

Agnieszka TES

OBECNE, KONTEMPLACYJNE, TWORZĄCE  
O sposobach przejawiania się światła  
we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym

*Na tradycyjnych ikonach kręgu bizantyńsko-prawosławnego wizerunki Chrystusa i świętych nasycone są światłem pojmowanym jako niestworzona Światłość. Złoto ikon potęguje ich nadprzyrodzony blask, wytwarza promieniowanie nieziemskiego majestatu, ale też duchowego ciepła. Świetlistość Ikon Wiktora sprawia, że odbieramy je jako piękne, przez co jego twórczość odbiega od dominujących estetyk współczesności, a zbliża się do teologii piękna, której doskonałym wyrazem jest ikona bizantyńsko-prawosławna.*

„Malarstwo jest kategorią światła”<sup>1</sup> – w tych słowach José Ortegi y Gasseta wybrzmiewa całe bogactwo możliwych sensów. W zależności od czasów i kręgów kulturowych w dziejach malarstwa znajdujemy różnorodność sposobów rozumienia i traktowania światła, które należy do potężnych uniwersalnych archetypów obecnych w wierzeniach, mitologiach, systemach filozoficznych i religijnych czy szeroko rozumianej duchowości. Z prowadzonych w ostatnim czasie badań należy w tym kontekście zwrócić uwagę na analizy zawarte w pracy Pauliny Tendery *Od filozofii światła do sztuki światła*<sup>2</sup>. Autorka podejmuje się stosunkowo całościowego ukazania tematu w przyjętej przez siebie filozoficznej perspektywie. Zamierzeniem niniejszego artykułu jest natomiast prezentacja zaledwie drobnej części tej rozległej i złożonej problematyki. Jako przedmiot rozważań wybrałam niektóre aspekty współczesnego polskiego malarstwa abstrakcyjnego związane z metafizycznym pojmowaniem światła. Inspirację czerpałam z osobistych doświadczeń kontaktu z tego typu twórczością, które z kolei zrodziły potrzebę teoretycznej i krytycznej refleksji. Jako odbiorca i historyk sztuki dostrzegam w rozmaitych przejawach zainteresowania światłem wśród malarzy obrazów niefiguratywnych poruszający przekaz, który wydaje się głęboki i autentyczny, osobisty i zarazem uniwersalny. Sposób wykorzystania światła wskazuje, że prace te w większości można wpisać w nurt „nowego transcendentalizmu”, dla którego szczególnie polemicznie stało się właśnie malarstwo abstrakcyjne.

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset, *Adam w raju*, w: tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niekiewicz, oprac. S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 65.

<sup>2</sup> Zob. P. T e n d e r a, *Od filozofii światła do sztuki światła*, The Polish Journal of Arts and Culture, Kraków 2014.

W ujęciu historycznym sztuka abstrakcyjna należy do wielkich odkryć dwudziestego wieku. Uwolniona od koncepcji mimesis, od zjawiskowości i przypadkowości świata postrzeganego zmysłami, otworzyła drogę do wielorakich poszukiwań – niejednokrotnie odmiennych w swych celach i założeniach. Jej przebiegający w różnych kierunkach rozwój zaowocował z jednej strony pojawieniem się nowych rozwiązań formalnych, z drugiej zaś próbami zbliżenia do wymiaru duchowego, który zaczął przejawiać się w malarstwie w niespotykany dotąd sposób.

Samo zainteresowanie światłem w obrębie sztuki nieprzedstawiającej również wiąże się z niejednorodnymi tendencjami. Artyści eksplorowali – i nadal eksplorują – światło w jego aspekcie naturalnym, fizycznym, poznawanym przez współczesną naukę, czyniąc zeń element badania i kształtowania formy czy przestrzeni, odkrywania nieznanych zależności i oddziaływań jego zmiennej natury zarówno w obrębie dzieła plastycznego, jak i w percepcji odbiorcy. Drugi nurt artystycznych eksploracji skłania się ku odkrywaniu i uobecnianiu metafizycznych sensów związanych ze światłem i jego symboliką. Nastawienie to pokrewne jest koncepcjom teologicznym, a nawet mistycznym. Odbywające się w Polsce od kilkudziesięciu lat wystawy (na przykład plener „Geometria i światło” w roku 1991, wystawa „Malarstwo abstrakcyjne – światło” pokaazywana w latach 2002-2004<sup>3</sup>, czy coroczne plenery w Okunince, Orońsku, a obecnie w Radziejowicach, których kuratorką jest wybitna propagatorka sztuki geometrycznej Bożena Kowalska) zaświadczają, że temat światła, rozumiany na różne, zindywidualizowane sposoby, stale pozostaje w spektrum zainteresowania poszczególnych twórców. Osobne studium poświęcone omówieniu rozmaitych ujęć tego problemu w sztuce abstrakcyjnej nurtu geometrycznego zaproponowała Paulina Sztabińska<sup>4</sup>.

