

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA

CZAS NATURY I CZAS KULTURY.
UWAGI O STRATEGIACH UPRZESTRZENNIANIA
I DYNAMIZACJI OBRAZÓW W TWÓRCZOŚCI
WŁODZIMIERZA SZYMAŃSKIEGO

W tekście naszkicowane zostały wybrane przystanki drogi twórczej Włodzimierza Szymańskiego – artysty związanego najpierw z Wydziałem Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a obecnie z Wydziałem Sztuki Nowych Mediów i Scenografii. Droga ta wiodła od prób wyprowadzenia malarstwa w przestrzeń natury i wykonywanych w różnych technikach obrazów problematyzujących najczęściej genezę i obecny status pisma, czemu towarzyszyły obiekty książkowe, poprzez coraz bardziej rozbudowane instalacje eksponowane w przestrzeniach galeryjnych i pozainstytucjonalnych po poetyckie w wytwarzanej aurze performance i spektakle multimedialne. W każdej z tych form artystycznego działania Szymański poddaje refleksji podstawowe parametry życia ludzkiego: naturę i kulturę, czas i przestrzeń, zapominanie i pamięć.

Już w początkach swojej drogi twórczej Włodzimierz Szymański eksperymentował z różnymi mediami obrazowania i przestrzennym usytuowaniem malarskich propozycji. Płótna używał wówczas nie tylko w tym celu, by zagruntować je, namalować obraz, oprawić go w ramy i zawiesić na ścianie galerii czy wnętrza prywatnego (choć w trakcie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i później, jako pracownik

uczelni, z różnymi formatami obrazu olejnego musiał się mierzyć¹), lecz i po to, by pokryć je tajemniczymi barwnymi znakami, pociąć na pasy i uczynić elementem wkopanych szeregowo w morskie dno i w piasek na plaży sztandarów.



Sztandary na plaży, Świnoujście 1987

Każdorazowy ich kształt określał wiatr, barwy blakły pod wpływem słońca, deszczu czy kropli słonej morskiej wody. Niezbyt chętnie ekspozowane obrazy olejne młody artysta czynił składnikami szerszej malarzkiej instalacji. W pracy dyplomowej przygotowanej w 1987 roku w pracowni Ryszarda Winiarskiego przysłonił je na przykład pokrytymi piśmem taflami szklanymi, zaburzając i zarazem wzbogacając parametry ich percepcji. Zaznaczył w ten sposób obecny w jego sztuce do dziś motyw materialnego i wizualnego wymiaru pisma. Znacznie częściej i chętniej malował jednak Szymański na spreparowanym starannie, wręcz

¹ Artysta wyznał po latach, że z obrazami olejnymi „nigdy nie miał wewnętrznej zgody”. Związał się najpierw z prowadzoną przez Ryszarda Winiarskiego pracownią malarstwa w architekturze, sam prowadził później m.in. pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Scenografii ASP, a w 2009 roku rozpoczął pracę w Katedrze Multimediów Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii, gdzie zajmuje się formami obrazowania alternatywnego. Jednocześnie związał się w ostatnich latach z Wydziałem Architektury Wnętrz w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych.

czule, papierze, na cienkich przezroczystych foliach, na szkłe i innych materiałach, z których tworzył coraz bardziej rozbudowane instalacje, a ostatnio poszerzył zakres swoich eksperymentalnych praktyk o performance i spektakl multimedialny. Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z płaską powierzchnią zamalowaną gwaszami i oznakowaną tuszem, czy z książką jako ręcznie wykonanym przedmiotem artystycznym, czy ze „szkłańścianami” (jak określał konstrukcje artysty drugi, po Winiarskim, jego mentor – Stefan Morawski), czy ze wspomnianymi już łopoczącymi i blednącymi na wietrze sztandarami, czy z poddanymi zmiennym rytmom natury wkopanymi w ziemię tablicami w krajobrazie Wigier, czy też z drgającymi płomieniami świec umieszczonych w quasi-ołtarzach rozstawionych w dawnej radomskiej elektrowni, mieszczącej obecnie Mazowieckie Centrum Sztuki, w każdym niemal przypadku realizacje te skłaniają nas do rozważań o przestrzeniach styku natury z kulturą (problematyzowanych dziś szeroko w ramach zainicjowanej przez Arnolda Berleanta estetyki otoczenia) i o sposobach przejawiania się przeszłości w terażniejszości².

