

Hieronim Skurpski, Bogumił Kuzemko

Meandry sztuki i procesów tworzenia = The Meanders of Art and the Processes of Creation

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 7, 209-222

2001

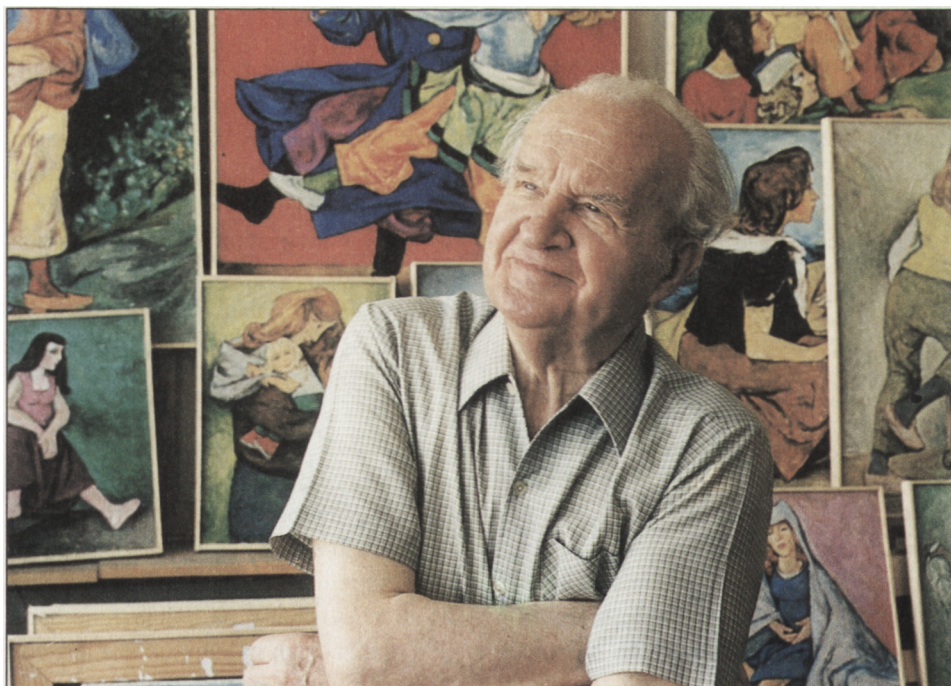
Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl,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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Meandry sztuki i procesów tworzenia

The Meanders of Art and the Processes of Creation

Hieronim Skurpsi, ur. w 1914 r. w Skurpiu pod Działdowem, jest znanym i cenionym malarzem i grafikiem. Kształcił się w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po II wojnie światowej organizował życie kulturalne w województwie olsztyńskim. Był organizatorem i pierwszym dyrektorem Muzeum Mazurskiego, uczestniczył w powołaniu i kierował Stowarzyszeniem Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”, pełnił istotne funkcje w organizacjach administracji i samorządu kulturalnego, prowadził wykłady z zakresu sztuk pięknych, redagował periodyki kulturalne, zajmował się publicystyką.



Z Hieronimem Skurpskim o sztuce rozmawia Bogumił Kuzemko

Bogumił Kuzemko: Czy wolność jest dla twórcy warunkiem *sine qua non*?

Hieronim Skurpski: Sprawa wolności w twórczości jest czymś podstawowym. Twórcy musi towarzyszyć świadomość wolności. W przeszłości artyści, żyjąc nawet w czasach niezwykle „gorsetowych”, potrafili znaleźć dla siebie jakieś ujście, bo w naturze ludzkiej istnieje żyłka twórcza, która będzie się przedzierać przez trudności. To, co nasze czasy osiągnęły – wolność – to jest właśnie egzemplifikacja tego powiedzenia, że twórczość bez wolności czuje się jak ryba bez wody.

B.K.: Czy konwentykle malarskie, sympozja, wspólne wystawy mają sens? Są źródłem animacji dla malarzy?

H.S.: Niewątpliwie są źródłem wielu podniet, wyzwają ukierunkowaną działalność. Zespoły mają swój program, swoje hasło, czemuś służą, często celom bardzo szczytnym. Przyznam się szczerze, że ja nie jestem człowiekiem, który gustuje w tego rodzaju sprawach. Uważam, że działalność w ciszy, działalność indywidualna jest czymś najważniejszym. W tej sferze, jaką wokół siebie wytworzy jednostka, szczególnie poczucie wolności, jest chyba możliwość wypowiedzenia się i samorealizacji, wykreowania się.

B.K.: Artur Schopenhauer snując refleksje nad „nędzą istnienia” wskazał, że sztuka jest „paliatywem” na różne cierpienia, a co może najważniejsze, wstrzymuje upływ czasu...

H.S.: Rzeczywiście – sztuka zdąża przed śmiercią. To jest jednak ten element, który jest usytuowany ponad zmianami biologicznymi, jakim podlega jednostka, ale jednocześnie kreuje wartości, fakty będące świadectwem życia. I to w szerszym znaczeniu człowieczeństwa. Jeżeli spojrzymy na przeszłość i te dzieła sztuki, które przetrwały, ten czas i rozmaite kaprysy czasu, i sprawdzian czasu, weryfikatora czasu, to jednak one są świadectwem, że jednak „nie wszystek umrę”. Tu sztuka jest bliską towarzyszką śmierci.

B.K.: Czy artysta może być zadowolony ze swych dokonań? Jak przedstawia się napięcie między zamierzeniami a realizacją? Czy jest możliwe przyzdobienie samemu sobie skroni laurami? W sensie psychicznym.

H.S.: To znaczy nałożenia wieńca samemu sobie! Oj, ja wiem? Ja uważam, że to jest kwestia indywidualności. Znam wiele osób, które są z siebie bardzo zadowolone. Nie mają żadnych rozterek. Znam też wiele osób, które mają dużo wątpliwości. Oczywiście, można powiedzieć, że jest to rodzaj neurastenii czy coś w tym rodzaju. Pewności absolutnej nie ma i chyba nie będzie. Nowa konwencja danego czasu podlega czasowi, konwencja się zmienia, zmienia się konwencja „modern”, formuła ogromnie przejściowa. Jeżeli popatrzymy na dzieła renesansu czy gotyku, to one mają piętno czasu, ale w tych realizacjach najistotniejsze jest coś ponadczasowego. Wydaje mi się, że usiłowanie uchwycenia tej ponadczasowości jest jakimś dążeniem idealnym. Oby się to stało.

