

SPOTKANIE Z PROFESOREM JANUSZEM KRUPIŃSKIM – (AUTO)PORTRETY. MIECZYŚLAW GÓROWSKI

Wywiad prowadzą Dominika Czakon i Paulina Tendera

D. Cz. – Prezentowane na wystawie, otwartej na Wydziale Form Przemysłowych, plakaty i szkice Mieczysława Górowskiego określone zostały jako (auto)portrety. Czy zechciałby Pan opowiedzieć, jaki Pana zdaniem wyłania się z tych portretów człowiek, jaka postać? I czy ta postać bardzo różni się od Mieczysława Górowskiego, którego można było spotkać w życiu codziennym?

J. K. – Czym się różnią artysta jako człowiek i artysta jako twórca dzieła? Jak mają się do siebie żywy człowiek, którego spotykamy, od postaci, jaka wyłania się z obrazu samego siebie, jaki ten człowiek ukazuje w swoich dziełach, autoportretach? O krok dalej pytanie, jak różni się jego wyobrażenie samego siebie, jakie ten człowiek ma, od tego, jakim chce się ukazać, wydawać... Czy w życiu codziennym, gdy spotykamy kogoś, na przykład Górowskiego, czy on nie portretuje już siebie przed nami, nie buduje obrazu siebie w naszych oczach? Wiele tu kwestii...

Po tym wykładzie [mowa o wykładzie inauguracyjnym prof. Krupińskiego pt. *Mieczysław Górowski – portrety rozpaczy*] kilka osób, znajomych artysty, zarzuciło mi, że: „przecież znałam/znałem Górowskiego i on wcale taki nie był. To był wesoły, pogodny człowiek, umiał żartować itp.”. Z kolei brat Mieczysława skojarzył z rozpaczą fakt, o którym zresztą nie miałem pojęcia, że w dbałości o swoje zdrowie Mietek wpadał w przerażenie, nie oddawszy w stosownej porze... przepraszam, mówiąc to sam puszczam to mimo uszu... stolca.

Sądzę, że interpretacje dzieł typu psychoanalitycznego są chybione. Dzieło, sens dzieła wyprowadzają one z tego, czym ktoś jest... Nie starcza im nawet wyobraźni, by rozważyć możliwość, iż w twórczym dziele człowiek przekracza to, czym jest, siebie. A przecież na tym dopiero polega tworzenie.

D. Cz. – *Jak można to odnieść do rozpacz?* W *autoportretach Górowskiego znajduje Pan rozpacz*. Narzuca się pytanie, czy on sam był w rozpacz, znał rozpacz?

J. K. – Rozpacz sięga punktu, w którym człowiek przekracza siebie. Polega na wejrzeniu do wnętrza samego siebie, a łączy się z pytaniem, które sięga głębiej niż dno duszy.

Tak, mówiłem o portretach rozpacz, i ta rozpacz nie godziła się tym ludziom z tym obrazem Górowskiego, jaki oni sami mieli, jaki wynieśli ze spotkań z nim, w jakim go zapamiętali. Cóż wiedzą o rozpacz?

Zarzucono mi, że być może swój własny smutek nałożyłem na te dwie prace Górowskiego, autoportret z lustrem, który z czasem posłużył jako szkic do plakatu „Żegnaj Judaszu”, oraz ostatni obraz ze zbioru *Rachunek istnienia...* Obraz, w którym widzę oko, oko jak glob, oko ze studnią żrenicy. Obraz z dwuznaczną *quasi*-sygnaturą „Góra” czy „Góro”. Otóż sądzę, że obrazy, symbole, odniesienia wpisane w same te prace Górowskiego pozwalają mówić o tym, że są one portretami rozpacz. Chodzi o to, czym jest rozpacz, a nie o to, co czuję lub uważam ja lub autor. Te obrazy niosą pewne sugestie co do natury rozpacz. Myśli nasze wiodą ku właściwemu jej wejrzeniu w siebie.

Jeśli nawet Górowski nie przyznałby tego? Cóż, próba rozumienia czegoś nie może się zadowalać stwierdzeniem kogoś, autora, jak on to sam rozumiał, ani rekonstrukcją samorozumienia autora. On sam we własnym dziele może budować rozumienie samego siebie.

Te dwie prace są portretami rozpacz. Czy sam autor dotknięty był rozpaczą?

Swego rodzaju wytrychem w obronie takiego stanowiska, iż Górowski był dotknięty rozpaczą, jest wprowadzenie tu pojęcia nieświadomości. Wytrychem, gdyż jak to sprawdzać? Autor najpoważniejszych rozważań poświęconych rozpacz, Kierkegaard, podkreślał, że przecież człowiek może być w rozpacz i nic o tym nie wiedzieć; że ta rozpacz może być nieświadomiona, w tle towarzysząc wszystkiemu, co ktoś robi, przeżywa.

Wtrącę, nie wiem, jak to się złożyło, że odkrycie problemu nieświadomości kojarzy się ze szkołą, która redukuje człowieka do poziomu seksualności. Kto w to wierzy, takim się czyni? Nawet tłumacz Kierkegarda, Iwaszkiewicz, wydaje się zadowalać takimi seksualizacjami, lekceważąc myśl autora o wyższych poziomach, chociażby erotycznym, o „estetycznej fazie”.

Pytanie, jak było w przypadku Górowskiego? Ale nawet gdyby tak było – rozpacz uświadomiona czy nieświadomiona? Zasadniczo oglądam dzieło, nie pytając się o konkretnego człowieka, jakim był sam artysta. Z ironią kiedyś mówiłem, że gdybym był jego kochankiem, miłośni-

kiem, wówczas to bym chciał dociekać tego, kim on jest, jaki on jest jako człowiek. W tym momencie zajmuję się jednak obrazem, jaki się wyłania z tego dzieła, i przesłaniem tego dzieła, a samego twórcę jako człowieka gdzieś odsuwam na bok i mogę powiedzieć, że tamto dzieło jest portretem rozpacz, nie zadając sobie pytania, jak jest w wypadu samego artysty.