W artykule tym, jak już wspomniałam, interesować mnie będą obrazy, w których pojmowanie światła związane jest z wymiarem sacrum, a ich autorzy odwołują się do tradycji religijnych, duchowych czy filozoficznych. Zagadnienie to przedstawię – nie wyczerpując oczywiście jego bogactwa – na przykładach wybranych cykli prac autorstwa czterech uznanych malarzy abstrakcjonistów: Adama Brinckena, Stefana Gierowskiego, Tadeusza Gustawa Wiktora i Władysława Podrazika<sup>5</sup>, z których każdy inaczej realizuje metafizykę światła w swoim dziele.

<sup>3</sup> Zob. *Malarstwo abstrakcyjne – światło* [katalog wystawy], red. A. Węglowski, Galeria sztuki współczesnej El w Elblągu–Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2002.

<sup>4</sup> Zob. P. S z t a b i Ń s k a, *Geometria a natura*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 90-112 (rozdz. „Problem światła”).

<sup>5</sup> Autorka dziękuje Adamowi Brinckenowi, Tedeuszowi Gustawowi Wiktorowi i Władysławowi Podrazikowi za wyrażenie zgody na publikację reprodukcji ich prac oraz udostępnienie materiału ilustracyjnego.

## ŚWIATŁO I LOGOS

Cykl *Genesis* (il. 1) od roku 2000 tworzony przez krakowskiego artystę Adama Brinckena<sup>6</sup>, przeznaczony jest do kościoła Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie i w zamierzeniu ma obejmować czterdzieści dwie prace<sup>7</sup>. Dzieło to przybrało postać wielkoformatowych obiektów-obrazów, w których można dopatrzeć się ekspresji informelu, języka abstrakcji aluzyjnej, malarstwa materii i oddziaływania realizowanych przez jego twórcę witraży<sup>8</sup>.

Inspiracją dla autora analizowanych prac stała się biblijna historia stworzenia zawarta w starotestamentowej Księdze Rodzaju. Według tego opisu światło zostało powołane do istnienia na samym początku: „Bóg rzekł: «Niech stanie się światłość». I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą” (Rdz 1,3-5). W kolejnych dniach stworzenia powstały wody, niebo, ziemia, rośliny, gwiazdy, istoty żywe różnych gatunków, wśród nich ptaki i ryby oraz inne zwierzęta – i wreszcie człowiek. Dokonana przez współczesnego twórcę interpretacja biblijnej kosmologii ujęta została w cykl obrazów niefiguratywnych w taki sposób, że poszczególnym wątkom odpowiada po kilka prac. Środkami wyrazu stały się tu forma, ekspresja i kolor. Masywne płótna o wyrazistej, grubej fakturze zostały spreparowane, pozszywane i usztywnione przez samego artystę. Mimo swojej fizycznej ciężkości zdają się jednak lekkie, świetliste, niekiedy wręcz ażurowe. Odbywa się w nich bowiem niemal alchemiczna wymiana światła i koloru. Światło, które za pośrednictwem pasków złota, szlagmetalów czy bieli albo żółci, penetruje bogatą strukturę tworzoną przez akryl i olej, a dodatkowo także piasek i kawałki płótna. Powstaje w ten sposób rodzaj dynamicznej przestrzeni. Diagonalne linie przeplatają się, two-

<sup>6</sup> Adam Brincken, urodzony w 1951 roku. Artysta malarz, rysownik, twórca witraży i polichromii w przestrzeniach sakralnych, obiektów, scenografii, kurator, a także autor aranżacji wystaw. Związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie ukończył studia na Wydziale Malarstwa, a obecnie prowadzi Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych oraz wszechstronną działalność pedagogiczną. Wykłada również na Uniwersytecie Papieskim im. Jana Pawła II w Krakowie. W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku współtworzył ruch kultury niezależnej. Swoje dzieła prezentował na licznych wystawach w Polsce i za granicą.

<sup>7</sup> Por. M. M a j o r, *Szczelina. Wystawa retrospektywna Adama Brinckena*, w: *Adam Brincken. Wystawa retrospektywna 1975-2015*, Grupa Tomami, Kraków 2016, s. 11.

<sup>8</sup> Witraże komponuje artysta we współpracy z żoną Dorotą Ćwieluch-Brincken i córką Martą Brincken-Czech. Najpełniejsze, całościowe omówienie twórczości Adama Brinckena znajduje się w dwutomowej publikacji przygotowanej z okazji retrospektywy artysty w roku 2016 (zob. t. 1, *Adam Brincken. Wystawa retrospektywna 1975-2015*; t. 2, *Adam Brincken. Tajemnica i forma*, Grupa Tomami, Kraków 2016).

rząc nawarstwienia. Jasność wypiera ciemność, spotyka się z partiami żywych kolorów w wyłaniającej się z mroku chaosu formie<sup>9</sup>.

