

Małgorzata Baranowska

Prywatna historia obrazów i krajobrazy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (64), 179-185

2000

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.

Przechadzki

Małgorzata BARANOWSKA

Prywatna historia obrazów i krajobrazy

2 XII 1998

Z *Rozłączenia* Słowackiego:

Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,
Osrebrzać je księżycem i promienic świtem:
Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć
Pod oknami i nazwać jeziora błękitem.

Potem jezioro z niebem dzielić na połowę,
W dzień zasłoną gór jasnych, w nocy skał szafirem;
Nie wiesz, jak włosem deszczu skałom wieńczyć głowę,
Jak je widzieć w księżycu określone kirem.

Proszę. Proszę to namalować. Obraz tak przekonujący i „wierny” – nie do namalowania. Słowo oddaje ruch wyobraźni. Słowacki mistyczny wierzył w kreacyjną moc Słowa i w *performance* kosmiczny.

Naśladować wydarzenie! Spełnienie marzenia wielu. Robią więc wydarzenie. I co? – Przemijanie.

Trzeba zaraz zrobić nowe i nowe. Żeby w sztuce naprawdę naśladować przemijalność życia, trzeba by drugiego życia.

Kogo na to stać? Opałkę?

13 X 1999

Podobno istnieje przypuszczenie, że *Jeździec polski* nie jest pędzla Rembrandta. Takie podejrzenie zasiała w głowach i sercach specjalistów Wielka Nieokiełznana Autorytatywna Naukowa Komisja Kontroli Malarstwa Rembrandta (mniejsza

Przechadzki

o nazwę, która jest oczywiście inna). Cena autorytetu: pięćdziesiąt osiem i pół miliona dolarów. Za obraz ucznia Rembrandta tylko półtora miliona, pół za to, że obraz przez dłuższy czas był sławny. Za obraz mistrza sześćdziesiąt milionów.

Gdyby komisja do badania dzieł Rembrandta wiedziała, co się stanie po opublikowaniu części badań, nigdy by się na to nie zdobyła. Dzisiaj najchętniej chciałaby ukryć to, co jeszcze zostanie odkryte. Ale dziś już muzea i kolekcjonerzy wiedzą o całej aferze, która wytrąciła z kolekcji świata wiele Rembrandtów, by wepchnąć je do pokoju dziecinnego uczniów.

W ten sposób stało się coś nie do przewidzenia:

p r a w d a n a u k i z a p r z e c z y ł a p r a w d z i e s z t u k i .

Pytanie tylko: po co?

Następuje natychmiastowa weryfikacja cen, ale i korekta spojrzeń.

Jeden z pracowników Metropolitan Museum w Nowym Jorku absolutnie nie chce poddać tej niespodziewanej lustracji podległych jego opiece dzieł. Dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że zdania w łonie tej samej komisji są podzielone. A werdykt wspólny! Ponadto ów obrońca autorstwa Rembrandta zostawia coś do powiedzenia dawnym uczonym, tradycji i miłości, przywiązaniu do arcydzieł, które mają teraz zostać cofnięte do stanu przedarcydzielnego.

Teraz nagle okazuje się, że pewna pani ma, pod białą kryzą, za szerokie ramiona, a pewien pan jakąś inną nieregularność. Czy przedtem tego nie było?

Rembrandt, jak Witkacy prowadzący firmę portretową, miał chyba trochę praw do czynienia niektórym paniom ramion szerszych? A niektórym panom nierównych nosów lub szczęk? Dziś już nie.

A przecież nie idzie tu o żadne fałszerstwo ani o nie używany w owych czasach błękit pruski, ale o obrazy wypuszczone z jego pracowni i z jego sygnaturą.

Otóż to. Należy żałować, że pod względem sygnatury nie pozostaliśmy w tradycji grot z Lasceaux.

Gdyby tak było, utracilibyśmy część nadzwyczajnego motoru indywidualizmu w sztuce. Ale czy utracilibyśmy to coś umownego, coś bez imienia, co do nas woła? Co podnosi wartość materii do wartości sztuki?

Zaburzenie rynkowe, które spowodowała komisja rembrandtowska, i to badając obrazy, które tak czy tak wiszą nieporuszone w znanych kolekcjach, dowiodło tylko, że nie możemy żyć bez powoływania coraz to nowych, materialnych pieniędzy: banknotów i monet. Nie wydaje się istotne, czy dotyczy to muszelek, paciorków, sztuk złota, zadrukowanego papieru czy obrazu Rembrandta.

Czy Jeździec polski się od tego zmienił?

