

Stanisław Sobolewski

Doświadczenie czasu (gawęda dydaktyczna*)

Któregoś listopadowego wieczoru wybrałem się do pracowni mego pierwszego nauczyciela rysunku. Staruszek zmarł niedawno i rodzina zwróciła się do mnie o pomoc w uporządkowaniu pozostałych po nim prac. Zmierzch deszczowego dnia wypełniał wnętrze małego pokoju. Na tle dogasającego już okna majaczył zarys sztalugi. Nieopodal biurko, zasłane arkuszami papieru spływającymi kaskadą na огоłocone łóżko, przytrzymało swą masywną konstrukcją piramidę obrazów odwróconych licami do ściany. Sterty płócien – niemal cały dorobek długiego życia jednego człowieka – leżały przede mną w oczekiwaniu na wyrok. Wyrok, który miałem wydać w imieniu bliskich, czekających taktownie, ale i niecierpliwie, na powiększenie metrażu niewielkiego mieszkania. Czas starego mistrza minął... Tysiące godzin – pracy, wzruszeń, sukcesów i porażek – pozostały zatopione w warstwach farb. Czas – jako wymiar nas samych, naszych dokonań i upadków, nas jako twórców i, ostatecznie, nas jako ludzi – objawił się z całą bezwzględnością.

Nieczęsto zastanawiamy się nad upływem czasu. Refleksja taka, jeśli nas nachodzi, jest zazwyczaj skrzętnie ukrywana, skutecznie zagłuszana instynktem życia. Zdarza się jednak, że indywidualne poczucie przemijania staje się zjawiskiem bardziej powszechnym, przebijającym się przez codzienność, tak nieraz dojmującym, że stwarza swoistą normę filozoficzną i wyznacza drogi twórczości artystycznej – przypomnijmy choćby przypadek schyłku XIX wieku, a pewnie jeszcze wymowniejsze doświadczenia hekatombi wieku XX. Nie przypadkiem *Byt i nicość* Jeana Paula Sartre'a powstał w 1943 roku. Trzy lata później Roman Ingarden, w szkicu opublikowanym na łamach „Twórczości”, napisał:

* Przyjmując swobodny tok narracji zrezygnowałem z zastosowania aparatu krytycznego. Spośród pozycji, które towarzyszyły mi przy pisaniu tego tekstu istotną rolę odegrały:

Roman Ingarden *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987

Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983

Kazimierz Wyka, *Dłonie Marii [w:] Odeszli*, Warszawa 1983.

Dopiero gdy jesteśmy świadkami tego, jak w gruzy rozpadają się moce, które nam się wydawały niewzruszone, jak dzieła ludzkie, które objawiły geniusz ducha ludzkiego przez pokolenia całe, jednak z biegiem czasu starzeją się nieuchronnie [...], jak wartości, które przyświecały szeregowi pokoleń, przecież pewnego dnia okazały się ułudą, jeżeli wreszcie w sobie samych odkrywamy możliwość nieistnienia – wówczas dopiero widzimy, że ów trwały byt, którym, jak nam się zdawało, sami jesteśmy, jest przecież ulotny i ułomny.

Dziś, gdy nasza egzystencja ulega zasadniczym przemianom, gdy w zawrotnym tempie dewaluowane są jedne wartości, a kreowane inne, słowa krakowskiego filozofa zyskują raz jeszcze pełnię swego sensu. Może właśnie teraz – bardziej niż kiedykolwiek wcześniej – pytanie o czas dzieła i czas twórcy staje przed nami nieuchronnie.

W pracowni starego malarza pozostały obrazy. Jeśli nie zostaną zniszczone, jeśli nie rozpadną się same ze starości, będą trwać nadal i fakt śmierci ich twórcy nie ma pozornie żadnego znaczenia dla ich dalszej kondycji. O ile jednak czas artysty dobiegł kresu, czas dzieła wstępuje w nową fazę.