W kontekście omawianego dzieła plastycznego można odwołać się do odległej w czasie metafizyki światła, reprezentowanej przez średniowiecznego teologa i filozofa Roberta Grosseteste. Autor traktatu *O świetle, czyli o pochodzeniu form*<sup>10</sup> łączył koncepcje neoplatońskie z obserwacjami empirycznymi i nowymi wątkami filozoficznymi. I chociaż w pracach Brinckena nie odnajdziemy odwołań do emanacjonizmu, który obecny jest w poglądach angielskiego myśliciela, to niektóre wątki dzieł tych autorów zdają się ciekawie korespondować. Jak pisze Paulina Tendera, „Grosseteste wyraża przekonanie, że Bóg stworzył najpierw materię pierwszą, której formą było światło. Dzięki swej naturze światło rozeszło się w przestrzeni, wytyczając tym sposobem granice wszechświata, który wypełniony jest światłem boskim (lux). [...] W filozofii Grosseteste’a światło posiada naturalną własność samopomnażania się, które odbywa się na zasadach geometrycznych (po liniach i kątach) oraz zasadach optyki, będącej podstawową dziedziną wiedzy przyrodniczo-fizycznej. [...] w każdy proces twórczy włączone jest światło, począwszy od istot duchowych, skończywszy na materialnych. Światło jest duchowością i jest materialnością”<sup>11</sup>.

Światło Brinckena to światło dynamiczne, przenikające i kreujące – niczym życiodajne Słowo, które rozbudza materię. Światło obecne jest na każdym etapie procesu twórczego, artysta umieszcza jego pierwiastki we wszystkich dziełach cyklu. Odwołując się natomiast do symboliki złota, tradycyjnie łączonej z wymiarem duchowym (doskonale zaadaptowanej na przykład w sztuce bizantyńskiej), używa go jednak inaczej, w niepowtarzalny, ekspresyjny sposób. Złoto i wprowadzane przez nie światło zdają się tu pełnić rolę aktywną, mniej zaś kojarzą się z wiecznym blaskiem boskości, tak uderzającym w dawnej sztuce. Dynamika światła w cyklu *Genesis* dodatkowo pobudzana jest przez ruch widza – pod jego wpływem rodzi się wrażenie swoistego stawania się tych dzieł na naszych oczach.

## ŚWIATŁO BIELI

Wyjątkową pozycję w twórczości Stefana Gierowskiego<sup>12</sup>, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej sztuki abstrakcyjnej w drugiej połowie

<sup>9</sup> Por. A. T e s s, *Materia i światło. Retrospektywa Adama Brinckena*, „Głos Plastyków. Pismo Informacyjno-Artystyczne ZPAP Okręgu Krakowskiego” 2016, nr 1, s. 87.

<sup>10</sup> Zob. R. G r o s s e t e s t e, *O świetle, czyli o pochodzeniu form*, tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 11(192), s. 18-22.

<sup>11</sup> T e n d e r a, dz. cyt., s. 94n.

<sup>12</sup> Stefan Gierowski, urodzony w 1925 roku. Wybitny przedstawiciel awangardy, artysta malarz, rysownik, reprezentant nurtu abstrakcyjnego, określany mianem klasyka polskiej sztuki no-

dwudziestego wieku, zajmuje cykl dużych płócien zatytułowany *Malowanie Dziesięciorga przykazań*, stworzony w latach 1986-1987. Dzieło to stało się przedmiotem komentarzy, analiz i opracowań, świadczących o nowatorskim przełożeniu kodeksu moralnego zawartego w Starym Testamencie na język niefiguratywnego malarstwa<sup>13</sup>. Pomijając wiele kwestii rodzących się wokół tak nietypowego artystycznego przedsięwzięcia – które były już zresztą wielokrotnie podejmowane – rozwinę tu jedynie problem wyobrażenia światła<sup>14</sup>.

Początek wielkoformatowego cyklu wyznacza obraz podpisany słowami objawienia: „Jam jest Pan, Bóg twój” (Wj 20,2)<sup>15</sup>. Całość zamyka się jednak w dziesięciu płótnach, Gierowski nie uwzględnia bowiem katechetycznego podziału na przykazanie dziewiąte i dziesiąte. Dodatkowo artysta numeruje poszczególne obrazy cyframi rzymskimi, włączając je tym samym w continuum swojej twórczości. Motyw światła pojawia się w pięciu pierwszych kompozycjach, w których wspomniany jest Bóg lub sformułowany zostaje nakaz moralny. Motywu tego nie odnajdziemy natomiast w pięciu kolejnych pracach – są to płótna obrazujące przekazane w Biblii zakazy. Przyjęta we wszystkich obrazach cyklu zasada wyrażania światła jest prosta, uniwersalna, odnosi się do tradycji malarskiej i symboliki bieli.

---

woczesnej. Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od roku 1949 mieszka i tworzy w Warszawie. Obok działalności artystycznej, w latach 1961-1996 odznaczył się pracą pedagogiczną jako profesor w warszawskiej ASP. Prace Gierowskiego pokazywane były na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, polskich i międzynarodowych. Znajdują się między innymi w najważniejszych zbiorach muzealnych sztuki współczesnej w Polsce.

<sup>13</sup> Najważniejsze całościowe opracowania zob. *Stefan Gierowski. Malowanie Dziesięciorga Przykazań. W holdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku. Warszawa 24 listopada 1989-13 stycznia 1990* [katalog wystawy], Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1989; *Stefan Gierowski. Malowanie Dziesięciorga Przykazań. W holdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2015.

