

## INFORMACJE OSOBOWE

- 
1. Imię i nazwisko:  
Grzegorz Gwiazda
- 
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:  
2014 Doktorat w dziedzinie sztuk plastycznych  
**Dyscyplina artystyczna:** sztuki piękne — rzeźba  
Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie  
**Tytuł:** *Figura tragiczna, figura komiczna*  
**Promotor:** dr hab. Maciej Zychowicz, prof. APS
- 
3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych  
od 2014 do chwili obecnej  
– zatrudniony na stanowisku adiunkta w Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie  
2010 — 2014  
– zatrudniony na stanowisku asystenta w APS  
rok akademicki 2009/2010  
– praca w ramach umowy zlecenia na stanowisku asystenta w APS
- 
4. Zgłaszam zbiór rzeźb przedstawiony w ramach wystawy monograficznej w barcelońskim Museo Europeo de Arte Moderno w 2017 r. oraz drzwi z brązu wykonane do budynku w San Cugat del Vallés, jako osiągnięcie artystyczne zgodne z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.
-



## AUTOREFERAT WRAZ Z OMÓWIENIEM REALIZACJI ARTYSTYCZNYCH ZGŁASZANYCH W PRZEWODZIE HABILITACYJNYM

W opowiedzianej przez Zbigniewa Herberta historii Minotaura Pasifae zrodziła Minosowi nie potwora, lecz chłopca, tyle że „o nienormalnie dużej głowie”. Wyrósł z niego „nieco melancholijny matolek”. Aby rozwijać jego intelekt, władca Krety zamówił u Dedala — wziętego budowniczego i wynalazcy — szczególnie labirynt edukacyjny. Jego ściany pokryto freskami, z których niewydarzony książę miał czerpać wiedzę<sup>1</sup>.

Autorecenzja działalności twórczej przypomina mi próbę opisanego podobnego labiryntu, oglądanego wyłącznie od środka. Konstrukcji szczególnej, której kręte korytarze nieustannie mutują, ewoluując wraz z mieszkańcem. Budulcem tego labiryntu są moje doświadczenia. Jak we śnie nie można ujrzeć twarzy, której nigdy nie widzieliśmy na jawie, tak i tu na ścianach widnieją doświadczenia i obrazy rzeczywistych przeżyć, a także warianty tych doznań oraz wariacje na ich temat.

Nie ma planu, który pomógłby odnaleźć wyjście. Nie sposób wyznaczyć trasy, ani nie można zawrócić. Zdarzy się wprawdzie trafić w znajome miejsce, ale ono i tak zwykle już należy do jakiejś innej całości. Da się tylko opisać drogę już przebytą. Ostrzegam jednak, że moje sprawozdanie nie usatysfakcjonuje miłośników kartografii, planów i wykresów.

Ponieważ wszystkie elementy składają się w całość i nie potrafię wytyczyć wyraźnych granic między nimi, postanowiłem nie dzielić tej opowieści na rozdziały. Niektóre myśli przenikają kilka koncepcji, a podobne części w odmiennych konfiguracjach tworzą nowe całości. Czasem po idei, która się zdezaktualizowała, pozostają elementy nadal dla mnie cenne. Używam ich tak, jak średniowieczni budowniczowie katedr wykorzystywali pozostałości po antycznych świątyniach. Niektóre koncepcje mogą sprawiać wrażenie pomysłów zarzuconych. Niestety, mogą pokazać tylko tyle, ile sam odkryłem.

Minotaur i labirynt są tu jednością, bo granice między moimi działaniami,

---

<sup>1</sup> Herbert Z., *Historia Minotaura* [w:] tegoż, *Pan Cogito*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 58.

przekonaniami i osobowością są płynne. Przysparza to pewnych kłopotów, gdyż muszę opisywać sprawy bardzo osobiste, a do nich nigdy nie mamy należytego dystansu. Niestety, jak słusznie zauważył Stanisław Lem w *Głosie Pana*, „ilość wiar metafizycznych wcale nie ustępuje liczności rozmaitych wiar, jakie człowiek może żywić na własny temat — kolejno w różnych okresach życia, a czasem naraz”. Pasuję do tego opisu, bo struktura mojego labiryntu przekonań nie wydaje mi się ani prosta, ani jednorodna, przez co mógłbym przedstawić wiele wyobrażeń o własnej pracy. Aby jej opis dawał poczucie jakiejś spójności, konieczny okazuje się wysiłek autocenzorski. Spróbuję zatem pokazać tylko większe korytarze, pomijając krótsze odnogi, mniejsze pokoiki i ciasne komórki. Proszę jednak czytelnika o wyrozumiałość, gdyż czeka mnie bardzo nieprzyjemne zadanie. Może się bowiem okazać, że przy kreśleniu ukazanej tu mapy pominąłem jakieś miejsce, które za jakiś czas nabierze znaczenia, a nawet stanie się kluczowe. Nie mogę mieć przecież pewności, czy obecny zagracony schowek na szczotki nie przeobrazi się wkrótce w główny hol.

Pierwszą inspiracją była dla mnie postać człowieka. Niemal każda z moich rzeźb odwołuje się do ciała, dlatego zalicza się je do sztuki figuratywnej. Mój stosunek do przyrody zmienił się przez lata pracy. W początkowych działaniach rzeźbiarskich rywalizowałem z naturą, chciałem nazywać rzeczy i brać je w posiadanie. Szybko jednak okazało się, że to „posiadanie” jest pozorne i nigdy ostateczne, a rzeczywistość — o wiele bardziej skomplikowana, niż można by to pokazać glinianą kopią natury. Na swoje usprawiedliwienie pozwolę sobie zauważyć, że przyroda z upodobaniem kopiuje siebie samą: choć motyl tego nie wie, wzory na jego skrzydłach układają się w kształt oczu jakiegoś większego zwierzęcia; mróz na szybko tworzy wzory imitujące formy ze świata roślinnego, a przecież nikt nie odważy się posądzić mrozu o posiadanie świadomości. Być może potrzeba naśladownia nie jest skłonnością wyłącznie ludzką, lecz właściwością całej przyrody?

Z pewnym opóźnieniem uświadomiłem sobie osiągnięcia pierwszej awangardy. Po początkowym niezrozumieniu, wyparciu i gniewie nadeszła w końcu akceptacja oczywistego faktu, że Magritte słusznie namalował na *Zdradliwości obrazów* podpis „To nie jest fajka”, bo nie fajkę przecież widzimy, lecz jej przedstawienie. Podobnie ludzie z gliny są tylko zbiorami form. Szczególne konstelacje brył interpretujemy jako ludzkie postaci; w sęku możemy dostrzec twarz, a w cieniu krzesła, na którym piętrzą się ubrania — sylwetę człowieka. Być może ta skłonność ludzkiego mózgu do postrzegania form biologicznych w specyficznych zbiorach brył rozwinęła się i nie zanikła, gdyż pomagała naszym przodkom dostrzec zakamuflowanego drapieżnika.

Początkowy okres mojej pracy twórczej cechował się ponadto brakiem świadomości specyficznej sytuacji kulturowej, w której przyszło mi żyć. Niektóre plemiona amazońskich Indian jeszcze nie wyszły z neolitu; ze mną w okresie wczesnych doświadczeń rzeźbiarskich było podobnie. Odniesieniem były dla mnie wtedy dzieła rzeźbiarskie znane artystom dziewiętnastowiecznym. Magritte'owska fajka, pisuar Duchampa, minimal art, modernizm oraz postmodernizm nie umknęły mojej uwadze, ale starałem się tych zjawisk nie zauważać. Te wszystkie artefakty i koncepcje piętrzyły się jednak w zakamarkach podświadomości, budząc niepokój. Ponieważ starałem się ich nie dostrzegać, irytowały jak plama na koszuli podczas ważnego spotkania.

Niektóre procesy poznawcze zachodzą, nawet gdy ich nie chcemy, i wcale nie wymagają świadomego uczestnictwa. Czasem wystarczy przebywać w pewnych warunkach, choć w takim wypadku trudno mówić o jakiejś głębi i świadomym udziale. Ale rozmaite są przecież rodzaje korzyści. „Mrówki napotkawszy na swej drodze martwego filozofa też by na tym skorzystały”<sup>2</sup>. Lepiej, czy gorzej zdawałem sobie sprawę z zachodzących wokół mnie przemian i procesów, rzeczywistość mnie napromieniowywała, przez co zmieniało się moje postrzeganie świata, a w konsekwencji również to, jak konstruowałem swoje prace.

