

Joanna Ślósarska

"Krew utajona" w literach, cyfrach, barwach i liniach : (o obrazach Jacka Sempolińskiego)

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska.
Historia i Teoria Literatury 14, 115-125

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Joanna ŚLÓSARSKA
Uniwersytet Łódzki

Krew utajona w literach, cyfrach, barwach i liniach **(o obrazach Jacka Sempolińskiego)**

13 września 2011 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi Jacek Sempoliński odsłonił wystawę swoich obrazów, zatytułowaną *Ręka farbiarza*¹. W cyklu tym zawarta jest malarska historia znaku, odsyłająca do babilońskich, judeochrześcijańskich i arabskich kontekstów religijnych, do ukształtowanych w tych tradycjach estetyk, ale jest to także *zwinęta historia* indywidualnej pamięci, współczesnych doświadczeń artystycznych i społecznych. Sekwencja prezentowanych podczas wystawy obrazów, tytułowanych *Krew utajona*, to zapis doświadczenia inspirowanego przez dwie barwy: czerwień i błękit oraz ich połączenie (fiolet). Czerwień to kolor znany z wnętrza ludzkiego ciała. W relacji do błękitu nieba, zieleni roślin, żółci słońca, czerni ziemi – cielesna czerwień krwi ustanawia granicę, ale i spoiwo między wewnętrznym i zewnętrznym, ludzkim i transcendentnym, ludzkim i nieożywionym, wysokim i niskim, zamkniętym i otwartym, uporządkowanym i amorficznym. Temat krwi jako *spoiwa*, przekroczenia granicy między skrajnościami (a zarazem identycznością) błękitu i czerwieni to temat zbiorowego mitu początku życia, a jednocześnie śmierci. Kultura rozpięła to doświadczenie w czasie, krzyżując na osi wertykalnej motyw archaicznego przymierza między Bogiem i człowiekiem (jako początku) z osią horyzontalną, zagęszczającą doświadczenie śmierci (jako kresu albo progu czy bramy) w motywach sakralizowanej ofiary, odkupienia i „krwi na podszwach butów”², gdzie nie chodzi już o żaden motyw śmierci, ale o umierającego człowieka.

¹ Dokumentacja tej wystawy zawarta jest w katalogu: J. Sempoliński, *Ręka farbiarza*. Fotografie dzieł – Mariusz Łukawski. Przedmowy: Jacek Waltoś, *Gorzka euforia*, Maria Poprzęcka, *Pod prąd czasu. Jacka Sempolińskiego obrazy z lat późnych*, Łódź 2011, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi i Autorzy.

² Odwołuję się tu do fragmentu eseju Jacka Sempolińskiego *Zwątpienie*, zamieszczonego w „Tygodniku Powszechnym” w 2001 roku: „Było to krótko po wojnie i krótko po Powstaniu

W babilońskich mitach antropogenicznych krew to dar bóstw; część ich własnej istoty, ofiarowana, by *głina ciała* stała się istotą ludzką. Namaszczenie ofiar krwią w Starym Przymierzu było oczyszczeniem; epifanią krwi przymierza, które Bóg zawarł ze swoim ludem. Tradycja chrześcijańska podtrzyma i rozwinie znak oraz symbolikę krwi – jako ofiarę, znak odkupienia i komunii. Chrystus odkupuje przez krew (Hbr 9, 11; 1 Kor 11, 25). Słowa konsekracji nad kielichem w każdej ofierze mszy świętej, krew wylana na ołtarz – to zadośćuczynienie, ofiara za grzech. Jako szerszy znak kulturowy krew symbolizuje wszystkie jakości ognia, ciepła i życia; jest znakiem życia cielesnego w opozycji do światła, łączonego z duchem. Ponieważ ma naturę zmysłową, czyste istoty duchowe nie są zrodzone z krwi rodziców, lecz ze Słowa Boga. Krew może być jednak nośnikiem duszy i ustanawiać komunie z Bogiem³.

Obrazy Sempolińskiego skupiają, zagęszczają doświadczenie krwi – jego kontekstem są w równej mierze kulturowe tradycje co tekst indywidualnej pamięci zanurzonej w historii, jak i poszukiwanie formy artystycznej, w której możliwa jest ekspresja jednoczących się, a zarazem niemożliwych do zjednoczenia, przeciwieństw.

