

Ukryta forma świata

Małgorzata Baranowska

Odwieczne marzenie – odmalować świat. Objąć go umysłem, wyobraźnią, zmysłami. Cały świat pojąć i cały opowiedzieć, oczywiście cały na raz, to podstawowe marzenie każdego artysty – jakkolwiek program ujawnia on przed publicznością. Henryk Waniek wcale tego nie ukrywa. Świadomie unika zanurzenia się w dyskusjach warsztatowych. Naprawdę interesuje go, jak sam twierdzi, nie sztuka, z dużej czy małej litery, lecz obraz, świat namalowany, orbis pictus. Taki miała tytuł wielka wystawa obrazów Wańka, prezentowana w Katowicach w lutym i marcu tego roku, i taki – Orbis pictus – ma bardzo piękna książka – album z tej wystawy, subsydiowana przez Fundację Kultury i wydrukowana przez Fibak-Marquard Press S.A. PZG Katowice.

Zostały tu oddane wszystkie wspaniałe, natchnione kolory obrazów Wańka, jego nieba pogrążone w wiecznym zmierzchu lub rozjaśnione kosmicznym porankiem, jego głębokie, północne zieleń, skały rozświetlone przez tajemnicze komety i rozgrzewane podziemnymi źródłami, których tu przecież nie widać. Na znakomitych reprodukcjach rozpoznajemy pagórki, góry, jeziora, mosty łączące ziemię z wysokim niebem i świat widzialny z niewidzialnym – tęcze gotyckie, tęcze mistyczne, tęcze opasujące kształt tajemnego universum.

W moim opisie znalazły się, być może, niebezpieczne cechy landszaftu. Odkąd krajobraz romantyków i ich naśladowców został uznany za krajobraz skompromitowany – zwany dziś czasem landszaftem, właściwie nie wypada malować takich zmierzchów ani poranków. Tylko że sztuka nie zna pojęcia „nie wypada” i Waniek nie boi się tych skojarzeń. Wręcz przeciwnie. Sam się przyznaje do swego niegdyśjszego (w latach sześćdziesiątych) powrotu do Gaspara Davida Friedricha, tego romantycznego mistrza księżyców wydobywających z mroku gotyckie ruiny, malarza zastygłych we mgle żaglowych okrętów, które nie wiadomo, czy odpłyną, skoro od razu zostały stworzone przez artystę jako statki-widma.

Friedrich (1774–1880) jest zadziwiającym portrecistą ludzi odwróconych do nas tyłem. Wydaje się, że malarz stawał za swymi modelami, by wraz z nimi patrzeć w dal, skąd mógłby się pojawić, a może już się pojawił – dla nas jednak ukryty – znak. Patrząc na obrazy Friedricha czujemy, że tamci ludzie niezmiennie tego znaku oczekują.

Żeby przedstawić tajemnicę w sztuce, artysta zmuszony jest dać sygnał, że ją w dziele sztuki ukrył. Friedrich czynił to używając krajobrazów nocnych, zamglonych, rozległych, niepokojących, wielkich, w których ludzie wydają się obserwatorami kosmosu rządzącego się własnymi i niedostępnymi dla człowieka – prawami wieczności i nieskończoności. Średniowieczne ruiny, opuszczone krzyże na wzgórzach czy w śniegu, wiszące nad krajobrazem ciężkie chmury, tęcze, drzewa, które wydają się czuć, wszystko wskazuje na ukrytą obecność tajemnicy. I ona jest właściwą bohaterką twórczości Friedricha.

Malarstwo Wańka wywodzi się właśnie z tej tradycji sztuki symbolicznej, która, upraszczając, idzie od romantyzmu poprzez symbolizm do surrealizmu. W pewnym sensie jest to malarstwo surrealistyczne. Ale oczywiście pod warunkiem, że zobaczy się w nim ów „surrealizm przez wieki”, do jakiego

chętnie przyznawali się surrealiści anektując na swego przodka każdego w historii, kto miał wystarczająco dużo wyobraźni, wystarczająco silne sennie wizje lub wystarczającą wiedzę tajemną. W tym sensie przodkiem ich był zarówno malarz Hieronim Bosch (około 1450–1516), jak i Nicolas Flamel, mający sławę alchemika (około 1330–1418), na którego się powoływali.

Może należałoby malarstwo Wańka wywieść z „symbolizmu przez wieki”. Wydawałoby się, wydarto już i porozrzucano na wietrze karty z symbolicznej tajemnej księgi ludzkości, w której od wieków pod szyfrem symboli doszukiwano się zapisanej wyraźnymi znakami transcendencji. A jednak co jakiś czas pojawiają się artyści z wielkim pietyzmem odnajdujący i usiłujący scalić strzępy tamtej całości.

Malarstwo Wańka jest tak wyraźnie wyobraźniowe i fantastyczne, że odczuwa to każdy, nawet ktoś nie stykający się na co dzień ze sztuką. Niektórzy boją się tych obrazów, ponieważ zauważają na nich wiele spotykanych od stuleci symboli, ale nie umieją ich odczytać. Powtarza się tu Świątynia Salomona, labirynt, spirala, alchemiczne retorty, szlachetne kamienie, zastanawiające kryształy, napisy, cytaty w różnych starożytnych językach i dziwnych afabetach.

Trzeba powiedzieć, że to, co w sztuce odczuwa się często jako ducha wielkiej, wolnej wyobraźni, w istocie opiera się na gromadzonym przez wieki repertuarze powieści, stałych alegorii, powtarzających się symboli. Czy odbieramy to jako piękno sztuki, czy tylko jako powtarzającą się literę alfabetu mistycznego albo magicznego, zależy wyłącznie od talentu malarza. Sztuka wyobraźniowa, fantastyczna – do jakiej należy też twórczość Wańka – właściwa była i jest wszystkim znanym nam okresom historii człowieka i zawsze walczyła w niej o lepsze pomysły artystów z konwencjami. Sztuka przechodzi stale od okresów bardziej skłaniających się ku myśleniu symbolicznemu do okresów bardziej symboli pozbawionych.

Tym, którzy się boją malarstwa nasyconego symbolami, musi się odpowiedzieć – tak, tego rodzaju sztuka wynikała zawsze z wiedzy artystów o symbolach, ze znajomości języka wiedzy tajemnej. To nie powinno jednak stanowić najmniejszego powodu do zakłopotania. Oglądamy obrazy, na przykład Boscha i Bruegla, bez tego poczucia zagubienia, mimo że oni właśnie na każdym obrazie umieścili całą księgę do odczytania. Dopiero gdy nasz współczesny odezwie się językiem symbolicznym, wpadamy w popłoch, nie znając wszystkich odniesień.

Czy można zrozumieć, otworzyć całość świata zgubiwszy klucze? Poprzez sztukę wiele rzeczy niemożliwych może stać się możliwymi. Owe symbole na obrazach Wańka nie mają przecież na celu przekazania precyzyjnego przepisu na uzyskanie kamienia filozoficznego, ale danie nam znaku, że tajemnica istnieje. Sztuka bowiem, żeby zostać tajemniczą, zmuszona jest nas o tym powiadomić. A czy odczytamy jej wszystkie znaczenia, to już inna sprawa. Jeśli nawet nie – jakoś nie martwimy się nie rozumiejąc do końca większości otaczających nas zjawisk, co nie uniemożliwia nam ani życia, ani podziwiania urody świata.

Waniek poszukuje pełni wyrazu symbolicznego. Dąży do

przedstawienia „wszystkiego”. Jak to zrobić? To przecież wchodzenie w boskie kompetencje. A jednak w twórczości Wańka jest pewien obraz na kuli, który nosi tytuł „Wszystko”. Taśma krajobrazu namalowana w kształcie pełzającej spirali, wypełniająca całą kulę, tak właśnie została nazwana. Widzimy od razu, że mamy do czynienia z obrazem Ziemi. Nie widzimy części świata znanych z globusa, tylko jakiś łagodny górzasty krajobraz opasujący kulę. Mimo że niebo i ziemia ciągną się przez całość tej spiralnej panoramy, górna połowa kuli jest bardziej niebieska – od nieba i od koloru nieba – dolna bardziej ziemiska. A więc malarz dokonał tu swej, można by powiedzieć, filozoficznej syntezy („Wszystko” pokazane też zostało w maju na wystawie malarstwa Wańka „Krajobrazy do śpiewania” i rzeźby Wiktora Gajdy w czerwcu 1994 roku w Ars Polona Gallery).

Henryk Waniek jest filozofem-malarzem lub malarzem filozofującym. Maluje w zasadzie czyste idee. Ale w jakiej materialności się one na jego obrazach objawiają! Maluje Kosmos, nieskończoność, czas, wieczność. Oczywiście stale i po wielokroć maluje Ziemię jako formę wieczności. „Pokolenie przychodzi i pokolenie odchodzi, a Ziemia trwa po wszystkie czasy” (Eklezjastes 1,4).

Zwraca uwagę, że na jego obrazach nie ma ludzi. Gdyby, na przykład, miał w swej spiralnej panoramie umieścić ludzi – czym by oni się mogli okazać – mniej niż kropką? Nawet pochód całej ludzkości zawarłby się w bardzo nikłym pochodziку wobec krajobrazu nieskończonego, wobec sił kosmicznych w ciągłym ruchu. A to właśnie symbolizuje spirala, obok nieskończoności także nieśmiertelność, zmartwychwstanie. Wybierając za temat „wszystko” i „cały czas” ma Waniek trudności z malowaniem pojedynczych ludzi, tak szybko, na skutek działania czasu linearnego, znikających. Poszczególne realne istnienie, opatrzone imieniem, nazwiskiem, datą urodzenia i numerem butów, nie stanowi zazwyczaj zainteresowania sztuki symbolicznej.

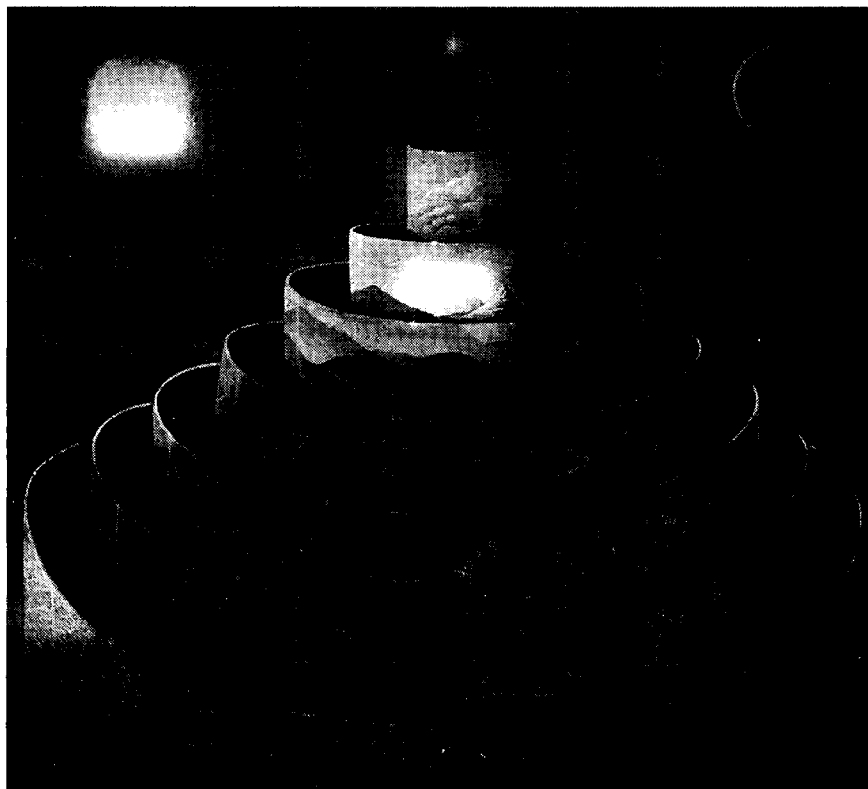
Mówiliśmy już tu o obrazach Friedricha, gdzie występują drobniaczkowo odmalowani ludzie, a jednak nie odnosimy wraże-

nia, że w jakikolwiek sposób moglibyśmy wejść z nimi w kontakt. Odwrócenie od nas czekają na coś, zapatrzeni w mistyczne okna świata w żadnym wypadku nie żyją po prostu. Cała sztuka symboliczna nastawiona jest na porozumienie „pośrednie”, na uogólniony symbol, bez względu na to, czy chodzi o sterylne, przezroczyste, kryształowe przestrzenie Świątyni Salomona w malarstwie Wańka, czy mięsiste centaury i syreny w malarstwie Böcklina, czy mgły, księżycy, gotyckie ruiny Friedricha.

Waniek uporczywie powtarza tematy, mnoży wersje, jakby sam żył w czasie spiralnym, jakby nic nie miało się nigdy gwałtownie zakończyć. Jednym z takich jego ważnych, powtarzających się tematów jest, opisana w Biblii, Świątynia Salomona. Ta realna i zarazem symboliczna budowla nasycona wielowiekową tradycją ciągle odciska swój ślad na wyobraźni artystów.

Także wolnomularstwo powołuje się na tradycję świętych budowniczych tej świątyni. Waniek, wcale nie precyzując swych intencji, często posługuje się tradycją malarstwa wolnomularskiego, jego symboli, tak jak elementami innych tradycji. Kolumny nie istniejących budowli umieszczone w otwartej przestrzeni, ale na dokładnie przedstawionych płaszczyznach posadzki, próby odnalezienia doskonałości przestrzeni Świątyni Salomona, w czym wyraża się dążenie do pradawnego ideału i do samodoskonalenia, łączą go z tradycjami wolnomularskimi. Waniek przecież od początku swego malarstwa szuka idealnej formy symbolu i najczęściej okazuje się, że dochodzi do kamieni szlachetnych, kryształów, fantastycznych budowli. Może jego wyobraźnia musiała się spotkać z wyobrażeniami mitycznych murarzy, jakimi są masoni.

Dla Wańka nie jest ważne jakieś „sztywne” znaczenie obrazu. Nie narzuca interpretacji, bo w końcu nie dąży do malarstwa użytkowego w sensie ideologicznym, religijnym, rytualnym, tylko do piękna wyrażającego pewną ukrytą prawdę. Wańka przede wszystkim pociąga tajemnica, ukryta, księżycowa strona Kosmosu i Świata. Sposób patrzenia tego malarza to rodzaj kontemplacji zarówno formy przestrzeni, jak i świętych



Henryk Waniek, Siedmiopiętrowa Góra, olej, pólno, deska, 49x56 cm, 1989

tajemnic. Przecież i spirala, do której doszedł w swym obrazie kulistym, może symbolicznie oznaczać kontemplację. Interesuje go wszystko, co ezoteryczne i co bywa traktowane jako miara Kosmosu.

Wydaje się, że podstawowym wzorem Wańka od dawna było Nowe Jeruzalem z Apokalipsy świętego Jana, miasto boskie, święte, niebieskie, idealne. Czciiciel boskiej symetrii, jakim jest ten malarz, musi żywić swą wyobraźnię opisem cudownego miasta z wizji świętego Jana, miasta symbolicznego czasów przyszłych, gdy nastąpi zjednoczenie człowieka z Bogiem.

„Zbudowane na planie kwadratu, jego mur jest z jaspisu, opatrzony trzema bramami z każdej strony świata. Te bramy to perły, a na bramach – dwunastu aniołów i wypisane imiona, które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela. [...] A mur Miasta ma dwanaście warstw fundamentu, a na nich dwanaście imion dwunastu Apostołów Baranka. [...] A warstwy fundamentu pod murem Miasta zdobne są wszelkie drogim kamieniem. Warstwa pierwsza – jaspis, druga – szafir, trzecia – chalcedon, czwarta – szmaragd, piąta – sardoniks, szósta – krwawnik, siódma – chryzolit, ósma – beryl, dziewiąta – topaz, dziesiąta – chryzopraz, jedenasta – hiacynt, dwunasta – ametyst (...)

I rynek Miasta to czyste złoto jak szkło przerwiste”.

Przez lata różne fragmenty ukrytego miasta – Nowego Jeruzalem – pojawiają się w krajobrazach malarstwa Wańka. To krajobrazy jeszcze ciągle przed nadejściem tego mistycznego miasta, bo wtedy zniknąć mają słońce i księżyc, a wszystko ma ogarnąć boska jasność. Zapewne wtedy samo malarstwo zniknie, ponieważ ono zasada się na świetle słońca i na cieniu. W każdym razie można przypuszczać, że, na przykład, te

niezliczone szlachetne kamienie na obrazach Wańka przynajmniej w części pochodzą z tamtego miasta-wizji.

