

PIOTR SZUBERT

WOJNY W CZŁOWIEKU

KILKA UWAG NA MARGINESIE
WYSTAWY GRZEGORZA KOWALSKIEGO
W CENTRUM RZE•BY POLSKIEJ W OROŃSKU.

WOJNA W CZŁOWIEKU

Zbiorowa wystawa rzeźby,
malarstwa, obiektów
przestrzennych
i multimedialnych,
według wyboru
prof. Grzegorza Kowalskiego
Muzeum

Rzeźby Współczesnej

19 maja –
– 20 sierpnia
2001



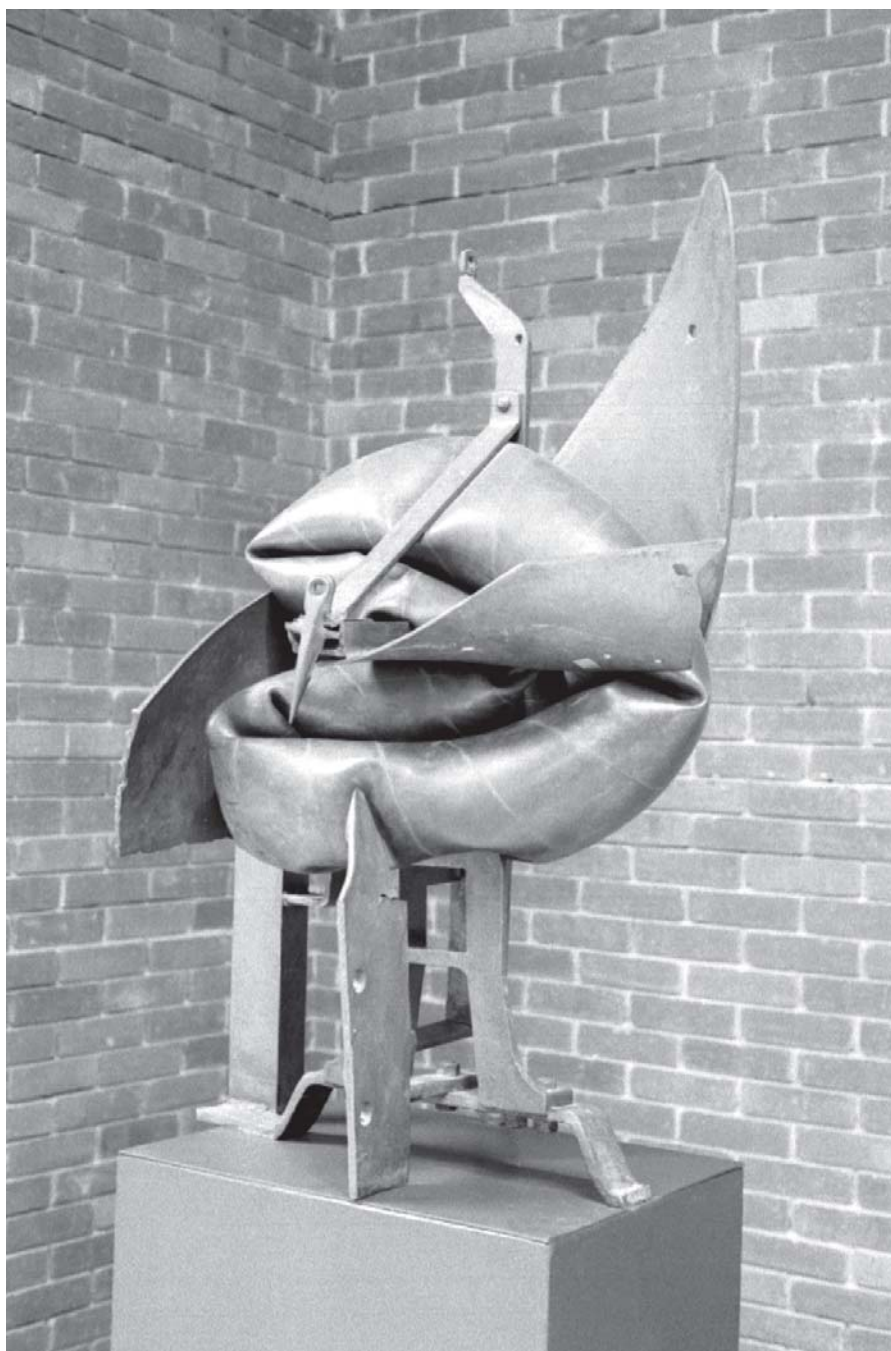
Xawery Dunikowski, *Tchnienie*, 1903

Główną inspiracją autora wystawy *Wojna w człowieku* był – o czym można się było dowiedzieć z towarzyszącego ekspozycji przewodnika – esej Ericha Fromma o tym samym co wystawa tytuł. Filozof opisał tam dwie przeciwstawne siły obecne jego zdaniem w psychice człowieka: „energię” biofilną, wynikającą z umiłowania życia i przeciwstawną jej siłę nekrofiliczną, niszczącą, skierowaną przeciwko życiu, wiodącą wręcz ku samozagładzie. Według Fromma te dwa zmagające się ze sobą pierwiastki osobowości nie są równoważne pod względem swej genezy. Cecha biofilna ma, jego zdaniem, charakter pierwotny, wrodzony, podczas gdy siła destruktywna jest cechą nabytą, wtórną, nasilającą się zwłaszcza w momentach zagrożenia, wynikającego ze stresu wywołanego uwikłaniem jednostki w konkretne sytuacje społeczne. Należy zauważyć, że właśnie to stwierdzenie najczęściej poddawane było dyskusji.

