

ANNA DYGA

VLADIMÍR GAŽOVIČ:  
SZTUKMISTRZ – LITOGRAF

---

Droga człowieka do poczucia wewnętrznego spełnienia może przebiegać różnie, jednakowoż zawsze jest to podróż głęboko intymna. Zdarza się jednak czasem, iż jakaś cząstka owej jednostkowej intymności mimochodem przedostaje się na zewnątrz i zaczyna głośno mówić. Tak też stało się w przypadku niezwykle skromnej osoby, wybitnego słowackiego artysty grafika, Vladimíra Gažoviča.

Artysta urodził się 9 października 1939 roku w Bratysławie<sup>1</sup>. Tam też po ukończeniu szkoły podstawowej rozpoczyna naukę w technikum artystycznym na wydziale grafiki, gdzie po raz pierwszy styka się z pracą przy matrycy graficznej<sup>2</sup>. Po maturze w 1958 roku, odbywa dwuletnią służbę wojskową w Czechach, a po powrocie podejmuje studia artystyczne w bratysławskiej VSVU (Vysoka Skola Vytvarnych Umeni). Na studiach kieruje swe kroki do pracowni graficznej prowadzonej przez Vincenta Hložníka. Nieoblegane wówczas atelier Hložníka, uznawanego dzisiaj, po Kolmanie Sokolu, za ojca słowackiej grafiki, staje się wówczas miejscem, gdzie dochodzą do głosu nowe, ciekawe i niepospolite tendencje artystyczne, przy jednoczesnym szacunku dla wielowiekowej tradycji warsztatu graficznego. Tam właśnie poznaje Gažovič innego wielkiego grafika, Albina Brunovskiego. Warto wspomnieć, iż lata sześćdziesiąte

---

<sup>1</sup> Większość szczegółowych informacji zamieszczonych w tekście, dotyczących biografii oraz chronologii twórczości artysty, pochodzi z książki Ewy Trojanowej (*Vladimír Gažovič. Akupunktura sveta* Bratysława 1999).

<sup>2</sup> W grafice warsztatowej istnieje tradycyjny podział na trzy typy druku, w zależności od rodzaju i sposobu spracowania matrycy graficznej: wypukły (np. drzeworyt), wklęsły (np. miedzioryt, akwaforta) i płaski, do którego zalicza się litografia (od gr. *lithos* – kamieniodruk).

przyniosły wielki i niespodziewany rozkwit w słowackiej grafice, emanującej zadziwiającą wolnością i indywidualnością twórczą, wbrew panującej sytuacji politycznej. Siłą napędową sztuki w tej dziedzinie stały się wówczas nowe teorie społeczeństwa<sup>3</sup>, oraz przykłady figuratywnego, geometrycznego, jak i w szczególności surrealistycznego, obrazowania, które sprzegły się tutaj dodatkowo ze specyficzną, zniewalającą człowieka, psycho-społeczną sytuacją. Tymi, którzy jako pierwsi zaczęli czerpać z podszytej socjologią, wysublimowanej fantastyki w sztuce i stali się jej głównymi przedstawicielami w słowackiej grafice, byli właśnie V. Hložník i A. Brunovski. Jako protagoniści – pisze E. Trojanova – stworzyli oni w swojej sztuce nowe paradygmaty, które były dla młodych artystów bodźcem i wzorem<sup>4</sup>. W centrum ich zainteresowania znalazło się zmaganie człowieka ze światem, również własnej fantazji, człowieka będącego zarówno częścią natury jak i kultury. Bardzo istotną cechą tej twórczości jest także jej oniryczna fabularność, tajemniczość i refleksyjność.