B.K.: Dwudziestowieczna filozofia, zwłaszcza początków stulecia, wchodziła w silne koneksje z psychologią, i to zarówno społeczną, jak i indywidualną. Na gruncie tych tendencji głoszono, że człowiek zapamiętuje strumień rzeczywistości „wyspowo”. Te pomysły okazały się zapładniające w tworzeniu koncepcji estetycznych. Pan używa w swych pamiętnikach sformułowania, że „realizacje są rozbłyskami jasności”. Jak rozumieć „błyski jasności”?

H.S.: Wydaje mi się, że mój nawyk realizacji jest tworzony przez dłuższy okres czasu, z jakimś namysłem, na długiej fali, z mozołem, z wysiłkiem, z przygotowaniem. Istnieją w tym ciągu tego mozołu i wysiłku pewne takie olśnienia. Są to momenty olśnienia, potocznie zwane natchnieniem. Alkohol czy środki halucynogenne nie mogą ich wywoływać, mogą jedynie pomóc niektórym osobom je wyzwolić. Natchnienie jest pojęciem metaforycznym, poetyckim. W szerokich warstwach społeczności egzystuje powszechnie. Być może wyraża właśnie wypowiedzi charakter inwencji twórczej. Jak się orientuje, na przykład artyści francuscy niezbyt dowierzają natchnieniu. Raczej nacisk kładą na mozolne przygotowywanie aktu twórczego. Ja osobiście na podstawie obserwacji zgromadzonych w przeciągu wielu lat doszedłem do wniosku, że lepiej zaufać długotrwałemu wysiłkowi, że lepiej tak właśnie traktować. Szczęśliwą chwilę natchnienia trzeba podchwycić, ale kiedy się ona zdarzy, jest niedocieczone i wręcz tajemnicze. Dobra rzecz, jak i zła rzecz wymaga tego samego wysiłku – gdzieś o tym pisałem. Ważna jest ciągłość, ale trzeba się cieszyć z tego błysku, fajerwerku, który powstaje dzięki szczęśliwym okolicznościom.

B.K.: Pisał Pan, że należy wytwarzać w sobie i wokół siebie okoliczności, które będą sprzyjać rozwojowi artysty. Jakie okoliczności muszą być wykreowane, żeby artysta malarz mógł się rozwijać?

H.S.: Chyba jest ich dużo. Dziś nie byłbym taki mądry jak wówczas. Dziś *expressis verbis* tak nie powiedziałbym. Trzeba mieć na uwadze, że jest korektorka dziejów. Pewne lata jednak minęły. Wszystko wymaga pewnego namysłu. To chyba Norwid powiedział, że kula ziemiska jest okrągła, ale jak się lepiej przypatrzeć, to okazuje się, że jest spłaszczona. Ta subtelność w snuciu refleksji musi być uwzględniona. Wszystko jest poddawane ciśnieniu swoich czasów i jest jakoś korygowane. Gdy mówimy o czymś ponadczasowym, to musimy mieć to na uwadze.

B.K.: Jak Pan widzi funkcje społeczne malarstwa? Pisał Pan, że trzeba być odkrywcą współczesności nawet przeciw swej epoce... Czy malarz ma być rewelatorem swych czasów, czy nie może być koniunkturalistą?

H.S.: Sztuka dwudziestego wieku ma na swym sztandarze ten moment jedyności odkrywczosci. Z drugiej strony mamy wgląd w głąb czasu, mamy niebывały luksus olbrzymiej wiedzy, możemy zapoznać się z osiągnięciami sztuki od zamierzchłych czasów do współczesności. Jesteśmy pełni różnej wiedzy, różnych informacji. Dochodzę do wniosku, że to, co dziś nazywamy awangardą, istniało zawsze, ale nie miało takiego jak obecnie nadźwiękowania, bo było

niejako rozproszone. Trudno nam dzisiaj dokonywać niektórych rekonstrukcji. Co dzisiaj możemy powiedzieć o atmosferze towarzyszącej twórczości Michała Anioła? Wiele rzeczy bezpowrotnie umyka. Gdy jesteśmy obserwatorami współczesnego życia, to postrzegamy, że jest ono niezwykle złożone i że uchwycenie go jest niesamowicie trudne. Jeśli się to częściowo udaje, to raczej możemy mówić o szczęśliwym trafie. W awangardach, prądach jest – wydaje mi się – skupianie się tylko na jednym wycinku sprawy. Jeżeli Malewicz daje obraz zatytułowany *Czarny kwadrat na białym tle*, to jeżeli my popatrzymy na jakąś fotografię, na jakąś grafikę, na passepartout, i to z daleka, to widzimy właśnie tylko rzeczony czarny kwadrat na białym tle. Jest to tylko definicja pewnej sprawy, idea pewnych konkretnych przedstawień. Sprawa egzystowała zawsze. Uważam, że kiedyś jakiś pre-Malewicz już analogiczne próby podejmował. Wygląda, że możliwości awangardy w naszych czasach się wyczerpały. Pogoń za wynalazczością prowadzi w ślepy zaułek. Może stać się dogmatem. Pomijanie różnych aspektów prowadzi do sztuczności. Krytyka awangardy na Zachodzie, zwłaszcza we Francji, wydaje się słuszna i dowodzi, że awangarda była zbyt jednostronnym zjawiskiem. Przyznam się, zgłębiałem dorobek awangardy, bo to była powinność zgłębić na przykład abstrakcjonizm, czy to Kandinsky, czy Malewicz, wszystkie te dokonania, nawet i Picassa. Ale to były ich sprawy, podpisali je swoją wizytówką. Ja powinienem dodać jedynie jakiś drobny element do tej symfonii ludzkiej, a nie usiłować być jakimś tam „wyłącznym”, „jedynym”.