Mity początku, jako mity *krwi utajonej*, ofiarowanej przez bóstwa, przedstawia Sempoliński w obrazach błękitu – przywołuję tu jako przykład dwa, różniące się tonacją, obrazy *Krew utajona*⁴. Sposób ich namalowania, faktura podtrzymująca jakości farby olejnej, jako samej substancji malarskiej, uwydatnia grudki, zacieki, zakola, kreski, bąble; powierzchnia obrazów nie jest gładka – błękit żyje, oddycha, jest znakiem i zasłoną Boga, przez którą prześwituje także (zwłaszcza na obrazie z 2009 roku) bardzo delikatny motyw czerwieni. W greckim antyku kolor błękitny to pierwotnie kolor ciemności i cienia, nieodróżnialny od czerni i fioletu, a niekiedy i od zieleni. Ale także czerwień (równoważona często z fioletem) łączono z ciemnością i czernią – jako barwa rytualna, czerwień wiązała się emocjonalnie z doświadczeniem ofiary i śmierci. Obie barwy wyrażają w odległej tradycji symbolicznej to samo doświadczenie – skrycie w ciemności nieba, w nieobecności lub w śmierci⁵. W tradycji hebrajskiej hiacyntowy błękit (niebieska odmiana purpury) miał podobną wartość symboliczną

Warszawskim. Głowę miałem pełną obrazów bombardowań, porozrywanych zwłok; smród rozkładu i dymu jeszcze czułem w nozdrzach. Byłem innym człowiekiem niż wcześniej. Krew z trotuarów miałem na podeszwach butów”. Zob: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/2750/sempolinski.html> [stan z 25.07.2012].

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1982, s. 843–844; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pacgciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 362–363; *Encyklopedia biblijna*, red. P.J. Achtemeier, przekł. zb., red. P. Pachciarek, OW Vocatio, OW-P „Adam”, Warszawa 1999, s. 544–545.

⁴ J. Sempoliński, *Krew utajona*, 2008, olej, płótno, 92 × 73 oraz 2009, olej, płótno, 81 × 60, w: *Ręka farbiarza*, s. 44, 45.

⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 80–84.

do ciemnoczerwonej czy fioletowej purpury – była to barwa przymierza z Jahwe, znak wierności, a zarazem barwa królewska. W późniejszej tradycji chrześcijańskiej błękit tworzył kompleks symboliczny z bielą, jako znakiem nieskazitelności (barwy szat Madonny)⁶.

Ponieważ dopełnianie się błękitu i czerwieni jest związane z efektem percepcji (powidok), czerwień jawi się jako naturalne dopełnienie błękitu, jest jego odzwierciedleniem. Krew człowieka wyłania się więc jako dar Boga, jako zasada kreacji życia. Dynamikę błękitu, jako źródła życia, podkreśla jeszcze charakterystyczny w malarstwie Sempolińskiego kierunek linii harmonicznej, wzdłuż której układają się wyraźne rysy. Ten aspekt formy przywołuje także kontekst antropologiczny – przestrzeń, rzutowana/rozwijana przez ludzkie ciało w czasie, ciąży ku przodowi i prawej stronie w jej górnej części, w której kreowana jest przyszłość. Czas przeszły (również czas pamięci) reprezentuje dolna, lewa sfera przestrzeni; to, co poniżej i z tyłu to także mityczny czas początku, uśpienia, ciała leżącego⁷. Człowiek ukryty w błękitcie jest więc tym, który określa się wstępnie przez dynamikę rozwijanej przez siebie czasoprzestrzeni.

Obrazy krwi w malarstwie Sempolińskiego to kreski, smugi, nieregularne, małe plamki, proste i zakrzywione linie tworzące pasma, węzły i supły. Percepcja czerwieni jako znaku krwi, dokonuje się wobec jej wyglądom znanych z doświadczenia – wobec kropli, strużki, strumienia, skrzepu, a także wobec jej organicznych i dynamicznych własności wynikających z zamknięcia w pulsującym rytmicznie drzewie żył. W obrazach Sempolińskiego motyw krwi, jako *zasupłania* stwórczej woli i ludzkiego życia, reprezentuje gama fioletów w formie skupionych w centrum lub rozpryskujących się, rozlewających się linii, pasm, nieregularnych punktów i plam. Czerwonawe odcienie fioletów dominują ekspresję ludzkiej krwi, łamiąc równocześnie zasadę regularności, rytmu, harmonii, przyjmowaną w teologii i estetyce europejskiej jako świadectwo dominacji porządku transcendentnego nad materialnym.