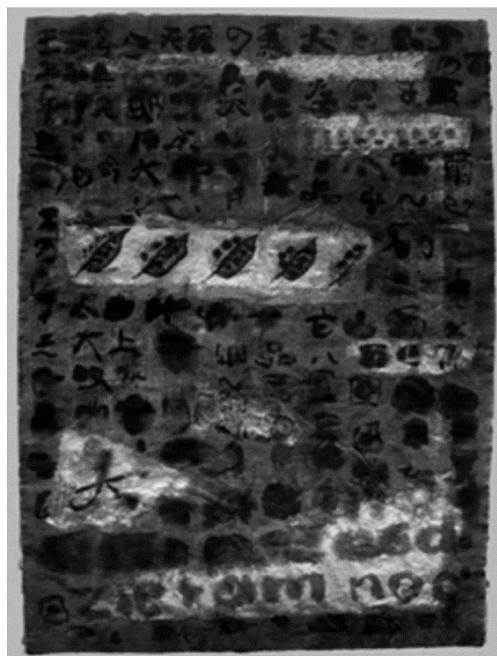


Papier, gwasz, tusz, 50 x 70

² Do rozważań tych nawiązuje tytuł, jaki nadałam niniejszym uwagom. W podtytule chciałam zaznaczyć, że uczucie estetycznej satysfakcji w obcowaniu z kolejnymi projektami artysty wzmacnia jego konsekwencja w poszerzaniu i doskonaleniu form ekspresji swojej wizji świata, co świadczy o szczególnym zobowiązaniu wobec tradycji sztuki jako praktyki wyrosłej z umiejętności (w przypadku prac Szymańskiego staroświeckie słowo „kunszt” nie wydaje się wcale kwalifikacją przesadną), a zarazem – od czasów pierwszej awangardy –skazanej na bezustanne eksperymentowanie.

Fakt, że stałym elementem świata przedstawionego obrazów i malarskich instalacji Szymańskiego były (i są do dziś, choć w mniejszym już stopniu) różne postaci pisma, skłaniał piszących o nim krytyków do przywoływania gramatologicznej perspektywy Jacques'a Derridy. Bliższy intuicjom artysty zdaje się jednak sugerowany przez Morawskiego trop heideggerowski (zapośredniczony przez poezję Rilkego), nieodległy zresztą tak bardzo, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka здаwać, od wybranego przeze mnie tropu benjaminowskiego. Sądzę bowiem, że zarówno wczesne gwasze Szymańskiego, jak i rozmaite instalacje zmaterializowanych znaków pisma w przestrzeniach otwartych czy też ich późniejsze projekcje w obrębie wielomedialnego spektaklu wpisują się najlepiej w perspektywę rozwijanej przez autora *Pasaży* koncepcji mimetycznych źródeł mówionej i pisanej wersji języka.

W obrazach Szymańskiego pojawiają się najczęściej znaki pisma chińskiego oraz – symetrycznie niejako – alfabetu łańdzkiego. Z prac archeologów i historyków kultury wiemy jednak, że niemal we wszystkich cywilizacjach historia pisma zaczyna się jednakowo: u starożytnych Chińczyków, Sumerów, Egipcjan, Hetytów czy Kreteńczyków pierwszymi znakami były niezmiennie rysunki, piktogramy i kombinacje piktogramów. Zachowujący do dziś elementy piktogramów pisany język chiński staje się więc symbolem dziejów pisma w ogóle, świadectwem jego mimetycznego źródłowo charakteru. Nie przypadkiem jedna z chińskich legend głosi, że uważany za wynalazcę pisma cesarz Huang-ti wzorował się na śladach ptaków i innych zwierząt. Także w innych kulturach ślady zwierząt traktowane były zarazem jako oznaki związków naturalnych i jako (symboliczne) znaki, jakimi – jak wierzą – obdarowywała człowieka natura przemawiająca ustami mitycznych bóstw. Mimetyczne źródła języka z powodzeniem i na różne sposoby eksploatowali później poeci. Josif Brodski porównywał na przykład zapisywanie literami białej kartki papieru ze śladami zająca na śniegu.