Czas dzieła – w fizycznym wymiarze rozpoczyna się z ostatnim pociągnięciem pędzla i trwa aż do unicestwienia tej jego warstwy, która stanowi istotę artystycznej wypowiedzi. Bywa jednak, że ów kształt fizyczny – przypomnijmy choćby rodyjskiego Kolosa czy Fidaszowego Zeusa – niczym kosmiczne echo nieistniejącej już gwiazdy żyje w świadomości potomnych dzięki przekazywanemu przez setki pokoleń wspomnieniu. Dotykamy tu drugiego aspektu istnienia w czasie dzieła plastycznego – istnienia w sferze idealnej, które choć wyrasta bezpośrednio z materii porządkowanej ręką i okiem artysty, przecież przynależy do świata ducha. Jest ogniwem w przedziwnym splocie wartości i zjawisk budujących świadomość człowieka. I nie chodzi tu wyłącznie o arcydzieła, które nieprzerwanie towarzysząc ludzkości stały się symbolami wartości doskonałej, fundamentalnych pytań i nieprzemijających aksjomatów. Każdy wytwór artystyczny, choćby najdrobniejszy, z całą swoją mizerią i nieporadnością, ma szansę uczestniczyć w odwiecznym dyskursie człowieka ze sobą i tajemnicą świata. Ma tą szansę wówczas, gdy niesie choćby najskromniejsze pytanie, gdy wyraża wątpliwość bądź charyzmatyczną pewność ukazanej idei, dostrzeżonego zjawiska, wyrażonej emocji. Słowem, gdy jest emanacją prawdy, zapewne subiektywnej i niepełnej, lecz wartej tego, by autor poświęcił jej swe siły. Prawdy, dodajmy, również, a może przede wszystkim, w stosunku do siebie – człowieka, twórcy...

Zwykło się mawiać, że czas jest ostateczną miarą wielkości dzieła. Przytacza się dziesiątki przykładów, jak dorobek laureatów i złotych medalistów uległ całkowitemu zapomnieniu, twórców za życia nieznanym, których późniejsze pokolenia stawiają w rzędzie największych. Ale przecież to nie dystans wieków determinuje jakość – to człowiek, poszukujący nowych znaczeń, dopatrujący się nowych wartości, kwalifikuje dzieła wedle zmiennych, czasem ulotnych i przypadkowych zasad. „Próba wieków”, o której pisze Stanisław Ossowski, jest zawsze pewną wypadkową czynników kształtujących zarówno samo dzieło jak i warunki jego odbioru. Czynników tych niepodobna w pełni przedstawić i sensownie uszeregować. Jako oczywiste jawią się tu indywidualne

predyspozycje twórcy, jakoś jego intelektu i talentu, umiejętność zabiegania o własną pozycję, a zatem i pozycję swych dokonań artystycznych. To jest czas twórcy, czas na pracę, budowanie swej postawy wobec świata, wobec odbiorców współczesnych, wobec presji doraźności, na którą jest skazany. Te czynniki, obok innych, choćby uśmiechu fortuny, determinują czas przyszły – czas dzieła. Nie wdając się w dyskusję o istocie talentu twórcy i cechach wyznaczających dzieło sztuki, zatrzymajmy się przy zjawisku jakby mniej fundamentalnym, ale istotnym dla procesu twórczego, a co za tym idzie, czasu dzieła. Czas twórcy w szczególny sposób narażony jest na presję doraźności. Już z natury tworzywa i historycznie wykształconych funkcji wynika konieczność bezpośredniego związku artysty z odbiorcą. Od starożytności wysoko wykwalifikowany rzemieślnik, rzeźbiarz czy malarz musiał realizować zamówienia zgodne z zapotrzebowaniem klienta i od wrażliwości oraz mądrości tego ostatniego zależało bardzo wiele. Ta skaza zależności przetrwała nawet wówczas, gdy *wyzwolony* plastyk postąpił wyżej w społecznej hierarchii i dołączył do szacownego grona myślicieli i poetów. Wyjątkowy dualizm ducha i materii zawarty w dziele plastycznym sprzyjał położeniu akcentu na podstawowym imperatywie – niezależności. Niezależności, a więc prawie do wypowiedzania się we własnym imieniu, w sposób niekrępowany uznanymi kanonami, oczekiwaniami mecenasów, modą społecznie akceptowaną i reprezentującymi ją krytykami. Tak rozumiana niezależność stała się zasadniczym elementem programowym romantyków i przez ponad wiek była istotnym orężem w walce o poszerzenie granic wyobraźni, o przekraczanie horyzontów poznania.