Przecząc fundamentalnej tezie psychoanalizy Freuda, że siła autodestruktywna jest instynktem pierwotnym i nieodrodnym składnikiem id, Fromm zdaje się zakładać istnienie Arkadii, krainy szczęśliwości, z której wywodzi się ludzkie plemię. „Złe myśli” pojawiły się w psychice człowieka dopiero w wyniku zagrożeń związanych z jego uwikłaniem w więzi społeczne. W podtekście tej teorii mamy więc do czynienia z kolejną wersją utraconego raju, z dającą się odczytać między wierszami pism filozofa, wiarą w pierwotną harmonię psychiki człowieka, która może się odrodzić w sprzyjających po temu warunkach.

Warto zauważyć, że wyznaczenie wiary podobnego typu, znajdowało niejednokrotnie swój wyraz w sztuce, choćby w epoce neoklasycyzmu, która odwołując się do antyku, dopatrywała się w twórczości starożytnych wyrazu właśnie tej upragnionej harmonijnej jedności. Rzeźbione wizerunki ludzkich postaci, wolnych od jakichkolwiek krępujących ich wolność uwikłań, wiodących swój byt w szczęśliwym „bezczasie”, to jakże wymowny przykład tęsknoty za ową wyśnioną Arkadią. Jednak w późniejszej sztuce, od epoki romantyzmu aż do naszych dni, zaznaczyła się w sposób dobitny utrata wiary w uzdrowieńczą moc dawnych wzorów. Zdawać by się mogło, że sztukę opanowały „złe myśli”, że głównym wątkiem podejmowanym przez artystów stało się wewnętrzne rozdarcie, melancholia, zwątpienie. Jeśli nawet wierzone w arkadyjską genealogię przodków, traktowano ją jako raz na zawsze utraconą krainę. Choćbyśmy nawet stamtąd przyszli, powrót tam nie jest możliwy.

„Skąd przychodzimy?, kim jesteśmy?, dokąd zmierzamy?” – te fundamentalne pytania zdaje się zadawać wystawa Grzegorza