Papier, gwasz, tusz, 50 x 70, 1997

W twórczości Szymańskiego pojawiają się też sporadycznie znaki z innych form pisma starożytnego – proste rysunki klinowe, egipskie hieroglify, czasem także cyfry. Nie jest też przypadkiem, że figurom pisma towarzyszą często motywy roślinne – liście, kwiaty, łodygi (przypominające czasem egzemplarze z zielnika, czasem odciski form roślinnych zachowane w kamieniu) oraz przedstawienia dziwnych zwierząt. Dziwnych, bo tylko niektóre z nich można zidentyfikować jako krokodyle, morsy czy ryby. Inne przypominają raczej figury znane ze starożytnych rzeźb wschodnich lub z atlasów paleozoologicznych. Ślady historii kultury, symbolizowanej przez pismo, splatają się więc i mieszają w obrazach Szymańskiego ze śladami natury; ich wspólna przeszłość spowita jest tajemnicą. Artysta nie namawia nas jednak do zabawy w archeologów i paleontologów; ich odkrycia czynią co prawda przeszłość bardziej czytelną, ale zarazem odzierają ją z magiczno-mitycznej aury, znajdującej liczne późniejsze przedłużenia w fantazjach poetów.



Bibuła japońska, tusz, 100 x 70, 1997

Czytelne są dla nas, oczywiście, znaki pisma łacińskiego. Jednak nie ich czytelność (czasem tylko potencjalna) wydaje się w twórczości Szymańskiego istotna, lecz nawiązanie do kaligrafii – sztuki pięknego pisania, która w iluminowanych średniowiecznych księgach przypominała jeszcze o obrazowo-mimetycznej genezie pisma (z tego okresu pochodzi też technika gwaszu). Kaligrafia (interesująca także Benjamina) była, jak wiemy, sztuką szczególną – wymagała całej serii ćwiczeń duchowych i cielesnych, takich jak umiejętność panowania nad oddechem, sprawność ręki, wytrwałość i cierpliwość. Gdy w *Imperium znaków* Rolanda Barthes'a czytamy o niezwykle bogatym wyposażeniu sklepów z materiałami piśmiennymi w Japonii, co każe przypuszczać, że dla jej mieszkańców pisanie pozostaje nadal nie tyleż czynnością umysłową, co ćwiczeniem połączonym z przyjemnością zmysłowo-cielesną, przypominamy sobie, że podobnie traktowali pismo nasi kaligrafujący przodkowie, zanurzający gęsie pióro, a potem stalówkę w drewnianej obsadce w napełnionym tuszem czy atramentem kałamarzu. Paul Klee, inny mistrz z wyboru Włodzimierza Szymańskiego, przypominał, że pisanie i rysowanie jest z gruntu identyczne. Dziś ćwiczenia rysunkowe i ręczne pisanie (ze wszystkimi jego akcesoriami) stają się, jak przekonuje Paul Virilio, wyrazem indywidualnego oporu przed narastającą bylejąkością form i chaosem współczesnej ikonosfery, poddanej zintensyfikowanej „estetyce znikania”³.

³ *Gespräch mit Paul Virilio* [w:] M. Jacob *Aussichten des Denkens* München 1994 s. 128–129.