<sup>14</sup> Komentatorzy omawianego cyklu Gierowskiego rozważali między innymi zagadnienia metafizyki w malarstwie abstrakcyjnym, problem formy i koloru czy adekwatności języka abstrakcji wobec przekazu biblijnego Dekalogu. Zob. np.: B. K o w a l s k a, *Dekalog Stefana Gierowskiego*, „Projekt” 1990, nr 3; A. M a j c h o f e r, „Dekalog” *Stefana Gierowskiego – próba znalezienia nowego języka artystycznego umożliwiającego przekazanie treści religijnych* [praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Aldony Jawłowskiej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2001; M. M a c h, *Dwie wystawy Gierowskiego w Krakowie*, „Obieg” 1992, nr 6-8; S. J. R u k s z a, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, w: *Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. tenże, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2003, s. 63-75; W. S u c h o c k i, *Czy sztuka sakralna jest możliwa?*, „W Drodze” 1989, nr 7(191), s. 42n.; Z. T a r a n i e n k o, *Malowanie Dekalogu. Druga rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, w: *Dialogi o sztuce. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, PIW-ASP, Warszawa 2004, s. 69-82.

<sup>15</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1962, s. 99.

„Światło jest treścią malarstwa – ono stanowi o tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Wątek światła ciągnie się w malarstwie od wieków. Nie mam na myśli iluzyjnego, fizycznego malowania światła, lecz światło, które emanuje w obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantów) a duchowym. W naszej wyobraźni granica ta zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Stale myślałem o tym w trakcie malowania *Dziesięciorga Przykazań*”<sup>16</sup> – mówił artysta.

Obraz „*Jam jest Pan, Bóg Twój*” (*Ex 20,2*) – to biały prostokąt z dyskretnie tłącymi się, jakby prześwieconymi plamkami żółci, błękitu, różu, które są ledwo widoczne. „Jasność, światło – tak powinno się Boga pokazywać. Biały, ale zawierający wszelką różnorodność barw”<sup>17</sup> – komentował tę pracę Gierowski. Wydaje się, że w świadomości współczesnego artysty starotestamentowy zakaz przedstawiania Jedyne go nie wyklucza prób swoistego odniesienia się do tego, co objawione zostało w biblijnym „Jam jest”, odniesienia się za pomocą abstrakcyjnej formy i działania bieli, która archetypicznie łączy się z doświadczeniem Światłości przez człowieka. Biel, pojmowana jako niekolor, a jednocześnie jako suma wszystkich kolorów, w wielu kulturach ma duchowe konotacje i wagę symbolu. Łączona jest między innymi z Absolutem, transcendencją, światłem, boskością, stanem świętości, doskonałością, prawdą, objawieniem, wiecznością<sup>18</sup>. Takie znaczenia bieli są powszechnie znane malarzom i teoretykom, a od początku istnienia abstrakcji w dwudziestym wieku – na różne sposoby eksplorowane przez jej zwolenników. Warto również przypomnieć, że w latach osiemdziesiątych Gierowski tworzył białe obrazy inspirowane opisami śmierci klinicznej, doznaniem jasności, które wówczas towarzyszą ludziom<sup>19</sup>. Mówiąc o tych pracach, twórca wyznaje: „To także mój stosunek do tak podstawowego zjawiska, jakim jest śmierć. Jej tajemnicę pragnąłem zawrzeć w czymś tak nieokreślonym, jak białe obrazy. Chciałem powiedzieć coś o śmierci inaczej, nie za pomocą powszechnych

<sup>16</sup> Stefan Gierowski. *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, Warszawa 2015, s. 57.

<sup>17</sup> Tamże, s. 105.

<sup>18</sup> Por. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990, s. 115n.; P. F l o r e n s k i, *Znaki niebieskie. Rozmyślenia o symbolice kolorów*, w: tenże, „*Ikonostas*” i inne szkice, tłum. H. Paprocki, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 165-167; M. L u r k e r, hasło „Biały”, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989, s. 25n.; W. K a n d y Ń s k i, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 92; M. R o c h e c k a, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2007, s. 61.

<sup>19</sup> Por. Z. T a r a n i e n k o, *Rozmowy o malarstwie*, PIW, Warszawa 1987, s. 57; P. S z t a b i Ń s k a, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 51n.; J. Z a g r o d z k i, *Wstęp*, w: *Gierowski i Krzywe Koło* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 20.



w traktowaniu tego tematu form ekspresyjnych. Chciałem pokazać śmierć jako iluminację, drogę do doskonałości, coś bardzo czystego”<sup>20</sup>.

W dokonanej przez warszawskiego twórcę malarskiej interpretacji Dekalogu wyraźna jest tradycyjna, często stosowana w dziejach sztuki zasada łącząca jasność z Bogiem, ciemność zaś ze złem. Jak już wspomniano, podstawowy środek, którym artysta posługuje się w wyrażaniu światła, stanowi tutaj biel. Poza omawianym już obrazem, jej symboliczna wymowa wybrzmiewa w kilku kompozycjach, poczynając od pracy odwołującej się do pierwszego przykazania. Fałszywe ideologie, bałwochwalcze przywiązania reprezentowane są przez poziomo ułożone barwy, które przesłaniają przeświecającą w tle jasność.