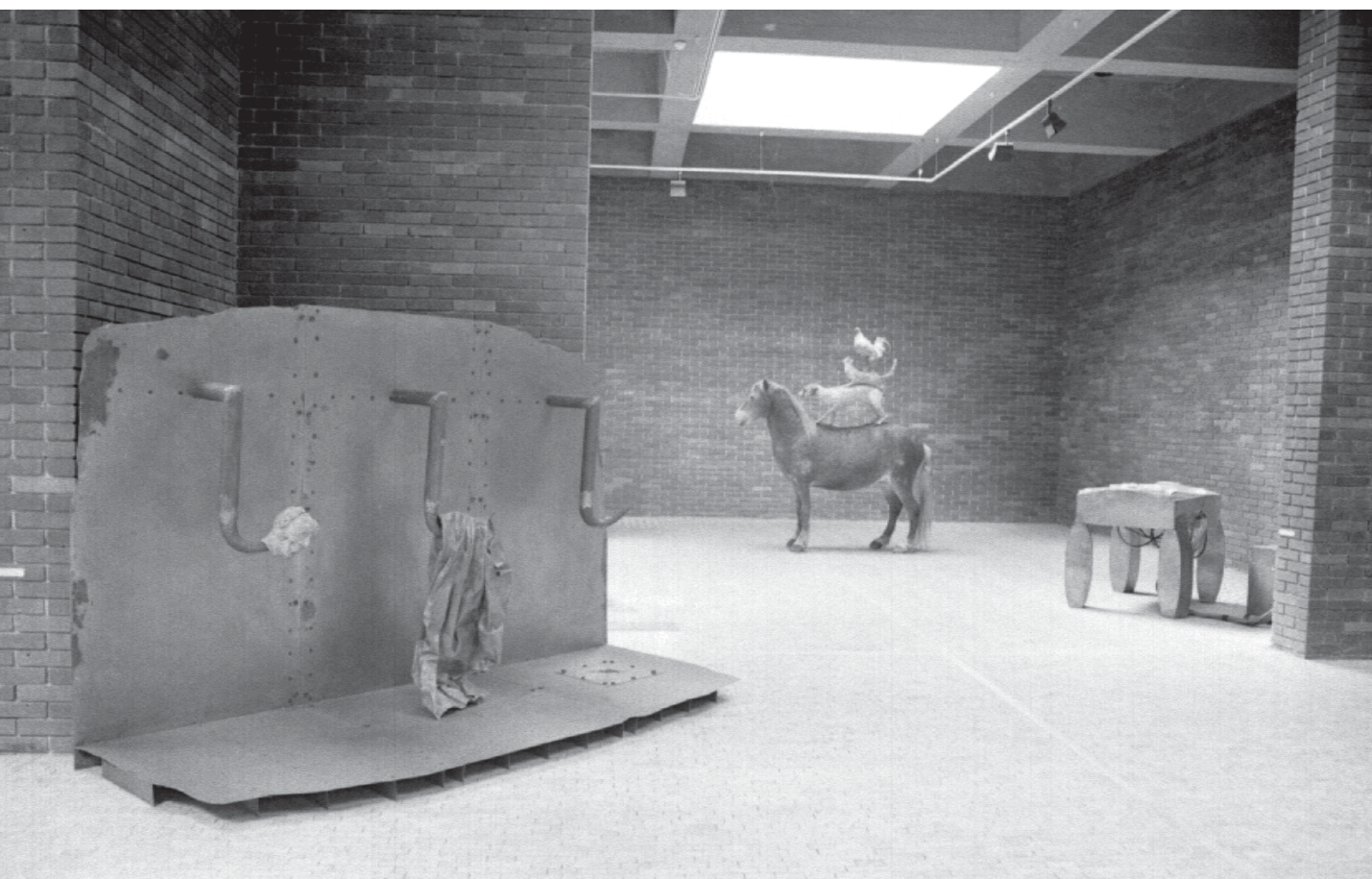
Henryk Morel, *Kompozycja*, 1967

Kowalskiego, wystawa, którą należałoby nazwać strukturą – bo takie chyba miano najlepiej określa to, co mogliśmy oglądać w orońskim muzeum. W trakcie zwiedzania tej ekspozycji coraz bardziej umacniało się we mnie przekonanie, że przytoczone powyżej rozważania Fromma, stały się dla komisarza jedynie punktem wyjścia do eksplikowania również innych wątków różnie pojmowanej wojny toczącej się w człowieku. Wykreowana przez Kowalskiego struktura miała cechy formy otwartej. Widzowie mogli ją rozszyfrowywać zgodnie z towarzyszącym ekspozycji odautorskim przewodnikiem, ale również na swój własny sposób, poprzez intuicyjnie tworzone asocjacje. Całość sprawiała wrażenie swoistego „modelu do składania” albo labiryntu, który, w zależności od kierunku marszruty, nabierał co raz to innych znaczeń. Podjęty został tu ryzykowny zabieg, który jednak okazał się bardzo owocny – kreacji przestrzeni, w której najbardziej istotne są nie pojedyncze dzieła sztuki (aczkolwiek nie przeszkadzało by kontemplować je autonomicznie), lecz konceptualne, niewidzialne nici wiążące poszczególne eksponaty i budujące nowe sensy.

