

MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK
Lublin

POWRÓT MARTWEJ NATURY

[...] kiedy w kuchence wybieram sobie garnek,
biorę masło, stawiam moje strączki na ogniu,
przykrywam i siadam obok, by je od czasu do czasu pomieszać [...].
nic nie przepelnia mnie tak cichym, przedziwnym uczuciem,
jak patriarchalne szczegóły życia, które, dzięki Bogu,
mogę wpleść w tryb mego życia, unikając jakiegokolwiek maniery.

J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*
(pierwodruk 1775; tłum. polskie L. Staff)

...słuchaj rad wewnętrznego oka
nie wpuszczaj nikogo

Z. Herbert, *Stydium przedmiotu*
(z tomu pod tym samym tytułem; 1961)

Przez kilka epok poprzedzających nasze stulecie martwa natura była jednym z podstawowych zagadnień malarskich¹. Kameralne kompozycje, szczególnie te wychodzące spod pędzli „małych mistrzów”, przybliżyły tyleż do rzeczywistości „codziennej”, zwyczajnej, ile – poprzez nią – nierzadko do świata pozazmysłowego. Owa ekstraordinaryjność dawała wytchnienie widzom zmęczonym dynamiką, patosem lub egzaltacją wielkoformatowych obrazów o tematyce mitologicznej, historycznej bądź batalistycznej. Martwa

¹ Polskiego czytelnika zainteresowanego problemem można nareszcie, po wielu latach oczekiwań, odesłać do znakomitej książki Charlesa Sterlinga *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX* (przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998).

natura zwykle nie pokazywała chaosu, zgiełku świata, lecz jego wewnętrzną harmonię. Była jak lustro, którego „drugą” stronę – tę, poza którą wyprawiała się Alicja – należało tak samo cenić, jak „pierwszą”; jak taflę posiadającą i awers, i rewers; nie tylko „odnotowującą”, „odbijającą” wygląd rzeczy, ale także „odkrywającą” ich „drugą” stronę, symbolizującą zagadkową istotę bytu. Owszem, martwa natura nierzadko miała charakter wanitatywny. Pojawiały się w obrazach zużyte utensylia, przekwitające kwiaty, przejrzałe owoce. Bywało (zwłaszcza na Północy), że kompozycję ogarniało w całości przyciemnione światło, które tłumilo kolory. To były częstokroć próby uchwycenia świata w ostatniej chwili jego pełni; bezowocne próby zatrzymania bogactwa, na które już padła zaraza – widmowy cień nadchodzącego kresu.

A jednak, nawet w tak dramatycznej chwili, w momencie, kiedy słyhać już – jak mówi poeta – „cichy jęk konania”, niektórzy artyści starali się podkreślać urodę przedmiotów, które służyły ludziom przez długie lata; czynili to z szacunkiem i z czułością. Można by powiedzieć, że malując „odchodzące” piękne przedmioty, składali śmierci ofiarę: podkreślając ich urodę, przygotowywali je na godne jej przyjęcie. Tak postępował między innymi Chardin, o którym Charles Sterling pisał, że „pozwolił, by musnęło go jasne światło”². Chardin wybierał przedmiot, który nosił ślady długotrwałego używania, ale mimo to (na pierwszy rzut oka – zagadkowo) błyszczał. Lśnił, bo wypolerowały go dotknięcia ludzkich dłoni. Można więc – w skrócie myślowym – powiedzieć, że był to blask ludzkiej obecności, ślad życia realnego, na swój sposób uświęcający „martwą” naturę. Tym bardziej, że niejednokrotnie dałoby się go utożsamić z tym, co eufemistycznie nazywamy „wewnętrznym” światłem obrazu, jego tajemnicą, a co przenosi znaczenia „odczytywane” z jego warstwy plastycznej w obszar pytań, wątpliwości, domysłów.

Dzisiaj martwa natura rzadko interesuje malarzy wybitnych. Należy do motywów niepotrzebnych, nieważnych. Nie stanowi obecnie ani powodu bezpośrednich zainteresowań twórczych, nie kształtuje języka artystycznej wypowiedzi, nie jest też „medium” umożliwiającym tajemne porozumienie autora z widzem ponad warstwą czysto malarską dzieła. Po co zresztą malować przedmiot, skoro już od dawna można go po prostu przymocować do płótna albo nawet zamiast płótna umieścić w galerii... Generalnie zatem

² Tamże, s. 121.

rzecz biorąc, martwa natura jako problem malarski jest obecnie martwą kwestią.