D. Cz. – A czy ta rozpacz – która jest dla mnie bardzo wyraźna w prezentowanych na wystawie plakatach-obrazach – czy jest to Pana zdaniem dominujący, centralny motyw w twórczości artysty? Czy ta rozpacz pojawiła się w pewnym momencie, czy jest motywem, który występuje w całej twórczości Górowskiego?

J. K. – Tego momentu ja nie wyznaczę – jedno jest pewne, że np. dzieło z 1983 roku i dzieło z 2010 są pod tym względem zbieżne. Tu i tam ta rozpacz. Może, jak każdy człowiek, Górowski miał tam jakieś wahania nastroju wewnętrznego, ale myślę, że jest to trwały rys jego twórczości: taki brak poczucia tożsamości, brak poczucia bycia sobą. Pytanie o samego siebie jest wplecione w jego dzieło.

Kto odmawia Górowskiemu zdolności i prawa przeżycia rozpacz, i pytań, jakie ona niesie ze sobą, czy nie poniża go?

Kierkegaard każe nam się zastanowić, czy rozpacz nie czyni człowieka człowiekiem.

D. Cz. – A jak ująłby Pan relację pomiędzy artystą a jego dziełem?

J. K. – Zachodzenie relacji pomiędzy twórcą a jego dziełem jest tak oczywiste, jak to, że dzieło ma autora, że je ktoś wytwarza. W tej relacji dzieło sztuki ma prymat, posiada autonomię zasadniczo może dlatego, że jego twórca o tyle zasługuje na miano artysty, o ile dzieło, które wytworzył, zasługuje na miano dzieła sztuk, ba, o ile jest dziełem sztuki. Artystą się bywa – o tyle, i wtedy. Twórczy artysta uczy się od powstającego dzieła... Tak. A jednak, gdy pytamy o artystę jako człowieka, osobę, o kogoś z jego pełną biografią? Otóż nie neguję istnienia związku pomiędzy dziełem sztuki a jego twórcą, artystą jako człowiekiem, ani nie odmawiałbym mu pierwszorzędnej roli. Sztuka dla sztuka, sztuka dla artystów, dla koneserów? Sztuka bez pytania o człowieka, o jego człowieczeństwo? To absurd. Sztuka nie rozwiązuje problemów życiowych, dzieło sztuki nie jest środkiem, narzędziem..., nie spełnia się w tej czy owej funkcji... terapeutycznej, rekreacyjnej, religijnej, politycznej czy pedagogicznej... Witkacy głosi ideał Czystej Sztuki, ale przecież istotę sztuki wiąże z uczuciem metafizycznym. To określa we wstępie do *Nowych form*

w malarstwie jako związane z przeżyciem przez człowieka pytania o samego siebie, o własne ja, ze zważeniem w siebie, a nawet w istnienie ja...

Zarazem jednak myśli o tym, że dzieło sztuki jest konsekwencją, śladem, zapisem bądź wyrazem życia artysty, tego, kim on jest jako człowiek... nie da się utrzymać. Czyżby człowiek zawsze już jest i był, a nadto swemu ja, swej duszy może dać jeszcze ewentualnie, wtórnie wyraz? Sam jest już przesądzony, określony? Zamknięty? Tworząc obraz samego siebie, człowiek tylko dowiaduje się sam przed sobą, jaki jest? Jeśli nawet tak i nie inaczej, to czy nawet od kogoś, kto jakiś jest, nie jest kimś innym ten ktoś, kto nie tylko jakiś jest, ale nadto wie, że taki jest..., albo wie, że nie wie, jaki jest? To przejście do „wiem” czy nie jest już przemianą? Tworząc obraz samego siebie, człowiek tylko dowiaduje się sam przed sobą, jaki jest, czy może raczej i wtedy dopiero określa się, a nawet może określa siebie, sam siebie... Znajduje siebie, jakim wcale dotąd nie był. Dzieło otwiera się na coś, wobec czego, w otwarciu na co określa się ten, kto przez nie, przez to jest doświadczany... On istni się w tym otwarciu.

D. Cz. – Czy także w stanie rozpaczy?

J. K. – Górowski tworzy *Rachunek istnienia*... Zauważmy, autorefleksja, sumienie spełniają się nie w dowiadywaniu się czegoś o sobie, ale w wewnętrznej przemianie... Wymagają podjęcia prób rewizji własnych wyobrażeń o sobie, a nawet myśli wybiegającej poza to, czym sobie sami się wydajemy, poza obrysy, w jakich się sobie ukazujemy, w jakich siebie kochamy... Tam sięga najmocniej ostatni obraz ze zbioru *Rachunek istnienia*, w katalogu oznaczony jako 26c. To dzieło nakłania do myśli o wejrzaniu, które człowiek kieruje ku własnemu wnętrzu, ku myśli o dnie duszy. O to, co poza nią... Po ciemność, gdzie brak jaśnień, wyjaśnień, o tym, co w niej pierwsze, jak początek, źródło...

D. Cz. – Tam rozpacz? Ten obraz to ukazuje?

J. K. – W głębi czeluści źrenicy, na dnie drugie oko. Bez ruchu. Bez ruchu. Trwa. W nieporuszeniu? Wieczne oko ciemności. Z którego spojrzeniem nie sposób się spotkać. Ślepe i głuche. Nie świeci, nie mówi, nawet nie dzwoni. Ciemne i nieme. Oko Boga, Obojętnego. Stąd rozpacz, człowieka, człowieka wierzącego.

Pisałem już, że w tym oku, drugim, można zobaczyć dzwonek. Wtedy jego martwym, nieporuszonym sercem źrenica.

Dopowiadając, słowami Kierkegaarda, ostatni obraz z *Rachunku istnienia* nie ukazuje już tego ja, które „pragnie zgarniać zaszczyty płynące

z tych poetycznych, mistrzowskich zarysów, w których pojmowało siebie”, w których dotąd ukazywało, przedstawiało siebie wobec świata. Teraz jest samo wobec siebie, zwrócone w głąb swej istoty, a wówczas może „Całe zagadnienie osobowości w głębszym rozumieniu tego słowa staje się rodzajem ślepych drzwi na dnie jego duszy, za którymi nie ma nic”. To fragmenty z *Choroby na śmierć*.