Z takim właśnie pełnym magnetyzmu światem miał spotkać się młody Vladimír, przekraczając próg pracowni V. Hložníka, nie wiedząc wówczas jeszcze, że w niedługim czasie stanie się, jak jego profesor, mistrzem dla przyszłych pokoleń grafików. Twórczość Hložníka, jego wrażliwość i osoba zafascynowały i na trwałe zainspirował Gažoviča, czego dowód odnaleźć można w wielu pracach poświęconych jego pamięci. Po ukończeniu studiów w 1967 roku, Gažovič zostaje asystentem na Wydziale Grafiki VSVU w Bratysławie i rozpoczyna samodzielną drogę twórczą. Początkowo zajmuje się drukiem wklęsłym i czarno-białą litografią. Jedną z pierwszych prac ukazujących kierunek, w jakim biegnie jego myśl filozoficzno-artystyczna, jest akwaforta *Hold dla Francisca Goyi* (1967). Goya, podobnie jak Honoré Daumier, jest artystą, którego Gažovič bardzo ceni, w szczególności za zwrot ku ludzkiej codzienności. W pracy dedykowanej Goyi, zaznacza się już, mimo młodego wieku, wielka indywidualność i dojrzałość graficzna słowackiego twórcy. W tym samym roku bierze udział w bratysławskim Biennale Młodych DANUVIUS, gdzie zyskuje pierwsze uznanie krytyki. W ciągu kolejnych kilku lat powstają między innymi grafiki takie, jak: *Stosunki międzyludzkie* (1967), *Odejsie z krajiny fantazji, Święto siedmiu leczniczych traw* (1968) oraz *Kuszenie św. Antoniego* (1970), praca będąca jedną z pierwszych prób podejścia artysty do koloru, który stanie się jednym z głównych wyróżników

<sup>3</sup> W 1956 roku ukazuje się w Czechosłowacji *Człowiek w teatrze życia codziennego* Ervinga Goffmana.

<sup>4</sup> Eva Trojanova *Vladimír Gažovič. Akupunktura sveta* wyd. cyt.

jego twórczości na graficznej scenie. W początkowym okresie pracy grafika pojawiają się dość częste nawiązania do motywów biblijnych. Nie chodzi w nich jednak o sam temat i jego wyczerpanie. Połączone ze światem hybrydycznych stworzeń, wątki nawiązujące do religijnej ikonografii, mają raczej charakter czysto aluzyjny, prowokując widza do pewnej wizualnej gry, wywołują zaskoczenie i chęć rozrachunku z tradycją. Jest to jeden z celowych i permanentnych zabiegów stosowanych przez Gažoviča. Przejawia się tutaj charakterystyczna dla sztuki magicznej „separacja tego, co przedstawione z tym, co owo przedstawione oznacza” – jak pisze, za Trojanową, Anna Markowska w szkicu poświęconym artyście<sup>5</sup>. Tego typu stylizacja jest ponadto wyrazem nieskrywanej nigdy przez Gažoviča fascynacji dla twórczości wielkich mistrzów: Dürera, manierystycznego wizjonerstwa El Greca i szkoły Fontainebleau, Cranacha, Boscha, Breughela czy Rembrandta. W tym okresie, pojawia się również inna bardzo ważna cecha na stałe odróżniająca formę artystycznej ekspresji Gažoniča od sposobów obrazowania jego akademickich autorytetów – linearyzmu Hložnika i miniaturyzmu Brunowskiego. Jest nią wyjątkowa w przypadku akwafort, połączona z linią i szczegółem, malarskość grafik, nieustannie doprowadzana do coraz większego mistrzostwa. Również wysublimowane bestiariusz, pełne antropomorficznych figur emanujących pozaziemskością, stały i dominujący element prac jego starszych kolegów, jest jedynie częścią bogatego świata stworzonego przez Gažoviča. Od bardzo młodych lat wyrażał on ponadto inklinację do właściwych tylko sobie, dziwnych, tajemniczych struktur, wyłaniających się z pełnej głębi przestrzeni obrazu, ale także do łączenia ich ze zwykłą, szarą przedmiotową rzeczywistością, bez której żadna fantazja nie miałaby racji bytu. Nie, jak można by przypuszczać, wymyślony, baśniowy świat, lecz właśnie prozaiczna codzienność pełna nieporadności, dziecięcych marzeń i iluzoryczności, jest tak naprawdę dla artysty fantastyczna i godna uwagi.

