

Dawid Zdobylak

Portret – mapa informacji o człowieku, jego życiu i otoczeniu

Dawid Zdobyłak

Portret – mapa informacji o człowieku, jego życiu i otoczeniu

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Matuszewski', is positioned on the right side of the page.

Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki

Dyscyplina: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Promotor dr hab. Janusz Matuszewski, prof. ASP

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Kraków 2023

Spis treści:

Wprowadzenie.....	7
I. Portret.....	11
II. Niewidzialne staje się przedstawialne.....	13
1. Niewidzialne.....	13
2. Ikona.....	17
3. Dopelnienie Platona.....	19
III. Oblicze.....	23
IV. Środki artystyczne.....	27
1. Przedstawienie Oblicza.....	27
2. Tekst w obrazie.....	31
3. Forma.....	35
V. Pamięć i obecność – funkcja portretu.....	41
VI. Portret jako mapa.....	47
VII. Moje obrazy.....	50
Bibliografia.....	66



Dawid Zdobylak, *Autoportret z ogniem*, olej na płótnie, 29 x 24 cm, 2018.

Wprowadzenie

„(...) dziewczyna (...) zakochana w pewnym młodzieńcu gdy ten wybierał się w daleką drogę, cień jego twarzy rzucony przez światło latarni zakreśliła na ścianie konturami” (Pliniusz, Historia Naturalna 35,43,151).¹

Stoję na pograniczu dwóch światów. Jestem wychowany w kulturze polskiej, która przyjęła zachodni system wartości. Jednocześnie zostałem wychowany w wierze prawosławnej. Jako dziecko słuchałem opowieści o wygnaniu, ucieczce i strachu. Historie te w chwili ich przekazywania były już odległą przeszłością. Pewnie dlatego dopiero w okresie studiów w Akademii w mojej głowie obudziła się świadomość doniosłości przeszłych wydarzeń. Tragiczne doświadczenia wygnanych w Akcji Wisła Łemków i wysiedlonych lwowskich Polaków połączyły się w mojej osobie. Znałem żyjących świadków tych wydarzeń, w tym mojego dziadka.

W dzieciństwie odwiedzałem zarówno cerkwie jak i kościoły. Widziałem i porównywałem obecne tam portrety świętych. Dziwiła i jednocześnie fascynowała mnie ich silna odmienność. A przecież obrazy te poruszały takie same tematy. Madonna z dzieciątkiem, ukrzyżowany Chrystus, św. Piotr i aniołowie patrzyli ze ścian cerkwi i kościoła. Ci sami święci, a zupełnie odmienni. Mówili innymi językami – dwoma różnymi sposobami obrazowania świata. Dzisiaj wiem już, że różnice te wynikają z rozejścia się historii Wschodu i Zachodu. Fascynacja ich wzajemną odmiennością popychała mnie do próby połączenia ich w synkretyczną całość.

1. Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta : historia, symbolizm i struktura "prawdziwego" obrazu*, str. 87

Te doświadczenia wpływają na moje podejście do portretu jako czegoś więcej niż tylko artystycznej podobizny lub portretu psychologicznego. W roku 2017 w swojej pracy magisterskiej pisałem: *„Prawdziwy portret ma w sobie coś z ikony, pewien rodzaj sacrum. Jest to nie tyle wizerunek zewnętrzny, ile wewnętrzny.”* Wciąż zastanawiam się, jak wiele można zawrzeć prawdy o człowieku na jednym kawałku płótna? Czy za pomocą języka malarskiego uda mi się wyrazić doświadczenie — to, co niewidzialne, lecz odczuwalne? Czy taki portret w ogóle jest możliwy? Ikonokłasci na ostatnie pytanie odpowiedzieliby negatywnie, twierdząc, że obraz musiałby być współlistotny archetypowi, ale wtedy nie byłby obrazem, tylko właśnie tą osobą. Może warto próbować, nawet gdyby tylko jeden ze stworzonych przeze mnie portretów zbliżyłby się do prawdy?

I. Portret

Fenomen powstania portretu i jego historia w dziejach człowieka jest świadectwem chęci odpowiedzenia na pytanie: kim jestem? Już mit o Narcyzie ukazał potęgę odzwierciedlenia oblicza. Portret jest objawem samoświadomości ludzkiego istnienia i przypisaniem jej do własnego wyglądu. Wyraża indywidualizm jednostki w społeczeństwie. Wszędzie tam, gdzie indywidualizm zanikał na rzecz kolektywności, portret przemieniał się w pustą skorupę napełnioną propagandowymi treściami.

Za protoplastów portretu można by uznać neolityczne czaszki sprzed dziesięciu tysięcy lat, oklejone gliną mające odtwarzać wizerunek zmarłego. Te pochodzące z Bliskiego Wschodu przykłady świadczą o chęci odtworzenia życia osoby zmarłej, poprzez przywrócenie jej symbolicznej obecności.

„The human skull was removed from the body, and its cavities filled with plaster and painted. To create more life-like faces, shells were inset for eyes, and paint was used to represent facial features, hair, and mustaches” (Ludzka czaszka została usunięta z ciała, a jej szczeliny wypełniono gipsem i pomalowano. Aby stworzyć bardziej realistyczne twarze, do oczu wkładano muszle, a rysy twarzy, włosy i wąsy malowano farbami-tłumaczenie własne)²

Echo tych praktyk, słychać jeszcze w młodszej o około pięć tysięcy lat cywilizacji egipskiej. Gлина otaczająca czaszkę przerodziła się w antropomorficzny sarkofag chroniący ciało. Duch powracający każdego poranka do ciała rozpoznawał je dzięki podobiznie i imieniu na sarkofagu. Ten zabieg artystyczny jest obecny w późniejszych epitafiach i portretach trumiennych epoki baroku oraz we współczesnych nagrobkach. Trudno jest, więc oderwać portret od doświadczenia śmierci i chęci przeciwstawienia się jej poprzez świadome odwzorowanie oblicza.

2. *Plastered Human Skull from the Pre-Pottery Neolithic Age*, artykuł na stronie internetowej Joy of Museums, dostępny 24.04.2022



Dawid Zdobyłak, *Portret Kasi*, olej na płótnie, 32 x 26 cm, 2018.

II. Niewidzialne staje się przedstawialne

1. Niewidzialne

Okres moich studiów magisterskich to czas, w którym usilnie próbowałem oddać jedynie wygląd zewnętrzny. Myślałem, że w ten sposób możliwe jest uchwycenie całego bogactwa indywidualizmu za pomocą środków mimetycznych. Szybko okazało się jednak, że czysty język realizmu niesie za sobą ograniczenia.

Możliwe jest językiem realizmu wierne oddanie wyglądu osoby, koloru skóry w danym czasie i świetle, fryzury itd. Możliwe jest też poszerzenie tego wyglądu o opowiedzenie pewnej historii, jak np. w *Portrecie Johanna Wtenbogaerta* autorstwa Rembrandta van Rijn. Malarz ubiera starszego kupca w futro, którym ten mężczyzna handluje, lecz po zachwycie nad fakturą farby, nad odcieniem skóry i oddaniem anatomii pozostajemy dalej na powierzchni materii. Czy nie możemy pójść głębiej? Oczywiście wiemy kogo przedstawia portret. Znamy jego historię zapisaną w kronikach, ale czy odbiorca nieposiadający tej wiedzy i dostępu do niej, ma pozostać z niedosytem? W końcu słowo portret swe pochodzenie czerpie od łacińskiego *protrahere* – wydobyć na jaw, więc wydaje się, że smutną rzeczą byłoby, gdyby jego apogeum sięgało tylko wyglądu³. Tutaj w moim doświadczeniu malarskim ponownie odkrywam ikonę.