Popelnilibyśmy jednak błąd, gdybyśmy ujmowali twórczość Szymańskiego jedynie przez pryzmat pesymistycznej diagnozy francuskiego myśliciela. Artystę interesują bowiem również przemiany sytuacji pisma drukowanego, w specyficzny sposób uchwycone w *Ulicy jednokierunkowej* Benjamina:

Pismo, które znalazło azyl w książce drukowanej, gdzie wiodło autonomiczny żywot, jest nieubłagane wywlekane przez reklamy na ulice i poddawane brutalnym heteronomiom chaosu gospodarczego. Oto musztra, jaką przechodzi jego nowa forma. Jeśli przed stuleciami zaczynało się stopniowo układać, ze stojących epigrafów zmieniło się w spoczywające ukośnie na pulpitych pismo ręczne, by wreszcie wymościć sobie posłanie w druku, teraz równie powoli zaczyna się z niego podnosić. Nawet gazetę czyta się raczej w pionie niż w poziomie, a film i reklama całkowicie wpędzają pismo w dyktatorską wertykalność. I zanim człowiek współczesny zdobędzie się na otwarcie książki, spadnie mu przed oczami tak gęsty grad zmieniających się, kolorowych, kontrastujących liter, że szanse wniknięcia w archaiczną ciszę książki zmaleją do minimum. Pismo, które jak roje szarańczy już dziś przesłania mieszkańcom wielkich miast słońce mniemanego ducha, z każdym kolejnym rokiem będzie gęstnieć⁴.



Szklanościany, 1998

⁴ W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa* A. Kopacki (tł.) Warszawa 1997 s. 25–26.



Szklanościany, 1998

Obrazom ze znakami pisma pokazanym przez Szymańskiego na jednej z wystaw w galerii warszawskiej ASP towarzyszył tekst umieszczony na fasadzie budynku i kilka dużych, wykonanych z drewna barwnych liter ustawionych na pokrytym murawą dziedzińcu uczelni. Czytelny to sygnał nawiązania do tradycji awangardowych nurtów towarzyszących procesom „wychodzenia” pisma ze stronicy książki czy gazety w przestrzeń miejską i zarazem przypomnienie o odpowiedzialności artystów za wizualny wymiar tej przestrzeni. Pismo kształtujemy dziś za pomocą nowych technologii, których nadejścia spodziewali się niektórzy z przyszłościowo nastawionych artystów międzywojennej awangardy. Nie dziwi więc, że Szymański zapragnął w pewnym momencie sięgnąć po nowe narzędzia obrazowania.

Zanim jednak dojdzie do powstania pierwszych spektakli wykorzystujących zarówno media „stare”, jak i „nowe”, artysta tworzy cykl obrazów, w których poddaje refleksji relacje między poszczególnymi barwami w formacie kwadratu, kontynuuje wcześniejsze praktyki instalacyjne w przestrzeni otwartej i sprawdza się (z powodzeniem) w roli

performera. Świadectwem kontynuacji wcześniejszej fazy był choćby długofalowy, poddany zmienności pór roku, projekt realizowany w przestrzeniach klasztoru na Wigrach i w jego otoczeniu (nad jeziorem, w lesie, na łąkach). To tam oprócz motywu sztandarów i liter po raz pierwszy bodaj pojawiły się płonące ołtarze i usypane z kamieni stożki (określane jako stożki czasu), a także wkopane w ziemię i wystawione na działania natury drewniane tablice z cytataми obrazów twórców renesansowych.

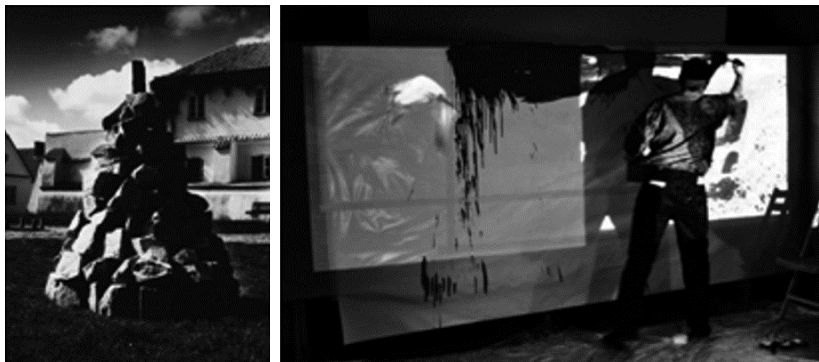


Tablice wigierskie, Wigry 2004 (po lewej), Płonące ołtarze, Wigry 2004 (po prawej)

Artysta umieścił je później w szklanych gablotach i pokazywał na wystawach w przestrzeniach galeryjnych.