D. Cz. – Właśnie. Pytania o samego siebie... tak podstawowe, że pewnie raz zadane trwają/są obecne w całej twórczości.

J. K. – W wielu tych portretach, które on robił, w wielu, które nie miały być portretami – bo często on robił plakaty do np. jakiejś sztuki teatralnej i tam pojawia się jakaś maska, jakaś twarz i nie musimy się w ogóle domyślać, kto mu pozował czy nie pozował – wraca nieustannie ta kwestia: czy to, co widzimy, co można widzieć, zobaczyć, co się zjawia, to właśnie człowiek, czy on się przejawia choćby w tej twarzy?

D. Cz. – Taki – każdy człowiek?

J. K. – Każdy. W wielu tych portretach-nieportretach, tych obrazach twarzy, u niego według mnie wraca coś takiego jak „rozpaczliwe oko”.

D. Cz. – Tak, ono też zwróciło naszą uwagę i chcieliśmy o te oczy zapytać.

J. K. – A na wystawie *Rachunek istnienia* – czy widziały Panie z bliższa to oko w zamku, w otworze od klucza, z tą plastikową półkulą? Reprodukacja, którą wyświetlałem podczas wykładu, nie oddawała tego, że tam jest taka gałka, taka szklista powłoka; taka sfera, która jeszcze bardziej oddziela.

D. Cz. – To jest takie rybnie oko...

J. K. – Właśnie, i jeszcze jakby okaleczone, tam w środku... Ale w tym oku nie znajdują portretu rozpaczy.

D. Cz. – Według mnie – może ze względu na tę dziurkę od klucza właśnie – jest to bardziej oko zerkające.

J. K. – Nie było w nim już tej powagi pytania, nie?

D. Cz. – W tym oku – nie.

J. K. – To raczej on nas podgląda – coś takiego.

D. Cz. – To też jest bardzo częsty motyw u Górowskiego, prawda?

J. K. – Generalnie, to, za co cenię Górowskiego? Banalne, ale centralnym pytaniem jego sztuki jest pytanie o człowieka. Górowski sam o tym mówi słowami Antoniego Kępińskiego. Cytuje jego myśl o tym, że dla samego siebie człowiek jest największą zagadką, myśl o „nieoznaczoności” człowieka. I podziela przekonanie, że zmaganie z tą własną tajemnicą jest podstawowe dla człowieka jako człowieka.

Dla kontrastu wskazałbym na współczesną tendencję w sztuce, której przejawem jest krakowskie Triennale Grafiki. Tendencja to dość trwała, skoro wystawia się wielu epigonów, a w szczególności epigonów samych siebie, grafików, którzy od dziesięcioleci robią to samo. Towarzysząca wystawa „Grafika i Edukacja”¹ prezentuje prace graficzne profesorów polskich uczelni artystycznych. Co uderza? Człowiek, problem człowieka jest tam nieobecny. Diagnoza Ortegi y Gassetta sprzed nieomal stu lat byłaby tu aktualna, diagnoza o dehumanizacji sztuki. Nasi artyści uciekają w jakieś gry formalne, układanki linii, pól barwnych, bardzo subtelne zestawienia różnych odcieni. Widzimy kompozycje, ćwiczenia kompozycyjne, takie plastyczne prace. Jaka jest racja istnienia większości, jeśli nie wszystkich tych prac? Może to są takie szkolne ćwiczenia kompozycyjne, to takie akademickie prace plastyczne, i to wszystko? Profesorowie powinni być neutralni, niezaangażowani, poprawni? Co to za sztuka, którą się nie wchodzi w spór o istnienie, o sposób istnienia człowieka?

P. T. – Tu jest odwrotnie, prawie wszędzie się człowiek pojawia.

J. K. – To portrety, człowieka i ludzkich spraw.

P. T. – W wywiadzie z panem Górowskim (Drzwi do plakatu) znalazłyśmy taki jeszcze jeden aspekt jego twórczości, taki motyw otwartości – tzw. dziury – czasami te płaszczyzny nawet ciemne są przez niego tak interpretowane...

J. K. – On sam dzieli swe prace na „portrety”, „aluzje polityczne”, „kombinatoryczne” i właśnie „dziury”.

„Dziura”? Przerwana, wycięta powierzchnia płaszczyzny, powierzchni, w wypadku plakatu po prostu papieru daje u Górowskiego odczucie, iż

¹Por. <http://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wystawy/1135-grafika-i-edukacja-polskie-uczelnie-artystyczne>.

to, co widzimy, to tylko powierzchnia, za nią kryje się, za nią leży jakaś druga rzeczywistość. A może nicość. To często dziury czarne... Ten podział Górowskiego nie jest ostry, skoro portret van Gogha zawiera „dziurę”. Van Gogh patrzy ku nam stamtąd, z drugiej strony, sam już nie należy do naszego świata... Dodam, że przynajmniej w niektórych autoportretach van Gogha uderza podobna wizja... Oko van Gogha zanurzone w oczodole wyraźnie patrzy i świeci ku nam z daleka, z głębi, z punktu, który nie należy już do powierzchni twarzy, tej maski, jaką wydaje się twarz. Dygresja: czy autorstwa Górowskiego portret Szwajgier nie ma inspiracji w podobnym odczuciu?

P. T. – Oprócz tego, że pojawia się tam motyw egzystencjalny, jest też pozytywny element otwartości. Górowski uważa, że wiele jego plakatów ma ten właśnie aspekt, tzn. pokazuje otwartość. Nie wyjaśnia, na co miałyby to być otwartość i może przed kim albo co się otwiera. Wyraźnie jednak widać w tej wypowiedzi, że jest tam element pozytywny.