Korzenie ikony wyrastają z antycznego malarstwa grecko-rzymsko-egipskiego.⁴ Naśladowało ono wygląd zgodny ze zmysłami. Nastąpiła jednak zmiana za sprawą rodzącej się w bólach ikonoklazmu wschodniej teologii obrazu. Pytania stawiane obrazom, łączące się również ze starotestamentowym zakazem czynienia podobizn, dotyczyły właśnie tego, czy możliwe jest oddanie istoty przedmiotu. Zagadnienie to trafiło na podatny grunt przygotowany przez filozofię platońską (oraz neoplatońską), w której to dominował pogląd negatywnie odnoszący się

3. Tę etymologię przytacza Ryszard Solik, *Szkice o (nie)oryginalności: konteksty i interpretacje*, str. 124

4. Michel Quenot, *Ikona- okno ku wieczności*, tłumaczenie Henryk Paprocki, 1997 Białystok, Orthdruk, str. 19

do imitowania rzeczywistości na płaszczyźnie.

Podstawą platońskiego uniwersum filozoficznego jest przekonanie o realnie istniejącym świecie bytów niezmiennych i odwiecznych – idei. Rzeczywistość według Platona, składa się z dwóch światów: rzeczywistości widzialnej, poznawalnej zmysłowo i świata bytów reprezentujących pojęcia ogólne nazwane ideami, które poznawalne są tylko przez rozum. Metafora jaskini platońskiej unaocznia, że świat widzialny jest tylko naśladowaniem świata prawdziwych bytów, a tym samym tworzenie obrazów jest tworzeniem cieni cienia.

„(...) Do czego zmierza malarstwo w każdym wypadku? Czy do rzeczywistości, żeby naśladować ją samą, jaka ona jest, czy też do wyglądu – jak ona się przedstawia? Malarstwo jest naśladowaniem widoku czy naśladowaniem prawdy?
– Widoku – powiedział.

– Więc sztuka naśladowująca jest daleka od prawdy i zdaje się dlatego odrabia wszystko, że w każdym wypadku mało prawdy dotyka, a jeżeli już – to widziadła tylko.”⁵

Platon w *Sofiście* dzieli *mimesis* (*eidolopoiike techne* – sztuka naśladownictwa) na dwie przeciwstawne części: negatywną *techne phantastike* – złudne zmysłowe naśladownictwo i bardziej pozytywną *techne eikastike* rozumianą jako tworzenie podobieństwa opartego na wiedzy, poszukującej istoty, określanej również terminem *eikon*.⁶ Obraz, który może zbliżyć się do prawdy o istocie pierwowzoru, jest więc wg. Platona obrazem umysłowym, porzucającym iluzje. Jak pisze Alicja Walerich:

„(...) zdolność twórcza wytwarzająca tak pojmowane *eikones* ma swój wzorzec w twórczej myśli boskiej, w przeświadczeniu, że *Demiurg stworzył świat, patrząc na pierwowzór zawarty w swoim umyśle.*”⁷

5. Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, utwór opracowany przez fundację Nowoczesna Polska, str. 190

6. Za Andrzej Zawadzki, *Symploke jako figura Platońskiej mimesis*, str. 63

7. Alicja Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein: wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, str. 15

Krytyka Platona wobec malarstwa jest więc skierowana głównie do środków bezmyślnie naśladowujących rzeczywistość zmysłową, dotykających prawdy tylko powierzchownie i tworzących widziadła (*eidolon*), a nie wizerunki (*eikon*). Jest to w myśli Platona naśladownictwo naśladownictwa, gdyż to, co widzimy zawsze jest przekształcone, wykrzywione przez optykę i nie zawiera pełni informacji.

2. Ikona

„(...) główna trudność nauki o ikonie polega na równoznacznym uznaniu z jednej strony bezpostaciowości, a tym samym nieprzedstawialności Bóstwa, a z drugiej przyjęcia przez Niego naszego obrazu.”⁸

Prawowierność obecności ikon w duchowym życiu wiernych wyrasta z uznania równości Osób oraz boskiej i ludzkiej natury w Trójcy świętej. Teologiczny spór wobec ikon jest zasłoną głębokich rozważań i pytań stawianych wobec chrystologii.

Głównym problemem ikonoklastów było rozumienie obrazu poprzez brak możliwości przedstawienia dwóch natur Chrystusa. Niewidzialnego Boga nie można przedstawić w obrazie. Malując więc ciało Chrystusa, tylko i wyłącznie maluje się obraz zmysłowy, pozbawiony obrazu Boga. Jan Damasceński odpierając zarzuty przeciwników obrazów, pisał:

„Oglądając Jego kształt cielesny docieramy myślą, jak tylko to jest możliwe również do chwały jego boskości. Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej.”⁹

8. Sergiusz Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przekł. i oprac. Henryk Paprocki, Homini. 2001 Bydgoszcz, str. 27

9. Alicja Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein: wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, str. 57

I właśnie tutaj zaznacza się różnica między ikoną a idolem. Ikona za pomocą wizerunku odsyła ducha (myśl i rozum) do prawzoru. Odbiorca obrazu eikon „*musi zmrużyć jakby powieki, zmienić wzrok i wzbudzić wzrok wewnętrzny*”.¹⁰ Idol natomiast nie może wyjść poza strefę zmysłów, nie odsyła. Jest własnym sobie celem.

Logos poprzez wcielenie w Chrystusa przybrał kształt konkretnej osoby, która cierpiała jak człowiek, żyła wśród ludzi i była opisywalna jak ludzie. Pozostaje On w nierozdzielnej unii hipostatycznej (natura boska i ludzka w jednej osobie. Równe, lecz nie zmieszane). Poprzez współistotność Boga i Syna widzialny obraz staje się przedstawieniem nie tylko natury ludzkiej, ale i boskiej natury – *Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca* (J 14. 9). Obraz Boga daje się już opisać w postaci Chrystusa- pierwszego *Acheiropoietos*. Jak pisze Christoph Schonborn:

„Przyjmując ciało, Osoba Słowa (...) sama stała się przedmiotem i źródłem ludzkiej egzystencji, w jej niepowtarzalnej indywidualności” oraz *„Paradoks wcielenia polega na tym, że Boska osoba (...) stała się opisywalna w jednostkowych, osobowych rysach Jezusowego oblicza.”*¹¹

3. Dopelnienie Platona

Nową ideą, która pojawiła się wraz z chrześcijaństwem jest zstąpienie Boga niewidzialnego w świat materialny poprzez widzialną osobę Jezusa. Przynosi ona nową możliwość, której Platon ze względu na czas życia nie mógł znać. W tej nowej idei rzeczywistość wcześniej niemożliwa według Platona do wyrażenia za pomocą obrazu (a tylko myślą lub słowem), teraz mogła zostać przedstawiona, a to dzięki idei współistotności (*homoousios*) Jezusa z niewidzialnym Bogiem – Absolutem, który może objawiać się w świecie materialnym nie tracąc

10, Alicja Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein: wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, str. 21

11. Christoph Schonborn OP, *Ikona Chrystusa*, tłum. Wiesław Szymon, W drodze, 2001 Poznań, str. 235

swojej pełni. Jezus staje się widzialnym obrazem niewidzialnego Boga.

