

## Autoreferat

### *Wstęp*

Analiza własnej twórczości, niezbędna do zaprezentowania dzieła habilitacyjnego, wymaga zmierzenia się z problemem znaczenia, które nadawane jest dziełu zarówno przez jego twórcę, jak i odbiorcę. Jednocześnie należy podkreślić, że próby opisywania obrazów są zadaniem karkołomnym, gdyż obrazu nie sposób przekształcić w słowa. Dzieło wizualne nie opisuje rzeczywistości korzystając z narzędzi właściwych językowi, zatem wszelkie interpretacje czy odczytywanie jego treści należałoby określić raczej mianem próby podejmowania takich działań, przy zastrzeżeniu, że to suma naszych doświadczeń składa się na odbiór sztuki. Co za tym idzie, jej percepcja jest w każdej sytuacji zindywidualizowana, wskazuje na jedną z wielu, a nie jedyną możliwość.

Ponadto, by podjąć to wyzwanie, konieczne jest nakreślenie siatki pojęciowej, stosowanej w niniejszej rozprawie, gdzie za szczególnie istotne należy uznać odnoszenie terminu „obraz” do przedstawienia, wizerunku będącego przedmiotem mojego zainteresowania, a nie techniki, jaką posługiwałem się tworząc cykl prac o tytule „Sidła”, prezentowany na dwóch wystawach, w Krakowie w 2018 r. oraz w Poznaniu w 2019 r. Zatem użycie słowa „obraz” wobec rysunków, jakimi są prezentowane dzieła, jest zabiegiem w pełni świadomym, swoistym odniesieniem do miejsca, jakie obraz zajmuje w kulturze i ewolucji człowieka.

Obraz jest bowiem bytem bistabilnym, mogącym powodować zmiany w otoczeniu, a zarazem wyczekującym koncepcyjnego stanowiska człowieka wobec dzieła sztuki, „Bo wszelka przyczyna, która wyprowadza jakąś rzecz z niebytu do bytu, nazywa się twórczością”, jak twierdził Platon<sup>01</sup>. Tym samym obraz, będący częścią, efektem procesu twórczego, nie tylko poddaje się oddziaływaniu, ale także sam oddziałuje na ludzkie emocje, wyzwala reakcje, pełni wręcz rolę pośrednika w dialogu, jaki nawiązują różne wymiary rzeczywistości. Z takich przesłanek wynika potrzeba rozważenia, jak silna jest władza obrazów? W jakim stopniu konstruują one doświadczenie życiowe widza? Jak dużą otwartość na zmienność wykazują obie strony dialogu, a może raczej należałoby powiedzieć: gry?

W takim kontekście możemy postawić istotne pytanie badawcze o to, czy obrazy żyją, skoro stają się aktorami w cyklu życia, integralnym elementem naszych relacji społecznych, ale i relacji, jaka powstaje pomiędzy dziełem a jego odbiorcą, dziełem a jego twórcą oraz złożonej interakcji, jaka zachodzi pomiędzy twórcą, obrazem, a odbiorcą sztuki.

<sup>01</sup> Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002.

Artysta zamyka wyobrażenia o świecie w dziele, które tworzy, a jego odbiorca staje wobec wyzwania, jakim jest odczytanie swoich odczuć i skonfrontowanie ich z obrazem. Skoro „sztuka jest tworzeniem znaczenia i nadawaniem mu kształtu”<sup>02</sup>, to ten, kto się z nią styka, staje się uczestnikiem procesu zainicjowanego przez twórcę. Rozpoznając to znaczenie ludzie zwykle zdają sobie sprawę z bezruchu, wręcz martwoty przedstawienia wizualnego, lecz niejednokrotnie nadają mu magiczny charakter. Dzieje się tak wówczas, gdy uświadamiają sobie, że pod wpływem wizerunku, obrazu zmieniają się ich odczucia. Możemy przy tym rozważyć, na ile emocje, które wyzwala w odbiorcy dzieło sztuki, są emocjami wtórnymi, gdyż w swojej pierwotnej postaci zostały one już przełożone na obraz.

Niewątpliwie obraz stał się ważną częścią ludzkiej egzystencji, a równocześnie wydaje się, że jest w niej elementem nieuświadomianym. Z obrazami mamy do czynienia w formie nie tylko tradycyjnej, ale też cyfrowej, jesteśmy nimi otoczeni i bombardowani poprzez media, Internet, wszechobecną reklamę wizualną. Tym samym wydawać się może, że tradycyjne dzieło sztuki musi dziś „rywalizować” o uwagę odbiorcy z obrazami silnie działającymi na ludzką psychikę, lecz pełniącymi funkcje utylitarne.

Obraz tak rozumiany, „użytkowy”, zdominował krajobraz współczesnego świata, co jest szczególnie wyraźne na obszarze pozostającym pod wpływem szeroko rozumianej kultury zachodnioeuropejskiej<sup>03</sup>. Zrazem przedstawienie wizualne, jako sposób kadrowania rzeczywistości, jest nieodłączną częścią postrzegania otaczającej nas przestrzeni, co zmusza nas do postawienia sobie pytania, w jakim stopniu nasz sposób postrzegania obrazu wynika z sumy naszych doświadczeń<sup>04</sup>. Historycy sztuki, m.in. David Freedberg i Hans Belting, analizując nadawanie obrazom cech magicznych „przed epoką sztuki”, zauważają, że nie można wykluczyć, iż tego rodzaju wierzenia i praktyki są też charakterystyczne dla epoki nowoczesnej<sup>05</sup>. Tym samym moglibyśmy uznać, że przypisywanie obrazom cech magicznych jest dziś równie powszechne, co przed wiekami.

02 G. Richter, *The Daily Practice of painting. Writings and interviews 1962–1993*, tłum. D. Britt, London 1995.

03 Porównaj: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2018.

04 Porównaj: W. J. T. Mitchell, *Czego chce obraz*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015, s. 20.

05 Ibidem, s. 45–46.

## Rysunki z pogranicza mitu i baśni

Przyjmując, że podobnie jak pradawne wyobrażenia dzisiejsze dzieła sztuki również zawierają w sobie tajemnicę, niemalże nadzwyczajną zdolność oddziaływania na człowieka, stworzyłem cykl rysunków–obrazów, które w swej pierwotnej warstwie odwołują się do najgłębszych pokładów ludzkich emocji, powiązanych z symboliką często nieuświadomianą, a zarazem uniwersalną, wyrażaną w warstwie słownej w postaci baśni i mitów. Stawia to oczywiście kolejne pytanie: czy zamiarem artysty jest wywołanie konkretnych emocji i zachowań, czy też otwarcie odbiorcy na poszukiwanie ich wewnątrz siebie, a nie w założeniach twórcy. Przyjmując, że dzieło powinno żyć w sposób nieskrępowany i nieograniczony założyłem, że to właśnie widz stanie wobec wyzwania, jakim jest nie tyle odczytanie historii zawartej w obrazie, co jej stworzenie, napisanie, odszukanie w puli własnych doświadczeń. Nie możemy bowiem postawić znaku równości pomiędzy przedstawieniem wizualnym, a zamiarem artysty i w konsekwencji refleksją widza.

Michael Fried, krytyk i historyk sztuki, uważa, że pierwotnie „obraz malarski [...] musiał najpierw przyciągnąć widza, później zatrzymać go, wreszcie oczarować; obraz malarski musiał zatem wezwać kogoś, sprowadzić przed własne oblicze i zatrzymać go tam, zaczarowanego, niezdolnego do ruchu”<sup>06</sup>. Taką zamianę ról, jaką inicjuje spotkanie dzieła sztuki i widza, w wyniku której człowiek zostaje sprowadzony do roli obrazu, możemy określić mianem „efektu Meduzy”<sup>07</sup>. Co istotne, przywołanie postaci mitycznej pozwala nam postużyć się kodem kulturowym właściwym dla naszego obszaru cywilizacyjnego, a zarazem skłania do podjęcia raz jeszcze refleksji nad powiązaniem moich rysunków ze światem mitów i baśni.

