako przestrzeń dialogu. Powiedziałem jednak, że metamalarstwo mnie nie interesuje, potrzebowałem zatem innego usprawiedliwienia malarstwa, ale dopiero po uporaniu się z wyzwaniem etyki, która – jak mi się zdawało – nakazywała porzucić sztukę na rzecz dobra.

Pomógł mi odczytany na nowo los Adama Chmielowskiego i Vincenta Van Gogha. Droga jednego wiodła od malarstwa ku czynnemu miłosierdziu, droga zaś drugiego od czynnego miłosierdzia do malarstwa. Kluczem jest człowiek. Poprzez niego i w nim otwierają się dwie równorzędne możliwości: malarstwa, które ogarnia sobą dobro, będąc całkowicie malarstwem, i czynnego miłosierdzia, ogarniającego sobą malarstwo. Twórczość Van Gogha nie byłaby możliwa bez czynnego miłosierdzia, któremu się oddawał najpierw. Kształt miłosierdzia, jaki mu nadał Chmielowski, nie byłby możliwy bez sztuki, którą początkowo uprawiał. Pojąłem więc, że idąc drogą sztuki, nie sprzeniewierzam się dobru i wolno mi przedstawić wyznanie wiary malarza.

Najpierw założenia. Obrazy – również i te, o których mówi Leszek Brogowski – mają swój *locus naturalis* w płaszczyźnie obrazu, różnie zresztą pojmowanej. Jako pierwszy zajmował się nią *explicit* chyba Leone Battista Alberti w *Traktacie o malarstwie*. Była dlań ona płaszczyzną projekcji w sensie geometrii Euklidesa, bez żadnych dodatkowych określeń. Takie jej rozumienie jest nadal żywe w teorii perspektywy (notabene perspektywę można także pojmować jako malarski sposób otwarcia świata).

Zagadnienie płaszczyzny obrazu podjął też Wassily Kandinsky, wykrywając w jej obrębie szereg napięć – stąd była dlań ona jednością przeciwieństw. Powrócił Kandinsky do szerszego sensu płaszczyzny obrazu obecnego także w obrazach niemających nic wspólnego z perspektywą renesansową i umożliwił tym samym pojęcie jej jako intencjonalnej przestrzeni, ogarniającej sobą wartość malarską i malarski sens. Obraz, wszystko, co się nań składa, mieści się w ogarniającej go przestrzeni płaszczyzny obrazu. Jest ona właściwym miejscem sensu technicznego, materiału obrazu, warstw samego obrazu oraz przenikających to wszystko wartości artystycznych. Nie ma sensu bez wartości, nie ma wartości bez sensu. Dla Kandinsky'ego płaszczyzna obrazu jest w stosunku do obrazu pierwotna. Przystępując do pracy, malarz zastaje ją gotową na jego przyjęcie. Kandinsky zresztą pozwolił mi zupełnie inaczej spojrzeć na płaszczyznę obrazu – co połączone z immanentną krytyką tekstów i analizą obrazów unistycznych Strzeмиńskiego pozwoliło mi odrzucić poglądy Strzeмиńskiego w tej sprawie oraz inaczej spojrzeć na jego malarstwo.

Pomogło mi też postępowanie Pierre'a Bonnard, u którego płaszczyzna obrazu współkonstruuje się niejako wraz z obrazem, w trakcie jego powstawania. Jak wiadomo, Bonnard nie przyjmował w punkcie wyjścia określonej kadrem płaszczyzny, a zaczynał obraz w nieokreślonej przestrzeni, rozwijając i prowadząc go tak długo, aż energia obrazu dochodziła kresu. Format, kadr, dany *a priori* u Kandinsky'ego, u Bonnard wyznaczał miejsca wygasania malarskiej energii. To, o co chodzi Leszkowi Brogowskiemu, odsłania się pełniej u Bonnard.

Obraz rozpoczyna się, gdy wszystko jest jeszcze możliwe, jest to jakby *apeiron* Anaksymandra, wewnątrz którego nic jeszcze nie zostało zdeterminowane. Pierwszy krok jest wyborem jakichś możliwości z równoczesnym odrzuceniem innych, każdy kolejny – pole to zawęża. Malarz może przystąpić do pracy, nie wiedząc, co go czeka, co ostatecznie zrealizuje, w jej trakcie może być otwarty na dialog, na różne jego formy. Płaszczyznę zatem bądź zastajemy gotową na przyjęcie obrazu, bądź konstytuuje się ona w trakcie jego powstawania.

W każdym razie jest ona takim miejscem w bycie, które powinno przyjąć w siebie obraz. Że coś jest obrazem, można powiedzieć dopiero wówczas, gdy przenika je, wiąże się z nim i je ogarnia płaszczyzna obrazu. To jednak tylko założenie ontologiczne, w płaszczyźnie obrazu mieścić się mogą bardzo różne dzieła. Możliwość, o którą mi chodzi, to malarstwo powstałe z ducha wizji, medytacji i kontemplacji człowieka, przyrody, przedmiotów i widocznej w nich otwartej ku mnie miłości.

Malarstwo takie jest otwarte na dialog, do jego istoty należy także to, że nie jest ono do niczego potrzebne jak potrzebne jest jedzenie, mieszkanie, narzędzia pracy; jak potrzebna jest sztuka rozrywkowa czy stosowana. Malarstwo jest całkowicie bezużyteczne, nic się z nim przecież nie da zrobić. Niepotrzebność nie stawia go jednak poniżej tego, co potrzebne, a raczej ponad tym. Bo czy lilie polne, które zdobi Ojciec, są do czegoś potrzebne? Czy wszechświat jest pragmatyczny?

Malując w tym duchu, nie należy stawiać sobie problemów do rozwiązywania. Problem malarski jest zawsze „poniżej” malarza, który go stawia. Problem zasadniczo można rozwiązać, na pytanie zasadniczo można odpowiedzieć. Rozwiązywalność i możliwość uzyskania odpowiedzi zawarta jest nawet w problemach, które nigdy nie zostaną rozwiązane, czy w pytaniach, na które nigdy nie zostanie udzielona odpowiedź – chyba, że są to problemy i pytania *a priori* nierozstrzygalne.

Stawianie pytań i problemów spycha malarza w kierunku projektowania i zastosowania, więc i przystosowania sztuki. Malarz nie tyle stawia malarskie pytania, ile niepokoi się i troska o to, czy motyw nie

zawiera czegoś więcej, niż się zrazu wydaje, czy nie wymaga od malarza otwarcia się w jego obliczu. Stąd być powołanym do malarstwa i uznać to powołanie, znaczy pozwolić na powstanie obrazów przerażających malarza. Malarstwo płynące z ducha medytacji przywiera raczej do motywu – skądkolwiek by nie pochodził i jakikolwiek by nie był, przylega doń i trwa przy nim, a powstający obraz niczego nie rozwiązuje i na nic nie jest odpowiedzią.

Obraz raczej nachodzi, obdarowuje sobą malarza, a nie staje przed nim tak, jak staje zagadnienie do rozwiązania. Rozwijająca się zawartość płaszczyzny obrazu stwarza nieosiągalną w żaden inny sposób sferę intymności, nieosiągalną z pomocą innych mediów, ponieważ obraz uczestniczy bezpośrednio w ciele malarza, wiąże się z jego duszą, malarz zaś partycypuje w emanującej zeń substancji malarskiej obrazu. Tworząc bezpośrednio obraz i płaszczyznę obrazu, musi malarz być bezinteresowny, interesowność bowiem i pragmatyzm są grzechem pierwotnym zatruwającym jego i obraz u źródeł.

Interesowność jest wymuszaniem uznania, reakcji przez malarza przewidzianych, a nie zaproszeniem do uczestnictwa, jest wprowadzeniem do dzieła podstępem, chęci podejścia drugiego człowieka, omamienia go obrazem, który nie jest w stanie naprawdę przywoływać, przyzywać, a omamionym nie jest w stanie ofiarować ani olśnienia, ani zachwyty. Powstający bezinteresownie obraz prowadzi malarza do artystycznego poznania prawdy i do samopoznania, interesowność wiedzie w najlepszym przypadku do złudzeń, do powstawania w umyśle malarza fałszywego obrazu samego siebie.

To tutaj, a nie przez ikonograficzną treść obrazu, wiąże się malarstwo z etyką. W malarstwie takim inaczej niż gdzie indziej ma się sprawa z kolorem. Bogactwo odcieni dostępnych np. w grafice komputerowej jest na pewno ogromne, niekiedy większe niż w przeciętnym obrazie malowanym ręką, inna jest jednak materia koloru, bo w obrazie godnym tej nazwy obecna jest substancja malarska nieemożliwa do zrealizowania gdzie indziej. Malarstwo oparte na medytacji i kontemplacji poczyną się w blasku kwitnącym w ciszy motywu i rozwija się ukryte w milczeniu.

Kolor jest najbardziej wysublimowaną ich ekspresją. Kolor w obrazie jest modalizacją ciszy i blasku, ujawniają się one w milczeniu, rozkwitając kolorem. Kolor wciela się w substancję malarską i w przeciwieństwie do barw przechowywany jest tylko w malarstwie, tym bardziej, że kolor nie pozostaje w służbie czynu, a jego w malarstwie obecność nie ma nic wspólnego z praktyką. Upraktycznienie koloru zmienia obraz w malowaną i prowadzi do konieczności usprawiedliwiania malarstwa wobec innych mediów. Kolor zaś wciąż wzbrania nam dostępu do swej istoty. Kolor przybliża się jedynie w malarzkiej medytacji i kontemplacji koloru, które jedynie mogą przylgnąć doń i przy nim trwać.

Medytacja i kontemplacja koloru nigdy nie doprowadzą do posiadania koloru. Medytując nad kolorem i kontemplując kolor, oko pławi się w nim i pozwala, aby kolor prowadził je do malarstwa. Oko malarskie przylega do koloru. Jeżeli odrzuci kolor malując, pojawią się „izmy”, malarz zacznie ulegać opinii rozstrzygającej, które malarstwo należy przyjąć, a które odrzucić. Stąd kolor jest miejscem uniwersalnego odniesienia i sprawia, że malarstwo może się ponownie stać świątynią, która otwiera świat. Posługując się innymi mediami, od grafiki poczynając, a na video i komputerze kończąc, artysta pozbawiony jest przede wszystkim bezpośredniości kontaktu z wytworem. Te inne media są właśnie mediami w sensie ścisłym, czyli pośrednikami, pędzel, bez którego zresztą można się obejść, malując palcami, nie jest medium, a co najwyżej narzędziem i angażuje w malowanie ciało malarza.

Malując, mogę kształtować sens techniczny, wykorzystując możliwości płótna, gruntu, farb, spoiw; sens ten jest wprawdzie ograniczony, ale nie ustalony. Inne media narzucają swój sens techniczny z góry. Bezpośredniość sprawia także, że malarstwo, stając wobec widza twarzą w twarz, narzuca sobie ograniczenia, których nie mają już inne media, obraz jest przecież niepowtarzalnym indywiduum, nie jest to ani jego siła, ani słabość, jest to jego swoistość, jego oblicze. Myślę, że sięgnięcie po jeden ze sposobów artystycznej wypowiedzi jest kwestią wyboru tego, o co artyście naprawdę chodzi. Nowe

media ofiarują inne możliwości, nie są jednak od malarstwa lepsze. Czy są mu równe?

Rezygnacja z malarstwa nie jest analogiczna z aktem odrzucenia gęsiego pióra na rzecz komputera, jest odstępstwem, zapomnieniem, upadkiem. Malarstwo płynące z medytacji jest odpowiedzią na ciche wołanie, które sączy się do oczu malarza poprzez powstającą wraz z obrazem wyrwę w bycie, na wołanie ogarniającej malarza miłości. Ta ogarniająca miłość przesycza wszystko, co jest przez niego widziane.

Nie wiem, czy malarstwo płynące z medytacji zostanie w przyszłości podjęte, nie wiem też, czy malarze tacy będą liczni, a obrazów powstanie dużo. Tego nie muszę przewidywać. Wystarczy, że malując, mam świadomość „wybijania dziury” w rzeczywistości i powstawania wraz z płaszczyzną obrazu i obrazem jakiegoś punktu wyjścia dla dalszych kroków, a może ostatniej deski ratunku, której chwytą się tonący. To, że pewien rodzaj malarstwa może wypływać z medytacji i kontemplacji, niczego nie przesądza i malarstwa tego nie determinuje.

Pozostał jeszcze jeden warunek. Ma to być malarstwo awangardowe, czyli docierające do spraw najgłębszych i istotnych. Wprawdzie awangarda poddana została ostatnio gwałtownej krytyce, myślę jednak, że krytyka ta biła w pretensje grup artystów do przewodnictwa w sztuce, w „tyranię” awangardy, pretensje związane z rozumieniem dziejów sztuki jako nieustającego postępu, równoległego do postępu społecznego, postępu pewnych nauk i postępu technicznego.

Malarz awangardowy, który dociera do istoty zagadnień malarzkich, jest nie tyle czołówką chronologiczną, ile zajmuje szczególne miejsce malarskie w obliczu malarskiej prawdy, która przenika przezeń jak światło przez kryształ, załamując się coraz to inaczej w sercu i oku każdego malarza. Stąd istotna awangarda się nie powtarza. Tak długo, jak długo będzie podejmowane, jak długo będą ludzie, dla których będzie ono potrzebą serca, malarstwo będzie istnieć obok innych sposobów plastycznej wypowiedzi.

Malarstwa przyszłości nie mogę przewidzieć, chcę jednak podjąć nowy wysiłek porządkowania oparty na prawach ujawnianych w trakcie malowania obrazu, a nie narzuconych *a priori*, swoistej

konstruktywności płynącej z medytacji i kontemplacji polegającej na poszukiwaniu ładu immanentnego obrazowi i właściwej mu miary. Bo – teoretycznie – każdy obraz może podsunąć artyście inne prawa. Mówiąc o konstruktywności, mam na myśli ruch odwrotny, kierunek świadomości przeciwny do destrukcji i podważania czy usuwania. Dzieło destrukcji zostało już chyba w malarstwie wykonane. Rezultat ten chcę osiągnąć malując człowieka i świat dane mi jako motyw, czyli coś, co porusza do malarstwa.

Malując, chcę, by obraz był moją odpowiedzią miłości na miłość, otwartą przede mną w człowieku i świecie, odpowiedzią malarską mającą kształt – odpowiedzią ukształtowaną. Jednak na tym nie koniec. „Kształt” znaczy po pierwsze, że odpowiadam po malarsku, a nie na przykład działalnością społeczną, charytatywną czy inną, że idę drogą Van Gogha, nie Adama Chmielewskiego. Po drugie – „kształt” oznacza formę samego obrazu, która właśnie sprawia, że miłość zamknięta w obrazie nie jest bezformna. Jeżeli odpowiedź miłości jest sprawą serca, to forma wypływa raczej z malarskiej świadomości. I miłość, i forma są indywidualne, noszą piętno osoby malarza, który i kocha, i nadaje formę – formuje kochając i kocha formując.

Chcę jednak także, aby w obrazach moich uobecniało się coś, co jest niedostępne dla analizy formalnej i treściowej, co jest najgłębszą tajemnicą obrazu, czego nie da się w żaden sposób wyartykułować. Chciałbym kiedyś namalować obraz, w którym dochodzi do objawienia się innego rodzaju rzeczywistości, niedającej się już opisać pozytywnie.

CZY MOŻLIWA JEST DZISIAJ DEFINICJA SZTUKI?

W „Magazynie Krakowskim” „Gazety Wyborczej” z piątku, 24 lutego 2012 roku ukazała się rozmowa Anny Zielińskiej z Marią Anną Potocką kierującą MOCAKiem. Maria Anna Potocka zapytana o definicję sztuki odpowiada obszernie, wplatając w wywód przyjęte ostatnio – i to dość szeroko – definicyjne błędne koło: „sztuką jest to, co robi artysta, a artystą jest ten, kto robi sztukę”. Słowa te przypominają przedwojenną lwowską anegdotę: Matematyk zapytany przez studenta „co to jest matematyka?” odparł, że jest to to, co robi matematyk. Kto to jest matematyk, dopytywał student. „Ano ten, którego inni matematycy uznają za matematyka”. Rozwińmy odpowiedź pani Potockiej: „Co to jest sztuka?” Ano to, co robi artysta. A kto to taki artysta? To ten, którego inni artyści i świat sztuki uznają za artystę. Obie „definicje” obarczone są regresem *in infinitum*. Tym jednak pani Potocka się nie przejmuje i mówi:

Artysta nie jest nikim wyróżnionym, stojącym na szczycie hierarchii – to pomysł romantyczny. Pani Potocka w duchu współczesności detronizuje artystę, jednak kto to taki artysta, nie wyjaśnia! Przywołuję rozmowę z panią Potocką, bo chcę pokazać, że pytanie, które znalazło się w tytule mojego eseju, nie jest tylko pytaniem akademickim, lecz także niepokoi wielu, podejmuje je gazeta codzienna – między innymi dlatego, że stawiają je internauci, którzy odwiedzili

wystawę Katarzyny Kozyry w Muzeum Narodowym przy krakowskich Błoniach. Głosy internautów wpisują się w toczącą się dyskusję na temat sztuki współczesnej czy też tego, co dziś jedni nazywają sztuką, drudzy zaś nazwy tej temu czemuś odmawiają.

Wydaje mi się także, że pytanie to można postawić, pomijając słówko „dzisiaj”. Zatem wolno, a nawet należy postawić pytanie: czy jest możliwa definicja sztuki? Definicja, która pozwalałaby odróżnić sztukę od nie-sztuki tak, jak definicja kwadratu pozwala odróżnić kwadrat od tego, co nim nie jest? Dodam, że pytanie to nie jest dla mnie tylko pytaniem teoretycznym, które rozważać winna estetyka filozoficzna, jest także zabarwione egzystencjalnie. Zatem, czy da się powiedzieć: „sztuka jest to...”, podając dalej *genus proximum* i *differentia specifica*? Oczywiście, można! Powiedzmy, że w swoich rozmyślaniach doszedłem do tego, że wiem, co jest sztuką, a co nią nie jest, i formułuję definicję... Jeśli to, co się dzieje wokół mnie, nie spełnia tej definicji, tym gorzej dla tego, co się wokół mnie dzieje.

Władysław Stróżewski omawia dotychczasowe definicje sztuki i dochodzi do przekonania, że żadna z nich nie jest dziś możliwa (pytanie: czy kiedykolwiek była możliwa, czy nie była uzurpacją?). Uważa Stróżewski, że wolno nam co najwyżej sformułować warunki, które jakiś dany nam byt, jakieś dane nam coś spełnić musi, aby można było ten byt, to coś, uznać za dzieło sztuki. Są to: warunki ontyczne (dzieło to wytwór człowieka, nie natury), semantyczne (wytwór ten musi coś znaczyć) i aksjologiczne (musi być wartościowy).

To, czego doświadczam i co mieni się sztuką, powinno spełniać te warunki. Obojętne, czy jest to sztuka powstała dawnej, czy dziś. Bo zwyczajowo mówi się przy tym o sztuce dawnej i o sztuce współczesnej, a nawet aktualnej. Jednak co to jest sztuka współczesna? Przyjmuje się, że sztuka współczesna to ta, która powstaje „teraz” i dzieje się wokół nas, którą napotykaemy w galeriach. Jednak sztuką jest nie tylko to, co znajdujemy w galeriach, z tego choćby powodu, że nie ma w nich wszystkich sztuk: architektury, rzeźby, malarstwa, literatury, muzyki, filmu, teatru, performance, instalacji... Dane są konkretne

realizacje, z których jedne są oczywiste, drugie nie (gdy status dzieła zależy tylko (!) od interpretacji).

Są i takie dokonania, które budzą zachwyt jednych i sprzeciw drugich, a i takie, które przez jednych uważane są za manifestację wolności artysty, zaś przez drugich za obrazę religii i moralności. Przypomnę choćby wystawę *Irreligia* w Brukseli i takie twory sztuki krytycznej, jak figura Jana Pawła II przygnieciona meteorytem – dzieło Maurizio Cattelana, czy *Piss Christ* – dzieło Andresa Serrano. Słyszymy przy tym z ust jednych: to jest sztuka, z innych zaś: to nie jest sztuka, lub: to sztuka, ale bluźniercza, prowokacyjna... Wielu sądzi, że niedopuszczalna... Podobne protesty budziła wystawa prac Katarzyny Kozyry w Muzeum Narodowym.

Rozumienie tych spraw odsyła do rozumienia *Zeitgeistu*. Próbę rozumienia może podjąć krytyk, jeśli jednak w latach dwudziestych ubiegłego wieku starczyłoby mu wiedzieć, co się dzieje w Paryżu, to w czasach dzisiejszych powinien znać całą światową produkcję artystyczną, by niczego nie pominąć. Czy wolno mówić o istnieniu jednego *Zeitgeistu*? Może wystarczy ograniczyć się do Europy...? Jakkolwiek by nie było, krytyk nie uchroni się przy tym od przed-rozumienia, musi bowiem wiedzieć, co pozwala mu pewne zjawiska wybrać, a inne odrzucić.

Można naturalnie powiedzieć za Marią Anną Potocką: artysta ma zawsze rację, każda teoria jest ograniczeniem sztuki, zniewoleniem artysty...¹ Wystarczy więc, jeśli wiem, że to oto jest wytworem artysty i on uznaje owo coś za dzieło sztuki. Jednak problem jedynie przemieszcza się o jeden stopień wstecz – choć wiemy już, gdzie szukać dzieła sztuki, nie wiemy jednak, gdzie szukać artystów.

Ironizując powiem: może tam, gdzie są dzieła sztuki – czyli w galeriach. Czy we wszystkich? Oczywiście nie! Tylko w galeriach wiodących! Które to są? Przecież „wszyscy” wiedzą! „Wszyscy” wiedzą, że galeria X jest wiodąca, a galeria Y nią była, ale już nie jest. Zatem

1 Zob. M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa 2006.

dzieło sztuki to coś, co zostało „przetestowane” w wiodącej galerii. *Piss Christ* przeszedł testy w galeriach Nowego Jorku, nie przeszedł w Avignonie, gdzie zdjęcie zniszczono. Jednak Avignon nie jest wiodący. Można ze spokojem powiedzieć (znów ironizuję) – mieszkańcy miasta Avignon to troglodyci, kołtuny, nie rozumieją sztuki współczesnej...

O wystawie Kozyry w Muzeum Narodowym i protestach krakowian nie wspomnę. Jakim *a priori* dysponuje krytyk? Skąd wie, o czym ma pisać? O tym dowiedzieć się musi na jakiejś innej drodze. Zanim jednak ruszę inną drogą, przypominam, że Władysław Stróżewski omawia dylematy estetyki współczesnej w tekście pod tym samym tytułem. Dylematów jest sporo, a jednym z nich jest sprawa definicji sztuki, z której wielu ostatnio rezygnuje, zarzucając wysiłek – splecionego z definicją – odróżniania dzieła od nie-dzieła. Pojawiają się też kłopoty związane z odnalezieniem sensu sztuki i określeniem sensu w sztuce, z funkcją sztuki. Ostatecznie Stróżewski odrzuca definicję i formułuje warunki, które musi spełnić coś, aby być dziełem. Wykryć dzieło sztuki trzeba będzie zatem na innej niż definicja drodze.

Co jest mnie współczesne? Kościół św. Anny w Wilnie powstał na przełomie wieku XV i XVI w stylu gdańskiego gotyku. We Włoszech panował już wtedy renesans. W czasach nam bliższych: Claude Monet – impresjonista – umiera w 1926 w Giverny i do końca maluje, tymczasem przełom wieku XIX i XX widzi rozkwit *Secesji* w Austro-Węgrzech, *Jugendstil* w Niemczech, *Art Nouveau* we Francji i Belgii, *Modern Style* w Anglii. Czy *Art Nouveau* jest współczesne malarstwu Claude’a Moneta? *Portret Gertrudy Stein* Pabla Picassa powstaje w roku 1906, wszczynając rozwój kubizmu... Piet Mondrian maluje pierwsze obrazy abstrakcyjne, a w 1917 roku powstaje grupa *De Stijl*... Dalej i dużo później – polska sztuka zaangażowana czy krytyczna czasu „Solidarności” i stanu wojennego rozwija się równolegle ze sztuką w Stanach Zjednoczonych – czy jest jej współczesna?

Jeśli współczesność pojmimy tak jak popularne zestawienia wydarzeń dziejowych, to powiemy, że Paul Cézanne (1839–1906) był

współczesny Janowi Matejce (1838–1893)... czy aby na pewno? Nie rezygnując z przyjmowanej powszechnie chronologii, za współczesne sobie uznaję więc tymczasem jednorodne albo zbliżone zjawiska artystyczne – w tym sensie kubizm nie jest współczesny impresjonizmowi Moneta, a polska sztuka krytyczna stanu wojennego sztuce obecnej w Stanach Zjednoczonych.

Jaka sztuka jest współczesna mnie? Ta, w której polu działania uczestniczę. W tym sensie nie jest mi współczesna bazylika w Licheiniu, ale współczesna jest mi architektura Arata Isozaki. Oczywiście kryją się tu pułapki – bo czy jest mi współczesny klasztor Debre Damo w Etiopii czy monastyr Bet Maryam w okolicy Bahar Dar na półwyspie Zege tamże? A w ich polu jakoś uczestniczę. Czy jest mi współczesny Rembrandt, którego obrazy w holenderskim muzeum Boijmans Van Beuningen eksponowane są równocześnie z pracami amerykańskich minimalistów?

Myślę, że współczesna mi jest sztuka, która dana jest teraz wokół mnie, ta powstała dawno i ta powstała ostatnio – tyle tylko, że różnią się one od siebie. Aby rozglądając się wokół rozpoznać i wyróżnić dzieło sztuki, odwołam się do doświadczenia, które z konieczności jest moje. Ja doświadczam czegoś, co dane jest mi jako dzieło sztuki. To, czego doświadczam i w jaki sposób, zależy ode mnie. Od stopnia osobistej dojrzałości, własnego rozwoju.

Myślę tu także o rozwoju duchowym. Czego innego i inaczej doświadczałem w dzieciństwie, czego innego i inaczej w wieku dojrzałym, czego innego i inaczej na starość, a jeśli istnieją dzieła sztuki, których doświadczam od dzieciństwa aż po dzień dzisiejszy – choćby niektóre płótna i rysunki Rembrandta, *Sąd ostateczny* Memlinga czy prace Moneta i Mondriana – to doświadczałem ich w różnych czasach inaczej. W trzech pierwszych przypadkach mój stały podziw zmieniał się, w czwartym przeszedłem od obojętności poprzez niezrozumienie i odrzucenie do rozumienia – z pewnością nie definitywnego – i do ogromnego uznania.

Rozumienie było postępowaniem drogą ku malarstwu Mondriana. Mondrian patrzy na morze i w ruchu fal dostrzega szereg linii

pionowych i poziomych, które pozwalają utworzyć kompozycje malarską; patrzy na jabłoń i wydobywa z niej w szeregu kroków krzywe tworzące spłot, strukturę... przykłady można mnożyć. Obrazy spełniają warunki Stróżewskiego: są wytworami, znaczą i są wartościowe! Patrząc na nie, spotykam wartości, które wplecione są w czas i miejsce spotkania oraz proces rozumienia wartości. Wartość wyróżnia dzieło. Pamiętam jednak, że Heidegger i jego uczniowie nie chcą wartościować. Pisze Heidegger:

Oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny. Ale przedmiotowość nie wyczerpuje tego, czym coś jest w swym byciu, i to tym bardziej, jeśli przedmiotowość ma charakter wartości. Wszelkie wartościowanie, nawet wtedy, gdy wartościuje pozytywnie, stanowi subiektywizację. Nie pozwala ono bytowi – być. Pozwala jedynie na to, by byt miał ważność jako przedmiot. Dziwne usiłowanie, by wykazać, że wartości są obiektywne, samo nie wie, co robi².

Czy „wszelkie wartościowanie (...) stanowi subiektywizację”?³

Jeżeli narzucam czy wręcz imputuję dziełu wartość, to jest to subiektywizacja i ograniczenie, które więzi i nie pozwala byciu istoczyć się w dziele; jeśli jednak dostrzegę ją w gronie innych wartości, zespoloną z nimi i przez nie prześwieconą we wzajemnej interakcji – widzę blask wartości, która analogicznie do światła poprzez obraz Memlinga, Rembrandta, Mondriana niejako prześwieca i się modalizuje, przybiera oblicze Memlinga, Rembrandta, Moneta, Mondriana...

Widzę wartość obrazu, jedną, kilka, ale możliwości dostrzeżenia innych nie wykluczam, suponuję, że odsłonią się przede mną w trakcie obcowania z tym dziełem, nie od razu, ale po latach, w toku rozwijającego się rozumienia go... Poza tym pamiętam, że obraz pod wartość nie podpada, jak pojęcie podpada pod pojęcie bardziej

2 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 111.

3 Tamże.

ogólne, że w wartości partycypuje, uczestniczy w jej blasku. Ostatecznie dzieło sztuki – powstałe dawniej czy teraz – wyróżnia, wyodrębnia się dla mnie ze względu na wartość – wartość sztuki (Ingar-den i Stróżewski powiedzą: ze względu na wartość artystyczną).

Wartość dzieła musi być jednak przeze mnie wybrana, uznana, potwierdzona (w spotkaniu i estetycznym przeżyciu wzbogaconym rozumieniem). Czy dzieło sztuki ma w sobie naturalną konieczność istnienia? Raczej nie. Ale z tego, że nie ma, nie wynika, że wartość jego jest słabsza od innych wartości. Z tego, że beze mnie, bez mego uznania dzieła te mogłyby przestać istnieć, wzmacnia się moja za nie odpowiedzialność. Jest w dziele zawarte wezwanie: nie zniszczysz mnie. Jakims wstępnym sprawdzianem tego, czy mam do czynienia z dziełem i wartością, jest pytanie: czy broniłbym dzieła przed zniszczeniem? Jeżeli ono coś dla mnie znaczy – tak, jeśli nie...

Sprawy te należy rozstrzygać każdorazowo indywidualnie, nie ma dzieła sztuki w ogóle i wpisanej weń ogólnej normy: nie niszczy dzieła sztuki w ogóle. Dzieło i jego wartość nie dadzą się ująć w system, próba ujęcia w system prowadzi do akademizmu i generuje przemoc, do wywierania której dzieło bywało i bywa używane. Nie wolno danej w doświadczeniu wartości czynić normą i posługiwać się nią do tworzenia przepisu na robienie „właściwej, słusznej sztuki”, jak to czynił socrealizm, ale czyni także tzw. „sztuka aktualna”. Notabene wywodzenie normy z faktu jest logicznym błędem! Dzieła muszą powstawać i być odbierane, potwierdzane w duchu wolności od zniewoleń – tak politycznych, ekonomicznych, jak koteryjnych czy salonowych.

Ja potwierdzam dzieło, dzieło potwierdza mnie, nie ma jednak estetyki normatywnej, nie można odpowiedzieć na pytanie, jak tworzyć i co tworzyć. Wiem tylko, że dzieło jest zwycięstwem nad pustką. Myślę więc, że nikt nie jest w stanie i nie może mi powiedzieć: to oto jest dziełem sztuki, a to nie. Wiem jedynie, że dzieło musi być właśnie dziełem, czyli artefaktem, że musi coś dla mnie znaczyć, a to dlatego, że ma wartość. Wartość mam daną w doświadczeniu, ona porusza mnie, ale zarazem muszę ją nieustannie potwierdzać.

Wyróżnienie dzieła sztuki nie jest ostateczne. Wyróżnieni Memling, Rembrandt czy Mondrian potwierdzają się, inne dzieła innych artystów natomiast nie – w młodości były dla mnie dziełami sztuki, dziś nimi nie są. Jak rozumieć tak szeroko pojętą sztukę współczesną? Na tak sformułowane pytanie nie odpowiem, bo jest to pytanie o normę, ukryte jest w nim bowiem pytanie takie: jak powinno się rozumieć sztukę współczesną?

Tego nie wiem, nie wiem zarówno w przypadku Memlinga i Rembrandta, jak Cattelana i Kozyry, a nawet myślę, że wiedzieć definitywnie nie mogę, bo odpowiedzi nie ma, bo nie jest możliwa. Jeśli jednak jest to pytanie o modus rozumienia – czy lepiej – o drogę i o kierunek jej rozumienia, to odpowiedź mogłaby zatem wyglądać tak: nie ma jednego rozumienia, nie ma jednej drogi rozumienia sztuki współczesnej, bo nie ma jednej sztuki współczesnej i nie ma jednej współczesności. Nie mogę szukać drogi rozumienia prowadzącej do czegoś takiego jak sztuka współczesna w ogóle, mogę szukać drogi do jej konkretnych realizacji.

Zbliżając się do którejkolwiek z nich, muszę rozstrzygnąć dla siebie, czy stoję wobec dzieła, czy nie. Inni chcą rozstrzygać za mnie, mówiąc: to oto tutaj (w galerii, w muzeum, w podręczniku historii sztuki) jest dziełem; albo mówiąc: wszyscy uważają, że to jest dzieło; albo mówiąc: w tym czymś w pewien szczególny sposób istoczy się bycie. Nie mogę ich słuchać! Nikt nie zwolni mnie od odpowiedzialności za wybór tego, a nie innego dzieła i to niezależnie od epoki, w której powstało.

Jest raczej tak, że porusza mnie w szczególny sposób coś, co się wydarza, jakieś światło lub mrok, i przymusza, zachęca, aby to wydarzenie i to poruszenie zrozumieć. Mogę tego, co mnie porusza, nie zrozumieć z braku *paidei* albo nie chcieć rozumieć, odrzucić – i to z różnych powodów. Jednym z nich jest ignorancja, czyli brak *paidei*. Mówię o *paidei* a nie o wykształceniu czy erudycji, bo wykształcenie czy erudycja same są dalece niewystarczające. Ostatecznie *paideia* jest swoistym, subiektywnym warunkiem możliwości doświadczenia – w tym konkretnym przypadku – sztuki. Jaka ma być ta *paideia*?

Pytam tym samym o podmiot doświadczający sztuki – jak jest on zbudowany? Dzieła nie rozumiem, jeśli znajduję się poza jego przestrzenią czy polem, w którym muszę uczestniczyć. Dzieło nie jest rozumiane przez tych, którzy nie uczestniczą w jego polu, są poza nim. Mogę nie uczestniczyć w polu wyznaczonym przez *Sąd ostateczny* Memlinga, *Portret Tytusa* Rembrandta, *Stogi* Moneta, *Jabłoń* Mondriana czy *Łaźnię* Kozyry. Jakies dzieło porusza mnie, jednak muszę to potwierdzić, a potwierdzam w czasie. Coś się jako dzieło sztuki potwierdza, a coś – chociaż mnie poruszyło – nie. Są więc dzieła, które się dla mnie potwierdziły, i takie, które się nie potwierdziły.

Spotykam coś, co potwierdziło się dla mnie, ale ktoś pyta: czy to jest sztuka, czy to jest dzieło sztuki? Jednocześnie wskazuje coś innego, co nie potwierdziło się dla mnie, ale potwierdziło się jemu i on mówi mi o tym, chce mnie do tego czegoś przekonać, sprawić, abym to uznał za dzieło. Co zrobić z jego głosem, także z tym czymś, co ten drugi uznaje za dzieło sztuki, które się dla niego potwierdziło?

W tym ostatnim przypadku muszę zapytać samego siebie, czy aby czegoś nie przeoczyłem, czy aby nie zwraca mi on uwagi na coś, co powinienem uwzględnić, co powinienem dostrzec – pozwolić temu czemuś przemówić. Zwrócenie uwagi może doprowadzić do zrozumienia, o co tu chodzi, ale niekoniecznie do potwierdzenia wartości. Rozumiem coś, ale jest mi obojętne, nie potwierdzam go, czasem odrzucam. Może też doprowadzić do odsłonięcia i uznania wartości, która dotąd była mi nieznana i to równie dobrze u Memlinga, Rembrandta czy Kozyry. Mówiąc, że rozumiem tych pierwszych, mówię tak, bo jestem do ich dzieł przyzwyczajony, a do Kozyry przyzwyczajony nie jestem. Tymczasem nie chodzi tutaj o przyzwyczajenie, a o doświadczenie wartości...