*

W Polsce ostatnim pokoleniem, dla którego ten gatunek sztuki stanowił zasadniczy artystyczny problem, było pokolenie twórców, którzy dojrzałość osiągnęli w okresie międzywojennym – około roku 1920. Czternaście lat później Jan Cybis pisał: „[...] martwa natura demaskuje. Nie może być ani narodowa, ani religijna, ani folklorowa, ani robotnicza. Słabemu malarzowi wykazuje jego słabość bez ogródek”³. Malarz podkreślał w ten sposób przekonanie o trwałości w sztuce stałych – obiektywizujących ją – wartości. Dawał jednocześnie wyraz przeświadczeniu, że powinna być ona wolna od wszelkich pozaartystycznych (historycznych, politycznych, społecznych, narodowych itp.) – żywo wówczas dyskutowanych (głównie przez artystów awangardy) – „wielkich kwestii”, które czynią z niej instrument działań doraźnych⁴. Do zwolenników tego poglądu należeli przede wszystkim koloryści; zarówno malarze, którzy formalnie byli członkami Komitetu Paryskiego, jak i ci, którzy należeli do innych ugrupowań skupiających artystów stanowiących progeniturę postimpresjonistów – Jednoroga, Zwornika, Pryzmatu. Wśród płócien kolorystów znajdujemy przykłady rozmaitego potraktowania tematu. Tę rozpiętość dobrze pokazują obrazy samych tylko twórców związanych z Komitetem Paryskim, interesujące zwłaszcza z uwagi na dobór elementów (przedmiotów, kwiatów, owoców itp.) i budowaną poprzez nie atmosferę. Oto z jednej strony mamy kompozycje Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej czy niektóre płótna Zygmunta Waliszewskiego – niezmiernie pełne radości, tchnące optymizmem, nierzadko bogate wyszukanyymi kształtami dzbanów, formami kwiatów, a także pełnią jaśniejących barw, swoiście „barokowe” w swej bujności; z drugiej zaś strony należałoby umieścić płótna (szczególnie powojenne) Artura Nachta-Samborskiego – melancholijne, malowane „spłowiałymi”, przytłumionymi barwami, pozornie zgrzebne, nawiązujące do tradycji holenderskich intymistów, a także idącego

³ *Dlaczego wydajemy „Głos Plastyków”*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1-2, s. 3.

⁴ Zob. na ten temat: P. P i o t r o w s k i, *Wielkie kwestie i martwa natura*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 5-16.

ich śladem Chardina oraz Corota. Jeszcze inne są akademizujące kompozycje „lukaszowców”, klasycyzujące „rytmowców” (z Wacławem Borowskim na czele), ekspresjonizujące formistów (na przykład Romulada Kamila Witkowskiego) czy budowane z „architektoniczną” logiką prace związanego z łódzką awangardą Aleksandra Rafałowskiego.

*

Wspomniane przykłady – celowo tak wybrane, aby pokazywały w miarę skrajne odmienności i sygnalizowały rozpiętość skali zagadnienia – nie stanowią oczywiście przeglądu wszystkich (ani nawet wszystkich najważniejszych) formuł martwej natury, jakie można wymieniść, analizując polskie malarstwo okresu międzywojennego. Na tle tego, co o nim powszechnie wiadomo, interesująca wydaje się twórczość Pawła Dadleza, malarza przedwcześnie zmarłego, nie do końca artystycznie ukształtowanego i w dużej mierze z tych właśnie powodów – w przeciwieństwie do kolorystów czy „lukaszowców”, którzy nawet „zblądzili pod strzechy” – znanego tylko niektórym specjalistom.