B.K.: Kiedyś do Bernarda Shawa zwrócili się krytycy literaccy z prośbą, żeby zadedykował im jedno ze swych „ciętych” powiedzonek, na co usłyszeli, że powinni być jako te wściekłe psy, bo nawet najbardziej agresywny pies nie kąsa ręki pana, która go karmi. W pańskich wynurzeniach na temat krytyków malarstwa bez trudu dostrzega się niechęć do ludzi o tej profesji. Wysuwa Pan pod ich adresem postulat, że powinna ich cechować przynajmniej ideowość – oczywiście obok zwyczajnej ludzkiej uczciwości. Na czym ta ideowość ma polegać?

H.S.: Ha, prokuratorskie pytanie! Wydaje mi się, że ta moja krytyka dotyczy kiepskich krytyków. Krytyk pożądaný powinien być adekwatny do tego, co jest przedmiotem jego refleksji i opisu. Nie chodzi tu o chwalenie, ale o uczciwe postawienie sprawy. Dla mnie tacy krytycy, jak Apollinaire czy Valery nie znali się na sztuce, nie mieli tego specjalnego zmysłu. Byli nagłaśnierzami określonego kierunku w ówczesnej sztuce francuskiej. Odbierali oni sztukę na innej fali niż ta, na jakiej tworzył artysta. Te fale się rozchodziły. Ale jednak Apollinaire miał coś istotnego – potrafił wnikać w atmosferę tamtych zmagania i usiłowań. Wielokrotnie czytałem jego *Iliadę* i *Odyseję* na temat kubizmu, z całym sztafżem poetyckiego ujęcia, i zdumiewała mnie doskonale uchwyciona nieuchwytność sztuki. Kubizm jako kierunek istniał, ale nie był sformalizowany. Różni twórcy w różnym stopniu odchodzili od kanonów, ale zaczyn został rzucony. Krytyka Apollinaire’a jest dla mnie probierzem dobrej krytyki. U nas w Polsce wybitnym krytykiem był Witkiewicz, wysoko cenię ks. Jerzego Wolffa, trzeba też wymienić Czapskiego.

Moja krytyka krytyków dotyczy tych piszących o malarstwie, którzy w swoisty sposób znęcali się nad dokonaniem artystów. Oczywiście, przyznaję każdemu piszącemu duży margines swobody do wyrażania poglądów bardzo osobistych. Każdy ma prawo do własnej interpretacji.

B.K.: Czy krytyk powinien być posiadaczem klucza do zrozumienia dzieła i czy powinien być egzegetą, który przełoży treści dzieła z języka sztuki na język profanów?

H.S.: Twórca wypowiada się indywidualnie, jest w służbie sztuki, domeny bardzo rozległej. Chodzi tu o mądrość, taką filozoficzną. Jest to jednak podobnie jak twórczość nie do końca uchwytne. Trzeba się wznieść ponad egzegezę i dosłowności.

B.K.: Czy realizm zachowuje do dzisiaj „życia rumieniec”?

H.S.: Tyle nad tym myślałem, że tak od razu odpowiedzieć byłoby mi ogromnie trudno. Jakby nie było, jestem wielbicielem pewnego typu realizmu. Co to właściwie jest „realizm”? Pewne hasło semantyczne, znak. Właściwie w sztuce dotychczas istniał realizm i nie istniał. Obok siebie była „widzialność” i pewna wizyjność wyobrażeń, przedzierająca się przez „widzialność”. Jest w tej chwili odejście od realizmu, i to chyba zdecydowanie. Ja uchodzę w kręgach, nazwijmy to, abstrakcjonistów (nie realistów) za realistę, że jestem nie ich. Ale gdy patrzę na siebie realistycznie, a staram się to robić ciągle, to dochodzę do wniosku, że ten mój realizm nie jest do końca realistyczny. W końcu zachodzi pytanie, co jest realizmem. Pytanie jest nie bez kozery. Proszę sobie wyobrazić, że wszystkie *Kwadraty* Mondriana są tworzone w duchu neorealistycznym. Co znaczy u niego realizm, gdy dokonuje on kombinacji kwadratów w duchu witrażowym? Tam leży siałka – możemy sobie to zobaczyć. Jawi się tu takie zagmatwanie, które ze względu na krótkość naszego życia trudno rozwikłać. Pęd do sztuki istnieć będzie zawsze. Ale jak to będzie się rozwijać, nikt nie może przewidzieć. Jeżeli potraktujemy widzialność jako realność i odwrotnie, to realizmu nie unikniemy. Jest to podstawowa zasada metafizyki Arystotelesa. Człowiek ma umysł. Ma też oko. To, o czym mówimy, jest problemem relacji między okiem a umysłem.

B.K.: Według jednej z Pańskich wypowiedzi założeniem naczelnym w twórczości malarza jest świadomość. Co należy rozumieć pod pojęciem „świadomość”?

H.S.: Świadomość malarza jest dość specyficzna. Oprócz elementów profesjonalnych, ściśle związanych z techniką, są jeszcze elementy specjalne, zależne od jednostki. Element materii to sprawa jasna, bo ta jest niezmienna. Natomiast indywidualność człowieka, jego fluktuacja psychiczna są zawsze różne. Mamy słabe uświadomienie sobie tego zjawiska. Obserwuję swój proces, mimo że dość skrętnie go przygotowuję, to w pewnym momencie wymyka mi się on spod mojego panowania i nieraz powstaje rzecz dość zaskakująca, nowa. Świadomość przeto uczestniczy w procesie twórczym tylko do pewnego stopnia, ale należy dążyć, by udział jej był jak największy. Świadomość jest rodzajem filozofii,

zawiera uogólnienia umożliwiające ukierunkowanie tego, co człowiek chce wyprodukować.

B.K.: Można zauważyć w Pańskim przypadku, że dążył Pan do werbalizacji swojej świadomości. Świadectwa tego znajdujemy w refleksjach nad sztuką, zawartych w spisywanych przez szereg lat pamiętnikach. Czy malarz buduje w swych myślach koncepcje twórczości, czy raczej poddaje się własnej presji wewnętrznej, ulega żywiołowości?