Dzieła powstające dziś zestawione z tymi, które powstały dawniej, ujawniają inność i odrębność. Jednak próby ich rozumienia kierowane są często nie tam, gdzie trzeba. Jest trochę tak, jakbym oczekiwał od twierdzenia Pitagorasa tego, że będzie kolorowe i stwierdziwszy, że nie jest, miał pretensje do Pitagorasa o to, że jego twierdzenie jest niezrozumiałe. Myślę, że rozumienie sztuki dzisiejszej powinno być

rozumieniem jej strony znaczeniowej. Trudność polega na tym, że znaczenie owo często „wisi w powietrzu”.

Ktoś bardzo chce powiedzieć mi coś ważnego, ale robi to nieudolnie. Powiedzmy, buduje instalację o głębokim moralnym przesłaniu, ale kulawo; projektuje i realizuje happening w zamierzeniu doniosły, ale banalnie; maluje obraz „ociekający” patriotyzmem, ale kiepski. Powraca znane powiedzenie: „dobrze namalowana głowa kapusty ma większą wartość niż źle namalowana głowa Madonny”, ale – trzeba dodać – dobrze namalowana głowa Madonny jest jednak więcej warta od dobrze namalowanej głowy kapusty – ze względu na treść.

Znaczenie jest w stanie unieść jedynie dobry obraz czy jakiegokolwiek inne dobre, a więc wartościowe dzieło sztuki. Znaczenie chce być rozumiane. Wobec dzieł sztuki dzisiejszej trafna jest postawa hermeneutyczna, która uwzględnia odczuwanie i estetyczne przeżycie, ale w trwającym nieustannie dialogu z dziełem. Akty rozumienia przeplatane są aktami kontemplacji. Powraca sprawa *paidei* i wrażliwości. Można być proboszczem kościoła Mariackiego w Gdańsku i nie widzieć wartości ołtarza Memlinga. *Paideia* konieczna jest po to, by rozumieć każdą sztukę, także tę powstającą dziś, i odróżnić kicz od dzieła.

Czego mam szukać w tym czymś, co uznałem za dzieło sztuki? Powiedziałem: tego, co mi ono mówi, ale mówi w sposób szczególny, używając artystycznej formy. Mam więc szukać prawidłowości, szukać formy i jej zawartości. Nie chodzi o szukanie formy już znanej. Znam na przykład kanon Polikleta związany z grecką formą ciała mężczyzny i widząc rzeźbę Giacomettiego, odrzucam ją, bo nie ma formy – naturalnie, tej mi znanej. Stawiając czemuś pytanie o to, czy jest dziełem sztuki, pytam, czy ma formę, starając się ją wydobyć, a także wydobyć jej wartość. Forma ta może mnie zaskoczyć i muszę być na zaskoczenie przygotowany, muszę pozwolić się zaskoczyć.

Paideia polega tu na wyrobieniu otwartości na zaskoczenie, a nie na wiedzy o klasycznym czy jakimkolwiek innym kanonie i mierzeniu nim tego, co dane. Porusza mnie więc coś, przed czym stoję, i pytam o artystyczność jego formy, o jej wartość. Pytam także

o kontekst, a nawet sytuację, której znajomość jest niezbędna. Coś może mieć formę i sens tu i teraz i tylko tu i teraz, muszę więc owo tu i teraz z tym czymś związane znać, aby rozumieć. Albo uznać. Mogę jednak ulec złudzeniu. Tu i teraz dane jest mi coś, co biorę za sztukę, co jednak się nie potwierdzi, lub przeciwnie – odrzucam coś, co okazuje się sztuką.

Iluzje takie może wytwarzać tak zwany *art world* i instytucje sztuki. Niejeden kamień odrzucili w tej dziedzinie budujący, taki, który stał się kamieniem węgielnym, niejeden wstawiono w fundament budowli, która się nie ostała. Obroną przed złudzeniem jest dialog uznawania i potwierdzania. Ostatecznie mój dialog, bo nieuchronna jest chwila, gdy drugiego trzeba będzie porzucić i pozostać sam na sam z czymś, czego wartość odkryłem. Ostatecznie Rembrandt jest moim Rembrandtem. Ostatecznie to ja uczestniczę w performance czy daję się ogarnąć instalacji; to ja patrzę na powstały wczoraj obraz czy rzeźbę – ja patrzę, ja słucham, ja uczestniczę.

Rozumiem to, co uznaję za sztukę w dialogu uznawania i potwierdzania i w dialogu tym odkrywam, że to coś nią jest lub nie, w dialogu rozpraszam iluzję – tę, która chce mi coś wmówić, oraz tę, która chce mnie zwieść. Powoli buduję moje muzeum wyobraźni. Moją kolekcję wyobraźni. Masowość pewnych odmian sztuki niczego tu nie zmienia.

Na sztukę powstającą ostatnio można wreszcie spojrzeć od strony jej tworzenia: w potoku górskim leżą otoczaki. Bronisław Chromy wydobywa kilka i wiąże z sobą w „owcę”. Otoczak – poza tym, że związane go z innymi – nie zmienia się, nie jest poddawany żadnej obróbce. Mogę wyeksponować otoczak w galerii lub w muzeum minerałów bądź muzeum archeologicznym, reproduковать zdjęcie otoczaka na okładce książki jak Stanisław Salij czyni to na okładce książki Cezarego Wodzińskiego, umieścić go w japońskim ogrodzie Zen... Wszędzie zmienia on znak, zmienia znaczenie, każdorazowo inaczej. Otoczak w *Owcy Chromego*, eksponowany w ogrodzie Zen, galerii czy w muzeum, na okładce Salija ma inne znaczenie. Problem jest znany od czasu *Fontanny Duchampa*.

Zmiana znaczenia różnicowałaby zatem dzieło i nie-dzieło: otoczek w potoku nie jest dziełem sztuki, bez względu na swe własności; wybór japońskiego ogrodnika, Chromego, Salija, mineraloga czy archeologa – ze względu na jakieś własności – czyni go bądź dziełem, bądź centrum medytacyjnego skupienia, bądź muzealnym eksponatem. Na wyborze można poprzestać, ale wybór to mało – to spełnianie przez owo coś warunku, jak się zdaje, jednego z warunków, które musi spełnić, aby być dziełem. Bycie wytworem – niekoniecznie sztuki.

Otoczek wybrany został i gdzieś zainstalowany ze względu na pewne własności, on i one w konsekwencji wyboru zmieniły znak – otoczek na dzieło lub eksponat. Czy to wystarczy? Witkacy opisał kontinuum: od kupy liści po dzieło czystej formy. Uważam, że sam wybór nie czyni jeszcze kupy liści dziełem, że kupa liści nigdy dziełem nie będzie – właśnie z braku formy. Czy chodzi w niej tylko o odczuwanie? Także, lecz naturalnie, nie tylko.

Sztuka współczesna oczekuje dialogu rozumiejącego i to nastawionego na jej znaczenie. To nie wyklucza przeżywania, także estetycznego, chociaż wartości tej sztuki bywają nieoczekiwane, dochodzimy do nich inaczej, niż stając w obliczu Leonarda da Vinci. Doświadczenie tej sztuki nie obejdzie się bez wartościowania, oceny i sądu wartościującego. Słowo „przeżywanie” przypomina stare i ostatnio wyklęte pojęcie „przeżycia estetycznego”. Otóż coraz to bardziej jestem przekonany, że jeśli sztuka współczesna coś mi mówi, to mówi tak, że w żaden inny sposób tego powiedzieć się nie da – zatem przemawia w sposób artystyczny. W przeciwnym wypadku mógłbym owego przesłania na przykład wysłuchać lub je przeczytać.

Artystyczność jednak, wężiej lub szerzej pojęta, udziela się nam w estetycznym przeżyciu, wewnątrz którego dokonuje się jej interpretacja. Sprawę estetycznego przeżycia trzeba przemyśleć na nowo, rezultat interpretacji jest niepewny. Ostatecznie jednak to ja doświadczam dzieła, ja je wybieram i mnie się ono potwierdza lub nie potwierdza. Ostatecznie znów Rembrandt jest moim Rembrandtem, do którego – jeśli stał się początkiem mojej kolekcji malarstwa – mogę

dodawać dzieła nowe. Powstaje moja sztuka, moje muzeum, które ewentualnie proponuję innym, mówiąc: patrz, jakie to wspaniałe malarstwo. Mogą jednak powstać analogiczne kolekcje, czy mogę je uznać? Mogę, mogę jednak nie uznać.

Porozumienie byłoby możliwe, gdyby istniała obiektywna hierarchia wartości... W to jednak wchodził tutaj nie będę. Naszkicowałem moją drogę. Czy coś spotkam na tej drodze? Czy coś mnie porusza? Jaka wartość? Czy z tego, co jest mi dane dziś, co mnie porusza, czy coś wybieram? Czy mi się to potwierdza? Czy to rozumiem, a zatem: czy wybieram coś, co uznaję i co potwierdzam jako dzieło sztuki współczesnej? Czy rozumiem sztukę współczesną? Jak ją interpretuję? Na te pytania tu i teraz nawet nie próbuję odpowiadać...

O sztukę pytać może także ktoś, kto chce jakoś określić, jakoś zrozumieć swoją własną sprawność. Co ja właściwie robię? Czy to jest sztuka, czy coś innego? Mimo wszystko spróbuję jednak odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie. Myślę, że dzisiaj ujawniła się w całej ostrości trudność zdefiniowania sztuki, która dotąd była ukryta. Definicja sztuki w ogóle nie jest chyba możliwa, muszą wystarczyć „warunki Stróżewskiego”. Możliwe są jednak definicje sztuk poszczególnych: architektury, malarstwa, rzeźby, spektaklu, filmu. Jaką mają postać? To przedmiot osobnych rozważań dziedziny badawczej zwanej wiedza o sztuce, w odróżnieniu od estetyki (Max Dessoir).

Sztukę można określić z zewnątrz w rozważaniach metasztuki i to robiono. Mówię na przykład: sztuka to coś, co ma formę artystyczną... ale co to takiego forma artystyczna? Nad tym Władysław Stróżewski zastanawiał się w tekście zatytułowanym *O formie*, który należałoby rozważyć, zestawiając z opisem tak zwanej „antyformy”, ostatecznie okazującej się inną formą. To jednak jest już tematem innych rozważań.

KRYZYS SZTUKI¹

(Odczyt podczas sesji *Nauka i sztuka wobec kryzysu, którego jeszcze nikt nie widział* przygotowanej przez Piwnicę pod Baranami w Polskiej Akademii Umiejętności w ramach Dni Oświaty, Książki i Prasy, Kraków, 21 maja 2009 r.).

Wielki to dla mnie – syna kierownika Sekcji Piwnicznych Wiołoczelistów² – zaiste wielki to zaszczyt mówić do Piwniczian i wiernych Piwnicy, mówić w tej Sali, o tak czcigodnej tradycji; wielki to kłopot mówić o kryzysie sztuki. Boć sam tytuł *Kryzys sztuki* w tym sztuką przepełnionym mieście może wzbudzić zdziwienie, a nawet opór.

Kryzys sztuki – czyż można mówić o nim poważnie? Czy rozprawianie o kryzysie nie jest przesadą? Czyż można serio mówić o problematyczności, o kryzysie malarstwa, rzeźby, grafiki, teatru, instalacji, performance i graffiti... Nie przestajemy przecież sztuk tych podziwiać w prężnych krakowskich muzeach, galeriach, na awangardowych scenach, na Rynku Głównym i... na murach odnowionych krakowskich zabytków? Naturalnie, zmienia się tak styl ich uprawiania, jak i metody, a zatem i rezultaty artystyczne, jednak istnienie ich jest niepodważalne, to właśnie, które się zmienia...

Z pewnością sztuka nieco skostniała, omijając rzeczywistość, w jakimś momencie dziejów Krakowa stała się nadestetyczna. Przerazona wizją upadku, szukać zaczęła ratunku w anestetyce, wszczęła spór ze sztuką czystą, estetyczną i przyniosła obfite owoce.

1 Jest to amalgamat myśli różnych: Edmunda Husserla, Oswalda Spenglera, Roberta Musila, Witkacego i moich, końcowy „wiersz” napisałem sam.

2 Mowa o Wacławie Taranczewskim, malarzu, profesorze krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Kryzys wedle tej już anestetycznej sztuki znaczy ni mniej ni więcej jak tylko to, że artystyczność estetycznej sztuki, sposób, w jaki stawia ona przed sobą artystyczne zadania, rozwija metody ich podejmowania i rozwiązywania, stały się problematyczne. Że jej sens, a więc odpowiedź na pytanie „po co sztuka?” gdzieś się rozpląnął. Zadania, metody, rozwiązania, sens – estetyczne!

Głoszona więc bywa teza, że estetyczna sztuka i estetyka, choć jeszcze istnieją, to wiodą żywot zombie. Głoszona jest potrzeba uwolnienia sztuki od estetyki, która estetyką nieskrępowana rozkwitałaby jeszcze większą liczbą wspaniałych kwiatów. Boć przecie i tak już kwitnie! Czyż nie widzimy dzisiaj, jak nowa sztuka z życia czerpie i na życie wpływa, jak rozwija się, jak dla prezentacji i gromadzenia swych niewątpliwych osiągnięć potrzebuje coraz to większych i nowocześniejszych centrów i ośrodków, jak następuje jej abundancja, probacja, propulsja i repulsja, progresja i regresja; prokreacja, rekreacja, promulgacja, promisa i eksmisja; propinatria, prolatia, idolatria, prozodia i exodia; proskrypcja, restrykcja, protencja, potencia; protekcja i promocja w coraz to wspanialszych galeriach, centrach, muzeach, pinakotekach, mediatekach, gliptotekach, apotekach i bibliotekach... – tak, że wszyscy jesteśmy oszołomieni jej dokonaniem. Czyż nie widzimy, jak sztuka dociera do coraz to nowych esencji i egzystencji, gra w coraz to nowe gry, odsłania nowe prawdy metafizyczne i moralne...?

A jednak, a jednak... Czy walka przeciw sztuce estetycznej w imię anestetycznej rozpoczęta „zaraz po wojnie”³ i trwająca po dziś dzień, czyż trwający spór o to, czy estetyczność i estetyka sztukę buduje, czy niszczy ją, czy tylko jej towarzyszy, próbując zrozumieć; spór o to, czy sztuka estetyczna i estetyka są potrzebne, czy też raczej powinny zniknąć... a nacisk kładzie się na drugi człon tej alternatywy – nie dowodzi jakiegoś zasadniczego zamieszania u podstaw a-sztuki i anestetyki?

3 Aluzja do tytułu książki Czesława Miłosza.

Czy coś się jednak nie zmieniło? Coś nieuchwytnego. Czy jakiś znak się nie zatarł? Czy nie prysło jakieś złudzenie? Jak gdyby magnes tracił siły przyciągania i cząsteczki żelaza znowu się rozpraszały. Jak gdyby nici wysnuwały się z kłębka. Jak gdyby pochod się rozwiązał lub orkiestra zaczęła fałszować. Wszystkie proporcje nieco się przesunęły. Artystyczne działania, których znaczenie było dawniej skąpe, nabrzmiały. Osoby, które dawniej nie były uznawane za pełnowartościowe, stały się sławne. Co było szorstkie, wygładziło się. Co było rozłączone, znów się łączyło.

Niezależni artyści szli na kompromis z tymi, co ich oklaskiwali, i z tymi, co ich zwalczali. Wyrobinowy smak stał się znów niepewny. Wszędzie zatarły się ostre granice i jakaś nowa, trudna do opisu zdolność do spowinowacania się podciągała wzwyż nowych artystów, nowe idee, nowych kuratorów i nowe galerie. Idee, artyści, galerie i kuratorzy wyglądały nieźle, ale trochę za wiele tandety było domieszane do tego, co dobre, omyłek do prawdy, a oportunistów do tego, co miało rzeczywiste znaczenie. Zdawało się, że istnieje w tej mieszaninie optymalny procent, który dawał największe osiągnięcia, ale wystarczająca była domieszka surogatu, który powodował, że geniusz dopiero wyglądał genialnie, a talent obiecująco, tak jak ściśle określona domieszka cykorii lub kawy figowej zdaniem niektórych ludzi nadaje dopiero kawie pełną wartość.

Naraz coraz to więcej uprzywilejowanych i ważnych miejsc w świecie sztuki dostawało się miłąkim ludziom i wszystkie rozstrzygnięcia zapadały po ich myśli. Nie da się zrzucić odpowiedzialności za to na kogokolwiek. Nie da się też powiedzieć, w jaki sposób to wszystko się stało. Nie można walczyć ani przeciwko poszczególnym osobom, ani ideom czy określonym zjawiskom. Nie brakowało ani talentów, ani dobrej woli, ani charakterów, ani galerii, ani kuratorów.

Tylko, że jakby krew czy powietrze się odmieniły, a jakaś tajemnicza choroba zżera nawet zarodki genialności, choć wszystko lśni jak nowe. Rytuały odprawiane są z takim samym jak dawniej entuzjazmem, celebrytuje się i organizuje się, pisze się książki i teksty do czasopism, kuratorzy olśniewają nową, odkrywczą aranżacją starych

tematów, ale gesty uderzają w milczące niebo, a sens słów rozplywa się, pozostawiając po sobie puste brzmienie.

Galerie i centra roztaczają blaski i lśnią bardziej niż kiedykolwiek, bardziej niż kiedykolwiek fascynują i oburzają, ale lśnią pusto, pusto fascynują, a i pusto oburzają. Wystarczy pomyśleć o Aleksandrii roku dwóchsetnego przed Chrystusem, by poznać ów artystyczny harmider, którym cywilizacja metropolii bałamutnie maskuje śmierć swej sztuki.

Tam, i tu u nas widać pogoń za iluzjami artystycznego postępu, osobistej odrębności „nowego stylu”, „nieprzeczuwanych możliwości”; teoretyczną paplaninę, pretensjonalną postawę modnych artystów i kuratorów; dyrektorów i protektorów, którzy niczym cyrkowi siłacze podrzucają ogromne ciężary z tektury.

Nowe czasy nastały definitywnie, nie wolno się na nie bocyć, nie wyrządzając sobie samemu krzywdy. Trzeba być w każdej chwili gotowym pokochać wszystkie nowe formy życia, jego barwy i uroki, jego wiele, jeśli nie nieskończenie wiele oblicz, choć nigdy nie udaje się pokochać ich bez reszty, jak wymaga tego dobre samopoczucie społeczne. Od dawna tchnienie niechęci kładzie się na wszystkie gesty i wszystkie doznania, cień niemocy i osamotnienia, jakaś uniwersalna antypatia, do której nie można odnaleźć uzupełniającej ją sympatii. Czasami wydaje się, że wielu urodziło się ze zdolnościami, dla których obecnie nie ma zastosowania. A więc jednak kryzys.

Czemu teraz? Skąd? Dokąd? Po co? Dlaczego?

Gdyby miałość od wewnątrz nie była podobna do talentu, a z zewnątrz nie mogła uchodzić za postęp, genialność, nadzieję i ulepszenie – w ogóle by nie istniała. A w każdym razie nad wyraz łatwo byłoby ją zwalczać. Ponieważ jednak jest do talentu podobna, zabrakło umiejętności odróżniania talentu i geniuszu od pozorów talentu i pozorów geniuszu, zabrakło umiejętności rozpoznawania prawdziwych geniuszów.

Geniusz posiada jakąś ideę nadestetyczną, naprawdę przyszłościową i na daleki dystans, w którą wierzy, która jest po prostu warunkiem koniecznym jego życia, a której wcielenie jest warunkiem

istotnego postępu całej ludzkości. Geniusz – w tej oto chwili i tutaj – umie kondensować odpowiednie układy sił przy rozplenionych wszędzie miążkich osobnikach.

Tajna Piwniczna Rada⁴ i jej Tajni Radcy posiadli umiejętność rozpoznawania prawdziwych geniuszów w stopniu niemal zupełnie doskonałym. Dopokąd rząd dusz sprawnie dzierżyła wówczas funkcjonująca realna piwniczna władza, wszystko było w porządku i o kryzysie sztuki nie mogło być mowy.

Tajnej tej Radzie zarzucić można było tylko jedno: uważała genialność bez swego najwyższego przyzwolenia za arogancję i zarozumiałość, jednak nigdy nie dopuściła do tego, by krew i dusze ostatnich geniuszy złożono w ofierze imponującemu procesowi rozwoju z jego końcową fazą rozkwitu; nigdy też nie uważała pierwszego lepszego łobuza za geniusza.

Gaśnie rampa Kabaretu, w lochu smuży miodny mrok
Nad Mariackim toczy brzask nowy słońca wschód.
Tajnej Rady pada cień na Baranów wzniosły mur,
Cienia cichy szepce głos: Jesteś Radcą, gdzie twój Dwór?
Tajnym Radcą i Hofratem? – Jestem; smutno jęczy ktoś
Potem płynie gorzki szloch: niechże już zapieje kur!
Gdzie jest Najjaśniejszy Pan? Ślapi, chlipie do tych pór?

4 Powiedziano mi, że *Tajna Piwniczna Rada* istniała naprawdę, wygłaszając ten tekst o tym nie wiedziałem.

MALARSTWO KLAUZUROWE¹

Chociaż galerie na całym świecie ciągle wystawiają nowe obrazy, niejeden artysta wierzy i ogłasza, że malowanie ich jest czynnością przeszłą, że sztuka przyszłości musi z malarstwem zerwać. Nie sposób wiary jego i zdania wyniośle pominąć, bo jeśli ktoś — nie będąc hochsztaplerem — wierzy w śmierć malarstwa i tę wiarę głosi, to ma ku temu powody.

Najważniejszym z nich jest chyba przekonanie, że obraz nie jest w stanie unieść jego sztuki, dzisiejszej sztuki, sztuki powstającej w czasie, i straszliwym, i marnym. Jeśli czas ten w ogóle odsłania w sztuce swe oblicze, to na pewno nie w malarstwie. Przekonanie to sprawia, że artysta awangardowy już w punkcie wyjścia nie dotyka farb, pędzli i płótna, a jeśli kiedykolwiek malował, malować przestaje i bierze się do czegoś innego. Często — choć nie zawsze — odmowa malowania obrazów każe mu przekreślić rację bytu malarstwa i apodyktycznie twierdzić, że zerwanie z malarstwem jest jedynie słuszną, powszechnie obowiązującą i konieczną normą artystycznego wyboru.

W imię dziejowej konieczności wolny awangardzista odmawia wolności innym artystom, własną wolnością narzucając im niewolę

1 Tekst pierwotnie ukazał się w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej”. Zob. P. Taranczewski, *Malarstwo klauzurowe*, „Dekada Literacka” 1999, nr 4, s. 406. Obecnie przeredagowany i skrócony.

zakazu malowania obrazów. Sądząc, że kroczy jedynie słuszną drogą, kroczy nią przeciw innym, w szczególności przeciw malarzom i malarstwu. Sąd ten zamyka artystę w kryjówce, z której razi nim innych – by użyć terminów Józefa Tischnera. Kryjówka daje mu poczucie bezpieczeństwa, umożliwiając czytelny podział świata na artystów prawdziwych i tych, którzy jedynie roszczą sobie do tego pretensje.

W kryjówce plenią się myśli: „wszyscy wokół mnie nie mają racji, a więc mam ją ja. Nikt nie rozumie sztuki, zatem rozumiem ją ja, jeśli więc nawet są wokół mnie malarze, ja malować nie będę i odmawiam prawa do malowania innym!” Kryjówki ma również wielu malarzy, skąd osądzają oni innych malarzy i nie-malarzy; mnie jednak interesuje wyłącznie spór o sens malarstwa między artystami, którzy negują sens malarstwa, a mną – innymi sporami nie będę się zajmował.

Niejedyn powie: w kryjówkach powstawała dobra sztuka. Ja odpowiem: nie w kryjówkach, ale w klauzurach. Jedynie słusznej klauzury nie ma. Klauzura nie dzieli świata na dobry i zły. Klauzur jest tyle, ilu artystów, którzy klauzury potrzebują, a każda z nich jest od pozostałych niezależna, co nie wyklucza porozumienia. Klauzury potrzebuje zwłaszcza wielu malarzy, ja też. Nie chcąc więc imputować komukolwiek moich myśli o klauzurze i klauzurowym malarstwie, mówię sam za siebie: uważam, że malarstwo jest w stanie unieść sztukę dzisiejszego artysty, dzisiejszą sztukę – sztukę powstającą w czasie i straszliwym, i marnym, zarazem nie wyklucza ono innych artystycznych dróg i metod.

Pracując w klauzurze, wiem, że malarstwo ma sens, tak jak sens ma modlitwa, pisanie wierszy i rozmowa. Klauzura narastała wokół mnie wraz z obrazami. Maluję w niej, nie atakując nikogo, nikogo nie potępiając i niczego nikomu nie narzucając, a o słuszności wyboru drogi upewnia mnie wewnętrzna konieczność, nie zewnętrzny przymus.

Praca moja nie zwraca się przeciw komukolwiek, bo nie maluję obrazów, które chcą zadać komuś gwałt, a raczej takie, które mają

tłumaczyć się same. Klauzura wyklucza agresję przez malarstwo, bowiem malarstwo płynące z klauzury nie pragnie walki, lecz cicho zaprasza do obcowania z nim i do uczestnictwa w nim; pragnie być darem, którego nikt ani nie żąda, ani się domaga, i który prosząc, oczekuje na przyjęcie.

Wstępując do klauzury, werdykty zostawiłem za furtą. Przestały mnie one bawić, bo jestem pochłonięty dziełem, które powstając w klauzurze, umożliwia mi medytację i kontemplację praw malarstwa, wskazuje drogą zbawienia. A prawem malarstwa jest, że pierwsze jego źródło bije w sercu artysty regulowane głosem wewnętrznej konieczności i kanonem, a drugie – w danym mu świecie; jeśli prawem jest, że pierwsze źródło wysycha bez drugiego, a niekontrolowana kanonem i wewnętrzną koniecznością erupcja malarskiego wnętrza upada w chaos, to malując, czerpać należy z obu źródeł.

Pracując w klauzurze, nie pozwalam sobie na malowanie czegoś, czego nie doświadczyłem, widząc, i nie widziałem, doświadczając; w tym celu studiuję wszystko, co mnie porusza i zajmuje w danym mi świecie. Pole to zaiste wszechstronnie otwarte. Studium takie może, lecz nie musi być akademickie w dziewiętnastowiecznym sensie tego słowa. Studiować można relacje barw w martwej naturze, kształty pozujących przedmiotów, formę całości; studiować można postać ludzką, jej budowę, powiązanie części, modelunek, barwy; studiować można twarz, malując portret, także psychikę portretowanego; studiować można krajobraz, wnętrze, architekturę, grupy postaci; studiować można abstrakcyjne układy, przebieg linii, podziały i proporcje; studiować można...

„Piłowanie” nie jest studiowaniem, bo jest tępym kopiowaniem modelu; jest studiowaniem rysowanie Rembrandta, Van Gogha; Vermeera, Mondriana oraz innych mistrzów. Studiował świat Paul Klee w swojej *Form und Gestaltungslehre*². Studiowali świat także Strzebiński i Malewicz, dochodząc do tkwiącej w nim artystycznej istoty. Kandinsky twierdzi, że malarstwo abstrakcyjne „odrzuca jedynie

2 Zob. P. Klee, *Form und Gestaltungslehre / Das bildnerische Denken*, Basel 2013.

«skórę» natury, ale nie jej prawa»³. Bezprzedmiotowość nie jest obca światu. Studiując – ja malarz – patrzę na świat; widzę, czuję sercem cichy sącz zwierzeń Boga, chłonę jego blask i nad nim medytuję; niekiedy porywa mnie zachwyt, który znajduje swe ujście w obrazie.

Studium świata nie tyle uczy mnie, jak sprawnie wykonać obraz, ile podpowiada, jak powiedzieć nim wyraźnie: „patrzcie, co ujrzałem”. Uczy więc widzieć, podsuwa, co i jak malować. Porządkuje wyobraźnię! Szuka formy malarskiej wypowiedzi na płótnie. Chroń przed pokusą ekshibicjonizmu, który wiele obiecując, prowadzi mnie jednak do zguby. Malując, wnika w szeroko pojętą *métier*, bo wiem, że moje doświadczenie świata i moja ręka malarza powinna przemienić nakładaną na płótno farbę w malarską materię, dzięki której całe moje doświadczenie malarskie, moje życie i moje ciało są w obrazie obecne.

Pomaga mi w tym reinterpretowana nieustannie tradycja malarska. Widzę w klauzurze, że ani fotografia, ani film, ani video czy komputer nie odebrały mi tematów, jedynie podjęły je inaczej, że każdy temat stoi przede mną otworem. Mogę wszystko! Obraz we wszystkich warstwach wciela wartości, które są różnymi twarzami bijącego zeń blasku jednego światła. Wartości w obrazie łączy malarz w struktury według kanonicznych praw wiązania się, wykluczania i analogii. Praw tych malarz nie ustala sam, wyczuwa je intuicją wspartą na wewnętrznej konieczności.

Pracując nad obrazem, malarz jednoczy różnorakie przeciwieństwa we wszystkich warstwach obrazu, a także między warstwami. Powstaje obraz malarski, twór swoiście duchowy o warstwowej budowie, którą trafnie opisał Roman Ingarden. Trzymanie się jej w trakcie malowania dyscyplinuje pracę, uwzględnianie przy opisywaniu obrazu, utrudnia dywagacje. Pierwotnym źródłem powstających w klauzurze obrazów i klauzurowego malarstwa jest dla mnie takie widzące doświadczenie świata, które odsłania go jako miłosne

3 Por. W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 9–10.

zwierzenie Ojca; naczelną ideą regulatywną obrazu jest idea pełni malarskiego blasku, w której obraz uczestniczy bardziej lub mniej i którą odsłania. Mówiąc „tak” widzianemu światu, mówię „tak” Ojcu. Owo „tak”, płynąc z serca, czyni obraz oryginalnym.

Dlatego pracując nad obrazem i nad sobą, wnikam nieustannie w świat po to, aby moje „tak” stawało się coraz pełniejsze. Świat jest ważniejszy od sposobu, w jaki go doświadczam, chociaż sposób, modus doświadczania świata kryje w sobie tajemnicę sztuki malarskiej! Pracując w klauzurze, przylegam do widzianego świata; oderwany od widzenia świata mogę stworzyć dzieła świetne, lecz jałowe. W malarstwie takim inaczej niż gdzie indziej ma się sprawa z kolorem.

Kolor nie jest ani pigmentem, ani farbą, ani barwą farby. Pigment – to ziemia w najszerszym sensie słowa, jej ekstrakt, wybrany ze względu na barwę. Jego istotą jest barwa. Wszystkie inne właściwości pigmentu liczą się tylko ze względu na jego barwę. Farba – to pigment ze spoiwem. Farba malarska różni się od pigmentu, bo konieczne do jej powstania spoiwo nadaje barwie pigmentu swoisty charakter. Na przykład barwa farby powstałej w wyniku zmieszania czystego pigmentu o barwie ultramaryny z temperą jajową różni się od barwy farby uzyskanej po zmieszaniu tegoż pigmentu z olejem lnianym lub z akrylem... Barwa – to widzialna jakość przedmiotu.

Inaczej sprawa ma się w przypadku pigmentu lub farby malarskiej, tu barwa jest istotą pigmentu lub farby nawet wtedy, gdy rozpatrywane są one z punktu widzenia konserwatora lub chemika, bowiem wszystkie ich zabiegi na farbie lub pigmentcie dokonywane są ze względu na barwę. Barwa konstituuje pigment lub farbę. Jednak barwa nie jest jeszcze kolorem. Można i należy tworzyć teorię barwy, również teorię harmonii barwnych (jak Goethe czy Witkacy), można unaocznić interakcję barw jak Joseph Albers, nie jest to jednak teoria koloru.

Nie można stworzyć teorii koloru, nie można go opisać językiem teorii barwy. Kolor nie jest sprowadzalny do interakcji barw, choć się na niej wspiera. Barwy pozostające ze sobą w interakcji nie są jeszcze „wobec siebie”, bo sąsiedztwo ich nie jest konieczne. Kolor rodzi się

tam, gdzie barwy są „wobec siebie”, a stać się to może tylko w obrazie, gdzie barwy pragną związać się nierozzerwalnie.

Słowo „wobec” jest podstawowym określeniem rodzącego kolor stosunku barwy do barwy w obrazie, jednej plamy barwnej do drugiej plamy barwnej. „Być wobec”, to nie znaczy „być obok” ani „być w pobliżu”. Czerwona barwa pudełka jest obok zielonej barwy innego pudełka, ale nie jest wobec zielonej barwy pudełka. „Wobec” domaga się wzajemności. Dopiero wzajemność konstryuuje kolor. Wówczas jedna barwa jest obecna dla drugiej, i przeciwnie. Wówczas też jedna barwa jest z drugą barwą, jest z nią związana bezpośrednio lub pośrednio. Jedna barwa uczestniczy wraz z drugą w kolorze i poprzez kolor w sobie nawzajem. Jedna barwa wzywa drugą do wzajemności. Dialog ten trwa w przestrzeni intencjonalnej i aksjologicznej. Warunkiem możliwości koloru jest horyzont inny niż rzeczowy...

Kolor jest prowokacją dla przeciwników malarstwa. Kolor jest aksjologicznym absolutem w obrazie, stanowi jego rację bytu. Sam żadnych racji nie potrzebując, staje przed nami jako dar, jak łaska darmo dana. Nie można wymusić zstąpienia koloru najstaranniejszym zestawianiem barw w obrazie. Nie mogę „zrobić” koloru w obrazie. Jeśli kolor nieoczekiwanie zstąpi i pojawi się w obrazie, to mogę tylko strzec tego, co zostało mi powierzone, ponieważ kolor jest niezmiernie kruchy. Niefortunne dotknięcie płótna farbą może go zniszczyć.

Kolor nie jest ani harmonią, ani proporcją, ani rytmem, ani zestawieniem czy grą kontrastów takich lub innych; kontrasty są wszędzie, również tam, gdzie nie ma koloru. Kolor jest czymś innym i czymś więcej niż kontrasty i związana z nimi interakcja barw. Nie jest w obrazie, jest ponad nim, unosi się ponad wszystkie użyte w obrazie barwy i ich zestawienia, ponad to, co kryje się w plamach barwnych. Porywa mnie w górę po niewidzialnych stopniach hierarchii wartości i w ten sposób wyznacza centrum obcowania z obrazem.

Kolor jest wyższością, skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspaniałością obrazu. Zdolny jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poezji malarskiej. Dlatego doświadczyć koloru, znaczy widzieć to, co w obrazie najważniejsze,

doświadczać hierarchii zjawisk. Wprawdzie blask koloru nie pozwala na zbliżenie, jest nieosiągalny, jednak wymaga uznania – kolor bowiem nie jest kolorem dla siebie.

Odkrycie koloru w obrazie i oczarowanie nim dopełnia jego sens, którego najbardziej wysublimowaną ekspresją jest kolor. Oczarowanie jest najpierw cichym trwaniem przy kolorze, który nie dopuszcza patrzącego do słowa, bo kolor należy czcić milczeniem. Oczarowany kolorem widzę jego jedyność, niepowtarzalność, wyjątkowość. Kolor nie daje się ogarnąć, wziąć na własność. Oczarowanie przynosi radość z widzenia koloru, jest spotkaniem z kolorem i szczytem doświadczenia obrazu. Doświadczenie koloru wyznacza sens i przebieg innych doświadczeń obrazu.

Stając w obliczu koloru, nie pytam, dlaczego kolor istnieje. Racją istnienia koloru jest sam kolor. Obraz bez koloru nie ma racji bytu, bo kolor unosi obraz, ogarnia go i wydobywa na jaw jego wartość. Będąc początkiem wtajemniczenia w obraz, kolor otwiera przed człowiekiem horyzont sensu, w którym rozwijać się może dalsze obcowanie z obrazem. Kolor objawia się tylko w obrazie, wyzwala się dopiero w obrazie. Obraz jest przestrzenią narodzin koloru, a przestrzeń ta jest hierarchiczna.