Obraz więc też powinien móc opisywać prawdę. Wraz z tą myślą w sztuce pojawiła się szansa na przedstawienie niewidzialnego. Najpierw jednak ikona musiała wypracować artystyczne narzędzia pozwalające jej na przekroczenie granic realistycznego obrazowania.



Dawid Zdobylak, *Modlitwa za dziadka Piotra I*, olej na płótnie, 29 x 23,5 cm, 2023.

III. Oblicze

Twarz jest istotą portretu. Można ją najprościej opisać jako zbiór pary oczu, nosa, brwi itp. Jednak jest to najważniejsza część ciała człowieka. To, co stanowi o jej indywidualizmie, to proporcje tych elementów względem siebie. Zbiór ten zawiera w sobie najważniejsze zmysły czucia: węchu, wzroku i słuchu. W naszej kulturze bez większego tabu wystawiamy ją na widok publiczny, a nawet ocenę. Pełni funkcję komunikacyjną, potrafi wyrażać wewnętrzne stany emocjonalne.

Mówiąc „Ja”, w myślach wyrażamy swój byt poprzez rysy twarzy, mimo iż wiemy, że nasza świadomość i rozum mają swoją przyczynę w biologii mózgu, a nie zewnętrznej powłóce. Nie widzimy siebie w tym organie, lecz w całości zewnętrznej reprezentacji. Najpierw w ogóle twarzy, a potem w reszcie ciała. Twarz stanowi nasze „Ja” i to jak widzi nas społeczeństwo. W przeszłości wymazanie kogoś z pamięci wiązało się nie tylko z usunięciem imienia, jak również ze zniszczeniem pozostawionych wizerunków.¹²

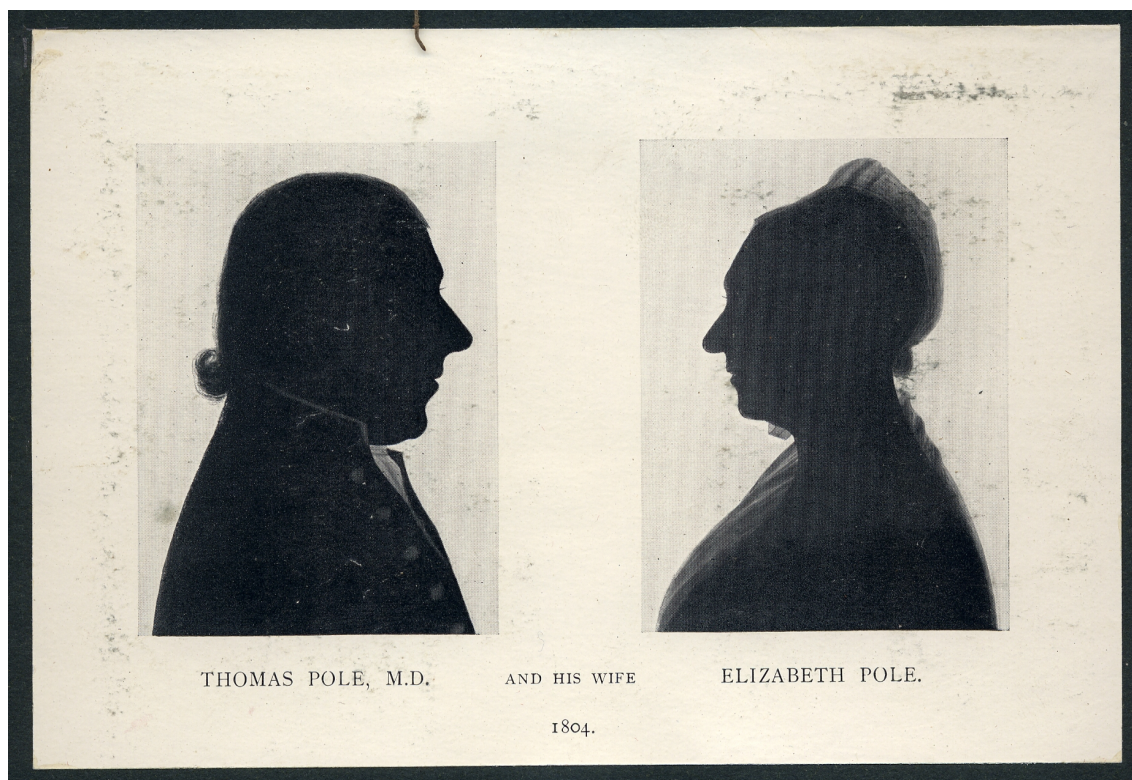
Poszukiwanie zależności między twarzą a wewnętrznym „Ja” dało w starożytności podwaliny pod narodziny fizjonomiki. Jako pierwszy powiązania te usystematyzował Arystoteles.¹³ Teorii tej nie można jednak traktować jako naukowej, a tylko jako część historii tego zagadnienia. Wygląd zewnętrzny tylko w niewielkim zakresie może opisywać osobowość lub doświadczenia. Próba odszyfrowania charakteru po cechach fizycznych ostatecznie musi skończyć się powielaniem stereotypów. Wdrożenie teorii fizjonomiki do mojego zagadnienia portretu byłoby więc krzywdzące. Jednak odpowiada ona na ludzką potrzebę porządkowania świata. Tkwi w naszej psychice i w różnym stopniu nieświadomie się nią kierujemy. I dzisiaj jesteśmy podatni na

12. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, str. 118

13. Zdzisław Żygulski, *Fizjonomika i portretowanie*, artykuł w *Portret: funkcja, forma, symbol: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuk*, str. 17

przypisywanie pięknym ludziom pozytywnych cech, a brzydkim negatywnych. Jest to efekt aureoli. Starożytni znali podobne zjawisko pod nazwą *kalos kagathos* i traktowali te dwa pojęcia jako nierozdzielne. W założeniu ten, kto jest piękny, musi być także i dobry. Trudno jest więc pominąć ten problem całkowicie w zagadnieniu portretu.

Pytanie, które stoi przede mną jako malarzem, brzmi: w jaki sposób stworzyć wizerunek by odsyłał nas do tego konkretnego pierwowzoru? Jakich środków artystycznych użyć by wzbogacały one przekaz prawdy o osobie?



Thomas i Elizabeth Pole autorstwa Thomas Pole, papier, 1804.