Na Wigrach też zorganizował Szymański dwa połączone z warsztatami sympozja, na których artyści uprawiający różne dziedziny sztuki i badacze reprezentujący różne dyscypliny nauki wymieniali doświadczenia skupione na związanych z nowymi mediami przemianach w naszej percepcji przestrzeni⁵.

⁵ Dokumentuje tę wymianę starannie zredagowana przez Szymańskiego książka *Percepcja przestrzeni*, która ukazała się w Wydawnictwie Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych w 2007 roku.



Stożki egzystencjalne, Wigry 2004 (po lewej),
Wschód jest czerwony, performance, sympozjum naukowe
 „Percepcja przestrzeni”, Wigry 2006 (po prawej)

W trakcie jednego z tych spotkań artysta wykonał malarski performance *Wschód jest czerwony*, którego składnikiem stały się uzyskane przy pomocy kamery obrazy reagującej nań publiczności.



Kwarta cienia, performance, 2009

W poetyckim performansie zatytułowanym *Kwarta cienia*, realizowanym w warszawskiej Galerii XX1, w Kielcach i w Nowym Sączu, efekty wizualne (czerń pomieszczenia rozjaśniana punktowo fosforyzującą w ciemnościach farbą i kredową bielą twarzy artysty) skorelowane były z efektami akustycznymi i taktylnymi. Swoistym wyzwaniem dla artysty stało się zaproszenie do udziału w zorganizowanej w Zakopanem konferencji estetycznej poświęconej Witkacemu – z wielu wszak względów wyjątkowej postaci rodzimej awangardy międzywojennej.



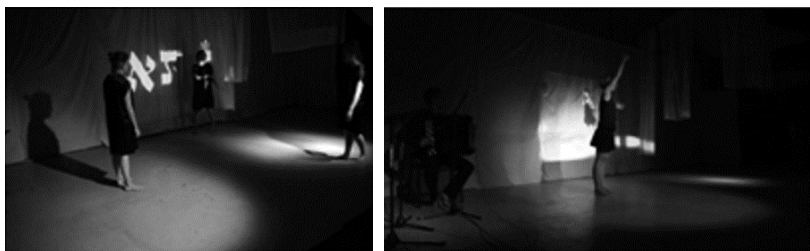
Kwarta cienia, performance, 2009

Szymański zdecydował się – jakże po witkacowsku – na opisany dokładniej w tekście Kazimierza Piotrowskiego prowokacyjny, ale i żartobliwy gest wobec publiczności. Performance uobecniający w specyficzny sposób autora *Szewców* (czy raczej jego ducha), odegrany z powagą w tej samej sali, w której odbywały się wcześniej mniej lub bardziej uczone dyskusje, a której ciemność – podobnie jak w *Kwarcie cienia* – rozjaśniały drobiny świecącej farby, zakończyło rozrzucenie nasączonych nią (jak sugerowały wcześniejsze czynności artysty) papierowych kulek wśród widzów. Ich obawy o ewentualne naznaczenie farbą ciała czy ubrania zakłóciły iluzję spektaklu chwilę przed zapaleniem przez artystę światła. W świetle jednak widzowie mogli przekonać się, że poddani zostali manipulacji, bowiem kulki były starannie wysuszone i w związku z tym niegroźne.