Spotkanie z kolorem wyznacza kierunki naszego obcowania z obrazem. Kolor jest darem dla patrzącego na obraz i jest możliwy tylko w obrazie, nie ma go ani w grafice, ani w projekcie. Kolor uwiódłby mnie wówczas, gdybym uwierzył, że jest on jedynym sensem obrazu a nie wrotami prowadzącymi do innych sensów, które uznałbym za zbędne. Wówczas jednak kolor całkowicie samoistny, samodzielny i autonomiczny stałby się martwy. Chromatyka dla chromatyki zabija obraz. (...)

Nie oczekuję tu od nikogo zmiany lub odrzucenia myśli własnych i przyjęcia moich. Co myślę – mówię, również dlatego, że łaknę wokół mnie aury innej od tej, którą podsuwa mi „świat” za klauzurą – aury wrogiej malarstwu, której przyjąć nie mogę, której przyjąć nie muszę, której przyjąć nie chcę!

SPOTKANIA Z REMBRANDEM

Nie ośmieliłbym się pisać o Rembrandcie tak, jak wolno pisać autorom takim, jak Verhaeren, Simmel czy ostatnio Van de Wetering. Każdy inaczej, każdy kompetentnie. Pozwoliłem sobie na krótkie wspomnienie o moich spotkaniach z malarzem, który od dziecka ujął mnie i podjął tak serdecznie, jak czyni to przez wieki Ojciec na grawiurze i obrazie *Powrót syna marnotrawnego*. Także o moich spotkaniach z malarstwem, rysunkiem i grafiką mistrza. Spotkań tych było kilka i każde nieco inne – o nich właśnie mówi ten tekst.

SPOTKANIE PIERWSZE

Reprodukcje obrazów, rysunków i grafik Rembrandta oglądałem z zachwytem w dzieciństwie, wyciągając książki z biblioteki Ojca. Nie były to wspaniałe albumy z barwnymi reprodukcjami, do których przywykliśmy dziś. Ojciec miał wydany w Niemczech – w Lipsku – tom z reprodukcjami rysunków⁴ oraz esej belgijskiego poety Émile’a Verhaerena zatytułowany *Rembrandt*, który przełożył Stefan Zweig⁵. Wydawca dodał na końcu blok czarno-białych reprodukcji

4 Zob. H. Wichmann, *Rembrandt – Zeichnungen; Auswahl und mit einer Einleitung*, Leipzig 1940.

5 Zob. E. Verhaeren, *Rembrandt. Übersetzung von Stefan Zweig*, Leipzig 1923.

rysunków i obrazów, które uszkodziła woda z pękniętej rury kaloryfera. Nie znając wówczas niemieckiego, książkę tylko oglądałem – naturalnie głównie reprodukcje. Urzekło mnie – dziś wiem – to, że Rembrandt nie trzymał mnie na dystans jak Poussin, David czy Ingres, których wspaniała sztuczność pozostawiała mnie obojętnym.

Jako dziecko nie wiedziałem, kto to Rembrandt, Ojciec mi nie powiedział, uznając chyba, że tę wiedzę mam wrodzoną. Niewiedza uwalniała mnie od pytań o sprawy uboczne. Miałem przed oczyma obrazy zreprodukowane marnie w czerni i bieli, a jednak wciągała mnie ich niezwykła, gorąca aura. Aura „tych” obrazów i rysunków, odmiennych od obrazów i rysunków „innych”, intymność wnętrza, ich obojętność na to, co się dzieje wokół. Można było tam wejść i zapomnieć o świecie.

Miał także Ojciec książkę *Życie i czasy Rembrandta*⁶. Najpierw oglądałem jej okładkę, kartkowałem; nagi tekst odstraszał. Wreszcie książkę przeczytałem w wieku kilkunastu lat – z trudem, bo atmosfera jej była dla mnie ciężka. Autor – o ile pamiętam – skoncentrował się na upadku artysty, niezrozumieniu go przez świat, kreował romantyczny wizerunek „artysty wyklętego”. Zresztą więcej tam było narratora, którego oczyma czytelnik patrzył na Rembrandta, niż samego Rembrandta. W każdym razie lektura uświadomiła mi, kto to Rembrandt. Po latach Ojciec dał mi swój lipski tom z rysunkami, wpisując zwięzłą dedykację: „Pawłowi – ojciec, 24 XII 1964” – a więc było to w Boże Narodzenie.

Od dziecka po dziś dzień przewracam kartki tej książki: starszy człowiek siedzi na krześle odwrócony do mnie plecami, fałdy płaszcza, który zaczepiony o poręcz obsunął się mu z prawego ramienia, spływają ku podłodze. Fałdy te łączą się z fałdami tuniki. Mężczyzna w rękach trzyma książkę opartą na kolanach. Czyta lub właśnie przerwał czytanie. Książka to Biblia. Rysunek jest najpewniej studium postaci uczonego w Piśmie, którego Rembrandt umieścił po lewej stronie namalowanego około roku 1628 obrazu *Elizeusz przepowiada*

6 Zob. H.W. van Loon, *Życie i czasy Rembrandta*, Warszawa 1950.

swoją śmierć. Sangwina sprawia, że rysunek żyje bardziej, niż gdyby był wykonany ołówkiem.

A dalej: w fotelu przysnęła kobieta – Hendrickje – narysowana piórem i lawowana pędzlem chyba w roku 1657; głowa wsparta na prawej dłoni, świecą partie sukni, reszta postaci ginie w półmroku. Zarówno mędrzec, jak i Hendrickje zostali „przyłapani” w sytuacjach nieoficjalnych, nie pozują, nie wiedzą lub zdają się nie wiedzieć o spoczywającym na nich oku artysty. Słowo „przyłapani” ująłem w cudzysłów, bo nie jest to ani „le regard” Sartre’a, ani „przydybanie” w sensie Gombrowicza. Spojrzenie Rembrandta otula z miłością tego, na kogo patrzy, a jego rysunek odsłaniając, jednocześnie zasłania, kryje...

Nie ma w nim podglądactwa, nie ma voyeryzmu. Chora Saskia też nie jest wydana ciekawskiemu spojrzeniu reportera. Bo Rembrandt nie jest reporterem, jak się niektórym niekiedy zdaje. I dalej: Jezus myje nogi Piotrowi. No właśnie, „myje”, a nie „umywa”. Piotr wpatruje się zdumiony w swą prawą stopę, którą Jezus zdecydowanym ruchem szoruje z brudu. Nie patrzę na scenę z zewnątrz – jestem tam, we wnętrzu, wśród jej uczestników.

SPOTKANIE DRUGIE

Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem zobaczyłem po przeprowadzce z Poznania do Krakowa. Poszedłem do Muzeum Czartoryskich i Rembrandt pociągnął mnie bardziej niż Leonardo. Widziałem pejzaż, Samarytanina znalazłem później. Przesiąknięty postimpresjonizmem nie rozumiałem obrazu, tego, że można pień drzewa i liście po prostu narysować, a nie „utkać” – jak Cybisowa – z drobnych dotknięć pędzla, które tworzą rozwibrowaną plamę. Zdumiewało mnie to, że można pędzlem pociągnąć, przesunąć go po płótnie, a nie tylko nim płótno dotykać.

Miłosierny Samarytanin – rozpoznany – niewiele mnie obchodził. Fascynowało drzewo i pejzaż w dali. Takiej dali nie było w obrazach

postimpresjonistów. Ujmowała „logika serca”. Już w Krakowie dostrzegłem na półce niewielkiej szafki bibliotecznej Ojca książkę Eugène Fromentina w przekładzie Jana Cybisa, której tytuł *Mistrzowie dawni*⁷ urzekł mnie oddechem dziejów tchnącym ze słowa „dawni”. Dawni, więc poza zgiełkiem dnia, dawnością sprawdzeni, no i mistrzowie!

Częściowo wiedziałem już o istnieniu obrazów, o których pisał Fromentin, o istnieniu wielu dowiedziałem się dzięki czarno-białym reprodukcjom, dalsze zobaczyłem po latach, podążając w jego ślady przez Belgię i Holandię. Zaskoczyło mnie, że Fromentin nie podziwiał Rembrandta tak, jak podziwiał Pottera, ter Borchę, Metsu czy van Ruisdaela. Wielbi i nie wielbi, chce uznać, lecz się lęka. Rembrandt jakby przerastał jego francuską *capacité*, nie pozwalał się ująć w kategorie, z którymi Fromentin do niego przystąpił i poprzez które nań patrzył. Patrzył i nie widział, tak jak uczniowie w Emaus widzieli wędrowca, nie Jezusa. Wszystko było przed nim, jak Jezus przed oczyma uczniów, ale łuski nie opadły z oczu jego.

Fromentin uświadomił mi jednak znaczenie *Syndyków cechu sukienników*, *Wymarszu strzelców* czy *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, choć postawienie przezeń w jednym szeregu z *Lekcją anatomii...* i *Strażą nocną* obrazu *Byk* Paulusa Pottera wydaje mi się nieporozumieniem.

SPOTKANIE TRZECIE

Podczas studiów w krakowskiej ASP wyjechaliśmy na wycieczkę do Grecji, w drodze powrotnej zahaczając o Wiedeń. Wycieczkę zorganizował sobie tylko wiadomymi sposobami nasz profesor historii sztuki – Włodzimierz Hodys – entuzjasta i erudyta, któremu pokolenia studentów wiele zawdzięczają. Profesor Hodys dysponował

7 Zob. E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posł. J. Białostocki. Komentarz oraz *Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1965.

niedostępnymi dla nas reprodukcjami dzieł sztuki, zwłaszcza zachodniej sztuki współczesnej, która nie była mile widziana przez naszych ówczesnych władców. Pokazywał nam je na wykładach, co zresztą nie sprzeciwiało się poglądom artystycznym naszych profesorów, uformowanych w latach międzywojennych, którzy nigdy nie zgłosili akcesu do socrealizmu, płacąc władzy co najwyżej – i to z rzadka – haracz okolicznościowymi pracami. Socrealizmu na ASP bardziej domagali się po wojnie komunizujący studenci, jak Andrzej Wróblewski, niż narzucali go profesorowie.

Profesor Hodys zaraził nas miłością do sztuki, niespożyta energia pchała go do prac na rzecz studentów, do których nie był niczym zobowiązany. Taką pracą była właśnie wycieczka do Grecji. A więc wracając, zatrzymaliśmy się we Wiedniu. Naszym mieszkaniem był wagon kolejowy „zaparkowany” na bocznicach. Stamtąd wyruszyliśmy na wycieczki, przede wszystkim do Kunsthistorisches Museum, gdzie najpierw uderzyła mnie *Alegoria Malarstwa* albo *Sztuka Malarstwa* (niderl. *De schilderkunst*) Vermeera, a potem – w aneksach do głównego ciągu sal – Rembrandt.

Zdumiało mnie to, że obrazy są niewielkie i oparte nie tyle na kontrastach, ile na analogii barw. Rozbiło to moje *a priori*, które powstało we mnie, nie wiem dlaczego. Wydawało mi się – na podstawie oglądanych dotąd reprodukcji – że wszystkie obrazy Rembrandta są duże, a niektóre bardzo duże. To ostatnie zresztą mniemanie potwierdziło się w Amsterdamie przed *Strażą nocną*. Wyobrażałem sobie ponadto jego płótna jako kolorowe, mocno kolorowe. Wiedeńskie płótna zupełnie przewróciły to *a priori*. Potem okazało się, że *Portret Tytusa* czy *Autoportret* z Wiednia są bardziej tonowane, zaś *Żydowska narzeczona* bogatsza w odcienie, i że barwność płócien Rembrandta na czym innym polega niż barwność obrazów impresjonistów na przykład. Jakkolwiek by nie było, zapamiętałem zachwyt, jaki ogarnął mnie przed *Portretem Tytusa* zwłaszcza...

SPOTKANIE CZWARTE

Któregoś dnia, w późnych latach sześćdziesiątych, spotkany na Rynku krakowskim Adam Hoffmann polecił mi komplet facsimile akwafort Rembrandta znajdujących się w zbiorach rosyjskich, pudło można było nabyć w „księgarni radzieckiej” właśnie przy Rynku. Ojciec siedzący z kimś w pobliskiej kawiarni – nie pamiętam której – dał mi na ten cel sześćset złotych, co wówczas nie było sumą wygórowaną. W porównaniu z książkami polskimi – nie mówiąc już o wydawnictwach zachodnich, nie na zwykłą kieszeń – dostępne w tej księgarni rosyjskie książki o sztuce były tanie. Tanie, bo obficie dotowane.

Ogromne, brązowe pudło zawierało niemal wszystkie akwaforty Rembrandta. Oglądałem je i przeglądałem z nabożeństwem, podziwiając zwłaszcza znane z dzieciństwa i ukochane *Trzy drzewa* oraz chwytającą za serce postać Ojca z *Powrotu syna marnotrawnego*. Oryginalne grafiki Rembrandta zobaczyłem dopiero po latach – już w XXI wieku – zwiedzając muzeum przy Domu Rembrandta w Amsterdamie. Nawykły do ogromnych płacht grafiki współczesnej musiałem ścisnąć świadomość, aby nawiązać kontakt z dziełami. Raz jeszcze zobaczyłem, jak można zrobić coś z niczego: mały mostek nad strugą, widziany z żabiej perspektywy, ktoś oparty o poręcz, drzewo, brzeg kanału, krowy, ktoś wychodzący z wody. Nic... i wszystko!

Małopolskie Centrum Kultury pokazało ostatnio (wiosna – lato 2006 roku) wystawę *Rembrandt i konkurenci*. Konkurenci opisują perfekcyjnie powierzchnię, natomiast Rembrandt uwidacznia ducha. Jego poszarpana kreska ujawnia wnętrze, nigdy nie opisuje, nie gada. Oto jedno z jego kilku przedstawień rozmowy Chrystusa z Samarytanką: pewna siebie kobieta stoi przy studni. Ona wie. Z niejaką wyższością spogląda na człowieka po jej prawej, tak, jak to tylko kobieta potrafi. On, oparty o jakieś kamienie czy ruiny, lekko przysłonięty chaszczami, spogląda na nią szeroko otwartymi oczyma, jakby się jej bał, jakby zląkł się zadufanej w sobie baby, która najwyraźniej ma się za kogoś lepszego. Milczą. Może właśnie padły słowa: „Jakże ty, będąc Żydem...” co w przekładzie na język dzisiejszy i wulgarny mogłoby

zabrzmieć: „Czego ode mnie chcesz, Żydzie! Wody? Ja ci dam wody!” albo jeszcze gorzej, jeśli spotkanie przy studni jakubowej pojmimy jako zagadnięcie – bo to Jezus zagadnął! – Palestynki przez Judejczyka.

Dziś, A.D. 2006. mina jej – mimo nadęcia – pokazuje, że pochyłony człowiek zasiał w niej niepokój – gestem, wyglądem, wyrazem twarzy...? Twarzy, na której nie maluje się racja, nieodparta słuszość. To nie jest twarz „strasznego wychowawcy” z rysunku i sztuki Witkacowego, twarz przypominająca Witkacowego ojca i nękaący ogień jego dydaktyki, jego ciągłych pouczeń, wykładu swoich racji. Jezus Rembrandta nie jest też kimś, kto ma wiedzę, która daje władzę. Między nim a Samarytanką wyraźnie widać Buberowską przestrzeń dialogu, dramatu odsłaniania prawdy, która – ujawniona – nie zniszczy Samarytanki tak, jak ujawniona prawda o kazirodztwie zniszczyła Edypa. Spojrzenie Jezusa ogarnia pytająco Samarytankę, jej spojrzenie...

Także *Powrót syna marnotrawnego*. Ten Ojciec, który przygarnia syna, zabacza, przebacza... nie ma baczenia na czyny syna, bo wrócił, bo jest, bo upadł do jego nóg. Tu i tam Rembrandt przychwycił wydarzenie dialogu. Jeśli dwanaście lat starszy od Rembrandta (urodzonego w 1606 w Leiden, zmarłego w 1669 w Amsterdamie) Nicolas Poussin (urodzony w 1594 w Les Andelys, zmarły w Rzymie około 1665) mówi do nas, animując woskowe lalki, stosując teatralną, „kornatową”, hieratyczną gestykulację aktorów recytujących swe kwestie na deskach pudełkowej sceny, możliwą w teatrze Corneille’a; jeśli Rubens (urodzony 1577 w Siegen, zmarły w 1640 w Antwerpii) sięga w scenach religijnych po barokową retorykę kontrreformacyjnych kazań, chce działać na wyobraźnię tak, jakby stosował się do zaleceń sformułowanych w *Ćwiczeniach duchownych* św. Ignacego Loyoli, to dramat Rembrandta nie jest sztuką sceny i teatru, a w każdym razie nie siedemnastowiecznego teatru.

Jest sztuką, w której oko artysty służy sercu, a termin ten rozumiem tak, jak Dietrich von Hildebrandt. Notabene protestant Rembrandt lepiej wprowadza w świat Ewangelii niż katolik Rubens i tym samym – paradoksalnie – lepiej spełnia oczekiwania *Ćwiczeń*... św. Ignacego...! Wracając do *Powrotu syna marnotrawnego* – twarz

Ojca i twarz syna w akwafortcie są niemal czarne. Kreski nie opisują jednak koloru skóry, wydobywają twarze, oblicza, te, których – według Levinasa – nie widać okiem, choć są dane. W obliczu Ojca nie ma pouczenia, żadnego „A nie mówiłem! Trzeba było siedzieć w domu”. Jest tylko erupcja miłości. Promieniuje nią też cała postać Ojca – sylweta, ruch, krok i skłon ku synowi, gest przygarnięcia, podjęcie syna, który przylgnął, przywarł do Ojca gestem bezgranicznej prośby, bezgranicznego oddania, bezgranicznej ufności.

Grafika Rembrandta powinna znaleźć się na każdej okładce encykliki *O Bożym Miłosierdziu* Jana Pawła II, a także ilustrować *Dzienniczek* siostry Faustyny – ze względu na syna, którego postawa i twarz odsłaniają w pełni znaczenie słów „Ufam Tobie”, oraz ze względu na oblicze tego, komu ufam. Dla mnie syn to także świat, który „jęczy i wzdycha w bólach rodzenia”, który powraca do Boga... – trochę po neoplatońsku.

Znaki, ślady, akwafortowe kreski na odbitce odsyłają czy prowadzą ku temu, co Rembrandt widział. Jeżeli „konkurenci” – opisując kształty, modelując, cieniuując – wyczerpują się w odbitce, to Rembrandt odsyła poza odbitkę. Czy jest to symbolizowanie? Na pewno Rembrandt „daje do myślenia”, ale jakże inaczej niż formy symboliczne dawały do myślenia Panoffskiemu. Rozumienie symboli u Rembrandta – jeżeli o takich mówić wolno – nie wpisuje się w ramy ikonologii. Symbol u Rembrandta nie tyle wprowadza w kontekst kultury, ile raczej poza niego wyprowadza!

Jeśli na grafikę tę patrzy odpowiednio wrażliwy człowiek nic niewiedzący o chrześcijaństwie, to – tak myślę – Rembrandt także i jemu otwiera transcendencję i otwiera ją inaczej niż sztuka Zen czy sztuka abstrakcyjna, inspirowana często gnozą. Jest to także inna transcendencja, *sensu stricto* chrześcijańska. Myślę, że sens symboliczny ma u Rembrandta postać – forma. Naturalnie, nie każda postać – forma ma symboliczny sens, ta ma! W metafizycznym przeżyciu otwiera mi Rembrandt Tajemnicę Istnienia, która jednak nie jest – jak dla Witkacego – chłodnym, cichym światłem. Otwarta przez Rembrandta Tajemnica Istnienia to bijące miłością serca Boga.

SPOTKANIE PIĄTE

W latach siedemdziesiątych, będąc w Belgii i pamiętając tytuł rozdziału z książki Fromentina *Rubens w Muzeum w Antwerpii*, odwiedziłem antwerpskie muzeum. Szukałem obrazów Rubensa, które oczywiście zobaczyłem, znalazłem jednak niewielkie płótno Rembrandta: kobieta leżąca w łóżku, widziana od stóp, śpiąca, twarz częściowo przysłoniona kołdrą. Obraz malowany tłusto, szerokimi pociągnięciami pędzla, rysunek był – jest – konsekwencją tych pociągnięć. Poczułem się niemal zażenowany intymnością sceny, którą dane mi było niejako podglądać. Uderzyły mnie także dwa portrety w niewielkiej sali malarstwa holenderskiego. Widziałem wewnątrz, ciała rąk namalowanych postaci, nabrzmiałe żyły, ścięгна, skóra była niemal przezroczysta...

SPOTKANIE SZÓSTE

Wreszcie, pod sam koniec XX wieku dotarłem do Amsterdamu, którego mapę wielokroć oglądałem bez wiary, że kiedyś tam będę. W Rijksmuseum wstrząsnęła mną *Czytająca*, na końcu ciągu nisz z obrazami widać już *Wymarsz strzelców*. Mówią, że do obrazu pozowała matka artysty. Jej ręka (znów ręka!) spoczywa na rozwartej księdze, pomarszczona skóra... Fałdy namalowane cienkim pędzlem z niebywałą precyzją i dokładnie. Ręka odsłania słabość Heideggerowej metody opisu, czy rzeczywiście istoczy się tu prawda spracowanej ręki chłopki? Coraz bardziej myślę, że Heidegger malarstwa nie bardzo pojmuję, że myśli malarstwo literaturą, słowami, a przecież to, co w malarstwie cenne, znajduje się poza czy między słowami.

Olbrzymie wrażenie wywarła na mnie podziwiana także przez Van Gogha *Żydowska narzeczona*. Mniej zachwycił mnie *Wymarsz strzelców*. Odwiedziłem też Dom Rembrandta przy Jodengracht. Pracownia, mimo że zrekonstruowana, zrobiła na mnie głębokie wrażenie! Na środku stoi sztaluga – taka jak we wnętrzu z Bostonu – z płótnem

naciągniętym na ówczesny sposób – sznurkiem przewleczonym „na okrętkę” przez otwory w sztywnej ramie i w płótnie. Grunt szary. Obok rynienka na pędzle pozwalająca zanurzyć je płasko w oleju i dzięki temu utrzymywać nieodkształcone w stałej gotowości. Stółek – Rembrandt zasadniczo malował, siedząc. Pod ścianami jakieś czyste płótna. Oczywiście to dekoracja, ale dekoracja chwytająca za serce. Okna przesłaniane dwuczęściowymi okiennicami, całkowicie lub częściowo, pozwalały operować światłem, nad oknem w kącie płócienny ekran, którego refleks rozjaśniał w razie potrzeby partie modela. Ten kąt przy oknie zaaranżowany został według jednego z rysunków Rembrandta z pozującą tu właśnie modelką.

Przy pracowni magazyn rekwizytów, wśród nich odlewy rzeźb antycznych traktowane przez malarza jako pomoc, nie jako ponadczasowe wzory do naśladowania. Piętro niżej pracownia graficzna, prasa, wałki, tampony, jakieś słoiki, płyty – narzędzia grafika uprawiającego akwafortę. Pokój Saskii! Dom – mimo że odrestaurowany – pozwolił mi zbliżyć się do Rembrandta, dotknąć jego warsztatu, w którym nie ma nic nadzwyczajnego. To, co istotne, jest tajemnicą i nią pozostanie.

SPOTKANIE SIÓDME

Będąc w Monachium, w Pinakotece zobaczyłem Pają malowaną przez Rembrandta i Chrystus zmartwychwstały stanął przede mną tak, jakbym był w mrocznym Wieczerniku sam. Różnica pokaże się lepiej, jeśli porównamy Rembrandta z Vermeerem, który malując swoje obrazy, posługiwał się także „szkiełkiem i okiem”, by sięgnąć do mickiewiczowskiej opozycji. „Serce” – obecne – współgra w nich ze „szkiełkiem i okiem”. Poza tym obrazy Vermeera wiążą się ze sceną pudełkową i monookularną perspektywą zbieżną.

Rembrandt czyni widzialnym. Rembrandt czuje sercem, przestrzeń jego obrazów jest – by tak rzec – przestrzenią serdeczną, inną zdecydowanie od przestrzeni w obrazach Vermeera, który nie

wgryzał się wprawdzie w tajniki perspektywy jak Giovanni Battista Alberti, Paolo Ucello czy Piero della Francesca, a tylko ją stosował, jednak stosując, porządkował dane za pomocą matematyki, bo geometria jest działem matematyki. Przestrzeń konstruował. Był konstruktystą *avant la lettre*. Z tym tylko, że nie tylko konstruował, konstrukcja służyła jego wyobraźni, nie stała się dlań jedynym tematem, dzięki czemu malarstwo Vermeera jest pełne.

Przestrzeń obrazów, grafik i rysunków Rembrandta nie jest konstruowana. Obraz jest raczej rozwijany... Chrystus z Monachium staje tu oto, nie w przestrzeni zbudowanej wedle praw perspektywy – poza mną.

SPOTKANIE ÓSME

Dzieło Rembrandta doczekało się ostatnio gruntownego opracowania i swoistej reinterpretacji. Ernst van de Wetering napisał książkę o tajemnicach Rembrandta⁸, egzemplarz ofiarowała mi Gerdien Verschoor, z którą zaprzyjaźniłem się, towarzysząc jej badaniom nad kapistami. Autor uczestniczył w Rembrandt Research Project powołanym w 1968 roku celem ustalenia, który Rembrandt jest prawdziwym Rembrandtem. Książka jest niejako sprawozdaniem ze śledztwa poszukującego prawdziwego Rembrandta wśród wielu jemu podobnych. Śledztwo zaczęło się już za życia malarza, a z biegiem lat stawało się coraz bardziej konieczne, gdyż przybywało falsyfikatów.

Autor książki od 1969 roku związany był także z ekipą Central Research Laboratory for Objects of Art and Science w Amsterdamie i przez niemal trzydzieści lat poświęcał się badaniom techniki malarskiej Rembrandta, analizując nie tylko dzieła, lecz także teksty związane bliżej lub dalej z dziełami artysty. Pozwoliło mu to zgłębić problematykę, a także poznać i lepiej zrozumieć siedemnastowieczną praktykę warsztatową i jej szeroko pojęte tło teoretyczne.

8 Zob. E. van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam 1997.

Badając gruntownie jeden wątek dziejów sztuki – dzieło malarskie Rembrandta – zyskał nadto, jak to często bywa w nauce, nieoczekiwane perspektywy, dostrzegł niewyjaśnione problemy i rozległe pola badań. Konsekwencją było powstanie książki.

Autor omawia materiały malarskie używane przez Rembrandta w różnych okresach twórczości, a więc deski i ich przygotowanie, płótna, sposoby przyrządzania i nakładania zaprawy, spoiwa; omawia jego paletę, czyli zarówno przedmiot o tej nazwie, jak i dobór farb, których Rembrandt używał; fakturę czyli nakładanie farb na deskę lub płótno i jego rezultaty odmienne w różnych okresach twórczości; wreszcie użycie koloru i barwną tonację płócien, a także – co niezwykle interesujące – kreowanie idei obrazu w umyśle artysty i na płótnie, sprawę rysunków przygotowawczych, początek realizacji obrazu.

Van de Wetering podziwiał Rembrandta zawsze, jednak przedmiot podziwu a i sam podziw różnią się wielce od kontemplacyjnego obcowania z płótnami mistrza już po przeprowadzeniu badań, które to badania wzbogaciły obcowanie autora z obrazami Rembrandta między innymi dlatego, że zmusiły go do zrewidowania krążących wśród historyków sztuki poglądów na temat rodzajów podobrazia, gruntów, farb, spoiw, sposobu malowania – w tym użycia przezeń laserunków. Zmusiły go również do zrewidowania myślenia o poglądach Rembrandta na sztukę malarską.

Zatem van de Wetering, zajmując się sensem technicznym płócien Rembrandta, stawia sobie pytanie filozoficzne – częściowo ukryte za rzeczowością badacza – o to, co w jego sztuce malarskiej sprawia, że tworzył arcydzieła. Dlatego myślę, że autor, analizując sens techniczny obrazów Rembrandta, podprowadza czytelnika do kontemplacji ich wartości metafizycznych. Idąc tą drogą, wskazuje na niezwykle koncentrację Rembrandta w każdym jego płótnie, rysunku czy grafice, widoczną poprzez ogromne bogactwo i różnorodność modi spontanicznego prowadzenia linii i kładzenia plam tworzących obraz, rysunek czy grafikę.

Owe modi spontaniczności nadają właściwy dziełu rytm. Rytmiczna faktura dzieł Rembrandta jest spontaniczna i to widać gołym

okiem. Czuć w niej swobodną rękę malarza. Badania Van de Weteringa potwierdzają to wrażenie, lecz dowodzą także, że uznanie mistrza za protoekspresjonistę, które niejednemu przychodziło na myśl, jest błędne. Spontaniczność jego jest bowiem temperowana, nabyta długim i nieustannym ćwiczeniem ręki, którą prowadzi uporządkowana psyche; porównana ze spontanicznością innych artystów mniejszej rangi – odsłania jego wielkość.

Dla nich jest spontaniczność niejako artystycznym programem, celem w sobie i daje temu, który ją posiadał, zadowolenie z samego siebie; dla Rembrandta spontaniczność nie wynika z narzuconego sobie programu, nie jest czymś wymyślonym, nie jest celem ani nawet środkiem do celu, płynie z serca jak woda ze źródła i przenika jego artystyczną sprawność. Rembrandt nie „robi” spontanicznej faktury, on jest spontaniczny, a umożliwia mu to całkowita czystość spojrzenia. Stosując scholastyczną formułę, powiedziałbym, że u Rembrandta *operatio sequitur esse*.

Dla van de Weteringa spontaniczność jest najbardziej intrygującą częścią sztuki mistrza. Przyglądając się wraz z autorem genezie dzieł Rembrandta, badając stadia rozwoju akwafort, widząc jego rysunkowe próby rozwiązania malarskich problemów, analizując proces malowania obrazów dany na zdjęciach rentgenowskich, pojmowałem coraz lepiej, że sztuka Rembrandta jest tyleż spontaniczna, co kontrolowana. Tyleż swobodna, co poddana rygorom. Rembrandta zarys kompozycji na desce lub płótnie bywa improwizacją, która nie wyklucza kalkulacji. Rembrandt, malując, nieustannie poszukuje nowych rozwiązań, wypróbowuje efekty, już to koncypując dzieło, już to pracując nad nim.

Zamknąwszy tom, lepiej pojąłem, dlaczego *qualité* obrazów Rembrandta w warstwie technicznego sensu określają związane z tym sensem malarskie efekty, które obmyślał, planując lub malując obraz; że nazwaniu Rembrandta protoekspresjonistą sprzeciwia się jego sztuka, która jest – owszem – spontaniczna, ale spontaniczność tę determinuje inteligencja badająca środki i metody sztuki, a także umiejętność ich stosowania *in concreto*. Rembrandt, dokonując

w trakcie pracy małych i wielkich zmian w obrazie, doświadczał, próbował kompozycję, wywahał proporcję światła do cienia, regulował oświetlenie, rewidował kontury, a w obrazach historycznych przerabiał narrację.

Van de Wetering jest przekonany, że jedyną możliwą interpretacją tej procedury malarskiej jest Rembrandta wola takiego prowadzenia oka widza, aby biegło drogą, którą mu malarz wyznaczył. Sztuka baroku była przesiąknięta ideami sposobów kierowania okiem widza, a Rembrandt – ponad wszelką wątpliwość – idee te znał. Mimo to widz nie czuje, że malarz potęguje efekt obrazu za pomocą przemysłowych zabiegów. Efekt stwarza w obrazie pewność ręki Rembrandta, moc jego wyobraźni, swoiste zjednoczenie artysty i dzieła podczas malowania, ostatecznie wielkość mistrza. Dzięki temu obraz nie zmienia się w zbiór chwytów malarskich służących manipulowaniu widzem.

Ernst Van de Wetering opisał więc jedną z dróg, na której Rembrandt sięga do najgłębszych zasad sztuki malarskiej, odsłonił związek obrazów Rembrandta z wartością transcendentną i absolutną, pokazał, co sprawia, że obrazy jego są arcydziełami. W swych badaniach nie popełnił autor błędu biografizmu, który to błąd – grzech – potępił u Sainte-Beuve'a Proust. Nie tłumaczył twórczości artysty poprzez jego życie, raczej życie zrekonstruował poprzez twórczość. Przede wszystkim jednak pokazał prawdziwego Rembrandta – prawdziwego malarza i prawdziwego człowieka, nie personę utkaną z przyziemnych anegdot i plotek.

Spotkania z Rembrandtem podsunęły mi wielki temat: intuicja i intelekt w malarstwie holenderskim – Rembrandt i Van Gogh; Vermeer i Mondrian.

PORZUCENI MISTRZOWIE¹

Przed niemal półwiekiem „Znak” chciał naszym czasom mistrza wskazać. Było to jeszcze za panowania przy ulicy Siennej, pod numerem piątym Hanny Malewskiej, czyli Panny Hani. O ile pamiętam, zorganizowano na ten temat dyskusję. Mój głos, zatytułowany *O duchu monastycznym*, wydrukowany został w numerze 7–8 (181–182) pod pseudonimem Paweł Czeczot. Postawione dziś przez „Znak” zadanie zdaje się być przeciwne pierwszemu. Mam bowiem wskazać mistrzów, których porzuciłem. Tym razem mistrzów moich, a nie mistrzów naszych czasów.

Najpierw jednak muszę prowizorycznie odpowiedzieć na nasuwające się pytania. Bo jeśli mam pisać o więzi zerwanej, muszę wiedzieć najpierw, kto to mistrz, kto to uczeń i jaka więź ich łączy? Mistrz to po pierwsze ktoś, kto jest doskonały w swoim fachu. Jednak doskonałość jest wartością pozytywną, fach już nie. Stalin był mistrzem manipulacji, zwodzenia i uwodzenia... Mam więc wskazać kogoś, czyj fach i doskonałość w nim stoją po stronie dobra, a kogo jednak porzuciłem.

Po drugie, mistrz – abym mógł go porzucić – musi być mistrzem dla mnie, musi być moim mistrzem. Wiem, że Kazimierz Twardowski był mistrzem Izydory Dąbskiej, ale nie moim. Nie mogłem

1 Tekst po raz pierwszy ukazał się drukiem w 2007 roku w czasopiśmie „Znak”. Zob. P. Taranczewski, *Porzuceni mistrzowie*, „Znak” 2007, nr 622, s. 63–80.

go więc jako mistrza porzucić. Dalej – czym się od mistrza różni, a w czym są doń podobni nauczyciel, profesor, pedagog, wychowawca...? Tym pytaniem nie będę się bardziej szczegółowo zajmował. Istotne jest tylko, że nauczyciel, profesor, pedagog czy wychowawca niekoniecznie są mistrzami, choć nimi być mogą. Natomiast mistrz z konieczności jest także nauczycielem, pedagogiem, wychowawcą – choć nie zawsze profesorem! Mistrza wskazuje uczeń. To nie mistrz mianuje sam siebie, wybiera go uczeń. Z jednym tylko wyjątkiem – Jezusa z Nazaretu, który wyraźnie stwierdził, że to nie uczniowie go wybrali ale On ich. Mimo to wybrani, by stać się uczniami, musieli ów wybór przyjąć, czyli też jakoś wybrali Jezusa na mistrza.

Co łączy mistrza z uczniem, a ucznia z mistrzem? Relacja już na pierwszy rzut oka nie jest symetryczna! Bo mistrz wpływa na ucznia. Jak na niego wpływa? Co to takiego wpływ? Uczeń naśladuje mistrza, idzie w jego ślady... Co to jest naśladowanie? Kiedy uczeń naśladuje mistrza? Czy uczeń musi znać mistrza osobiście, aby go naśladować? Wpływ to po pierwsze formowanie, nadawanie formy uczniowi. Uczeń wiąże się z formą mistrza, przybiera jego postać – *Gestalt*. Poddając się w ten sposób wpływowi, uczeń partycypuje w mistrzu. Po drugie, wpływ to wskazywanie drogi i celu, ku któremu ona prowadzi. Ze strony ucznia korelatem formowania byłaby *emulatio*, wlanie się do formy, przyjęcie formy proponowanej przez mistrza. Odpowiednikiem wskazywania drogi byłoby naśladowanie. Mam na myśli sens tego słowa taki, jaki ma ono w tytule książeczki Thomasa van Kempen – *O naśladowaniu Chrystusa*.