W sekwencji obrazów Sempolińskiego kontynuujących motyw *krwi utajonej* wprowadzone są formy malarskie stanowiące *od-pis* arabskich cyfr, hebrajskich i łacińskich liter. Kolorystyka grafemów zachowuje podstawowe walory czerwieni, granatu i fioletu. Nie są to znaki wyraźne; przeciwnie – zamazują się, nakładają na siebie, rozpryskują, ewokują też ślady liter fenickich i znaków geometrycznych, pozbawionych jednoznacznej konotacji. Są to litery i cyfry jakby dopiero w trakcie *szukania* swojej formy i znaczeń, częściowo jedynie stając się (jakby mimowolnie) aluzją czy umyślnym dyskursem z tradycją ukształtowaną w kulturze na styku mistyki islamskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej.

W gnozie arabsko-perskiej i hebrajskiej, litery i cyfry wyrażają moc kreacyjną, posiadają wartość symboliczną i ontologiczną, są bowiem znaczeniami, a za-

⁶ D. Forstner, *Świat symboliki...*, s. 116–117.

⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 51–55.

razem *nasionami istnienia*. Misterium liter to materializacja Słowa Bożego. Litery alfabetu zostały wyrzeźbione w pierwszym oddechu Drzewa Życia. W alfabecie hebrajskim litery pojedyncze (12) oznaczają proste jakości umysłowe i materialne; podwójne (7) są nazwami rzeczy ambiwalentnych w jakościach i oddziaływaniu (*bet* – życie lub śmierć, *gimel* – pomyślność lub nieszczęście, *dalet* – mądrość lub głupota, *kaf* – bogactwo lub bieda, *pe* – wdzięk lub brzydota, *resz* – nasienie lub pustkowie, *taw* – panowanie lub niewola⁸); litery nieme (trzy matki), alef, mem i szin, wyrażają rytm kosmosu, rytm oddechu i serca. Wszystkie litery są prototypami substancji, kształtów, działań i procesów. Według Zohar to nie wszechświat się zmienia ani człowiek, zmieniają się słowa; istnieją słowa dobre i złe⁹.

Zasygnalizowany kontekst mistyki liter, jako potencjalny dyskurs interpretacyjny, to pokusa, na którą malarz *Krwi utajonej* wystawia odbiorcę, prowokuje, mówi: *sprawdź*. Jest to scenariusz, który podjął kiedyś Jacques Derrida, jako przemyślną praktykę *złowionego*. Łowcą był autor wystawy *Podróż rysunku*, Valerio Adami. „Uległem zatem – pisze Derrida – nawet o tym nie wiedząc, jak gdybym został z góry odczytany, zapisany zanim zacząłem pisać, zaprogramowany, schwyty, wciągnięty w pułapkę, złowiony. Ta rzecz nie dawała mi spokoju. Każąc mi mówić, sprowadzała mnie na manowce, ale było już za późno”¹⁰.

Zatem dajmy się teraz *sprowadzić na manowce* Jackowi Sempolińskiemu. Na obrazie *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*¹¹ – zapisane są cyfry 4, 1, 2 oraz 5, połączone z literą *bet* (*wet*). Poniżej centrum geometrycznego, wzdłuż osi harmonicznej, podkreślonej rozkrapalającą się ku dołowi *linią krwi*, nałożone są gęsto i nieczytelnie litery czy cyfry; jest to forma stanowiąca plamę czerwieni, błękitu i fioleto. Zgodnie z islamską mistyką cyfr, wartość znaczeniowa 4 (której odpowiada litera *D*) to ziemia, bojaźń, wrogość; cyfra 5 sygnuje literę *H*, jest znakiem ognia, przyjemności, przewodnictwa; cyfra 2 znaczy wieczność, miłość, powietrze, słodycz; cyfra 1 (litera *A*) to znak Boga, trwogi, przyjaźni, ognia, reprezentowana jest także przez czarny aloes. Hebrajska litera *bet* to znak otwarcia działania. Jako druga litera alfabetu powieliła cyfrę 2; obie formy: litera *bet* i cyfra 2 stanowią formę wewnętrzną, w której zamknięta jest cyfra 1¹². Co więc widzimy? Wzorec wizualny doświadczenia połączony z kon-

⁸ *Sefer Jecira czyli Księga Stworzenia*, wyd. dwujęzyczne, przeł. W. Brojer, J. Doktor, B. Kos, Tikkun, Warszawa 1995, s. 159.

⁹ A. D. Grad, *Pour comprendre la Kabale*, Paris 1975, s. 37; A. Jounet, *Le clef du Zohar*, Paris 1909, s. 5–21; L. Schaya, *L'Homme et l'absolu selon la Kabbale*, Paris 1977, s. 36–62; I. Kania, *Opowieści z żydowskiej „Księgi Światłości”*, „Znak” 1984, nr 356, s. 865–887; G. Scholem, *Mystycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 264–276.