Caspar David Friedrich, pozostający ze swą twórczością na obrzeżu ówczesnych kryteriów wartości, a co za tym idzie, poza zniewalającą pieśczętą uznania towarzyskiego i finansowego, należał do prekursorów w szeregu nowoczesnych bojowników o niezależność twórcy. Znajdziemy tu, każdego walczącego na swój sposób, Gustava Courbeta i Piotra Michałowskiego, Eugene'a Delacroix i Edwarda Maneta, nade wszystko impresjonistów i ich bezpośrednich kontynuatorów. Przypadek impresjonistów stanowi przykład szczególnie wyrazisty – to oni właśnie, dobitniej niż ktokolwiek wcześniej, dowiedli, że postulat niezależności nie jest wyrazem maniackalnej ułudy, ale drogą do nowych odkryć. Nieszczęsny Louis Leroy, który po wystawie w 1874 roku miał z zamierzonym szyderstwem orzec, że to nie malarstwo, lecz impresjonizm, zgodny z nim Albert Wolff z „Le Figaro”, zaangażowali cały swój autorytet znawców i sędziów sztuki. Czas przyznał niebawem rację artystom.

To zwycięstwo nowego nad starym, rewolucji nad stagnacją, sztuki nad konwencją miało też swoje konsekwencje, które, choć rzadko uzmysławiane i jakby niewidoczne, stały się dodatkowym katalizatorem przemian, które miał przynieść wiek XX. Oto bowiem porażka autorytetu krytyka sztuki zaburzyła ciąg komunikacyjny między artystą a odbiorcą, który im bardziej stawał się masowym, tym bardziej oczekiwał jakiegoś potwierdzenia swych wyborów tyleż estetycznych, co i snobistycznych i – last but not least – nastawionych na korzystną lokatę finansową. Ośmieszony krytyk nigdy już nie próbował odzyskać utraconej pozycji. Chroniąc resztki dawnego uznania w tumanach komunałów stał się co najwyżej „towarzyszem czasu”, rejestratorem i „nagłaśnierzem” zdarzeń. Tak długo, jak na scenie naszego wieku pojawiały się zwarte i czytelne

formacje intelektualno-artystyczne, będące wyrazem bliskich związków między artystami bez względu na rodzaj tworzywa, w jakim się wypowiadali, rolę rewelatora dzieł plastycznych przejmował pisarz lub poeta o tożsamej lub bliskiej orientacji. I tak po wiekach nieoczekiwaną postać zyskało horacjańskie *Ut pictura poesis...*

Kolejne dekady przyniosły dalszy rozwój procesu degradacji wartościowania. Kanony estetyczne, a nawet etyczne przestały funkcjonować. Podważanie kanonów na początku XX wieku wyrażane na ogół jednorazowym, spektakularnym manifestem, stało się obyczajem i zasadą, choć – paradoksalnie – kanonów już broniło niewielu i nie o kanon w istocie szło, lecz o „podważanie” jako meritum artystycznego działania. Dawny sens artysty – bojownika o własną niezależność uległ skrzywieniu. Postulat niezależności, im bliżej naszych czasów, tym bardziej utożsamiany był z brakiem odpowiedzialności i relatywizmem jako zasadą twórczej aktywności. Ale też, stając się fundamentalnym hasłem, przemienił się w oczekiwaną konwencję. Artysta-„rewolucjonista” ducha natrafiał na zdecydowany opór wobec swych poglądów, dokonania, nierzadko wobec siebie osobiście. Główny oponent, poczciwy dziewiętnastowieczny filister, rozpląnął się w nicości. Dziś nikt już nie walczy z „rewolucjonistami” i „obrazoburcami”. Przeciwnie, nowoczesny konsument sztuki gotów jest na każdą ofertę, byle odpowiednio zareklamowaną i sprzedaną. Bardziej niż kiedykolwiek na „targowisku próżności” naszych czasów dzieło sztuki może powstać z mianowania i finansowej poręki.