Formowanie i uczestniczenie, wskazywanie drogi i naśladowanie mają co najmniej dwa oblicza. Widać to na przykładzie *Meisterschuli* Matejki, jego uczniami byli zarówno ci, którzy przyjęli manierę nauczyciela Matejki – a było ich wielu – jak i Wyspiański oraz Malczewski. Pierwsi pokornie kontynuowali na różne sposoby to, co zaczął Matejko. Drudzy nie słuchali zaleceń Matejki. Malczewski nie podjął zadanego mu przez mistrza tematu obrazu, który brzmiał – o ile pamiętam – *Ludgarda duszona przez niewiasty służebne*, Wyspiański natomiast, zainteresował się symbolizmem Gaugina.

Mimo to obaj *de facto* podjęli ideę regulatywną jego twórczości – los i przeznaczenie narodu. I jedni, i drudzy ulegali zatem wpływowi i naśladowali Matejkę... Przyjmuję na razie, że mistrzem dla mnie jest ktoś, kto pomaga mi odkryć moje powołanie i towarzyszy w drodze u jej początku, a potem – każe mi iść dalej samemu. Także ktoś, kto mnie formuje, a ja formę tę przyjmuję w siebie i w niej uczestniczę. Jeśli mistrz widzi, że ktoś się nie nadaje na ucznia, odradza, tłumacząc kandydatowi, że gdzie indziej jest jego miejsce. Dziś rozumiem, że mistrz właściwie nie uczy tak, jak się uczy rachunków, raczej podsuwa pewne drogi, udziela wskazówek, podpowiada metodę rozwiązania pojawiających się problemów...

Mistrz przebywa z uczniem, uczeń z mistrzem, pracują razem, między nimi dochodzi do dialogu, który trwa tak długo, jak trwać ma. Mistrz nie wiąże ucznia z sobą, nie zniewala, nie tworzy uzależnienia, a niepotrzebną już więź przecina i uczeń – naturalną rzeczą kolejną – rozstaje się z mistrzem, odchodzi. Musi odejść! Jeśli odejść nie chce, mistrz musi go wyrzucić za drzwi, bo mistrz nie może wiązać ucznia ze swoją osobą! Tym między innymi mistrz różni się od sekciarskiego „guru”.

Takie konieczne odchodzenie ucznia od mistrza redakcji „Znaku” dziś nie interesuje. Uczeń może mistrza porzucić lub się go wyprzeć. Porzucenie mistrza to po pierwsze deziluzja. Przylegam do kogoś, kto – takie mam przekonanie – wskazuje mi drogę. Okazuje się jednak, że nie moją! Niekoniecznie złą, choć to także niewykluczone! Tak, czy owak nie moją. Z chwilą, kiedy to zrozumiem, kiedy otworzą mi się oczy, porzucam, właśnie – porzucam – tego kogoś i jego doktrynę lub tylko doktrynę, nie tracąc uznania dla osoby.

Porzucenie mistrza to, po drugie, rozejście się z mistrzem podobne do rozjeżdżania się pociągów za stacją. Tory i pociągi biegną równolegle, po chwili widać jednak już, że jeden tor i pociąg na nim skręca i odjeżdża w dal. Myślę również, po trzecie, o zobojętnieniu na problematykę mistrza, co nie wyklucza pamięci o nim. Każdy z tych rodzajów porzucenia mistrza ma jeszcze stopnie nasilenia. Możliwa jest jeszcze zdrada mistrza lub zaparcie się go – obie postawy opisane

w ewangeliach. Wreszcie mówić można o wzgardzeniu kimś, kogo uznawałem za mistrza. Odkrycie, że wiódł mnie na manowce, że zmarnowałem życie, idąc w jego ślady. Że był marnym człowiekiem, że głosił zwodniczą naukę...

Dalszych dystynkcji szukał nie będę. O zapatrzeniu czy o zauroczeniu szejtanem także nie będę pisał. Miałem mistrzów filozofii – żywych. Nie był moim mistrzem nikt, z kim zetknąłem się tylko poprzez teksty. Byli nim kolejno – Stefan Swieżawski, Władysław Stróżewski, Roman Ingarden i – niejako przy nim – Danuta Gierulanka, a także Józef Tischner.

Odwróciłem się od doktryny Stefana Swieżawskiego, jemu samemu jednak zawdzięczam wiele i tego nie zapomnę. Zajmował się Karolem Tarnowskim i mną w najgorszych czasach, prowadząc z nami dwoma prywatne zajęcia z filozofii. Było to właściwie tajne nauczanie. Zdawaliśmy nawet egzaminy w domu u profesora przy ulicy Krupniczej. Odwróciłem się od jego zanurzenia w dziejach filozofii oraz myśli Tomasza z Akwinu, nigdy jednak nie negując wielkości Profesora. Powtarzam: było to odejście od doktryny, nie od osoby.

Z Tomaszem z Akwinu zetknąłem się dużo wcześniej, zanim jeszcze poznałem Stefana Swieżawskiego. Widziałem przede wszystkim system zbudowany przez neoscholastykę, której akompaniował neogotyk. A ja pragnąłem systemu! Dawał poczucie bezpieczeństwa i oparcie w otaczającym chaosie, niepewności, usuwaniu się gruntu pod nogami, których to sensacji dostarczał agresywny materializm historyczny i polityka PRL-u. Święty Tomasz był dla mnie tarczą przed agresją intelektualną marksizmu. *Traktat o człowieku* opracowany przez Stefana Swieżawskiego i opublikowany w 1956 roku przez poznańskie Pallottinum był antidotum na trucizny sączone przez różne kursy materializmu historycznego i marksistowskiej ekonomii, w których na studiach musieliśmy uczestniczyć.

Z *Traktatu*... bił jakiś blask, który skutecznie je przyćmiewał. Jednak filozofii nie umiałem uprawiać ani w duchu Stefana Swieżawskiego, ani Tomasza z Akwinu. Ostatnim akordem moich fascynacji Tomaszem było dokonane wraz z Zofią Włodek i opublikowane

w „Studiach Tomistycznych” tłumaczenie kilku kwestii z *De Veritate*. Potem pojąłem, że historia filozofii i Święty Tomasz to nie moja sprawa. Poniechałem jednej i drugiego. Jako zainteresowany filozofią malarz, stawiałem sobie nieustannie pytanie: czy można zbudować lub obalić metafizykę, analizując teksty, pisząc teksty o tekstach?

Dziś *quaestiones*, które stawiał brat Tomasz, widzę jako szereg drogowskazów ustawionych u początku dróg lub mnogość drzwi prowadzących do tajemniczych ogrodów; system zaś *Summy* jako próbę uporządkowania i hierarchizacji owych *quaestiones*: owych drogowskazów i dróg bądź drzwi i ogrodów na sposób trzynastowieczny! Drzwi, drogi i ogrody pozostają, czy jednak są takie, jakimi widział je brat Tomasz? Nie mnie o tym decydować! Nie mogę, nie umiem, nie jestem powołany, wreszcie nie chcę należeć do tomistycznego zakonu, tak jak nie mam powołania na matematyka czy muzyka...

Moje odejście od Świętego Tomasza nie było tak „mocne” jak w przypadku Józefa Tischnera, który wytoczył poważne racje filozoficzne swego odrzucenia najpierw tomizmu, potem Tomasza. Widzę jednak, że radykalizacja odwrotu od brata Tomasza byłaby dla mnie pójściem drogą księdza Józefa.

Roman Ingarden był mistrzem, którego z uczniami wiązały relacje analogiczne do tych, o których wspomniałem w związku z Matejką. Jedni stali się ingardenistami, uprawiając filozofię na bardzo wysokim poziomie, lecz mniej twórczo, inni poszli swoją drogą, jak na przykład Władysław Stróżewski, Andrzej Półtawski czy Józef Tischner, rozwijając myśl Ingardena podobnie jak renesans antyk czy Brentano scholastykę – twórczo. Miałem to szczęście, że wiekowy już Roman Ingarden przyjął mnie raz jeden u siebie w mieszkaniu przy placu Biskupim. Rozmawiał ze mną i udzielił kilku wskazówek, które zapamiętałem na zawsze.

Między innymi tej, znanej wszystkim jego uczniom, że mam się nauczyć czytać i pisać. Czytać tekst filozoficzny nie jest prostą sprawą! Nie jest też łatwo otchłanne nieraz filozoficzne intuicje ująć w zdania tak, aby były zrozumiałe. Słuchałem Ingardena jeszcze na

forum Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Dzięki niemu pojąłem olśniony, że filozofia może być zrozumiała (umiał pisać!). Przeczytałem wszystkie jego pisma, przemyślałem niektóre i przejąłem się nimi. Zwłaszcza teorią idei, koncepcją warstwowej budowy dzieła sztuki i opisem przeżycia estetycznego, który – bardzo ogólny – i dziś jest aktualny.

Wszystko to jest mi nadal bliskie, mimo radykalnej kontestacji takiej filozofii bardziej nawet przez Gilles’a Deleuze’a niż przez Jacques’a Derridę. Czy porzuciłem Romana Ingardena? I tak, i nie. Myśl Ingardena tkwi we mnie, wniknęła do krwioobiegu, ale nie stałem się ingardenistą, choć przez pewien czas bardzo tego chciałem. Ingarden był ideałem, ale nie dla mnie. Nie potrafiłbym uprawiać filozofii naukowej, takiej, jakiej on by sobie życzył.

Właściwym moim mistrzem i nauczycielem w filozofii był Władysław Stróżewski, który w strasznych, późnych latach sześćdziesiątych wysoko trzymał sztandar intelektualnego oporu na Uniwersytecie, nie drażniąc przeciwnika, ale i nie podając mu nawet małego palca. Jego wykłady i seminarium były *de facto* dysydenckie. Stróżewski uśmiechał się, był wobec partyjnych „kolegów” uprzejmy, ale całym sobą był przeciw, cały był oporem – i to widziałem. Stróżewski w pewnym sensie mnie uratował przed rozpaczą: słysząc od dawna powtarzaną przez mego Ojca i przez kierownika duchowego opinię, że „nic ze mnie nie będzie”, usłyszałem od niego nagle, że mam talent i potrafię coś sensownego napisać, a także, że powinienem malować!

Dzięki Stróżewskiemu wierzyłem, że jednak coś ze mnie będzie. Pozostał mi bliski – i on, i jego estetyka integralna, która nadzwyczaj mi odpowiada, również mimo kontestacji tego typu myślenia przez filozofię najnowszą. Dotyczy to zwłaszcza sporu o *modus existentiae* wartości artystycznych i estetycznych, które dla Stróżewskiego istnieją, wprowadzie na sposób istnienia wartości, ale istnieją (!) i są przez artystę odkrywane; a na przykład dla Deleuze’a – za Nietzschem – są przez artystę stanowione.

Chodziłem też na wykłady Józefa Tischnera z filozofii współczesnej, które prowadzone były w salce nad zakrystią kościoła Świętej

Anny. Byłem zafascynowany i osobą, i wykładaną myślą. Jednak wówczas nie bardzo łąpałem jej sens, który burzył moje myślowe przyzwyczajenia i schematy przejęte od Świętego Tomasza w interpretacji Stefana Swieżawskiego. Potem lepiej zrozumiałem filozofię Księdza Profesora. Jednak dostrzegłem, że – inaczej niż Stróżewski – nie czuje malarstwa! Jego żywiołem było słowo i tekst – filozoficzny i literacki – a także bezpośrednie doświadczenie. Nie malarstwo! Niemniej kategorię dramatu, nad którą przemyślał, można rozszerzyć na całą estetykę.

Mimo wszystko jakoś porzuciłem i Ingardena, i Stróżewskiego, i Tischnera! Wprawdzie Ingarden, Stróżewski, Tischner, wszyscy trzej, są dla mnie ideałem odpowiedzialnego myślenia w sposób, który mi odpowiada, a estetyka Stróżewskiego jest mi jak dotąd najbliższa, ale ja poszedłem drogą malarstwa – drogą inną i do filozofii równoległą. Może się to wydawać dziwne, ale spotkanie z nimi i z ich filozofią dopomogło mi porzucić siebie, pozwoliło mi na nowo odkryć malarstwo!

Odejście w filozofii może być uzasadnione teoretycznie. Arystoteles nie mógł się pogodzić z metafizyką Platona; Ingarden nie mógł się pogodzić z idealizmem transcendentálnym Husserla – takim, jakim go pojmował. Tischner nie mógł przyjąć Tomaszowej myśli o Bogu i o człowieku. Te i im podobne odejścia kierują się zasadą *Amicus Plato sed magis amica veritas*. Nie mam prawa powiedzieć, że kogoś czy czyjąś myśl porzuciłem z przyczyn analogicznych do tych, które powodowały Platonem, Ingardenem czy Tischnerem. Były to raczej poniechania, zrozumienie, że moje powołanie znajduje się gdzie indziej. Nie mogę więc wskazać mistrzów filozofii, których porzuciłem, doktryn, do których odwróciłem się plecami z racji czysto filozoficznych. Piszę głównie o malarstwie i znaleźli się tacy, którzy pisaninę moją drukują.

Pisania uczył mnie Jan Błoński, był mi w tym mistrzem, który poprawiał pierwsze moje teksty i pierwszy je publikował w „Twórczości” Iwaszkiewicza i w swoich „Tekstach”; zlecał także tłumaczenia z francuskiego i drukował je. Nie porzuciłem go nigdy. Pełen podziwu dla

wielkości umysłu oddaliłem się tylko odeń, nie zostałem ani pisarzem, ani krytykiem literackim, ani teoretykiem literatury...

Miałem mistrzów w sprawach religii, interpretację chrześcijaństwa jednych porzuciłem radykalnie, u drugich uczyć się nadal. Ostatecznie mistrzem religijnego myślenia był dla mnie, jest i będzie, Jan Paweł II, dlatego, że życiem i w pismach pokazał istotę chrześcijaństwa oczyszczoną z prostackich interpretacji, a także dlatego, że był i do końca pozostał artystą!

Mistrzom filozofii i religii nie będę się teraz przyglądał. Jestem malarzem i ciągle palące są dla mnie istniejące i zerwane, powstające i zrywane, wznawiane i rozluźniane związki z mistrzami malarstwa. W malarstwie, bardziej niż w filozofii, mistrzem może być artysta słaby, który jednak rozumie sztukę i potrafi rozmawiać z uczniem, prowadząc go po właściwej drodze. Często wychowuje wielkich. Ja takich nie miałem.

Moimi mistrzami malarstwa byli wielcy, co wcale nie przesądza o wielkości mojej. Oto oni: Leonardo da Vinci i Michał Anioł; impresjoniści oraz Georges Seurat i Paul Cézanne; Wacław Taran-czewski; Jerzy Nowosielski; Władysław Strzemiński, a poprzez niego Kazimierz Malewicz; Wassily Kandinsky; Piet Mondrian. Leonarda podziwiałem w młodości. Nie umiając docenić otaczającego mnie malarstwa współczesnego, oglądałem z upodobaniem album Leonarda wydany przed wojną przez londyński Phaidion. Studiowałem także jakąś niemiecką monografię Michała Anioła z dużą ilością reprodukcji rzeźb, rysunków i całą polichromią Sykstyń. Urzekła mnie doskonałość techniki, perfekcja rysunku. Umiejętność narysowania postaci ludzkiej w każdej pozie.

Wstąpiwszy na studia w krakowskiej ASP, poniechałem i Leonarda, i Michała Anioła. Ludzka postać, umiejętność pokazania mięśni, postawy, ruchu przestały mnie zajmować. Przejąłem się odkrytą w dziesiątej klasie liceum sztuką francuską drugiej połowy wieku XIX i wieku XX, zwłaszcza pejzażem. Oczywiście, książki na ten temat leżały u Ojca w szafie, tyle, że ja ich nie widziałem. Przyszło więc zauroczenie impresjonizmem. Porzuciłem jednak impresjonistyczne

oddanie się oku i wrażeniu, które należało szybko notować, począłem szukać dyscypliny u Seurata i Cézanne'a, którzy temperowali impresjonizm.

Cézanne jednak – pojąłem to po studiach – był tylko dla Cézanne'a. Cézaniści malowali marne obrazy. Właściwy wpływ wywarł Cézanne na Picassa i Braque'a, potem na kubistów, nie tylko odkryciem nowego widzenia lecz także swoją postawą wobec natury, bardziej mistyczną niż empiryczną. Anachronicznego już wówczas kubizmu nie podjąłem, choć mnie fascynował, jednak przyjąłem w siebie wzięty od Cézanne'a stosunek do natury, do pejzażu oraz przerobiłem tak zwaną „lekcję Cézanne'a” budowania obrazu kolorem.

Znów przychodzi na myśl scholastyka i neoscholastyka, Brentano, Matejko i epigoni, a także Wyspiański i Malczewski, Ingarden i epigoni oraz Stróżewski, Tischner i Półtawski. Słyszałem wokół, że kolor właściwy należy utrafić od razu, od razu położyć plamę właściwej barwy i ciężaru. Chciałem, nie umiałem. Seurat podsunął mi metodę. Jego pointyizm przyjąłem nie tyle jako doktrynę optyczną, ile jako sposób nakładania farby tak, że zestawienie barw i ich związki stale pozostają otwarte, proces ich wyważania wprawdzie ustaje, ale nigdy się nie kończy. Odkryłem nieskończoność tkwiącą w jego technice malowania.

Początkowo jednak chodziło mi tylko o nakładanie farby na płótno, małymi dotknięciami, a nie jednolitą plamą, którą trudno poprawić, zmienić, bo przemalówki niszczą kolor i materię malarską. „Jak nakładać farbę?” – pytał kapista Stanisław Szczepański i odpowiadał, nie dochowując kapistom wierności: „najlepiej raz” – podmalówki wykluczone. Porzuciłem dywizjonizm Seurata i widoczny pointyizm, zachowałem metodę nakładania farby stopniowo, niewielkimi dotknięciami pędzla tak, że precyzowanie całości płótna jest procesem, który nigdy się nie kończy.

Po latach dowiedziałem się, że Leonardo też dotykał pędzlem Monę Lisę do końca swych dni. Wacław Taranczewski był moim Ojcem, malarzem, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiowałem więc w domu, ale i w pracowni, na uczelni.

Współpracowałem przy polichromiach sakralnych. Stety czy niestety? Pisałem na ten temat i nie będę do niego wracał. Ojciec był moim mistrzem po pierwsze w tym sensie, że przez dłuższy czas znałem tylko jego poglądy na malarstwo i uznawałem je za absolutne i jedynie słuszne. Każde jego słowo było dla mnie jak słowo padające z Synaju. Słowa te uznawałem za ostatecznie miarodajne, Ojciec ich chyba nie narzucał – raczej zalecał poszukiwanie własnej drogi artystycznej i udzielał malarskich wskazówek. To ja szukałem ostatecznych rozwiązań, on biadał, mówiąc: „kategoryczny jesteś”.

Jednak miara, którą dawał, była tak doskonała, że nie byłem w stanie jej sprostać, co doprowadziło do załamania i odrzucenia tej miary perfekcji. Był mistrzem także dlatego, że udzielał mi nauk indywidualnych, rzecz można intymnych, takich, jakie spowiednik szepce do ucha penitentowi, którego jest kierownikiem duchowym. Nauczanie Ojca miało coś z takiego duchowego kierownictwa. Nie zapomnę prostych uwag wypowiedzianych we właściwym momencie i nabierających przez to niebywałego znaczenia. Spętany jakimiś przesądami, stałem kiedyś przed płótnem, nie wiedząc, co począć. „Połóż plamę” powiedział Ojciec, wchodząc do pracowni. Położyłem i – niepewny swego – zacząłem rozgrzebywać ją pędzlem. Usłyszałem: „nie niszczyć farby!”. Słowa te – jak słowa wewnętrzne – sprawiły to, o czym mówiły. Zacząłem bez lęku kłaść plamy, nie niszczyłem farby. Poczułem wyzwolenie, zacząłem malować.

Ojciec uświadomił mi także istnienie i wyjaśniał tak przez siebie zwaną „gramatykę malarstwa” – sprawy koloru, budowy kolorem formy, przestrzeni, klimatu. Analogiczną gramatykę spotkałem potem w obrazach i pismach wielu malarzy. Od Ojca odszedłem, spełniając tym samym jego pragnienie, bym się usamodzielniał i stał się odpowiedzialny za swoje malarstwo. Najpierw odrzuciłem cenione przezeń szybkie malowanie. Aprobata gestu.

Ojciec chętnie widział obraz namalowany na jednym posiedzeniu, cenił ślad pędzla, energiczne położenie farby, które należało zachować, umieć zauważyć wydarzenie na płótnie, które zniszczy malarza. Kolor – najlepiej położony raz! Także na własnych obrazach.

Aby osiągnąć świeżość położenia, potrafił błędnie położoną plamę wymywać aż do płótna, gruntować ponownie dane miejsce i wykonywać szereg próbek na papierze, położyć kolor właściwy od razu. Ojciec wysoko szacował spontaniczne wyładowanie energii na płótno. Nie znaczy to, że preferował malarstwo byle jakie! Że nie uznawał długiego prowadzenia obrazu.

Tę metodę rezerwował jednak dla studiów. Sam do szybkiego wykonania przygotowywał się długo, szeregiem szkiców i studiów. Tego właśnie poniechałem. Sięgnąłem do podmalówek, malowania warstwami, malowania długo... Pojąłem – po wielu próbach i niepowodzeniach – że moje spontaniczne realizacje są płytkie, choć Ojciec niekiedy je cenił.

Ta moja dezaprobata potwierdziła się ostatnio, gdy mogłem po latach zobaczyć u kogoś namalowany w godzinę i chwalony przez Ojca obraz. Odrzuciłem też po latach – dzięki filozofii – Ojcowy ideał doskonałości w malarstwie, dla mnie nieosiągalnej. Był to zresztą ideał, który i dla Ojca pozostał niedościgły, co zrozumiałem po latach, rozmyślając nad jego twórczością.

Mimo wskazywania – jak mawiał – „gramatyki malarstwa” i żądania, by uczeń ją stosował, Wacław Taranczewski nie miał systemu, który należało wcielać na płótnie pod groźbą odrzucenia, wykluczenia ze sztuki. Ja zaś przez jakiś czas systemu, dyscypliny szukałem i spotkałem po drodze Władysława Strzemińskiego, potem Malewicza. Było to poszukiwanie pewności i artystycznego bezpieczeństwa, analogiczne poszukiwaniu systemu i bezpieczeństwa u Tomasza z Akwinu. Podziwiałem więc aksjomaty i system unizmu. Studiowałem *Unizm w malarstwie*². Związał mnie postawiony tam zakaz „baroku”, czyli dualizmu, pluralizmu na obrazie, który miał być jednością w sobie i jednością z płaszczyzną obrazu.

Strzemiński twierdził, że unizm jest nieuchronny, tak jak nieuchronny miał być komunizm. Wszystko zmierza do unizmu, który zresztą sam Strzemiński niekiedy łamał, nie mogąc wytrzymać

2 Zob. W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

narzuconej sobie dyscypliny. Imponowała mi żelazna logika Strzemińskiego. Nie widziałem, że unizm był totalitaryzmem neopłatońskiej proveniencji, co oczywiście nie wyklucza tego, że Strzemiński namalował świetne obrazy. To, co w życiu społecznym i polityce jest nie do przyjęcia, w sztuce ma zupełnie inny sens.

Strzemiński realizował swą sztuką dwudziestowieczną odmianę estetyki pitagorejsko-platońskiej o gnostyckim zabarwieniu. W estetyce pitagorejsko-platońskiej nie ma nic zdrożnego. Wyznawał ją także Michał Anioł, a i mnie jest bliska. Jednak próba pójścia w ślady proponowanej przez Strzemińskiego konkretyzacji tej estetyki pchała mnie w ślepy zaułek, na którego końcu widniała gładka, jednobarwna płaszczyzna bez granic.

Nie od razu zdałem sobie sprawę z tego, że mistrzem Strzemińskiego był Kazimierz Malewicz. Zainteresowałem się jego twórczością, ale okazało się, że słynny czarny kwadrat i biały kwadrat fascynują wyłącznie w kontekście, i to nie tylko twórczości malarskiej i pisarskiej Malewicza, lecz koniecznie także tekstów ją wyjaśniających – tekstów Malewicza i komentatorów. Płótna te pozbawione kontekstu i komentarza są dla mnie martwe.

Dla wielu artystów i teoretyków dzisiejszych nie byłby to zarzut, dla mnie jest. Od obrazu oczekuję działania nie tylko na oświecony komentarzem, wtajemniczony umysł. Jeżeli unistyczne płótna Strzemińskiego takie działanie mają, to kwadraty Malewicza nie. Są nudne! Iść dalej tą drogą niepodobna. Mimo, że płótna Strzemińskiego – nie tylko unistyczne – urzekają mnie, widzę wyraźnie, że twórcza kontynuacja unizmu Strzemińskiego jest dla mnie niepodobieństwem.

Nie znaczy to, że inni nie poszli drogą unizmu. W Polsce – malarz Stanisław Fijałkowski, a w Niemczech – rzeźbiarz Günther Ücker. Obaj *expressis verbis* uznają się za artystycznych spadkobierców Strzemińskiego. Ja jednak myślę, że Strzemiński powiedział pierwsze i ostatnie unistyczne słowo. Zainteresowania moje zepchnęły mnie z drogi do unizmu, zanim jeszcze dobrze na nią wstąpiłem. Porzucając Strzemińskiego, porzuciłem malarskie systemy, czy raczej fascynację nimi. Inżynierski racjonalizm... Na koniec, co

ważne, odsłoniły się przede mną ideowe założenia sztuki Malewicza i – częściowo – Strzebińskiego.

Okazało się, że tworzyli nową religię. I to nie religię sztuki *à la* Proust, ale gnostycką religię sztuki miłującą politykę – na szczęście bez wzajemności. Głosili: nadchodzi oto nowy, doskonały wszechświat, nowa religia ducha! Ale nie będzie to już chrześcijaństwo. Artysta awangardowy jest pionierem nowej ludzkości i demiurgiem nadchodzących czasów mesjańskich. Ponadto, Nowy Świat narodzi się dopiero po pożarze dawnego, rewolucja jest więc konieczna i nieunikniona.

Gnoza istnieje jako wiedza, nie tyle tajemna, ile raczej wiedza o sprawach, które nie wszystkich zajmują i nie dla wszystkich umysłów są dostępne. W tym sensie gnozą jest matematyka, ale i teologia dogmatyczna. Także znajomość malarstwa, czyli wiedza, która wymaga malarskiego wtajemniczenia, a prowadzą do niej talent i ciekawość artystycznych problemów.

Gnoza bywa religią gnozy, głosi zbawienie przez wiedzę, podział na hylików i pneumatyków oraz naturalnie swoisty spirytualizm, pogardę dla ciała i wcielenia. Gnoza ta może wiązać się z polityką, która wciąga sztukę w swoją służbę. Wówczas wiedza malarska, także wiedza o abstrakcyjnym kościele obrazu ma służyć rewolucji. Artyści posłuszni współtwórcy rewolucji, zaliczeni są do hylików i stają się w skrajnym przypadku częścią rewolucyjnej arystokracji, inżynierami dusz. Jeżeli religia gnozy opisana przez Hansa Jonasa opanowuje jedynie umysły swych wyznawców, to gnoza upolityczniona, manipulująca artystami jest groźna dla wszystkich.

Taka gnoza zawłaszcza sztukę abstrakcyjną, analogicznie do zawłaszczenia Nietzschego przez nazizm. Sztuka abstrakcyjna przestaje być samym tylko rozwiązywaniem czysto malarskich problemów na płótnie. Redukcjonizm malarski wiąże się z redukcjonizmem społecznym, z urawniówką, *gleichschaltungem*. Wówczas sztuka chce budować nowe społeczeństwo.

Podglądy Malewicza, jego wizje nowej religii gnozy były zapewne naiwne i utopijne, w pewnej mierze dają się oddzielić od jego

malarstwa, które częściowo poglądami inspirowane, wiecie jednak samodzielny żywot. Gorzej z projektami totalitarnej i utopijnej architektury, mam tu na myśli jego architektony i planity – te od wizji nowego społeczeństwa i nowej religii oddzielić trudniej. Syreni śpiew gnozy malarskiej związanej z religią (chwała Bogu nie z polityką) uwiódł mnie na jakiś czas. Było to swoiste zamknięcie świadomości opisywane w związku z omotaniem przez sektę. Zamknięcie świadomości podobne temu, które „zawdzięczam” Nowosielskiemu.

Taką religię gnozy i sztuki odrzuciłem radykalnie, pozbywając się jej raz na zawsze. Odwróciłem się jednocześnie od Malewicza i Strzebińskiego. Przestałem ich wielbić, nadal widząc wartość ich sztuki i ceniąc analizy formy malarskiej, które prowadzili! Było to przeżycie podobne wygaśnięciu miłości do pięknej kobiety, z urody której nadal zdaję sobie sprawę. Poza tym, choć cenię wiele płócien Malewicza, widzę banalność ikony sztuki nowoczesnej, ikony nowej religii ducha, czarny kwadrat i biały kwadrat tchną nudą. Obraz, który przemawia dopiero po zapoznaniu się z teorią, po lekturze ogromnych komentarzy, której pamięć ma towarzyszyć widzeniu dzieła – mnie nie przekonuje.

Jak krawcom w *Nowych szatach cesarza* Andersena, historykom i teoretykom sztuki nowoczesnej udało się wmówić mi na jakiś czas artystyczną wielkość obu kwadratów, ale „król jest nagi”. Syreni śpiew krawców nowoczesności przestał mnie uwodzić. Poza tym, jeśli prawdą jest, że oba kwadraty stanowiły w sztuce przełom, otworzyły jedną z dróg sztuki abstrakcyjnej, to przełomu tego powtórzyć się nie da. Czarny i biały kwadrat można było namalować tylko raz.

Odrzucenie suprematyzmu Malewicza i unizmu Strzebińskiego było rozczarowaniem pitagorejsko-platońską gnozą artystyczną w ich wydaniu i jej wcieleniem w ich obrazach i myślach, ale nie rozczarowaniem estetyką pitagorejsko-platońską jako taką. Było to odrzucenie złożonej – w dobrej wierze – propozycji pójścia malarską drogą, która miała być drogą jedyną, zaś wstąpienie na nią – zrozumieniem konieczności. Mimo wszystko uznaję potrzebę gnozy malarskiej w sensie malarskiej wiedzy.

Mistrzem malarzem, którego zdecydowanie porzuciłem, zane-gowałem jego wpływ, odepchnąłem go, był Jerzy Nowosielski, któ-ry zresztą miał w Łodzi do czynienia ze Strzezińskim i również – w ślad za teologią ikony – był wyznawcą swoiście pojętej estetyki pitagorejsko-platońskiej. Sympatyzował też z religią gnozy, ale nie do końca, bo wielbił wcielenie w chrześcijańskim i prawosławnym rozumieniu.

Zafascynowany ikoną, po studiach szukałem z nim kontaktu i przez rok często bywałem u Profesora. Rozmawialiśmy wiele, za-prosił mnie nawet do współpracy przy polichromii kościoła na Je-lonkach w Warszawie. Otaczał troskliwą opieką, nie szczędził czasu na rozmowę. Widząc moje zainteresowania filozofią, zachęcał mnie do malowania, widział we mnie malarza i tego mu nie zapomnę. Na-uki Nowosielskiego chłonałem rok. Zacząłem malować tak jak on. Ściślej biorąc, małpowałem go, bo Nowosielskiego nie da się naśla-dować. Ci, którzy tego próbowali, namalowali żałosne pastisze.

Nowosielski mógł być mistrzem dla kogoś, kto zamierzał się po-święcić malowaniu ikon. Kto w pełni chciał wejść w tajniki tego ma-larstwa, musiał stać się ikonopiścem. Wszelkie inne próby pójścia drogą wskazywaną przez Nowosielskiego skazane były na klęskę ar-tystyczną. Jego malarski wpływ na mnie był destruktywny. Delikat-nie popychając, mówił, że jedyną słuszną drogą malarstwa jest droga wytyczona przez malarstwo ikonowe. Że owszem, są inne szkoły ma-larstwa, ale najpełniej realizuje się ono w ikonie. Formowanie przez Nowosielskiego nie tyle wskazywało drogę, ile raczej zawartość jed-nej jedynej idei: kanon malarstwa ikonowego.

Jeżeli sam Jerzy Nowosielski kroczył swoją drogą malarską wolny i pewny swej ręki, to uczniom narzucał pęta, zamykał umysł, prowa-dził do niewolnictwa. On sam chyba tego nie chciał. „Kanon wyzwalał” mawiał – naturalnie ikonowy. Jego wyzwalał, innych zniewalał. Wpływ, formowanie przez Nowosielskiego zbudowało we mnie na jakiś czas iluzję ideału – jak się okazało, ideału nie dla mnie.

Jerzy Nowosielski był dla mnie mistrzem wypełniającym bez reszty malarską świadomość i on jeden jest mistrzem malarstwa

zdecydowanie, radykalnie, raz na zawsze odrzuconym. Jego próba zbawienia sztuki sakralnej w kościele katolickim z pomocą ikony, w której to próbie czynnie uczestniczyłem, nie ma sensu, prowadzi donikąd. Z drugiej strony rozmowom z Jerzym Nowosielskim zawdzięczam to, że wiem co nieco na temat ikony i jej teologii.

Racjonalne malarstwo nadal mnie pociągało. Porzuciwszy Strzeмиńskiego, przeżyłem fascynację sztuką Mondriana i Kandinsky'ego. Najpierw, jeszcze w trakcie studiów, zainteresowałem się Mondrianem, dużo później – z początkiem lat osiemdziesiątych – Kandinskim. Oni dali mi malarską gnozę, którą mogłem przyjąć, bo pouczała o ogólnych prawidłowościach sztuki malarskiej, czyniła to, co nie udało się Strzeмиńskiemu, bo nawet jego *Teoria widzenia*³ okazała się dla mnie bezpłodna. Droga do spotkania z nimi nie była jednak prosta.

Na studiach – w kręgach związanych z awangardą – panowało przekonanie o tym, że tak malarstwo nieuchronnie zmierza do abstrakcji, jak świat do komunizmu. Było to pod koniec lat pięćdziesiątych, Polska była izolowana, nie wiadano, że idee głoszone przez współczesną sztukę były już wówczas znacznie mniej radykalne. Niektórzy starsi artyści w Krakowie nadal wiązali postęp w sztuce z postępem społecznym i rewolucją. Dla nich sztuka nowoczesna wiązała się z rewolucją bolszewicką, co zresztą podważało tezę Stalina, głoszącą, że sztuką rewolucyjnego proletariatu jest socrealizm.

Sztuką rewolucyjnego proletariatu – przynajmniej na początku – miała być abstrakcja. W ten sposób odsłaniało się gnostyckie podłoże rewolucji proletariackiej, bo abstrakcja inspirowana była gnozą. Z tego nie zdawałem sobie wówczas sprawy. Wyczuwałem jednak nacisk konieczności wstąpienia na drogę malarstwa abstrakcyjnego, którego wówczas nie znośłem.

