

PAULINA KORPAL-JAKUBEC

DRAMATY ŻYCIA, DRAMATY TWÓRCZOŚCI

Zbylut Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy sztuce i życiu*, wyb. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 466.

Po tekst *Memlarów* – zbiór prywatnych notatek, zapisów publicznych wystąpień, fragmentów tekstów opublikowanych Zbyluta Grzywacza, malarza, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, członka grupy WPROST, kolekcjonera i znawcy minerałów – warto sięgnąć z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, książka ta ważna jest dla wszystkich, których losy w jakiś sposób splotły się z życiorysem Grzywacza: jego przyjaciół (i byłych przyjaciół) z uczelni, kolegów-artystów, piszących o nim krytyków sztuki, organizatorów wystaw jego obrazów i właścicieli poszczególnych dzieł, czytelników, wreszcie pacjentów krakowskiego szpitala psychiatrycznego, dla których Grzywacz organizował terapeutyczne warsztaty i spotkania z malarstwem. W *Memlarach* wszyscy oni otrzymują nie tylko specyficzną pamiątkę swoich spotkań z Grzywaczem, ale i prywatną okazję do zgłębienia czy zweryfikowania sensu jego malarstwa, które dziś nie traci na swej aksjologicznej ważności, choć nie jest ona ani oczywista, ani być może nie znajduje się tam, gdzie zwykło się ją powszechnie dostrzegać.

Po drugie, warto czytać *Memlary* z powodu – powiedzmy – lokalnego. Upodobanie Grzywacza do Krakowa, w szczególności do krakowskiego Kazimierza, „Kaźmirza”, przełożyło się na „architektoniczne” obrazy okolic kościoła św. Katarzyny, choć i w wielu innych pracach, bez wyraźnego motywu miejskiego, dojrzeć można jakieś plastyczne echa ciągu kamienic z ulicy Krakowskiej czy rytmu płyt śródmiejskich chodników. Ślady tej fascynacji noszą oczywiście także teksty, w których żydowska dzielnica jeszcze nie tętni na nowo odzyskanym życiem, a trawiona trau-

mą pogromu jawi się jako zrujnowana, udręczona socjalistycznym zdeprawowaniem (jeszcze w latach 80. na rodzinne spacerki w niektóre miejsca na Kazimierz po prostu się nie chadzało – w krakowianach ciągle tkwiła niechęć do miejsca uchodzącego w powszechnej opinii za schronisko półświatka). W takich warunkach, w latach stalinizmu i siermiężnej stabilizacji PRL dojrzewał Grzywacz-człowiek i Grzywacz-artysta. Tu wykształcał się jego pierwotny ogląd świata oraz pierwotna tego świata ocena, przepojona ironią, goryczą i sarkazmem, ale też szczególnie ostrym sprzeciwem wobec niesprawiedliwości i niezawinionego wyobcowania ze wspólnoty, ocena buntownika ogarniętego trwogą i litością. Najpewniej tu wykształciły się załazki choroby alkoholowej, do której artysta przed sobą samym i czytelnikiem przyznaje się wprost i wielokrotnie. Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że młodzieńczym (a potem fachowym) zainteresowaniem przyrodą – preparowaniem owadów, klasyfikacją minerałów – nie kierowało renesansowe poszukiwanie reguł piękna natury, ale natrętna chęć wytropienia organiczności zamkniętej w formie skamienieliny albo zakonserwowanej w postaci preparatów biologicznych. Ile w tej fascynacji Grzywacza śladów traum wojennych, echa dramatu utrzymania śladu po życiu, którego już nie ma? Do rangi jakiego symbolu urasta niewinna opowieść z czasów dzieciństwa o towarzyszącym w Muzeum Przyrodniczym przy ul. Sławkowskiej zapachu rosółu – zapachu gotowanych szkieletów zwierząt?