Mnie zawsze wydawał się bardzo tajemniczy i w pewnym sensie trochę nierembrandtowski. Ten młodzieniec jakby był młodszy od wszystkich postaci mistrza. Czy to ta szczupłość, czy to lekkie wychylenia z konia, czy to ten jasny rząd guziczków? Nie wiem. Jest w nim coś niespodziewanie młodego. Podczas gdy dziecko Rembrandta jest dziwnie stare.

W dziecku Rembrandta odbija się jeszcze ten, nie znany nam już, stosunek do dziecka jako do karła dorosłości.

Baranowska Prywatna historia obrazów i krajobrazy

5 XI 1999

André Malraux *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*:

Absolutna Prawda, którą wyrażał każdy styl sakralny, unicestwiała sztukę, która ją przedstawiała: słuchacze Izajasza nie podziwiali jego talentu literackiego, Ranofer nie podziwiał swojego sobowtóra jako posągu. Posągi Egiptu i Sumeru były niczym przed konsekracją i stałyby się znowu kamieniami, gdyby zostały jej pozbawione; ale *Partenos* byłaby odbiciem Ateny, *Zeus* z Olimpji – odbiciem Zeusa, nawet gdyby nie były posągami kultowymi. [...] Nikt nie może, nie popełniając świętokradztwa, przypisywać sztuce w ł a d z y nad sacrum. Grecja wprawdzie również poświęca swoje posągi, ale tylko dla Grecji rzeźba – czy poświęcana, czy nie, czy przedstawia śmiertelników, czy nieśmiertelnych – może należeć do dziedziny boskości dzięki talentowi, gdyż tylko dla Grecji talent jest niczym innym jak wyrażaniem boskości. Bogowie nabierają kształtu dzięki sztuce, podobnie jak światło dzięki temu, co oświetla.¹

5 V 2000

Rzeczywistość sztuki niespodziewanie zwyciężyła w końcu nad rzeczywistością nadprzyrodzonego? Zapomnienie? Podmiana?

Nowoczesność na miejsce tamtej prawdy podrzuciła piękno – całkowicie względne. Nie w jedną noc. Ale jednak.

12 XII 1998

Malarze pokoleniowi, pisarze pokoleniowi, styl pokoleniowy. Socjalistyczna dęta rocznicowość obrzydziła pojęcie pokolenia na zawsze. Tak by się wydawało. Oprócz pokoleń po prostu biologicznych, powiedzmy historycznych, co chwila powoływano sztuczne.

Okazuje się, ale już nie w młodości, że coś takiego jak pokolenie istnieje. Że to i mnie dotyczy. Pewnego dnia, bez żadnej wyraźnej przyczyny, a tym bardziej manifestu, zostajesz zaatakowany jakąś nieoczekiwaną grupowością. A przecież twój indywidualizm był już tak dobrze ugruntowany!

5 VII 2000

Po *Niebieskich miastach*, *Miasta diagonalne* (wielobarwne), w dodatku jako kontynuacja cyklu *Podróże autostopem*, zaczętego w roku 1966 – to Edward Dwurnik. Mój malarz pokoleniowy?

6 VII 2000

On te miasta lekko rozprasowuje. Wlewa niebieski, zatrzymuje liniami, które często tylko udają proste, tak jak bywa w tradycyjnym budownictwie, i zmienia nałożenia koloru. Właściwie, zdaje się, najpierw rysuje. Więc wie, czy mu się kolor

^{1/} Przekład Eligii Bąkowskiej.

Przechadzki

przeleje. Niby nie. Granice ulic udają sztywne, ale coś, jakby cień chmury, pojawia się w intensywniejszej niebieskości? Właściwie trudno odkryć, w czym. Czasem środkiem ulicy posuwa się nieoczekiwany pochód ludzi i samochodów. Na miasta diagonalne patrzymy z góry i z ukosa, więc z pozycji chmury.

8 VII 2000

Opis Warszawy widzianej z pozycji chmury w *Zemście panny Urszuli* Dominika Magnuszewskiego to najpiękniejszy opis miasta w polszczyźnie. Ekspresjonizm daleki od lekkiego chłodu Dwurnika. Może nie idzie o chłód. Szokujące jest wrażenie często towarzyszące oglądaniu obrazów Dwurnika, że widzimy analizę. Tę całą rozbiórkę, jakiej dokonuje umysł w zetknięciu z widokiem. Ale przecież to wielki majster i nie można go tak łatwo złapać na tej czynności, bo zanim się obejrzymy, musimy uznać, że narzucił nam nową całość. Żeby nie nazwać tego wizją – a to jest wizja.

Słowacki:

Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć
Pod oknami i nazwać jeziora błękitem.

Dwurnik robi to stale. Widzi przez ściany widoków, bo je przedtem zwałił i nazwał od nowa.