H.S.: Trudno za kogoś mówić i dokonywać uogólnień. Mogę tylko powiedzieć jedną rzecz, że refleksja jest elementem ogromnie istotnym, zorientowałem się bowiem na przestrzeni długich lat, że gdy przeczytałem jakąś ciekawą książkę, istotną dla mnie społecznie czy psychologicznie, kulturowo, to czułem subiektywne wrażenie, że jestem jakiś bogatszy, jestem bardziej nasycony nowymi rzeczami, które napawają mnie radością. Obserwując możemy zauważyć, że osoby mające za sobą duże i trwałe osiągnięcia oddawały się refleksji teoretycznej czy to w listach, czy w poezji, czy w formie rozpraw. Ich twórczości towarzyszyła otoczka refleksji ogólnych.

B.K.: Jakie jest miejsce artysty malarza w społeczności? Pisał Pan, że samotność dla jednostki twórczej to śmierć lub zwyrodnienie.

H.S.: Do moich drukowanych wypowiedzi należy podchodzić z pewną ostrożnością, bo mogły one powstawać pod naciskiem chwili. Mogą być nieraz paradoksalne. W tej chwili, u schyłku życia, mogę powiedzieć, że mam z samotnością bardzo wiele do czynienia. Dziś wiele tamtych sformułowań skorygowałbym. Absolutna samotność jest niemożliwa do osiągnięcia, bo zawsze utrzymujemy jeżeli nie fizyczną, to przynajmniej duchową więź z jakimiś jednostkami, czujemy solidarność z jakąś kulturą, wpisujemy się w grupy ludzi.

B.K.: Kochanowski pisał: „Sobie śpiewam a Muzom”. Nie liczył się z wirtualnym czytelnikiem.

H.S.: Patrząc na to z perspektywy doświadczeń długiego życia, myślę, że mamy tu do czynienia z pewną fanfaronadą. Może właśnie jest to rodzaj gry z czytelnikiem, za którą kryje się chęć przekazania innemu człowiekowi własnych doznań, które przecież są ludzkie. Bez tego trudno wyobrazić sobie naszą egzystencję ujmowaną w formę przekazu artystycznego, którą jest specyficzna. Najpewniej wiele jest form przekazu, ale ja jestem dotknięty taką skazą, którą nazywam „biologiczną”, bo wrodzoną, a polega to na tym, że szukam wyrazu w środkach artystycznych, nakierowanych na odbiorcę. Nawet jeżeli są twórcy wrzucający swe wytwory do szuflady, to i tak mają skrywaną nadzieję, że ktoś kiedyś tę szufladę otworzy.

B.K.: Gdy Pan pracuje, czy Pan widzi człowieka, który pochyla się nad Pańskim dziełem z zainteresowaniem, czy towarzyszy on Pańskiemu warsztatowi prac?

H.S.: Tak, wydaje mi się, że jednak tak, bo ja jestem podszyty społecznikiem. Cenię indywidualność i walory jednostkowe. Jednak twórczość widzę jako element kontaktów międzyludzkich. Nieraz zaskakują mnie przejawy zainteresowa-

nia moją twórczością. I nie chodzi tu o profesjonalistów, ludzi zajmujących się zawodowo sztuką. Bywało, że dzwoniли do mnie nieznanzi ludzie z prośbą o bliższy kontakt, bo widzieli moją grafikę na wystawie sklepowej przy ulicy Świętokrzyskiej. Nie są to sporadyczne przypadki. Tak, czuję człowieka, który pochyla się nad wytworem i ma to dla mnie duże znaczenie.

B.K.: Trzydzieści lat temu pisał Pan, że żyjemy w czasach szkicowości, co jest skutkiem naszego pośpiesznego życia. A co powiedziałby Pan o dobie dzisiejszej?

H.S.: Po kądzieli pochodzę z rodziny rzemieślniczej, gdzie pokoleniowo podtrzymywano tradycje solidnego przygotowywania pracy. Mam zakodowany nawyk namysłu. Przygotowuję swoje realizacje możliwie jak najdokładniej. Przyznam się, że w trakcie pracy niektóre elementy ulegają zmianie i wówczas odczuwam, że czegoś nie dopełniłem. Dużą wagę w swoim życiu przywiązywałem do rysunku odręcznego, takiego odruchowego, żeby móc zanotować chwilę. To mi dawało możliwość przeniknięcia chwili, ale jednocześnie jej spetryfikowania.

B.K.: Podobnie jak to uczynił Roman Ingarden, wyrażał Pan pogląd, że dzieło sztuki winno mieć miejsca niedookreślone, by dać odbiorcy szansę na uaktywnienie się i dokonanie własnych interpretacji. Nazwał Pan to „dociąganiem uczy”.

H.S.: Zastanawiałem się, dlaczego zdecydowałem się na poświęcenie się sztukom wizualnym. W młodości dotkliwie odczuwałem niedostatek pełnego wyrażania się w pożądanym przeze mnie ujęciu. Gdy zaczynałem rysować, to czułem, że wychodzi mi wszystko, wychodziło całkowite, totalne, absolutne. Chyba to był moment decydujący o wyborze drogi. Element uczestnictwa widza w twórczym odbiorze dzieła uważam za niezwykle ważny. Decyduje on o żywotności tego dzieła. Odbiorca, jak powiedzieli abstrakcyjniści, odbiera na subtelnej fali swej psychiki duchowość dzieła. Ważne, żeby mieć ten kontakt. Właściwie nie istnieje dzieło do szuflady. Tylko przez ludzi może ono egzystować, może żyć.

B.K.: Jak Pan widzi siebie w roli destruktora i rekonstruktora przedstawianej rzeczywistości? Jaki jest Pański stosunek do poglądów Arystotelesa na rolę artysty jako wyraziciela tego, co najtrudniej wyrażalne?

H.S.: Umiejętność dokonywania dekompozycji i kompozycji wynika ze szczególnego talentu artysty. Jeżeli się ma talenty, to w ślad za nimi idzie obowiązek w sposób fanatyczny je wykorzystać. Mamy tu do czynienia z odpowiedzialnością wobec samego siebie i innych. Wybitni artyści, czuli na głosy indywidualne i zbiorowe swej epoki, są ustami ludzi z różnych powodów i w różnym wymiarze niemych.