¹⁰ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 182.

¹¹ J. Sempoliński, *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*, 2009/2010, akryl, płótno, 81 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 41.

¹² Interpretacja cyfr arabskich wpisana jest w islamską teologię symboliczną *Da'wah* (*Wezwanie, Inwokacja*), w której system korelacji obejmuje m.in. cyfry, litery (jako najważniejsze znaki

tekstem kulturowym buduje sens wokół zasady wyłaniania się rzeczywistości z centrum, w którym nakładają się wola Boga i człowieka; krew i ziemia; miłość, ogień i przyjaźń zaczynają formować wzór zdarzeń i emocji. Umieszczona po stronie lewej cyfra 4 jest jak strażnik chroniący przed wrogami z przeszłości. Znaczenie to buduje wizualnie sama forma tej cyfry, w której wierzchołki zdają się odpychać kształty, a ramiona obejmować całość formy wewnętrznej.

Na wielu obrazach Sempolińskiego litery i cyfry malowane są *niestarannie* (!), są nieczytelne, nie dają się jednoznacznie wtłoczyć, jako układy znaków, w matrycę symbolicznych słów i dat, nie są też zapisem żadnych ścisłych korelacji w sensie budowania uszczegółowionego motywu tematycznego o długiej linii paradygmatycznych podstawień. A jednak – paradoksalnie – w tych właśnie malarskich gestach tkwi najgłębsze zrozumienie mistyki kabalistycznej. Tekst malarski Sempolińskiego opowiada o początku samego stwarzania, jest próbowaniem, ustalaniem zależności na poziomie samego żywiołu form i barw, z nadrzędną ideą splotu błękitu i czerwieni, Boga i człowieka, archaicznej mocy i ludzkiej woli. Biblia hebrajska rozpoczyna się od drugiej litery alfabetu – od *bet/bereszit*, a kończy literą *taw*, wskazującą na drugą osobę czasu przyszłego, wskazuje na „człowieka zwróconego ku nieskończonej otwartej przyszłości”¹³. Posługując się metaforą, powiemy tak: „czas stawania się to czas muzyki: w judaizmie, rzecz można, pogląd na czas i człowieka ma strukturę muzyczną. Ujmuje się go w stylu fugi, której główny motyw stanowi *to, co może być*, udzielając bowiem człowiekowi ciężącego mu daru wolności, Stwórca przechylił wagę czasu od tego, *co jest*, ku temu *co może być*”¹⁴. To, co możliwe, uosabia moc (*koach*). Tak więc odbiorca *Krwi utajonej*, który da się *złowić* malarzowi, da się *srowadzić na manowce* i uwięzić w pułapce symbolicznych matryc, dostaje nieoczekiwane wolność – jest przeniesiony w miejsce/stan, które dla niego też jest początkiem.

Z tematem *krwi utajonej* połączył Sempoliński motyw dłoni. Dłoń jest okiem ślepeca – w dosłownym i symbolicznym znaczeniu. Jest okiem rozpoznającym i stwarzającym w ciemności materii¹⁵; jest dotykiem, który odczuwając, zapamiętuje jakości (ciepło, zimno, szorstkość, gładkość, lepkość, twardość, miękkość, ciężar, ruch, opór) i nadaje im, jako bodźcom, walor bólu, przyjemności, rozkoszy lub odrazy. W twórczości Sempolińskiego temat dłoni rozwija się w dwóch, ściśle powiązanych motywach. Jest to po pierwsze motyw cielesnej dłoni, która pisze, rysuje, maluje. „Rysunek, który ręka wykonuje, jest związany

mocy kreacyjnej), planety, znaki zodiaku, imiona aniołów-strażników, bóstw, żywiołów i sfer bytu. Zob. tę matrycę w: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, s. 339–342.

¹³ A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 272.

¹⁴ Tamże, s. 274.

¹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, s. 599–603.; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 350–353.

z ciałem i zarazem w stosunku do ciała antytetyczny, podporządkowując je obrazowi o niekiedy nawet geometrycznym porządku [...], plastyka jest bowiem naśladowaniem ciała, rysunek zaś wzorem na ciele”¹⁶. Ów wzór na ciele rozwija się w drugim motywie – ręki, jako przedmiotu przedstawienia.