Pośrodku hali wystawienniczej wyekspo-

nowany był w formie zwieszonych spod sufitu sepiowanych wydruków swoisty magazyn form, „spłówiających klisz” z reprodukcjami obrazów, składających się na coś w rodzaju muzeum wyobraźni a może podświadomej sfery, jądra, z którego dochodzą sygnały przekształcające się w otaczających je eksponatach w bardziej artykułowane komunikaty. Zastosowanie tego „magazynu” to kolejne ryzyko podjęte przez kuratora – wprowadzenia pomiędzy autentyczne dzieła sztuki zbioru reprodukcji przywołujących, co więcej, jedynie dalekie echo oryginałów. Charakter wystawy w pełni jednak usprawiedliwiał tę manipulację, choć mogła ona budzić sprzeciw „rasowych” muzealników. Reprodukowane dzieła, kierując myśli widza ku wątkom od dawna funkcjonujących w sztuce, tworzyły fascynujące tło (albo jakby dodatkowy poziom) toczącego się wśród wystawionych rzeźb dialogu przeszłości z teraźniejszością. Dawały one ponadto wgląd w krąg wyobrażeń istotnych dla autora ekspozycji, umożliwiały dostęp do sfery niejako archetypicznej.

W „magazynie form” przywołane były niewyraźne, niczym zamglone wspomnienia, reprodukcje takich dzieł jak *Błędne koło*



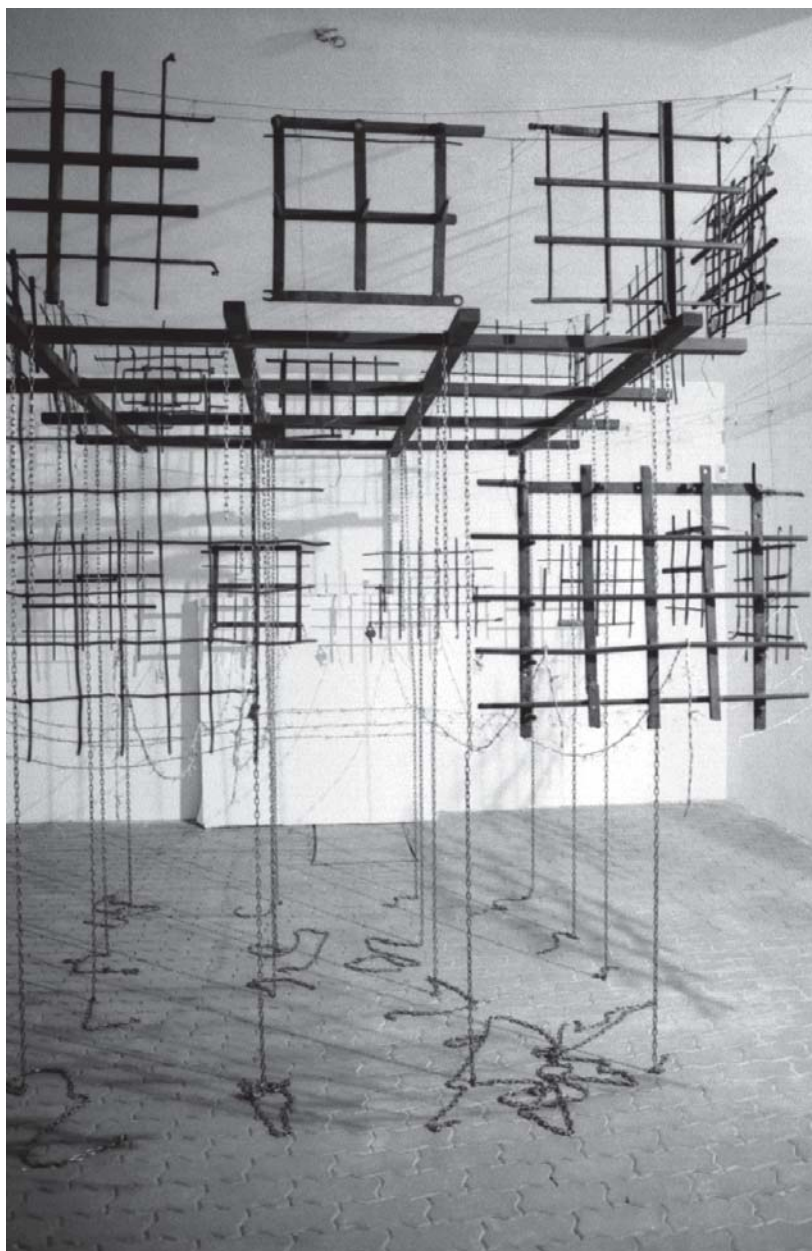
Od lewej: Grzegorz Kłaman, *Obiekt bez tytułu*, 1996; Katarzyna Kozyra, *Piramida zwierząt*, 1993; Marcin Berdyszak, *The Banana Body – Building*, 1998