W 1969 roku Vladimír Gažovič dostaje od Albina Brunovskiego nominację do stypendium Herdera. W ramach nagrody wyjeżdża na roczny pobyt na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Jest to przełomowy moment w jego życiu. Dzięki możliwości nieograniczonego dostępu do świata kultury i wolnej sztuki rozszerza się horyzont myślowy i świadomość twórcza wciąż poszukującego młodego artysty. Rozszerzają i zmieniają się także jego wymagania w stosunku do otaczającej rzeczywistości, a przez to również do własnej postawy twórczej. W tętniącym życiem

---

<sup>5</sup> Anna Markowska „Akupunktura i litomagia. Grafiki Vladimira Gažoviča” *Gazeta Uniwersytecka*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2002 nr 10-11.

mieście Freuda, poznaje dokonania wielu artystów, w tym również malarzy wiedeńskiej szkoły realizmu magicznego. To w Wiedniu właśnie, pod opieką prof. Maximiliana Melchera, zaczyna się jego trwające do dziś doświadczenie z kolorem, dającym, według niego, większą możliwość rozdzielenia plamy i linii. Tworzy pierwsze barwne wkłęsłodruki, mające, w stosunku do wcześniejszych, o wiele większe rozmiary. Przede wszystkim jednak spotyka się z szerokim zastosowaniem koloru w litografii, co za tym idzie, ogromem graficzno-malarskich możliwości. Dla Gažoviča, wychowanego w graficznej tradycji czerni i bieli, wciąż dominującej wówczas jeszcze na Słowacji, było to w pewnym sensie wielkie objawienie, które ostatecznie przesądziło o wyborze dalszej drogi artystycznej. Zauroczony litografią, po powrocie do kraju w 1970 roku, kontynuując asystenturę u V. Hložníka, postanawia spróbować swoich sił w pracy z kamieniem<sup>6</sup>, w czym pomaga mu czeski litograf Vladimír Suchanek. Zważywszy na to, iż w tamtym okresie słowacka litografia nie miała tak długiej i bogatej tradycji, jak chociażby drzeworyt, specjalizowanie się w tej materii nie było rzeczą łatwą. Spośród nielicznych słowackich artystów stosujących przed Gažovičem tę technikę, warto wymienić twórcę kilku studyjnych litografii, wspomnianego już wcześniej Kolmana Sokola. Czarno-białym drukiem z kamienia parali się również A. Brunovski i V. Hložník, który stworzył w tamtym czasie najwięcej prac w tej technice, korzystając zarówno z kredki jak i tuszu litograficznego. Gažovič chętnie korzysta z doświadczeń starszych kolegów, lecz najbardziej interesuje go eksperymentowanie z kolorem na kamiennej matrycy, czemu oddaje się bez reszty. Od roku 1971 intensywnie współpracuje z technologiem Franciszkiem Maliną, który wtajemnicza artystę w dalsze tajniki litografii. Gažovič, podobnie jak jego największy autoritet, wynalazca tej techniki Alojzy Senefelder (1771-1864), doświadcza wielu męczących prób, towarzyszących doskonaleniu warsztatu. Ponadto fascynuje się dokonaniem takich twórców litografii, jak Henri Toulouse-Lautrec czy Jules Chéret, nazywany „ojcem plakatu”, który w 1866 założył własną drukarnię i wraz z Alfonsem Muchą tworzy fundamenty pod przyszły sukces secesyjnego rzemiosła. Innym równie ważnym dla niego artystą jest, starszy od niego jedynie o 12 lat, wybitny niemiecki

---

<sup>6</sup> Obraz w litografii powstaje poprzez zatłuszczenie płasko wyszlifowanej, czulej powierzchni kamienia litograficznego, będącego tutaj matrycą graficzną, dającą, po odpowiednim przygotowaniu, możliwość wielokrotnego powielania zatrzymanego w niej odrębnego śladu przy pomocy prasy graficznej. Technika pozwala na uzyskanie wielu ciekawych efektów ( np. szerokiej plamy) poprzez bliską malarstwu swobodę formalną.

malarz i grafik – eksperymentator Paul Wunderlich (którego Gažovič poznaje osobiście w 1988 roku), stosujący metodę pryskania w litografii.