Każda realizacja artystyczna ma nie tylko historię powstania, ale i historię myśli, przekonań, doznań, przeczuć, snów i lęków, które znalazły w niej wyraz. W eseju poświęconym *Wściekłości i wrzaskowi* Williama Faulknera Jean-Paul Sartre zamieścił słynne stwierdzenie, że technika powieściowa zawsze odsyła do metafizyki powieściopisarza. W mojej dziedzinie jest podobnie. Konwencja, którą rzeźbiarz wybiera, gdy buduje rzeźbę głowy, wiele mówi o tym, czy w jego przekonaniu (choćby nie w pełni nieświadomym) człowiekowi bliżej do „arcydzieła”, „korony stworzenia”, czy do „kwintesencji marnego prochu”<sup>3</sup>.

Treść i forma zawsze powstawały pod wpływem idei, która czyniła je na swoje podobieństwo. Aby usprawiedliwić tak podniosłe sformułowanie, pozwolę sobie przywołać dwa przykłady z innych dziedzin sztuki.

W końcowej scenie *Wesela Figara* złapany w potrzask i upokorzony hrabia Al-maviva błaga żonę o wybaczenie planowanej zdrady. Dzięki użytym przez Mozarta melodiom — nawet jeśli tylko na króciutką chwilę — zapanowuje ład ogromnie

---

2 Lem S., *Głos Pana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 40.

3 Shakespeare W., *Hamlet* [w:] tegoż, *Tragedie i kroniki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 294 (przekład St. Barańczaka).

wykraczający ponad poziom godzenia się małżonków. Wykładająca na Uniwersytecie Londyńskim Margaret Reynolds pisze następująco: „Te takty przypominają raczej kościelną muzykę chorałową niż burleskę opery buffa. Te słowa niech sobie będą proste, ludzie — zwykli, ale muzyka mówi, że chwila jest święta”<sup>4</sup>. Formę zwyczajnych przeprosin kształtuje więc idea kosmicznego ładu.

Na podobny poziom wzniosł Miłosz uwagi o *Panu Tadeuszu*. Ten utwór „z dość głupawą akcją” według niego „jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu”. Wynika to zdaniem Miłosza z tego, że w tym eposie, podobnie jak w obrazach niektórych holenderskich malarzy, „wschody i zachody słońca, zwykłe czynności jak przyrządzanie kawy czy zbieranie grzybów są więc i tym, za co bierze je czytelnik, i powierzchnią, pod którą ukrywa się wielka akceptacja”<sup>5</sup>. Przyczynia się do tego naturalnie uwznioślająca forma heksametru.

Słowo „metafizyczny” już kilkadziesiąt lat temu prawie zajęchano na śmierć, ale trudno o inne, gdy natrafiamy na coś, w czym tak wyraźnie i przekonująco ukazuje się *harmonia mundi*, która w heksametrze oraz zasadach harmonii przemawia do nas i budzi silną tęsknotę.

Rzecz jasna, artyści nie działali w oderwaniu od rzeczywistości, lecz wyrażali koncepcje unoszące się nad miejscem i czasem, w którym żyli. Formę i treść niejednokrotnie narzucały ośrodki władzy lub kultu, a czasami twórcy wybierali je sami pod wpływem kultury danego okresu, czyli między innymi teorii filozoficznych, myśli religijnej lub teorii naukowych. Można się o tym przekonać, obserwując, jak zmieniała się rzeźba w historii. Obiekty przestrzenne wykonane z brązu czy kamienia stosunkowo dobrze znoszą upływ czasu, dzięki czemu zachowały się przykłady tej działalności ze wszystkich epok historii ludzkości (prawdopodobnie). Już artefakty z samych początków cywilizacji dowodzą zręczności manualnej pozwalającej wytwarzać sugestywne, realistyczne i wyrafinowane przedstawienia. Chcę tu podkreślić, że mówię o rzeźbach realistycznych nie wskutek przekonania o wyższości umiejętności wykonania takich form, lecz dlatego, iż jest ona bardzo wymierna. Świadczy także o zakresie kompetencji formalnych towarzyszących świadomości rzeźbiarskiej i sprawności technicznej.

---

4 Reynolds M., *The revolution in action*, „The Guardian”, 10.07.2013, protokół dostępu: <https://www.theguardian.com/music/2013/jul/10/mozart-nozze-di-figaro-the-revolution-in-action> [2.10.2018]

5 Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 101 n.

Skoro idea kształtuje treść i formę, sztuka nieuniknienie wyraża wartości. Dlatego aż do renesansu nisko ceniono indywidualne popisy formalne twórców, choć fachowców oczywiście poważano. Artyści, wówczas jeszcze uważani za rzemieślników, przypominali więc skrybów skrzętnie notujących dyktowane słowa. Instrumentalnie traktowano rzeźbiarzy na przykład w starożytnym Egipcie, państwie totalnym. Mechanizmy takich ustrojów szczególnie dobrze znają dzisiejsi mieszkańcy Europy Środkowej (komunizm przecież również miał to do siebie, że dążył do zagospodarowania wszystkich obszarów życia, od zabawy po doświadczenia estetyczne; wszystko miała przepajać ta sama treść). Ponieważ rzeźba należała do najskuteczniejszych narzędzi propagandowych, pozostawała pod kontrolą silnego ośrodka władzy, któremu zależało na zakonserwowaniu struktury społecznej. Ten porządek miał uchodzić za jedynie słuszny i jedyny możliwy, toteż głoszono, że pochodzi od samych bogów, a „doskonałość” wszak nie może ewoluować. Ten konserwatyzm musiał się rozlewać na wszystkie obszary życia, od rzeźby poczynając.

W tym skamieniałym świecie widać jednak kilka rys. Przetrwały do naszych czasów pojedyncze fotony swobody, które dostały się przez te szczelinki. Zachwycają znajdujące się w berlińskim Neues Museum piaskowcowe przedstawienia Nefretete z XIV wieku przed Chrystusem. A wystawionej w tym samym muzeum *Zielonej głowy* z IV wieku przed Chrystusem (prawdopodobnie przedstawieniu kapłana) dorównały dopiero niektóre portrety rzymskie. Były to jednak tylko rozbliski indywidualizmu, które znikwały w masie rzeźb tworzonych według obowiązującej receptury.

Ciekawy regres można zaobserwować w twórczości Botticellego, co jest szczególnie ciekawym przykładem, gdyż zmiana nastąpiła w ciągu jednego życia. Pod wpływem charyzmatycznego mnicha Savonaroli porzucił on zmysłowy, lekki styl, z którym go kojarzymy, i zaczął tworzyć sztywne kompozycje przypominające realizacje artystyczne z przełomu wieków XIV i XV. Szczególnie dobitnie o zmianie stylu Botticellego można się przekonać w londyńskiej National Gallery. Wystarczy porównać *Wenus i Marsa z Czterema scenami z życia świętego Zenobiusza*. Gdy Botticelli zaczął naśladować malarstwo Fra Angelica, tworzył obrazy po prostu nudne. Dzieła wybitne bronią się, gdyż wpisują się w całą kulturę swojego czasu, natomiast prace Botticellego najzwyczajniej trącą fałszem. To doskonały dowód, że potęga naprawdę wielkich dzieł sztuki — tych, do których można odnieść zdanie Jana Białostockiego, że „ich zniszczenie urasta w świadomości ludzi do zbrodni przeciwko ludzkości, gdyż jest zniszczeniem tego, co najwyżej bodaj cenią w swym dorobku

dziejowym<sup>6</sup> — nie wynika tylko z kompozycji, kolorystyki czy tematu nawet i tak dalej, lecz z olbrzymiego kontekstu, wielokrotnie nawet nie do końca uświadamianego.

Co dzisiaj jest dominującą ideą? Podobno pokolenie urodzone po roku 1980 roku jest pierwszym, które większości informacji o świecie nie czerpało z drukowanych książek, lecz z ilustracji publikowanych w czasopiśmie, telewizyjnych materiałów filmowych i coraz doskonalszych zdjęć w albumach. U osób z mojego pokolenia miał się przez to wykształcić szczególny instrument intelektualny, przez niektórych socjologów nazywany „muzeum pamięci”, mianowicie zbiór archetypowych obrazów zapisanych głęboko w świadomości i stanowiących punkt odniesienia dla innych twórców kultury. Zapewne dostęp do takich zasobów pozwala swobodnie przeskakiwać między konwencjami (mnie również niejednokrotnie się to przytrafia). Łatwiej też o cytaty czy pastisz, ale i o plagiat.

W dialogi z innymi twórcami artyści wdawali się przez całą historię sztuki. Już w jaskini w Lascaux paleolityczni twórcy dodawali do wcześniejszych przedstawień kolejne sceny. Obecnie prawdopodobieństwo takiego plastycznego „jamu” jest nikłe. Artyści o wiele częściej nawiązują do innych twórców, przywołując jakieś przedstawienie. A cytowanie cenionego motywu czasami owocuje przemianą jednostkowej wizji w znak. Na przykład całkowicie jednoznacznie odbiera się obecnie gest ożywienia Adama z Kaplicy Sykstyńskiej, który powraca w różnorodnych wariantach. Spośród licznych przykładów wymienię *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia oraz *Boga architekta* Williama Blake’a. Też pozwoliłem sobie wykorzystać ten znakomity znak. Użyłem go w pracy *Door of Creativity*.