Potem dostałem książkę Michaela Seuphora pod tytułem *Piet Mondrian*⁴ i zacząłem wnikać w reprodukcje... Zobaczyłem logicz-

3 Zob. W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Łódź 2020.

4 Zob. M. Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, New York 1960.

na drogę malarza do abstrakcji. Książkę przeczytałem dopiero, gdy poznałem niemiecki, czyli pod koniec lat siedemdziesiątych. Wtedy, kiedy przez filozofię wróciłem do malarstwa. Wówczas dopiero spotkałem, w pełnym sensie słowa, Mondriana i Kandinsky'ego, którzy bez wątpienia wywarli na mnie wpływ. Urzekła mnie przejęta z teozofii teza głoszona *explicite* przez Mondriana i obecna latentnie u Kandinsky'ego, że malować należy to, co kryje się poza zjawiskami. Mondrian stwierdził słusznie: urzekające piękno natury znika, jeśli zechcemy je powtórzyć, przenieść na płótno. Jeśli jednak odkryjemy prawidłowości natury poza zjawiskami, wówczas obraz rozkwita pełnym blaskiem. Jakie on elementy natury odkrył, czy je artystyczną wolą ustanowił, wiemy: pion i poziom oraz trzy barwy chromatyczne – błękit, żółcień i czerwień. Do tego dochodziły jeszcze dwie barwy achromatyczne – biel i czerni. Malarstwo bada zachodzące między nimi związki.

Kandinsky, może trochę za Schopenhauerem, istotę rzeczy upatrywał w muzyczności, jeżeli jednak tak było, to widzę w tym jedynie powinowactwo. Kandinsky zamknął swą malarską gnozę w obrazach i rozprawach pisanych: *O duchowości w sztuce*⁵ oraz *Punkt i linia a płaszczyzna*⁶ – sformułowane tam prawidłowości są uniwersalne. Mondrian doktrynę swą zawarł przede wszystkim w obrazach, a potem także i w tekstach.

Mimo krytyki archai, principiów, zasad sformułowanej przez Derridę, a zwłaszcza – za Nietzsche – przez Deleuze'a, dla którego nic takiego nie istnieje, a jedynie jest stanowione, w sztuce stanowione przez *sic iubeo* artysty, zachowałem przekonanie o niekoniernie pochodnym istnieniu owych archai. Są mi dane w praktyce malarskiej!

Odrzuciłem tylko ściśle reguły tej sformułowanej przez Mondriana i tej wyłożonej przez Kandinsky'ego „gramatyki generatywnej”. Odrzuciłem także ich rozwiązania malarskie. Estetyka

5 Zob. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Sopot 1996.

6 Zob. tenże, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 2019.

pitagorejsko-platońska ma wiele obliczy. Malarstwo Mondriana jest – tak myślę – jednym z jej zastosowań. Pozostaje otwarte pytanie: czy jej miary, proporcje, harmonie istnieją na sposób idealny w zawartości idei, czy są stanowione przez artystę? Jakkolwiek by się rzeczy miały, wielu artystów reguły swej sztuki stanowi i potem narzuca je innym.

Wielu z nich dotąd dla mnie miarodajnych przestało tę miarę dawać o tyle, o ile chcieli mi ją narzucić – co nie oznacza intro-nizacji ego! Odrzucając ich nauki czy odwracając się od nich, nie ustawiłem się *eo ipso* w centrum i nie uczyniłem sam siebie miarodajnym, dawcą miary, stanowiącym miarę. Poczułem wyzwolenie, zrozumiałwszy, że miara jest konsekwencją ich *sic iubeo* – jeżeli zaś istnieje idealnie – istnieje poza nimi, i że oni także byli w drodze ku niej, też jej poszukiwali. Czyimkolwiek *sic iubeo* w sztuce nie muszą się przejmować, miary idealne zaś mają, jak myślę, charakter wyłącznie regulatywny, nie normatywny. Są muzyką, która pociąga, ale się nie narzuca.

Już to odrzuciwszy, już to odszedłszy od jednych mistrzów, powróciłem po latach do dawnych, patrząc na nich inaczej. Zainteresowałem się ponownie postacią ludzką w malarstwie. Pociągają mnie znów myśli Leonarda; zbliżyłem się do Poussina, Delacroix, Balthusa. Niekoniecznie wielbiąc wszystkie ich obrazy, podziwiam jednak ich malarską gnozę, na którą nowe światło rzuca gnoza malarska Mondriana czy Kandinsky'ego. Ci malarze dostrzegli w swej praktyce malarskiej prawidłowości podobne tym, które widzieli nowi i które są mi bliskie. Jest to także dowód na to, że interesowała ich ważna dla mego Ojca „gramatyka malarstwa”.

Dziś cenię myślenie o malarstwie spisane w „biblii”, którą się od-czytuje ciągle na nowo i zawsze znajduje coś interesującego, którą czyta się analogicznie do zalecanej w monasterach *lectio i meditatio* przechodzącej w *contemplatio*, a w moim przypadku – w *contemplatio* estetyczną. W ten sposób czytam Leonarda *Traktat o malarstwie*, Balzaca *Nieznane arcydzieło*, *Dzienniki* Delacroix, teksty o malarstwie Baudelaire'a, Van Gogha *Listy do brata*, wywiady z Balthusem...

Współmyśląc z nimi – myślę sam. Są to malarze w sensie ścisłym. Rozmowa z nimi na razie mi wystarcza, być może jednak odkryję nowe teksty innych artystów malarzy, podobnie jak miało to miejsce z Balthusem. Być może jeszcze wrócę do mistrzów porzuconych? Może znów wezmę do ręki wydany przez bibliotekę Bauhausu *Świat bezprzedmiotowy* Kazimierza Malewicza?

Nie czytam tekstów konceptualistów czy akcjonistów, bądź instalatorów... tekstów artystów aktualnych. Nie mają mi oni nic do powiedzenia. Z dziełami ich i tekstami tylko się zapoznaję – dla orientacji w otaczającej mnie współczesności. Nie w tych obszarach krąży mój duch.

O ZWIĄZKU WSPOMNIENIE NAIWNE

Że istnieje Związek, wiedziałem od zawsze. Ojciec – jeszcze w Poznaniu – szedł do Związku, telefonował do Związku, rozmawiał przez telefon z kolegami ze Związku. Solidarność koleżeńska była namacalna: przez jakiś czas jadał u nas obiady malarz – o ile pamiętam pan Wolak – który był w biedzie. Ojciec pomagał mu, bo pamiętał, jak w czasie okupacji sam tłukł młotkiem suchy chleb, gdy nie miał co jeść – wiedział, co to znaczy głodować.

Krótko mieszkał też u nas przy Sienkiewicza 21 chwilowo bezdomny Hipolit Polański. Pamiętam okazałej tuszy człowieka siedzącego przed połową sztalugą i rysującego świerkowe zagajniki ołówkiem na małych arkusikach papieru... To było w latach czterdziestych, zaraz po wojnie, wyczuwałem wojenną jeszcze solidarność, Ojciec wiedział, że jak natychmiast nie odpowie na czyjeś wołanie, to jutro, ba, za chwilę może być za późno. Ojciec gotów był służyć każdemu, co czasem miało zabawną postać...

Pamiętam różnych ludzi odwiedzających Ojca w najprzeróżniejszych sprawach związanych ze sztuką... i Związkiem. Gdzie wówczas była w Poznaniu siedziba ZPAP, nie pamiętam, pamiętam jedynie wysoką temperaturę rozmów o sprawach środowiska toczonych przy marmurowym stoliku kawiarni, bo Ojciec zabierał mnie do kawiarni, w której siedząc wśród „starców” (Ojciec miał wówczas nieco ponad czterdzieści lat, a jego rozmówcy nie inaczej), nudziłem się jak mops, nic nie rozumiejąc, zapamiętałem jednak, że rozmowa

krążyła wokół sztuki, że była bardziej niż ożywiona, że rozmówcy byli niezwykle zaangażowani, że Ojciec niemal krzyczał... Krzyczał też – już w Krakowie – przy ulicy Łobzowskiej 3, w kawiarni pełnej rozdyktowanych artystów. Wnętrze projektu Szyszko-Bohusza było jeszcze nietknięte...

Matka moja przyjaźniła się z Panią Wandą Kochanowską chyba także i dlatego, że obie panie pochodziły z krain przepadłych – gdzieś ze Lwowa czy spod Lwowa. Pani Kochanowska, początkiem lat pięćdziesiątych, zarządzała sekretariatem. Matka lub Ojciec posyłali mnie do niej w jakichś sprawach, bywałem więc w Związku często. Zanosilem od Ojca do Pani Kochanowskiej wiadomości dla wszystkich, które trzeba było rozesłać i w tym celu powielić. Robił to na powielaczu niejaki Gestetner, na każdym świstku – bo tak trzeba powiedzieć – widniało: „powielacz Gestetner”.

Pani Kochanowska odbierała wiadomość, mówiąc: „trzeba to dać do cenzury i do Gestetnera”, a zawiadomienie brzmiało: „zebranie sekcji malarstwa odbędzie się...”. Być może jakieś najprostsze informacje, całkiem banalne, nie były cenzurowane, jednak nie jestem tego pewien.

Pani Kochanowska urzędowała w biurze, które było – jak i dziś – na piętorku, w szeregu pokoi równoległych do galerii, którą po latach ochrzczono nazwą *Pryzmat*. O ile pamiętam, siedziała przy pierwszym biurku, po lewej od wejścia. Okna były wąskie i pod sufitem, w pokoikach było jasno, ale niczego poza kominami i gzymsami dachów kamienic po drugiej stronie ulicy Łobzowskiej nie było widać. Wanda Kochanowska była uroczą panią, pełną wewnętrznego ciepła, gotową zawsze nieść pomoc każdemu. Przeciwnieństwem krakowskiej pańci rodem z Zapolskiej lub Bałuckiego. Miała w sobie coś takiego, co spotkałem jeszcze u kilku osób, które przeszły Oświęcim, Golgotę wschodu, straciły wszystkich... Nie miały w sobie cienia wyniosłości, pychy, małostkowości. Reagowały natychmiast na każdą ludzką biedę, rozumiały wszystko, o nic nie pytały, one... wiedziały.

Naturalnie, uderzenia losu ręką ludzką czynione nie dają patentu na wewnętrzną dojrzałość, jednak ten, kto tę dojrzałość

posiadł, posiadał ją tak wielką i o takiej głębi, że podobnej nie sposób sobie wyobrazić. Taka w mej pamięci pozostała pani Wanda Kochanowska.

Tu kilka słów o Pani Ewie Żelechowskiej – chyba córce czy wnuczce Kaspra Żelechowskiego. Zajmowała się sprawami społecznymi. Siedziała w pokoju na końcu amfilady, do którego wchodziło się (i wchodzi!) po kilku stopniach. Przyjmowała koleżanki i kolegów – zwłaszcza osoby starsze, samotne, często mieszkające kątem u kogoś, które nie umiały i nie mogły poradzić sobie w nowej, powojennej rzeczywistości. Głodowały, chorowały, były nieszczęśliwe i opuszczone...

Plącząc się po biurach Związku, słyszałem strzępy rozmów, głosów rozpaczy, bezradny szloch... Pani Żelechowska słuchała wszystkich z bezgraniczną cierpliwością i łagodnością, miała twarz anioła miłosierdzia. Robiła, co mogła, gospodarując skromnym funduszem społecznym związku. Zapamiętałem ją siedzącą przy niewielkim stoliku, słuchającą z czułą uwagą przerywanych łzami zwierzeń starej, siwej kobiety, która rozpaczliwie szukała u niej ratunku. Z biura schodziłem na dół i zaglądałem do kawiarni.

Pamiętam barek w rogu kawiarni, który coraz to modernizowano, pamiętam stałych bywalców, charakterystyczną sylwetkę Bronisława Bryknera i jego siwą czuprynę, siwe wąsy i muszkę, jego gniewy i oburzenie tym, co się dzieje ze sztuką. Chyba był potem jednym z założycieli Grupy *Zachęta*. W dzieciństwie imponował mi swym artystycznym wyglądem, siwizną, fryzurą, wąsami i muszką – tak wygląda malarz, myślałem; potem – jako student – podśmiewałem się z konserwatysty; po latach usłyszałem od starszego kolegi, że Brykner wiele cierpiał od ludzi... Cóż, głupia młodość chętnie feruje wyroki.

W kawiarni niemal stale przesiadywał malarz zdaje się nazwiskiem Perendyk, była to charakterystyczna postać, rzucał się w oczy. Miałem z nim zabawne spięcie – zamierzałem się z nim spotkać w jakiejś sprawie, coś mu przekazać, mniejsza zresztą o to, w każdym razie trzeba było ustalić termin. Przekonany, że jak przyjdę do

kawiarni, to go na pewno zastanę, powiedziałem: „nie musimy się umawiać, przecież Pan tu jest zawsze”. „No, zawsze to nie!” – zachnął się. Był oburzony.

Z tych czasów pamiętam, jak starsi koledzy przed 1 maja robili na podwórku wcierki. Na naciągniętej na ogromne, tandetne blejtramy bawełnianej surówce sproszkowanym węglem rysunkowym lub czarnym suchym pigmentem wykonywało się portrety partyjnych notabli i kultowych dla komunistów postaci. Obok portretów aktualnych członków Biura Politycznego PZPR, ważnych towarzyszy radzieckich i innych pomniejszych działaczy tworzone wizerunki Marksa, Engelsa, Lenina, Stalina – wszystkich z profilu.

Profile zwrócone w prawo zachodziły na siebie jak karty do gry. Pisano też hasła potępiające imperialistów i zachęcające do kontraktowania tuczników. Koledzy zarabiali w ten sposób – była to tak zwana chałtura. Nikt nie miał za złe malarzom – żadnym komunistom – tego, że łatali w ten sposób dziury w budżecie. Naturalnie PZPR była obecna także i w Związku, jednak wówczas różnic między pezetpeerowcami a niepezetpeerowcami nie widziałem.

Wszyscy ludzie kłębiący się w kawiarni i w biurach na górze byli dla mnie artystami. W kawiarni Związku bawiono się w każdego sylwestra, o północy witając Nowy Rok. Byłem już w gimnazjum i Ojciec zabrał mnie z sobą na bal sylwestrowy. Przygotowania do balu pochłonęły mnie całkowicie, prasowałem koszulę, spodnie i rękawy marynarki. Przygotowywałem się duchowo do liturgii nocy sylwestrowej, sztucznej, a więc artystycznej atmosfery, która miała się wcielić w kawiarni przy ulicy Łobzowskiej.

Wyobrażałem ją sobie, bo o przedwojennych balach w Związku gdzieś czytałem; o tym, jak to „wśród niesamowitych futurystycznych dekoracji Leon Chwistek tańczył na stołach, aż się jeden pod tańczącym grubasem załamał”. Były to więc czasy formizmu, kiedy Chwistek był w Krakowie, jeszcze przed wyjazdem do Lwowa na katedrę logiki na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza. Bal był kwintesencją artystycznej atmosfery, do której tęskniłem. Świat poza balem nie istniał. Bal był sztuką w sobie i dla siebie.

Nadeszła chwila, Ojciec miał stolik tuż po lewej od wejścia. Przy oknie, przy stoliku – obok innych osób – siedziały dwie panie, jedna znana mi od dawna, przyszywana „ciocia” Hanka Mycielska, żona Jana – malarza, który kierował wówczas Pałacem Sztuki (nie pamiętam, czy był na balu), i Carlotta Bologna – piękna pani o czarnych włosach i cudownej figurze, byłem nią zauroczony, zaczadziały, zamroczonej jej urodą i zmysłowym powabem.

Tańczyłem z nią wiele razy, a reszta towarzystwa się uśmiechała – ona w objęciach nastolatka lub nastolatka w jej objęciach, to musiało wyglądać zabawnie. Czy próbowałem prosić do tańca inne panie, nie pamiętam. Panie ubrane były w wieczorowe toalety, co robiło na mnie ogromne wrażenie. Wnętrza budynku przy Łobzowskiej 3 były dla mnie świątynią sztuki, o sztukę tu chodziło. Wszystko było przepełnione atmosferą niezwykłą i kiedy z ust Ojca, który słysząc czyjeś narzekanie, że nie można kawiarni rozkręcić, padło: „kawiarnia skończyła się z chwilą tego aresztowania” (podczas okupacji Niemcy aresztowali wszystkich zgromadzonych) – nie zrozumiałem.

Zauroczenie trwało. Studiując malarstwo na ASP, zaglądałem do Związku, popatrzeć na starszych kolegów, posłuchać, co mówią, pooddychać atmosferą sztuki, która wówczas unosiła się w budynku przy Łobzowskiej. Była różna od tej w Akademii przy placu Matejki, w kawiarni nie było atmosfery uczelni, można było spotkać dojrzałych artystów – Mariana Warzechę z Teresą Rudowicz, Lucjana Mianowskiego, Witolda Skulicza – podziwianego organizatora krakowskiego Biennale Grafiki – i innych wielkich, na których spoglądałem z nabożnym podziwem.

Mianowski miał wystawę w Paryżu, Wiśniak rysuje w „Przekroju”, Pietsch wysyła grafiki za granicę na takie czy inne biennale, Wójtowicz wystawia w Lublanie czy w São Paulo, bierze nagrody... – szeptano. Takie zdania elektryzowały mnie, podziwiałem starszych kolegów z lękiem. Byli dla mnie jak półbogowie – tym bardziej, że mieli sukcesy na Zachodzie, czyli tam, gdzie – dla mnie – sukces się liczył, sukces tu, w Polsce, nie miał znaczenia – był zatruty.

Polska była dla mnie krainą bezsensu, a nawet nonsensu. Sens był w Paryżu, zaczynało się mówić o rosnącym znaczeniu Nowego Jorku. Nie widziałem niuansów, a w opiniach tych nie szedłem wcale za Ojcem, który cenił wielu polskich malarzy. Uogólniałem jakieś zasłyszane opowieści i zachwyty Paryżem, połączone z błogim wyrazem twarzy niektórych przyjaciół Ojca, absolutyzowałem opowieści o Francji przyszywanej „ciotki” Hanny Rudzkiej-Cybisowej, w których tonie wyczuwałem uwielbienie Francji i uznanie jej wyższości nad tym, co tutejsze.

Modląc się ciągle do Francji, do francuskiej sztuki, pognałem kiedyś na spotkanie z Tadeuszem Kantorem, który był świeżo po Paryżu. Miał opowiadać o tym, co się tam dzieje teraz. Sala kawiarni była pełna, z trudem wbiłem się w kąt przy wejściu. Kantor stanął na krześle i zaczął coś mówić. Nic konkretnego nie powiedział, przynajmniej ja nic takiego nie usłyszałem. Machał rękami, robił miny, wydawało mi się, że bełkocze. Potem odezwał się Jacek Puget. Słuchałem olśniony opowiadanych piękną polszczyzną wspomnień sprzed wojny... O aktualnej sytuacji w sztuce nie dowiedziałem się od Kantora nic. Myślę, że nie na tyle byłem dojrzały, by go pojąć.

Z początkiem lat sześćdziesiątych wybrano Ojca prezesem Związku. Zaraz po tym, gdy donosem do ministerstwa uniemożliwiono mu objęcie urzędu rektora ASP. Ojciec został wchłonięty przez pracę społeczną. Związek był wszechobecny, ciągle się o nim mówiło w domu. Ojciec wisiał na telefonie, krzyczał do słuchawki oburzony tym, co słyszał. Telefony odbierał i sam dzwonił – zwłaszcza do kolegi Totha, który pełnił wówczas jakąś ważną funkcję, jaką – nie wiem.

„Związek jest samodzielny i oni nie będą mi dyktować, co mam robić” – krzyczał do słuchawki. „Oni” byli przy ulicy Świętego Tomasa. Po latach Bogdan Kędziorek – działacz PZPR, wówczas od kultury w Komitecie Wojewódzkim, powiedział mi, że podśmiewano się z naiwności Taranczewskiego, nie był dla nich groźny. Pamiętam wystawę prac Ojca w *Pryzmacie* i ogromne przyjęcie po wernisażu. W biurach ustawiono stoły, tłum ludzi zasiadł, jadł, pił i rozmawiał... Wydzielona sfera sztuki znów mnie ogarnęła.

Po studiach Związkiem interesowałem się mniej. Nie tu pisać o przyczynach. Wyjechałem na krótko do Paryża, a podczas mojej nieobecności Ojciec wpisał mnie do ZPAP, miał pretensje, że się tym nie zainteresowałem, zresztą słuszne – Związek był wówczas zakładem pracy, członkowie nie musieli pracować na etacie, a mimo to nie byli społecznymi pasożytami. Nie zdawałem sobie z tego sprawy.

Ochronna moc Związku objawiła mi się ustami milicjanta, który legitymując mnie, machnął ręką, odstąpił od czynności służbowych, bo na podstawie legitymacji ZPAP stwierdził, że choć nigdzie nie pracuję, to jestem zatrudniony. Przynależność do Związku umożliwiała zakup materiałów malarskich w wydzielonym sklepie. Materiały produkcji krajowej były marne – nie z winy producentów. Pamiętam farby olejne Karmańskiego sprzed wojny – wspaniałe tuby z tłoczeniami, znakami firmowymi, opaska z nadrukiem, a i zawartość pierwszej sorty. Pigmenty Karmańskiego nie zmieniały się, nie podlegały degradacji...

Sklep, w którym kupować można było jedynie za okazaniem legitymacji ZPAP, zaopatrywany był w farby, papiery i inne materiały sprowadzane z Zachodu, głównie z Holandii. Farby niemieckie i belgijskie, takie jak Schmincke czy Blocx, były w Polsce nieosiągalne. Owo „wybranie” czasem uwierało. Widywałem, jak „zwykli”, to znaczy niezrzeszeni malarze odchodzili od lady z kwitkiem upokorzeni, choć restrykcje nie były aż tak ściśle przestrzegane.

Chadzałem naturalnie na walne zebrania połączone z wyborami władz. Zebrania rozpoczynały się od wykładu jednego z kolegów na temat sztuki, roli sztuki dziś itp. Pamiętam – z okazji zjazdu literatów – urządzono w kawiarni spotkanie środowisk twórczych. Dyskutowano o sztuce. Za stołem prezydialnym przykrytym zielonym sukniem zasiadały związkowe władze. Walnym i wyborczym zebraniom przewodniczył zazwyczaj Leszek Wajda, na którego patrzyłem z nabożnym drżeniem poprzez nimb otaczający głowę jego brata – Andrzeja Wajdy.

Wybierano mnie do komisji skrutacyjnej. Liczyłem głosy. Wyłączało mnie to z walki wyborczej, nie mogłem kandydować, czego nie

żałuję. Z tych czasów niewiele pamiętam poza zebraniem. Podczas ich trwania sala kawiarni była pełna, atmosfera podekscytowana. Kandydujący do władz koledzy, którzy na co dzień mnie nie poznawali, stawali się mili i nadskakujący. Czułem się członkiem korporacji, przynależałem...

Jednak oddaliłem się od spraw sztuki i od Związku. Podjąłem drugie studia. Koledzy z Akademii – Staszek Rodziński, Allan Rzepka, Jacek Waltoś, Zbylut Grzywacz... udzielali się w Związku w sekcji malarstwa, która wyłaniała z siebie Komisję Artystyczną, czyli ciało opiniotwórcze – a tak się nam przynajmniej zdawało, że Komisja Artystyczna jest opiniotwórcza.

Jakkolwiek by się rzeczy miały, Związek pomagał kolegom, zwłaszcza w sprawach bytowych, lokalowych i – co najważniejsze – organizując wystawy, konkursy (na przykład na najlepszą grafikę miesiąca), umożliwiał zakotwiczenie różnym artystycznym przedsięwzięciom, takim jak na przykład wspomniane Biennale Grafiki.

Ponieważ stałem wówczas z dala od tych spraw, dokonania kolegów dochodziły do mnie z oddalenia, jednak nie były mi obojętne. Mijały lata. Robiłem co innego, w Związku się nie udzielałem. Przyszedł rok powstania „Solidarności”. Zwołano zebranie, wybrano nowe władze. Ten gorący czas mnie przerósł, przerośli mnie koledzy, którzy oddali się całkowicie nowemu Związkowi – Atilla Jamrozik, Staszek Rodziński, Allan Rzepka, Zbylut Grzywacz czy Jerzy Woźwodzki... oczywiście byli i inni, dziejopis odda im sprawiedliwość.

Nastał stan wojenny, aresztowano niektórych kolegów, w tym Zbyluta Grzywacza, rozwiązano Związek. Wprawdzie pomagałem przy darach i woziłem paczki, ale nie wszedłem w sprawy tak głęboko, jak inni koledzy. Pamiętam tylko rozdzielanie darów, chyba pod kościołem Świętego Norberta, pamiętam też, jak stosy paczek z kawiarni przerzucono do klasztoru Zmartwychwstańców *vis a vis* budynku przy ulicy Łobzowskiej 3, aby uratować je przed konfiskatą.

Obawialiśmy się zamknięcia budynku. Potem coś tam pomagałem przy darach zgromadzonych w kościele Świętego Krzyża w sali nad zakrystią. Pamiętam jak Allan Rzepka i Andrzej Zaleski

„załatwiali” benzynę do samochodu Allana, który paczki rozwoził. Obaj tkwili w tym głęboko. Były to heroiczne czasy Związku, czasy ujawnionej solidarności kolegów, ale i tworzenia nowego, innego Związku... czasy te czekają na swego kronikarza.

Niewiele tych wspomnień, jednak musiałem je spisać, a pisząc, widziałem coraz wyraźniej konieczność podjęcia badań nad dziejami ZPAP w związku z dziejami ASP. Ona i on, Akademia i Związek – choć nie tożsame – jednak są sobie mistycznie zaślubione, a małżeństwo to jest nierozzerwalne, ustanie dopiero w chwili śmierci jednego z małżonków...

Już dziś, gdy żyją jeszcze ostatni świadkowie dawnych dni, należy koniecznie nagrać ich wspomnienia – bo choć nie każdy je spisze, to niejeden chętnie opowie. Przychodzą mi tu na myśl bezcenne wspomnienia Hanny Rudzkiej-Cybisowej, zarejestrowane przez Leszka Dutkę. Należy podjąć badania źródłowe nad dziejami samego Związku i nad okolicznościami, w jakich powstał, działał i działa nadal. Czym był w Polsce międzywojennej, jaką rolę pełnił podczas wojny, jak przetrwał komunizm i jak zмага się z nowym kapitalizmem.

Moje wspomnienia naiwne, blade... bardzo mi drogie.



WSPOMNIENIE I MYŚLI O MOZAICE NA BIPROSTALU¹

Po śmierci żony – mojej matki – Ojciec dłużej niż zwykle przesiadywał samotny w pracowni na drugim piętrze budynku ASP przy placu Matejki 13. Jednak na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych coraz to pojawiała się w niej Celina Styrylska, poznana ponoć w Zakopanem na przyjęciu po otwarciu *Salonu Marcowego*.

Potem bywała już niemal codziennie u Ojca, który pracował wówczas nad kartonami witraży do warszawskiej katedry Świętego Jana. Coś tam robi – myślałem – może mu pomaga, jak inni przedtem?

Okazało się, że Ojciec zrobił Celinie w swej pracowni miejsce, bo nie miała gdzie rozłożyć szkiców, rysunków, kartonów i farb – pracowała nad jakimś dużym rozmiarami projektem. Powoli docierało do mnie to, że Celina projektuje mozaikę na ślepą ścianę Biprostalu, tę od ulicy wówczas 18 Stycznia, a dziś Królewskiej 57.

Projektu całości nie pamiętam, przypominam sobie rozrysowane na dużych arkuszach kwadraty i prostokąty rozbite na mniejsze kwadratowe pola wielkości przewidzianych w mozaice płytek ceramicznych; papierowe „płytki” w kilku barwach, które Celina wiązała w różne, przebudowywane przez nią ciągle układy. Nie wiem, czy

1 Tekst po raz pierwszy ukazał się drukiem w roku 2012 na łamach „Dekady Krakowskiej”. Zob. P. Taranczewski, *Wspomnienie i myśli o mozaice na Biprostalu*, „Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2, s. 60–63.

wielkość płytek Celina zaprojektowała i czy docinano je według projektu, czy raczej związana była narzuconą wielkością płytek – taką, w jakiej wówczas były one do zdobycia.

Dana była na pewno architektura samego budynku Marka Wrześniaka i Piotra Czapczyńskiego – dwa ogromne pudełka od zapalek, jedno pionowe, drugie poziome z takimiż pionowymi i poziomymi podziałami fasad. Georges Vantongerloo napisał kiedyś: „...nigdy linia, płaszczyzna lub objętość pozioma nie może być użyta bez swego równoważnika pionowego. Dokładne znalezienie stosunku tych dwóch elementów wzajem do siebie i do całości dzieła jest istotą wartości dzieła sztuki...”.

Władysław Strzemiński wykonał przynajmniej jeden model budynku z tego ducha poczęty: zestawienie prostopadłościanów – pionowego oraz poziomych. Architektura Biprostalu uczestniczy w takim myśleniu, wówczas już spóźnionym, choć anachronizm jej nie dyskwalifikuje. Przypomnę tutaj wileński kościół Świętej Anny zbudowany w stylu gdańskiego gotyku w wieku XVI, gdy panował renesans!

A więc dana była anachroniczna architektura Biprostalu oraz jej strona i aspekt – wydłużony prostokąt ściany, na której miała się znaleźć mozaika. Przed Celiną otwierały się co najmniej trzy drogi: bądź wpisać się w architekturę, wychodząc od niej, lub tylko komponować mozaikę w tym duchu, w jakim architekturę zaprojektowano, respektować piony i poziomy bryły, jej pionowe i poziome rytmy oraz podziały; wykonać kompozycję o jednolitym napięciu na całości, bez kontrastów, w duchu unizmu Strzemińskiego; bądź wreszcie sprzeciwić się architekturze, pójść w ekspresję inspirowaną szeroko pojętym informelem, niejako „chłapnąć” kolorami i tak powstałą plamę przyciąć kadrem ściany.

Poszła drogą pierwszą, czy drugą i trzecią brała pod uwagę? Tego nie wiem. Jako moduł przyjęła kwadrat, który zwielokrotniony dawał prostokąty i kwadraty, więcej prostokątów. Ojciec wtrącał się do projektowania, korygował rozwiązania, chciał wpłynąć na Celinę. Nie była mu uległa. Dążąc do doskonałości, przedstawiała kwadraty już

określone w kolorze lub kolor ten zmieniała. Komponując, używała kalki kreślarskiej, gwałtownie pozbywając się zużytych kawałków.

Ojciec irytował się głośno hałaśliwym darcim i mięciem sztywnej kalki i niezdyscyplinowaniem Celiny, spierał się z nią o barwy płytek mozaiki. Uważał, że wszystkie powinny być kolorowe, choć kolor ich nie musi być w pełni nasycony i czysty. Mogą być szare, ale musi to być szarość barwna. Celina chciała, aby niektóre płytki były „wyprute z koloru”, ascetycznie czarne lub szare, szarością powstałą ze zmieszania bieli z czernią. Ojciec chciał te szarości zabarwić.

Nie wiem, czy spirali się o jedną z propozycji całości w tonach achromatycznych, powstałych ze zmieszania czerni i bieli, czy tylko o achromatyczne fragmenty całości skomponowanej z barw chromatycznych, pamiętam jedynie, że Ojciec był bardzo wzburzony, że Celina uparcie mu się sprzeciwiała i chyba stawiała na swoim.

Kwadratowa płytka była modulem, z którego układów powstała całość abstrakcyjnej kompozycji. Metoda przypomina mi dziś myślenie Theo van Doesburga projektującego litery – każda jego litera jest całością złożoną z czarnych kwadratów układanych pionowo lub poziomo. Celina raczej nie знаła czcionki van Doesburga, lecz jej myślenie płynęło nurtem wyżłobionym przez abstrakcję geometryczną, nie było naśladowcze, jednak epigońskie, bo modernistyczne, podległe tyranii kąta prostego podważanej już w okresie międzywojennym, między innymi przez Georgesa Vantongerloo po jego rozstaniu z De Stijl, a potem – po latach – przez postmodernizm w połowie wieku XX.

Myślenie modernistyczne w Polsce żywe było jeszcze w latach sześćdziesiątych. Anachronizm nie dyskwalifikuje mozaiki Celiny. Przystąpiono do realizacji projektu. Stałem już wówczas z boku, mając inne sprawy na głowie. Obijały się o mnie niepokoje Celiny i Ojca – kolory dostarczanych płytek odbiegały od kolorów zaprojektowanych, wykonawcy pracowali – zdaniem Celiny – niedokładnie, wyważony i co do milimetra rozmierzony karton traktując swobodnie... Ostatecznie dzieło wykonano.

Całość robi wrażenie „pointylistycznej” abstrakcji geometrycznej – duże prostokąty i kwadraty nie są jednolite w kolorze, przełamują je

rozbłyśki barw jaśniejszych i akcenty barw ciemniejszych niż barwa większości płytek składających się na prostokąt lub kwadrat. Te politylistyczne prostokąty i kwadraty cięższe są przy osi ściany, lżejsze przy jej krawędziach bocznych, gdzie kontrasty wygasają. Jednak nie zanikają definitywnie – krawędzie boczne obcinają kompozycję, która mogłaby się rozszerzać w obie strony, aż do całkowitego wygaśnięcia.

Kompozycja jest osiowa, a krawędź górna i dolna ściany ją obcina, bo ani u góry, ani u dołu gra barw, prostokątów, kwadratów i kwadratowych punktów nie dąży do rozmycia tak, jak po stronie prawej i lewej – mozaika mogłaby się rozwijać w nieskończoność ku górze i ku dołowi, tworząc niekończącą się, obustronnie otwartą wstęgę. Pod tym względem jest to „dzieło otwarte”. Jednak mozaika nie jest pasem ornamentu, mimo geometryzmu elementów brak powtórzeń koniecznych dla jego zaistnienia...

Mozaika nie jest też kompozycją wychodzącą od prostokąta ściany, choć się do niego dostosowuje rytmem pionów i poziomów. Kwadraty i prostokąty nie wynikają z podziałów ściany, a z dynamiki rozwijającego się obrazu. Nie jest to więc „kompozycja architektoniczna” w duchu Strzeмиńskiego. Nie postępowała więc Celina tak, jak zalecali Strzeмиński wraz z Kobro w swojej książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*² z roku 1930, a raczej tak jak na przykład Pierre Bonnard, który rozwijał obraz na płótnie przypiętym pluskiewkami do ściany, a potem go kadrował... Mozaika dana na ścianie jest kadrem, widocznym fragmentem mozaiki nieskończonej, w dwojaki sposób wszechstronnie otwartej – inaczej na boki, inaczej ku górze i ku dołowi.

Mozaika nie jest rzewna, a oschła; spokojna i poważna, a nie zabawna; wzniosła, nie płaska; ostra, nie tępa; politonalna o barwach bladych raczej i nie w pełni nasyconych, ale bogatych, nie ubogich; osiowo, lecz nie schematycznie symetryczna i stosunkowo zwarta;

2 Zob. K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993.

rozumowa, choć nie pozbawiona emocji ukrytej w zdecydowanym, nie chwiejnym układzie – układzie wyeksplikowanym, statycznym i uporządkowanym; linearna w sensie Wölfflina i harmonijna. Dla widza przejrzysta i prostolinijna, choć niepozbawiona szczypty tajemniczości... Ostatecznie wytworna, elegancka, o wytrawnym, głuchym kolorze. Jest więc nienachalna, lecz dyskretna, przy tym oryginalna, choć anachroniczna...

Minęły lata, pracownia w budynku ASP przestała istnieć, Ojciec – po przejściu na emeryturę – zainstalował się w dużej pracowni na strychu oficyny Frenkelburgu, którą – schorowany – musiał pewnego dnia opuścić. W tej pracowni, odziedziczonej po Ojcu, znalazłem kilkanaście płytek – resztek po mozaice, które walały się wśród śmieci. Służyły jako podkładki pod gorące naczynia, przypominając o „gorących” czasach projektowania.

Tymczasem ze ściany BIPROSTALU zaczęły odpadać fragmenty mozaiki, Hauptwerk Celiny już za jej życia był zagrożony rozpadem. Płynęły lata. Zmarł Ojciec, odeszła Celina... Nie tak dawno usłyszałem o planach skucia mozaiki i o sprzeciwie krakowian. Ostatecznie mozaiki nie skuto, ale odnowiono i dzieło życia Celiny nadal zdobi ścianę Biprostalu.