B.K.: Malarz przedstawia świat widzialny i świat swojej wyobraźni. Najpewniej wyobraźnia żywi się elementami pobieranymi ze świata widzialnego. A jakie miejsce w malarstwie zajmuje ilustratorstwo, na przykład dzieła literackiego. Lubi Pan poezje Staffa, co owocowało cyklem ilustracji do tomiku *Wiklina*. Jak przedstawia się relacja między czytaniem tekstu a wykonaniem szkiców graficznych?

H.S.: Rysunki *Wikliny* zachowały się. Kiedyś je oglądałem i nie byłem zadowolony. Ilustrowanie poezji jest niebywale trudne. Poezja nie może być zilustrowana, bo fakt poetycki jest natury refleksyjnej, jest filozoficzny. Ilustrować graficznie można tylko detale zawarte w tekście. Może to być dotknięcie jedynie, „przytknięcie”. Liryka, w nieco mniejszym stopniu epika, nie poddają się ilustratorowi. Kreska nie wyrazi treści poetyckich.

B.K.: Arystoteles w swej *Poetyce* domagał się autonomii dla sztuk pięknych, rządzią się one bowiem odrębnymi, własnymi prawami. Stąd postulat niezależności twórców, szczególnie od ingerencji czynnika politycznego. Jak Pan ocenia sytuację pod tym względem w tzw. minionym okresie, czyli za PRL?

H.S.: Zabawnie! – dlatego, że ja wówczas przeżywałem szczyt młodości i pewne sprawy traktowałem bardzo serio, chcąc im sprostać i te właśnie moje realizacje i usiłowania były właśnie nie akceptowane. Były wyraźnie traktowane jako formalizm, czyli nieadekwatność w stosunku do obiegowych treści. Potwarzało się to kilkakrotnie: odrzucano moje prace, nie dopuszczając ich do wystawiania, mimo że bardzo zależało mi na uczestnictwie w akcjach i imprezach grupowych, bo trzeba być od czasu do czasu w gronie ludzi uznawanych i oklaskiwanych. Dyskwalifikowano moje prace jako nieprzydatne. Żeby było jeszcze śmieszniej: w naszych czasach, kiedy to wszystko tak się odmieniło, zaczęto mówić, że wówczas byłem realistą, co należy rozumieć jako dyskwalifikujący zarzut, oczywiście z punktu widzenia dnia dzisiejszego. Stąd moja dalsza droga była, że tak powiem, drogą właściwie samotniczą. Okazuje się, że trzeba iść własną drogą i liczenie na oddźwięk jest rzeczą nie najważniejszą.

B.K.: Jak się przedstawia problem gwałtu zadawanego przez artystę naturze, jak głęboko może on ingerować w jej porządek, jak daleko mogą być posunięte uzurpacje artysty?

H.S.: Cała niemal twórczość współczesna jest przykładem gwałtu. Można posłużyć się tu malarstwem Picassa. W czasach nam najbliższych ten gwałt jest wręcz okrutny. Rygory i granice zostały rozmyte i mamy do czynienia z działaniami artystycznymi, opartymi na gwałcie i agresji. Picasso z postacią postępuje w sposób dowolny, umieszczając jej oko w dziwnym miejscu, zmienia wiele istotnych elementów modelu. Jest to gwałt ewidentny. Można powiedzieć, że niektórzy twórcy całe swe życie poświęcili pracy nad opanowaniem sposobów „gwałcenia”. Mówienie, że obecna twórczość powstaje w czasach pozbawionych liryczności i sielankowości, niczego nie wyjaśnia. Właściwie nie było idyllicznych epok. Zawsze ta bestia ludzka odzywała się w taki czy inny sposób. Weźmy na przykład *Rozmyślenia Dominikańskie*, przedstawiające dzieje męczeństwa Chrystusa zaczerpnięte z Ewangelii. Język artystyczny jest tu na tyle prosty, że przemawia do każdego odbiorcy, nie ma więc nic osobliwego. Ale za to szczegóły tak głęboko i tak wnikliwie oddają anatomię i fizjologię przeżywanych katuszy, że graniczą z masochizmem. U Picassa czy Bacona przedstawienia odbiegają od reguł

biologicznych, przemieszczają organy, przekształcają, zapominają o jednych detalach, wydobywają inne. Jest to dla mnie, przyznam się, niepojęte. Chociaż przeżywałem czas apogeum takiej twórczości, to w tej materii nie bardzo gustuję. Nakierowanie sprawy na człowieka chyba jest najbardziej istotne. Trzeba pamiętać, że mówienie o tym słowami to zupełnie co innego niż konkretne realizacje malarskie.

B.K.: Czy w Pańskiej twórczości szczegół zdążył ku symbolowi?

H.S.: Szczegół jest punktem wyjścia. Życie w gruncie rzeczy składa się ze szczegółów, ułamków, drobnych wydarzeń. W człowieku jest jakieś dążenie do dokonywania syntezy. W końcu ten szczegół, jeżeli jest istotny, to urasta do roli symbolu, jakiegoś nośnika wyrazowego specyficznej natury. Starłem się pogodzić detal, szczegół z nadrzędną całością, syntezą.

B.K.: Życie człowieka polega na przewyciężaniu trudności i targających nim sprzeczności. A jakie sprzeczności wikłają malarza? Jak próbuje je pokonać? Na czym polega zwycięstwo malarza?

H.S.: Wszystko zależy od jednostki. Musimy przyjąć jedną zasadę: jest to jednostka uwrażliwiona. Ta wrażliwość może być dośrodkowa i odśrodkowa, może być samolubna lub skierowana na zewnątrz, na elementy socjalne. Wpływ mają okoliczności najróżniejszej natury. One kształtują osobowość, która potem odbija się w realizacjach. W czasie wojennym zajmowałem się tematyką wojenną. Uważałem, że jest to materia do przekazania w formie przeżyć i przemyśleń. Później, gdy czasy się zmieniły, zająłem się inną tematyką. U każdego artysty jego uwikłanie w życie i sposoby wyrażania rzeczywistości mają charakter indywidualny. Trzeba byłoby dokonać szczegółowych badań życia i twórczości, żeby wyciągać wnioski co do procesu twórczego.

B.K.: Czy z pozycji odbiorcy dzieł malarskich można się fascynować zmaganiem artysty z trudnościami warsztatu?