Jacka Malczewskiego, *Z rozkazu Padyszacha* Franciszka Żmurki, *Akt z kotem* Tytusa Czyżewskiego, karton do witraża *Kazimierz Wielki* Stanisława Wyspiańskiego, *Zaduszki* Witolda Pruszkowskiego, *Thanatos* Malczewskiego, *Rozstrzelanie* Andrzeja Wróblewskiego, *Duch* Artura Grottgera, *Trotuar* Łukasza Korolkiewicza, *Hermes wiodący do Hadesu* duchy zmarłych bohaterów Wyspiańskiego, *Na granicy Babilonu i Nowej Zelandii* Ryszarda Grzyba oraz fotograficzne autoportrety Witkacego.

Patrząc na ten zestaw, początkowo można było ulec wrażeniu chaosu, pomieszania języków, kłębowa stylizacja. Ale właśnie stąd, z tej mątwy wyobrażeń brały początek nici wątków rozwijające się w zaaranżowanej wokół ekspozycji. Pojedyncze obrazy, bądź też ich pary podporządkowane były w odautorskim zamyśle grupom obiektów usytuowanych w poszczególnych pomieszczeniach hali wystawienniczej. Pragnąłbym jednak oderwać się w tym miejscu od podążania wiernie tropami sugerowanymi przez kuratora w przewodniku po wystawie. Wykreowany przez Kowalskiego „labirynt”, mający – jak wspominałem – charakter formy otwartej, skłania do subiektywnej interpretacji i budowania znaczeń może nie zawsze zgodnych z koncepcją scenariusza, czasem nawet wybiegających daleko poza sferę bezpośrednich, poczynionych na wystawie, obserwacji.

Rekonstruując me własne doznania wyniesione z wystawy sądzę, że najważniejszym ich mottem mógłby być reprodukowany w „magazynie form” obraz Jacka Malczewskiego *Melancholia*. Korowód wyobrażeń, korowód figur i obiektów zrodzony w wyobraźni artysty pragnącego w jakiś sposób okiełzać chaos i niepewność, podejmującego próbę wzniesienia się ponad toczącą się w nim walkę. Zaklęty krąg następujących po sobie pokoleń twórców, którzy, sięgając po co raz to inne środki wyrazu, poszukiwali i poszukują formy zdolnej przekazać umiłowanie życia i lęk przed niewiadomym. A z drugiej strony – kontredans wciąż powracających w sztuce motywów, jak choćby właśnie temat korowodu przywołujący na myśl dionizyjskie orgiastyczne tańce ale i dance macabre, *Melancholię* i *Błędne koło* Malczewskiego, ale i dzieła Edwarda Muncha, Gustawa Viegelanda, Witolda Wojtkiewicza, Henri Matisse’a – tę niekończącą się sekwencję dzieł, w którą wpisują się eksponowane na wystawie taneczne kręgi Pawła Althamera (*Bajka*) i Katarzyny Kozyry (*Święto Wiosny*).

Forma korowodu, zaklętego koła, kieruje myśli również w inne tereny. W krąg rozważań na temat tej wojny w człowieku, której stawką jest wyzwolenie z pętających go więzów, zdobycie wolności. Sztuka XX wieku była



Przemysław Kwiek, Instalacja *Bez tytułu*, 1988

poniekąd wyrazem tego typu wojny podejmowanej przez artystów przełamujących wszelkie ograniczenia, dążących do wyzwolenia, osiągnięcia nieskrępowanej niczym ekspresji własnego „ja”. Jakże jednak często ceną wybicia się na wolność jest – jak to formułował Fromm – poczucie osamotnienia, zamknięcia się w murach odizolowanego od świata więzienia. Początkowa satysfakcja z uroków *splendid isolation*, wkrótce staje się nie do zniesienia. Błędne koło zamyka się w chwili, gdy wymykając się z więzienia osamotnionego ego, człowiek (artysta) *ucieka od wolności*, usiłując na nowo wpasować się w zewnętrzne konteksty, konwencjonalne koleiny, które zapewnić mu mogą akceptację.