Dadlez urodził się w 1907 r. w Rawie Ruskiej. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Jarockiego i Jana Wojnarskiego (1922-1927) oraz w paryskiej filii swojej macierzystej uczelni pod okiem Józefa Pankiewicza (1928-1930). Potem trochę podróżował po Włoszech, a po powrocie w 1931 r. do Krakowa podjął pracę w tamtejszej Akademii (tuż przed wybuchem wojny otrzymał stanowisko profesora). Wystawiał głównie z Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”. W czasie wojny walczył w kampanii wrześniowej. Został wzięty do niewoli, skąd stosunkowo wcześnie zwolniono go, ale nie dane mu było długo cieszyć się nie tylko odzyskaną wolnością, ale wręcz życiem: zmarł w maju 1940 r. w pociągu, którym wracał do kraju z obozu jenieckiego. W ciągu swojego krótkiego życia zajmował się malarstwem i grafiką. Malował liczne portrety, pejzaże, sceny figuralne (w tym rodzajowe), wreszcie – martwe natury. Skłonność do akademickiej kompozycji łączył ze zdobyczami realizmu, a w ostatnich latach życia także z postimpresjonistyczną wrażliwością na kolor.

Nie zdążył zapisać się wyraziście w historii polskiej sztuki XX w. Po wojnie raz tylko – w roku 1946 – zorganizowano monograficzną wystawę jego prac (pokazana została w gmachu krakowskiego Towarzystwa Przy-

jaciół Sztuk Pięknych). Nie cieszyła się ona dużym zainteresowaniem krytyki; poświęciła jej nieco uwagi prawdopodobnie tylko Helena Blumówna⁵. Jeśli chodzi o tak zwaną literaturę przedmiotu, przedstawia się ona zatem więcej niż skromnie. Istnieją, oczywiście, niewielkie wzmianki o malarzu w dostępnych leksykonach, ale są one raczej zwyczajowo pobieżne⁶. Utrudniony jest też kontakt z jego dziełem; „na co dzień” reprodukcję jednego obrazu obejrzeć można w znanej pracy Joanny Pollakówny o polskim malarstwie przedwojennym⁷; „od święta” zaś można zobaczyć to samo płótno na stałej ekspozycji w Gmachu Głównym krakowskiego Muzeum Narodowego⁸. Jest to niedatowana kompozycja *W kuchni*. Między innymi ten właśnie obraz skłonił Wandę Rudzińską do stwierdzenia, że „dominującą cechą twórczości Dadleza jest realizm pojęty w duchu akademickim, przywodzący na myśl Holendrów, a niekiedy Chardina”⁹. Wydaje się jednak, że właśnie wskazanie na tę konkretną tradycję kreśli bardziej precyzyjnie obszar odniesień dla sztuki Dadleza niż owo pojęcie „realizmu pojętego w duchu akademickim”. Malarz bowiem (między innymi właśnie we wspomnianym obrazie) nie „opowiadał” o rzeczywistości, nie „opisywał” jej, lecz ją przekształcał – estetyzował; i czynił to raczej w duchu „nowego klasycyzmu” (co, jak wiadomo, było jednym ze znamion epoki, w której dojrzewał artystycznie) niż akademickim.

Był niewątpliwie pod wielkim urokiem zmysłowego piękna świata (między innymi utajonego wdzięku prostych przedmiotów) i bliska była mu idea malarstwa cieszącego oko. Prawdopodobnie te właśnie skłonności przyczyniły się do jego zainteresowania doświadczeniami koloryzmu w ostatnich latach życia. Trzeba jednak zaznaczyć, że malarstwo urody świata w ujęciu Dadleza jest zarazem malarstwem poszukiwania harmonii, wewnętrznego po-

⁵ Z *Pałacu Sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 39, s. 7 (autorka pisała o kilku krakowskich wystawach, toteż Dadlezowi poświęciła tylko część tekstu; krótko przedstawiła jego biografię, scharakteryzowała sylwetkę twórczą, wyraziła ubolewanie z powodu nie najlepszego doboru eksponowanych prac, ale najwyżej oceniła martwe natury). Zob. ponadto: *Wystawa pamiątkowa Pawła Dadleza* [kat. wyst.], Pałac Sztuki, Kraków 1946.

⁶ Stosunkowo szczegółowe hasło opracowała Irena Żera w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, oprac. J. Maurin-Białostocka i in., t. II, Wrocław 1975; tamże zob. zestawienie bibliografii.

