

Lisowski, Zbigniew

O sztuce Mariana Gradzińskiego : (z okazji niedawnej wystawy)

Szkice Podlaskie 13, 269-272

2005

Artykuł został zdigitalizowany i 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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SPRAWOZDANIA

O SZTUCE MARIANA GARDZIŃSKIEGO

(Z okazji niedawnej wystawy)

Jeśli ktoś oglądał w Galerii Akademickiej ekspozycję rzeźby i malar-
skich dzieł profesora Mariana Gardzińskiego, którą prezentowano dla
uczczenia jubileuszu trzydziestolecia działalności artysty w siedleckiej
Uczelni, to będzie mógł swoje interpretacje skonfrontować z moimi, a jeśli
nie oglądał, to oczyma swej wyobraźni – na podstawie zaproponowanych tu
opisów – na pewno zdoła artystyczne eksponaty z tej wystawy zobaczyć,
poszerzając wiedzę o wielkiej sztuce.

Krótki swój „spacer” po Galerii rozpocznę od prac rzeźbiarskich. Jak
wiadomo, Gardzińskiemu, odkrywcy wewnętrznych tajni i tajników przy-
rody, wytwory cywilizacji, zwłaszcza zaś współczesnej, wcale nie impo-
nują. Świadczy o tym chociażby rzeźba zatytułowana *Metamorfozy*: Wy-
soki, wysmukły, monumentalny w swej dostojności i piękny w swoim mo-
numentalizmie pień drzewa z przebogatą, iście barokową płataniną korzeni,
stanowiących niejako „naturalne”, pełne ekspresji dzieło sztuki. Lecz górna
część pnia została już „obrobiona” technicznie przez człowieka w formie
zarówno wyciętych, wyszlifowanych i polakierowanych klocków, imitują-
cych klepki podłogowe. Zamiast żywej korony szumiących wiatrem kona-
rów martwa korona z klepek, sugerująca fakt podeptania natury przez
współczesnego człowieka. Korona ta, głównie ze względu na swą tragiczno-
– ironiczną wymowę, kojarzyć się może z cierniową koroną Chrystusa.
Gardziński konfrontuje, więc te dwa fenomeny: naturę i cywilizację, ocenę
pozostawiając widzowi. Zdecydowanie też opowiadam się za naturą. Dla
mnie ta metamorfoza, której ulega obecnie przyroda wskutek niszczyciel-
skiej działalności człowieka, jest po prostu katastrofą. W rzeźbie, utrzyma-
nej w ciemnej tonacji kolorystycznej, sugestywnie wyraża Gardziński cier-
pienie, jeden z Jego głównych tematów artystycznych.

Oto *Fotel*, który wywiera na patrzących wręcz wstrząsające wrażenie, a
przede wszystkim, dlatego, że znajdują się na nim odciski, a raczej wy-
gnięcione ślady właściwie całej sylwetki człowieka, a więc wgłębienia po-
zostałe po głowie, plecach, siedzeniu, nogach, a nawet po bosych stopach.
Poręcze fotela zupełnie na końcach są starte, aż płaskie. Wgnioty owe inten-
sywnie sugerują następujący podtekst: jakże długo i często musiał ktoś na
tym fotelu siedzieć, że tak głębokie ślady na nim zostawił! Ponadto musiał
przecież tkwić zawsze w tej samej pozycji. Może był to człowiek chory,
kaleki? Całymi latami siedział – a raczej tkwił – w tym fotelu – bosy...
Miarą jego cierpienia jest głębokość i wyrazistość tych wgłębień, które nam –
jakby pamiętnik swych cierpienia – zostawił. Symbolem cierpienia jest rów-
nież – jeszcze nie całkowicie na pół rozłupany – pień drzewa z tkwiącymi w

obu jego szczelinach klinami ze stali, które ten pień rozpierają boleśnie, co sugerują wewnętrzną, nieustanną dynamikę całej struktury artystycznej, a przede wszystkim semantykę egzystencji tragicznej – z pogranicza życia i śmierci. Ponieważ symbol jest wieloznaczny, zatem wielointerpretowalny, można by ten połączony pień komentować jeszcze inaczej – już całkiem antropologicznie: „Najpierw mnie pozłocili, a potem zadali tyle cierpienia”, – że w imieniu „podmiotu” tę skargę wypowiem. Wykuty w granicie *Prorok* wysoko unosi otwartą Księgę biblijną, z pokorną skromnością zasłaniając nią swoją twarz – twarz lektora, jedynie „przekaziciela” Bożej Mądrości. Księga jest biała, a prorok – żalobnie czarny, bo przecież tylko ona nadal żyje, by „ponad śnieg” nas wybielać. Szczątkowe ręce proroka, przywodzące na myśl posąg Wenus miłońskiej, stanowią zapewne formę stylizacji rzeźby, która – z wyjątkiem świętej Księgi – uległa jakby procesowi entropii. No i jeszcze znakomity *Autoportret* w brzozy samego Artysty, kojarzący się łatwo z kamiennymi portretami antycznych twórców sztuki i filozofii...