Nie sposób się nie zgodzić z tezą Ericha Fromma upatrującego szansy uzyskania prawdziwej wolności (*wolności pozytywnej*, jak to określa) w spontaniczności (*spontanicznej aktywności całej zintegrowanej osobowości*). Filozof stwierdza, że jednostkami realizującymi tę spontaniczną wolność, ekspresję samych siebie, często bywają artyści. Jednak w przypadku twórczości artystycznej pojawia się nowy dylemat, który, jak sądzę, stanowi następny piekielny krąg uwikłań, o którym, jakże celnie, pisze Fromm:

... *pozycja artysty jest nader chwiejna, respektuje się bowiem indywidualność i spontaniczność tylko tego artysty, który zdobył uznanie; jeśli natomiast nie potrafi on sprzedawać swojej sztuki, będzie u współczesnych uchodził za dziwaka, „neurotyka”. Pod tym względem artysta znajduje się w sytuacji podobnej do sytuacji rewolucjonisty na przestrzeni wieków. Rewolucjonista, który odniósł sukces, jest mężem stanu; rewolucjonista, któremu się nie powiodło, jest przestępcą.*

Jakże wymownie brzmią zacytowane powyżej słowa w kontekście ostatnich wydarzeń



Antoni Grabowski, *Kolekcja ludzkich odcisków*, praca zaczęta 11.04.1999 – w procesie

w polskim życiu artystycznym, kiedy to próbowano artystom nadać miano już nie tyle neurotyków, ile – niczym właśnie niespełnionym rewolucjonistom – przestępców. Ważniejsze jednak aniżeli ta prosta konstatacja są sygnalizowane w przytoczonym cytacie zmagania stanowiące nieodłączną cechę twórczości, która z jednej strony winna być wynikiem w pełni spontanicznej czynności, z drugiej zaś otwierać się musi ku innemu, przybywającemu z zewnątrz „ja”. Tak więc zmagania artysty poszukującego formy, to jedna z tych „wojen”, o których zdaje się opowiadać wystawa.

Toczące się w duszach artystów wojny sygnalizuje obecność w „magazynie form” reprodukcji płótna Andrzeja Wróblewskiego, malarza, którego losy są wręcz symbolem dramatu „ucieczki od wolności” pod presją uwarunkowań zewnętrznych oraz fotograficzne autoportrety Witkacego przywołujące na myśl inny rodzaj zmagania – walkę o „czystą formę”, która ukazałaby prawdziwy obraz psychiki IP („istnienia poszczególnego”) zanurzonego w niepojętych odmętach świata.

Krążąc po wykreowanym przez Kowalskiego labiryncie nie odnalazłem wiele dzieł, które wyrażałoby niczym nie zakłóconą afirmację życia, „biofilną beztróskę”. Większość zgromadzonych tam dzieł cechowała dramatyczna wymowa. Narodzinom życia od początku towarzyszy ból i tragizm (*Ziarno* Krystiana Jarnuszkiewicza, *•ródło* Barbary Falender, *Tchnienie* Dunikowskiego). Trudno było też dopatrzeć się afirmacji życia wśród reprodukowanych obrazów – ani w pięknej, lecz przecież umęczonej niewolnicy Żmurki, ani w formistycznej „dekonstrukcji” Czyżewskiego. W ogólnym odczuciu wyniesionym przeze mnie z wystawy dominowało wrażenie, że jest ona jednak w całości dedykowana przemijaniu, śmierci, zwątpieniu i nadziei.

Dominujący tu wątek eschatologiczny najbardziej dobitnie podkreślały dwa dzieła eksponowane w przeciwległych (po przekątnej) krańcach wystawy – *Tchnienie* oraz *Grobowiec* Bolesława Śmiałego Xawerego Dunikowskiego zestawiony w sposób budzący niepokój z pracą Macieja Szańkowskiego *Początek i koniec*.

Wymowa większość obecnych na wystawie prac a także budujących się między nimi związków była, w moim odczuciu, związana z uczuciem egzystencjalnego bólu zrodzonego z poczucia skończoności, a także nietrwałości ludzkiej kreacji. Konflikt i destrukcja, zapadanie się w sobie i entropia, zagubienie w świecie, w końcu śmierć i przeznaczenie zaakcentowane dobitnie przez umieszczone w aneksie instalacje odnoszące się do Acheronu, Eliseum

i Hadesu – wszystkie te tematy zdecydowanie brały tu górę.