⁷ *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, noty biograficzne napisała W. M. Rudzińska, Warszawa 1982, tabl. 160.

⁸ Prace Dadleza posiada także w swoich zbiorach Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; większość jednak znajduje się w zbiorach prywatnych w Krakowie i Warszawie.

⁹ Dz. cyt., s. 343.

rządki, który tym światem rządzi. Taka aura – jakiegoś natchnionego spokoju przenikającego mikrokosmos kuchennej pospolitości, spokoju osiągniętego wyważoną współobecnością poszczególnych elementów kompozycji, uzyskanego dzięki precyzji operowania środkami czysto malarskimi – emanuje z obrazu *W kuchni*, o którym można by powiedzieć, że jest „przedmiotem spokojnej kontemplacji”¹⁰, gdyby nie jego wanitatywny nastrój. Widzimy na nim fragment kuchennego wnętrza z nakrytym stołem¹¹. Siedząca przy stole (niemal tyłem do widza) kobieta kończy wycierać umyte sztućce, odkładając je na blat stołu, częściowo już zastawiony naczyniami (odwrócone do góry dnem dwa białe talerze, również odwrócone kubki – biały i czerwony, wielka gliniana misa). Scena ma miejsce (trudno powiedzieć, że „rozgrywa się”, tak jest statyczna, niemal znieruchomiła) w ciasnej, pustawej przestrzeni niewielkiego pomieszczenia. Całość utrzymana jest w oszczędnej, stłumionej kolorystyce; silnym akcentem barwnym jest tylko czerwień większego kubka. Patrząc na obraz, odnosi się wrażenie, że czas zbliża się do swojego kresu: jeszcze tylko chwila, a kobieta skończy swoją pracę, odłoży łyżki, noże i ściereczkę do wycierania naczyń, a czas stanie, zatrzyma się w tym skromnym wnętrzu¹².

*

Właśnie to płótno – zaskakujące, niepozorne (ktoś mógłby powiedzieć, że nawet z perspektywy sztuki dwudziestolecia międzywojennego nieco anachroniczne) – zachwyliło przed kilkoma laty Grzegorza Bednarskiego. Wspominał ten moment: „Obraz *W kuchni* Pawła Dadleza zobaczyłem około roku 1989. [...] Później do niego często wracałem i za każdym razem robił na mnie ogromne wrażenie. Pamiętam też, że w tym czasie zmieniło się

¹⁰ Określenia tego użył, w odniesieniu do malarstwa Georges’a Braque’a, Jacek Woźniakowski (*Braque*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 37; przedruk w: t e n ż e, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974, s. 81).

¹¹ Na temat motywu „nakrytego stołu” zob. liczne uwagi rozsiane w cytowanej książce Sterlinga poświęconej martwej naturze, między innymi w rozdz. *Hiszpania: martwa natura pokorna i mistyczna*, s. 94-105.

¹² Płótno Dadleza nie jest, oczywiście, przykładem typowej martwej natury. Nawiązuje raczej do kompozycji, w których przedmiot współlistnieje z postacią ludzką. Szukając dlań wzorów i jednocześnie analogii, można wymienić, m.in. obraz Velazqueza *Czarna służąca*. Zarazem jednak dzieła te wpisują się w historię *still life*.

moje malarstwo. Jest to obraz wyjątkowy w nowoczesnym malarstwie polskim, nawet jeśli weźmie się pod uwagę, że [...] nawiązuje do pewnych tendencji malarskich w Europie na przełomie dwudziestych i trzydziestych lat. W polskiej sztuce zaznaczyły się one w takich ugrupowaniach, jak: Grupa Warszawska, Bractwo św. Łukasza, Czapka Frygijska czy Loża Wolnomalarska. Jeśli artyści związani z tymi ugrupowaniami programowo malowali realistycznie, to Dadlez wydaje się realistą natchnionym”¹³.