Na obrazie *Krew utajona, tętno 90*¹⁷ przedstawiona jest lewa, wierzchnia część otwartej dłoni z palcami skierowanymi ku górnemu, prawemu narożnikowi płaszczyzny obrazu. Formę dłoni podkreśla linia konturowa, podczas gdy dominujący na obrazie, zróżnicowany odcieniami fiolet *rozmazuje* dłoń w przestrzeni; jest on także uwolnioną, plamistą sygnaturą wewnętrznej ramy kompozycji (powtórzony w trzech narożnikach obrazu). Składnik tytułu – *tętno 90* – wprowadza sugestię rytmu, pulsowania – skrytej czerwieni serca i krwi. Drugi obraz, *Krew utajona*¹⁸, charakteryzuje analogiczna kompozycja, jednak zmienia się tonacja barwna – czerwień i fiolet wpadają w brąz, są mniej gęste, mniej ekspansywne, pozwalają się zamknąć w liniach konturowych, są również mniej intensywne w narożnikach; wywołują wrażenie krwi skrzepłej, zastygającej, mimo kilku wyraziście czerwonych smug. Na obu obrazach dłoń jest podstawowym kształtem na tle *pustej przestrzeni*.

We wzorcach kulturowego konstruowania percepcji¹⁹ dłoń to znak formowania. Ręka jest symbolem Opatrzności, obecności Boga, łaski, błogosławieństwa i władzy przejmowanej przez władców i ojców. Hebrajski wyraz *iad* oznacza zarazem *rękę* i *potęgę/moc*, wiązaną również z pismem (logosem) i *Księgą*, która staje się substancjalna, jest pokarmem, który ma być wchłonięty przez całe ciało: „Ty, zaś, synu człowieczy, słuchaj, co ja mówię do Ciebie! Otwórz swoje usta i zjedz, co ci podaję!// A gdy spojrzałem, oto ręka była wyciągnięta do mnie, a w niej zwój księgi” (Ez 2, 8–10). Wzorzec religijny tej projekcji to pierwotnie *czara dłoni* Boga, w której zawarte zostały czasy, ludzie, miejsca i losy. „W Biblii mówi się: w rękach twoich są czasy moje (*Psalmy*, 31:16), czyniąc aluzję do wprowadzenia potoku czasu lub płynnego strumienia do pierwotnej czary, jaką była wklęsłość dłoni. W świecie ludzkim wklęsłość wobec napastliwej doczesności rozwiera się niczym muszla i chłonie wszystko, jak szkarłupnie na korallowym brzegu”²⁰.

Na obrazach Sempolińskiego otwarta dłoń nie jest ani znakiem ofiarowania, ani skrywania, niczego nie dotyka, zdaje się nie mieć pragnień i nie natrafiać na opór. Gaston Bachelard, opisując opozycję dłoni otwartej wobec zamkniętej, zacisniętej w pięść lub zaciskającej się wokół jakiejś rzeczy, podkreśla, że otwarta dłoń to otwartość zupełna całej osoby. „Musimy zrozumieć – pisze Bachelard –

¹⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 46.

¹⁷ J. Sempoliński, *Krew utajona, tętno 90*, 2008, olej, płótno, 92 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 48.

¹⁸ J. Sempoliński, *Krew utajona*, 2008, olej, płótno, 92 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 49.

¹⁹ A. Wieczorkiewicz, *W stronę estetyki podróżniczego smaku*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 89–197.

²⁰ J.L. Lima, *Wazy orfickie*, przeł. R. Kalicki, Kraków 1977, s. 35.

że ręka, podobnie jak oko, ma swoje marzenia i swoją poezję. Musimy zatem odkryć poezję dotyku, poezję ręki, która lepi”²¹.

Cykl obrazów *Ręce Trifonowa* z 2011 roku, wykonany różną techniką, podpowiada muzykę jako podstawowy składnik archaicznego mitu genezyjskiego, a zarazem spersonalizowanego, współczesnego doświadczenia, przywołującego obraz dłoni rosyjskiego pianisty. Warianty tematyczne owego doświadczenia (pamięci wstępującej w mit) wprowadza kolor i forma dłoni, obrys palców, także gęsta miazga dłoni stwarzana, odtwarzana i ponawiana przez czerwienie, błękity, fiolety. Rozpraszający się na płaszczyźnie obrazu zarys formy dłoni, jego wielokrotny rezonans w kształcie fal wielu dłoni, kropel palców usiłujących utrzymać wzór kostny, prowokuje, by obrazy z tego cyklu nie tyle oglądać, co słuchać.