Od 1970 roku Gažovič poświęca się niemalże całkowicie ukochanej technice. Powstają ostatnie czarno-białe grafiki: *Kolana są niekiedy ozdobą kobiety* (1971) i *Umywanie głów II* (1974), poza tym pracuje już tylko z kolorem, czego przykładem mogą być prace: *W pracowni Redona* (1971) – litografia poświęcona francuskiemu malarzowi i litografowi Odilionowi Redonowi, *Klejnoty pani Ireny* (1972), *Każdy piąty czy Bestie* (1973). Obok grafik, artysta równolegle tworzy szereg szkiców oraz kombinowanych z akwarelą i tuszem rysunków, na przykład: *Tobie, która nienawidzisz fioletu* (1971), *Rentgenem do duszy*, *Anatomiczne ćwiczenie I* (1972). W pracach tych spotykamy się z coraz śmielszym podchodzeniem Gažoviča do tematu granic ludzkiej natury i moralności, ulegającej ciągłym pokusom. Umiejscawia on człowieka w całym spektrum jego słabości i przymiotów, w świecie pełnym obyczaju, symbolu i tradycji kultury, ale także świecie rządzonym przez wielki obieg cykli przyrody, w kosmicznej mandali. Robi to przy okazji, stosując często wyrafinowany sarkazm i ironię, które bez trudu można dostrzec, przyglądając się uważnie, pozornie tylko mrocznym i przerażającym wizjom artysty.

Rok 1975 to początek współpracy Gažoviča z wydawnictwem Tatran, które proponuje mu wykonanie ilustracji do nowego wydania *Przemian* Owidiusza<sup>7</sup>. Zanurzenie w mitologicznym teatrze bogów i herosów, sytuacja obcowania z niezwykle bliską artyście fantastyczną przestrzenią, daje kolejną możliwość ujścia niesamowitemu bogactwu jego wyobraźni. Charakterystyczne dla tej tematyki zjednoczenie człowieka z światem przyrody, w sposób naturalny wpisuje się w obszar zainteresowań grafika. Jest to dlań ponadto niezastąpiona okazja do intelektualnej zabawy, nowej, niekonwencjonalnej gry z tekstem kultury. Artysta po mistrzowsku demaskuje ukrytą w micie, pod kolorowym wachlarzem uczuć, ludzką twarz, zmęczoną, nagą i pozbawioną złudzeń. Wydaje się, jakby Gažovič wprowadzał widza w niedostępne kulisy mitu, równoważnego jednak z realnym życiem, dokonując jego wizualnej dekonstrukcji. Mimo zagrożenia wycofaniem przez władze, w niedługim czasie ilustracje do *Przemian* przynoszą swemu twórcy międzynarodowe uznanie. Cykl zdobywa Grand Prix na IX biennale grafiki użytkowej w Brnie w 1980 roku oraz srebrny medal na międzynarodowym biennale grafiki książkowej w Lipsku w 1981 roku. W tym samym roku, na wystawie współczesnej słowackiej grafiki w Bańskiej Bystrzycy zdobywa kolejną główną nagrodę, tym

<sup>7</sup> Publiusz Owidiusz Naso *Metamorfozy* Bratysława 1979.

razem za, powstały w czasie trzymiesięcznego stażu na Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie, cykl ilustracji do opowiadania *Kruk* E.A. Poe (1979)<sup>8</sup>. Nieco wcześniej, bo w 1978 roku, zaczyna rozwijać rozpoczęty już z końcem lat sześćdziesiątych wolny cykl grafik, będących wyrazem uznania i szacunku dla swoich autorytetów w dziedzinie sztuki, nie rzadko krytykowanych przez oficjalną władzę. Jest to osobisty manifest artysty, wyrażający sprzeciw wobec kulturalnej dyktaturze. Należą do niego wspomniane już wcześniej grafiki poświęcone Goyi czy Redonowi oraz między innymi takie prace, jak: *Kłowni Franciszka Tichego* (1977), *Zacisze Józefa Sudka, Czarny teatr Jiřího Anderlego* (1981) oraz *Główny numer, albo hołd dla P. Wunderlicha* (1982).