STAŃCZYK¹

(na marginesie wystawy pejzaży Stanisława Rodzińskiego)

Pisząc o Stanisławie Rodzińskim, nie chcę być i nie będę obiektywny. Nie chcę i nie mogę spojrzeć nań z zewnątrz, bo przyjaźnimy się od wieków. Mając po trzysta lat, poznaliśmy się w ławce ósmej klasy V Liceum Ogólnokształcącego im. Augusta Witkowskiego, które śp. profesor Birkenmajer, wykładowca fizyki i kosmografii, nazywał „kształcącym ogólnikowo”.

Niewysoki chłopak wyróżniał się energią, władczością, ale i tolerancją. On jeden mógł pod nieobecność profesora stanąć na katedrze i słowami „proszę słuchać” skłonić wyjąca bandę do jakiego takiego milczenia, wysłuchania i przyjęcia do wiadomości tego, co miał do powiedzenia. Od początku pasjonował się związkiem etyki z polityką, od początku rysował.

Podczas pochodów pierwszomajowych rzucał nieprzewidziane odgórnie hasła. Zapamiętałem jedno: „każdy zakontraktowany tucznik to cios w imperialistów!” Staś przeżywał *Sturm und Drang Periode*, wydawał – chyba pierwszą i jedyną w ówczesnym Krakowie – niezależną podziemną gazetkę „Nuda Codzienna”, której był redaktorem, jedynym autorem tekstów, projektantem szaty graficznej i rysownikiem celnych karykatur – zwłaszcza politycznych.

Dopiero dziś rozumiem bezwzględność rysunku zatytułowanego *Towarzysze Bułganin i Chruszczow odwiedzili nudystów radzieckich*. Golusieńki Chruszczow wznosi rękę pozdrawiając przedstawiciela

1 Tekst ukazał się po raz pierwszy w „Tygodniku Powszechnym” 16 lutego 1997 roku.

nudystów i pokazuje swą „derierę”. Bułganin stoi na pierwszym planie profilem, wstydlive części ciała ma przesłonięte maskującym prostokątem. Jeden i drugi są ogromni, nudysta jest przy nich tak mały, jak niewolnik w egipskiej sztuce przy wielkiej postaci faraona. Sytuacja jest absurdałna. Kto widział przywódców radzieckich na golasa! Gdzie nudyści w ZSRR? Staś mówi: „Król jest nagi! Nadęci, sieriozni towarzysze! Nie obchodzi mnie wasza siła, nie interesuje mnie wasza ideologia! Gardzę wami! Nic mi zrobicie. Nie boję się was”. Podobny sens ma ironiczny tekst rocznicowy zamieszczony w „Smutnym kąciku”: „5 III 1953 zmarł Józef Stalin. Fajka do obejrzenia u Nikity”.

W „Nudzie” powstał chyba pierwszy projekt postmodernistycznego budynku przeznaczony dla teatru działającego w liceum. Oto opis projektu: „Budynek teatru składać się będzie zasadniczo z czterech maszywów: a) garderoba – front wieńczy attyka i pomnik Andrzeja Mrożewskiego, b) główny gmach – na dachu symboliczna budowla, połączenie chaty Piasta z Bramą Floriańską. W gmachu «c» kuchnia i bufet, gdzie widzowie zaopatrzą się w prowiant po dziesięcio- lub siedemnastogodzinnych montażach (tekstów literackich). W gmachu «d» trupiarnia dla widzów wykończonych”.

W następnym numerze Staś, klęcząc, i Andrzej Mrożewski, stojąc, adorują uderzająco podobny portret Tadeusza Kantora. Widać więc, o jaki teatr redaktorowi chodziło. Na kartach pisma przewija się też postać Sławomira Mrożka. Poza tym, „Nuda” obśmiewała profesorów, uczniów, życie liceum. Wszystkie te kpiny groziły w latach pięćdziesiątych usunięciem wydawcy ze szkoły z wilczym biletem, a nawet więzieniem. Myślenie „Nudy” trwa do dziś, tkwią w niej też rozwinęty później ekspresjonizm i drwina – nie z ludzi, lecz z ról, jakie grają.

Przed maturą wiedział już Rodziński, że zostanie artystą. Malował w Międzyszkolnym Ośrodku Pracy Pozaszkolnej – w „Mopie” – gdzie bywał między innymi Andrzej Łukaszewski, Allan Rzepka i ja. Malarz Tadeusz Barwecki kierował pracownią plastyczną. Można tam było robić wszystko. Barwecki, choć miał zdecydowane poglądy

na sztukę, niczego nie narzucał ani się mieszał, chyba że pytany. Odpowiedzi mogły wiele nauczyć.

Staszek odwrócił się od rysowania karykatur i zabrał do zgłębiania malarstwa. Interesował się surrealizmem, sztuką abstrakcyjną, ikoną. Na studiach przyszła fascynacja Van Goghem, Picassem, malarstwem Braque'a, zwłaszcza ekspresjonizmem obecnym w tym malarstwie dzięki gwałtownym kontrastom tonów ciemnych z jasnymi. Ekspresjonizm podjęty trwa, ale nie tylko. Pewien wpływ wywarła na Stasia twórczość Tadeusza Makowskiego – pamiętam martwą naturę z jabłek ułożonych na przykrytym draperią stołku kuchennym. Pamiętam dlatego, że obca jej jest gwałtowność, której pełno w innych obrazach. Trwa w ciszy wnętrza; jabłka połyskują w mroku namalowane dotknięciami modulowanego subtelnie koloru. Takich płócien powstało niewiele. Żałuję i mówię o nich, bo niektóre pejzaże z pokazanych dziś nawiązują do tamtych martwych natur. Makowski zainspirował liryczne malarstwo Stasia.

Ekspresjonizm liryka i drwina przewijają się na kartach *Dzienników*, które Stanisław Rodziński rozpoczął na studiach i prowadzi po dziś dzień. Rysuje i pisze w dużych, grubych, kratkowanych zeszytach. Już to czule, już to drwiąco reaguje tam rysunkami na wydarzenia, na ludzkie sprawy, notuje pomysły obrazów, szkicuje interesujące go motywy.

W *Dziennikach* znalazłem portret Matki artysty na łożu śmierci – wstrząsający, ostry, przeniknięty jej bezbrzeżną miłością do syna i jego bezgraniczną miłością do Niej. Miłość tej niewiasty ochrania część świata przed drwiną, rozpaczą, goryczą – dla syna i artysty. Resztę można tylko okpić. Reszta to bohaterowie „Nudy Codziennej”, która trwa po dziś dzień; także to, co napawa lękiem, co dręczy, nie daje spać po nocach, z czego drwić nie sposób, bo jest przerażającym koszmarem. Miłość Matki i do Matki pozwala Rodzińskiemu kochać zachowaną dla niego część świata.

Dzienniki mają swe przedłużenie najpierw w malarstwie Stanisława Rodzińskiego. A więc w Ukrzyżowaniach i scenach pasyjnych, z którymi wiąże się ściśle cykl *Spotkania z Matką*, w portretach,

kompozycjach figuralnych, w martwych naturach, no i oczywiście w pejzażach. Ani miłość, ani ekspresja, ani liryka nie występują w tych obrazach osobno, jednak nie każda łączy się z każdą. Obrazy liryczne pozbawione są drwiny, ale nie ekspresji. W niektórych płótnach widać ekspresję miłości, w innych ekspresję drwiny. Jednak nie istnieją takie, w których dochodzi do ekspresji miłości i drwiny, bo miłość drwinę całkowicie wyklucza.

W malarstwie religijnym dominuje ekspresja, dlatego niektórym Ukrzyżowaniom postawiłbym ten sam zarzut, który naszedł mnie w Colmar przed *Ukrzyżowaniem* Grünewalda: ekspresjonizm przedstawienia miał odsłaniać, przesłania istotne wymiary dramatu. *Spotkania z Matką* są inne, są straszliwie smutne. Cierpienie Matki w tych płótnach jest takie, że może się w nich odnaleźć każda niewiasta o pękniętym sercu. Pozostaje pytanie, czy Ukrzyżowania Rodzińskiego wpisują się w szereg Ukrzyżowań krakowskich mistrzów? Czy do ich imion można dopisać imię mistrza Stanisława?

Obok prac ściśle religijnych rysuje Rodziński także dostojników Kościoła rzymskiego. Jeżeli sceny Pasji ujawniają miłość do Chrystusa, to te rysunki zawierają uczucia mieszane. Jest w nich fascynacja ogromem urzędu, w którym ludzie są wprawdzie pionkami, lecz decydują o duchowych losach ludów. Ludzie ci są albo anonimowi, albo dostojni, nigdy sympatyczni. Mają niewyobrażalną władzę przekraczającą naszą zdolność pojmowania, potężną. Władzę duchową. W rysunkach wyczuwam i fascynację i lęk artysty. Ani śladu drwiny, która wyłącznie rządzi przedstawieniami władzy świeckiej – poczynając od „Nudy”.

Obrazy i rysunki zwykłych ludzi ukazują szarość, nijakość, smutek ich bytowania, ale i lęk przed szarym człowiekiem. Pamiętam dobrze, bo uderzył mnie celnością, cykl *Towarzysze Podróży*. Rodziński przeżywa przyrodę i wpisana w nią architekturę bez drwiny i ironii. Przeżywa na dwa sposoby. Pierwszy nie tylko jest doznaniem kontrastu barw, który dla kapistów był wystarczającym i jedynym malarzskim pretekstem do malowania, lecz także wiąże się z uczuciem nostalgii, tęsknoty za czymś, co bezpowrotnie odchodzi. Przeżycie

to rodzi płótna bardziej liryczne. Drugi, to malarska odpowiedź na treść literacką pejzażu, a czasem wprost na literaturę, jak wielki pejzaż inspirowany *Dziennikami* François Mauriac.

Prace powstałe w tym duchu są bardziej ekspresyjne. Pejzaże liryczne wzruszają mnie, ekspresjonistyczne – niepokoją, przyjmuję je, bo wyrażają tylko wnętrze malarza Stanisława Rodzińskiego – nie chcą odsłonić bólu świata. Ekspresja i gwałt w malarstwie, chcąc pokazać kosmiczny dramat, stają się pretensjonalne. *Dzienniki* mają swe przedłużenie także w publicystyce Stanisława Rodzińskiego, który – jak Staś, redaktor „Nudy Codziennej” – reaguje na rzeczywistość piórem. Oburza się i uśmiecha: gorzki kawalarz, Stańczyk, błazen pełen mądrości zakłętej niemocą.

(Wystawa Malarstwa Stanisława Rodzińskiego w Banku Współpracy Regionalnej przy ulicy Sarego 2 w Krakowie, styczeń, luty 1997).



O JANIE BŁOŃSKIM – WSPOMNIENIE¹

Bohater tego wspomnienia to Jan Błoński mój... i tylko mój. Nie pretenduję do uogólnień. Wspomnienie moje, to także *Dichtung und Wahrheit*...

Spotkałem go pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy po powrocie z Francji zaczął wyklądać na Uniwersytecie Jagiellońskim historię literatury polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na wykłady trafiłem przypadkiem. Po ukończeniu malarstwa na ASP, głodny wiedzy zwierzyłem mój głód koleżance żony – polonistce, która wpadła na herbatkę.

„Niech pan pochodzi na wykłady Błońskiego”. Wykłady – jak każda odwieczna uniwersytecka tradycja – były otwarte. Wykładał chyba w Gołębniku (siedzibie fakultetu polonistyki), czego nie jestem całkiem pewny. Nie rekonstruował „kierunków”, ale wybrał szereg pisarzy, których uznawał za ważnych i omawiał ich twórczość. Fascynowało mnie to, że potrafił – a również to, w jaki sposób to robił – wydobywać z utworów ich logikę i strukturę.

Pokazywał, że, jak i dlaczego zachowanie jakiejś postaci literackiej czy tok wydarzeń przedstawionych w powieści są nieprzypadkowe, są uwarunkowane kompozycją całości, że całym utworem rządzi pewna artystyczna konieczność. Uderzyło mnie to na przykład przy

1 Tekst po raz pierwszy ukazał się drukiem w 2010 roku w czasopiśmie „Znak”. Zob. P. Taranczewski, *O Janie Błońskim – wspomnienie*, „Znak” 2010, nr 658, s. 98–103.

omawianiu *Czarnych skrzydeł* Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Poruszyło mnie zwłaszcza omówienie twórczości Witkacego. Dotychczas, ilekroć brałem do ręki jego teksty o malarstwie, nie mówiąc o dramatach wydanych przez kniazia Puzynę (o powieściach jedynie słyszałem, były w normalnym obiegu prawie niedostępne), dostawałem jakichś dziwnych duchowych drgawek, które uniemożliwiały mi lekturę.

Czując wielkość autora, nie umiałem pojąć, o co Witkacemu chodzi. Błoński zabrał się do Witkacego systematycznie, zakładając logiczną budowę dramatów i powieści – bo te omawiał. Otworzył mi świat Witkacego, który mnie urzekł – świat i Witkacy. Zająłem się jego teorią harmonii barw, która jest bliska teorii Kandinsky'ego poczętej w Monachium około 1911 roku. Okazało się, że czysta forma staje się zrozumiała właśnie tam, gdzie Witkacy omawia związki wartościowe (harmonie, dysharmonie i ich rozwiązywanie) w świecie barw.

Wykłady odkryły przede mną także Gombrowicza i Miłosza, światowość tej trójki, co miało dla mnie ogromne znaczenie, bo byłem wtedy zafascynowany wszystkim, co francuskie. Błoński „spłynął z francuskiego nieba” i stał się dla mnie prorokiem i misjonarzem sztuki i kultury francuskiej – tej prawdziwej, przeciwstawnej fałszywej sztuce i kulturze PRL, do której całym sobą czułem niechęć.

Wychowany w domu malarza, widziałem Polskę poprzez malarstwo polskie, a to – z nielicznymi wyjątkami – nie było zachwycające. Pytałem: gdzie ta sztuka polska? Sztuka w Polsce owszem, ale polska... gdzie? Sam się sobie dziwię, temu, że nie szukałem polskiej prawdy u dysydentów, którzy już wówczas – mniej widoczni w kraju – objawiali się na Zachodzie, zwłaszcza w paryskiej „Kulturze”, temu, że byłem ślepy na wiele spraw...

W każdym razie to, co tutejsze, w chwili spotkania Błońskiego było dla mnie *a priori* kiepskie, niedorobione. Literaturę polską znałem słabo, a właśnie ona – obok muzyki – była naszą mocną stroną. Byłem głupcem. Głupotę tę leczyli Roman Ingarden, Władysław Stróżewski i Józef Tischner, pokazując, że ich klasa umysłowa

dorównuje klasie zachodnich myślicieli czy wręcz ją przewyższa rozległością horyzontów, powagą egzystencjalną i głębią analiz.

Dla Polaków od filozoficznej opcji zależało życie, za taką czy inną teorię można było zapłacić co najmniej zwichnięciem kariery i cenę tę płacili – oni i wielu innych. Głupotę moją leczył – bezwiednie – Jan Błoński! Chociaż był dla mnie „Francuzem” w Polsce, nie kimś, kto przyswoił sobie francuską kulturę jak Boy (który po francusku mówił źle), lecz kimś, kto nią po prostu był. Jednakże ten „Francuz” coś w tej Polsce widział!

To było dla mnie zdumiewające i zastanawiające. Błoński uświadomił mi, że i w Polsce można znaleźć niejedną perłę. Rewizja mego stosunku do malarstwa polskiego, do polskiej sztuki dokonała się później, ale to już nie wiąże się z Błońskim. Chodziłem więc na wykłady Błońskiego, a ponieważ w tamtym okresie próbowałem też coś pisać, zaniósłem mu jakieś opowiadanie z nadzieją, że mnie całkowicie nie zmiażdży. Za tydzień powiedział mi po wykładzie: „to nawet mi się dość podoba”.

W tamtym czasie przeczytałem jego *Widzieć jasno w zachwyce- niu*. Książka dała mi klucz do *W poszukiwaniu straconego czasu*, które wówczas usiłowałem przeczytać. Po skończeniu lektury w języku polskim zdobyłem wydanie Plejady i zabrałem się do lektury oryginału. Rok akademicki dobiegł końca...

Znajomość z Janem Błońskim trwała jednak nadal, w gronie kilku osób spotykaliśmy się u mnie na prywatnym seminarium z literatury. Zaproponowałem interpretację *W poszukiwaniu...*, która odbiegała od standardowej. Błoński powiedział cicho, lecz autorytatywnie: „niech pan to napisze”. Gotowy tekst poprawił i przesłał do „Twórczości” razem ze wspomnianym opowiadaniem. Andrzej Kijowski odpisał: „proza mi się nie podoba, esej tak” i go wydrukował (miał tytuł: *Proust i Cézanne*).

Chodziło o krążenie powieści wokół centrów, podobne skupianiu się obrazów Cézanne’a wokół ośrodków akcji malarskiej. Kiedyś Błoński postanowił zorganizować zespół, który tłumaczyłby wybrane przezeń teksty, także o Prouście. Oprócz mnie w tym zespole był

jeszcze między innymi Karol Tarnowski. Na pytanie, czy znam francuski, odpowiedziałem: „znam”, choć znałem słabo. Wyszukiwałem więc w słowniku jedno słówko po drugim i przetłumaczyłem teksty, które mi dał, doczekując się komplementu: „gdyby pan tłumaczył, tłumaczyłby pan dobrze”.

Na polecenie Błońskiego przełożyłem teksty Jeana Rousseta i Georges Pouleta. Oba tłumaczenia ukazały się w PIW-ie. Od tego czasu krążyłem wokół Błońskiego, co przerodziło się powoli w znajomość, a potem przyjaźń – zacząłem u niego bywać i on także przychodził do nas. Pewną wizytę u nas z jakiejś ważnej okazji, której nie pomnę, zdecydowaliśmy uczcić szampanem przechowywanym od lat przez moją teściową na wesele jedynej córki. Było dawno po weselu, szampan stał niewypity.

Błońskiemu jako „Francuzowi” powierzono otwarcie butelki. Odkręcił drut i począł ostrożnie wypychać korek, który jednak nie wystrzelił, a wypadł sromotnie na podłogę – z butelki wypłynął kwaśny zapach. Nikt nie pomyślał, że nie można szampana przechowywać w cieple latami! Drugą inicjatywą – tym razem moją – było seminarium husserlowskie, które zorganizowaliśmy u nas w domu. Schodzili się nań Błoński, Karol Tarnowski, Tischner, ja i może ktoś jeszcze.

Po pewnym czasie seminarium się rozpadło, ale kilka paragrafów części drugiej pierwszego tomu *Idei* Husserla zdążyliśmy przeczytać i Błoński, który Husserla wcześniej nie znał, bardzo był zadowolony. W tamtych latach miałem ambicję zostania pisarzem, malarz – myślałem – to mało. Chciałem być kimś, przede wszystkim jednak próbowałem naśladować Prousta. Napisałem więc powieść i pokazałem ją Błońskiemu. Podeszedł do tej mojej „powieści” ze wzruszającą atencją – przeczytał i zaproponował poprawki. Wreszcie napisał krótką recenzję i pozwolił wysłać do PIW-u. PIW „powieść” odrzucił.

Jan Błoński zawsze interesował się malarstwem, muzyka pociągnęła go chyba we Francji, gdy wykładał w Clermont-Ferrant. Jego pasje muzyczne wiążą się z „proustowskim” koncertem, który dała moja teściowa – Eugenia Umińska razem z Janem Hoffmanem przed

występem wawelskim, który miał nastąpić niebawem. Mysł moją, żeby zrobić generalną próbę w domu, uznała teściowa za słuszną.

Pootwieraliśmy drzwi, połączyliśmy pokoje. Fortepian stanął przy ścianie na końcu amfilady, przygotowane zostało skromne przyjęcie. Dnia dziewiątego listopada roku 1969, pod wieczór, zaproszeni goście – w tym państwo Błońscy – zjawili się tłumnie w wytwornych strojach – panie w wieczorowych toaletach, panowie w miarę możliwości także, jednak frak miał tylko Jan Hoffman, który akompaniował teściowej. Ona miała na sobie piękną seledynową suknię przetykaną złotą nicią, o prostym fasonie typu *princesse*, bez trenu, którą dla niej zaprojektowałem. Artystka wyglądała olśniewająco.

Wnętrze ze starymi meblami, fortepian, artyści, goście... wszystko przypominało koncert Chopina w jakimś paryskim salonie. Eugenia Umińska i Jan Hoffman wykonali *Sonatę A-dur op. 47 Kreutzerowską* Ludwika van Beethovena na skrzypce i fortepian, część wawelskiego programu. Koncert, niestety, nie został zarejestrowany ani uwieczniony na zdjęciach. Zachowały się jedynie nuty kilku taktów *Adagio sostenuto* i *Andante con variationi* wpisane do naszej „księgi gości” ręką teściowej...

Jan Błoński był poruszony. Bywaliśmy potem corocznie z żoną na imieninach Błońskiego obchodzonych 27 grudnia, w dniu świętego Jana Ewangelisty. Przychodziły tłumy jego przyjaciół – artystów, polonistów... trudno wymienić wszystkich.

Przyciągał podobnych sobie – gdy do Krakowa zjeżdżał ktoś wielki, pewne było, że prędzej czy później przyjdzie na imieniny Błońskiego. Kolędowano, w czym Pani Teresa Błońska wiodła prym, śpiewając pięknie – o ile pamiętam – szkolonym mezzosopranem. Podarowałem Państwu Błońskim kilka obrazów, które zawiesili w salonie i w sypialni.

Błoński dawał coś w rodzaju światowego oddechu. Doskonale było to widać w Krakowie, gdzie spotykało się wielu ludzi niebywale wykształconych, czytanych, piszących, a równocześnie „zapyziałych” dlatego, że pozbawionych stylu. Błoński miał styl i smak duchowego arystokraty. Dysponował też absolutnym wyczuciem stylu

innych – osobowego, językowego, artystycznego – jakimś absolutnym smakiem. Nie epatował erudycją, ale odrzucał wszystko poniżej wyczuwanego przezeń poziomu.

Osoba, której pracę/dzieło zaakceptował, mogła czuć się dumna. Nigdy nie dałoby się go przekonać do czegoś, co go nie przekonywało. Nie było w nim małości prowincjonalnego belfra, przywiązującego wagę do nieistotnych drobiazgów, bo do istotnych – owszem – przywiązywał, mam tu na myśli wymogi pracy naukowej i im podobne. Ale i te istotne drobiazgi nie dominowały, nie przesłaniały horyzontu, co zdarza się recenzentom o mentalności skrybów, dla których praca naukowa sprowadza się do wyglądu przypisów...

Tę jego wielkopańskość i związaną z nią dezynwolturę nazwałbym włoskim słowem *sprezzatura*. Baldassare Castiglione objaśnił to pojęcie w *Il Libro del Cortegiano*. *Sprezzatura* to swoboda, nieskrępowanie, niewymuszona nonszalancja postawy i zachowania. U Błońskiego też erudycja, mądrość i wytworność tak głęboka, że aż całkowicie naturalna. Nigdy nią nie epatował, ale dawała o sobie znać w chwili, gdy ktoś uraził ją swą małością, podłością czy ignorancją. Był raczej chłodny, zdystansowany. Nie miał w sobie nic z „cieplej kluchy”, „brata łąty”, „pocieszacza”, „duszy-człowieka” z sercem na dłoni nieobecnego w potrzebie...

Potrafił pomagać w ważnych i mniej ważnych sprawach, konkretnie i bez gadaniny. W trudnym dla mnie momencie wziął po prostu samochód i wywiozł mnie na Bielany do Kamedułów, na rozmowę z ojcem Piotrem Rostworowskim. Pomógł mi też w znalezieniu mechanika, który umiałby naprawić *Fiata 125* (co w latach siedemdziesiątych graniczyło z cudem). Był konsekwentny w przyjaźni. Opiekował się ludźmi, mną też, brał odpowiedzialność za uczniów, którzy wokół niego się gromadzili.

Był religijny, chodził na mszę i do Komunii Świętej, jednak miał dystans do religijnego „sosu”, nie wpadał w religijny, „specjalny” ton widoczny w „nabożnym” zachowaniu czy szczególnym sposobie wymawiania eklezjalnych tytułów. W jego myśleniu i tym, co mówił na przykład o literaturze, Bóg był obecny, ale rzadko *expressis verbis*.

To była religijność w dobrym stylu francuskim, w stylu gorącej, ale i trzymanej w ryzach religijności Teresy z Lisieux, mniszki kierującej się nieomylnym smakiem religijnym (artystycznym niekoniecznie). Był wolny od ciasnoty, prostactwa, także od artystycznej miałkości, niekiedy szpetoty polskiego Kościoła. Kochał to, co ładne. Kiedyś pokazał mi zdjęcie paryskiej witryny podobnej tej, którą niegdyś można było oglądać w Krakowie – mam na myśli witrynę przy Rynku, tuż obok Baranów, z jedną, ogromną, czerwoną ciźmą – wizytówką krakowskiego rzemiosła.

Błoński z zachwytem opowiadał o tym miejscu w Paryżu, które właściwie nie było sklepem, tylko punktem przyjmowania zleceń na wykonanie mebli, tapet, zasłon na okna, zastawy stołowej, oprawy książki itp. To, co stało w witrynie, anonsowało rzemiosło najwyższej klasy, wykonanie według najlepszych francuskich wzorów. Błoński wyraźnie był zafascynowany możliwością zamówienia wyrobu rzemieślniczego najwyższej próby i odpowiedniej jakości artystycznej, samym istnieniem takich wyrobów, samą możliwością ich zamówienia...

Pamiętam rozmowy o przedmiotach życia codziennego. Mawiał: „to może i dobre, ale czy ładne?”. Logion ten należy uzupełnić drugim. Powiedział – dosłownie – „w sztuce nie ma żadnych reguł”. Czy jego wyrafinowany smak także nie miał reguł? Powoli stawał się także profesorem literatury – pisał uczone książki – pracę doktorską o Witkacym, rozprawę habilitacyjną o Sępie-Szarzyńskim, potem książki o Witkacym, o Gombrowiczu... Stawał się Magistrem – Nauczycielem, a po tym, gdy ogłosił w „Tygodniku Powszechnym” esej *Biedni Polacy patrzą na getto*, autorytetem dla tych, którymi tekst wstrząsnął lub których zaszokował, zaprzańcem dla tych, których oburzył.

Komentując wiersz Czesława Miłosza, odważył się poruszyć trudne problemy społeczne i etyczne dotychczas nieuświadamiane lub przemilczane... Mnie esej poruszył głęboko. Kapituła Krakowska udzielała wybranym krakowskiego namaszczenia. Naturalnie nie ta, z siedzibą przy ulicy Franciszkańskiej 3, lecz ta ulokowana przy ulicy

Wiślniej 12. By stać się takowego namaszczenia godnym, nie wystarczyło być profesorem UJ, księciem czy hrabią, wybitnym kapłanem czy zakonnikiem, nie wystarczyło być wielkim pisarzem czy artystą...

Profesorstwo, książęćcość czy hrabiostwo, kapłaństwo, zakonność, bycie artystą, w ogóle wielkość... w Krakowie liczyła się dopiero uznana, legitymizowana, zatwierdzona przez „Tygodnik Powszechny”. Jednak nie wystarczyło w „Tygodniku” publikować. Trzeba było dokonać czegoś, co uznałby kocio uśmiechnięty Jerzy Turowicz oraz obdarzył łaskawym zainteresowaniem Krzysztof Kozłowski. Dorobek Jana Błońskiego Wiślna 12 uznała i zatwierdziła.

Byłem przypadkowym świadkiem ostatecznego „krakowskiego namaszczenia” pisarza. Któregoś dnia przyszedłem po coś do redakcji „Tygodnika Powszechnego”, wówczas jeszcze wyglądającej niemal tak, jak redakcja „Krakowskiego Czasu”. Wchodzi Błoński. Niezwykłe – zauważyli go! Już z gabinetu naczelnego skwapliwie wybiega Krzysztof Kozłowski – ma oblicze pełne bezsłownego, najwyższego szacunku (nigdy go takim nie widziałem), już z lekkim ukłonem, dwornie, podejmuje gościa pod łokieć i wiedzie w progi gabinetu Jerzego Turowicza...

Z tymi cechami osobowości – wewnętrzną wolnością, niezależnością, uczestniczeniem w światowym życiu humanistycznym i kulturalnym, rozmachem, romantyczną ironią, duchowym wielkopaństwem, udało mu się znosić życie w komunistycznej PRL dlatego, że miał, moim zdaniem, punkt odniesienia – w kulturze własnego domu (w którym mówiło się wiele po francusku), we Francji i w literaturze polskiej.

Prócz tego był, jak wspomniałem, rzymskim katolikiem, co przecież stwarza dużą możliwość oporu wobec presji rzeczywistości. Jednak opoką główną i istotną była dlań jego żona – pani Teresa Błońska. Jan Błoński nie byłby tym, kim był, gdyby nie ona – była jego wiernym sojusznikiem. Nigdy nie kwestionowała ważności jego pracy intelektualnej. Przedłożywszy towarzyszenie mężowi wszędzie i zawsze ponad własną karierę zawodową, ofiarowała siebie i stała murem przy mężu, otaczając go opieką.

Błoński – krytyk literacki i Błoński – profesor UJ naznaczony był Proustem. Proust był dlań wzorem pisarza, ale i wzorem smaku. W literaturze, malarstwie, muzyce i sztuce w ogóle jak Prousta, tak Błońskiego, charakteryzowały poczucie hierarchii i arystokratyzm smaku.

Niedawno miła pani pragnęła nabyć w krakowskiej księgarni francuskiej „Edukator” jakąś piękną książkę do swej biblioteczki. Wzięła do ręki zaproponowany jej wolumen *À la recherche du temps perdu* – jeden z czterech oprawionego w skórę wydania „Plejady”. Obejrzała go ze zdziwieniem, przekartkowała i odłożyła zniechęcona: „eee...taka mała, papier cienki...”. Przed świętami Bożego Narodzenia A. D. 2009 pytałem w księgarni lingwistycznej o francuski lingwafon i słownik. W odpowiedzi usłyszałem: „nie ma, bo wie pan..., francuski to język niszowy”. Dzięki Bogu Błoński takich słów już nie usłyszy...

Po śmierci żony ucichł, usunął się, wreszcie zgasł. Wraz z nim cichnie, gaśnie, cofa się to, co ukochał. Polska, którą przede mną odkrył, powoli odchodzi, ginie. Prousta mało kto czyta. Sławomir Mrożek w którymś z listów do Wojciecha Skalmowskiego napisał mniej więcej te słowa: „przez całe życie widziałem, jak to, co dla mnie cenne i co było mi bliskie, przegrywało i już przegrało, a to, czego nie ceniłem i co było mi wstrętne, wygrywało i już wygrało”.

Tak Żasiu, Twoje przegrało, a ich wygrało... już wygrało.



SPOTKANIA Z WŁADYSŁAWEM STRÓŻEWSKIM¹

Władysława Stróżewskiego poznałem w połowie lat sześćdziesiątych w redakcji „Znaku” przy ulicy Siennej 5 w Krakowie. Mieściła się ona w dwóch małych, sklepionych pokojach na pierwszym piętrze kamienicy należącej do Arcybractwa Miłosierdzia.

W pierwszym z nich, za pełnym papierów biurkiem sekretarza wała pani Maria Michałowska; krzątała się Halina Bortnowska; wpadał zdyszany Franciszek Blajda z teką pełną pokiereszowanych przez cenzurę arkuszy „Znaku”. W drugim, ćmiąc papierosa, królowała Hanna Malewska – redaktor naczelna – jej biurko otaczali rozmówcy, z którymi Pani Redaktor omawiała nowe pomysły i idee oraz plany publikacji. Zapamiętałem księdza profesora Michała Hellera i dominikanina – chyba – ojca Macieja Ziębę oraz rzucone przezeń zdanie, że „kultura przetrwa po tamtej stronie”.

Hannie Malewskiej wręczałem teksty, bowiem to ona czytała wszystko, do niej też należała ostateczna decyzja – „drukujemy” lub „nie drukujemy”. W tym drugim pokoju, któregoś wiosennego dnia, zetknąłem się przelotnie z Władysławem Stróżewskim, który właśnie wychodził. Miał już na sobie płaszcz i ściągnięty na tył głowy czarny берет. Choć go osobiście nie znałem, wiedziałem, kim był – o ile

1 Tekst pierwotnie ukazał się w ramach publikacji zbiorowej pt. *Wartość bycia. Władysławowi Stróżewskiemu w darze*, Kraków–Warszawa 1993, s. 42.

pamiętam – od profesora Stefana Swieżawskiego, u którego wraz z Karolem Tarnowskim studiowałem wówczas prywatnie filozofię.

Zacząłem coś mówić, Stróżewski zaś – spiesząc się wyraźnie – odparł krótko, że mowa moja będzie miała sens dopiero po kilku dodatkowych rozróżnieniach. O czym mówiłem, nie pamiętam, po dziś dzień dźwięczy mi jednak w uszach ton powagi, a nawet pewnego namaszczenia w reakcji i odpowiedzi na moją gadaninę. Nagle zostałem przekonany i to głęboko, że człowiek ten wie lepiej, inaczej niż ci, z którymi dotąd rozmawiałem. Inaczej nawet niż Stefan Swieżawski.

Doktora Władysława Stróżewskiego spotkałem jednak naprawdę dopiero na Uniwersytecie Jagiellońskim, kiedy w 1967 roku podjęliśmy z Karolem Tarnowskim studia filozoficzne, które wówczas udostępniano wyłącznie absolwentom wyższych uczelni. Zgłosiło się niewielu, przyjętych zostało kilku, studia ukończyło paru. Pamiętam, że jeszcze przed egzaminem wstępnym Władysław Stróżewski, nie znając mnie dobrze, zaufał mi, pożyczając książki, które należało przeczytać do egzaminu. Od początku był dla mnie mistrzem, chociaż emerytowany już profesor Roman Ingarden działał jeszcze w Towarzystwie Filozoficznym. Na jego odczytach sala wykładowa Katedry Filozofii była pełna.

Katedra mieściła się przy ulicy – wówczas – Manifestu Lipcowego 13. Wśród słuchaczy widać było ludzi przedwojennych – profesor Izydorę Dąmbuską, Danielę Gromską (tłumaczkę *Etyki Nikomachejskiej*), Jana Leszczyńskiego, który przyjaźnił się z Witkacym... i już powojennych – Janinę Makotę, Danutę Gierulanę, Andrzeja Póltawskiego, Adama Węgrzeckiego z żoną, Józefa Tischnera, Jerzego Świecimskiego... Oczywiście zawsze obecny był Władysław Stróżewski.

O ile dobrze pamiętam, marksiści na posiedzenia Polskiego Towarzystwa Filozoficznego nie przychodzili. Słuchałem odczytów Ingardena pilnie, początkowo nic nie rozumiejąc, tym bardziej, że tematy były szczegółowe, a profesor zakładał przygotowanie słuchaczy. Na posiedzeniach Towarzystwa panowała – dziś widzę wyraźnie – atmosfera przeniesiona z dawnych uniwersytetów, Jana Kazimierza we Lwowie i Jagiellońskiego – tego sprzed wojny. To było bezcenne

doświadczenie słuchać Ingardena i ludzi mu bliskich, być świadkiem, jak Ingarden – jeśli coś go poruszyło – włącza się z pasją w dyskusję lub siedzi nieobecny z przymkniętymi oczami, gdy czyjś odczyt był dlań obojętny.

Byłem u profesora Ingardena w domu przy placu Biskupim jeden jedyny raz. Szedłem tam na miękkich nogach, a przed drzwiami – gdy już miałem zadzwonić – kolano uderzało mi o kolano, a serce waliło z przejęcia. Pamiętam mistyczny niemal lęk i pełen drżenia szacunek, respekt, jaki budziła we mnie osoba profesora, który siedział za dużym biurkiem przy oknie. Powiedział mi, że muszę nauczyć się dwóch rzeczy – czytania i pisania.