IV. Środki artystyczne

1. Przedstawienie Oblicza

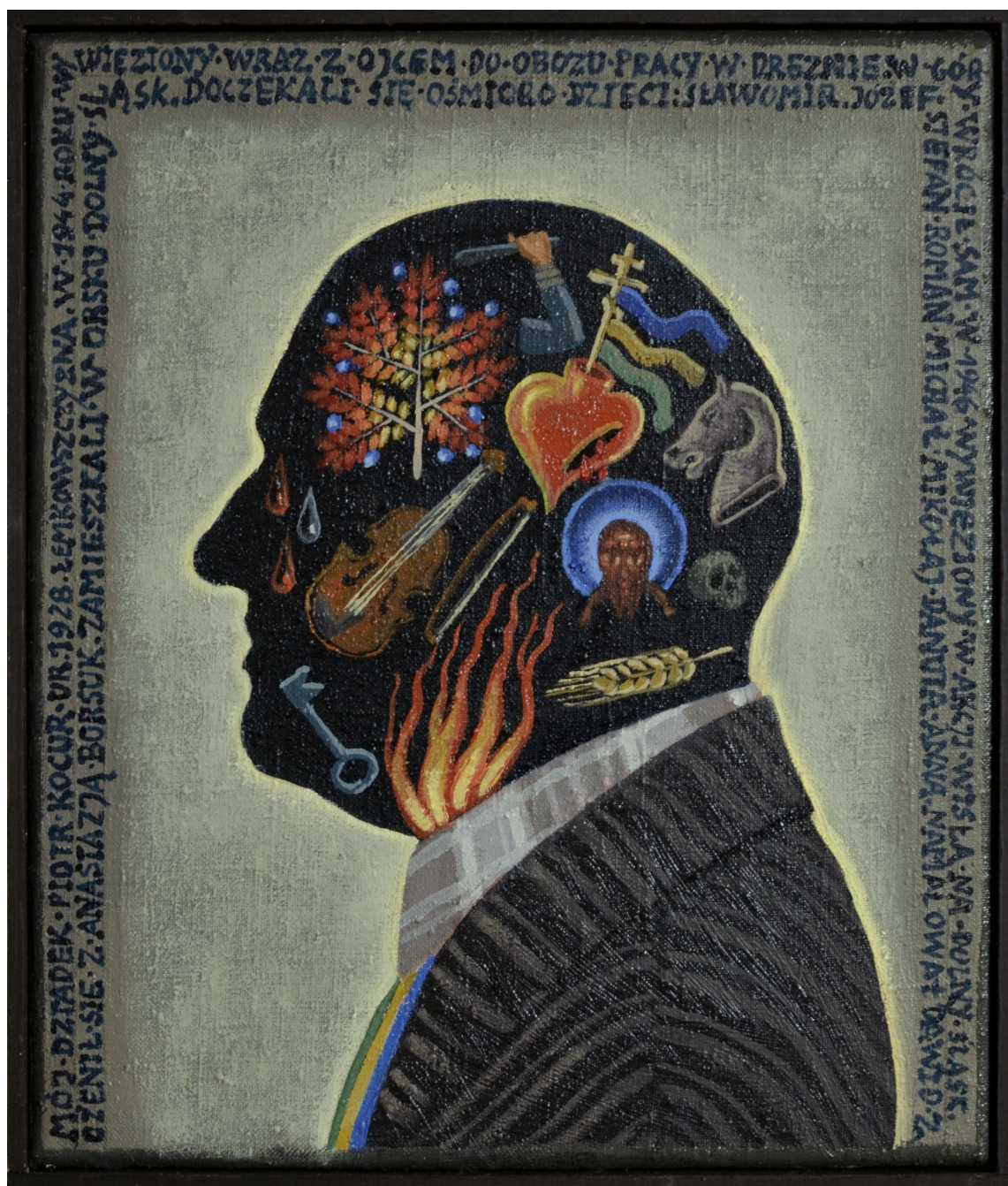
W ikonie obecny jest schemat proporcji i przedstawień wizerunków świętych, wykreślanych za pomocą geometrycznych form. Można to nazwać kalką ikonograficzną. Ta kalka powstała po to, by przekazywać w uproszczonej formie rysy twarzy tworzącym ikony malarzom. Twarz zachowuje swój indywidualizm, ale staje się jednocześnie znakiem, hieroglifem twarzy przypisanym tylko do konkretnej osoby.

Moją próbą przybliżenia twarzy do znaku było zanurzenie 3/4 twarzy portretowanej osoby w głębokim cieniu. Wymusza to syntezę cech charakterystycznych, pozostawionych w konturze.

Pogłębiając problem przedstawienia twarzy, odkryłem formę portretową: *silhouette*, czyli portrety sylwetkowe. Są to portrety wycinane z czarnego papieru lub malowane w czerniach i szarościach, gdzie ukazany jest cień sylwetki osoby portretowanej, zachowujący przy tym jej indywidualizm. Korzeni tej techniki można doszukiwać się już w czarnofigurowym malarstwie greckim, lecz zyskała największą popularność od drugiej połowy XVIII do lat pięćdziesiątych XIX wieku, kiedy to wyparła ją fotografia.¹⁴ Moją uwagę przykuł portret *Thomasa Pole wraz z żoną Elizabeth Pole*. Niestety z samego portretu nie dowiadujemy się nic więcej. Znamy wygląd (profil) i nazwisko angielskiego małżeństwa, ale większych szczegółów życia sam obraz już nie dostarcza.

Bezpośrednim efektem tych poszukiwań jest cykl pośmiertnych portretów mojego dziadka. Odszedł w czasie, kiedy jeszcze uczęszczałem do szkoły podstawowej, ale pamiętam, gdy wraz z mamą odwiedzałem go w jego domu w Orsku. Siedział na fotelu zazwyczaj

14. Libery of the Society of Friends, *Playing with shadows: silhouette portraits and how to make them*, Quaker Strongrooms, 2015, (aktywna 14.01.2021)



Dawid Zdobylak, *Portret dziadka Piotra*, olej na płótnie, 28 x 25 cm, 2021.

odwrócony do mnie profilem. Byłem wtedy za mały, by pojąć historie, które opowiadał. Obóz pracy, wysiedlenie w Akcji Wisła, porównywane niemal do biblijnego Wygnania z Raju i ciężki początek nowego życia na ziemiach odzyskanych były dla mnie czymś odległym i nierealnym. Do tego typu historii trzeba dojrzeć. Pamiętam jeszcze jak niedługo przed jego odejściem, gdy przebywał w naszym domu, w nocy widział zjawy ludzi z gór. Mówił: Są nasi! Jestem pewien, że doświadczenia te kotłowały się w jego myślach i pamięci do samego końca.

Portrety dziadka powstawały przez długi czas (około trzy lata). Był to proces twórczy, w którym stopniowo przechodziłem od realistycznego oblicza do twarzy-znaku. Twarz ulegała redukcji. Profil głowy dziadka, który tak często obserwowałem jako dziecko, teraz stawał się miejscem kłębiących się myśli i doświadczeń zamkniętych w formie graficznych symboli.



Dawid Zdobyłak, *Modlitwa za dziadka Piotra II*, olej na płótnie, 20,5 x 16cm, 2021.



Autor nieznan, *Epitafium rodziny Branickich*, Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Krakowie.



Autor nieznan, *Wizja bł. Michała Giedroycia* z kościoła Św. Marka w Krakowie, zdjęcie ze zbiorów Sakralne Dziedzictwo Małopolski, olej na płótnie, 260 x 273 cm, 1624.

2. Tekst w obrazie

Ciekawym i równie ważnym elementem, co podobizna jest dodanie imienia. Pierwsze moje realizacje portretowe nie zawierały tekstu. Moją uwagę napisy zwróciły dopiero w momencie głębszego „wczuwania” się w ikonę i malarstwo cechowe jak np.: w tondzie epitafijnym rodziny Branickich znajdującym się w Kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Krakowie autorstwa nieznanego malarza, gdzie elementy tekstu biograficznego otaczają sportretowanych niczym ochronny wał.

Pytanie, które nasuwa się nam na temat słowa i obrazu jest następujące: czy tekst jest potrzebny w portrecie? Obraz i słowo to dwie odmienne metody opisu świata, które niekoniecznie muszą ze sobą współgrać na jednej płaszczyźnie. Wręcz można odnieść wrażenie, że słowo jest intruzem „*innej struktury semantycznej naruszającym integralność obrazu*”.¹⁵ Oczywiście można byłoby opatrzeć obraz odpowiednim opisem na odwrocie płótna, ale traci wtedy on swoją funkcję integralnej części obrazu. Staje się tylko dokumentacją trudno dostępną dla odbiorcy.