Muzykę, jako podlegającą liczbom, proporcjom i miarom, umieszczano w wielu kulturach wśród zjawisk natury²². W tradycji żydowskiej obrzęd Diennej Pełnej Ofiary wymagał muzyki granej na srebrnych trąbach²³, gesty dłoni były sugestiami dla akompaniatorów²⁴. Liry i harfy, oboje, talerze, bębny i rozbrzmiewająca, niekończąca się melodia była zasadą liturgii żydowskiej. Cechą tej niekończącej się, religijnej melodii była wolność – melodie składano z gotowych cząstek melodycznych²⁵, ale ich rytm (podobnie jak w poezji hebrajskiej, w której nie stosowano powtórzeń schematów rytmicznych) był swobodnie dobierany.

Na obrazach Sempolińskiego dłoń i palce muzyka, zmieniając się w rezonujące, niebieskie i czerwone fale dźwięków, przyjmują dwa położenia w przestrzeni, z których jedno powiela (charakterystyczną w twórczości autora *Krwi utajonej*) linię harmoniczną, ale drugie aktualizuje się jako układ plam i linii na osi horyzontalnej, typowej (jako historycznie ukształtowana dominanta malarstwa) dla przedstawień świata substancjalnego. Zatem pianista gra światu ziemskiemu, pragnie być słuchany cieleśnie. Zapis dłoni muzyka w całej sekwencji obrazów układa się w ciąg uczuć – plamy granatu, tracące czystość czerwienie, wyłanianie się czarnego fioletu, rozplywające się promienie kości i świetliste strużki krwi zostają objęte podwójnym obrysem – czerwona i niebieska linia konturowa chroni dłoń przed wchłonięciem przez tło, zatrzymuje zdarzenie teraz i tutaj.

Zdaniem Hansa-Georga Gadamera, tożsamości dzieła sztuki nie gwarantują jakiegokolwiek ukształtowane historycznie definicje ani konwencje przedstawiania. Dochodzi się do owej tożsamości poprzez doświadczenie uczestnictwa w poznawanym dziele – „przez sposób, w jaki budowanie samego dzieła przyjmujemy jako nasze zadanie”²⁶. Symboliczność tekstu artystycznego nie polega

²¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 235.

²² C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Kraków 1988, s. 54, 53–104.

²³ Tamże, s. 58.

²⁴ Tamże, s. 78.

²⁵ Tamże, s. 83.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 37.

na tym, że jesteśmy odsyłani do jakiegoś znaczenia, lecz na tym, że owo znaczenie się uobecnia; „to, co jest reprezentowane, samo jest raczej tu oto, i to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”²⁷. „Jesteśmy od początku świata w jednym strumieniu – pisze Sempoliński – tworzymy jedno dzieło”²⁸.

Na wielu obrazach Sempolińskiego pojawia się rysunek linii konturowej, wewnętrznej lub zarysowującej niespójną formę jako kształt na tle (czy też kształt wchłaniany przez tło i równocześnie z niego się wydobywający). Są to linie spiralne albo pojedyncze, biegnące w dół jak czas, który chce się spełnić w ziemskim zdarzeniu. Linie rysowane, dorysowane jako rozwijające się lub nakładające pętle, stanowią kontrast wobec linii malarskich, tworzących cyfry i litery. Wybierane najczęściej przez Sempolińskiego arabskie cyfry i żydowskie litery charakteryzują się tym, że tworzące je linie biegną potencjalnie w nieskończoność, tymczasem linie rysowane, jeśli uwzględnimy ich rytm i kierunki w przestrzeni, dążą do coraz wyższego stopnia zagęszczenia lub zamknięcia w kształt, np. rysunku dłoni lub twarzy. Dorysowywane linie zachowują istotną więź z zasadą liter hebrajskich, nie tyle ze względu na formy, ile dlatego, że mają charakter performatywów, *od-pisów* religijnych, nadających abstrakcyjnym liniom znaczenie głębszej sygnatury personalnej.

Obraz *Cień* z 2005 roku²⁹ zawiera przedstawienie krzyża, uchwyconego cienkim, delikatnym konturem (w innych obrazach linie konturowe służą także do zarysowania figury Chrystusa i ręki pianisty). Linie krzyża biegną w nieskończoność wzdłuż osi wertykalnej i horyzontalnej. Prawą stronę płaszczyzny zajmuje *mur* granatowo-czerwonego fioletu, przez który biegną wciąż widzialne linie poziomej belki krzyża. Z dolnej krawędzi płaszczyzny wylania się forma powielająca kształtem formę belek krzyża – jest to wyodrębnione z tła pasmo, obwiedzione złotym konturem i zamykające w górnej części niebieskie pasmo. Obrys krzyża jest geometrycznie układem prostych linii, ale granica granatu jest postrzępiona, wsiąka w tło. Forma ta zdaje się podtrzymywać krzyż, a równocześnie tworzy dwa trójkąty – dwa białe *narożniki*. Na obrazie *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*³⁰ – ponad linią centralną, cyfra 3 jest *zamazywana* przez zwijającą się spiralnie linię wzdłuż osi pionowej i poziomej. Linia ta rozwija się i biegnie ku dołowi obrazu jak luźno puszczone nitka. W bardziej ostrych formach (częściowo bez zaokrągleń na wierzchołkach spirali) powtarza tę formę nieregularna, przerywana czerwona spirala, ułożona wzdłuż przekątnej dysharmonicznej. Obraz z 2009 roku – *Krew utajona*³¹ zawiera kompozycję zmierzwionych linii fioletu w centrum percepcyjnym (na tym akurat obrazie