Chociaż całość cyklu spajana jest konsekwentną koncepcją, każdy należący do niego obraz łączył się z osobnym namysłem. Szczególną trudność – jak wyznaje artysta – przysporzyło mu przybliżenie przykazania drugiego. Ostatecznie na obrazie umieszczona została biała, obramowana czerwienią, zygzakowa linia na brązowym tle, która działa swoją graficznością. Znak ten zarazem odnosi się do Imienia Pana, o którym mowa w obrazowanym fragmencie tekstu, jak też może ewokować zakaz czy obecną w księdze Starego Testamentu grozę, potęgę bądź też dosłownie błyskawice i grzmoty. Kompozycja ta wydaje się jedną z najmniej przekonujących pod względem artystycznym.

Wznoszący, afirmatywny wydźwięk bieli ujawnia się w malarskiej interpretacji następujących po sobie nakazów. W pracy „*Pamiętaj, abyś dzień sobotni święcił*” (Ex 20,8) wyraz osiągnięty został przez zestawienie pionowych, wielobarwnych pasków, które stając się coraz bardziej transparentne, dążą ku górze, ku bieli, przywodząc wrażenie radości czasu święta. Efekt świetlistości stwarzany jest przez wzajemne oddziaływanie bieli, żółci i stopniowo rozjaśnianych tonów barw. Do odczytania obrazu „*Czcij ojca twego i matkę swoją*” (Ex 20,12), odnoszącego się do czwartego przykazania, pomocne będą słowa autora: „Szukałem takiej pary kolorów, o których można powiedzieć: żeński i męski. Różne temu odpowiadały, wybrałem akurat żółty i błękitny, według mnie najbardziej przekonujące. Zieleni wynikająca z ich połączenia jest jakby dzieckiem tych kolorów – i powinno je czcić. Tło – ta czerwień – była mi potrzebna do zamknięcia kompozycji, ale też oczywiście można odczytać ją symbolicznie: czerwony to kolor miłości, z niej powstaje nowe życie poprzez biel tchnięte”<sup>21</sup>.

W sposobie opracowania problemu światła w abstrakcyjnych kompozycjach z cyklu *Malowanie Dziesięciorga przykazań*, Gierowski posługuje się zestawem wyrazistych, wymownych środków, czerpiąc z siły symbolu, a także z praw fizykalnych i wartości emocjonalno-psychologicznych, które powstają

<sup>20</sup> E. D z i k o w s k a, *Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa–Izabelin 2012, s. 108.

<sup>21</sup> *Stefan Gierowski. Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, Warszawa 2015, s. 155.

we wzajemnym oddziaływaniu bieli i koloru. Artysta z jednej strony zdaje się powtarzać nieprzemijające: „Bóg jest światłością” (1 J 1,5), z drugiej – wykorzystuje elementy odwiecznej dialektyki światła i ciemności.

### ŚWIATŁO EMANUJĄCE

W malarskiej twórczości Tadeusza Gustawa Wiktora<sup>22</sup> osobne miejsce przypada powstającemu od roku 1992 i rozwijanemu w czasie cyklowi *Ikony* (il. 2, 3). W nim to artysta w szczególny sposób zgłębia problem światła, chociaż problem ten nie należy do wiodących w jego dziele. Wszystkie *Ikony* Wiktora skomponowane są na podobnej zasadzie. W ich centrum znajduje się syntetycznie przedstawiony, oszczędny, niemal ascetyczny motyw wertykalny, niekiedy bardziej rozbudowany, przywodzący na myśl gotycki łuk, bramę lub fasadę – elementy wywodzące się ze średniowiecza, z którego artysta czerpie inspirację. Obrazy utrzymane są w różnych, zwykle jasnych, delikatnych tonacjach, choć zdarzają się kompozycje w ciemnym niebieskim, brązie czy czerwieni. (Znamienne, że często w podtytule tych prac pojawia się dopełnienie „Modlitwa za...”, w którym wymieniane są osoby szczególnie bliskie, rodzina czy przyjaciele, co dodatkowo ukierunkowuje odczytanie dzieła). Poszczególne prace są niemal monochromatyczne, z subtelnym, acz intensywnym rozjaśnieniem w partii centralnej lub na obrzeżach płótna czy w obwiedzeniach łuku. Bożena Kowalska pisze: „Budowa *Ikony* jest zawsze idealnie symetryczna, ale też niemal zawsze występuje w nich niewielki akcent zakłócający tę symetrię. Bywają to: światło i ściemnienia wędrujące po linii konturowej łuku, ale częściej drobna kreseczka, jakby zagubiona w przestrzeni, gdzieś obok łuku albo w nim samym. Jest zawsze zbyt mała, by zburzyć symetrię układu, ale za duża, by jej nie zakłócić. Jej miejsce, wielkość i stosunek do całości kompozycji są znalezione w sposób bezbłędnie trafny. Nadają jej dynamikę życia i niepokoją zagadkowością”<sup>23</sup>. Taki element punktowego rozbielenia wprowadza w modlitewny, wyciszony nastrój obrazów coś ze znanego chrześcijanom kierowanego ku niebu aktu strzelistego.