Rzeźbę zamówiono do konkretnej przestrzeni, wyzwanie było więc podwójne. Po pierwsze, musiałem zaprojektować kompozycję tematycznie odpowiadającą zleceniodawcy. Drugi problem polegał na konieczności dopasowania drzwi do

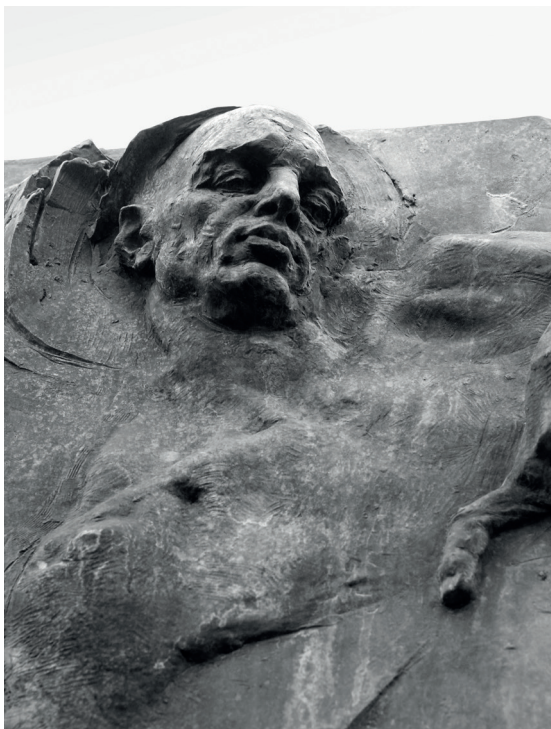


*Door of Creativity*

---

6) Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, t. 1, s. 15.





*Door of Creativity*

założenia architektonicznego. Tematem płaskorzeźby jest akt twórczy. Miałem więc możliwość zdefiniowania własnego procesu tworzenia, z którym mierzę się na co dzień.

Choć na płaskorzeźbie widać pięć figur, rzeźbiony dramat ma czwórkę bohaterów. Na szczycie kompozycji znajduje się masywna, dominująca postać otwierająca scenę gestem dłoni. Personifikuje inspirację, natchnienie bądź wolę tworzenia. Widoczne po lewej stronie najmniejsze przedstawienie, siedzącej kobiety, to poetka wyobrażająca sobie całą scenę. Jej wiersz znajduje się na granicy dwóch światów, co zostaje oddane przez rozpostarcie go na dwie rzeczywistości (wyjaśnię to poniżej). Przykryta draperią postać u dołu kompozycji uosabia potencjalność dzieła, czegoś jeszcze nieodkrytego. W centralnej części drzwi umieściłem wpisaną w okrąg postać kobiety skulonej w podobnej pozycji. To personifikacja idei. Poniżej tego „ideału” widać postać mężczyzny walczącego z ciężką, „blaszaną” draperią — odkrywającego, uczonego lub artysty w akcie tworzenia.

Drzwi to dość przewrotne, bo choć tylko przez nie można się dostać do budynku, zamontowano je na szklanej ścianie, tak że są jej jedynym nieprzeźroczystym elementem. Planując całość kompozycji, założyłem, że po otwarciu drzwi po jednej stronie (na „framudze”) pozostanie poetka, po drugiej stronie (na „framudze” przeciwległej) — jej wiersz, a w środku powstanie pusta przestrzeń. Gdy ktoś chce przekroczyć próg kreacji, musi stawić czoło tej pustce.

W środkowej części kompozycji, otoczonej przez chaos nieregularnej ramy, pojawia się ład. Poszczególni bohaterowie dramatu (punkty napięć) pojawiają się w niej w rytmie wyznaczonym przez złotą spiralę. Wydzieliłem tu dwa obszary. Rzeczywistość materialna mieści się w czworoboku utworzonym przez promienie biegnące od palców postaci najwyższej, fałd draperii po lewej stronie (pełni on również funkcję uchwytu do otwierania drzwi) i linię wytyczoną przez nogę „artysty”. Pozostała część stanowi przestrzeń chaosu oraz ducha i natchnienia. Wiersz po prawej stronie znajduje się na granicy tych dwóch światów.

Moje pokolenie doświadczyło upadku PRL (choć z przyczyn oczywistych uczestniczyliśmy w tym biernie), mętnych czasów transformacji, kryzysów gospodarczych, wirusa milenijnego — zapewne nowoczesnej wersji apokaliptycznej wizji typowej dla schyłkowych lat wszystkich wieków (a szczególnie tysiącleci — a także końca świata najróżniejszej maści, który ostatecznie przez częstotliwość zapowiedzi zyskał miano święta ruchomego. Należy do tego dodać rewolucję informacyjną związaną z upowszechnieniem internetu. Ukształtowały nas ciągle zmieniające się obrazy, teledyski, reprodukcje, reklamy. Szybkość, z jaką twórcy programów telewizyjnych serwują nowe bodźce, sprawiła, że w porównaniu z latami pięćdziesiątymi przeciętna długość ujęcia filmowego skróciła się z ośmiu do około trzech sekund. Życie w tych zmiennych, dynamicznych czasach, przez Zygmunta Baumana zgrabnie nazwanych „płynną nowoczesnością”, musi w moim przeświadczeniu wyzwać poczucie, że nie ma rzeczy ostatecznych. Być może obecne tempo dewaluacji wartości (również estetycznych) spowodowało, że artyści niechętnie mówią o pięknie. Co więcej, unikają go. Pomimo tego postmodernistycznego rozchwiania nie utraciłem pragnienia tak niemodnego i wymykającego się definicji piękna. Być może należy w tym widzieć skutek prowincjonalnego pochodzenia bądź wychowania w wierze katolickiej, którą jednak porzuciłem. Jakaś pełnia, skończoność, trwałość i ostateczność rzeczy zawsze mnie pociągały i nadal wzywają. Zaczęty motyw mogę porzucić, dopiero gdy się nim nasycę. Muszę mieć pewność, że wybrałem formę najlepszą z możliwych.

Rzecz jasna, rozmaicie pojmowałem piękno w różnych okresach swego życia (pewnie dlatego powracam do niektórych tematów). Dzisiaj powiedziałbym, że to „adekwatność”. Zdaję sobie sprawę, że ta definicja musi rozczarowywać. Wczesniejsze koncepcje zachowam dla siebie, aby oszczędzić czytelnikowi kolejnych banałów, na domiar nieaktualnych. Zresztą zgodnie z obiegową opinią wszelkie próby definiowania piękna są skazane na porażkę.

Mam ambiwalentny stosunek do terażniejszości, skłaniając się raczej ku akceptacji. Z jednej strony, nie umiem się pogodzić z rozpanoszoną, wszechobecną względnością, która obecnie przybrała skrajną formę tzw. postprawdy. Z drugiej, nie mogę powiedzieć, żebym tęsknił do minionych epok, w których rzeczywistość cechowała się mniejszą plastycznością, a jakaś dominująca idea wyznaczała kierunek poszukiwań artystycznych i narzucała sposób życia. W swoich pracach poszukuję pełni, ale daję sobie swobodę zapuszczania się w różne obszary, od ekspresji do klasycyzmu, mieszając figurację z abstrakcją i wszelkie przeciwności. Łącząc te elementy, staram się otrzymać pewną energię, która mogłaby na własnych zasadach



*Stojący inaczej*

rywalizować z życiem biologicznym. Może jestem nieudanym dzieckiem postmodernizmu, a może nawet bardzo udanym, a może jednym i drugim.

Pomimo różnych perturbacji przełom tysiącleci wydawał mi się okresem spokoju w porównaniu z burzliwym poprzednim stuleciem. Do tego poczucia bezpieczeństwa zapewne w sporym stopniu przyczynił się fakt, że nie nadszedł koniec świata, którego nieuchronność na początku lat dziewięćdziesiątych nie ulegała dla mnie wątpliwości. Urzeczywistniały się za to polskie marzenia o wejściu w krąg cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Trzydzieści lat wcześniej wydawały się *political fiction* — jeśli ktokolwiek o tym roił. Publiczne wyrażanie takich marzeń mogło spowodować sankcje ze strony władz.