Po trzecie, teksty Grzywacza dają wgląd w historię sztuki widzianą z perspektywy jednostki biorącej czynny udział w jej tworzeniu, w tworzeniu historii żywej, na którą składają się nie tylko ukończone dzieła, ale całe otoczenie – *milieu* – twórczości artysty. Szczególną uwagę Grzywacz poświęca tu jednemu z wielu czynników dookreślających jego pracę, mianowicie europejskiej tradycji tematu cierpienia ludzkiego. Stanie się ono dla niego jeśli nie głównym, to na pewno jednym z najważniejszych motywów malarskich. I tak rozdział zatytułowany *Wielcy mistrzowie* ujawnia wielkich duchowych kierowników malarza oraz ich wizje cierpienia: Tycjanowskie starcie Apollona z dionizyjskim Marsjaszem, Grünewalda i *misterium tremendum* ukrzyżowania Pańskiego, Géricaulta malującego *Tratwę meduzy*, van Gogha i Muncha rejestrujących na płótnie przebiegi własnych psychicznych chorób, obaw i obsesji, Auguste'a Rodina rzeźbiącego bezradnych mieszczan-straceńców z Calais, Wiedeńczyka, erotyczno-tanatycznego Egona Schiele czy artystów podejmujących temat pełnego przemocy rozstrzelania niewinnych ofiar – Goję, Picassa, Andrzeja Wróblewskiego. Obok tego ostatniego wymienia Grzywacz także Adama Hoffmana, Jerzego Nowosielskiego, Józefa Gielniaka oraz Alinę Szapocznikow; wszyscy przywoływani są nie w kontekście całej swojej twórczości, ale właśnie poprzez konkretne wytwory, w któ-

rych dotykają tajemnicy bólu człowieka często przez pryzmat własnych doświadczeń. Według Grzywacza, przesądza to o autentyczności ich rzeźb i obrazów, o „ponadczasowym i ponadestetycznym kryterium, wedle którego osądza się [...] prawdziwość i niepowtarzalność dokonań artystycznych” (s. 356).

Wreszcie tekst *Memlarów* podprowadza czytelnika pod rozumienie samej sztuki Grzywacza. W przypadku tak sugestywnych wypowiedzi, jak te, którymi dzieli się z czytelnikiem autor, jest ono narażone na podwójne ryzyko: biografizmu, który sens malarstwa redukuje do kalkowania faktów z biogramu oraz podpowiedzianej przez malarza konkretnej interpretacji, do odczytania własnej sztuki, w którym głos autora staje się ostatecznym, nieodwołalnym autorytetem. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że w przypadku twórcy *Kolejki* między dramatem życia osobistego a ostateczną postacią, w jakiej jego malarstwo wydane zostaje odbiorcy, zachodzi wyraźne sprzężenie zwrotne. Wyczuwa się w tej sztuce dzieciństwo na w połę sielskie, na w połę zwichnięte, spędzone w otoczeniu kobiet, z rzadko obecnym – także na kartach wspomnień – ojcem. Wątek erotyczny, nienależący do ściśle prywatnej biografii, ale rzutujący bezpośrednio na twórczość: seksualności skomplikowanej, o ambiwalentnym przebiegu pomiędzy fascynacją, czułością, zrozumieniem wobec kobiecej psychiki oraz fizyczności a niemalże lękiem, a nawet wstrętem i pogardą wobec nich, powraca wyraźnie, choćby w cyklu *Opuszczona* czy *Wiosna '82*. Ta paradoksalna postawa, mająca zresztą niewiele wspólnego z podbarwionym psychoanalizą, modernistycznym lękiem przed kobietą-modliszką, a raczej z manichejskim dualizmem czystego ducha i nieczystej materii, pomiędzy którymi to rzeczywistościami sytuuje się figura kobiety, w twórczości Grzywacza wprowadzona zostanie między innymi przez retorykę grzechu pierworodnego, zaczerpniętą naturalnie ze świata chrześcijańskiego. Malarskie, formalnie ostre, zestawienie aktu kobiecego z osobą namiestnika Rzymu wyobrażać ma tu w gruncie rzeczy opresyjność religii, skazującej doczesność, jak też skazoną materialność, a w szczególności ciało, na bezwzględne potępienie. A z drugiej strony, jako że chrześcijaństwo nie jest w stanie wykorzystać z serca ludzkiego materialnych pożądań i koniec końców samo im ulega, staje się swoją własną karykaturą – tak jak karykaturalni są dwaj starcy, biskupi z obrazu *Czarny*, jak przerysowany jest *pontifex maximus* z reprodukowanego na okładce książki płótna *Przyjdź precz*.