H.S.: Artysta jak każdy człowiek zмага się z materią życia, w tym również z opornością własnego warsztatu. Sądzę, że nie ma tu nic wyjątkowego. Jest to po prostu ludzkie.

H.S.: Pisał Pan: „Trzeba wydrzeć możliwości, jakie nasuwa tu natura”. Czy chodzi tu o przewyciężenie tych pierwszych warstw znaczeniowych, wchodzenie w głąb rzeczy, jak to któryś z poetów ujął, wejście w sferę metafizyki?

H.S.: Obserwując historię sztuki od najdawniejszych czasów, od epoki starożytnego Egiptu (miałem możliwość zetknąć się *in situ* z zabytkami w muzeum w Londynie), doszedłem do wniosku, że sztuka nie jest naturą, żaden naturalizm, nie jest to mimesis, odwzorowanie, naśladownictwo. Sztuka jest obok natury. To, że jest tworem człowieka, powoduje, że jest inna. Klęska dziewiętnastowiecznego naturalizmu i dramatyczny odwrót od tego kierunku unaocznili, że nie wystarczy powtórka, a rzecz sama się obroni. Kopiowanie natury nie ma na gruncie sztuki sensu. Duchowość człowieka ma tu rolę kluczową. Natura zresztą jest jak przepaść,

nie do zgłębienia. My mamy do czynienia jedynie z widzialnością, epidermą rzeczywistości. Wnikanie w świat to większe komplikacje, coraz to większa złożoność, która nie ma końca (świadczą o tym ostatnie odkrycia matematyków). Gdy zstąpimy na ziemię, to stwierdzamy, że artysta może jedynie zasygnalizować pewne zjawiska. Musi widzieć, zauważać, przeżyć, przemyśleć, dobrać środki wyrazowe, to znaczy kolor, rysunek – tych spraw jest ogromnie dużo. To już jest jego profesja, jego obowiązek zawodowy. Można powiedzieć, że kulturowo oswajamy ciemność i przerażającą nieskończoność natury.

B.K.: Stendhał powiadał, że zadaniem literatury jest przechadzać się ulicą środkiem miasteczka i jak lustro odzwierciedlać, co się tam dzieje... A Pan: „Należy podpatrzeć i wyrazić cały teatr życia”. Czy wobec tego malarstwo jest kronikarzem czy rejestratorem życia?

H.S.: Hm, *theatrum mundi*... Jest ciekawa historia. W słowie „teatr” jest jakieś działanie, które sprzeciwia się życiu. Tak można to pojąć. Jest konwencja. Jesteśmy poddani ciśnieniu swoich czasów, więc i konwencji. Gdybyśmy żyli w innych czasach, to mielibyśmy inny „nastrój konwencji”. Jest to werbalna sprawa do uchwycenia przez niewerbalne środki wyrazu.

B.K.: Co w odniesieniu do malarstwa znaczy kategoria semantyczna „prostota”?

H.S.: Jest to synteza. Ujęcie w ten sposób przekazu, by był zrozumiały. Prostota jest przeciwieństwem zawichości, jakiegoś przesytu, nadmiaru, nawet bełkotu.

B.K.: Czy z tym się wiąże manieryzm?

H.S.: W jakimś zakresie – tak. W ostatnim okresie otworzyło się duże pole do eksperymentów, powstają nowe konwencje. Ale mi się wydaje, że przyzwolenie jest tu za duże, narusza się w końcu moralność.

B.K.: To bardzo ciekawe stwierdzenie, że sztuka powinna przestrzegać kano-
nów moralnych.

H.S.: Nie żyjemy w czasach zbyt wielkich rygorów. Jeżeli rygory są, na przykład społeczne, to burzymy się przeciwko nim, bo sprawa wolności jest dla nas niezwykle ważna. Jednak mimo wszystko jakiś rdzeń moralny jest konieczny. Malarstwo odnotowało rzezie, męczeństwa, ale patrzymy na nie przez pryzmat konwencji artystycznych, które tonują horror przedstawięń, znieczulają nas. Może nasze czasy bardziej boleśnie nas dotykają.

B.K.: Czy odejście od realizmu może być interpretowane jako rodzaj zdrady, czy też jest etapem w rozwoju artysty?

H.S.: Odejście od realizmu nastąpiło w okresie impresjonizmu. Odbyło się ono według zasad naukowych. Nowa koncepcja sztuki odślaniała kolor, który uzyskiwał prymat nad innymi środkami wyrazu. Mimo że impresjonizm francuski był kontynuacją realizmu, to jednocześnie wniósł rewolucyjny przełom, bo nakazywał widzieć świat poprzez kolor. Realność została tu w jakiś sposób zniweczona, i to na rzecz pewnych elementów, które były owocem techniki. Chodzi tu o syntetyczne

farby malarskie. Kiedyś malarstwo używało kolorów ziemnych, mineralnych rzadko, z wielkim trudem, a teraz stały się powszechne, występując w nieograniczonej palecie kolorów. W początkach XX wieku budzi się zainteresowanie sztuką ludową, która w stosunku do realistycznej sztuki renesansu w gruncie rzeczy jest niższego gatunku. Kolor spowodował, że prymitywizm wytworów sztuki ludowej stał się wzorem dla twórców nowoczesnych. Trudno tu mówić o zdradzie. Po prostu jest tu nowy sposób widzenia rzeczywistości. Jestem zdania, że widzialność świata jest największą tajemnicą, którą przeżywamy i której nie jesteśmy w stanie przeniknąć do końca. Ten element tajemniczości przez koloryt został częściowo odsłonięty. Odbiór świata okiem przez postrzeganie kolorów nade wszystko, ich urody był skokiem w nową rzeczywistość sztuki, szczególnie malarstwa.

B.K.: Kiedy osiąga się dojrzałość artystyczną? Na czym to polega?

H.S.: Dojrzałość osiąga się przez całe życie, bo widzialność świata jest tak bogata, tak różnorodna i właściwie niewyczerpalna, że stwarza ciągle nowe podniety. Trzeba być refleksyjnym, bo jeżeli się nie jest, to rzeczy są dość proste, płaskie. Ale pozornie.

B.K.: Gdy patrzę na Pańskie obrazy czy grafikę, to wydaje mi się, że odzwierciedla się w nich dialektyka trwania i przemijania. Pan stara się uchwycić te dwa przeciwstawne procesy.