Przypominam tu sobie swoje opowiadanie z połowy lat dziewięćdziesiątych, w którym opisywałem alternatywne scenariusze przyszłości. Dziesięć lat później urzeczywistniło się wszystko, co sobie wyobrażałem w wariacie pozytywnym (członkostwo w Unii Europejskiej i NATO, względna stabilizacja). W złym cyborgi zabijały ludzi. Obecnie przyszłość ponownie stała się nieprzewidywalna. I choć apokaliptyczne wizje właściwe końcom stulecia mniej zapładniają moją wyobraźnię, wydaje się, że nasza kultura znów znalazła się na zakręcie. Bez odpowiedzi pozostawiam pytanie, jak z niego wyjdziemy. Wygląda na to, że w dzieciństwie śmieiej opisywałem przyszłość.

Do nazywania terażniejszości natomiast używam obecnie zupełnie innego „języka”. *Stojący inaczej* to kompozycja przedstawiająca skręconą formę organiczną, w której można dostrzec elementy anatomiczne — nogi unoszą się nad skręconym torse, a całość wspiera się na ręce. (Chciałbym w tym miejscu poczynić pewną uwagę dotyczącą terminologii. Za każdym razem, gdy piszę na przykład o ręce, mam na myśli zbiór form przypominający rękę i tak dalej; wydaje mi się jednak, że niepotrzebnie przeładowałem tekst, gdybym to nieustannie powtarzał).

Ta rzeźba nie powstała w wyniku jakiejś konkretnej inspiracji. Wyraża raczej niepokój, ukazuje dokonujące się we mnie przewartościowanie wartości, ale i jest parabolą odnoszącą się do rzeczywistości, którą obserwuję. Można tu dostrzec echa

mojej dawnej pracy *Martwy Minotaur*. Z tamtą realizacją łączą ją ekspresyjność oraz spiętrzone formy przypominające muskularny tors. Różnica natomiast polega na oderwaniu *Stojącego inaczej* od otoczenia.

*Martwy Minotaur* rozpływa się w podstawie, która go przyjmuje i pochłania. Ta wcześniejsza rzeźba niewątpliwie ma element tragizmu przez brak głowy, ale elementy otaczające centralną część kompozycji dają poczucie przynależności. Intensywna czerwień i brak podstawy sprawiają, że *Stojący inaczej* pojawia się w przestrzeni jako obiekt obcy. Ma drażnić otoczenie, które jednocześnie dośkwiera tej „mięskiej”, organicznej formie. Podobnie jak w *Martwym Minotaurze*, wykorzystałem tu kontrast siły i bezsilności. Mimo masywności, którą można postrzegać jak muskularność, rzeźba „stoi” do góry nogami. Można rzec, że to karykatura stania. Funkcję nóg pełni dłoń, a tam, gdzie spodziewalibyśmy się głowy, widzimy ekspresyjne, jakby „gestykulujące” stopy. Tego „alternatywnego stania” na pewno jednak nie można uważać za bezwładne leżenie. To walka przegranego o godność, radzenie sobie w niesprzyjających warunkach, ale i markowanie normalności. Tu nic nie jest na swoim miejscu. Ta tętniąca masa to osobny świat. Jaskrawa czerwień ma scalać kompozycję i podkreślać jej mięsistość, ale też odrealniać i wyrywać otoczeniu.

Rzeźba ma kompozycję spiralną. Chciałem, aby podczas oglądania tej realizacji uwaga przechodziła od rozczapierzonych palców stóp ku wnętrzu kotłującej się formy torsu. Ten zamiar kierowania przebiegiem percepcji może przemawiać za obrazem wewnętrznym.

Kolejny autoportret? Po części tak. W tym sensie każda moja praca jest w jakiejś mierze autoportretem, a raczej wyrazem pewnych skłonności. Ujawnia zauroczenia formalne i zmagania wewnętrzne. Chcę się jednak przy tym zastrzec, że wolę na twórczość patrzeć przez pryzmat miłości do piękna i imperatywu tworzenia niż uważać ją za powabny lament, doprawiony tak, aby ktoś zechciał wysłuchać mych żalów. Która z tych motywacji jest bardziej stymulująca? Intuicja mi podpowiada, że obie są istotne, ale nie umiem rozstrzygnąć, która przeważa.

Wartości wyznawane w danej epoce zyskują wyraz w każdym wytworze kultury, a więc także w tańcu. Przez jego wspólnotowy charakter widać w nim wiele cech relacji społecznych. Sporo realiów kulturowych wyraża plemienny, transowy taniec wokół ogniska, dużo o krajach europejskich z okresu rządów absolutystycznych mówi arystokratyczny menuet, w którym partnerzy niemal się nie dotykali, tylko od czasu do czasu chwyтали za dłonie, zmiany zachodzące później znalazły odzwierciedlenie w upowszechniającym się walcu, przez długi



*Martwy Minotaur*

czas uważanym za nieprzyzwoity, bo partnerzy wirowali w ścisłym objęciu, co innego ukazują przybyłe z Nowego Świata tango oraz rock'n'roll, a jeszcze co innego znaczą chaotyczne - niesynchronizowane ruchy, oglądane w dzisiejszych dyskotekach. Charakterystyczne jest to, że obecnie „tańczenie razem” najczęściej oznacza osobny, zindywidualizowany, pozbawiony elementów wspólnych zbiór ruchów, taki sam jak w tańcu w pojedynkę, tyle że współtancerze stoją w kole. Choć sam do praktykowania tańca nigdy się nie przekonałem (co uważny czytelnik zapewne z powyższego opisu wywnioskował), to tendencje obserwowane u bywalców dyskotek dostrzegam także u siebie. Nie chodzi mi bynajmniej o moje pląsy, ale o zasadę komponowania rzeźb. Moje prace to zwykle pojedyncze figury, stanowiące osobny kosmos, zwrócone do wnętrza, hermetyczne i nienawiązujące relacji z otoczeniem. Jedynym wyjątkiem mógłby być Triple heretic, ale ta realizacja właściwie składa się z trzech kopii tej samej figury. Poza tym nie ma między nimi żadnej interakcji.

Przyjmuję staroświecką definicję rzeźby. Rozumiem ją jako zbiór brył pozostających w szczególnej, niepowtarzalnej relacji, tworzących pewną jedność.

Forma ma dla mnie kluczowe znaczenie nie tylko jako nośnik treści, ale przede wszystkim dlatego, że intensyfikuje doznania tego przekazu. Sztuka pełni funkcję komunikacyjną, ale bardzo odmiennie niż skodyfikowany język z jednoznaczną gramatyką, powoli ewoluującą i wspólną dla jakiejś grupy. Można stworzyć wiele

indywidualnych „gramatyk” i „słowników” rzeźby, ale oczywiście nigdy nie osiągnie ona precyzji języka, pod tym względem przypominając raczej muzykę. Nie jest najlepszym sposobem zamawiania kawy, ale do rozważania naszej natury lub jako bodziec do kontemplacji rzeczywistości nadaje się już zupełnie przyzwoicie.

Nie zdziwi zatem, jak sądzę, moje zdanie, że formę pojmowaną tradycyjnie — czyli jako przemyślany, precyzyjny układ brył — uważam za wartość. Wychodząc z tego założenia, staram się rzeźbić kompozycje cechujące się złożonymi relacjami między elementami, aby stymulowały odbiorcę jak najdłużej. Brzydzi mnie banał. Wprawdzie może pobudzać, nawet oddziaływać bardzo mocno, ale nie trwa to długo. Za Lemem mogę powtórzyć, że „uproszczenie, dotykające nawet prawdy, ale tandetne, jest warte tyle samo, ile fałsz”<sup>7</sup>.

Sztuka w moim przeświadczeniu powinna ujawniać strukturę rzeczywistości (wewnętrznej albo zewnętrznej), jakiejś sytuacji lub wywoływanego przez nią wrażenia poprzez nieschematyczne, wyjątkowe relacje między elementami składającymi się na realizację artystyczną. W tym sensie akt twórczy jest przeciwieństwem codziennego funkcjonowania umysłu. Zwykle bowiem szukamy ogólnej reguły, która pozwoli nam „skatalogować” jakąś część rzeczywistości i dzięki temu zrezygnować z obserwacji. Umożliwia to poświęcenie uwagi innym obszarom życia, ale jednocześnie ogranicza wrażliwość, bo z niepowtarzalnego doświadczenia ruguje wszystko, co wyjątkowe, zmieniając je w doznanie rutynowe.

Wśród pierwszych poczynań Adama zagospodarowującego Eden było nadanie nazwy każdej z rzeczy stworzonych przez Boga. Tym symbolicznym gestem pierwszy człowiek wziął świat w posiadanie (być może należałoby raczej mówić o pierwszej samoświadomości lub pierwszym zdumieniu, o którym pisał Karol Wojtyła). Doprowadziło to też do wytyczenia wyraźnej granicy między Adamem a przyrodą. Świat przestał być jednością, a stał się „drzewem”, „kwiatem”, „panterą”, „Adamem” itd.