Niespełna dwa wieki dzielą profetycznego artystę-kapłana, który „z garstką przyjaciół siadłszy przy kominię”, wykuwał zręby nowych prądów estetycznych od dzisiejszego „rewolucjonisty”, pospiesznego producenta sztuki, goniącego za natychmiastowym sukcesem, kreowanego przez fachowców od marketingu i reklamy. Całkowity rozpad kręgów opiniotwórczych posługujących się jakąś skalą wartości ułatwił taką ewolucję. Jak często dziś twórca determinowany jest ustawiczną pogonią za dobrą pozycją na liście rankingowej, gwarantującą korzystną stawkę honorarium i miłe poczucie własnego geniuszu. Nie jest to oczywiście zjawisko nowe, choć może bardziej wyraziste niż w czasach siemniężnej rzeczywistości peerelowskiej, z biednym społeczeństwem i państwowym mecenate. Wtedy nie wchodziły w grę tysiące dolarów i światła wielkiej sceny. Co najwyżej oficjalne zamówienia, rutynowe zakupy muzealne, wystawy, pochwały, nagrody... Inny, może bardziej bezinteresowny, rodzaj presji doraźności stworzyła polska rzeczywistość polityczna lat ostatnich, stawiając przed artystą konieczność dokonywania wyborów moralnych bardziej niż estetycznych, często owocujących wizją Szymona Cyrenejczyka z wąsami Wałęsy, czy obrazem rzymskiego legionisty w rynsztunku zomowca. Kicz bogoojczyźniany stał się znaczącym elementem krajobrazu sztuki tych lat. Potrzeba aktualności, w niezwykle sposób łącząca twórcę z odbiorcą, umacniająca wzajemne poczucie słuszności zajmowanych postaw, determinowała czas twórcy nie mniej niż wcześniej ukazane zależności. Zapewne rację miał Michałowski, gdy w czasie Powstania zajął się głównie produkcją karabinów... Może lata osiemdziesiąte nie były czasem dość dramatycznym? Może zabrakło determinacji i odwagi, by na okres rewolucji odejść od uprawianej profesji? Może wreszcie tyle tylko wymagały oczekiwania społeczne?

Niepostrzeżenie odchodzi w przeszłość typ artysty-bezinteresownego poszukiwacza prawdy, odnajdującego spełnienie swych pragnień w samym akcie tworzenia, wystawiającego z rzadka na dorocznych salonach, który jeśli stawał się bohaterem wystawy indywidualnej, to raczej w pozycji aktora kończącego benefisem swój sceniczny żywot. Odchodzi może i dlatego, że nie mógł pojąć tego, co zrozumiał manager sztuki – odbiorcy nie tyle chodzi o dyskurs nad wartościami, lecz o konsumpcję rzeczy prostych, trwałych w swym przesłaniu, jak kształt damskich kapeluszy w Ascott i jak one budzących sezonowe zainteresowanie. Nie zaduma, a zdumienie zdaje się być głównym wyznacznikiem wartości dzieła. To samo zdumienie, które od wieków ogarnia jarmarcznią gawieź na widok „baby z brodą” lub cielecia o dwóch głowach, zdaje się być znaczącym elementem presji doraźności, tej determinanty czasu twórcy.

Obrazy starego mistrza nie zostały zniszczone, często nawet niesygnowane, rozeszły się między przyjaciółmi. Może któryś z nich zdobi mieszkanie urzędniczki z wydziału lokalowego. Może jakiś został zakupiony za grosze przez amatora wiedzionego estetycznym kaprysem, pozbawionego złudzeń, co do przyszłych zysków. Stary mistrz nie walczył o indywidualne wystawy. Nie rozsyłał swej notki biograficznej do prowincjonalnych *Who is who*. Nie stworzył arcydzieł, ale też nie zabiegał o szczególne dowody uznania. Można by powiedzieć, że był wyrodnym ojcem swych obrazów. Ale może właśnie dlatego, w chwili gdy zabrakło autora, prace nie utraciły raptownie swego sensu. Odwrócone dotąd licami do ściany, rozpoczęły teraz nowy etap swej wędrówki przez czas – czas dzieła.