W 1981 roku, mimo trudności ze strony władz, Gažovič decyduje się wraz z żoną na podróż do Stanów Zjednoczonych, gdzie prezentuje swoje prace, znane i docenione już w Ameryce. Wyjazd pozostawia w artyście trwałą ślad widoczny w jego dziełach do dziś. Chodzi tu głównie o rozpoczęty w 1982 roku cykl *Amerykański pas cnoty*, w którym artysta odnosi się do problemu władzy pieniądza i wszechogarniającej konsumpcji kultury masowej. Grafik realizuje go początkowo w technikach gwaszu i rysunku, ponieważ w wyniku zaistniałych komplikacji po powrocie, zostaje zmuszony do odejścia z macierzystej uczelni, automatycznie tracąc możliwość korzystania z pracowni. Ta nieprzyjemna sytuacja nie trwa jednak długo. Począwszy od 1984 roku rozpoczyna Gažovič współpracę z wieloma pracownikami graficznymi znanymi w Europie; między innymi u Ernesta Hankego w Szwajcarii, Rudolfa Broulima w Belgii, a także w Czechach, Bułgarii, Szwecji czy Włoszech. Liczne wyjazdy rodzą wciąż nowe inspiracje, przykładowo: sztuką symbolistów belgijskich – Feliciena Ropsa, Fernanda Khnopffa czy Jamesa Ensora. W ciągu następnych dwudziestu lat powstaje szereg wielkich, przenikających się cykli graficznych, w których krystalizuje się wielka indywidualność ekspresyjna artysty, dotykająca szeroko rozumianej spektakularności świata. Graficzna przestrzeń staje się ogromną sceną, na której rozgrywa się kolorowa maskarada, dramat i jednocześnie pełna groteski parodia życia. Niezwykle ważny element stanowi tutaj również odniesienie do cyrkowej, jarmarcznej poetyki. Królestwo iluzji, luna-park ustawiony gdzieś na obrzeżach świata, staje się jego małą, tętniącą własnym życiem karykaturą; pozorem już istniejącego świata pozorów. Ulubionym motywem Gažoviča jest karuzela, będąca symbolem przewrotności wszelkiej egzystencji, mandaliczności istnienia oraz nieustającej cyrkulacji we wszechświecie

---

<sup>8</sup> E.A. Poe *Havran a jiné básne* Bratysława 1979.

(np. *Wielka karuzela życia*, 1984). Owa cyrkulacja, przedstawiana przez artystę w rozmaity sposób, to z jednej strony ruch zamknięty po okręgu, Nietzscheański mit wiecznego powrotu, z drugiej zaś pewna oscylacja, wahanie, wędrówka po spirali.

Artysta tworzy ponadto cykle: *Akupunktura świata*, *Chciwość*, *Uwaga, cywilizacja!*, czy wspomniany wcześniej cykl *Amerykański pas cnoty*, którego charakterystyczne motywy odnaleźć można w wielu mniejszych formach; ex librisach, szkicach studyjnych czy późniejszym malarstwie. Jednym z głównych jest kobieca postać, symbolizująca uwikłanie w świat fallicznego kultu i pozornej materii, łudząco podobna do Schulza władczej kobiety-modliszki, o wiedeńskich korzeniach<sup>9</sup>. Wyrafinowany erotyzm to tło do większości prac artysty i również motyw przewodni kolejnego cyklu: *Eros haus*.

Obecnie, poza grafiką, Gažovič zajmuje się również rysunkiem, malarstwem, a ostatnio także rzeźbą. Jest autorem i uczestnikiem ponad osiemdziesięciu wystaw zbiorowych i indywidualnych. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych oraz zbiorach sztuki na całym świecie, między innymi: Albertina (Wiedeń), Metropolitan Museum of Art (Nowy Jork), Nationalmuseum (Sztokholm) czy Royal Museum of Art (Bruksela).