Język pozwala porządkować świat, ale także prowadzi do schematyzowania rzeczywistości. Dziecko ze zdziwieniem patrzy na nowo napotkane zwierzę dopóty, dopóki nie pozna jego nazwy. Gdy ją usłyszy, włącza zwierzątko do swojego katalogu pojęć. Kolejny fragment świata przestaje być tajemnicą, zapisuje się w pamięci jako idea. Od tej pory dziecko będzie postrzegać egzemplarz danego gatunku poprzez tę ideę (zebra to ta z paskami, a bocian ma czerwony dziób...).

---

7 Tamże, s. 10.

*Co mi mówisz górski strumieniu?  
w którym miejscu ze mną się spotykasz?  
ze mną, który także przemijam —  
podobnie jak ty...  
Czy podobnie jak ty?*

*(Pozwól mi się tutaj zatrzymać —  
pozwól mi się zatrzymać na progu,  
oto jedno z tych najprostszych zdumień.)  
Potok się nie zdumiewa, gdy spada w dół,  
i lasy milcząco zstępują w rytmie potoku  
— lecz zdumiewa się człowiek!  
Próg, który świat w nim przekracza,  
jest progiem zdumienia.  
(Kiedyś temu właśnie zdumieniu nadano imię „Adam”.)*

*Był samotny z tym swoim zdumieniem  
pośród istot, które się nie zdumiewały  
— wystarczyło im istnieć i przemijać.  
Człowiek przemijał wraz z nimi  
na fali zdumień.  
Zdumiewając się, wciąż się wylaniał  
z tej fali, która go unosiła [...] <sup>8</sup>*

Jako pedagog często spotykam się z problemem postrzegania rzeczywistości przez pryzmat idei. To umysłowe nastawienie prowadzi do uważania zbioru elementów tworzących pewną całość za zestawienie oddzielnych obiektów. Na przykład przez świadomość anatomiczną studenci widzą podziały tam, gdzie ich nie ma. Naprężenie mięśni brzucha u stojącej postaci sprawia, że nie ma wyraźnej granicy między nim a klatką piersiową. Wielu studentów wprowadza jednak podział, który podpowiada im wiedza o różnicy między twardą klatką piersiową a pozbawionym żeber brzuchem. To dobitny przykład dominacji idei nad doświadczeniem zmysłowym.

---

<sup>8</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Wydawnictwo św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 2013, s. 9 n.

Schematy i odruchy zwalniają z myślenia. Jednym z zadań sztuki jest burzenie tej rutyny. Sztuka taka, jaką kocham, zawiesza naszą obecność w świecie przez zachwyt, czasem szok, zaskoczenie, by następnie rzucić nas głębiej w życie. Oddaje nas wrażliwszych, dziwiących się na nowo. „Kto naprawdę pojął obraz Cézanne’a — pisze George Steiner — ten później będzie widział jabłko czy krzesło w sposób nieznanym mu wcześniej. Wielkie dzieła sztuki przechodzą przez nas jak burze, z impetem otwierają na oścież drzwi percepcji, swoją przeobrażającą potęgą zmieniając architektonikę naszych przekonań”<sup>9</sup>.

Aby ten efekt osiągnąć, sztuka musi wnieść „wartość dodaną”, coś, czego nie ma w naturze, co pozwoli zrównoważyć — najlepiej z nawiązką — jej oczywisty fundamentalny niedostatek. Nie można przecież zrobić człowieka z gliny, drewna, kamienia ani żadnego innego materiału. W naszych żyłach pulsuje krew, nieustannie się poruszamy i gestykulujemy, a twarz wciąż się zmienia przez mimikę, również należącą do emocjonalnych komunikatów, którymi uzupełniamy komunikację werbalną. Nie zdołamy odtworzyć tego bogactwa w nieruchomej kopii. Taka rzeźba miałaby się do pierwowzoru „jak ptak z atlasu ornitologicznego do ptaka w locie”<sup>10</sup>. Trzeba znaleźć inne środki, pozwalające zastąpić różnorodne elementy występujące w naturze; szczególnie te, w których manifestuje się życie biologiczne.

„Jak zrobić włosy?” — to jedno z najczęstszych pytań zadawanych mi przez studentów podczas pracy nad studium głowy. Z gliny oczywiście włosów ulepić nie zdołamy, do czego szybko doszedł każdy, kto miał kontakt z rzeźbą. Nie da się zrobić tylu drobnych elementów. Można za to wykonać nieruchome formy w określonej konstelacji, która o włosach opowie.

Tworzymy więc pewną interpretację rzeczywistości. Tak samo nie da się zrobić oka, ust ani żadnej innej części ciała! Można o nich opowiadać. Ale gdy chcemy to zrobić, musimy odejść od praw przyrody. Potrzeba innych reguł, nowej „fizyki” wykorzystującej ograniczone środki pozostające do dyspozycji rzeźbiarza. Dziedzina tej nowej „fizyki” jest sferą wolności i chaosu, w której przecież chodzi właśnie o rzeczywistość. I, jak na ironię, trzeba dokonać na tej rzeczywistości gwałtu, by sięgnąć do jej rdzenia. Ignorować jej prawa i szukać nowych, aby sugestywnie ukazać życie. Myślę, że w tym sensie zadanie stojące przed artystą przypomina pracę alchemika. Przecież i tu chodzi o wydobycie esencji. Nie mam jednak pewności, gdzie znajduje się granica abstrahowania, jak daleko można się posunąć

---

9 Steiner G., *Tolstoy or Dostoevsky*, Yale University Press, New Haven–London 1996 (2 wyd.), s. 3.

10 Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004, s. 33.



w odklejaniu dzieła od natury, by nie pozbawić go komunikatywności. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że jeżeli nie podejmie się wysiłku skonstruowania mechanizmu ożywiającego rzeźbę, efekt będzie przypominał kopię zegara wykonaną przez sprawnego jaskiniowca: pięknie rzeźbioną tarczę z nieruchomymi wskazówkami.

Aby tego uniknąć, trzeba przystąpić do złożonej gry między chaosem a porządkiem. Na początku, jeśli cel jest określony, praca nad rzeźbą wydaje się prosta. Sprawa jednak komplikuje się w toku działania, gdyż każda nieukończona jeszcze realizacja zawiera nieskończenie wiele potencjalnych rzeźb. Liczba możliwości paraliżuje. Wolność staje się więzieniem, wobec czego niezbędne staje się samoograniczenie. Trzeba znaleźć zasadę, dzięki której z tego chaosu niezliczonych możliwości wyłoni się kosmos. W *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna Adrian Leverkühn wypowiada następujące zdanie w obronie wolności powiązanej z koniecznością: „Skrępowany przez porządek, który sam sobie narzucił, a więc wolny”<sup>11</sup>. To, co się wtedy wyłoni z tego bezkresnego morza, nasycone jest energią, nawet jeśli ma prostą kompozycję. Jest jak stare drzewo oliwne, które budzi chęć wysłuchania jego historii. Rzeźby niewiele mówią, ale i „w muzyce bynajmniej nie trzeba wszystkiego słyszeć”<sup>12</sup>. Napełnia ją życiem ład nadający ostateczną formę.

Praktyczne problemy można zdefiniować łatwo, trudniej jednak znaleźć wyjście z kąta, do którego sam się zapędzam, ograniczając sobie pole manewru poprzez narzucanie określonego ładu. Wyjściem, które pozwala uniknąć skazania się na wieczną powtarzalność, jest ponowne zanurzenie się w chaos, aby wydobyć nowy porządek. Serenus Zeitblom w rozmowie z Adrianem Leverkühnem sformułował zarzut, o którym nieustannie staram się pamiętać: „Wybacz, co trzecie twoje słowo to »konstelacja«. A to słowo należy chyba raczej do astrologii. Taki racjonalizm, jakiego ty się domagasz, ma w sobie wiele z zabobonu — z wiary w nieuchwytny i niesprecyzowany demonizm, który przejawia się w grach hazardowych, kładzeniu kart, ciągnięciu losów i tłumaczeniu znaków. System twój, w przeciwieństwie do tego, co mówisz, wydaje mi się raczej służyć roztopieniu ludzkiego rozumu w magii”<sup>13</sup>. Racjonalizm, przed którym przestrzega kompozytora przyjaciel, może doprowadzić do fundamentalistycznego skostnienia.

---

<sup>11</sup> Mann Th., *Doktor Faustus*, Warszawa 2008, s. 198.

<sup>12</sup> Tamże, s. 197.

<sup>13</sup> Tamże, s. 198n.