9 VII 2000

Z *Zemsty panny Urszuli* Magnuszewskiego, 1838 (dzieje się w 1620):

Lepiej ci będzie ze mną dalej wędrować w miasto, ale się tak zmordujesz, deptąc w ślad zaułków i ulic, to snadniej siądnij na chmurę i nad głową miasta zawiśnij. [...]

Między domy, co się ku sobie przytulają plecami, leją się jak wiślane koryta ulice, długo, rozkosznie, póki im jaki dom nie zaskoczy, to go obleją wokół i lecą dalej szalone, rozkrzyżowane. [...] Aleć im na schwał środkiem stanął poważny ratusz i tańca ich się zdziwił, aże się zestrachaly niebożęta i we trzy strony ciasnotą, ukosem rozbiegły. Jedna ku Paulinom, tam Boga chwałą, druga dołem ku Wiśle, trzecia bokiem pierwszej, by pas wópł bioder kamienicom ślizga, mknie ku niej, by się dalej z nią za miastem zdybać, popląsać. Tam swobodnie, bo jeszcze las rzadką brodę zapuścił i zadumany patrzy, jako dziwo-miasto rośnie, stoma ręką macha, tysiącem głosów krzyczy, a gardła buduje sobie grube, wysokie, a w gardła kładzie dzwony i nimi bije rozgłośnie, że on las musi ze strachem te jęki wtóżyć. [...]

Zsiadaj z chmury, rzucaj rozległy widok i wejdźmy na rynek. Co z góry widziałeś małym i ciemnym, rozprostuje ci się z ulicy całą swą wysokością i rozmiernym okiem budowlę, którym piękno czas i murarz wycisnął każdy wiek, i każda potrzeba, że le-dwie byś nie zgadł twarzy i ruchów mieszkańca, kiedy na jego popatrzyś siedzibę.

U Dwurnika już, już się myśli, że domy rozsuna się i rozplaszczą na powierzchni obrazu jak sklejjane modele i że nagle zobaczymy drugą stronę. Za węglem, za

Baranowska Prywatna historia obrazów i krajobrazy

domem, za następną ulicą. Ale nie. Zupełnie inaczej. Wszystko robi się najpierw wypukłe, rozpiera się w swojej trójwymiarowości. Potem widzimy, że w tej rozpoznawalnej rzeczywistości brył i znanych z autentycznej, historycznej rzeczywistości kształtów pojawia się coś nadto – suspens.

Na przykład jakaś napowietrzna ścieżka, pomost wijący się nad placem Zamkowym. Punkt widokowy dla duchów? Ale duchów u Dwurnika próżno szukać. Najwyżej ciut za duże statki czy samoloty wprowadzone niespodziewanie w krajobraz miasta, jak gdzie indziej, dawniej, dziwnie pomnikowe biusty i głowy wyrastające na naszych oczach z gleby historii.

10 VII 2000

Analiza miejskiego widoku. Już przyjęliśmy punkt widzenia Dwurnika jako historyczny, czyli jakby wyłącznie realistyczny, albo przyjęliśmy punkt widzenia chmury (z chmury?), a już stajemy wobec aluzji do tajemnic albo wobec widoku z poziomu chodnika. Wziąwszy pod uwagę olbrzymie rozmiary poszczególnych cykli obrazów nie sposób się nie przywiązać do pewnego sposobu widzenia. Kiedy to jednak następuje, on (malarz) już jest gdzie indziej, w innym kolorze, w innej codzienności.

12 VII 2000

Nie. Oczywiście. Są i duchy. Właściwie trudno się było tego spodziewać. I to duchy nie pojedyncze, jak na obrazie *Galicja [Pomarańczowe kontrabasy]*, cykl 23, nr 2460, 1999 [olej, płótno, 200×210, własność prywatna] – gdzie gra kilkadziesiątciu dawnych, i w tej dawności już przeważnie starych, Żydów. Z błękitnego niebytu między rytmicznymi rzędami wychylają się nieśmiałyymi kreskami resztki krajobrazu, zwierząt, ludzi, symboli.

13 VII 2000

Miasta Dwurnika rozpięte są między rzeczywistością i doczesnością a wiecznym i symbolicznym planem. Dlatego w *Miastach diagonalnych* rozprasowane? Zamienione na dzielnice szeregowych domków, ulic, światel i cieni, upodobnione do planu miasta na starych mapach miast?

Dobrze. Zgadzam się. Wieczność miasta jest wątpliwa. Chociaż, jeśli mówią, że wszechświat się kiedyś zaczął, a wydaje się wieczny, to miasto także (nawet nie Rzym) możemy uważać za wieczne.