J. K. - Górowski należy do pokolenia, które może nie czytało Umberta Eco *Dzieła otwartego*, ale które to hasło dzieła otwartego przyjęło. Wielu w jego pokoleniu nosiło tę książkę pod ręką, nie czytając jej nawet. To było w okresie, kiedy tu było społeczeństwo zamknięte, panował, jak mówię, sowiecjalizm, a o ukazaniu się tak poważnego dzieła jak *Společество otwarte* Poppera nie było w ogóle mowy. Kto czuł zaduch Peerelelu, ten w słowie „otwarte” znajdował pociechę. W tym peerelewskim zamknięciu słowo „otwarte” elektryzowało.

W wypadku Górowskiego odnotować można, że otwartość znaczeniowa jego prac stoi w opozycji do ideału jednoznaczności przyjmowanego na macierzystym wydziale Górowskiego, na wydziale, gdzie pracował, Wydziale Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Projektowanie graficzne podporządkowane tam było pojęciu komunikacji wizualnej. Komunikat ma być komunikatem, zadana treść ma być przekazana w jednoznaczny, efektywny sposób. Treść, niczym nakaz czy rozkaz, niczym bodziec, ma przekładać na reakcję w postaci określonego zachowania człowieka. Jak w komunikacji drogowej. Gotowa myśl ma być ujęta w efektywnej formie wizualnej, wywołującej skutecznie odpowiednie stany czy działania człowieka.

A Górowskiego raziło przeniesienie tego podejścia na plakat. Odrzucał podobne rozumienie roli plakatu.

Gdy mowa o otwartości, dodałbym, że pod tym względem na ogół szkice Górowskiego są bogatsze niż plakaty. Stawiają, sugerują więcej pytań... – one są jeszcze bardziej niejednoznaczne, są mniej dopowiedziane. Nie wiem, czy Panie też miały takie wrażenie – te szkice były

często ciekawsze. Cóż, sam Górowski jakby nie zdawał sobie z tego sprawy. Długo nie doceniał własnych szkiców. Łatwo je rozdawał. Widział w nich tylko szkice, rzecz pomocniczą, środek, a nie dzieła malarskie, obrazy... Nagrody dostawał za plakaty, ceniony był za plakaty, a nie za te „szkice”. Sam nie był świadom wartości tego, co robił. Długo nie miał odwagi, by pomyśleć o sobie jako o malarzu, by pełniej malować... A przecież nawet w jego plakatach wartością nie jest plakatowość, ale malarskość.

D. Cz. – Czy dzięki tej postawie otwartości, o której Pan mówi, możliwe jest to przesunięcie nawet plakatów (pomimo tego, że powstawały na zamówienie, co jakoś je krępowało) w stronę dzieł malarskich?

J. K. – Górowski tworzył chętnie dla teatru, plakaty teatralne, gdyż tu znajdował klimat otwartości. Projektanci mówią: „mamy odpowiedzieć na konkretne zamówienie; nasz obraz ma być bardzo adekwatny w stosunku do treści, które sztuka teatralna przekazuje”. Górowski, jako artysta, tworzył obraz, który był raczej ekwiwalentem, interpretacją, odniesieniem dla jakiegoś elementu, aspektu sztuki teatralnej, dla dramatu. Górowski tak naprawdę nie przeczytał „od dechy do dechy” ani jednej sztuki teatralnej. Nie przystawał na redukcję plakatu do roli komunikatu o tym co, gdzie, kiedy...

P. T. – Mam takie wrażenie – odnośnie do relacji między szkicami a plakatem – że uproszczenie formy, jeżeli to tak można nazwać, w wypadku plakatu jest związane z tym, że szkic nie zawiera tylu elementów związanych np. z tytułem dzieła teatralnego albo odnoszących się do zamówienia. Wydaje mi się, że on malował szkic, który był bardzo ekspresyjny, po czym próbował go trochę dostosować do zamówienia... Ale jest też w plakacie duże nagromadzenie symboli. Szkic nie posiada żadnych symboli, a potem, jak się to przekłada: plakat to jest szkic włożony w formę plakatu z ponakładanymi symbolami. Ja mam wrażenie, że u Górowskiego taki był proces powstawania plakatu ze szkicu.

J. K. – Często tak, pomijając te szkice, które są matrycami dla jego plakatu – tzn. Górowski na formacie pocztówki kreśli obraz i wykorzystuje efekt powiększenia tego do dużej skali; 10 cm staje się 70 cm czy metrem. Szkic był najczęściej wielkości pocztówki – 10 na 15. Jak on to powiększył do dużej skali, to miał efekt makro. Jakby podglądać coś przez lupę, przez szkło powiększające. Kreska na fakturze papieru staje się taka smakowita, taka mięsista przy tym powiększeniu, taka materialna. To był jeden z efektów, które on wykorzystywał. Przy czym Górow-

ski był bardzo wrażliwy na materialne cechy samego nośnika plakatu. Papieru. Między innymi często wykorzystywał fakt, że plakat jest drukowany na papierze i plakat to coś, co każdy z nas widział przylepione na płócie czy na jakichś słupkach; coś, co się odlepia, i wiemy, że to jest coś cienkiego itd. Te tzw. dziury Górowskiego wykorzystują to. Poza tym mamy często takie wrażenie u niego, powtórzę, że to, co widzimy, jest tylko taką powłoką, taką błonką pokrytą kolorami, które jakby zedrzyć, to nie wiadomo, co jest tam po drugiej stronie i bardzo często u niego jest ta czerń taka tłusta, niepokojąca... może to było patologiczne, patologiczna jest ta czerń.

Dotykamy aspektu symbolicznego, barw, postaci, obrazów. Toteż w ogóle nie mogę zgodzić się z twierdzeniem, że w szkicach nie ma żadnych symboli. Nie ma liter, znaków? To Pani miała na myśli? I te bywają.

D. Cz. – Trójwymiarowość tych plakatów jest bardzo odczuwalna. Często to nawet nie tyle są dziury, ale jakby wyglądanie ze środka – jak rozchylanie kurtyny, co potęguje wrażenie iluzji.

W kontekście otwartości chciałam jeszcze zapytać o odbiorcę. Artysta dużo mówił o odbiorcy, o widzach, wyraźnie kierował swoją twórczość ku nim. Miałam takie odczucie, że odbiorca-widz był dla Górowskiego bardzo ważny i że dużo jest w tej twórczości miejsca na dialog, rozmowę.