Świat magii i mitów pociąga jednak z wielką siłą, czego doświadczam wciąż na nowo. Spośród rzeźb, które wykonałem po uzyskaniu doktoratu, najklasyczniejsza wydaje się *Miranda*. Słowa tego jako imienia (*miranda* po łacinie znaczy „godna podziwu”) po raz pierwszy użył Shakespeare w baśniowej *Burzy*. Dramat ten, pod wieloma względami podobny do *Czarodziejskiego fletu*, zainspirował mnie. Wiele czasu później z niemałym zdumieniem przeczytałem następujące zdania Wystana Hugh Audena: „W *Burzy* udaje się Shakespeare’owi nareszcie stworzyć mit. [...] Kto posiada tytuł do władzy w społeczności tonącego okrętu? Jak utrzymuje się magię władzy? [...] W obliczu śmierci, także cierpienia, wszyscy są równi. Magię władzy posiada ten, kto w czasie kryzysu wykazuje się umiejętnościami i odwagą”. Albo to, o Mirandzie i Ferdynandzie: „To dobre dzieci, wolne od pokus i doświadczenia. Sądzą, że miłość pomoże zaprowadzić Utopię Gonzala, właściwie od zaraz, tam, gdzie stoją”<sup>14</sup>.

Moja praca przedstawia siedzącą na krześle kobietę ubraną w męską koszulę. Czyste serce Mirandy, jej dziecięca naiwność i piękno w tej historii prowadzą do zgody. Choć Prospero dysponuje nadprzyrodzonymi mocami — jest potężnym magiem i ma na swoje rozkazy posłusznego ducha Ariela — nie daje ujścia namiętnościom. Zachowuje wszelkie reguły moralne. Związek Mirandy z synem króla Neapolu nie zostaje skonsumowany aż do ślubu, a Prospero po zawarciu umowy z bratem rezygnuje z nadprzyrodzonej mocy. Dobro zwycięża nad złem, czystość nad pożądaniem, prawo nad podstępem, przebaczenie nad żądzą zemsty. Należy też wspomnieć, że *Burza* jest jedyną sztuką, w której Szekspir zachował klasyczną jedność miejsca, czasu i akcji.

Taką emanacją klasycznego piękna miała też być moja *Miranda*. Statyczna, siedząca, bo zachowywała się biernie; w męskiej koszuli, bo przecież została wychowana przez ojca na bezludnej wyspie; koszuli białej, gdyż doświadczyła kultury niejako pośrednio i nie w pełni, wobec czego jej częściowa nagość nie jest lubieżna, lecz wyraża niewinność. W momencie próby nie oddała cnoty nawet dla miłości swego życia. Draperia umożliwiła mi ponadto formalną grę między pionami i skosami oraz twardością tkaniny męskiej koszuli i miękkiego ciała. Jedynym niepokojącym akcentem, na który sobie pozwoliłem, jest nienaturalne napięcie prawej dłoni zdradzające skrywany lęk. Chciałem uzyskać efekt chwilowej modulacji melodii w tonacji durowej, uważanej za radosną, do budzącej zaniepokojenie tonacji molowej. To lęk Mirandy wchodzącej w dorosłość.

---

<sup>14</sup> Auden W.H., *Wykłady o Shakespearze*, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2015, s. 393, 398, 402.

My rzeczywiście widzimy astygmatycznie w fundamentalnym sensie: nasza przestrzeń i czas są wytworami naszej własnej psychiki i mogą ulegać czasowym zniekształceniom, jak przy ostrym zaburzeniu błędnika.

— Philip Dick<sup>15</sup>

Wśród pierwszych i najważniejszych w moim odczuciu zadań, które stawiam przed studentami, jest zaprojektowanie i wykonanie „dynamicznej kompozycji abstrakcyjnej”. To ćwiczenie nie tylko pozwala zdefiniować podstawowe pojęcia stosowane w rzeźbie, takie jak kompozycja, bryła, masa, kierunek formy itd., co wydatnie usprawnia komunikację, ale przede wszystkim uświadamia studentom, jak schematycznie przebiega proces komponowania rzeźby, jeśli nie natężymy uwagi. Ponadto — na pozór paradoksalnie — potęguje wrażliwość podczas studium z natury.

Na to, jak postrzegamy świat, niewątpliwie wpływają warunki, w jakich rozwijał się nasz gatunek, oraz szczególnie ludzkie cechy, mianowicie rytm, równowaga



*Miranda*

i język. Rytm, który obserwujemy wszędzie (od bicia własnego serca, przez pory roku aż po ruchy planet i gwiazd), pozwala przewidywać zdarzenia i dzięki temu uzyskać poczucie bezpieczeństwa. Możemy planować, a to wpływa na to, jak postrzegamy czas. W jakimś stopniu potrafimy nad nim zapanować, więc refleksja nad nim staje się użyteczna. Ta ograniczona wprawdzie, ale niezasługująca na wzgardę wolność jest przecież wyróżnikiem człowieczeństwa. O znaczeniu tej częściowej władzy nad czasem może przekonać słynne pytanie Nietzschego, czy nie jest paradoksem to, że przyroda wyhodowała „zwierzę, któremu wolno obiecywać”. To prawo składania obietnic oznacza, że w pewnej mierze człowiek ma możliwość świadomego kształtowania własnego życia, że nie jest niewolnikiem odruchowych reakcji, instynktów,

---

<sup>15</sup> Dick Ph., *Człowiek z Wysokiego Zamku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017, s. 300.

pragnień. Zdaję sobie sprawę, że obecnie taka obrona wolności człowieka może się komuś wydać staroświecka czy nawet naiwna, ale w moim przeświadczeniu jest cenna, bo przydaje nam pewnej godności.

Rytmiczne abstrakcyjne wzory na kościanych rękojeściach narzędzi prehistorycznych łowców są jednym ze źródeł sztuki. Nie zdołamy rozstrzygnąć, czy tak dekorowane narzędzie uchodziło za skuteczniejsze przez to, że nabierało właściwości magicznych, czy po prostu używanie zdobnego przedmiotu sprawiało większą przyjemność. Tym możemy się mniej przejmować, istotniejsze jest dla nas to, co rytm przyniósł. Następująco pisał o nim Mieczysław Porębski: „Poczucie rytmu [...], jak powiada A. Leroi-Gourhan, miało zrodzić ideę miary, a z nią — w przyszłości — gamę muzyczną, kalendarz, perystyl greckiej świątyni”<sup>16</sup>.

Równowaga jest jedną z pierwszych trudności narzucanych nam przez życie i grawitację. Pion i poziom (jako przeciwieństwa) stanowią układ odniesienia dla wszystkich obiektów. Na przykład dla świątyni greckiej był nim stojący człowiek. Postawa stojąca była jedną z trzech dozwolonych póz, w których artyści mogli przedstawiać faraona (boski władca mógł poza tym kroczyć albo siedzieć).

Język pozwala tworzyć i wyrażać idee ogólne. Są one niezwykle użyteczne, ale schematyzują myślenie, gdyż sprowadza się jednostkowy, niepowtarzalny problem do pewnego szablonu. Wzorów potrzeba w matematyce, bo zastosowane w naukach ścisłych pozwalają przewidywać zjawiska, ale w rzeźbie powtarzalność wynika z zawieszony uwagi, lenistwa czy po prostu braku koncentracji.

Wymienione wyżej cechy ludzkiego postrzegania i porządkowania świata sprawiają, że najwygodniej wykonuje się formy statyczne, podporządkowane pionowi albo poziomowi, symetryczne i utworzone z elementów podobnej wielkości. Pojawia się przy tym zagrożenie, że taka realizacja okaże się nieznośnie nudna. Gdy chcemy wystąpić przeciwko tej ludzkiej skłonności, odrzucając wszelkie fizyczne punkty czy układy odniesienia, wymaga to dużego wysiłku intelektualnego oraz wzmożonej uwagi. Doświadczenie to pozwala zrozumieć nieodzowność urozmaicenia w budowaniu wewnętrznych relacji między bryłami podczas pracy studyjnej z modelem. Zamiast prostego dzielenia kompozycji na elementy składowe trzeba szukać wielu sposobów wyrażenia jakiegoś formalnego problemu. Nie ma przy tym znaczenia, czy chodzi o linię spotkania dwóch form tworzących usta, czy o wyrafinowane subtelności kształtu jabłka.

---

<sup>16</sup> Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, t. I, *Od paleolitu po wieki średnie*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1976, s. 21.

Informacje, jakie można przekazać za pomocą formy przestrzennej, są bardzo ograniczone. Pełne organiczne kształty kojarzą się z witalnością i seksualnością, przywoływać mogą również to, co kobiece; formy wklęsłe przywodzą na myśl to, co słabe i puste; ostre i geometrycznie regularne — to, co twarde, stałe i męskie. To słownik, z którego czerpię, konstruując swoje prace. Skłania mnie to do postawienia tezy, że rzeźba jest w istocie abstrakcyjna, bo przecież posługuje się abstrakcyjnymi pojęciami.