²⁷ Tamże, s. 46.

²⁸ J. Sempoliński, *Zwątpienie*.

²⁹ Tenże, *Cień*, 2005, akryl, płótno, 100 × 81, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 25.

³⁰ Tenże, *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*, 2009/2010, akryl, płótno, 81 × 60, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 43.

³¹ Tenże, *Krew utajona*, pastel, papier, 76 × 56,5, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 64.

powyżej centrum geometrycznego); po prawej stronie zwiąja się czerwona linia obrysowująca (domykająca) formę od dołu. Wszystkie linie są nieciągłe, zaokrąglone; figura centralna (zamknięte oko? usta?) obrysowana jest splątana, czerwoną linią. I jeszcze jeden obraz z 2009 – *Krew utajona*³² – dwie linie ukośne skierowane w prawą stronę tworzą czasowo niedomknięty trójkąt (jednak linie te jako współbieżne muszą się spotkać); w jego wnętrzu rozlana jest wydłużona (rozciągnięta wzdłuż osi harmonicznej) kropla czerwieni i ciemnego granatu. *Podążając* ku górze, kropla ta pozostawia wyrazisty zygzak śladu, narysowaną tą samą linią co ramiona niedomkniętego trójkąta.

Wobec linii prostej, jako najbardziej zwięzłej formy ruchu w nieskończoności³³, pojawiają się więc zagęszczane linie współdziałające (łuki, linie faliste złożone z odcinków elips i kół), ale także łamane, jako linie złożone z dwóch przeciwdziałających kierunków i wartości. Nacisk odchylający linie od prostej i zagęszczający je staje się bezpośrednim znakiem cielesności, pamięci, uczuć zmagających się z tłem, jako bezpośrednim podłożem, na którym dzieje się zdarzenie. Pojedyncze kreski, linie konturowe, spirale nabierają znaczenia wobec sekwencji obrazów, zawierających znaki zobiektywizowane (litery i cyfry). Gesty obrysowania, dorysowywania, zasłaniania rysunkiem to gesty cielesne subiektywnego *ja*; to przełożenie dynamiki ciała na formę skrajnie arbitralną, jedyną, nie do powtórzenia.

Pamięć o krwi pod butami, przed której malarskim odtworzeniem wzbrania się cielesne *ja*, oraz napisana linią krwi litera czy cyfra są skrajnie przeciwstawne, a zarazem tragicznie współmierne. Z jednej strony znak przynależący do Stwórcy, a potencjalnie do wszystkich osób, także do czasów i miejsc, z drugiej – niepowtarzalne doznanie, rysunek wryty w pamięci, jednostkowy, ale równie ostateczny i nieskończenie rozciągly, znajduje swój wyraz w delikatnej, związającej się linii na obrazie, przeciwstawiającej się wyłonięnym z nieskończoności i biegnącym w nieskończoność liniom liter i cyfr.

Jeśli ujmiemy sekwencję obrazów Jacka Sempolińskiego jako wewnątrznie zdialogizowaną i udramatyzowaną całość, to jej centrum umieszczone jest w obrazach twarzy Chrystusa i autoportretach. „Twarz i dyskurs są ze sobą związane. Twarz mówi. Mówi w tym sensie, że to właśnie ona umożliwia i rozpoczyna wszelki dyskurs [...]; to właśnie dyskurs, a dokładniej odpowiedź lub odpowiedzialność jest autentyczną relacją [...]. *Nie zabijaj* jest pierwszym słowem twarzy. Jest to rozkaz. W objawieniu twarzy jest pewne przykazanie, tak jak gdyby mówił do mnie jakiś mistrz. Równocześnie jednak twarz drugiego pozostaje obnażona: jest to ubogi, dla którego mogę wszystko i któremu jestem wszystko winien. A ja, kimkolwiek jestem, jako «pierwsza osoba» jestem tym, który ma możliwość odpowiedzi na apel”³⁴.