<sup>22</sup> Tadeusz Gustaw Wiktor, urodzony w 1946 roku. Ukończył studia na Wydziale Malarstwa oraz Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Profesor zwyczajny w macierzystej uczelni, gdzie wykłada na Wydziale Intermediów. Związany był także z Instytutem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Triennale Grafiki. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę warsztatową i projektową. Jest również autorem poezji, esejów o sztuce oraz tekstów programowych i krytycznych. W latach 1984-2017 uczestniczył we wszystkich edycjach międzynarodowego „Pleneru artystów posługujących się językiem geometrii”, organizowanego przez Bożenę Kowalską. Zorganizował ponad pięćdziesiąt wystaw indywidualnych i uczestniczył w ponad pięćdziesięciu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą.

<sup>23</sup> B. K o w a l s k a, *Siedem szkiców o Wiktorze*, w: *Wiktor. Wieloobrazy/pan-obraz* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2006, s. 26.



W omawianych utworach plastycznych światło zdaje się przeświecać, emanować ze środka lub jarzyć się wokół motywu łuków czy brzegów kompozycji. Powstają efekty luministyczne, wrażenie uduchowienia, skierowania ku sacrum czy wręcz jego obecności. Płaszczyzna płótna lśni, gładka materia malarska jakby wtapia się w emanujące, niematerialne źródło albo się z niego wyłania. Światło jest tu statyczne, nastraja medytacyjne, przenosi myśl i odczuwanie ku transcendencji.

Na tradycyjnych ikonach kręgu bizantyńsko-prawosławnego wizerunki Chrystusa i świętych nasycone są światłem pojmowanym jako niestworzona Światłość. Dodatkowo wykorzystywana jest symbolika złota, które stosuje się w tłach i nimbach. Złoto ikon potęguje ich nadprzyrodzony blask, wytwarza jakby promieniowanie nieziemskiego majestatu, ale też duchowego ciepła. Inspirowane hezychazmem Grzegorza Palamasa i jego kontemplacją światła Taboru, ikony oddziałują energetycznie, są sakramentem osobowej obecności. W swym słynnym studium *Sztuka ikony. Teologia piękna* Paul Evdokimov podkreśla: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca. Można nawet powiedzieć, że kontemplacja Przemienienia uczy każdego ikonografa, by do malowania używał o wiele więcej światła niż barw. Nawet w języku techniki malarskiej złote tło ikony nazywa się «światłem», a metoda pracy – «stopniowym rozjaśnianiem»”<sup>24</sup>.

Na współczesnych, pozbawionych uzasadnionej teologicznej figuracji i niemających statusu obrazów kultowych *Ikonach* Tadeusza G. Wiktora również nie odnajdziemy zewnętrznego źródła światła. Artysta stosuje jednak technikę wydobywania jasności odmienną od charakterystycznych dla dawnej sztuki ikonowej tak zwanych blików – stopniowo, jakby w subtelnym sfumato rozbiela kolor oraz wprowadza precyzyjne akcenty czystej bieli w wybranych partiach, w czym pomaga mu jego warsztat artystyczny – nie tylko malarski, ale i graficzny. Przeprowadzając dalej porównanie dawnych ikon i prac Wiktora trzeba podkreślić, że światło w obu przypadkach, mimo różnicy między wymową figuracji i abstrakcji, jest mistyczne, świecące w odróżnieniu od oświetlającego – jak określiłby to Jan Białostocki<sup>25</sup>. Jest ono światłem uobecniającym.

Tadeusz G. Wiktor, twórca dzieł abstrakcyjnych, czytelnik pism mistyków różnych tradycji i myślicieli Dalekiego Wschodu, deklarujący swą fascynację gnozą i psychologią Carla Gustawa Junga wraz z jego teorią archetypów, nie uobecnia jednakże chrześcijańskiej teofanii, która znalazła swój wyraz w malar-

<sup>24</sup> P. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2010, s. 162. Na temat metafizyki światła ikon zob. też: F l o r e n s k i, *Ikonostas i inne szkice*; P. S u r y, *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego*, „Estetyka i krytyka” 2015, nr 4(39), s. 71-83 ([http://pjaesthetics.uj.edu.pl/art/39/eik\\_39\\_5.pdf](http://pjaesthetics.uj.edu.pl/art/39/eik_39_5.pdf)).

<sup>25</sup> Por. J. B i a ł o s t o c k i, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, w: tenże, *Obrazy symbole w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982, t. 1, s. 286.

stwie ikonowym, znajdującym podstawowe uzasadnienie i źródło w dogmacie Wcielenia. Wedle słów samego autora jego koncepcja ikony odbiega znacznie od ortodoksyjnych, dogmatycznych szkół prawosławnych, bizantyńskich oraz innych: „Tak szeroko zorientowanemu rozumieniu ikony (synkretyzm) stawia się tylko jeden zasadniczy warunek: wszelkie jej plastyczne realizacje muszą być zakorzenione w elementarnym i powszechnym doświadczeniu Sacrum”<sup>26</sup>. Renata Rogozińska, badaczka związków prawosławnej ikony ze sztuką dwudziestego wieku, odnajduje duchowe pokrewieństwo „ikon” Wiktora i ikony bizantyńskiej: „Obie dają bezpośrednie świadectwo «doświadczenia» boskości, [...] powstają jako rezultat «podróży mistycznej» – znalezienia się w obliczu tego, co całkowicie niepojęte i niepoznawalne, i oddania się nadprzyrodzonemu przewodnictwu. Są efektem olśnienia, źródłem duchowej przemiany oraz formą poznania – drogą zbliżenia do Prawdy”<sup>27</sup>. W tym miejscu warto jeszcze raz przywołać słowa samego twórcy: „Dla odbiorcy ikony nie powinno być znaczące, kto ją namalował, skoro w niczym, co dla jej percepcji jest istotne, nie reprezentuje swojego «autora». W medytatywnej percepcji ikony odbiorca otwiera się na boski pierwiastek, który jako taki stanowi jej prapodstawę. To właśnie dlatego prócz podmiotu kreacyjnego, również podmiot percepcyjny może wchłaniać w siebie wewnętrzne światło ikony, posiłkować się jej bezimienną czystością”<sup>28</sup>. W zacytowanej wypowiedzi – tak odmiennej w tonie od subtelnych dawnych i współczesnych teologicznych wykładni ikony – zaznacza się rodzaj redukującego, acz syntetycznego oglądu tego typu obrazu, wrażliwość na jego oddziaływanie i próba ustalenia własnego statusu jako twórcy swoiście pojętej „ikony”.