Najpełniej bryłę (świat) definiują rodzaje relacji, ale musi istnieć jakaś wspólnota łącząca elementy składowe, abyśmy mogli tych powiązań doświadczyć. Podobnie „innego” nie widzimy w szympanse, ale dostrzegamy go w osobie odmiennej od nas pod względem rasy, wyznania lub języka, bo więcej nas łączy, niż różni. Odruchowo dzielimy elementy całości. Staramy się znaleźć zasadę konstrukcji obiektu, sprowadzić go do jak najprostszyc składowych; jak antyczny rzeźbiarz poszukujemy modułu.

W skrajnej formie tej redukcji elementy jakiejś całości sprowadza się do dwóch przeciwieństw. Zastanawiam się, czy tendencja do doszukiwania się par antagonistycznych elementów wynika z tego, że naszej stałej i życiodajnej gwiazdzie dziennej odpowiada widoczny nocą, zmienny i obdarzony zimnym światłem naturalny satelita. Słońce jest czterysta razy większe od Księżyca, ale przez to, że znajduje się czterysta razy dalej niż on, wydaje się tej samej wielkości. W wyniku tego przypadku (?) Ziemia jest jedyną planetą Układu Słonecznego, z której można obserwować doskonałe zaćmienie Słońca.

Koncepcje dualistyczne mają niepodważalne walory estetyczne. Cechuje je piękna symetria. Sądzę jednak, że prowadzą do niebezpiecznego oddzielenia od siebie elementów składowych złożonej całości, którą jest człowiek. W wielu systemach religijnych, w których dobro od zła oddziela wyraźna granica, wszystko, co materialne, a w konsekwencji cielesność, uważano za złe. Jeżeli duch pochodzi od istoty najwyższej, a ta jest dobra, to materia — przeciwieństwo ducha — musi być zła.

Wywód to bardzo logiczny i równie nieprawdziwy. Mawiamy, że „mamy swój rozum”, a ktoś ma piękne albo brzydkie ciało. Co zatem można powiedzieć o „posiadaczu” tego ciała czy rozumu? Kim on jest? Moim zdaniem, nie mamy ani ciała, ani umysłu/ducha, lecz nimi jesteśmy. Wszelkie próby udawania, że któraś z tych części jest mniej istotna lub zła, uważam za niemądre. Potrzeba wartościowania cech charakteru również wynika z dualistycznej pasji dzielenia wszystkiego na rzeczy dobre i złe. A od tej klasyfikacji już tylko drobny krok do odebrania jakiejś emocji, doznaniu czy myśli prawa do istnienia.

Za stan bezsprzecznie niekorzystny niejednokrotnie uważa się niepokój; trudno przecież nie zauważyć jego negatywnych konsekwencji. A jednak Grzegorz Jankowicz na przykładzie Franza Kafki ukazuje pozytywny wpływ tego stanu na zdolność dostrzegania natury rzeczywistości:

Tuż po śmierci Kafki w dzienniku „Národní listy” ukazał się wyjątkowy nekrolog. Jego autorka, Milena Jesenská, z którą Kafka miał intensywny romans, dała czytelnikom do zrozumienia, że właśnie z powodu owego niepokoju pisarz nie mógł wieść „normalnego” życia. Niepewność i nadwrażliwość uniemożliwiały mu szczęśliwą egzystencję, ale dzięki nim „doskonale słyszał wszystko także i tam, gdzie inni, głusi, czuli się bezpiecznie”. 30 lat później Hannah Arendt napisała, że napięcie emocjonalne i intelektualne, a także toczona bez przerwy wewnętrzna walka, pozwoliły Kafce stworzyć prawdziwe parable, które rzutowane są wzdłuż i wokół zdarzeń niczym promienie światła. Nie oświetlają one jednak zewnętrznych konturów zjawisk czy wydarzeń, lecz — jak promienie Roentgena — odsłaniają ich wewnętrzną strukturę. Chodzi o strukturę myśli, która dla większości z nas pozostaje niedostępna<sup>17</sup>.

Złożony ludzki byt kryje w sobie wiele sprzeczności. Naprzemiennie, a często jednocześnie targają nami przeciwne emocje i potrzeby. Wydaje mi się, że wyłącznie paradoks pozwala opisać człowieka w pełni, jako całość. W sztuce konieczność współwystępowania elementów sprzecznych wydaje mi się jeszcze oczywistsza. W zbiorze esejów zatytułowanym *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* Dorota Masłowska przywołuje zdanie Kundery, że „kicz to świat bez gówna”, wyjaśniając, że „nie chodzi o to, by w winnicy obok kamiennych schodków leżał teraz stolec; że gówno jest tu metaforą wszelkich rozpadów, rozkładów i procesów gnilnych, toczących rzeczywistość i że całkowite usunięcie go widzowi z pola widzenia daje pewien rodzaj absurdu, zwany właśnie kiczem”<sup>18</sup>.

Innym przykładem łączenia przeciwieństw jest zestawienie komizmu z tragizmem, które wykluczają się tylko pozornie, a w istocie tworzą parę nierozzerwalną.

---

17 Jankowicz G., *Zbawienny zawiąs niepokoju*, protokół dostępu:

<https://www.tygodnikpowszechny.pl/zbawienny-zawijas-niepokoju-149709> [27.09.2018].

18 Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2017, s. 28.

(Nadmieniam, że mam tu na myśli prawidłowości psychologiczne, nie zjawiska kulturowe; moja uwaga nie dotyczy na przykład klasycznej zasady decorum). Obecnie coraz wyraźniej odczuwam potrzebę balansowania pomiędzy różnymi przeciwieństwami. Ta gra zresztą zawsze roznamiętniała artystów, bo czymże innym jest pokazanie zwierzęcia na martwej i zimnej skale albo przedstawienie ruchu w rzeźbie z kamienia czy przestrzeni na płaszczyźnie płótna? Pamiętajmy też, że samo dzieło, które prezentujemy jako coś skończonego i oczywistego, zawiera w sobie potencjalne rozwinięcia odrzucone na poziomie koncepcji albo prób formalnych. Mamy tu zatem kolejne przeciwieństwa — jedności i wielości oraz skończonego i nieukończonego. Dzieło skończone ma pretensje do wersji jedynie słusznej, chce więc uchodzić za dzieło „skończone” także w drugim znaczeniu tego słowa, czyli doskonałe (jak mówi się na przykład o „skończonej piękności”). Ponownie sięgnę do *Doktora Faustusa*:

W każdym dziele jest wiele pozorów, można by nawet pójść dalej i powiedzieć, że jest ono pozorne samo w sobie, jako „dzieło”. Ma bowiem ambicję, aby uwierzono, że nie zostało wypracowane, lecz powstało i wyskoczyło niczym Pallas Atena z głowy Jowisza w pełnym rynsztunku swej cyzelowanej zbroi. Jest to jednak złudzenie. Nigdy żadne dzieło tak się nie ukazywało. Składa się na nie praca, artystyczna praca na rzecz pozorów<sup>19</sup>.

Jerzy Jarnuszkiewicz natomiast zauważył inne podobieństwo przeciwieństw, tym razem między dziedzinami sztuki, mianowicie najbardziej materialnej rzeźby, i najbardziej abstrakcyjnej — muzyki: „Rzeźba jest czymś, co na absolutnie różnych krańcach się znajduje i co ma skądinąd [z muzyką] wszystko wspólne”<sup>20</sup>. Z jednej strony mówi się na przykład o masie dźwięku i fakturze muzycznej, czyli zasadzie łączenia melodii, z drugiej — o kompozycji rzeźby. Ponadto forma przestrzenna wymaga dłuższej percepcji niż obraz, gdyż realizację rzeźbiarską musimy obejrzeć ze wszystkich stron. Nie sposób objąć całości jednym spojrzeniem, bo co najmniej połowa pozostaje zakryta. Potrzeba czasu, aby ukazały się rzeczy początkowo niewidoczne. Albo dopiero zobaczymy znaczne części realizacji, wcześniej żywiąc jakieś przeczuć, albo mamy w pamięci to, co już widzieliśmy. Dokładnie tak samo przebiega

---

<sup>19</sup> Mann Th., dz. cyt., s. 184n.

<sup>20</sup> Zdania cytowane w: Mansfeld B., *O rzeźbieniu i rzeźbach* [w:] tegoż (red.), *Adolf Ryszka: rzeźba*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007, s. 18.

odbiór utworu muzycznego. Spójrzmy na taki opis: „Czterodźwiękowy motyw otwierający tę część zostaje powtórzony jeszcze raz, *piano*, ale teraz wreszcie zharmonizowany i zwieńczony kadencją, która — uświadamiamy to sobie — cały czas cierpliwie stała za kulisami”<sup>21</sup>.