J. K. – Zbyt często przeocza się to, że pierwszym odbiorcą, widzem jest sam twórca. Na przykład w szkicu artyście rysuje się jakaś wizja, i ona go na coś otwiera, pociąga go ku czemuś, jest przecuciem czegoś. Jakiejś rzeczywistości. On sam jest tym poszukującym, a później zaprasza nas – innych, żebyśmy uczestniczyli w tym poszukiwaniu, i nam też coś tam zamajaczy.

D. Cz. – Tym bardziej, że te plakaty dają duże pole do popisu, do dopowiedzenia...

J. K. – Wiemy, że do czegoś się przedzieramy, coś przeczuwamy. Rodzą się pytania. Nie dochodzimy do jakiegoś amen, do ostatniego słowa, do oczywistości. Wiele dzieł sztuki tzw. rzekomej, tzw. współczesnej, nawet malarskich, jest obliczonych na kontakt jednosekundowy: widzisz, zaskoczyłeś i idziesz dalej, i możesz zapomnieć. Było fajnie przez sekundę. To nie on.

Dodam jeszcze raz, że otwartość dzieła nie ma nic wspólnego z tym, co Eco nazywa „dziełem otwartym”. Dzieło w jego rozumieniu na nic się nie otwiera, nie jest czegoś uobecnieniem, nawet niczego, nawet nicości

nie uobecnia. Jest pewną grą, i tyle. Zgodnie z tą koncepcją kategoria prawdy nie ma sensu w odniesieniu do sztuki. Nie ma tu miejsca na to nieskończone poszukiwanie, którego domaga się od nas idea prawdy...

P. T. – Górowski we wspomnianym już wywiadzie powiedział, że daje sobie prawo do emocjonalnego stosunku do swojego dzieła sztuki albo do swojego plakatu; że ta jego emocjonalność znajduje się w tym plakacie, który oglądamy. Tu się właśnie pojawia problem, bo jeżeli odbieramy dzieło sztuki albo plakat, to albo jest tak, że my czytamy „swoje”, jako ludzkie w ogóle w sensie uniwersalnym, albo czytamy „jego” i tam się pojawiają jakieś treści subiektywne. Czy do nas dochodzą treści subiektywne związane z artystą?

J. K. – Czytam jakieś emocje, ale mnie nie obchodzi, że to są jego. Moim udziałem mogą się stać jakieś emocje, ale że akurat jego? Jak się przejmujemy taką myślą – nie pamiętam, bodaj pada na przykład u Schelera – że poeci są odkrywcami nowych rodzajów uczuć, emocji? Lista uczuć, emocji nie jest zamknięta. Nowy typ uczuciowości może się pojawić dzięki sztuce, i ta może stać się naszym udziałem. Jakiś Górowski może sam nie znać uczucia, które staje się jego udziałem wraz z powstającym dziełem. Podobnie w przypadku portretu, czy zwłaszcza autoportretu, wszystko, co początkowo było tylko udziałem „jego”, artysty, samo nie musi być czymś tylko „jego”. Kierunek otwarcia dzieła, to, na co ono się otwiera... Otwórz się widzu, słuchacz, czytelniku i ty na to! Na swoim przykładzie artysta daje portret człowieczeństwa, portret rozpaczy itp... Wchodząc w otwarcie tego portretu, sam mogę szukać siebie.

P. T. – Jeżeli mówi nam, że jego prace mają charakter emocjonalny, to daje sygnał, że tych emocji można się doszukiwać, tych jego emocji – to tylko o to chodziło. Możemy zupełnie tę wypowiedź pominąć w relacji.

J. K. – Barwy przenoszą pewne emocje, światła przenoszą pewne emocje – to chcąc nie chcąc tak będzie.

D. Cz. – Chciałabym jeszcze przywołać zagadnienie rozróżnienia na plakat i obraz/dzieło sztuki malarskiej. Już dużo Pan Profesor powiedział na ten temat, ale chciałabym dopytać o tę zmianę – czy zmieniał się stosunek artysty do własnych plakatów? Górowski w późniejszym okresie tworzył raczej obrazy. Czy artysta jakoś rozróżniał, wartościował swoje dzieła?

J. K. – O tym, że u niego chodzi o otwartość, to ja mu powiedziałem – dosłownie. W 2003 roku wydano jego katalog plakatów i tam jest taki

wstęp – *Pytanie o (nie)rzeczywistość*, a ta żółta książeczka z wywiadem jest później. W wypowiedzi zacząłem mu zwracać uwagę na to, że ta malarskość jest walorem jego plakatów, że jakby ją wyzwolił i pozwolił sobie pracować jako malarz, to może więcej by osiągnął; gdyby przestał się definiować jako plakacista.

„Plakacista”. Był taki czas, że z dumą obnoszono się z takim mianem. Była słynna w świecie Polska Szkoła Plakatu. Przynależność do tej szkoły, do tego kręgu napawała dumą. To był honor. Przesadnie ironizując, mówiłem do Mietka: „Słuchaj – plakaty – widziałeś na płocie? Wprawdzie są kolekcjonerzy plakatów; można je dodrukować; można zawiesić plakat w pięknej ramce, za szybą z jakiejś pleksi, ale ciągle plakat to tylko plakat”. A w jego plakatach jest coś więcej niż ta plakatowość.

Jeśli chodzi o problem obrazu: w języku polskim jesteśmy w pułapce – na co gdzieś tam starałem się wielokrotnie zwrócić uwagę – mianowicie, pytanie, czy mówimy o obrazie, czy o dziele malarskim, o malarskości? Mamy ten język angielski i mamy tam dajmy na to *paintings* – tak się mówi o dziełach malarza, że są *paintings*, nie mówi się *images*; a po polsku mówimy obrazy. W tych dziełach Górowskiego ważna jest, nawet w tych plakatowych – malarskość. A kategoria obrazu może zostać odniesiona do wszystkich rzeźb, do wszystkich dzieł malarskich, filmowych itd. Co nie oznacza, że wszystkie dzieła, np. malarskie, z istoty są obrazami? Dzieło jako kompozycja, gra barw itp. obrazem nie jest. Do istoty obrazu należy to, cytuję Mistrza Eckharta, że jest „obrazem czegoś”.