H.S.: Gdy się intensywnie pracuje, to odczuwa się, że jest to zmaganie się ze śmiercią. Sztuka w jakiś sposób przemijanie petryfikuje. Robi to według swoich zasad i principiów, ma na to własne sposoby. Sztuka jako taka wiąże się z egzystencją człowieka, jednocześnie wiąże się z podświadomością, że wszystko przemija, daje pozór przedłużenia życia. Sztuka jest uprzedzaniem śmierci. Będąc sposobem na osiąganie samorealizacji, czyni życie bogatszym i sensowniejszym, niesie nadzieję, że „non omnis moriar”.

B.K.: Czy malarstwo i grafika mogą być pamiętnikiem intymnym artysty?

H.S.: Ja uważam, że zawsze są, tylko przyznam się szczerze, że odkodowanie tego pamiętnika stanowi pewien problem, czasami nawet dla artysty, dlatego że mimo całego zasobu wiedzy, dojrzałości, jaką zdobywa podczas pracy twórczej, występuje cały szereg momentów zaskakujących artystę. Nieraz jestem zdumiony, spoglądając na swoją pracę, skąd w niej wzięły się pewne elementy, zupełnie przeze mnie nie zamierzone. Dlaczego to taką formę przybrało? Sztuki, zwłaszcza wizualne, nie dają możliwości wypowiedzenia się totalnego, do wyrażenia się w pełni. Ich domeną jest oglądanie i kontemplacja poprzez wzrok. Już Arystoteles twierdził, że wzrok jest zmysłem najważniejszym w postrzeganiu i rozumieniu świata. Sztuka wizualna wiąże się z życiem i to życie wyraża. Wzbogaca sposoby widzenia świata. Malarz patrzy za nas nieraz bacniej, wnikliwiej, otwiera nam oczy. Gdy podchodzę do realizacji, to mam w dyspozycji cały zasób sposobów profesjonalnych ekspresji, by przykazać widzowi swój zamiar. Przez wysiłek twórczy ofiaruję mu sam siebie.

B.K.: Czy poszukuje Pan w świecie sensów czy piękna?

H.S.: Z tym pięknem to jest bardzo kłopotliwa historia. Pojmowanie piękna jest związane z epoką, z uznanymi konwencjami. Grecy mieli własną konwencję, gotyk stworzył własne, renesans w oparciu o antyk własną. Impresjonizm stworzył własną, która wdrażała się z oporami, ale wdrożywszy się, szybko stała się zrozumiała. Czy piękno absolutne istnieje? Chyba nie. Zawsze jest skonwencjonalizowane i podlega presji mód. Co do sensu, to szukam go w świecie przede wszystkim. W tym poszukiwaniu opieram się na kilku założeniach. Jestem człowiekiem z kilku epok, urodziłem się w czternastym roku, a więc w czasach zaliczanych do schyłku XIX wieku. W trakcie mego wzrastania miały miejsce kolejne rewolucje artystyczne: kubizm, ekspresjonizm, surrealizm itd. i te wszystkie niuanse, które narastają, mnożą się, dzielą. Moja sytuacja jest dość specyficzna. Trudno mi mówić na postawiony temat w kategoriach logicznych. Trzeba po prostu przyjąć założenia, że trwanie w strumieniu zmienności jest sensem samym dla siebie, a świat ze swym bogactwem i pędem jest dostatecznym powodem do pracy nad nim i dla niego.

B.K.: Jaką rolę przypisuje Pan poznaniu artystycznemu?

H.S.: Poznanie artystyczne i poznanie naukowe są ekwiwalentne i biegną obok siebie. Dzieło artystyczne rozjaśnia pole dla spraw dalszych, stricte naukowych. Ostatnio w nauce nastąpiły duże przesunięcia. Odchodzi się od koncepcji stałych na rzecz dyskusyjnych, dialektycznych, cząstkowych. Umysł ludzki pracuje bardzo intensywnie na obu płaszczyznach poznania, a efekty mogą zbiegać się ponad nimi.

B.K.: Wyczytałem w Pańskich tekstach, że dokonania młodzieńcze artyści są najbardziej autentyczne. Czy powinniśmy przeto najwyższej cenić juvenilia?

H.S.: Teraz byłbym innego zdania. Jest taki pogląd, że pierwsze uderzenie jest najistotniejsze. Nazwijmy to „świeżością poranka”. Młodość ma swoje reguły, od których z czasem w trakcie kolejnych realizacji odchodzi się w poszukiwaniu nowych sposobów i tematów. Inny czas biologiczny stwarza inne widzenie widzianego. Mamy tu do czynienia z bólem kreacji, który ciągle sam się napędza i odradza. Tycjan żył 90 lat i tworzył do końca. Jeżeli porównamy jego wczesne prace z późnymi, to odnosimy wrażenie, że obcujemy z dziełami różnych twórców.

B.K.: Czy artysta jest mędrce i jako taki winien być przewodnikiem ludzkości?

H.S.: Jestem leciwym człowiekiem i na to pytanie powinienem odpowiedzieć z miejsca. Artysta w trakcie swego życia gromadzi obserwacje i przeżycia będące źródłem jego mądrości. Ale czy ta mądrość powinna być mentorska? Bałbym się upowszechnienia pewnej wiedzy, zwłaszcza lat ostatnich. Byłaby to wiedza „non plus ultra” – nic do dodania. Świat jest dzisiaj niezwykle skomplikowany, co widzę z perspektywy lat, więc pogląd, że wyraziłby to mędrzec, jest zbyt ryzykowny.

B.K.: Jaka jest ontologia sztuki? Na ten temat są liczne i obszernie opracowania. Ale co Pan na ten temat sądzi? Dlaczego dzieła mają swój okres prekursorski, stają się modne, potem klasyczne, by w końcu zniknąć lub trwać przez epoki?