Wkraczając w świat malowany, dostrzegamy najpierw duże panoramiczne obrazy, fascynujące bogactwem złożonej kolorystyki, rozmigotanej i wibrującej refleksami blasków i światła. Oto tajemnicze wnętrza starego drzewa jakby w podłużnym przekroju: różnobarwne włókna, drzazgi, miejsca wypróchniałe, szczeliny. A wszystko to w układzie symetrycznym, którego oś stanowi nadpróchniały już, pęknięty poprzecznie rdzeń drzewa...

Drugi tego typu obraz także ukazuje tajemnicze i mroczne wnętrza pnia drzewa, w którym odróżnia się niepokojąco szeroka „smuga cienia”, może symptom nadchodzącej śmierci brzozy, i jakieś wielobarwne, jakby motylkowe stworzonko, może symbol życia. Pnące się po chorym drzewie kwiaty mają analogiczną wymowę znaczeniową. Niezwykle fascynujący swym baśniowym urokiem jest również cykl czterech dużych obrazów, zatytułowany *Leśne kapliczki*. Oto pierwsza z nich: w dziupli starego drzewa, mającej kształt głowy kobiecej, subtelnie sugerowany wizerunek Częstochowskiej Czarnej Madonny. Jedna strona dziupli naświetlona blaskiem świętości. Kolejna „kapliczka” w dziupli obramowanej wieńcem mchów i narodził wyrazista już sugestia wizerunku Czarnej Madonny z typową aureolą złocistą. Cały pień drzewa nie tylko promieniuje blaskiem świętości, ale wręcz bucha eksplozywnie czerwono – żółtym płomieniem, językami ognia. A oto w znacznie wybrzuszonym rakowo pniu starej brzozy mała dziuplinka, wypełniona złocistym blaskiem świętości, otoczona barwnymi krążkami. Na tym tle złocistym delikatna sugestia małej figurki Matki Boskiej Częstochowskiej z Jezusem w zielonym ubranku i czerwonej czapeczce. Z dziuplinki zwisa kolorowy dywanik, nawet ładniejszy niż ten – wywieszany z okna papieskiej biblioteki na czas niedzielnych audiencji... I wizja ostatnia: na pękniętym podłużnie pniu brzozy wizerunek Chrystusa Ukrzyżowanego, ułożony niegdyś z płatków i zwitków jej kory, wskutek entropii teraz już