Świetlistość, „czystość” *Ikon* Wiktora sprawia, że odbieramy je jako piękne, przez co jego twórczość w znaczący sposób odbiega od dominujących estetyk współczesności, a zbliża się do teologii piękna, której doskonałym wyrazem jest tradycyjna ikona bizantyńsko-prawosławna. Na tym zatem poziomie przebiega też swoista więź między omawianymi obrazami.

## KOLOR I MROK ŚWIATŁA

Malarstwo Władysława Podrazika<sup>29</sup> od późnych lat osiemdziesiątych rozwija się w dwóch głównych cyklach, zatytułowanych przez artystę *Epifanie* (il. 4)

<sup>26</sup> T. G. W i k t o r, *Ikonozofia wieczysta*, w: *Tadeusz Gustaw Wiktor. Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994, s. 63.

<sup>27</sup> R. R o g o z i Ń s k a, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, s. 232-234.

<sup>28</sup> W i k t o r, dz. cyt., s. 62.

<sup>29</sup> Władysław Podrazik, urodzony w 1953 roku. Ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tworzy malarstwo abstrakcyjne i poezję. Mieszka i pracuje w Krakowie. Jego eseje o sztuce zamieszczane są między innymi w periodykach Związku Polskich

i *Angelos*. Krakowski malarz, dla którego istotnym doświadczeniem było spotkanie Jerzego Nowosielskiego podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych, swoją oryginalną i w pełni samodzielną twórczość powiązał z poszukiwaniem duchowym. Kierunek jego artystycznym poczynaniom nadały lektury pism chrześcijańskich mistyków, teologów zachodnich i prawosławnych, czy wreszcie zainteresowanie tradycjami Wschodu<sup>30</sup>. W powstałych w ostatnich latach tekstach dotyczących twórczości Podrazika analizowano jej specyfikę i wyrażane w niej silne dążenie do wymiaru transcendentnego poprzez doświadczenie ikoniczne<sup>31</sup>. Samo zagadnienie światła nie znalazło jednak dotąd głębszego omówienia.

Wertykalne *Epifanie* (z greckiego: ukazanie się, objawienie, nagłe olśnienie) – jak deklaruje autor – są zapisem natchnienia, doświadczenia nieosobowej obecności, która zostaje utrwalona w materii. Pojawienie się takiego doświadczenia związane jest często ze stanami bliskimi medytacji czy kontemplacji. Zarazem w powstawaniu prac ważną rolę odgrywa czynnik aprioryczny oraz element intelektualnego uporządkowania. Koncepcja obrazu jest w tym wypadku bardzo spójna i w ciągu lat podlega tylko ewolucyjnym zmianom. Kompozycjami rządzą harmonijne, często symetryczne podziały, w których zaznacza się obecność figur geometrycznych. Prace wpływają koncentrująco na percepcję, a następnie świadomość widza. Charakterystyczne dla autora są: motyw gradacji, przywodzący na myśl metafizyczną „drabinę”, oraz motyw przejścia albo bramy, zasłony i jej uchylenia, a także obecność kierunku wstępującego albo zstępującego. Znamienne, że geometryczne podziały nigdy nie są sztywne, matematycznie precyzyjne, ale przenikają się z barwną materią malarską, która z upływem czasu zaczęła być kształtowana jako coraz bardziej żywa, rozświetlona lub zanurzona w tajemniczym mroku.

Wrażenie świetlistości swoich płócien osiąga Podrazik przez alchemiczne niemal zestrojenie kolorów, z rzadka tylko przez użycie bieli. Spotykają się duże płaszczyzny tonów ciepłych i chłodnych, przywodząc na myśl albo archetypiczną opozycję światła i ciemności, albo łagodniejsze gradacje, w których zawsze pojawia się swoiste iskrzenie. Światło zdaje się mieć swoją barwę, która niekiedy może być odczytywana symbolicznie – jest żółtawe, czerwonawe,

---

Artystów Plastyków. W roku 2007 opublikował opracowaną wraz z Romanem Mazurkiewiczem antologię myśli Jerzego Nowosielskiego (zob. *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, oprac. R. Mazurkiewicz, W. Podrazik, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007). Autor kilku wystaw indywidualnych i uczestnik wielu wystaw zbiorowych w Polsce i za granicą.