D. Cz. – To, o czym Pan mówi – owa malarskość – jest dobrze widoczne w Rachunku istnienia, w którym jest dużo faktur, substancji, także bezpośrednio z natury.

J. K. – Jego związek z naturą i materią to jest w ogóle jego „hopla”. Miał dwa powody ku temu. Raz, jest z pochodzenia chłopem, urodził się pod Nowym Sączem, na wsi, i on się nigdy tego nie wyparł. Ziemia to zawsze była ziemia. Z drugiej strony: związek z naturą, którą nie wiem czy oni by na wsi nazywali naturą czy przyrodą. Górowski chłonał tę naturę spontanicznie, był taki czysty, a później trafił do Andrzeja Pawłowskiego, który miał koncepcję formy naturalnie ukształtowanej – dzieło powstaje w sposób wynikający z natury tego, z czym mamy do czynienia; natura kawałka materii, w której pracujemy, nie jest obojętna i takie tam różne rzeczy. Górowski w tym duchu później tworzył.

P. T. – Chciałyśmy nawet o tego Pawłowskiego zapytać. A Panowie spotkali się w pracowni w czasie studiów u prof. Pawłowskiego?

J. K. – Górowski był już od wielu lat absolwentem Wydziału, uczył tam, gdy byłem studentem. I mianowicie cóż... Początkowo on był krótko asystentem profesora Andrzeja Pawłowskiego, później się usamodzielniał, prowadził swoją pracownię, osobliwie nazwaną. Niemniej z myślą o naturze, przyrodniczym środowisku człowieka. On za Kozłowskim poszedł w terminologię „sozologia”. Dzisiaj mówi się w tym duchu o *sustainable design*. Bali się określenia ekologia i w latach 80., w latach skażenia, dymiącej huty, wybrano ten szyld dla działań mających przywrócić czystość środowisku życia człowieka. Górowski miał wtedy hopla na tym punkcie, żeby żywność nie była sztuczna, by się zdrowo odżywiać, czystym powietrzem oddychać itd. Słowa „natura” i „naturalny” stają się święte. Zresztą były też słowami bardzo ważnymi, kluczowymi dla Pawłowskiego.

W tej sytuacji Górowski uruchomił na Wydziale Form Przemysłowych pracownię projektową na formach projektowania sozologicznego. Później – ponieważ „ekologiczne” było już zgrany słowem – zmienił nazwę pracowni. Mówi o projektowaniu alternatywnym, w przekonaniu, że tylko style czy sposoby życia alternatywne z stosunku do dominującej tendencji kulturowej mogą przynieść skutki pozytywne także w aspekcie ekologicznym.

P. T. – W zasadzie „alternatywne” znaczy teraz już coś zupełnie innego. Nie kojarzy się ze słowem „ekologiczne”. Oznacza raczej każdy rodzaj wyjścia poza schemat.

J. K. – On też na szczęście uciekł od samej ekologii. Zaczął myśleć o utracie ducha czy duszy przez człowieka, który daje się wciągnąć przez tę współczesną maszynę kulturową. Górowski ciągle miał nadzieję, że ten sposób życia, który pamiętał z Miłkowej spod Nowego Sącza, był jakiś autentyczny, a dzisiaj ludzie żyją w fałszu. Miał wyraźną obsesję pod tym względem.

D. Cz. – Jest taki fragment w rozmowie z Górowskim: o zaburzonem dziś rytmie dni i nocy; o tym, że wszystko jest na opak.

J. K. – Wszystko się nie zgadza, a on kochał rytmy. Na przykład totalnie nienawidził reklamy.

D. Cz. – Ale plakat jest narzędziem reklamy, ma przyciągać czyjąś uwagę...

J. K. – Górowski nie pojmował plakatu jako narzędzia reklamy. Samą reklamę utożsamiał ze stosowaniem takich chwytów, które za wszelką

cenę mają kogoś namówić na coś, co mu wcale nie jest potrzebne; Reklama jako fortel. Oszustwo. Przemoc?

D. Cz. – A plakat?

J. K. – Górowski był radykalny. Wspomniałem mu kiedyś o pojmowaniu reklamy przez reprezentantów „Warsztatów Krakowskich”, działających zresztą w tym samym budynku, w którym ma siedzibę Wydział Form Przemysłowych, na ulicy Smoleńsk. Karol Homolacs twierdził, że reklama występuje nawet w przyrodzie, w naturze... przecież samica musi przyciągnąć, kwiat musi zwabić... Słyszac to, Górowski denerwował się, oburzał. On z założenia nie chciał ustąpić, a tu z tego pola, które było mu bliskie, kontrargument. Reklama czymś naturalnym? Występuje w naturze? To wytrącało go z równowagi.

D. Cz. – Jeszcze pytanie o oryginalność Górowskiego, tak ogólnie i w stosunku do Polskiej Szkoły Plakatu – ?

J. K. – Gdzieś to tam zdaje się napisałem, że jego oryginalność polega między innymi na tym, że ciągle był oryginalny, tzn. że w przeciwieństwie do większości tych twórców, a może wszystkich twórców Polskiej Szkoły Plakatu, nie popadł w jakiś jeden styl. Można by pogrupować jego dzieła na jakieś tam okresy i powiedzieć, że one mają zbieżny styl, np. dajmy na to ta *Policja*, którą wyświetlałem podczas wykładu, i to *Żegnaj Judaszu*, że są pokrewne. Dobrze, ale za chwilę on otwierał nowe pole. To było może jego nieszczęście. Gdyby zawsze pracował w takim samym stylu, to spotkałby się z licznymi zamówieniami, bo ci zleceniodawcy wiedzieliby, co ich czeka. Zamiast tego on taki kapryśny. Górowski borykał się z tym, że przychodzili do niego ludzie i byli zdziwieni, jak on odpowiadał na ich zamówienie jakimś nowym pomysłem: „a my byśmy chcieli, żeby pan tak jak wtedy, żeby może tylko napis się zmienił”. To go mierziło. Może w tym leżała jego oryginalność; to, że ciągle szukał nowego źródła; nie stawał się epigonem samego siebie; nie szedł w jakąś koleinę.