postrzępionej, jakby złachmanionej, którą przesiąka jednak lekko żółtawy, ledwo widoczny blask świętości. Godzi się tu zauważyć dość istotną - intensywnie sugerowaną przez twórcę - analogię, mającą rangę zasady konstrukcyjnej: cierpi Ukrzyżowany i cierpi śmiertelnie pęknięte drzewo. Z cyklem *Leśne kapliczki* wiąże się symboliczna wizja ludu podążającego do swojej Matki niebiańskiej, i to właśnie Częstochowskiej, na co wskazuje złocista, wyolbrzymiona w stosunku do małych figurek ludzi, aureola, obejmująca ciemnię Jej Oblicza. Warto nadmienić, że struktura ta tworzy z dwiema kolumnami pielgrzymów układ przypominający zamek u drzwi, który funkcjonuje niewątpliwie jako symbol: nasze modlitwy i dobre czyny oraz miłosierne pośrednictwo Matki Boskiej stanowią jedyny klucz, jakim można otworzyć drzwi - czy też bramę - zbawienia. Lecz oto nowy temat: płonące trawy. W górze granatowe niebo zabarwione łuną pożaru, w dole połacie wypalonej, martwej ziemi, popioły już wygasłe i jeszcze żarzące się gdzieś nigdzie czerwono lub żółto, a środkiem, jakby po linii symetrii, pełnie niczym bestia niszcząca wszystko żywiol ognia. Tuż pod powierzchnią ziemi jakieś formy życia, może „kwiaty wielkiej nadziei”, - że posłużę się tytułem obrazu z 1987 roku - zagrożone ogniem. Artysta znakomicie stopniuje odcienie barw płomieni i dymów, różnicując przy tym sugestywnie ich kształty. Ostatni z olejnych obrazów ekspozycji prezentuje kiście żywych ciemnych winogron, i to tak ekspresyjnie, że aż chciałbym je zaraz pozjadać. Lecz przecież czekają mnie jeszcze panoramiczne - a więc nowego już typu - akwarele. Oto pierwszy pejzaż: linię dalekiego horyzontu, a zarazem oś symetrii, stanowi tu zalesiony brzeg jeziora, w którego lekko pomarszczonej tafli spokojnie pastelowo odbijają się jasne i ozłoczone blaskiem słońca chmury oraz ich strzepy, lecz niepokoi granat ciężkiej chmury burzowej, gdzieś daleko zaczynającej już smagać ziemię ukośnymi strugami deszczu. A teraz przystań z nadbrzeżnym pejzażem i jego piękne odbicie w tafli jeziora. Lecz i w tym spokojnym zakątku już się zanosi na burzę: napływają jej pierwsze zwiastuny w postaci białych jeszcze chmur, ale o ciemnoszarych krawędziach. Kolejna panoramiczna akwarela przedstawia kamienisty cypel jeziora, którego wody odbijają niebo zaciągnięte niepokojącą bielą, splamioną gdzieś burzową, ciemną szarością. Na linii horyzontu, stanowiącej oś symetrii, czarna smuga lasu. Analogiczna - a jednak odmienna! - Jest akwarela następna: niebo zaciągnięte budzącą niepokój bielą, a z dali nadciąga szaro - żółto - sina chmura burzowa z mgiełką padającego deszczu. Na horyzontalnej osi symetrii ciemny zażółcony jesiennie pejzaż ze wsią. A wszystko to sugestywnie odbite w lustrze jeziora. Tylko pozornie analogiczny jest pejzaż, który w sposób szczególny zachwyca swym lustrem kryształowo czystej, jakby zastygłej wody jeziora, odbijającej niebo zaciągnięte lekko poszarzałą bielą i zieleń zarośli tworzących horyzontalną oś symetrii. I żółci się radośnie piaszczysta plaża... Pejzaż byłby optymistycz-

ny, gdyby nie szaro-siwa szrama ma bieli nieba, zwiastująca burzę. Najbardziej optymistyczna akwarela ukazuje – odbite w lustrach rozległych obszerne rozlewisk – jasnożółte obłoki, spod których prześwituje gdzieś soczysty, radosny błękit nieba. Oś symetrii stanowi tu wysepka, gdzie rosną jednak smutne, nagie, rachityczne drzewka, kępki traw i zarośli.

I ostatnia już, niestety, panoramiczna akwarela, (lecz bez akwarycznych odbić tym razem): leśna droga piaszczysta, bez kolein, przechodząca dalej w brzozową aleję. Na pierwszym planie puszyste kępy zarośli. Nad lasem niebo zaciągnięte bielą chmur, przez które przesącza się miejscami trochę błękitu. Niepokoi tylko postrzępiona czarna plama zwiastująca burzę... Kompozycję pejzażu determinuje regularne skrzyżowanie pionowej osi symetrii, a więc linii drogi z linią, która wyznacza ściana brzozowego lasu.

Marian Gardziński jest odkrywcą nie poznanych jeszcze tajemnic skomplikowanego wnętrza natury, które dostrzega „oczami duszy”, które odgaduje kierując się intuicją. Potrafi odczuć empatycznie duszę drzew i ludzką duszę, a potem swoje doznania malarskimi wizjami wyrazić, i to zwykle za pomocą trudnych sugestii, zmuszając w ten sposób widzów do interpretacyjnej aktywności. Więc nie bez powodu kojarzę obrazy Pana Mariana z „zaświatem przedstawionym” poezji Bolesława Leśmiana, również tropiciela i odkrywcy tajemnic natury.

Kończąc te krótkie – z konieczności – rozważania, muszę podkreślić, że w bardzo niewielkim stopniu zdołałem ukazać niewyczerpalne bogactwo artystyczne zgromadzonych na wystawie dzieł Prof. Mariana Gardzińskiego.

Zresztą – nie sposób w języku logiczno – dyskusyjnym wyrazić całego piękna sztuki.

Zbigniew Lisowski

Instytut Filologii Polskiej Akademii Podlaskiej w Siedlcach