Ten moment malarstwa Grzywacza, podobnie jak i obfite fragmenty jego prozy poświęconej nadwiślańskiemu – i nie tylko – katolicyzmowi, trudno zaakceptować bez zastrzeżeń. Próba udźwignięcia krytyki religii dla każdego, kto choć z grubsza orientuje się w dziejach chrześcijaństwa i sensach, jakie ono promuje, jawić musi się jako dyskusyjna, a często – przy całej socjologicznej trafności opisów Grzywacza – po prostu nie-

udana. Niezależnie jednak od oceny tego wątku, dobrze ilustruje on dialektyczną, a niekiedy dramatyczną strukturę całej sztuki Grzywacza. Jeśli przed wybuchem drugiej wojny światowej w malarstwie europejskim dominowało pragnienie odnalezienia takiej jego postaci, która byłaby wolna od wpływów literatury, od funkcji naśladowania, symbolizowania, wyrażania uczuć czy stanów wewnętrznych, sztuki wolnej od przymusu komentowania bieżących wydarzeń, nieredukującej się do zastosowania najnowszych materiałów i w tym sensie niestanowiącej przedłużenia fizycznej rzeczywistości, sztuki niepodlegającej tematów alegorycznych, mitologicznych czy historycznych, niebędącej miejscem przejawiania się wartości ponadestetycznych – jednym słowem malarstwa czystych form – to Grzywacz, opowiadając się przeciw wyrażeniu za rehabilitacją tematu i przywróceniem mu właściwej rangi, pozostaje w orbicie dyskusji z pierwszej połowy wieku. Nie tylko jako piszący, ale właśnie jako malarz, czego dowodem są ciągnące się przez kilkadziesiąt stronic rozprawy z „gramatyką” malarską w ogóle, a w szczególności z regułami składni malarskiej *Kolejki*.

Ponadto tereny jego sztuki powtarzają także stary europejski spór o prymat rysunku nad kolorem – nadrzędności linii nad plamami barwnymi. Oscylują pomiędzy restrykcyjnymi czasami ograniczeniami formy a rozbuchaną, ekspresyjną treścią, zdystansowanym oglądem a pełnym zaangażowaniem i współuczuciem uczestnictwem, mimetycznym wprost, a symbolicznym nie-wprost, swojskością a uniwersalnością, sensualnością a duchowością, niereligijnością (czasami antyreligijnością) a żarliwą, choć nie znajdującą spełnienia wiarą. Nie rządzi nim dialektyka wygaszania przeciwieństw, ale przeciwnie, nieustanny spór, podsycany wewnętrznymi konfliktami jego autora: „Jestem napięty wobec nagości, sentymentalny i zimny zarazem, egzaltowany i rzeczowy. Maluję gołą skórę przedmiotowo, inwentaryzuję zmarszczki i pryszcze w chęci osiągnięcia prawdziwości – a jest w tym nieprawda, nie ma przeżycia, nie ma naturalności. Mnożę w malarstwie naszym jego stare błędy [...] – estetyzm, sztuczność, egzaltację, ekspresję niewiarygodną. Są to akty prawdziwe jako mój autoportret: rozpaczliwe, ponure, sztywne” (s. 238).

O głębi sztuki Grzywacza oraz jej heraklitejskiej z ducha, trudnej syntezy napisano wiele tekstów. Jego własne pisanie oświetla niektóre z aspektów i dopomaga w wyjaśnianiu krytycznego charakteru jego malarstwa, a przy tym wszystkim nie zastępuje w żaden sposób kontaktu z nim. I – w obliczu silnej wciąż tendencji do rozmieniania dzieł sztuki na coraz to bardziej zawile ich o p i s y i instrukcje – jest to ostatni, może najbardziej zachęcający powód, dla którego warto sięgnąć po *Memlary*.