P. T. – Górowski powiedział, że używał przez całe życie pięciu kolorów i kolorystykę utrzymywał przez cały czas taką samą...

J. K. – Ona miała wynikać z natury: absolutne, podstawowe kolory. On sobie ich nie wymyślił, on je odkrył. To nie jego styl czy stylistyka. Pięć. Cóż, inny artysta, związany z krakowską Akademią, rzeźbiarz, rysownik

i malarz, Jacek Waltoś, jak sam sądzi, dla podobnych powodów stosuje zasadę czterech kolorów...

D. Cz. – A jak z uznaniem Górowskiego jako artysty?

J. K. – Rosło nieustannie... no i tu mu było żal umierać. Liczba zamówień na plakaty, z jakimi zwracano się do niego, w ostatnich latach gwałtownie rosła, a on słabł w zmaganiu z chorobą, nowotworem. I coraz mniej zamówień przyjmował. Jest już doceniony, jest już uznany, rozpoznawalny, a on nie tylko że chory, to nie chce żyć zarabianiem. W nowych plakatach nie powiela siebie. Nie jest epigonem samego siebie. Zdobywa kolejną prestiżową międzynarodową nagrodę za plakat, I Nagrodę na 11. Międzynarodowym Biennale Plakatu w Meksyku, w 2010 roku, ale serce wkłada już w *Rachunek istnienia*... Dzieło to tworzył z pobudek ideowych, w wewnętrznej rozmowie ze samym sobą, a nie z myślą o uznaniu... W tym „rachunku”, w tym rozliczeniu nawet artyzm schodzi na drugi, trzeci plan...

P. T. – A szybko pracował?

Dużo. Niezależnie od wszystkiego, od zleceń, uznań, mód, rzucał na papier swoje pomysły, rozwijał wizje. Miał pudełko, do którego wkładał te kartoniki, te pocztóweczki, na których sobie coś narysował. Niektóre z takich szkicowych obrazów rozwijał do postaci plakatu w odpowiedzi na konkretne zlecenie. Szukał w swym pudełku czegoś adekwatnego, analogicznego, bliskiego względem tematu wyznaczonego w zleceniu. Często, grzebiąc tam, miał nowy pomysł i z tego trzeciego coś wychodziło.

P. T. – Czy prócz tych szkiców robił plakaty jeszcze ze zdjęcia?

J. K. – W przeszłości wykorzystywał nawet wprost obraz fotograficzny w plakacie. Fotografiami posługiwał się także jako formą szkicu. W szczególności sam pozował do zdjęcia. Grał pozując.

Spod jego ręki wyszło mnóstwo szkiców. Nie wiem, jak to zrobić, ale warto by je wydać, pokazać światu w opracowaniu typu album. Nie wiem, jak dotrzeć do aktualnych właścicieli wielu szkiców, którym je подарował wraz z projektem plakatu.

Długo nie doceniał tych szkiców, skoro je tak łatwo rozdawał. Te szkice to nie tylko szkice. Podkreślałem ich samoistną wartość, także w związku z wystawą Mietka, której byłem, jak mi to powiedziano, „kuratorem”, wystawą *(Auto)portrety. Plakaty i szkice*.

P. T. – Czyli plakat powstawał albo ze szkicu odręcznego albo ze zdjęcia?

J. K. – Górowski traktował zdjęcia też dość twórczo. Nawet ten skromny zestaw, który widać na wystawie *(Auto)portrety* pokazuje, że same zdjęcia są ciekawe. To nie są takie zdjęcia mechanicznie zrobione. Wykorzystując fotografię, Górowski nie stara się odrysować fotografii, jak jacyś hiperrealiści. Narzędzie, którym pracuje, i farby, które stosuje, mają inną naturę i nie ma sensu udawać fotografii. Powstaje coś podobnego, ale nie dosłownie. Tak było z tym autoportretem, na którym wygląda jak kobieta. Przy czym, znowu przyjdzie jakiś powiedzmy profesor rysunku i powie: „ale jakże ta ręka jest tak nieanatomicznie narysowana, tak nierealistycznie”. Tymczasem on nie stawiał sobie takiego celu, żeby z wiernością tego typu oddać rękę. Nawet na fotografii ta ręka jest już tak doświetlona, że staje się balonowata, a jak ją rysuje, to ona już zupełnie nie jest li tylko ręką. Tam jest jakby nadmuchany balon w kształcie ręki, a gdyby Panie dobrze popatrzyły, to ta dłoń zamienia się w uda, jakby kończyny, można zobaczyć pośladki...

D. Cz. - Czy mogę zapytać o jego uczniów?

J. K. – Pod tym względem bieda. Był tak zmienny, tak chimeryczny, że właściwie nie ustanowił jakiejś szkoły.

P. T. – Ale mówił o mistrzu; że nauczyciel i uczeń to jest kontynuacja...

J. K. – Takiej relacji nie miał. Natomiast wiele osób go podziwiał, podziwiał, ale trudno powiedzieć, że wywarł taki wpływ, żeby dało się pokazać dzieła, które są echem jego dzieł, choćby powidokiem jego dzieł.

P. T. – Może bali się kopiować może. On ma taki styl, że się poznaje jego plakaty.

J. K. – Były takie prace, co do których się pomyliłem i to nie był Górowski, ale to były po prostu naśladownictwa. Nic w tym nie było odkrywczego, trudno powiedzieć, że to był uczeń, który przerósł mistrza, albo że się wyzwolił spod mistrza i sam czegoś dokonał. Pod tym względem... może to czas pokaże, a może za mało wiemy, co się wydarzyło w Japonii, gdzie on podobno był bardzo dobrze odebrany.