Czas twórcy i czas dzieła niekiedy pokrywają się bez reszty – czas dzieła nie trwa wtedy dłużej niż biologiczna egzystencja jego twórcy. Pozostawiona spuścizna w najlepszym razie wędruje do grobowca muzealnych magazynów. Tak przytrafiało się i przytrafia artystom nadwornym, łowcom doraźnego powodzenia, którzy budując pozory własnych dokonań chcą wierzyć, że *PRAWIE wszyscy pomrzemy*. Śmierć uspokaja jednak media, światła rampy zamieniają się w znicze i wtedy słychać już wyłącznie brzmienie dzieła. Czy słychać? Czasem tak. Wtedy, gdy artysta, mówiąc słowami Kazimierza Wyki, zdolny jest do „wychylenia się poza śmierć”, gdy jego idea, tkwiąca w dziele, wywołuje rezonans, odnajduje odbiorcę bez względu na okoliczności. Czasem potrzeba na to dziesiątki i setki lat. Czasem, jak Pablowi Picasso, los daje odczuć to „wychylenie” za życia. Niekiedy, jak Amadeo Modigliani, artysta jest połączony krawędzią śmierci z nowym, pełniejszym etapem czasu swego dzieła. Bywa wreszcie i tak, że praca zapomniana i anonimowa posiada w sobie ów tajemniczy ładunek prawdy i emocji, jest świadectwem wartości, tym „wychyleniem się poza śmierć”.

Takimi były nadpalone i pomięte akwaforty bezimiennego grafika, które mój dziadek, właśnie oswobodzony więzień konzlagru Oranienburg–Sachsenhausen podniósł z płonących ruin Monachium. Przybywając z czasu pogardy dostrzegł okruczeństwa ducha, i być może właśnie wtedy, w majowy poranek 1945 roku, ów nieznanymi artysta mógł powtórzyć słowa Ingardena: „Jestem siłą, która ostaje się w przeciwnościach losu... Jestem siłą, co chce być wolna. Trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje”.



1. *Cień Midasa* (z serii *Mity*), 150x150 cm, ol./pł.



2. „Narcyz” (z serii *Mity*) (kwiatek na wysypisku) 150x150 cm, ol./pł.



3. *Echo* (z serii *Mity*), 150x150 cm, ol./pł.



4. *Brama zwątpienia* (z serii *Bramy*), 140x160 cm, ol./pł.

Stanisław Sobolewski

Studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz malarstwo w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1979 r.). Od roku 2001 jest profesorem tytularnym. W latach 1994–2000 był dyrektorem Instytutu Wychowania Plastycznego (dzisiejszego Instytutu Sztuki AP).

Wśród ponad dwudziestu wystaw indywidualnych wymienić można ekspozycje w Instytucie Polskim w Wiedniu, w Galerii Krytyków Saska Kępa w Warszawie, w Galerii Pryzmat w Krakowie oraz w licznych galeriach w Krakowie, Nowym Sączu, Nowym Targu, Bydgoszczy, Mielcu czy Zakopanem. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m.in. w Münster, Hueckelhoven, Stuttgart, Getyndze, Worpsswede, Norymberdze, Darmstadt i Marburgu w Niemczech, w Rzymie, w Lailly-en-Val we Francji, w Moskwie i Petersburgu oraz w Ronneby w Szwecji. W Polsce wystawiał na zbiorowych ekspozycjach w Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Bielsku-Białej, Szczecinie, Warszawie (m.in. podczas *Arsenatu 88*), Płocku, Zakopanem.

Prace artysty posiadają w swych zbiorach: Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Urząd Miasta Krakowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Muzeum Miejskie w Vukovarze (Chorwacja) i Muzeum Historyczne miasta Krakowa. Twórczość Sobolewskiego analizowana była w licznych tekstach, m.in. przez Marka Rostworowskiego, Krystynę Czerni, Magdalenę Hniedziewicz i Andrzeja Osękę, w takich gazetach, jak np. „Tygodnik Powszechny”, „Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Polski”. Przedstawiano ją także w programach telewizyjnych.

Experience of Time – a Didactic Tale

Abstract

An artist – a work of art – time. Relations between these three entities constitute the basis for the analysis of time relation towards the permanence of the work of art. An emerging question concerns the link between artistic truth, the artist's truth and vitality of his/her art. How important is the artist's ethos for the truth value of his/her work? The artist's fate, battling personal convictions and the time pressure imposed by the ambition to gain recognition among the contemporaries. A reflection on the mechanisms, which form an artist when blurred become the criteria of evaluation and relativism becomes the only doctrine which is safe and free from the critique. A work of art becomes that indeed when all the additional marketing support disappears and merely the sense is legible and clear also for future generations, even when the name of the author falls into oblivion.