Ta opinia, choć silnie naznaczona subiektywnym odczuciem, wydaje się godna uwagi z kilku co najmniej względów. Po pierwsze, przytoczone słowa są przede wszystkim zaskakującym świadectwem: oto współczesny malarz powołuje się na wzór, którym jest dlań dzieło innego malarza. Podkreślam: powołuje się na wzór, a zatem sięga w przeszłość, aby określić się wobec niej w sposób pozytywny, a nie – jak czyni to większość dzisiejszych twórców – negatywny. Po drugie, przytoczone słowa są wyrazem nieustającej fascynacji skromnym z pozoru, skupionym, ściszym obrazem Dadleza; stanowią rodzaj hołdu, jaki jego autorowi składa artysta znany głównie z wielkoformatowych, monumentalnych płócien, które w latach osiemdziesiątych zaludniały silnie zdeformowane postacie ludzkie, napiętnowane cierpieniem, nierzadko ukazywane w konwulsyjnych, ekstatycznych pozach (za przykład może tu posłużyć cykl siedmiu dzieł pod tytułem *Poruszenie z postacią ekstatyczną*). Powykręcane ciała pojawiały się w otoczeniu „narzędzi” egzystencjalnej męki: w pustych, nieprzyjaznych wnętrzach, oświetlonych gołą żarówką, gdzie podstawowym meblem bywało proste krzesło; dobór, a także ekspresyjny sposób zestawienia elementów kompozycji, wespół z chłodną tonacją barwną, dawały wrażenie, że mamy do czynienia z przedstawieniami jakichś *arma homini*.

Ale oto, po okresie malowania obrazów „życia wewnętrznego”, Bednarski oświadczył, że chciałby tworzyć wizerunki „przedmiotów zewnętrznych”¹⁴. Wyznał: „Teraz już nie potrafię i nie chcę nagłaśniać tych tzw. wielkich tematów, które zdominowały moje płótna w latach 80-tych. Sądzę zresztą, że zwykłą martwą naturą czy pejzażem można wyrazić równie wiele, co

¹³ Wypowiedź malarza podaję za: G. B e d n a r s k i, *Martwa natura dla Dadleza* [kat. wyst.], Galeria Garbary 48, Poznań, listopad 1997, s. nlb. 3.

¹⁴ Korzystam tu z uwag Jacka Waltosia w tekście tegoż [b. tyt.] zamieszczonym w: *Grzegorz Bednarski* [kat. wyst.], Pałac Sztuki – Fundacja Turleja, Kraków, kwiecień 1997, s. nlb. 4 [ekspozycja była retrospektywnym przeglądem twórczości Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty, podsumowaniem ich wspólnych wystaw; odbyła się pod wspólnym tytułem *Figur racje*].

obrazem «krzyczącym». Przekonałem się o tym już w 1986 roku, gdy zobaczyłem w Paryżu prace Moneta i innych ekspresjonistów¹⁵. Sąd ten przypomina, oczywiście, zarówno słynne zdanie Stanisława Witkiewicza o tym, że nie jest ważne, czy obraz przedstawia Kaśkę zbierającą rzepę czy Zamoyskiego pod Byczyną, byle był dobrze namalowany, jak też cytowaną po wielokroć, wypowiedzianą w 1890 r. na łamach „Art et Critique”, myśl Maurice’a Denisa, że obraz zanim będzie „[...] rumakiem, nagą kobietą czy jaką bądź anegdotą – jest w istocie płaską powierzchnią, pokrytą kolorami, zgromadzonymi w określonym porządku”. W zestawieniu z tymi „przykazaniami” program Cybisa, mówiący o tym, że martwa natura ma być manifestacją malarstwa czystego i jednocześnie demonstracją sprzeciwu wobec malarstwa obciążanego przez nie-artystów powinnościowymi (w polskich warunkach najczęściej narodowo-patriotycznymi) obowiązkami, jeszcze wyraźniej jawi się jako program całkowitego odrzucenia anegdoty.