³² Tenże, *Krew utajona*, akryl, pastel, papier, 59,5 × 42, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 65.

³³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 56.

³⁴ E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 50–51.

Na obrazach Sempolińskiego twarz jest zamazana, zmiądzona, ślepa. *Głowa ukrzyżowanego u św. Anny* (2005)³⁵ to maźnięcia i plamy czerwieni, czerni, zardzewiałego brązu, fioletu. Zarys głowy, nosa i ust zapewnia nas, że to nadal twarz. Twarz ślepego Chrystusa (którego *świadcami* w wielu obrazach są litery *L* i *P* jako sygnatury św. Łukasza i św. Pawła), wsiąkająca w puste tło, ozdobiona kilkoma złotymi, przechodzącymi w oranż refleksami, jest jak stygmat światła z innej rzeczywistości. Także w dwóch obrazach, na których jest zarys całej postaci Chrystusa, twarz jest zamazana³⁶. Na obrazie *Autoportret* (2004)³⁷ twarz, zajmująca prawie całą płaszczyznę obrazu, to plama karminu ustrukturowana wewnątrz cienkimi liniami biegnącymi w poziomie; rozedrgane plamki, punkty, fioletowe refleksy przeciwstawiają się pustce tła, które jednak przenika kształt, nasyca twarz swoją obecnością. Twarz, stapiając się z tłem, jakby nie stawia oporu, nie ujawnia się też wobec widza – wzbrania się przed obnażającym spojrzeniem. Wydobywana na powierzchnię, zatrzymuje się przed progiem identyfikacji. Podobnie w drugim *Autoportrecie* (2004)³⁸ – zarys twarzy, czoło i oczy to miazga czerwieni i fioletów. Zarys głowy i ust, ozdobionych złotymi refleksami, skierowanie głowy w lewą stronę powtarza schemat ułożenia kształtu głowy Chrystusa. Ale nie chodzi tutaj o sugestię partycypacji w cierpieniu i świętości – ślepa twarz Chrystusa i *farbiarza* to twarz każdego.

Najważniejszym sygnałem formułowania tematu twarzy jest w obrazach Sempolińskiego motyw zamazania oczu. To nie są oczy zamknięte, skierowane ku własnemu wnętrzu, nie jest to też znak śmierci. Są to ściemniałe w trwodze pasma kolorów, które pragną nie spojrzenia, a dotyku, tyle że nie ma czego dotknąć. Uformowanie kształtu (wydobycie go z materii jako skończonego przedmiotu lub osoby) zakrycie nim pustki tła, byłoby więc równoznaczne (synchroniczne) z otwarciem, odsłonięciem oczu. Jednak i w malarstwie i swoim eseju Sempoliński podkreśla zasadę nieukształtowania, jako tę, która zawiera prawdę: „Przed nami aż po horyzont magazyn dóbr – coś wybieramy, czegoś się uczymy. Stoimy po jednej stronie, patrzymy na gotowe. Ale jest przecież druga strona, a tam nic nie jest gotowe”³⁹.

³⁵ J. Sempoliński, *Głowa ukrzyżowanego u św. Anny*, 2005, akryl, płótno, 100 × 81, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 27.

³⁶ Dwa obrazy o tym samym tytule, identycznych wymiarach i technice: J. Sempoliński, *Ukrzyżowany u św. Anny*, 2004, akryl, pastel, papier, 100 × 70, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 30, 32

³⁷ J. Sempoliński, *Autoportret*, 2004, akryl, papier, 100 × 70, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 33.

³⁸ Tamże, s. 35.

³⁹ J. Sempoliński, *Zwątpienie*.

Abstract

***Latent blood in Letters, Numbers, Colours and Lines* (on Paintings of Jacek Sempoliński)**

Papers is devoted to the series of paintings by Jacek Sempoliński *Hand of a Dyer* (2011). Paintings of the series contain a pictorial history of sign (colour, line, composition, letter), which refers to the Babylonian, Judaeo-Christian and Arabic religious contexts and to the aesthetical systems shaped within these traditions. Comparative contexts bring up the symbolism and mysticism of the Hebrew and Arabic letters and numbers. In comparative analyses and interpretations I develop basic thematic motives for Sempoliński, comprised in representations of blood, face, hand and cross. In formal analyses I elaborate the meaning of colours (red, blue, violet) and of lines (both, contour and interior ones). Pictorial expression of thematic and formal motives is recognised as a form of actualisation within individual experience of the historical dialogue of man with sacrum.