Chcąc zawrzeć bogactwo istnienia osoby, tekst staje się koniecznym narzędziem. Przykładów na tego rodzaju budowania tematu z tekstem znaleźć można sporo w barokowych polskich kościołach. W obrazie *Wizja bł. Michała Giedroycia* z kościoła Św. Marka w Krakowie tekst staje się ważnym elementem kompozycji. Nieznany autor obrazu nie stara się ukrywać słów Jezusa (MICHAEL ESTO PATIENS VSQ[?] AD MORTEM ET HABEBIS CORONAM VITAE – Bądź cierpliwy aż do śmierci a otrzymasz koronę życia) wypowiedzianych z krucyfiks do bł. Michała. Wręcz eksponuje wijący się ukośnie napis w centralnej jego części, podkreślając tym jego istotność dla czytelności całego tematu i treści wizji. Obraz nie stracił przy tym na wartości artystycznej, a zyskał

15. Aneta Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Towarzystwo Naukowe KUL 2003, str. 206

wręcz mistyczny, nadrealny charakter dialogu. Unaoczniał ciężar chwili.

Tekst uzupełnia to, czego nie odda sam wygląd. Przekazuje informacje o życiu osoby, a co najważniejsze także identyfikuje osobę. Możemy pójść o krok dalej i stwierdzić, że według tradycji prawosławnej bez słowa nie może istnieć pełnoprawny wizerunek. Tak o napisach w ikonie wypowiedział się Bułgakow:

„(...) każdy portret wymaga nazwy. Portret bez nazwy, bezimienny nawet przy wielkim „podobieństwie” portretowym jeszcze nie ma ostatniej „kropki nad i”, którą daje nazwa: jedynie ona udoskonala, uwiarygodnia i dlatego sama staje się artystycznym środkiem wyrazu w przedstawieniu. Nadanie nazwy łączy obraz z oryginałem.”¹⁶

Koegzystencja obrazu i słowa jest nieodłącznym elementem precyzującym treść. Bez tekstu, nawet gdy przedstawienie nie straci czytelności, zostaje zubożone.¹⁷

W oplatających osobę mojego dziadka Piotra Kocura napisach umieściłem informacje pozwalające połączyć wizerunek z jego osobowym istnieniem. Znajdują się tam: jego imię, data narodzin i śmierci, pochodzenie, imiona żony i dzieci oraz doświadczenia. W niektórych pracach postanowiłem również dodać modlitwę *Ojcze nasz* pisaną w cyrylicy. Podobnie jak zapalone świece w cerkwi jest ona formą przedłużonej modlitwy. Pracom tym można zarzucić pewną formalną „ludowość”, lecz wynika ona z chęci dążenia do prostoty i próby nawiązania relacji z kulturą rolno-pasterską, istniejącą jeszcze niemal sto lat temu przed wysiedleniem na terenie Łemkowszczyzny.

16. Sergiusz Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przekł. i oprac. Henryk Paprocki, Homini. 2001 Bydgoszcz, str 61.

17 Za: Aneta Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Towarzystwo Naukowe KUL 2003, str. 206



Dawid Zdobylak, *Mój dziadek z drzewem rodzinnym I*, olej na płótnie, 21 x 21 cm, 2020.

3. Forma

Przekazanie konkretnych informacji wymaga od malarza zastosowania wyrazistych, wyraźnie autonomicznych, „ostrych” i „twardych” środków artystycznych. Obraz spowity we mgle może przekazać atmosferę, kolor, lecz informacja zawarta np. w napisach musi być wyrazista, by mogła spełnić swoją funkcję.

Moje portrety powstają tylko na niewielkich formatach. Jest to zabieg celowy. Wymusza on na oglądającym zbliżenie się do obrazu. Fizyczny przymus pochylenia się sprawia wrażenie intymności i pogłębia relacje. W przypadku portretu duże wymiary będą przytłaczać i dominować odbiorcę, umniejszając jego wartości w tej relacji. Przykładem takiego oddziaływania mogą być wielkoformatowe portrety oficjalne jak w przypadku *Portretu konnego króla Filipa IV* autorstwa Velázquezego prezentowanego w Museo del Prado. Ich zadaniem było przekazanie treści politycznej oraz, co najważniejsze, wywyższenie pierwowzoru nad odbiorcą.

Natomiast symbol wzmacnia to, o czym informuje tekst. Dlatego staram się, aby symbol w obrazie był jak najbardziej czytelnie widoczny, tym samym umożliwiając odszyfrowanie go. Ogień trzymany w dłoni jest oznaką sfery wewnętrznej portretowanego, a przedmiot w nim umieszczony jest metaforą istotnych dla modelu doświadczeń, poszukiwań lub wartości.

W cyklu portretów mojego dziadka pojawia się również motyw wzięty z popularnego w średniowieczu Drzewa Jessego. Obrazuje ono biblijną genealogię Chrystusa. W mojej pracy każda gałąź symbolizuje jednego potomka, a owoce na niej są zapisem następnego pokolenia. Pojawia się często także kłos pszenicy, jako metafora związków z ziemią i jej uprawą oraz symbole religijne i narodowościowe.

Środkiem artystycznym, który podobnie jak symbol, lecz jeszcze pełniej opowiada historie, jest umieszczenie w obrazie *klejm*. Zabieg ten jest formą obramowania centralnej części ikony i ilustruje istotne wydarzenia z życia. Co istotne, główne oblicze osoby zlokalizowane jest w



Jerzy Nowosielski, *Św. Mikołaj*, akryl na desce/plótnie, Fundacja rodziny Staraków, 100 x 70 cm, 1974.

centrum obrazu poza miejscem i czasem. Jest nadrzędne. Jego „Ja” bytuje w innej rzeczywistości.

Przykłady wykorzystania takiego zabiegu w sztuce współczesnej znajdujemy w twórczości Jerzego Nowosielskiego, np. w ikonie Św. *Mikołaja*. Dodanie do ikony scen opisujących żywot świętego zakrzywia i łamie blokady realizmu. Na jednej płaszczyźnie możliwe staje się ukazanie tego, co w rzeczywistości (*mimesis*) jest nierealne (obraz wewnętrzny). Takie rozwiązanie problemu opisu historii w obrazie przywodzi na myśl współczesny komiks lub kolaż.

Jednak tego rodzaju zastosowanie scen pojawia się również w omawianym wyżej obrazie *Wizja bł. Michała Giedroycia*. Co niezwykle, łączy on w eklektyczny sposób zachodnią barokową manierę, dynamikę i chęć trójwymiarowości z tradycją wykrystalizowaną z hagiografii i prawosławnych ikon właśnie poprzez zastosowanie *klejm*. Nie jesteśmy w stanie ogarnąć całościowo wzrokiem scen dziejących się na jednej płaszczyźnie. To ruch naszych oczu nadaje im sens, ale ten ruch oka nie jest przypadkowy. Wzrok nie skacze po kadrach w chaotyczny, lecz w uporządkowany sposób. Autor za pomocą kompozycji stworzył dla nas mapę, po której możemy poruszać się zgodnie z obmyślonym kluczem.

Należy wspomnieć również o sposobie zamknięcia obrazu ramą, którą zastosowałem. Nie jest to kwestia dekoracyjna, lecz symboliczna. Stosowany w ikonie *opusz* (malowana ramka zwyczajowo koloru ciemnoczerwonego) stanowi granicę między światem materialnym a światem przemienionym (*profanum* od *sacrum*). Podkreśla i oddziela dwie rzeczywistości.