Rzeczą niezwykle ujmującą jest nie tyle samo dzieło twórcze Gažoviča, ale również niezwykle podejście artysty do wykonywanej przez siebie pracy, w którym widać wielką emocjonalność i bezinteresowność działania. Proces graficzny staje się tu niemalże czymś na kształt alchemicznego misterium, w którym boskość łączy się z materią, natura przeobraża się w kulturę, a prawdziwa wewnętrzna intymność zostaje obnażona. Jak pisze artysta-litograf Jacek Zaborski

warsztat pochłania energię twórcy, bywa dla niego tak fascynujący, że staje się fetyszem, bywa inspiracją do własnych poszukiwań technologicznych, bywa tylko beznamiętnie przeprowadzonym zabiegiem reprodukcyjnym, ale bywa on również problemem prowokującym do buntu. (...) Litografia zdaje się być tu swoistą kontynuacją logiki praw natury<sup>10</sup>.

W technice litografii odnalazł Gažovič właściwą sobie subtelność, czułość i delikatność, dzięki którym ukazał mnogość odcieni swej poetyckiej wrażliwości. Jego prace odsyłają nas w niezmierzone przestrze-

---

<sup>9</sup> E. Kuryluk *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900* Kraków 1974.

<sup>10</sup> J. Zaborski *Technologia w kreacji artystycznej w odniesieniu do litografii* rps.

nie bytu, przywołując atmosferę realizmu magicznego. I pewnie słusznie, choć jest to jedno tylko z możliwych skojarzeń, do jakich prowokuje ta fantastyczna sztuka. Powoduje to, iż próba osadzenia tego tak bardzo nieprzeciętnego artysty, żyjącego przede wszystkim w świecie własnej genialnej wyobraźni, z dala od aktualnych nurtów, w jakiegokolwiek konwencji twórczej, nie jest rzeczą łatwą. Anna Markowska zauważa tutaj oczywisty związek indywidualnej formy z tradycją modernistyczną, choć jak sama mówi „świat widzialny – choć tak mistrzowsko przedstawiony – jest jednak tylko zapowiedzią tego, co ukryte”<sup>11</sup>. Chcąc jeszcze inaczej spojrzeć na twórczość artysty pośród wielu tendencji obecnych w myśli o sztuce współczesnej, posłużę się szkicem J.S. Wojciechowskiego, dotyczącym ponowoczesnej kondycji kultury<sup>12</sup>. Wyróżnia on w niej kilka dominujących, jego zdaniem, strategii sztuki, spośród których najbliższymi grafikowi wydają się być dwie: odnosząca się do uniwersalnych wartości strategia historyczna i metasztuka, które czerpiąc z zasad warsztatowych równocześnie

uruchamiają cały aparat wizualnych konwencji sztuk pięknych. [Artyści będący blisko takiego właśnie spojrzenia, jak pisze dalej autor,] (...) w równym stopniu posługują się kliszami sztuki dawnej, jak witalizują naszą percepcję, lecz już nie tylko w wąskim fizjologicznym aspekcie (...) przywracają rolę widzenia w jego aspekcie kulturowym, jako źródła wszelkiego symbolizowania<sup>13</sup>,

a, jak w przypadku Gažoviča, przywracają również czar dziecięcego zapatrzenia. Twórca jest tu beztroskim, aczkolwiek sprytnym artystą kuglarzem, który potrafi urzec, nie musząc uciekać się do tanich sztuczek, które, jak by nie było, zawsze takimi pozostaną.

*Anna Dyga* – email: [dyzanka@tlen.pl](mailto:dyzanka@tlen.pl)

<sup>11</sup> A. Markowska „Alchemicy?” (w:) Katalog do wystawy *Alchemicus*, Galeria Sztuki Słowackiej, Kraków 2003.

<sup>12</sup> J.S. Wojciechowski „Strategie sztuki w postmodernistycznej kondycji kultury” A. Zeidler-Janiszewska (red.) *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna* Warszawa 1994.

<sup>13</sup> Autor artykułu wymienia pięć strategii; historyczną, metasztukę, arche-sztukę, pop-sztukę oraz nową sztukę technologiczną.