Choć filozofią na uniwersytecie zarządzali marksiści, to Ingarden był prawdziwym autorytetem. Był jednak przymusowym emerytem i dla mnie to Stróżewski zajął jego miejsce również dlatego, że nie napawał mnie trwogą, przeciwnie, zachęcał, przyciągał nie tylko słowem, ale i zachowaniem, a właściwie całą swoją osobą promieniującą spokojem i akceptacją.

Władysław Stróżewski prowadził obowiązkowe proseminarium z historii filozofii, mieliśmy też to szczęście, że w semestrze zimowym 1967/1968 rozpoczął wykład monograficzny o presokratykach, a później o szeroko pojętej metafizyce Platona, zakończony w kwietniu 1970 roku. Dla kamuflażu wykład nosił tytuł *Wybrane zagadnienia ze starożytnej i średniowiecznej filozofii przyrody*. Słowo „metafizyka” nie było mile widziane. Spotkania odbywały się wieczorami. W budynku na rogu ulic Manifestu Lipcowego i Czapskich, gdzie wówczas mieściła się filozofia, nie było już nikogo, tylko w sali na parterze, w której kiedyś wyładał Ingarden, wyglądaliśmy wykładowcy z uzasadnionym niepokojem, bo czasem się nie pojawiał.

Było coś niesamowitego w tym oczekiwaniu małej grupy ludzi – także spoza filozofii – na autentyczne, niezakłamane słowo, które odsłaniało, a nie „podawało do wierzenia”. Wykład był właśnie wykładem, Stróżewski dzielił się z nami na gorąco tym, nad czym właśnie pracował, ujawniał ruch swojej myśli, stawiał pytania, które następnie roztrząsał. Jego jasny, uporządkowany sposób mówienia

umożliwił mi nagranie, spisanie, innym zaś opracowanie i wydanie w 1993 tomu zatytułowanego *Wykłady o Platonie*².

Potrafił mówić w ten sposób mimo złej atmosfery w kraju i niedobrego klimatu na uniwersytecie. Pozbywano się właśnie wszystkich, którzy związani byli w jakikolwiek sposób z Ingardenem. Odejść musiał Andrzej Półtawski, Adamowi Węgrzeckiemu odmówiono asystentury, Danutę Gierulanę „przesunięto” na psychologię, Janina Makota „przeszła” do Biblioteki Jagiellońskiej. „Przeniesienie” profesor Izydory Dąmbskiej do PAN to osobna, dłuższa historia.

Pozycja Władysława Stróżewskiego też była mocno zagrożona. On jednak jakby tego wszystkiego nie widział, z nami na ten temat nie rozmawiał, nie politykował, jednak całą swoją postawą i nauczaniem był przeciw. Toczyła się sprawa jego habilitacji, której mu nie ułatwiano. Stróżewski wspominał, że nie usunięto go z Uniwersytetu dzięki swoistej opiece profesora Jana Legowicza, który cenił u Stróżewskiego znajomość filozofii starożytnej i średniowiecznej.

Dla nas, studentów pierwszego roku filozofii wykład był naturalnym dopełnieniem proseminarium, uczyliśmy się tam przecież czytać teksty presokratyków i Platona oraz pisać prace seminaryjne. Posuwaliśmy się naprzód powoli – analizując dwa, trzy zdania, czasem tylko jedno czy wręcz fragment, starając się w miarę możliwości konfrontować przekład z oryginałem, bo przynajmniej we mnie i Karolu Tarnowskim zajęcia te wzbudziły taki entuzjazm, że zaczęliśmy wspólnie uczyć się greki i łaciny, opanowując te języki w stopniu wystarczającym dla naszych potrzeb.

Stróżewski prowadził dialog nad tekstem z każdym, kto tego chciał, uznając jego racje i postawy – i zawsze próbował znaleźć w naszych głosach coś, co dało się ocalić. Każdy z uczestników seminarium mówił, jak umiał, a profesor nigdy nie okazał zniecierpliwienia ani niechęci, nie dał odczuć, że wypowiedzi nasze nie zawsze były mu w smak. Nie oznaczało to braku wymagań – po prostu – musiało się

2 Zob. W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 2021.

od razu używać specjalnego języka, wyrażać się „naukowo” i w dyscyplinowanej formie.

Wszystko przychodziło stopniowo, wzrastało organicznie, nigdy nie stawało się sztuczne. Na seminarium mówiliśmy językiem literackim, sięgając niekiedy do filologii, niekiedy do filozofii Ingardena, która pomocna była zwłaszcza przy lekturze Platona. Z tekstów wydobywano terminy techniczne, które mistrz objaśniał, często pokazując, jak funkcjonowały, zmieniając swój sens w dziejach filozofii. Na ćwiczeniach panowała atmosfera napięcia myśli, jakiego później nigdzie nie spotkałem.

Dzięki Stróżewskiemu czytaliśmy tekst tak, jakby dotąd nie napisano doń żadnego komentarza, bez paraliżującego uczucia, że cokolwiek się powie, to albo już dawno zostało powiedziane, albo powie się źle. Okazało się, że nawet o filozofie, któremu poświęcono całe biblioteki komentarzy i analiz, jak na przykład Platonowi czy Arystotelesowi, można rzec coś odkrywczego. Miało to dla mnie znaczenie egzystencjalne, bo mistrz pokazał, że to, co mówię, może mieć sens, sprawił, że zacząłem powoli wierzyć w siebie.

W następnych latach uczestniczyłem w seminarium arystotelesowskim. Czytaliśmy *Metafizykę*, dyskusję protokołowano, protokoły te były na następnych zajęciach odczytywane, dyskutowane i ewentualnie korygowane. Podczas niektórych spotkań wytwarzała się między nami jakaś mistyczna więź filozoficznego kościoła. Stróżewski czuwał, żeby nie przesądzać zbyt prędko jakiejś jednej interpretacji, aby wydobywać z tekstu przede wszystkim problemy, a horyzont możliwych rozwiązań jak najdłużej pozostawiać otwartym nie dlatego, żeby w ogóle unikać rozstrzygnięć, ale po to, aby decyzje podejmować świadomie i brać za nie odpowiedzialność.

I znów wyglądało to tak, jak na ćwiczeniach z Platona, miało się wrażenie, że nikt jeszcze Arystotelesa nie interpretował, że nic właściwie nie zostało dotąd rozstrzygnięte, że wiąże nas jedynie sens tekstu, nie zaś późniejsze komentarze. I jeśli już wychodziliśmy poza Stagirytę, to interesowało nas raczej, jak jego problemy widzieli wielcy filozofowie, jak je rozwiązywali; i powody, dla których

przyjmowali te rozwiązania. Zasadniczo jednak nacisk cudzej myśli folgował, stawaliśmy w obliczu pytań, które Władysław Stróżewski spisywał na tablicy, doprecyzowując jednocześnie.

Ten sposób prowadzenia seminarium nie był zapewne nowy, ale był to przecież koniec lat sześćdziesiątych i wówczas na Uniwersytecie Jagiellońskim było to objawienie. Seminarium PAN-owskie profesor Izdory Dąmbskiej poświęcone było zagadnieniom bardziej specjalnym i uczestnictwo w nim wymagało wyrobienia filozoficznego. Przypominam tutaj, że obowiązywał marksizm, czytanie tekstów nienapisanych przez Marksa czy przez marksistów, czytanie w duchu nieortodoksyjnym, pozwalało doświadczyć całkowitej wolności myśli i słowa. Brak było jakichkolwiek koturnów czy sztywności, mistrz dość prędko przeszedł ze mną na „ty”, w tym, co natomiast dotyczyło filozofii, pozostając nieugięty. Naturalnie, na seminarium były też wtyczki.

Bywałem u Władysława Stróżewskiego w mieszkaniu. Najpierw chyba przy ulicy Szpitalnej w jakiejś „komunałce”, potem przy ulicy Bolesława Limanowskiego. Mieszkał mniej więcej tam, gdzie z ulicą Limanowskiego łączy się ulica Rękawka, w jednopiętrowej ruderze, której dach przeciekał i woda lała się do mieszkania. Jadące w obie strony tramwaje oraz pędzące z zachodu na wschód i ze wschodu na zachód ciężarówka dudniły mi w głowie, a do mieszkania przenikał smród spalin. Biurko Władka stało przy oknie od strony ulicy.

Pracował zachowując – przynajmniej na zewnątrz – stoicki spokój. Mieszkaniowa gehenna Stróżewskiego warta jest zresztą osobnego opracowania. Wpadałem zapowiadany lub nie, jeśli był w domu, zawsze miał dla mnie czas i zawsze pomagał posuwać się naprzód. Zaprosił mnie też na przyjęcie po uzyskaniu habilitacji. Był tłum. Pamiętam perorującego Jana Szewczyka, który popijał przy tym i miał już w czubie...

Nadszedł czas pisania pracy magisterskiej. Miewałem mnóstwo pomysłów, ale nie wydawały mi się wiele warte, dlatego podejmowałem myśli cudze, które – jak sądziłem – były ważne, doniosłe, skłeciłem jakiś tekst o Arystotelesie... Nic z tego nie wyszło. Profesor, zapoznawszy się z tekstami, powiedział: „obawiam się, że to nie tak...”

Kiedyś jednak, w zimowy wieczór po wykładzie, naprzeciw Instytutu Filozofii a przed budynkiem Seminarium Duchownego czekaliśmy na tramwaj, rozmawiając; i okazało się, że Władysław Stróżewski interesuje się malarstwem. Po ukończeniu krakowskiej ASP w 1963 roku zupełnie nie wiedziałem, co robić, totalnej negacji malarstwa jeszcze się u nas nie odczuwało, lecz koledzy, z których zdaniem się liczyłem, przekreślali to, co mnie wydawało się w malarstwie istotne. Instynktownie czułem, że pewnych pytań nie wolno odrzucać – przeciwnie – należy je podjąć. Miałem w związku z tym pomysł, który zwierzyłem Władcowi.

„Zapamiętaj to sobie” – powiedział. Zapamiętałem. Pracę napisałem i obroniłem. Po studiach mogłem wrócić do malarstwa. O wiele później pomysł ten zrodził książkę.

Znajomość z Władkiem trwa, ale to już inna historia.

TISCHNER¹

Podczas studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod koniec lat pięćdziesiątych i z początkiem sześćdziesiątych chadzałem do kościoła Świętej Anny. Od czasu do czasu pojawiał się na kazalnicy ksiądz, który mówił prosto i jasno. Zwracałem wówczas uwagę na wygląd duchownych, na *Oremus-Gesicht*. Ten ksiądz nie stwarzał pozorów.

Zainteresowany kazaniem, w którym powołał się na Świętego Tomasza z Akwinu, powiedziałem o nim koleżance (Irenie Popiołek, obecnie Rodzińskiej). „Wiadomo, Tischner!” – wykrzyknęła tonem wyższości. Pewien człowiek Kościoła swoim słowem i sposobem bycia nabił mi wówczas głowę wizją kapłana pełnego namaszczenia, celebrującego każdy gest, solennego, obnoszącego swą osobę, której wielu rzeczy czynić się nie godzi. Zgorszony brakiem tych cech u księdza Tischnera powiedziałem mu raz bezczelnie: „dziwne, że taki niepoważny ksiądz mszę odprawia”, odpowiedział natychmiast: „dziwne, że taki hunwejbín przystępuje do komunii”.

Kilkakrotnie zdarzyło mi się jeszcze słyszeć podobne szybkie riposty na zaczepki lub kąśliwe uwagi. Pod koniec lat sześćdziesiątych razem z Karolem Tarnowskim studiowaliśmy filozofię, najpierw prywatnie u profesora Stefana Swieżawskiego, potem na Uniwersytecie Jagiellońskim u profesora Władysława Stróżewskiego. Zdecydowaliśmy

1 Tekst pierwotnie opublikowany został w „Tygodniku Powszechnym”, zob. P. Taranczewski, *Potrójny ton. Tischner, migawki pamięci – wspomnienia*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 47.

się nie od razu, bojąc się obowiązującego marksizmu – nie zdawałiśmy sobie sprawy z tego, co się w Katedrze Filozofii wówczas naprawdę działo. O ile pamiętam, wstąpienie na Uniwersytet doradzał również Józek. Okazało się, że niemal wszystko zależało od tego, czego student szukał w Katedrze Filozofii.

Psychologię wykładała docent Danuta Gierulanka, której wierność Ingardenowi uniemożliwiła profesurę. Wschodziła gwiazda Władysława Stróżewskiego – wówczas doktora. Logika wykładana przez profesora Surmę i doktora Perzanowskiego miała poziom niezwykle wysoki. Roman Ingarden żył jeszcze, ale – emerytowany – zajęć już nie prowadził. Mogliśmy słuchać mistrza tylko na posiedzeniach Towarzystwa Filozoficznego. Bywał na nich i ksiądz Tischner. Dyskutował z profesorem rzeczowo i nieustępliwie.

Był to złoty wiek Towarzystwa – w posiedzeniach brali udział niemal wszyscy filozofowie i zainteresowani filozofią w Krakowie – w tym jeden zakonnik – z wyjątkiem zdeklarowanych marksistów, którzy trzymali się na uboczu, nie pozostając jednak wobec Towarzystwa i Ingardena obojętni. Odczyty miewali znakomici uczeni niechętnie widziani gdzie indziej. Raz przyjechał profesor Leszek Kołakowski z prelekcją pod tytułem *Etyka bez kodeksów*.

Ksiądz Tischner był profesorem filozofii w seminarium duchownym, prowadził również wykłady z filozofii współczesnej w pomieszczeniu nad zakrystią kolegiaty Świętej Anny, na których powtarzał to, co mówił do kleryków. Były to więc zajęcia na poziomie uniwersyteckim. Odbywały się wieczorami. Omawiał filozofię Bergsona, Schelera, Heideggera, na końcu Husserla. Wykład o Husserlu rozpoczął słowami: „teraz zajmujemy się czystą filozofią, która nie jest do niczego potrzebna”. Salka zawsze była pełna. Po wykładzie często rozmawialiśmy.

Pamiętam dyskusje na temat osoby i trudności w podaniu określenia jej istoty. Także rozmowy o etyce sytuacyjnej i Heideggerze. Wyglądało na to, że Heideggerowa filozofia człowieka etykę tę dobrze podbudowuje. Pamiętam też powtarzane pytanie Tischnera: „*ens et bonum convertuntur czy nie convertuntur? Convertuntur*

czy nie *convertuntur*?” Nie rozumiałem wówczas, o co mu chodzi. Ksiądz Profesor wspomniał raz krótko, jak studiował filozofię. To-mizm wykładany w seminarium nie zadowalał go, ale nie widział alternatywy. Pracując w parafii w Chrzanowie, postanowił studiować dalej, potrzebował jednak czasu.

„Odwałem jak najszybciej kolędę, żeby mieć czas na naukę” – opowiadał. Ostatecznie zapragnął studiować u Ingardena, bo Ingarden niczego nie wpajał, stawiał problemy. Autorytety eklezjalne widziały to niechętnie, sprawa w końcu oparła się o arcybiskupa Baziaka. Okazało się, że arcybiskup pamiętał Romana Ingardena ze Lwowa i cenił profesora, nie robił więc najmniejszych trudności. „Dopiero Ingarden dał mi metodę” – stwierdził.

Któregoś dnia odwiedziłem księdza Tischnera w domu przy ulicy świętego Marka 10. Był to dom Księży Emerytów, w którym emerytów było niewielu. Tischner mieszkał na ostatnim, trzecim piętrze, na lewo od schodów, na końcu korytarza. Zajmował dwa małe pokoiki, z których jeden był pracownią, a drugi sypialnią. Pracownia była wypełniona książkami, stało w niej niewielkie biurko, stoliczek i jakieś krzesła dla gości. Zachodnie książki i czasopisma filozoficzne, głównie po niemiecku i francusku, ale także po angielsku, wzbudziły mój zachwyt – liczbą, objętością, tytułami i nazwiskami autorów, których wielu nie znałem.

Także poziomem druku i jakością papieru. Spytałem, czy można opublikować tekst w jednym z takich czasopism, bo wydawało mi się wówczas, że szczytem marzeń jest publikowanie w Niemczech. „To bardzo trudne – odparł – zresztą mnie to nie interesuje, ja pracuję na gruncie polskim”. Powiedział to tonem nieco zagranicę lekceważącym, co zdziwiło mnie u człowieka, który mówił wiele o filozofach Zachodu. Wpatrywałem się z nabożeństwem w leżący na biurku dwutomowy *The Phenomenological Movement* Herberta Spiegelberga². Józek – tak kazał do siebie mówić – cenił tę książkę mimo dąsów

2 Zob. H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction. Third revised and enlarged edition*, Dordrecht – Boston – London 1994.

Ingardena, wedle którego Spiegelberg nie dość wnikliwie omawiał problematykę idealizmu transcendentального Husserla.

Przy innych okazjach Tischner mawiał, że zabierając się do problemu, należy najpierw przerobić podręcznik. Na początek zalecał lekturę *Europäische Philosophie der Gegenwart*³ autorstwa ojca Innocentego Bocheńskiego OP. Tę książkę uważał za klucz do myśli współczesnej. „Zainteresowani fenomenologią powinni przestudować Spiegelberga i koniecznie *Dążenia fenomenologów* Romana Ingardena. *Dążenia fenomenologów* na pamięć” – dodawał.

Z drugiej zaś strony nie żywił nabożeństwa do książek. Owszem, rozczytywał się w nich, fundamentalne streszczał, idąc w tym za tradycją wywodzącą się od Kazimierza Twardowskiego (widziałem bezmiar notatek), nie interesowało go jednak przyswajanie cudzych poglądów. Cudze poglądy należało znać, umieć przedstawić (Józek był mistrzem w ich referowaniu), ale najważniejsze było to, co się myśli samemu.

Stopniowo odkrywałem, że Tischner nie podziela poglądów Ingardena na fenomenologię Husserla. Ingardena interesowały ontologiczne konsekwencje redukcji transcendentальной, Józka obchodził człowiek. Trzymałem się Ingardena, który dawał mi poczucie intelektualnego bezpieczeństwa i wolna myśl Józka niepokoiła mnie. O Ingardenie myślałem wówczas jak wyznawca, nie jak filozof. Wolna myśl i wolność wewnętrzna Józka niepokoiła także innych.

W jego mieszkaniu byłem świadkiem sporu z sąsiadem, księdzem Wacławem Świerżawskim (w latach 1992–2002 biskupem sandomierskim). Nie pamiętam, o co chodziło, pamiętam, że ksiądz Świerżawski usiłował Józka bezskutecznie dyscyplinować i napotykał twarde opór, biadał zniechęcony: „oj Józku, Józku”. Spragniony pogłębiania filozoficznej wiedzy, zmontowałem u siebie w mieszkaniu seminarium, w którym uczestniczyli ksiądz Tischner, Jan Błoński (zachęcony perspektywą lektury Husserla) i Karol Tarnowski. Odkryło się kilka posiedzeń, na których czytaliśmy *Idee* Husserla.

3 Zob. I.M. Bocheński, *Europäische Philosophie der Gegenwart*, Bern 1947.

Józek nie miał do tekstu nabożeństwa. Nie fascynował się znaczeniami słów i archeologią sensu. Nie kazał nam łamać sobie głowy przez dwie godziny nad jednym zdaniem. Prędko porzucał tekst na rzecz twórczego myślenia. Interesowała go przede wszystkim fenomenologiczna *epoché*. Starał się wyjaśnić, o co w niej chodzi. Chciał, abyśmy sami jej dokonali, co było bardzo trudne i po dziś dzień nie wiem, czy mi się udało. Zapamiętałem Józkowe wyjaśnienie dość przypadkowej kompozycji *Idei*: gdy powstał *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, potrzebne były na gwałt teksty do tomu pierwszego. Husserl wziął ponoć na chybił trafił naręcze manuskryptów i oddał do druku.

Na seminarium czułem się zagubiony, tekst dawał mi oparcie, a trzymanie się go pozwalało wierzyć, że nie dywaguję w chmurach. Wymagana przez Józka samodzielność myślenia była dla mnie wówczas nieosiągalna. Pod wpływem Stefana Swieżawskiego i Władysława Stróżewskiego mieliśmy z Karolem Tarnowskim głowy nabite metafizyką i bytem. Idąc raz ulicą Floriańską w stronę Plant, spotkaaliśmy w pobliżu Bramy Floriańskiej Tischnera. „Byt” – powiedział Karol, „świadomość bytu” – odparł Józek i poszedł w stronę Rynku.

Chadzałem nadal do kolegiaty Świętej Anny. Czasami uczestniczyłem we Mszy Świętej odprawianej przez księdza Tischnera. Głowę miałem pełną reformy liturgicznej i zastanawiał mnie *désintéressement* w tej sprawie księdza profesora. Potem pojąłem, że nie jest harcownikiem toczącym utarczki z konserwatystami o ołtarze ustawione twarzą do ludzi i o „gotyckie” ornaty. Wojował o wiele głębiej.

Z tego samego czasu pamiętam takie mniej więcej słowa Józka o kardynale Wojtyłe: „otacza go sfera niewyczuwalna na odległość, ale gęstniejąca w miarę zbliżania się, która zmienia się w przejrzystą ścianę, gdy znajdziemy się całkiem blisko”. Także opinię, że kardynała nie interesują drobne sprawy codzienne, bo ma światowe horyzonty. Jakoś po moich studiach i po powrocie z Niemiec Józek wciągnął mnie do współpracy. Uważając podręcznik za klucz do problematyki, kazał mi na użytek swoich studentów przetłumaczyć podręcznik

Alvina Diemera *Antropologia filozoficzna*⁴. Diemer był wówczas profesorem uniwersytetu w Düsseldorfie i zajmował się komputerowym kompilowaniem wielotomowego podręcznika obejmującego całą problematykę filozoficzną. Antropologia była jednym z tomów.

Nad tłumaczeniem sporo się napociłem i nie oddałem go w terminie. Usłyszałem: „zawaliłeś”. Pod koniec lat siedemdziesiątych na zaproszenie Papieskiego Wydziału Teologicznego przyjechał do Krakowa dawny asystent Husserla, Ludwig Landgrebe z żoną. Profesora Landgrebe znałem z Kolonii i chyba dlatego Józek polecił mi się nim zająć. Gość wygłosił odczyt dla profesorów Papieskiego Wydziału w gmachu Kurii Metropolitalnej. Zaproszony przez Wydział odwiedził Kraków także Hans-Georg Gadamer. Nim także zajmowałem się na prośbę Józka. Obu profesorów oprowadzałem po Krakowie, najpierw Landgrebego, potem Gadamera podejmowaliśmy z żoną w naszym domu obiadem. Gadamer wygłosił odczyt w gmachu seminarium duchownego przy Podzamczu. Józek kazał mi streszczać odczyt po polsku.

Potem wiozłem Józka Pijarską do domu przy ulicy Świętego Marka. Wytknął mi, że zwymyślałem kierowcę, który zajechał nam drogę. „Paweł – powiedział spokojnie i stanowczo – ząb za ząb i oko za oko, to Stary Testament!” Jego dość ostra reakcja zdziwiła mnie, bo nie pasowała do dotychczasowego pojęcia, jakie miałem o Józku. Odkryłem wówczas tkwiącą w nim zasadniczość: pewne normy obowiązują i nie ma od nich odwołania, wykluczone są poślizgi czy strefy nieokreślone. Raz odkrywszy wartość, trzeba przy niej trwać – chwianie się, a tym bardziej zdrada są niedopuszczalne!

Tę jego wewnętrzną postawę potwierdza wyraźna aprobata i upodobanie, z jakim opowiadał historię o partyzancie na Podhalu, który zaskoczony przez Niemców, stał tak długo na mrozie ukryty nieruchomo za pnem drzewa, aż ci odeszli. Trwało to całą noc czy nawet dłużej. Trwał i się nie ugiął.

4 Zob. A. Diemer, *Antropologia filozoficzna*, Kraków 1981.

Ścisła współpraca z Józkiem ustała. W końcu okazało się, że bardziej tkwię w sztuce niż w filozofii. Myślę, że Józek wyczuwał to zawsze, lecz – tak sędzę – dla pewności poddał mnie próbie, która odsłoniła prawdę. Chodziłem jednak na „pierwszą” do Świętej Anny, siadywałem w stallach, dlatego widziałem z bliska skupienie Józka przy ołtarzu. Kazania mówił spokojnie, nie modulował głosu, nie robił efektownych pauz i nie stawiał pytań retorycznych. Perswadował. Kazał tak, jak wykladał.

Jedynym chwytem pedagogicznym było częste używanie palca wskazującego prawej ręki celem wypunktowania zagadnień. Zawsze po mszy zamieniałem z Józkiem kilka słów w zakrystii, zwykle mówiłem coś na temat kazania, dodając czasem jakiś mniej lub bardziej dowcipny komentarz. On odpowiadał lub nie odpowiadał, tylko się uśmiechał. Jedną wymianę zdań zapamiętałem na zawsze: „Myśląc o biografii Edith Stein, widzę, że w chrześcijaństwie nadal składane są ofiary z ludzi” – powiedziałem. Józek na to bez namysłu i z całym spokojem: „Tak, ale dobrowolne”.

Po śmierci Prymasa Wyszyńskiego spotkałem Józka idącego ulicą św. Marka od Floriańskiej w stronę Sławkowskiej. „Ojciec Święty ponoć chciałby, abyś został prymasem” – powiedziałem. Odparł mniej więcej tymi słowami: „Ojciec Święty ma sekretariat stanu, a poza tym jestem ja, a ja nie chcę”.

Przyszły lata dziewięćdziesiąte. Uczęszczałem nadal na „pierwszą” do Świętej Anny. Nagle Józek zniknął. Kazania zaczął głosić ktoś inny. Dowiedziałem się, że jego związek z kolegiatą został przecięty. Wkrótce potem spotkałem go na Rynku, jak szedł po przekątną, od kościoła Mariackiego ku Wiślniej. Ruszyłem obok, pytając, co zaszło u Świętej Anny. Rozgoryczony powiedział chyba te słowa: „nie wiedzą, co zrobili, będą tego żałować”. Towarzyszyłem mu aż do redakcji „Tygodnika Powszechnego”.

Siedliśmy przy małym stoliczku, pijąc ofiarowaną kawę. Józek wyjął komórkę i zaczął rozmawiać, wyczułem, że zawadzam, pożegnałem się i wyszedłem. Widziałem go ostatni raz takim, jak dawniej. Kiedy zachorował, napisałem kilka słów na Kanoniczą, gdzie

wówczas mieszkał, z pytaniem, czy i jak można mu złożyć wizytę. Odpisał: „a dyc Pawełku, wystarczy zadzwonić”. Idąc, kupiłem książkę Stefana Riegera o Gouldzie⁵ i nagrane przez Goulda *Wariacje Goldbergowskie*. Posłuchał kawałek i powiedział: „Bach ma w sobie ciszę”.

Byliśmy jeszcze z żoną u Józka w Łopusznej. Zwierzył się, że pisze tekst o siostrze Faustynie, i pytał, co o niej myślę. Odparłem, że dla mnie nie tyle Ewangelia uzasadnia Faustynę, ile Faustyna Ewangelię. Przytaknął. Mówił też, że czyta teksty Hansa Ursa von Balthasara. Ten teolog szwajcarski odsłonił Józkowi wewnętrzne życie Trójcy Świętej, którym rządzi wolność, a nie konieczność.

Bardzo cieszył się nowym domem w Łopusznej. Oprowadzał nas po wszystkich jego zakamarkach. Pokazywał z dumą wielką belkę w ścianie salonu o niespotykanej już dzisiaj długości i grubości. Po raz ostatni widziałem Józka także w Łopusznej. Odwiedziliśmy Go z moim przyjacielem – krakowskim malarzem – Allanem Rzepką. Józek był sam. Zaprosił nas na kawę. Rozmawialiśmy o tym i o owym. Wskazując na las za oknem, powiedziałem, że ostatecznie jest chyba tak, jak u Tetmajera: „Pon Jezus z Świętym Pietrem Pawłem chodzi po drogach i z ludźmi gada”. Józek przytaknął z głębokim przekonaniem. Nie siedzieliśmy długo, bo męczyło go mówienie. Odprowadził nas do wyjścia...

Jako malarz, zwracałem uwagę na jego stosunek do sztuki. Lubiał i rozumiał literaturę. Nie wiem, czy słuchał muzyki, a jeśli tak, to jakiej. Uderzało mnie omijanie tych dzieł malarstwa, architektury, rzeźby, które dla mnie były najważniejsze, mimo że z pewnością poruszała go rzeźba, malarstwo i architektura Podhala. O pięknie napisał zdania, na które nie zdobył się żaden chyba estetyk.

Nie znałem Józka tak, jak najbliżsi współpracownicy, nie mówiąc o rodzinie i przyjaciółach. Niektórzy mówili mi o jego niezwykłym, subtelnym wyczuciu stanu ducha rozmówcy, zwłaszcza takiego, który potrzebował wsparcia. Także i dla mnie wyraźne były różne tony,

5 Zob. S. Reiger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997.

Tischner

którymi brzmiała jego osoba. Świadomie nie piszę „warstwy” i nie odróżniam maski górala od głębi filozofa i świętości kapłana. Józek był dla mnie cały i góralem, i filozofem, i kapłanem.

Te trzy tony stapiały się w nim jak aksjologiczne transcendentalia, które zdaniem metafizyków *convertuntur*.



WIESIEK

Nie potrafiłbym powiedzieć dokładnie, kiedy poznałem Wieśka Obrzydowskiego. Gdy wylądowałem na drugim roku w pracowni Ojca, on już tam był. Niewysoki, czarnowłosy, energiczny...

Malował dużo, pamiętam dwie prace: martwą naturę taką, jakie wówczas ustawiano w pracowniach – draperia na stoliku, owoce, częściowo w koszyku lub w jakimś naczyniu, jedna, czasem dwie butelki po winie. Zatem układ przedmiotów wzorowany na układach Cézanne'a, widoczny w licznych martwych naturach przedwojennych (Czyżewskiego, Waliszewskiego, Cybisa i innych... – ówczesnych wielkich). No więc Wiesiek malował martwą naturę, patrząc na ustawiony model pod ścianą pracowni. Zapamiętałem świetnie namalowaną szyjkę butelki i tkwiący w jej otworze korek, szyjkę i korek mam w oczach; przykuły moją uwagę wyrafinowane zestawienia barw przełamanych, głuchych, mrocznych. Podziwiałem Wieśka, rangę jego malarstwa, które stawiałem na równi z malarstwem francuskich intymistów.

Pamiętam też portret Lucyny Adlewskiej, w której ponoć Wiesiek się podkochał. Lucyna była piękną kobietą, zżeraną wówczas niezrozumiałym dla mnie pesymizmem i melancholią. Po latach spotkałem ją na wyborczym zebraniu Związku Plastyków, tryskała humorem, wówczas to ja byłem ponurakiem, który dziwował się przemianie koleżanki.

Portret malował Wiesiek na jakimś strzępie płótna czy kawałku tektury – dziś nie pomnę – wyważając subtelne zestawienia

przełamanych tonów. Portret był podobny i artystycznie świetny. Majaczy przede mną po dziś dzień, podobnie jak owa szyjka od butelki z korkiem w studium martwej natury. Wiesiek – jedyny w pracowni – uznawał moje malarstwo i mówił mi o tym, ale ja mu nie wierzyłem. Wyczucie koloru, jakie miał Wiesiek, doceniał Ojciec.

„Obrzydowski to absolutne oko” – mawiał, porównując absolutne oko Wieśka do absolutnego ucha, które miewają muzycy. W powiedzeniu Ojca pobrzmiewały też słowa Cézanne’a o Claudzie Monecie: „Monet, ce n’est qu’un oeil, mais mon Dieu, quel oeil”¹. Wprawdzie oko Wieśka było zabarwione emocjonalnie, ale jednak – co to było za oko.

Wiesiek Obrzydowski w pewnej chwili zniknął mi z oczu, nie pojawiał się już w pracowni. Podobno nie zdał jakichś egzaminów teoretycznych, podobno zachował się nie tak... nie wiem! Obiła mi się o uszy walka, jaką Ojciec stoczył w sprawie Wieśka z władzami uczelni. Uznając słusznie, że ważniejszy jest talent Obrzydowskiego niż jego umiejętność zdawania egzaminów teoretycznych, że talentu takiego – wybitnego – należy bronić, walczył o przyjęcie Wieśka na powrót do Akademii, nie pamiętam już dobrze, czy mu się to udało, chyba tak...

Jednak Wieśkowi trudno było pomóc, nie wiem, czy ukończył studia – w jakimś sensie był swoim własnym wrogiem. Widziałem potem płótna Wieśka – nie pamiętam już w jakiej galerii – inne, ekspresjonistyczne, brutalne w kolorze... Ojciec nie cenił zbytnio tej jego przemiany.

Po kilku latach objawili się na Zachodzie *Nowi Dzicy*, w Niemczech *Neue Wilde*. Powstał wokół nich szum. Myślę, że nie było to malarstwo autentyczne, jak autentyczni byli ekspresjoniści drezdeńscy z grupy *Die Brücke* czy artyści skupieni wokół pism „Der Sturm” czy „Die Aktion”. Niemieccy czy polscy *Nowi Dzicy* (na przykład ci z *Gruppy*) to powtórka, która bywa parodią pierwowzoru...

1 „Monet to tylko oko, ale, mój Boże, co za oko!”

Trzeba było jednak ich powstania i sukcesu, aby przypomniano sobie o Wieśku.

Wiesiek był *Nowym Dzikim avant la lettre*, na wskroś prawdziwym. Pamiętam wystawę jego płócien w *Plastyce* przy Placu Szczępańskim, przed galerią telewizja, nie wiem, czy nasza, czy niemiecka, Wiesiek coś mówi, obok żona zachowująca się – i słusznie – jak żona wielkiego malarza, chroni męża przed nagabywaniem... tryumf.

Krótkotrwały. Sam Wiesiek nie był zdolny wykorzystać sukcesu. Mimo, że mawiał o sobie „Obrzydowski, Król Żydowski” był zaprzeczeniem mitu o wrodzonych talentach handlowych jakoby *naturaliter* przysługujących Żydom. Był biedakiem nieumiejącym zadbać o swoje, umiał tylko malować. Niestety, nie znalazł się nikt, kto by zaopiekował się jego twórczością skutecznie, Wiesiek nie spotkał marszanda, który umiałby go lansować i tu, w Krakowie, w Polsce i poza Polską – w każdym razie ja o nikim takim nie słyszałem.

Po odkryciu autentycznego „dzikiego” malarza tworzącego obrazy płynące z serca, niekokietujące publiczności, gwiazda Wieśka przygasła... popadł w kłopoty, które czasami obijały mi się o uszy, słyszałem też, że próbowano mu pomóc, ale pomóc Wieskowi nie mógł, nie umiał chyba nikt...

Przed paroma dniami dowiedziałem się od Pani Bundzewicz o jego śmierci. Prosiła o kilka słów wspomnienia o Wieśku do „Głosu Plastyków”...

Czy Wiesław Obrzydowski się zmarnował? Myślę, że został zmarnowany! Był jak bryła złota, którą wessało krakowskie błoto.



OJCIEC¹

Ojca poznałem późno. Był rok czterdziesty piąty, miałem pięć lat. Przyjechał po Matkę i po mnie z Poznania do Iwkowej za Brzeskiem w tarnowskim, gdzie pod koniec wojny mieszkaliśmy u sołtysa. Przybył ogromnym samochodem ciężarowym na Holzgaz, z piecem o kształcie wielkiej rury za szoferką, po lewej. Wysiadł i rozłożył ręce. Szedł ku mnie, ja biegłem ku niemu. Podniósł mnie i przytulił do prawego policzka; lewy miał zaogniony, bo fryzjer w Poznaniu ogolił go brudną brzytwą.

Ciężarówka, skręcając z drogi na podjazd do chałupy, wpadła do rowu; wyciągnięto ją dopiero nazajutrz, załadowano rzeczy i ruszyliśmy przez Brzesko i Kraków do Poznania. Nie było miejsca dla wszystkich, Ojciec stał na stopniu szoferki, pęd powietrza rozwiewał mu płaszcz. Ojciec przetrwał wojnę w Poznaniu i po latach czasem wspominał coś o tym.

