

PAWEŁ TARANCZEWSKI  
**Z PUDEŁ PAMIĘCI**  
PISMA WYBRANE

Opracowała Magda Studnicka

WYDAWNICTWO NAUKOWE AKADEMII IGNATIANUM W KRAKOWIE

KRAKÓW 2023

# 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 Armstrong<sup>1</sup>, 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, naznaczony 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, malarskiego gestu, który wplany w płaszczyznę obrazu otwiera jednocześnie przestrzeń zupełnie nową, obszar przesyconego 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 przesyca wszystko, co jest przez niego widziane”<sup>2</sup>.

Wyływająca 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 wpływających 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 Ojcem<sup>3</sup>.

Umieszczona przez to w swoistej sferze kontemplacji transcendencji 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!”<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup>.

Spośród składających się na zawartość owych pudeł pamięci notatek, anegdot, pamiętek 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, utrwaląc przejawy pragnienia wspólnoty w świadomości ciężenia do kresu: „chęć wzięcia do ręki aparatu fotograficznego wynika z niespokojnej świadomości naszych słabości poznawczych związanych z upływem czasu (...)”<sup>6</sup> – 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 – szczególnie 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”<sup>7</sup>.

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”<sup>8</sup> – niech będą najistotniejszym argumentem, aby ten właśnie wysiłek „uczynić widzialnym”<sup>9</sup>.

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 MALARZA<sup>1</sup>

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 Waltosem, 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 nauczyli

---

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 stwierdzi, 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 jakkolwiek 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 pomysł.

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 dochodząco 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”<sup>2</sup>.

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 wplątaniem 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 (...)?”<sup>23</sup>.

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 *explicitę* 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 Strzemińskiego pozwoliło mi odrzucić poglądy Strzemińskiego 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 zawęży. 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 byciu, 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 rozwiązania. 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 zachwytu. Powstający bezinteresownie obraz prowadzi malarza do artystycznego poznania prawdy i do samopoznania, interesowność wiedzie w najlepszym przypadku do złudzeń, do powstania 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 niemożliwa do zrealizowania gdzie indziej. Malarstwo oparte na medytacji i kontemplacji poczyna 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 usprawiedliwienia malarstwa wobec innych mediów. Kolor zaś wciąż wzbudza nam dostęp do swej istoty. Kolor przybliży się jedynie w malarskiej medytacji i kontemplacji koloru, które jedynie mogą przyłgnąć 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, pojawia 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 siłą, ani słabością, 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 przesysca 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 chwyta 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 Chmielowskiego. 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.