20 VII 2000

Tyle myślałam o tych obrazach, że wreszcie spotkałam go dzisiaj w Galerii Art. Doskonale, bo jeden obraz właśnie odjeżdżał. W katalogu opisany jako *Tubylcy i wędrowcy*, cykl 23, nr 2366, 1998, olej, płótno, 200×220. Ale na poprzeczce drewnianej z tyłu był napis *Ahaswer* i w dodatku dwie postaci z przodu, brodate i w kapeluszach, w ciemnym granacie, na tle w jasnych kolorach krajobrazu, idące

Przechadzki

gdzieś w prawo, w przestrzeń za obrazem, zostały przez malarza nazwane nazwiskami autentycznych malarzy, ale w podpisie tego nie ma. W podpisie, jak na obrazie, jest tylko wieczność historii. Tubyłcy – przywiązani do ziemi, tutaj po prostu z niej wyrastający, zostają. Jeden objawia emocje, ale nie jest jasne, jakie.

Dwurnik powiedział, że ten obraz powinien być szary. Żeby przynieść w przeszłość? Wyraziście kolory, słońce, bardziej są wstrząsające. Wędrowcy posuwają się cieniem, ale cieniem nasyconym granatem i brązem. Szary. Nie. Nie. Szary już był.

Boguś Deptuła namawiał, żeby od razu udać się do Zachęty, bo tam lata sześćdziesiąte. Szarość. Nie. Lata sześćdziesiąte już były.

24 VII 2000

Rządki kwiatów, dywany kwiatów. Skąd to się wzięło? Z masowości? Z Warhola? Z nadmiaru? Z nagłej, dwudziestowiecznej potrzeby porządku? A może z miłości do malowania? Jeszcze jeden i jeszcze. U Dwurnika serie rosną i po latach mogą się pojawić niespodziewane dalsze ciągi.

Cykle są najczęściej otwarte. Nie możesz przewidzieć, ile obrazów da się namalować z podróży autostopem. A jeśli to całe życie malowania?

Jest jednak pewien wielki cykl zamknięty. To *Od grudnia do czerwca* – kwiaty na grobach ofiar stanu wojennego, symboliczne portrety śmierci, o której często nie wiemy, jak wyglądała. 93 osoby zginęły wskutek działań bezpośrednich lub pośrednich MSW i Dwurnik każdemu z tych ludzi poświęcił jeden obraz, na którym często z tajemniczej, ciemnej przestrzeni wyróżniają się tylko bardzo kolorowe kwiaty czy kwiat.

Dwurnik jako „historyczny malarz-reportażysta” doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jak łatwo zacierają się rysy ofiar pojedynczych. Nawet imiona ulatują. Nie z jego cyklu. Każdy znalazł się tu osobno. Czasem zza krajobrazu niewidoczny. Każdy obecny tu, w pamięci, ze swoją nadzwyczajną przestrzenią, odróżnioną kwiatem innym od wszystkich, innym kolorem, innym ogniem. Każdy z imieniem i nazwiskiem.

24 VII 2000

Wielokrotnie trzeba oglądać obrazy Dwurnika, bo coś się może wyłonić. To malarz historyczny. Z historii zawsze może się wyłonić coś niespodziewanego, co tam było, ale do dzisiaj ukryte.

Na obrazie *Tubyłcy i wędrowcy* pierwsza postać w rzędzie, zdążająca do prawej, wiezioną jest na wózku przez następną w rzędzie. Na kole wózka jest jednak napis „Ahaswer”, który przedtem przeoczyłam i widziałam tylko z tyłu obrazu.

Zresztą w chwili, kiedy obraz zobaczyłam, był już zapakowany w plastikowe bąble i miał za jakieś piętnaście minut odjechać bardzo wysoką taksówką (czy nie za granicę potem? Zapomniałam. Bo trudno mi było wyjść z tego światła i cienia, i z tych zdarzeń, żeby przyjrzeć się szczegółom).

25 VII 2000

Fragment *Plant o świcie* Wyspiańskiego i drzeworyt Utagawy Hiroshige – reprodukcje, list Irenki i Zdzisława Łapińskich, którzy wypuścili się szybko (jak na tutaj) koleją do Krakowa. Nieprawdopodobnie dobrane. Dwa eteryczne i, nie wiadomo dlaczego, zachwycające drzewka poskręcane wiatrem, w ruchu. Gdzie ja coś takiego widziałam, słyszałam, podobne drzewo, drzewa? U Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej?

Znajduję z *Notatek z Bielani*. Bez tej siły, co składany krajobraz Słowackiego, ale z tą przemożną chęcią, by w końcu krajobrazy, natura sama czerpała z kultury, żeby wszystko zaczynało się od człowieka, od słowa, od rzeźby, od obrazu. Las naśladowca?

Grupa buków
splata ramiona –
las skopiował jak mógł
Laokoona.