Wynik przeprowadzonej na wystawie konfrontacji dzieł sztuki polskiej z przełomu XIX i XX wieku z pracami współczesnych artystów, jest, w moim przekonaniu, kolejnym dowodem na to, że pomimo tylu przełomów i przewrotów, daje się udowodnić łączność tych epok. Jakiś silny związek artystycznych postaw tamtych niegdyś i tych dzisiaj działających twórców. Choć środki wyrazu zmieniły się radykalnie, głoszone przez Stanisława Przybyszewskiego hasło nawołujące do poszukiwania w sztuce wyrazu „nagiej duszy” wciąż zdaje się być aktualne. Artyści, wciąż opanowani przez „złe myśli”, nadal, tak jak w epoce Młodej Polski, dają wyraz swym egzystencjalnym niepokojom i wewnętrznemu rozdarciu. Podejmują walkę o odnalezienie formy dla niematerialnego, formy wyrażającej to, co w istocie pozbawione jest kształtu. Toczą tę najbardziej istotną dla sztuki wojnę, której istotę najlepiej chyba oddają słowa Witolda Gombrowicza: *Najważniejszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór to ten, który wiodą w nas dwa podstawowe dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy.*

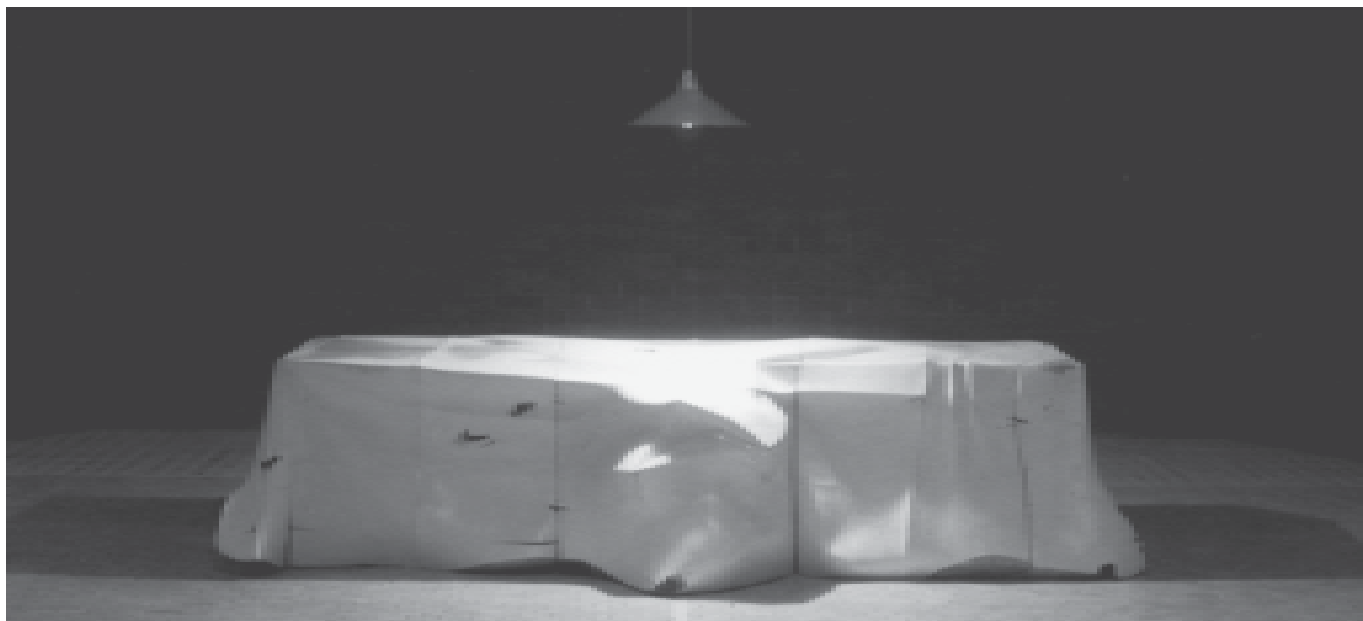
•ródła cytatów:

Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 1993

Witold Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, Paryż 1957



Krzysztof Malec, *Eliseum*, 2001



Jerzy Fober, *Ostatnia wieczerza*, 1995