Niepohamowana, chciałoby się rzec, skłonność artysty do ciągłego wzbogacania środków ekspresji i wypróbowywania różnych ich konfiguracji w realizacjach swoich wizji skłoniła Szymańskiego do przejścia na niedawno utworzony Wydział Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP. Wykorzystując dotychczasowe doświadczenia artystyczne, zaczął tworzyć spektakle, które usytuowałabym na skrzyżowaniu teatru

postdramatycznego, performance'u plastycznego i sztuki nowych mediów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Moshe Shafir*⁶, zaprezentował w ramach obradującego po praskiej stronie Warszawy we wrześniu 2010 roku kongresu, który zgromadził wszystkich niemal badaczy uprawiających w Polsce w różnych uczelnianych instytucjach, katedrach i zakładach estetykę. W prowadzonym przez Krystiana Legierskiego Centrum Sztuki przy ulicy Mińskiej 22, położonym niedaleko miejsca obrad, uczestnicy kongresu i inni widzowie mogli skonfrontować się z nieobecnym już światem, do którego wprowadzała weselna melodia żydowska cicho grana przez trzech siedzących na scenie, ubranych w czarno-białe stroje i bosych (podobnie jak aktorki) akordeonistów. Akcji dramatycznej towarzyszyły projekcje filmów na zawieszonym w tyle sceny ekranie. Pierwsza projekcja krzyżowała się z tańcem jednej z aktorek na scenie. W kolejnej, towarzyszącej wejściu na scenę trzech innych aktorek, widzowie ujrzeli zapisane czernią na białym tle trzy litery hebrajskiego alfabetu. Gdy głosy aktorek (próbujących spokojnie z początku opisać związane z nimi znaczenia) zaczęły się podnosić i mieszać z sobą, czemu towarzyszyły coraz bardziej chaotyczne ruchy, litery – odpowiednio – „biegły” na ekranie coraz szybciej, poddając się jakby rytmowi scenicznej estetyki znikania. Estetyka tej części spektaklu współgrała z jej semantyką – żywy niegdyś świat rozpadał się na naszych oczach, tak, że ciszę, która zapadła nagle wraz z wygaszeniem światła na scenie, odczuwać można było tylko jako „martwą”. Przełamała ją po chwili muzyka towarzysząca filmowi nakręconemu przez twórcę spektaklu w lesie nieopodal Warszawy. Kamera utrwaliła najpierw drogę przez wieś do lasu, a w nim rozbite i bezładnie rozrzucone macewy, na których zachowały się imiona i nazwiska zmarłych, będących niegdyś sąsiadami ludzi, których potomkowie żyją zapewne w okolicznych miejscowościach. Na pokazywanych na ekranie macewach pojawiał się jednocześnie cień tańczącej w coraz wolniejszym tempie aktorki, która – gdy film się skończył – zastygła na chwilę na scenie w pozycji poziomej. Jej powolne podnoszenie się do pionu jak i ponowny, coraz bardziej dynamiczny taniec rzucały cień na pusty biały ekran. Wrażenie powrotu do życia wzmagala muzyka, która w końcowej fazie spektaklu, po ułożeniu ciał wszystkich aktorek w formę płaskiego krzyża, znów, jak na początku, brzmiała radośnie i weselnie.

⁶ To imię i nazwisko charyzmatycznego rabina z Bodzentyna pod Kielcami.



Moshe Szafir, spektakl multimedialny 2010

Sformułowanie „wrażenie powrotu do życia” dotyczy kultury, której fragmenty zostały w spektaklu przy pomocy wielu artystycznych środków niezwykle sugestywnie odegrane/powtórzone. Powtórzenie pozbawione było jakiegoś konkretnego pierwowzoru, silnie jednak wpisało się – co istotne w perspektywie widzów – w dialektykę pamięci i zapominania. W przeciwieństwie do ludzi, których imiona i nazwiska widnieją na macewach, widzowie spektaklu powracają do życia, przekładając, każdy z osobna, uruchomione w czasie jego trwania afekty na refleksję i działania. Pomaga w tym filmowa rejestracja spektaklu. Warto do niej sięgnąć w oczekiwaniu na kolejny spektakl artysty, o którym wiemy jedynie, że wykorzystuje fragmenty poezji Haliny Poświatowskiej i wykonany zostanie w scenerii jednego z praskich podwórek. Może Praga, z jej wyraźnie zauważalną „równoczesnością tego, co (historycznie) niejednoczesne” stanie się na czas dłuższy przestrzenią inspirującą multimedialne działania Włodzimierza Szymbalskiego?

Anna Zeidler-Janiszewska – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl