

Impulsem do napisania tego tekstu była wystawa dzieł Jacka Sempolińskiego otwarta wiosną 2006 roku w galerii Studio w Warszawie* oraz to, że znalazły się tam prace zupełnie odmienne od tych, które pamiętamy, a więc – używając modnego dziś terminu – nowe artefakty. W tytule przywołane są dwa bliskie, choć nie tożsame, pojęcia dotyczące ludzkich przeżyć i ducha miejsca. Smutek, żal, refleksja, melancholia, nostalgia, tęsknota to uczucia przynależne elegii, której, niby kontrapunkt, często towarzyszy obecność dramatu. Można sądzić, że dla takiego twórcy jak Jacek Sempoliński, elegijne doznanie świata w szczególnie sposób wiąże się z Kazimierzem, niezwykłym, magicznym „punktem” na mapie Polski ewokującym cały ciąg skojarzeń zakotwiczonych w losach ludzi, którzy tu żyli, oraz w trudnym do uchwycenia i zdefiniowania klimacie *genius loci*. To najpiękniejsze nadwiślańskie miasteczko odkryli dla siebie intelektualiści epoki Oświecenia, a jego symbolika, mit, legenda sukcesywnie narastały w ciągu XIX i XX wieku. Do tego zjawiska przyczyniły się: konteksty historyczne i kulturowa tradycja Kazimierza, jego unikalne walory krajo-
brazowe – pagórkowata rzeźba terenu, żyzna lessowa gleba, bujna roślinność, uprawy tytoniu i chmielu, słynne sady, fauna (czarne bociany), drażnione przez wody wąwozy, szeroki nurt nieuregulowanej, „dzikiej” rzeki raz po raz odsłaniającej lub zatapiającej wysepki, i wreszcie plan przestrzenny wypełniony kadrami architektonicznej zabudowy „wędrującej” od rynku po okoliczne wzgórza, punktowanej drewnianymi domami, kamienicami, kościołami, spichlerzami i ruinami zamków. To wszystko tworzy „eter duchowy” tego miejsca, które jawi się jako rezerwat rodzimości, czegoś własnego, a zarazem uniwersalnego.

Pielgrzymowały tu rzesze ludzi: zrazu dwór Czartoryskich z Puław i malarze wedutyści (m.in. Zygmunt Vogel), później pisarze, artyści, architekci, lekarze, dziennikarze, luminarze kultury – głównie opiniotwórcza inteligencja warszawska, która wykreowała Kazimierz przed pierwszą wojną światową. W dwudziestolecie międzywojennym rozsiadła się tu kolonia malarska, której przewodził Tadeusz Pruszkowski ze swego antyzamku zbudowanego dlań przez Lecha Niemojewskiego.¹ Malarze nie opuszczają tego miasteczka do dziś i tak trwa nieprzerwanie kazimierska „gorączka artystyczna”, której – miejmy nadzieję – nie zniszczą zaniedbania, niefortunne pomysły konserwatorskie, ekspansja popkultury, turystycznego biznesu, knajp, reklam, „pamiątek” i tłumnie ciągnących wycieczek. Do przypomnienia tych, na ogół dobrze znanych, faktów czuję się uprawniona ze względów osobistych, ponieważ Kazimierz także dla mnie był szczególnym, magicznym miejscem, które odcisnęło w mojej pamięci niezatarty ślad.

Jacek Sempoliński wielokrotnie przyjeżdżał do Kazimierza w dzieciństwie, latach młodzieńczych i doj-

ALEKSANDRA
MELBECHOWSKA-LUTY

Elegia i dramat. Nisze, przejścia, progi Jacka Sempolińskiego

rzałych, i doznał tam wielu przeżyć; od 1979 roku mieszka wiosną i latem w swojej „niszy” – stuletniej, krytej strzechą chałupie w pobliskim Męcmierzu, która jest jego azylem odgradzającym go od zgiełku życia, szumu informacyjnego, nadmiaru słów, dźwięków, obrazów. Okolice Kazimierza opiewano niegdyś jako „cuda malowniczości” z ich wielką spławną rzeką, wzgórzami i polami (po których snują się jeszcze zjawy powstańców listopadowych, podkomendnych młodego pułkownika – poety Juliusza Małachowskiego, który zginął na kazimierzowskim rynku 18 kwietnia 1831 roku).² Artysta odnajdywał tu swoją elegię, sycił się urodą łagodnego, melancholijnego pejzażu, wchłaniał jego „ton” i promieniowanie; malował krajobrazy i piękne nokturny znad Wisły – głęboką, czarną toń



Jacek Sempoliński, Ruiny zamku w Janowcu, 2005



Jacek Sempoliński, *Ukrzyżowany u św. Anny*, 2004



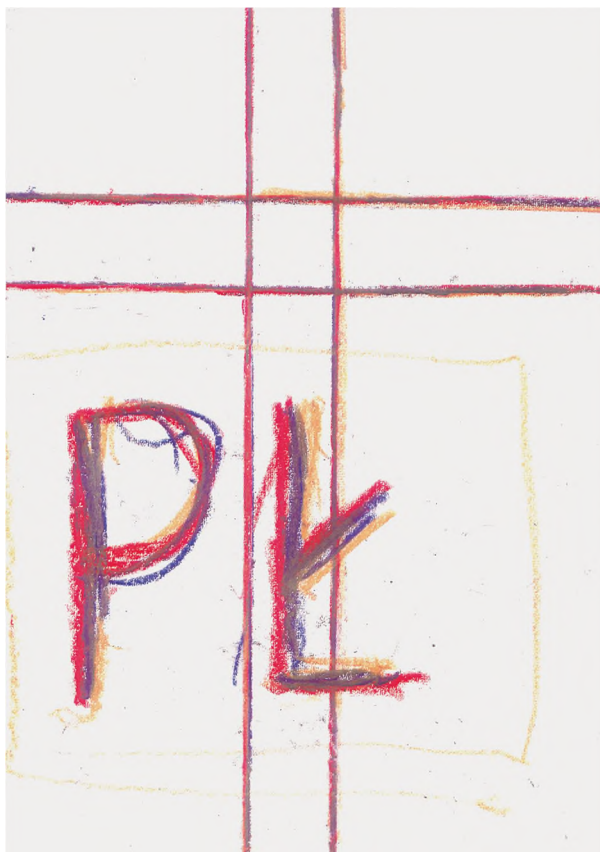
Jacek Sempoliński, *Ukrzyżowany u św. Anny*, 2004



Jacek Sempoliński, *Głowa Ukrzyżowanego u św. Anny*, 2005



Jacek Sempoliński, *Janowiec*, 2005

Jacek Sempoliński, *Kamieniółom*, 2006

wody czasem rozjaśnianą delikatnym błyskiem światła. Jego elegijne nastroje podsycala też stale powracająca fala wspomnień o ludziach, rzeczach, sprawach i zdarzeniach, a także zachowane gdzieś tam znamię szlachetnej prowincjonalności zniewalającej swoją autentycznością (a warto przypomnieć, że Sempoliński jest apologetą zgodnego z naturą „prawdziwego” życia, dlatego tak wysoko ceni nieskażoną sztukę ludową). Kilka lat temu przeżył poruszające doświadczenie – niespodziewanie odnalazł w opuszczonym domu swój gliniany portret wykonany w Kazimierzu przez znajomą rzeźbiarkę w 1953 roku i ów młodzieńczy wizerunek stał się dlań osobliwym znakiem – parabola życia rozpiętą między dawnymi a nowymi laty.

Wszelako tak się zdarza, że z najbardziej nawet wyciszonych elegijnych doznań wyłania się eschatologiczny dramat, naznaczony stygmatem niepewności, poczucia przemijania i świadomości wiecznego cierpienia. W kazimierskich kościołach Jezus codziennie umiera na krzyżu, a pamięć przechowuje i uobecnia postacie ludzi w jarmułkach i chałatach, którzy żyli tu niegdyś w swoim „sztetl” – wyodrębnionej wyspie „jidyszlandu” – i wpisali się znacząco w kulturę polską, a dziś są już tylko cieniami zamordowanego narodu, zatrzymanymi w czasie na obrazach i starych fotografiach. Przypominam te okoliczności, ponieważ warszawska ekspozycja Sempolińskiego była w swoim

Jacek Sempoliński, *Czaszka w kamieniółomie*, 2006

głównym zrębie – jak może żadna inna – wystawą „kazimierską”. Zgromadzone tam rysunki i obrazy, niektóre emanujące subtelnym, wyciszonym tonem, a inne uderzające energetyczną siłą, wskazują na impulsy, jakie określiły ich ikonosferę, a niemal wszystkie wywodzą się z przeżywania realnej i duchowej egzystencji w tym właśnie miejscu. Oczywiście, te same wątki artysta podejmował również gdzie indziej i kiedy indziej, w jeszcze innych swoich „niszach”: warszawskim mieszkaniu i pracowni czy podczas pobytów w Nieborowie. W ten sposób na ścianach galerii Studio szczególnie wyraziście ożyło *ingenium* Kazimierza.

Przez wiele lat Sempoliński rysował i malował figurę św. Jana Chrzciciela z fary i krucyfiks z kościoła św. Anny. Tworzył więc „obrazy zapośredniczone” z tradycji i sprawił, że tamte barokowe rzeźby wciąż żyją w dziełach innych, nowszych, które jednak nie są żadnymi kopiami ani powtórzeniami, lecz „wariacjami na temat” postaci proroka „wołającego na puszczy” i *Ukrzyżowanego*, obrazami niejako „dwoistymi”, wywiedzionymi z obecności przyjętego wzorca, lecz zachowującymi swój integralny, suwerenny byt (kilka tych dawniejszych prac z kościoła św. Anny pokazano na wystawie). W 2005 roku artysta odmienił plastyczne motywy Pasji, zobaczył je zupełnie inaczej, od nowa. Rezygnując z wyobrażenia pełnego krucyfiksu, z konwulsyjnie skręconym ciałem Jezusa, zredukował

ostatni moment Pasji do wykadrowania samej głowy Chrystusa, i ta powiększona, ociekająca krwią i potem męczeńska głowa, ze spazmatycznie ściągniętymi rysami twarzy, być może mieści w sobie więcej dramatyizmu niż cała rozpięta na krzyżu postać (do której przyzwyczaili nas powielani od setek lat kanon krucyfiksu przyjęty w sztuce sakralnej) i pozwala widzowi stanąć „twarzą w twarz” z obrazem Męki Pańskiej.

Z owym „ostatecznym portretem” Jezusa (poddanym czasem tak silnej, że niemal abstrakcyjnej deformacji) wiążą się też inne *res novae*, jakie pojawiły się niedawno w malarstwie Sempolińskiego, a mianowicie transformacje „figury” krzyża, najświętszego znaku świata chrześcijańskiego, który wiernym odkrywa rzeczywistość nadprzyrodzoną. Obecnie jego tradycyjne wyobrażenie sprowadza artysta do skrótowej, krystalicznie czystej, ascetycznej, a zarazem fundamentalnej formy wykreślanej ołówkiem przy linijce – jak rysunek architektoniczny. W tej prostocie leży siła owego przedstawienia, którego struktura zasadza się na przecięciu podwójnych linii (bez żadnych dodatkowych elementów), sprawiających wrażenie lekkości, przezroczystości i zawieszenia w nieokreślonej (mystycznej?) przestrzeni. Ten podstawowy zarys podlega jednak różnym metamorfozom: czasem wykreślany jest, drżącą od ruchu ręki, barwną kreską „falującą” na ziarnistej fakturze papieru, niekiedy zyskuje kolorowe lub ciemne tło bądź obrasta innymi kształtami, np. ukośnymi smugami cienia padającego od belki.

Jaka była geneza tych przedstawień sprowadzonych do najprostszego modułu? Sempoliński sam o tym opowiedział. W 1935 roku poszedł ze szkołą na film Juliana Duviviera *Golgota*; w ostatnim kadrze filmu reżyser pokazał prosty, ciemny krzyż na pochmurnym niebie. Ośmioletni chłopiec tak przeżył tę wizję, iż zaczął rysować go „przy linijce” i ten obraz pozostał w nim na całe życie, latami tkwił w jego podświadomości, a teraz nagle powrócił i doczekał się dojrzałej realizacji. Nadto, na owym wyobrażeniu mogło – jak sądzę – zaważyć jeszcze inne, mimowolne „zapatrzenie”. Otóż na lesistym wzniesieniu koło kazimierskiej fary znajdują się trzy smukłe krzyże (z maksymalnie wyciągniętą w górę pionową belką i podwyższoną belką poprzeczną), ustawione tam podczas epidemii cholery w 1708 roku, później odnawiane i wymieniane. Nie sposób nie zauważyć, jak pięknie ich sylwety rysują się na tle nieba, a w końcu lat 40. były lepiej niż dziś widoczne, gdyż wzgórze nie było jeszcze tak gęsto zalesione. Prosty krzyż Sempolińskiego jest wędrującym „symbolem” jego obrazowania; pojawia się w różnych miejscach, np. w nieczynnym kamieniołomie (*Cava di pietre*), wśród rozpadliny wapiennych skał, i staje się figurą rumowiska, pojmowanego jako metafora człowieka losu. Z jego klarownym, „absolutnym” kształtem zderzają się formy zgoła odmienne – pełne ekspresji, pulsujące vibracje krętych, nerwowych, splątanych

kresek, którymi artysta zaznacza odłamki kamieni, skalne szczeliny i dukt biegnącej tu drogi. Tym przedstawieniom towarzyszy czasem czaszka (*Cranio*), motyw często przez artystę podejmowany, którego obecność sprawia, że ów kamieniołom przeistacza się w obraz Golgoty, „Miejsca zwanego Czaszką”. Nawiązując do poetyckiej frazy Paula Celana, można powiedzieć, że Sempoliński czerpie „Z Pisma wzór/nieprześcigniony”; rysuje Księgę Dobrej Nowiny i wiele innych kompozycji opatrzonych inicjałami ewangelistów, np. MM (Marek, Mateusz), MŁ (Marek, Łukasz), a także ŁP (Łukasz, Paweł), bo św. Paweł jest mu szczególnie bliski, jako Apostoł łączący Stary i Nowy Testament.

Osobliwym emblematem malarstwa Sempolińskiego jest ruina, ale nie ta romantyczna, „malownicza”, lecz pojmowana jako wykładnia ludzkiego cierpienia, a także jako obraz miejsc utraconych i przeszłości, o której trudno zapomnieć. Artysta wie, że modelu, czyli natury i rzeczy, nie można wiarygodnie powtórzyć (odtworzyć), można je co najwyżej lepiej lub gorzej imitować. Dlatego tworzy następną malarską metaforę – rysuje zwaliska zamku w Janowcu, który jest kamiennym rekwizytem jego młodości, z wyprowadzonym jedną kreską zetłalym murem, pustymi prześwitami okien i półkolistą bramą – owym przejściem, przy którym energia ruin eksploduje jak ognista chmura czerwieni, żółci, oranżów lub jak nawałnica ciemnych błękitów, szarości, fioletów i czerni. Ten nagły „wybuch” niegdysiejszych emocji przywodzi na myśl teorię Roberta P. Harrisona, który stworzył pojęcie „humicznych fundamentów” posiadających moc odzyskiwania przeszłości, jako że „humiczność w swym konserwującym elemencie zawiera niedokończoną historię tego, co odeszło”.³ Niedokończoną, bo stale powracającą w sztuce. Być może wtedy, w Janowcu, młody malarz rozmyślał o tym, co przyniesie mu przyszłość, i zadawał sobie pytanie: co dalej? Gdyby wehikuł czasu zmienił bieg, mógłby wówczas odpowiedzieć na nie słowami starego poety, który wiele lat później, u schyłku życia, zapisał w wierszu własne, paradoksalne „wspomnienie z przeszłości”.

[...]

mapa mojej podróży
dopiero powstanie
wydeptywana błędzeniem

staną po moim przejściu
drogowskazy dezorientacji
z pomyłek wyrosną szlaki

to przed nimi
tak się broniłem
zagadywaniem otchłani

błędne koła
 będą wymierzalne
 uzyskają średnicę i
 nieomylny punkt środka
 tak potrzebny
 w nagłych wypadkach
 [...]

Jerzy Ficowski⁴

Prawie wszystkie omawiane wyżej prace Sempolińskiego (także pojedyncze *Czaszki* „wcierane” węglem w przezroczyste kalki) wskazują na nowe koncepty wizualne, np. nie są już, jak dawniej, obramiane grubymi liniami pasteli czy farby, lecz pozostają celowo niedomknięte na czystym polu otwartym na przestrzeń i niejako dopowiadają „ciąg dalszy” istniejący poza kadrem papieru czy płótna, zgodnie z myśleniem Ernesta Gombricha, który uważał, że „niepełny, niedokończony obraz może pobudzić wyobraźnię widza do rzutowania czegoś, czego na obrazie... nie ma”.⁵ W potocznej recepcji dzieła sztuki uwagę przykuwają przede wszystkim jego walory plastyczne oraz ikonografia, bowiem według jej klucza rozpoznaje się treść przedstawienia – a zatem ważne są tu motywy, wątki i wędrujące przez stulecia „tematy ramowe”, których twórca świadomie poszukuje (lub je powtarza). Jednak czasem „odwracano” tę zasadę. Niemiecki poeta, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, Friedrich Christian Hebbel (1813–63), który traktował rzecz metafizycznie, uważał, że to „nie artysta wybiera sobie temat, lecz temat artystę. Pomysł nie zależy od woli artysty. Dlatego też i wybór tematu nie jest od niego zależny: przychodzi on nagle jak piorun, a ten pada i trafia niespodziewanie”.⁶ Hebbel pisał też, że „Nikt nie ogarnia żywiołu, w którym żyje, lecz żywioł ogarnia jego, [a artysta] kontynuuje akt tworzenia w jego najwyższym znaczeniu, chociaż go pojąć nie może”. I dodawał: „Pierwszą i ostatnią zasadą sztuki [jest to], że ma ona uzmysławiać nieskończoność w pojedynczych zjawiskach”.⁷

Rozpoznanie takiej kategorii jak „temat” wymaga uzmysłowienia sobie relacji przedmiotu do podmiotu, sfery ontologicznej do fenomenologicznej. Realny, a więc możliwy, przedmiot wyobrażony w dziele sztuki, w procesie aktu twórczego, odmienna czasem swą przyrodzoną naturę i staje się swoistym fenomenem, a więc jakby kontr-przedmiotem, zupełnie nową jakością, czymś, co – jak sądzę – zaczyna funkcjonować w stopniu wyższym, żyć własnym życiem i jest zdolne do objawienia metafizyki obecności. W ten sposób wypełnia się sens ukryty w przedmiocie.⁸ To dzięki owym fenomenom, w kontakcie z uduchowionym dziełem sztuki, doświadczamy obcowania z tajemnicą zawieszoną między tym, co rzeczywiste, konkretne, zmysłowe, a tym, co zakryte, niewidzialne, niedotykane, bo – jak głosił Hegel – to duch znosi obcość między sobą a przedmiotem.

Józef Tischner mówił, że człowiek potrzebuje idei Absolutu i według tej idei mierzy potem resztę świata.

Dla Hegla zaś Absolut jest otchłanią, a „jednocześnie podstawą, bez której straciłoby sens wszelkie istnienie”.⁹ A Friedrich Hölderlin głęboko wierzył, że artysta, tworząc sztukę, buduje swoją drugą istotność i odzyskuje siebie. Jacek Sempoliński zmienia przedmioty, „rzeczy sztuki” w fenomeny, zмага się z żywiołami metafizyki, egzystencji i własnym neurotycznym *ego*, przetwarza obrazy rzeczywistości w zjawiska, szuka też fenomenu *sacrum*. Nieustannie wystawia się na próbę, przekracza progi i prześwieśla własne bycie, stawiając fundamentalne pytanie: kim jestem? Na to pytanie musi sam sobie odpowiedzieć, ale też może kierować je do dzieła sztuki, ponieważ „nie tylko my patrzymy na obrazy, ale one też patrzą na nas [...]”. To, co malowane, ma patrzeć, a więc «spojrzenie» obrazu jest najważniejsze. Obraz patrzy na nas i pyta, jacy jesteśmy”.¹⁰ I tak nawiązuje się milczący dialog między dziełem a twórcą.

Malarstwo Sempolińskiego jest przede wszystkim sztuką znaczeń; w ich rozpoznaniu pomagają nam jego wypowiedzi publikowane w licznych tekstach i książce *Władztwo i służba* (Lublin 2001). Obcowanie na równi ze słowem i dziełem malarza pozwala nam uchylić zasłonną jego twórczości, zrozumieć osobowość i „wewnętrzna” biografię, od której nie można uciec. Sempoliński pisał: „Człowiek, biorąc do ręki ołówek, nie robi tego jako artysta, ale właśnie jako człowiek”, który dąży „do uchwycenia niezbędnych i elementarnych sił, które rządzą życiem”. „Forma to jest coś takiego, co stoi na granicy świata fizycznego i świata już nie fizycznego, a sztuka ze swojej natury zawsze chce tę granicę przekroczyć, lub co najmniej się do niej zbliżyć [...]”. Być może „do jądra tajemnicy bytu wiedzie mnie [moja droga] ciemna, uczuciowa”. „Człowiek zawsze niepokoił się sobą, bał się siebie, swej napiętnowanej grzechem egzystencji. Tego, że zabija ludzi i zwierzęta, że idzie za popędami, że nie dość wierzy, nie dość kocha. Niepokoił się też, że impuls twórczy jest anachroniczny, że za mało w nim dobra i jasności, za dużo ciemności”. Potrzebował „uczuć czystych i świeżych, których nie wyzbył się mimo życia. Zwraca się więc ku sztuce, bo ona, jakby sama w sobie, jest królestwem nie z tego świata”.

Ponieważ sztuka nie jest żadną „normatywnością”, dlatego „pragnę pomyłek, a nie ustaleń”, bo „czyż powodem twórczości nie powinno być coś, co jest poza malarstwem? Coś niesfornego w głębi człowieka i co wзира z niego niejako szparami?” „Wiele z tego, na co narzekamy, to rzeczy «obłąskawione», naznaczone morderczym stygmatem standardu. W całości jednak rysuje się coś ostrego: pierwotny niepokój. Według mnie jest on zbawczy, jak wszystko, co pierwotne i niepokojące. Przyznać się: kimś jestem, czegoś żądam, czegoś nie mogę. Jestem gdzieś w głębi, moje czyny są ślepe”. „Akt twórczy zakotwiczony jest w pamięci czasów przedustawnych, a w niej tkwią wszystkie tęsknoty wewnętrzne człowieka”. I jeszcze pytanie: po co tworzymy sztukę? „Każdy artysta, czy chce, czy nie, przed tym py-

taniem stoi. Od urodzenia umieramy – zażegnać śmierć, albo przynajmniej ją opisać. Po to być może malujemy, to jest, być może, sedno aktu twórczego. Poza tym jest cała reszta, wszystkie nasze sposoby i środki, cały montaż i demontaż”. Obecnie [zapis z 2003 roku] „moje nastawienie wobec malarstwa zmieniło się. Od miłości do malarstwa czystego przeszedłem do takiego, które służyć ma wyrażaniu przeżyć osobistych. Jest więc malarstwem «użytkowym» – używam je do szybkiego notowania biegu życia”.¹¹

Kilka lat temu Adam Miłobędzki powiedział, że postrzega twórczość Sempolińskiego nie jak prostą, ciągłą drogę rozwijającą się linearnie, lecz jak drogę wstępującą ku górze (której „poziomy” nakładają się na siebie jak warstwy geologiczne Ziemi odsłaniane później w kamieniołomach). Była to figura retoryczna, która dobrze objaśnia rozwój samoświadomości malarza, jego doświadczeń życiowych i dokonań. Bo do stworzenia obrazu potrzebny jest jeden dzień i całe poprzednie życie.

Przypisy:

* *Cava di pietre, Cranio*, wystawa prac Jacka Sempolińskiego, komisarze: Grzegorz Pabel i Danuta Wróblewska, Warszawa, Galeria Studio, 20 marca – 26 kwietnia 2006.

¹ *Kazimierz odnowiony. Jego zabytki i krajobraz kulturowy*, praca zbiorowa pod red. J. Krawczyka, teksty: J. Krawczyk, A. Miłobędzki, K. Chmielewski, W. Husarski [oraz aneks], Warszawa 2003, Oficyna Wydawnicza „Mówią Wieki”.

² Małachowski (ur. w 1801 r.), otoczony garstką swych strzelców i kosynierów, poległ z kosą w ręku w czasie odwrotu oddziałów polskich. Rychło stał się postacią legendarną, bohaterem utwo-

ru Kazimierza Brodzińskiego *Nagrobek Juliuszowi Małachowskiemu* oraz zapewne pierwowzorem postaci Jana w *Fantazym* Słowackiego. Jego imieniem nazwano jeden z najpiękniejszych wawozów Kazimierza.

³ R. P. Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago-London 2003, s. X. Zob. też E. Domańska, *Nekrokracja*, „Konteksty”, 2004 nr 1–2, s. 102–107.

⁴ J. Ficowski, *Autobiografia przypadku* [fragment], w zbiorze *Pantareja*, Kraków 2006, s. 13.

⁵ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Warszawa 1981, s. 202.

⁶ Tę wypowiedź Hebbela podają za: M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924, s. 28.

⁷ F. Ch. Hebbel, *Dzienniki*, wyboru dokonał i przełożył K. Irzykowski, wyd. 2, Warszawa 1958, s. 15, 37, 51.

⁸ Przy pisaniu tego fragmentu korzystałam z publikacji: B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 92–107; J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przełożył i posłowiem opatrzył B. Banasiak, Warszawa 1997; H. Maldinay, *Zarys fenomenologii sztuki* [przełożył J. Jakubowski], [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania – interpretacje – rozwinięcia. Wybór*, pod red. J. Migasińskiego i I. Lorenc, Warszawa 2006, s. 477–498. Za nieborowskie rozmowy o „fenomenach” oraz o malarstwie Jacka Sempolińskiego serdecznie dziękuję Pani Profesor Barbarze Skardze.

⁹ B. Skarga, *op. cit.*, s. 80.

¹⁰ J. Sempoliński, [Z *dziennika*], [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki pod red. M. Poprzęckiej, Nieborów 24–26 października 2002, Warszawa 2003, s. 19.

¹¹ *Wywiad Ewy Konulskiej z Jackiem Sempolińskim*, Ankieta „Artyści plastycy ’84–85”, spis w Muzeum ASP, przedruk w: *Jacek Sempoliński, A me stesso* [pamiętnik wystawy], Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2002, s. 111, 112; J. Sempoliński, *Tak i tak*, „Biuletyn informacyjny Zarządu Głównego ZPAP”, 2000 nr 2, s. 35; *Jacek Sempoliński*, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 2004 [rozmowa Janusza Janowskiego z artystą] s. 9, 11, 34; J. Sempoliński, *O sztuce dobrej*, „Aspiracje”, 2004 nr 2, s. 36–37; Idem, *Po co i jak*, „Aspiracje”, 2005 nr, s. 8–9.



Rodzina Jaruskiewiczów