Powstały w ten sposób eklektyzm połączonych środków ma swoje zastosowanie w portrecie. Jest to świadome myślenie o obrazie jako swego rodzaju kolażu – mapie. Wszystkie te środki wyrazu łączą się i wzajemnie wzmacniają i precyzują przekaz. Wzbogaca to możliwości wizerunku do utrwalenia wiedzy o swoim pierwowzorze. Natomiast uporządkowana kompozycja ułatwia odczytanie informacji.



Dawid Zdobyłak, *Historia mojego dziadka Piotra Kocura II*, olej na płótnie, 34 x 28 cm, 2023.



Dawid Zdobyłak, *Historia mojego dziadka Piotra Kocura III*, olej na płótnie, 41 x 28 cm, 2023.

V. Pamięć i obecność – funkcja portretu

Zastanawiając się nad sensem portretu we współczesności, można zadać pytanie – jaką funkcję spełnia dzisiaj? Czy jest po coś jeszcze potrzebny?

Portret w przeszłości objawiał się jako przedmiot na wskroś magiczny. Był artefaktem, który przywoływał obecność. Jako taki znajdował swoją funkcję w religii, polityce, ceremoniałach, a nawet w prawie. Jego miejsce w tych dziedzinach zajęła fotografia. Dzisiaj wykorzystywany jest jeszcze w policji, ale jako dzieło artystyczne spełniające jakieś konkretne funkcje zanika. Jest wręcz gatunkiem historycznym.

Takie słowa o kondycji portretu w XX wieku Joanny Guze przytacza Ewelina Pierzyńska – Jelska i Andrzej Jelski w artykule *Triennale, Prezentacje Portretu Współczesnego*;

„U początków (Prehistoria) osoba jeszcze nie ukazała się w polu zainteresowań artysty; dziś nie ukazuje się już. Brak portretu mówi o braku potrzeby, powodu, nie zaś o braku umiejętności (...) Kto chce mieć dziś portret, udaje się do fotografa albo do knociarza. Artysta zajmuje się czymś innym.”¹⁸

Czy jest jeszcze miejsce na portret malarski? Pomimo zdiagnozowania braku potrzeby przez Joannę Guze, moim zdaniem portret jest niezbędny bardziej niż kiedykolwiek.

W dzisiejszej kulturze oblicze jako zjawisko uległo „inflacji”. Popkultura i masowo produkowane zdjęcia cyfrowe udostępniane w mediach społecznościowych powodują spadek wartości reprezentacji. Przestaje interesować nas, co niesie za sobą przedstawiane na zdjęciu oblicze, a bardziej interesuje nas to jak „wygląda”. Konsumpcja

18. Ewelina Pierzyńska-Jelska, Andrzej Jelski, *Triennale, prezentacja Portretu Współczesnego*, artykuł w *Portret: funkcja, forma, symbol: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, str. 447,

widziadeł obdarła osobę z bogactwa jednostkowego istnienia, a przez to także uniemożliwiła nam wglębiecie się we wspólnotę relacji. Jeszcze niedawno tworzyliśmy albumy rodzinne. Dziś tradycja albumu zamiera na rzecz elektronicznych nośników danych, tanich, lecz łatwych do usunięcia i zniszczenia. Znajdują się jeszcze kolekcjonerzy starych albumów kupowanych na targach staroci, jak Maciej Topolski.¹⁹ Czasem udaje mu się odczytać historię, odnajduje nazwiska sfotografowanych osób. Jednak ile takich zdjęć przeżyje? W ilu z nich przetrwa pamięć o ludziach sportretowanych?

Zdjęcie potrzebuje przewodnika. Osoby znającej kontekst i treści przedstawienia. Podczas rodzinnego oglądania zdjęć rola przewodnika zostaje utrwalona poprzez przekaz ustny. Jeżeli przekaz treści nie nastąpi, wraz ze śmiercią ostatniego przewodnika, to zdjęcie umiera, traci na zawsze swój kontekst. Takie samo zjawisko może nastąpić wobec portretu malarskiego potraktowanego jako tylko opis wyglądu.

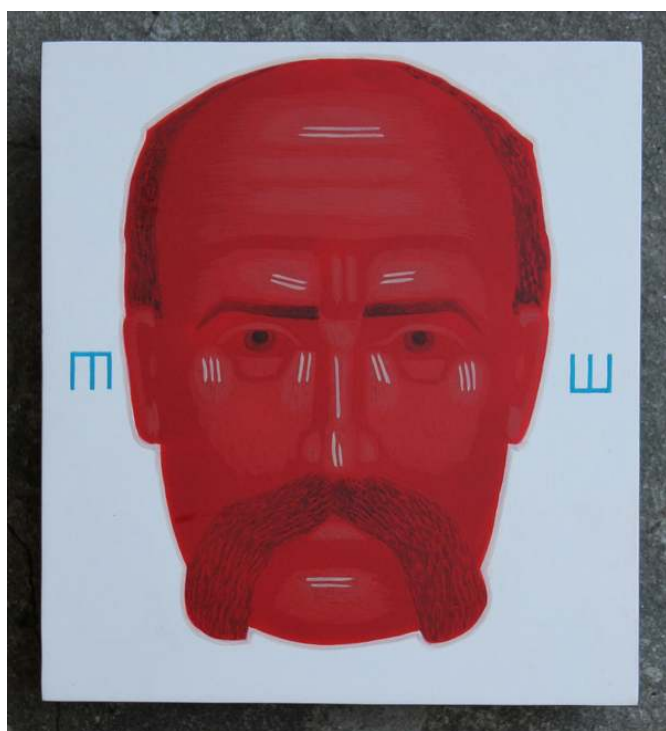
Podstawową funkcją portretu zawsze było podtrzymanie pamięci poprzez pozorną fizyczną obecność osoby. *Twarz jest obecna fizycznie, portret natomiast zajmuje jej miejsce w czasie jej fizycznej nieobecności.*²⁰ Dlatego też dużym popytem i szacunkiem cieszyły się epitafia. Polskim przykładem tego obrazu pamięci jest sarmackie malarstwo funeralne. Portrety trumienne nie przedstawiały tylko zewnętrznego wyglądu, ale reprezentację – mówiły za pomocą często umieszczanego w nich tekstu i symbolu o tożsamości osoby. Natomiast kształt podobrazia, poprzez analogię do kształtu trumny, jasno przekazywał, że portret przedstawia osobę która odeszła. Metodą przedstawiania zmarłych w konterfektach było przestawienie ich jako żywych – obecnych kierujących spojrzenia z obrazu na zewnątrz, do widza.

19. Maciej Topolski, *Siedem pamięci albumu fotograficznego*, 13 grudnia 2019, wykład ASP Kraków

20. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*. przełożył Tadeusz Zatorski, wyd.. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, str. 120



Autor nieznaný, *Portret trumienny Jana Gorzyckiego*, olej na blasze, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 41,2 x 41,2 cm ok. 1649.



Danylo Movchan, *Portret Tarasa Szewczenko*, reprodukcja z archiwum autora, 2015.

Do zamieszczonego obok *Portretu trumiennego Jana Gorzyckiego* załączam pracę współczesnego ukraińskiego malarza Danylo Movchana *Portret Tarasa Szewczenko*. Choć dzieli je czterysta lat, bije z nich ta sama chęć poszukiwania osobowej istoty.