P. T. – Długo tam był?

J. K. – On tam długo nie był, ale... Yusaku Kamekura go odkrył i wprowadził na listę stu najlepszych grafików świata – w międzynarodowym piśmie „Creation”. I potem Górowskiego zaproszono do Japonii, miał cykl wystaw, podróży. Wypłynął tam i między innymi tam znalazł odbiorców. Drugie takie miejsce, bardzo ważne dla niego, to Meksyk, gdzie zdobył dwa razy pierwsze nagrody.

P. T. – A gdzie on mieszkał tak ogólnie?

J. K. – W Krakowie. Mógł wyemigrować, mógł uczyć w Kanadzie przykładowo. Pojechał, pouczył tam rok i nie wytrzymał, bo czuł, że by zdradził Polskę. Pod tym względem Mietek był zupełnie w porządku. Co z tego, że by wybrał lepszy świat, lepsze życie, jak on czuł się tutaj potrzebny, tu są jego korzenie i jakieś zobowiązania. To nie tak, że on w roku 1980 czy 1981 – a uczestniczył w ruchu Solidarności – pokrzyczałby sobie, a potem znalazłby pierwszy lepszy pretekst, aby wyemigrować i tam zacząć nowe życie. Chociaż on nie musiałby tam dopiero szukać sobie miejsca, pracy... Mietek nie szedł na takie skrót.

P. T. – Jego plakaty są tak bardzo, może się Pan Profesor nie zgodzi, europejskie. Gdyby pojechał do Japonii i zaczął tam tworzyć, to mogłoby się okazać, że to zaraz szybko zgaśnie, bo one mają takiego ducha europejskiego. Mam takie wrażenie. W Stanach Zjednoczonych chyba trzeba by robić coś innego?

J. K. – Ale Japończycy mają swoje snobizmy i swoje takie ciągotki: u nas na japońszczyznę, a oni odwrotnie. Do Japonii by nie pojechał, ale Kanada czemu nie. Znał tam masę ludzi, którzy mu mówili, uniwersytet w tej francuskojęzycznej części chciał mu dawać zatrudnienie, a francuski był językiem, w którym on sobie jakoś radził. Pojechał jeszcze wcześniej na stypendium do Francji, chyba w 60., do ukochanych miejsc Cezanne’a – bo on kochał Cezanne’a, pod jego wpływem bardzo dużo tworzył. W tym sensie on był bardzo europejski – Mietek.

P. T. – Chyba to widać. Nasz kolega, który był także na wykładzie Pana Profesora, tego Cezanne’a zaraz zauważył.

J. K. – Jest Cezanne jego mistrzem, a kto będzie uczniem – trudno powiedzieć.

D. Cz. – Więc nie było też żadnej grupy skupionej wokół niego?

J. K. – To był zbyt osobny człowiek, on kochał niezależność. Zamiast być ze studentami, wolał być w tej lub owej wiosce podkrakowskiej czy nowosądeckiej, gdzie wędrował od domu do domu, szukając skarbów, tzn. przedmiotów, które tam już uchodziły za śmieci, za nieużyteczne. Górowski jak antropolog, badacz kultury, wyszukiwał a to coś do robienia masła, a to jakiś zydół, albo fajny obrazek Matki Boskiej, a to krzyż, jakąś figurkę, rzeźbę. Odkrył kilku twórców ludowych i pozwolił im wypłynąć. To nie było tylko zbieractwo – miał niezwykłą zdolność porozumienia się z ludźmi. Zdobywał te przedmioty, które były ukryte przed światem, ale to jemu dopiero i właśnie jemu „tubylcy” je pokazali i on potrafił je od nich wydobyć i – nie powiem wyłudzić – ale ocalić. Miał sporą kolekcję takich rzeczy, dzieł.

P. T. – Rozpoznawali w nim swojego człowieka.

J. K. – Tak, i potrafił z nimi rozmawiać. On się cieszył po prostu tymi ludźmi.

P. T. – Nie miał ucznia, bo nie chciał mieć ucznia?

J. K. – To jest nie do wyobrażenia w stosunkach uniwersyteckich – on miał tylko jednego magistranta! Nie starał się o tych magistrantów. Więcej miał uczniów, gdy zaczął pracować w uczelni imieniem Modrzewskiego, tam uczył projektowania graficznego, a nie sozologicznego czy alternatywnego. Spotykam wiele osób, które są zakochane w Górowskim po kontakcie z nim w tamtej szkole.

D. Cz. – Dziękujemy bardzo za rozmowę.

J. K. – Tak, ja też, ale była zabawa! Ale plakaty fajne?

D. Cz. – Bardzo i fascynujący człowiek się zza nich wylania, dzięki Pana opowieściom.

*Z profesorem Januszem Krupińskim rozmawiały
Dominika Czakon i Paulina Tendera*

Janusz Krupiński, publikacje poświęcone twórczości Mieczysława Górowskiego:

Pytanie o (nie)rzeczywistość. Szkice o twórczości Mieczysława Górowskiego / A Question of (Un)reality. Sketches on the Art of Mieczysław Górowski [w:] Mieczysław Górowski, *Plakaty / Posters* Maciej Pawłowski (red.) Rzecz Piękna, Kraków 2004 s. 12–47.

Homo inversus. Mieczysława Górowskiego obrazy preteksty [w:] Mieczysław Górowski. *Obrazy* Janusz Krupiński (red.) Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2011 s. 6–16.

Kurtyna Górowskiego [w:] „Wiadomości ASP” 2011 nr 54 s. 46–49.

Górowski: Kim jest człowiek [w:] „Kraków. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 2011 nr 10 (84) s. 68–71.

Górowski: (auto)portret [w:] *Górowski, (auto)portrety* Katalog wystawy, Wydział Form Przemysłowych ASP Kraków 2012.

Rachunek istnienia, rachunek życia, rachunek sumienia... Górowskiego lustro i oko rozpaczy [w:] Mieczysław Górowski, *Rachunek istnienia czyli multiplikowany autoportret fizyczny i duchowy* Janusz Krupiński (red.) Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2012 s. 6–25.