<sup>30</sup> Zob. *Poza granice widzialności. Z Władysławem Podrazikiem, artystą malarzem, rozmawia Agnieszka Tes*, w: *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film. Antologia*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Akademia Ignatianum–Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 395-410.

<sup>31</sup> Zob. M. K a r w a l a, *Epifanijne malarstwo Władysława Podrazika*, „Konspekt. Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie” 2006, nr 4(27), s. 118-121; A. T e s, *Uobecnianie niewidzialnego*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 69, s. 20-27; por. też: R o g o z i Ń s k a, dz. cyt., s. 262-264.

pomarańczowe, niebieskie, zielone, bywa też wiązką kolorów, jak w tęczy. To barwne, rozedrgane światło, wydobywane za pomocą kładzionych alla prima pociągnięć pędzla, współtworzone jest przez wibrującą fakturę farb, a powstający efekt energetycznie oddziałuje na widza. Światło to jakby wyłania się głębi albo objawia z góry, niekiedy przenika przez zasłonę albo wydostaje się z ukrycia. Niektóre z *Epifanii* mogą kojarzyć się z metafizycznymi, świetlistymi pejzażami.

Twórczość Władysława Podrazika nie bez powodu określano za pomocą kategorii chrześcijańskiego neoplatonizmu. Za taką interpretacją przemawiają: brak odwołań do świata zmysłowego, wertykalna hierarchizacja w kompozycji, swoista metafizyka światła, wrażenie emanacji, odniesienie do transcendencji oraz wyraźna dążność do uobecnienia wymiaru duchowego. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt, ujawniający się w sposobie, w jaki malarz obrazuje byty anielskie.

W niektórych obrazach z cyklu *Angelos* uderza rodzaj świetlistej ciemności, w której zanurzone są te subtelne byty o lekko antropomorficznych zarysach, niekiedy przypominających anielskie postaci z ikonografii bizantyńskiej. Światło, wydobywane tutaj z czerni poprzez błękity, fiolety i zielenie, tworzy cienką, delikatną, jakby ożywioną tkanę. Do opisu doświadczenia odbioru tych prac mogłaby posłużyć teologia negatywna – którą malarz zresztą zna. Odsyłają one do niewyraźnego i nieprzekazywalnego aspektu mistycznego doświadczenia, w którym poznanie zanurzone jest w absolutnej tajemnicy, a przez to zaciemnione. Być może zasadne byłoby tu przywołanie Pseudo-Dionizego Aeropagity, który – jak pisze Tendera – „naucza, że tajemnice teologii odkrywają się w «nadjasnej ciemności milczenia»”<sup>32</sup>. „To, co jest niepoznawalne, takim pozostaje, jednak daje się doświadczyć w «najgłębszej ciemności», «nadjasno [...] przepełniając oślepionego ducha nadpięknymi promieniami»”<sup>33</sup>.

Barwy i ciemność światła na obrazach Władysława Podrazika nie mają analogii w znanych mi współczesnych przejawach sztuki o proweniencji metafizycznej. Zdają się wypływać z osobistych doświadczeń twórcy, dla którego sensem jego malarstwa jest otwarcie na działanie transcendencji.

\*

W omówionych przykładach przejawiania się światła w twórczości polskich artystów uprawiających malarstwo abstrakcyjne bez trudu można by

<sup>32</sup> Tendera, dz. cyt., s. 89. Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, w: tenże, *Imiona boskie, Teologia mistyczna, Listy*, tłum. M. Dzielska, Znak, Kraków 1997, s. 486.

<sup>33</sup> Tendera, dz. cyt., s. 89. Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, dz. cyt., s. 486.

odnaleźć pierwiastki archetypiczne i uniwersalne, które – jak pisze Mircea Eliade – „wyrywają [...] człowieka z jego dotychczasowego świata lub sytuacji historycznej i rzucają go w świat jakościowo różny, całkiem odmienny, transcendentny i święty”<sup>34</sup>. Znamienne, że wszyscy wspomniani twórcy krytycznie odnoszą się do relatywizowania w sztuce współczesnej wszelkich wartości i proponowania artyście bezustannego eksperymentu, dla którego jedynym kryterium jest specyficznie pojmowana wolność artysty. Bo przecież „kategoria światła bezpośrednio [...] łączyła się i łączy z kategorią prawdy”<sup>35</sup> – przypomina Anna Grzegorzcyk. W zaprezentowanych dziełach wyraźne są odniesienia do wymiaru metafizycznego przez związek z tradycjami religijnymi czy filozoficznymi oraz własne doświadczenia autorów. Warto podkreślić także to, że odwieczne treści wyrażane są przez nich w formach sztuki współczesnej i splatają się z autentycznym twórczym poszukiwaniem. Zdają się też świadectwem tego, że panowanie ciemności jest nieustannie przewyciężane. Post tenebras lux – co zwiastowane zostało również w humanistyce<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturowe*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 138.

<sup>35</sup> A. Grzegorzcyk, *Anioł po katastrofie*, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 37.

<sup>36</sup> Por. tamże, s. 31-44. Zob. t a ż, *Humanistyka i obecność*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.