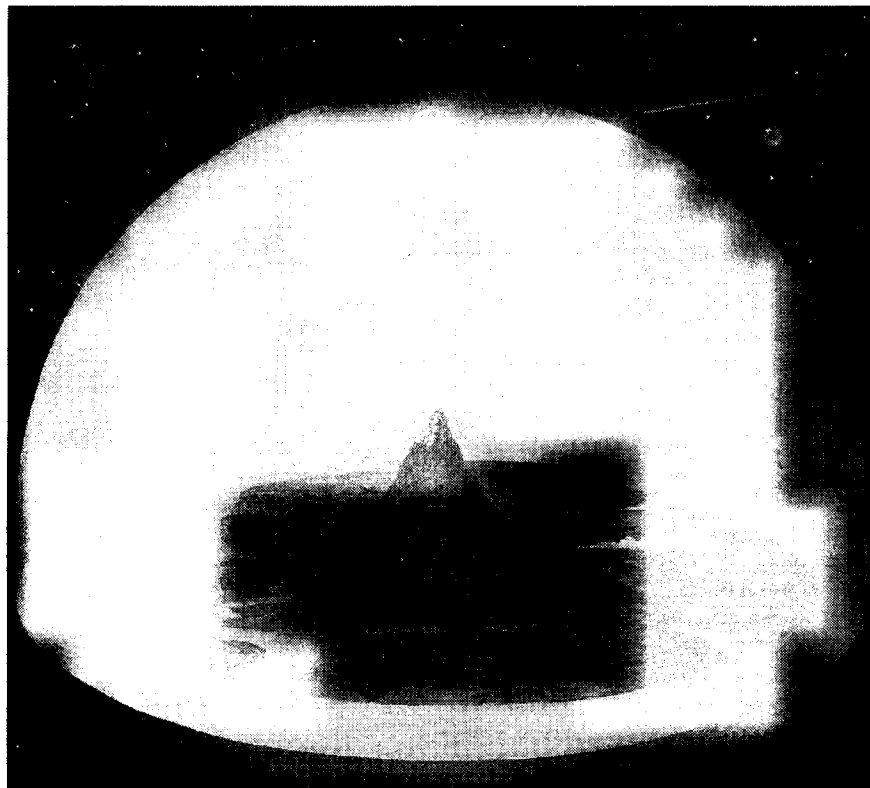
Kiedy się patrzy na obrazy Wańka, przypominają się, albo sam malarz przypomina nam swymi tytułami, zapomniane nazwy, jak harmonia świata czy muzyka sfer. Wracają skojarzenia, które nawet ci, co je poznali, porzucili dawno, gdzieś u progu młodości, żeby zająć się pospolitą codziennością.

Waniek wcale nie omijał historii mieszkającej się w nasze życie i należy do tych dziwnych artystów mistycznych, którzy czytają gazety, słuchają radia (to jeszcze pokolenie nitelewizyjne). Ale należy też do tych, którzy piszą całe życie tę samą książkę czy malują ten sam obraz.

W dodatku przy tym odmalowywaniu Kosmosu stał się Waniek niepostrzeżenie malarzem „regionalnym”. Zachwycające, że Śląsk doczekał się swego mistycznego wyrazu i swego duchowego piewcy. Dotąd podobne prądy wyobraźniowe, mistyczne, romantyczne, modernistyczne w sztuce polskiej skupiały się na Tatrach. Teraz wreszcie jeden malarz ukształtowany w duchowej atmosferze lat sześćdziesiątych naszego wieku zwrócił się ku Sudetom, robiąc dla nich tyle, ile mógłby wykonać cały ruch.

We wstępie do albumu *Orbis pictus* Waniek pisze: „Śląsk, jego bezcenne peryferia, Sudety będące wyjątkowym rezerwatem przestrzeni mistycznej, nasycenie tajemnicą, której rozpoznanie wymagało czułych studiów i wreszcie nie dająca się z niczym porównać unikalna historia tych terenów lekceważonych przez stulecia przez rację stanu polskich monarchów – wszystko to było dla mnie żywą księgą inspirujących postrzeżeń. (...) Zapuszczony, zostawiony samemu sobie Śląsk był dla mnie idealną sceną dla wielkiej, heraklitejskiej syntezy filozoficznej. «Miasta upadają, lecz źródła trwają wiecznie», jak to ujmuje chińska Księga Zmian”.

Miejsca same nie mówią, nie są w stanie wyrazić samych siebie. Tereny nie wyrażone w kulturze nie istnieją w niej, żeby nawet spływały po nich Niagary, wznosiły się na nich Himalaje lub stały na nich Troja czy Dublin. Waniek stając się malarzem pewnej prowincji wprowadził jej formę w formę świata.



H. Waniek, Ziemia, olej, płótno, deska 49x55 cm, 1989