W tym miejscu należy także wskazać, że jednym z kluczy niezbędnych do zrozumienia tak mitu, jak i rysunków składających się na cykl „Sidła”, jest akceptacja braku, przyzwolenie dla faktu pomijania pewnych treści, skupienia uwagi na wycinku historii czy też przestrzeni. Wykadrowanie moich dzieł, zamknięcie ich w formie przywodzącej na myśl soczewkę, w której skupia się rzeczywistość, jest środkiem, który skłania do postawienia kolejnego z pytań: co znajduje się poza ramą, granicą, linią, która wyznacza zakres świata przedstawionego. Przykładem takiego zabiegu w twórczości mistrzów pędzla jest chociażby płótno Diego Velazqueza „Las Meninas” („Panny dworskie”), gdzie nie tyle widzimy bohaterki dzieła, co „nakrywamy”

06 M. Fried, *Absorption and Theatricality*, Chicago 1980, s. 92.

07 Parz: N. Hertz, *Medusa's Head. Male Hysteria under Political Pressure*, „Representations” 1983, nr 4, s. 27–54; W. J. T. Mitchell, op cit., s. 72.

je, „przytapiemy”. Podobnie ma się rzecz z bohaterkami mojej pracy zatytułowanej „Powrót” (2019), które nie tylko zostały zaskoczone w momencie, gdy najprawdopodobniej opuściły ścianę lasu wystawiając się na spojrzenie widza pozostającego poza ramą obrazu, lecz także znajdują się w zasięgu wzroku kogoś ukrytego w gęstwinie zarośli. Przeczujemy, że nasze spojrzenie pochwytiło je w momencie, w którym zachodzi interakcja z niedostępną naszemu wzrokowi istotą. Gest, który może być powitaniem, jak i pożegnaniem zarazem, jest przez artystę i odbiorcę dzieła zarejestrowany z perspektywy niemalże podglądacza. Świadomość niewłaściwości takiej sytuacji sprawia, że może on zechcieć uzurpować sobie prawo do tego, by stać się częścią dzieła, adresatem ruchu dłoni, zatrzymanego w kadrze, usankcjonować swoją obecność. Postaci te w rzeczywistości wydają się być bierne wobec takiego rozdarcia wewnętrznego, „nie odwzajemniają spojrzenia”, lecz jedynie wyglądają, jakby to robiły. Co za tym idzie, przez swój brak uwagi dla widza mogą pomóc mu zdjąć z barków ciężar niestosownego zachowania.

Roznegliżowane kobiety nie wystawiają się na widok publiczny, nie kokietują swą obecnością, są nieświadome naszego wzroku. Także i dla widza ich nagość zdaje się być drugorzędną w obliczu tajemnicy, jaką niesie ze sobą ich pojawienie się. Nie wiemy, skąd przychodzą, dokąd wędrują, co skłoniło je do nawiązania interakcji z kimś, kogo z kolei my nie widzimy. Intrygują swą obojętnością wobec patrzącego, prowokując do tego, by do ich zachowania dopisać historię, która pozwoli stworzyć pozory zrozumienia ich miejsca w krajobrazie. Każą też się zastanowić, czy ich pojawienie się w tym zatrzymanym kadrze jest z perspektywy patrzącego dziełem przypadku, czy może mamy do czynienia z dekonstrukcją mitu o Edenie. Być może widzimy Raj, który opuściła różnoplciowa para, a do którego powracają dwie osoby tej samej płci, osoby, które wędrówką przez niearkadyjski świat nie tylko odkupiły dawną przewinę, ale też doznały łaski miłości transcendentnej, wolnej od ograniczeń ciała. Dawna opowieść została tym samym poddana rozwarstwieniu, które wyłoniło z niej nowy sens – rzecz jasna przy założeniu, że widz był właśnie świadkiem reinitologizacji Edenu, bo przecież ta chwila zarejestrowana w dziele jest chwilą nienazwaną, co za tym idzie nieznaną.

„Powrót” jest obrazem wieńczącym cykl, lecz zarazem zamykającym w sobie treści właściwe dla wszystkich dzieł, które składają się na zbiór „Sidła”, stąd wskazanie go jako pierwszego z omawianych obrazów wydaje się być ze wszech miar uprawnione. Stanowi symboliczne zwieńczenie i zapowiedź przejścia do kolejnego etapu twórczości, a wędrówkę ku zakończeniu tej podróży rozpoczynamy niemalże oniryczną i metafizyczną „Instrukcją” (2017). Ulotność przedstawionych na rysunku



01. *Powrót*, 30×30 cm,  
tusz na papierze, 2019



02. *Instrukcja*, 20×20 cm,  
tusz na papierze, 2017

postaci sprawia, że zaciera się granica pomiędzy tymi bytami, na poły duchami, na poły ludźmi, a wodą, która otacza je, obmywa, ale, kto wie, być może tak naprawdę tworzy je, powołuje do życia. Nie wiemy, czy jesteśmy tu świadkami baśni, która objaśnia nam narodziny istot ludzkich, które powstały z wody i wodą są do dziś, czy może przydybaliśmy te osoby w momencie, gdy poszukują usilnie czegoś, co jest dla ich istotne w nurcie rzeki, a może w stojącej wodzie jeziora, może też – w odmętach czasu, wspomnień, w przeszłości lub przyszłości. Możliwe jest także, że bohaterowie brodzą w ciemnej toni Lete, rzeki zapomnienia, która odgradza nas od uczuć, odzierając z człowieczeństwa.

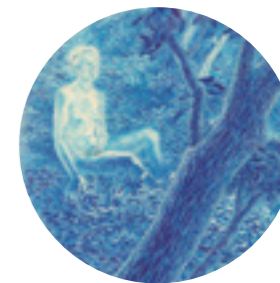
Podobnie enigmatyczny pozostaje dla widza związek z wodą bohaterów „Wzoru” (2017), choć tu może здаwać się, że oderwali się oni od akwenu, oddzielili płaszczyznę, przywodzącą na myśl drewnianą kładkę czy pomost, a płaszczyzna ta jest zakotwiczona (lub nie) poza krawędzią „obrazu”. Każdy z nich trzyma w dłoni długi kij. Trudno powiedzieć, do czego są one im potrzebne. Czy sondują nimi dno? Sprawdzają jak głęboka jest woda pod stopami? Wiosłują? Może jest to rodzaj „lekcji”, w trakcie której młodszy z mężczyzn powtarza ruchy starszego? A jeśli tak, to czy ta lekcja odnosi się jedynie do „żeglugi”? A może wcale nie chodzi o czynność, jaką ta dwójka wykonuje, może analizując to przedstawienie należały potraktować je jako „wzór” sam w sobie? Trajektorii dwóch skośnie ustawionych kijów, które prawie stykają się swymi końcami tworząc ostry klin atakujący niemalże gładką, czarną płaszczyznę, przeciwstawiona jest rozświetlonej tafli kładki, przecinającej i jednocześnie otwierającej okrąg, w którym ów wzór został zapisany. Obraz ten może być również odczytany jako polemika z wpajaną nam od dzieciństwa koniecznością wzorowania się na innych, która może zaowocować nieszczęściem, jakim jest utrata indywidualności. W przypadku artysty może się to okazać w dwójnasób zgubne. Czy jest to więc przestroga? Tylko dla kogo, dla mistrza czy dla ucznia?

Nie możemy wszakże wykluczyć, że to, co bierzemy za most łączący wodę ze stałym lądem jest przedziwną tratwą, na której postaci, niczym mityczny Charon pokonujący Styks, pragną pokonać drogę dzielącą dwa światy. Jakie światy i czy rzeczywiście widzimy dwóch mężczyzn w drodze, a może drogą jest ich zajęcie, którego świadkami się staliśmy – na te pytania odpowiedź musimy znaleźć sami, w głębinie swoich odczuć, myśli i doświadczeń.

Jak się zdaje inne poszukiwania stały się udziałem człowieka wyobrazonego w dziele „Zazdrość” (2017), lecz i on, swoim pojawieniem się w zatrzymanym kadrze, niesie z sobą ogrom pytań, które przeobrażają się w baśń o wędrówce pomiędzy światami. Niczym szaman poruszający się po drodze wyznaczonej przez Drzewo Życia ten, kogo dostrzegamy na tym rysunku, zdaje się być zawieszony między Niebem a Piekłem,



03. *Wzór*, 30×30 cm,  
tusz na papierze, 2017



04. *Zazdrość*, 30×30 cm,  
tusz na papierze, 2017

Bytem i Niebytem. Nie wiemy, czy zastaliśmy go w chwili, gdy rozsiadł się wygodnie na ziemi i spogląda w świat, lub w głąb samego siebie, czy też zawisł pomiędzy listowiem, zbliżając się do sfery niebiańskiej, która wszakże wciąż jest dla niego nieosiągalna, skoro musi podpierać się tym, co mocno zakorzenione nawet nie „na”, ale „w” ziemi. Czy człowiek ten jest łącznikiem między światem podziemnym, królestwem ziemskim a niebiańskim? Czy to jemu zazdrością tego bytowania we wszechogarniającej całości Wszechświata ci, którzy związani byli z wodą, czy może to on zazdrości im, że bezpośrednio mogą dotykać, doświadczać wody, podczas gdy jemu dane są tylko powietrze, ziemia i ogień, do którego być może sięgają korzenie drzewa, jakie jest mu ostoją?

Widz tego spektaklu już w kolejnej jego odsłonie staje przed nowymi pytaniami. W „Prezentacji” (2017) postać, dotąd ukryta wśród listowia, ukazuje swą cielesność w całej okazałości, bez nieśmiałości i wstydu, opromieniona czerwonym blaskiem, raz jeszcze przywodzącym na myśl piekielne ognie. Jesteśmy świadkami sceny budzącej nasz niepokój, spotęgowany pojawieniem się jeszcze jednej, ledwie zarysowanej istoty. Czy to, co widzimy, to tylko zwyczajna rozmowa, czy może ten, kto zerka z dołu na kobietę na gałęzi, ma zamiar ściągnąć ją w otchłań? I czy otchłań ta w ogóle istnieje, czy może raczej mamy do czynienia z bezpiecznym, choć rozedrganym listowiem? Odbiorca dzieła raz jeszcze przytapał kogoś w sytuacji zakłętej w ułamku sekundy, przez co może czuć się niepewnie, wręcz niekomfortowo. Tymczasem naga żeńska postać promieniuje siłą i spokojem, zdaje się nie zauważać, a może nie życzy sobie kontaktu ani z widzem, ani z tym, kto wraz z nią został uchwycony okiem artysty na płaszczyźnie obrazu. Domyślamy się, że nie odczuwa ona żadnego zagrożenia, ani płynącego z jej świata, ani spoza ram obrazu. Czy czerpie swą siłę z drzewa, w którym znalazła oparcie? Czy nadal to ono jest jej światem i domem?

Nie możemy tego wykluczyć, szczególnie, gdy przyjrzymy się kolejnemu dziełu, zatytułowanemu „Trop” (2017). Pusty dom, może spichlerz, nie zachęca, by go odwiedzić. Opuszczony w leśnej gęstwinie, z wygasłym paleniskiem, wygląda na niedostępny, sprawia wrażenie, jakby już nie należał do człowieka, a znalazł się na granicy światów. Jest to jeszcze architektura, ale budynek już został zaanektowany przez wszechobecną przyrodę. Trudno nam nawet powiedzieć, czy moglibyśmy się do niego dostać. Nie kusi nas otwartymi na oścież drzwiami, przez które moglibyśmy przejść wędrując z poziomu ziemi. Zdaje się wabić i kpić zarazem uchylając wierzeje na poddaszu. Aby przez nie przejść trzeba podjąć trud wspinaczki po drabinie. Pokonywanie jej kolejnych szczebli przypomina nam biblijną drabinę Jakubową, wyśnioną, a przecież w tym śnie na tyle realną, że stała się drogą dla wędrujących między Niebem a Ziemią aniołów.



05. *Prezentacja*, 30 × 30 cm,  
tusz na papierze, 2017



06. *Trop*, 30 × 30 cm,  
tusz na papierze, 2017

Gdy przypomnimy sobie niepewność towarzyszącą konfrontacji z poprzednimi dziełami możemy zadać sobie pytanie, czy to, co tym razem uchwycił nasz wzrok, jest bramą prowadzącą do niebiańskich Zaświatów, ukrytą w na wskroś symbolicznym świecie? Skoro doświadczyliśmy okrucichów Raju, narodzin człowieka, ujrzeliśmy go zawieszonoego pomiędzy światami i bliskiego Piektu, może dane jest nam podejrzec Niebiosa, Dom Pana? A może to tylko zagubiona w kniei chatka, opuszczona przez ludzi na chwile, lub na zawsze. Zwyczajna konstrukcja w niezwyklym swiecie.

Obrazy wymuszają na widzu stworzenie historii, która objaśni mu zastaną rzeczywistość, napisanie mitu. I tej opowieści będziemy potrzebować także stając przed kolejnym rysunkiem – kadrem. Jeśli w poprzednim dziele ujrzeliśmy „drabinę Jakubową”, to tak, jak bohater filmu pod tym samym tytułem, Jakub Singer, weteran wojny w Wietnamie, musimy zmierzyć się ze sceną niczym z sennego koszmaru<sup>08</sup>. Obraz ten przypomina nam, że piekło jest stanem umysłu i być może takie męki przeżywa postać przedstawiona na rysunku zatytułowanym „Dowód” (2018). Widzimy ją wyraźnie mimo panujących wokół ciemności, roziskrzonych chłodnym światłem księżyca. A może miliardami drobnych świetlików? Osobę tę, jak się zdaje, dostrzegamy w ostatniej chwili, gdy ucieka ona z kadru, podąża dokądś skupiona na celu. I ona, jak bohaterowie poprzednich dzieł, nie widzi nas. Wytęża wzrok wypatrując ścieżki w leśnym gąszczu, a może zaglądając we własne myśli lub we własny strach? Nie wiemy, czy to, co kurczowo ściska w dłoniach, jest dla niej tak cenne, czy wymaga ochrony, czy jest jedynym skarbem, który posiada. Czy też na ten skarb dybie ten, kto widzi nocnego wędrowca zapewne wyraźniej, niż my – człowiek lub humanoid ukryty w gąszczu. I on nie jest zainteresowany widzem, sam pełni tę rolę przyglądając się bacznie temu, kto zdecydował się na podróż po zmroku, a teraz zastygł w niepewności. Równie niepewny jest odbiorca dzieła. Nie wie, czy postać w centrum kadru coś dojrzała, zawahała się, zgubiła drogę, czy też zamarła słysząc szelest w krzakach. Jak wiele czasu minie, zanim dojrzy tego, kto jest za jej plecami? Być może wypatrzy go szybciej, niż widz stojący po drugiej stronie ramy.

Jeśli w tym momencie zarzuciłby on wędrowkę śladami bohaterów „Sideł”, pozostałby sam na sam ze swoim niepokojem, z materializacją nocnych lęków. Tymczasem przechodząc do kolejnej pracy, jaką jest „Cel” (2018), widz dostrzega dwie sylwetki pośród gęstwiny, dzierzące w dłoniach kształty przywodzące na myśl ni to owoce, ni kamienie. Postaci te skupione są na swoim zdaniu i choć jedna zdaje się podpatrywać poczynania towarzysza, to żadnej nie interesuje to, co wykracza poza tę

<sup>08</sup> *Drabina Jakubowa* (oryginalny tytuł „Silent Hill”), reż. Adrian Lyne, 1990 r.



07. *Dowód II*, 30 × 30 cm,  
tusz na papierze, 2018



08. *Cel*, 30 × 30 cm,  
tusz na papierze, 2018

jedną, niejasną dla nas czynność. Możemy się jej przyglądać bez obaw przed demaskacją – kolejny raz nasza obecność nie zostaje zarejestrowana. Nie sposób przy tym wskazać, czy to bohaterowie poprzedniej opowieści, lecz jeśli chcemy mieć nadzieję i napisać historię, w której lęk i zagrożenie przekute są we współdziałanie, to dzieło to otwiera nam do tego drogę.

Ponownie będzie to jednak historia pełna znaków zapytania. Tylko w nas samych, we własnych emocjach, możemy szukać odpowiedzi na kolejne rodzące się pytania. Nie wiemy, czy wciąż przyglądamy się ludziom pogrążonym w mroku, a jego barwa zwiastuje nadchodzący świt, czy jest to raczej upiorna poświata, a może blask reflektora. Nie wiemy też, co dzieje się w uchwyconej przez twórcę chwili – czy jesteśmy świadkami odnalezienia tego, co cenne, czy zrzucenia balastu, albo wręcz przeciwnie: ukrycia tajemnicy w płątaniu listowia. Niepokój bądź ulga, jakie odczuje odbiorca dzieła, tkwią w jego umyśle i emocjach, a opowieść, jaką ułoży w kontakcie z obrazem, znajduje swój dalszy ciąg w rysunku pod tytułem „Pomyłka” (2018).

Widziany świat staje się coraz jaśniejszy, lecz blask wydobywa nie-liczne szczegóły krajobrazu, dzieląc przestrzeń na tę przejaszczoną i mroczną, wciąż niemal niebezpieczną. Nasz bohater ponownie został sam i nie domaga się wzrokiem towarzystwa, nie szuka spojrzenia widza, zaangażowany w wykonywane zdanie, które postawił przed nim Los. Zapewne niektórzy przyjmą, że jesteśmy świadkami banalnej sceny poszukiwania czegoś nieokreślonego wśród gałęzi drzewa, ale pomni naszych wcześniejszych doświadczeń możemy też doszukać się w tym przedstawieniu kolejnej odstony baśni. Blask wyostrzył rysy twarzy, lecz nie jesteśmy w stanie zidentyfikować postaci i jednoznacznie określić, że już mieliśmy z nią do czynienia. Ale możemy opowiedzieć historię, w której istota wyciąga dłoń w stronę kogoś, kto zajmuje miejsce pośród drzew. Czy to kobieta, którą już spotkaliśmy zawieszoną między światami, bądź osoba obojętna na obecność drugiej istoty? Nasza wędrówka pomiędzy obrazami okazuje się być wędrówką w czasie – oto dostaliśmy szansę, by przyjrzyć się wydawałoby się zamkniętej już scenie, podejrzeć ją z drugiej strony. Kto wie, czy stając obok bohatera obrazu i zadzierając głowę nie dostrzegliśmybyśmy samotnej postaci na gałęzi?

Ale to tylko jeden z wariantów tej baśni, jakie podsuwa nam nasz mózg. Stając wobec „Pomyłki”, jako pierwszego bądź jedyne rysunku spośród „Sidła”, odczytamy ją zapewne w inny sposób, karmiąc obraz odmiennymi doświadczeniami, chociażby pisząc baśń o poszukiwaniu owocu z drzewa Dobrego i Złego, sięgając do biblijnej przypowieści, wpisanej w świadomość ludzi wychowanych w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej, opartej na chrześcijańskich archetypach.



09. *Pomyłka*, 30×30 cm,  
tuszu na papierze, 2018



10. *Sidła*, 30×30 cm,  
tuszu na papierze, 2018

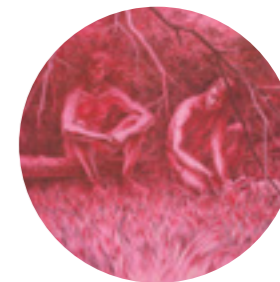
Tymczasem nie tyle pomyłką, co zaskoczeniem okazuje się być kolejny rysunek, noszący tytuł tożsamy z tytułem cyklu. „Sidła” (2018) sprawiają nam niespodziankę, każąc odbiorcy dzieła rozproszyć uwagę pomiędzy trojgiem osób. Co więcej – wstuchać się w dialog, jaki prowadzą podpatrywani ludzie.

Na tle poprzednich dzieł to wydaje się wręcz nienaturalne. Dotychczas przedstawiałem jednostki wyalienowane, niezainteresowane kontaktem z innymi bohaterami dzieła, a tym bardziej z jego odbiorcą. Tym razem dzieło sprawia nam niespodziankę, kusi i mami, albo obiecuje i zapowiada możliwość nawiązania z nim bezpośredniej relacji. Co prawda nie nastąpi to jeszcze tym razem, ale kto wie, co może wydarzyć się w przyszłości. Tu widz zdaje się być wyraźnie oddzielony od zaabsorbowanych sobą ludzi – niemal pozbawione koloru, fosforyzujące w ciemnej przestrzeni liście i gałęzie nieznanymi nam z nazwy roślin stanowią barierę pomiędzy dwoma światami. Poza granicą, której nie sposób przekroczyć.

Niewykluczone, że mężczyźni, których widzimy, odkryli to, co ukryto podczas tworzenia dzieła „Cel”, albo znaleźli „Dowód”, którego wypatrywała inna ze spotkanych już wcześniej postaci. Czyżby jeden z nich przyglądał się jej wówczas ukryty w gąszczu? A może te poszukiwania trwają od dawna, a ich elementem były zakończone niepowodzeniem próby wydobywania tego, co ważne, z wodnej toni? Dlatego też dalsze działania zostały przeniesione na ląd.

Oparcie w stałym gruncie bywa jednakże często kolejną utudą. Wyczerpani reguł mających porządkować życie wierzymy, że jest on naszą opoką, ziemią obiecaną. Tymczasem wiara ta niesie rozczarowania i jest złudzeniem. „Złudzenie” (2018) to też tytuł kolejnego przedstawienia. Bohaterów pozostało już tylko dwóch, przysiedli, być może zmęczeni, rozczarowani, ale skoro czegoś wyglądają to wciąż chyba pełni nadziei. I oni zajęli miejsce na drzewie, lecz nie jest to zawieszona w sferze niebiańskiej gałąź, a pień, powalony, lecz jednak nie bezużyteczny. Nie wiemy, czy odzwierciedla on uczucia postaci, czy pojawiające się na pierwszym planie gałęzie, niemal czarna i biała, znów zanurzone w czerwonej poświacie, symbolizują dualizm ich emocji. To, które z bogatego wachlarza uczuć wybiorą odbiorcy obrazu, niewątpliwie wpłynie na kształt ich opowieści o tym, co zobaczyli.

I tę opowieść, baśń utkaną ze słów i obrazów, przenosimy na ostatni z prezentowanych rysunków, zatytułowany „Więź” (2018). Krajobraz zdaje się zajmować tu najważniejsze miejsce, wypełnia kadr, dominuje nad kobiecą, może raczej dziewczęcą postacią, którą przytapujemy w chwili, gdy stojąc nad taflą wody sprawia wrażenie wypatrującej kogoś. Prawdopodobnie ujrzeliśmy ją w chwili, gdy pozdrawia tego, kogo szuka wzrokiem. Kogoś, kto odchodzi bądź zjawia się w jej życiu. Kim



11. *Złudzenie*, 30×30 cm,  
tuszu na papierze, 2018



12. *Więź*, 30×30 cm,  
tuszu na papierze, 2018

jest kobieta, dziewczę – to znów zagadka. Czy to ona zstąpiła z nierze-  
czywistej rzeczywistości „Prezentacji”, czy przeglądała się w wodnej  
toni „Instrukcji”, a może błędziła w gęstwinie „Tropu”? Czy była we  
wszystkich tych miejscach i czasach, a teraz, odziana, wyczekuje kogoś,  
bądź zostawia za sobą świat, do którego lada chwila powrócą bohaterki  
„Powrotu”? Niebieskawe światło, które towarzyszy postaci, nie jest już  
zgaszone, rozjaśnia obraz, drga, wycisza, uspokaja. Spokojna zdaje się  
też być podpatrywana postać. Nie czuje na sobie ciężaru wzroku patrzą-  
cego, nie niepokoi jej żaden cień w leśnej gęstwinie. Jeśli to ona wyszła  
z wody i opuściła towarzyszące jej istoty, następnie przeszła długą drogę  
przez samotność, wyobcowanie, poszukiwania i zwątpienie, wspięła się  
na wyżyny prowadzące ją ku nadrealnej przestrzeni zawieszonyj między  
niebem a ziemią to wydaje się, że teraz, powróciwszy nad znany jej już  
akwen, odnalazła w sobie spokój, który pozwala nie rozglądać się wokół,  
a skupić na tym, co ważne.

Czy tak postrzega swą drogę wśród cyklu tych dzieł odbiorca – na to  
pytanie odpowie każdy, kto widzi obcowanie ze sztuką jako akt współ-  
tworzenia.

W zaprezentowanych dziełach nie doświadczamy obecności człowieka  
lub śladów jego działalności w świecie zurbanizowanym, a przenosimy  
się w krainę zdominowaną przez naturę. Postaci nie są zamknięte przez  
otoczenie, stłoczone w przestrzeni, raczej goszczą w niej bądź się gubią,  
wyrwane z industrialnej rzeczywistości i umieszczone w krajobrazie,  
który zdaje się być nieskalany ludzką działalnością. Ich nagość za-  
kotwicza je w tym miejscu, ale gdy prezentują się nam ubrane mamy  
poczucie dysonansu, wyobcowania, wrażenie nienaturalności obser-  
wowanej sceny.

Nie jest to jedyny dysonans, z jakim musi zmierzyć się odbiorca  
dzieła. Bohaterowie, choć są skupieni na sobie, zdają się kontrolować  
przestrzeń wokół, nie wydają się też być osamotnieni. Nie dążą do kon-  
taktu z widzem, nie kokietują swoją obecnością, ale wręcz przyciągają  
wzrok obojętnością na otoczenie. (Nie)świadomie wykorzystują ludzkie  
zamiłowanie do podglądania cudzego życia, przez co przykuwają uwagę.  
Milczą, ale prowokują do artykułowania emocji, wykorzystania słów  
tego, kto im się przygląda.

### *Mit i baśń*

„Sidła” są swego rodzaju flirtem z mitem i baśnią, przenoszą odbiorcę  
w światy, które w znacznej mierze kreuje on sam interpretując dzieło,  
a prowokując go do opisanja przedstawienia wizualnego słowami mi-  
tologizując zastane treści. Tym, co charakteryzuje baśń, jest prostota  
przekazu, nie może być on zbyt zagmatwany, musi dawać się łatwo

odczytać i kierując się takim założeniem przyjąłem, że nadmierne  
zagęszczenie motywów w moich rysunkach zburzy klarowność pre-  
zentowanego świata. Jednakże nie możemy w tych obrazach odnaleźć  
charakterystycznego dla baśni dualizmu dobra i zła, raczej budzą nie-  
pewność odbiorcy dzieła, który staje przed koniecznością wybrania  
historii, jaka je opisuje, tej, która jest mu najbliższa. Nie jest to łatwe,  
zważywszy na fakt, że widz jest świadkiem przedstawionych wydarzeń  
tylko na ułamek chwili, sam musi dopisać początek i koniec obserwo-  
wanej sceny, a brak doświadczenia czy zdolności eksternalizacji nie jest  
żadną wymówką czy usprawiedliwieniem, ciężar objaśnienia świata  
przenosi się z twórcy obrazu na jego odbiorcę.

Moje próby określenia rysunkowej całości zawsze wymagały obec-  
ności ludzkiej postaci lub wizualnego ekwiwalentu jego empirycznych,  
intelektualnych lub duchowych sił, dzięki czemu odbiorca dzieła może  
w nim odnaleźć siebie, dokonać przeniesienia emocji na obraz, lub zna-  
leźć emocje w obrazie i zaadoptować je do własnych potrzeb. Dlatego  
widz, stając wobec „Śladów”, mierzy się z tęsknotą czy samotnością:  
własną, identyfikowaną z przedstawionymi bohaterami dzieł, bądź  
tą przypisaną do wyobrażonych na nich postaci. Ta samotność jest  
nieobca także bohaterom baśni, którzy pokonując kolejne trudności  
muszą stawić czoła wyobcowaniu, niejednokrotnie wędrują niemal po  
omacku przez obce i niebezpieczne krainy, tak, jak stworzone przeze  
mnie postaci. Można przy tym zauważyć, że w baśniach zaklęty jest  
pierwiastek inicjacyjny, a, jak chce Mircea Eliade, „Każdy człowiek pra-  
gnie przeżyć pewne niebezpieczne zdarzenia, wyjątkowe próby, odbyć  
wyprawę na tamten świat – i wszystkiego tego doznaje w wyobraźni,  
obcując z baśniami”<sup>99</sup>. W pewnym sensie taką wyprawą dla widza jest  
właśnie kontakt z dziełem wizualnym, które operuje językiem symboli,  
za sprawą którego obraz oddziałuje na podświadomość odbiorcy.

Jednocześnie tym, co upodabnia „Sidła” do mitu, jest brak narzuconej  
widzowi jasno określonej narracji i interpretacji. Baśń nie pozostawia  
nam wyboru – zło zawsze nazywamy złem, a dobro dobrem. Tym razem,  
śledząc kolejne dzieła, nie mamy pewności co do intencji wyobrażonych  
na nich osób. Czy kierują się chęcią pomocy, czy mają nieczne zamiary, chcą  
pozostać same, szukając indywidualnej drogi na szczyt, czy może czują się  
osamotnione i potrzebują w swojej wędrówce wsparcia? Odpowiedzi na  
pytania, jak i sam kształt pytań, zależą będą od tego, kto skonfrontuje  
swoje doświadczenie z dziełem. Co istotne, tak jak w przypadku baśni,  
widz nie jest zobowiązany do wyciągania wniosków czy autoanalizy. Jest  
to jedna z możliwości, jakie oferuje mu kontakt ze sztuką.

99 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*,  
Warszawa 1996, s. 67.

Możemy przyjąć, że analizowane rysunki zawierają w sobie iście baśniowe czy mityczne archetypy, osadzone w świecie, w którym nie istnieje poczucie czasu, ale też brak jest poczucia obecności człowieka. Jego pojawienie się odczytujemy jako wtargnięcie w przestrzeń, w której nie powinien się znaleźć. Takim terytorium jest las, który raz znajduje się na pierwszym planie, by po chwili stać się tłem, bądź miejscem domyślnym. Jest on miejscem, w którym zanurzeni są bohaterowie cyklu „Sidła”. Być może odzwierciedla on pierwotne zakamarki ich doświadczeń, a może jest to święty gaj, miejsce uświęcające tych, którzy w nim przebywają. Leśny gąszcz, będący symbolem zmagmatwanego wnętrza ludzkiej duszy, poszukiwań odpowiedzi na pytanie o prawdziwe „ja”, jest przestrzenią, w której łatwo się zgubić, tak jak uczynił to Dante na początku Boskiej Komedii: „W połowie drogi żywota naszego nagle się w gęstym obłakatem lesie. Już ścieżki prawej oczy nie dostrzegą”<sup>10</sup>. Ale las jest też miejscem magicznym, pełnym pradawnych mocy i mądrości, które może scedować na swoich gości, lub Edenem, osieroconym przez ludzi i czekającym na ich „Powrót”. Może też być schronieniem, miejscem, w którym odkrywamy bądź ukrywamy skarby, a to, jakiej interpretacji dokona widz, ponownie zależy od jego doświadczeń i podświadomości.

Podobny mechanizm jest związany ze sztuką, która zależy od impulsów, dopiero za sprawą artysty przekuwanych w świadome działania. Merleau-Ponty w rozprawie o Cézannie przywołuje słowa André Marchanda, który pisał: „w lesie wiele razy czułem, że to nie ja patrzę na las. Zdarzały się dni, gdy czułem, że to drzewa patrzą na mnie, mówią do mnie”<sup>11</sup> i podobną refleksję pragnąłem zawrzeć w rysunkach uważając, że skoro dostrzegam w naturze więcej, niż widzą moje oczy, podobne doświadczenie zapewne jest lub bywa udziałem także innych ludzi, a dzięki stworzonym przeze mnie obrazom może stać się także udziałem odbiorców moich dzieł.

Dzieło sztuki, tak jak baśń, nie jest adresowane do jednego odbiorcy, do konkretnego człowieka, a zróżnicowanie osobowości widza przekłada się na wielorakość odczuć i interpretacji. Obraz prowokuje naszą nieświadomość, a ta wpływa na świadome opisywanie świata przedstawionego w dziele, przy czym nigdy nie istnieje opis niewłaściwy, błędny, tak jak nie możemy wskazać „niewłaściwości” istnienia człowieka. Ewentualne uzupełnienie narracji dzieła, rozbudowanie jej o wydarzenia nieprzedstawione, a domniemane, będzie tak różne, tak jak różni są widzowie nawiązujący kontakt z obrazem.

10 Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Alina Świdorska, Kraków 1947, s. 158

11 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. M. Ochab, red. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 30.

Uważając, że artysta pełni dziś rolę nosiciela mitu, opowiadacza baśni, sięgnąłem po treści i formy wyrazu bliskie ludziom, choć nie zawsze uświadamiane. Pamiętałem przy tym, że pragnąc w pełni świadomie przeżywać życie, a tym samym z rozmysłem zanurzać się w każdym z jego przejawów, także w obcowaniu ze sztuką, człowiek staje wobec wyzwania, jakim jest nadanie sensu każdej chwili swojej egzystencji, w czym może pomagać sztuka operująca metaforą. Stąd też wynika zamknięcie prezentowanych dzieł w formie koła, będącego jednym z najbardziej pierwotnych symboli ludzkiej religijności, kręgu życia, pożądanej doskonałości. Tak, jak mag kreśli wokół siebie krąg zamykający go w obrzędzie, chroniący zarazem przez złymi duchami, tak dzieła zaklęte w okręgu tworzą w nim symboliczną przestrzeń, w której mogą „dziać się” czary. Aby ich nie zakłócić, nie rozproszyc, zdecydowałem się na przypisanie każdej z rozgrywających się przed naszymi oczyma scen ograniczonej, wąskiej gamy barw, co jest cechą charakterystyczną prezentowanego cyklu.

Jednocześnie świadomy walki, jaka się ciągle toczy o nasze spojrzenie i uwagę, postanowiłem wykorzystać fakt ukształtowania percepcji współczesnego odbiorcy dzieł sztuki przez doświadczenie obrazu kinowego i, a może przede wszystkim, telewizyjnego. Nadając swoim pracom dynamikę ujawniającą skojarzenia z narracją charakterystyczną dla warsztatu twórców filmowych, nawiązując do znanego widzowi sposobu kadrowania, planowania przestrzeni obrazu, wprowadzam go w przestrzeń, która wydaje się znajoma. Poruszanie się w obrębie tego zaklętego kręgu, znanego widzowi i przez niego rozpoznanego, niewątpliwie ułatwia nawiązanie kontaktu z obrazem, a być może pozytywnie wpłynie i na odczytanie dzieła. Tak pojmowana przestrzeń gubi swoją tożsamość i związek z rzeczywistością jako miejsce geograficzne i staje się przestrzenią spekulatywną, abstrakcyjną, czystą fikcją.

Trzeba przy tym podkreślić, że rysunki składające się na dzieło habilitacyjne, jakim jest cykl „Sidła”, nie wpisują się w nurt sztuki współczesnej, rozumianej jako nurt sztuki „chłodnej”, „zdystansowanej” wobec odbiorców. Tego rodzaju relacja skutkuje lękiem, brakiem akceptacji lub agresją ze strony widzów, traktowanych jako grono podglądaczy. Moim zamiarem jest nawiązanie kontaktu z widzem i choć nie mogę przewidzieć skutków tej relacji, to sam fakt jej powstania jest celem, jaki uważam za osiągnięty.

Przyjmując, że doświadczenie odbiorcy zyska wyższą jakość, jeśli jego uwaga skupi się na mniejszej liczbie elementów, konsekwentnie starałem się nie rozproszyc jego koncentracji, oczyścić przedstawiane sceny z nadmiaru szczegółów, prezentując detale w formie akceptowalnej za sprawą doświadczenia – zaklinając je w listowiu, leśnym gąszczu, toni wody. Zwężenie przestrzeni i kompresja dają zarazem nadzieję na

jej poszerzenie wraz z rozszerzeniem naszej wyobraźni, co zdaje się być nieoczywiste w świecie, w którym nieograniczoność została nam dana przez technikę (Internet, loty międzykontynentalne, dostęp do osiągnięć cywilizacji), a zarazem została przez to samo narzędzie odebrana, zawężając spektrum naszych obserwacji do monitora komputera czy samolotowego okienka.

Dzięki takiemu zabiegowi obrazy obserwowane z pewnej odległości, co za tym idzie poddane zmianie skali obserwowanego zjawiska, zdają się prezentować coś zgoła innego niż to, co dostrzegamy zagłębiając się w nie. Widziane z daleka przypominają raczej wizerunki zamglonych planet, przekrwionych oczu wpatrujących się w obserwatora lub widoków makro, lecz z bliska oferują możliwość zanurzenia się w świat pełen detali, niuansów prowadzących wprost do zakamarków ludzkich doświadczeń i emocji.

Proponuję tym samym widzowi kontakt z dziełami, które można określić mianem klasycystycznego przyjmując, że zgodnie z definicją klasycysta jest świadomy tradycji malowania, rozmyślnie wybiera styl i pracę w ramach tej tradycji, używa dawnego słownika do tworzenia własnego języka. W miejsce wrażenia rzeczywistości powstaje jej rekonstrukcja, która buduje równoległy świat nie tylko do czytania oczami, ale także umyślem.

#### *Proces tworzenia*

Dzieła składające się na cykl „Sidła” są wynikiem poszukiwań i rozważań, które podjąłem poszukując własnej interpretacji miejsca i roli człowieka w świecie. Po zakończeniu prac nad stworzeniem obrazów będących przedmiotem mojej rozprawy doktorskiej przeszedłem drogę od abstrakcyjnego myślenia o przestrzeni w obrazie (zarówno tej fizycznej jak i tej wyobraźniowej), do przedstawień zgoła naturalistycznych. W trakcie tego procesu w przestrzeni wyobrażonej na obrazie pojawiała się figura ludzka. Pragnę w tym miejscu zaznaczyć, że ten zwrot od przedstawień o rodowodzie abstrakcyjnym do przedstawień figuratywnych, nie unieważnił ani nie przekreślił dotychczasowych doświadczeń i metody konstruowania obrazu.

Nieustannie jednym z najważniejszych elementów składowych dzieła pozostała struktura przedstawienia rozumiana jako abstrakcyjna gra kierunków i płaszczyzn. Zmianie natomiast uległa skala oraz technika tworzonych przeze mnie prac. Odszedłem od wielkoformatowego malarstwa olejnego na rzecz kameralnej wielkości rysunków, wykonywanych przy użyciu piórka i atramentu. Dzięki niedużej skali tworzonych rysunkowych „obrazów” i rozdrobnieniu form tworzących te wizerunki, nastąpiło przeniesienie akcentów i obecnie pierwszym

elementem przedstawionego świata, jakiego doświadcza patrzący, jest silna abstrakcyjna struktura. To ona niesie ze sobą swą własną narrację, budując napięcie, dramat lub sielankę, stając się niejako zapowiedzią tego, czego możemy doświadczyć zbliżając się do obrazów. Jednocześnie kusi i ostrzega przed tym, co możemy zobaczyć i czego uczestnikami będziemy musieli się stać wchodząc w interakcję z obrazem.

Zmiana formy wyrazu była wynikiem nadmiernego oswojenia formy dotychczas stosowanej. Nabrałem przekonania, że przestaje mnie ona zaskakiwać, że towarzyszące procesowi kreacji niepewność, napięcie i satysfakcja, wynikające z odkrywania „nieznanych lądów”, zostały zastąpione przez tłamszące proces twórczy poczucie bezpieczeństwa, władzy nad przestrzenią, przekonanie o zdolności transformowania jej i kształtowania podług własnego upodobania. Stałem wobec konieczności postawienia nowych pytań twórczych i badawczych, podjęcia własnych dociekań na temat tego, czym obecnie jest dzieło sztuki i czym dla mnie jest dzieło sztuki, jakie cechy powinno posiadać i czego ja sam oczekuję od dzieł sztuki.

Trawestując słowa Haruki Murakami mógłbym odpowiedzieć na niektóre z tych pytań następująco: dzieło sztuki musi mieć w sobie coś, czego nie potrafię do końca zrozumieć, gdyż to, co jest zrozumiałe, nie jest moim zdaniem interesujące. Tym samym stanąłem wobec wyzwania, jakim jest uwolnienie się od schematów dotychczasowej pracy twórczej, przy jednoczesnym podjęciu wysiłku przelania na „obraz” stanu eksycytującej niepewności. Efektem tej zmiany jest konstruowanie świata, którego obraz zapisuję na płaszczyźnie moich rysunków. Tworzę formy będące ekwiwalentem rzeczywistości, nie stanowiące spójnej całości, lecz ukazujące nowe możliwości percepcji przestrzeni, w której przebywamy. Wnikając weń obserwujemy procesy rządzące tym miejscem, jego ciągłą przemianę, rozwój, przy czym nie zachodzi on w sposób przewidywalny, różne rzeczywistości trwają i mutują równolegle.

Doświadczenia te uzmysłowiły mi, że tworząc czy myśląc o obrazie, szczególną uwagę poświęcam najbardziej intrygującym mnie miejscom i przestrzeniom, których obecność przeczuwam, ale których pomimo starań nie mogę odnaleźć. „Czytając” dzieło sztuki, rekonstruuje opowieść weń wpisaną, mój umysł poszukuje kontynuacji i rozwinięcia właśnie tych zdawałoby się nieistniejących wątków, które ów obraz ewokował. Wyruszam w podróż, w trakcie której zaczynam penetrować miejsca których nie ma, lub które istnieją tylko w mojej wyobraźni.

Znajdując się w takim punkcie mojej drogi artystycznego rozwoju postanowiłem rozpocząć pracę nad kolejnym „obrazem” nie w punkcie, w którym się zatrzymałem, lecz zboczyć z raz obranej ścieżki w poszukiwaniu „nowego początku”. Stał się nim rysunek, gdyż zależało mi na wykorzystaniu techniki, z pomocą której interpretowane kształty,



przetłumaczone na linie, przybiorą formy proste, czyste i klarowne. Stąd trafnym wyborem było w moim przekonaniu piórko i atrament, dające możliwość wykorzystania pozornej prostoty, jaką oferuje ta technika.

Już pierwsze próby wyznaczyły kierunek, w którym zamierzałem podążać. Podczas pracy zwróciłem się w stronę słownika form, który dobrze znałem z przeszłości: rysunki wchodziły w dialog z ilustracjami książek zapamiętanymi z dzieciństwa. Nie zamierzałem jednak poruszać się w obrębie już znanych treści i postanowiłem ten archaiczny kostium wykorzystać do opowiedzenia własnych historii. Należy przy tym zaznaczyć, że dzięki zabiegowi polegającemu na wykorzystaniu sentymentalnego potencjału tego rodzaju przedstawień, łatwiejsze stało się poszukiwanie dróg porozumienia z odbiorcą moich prac.

Nieustannie powielany akt rysowania stał się drogą stworzenia kolejnej, jeszcze doskonalszej formy obrazu, który istnieje gdzieś głęboko w mojej podświadomości i domaga się ujawnienia. Podobnie jak starożytny szaman opowiadam wciąż od nowa ludzką historię i w tej ciągłości odnajduję sens. W świecie przeze mnie kreowanym zachodzą powolne, niemal niedostrzegalne zmiany, zarówno formalne (odnoszące się do sposobu przedstawiania świata) jak i w sferze narracji – podobnie jak ma to miejsce w przypadku mitologii.

Na przestrzeni kolejnych lat mojej pracy twórczej daje się dostrzec, że duże kontrasty chromatyczne (występujące w malarstwie) uległy przytłumieniu, wyciszeniu. W pierwszej fazie poszukiwań miejsce barw nasyconych zajęły barwy stłumione, wręcz wyblakłe, raczej chłodne, a przez to lepiej współgrające z pustymi przestrzeniami pejzażu. Z czasem ich rola i znaczenie rośnie, wespół z abstrakcyjną konstrukcją obrazu barwy stają się tym, co wysuwa się na plan pierwszy w zetknięciu z „przedstawieniem”. Konfrontujemy się z abstrakcyjnym, czystym oddziaływaniem koloru, który wraz ze światłem staje się czynnikiem budującym napięcie.

Dzięki tym istotnym właściwościom moich rysunków doświadczenie ich rozwija się w czasie. Jest to o tyle ważne, że czas jest jedną z niezbędnych funkcji determinujących poznanie. To poprzez czas otrzymujemy możliwość rozpoznania poszczególnych składników tworzących napotkany wizerunek, ale jest on również konieczny, by móc pokonać przestrzeń dzielącą osobę patrzącą od obrazu. Czas jest determinantą doświadczenia i poznania kolejnych tajemnic obrazu, a moim celem jest nadanie z pozoru statycznemu przedstawieniu potencjału „rozwijania się w czasie”, jaki posiada obraz filmowy. Owa procesualność, wydłużenie momentu doświadczenia dzieła wizualnego, budowa napięcia i uczucie oczekiwania towarzyszące nam w trakcie trwania seansu, mogą realizować się dzięki tak „zaprogramowanemu” przedstawieniu, cha-

rakterystycznemu dla cyklu „Sidła”. Podobnie jak w przypadku obrazu filmowego rysunek prowokuje grę z naszymi przekonaniem, przecuciami, stereotypami, zwraca uwagę widza na rzeczy ważne i te z pozoru nieistotne dla przedstawianej nam opowieści.

Pierwsze rysunki, antenaci cyklu będącego dziełem habilitacyjnym, z reguły komponowane były horyzontalnie, otwierały się na przestrzeń na tyle rozległą, że widz odnosił wrażenie, że otacza go ona, wręcz obejmuje. Używając nam swojej powierzchni obrazy te próbują skłonić nas do wypełnienia pustki, jaką emanują, do zajęcia właściwego miejsca, „stania się” częścią krajobrazu.

Z czasem, wraz z ewolucją mojej drogi twórczej, przestrzeń gęstnieje, kurczy się, przedstawiane sceny stają się wręcz intymne, bohaterowie wysuwają się na plan pierwszy, a natura staje się tłem i zarazem „przedplanem”, który łączy przestrzeń obrazu z przestrzenią patrzącego. Pojawia się także forma koła, z początku jedynie jako swoisty eksperyment wynikający z pragnienia weryfikacji potencjału, jaki niesie ze sobą ten format. Wybór ten otworzył mnie na nowe możliwości, zarazem skutkowało zawężeniem kadru, przez co kompozycje stały się bardziej skupione, a pojawiające się w ich obrębie postaci ludzkie zaczęły zajmować coraz więcej miejsca. Teraz to one stały się głównym punktem obrazu i można by wręcz przypomnieć tu słowa jednego z bohaterów filmu Ingmara Bergmana: „Zakreślamy wokół siebie magiczne kręgi, wykluczamy to, co nie pasuje do naszych tajemniczych zabaw”<sup>12</sup>. Co charakterystyczne, postaci znajdujące się w tej „naturalnej” przestrzeni krajobrazu sprawiają wrażenie, że nie są nim w ogóle zainteresowane. Nie zważają ani na jego malowniczość, ani podniosły nastrój tych leśnych ustroni. Bohaterowie dzieł już dawno przekroczyli ten rodzaj doświadczenia krajobrazu, moglibyśmy powiedzieć, że zdają się doświadczać go w sposób czynny – o ile można się tak wyrazić o osobach, które zastygły w bezruchu. Przypominają aktorów na scenie, którzy ze względu na niewielką skalę ofiarowanego im proscenium, zmuszeni są uwzględnić w swym ruchu scenicznym wielkość i objętość obiektów im towarzyszących. Sprawiają wrażenie skupionych na samych sobie, a pejzaż, czy mówiąc ogólnie natura, pełni raczej funkcję lustra, posiadając niezwykle zdolność odbijania stanu wewnętrznego postaci. Ponadto bohaterów tych scen charakteryzuje obojętność na spojrzenie osoby spoza kadru obrazu – nawet, gdy są zwrócenie twarzą w naszą stronę wcale nie jesteśmy pewni, że ich gesty i znaki adresowane są do nas.

Co ważne, tajemnice aktorów tego spektaklu nie zostaną rozwikłane. Pozostają nam tylko domysły, fantazje, marzenia, dzięki którym nasza

<sup>12</sup> *Jak w zwierciadle*, (oryginalny tytuł *Såsom i en spegel*), reż. Ingmar Bergman, Szwecja 1961 r.

wyobraźnia zaczyna działać coraz pręcej, pośpiesznie próbując zrekonstruować przedmiot pożądania – aktorów jak i widzów. Wszystkie gesty i znaki, wykonywane przez obserwowane przez nas postaci, pozostają nieczytelne, czujemy lub raczej podejrzewamy, że są one formą jakichś rytuałów. Nie znając ich źródeł, czy też mitologii, której są one widzialnym przejawem, trudno zrekonstruować nam ich znaczenie. Sprawy nie ułatwia nam również trudny do określenia moment, w którym obserwowane przez nas wydarzenia mają miejsce. Moment, w którym owe sceny rozgrywają się, nie jest jednoznacznie określony. Ubiory postaci pojawiających się w kadrze obrazu wymykają się prostej klasyfikacji, pozwalającej na wyznaczenie czasu, jakiego mogą dotyczyć.

Wyczuwamy narastające napięcie, które towarzyszy zastygłym w bezruchu postaciom. Jest to chwila „tuż po” lub „tuż przed” punktem, w którym sytuacja wymknie się spod kontroli. Widmo katastrofy, a przynajmniej poważnej zmiany, zdaje się unosić ponad głowami bohaterów. Przeczujemy, że spotka ich wkrótce coś, co zburzy nietrwałą równowagę, jaką życie osiągnęło w tym właśnie momencie. Nawet natura zdaje się przeczuwać nadchodzące wydarzenia, zastyga w bezruchu, przybiera pełną nieznośnego napięcia formę wyczekiwania. Rodzą się przy tym pytania, czym będzie to, co nadciąga, co się wydarzy. Czy chodzi o zagrożenie, jakie stwarzają dla siebie nawzajem postaci? Czy jest to fatum wiszące nad tą dziką przestrzenią? Być może zagrożenie płynie ze strony nadmiernie pobudzonej wyobraźni, może to ona jest sprawczynią wszystkich tych jeszcze nie ziszczonych, a domniemanych nieszczęść. Może to właśnie niekontrolowana przez rozum wyobraźnia jest największym zagrożeniem, a uwolniona spod władzy rozumu zapowiada chaos.

Nie możemy wszakże wykluczyć, że zamarte w pełnym napięcia oczekiwaniu ciała postaci „zamieszkujących obraz” są wyrazem lęku, świadomości, że wraz z momentem, w którym oko widza ześlizgnie się z powierzchni rysunku, przestaną one istnieć. To właśnie ta obawa paraliżuje przedstawione osoby, a towarzysząca im natura zdaje się być odbiciem tych lęków.

#### *Celowość*

Tym, na co podczas swojej pracy zwracam baczność, jest kwestia współtworzenia obrazu (rozumianego nie jako fizyczny obiekt, lecz jako wyobrażenie) oraz to, jaki wpływ na ludzi ma przedstawienie wizualne. Niewątpliwie oddziałuje ono już na samego twórcę – niejednokrotnie ma on poczucie, że to obraz wskazuje, w jaki sposób należy go dalej prowadzić by znaczenie, które w sobie zawiera, mogło wybrzmieć w pełni. Proces tworzenia determinuje otwartość na „żądania” dzieła,

choć de facto należałoby przyjąć raczej gotowość na zmiany zachodzące w umyśle i emocjach artysty.

Podobną gotowość na doświadczenie kontaktu z dziełem można dostrzec w relacji obrazu z widzem. Pojawia się przy tym pytanie, czy rzeczywiście w konfrontacji z ukończonym dziełem przypada nam rola pasywnego biorycy? Obraz stymuluje uśpione lub nieuświadomione, a być może dawno wyparte przez nas fragmenty naszej pamięci. Uruchamia przy tym ponowny proces kreacji przedstawienia wizualnego, w trakcie której patrzący staje się częścią „obrazu”. Należy wszakże dostrzec, że także obserwator staje się obserwowanym, a pomiędzy dziełem, a widzem, zachodzi interakcja, w trakcie której widz zmienia dzieło, a dzieło zmienia widza.

Nie można wykluczyć, że nasze współbrzmienie z obrazem, jego tworzenie i ponowna kreacja, są wynikiem głęboko zakorzenionej w człowieku potrzeby tworzenia mitu, baśni, a przynajmniej opowiadania, którego zadaniem jest oswojenie rzeczywistości, zarówno tej otaczającej nas, jak i tej, którą ofiarowuje nam obraz.

Jest to zjawisko charakterystyczne dla epoki, w której żyjemy i w której tworzę. Otaczająca nas rzeczywistość stała się rzeczywistością obrazu, gdyż coraz częściej doświadczamy świata nie w sposób bezpośredni, lecz za pośrednictwem tego medium. Ta zależność, czy raczej należałoby powiedzieć uzależnienie od tego pośrednika w odczytywaniu rzeczywistości, niesie ze sobą niebezpieczeństwa, zasadzki i próby podobne do tych, którym poddawani byli bohaterowie wszystkich znanych nam mitów. Niepostrzeżenie z pozycji „Prometeusza współczesności” spadamy w otchłań wirtualnych przesądów, mylnych pojęć i zabobonów. Remedium mają być nowe mity i baśnie, które pozwolą nam na odzyskanie utraconej pozycji, a jednym ze sposobów budzenia i tworzenia tych opowieści, może stać się obcowanie z obrazem, w tym rysunkami zamkniętymi w cyklu „Sidła”.