To podobieństwo uzmysławia także najważniejszą różnicę między muzyką a rzeźbą, tyle że nie w procesie tworzenia, a w doświadczaniu dzieł. Słuchający muzyki pozostaje bierny, a osoba oglądająca rzeźbę musi się poruszać, w pewnej mierze decydując, w jakiej kolejności będzie studiować poszczególne elementy kompozycji. Ten element wolności nie towarzyszy odbiorowi muzyki, ona bowiem rozwija się w czasie. Uważam jednak, że w przypadku dobrych rzeźb ta swoboda polegająca na możliwości podjęcia decyzji o przebiegu procesu percepcji jest ograniczona. Twórca bowiem rozmieszcza punkty napięć tak, by kolejność oglądania elementów kompozycji narzucić. Być może dlatego dobre rzeźby wydają się bardziej „muzyczne”?

Moje prace opowiadają o człowieku, nawet gdy ich forma przypomina zwierzę czy coś, co można nazwać „abstrakcją”. A o ludziach można powiedzieć wiele, ale na pewno nie to, że są „jednowymiarowi”. Nie są też „dwuwymiarowi”. Gra przeciwieństw tocząca się we mnie nie różni się od tej, którą można obserwować na powierzchni moich rzeźb. Tam działają konstelacje wzajemnych zależności, a mechanika ożywiająca te nieruchome formy nie ma nic wspólnego z biologią, za to wiele z muzyką i trochę z alchemią.

Aby czytelniej wyjaśnić moją metodę pracy, mówię o „kotle przeciwieństw”. Ma on — nieuchronnie niedoskonale — przybliżyć coś, czego pokazać się nie da, czyli proces tworzenia rzeźby. O charakterze moich realizacji decydują rozmaite proporcje klasycyzmu i ekspresjonizmu, komizmu i tragizmu, figuracji i abstrakcji.



*Bez tytułu*

---

<sup>21</sup> Tak pisze David Cairns o zakończeniu ostatniej części *Kwartetu smyczkowego nr 14 G-dur* Mozarta. Zob. Cairns D., *Mozart and his Operas*, Penguin Books, London 2007, s. 15.





*Bad Fruit*

Nośniki, czyli glina, papier, żywica czy brąz, są oczywiście istotne, gdyż stanowią dodatkową warstwę znaczeniową pracy, ale nie chcę się tym zagadnieniem tutaj zajmować.

Paradoks, który w moim przeświadczeniu dobrze opisuje człowieka jako całość, może się doskonale sprawdzić (prawdopodobnie właśnie dlatego) jako metoda twórcza. Rzeźba *bez tytułu* przedstawia męską postać z rękoma przykrywającymi genitalia i chustą zasłaniającą głowę. Draperia nawiązuje do perizonium, które przecież powinno zakrywać „wstydlive” części ciała. Tu przewrotnie zasłania głowę, gdzie mieszczą się zdobyta wiedza i zaszczerpione przez kulturę idee. W niej rodzą się myśli, sny i marzenia.

Przez tę draperię nie możemy rozpoznać twarzy, ale i postać nie widzi, co znajduje się wokół niej. Mimo tej ślepoty, a może właśnie przez nią, wstydzi się i to podwójnie! Zakrywa i swoją cielesność, i to, co zrodziło się w głowie. Wstyd jest ciekawym zjawiskiem. Nie obserwujemy go u zwierząt. Jedynie niektóre psy okazują zachowania, które można by tak klasyfikować. Nie mamy jednak pewności, czy to tylko konglomerat wyuczonych zachowań, czy prawdziwa emocja. Należy zwrócić uwagę, że postawę zawstydzoną przybierają jedynie psy udomowione i tylko wobec człowieka. Przecież w naszej kulturze wstyd należy do głównych metod wychowawczych.

Draperię tworzą geometryczne formy. Gdy wykorzystuję takie elementy w swoich rzeźbach, zwykle służy to pokazaniu czegoś, co pochodzi z zewnątrz człowieka jako jednostki. Formy geometryczne, wykorzystywane od początku kultury, w moich pracach opowiadają o negatywnych stronach naszej cywilizacji, takich jak ideologia, fanatyzm religijny, konformizm czy mechaniczność działania wynikająca z ignorancji. Wrastają one w naszą osobowość i czasem przykrywają indywidualne piękno (prawdę?) człowieka.

W *Bad Fruit* najwyraźniej widać tę grę między formami organicznymi a geometrycznymi. Bryły wyrastają ze środka figury niczym kryształy, przykrywając górną

część postaci. Zainspirowały mnie doświadczenia z rodzinnego sadu, w którym pracowałem z ojcem. Aby jabłoń rodziła zdrowe i dorodne owoce, należy co wiosną starannie przycinać gałęzie, zostawiając tylko te najgrubsze. Gdy się tego nie robi, drzewo dziczeje i rodzi coraz mniejsze, kwaśne owoce. *Bad Fruit* to pewna refleksja nad naturą człowieka, który bez należytej higieny intelektualnej i duchowej zaczyna przypominać taką niezadbaną jabłoń, a jego prawdziwe oblicze porasta zwyrodniała „tkanka” bezrefleksyjnych mechanizmów.

W *Progresji* nie znajdziemy już istoty ludzkiej. Ta trójkątna krocząca kompozycja jest pozbawiona nie tylko uszu, ust i oczu, czyli elementów odpowiedzialnych za komunikację, ale także całego torsu. Interakcja jest niemożliwa. Mamy do czynienia z ostrą, twardą formą. Tu już nie ma człowieka; pozostała jedynie uparta i bezwzględna wola. Może to *élan vital*?

Jak wspominałem wyżej, nie znam wszystkich odpowiedzi nawet na pytania dotyczące własnej pracy. Może dlatego, że tworzenie przypomina błędzenie bez mapy w nowym miejscu.

Tak wygląda zaimprovizowana konstrukcja, sklecona z różnych definicji i argumentów, którą się obudowuję, by własne działania wydawały mi się słuszne i celowe. A jednak wiem, że większość decyzji zapada pod wpływem emocji, a wysiłek intelektualny to dążenie do zracjonalizowania tych wyborów. Ciężko się przyznać, że rządzą mną emocje, a moja praca jest wypadkową licznych fascynacji, które staram się skleić w system. Wiele z powyższych tez wypowiadam nazbyt kategorięcznym tonem, pod którym często kryje się niepewność. Dopuszczam myśl, że moje przedsięwzięcia są wynikiem ułomności, którą za wszelką cenę staram się uzasadnić. Być może jestem jak garbus, „który dla niewiedzy o tym, że można garbatym nie być, [...] poszukuje znamion wyższej konieczności w swoim garbie, ponieważ gotów jest na każdą wersję oprócz takiej, że kalectwo to jest przypadkowe po prostu”<sup>22</sup>.

Nie można tej kwestii rozstrzygnąć, bo brak obiektywnych instrumentów weryfikacji. Sztuka wymyka się regułom i — podobnie jak giełda — jest polem spekulacji i emocji. Często o sugestywności wizji ostatecznie decyduje osobowość twórcy, jego umiejętność przekonywania innych i konsekwencja w działaniu.

Każda porządna historia Minotaura kończy się spotkaniem z Tezeuszem. Dramatyczna walka na śmierć i życie byłaby doskonałym zakończeniem. Herosa jednakowoż nie widać. Co więcej, nie słyszałem nigdy opowieści, w której Tezeusz

---

22 Lem S., dz. cyt., s. 28.



*Progresja*

przejawia się piękna ludzka tęsknota do układów rozumnych i przyczynowego wyjaśnienia zdarzeń ciemnych z samej swojej istoty”<sup>23</sup>. Pewnie dlatego z nadzieją i właściwą naszemu gatunkowi arogancją zwykliśmy labirynt życia nazywać drogą.

zapowiedziałby złożenie wizyty, toteż nie mogę mieć pewności, czy przybędzie wkrótce, czy wiele jeszcze czasu upłynie. Wyłania się za to kolejny korytarz. Ze znajomych części powstają nieznane formacje, uzupełniane nowymi elementami. Kolejne rzeźby będą zapewne i nowe, i trochę znajome.

Kończę ze świadomością, jak rozczarowujący to finał. Żywię jednak nadzieję, że nie dotarłem jeszcze do miejsc najciekawszych, choć marna to pociecha dla czytelnika, którego tu opuszczam. Kultura przyzwyczyła nas do zamykania historii w kompozycyjne kłamry. Wstęp, rozwinięcie, zakończenie — przyjemny porządek. Zapewne dlatego tak nieznośne wydają się sny. Zaczynają się niespodziewanie, jakby w środku akcji, i kończą bez pointy.

Wydaje mi się, że pod tym względem życie bardziej przypomina sny niż sztukę. Potrzeba czasu, aby ze zbioru zdarzeń wyłowić rzeczy istotne. „Chaos [...] porządkują *post factum* generałowie, politycy i kronikarze, w czym

Gregorz Gulażdu.

---

23 Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 65.