Siostrę Zofię zamordowali Niemcy. Ojciec zajął się jej dziećmi – Krzysztofem, Jackiem i Wandą. Wszyscy już nie żyją. Jacek był nadzwyczaj uzdolniony muzycznie, Ojciec dawał mu pieniądze na lekcje

1 Podstawę niniejszego tekstu stanowią spisane przez Pawła Taranczewskiego wspomnienia zatytułowane *Pudła pamięci*. Z obszernego tekstu wybrane zostały poszczególne fragmenty, składające się na intymny portret ojca artysty – Wacława Taranczewskiego. Konkretnie akapity pojawiły się w druku już wcześniej, w roku 2018, wchodząc w skład cyklu publikacji *Biblioteka 200-lecia* wydawanego przez Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zob. P. Taranczewski, *Wspominając Akademię: napisane, wystuchane, zapisane*, t. 2, Kraków 2018.

fortepianu, ale Jacek zużywał je na inne cele. Gdy Ojciec go nakrył, Jacek wyjął z kieszeni plik banknotów, chcąc pieniądze zwrócić, ale Ojciec nie przyjął. Bolał, że Jacek zaprzepaścił talent.

Po wojnie Jacek stworzył ogromne przedsiębiorstwo i zrobił pieniądze. Grał. Rozbiwszy bank w Monte Carlo, zmarł nagle. Krzysztof został architektem i zrobił karierę w zawodzie, Wanda była bankowcem. O swej matce Walerii Ojciec powiedział mi tyle, że była Ślązaczką autochtonką z domu Mende i że jakiś prapradziadek z jej rodziny był burmistrzem miasta Lipska, gdzie ponoć była fontanna zwana na jego cześć Mendebrunnen. Fontanna czy raczej obelisk z fontanną rzeczywiście stoi na Augustusplatz w Lipsku.

O ojcu swym mówił, że pochodził z rodziny kresowej, osiedlonej w Wielkopolsce po rzezi humańskiej. Bracia Taranczewscy uciekli ze wschodu, mając w kapotach zaszyte pieniądze na naukę. Pan Ostroróg, który miał się nimi zająć w Wielkopolsce, zużył pieniądze inaczej. Jeden z braci pojechał dalej i osiadł w Niemczech, drugi był leśniczym u tegoż pana Ostroroga. Jego potomek przeszedłszy przez zieloną granicę do Królestwa, brał udział w powstaniu styczniowym. Dziadek mój, Sylwester Taranczewski, był kupcem. Rodzice Ojca zmarli z początkiem wojny.

Wspominał też swego prapradziadka, oficera napoleońskiego nazwiskiem de Coubon, który został w Polsce – spolonizowani potomkowie przyjęli nazwisko Kubanowski czy Dekubanowski. Trzy lata przed wojną Ojciec poznał Wandę Hryniewiecką, z którą wziął ślub.

W czasie wojny Ojciec pracował u Niemców, wykonywał różne, również fizyczne prace: „nosiłem ciężkie worki na piętro, osłabłem, dźwignąłem wór i posrałem się”. W miejscu pracy działał ruch oporu. Szczególnie wrednego Niemca pozbyto się, wpuszczając bakterie tyfusu do kałamarza, w którym maczał oblizywaną często stalówkę.

W mieszkaniu przy Rybakach Ojciec malował obrazy. Nie mając pieniędzy na modela, pozował sobie sam i stworzył wiele interesujących autoportretów, głównie gwaszem i pastelami, rzadziej olejno. Podał powód: „z początkiem wojny można było jeszcze dostać farby, potem Niemcy już nic nie chcieli Polakom sprzedawać”.

W czterdziestym pierwszym czuwał Ojciec nocami, czytając Dostojewskiego. Czuwał, bo budy jeździły po mieście i Niemcy wyciągali ludzi z mieszkań na roboty albo do obozu. Jednej takiej nocy ktoś zadzwonił, w drzwiach stanął oficer wermachtu, Ojciec zamarł. Oficer przedstawił się: „Ich heie Taranczewski”. Był potomkiem Taranczewskiego, który wyemigrował w XIX wieku do Niemiec. Bernard Taranczewski szedł na Ostfront, gdzie miał stracić nogę, po drodze odwiedził krewnego. Współdziałał z ruchem oporu – mówiła mi o tym kuzynka Wanda.

Ojciec głodował, tłukł młotkiem suchy chleb, który potem moczył w wodzie i jadł.

Mam ten młotek.

Zlecając szewcowi naprawę butów, powierzył mu Ojciec kawałki skóry – w czasie wojny nieosiągalne. Szewc skórę ukradł i wstawił w podeszwy tekturę. Buty spłynęły wraz z pierwszym deszczem.

Po przyjeździe do Poznania zamieszkaliśmy przy ulicy Rybaki 13. Ktoś bezprawnie zajął mieszkanie i pracownię przy ulicy Sienkiewicza 21, które Ojciec z wybuchem wojny opuścił, chowając się przed Niemcami u swych rodziców. Przy Rybakach był spory pokój z kuchnią, bez łazienki, na półpiętrze – śmierdzący klozet. Okna pokoju i kuchni wychodziły na ogromne podwórko-studnię. W kuchni było też małe okienko na klatkę schodową.

Raz zobaczyłem przez nie dwoje staruszków wchodzących na górę i zawołałem matkę, zaniepokojona przywołała Ojca i stwierdziła, że nikogo takiego widzieć nie mogłem, bo opisałem nieżyjących dziadków Taranczewskich. Potem rodzice mówili ze sobą chwilę.

Mimo wycieńczenia wojną był Ojciec pełen energii i optymizmu. Nieustannie zajęty. Wstawał wcześniej rano spiesźnie, ubierał się i nakładał skarpetki na nogi już okryte długimi kałesonami: skarpet nie naciągał a nasuwał wywiniętą uprzednio na lewą stronę część ściągacza i skarpetka najeżdżała na stopę gładko, jej ruch był przeciwieństwem zdejmowania skóry z węgorza. Potem nakładał ubranie, o które dbał. Często prasował spodnie, czyścił marynarkę, zmieniał koszulę. Krawaty wiązał bardzo starannie. Do wyjścia

nakładał płaszcz i kapelusz. Ten sposób noszenia się zachował do końca życia, stylu sportowego nie polubił. Był siwy, przez to wyglądał staro.

Dużo malował. Jedyny pokój miał w ścianie wnękę, w prawym rogu od drzwi stał ogromny piec kaflowy z dekoracyjnym zwieńczeniem. Światło wpadające z podwórka było miękkie, obecne raczej na dole, w kątach pod sufitem panował mrok. Pokój był sypialnią i pracownią; służył za scenę i dekorację wielu obrazów. W nim *Mała malarka* – patrząc na pozujący akt – rozpoczyna wielkie płótno. We wnęce siedzi *Pani przy stole*, pozują martwe natury.

Malował Ojciec na chwiejnej, przedwojennej sztaludze sosnowej z rozklekotaną śrubą do poziomowania w podstawie. Obserwowałem od tyłu płótno i sztalugę, ona kiwała się, płótno drgało rytmicznie pod chroboczącymi, szybkimi, skośnymi pociągnięciami i uderzeniami pędzla. Spod płótna wystawały skrzyżowane nogi Ojca, które zginały się i prostowały zależnie od tego, czy malował w górze, czy w dole obrazu.

Mam tę sztalugę.

Pracownia przy Rybakach to „Pracownia Małej Malarki”. Inspirowaną Rembrandtem scenę umieścił Ojciec właśnie we wnętrzu przy ulicy Rybaki. Ojciec często się irytował, unosił, krzyczał na mnie i na Matkę; dygotałem, Matka ulegała, stawiając konsekwentny opór.

Mieszkanie z pracownią przy ulicy Sienkiewicza w końcu odzyskaliśmy. Powstały w połowie lat trzydziestych z ducha Bauhausu budynek stał w ogrodzie. Z okien pracowni, holu i sypialni rodziców widać było ulicę Sienkiewicza, dachy domów przy Mickiewicza, sąsiednią budowę – zajezdnię tramwajów.

Pracownia przy Sienkiewicza powstała z połączenia dwóch pokoi od strony ulicy. Architekt, projektując mieszkanie w porozumieniu z Ojcem, usunął ściankę działową. Do pracowni wchodziło się z holu, dużym przejściem zasłanianym kotarą. Wewnątrz – w prawym rogu – były drzwi na balkon, pełniący czasem rolę sceny, na której pozował model. Wnętrze pracowni i balkon wiązały się na obrazie w jedno. Okna były duże, w całej pracowni pełno było światła.

Ojciec malował martwe natury, wnętrza, pejzaże. Czasami przychodziła pozować modelka. Pracownia pełna była rekwizytów: skrzypce, dwie wiolonczele, dębowa skrzynia na bieliznę, błękitny wazonik, naftowa lampa, samowar, dwa zegary na ciężarki o cyferblatach z malowanej porcelany z niemieckimi napisami, dzbanki i garnki, półeczka, szafka, stolik na jednej nodze pod martwą naturę i kilka świątków górskich. Święty Sebastian pozował w *Martwej naturze ze świątkiem*.

Ojciec malował przed wojną kościółek w Lubomierzu na Podhalu. Zamiast pieniędzy wziął od proboszcza rzeźby wyrzucone na strych. Na ścianie wisiał bezręki Chrystus znaleziony w śmieciach za kapliczką w górach i uratowany pod połą kapoty. Nad drzwiami do pracowni skrzydlaty aniołek trzymał wieczną lampkę przed obrazem Matki Boskiej. *Martwą naturę ze świątkiem* malował Ojciec wielokrotnie – z natury i posługując się wcześniejszymi płótnami.

Na prostym stoliczku stał wazonik z gałązką bazi, mała drewniana waga, jakiś dzbanuszek, leżała niewielka draperia. Za stoliczkiem tkwił tytułowy świątek, tłem był wschodni kilim. Obok stały odwrócone malaturą do ściany płótna i stara szafka, w której Ojciec przechowywał jakieś graty.

Kiedyś Opera Poznańska zamówiła dekoracje do jakiegoś przedstawienia, pracownia była wypełniona makietami sceny, w które Ojciec wstawiał projekty. Pozwolił mi się przyglądać i nie zaprotestował, kiedy do masztu w jednej z makiet przykleiłem chorągiewkę. Wtedy poznałem smak kawy. Pod oknami pracowni stał stół dębowy projektu Pierre'a, czyli Piotra Potworowskiego, wykonany przed wojną przez wiejskiego stolarza. Usiąść przy nim było trudno, bo przeszkadzały deski wiążące nogi u dołu oraz szeroka carga. Jeszcze jeden analogat mebli Wyspiańskiego. Na stole trzymał Ojciec farby, na rogu stawiał filiżankę kawy. Kiedy wyszedł na chwilę, skosztowałem czarnego płynu, bardzo mi smakował, bo był słodki.

Ze stołu Pierre'a wziąłem kiedyś wyciśniętą niemal do końca maleńką tubkę z „niepotrzebną” już resztką czerwieni, aby pomalować drewniany stateczek. Matka, zobaczywszy stateczek, wpadła

w panikę, bo resztką czerwieni była francuskim kadmem czerwonym ciemnym Lefranca, przywiezionym przed wojną z Paryża, który Ojciec trzymał, czekając, aż w jakimś płótnie trzeba będzie postawić plamę tej właśnie barwy. Zmartwiałem ze strachu przed karą.

Ojciec prędko się zorientował, że farby już nie ma, ale nie robił mi wyrzutów, nawet obrócił to w żart. Tubkę tę znalazłem zaschniętą po latach wśród farb po Ojcu. „Stół Pierre’a” stał później w ostatniej, krakowskiej pracowni Ojca. Pewnego wieczoru pękł z hukiem. Nazajutrz przysłała wiadomość, że o tej godzinie Piotr Potworowski, Pierre, oddał ducha.

Mam stół Pierre’a.

Malując wiele wersji jednej martwej natury, Ojciec rozważał różne możliwe harmonie barw na płótnie. Po przeczytaniu *Sporu o istnienie świata*² Romana Ingardena zrozumiałem, że uprawiał malarską ontologię, budował malarskie światy możliwe. Pokrewieństwo duchowe malarza i filozofa poczęło się, zanim jeszcze poznali się w Krakowie, gdzie wiele z sobą rozmawiali, czego ślady pozostały również w pismach filozofa – powołuje się na rozmowy z Ojcem w przypisach do swych prac o malarstwie. Roman Ingarden ofiarował Ojcu z dedykacją tom *Studiów z estetyki*³, ten, który otwiera rozprawą *O budowie obrazu*.

Wiele wersji jednego tematu podobne jest także wariacjom muzycznym. Interpretacja ta jest chyba trafniejsza, przecież Ojciec słuchał muzyki, grał na skrzypcach i wiolonczeli, w dzieciństwie śpiewał w chórze katedralnym księdza Gieburowskiego.

Nasuwa się jeszcze jedna interpretacja. Namalowanie obrazu pozostawia niedosyt, bo pełnia nie została osiągnięta, artysta chciałby powiedzieć jeszcze raz to samo, ale lepiej. Zaczyna nowe płótno, praca rozwija się w nieoczekiwany sposób, zaskakuje, pełnia i tym razem nie zostaje osiągnięta, malarz podejmuje więc nowy wysiłek, każde następne płótno zaskakuje, a także obiecuje coś, co

2 Zob. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1987.

3 Zob. tenże, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957.

można zrealizować dopiero na następnym.... i tak – teoretycznie – w nieskończoność.

Ostatnie rozumienie wielowątkowej twórczości Ojca to malarskie interpretowanie interpretacji. Płótno namalowane z natury nigdy nie było obciążone nadmierną chęcią *mimesis*, było raczej zanotowaniem motywu, czyli tego, co go poruszyło, potem następowały kolejne interpretacje. Ojca w zasadzie nie interesowała natura, nie drążył jej jak Cézanne. Pamiętam korekty, w których często padały słowa: „nieważne, co jest tam, ważne jest to, co tu”. „Tam” oznaczało modela, „tu” obraz. Należało interesować się obrazem.

Pracownia przy Sienkiewicza nie miała drzwi oddzielających ją od przedpokoju, który służył za jadalnię. Duży otwór przesłaniała jedynie kotara, przez którą oczywiście słysząc było każdy szmer. Ojciec wymagał spokoju, którego nie było, nie byłem w stanie zachowywać się cicho zbyt długo, dlatego Matka często podrzucała mnie państwu Dmochowskiemu, sąsiadom z przeciwka. Kiedyś Ojciec, doprowadzony do kresu, cisnął we mnie blaszanym wiaderkiem, ale nie trafił, wybił tylko szybę w drzwiach na kuchenny balkon. Był to wybuch bezsilnego gniewu artysty, któremu hasający bachor przeszkadza w skupieniu. Widzę to dobrze, bo Ojciec wybuchał, ale mnie nie karał – karała Matka, często surowo.

Naprzeciw kuchennego balkonu znajdowała się zajezdnia tramwajów, jeden z motywów Ojca. Nie traktował go jednak jak widok z okna, bo ustawił na balkonie martwą naturę z paprotki i jabłek spiętrzonych na paterze w pryzmę. Martwa natura spełniała w pejzażu rolę analogiczną do postaci, był to więc *quasi*-sztafaż. Wersji tego tematu powstało wiele – od impresyjnego płótna wychodząc, na syntetycznym, płaskim położeniu kończąc. Etapy upraszczania nie wzbudzały mego entuzjazmu. Podobala mi się pierwsza wersja z paprotką o wyraźnym rysunku liści, odpychało płótno, w którym paprotka stała się zielonym, płaskim plackiem.

Okno w sypialni wychodziło na ulicę Sienkiewicza, widać było rozpoczętą w sąsiedztwie budowę. Ojciec malował ten pejzaż podobną metodą jak pejzaż z zajezdnią tramwajów. Od interpretacji

wolałem wersje powstające przed naturą. Pracujący przy budowie zostawiali na chodzie prymitywnego Ursusa, który raz uruchomiony musiał pracować cały dzień. Ursus terkotał namolnie, doprowadzając Ojca do szału. Widziałem, jak wychylony przez okno trzeciego piętra krzyczał strasznie, żądając, by ciągnik zatrzymać. Przechodząc raz ze mną koło budowy, zaczepił Ojciec milicjanta, mówiąc, że jacyś ludzie wynoszą z niej cegły, milicjant nie zareagował.

W pracowni przy Sienkiewicza malował Ojciec obraz Bożego Miłosierdzia do kościoła-baraku na „Abisynii”. Nazywano tak peryferie Poznania. Nie był to jednak obraz zgodny z wizją siostry Faustyny w tym sensie, że nie ograniczał się do przedstawienia samego Jezusa; pokazywał także wizjonerkę otoczoną tłumem postaci z architekturą w tle. Ojciec pracował nad obrazem bardzo intensywnie, wielokrotnie go przemalowując. Malował też inne obrazy kultowe. Pamiętam pracę nad wizerunkiem Świętego Antoniego z Padwy.

Projektował też i wykonywał kościelne polichromie. Nie byłem świadkiem żadnej wielkopolskiej realizacji. W Poznaniu współpraca z klerem układała się dobrze. Ojciec spotykał się ze zleceniodawcą sprzed wojny, księdzem Lucjanem Haendschke, wówczas kancle rzem Kurii Metropolitalnej. Między nim i Ojcem panowało pełne wzajemne zrozumienie i uznanie. Pracownia przy Sienkiewicza to „Pracownia Martwej Natury ze Świątkiem”.

Pod koniec lat czterdziestych zdawałem już sobie sprawę, że Ojciec uczy malarstwa w poznańskiej Szkole Sztuk Pięknych. Po latach jeden z jego ówczesnych studentów, Józef Flieger, zwierzył mi okrucieństwo Ojcowej pedagogiki. Precyzyjnie ustawioną martwą naturę przenoszono z jednego pomieszczenia do drugiego. Wszystko zostało umocowane, draperia przytwierdzona szpilkami, tak aby całość pozostała nienaruszona. Na stoliku pod martwą nie tknięto warstwy kurzu, aby nie zmienić barwy blatu.

W poznańskiej Szkole powstało *Trio* oraz *Koncert w atelier*. Do obrazów pozowały Krystyna Krauze i Zofia Wilińska. Pierwsza była przystojną, spokojną, ciepłą kobietą, druga – o rudych włosach – ruchliwa i nieco afektowana, miała urodę agresywną, „linearną”. Dopełniały się

wzajem. Pierwsze płótna – jak zawsze – namalował Ojciec przed naturą i były „impresjonistyczne”, dalsze zmierzały ku uogólnieniu, ale nie wszystkie, Ojciec niekiedy jakby wracał do pierwotnego, bezpośredniego wrażenia, malując płótna zbliżone do wersji pierwszej.

Studenci Szkoły mieli plenery wakacyjne w Skokach pod Poznaniem. Wysłano mnie tam raz pod opieką Krystyny Krauze i Zosi Wilińskiej. Ojciec dojeżdżał na korekty. Zapamiętałem grupę młodych ludzi, którzy chodzili w różne strony, kadrując krajobraz prostokątem utworzonym z kciuków i palców wskazujących obu rąk. Ojciec przyszedł i spytał ciepłym głosem: „polujecie na motywy?”. Zdumiał mnie, bo studenci nie mieli strzelb.

W domu przy Sienkiewicza bywało wiele osób. Wpadał malarz Jan Spychalski, Przychodził Zdzisław Kępiński. Głośno zachwycił się obrazami Ojca; przed niektórymi przysiadł. Obrazy czasem kupował, częściej brał w depozyt do Muzeum Wielkopolskiego. Przysiadł też przed moimi obrazami – dziesiątek lat potem. Bywali Zdzisław i Loda Malinowscy. Przez jakiś czas Ojciec zapraszał na obiady młodszego kolegę, który znalazł się w trudnej sytuacji; chwilowo mieszkał też u nas Hipolit Polański. Stałym gościem był Wacław Twarowski, Ojca uczeń i wierny przyjaciel. Także studentki malarstwa – Krystyna Krauze i Zofia Wilińska, a i Teresa Pągowska. Bywało wiele innych osób, przyjaciół, studentów, interesantów, których imiona nie są mi znane.

Wydawano przyjęcia z tłumem zaproszonych wcześniej osób. Ale zdarzało się, że Ojciec telefonował skądś podniecony, oświadczając Matce, że za chwilę będzie u nas trzydzieści osób na kolacji. Ona – stając na głowie – robiła jakieś kanapki, a gdy przygotowania miały się ku końcowi, Ojciec dzwonił, że nikt nie przyjdzie. Czasem jednak nie było odwołania i Matka telefonowała do firmy, której nazwy nie pamiętam, a w której jeszcze wtedy, pod koniec lat czterdziestych, można było zamówić przez telefon wiktuały dostarczane po chwili do domu „rollwagą”.

Na jednym z takich przyjęć poznałem i polubiłem pumpernikiel. Zapamiętałem tłumne przyjęcie, które trwało do późna w nocy.

Zmuszony położyć się do łóżka, słyszałem dochodzące z pracowni dźwięki fortepianu, na którym grał Guccio Wolff, syn starego Wolffa, tego od Gebethnera, a brat malarza, który później został księdzem. Głośne rozmowy i nieskrępowane śmiechy nie dawały mi spać.

Ojciec zabierał mnie czasem do kawiarni, siedziałem zanudzony przy okrągłym, marmurowym stoliku obok podnieconych, gestykulujących i głośno rozprawiających nad filiżanką kawy panów. W domu wracały echa tych rozmów. Sens ich streszcza pytanie: co będzie ze sztuką?

Któregoś dnia Matka weszła niespokojna do pokoju, mówiąc: „Wolna Europa powiedziała, że Wacław Taranczewski wysoko trzyma sztandar sztuki polskiej”, byłem dumny, Matka dygotała ze strachu. Zabierał mnie do muzeum, w którym podziwiałem malarstwo holenderskie. Podziwiałem tym bardziej, że nad moim łóżkiem wisiał holenderski pejzaż z postaciami w cieniu wielkich drzew, pod którymi chciałem odpocząć, wchodząc do wnętrza obrazu. Wiszących na innych ścianach płócien Czyżewskiego, Waliszewskiego i Ojca nie lubiłem.

Czasem nocą w kuchni, przy zasłoniętym kocem oknie oprawiano mięso kupione „na czarno”, robiono kielbasy – Ojciec nie brał w tym udziału. Mając sześć lat, chciałem się uczyć niemieckiego. Ojciec miał być nauczycielem. O oznaczonej godzinie przyszedłem do pracowni, Ojciec kazał mi usiąść i pisać: der Vater, die Mutter... – sam cały czas malował. Na tym nauka się skończyła. Ojciec chciał, żebym się uczył grać na fortepianie. Profesorem został naturalnie Guccio Wolff. Na pierwszej lekcji dostał szau, zbił mnie linijką po palcach i był to kres nauki muzyki.

Dzięki Ojcu czułem jednak, że muzyka jest ważna i do życia niezbędna. Kiedyś, idąc ze mną ulicą, pokazał duży budynek i powiedział z namaszczeniem: „to jest konserwatorium”. Ojciec chodził regularnie na koncerty do auli uniwersyteckiej. Pamiętam, jak malował na papierze wodnymi farbami obraz z rydwanem w chmurach, był to projekt polichromii plafonu w auli. Plafon istnieje do dziś.

W domu z szacunkiem wymawiano imiona i nazwiska Stanisława Szpinalskiego, Eugenii Umińskiej, Ireny Dubiskiej. Padały nazwiska

kompozytorów: Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Wagnera, Debussy'ego, Ravela; panował kult Bacha. Brahmsa Ojciec nie lubił, uważał, że jest przegadany. Słyszałem zdziwiony, że nie wolno w Polsce grać Wagnera, którego podziwiałem. Ojciec grywał. Często, gdy wracał wzburzony, krył się w pracowni i godzinami improwizował na wiolonczeli lub na skrzypcach, w przerwach chodząc z kąta w kąt. Był wówczas niedotykalny. Matka ostrzegała: „tatuś chodzi”.

Ojciec pokazywał mi również inny budynek – uniwersytet. Czasem wskazywał kogoś na ulicy, mówiąc: „to jest profesor uniwersytetu”. Nazwiska Władysława Tatarkiewicza i Romana Ingardena wymawiane były z największym szacunkiem, także nazwiska Kanta, Nietzschego i Schopenhauera. Odczytywałem też napisy na grzbietach książek: Friedrich Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, *Jenseits von Gut und Böse*; Erwin Rohde *Psyche*; stał tom zatytułowany *Die Stoa*. Stały też wydane w Lipskiej Bibliotece Pisarzy Polskich dzieła wszystkie Słowackiego, małe tomiki Mickiewicza i Krasińskiego. Pieściłem ich piękne skórkowe oprawy, próbowałem również czytać.

Czułem, że filozofia i literatura są dla Ojca czymś doniosłym. Grzebiąc w bibliotece, znalazłem tomik w czerwonej okładce *Poezye Adama Mickiewicza* – tom I, wydane w Mikołowie nakładem Karola Miarki. Tomik zadedykowano pismem mojej prababki od strony Matki: „Irusi na rozwiązanie od Cioci, Sambor, 15.05.1916”, tomik był własnością Matki. Natrafiłem też na tomik w zielonej okładce *Poezye Adama Mickiewicza* – tom III, wydanie to samo. Tomik był podpisany: „Wacław Taranczewski, 1916”. Rodzice nie wiedzieli wówczas o swoim istnieniu. Tomiki postawiłem na półce razem.

Któregoś roku Ojciec zaczął wyjeżdżać. Raz był w domu, to znów go nie było. Przed wyjazdem zamawiał miejscówkę do biletu drugiej klasy. Miał małą, tekturową walizeczkę okupacyjną brązowego koloru. Pod jego nieobecność Matka robiła w pracowni surowo zakazany porządek, czyli dyrygowała gospożą Pelasią, która sprzątała. Po starciu kurzu z jakiegoś przedmiotu, odstawiała go dokładnie na miejsce zapamiętane precyzyjnie przez Matkę, aby Ojciec nie poznał, że coś poruszono.

On naturalnie poznawał, ale nie było z tego powodu awantur, bo Matka nie posunęła się do wycierania kurzu z martwych natur, ograniczając się do podłogi, do rewersu obrazów, do krawędzi blejtramów, do przedmiotów, które nie pozowały.

Pod koniec lat czterdziestych zaczęła się udręka Matki i Ojca, bo Matka zapadła na zdrowiu. Nabyta w dzieciństwie wada serca, pogłębiała moim urodzeniem, zaczęła się dawać we znaki. W opinii lekarzy Matka nie powinna była mieć dzieci. To, w jaki sposób i kiedy mu o tym powiedziano, zraniło Ojca głęboko. Trauma dawała o sobie znać niemal do ostatnich jego dni.

Matka leżała w Szpitalu Przemienienia Pańskiego, należącym do szarytek. Po Jej powrocie do domu Ojciec w rewanżu namalował siostronom ogromny obraz ołtarzowy z tłumem zakonnic wstępujących po schodach, na szczycie których przyjmował je do chwały Święty Wincenty a Paulo. Choroba Matki była śmiertelna, miała jednak trwać jeszcze osiem lat. Zmarła w Krakowie (...). Skończyła się udręka Jej i Ojca.

Tuż po Jej śmierci był jak sparaliżowany. Śmierć ta zdruzgotała Ojca. Siedział na krześle w przedpokoju, nie mogąc się poruszyć i rozpaczliwie płakał, powtarzając: „najchętniej bym tu nie został”. Powoli dochodził do siebie, dużo malował, rzucił się w wir życia towarzyskiego, bywając niemal co wieczór w Piwnicy pod Baranami.

Pod koniec lat pięćdziesiątych dręczyły mnie różne niepokoje, dużo czytałem, a Piwnicą gardziłem. Kiedy ja po kolacji zasiadałem do lektury uczonych foliałów, Ojciec nakładał świeżą białą koszulę, wiązał krawat i pędził do Piwnicy. W sześćdziesiątym trzecim ożenił się z Celiną Styrylską – artystką i pedagogiem.

Dla Ojca byłem *wunderkindem*, przyszłym genialnym artystą. To nie ulegało dlań wątpliwości. Chciał, żebym tylko malował, mnie z biegiem czasu pochłaniały sprawy inne – religia, filozofia... Ojciec grzmiał: „nawet na Leonardo to się zemściło”. Był bezradny. Nauki wciągnęły mnie, czego nie żałuję; zdradziłem jednak na jakiś czas sztukę, za co przyszło mi zapłacić. Miałem być kimś, nie wiem, czy jestem. „Nie chciałeś słuchać” – szepnął Ojciec pod koniec życia (...)

Kiedyś, widząc jakąś martwą naturę, wykrzyknął: „Zostaw!”. Pomyślałem: „Będę artystą!”. Poszedłem na Akademię. Po pierwszym roku chciałem pójść do Cybisowej, Ojciec nie wywierał żadnego nacisku, ale Matka rzekła: „tatusz powiedział, że cię przyjmie”. Byłem szczęśliwy. Znalazłem uznanie, będę w najlepszej pracowni na Akademii!

Studiowałem malarstwo w pracowni Ojca. Na korekty przychodził punktualnie o jedenastej. Że się zbliża, rozpoznawaliśmy po charakterystycznym chrząkaniu na korytarzu. Rozlegało się pukanie i Ojciec wchodził. Wszyscy zamierali, nie tyle przestawali pracować, ile zastygali wewnątrz, oczekując na korektę, która następowała lub nie. Ojciec czasem rzucał jakąś uwagę, czasem zatrzymywał się dłużej i coś tłumaczył bądź wyjaśniał sens pracy, który On widział, a który był przed studentem zakryty.

Niekiedy coś rysował na kartce papieru, czyniąc zrozumiałymi prawa rządzące korygowanym obrazem. Korekty Ojca były dla mnie wyrocznią, a uznanie przezeń lub odrzucenie – nieodwołalnym wyrokiem. Ojciec uznania nie odmawiał. Bywało, że widząc zaczętą płótno, które traktowałem jak podmalówkę, mówił gwałtownie: „zostaw, bo zepsujesz!”.

Słowa „zostaw!” wyczekiwałem jak zmiłowania, bo nie bardzo mi szło, nie umiałem się odnaleźć. Z jednej strony pragnąłem akceptacji, z drugiej wiedziałem, że na nią nie zasługuję, a Ojciec dawał mi to odczuć. Robiłem wszystko, aby wcielić na płótnie jego uwagi, żeby przestrzegać kolejnych czynności, które doradzał, ale to właśnie mi nie wychodziło. Im bardziej się starałem, tym bardziej oplakane były rezultaty. Ojciec, widząc je, początkowo się irytował, potem mówił: „nie wiem, jak ci pomóc”. Był bezradny (...).

Bywało, że się stawiałem. Pchnięty nagłym impulsem postanawiałem namalować obraz przeciwko Ojcu, on jednak zawłaszczając, przechwytywał natychmiast mój sprzeciw, uznając obraz lub zakazując malować dalej pracę, którą uważałem za podmalówkę. Nie potrafiłem nie posłuchać. Na roku dyplomowym malowałem w domu, nie mogąc się skupić w pracowni. Studiowałem martwą naturę ze straszliwymi oporami, wbrew pragnieniu pośpiechu, stawiając ostrożnie

każdą plamę. Pracowałem w duchu Cézanne'a. „Nareszcie konsekwentnie przeprowadziłeś obraz” – usłyszałem w nagrodę, ale praca była drętwa. Nigdy już nie usłyszałem: „zostaw!”

Ojciec nie chciał mnie uzależnić, jednak im bardziej oczekiwał ode mnie samodzielności, tym bardziej ja nie byłem do niej zdolny. Im bardziej ja nie byłem zdolny, tym bardziej On starał się dopomóc mi w usamodzielnieniu. Im więcej dawał wolności, tym bardziej zniewalał. Mówił: „rośnij jak roślina”. Ale uznając jakiś ruch rośliny, mówił niemo: „przewidziałem to”.

Poszerzając horyzont, przenosił granice w nieskończoność, granice klatki. Bo każdy mój ruch kontrolował Ojciec wewnętrzny. Zewnętrzny był ciągle niezadowolony z tego, co robię. Im bardziej starałem się wsłuchać w jego pouczenia, im mocniej chciałem im się podporządkować, tym bardziej On był niezadowolony.

Ożeniłem się i wyprowadziłem z domu Ojca. W domu żony zabrałem się do malowania. Pokazałem Ojcu martwą naturę, spojrział i nic nie powiedział, po paru dniach usłyszałem: „to, co teraz robisz, nie ma sensu”. Kiedyś usiłowałem namalować pejzaż przez okno. Ojciec przyszedł właśnie z wizytą, rzucił okiem na zaczęte płótno. „Co to za ruskie malarstwo?” – zapytał drwiąco. Połamałem pędzle.

Nie było to ostatnie spotkanie z Ojcem przed płótnem. Kiedy pod koniec życia zamieszkał u mnie, ponownie próbowałem malować. Chodziłem na pejzaż do ogrodu za radiostacją przy Szlaku. Kiedyś wróciłem, oparłem obraz o półkę i usiadłem na tapczaniku pod ścianą. Ojciec wszedł, zobaczył płótno, pochwalił dolną partię, niebo zganił. Wziął pędzel, nabrał farb z palety i szybko wypełnił niebo „barokowymi” chmurami.

Innym razem przyniosłem pejzaż namalowany tamże. Ojciec poradził, żeby go powiększyć. Rozrysowałem kompozycję na nowym płótnie i podmalowałem, Ojciec obraz dokończył. Mogłem patrzeć, jak maluje, i zrozumiałem, że nigdy nie będę tak potrafił. On był z wysokości, ja z niskości. On pochylał się nade mną, ja spoglądałem w górę, łapiąc słowa, śledząc drgnienia aprobaty lub dezaprobaty malujące się na jego obliczu.

Na kilka miesięcy przed śmiercią Ojca zgromadziłem u niego w pokoju moje dawne i nowsze płótna. Wszedłem pod wieczór po-
czytać mu, a On, wyciągając z łóżka drżący palec wskazujący ku roz-
stawionym pod ścianą pracom, powiedział: „ładne obrazki, a ja cały
czas myślałem, że nic z ciebie nie będzie”.

Ojciec umarł, ale nie odszedł. Im bardziej jest martwy, tym bar-
dziej żyje we mnie. Nie mam już myśli malarskiej, która nie byłaby
Jego myślą, która nie byłaby przezeń przewidziana, nie ma ruchu,
który nie byłby Jego ruchem. Ojciec i ja jedno jesteśmy. Patrzę Jego
okiem, im bardziej usiłuję być sobą, tym bardziej staję się Nim, im
bardziej się sprzeciwiam, tym bardziej ulegam, im bardziej się bun-
tuję, tym bardziej jestem zależny; nie mam wyjścia, mimo że mówią
mi: „idziesz inną drogą, robisz co innego”. Przyjaciele nie wiedzą
tego, co wiem ja.

Ta inna ich zdaniem droga, to droga Ojca, ściślej ścieżka, któ-
rą On nie poszedł, ale która kryje się w jego obrazach. Słyszę jego
głos: „nie chcesz tak, chcesz inaczej? Daremnie! Idziesz w moje ślady.
Wszystko, o czym tylko możesz pomyśleć, we mnie już było. Co-
kolwiek byś zrobił, nie oderwiesz się. Nie masz wyjścia! Im bardziej
targasz pęta, tym bardziej je zaciskasz”.

A jednak! A jednak przez cały czas, od kiedy zacząłem malować,
słyszałem też wewnątrz cichy szept podpowiadający mi coś, czego
nie rozumiałem, bo chciałem zadowolić Ojca, bo chciałem sprostać
Ojcu. Dziś wiem, że ani Mu nie sprostam, ani się przeciw Niemu nie
zbuntuję, że ani nie spełnię oczekiwań, ani ich nie zawiodę, że nie
będę ani taki, ani siaki. Ani nie będę walczył, ani nie-walczył.

Będę czekał, będę nasłuchiwał i wytężał wzrok, patrzył i słuchał;
może usłyszę i zobaczę, zobaczę i usłyszę „alef” malarstwa analo-
giczny do tego, który – wedle Kabały – usłyszał Mojżesz na Synaju
i który rozwinął w Dekalog.