H.S.: Tak, to jest pytanie, które często sobie powtarzam, zwłaszcza wobec sztuki egipskiej. W naszym odczuciu jest to jedna z najstarszych sztuk. Ci Egipcjanie, często anonimowi Michałowie Aniołowie, tysiące lat temu przemawiali takim samym językiem, jakim ja przemawiam. Jakaś niesamowita tajemnica kryje się w tym, że pewne dzieło, bardzo proste, głowa człowieka, płaskorzeźba, uczuciowo przemawia do nas, do mnie, tak jakby to było zrobione przeze mnie. A jednocześnie to przesłanie, przekazanie życliwości jest niebywale aktualne przez tysiące lat. Słódko o modzie. Taki Veermeer van Delft, współczesny Rembrandtowi, został odkryty w paręset lat po Rembrandcie i został uznany za genialnego. W tej współczesności Rembrandtowskiej on gdzieś figuruje, owszem, w księgach metrykalnych, w innych dokumentach. Ale wśród biografii wybitnych artystów epoki to go nie ma. Trzeba było wielu lat, żeby został przez kogoś odkryty i żeby ktoś nim się zauroczył. Podobny los spotkał El Greco, który z trudem, długo przebijał się przez obojętność ówczesnej Hiszpanii, na pewien czas zaginął, by w końcu doczekać się uznania. Mamy tu do czynienia z swoistą fluktuacją. Owszem, jest tęsknota wśród artystów, by stworzyć kreację poza modami, ponad modami, osiągnąć granice absolutu. Nie ma tu, niestety, racjonalnych i wyliczalnych norm, jak to osiągnąć, zarówno co do piękna, jak i trwałości dzieła. Wszelkie przewidywanie jest tu ryzykowne.

B.K.: Zazdrości Pan „jednokierunkowcom”, że złapali swe szczęście za nogi i nie mają problemów. A czy Pan odnalazł swój kierunek?

H.S.: Nie, nie. Pisałem to przed laty. Zazdrość wobec „jedokierunkowców” jest młodzieńcza. Trzeba być świadomym jednej rzeczy: płynności życia i z tym faktem trzeba się zgodzić. Życzenie, żeby wszystko było proste, takie z taśmy, jest naiwne. Dziś we mnie takiej zazdrości nie ma. Z perspektywy lat dostrzegam ogromną wielość różnych kierunków, konwencji, ideologii artystycznych, koncepcji, jest przeto w czym przebierać i wybierać. Ale ambitny twórca musi sam dopracować się własnego wizerunku i wylegitymować się własną odrębnością. Musimy pamiętać, że twórczość jest dynamicznym procesem, przeto werbalizowanie go następuje duże trudności.

B.K.: Jaki ma Pan stosunek do nadmiaru ekspresji we współczesnym malarstwie? Dostrzegam tu grzech braku umiaru.

H.S.: Wiąże się to z demokracją, która nastąpiła oraz z rozpasaniem wolności. Wolność bez granic. Wszystko jest dozwolone. Wszystkie chwytaki są dozwolone. Amplituda możliwości jest maksymalnie wykorzystywana. Żyjemy w czasach klarowania się pewnych spraw. Bombarduje nas mnóstwo różnych podniet i aby im sprostać, popadamy w kłopotliwą sytuację. Wszystko to przenosi się do sztuki.

B.K.: Sam o sobie Pan pisał, że fascynowała go młodość i uroda modeli oraz piękno przyrody. Co wobec tego sądzi Pan o współczesnym turpizmie w sztuce?

H.S.: Grecy stworzyli ideał boga-człowieka, człowieka-boga, wcielenie piękna idealnego. Ale obok tego istniała głowa Gorgony, centaur, istniały rozmaite potwory. Całą skalę piękna i brzydoty Grecy przytulili do swojej kultury. Przewrot-

nie można powiedzieć: nie patrzymy na tę brzydotę, a szukajmy tego piękna. Czyż nie jest to ładne zadanie? Nasze współczesne pojmowanie sztuki ukształtowało się w końcu XIX wieku. Mecenat kościelny miał swoje normy, dogmaty dość precyzyjnie określone w pismach Ojców Kościoła. Był to środek do celu. Był jeszcze dwór. Chodziło o podnoszenie prestiżu, dodawanie znaczenia wydarzeniom (fotografii nie było). Przedstawienia artysty były transformacją rzeczywistości według życzeń zleceniodawcy. Napoleon prowadził za sobą całą czeredę artystów, którzy robili szkice, a potem malowali dla Wersalu. Mamy nową sytuację – sztukę dla każdego. Impresjonizm był nie tylko wydarzeniem artystycznym. Stał on na służbie pewnych zjawisk socjalnych. Pissarro był zapalonym socjalistą. Był ideologiem socjalizmu i wielbicielem. Był czuły na świat codzienny, na dołę człowieka. Tematyka impresjonizmu to jest tematyka zwykłego człowieka, ulicy. Tu jest wielka rewolucja. Skończył się mecenat. Nie ma człowieka, który płaci, zamawia. Takie momenty przeżyliśmy też w socrealizmie. Sztuka uległa socjalizacji. Tutaj w olsztyńskiej głuszy ledwie słyszymy, że gdzieś tam wokół dzieł sztuki powstaje olbrzymia wrzawa i poruszenie w różnych środowiskach.

B.K.: Czy gra formą jest fascynacją samym sobą?

H.S.: Chyba tak. Muzyk też dźwiękiem się rozkoszuje. Rozkoszowanie się dźwiękiem, barwą, zestawem słów jest fascynacją. Oczywiście, ta fascynacja może zachodzić na różnych piętach, co jest uzależnione od wychowania estetycznego.

B.K.: Czy współczesna komercjalizacja sztuki, seryjna produkcja artystyczna nie grożą autentycznym talentom?

H.S.: Biografie współczesnych twórców mówią, że ci, co się wybili, obok produkcji komercyjnej pracowali usilnie nad rozwojem własnej indywidualności i świadomie dążyli do sukcesu. Dotyczy to i Rodina, i wielu amerykańskich współczesnych artystów, którzy wykonywali swoje użytkowe zawody, a obok tego po godzinach pracy zarobkowej poświęcali się swojej twórczości, którą nazwałbym „idealistyczną”. Realizowali idee, które ich nurtowały. Artysta jest skazany na pewne doznania i potrzebę ich wyrażania. Historia jest prawdziwym selekcjonerem artystów i ich dzieł. Jednych wynosi i utrwała, innych topi w mrokach niepamięci.