Powaga postaci, skupienie widza ogniskujące się w oczach sportretowanego a przede wszystkim obecność, która odsyła nas do pierwowzoru. Do tego konkretnego jednostkowego istnienia, jednak funkcjonującego już w innej przemienionej rzeczywistości.

Osoba mimo swojej fizycznej nieobecności na ziemi pozostaje obecna w pozostawionych wizerunkach. Pamięć jest nierozzerwalnie związana z obecnością i jako zjawisko nietrwałe, podlegające przemianie, potrzebuje mocnego nośnika jakim może być dzieło sztuki. Wspominam niemiecką tablicę grobową z połowy XIX wieku w dolnośląskim domu mojego dziadka wmontowaną w ceglany chodnik. Fascynuje mnie ta pamiątka, jedyna pozostałość po niemieckim cmentarzu w tej małej miejscowości, a jednocześnie będącą jedynym świadectwem czyjegoś zaledwie dziewiętnastoletniego istnienia.

Z przekonaniem więc mogę stwierdzić, że tak rozumiany portret, jako osobny gatunek malarstwa w czasach efemerycznych wizerunków, broni się jako nośnik pamięci o zwykłych ludziach i miejsce osobowego spotkania. Przez postępującą mechanizację produkcji, przedmiot, jakim jest dzieło sztuki wykonany ludzką ręką, jawi się jako przedmiot magiczny, wyjątkowy, godny szacunku. I dlatego też trwały. Przekracza czas życia swojego pierwowzoru. Czy mylił się Egipcjanin posiadający swój portret, uważając, że będzie żył dzięki pamięci przenoszonej przez portret – wiecznie?



Autor nieznany, *Epitafium Sir Henriego Untona* (1558-1596), obraz z kolekcji National Portrait Gallery, około 1596.



Fragment, Unton na rękach matki.



Fragment, sprowadzenie ciała Untona z Francji do Anglii



Fragment, korowód pogrzebowy Untona.

VI. Portret jako mapa

Droga, którą przeszedłem, poszukując odpowiedzi na pytanie postawione we wstępie niniejszej pracy, uświadomiła mi, że od początku moim celem było stworzenie mapy wewnętrznego portretu – obrazu umysłowego. Obserwator na metaforycznej mapie odczytuje i ogląda różne punkty orientacyjne odsyłające i łączące wizerunek z bytem osób mi bliskich. Żadna z przedstawionych postaci nie jest mi obca i takiej też nie potrafiłbym sportretować. Pole moich zainteresowań ograniczyło się do portretów własnych, mojej żony, przyjaciół, zmarłego dziadka i zmarłego znajomego.

Oczywiście taki obraz nie jest mapą w sensie kartografii. Należy uwzględnić tutaj różnice między obrazem a mapą. Żaden plan – mapa nie pokazuje świata realnego w dosłownym sensie, tylko opowiada o rzeczywistości poprzez własny nierzeczywisty język obrazowania. Mapa z założenia ma z największą dokładnością odzwierciedlać rzeczywiste odległości i wielkości. Tak i obraz pozostając portretem może objawić więcej niż tylko iluzje wyglądu, korzystając z nierzeczywistych form. Malarstwo natomiast, przeciwnie do map, pozostaje wolne w sferze pokazywania rzeczywistości widzialnej. Ma możliwość doboru środków, form obrazowania, przedstawianej treści oraz łączenia planów przestrzennych w sposób niezgodny z naturą widzenia rzeczy zachowując przy tym prawdę, przechodzącej do *logoi* rzeczy.²¹ Świetnym przykładem jest tutaj *Epitafium Ser Henriego Untona* w National Portrait Gallery w Londynie, w którym góry i doliny zakrzywiają przestrzeń zajmując miejsce nieba, a korowód żałobników może oglądać zarówno pogrzeb, jak i życie Henriego.

21. Thomas Merton OCSO, *Mistyka chrześcijańska – trzynaście spotkań ze słynnym trapistą*, red. Jona M. Sweeney, tłum. Grażyna Gomola, Aleksander Gomola, wyd. W Drodze, 2019, str. 106-107 i str. 112-122; Robert J. Woźniak, *Szkola Patrzenia- rozmowy w Trójcy Świętej*, wyd. WAM, 2017, str. 58-59; Paul Evdokimov, *Sztuka ikony- teologia piękna*, tłum. Maria Żurawska, wyd. Księży Marianów, Warszawa 1999, str. 78



Dawid Zdobylak, *Historia mojego dziadka Piotra Kocura I*, olej na płótnie, 34 x 29 cm, 2023.

Wyciągając wnioski teoretyczne oraz bazując na praktyce malarskiej stwierdzam, że sam język realizmu jest nie wystarczający. Portret jest miejscem „objawiania” się konkretnej osoby. Jest zapisem jej doświadczenia i wyglądu, musi więc zostać uzupełniony o elementy przekraczające mimetyczne obrazowanie świata.

Widz, aby dobrze odczytać obraz, musi przejść drogę wykreśloną na płótnie. Najpierw ogląda symbole, odczytując je na swój własny sposób, a później może odnieść tę interpretację do tekstu w obrazie. W ten sposób powstaje całość opisu człowieka: jego wyglądu zewnętrznego, doświadczenia życiowego i umiejscowienie w szerszym kontekście historii. Jest to swego rodzaju objawienie obecności osoby na portrecie. Chciałem to najpełniej osiągnąć w serii portretów mojego dziadka, gdzie zapisuję na różne sposoby jego historię: od obozu pracy podczas II Wojny Światowej poprzez Akcję Wisła do osiedlenia na Dolnym Śląsku w małej poniemieckiej miejscowości. Pamięć zostanie zachowana.

VII. Moje obrazy



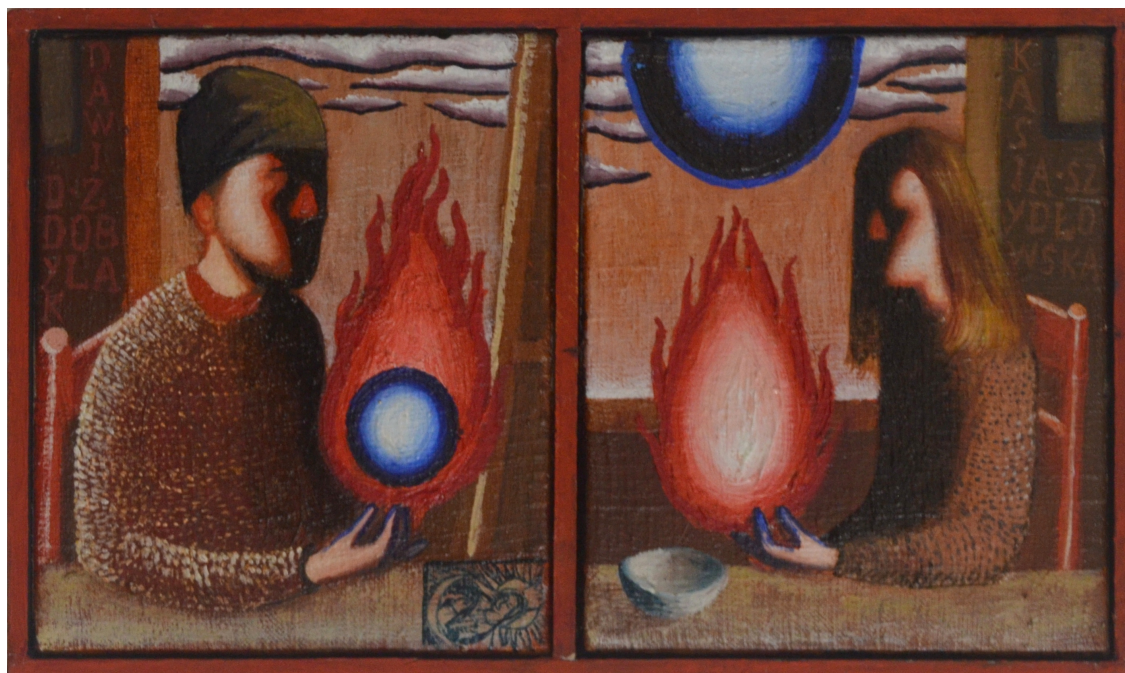
Autoportret z ogniem II, olej na płótnie, 32 x 27,5 cm, 2018.



Autoportret z ogniem III, olej na płótnie, 30 x 24 cm, 2018.



Portret Jakuba Saraty, olej na płótnie, 26 x 21 cm, 2019.



Autoportret z żoną, olej na płótnie, 16 x 27,5 cm, 2020.



Portret Dariusza Szalika, olej na płótnie, 30 x 19,5 cm, 2020.



Portret malarza Michała, olej na płótnie, 18 x 20 cm, 2018.



Portret koleżanki-artystki Justyny, olej na płótnie, 27 x 34 cm, 2022.



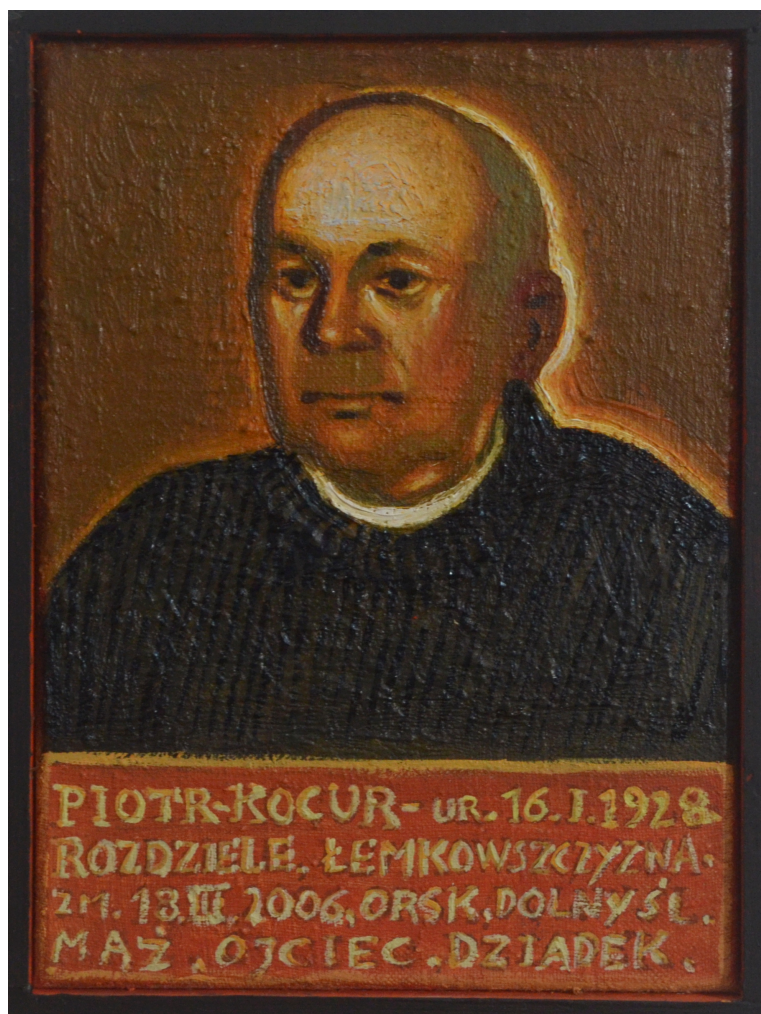
Autoportret z żoną II, olej na płótnie, 23 x 31 cm, 2019.



Autoportret z żoną III, olej na płótnie, 41 x 44 cm, 2022.



Autoportret przy płótnie, olej na płótnie, 21 x 19 cm, 2019.



Dziadek Piotr, olej na płótnie, 19 x 14 cm, 2019.



Dziadek Piotr II, olej na płótnie, 28 x 31 cm, 2022.



Dziadek Piotr III, olej na desce, 21 x 16 cm, 2020.



Dziadek Piotr-portret sylwetkowy, olej na płótnie, 31 x 27 cm, 2021.



Mój dziadek z drzewem rodzinnym II, olej na płótnie, 35 x 30 cm, 2023.

Bibliografia:

1. Alicja Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein: wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, Księgarnia Akademicka, 2013 Kraków.
2. Aneta Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Towarzystwo Naukowe KUL 2003, str. 155-184.
3. Christoph Schonborn OP, *Ikona Chrystusa*, tłum. Wiesław Szymon, W drodze, 2001 Poznań.
4. Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura "prawdziwego" obrazu*, literackie oprac. anonimowego przekładu Ewa Kuryluk, Wydaw. Literackie, 1998 Kraków.
5. Ewelina Pierzyńska-Jelska, Andrzej Jelski. *Triennale Prezentacje Portretu Współczesnego*;
Zdzisław Żygulski, *Fizjonomika i portretowanie*;
w *Portret: funkcja, forma, symbol : materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Autor: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Sesja, red: Anna Marczak-Krupa, Toruń, grudzień 1986, wyd. Warszawa : PWN., 1990.
6. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przełożył Tadeusz Zatorski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2015 Gdańsk.
7. *Libery of the Society of Friends, Playing with shadows: silhouette portraits and how to make them*, Quaker Strongrooms, 2015, (aktywna 14.01.2021).
<https://quakerstrongrooms.org/2013/04/15/playing-with-shadows-silhouette-portraits-and-how-to-make-them/>
8. Michel Quenot, *Ikona- okno ku wieczności*, tłumaczenie Henryk Paprocki, 1997 Białystok, Orthdruk.
9. Paul Evdokimov, *Sztuka ikony- teologia piękna*, tłum. Maria Żurawska, wyd. Księży Marianów, Warszawa 1999.
10. Paweł Aleksandrowicz Florenski, *Ikonoostas i inne zapiski*, wyd. nowe, przejr. i

uzup. przeł. i przypisami opatrzył Zbigniew Podgórzec; wprowadzenie Henryk Paprocki. Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, 1997 Białystok.

11. *Plastered Human Skull from the Pre-Pottery Neolithic Age*,
artykuł na stronie internetowej Joy of Museums, dostępne 24.04.2022.
<https://joyofmuseums.com/museums/middle-east-museums/israel-museums/israel-museum/plastered-human-skulls-from-the-pre-pottery-neolithic-age/>
12. Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, utwór opracowany fundacją Nowoczesna Polska.
13. Robert J. Woźniak, *Szkoła Patrzenia- rozmowy w Trójcy Świętej*, wyd. WAM, 2017.
14. Ryszard Solik, *Szkice o (nie)oryginalności: konteksty i interpretacje*, str.: 103-127.
15. Sergiusz Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przekł. i oprac. Henryk Paprocki, Homini. 2001 Bydgoszcz.
16. Thomas Merton OCSO, *Mistyka chrześcijańska- trzynastce spotkań ze słynnym trapistą*, red. Jona M. Sweeney, tłum. Grażyna Gomola, Aleksander Gomola, wyd. W Drodze, 2019, str. 106-107 i str. 112-122.