Przypominam te koncepcje, ponieważ – jak się wydaje – wizja obrazu bliska Bednarskiemu (i wizja Dadleza – jeśli wolno ją artykułować na podstawie jednego dzieła) sytuuje się pomiędzy nimi. Z jednej strony mamy wielką wrażliwość sensualną – na zewnętrzną urodę rzeczy, z drugiej równie wielką dbałość o to, aby dać jej możliwie najpełniejszy plastyczny wyraz, aby ów rzeczywistościowy impuls – realne, choć nieuchwytnie, doznanie – przełożyć na język abstrakcyjnych ze swej natury, ale „znaczących” form malarskich. W jednej z telewizyjnych rozmów Bednarski mówił: „[...] sztuka jest formą, i cokolwiek to będzie – cebula, jabłko czy [...] Ukrzyżowanie – będzie formą¹⁶. Ponownie odnajdujemy w tej wypowiedzi echo przytoczonych wyżej myśli „starszych” kolegów po fachu. Właśnie, żeby zaakcentować świadomość, iż obraz jest przede wszystkim rzeczą, przedmiotem, „formą”, Bednarski podkreśla od kilku lat, że chce być przede wszystkim malarzem rzeczy widzialnych i światła, więcej nawet – „zwyczajnych małych obrazków¹⁷. Mówi, że „czeka na łaskę widzenia” i dodaje: „Jestem pewien, że jeśli zobaczę, to przedstawię¹⁸. Ale z drugiej strony

¹⁵ Tekst malarza [b. tyt.] przytaczam za powyższym katalogiem wystawy, s. nlb. 8.

¹⁶ Podaję za: J. W a l t o ś, dz. cyt., s. nlb. 3.

¹⁷ Zob. tekst artysty pod tym właśnie tytułem w: *Grzegorz Bednarski* [kat. wyst.], Galeria Kordegarda, Warszawa, wrzesień 1995; Galeria Sztuki Współczesnej – Zamek Żupny, Wieliczka, październik 1995; Dominik Rostworowski Gallery, Kraków, luty 1996; s. 8.

¹⁸ *Widzieć. Z Grzegorzem Bednarskim rozmawia Joanna Stasiak*, w: *Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Andrzej Kapusta, Aldona Mickiewicz, Wystawa prac rysunkowych* [kat. wyst.], Galeria In spe, Warszawa, październik 1996-styczeń 1997, s. 13.

– nie jest przecież malarzem bezmyślnym i doskonale wie, że sztuka powstaje na styku „formy” i „treści”. Jego „martwe natury dla Dadleza” są właśnie imago, refleksem zobaczonego, przeżytego i przemyślanego.

„Patronuje” im wspomniane płótno krakowskiego mistrza, a także czarno-biała fotografia Zbigniewa Kamińskiego wykonana w pracowni samego Bednarskiego¹⁹. Na płótnie Dadleza i na fotografii widać podobne przedmioty: między innymi odwrócone talerze i kubki ustawione na zgrzebnyim stole, pośród nich sztucce; ponadto na fotografii, obok wspomnianych przedmiotów, widoczne są jeszcze inne proste naczynia, a także smukła butelka, elektryczna kuchenka jednopalnikowa, cukinia, ludzka czaszka. Ot, można by powiedzieć o fotografii, banalna malarska (właśnie malarska, a więc nie całkiem zwyczajna, nie po prostu „ludzka”) rekwizytornia. Te same przedmioty – w różnych konfiguracjach – rozpoznajemy na obrazach Bednarskiego z lat 1991-1997 (malarz zrezygnował w nich z postaci ludzkiej, widocznej na płótnie Dadleza i ważnej zarówno z punktu widzenia jego kompozycji, jak i znaczenia).

Dziwne to obrazy. Proste, surowe, piękne. Zgodnie z autorskim zamierzeniem, przede wszystkim ciche (szczególnie w porównaniu z ekspresją wcześniejszych figuratywnych dzieł artysty) studia przedmiotów, „świadectwa naocznego”²⁰, ale jednocześnie niepokojące. Skupione, choć stosunkowo gwałtownie, bezpośrednio (jeśli tak można rzec), emocjonalnie malowane, nie rezygnujące z wewnętrznego napięcia. Niedzisiejsze, bo stanowią ostentacyjne nawiązanie do tradycji, a nawet konwencji. W ten sposób zresztą Bednarski powtarza gest Dadleza, podążającego drogą wielkich mistrzów martwej natury. Prócz wspomnianego „poetyckiego” Chardina, komponującego swoje dzieła w nieskrępowany, acz starannie przemyślany sposób, będący wynikiem studiów nad strukturą pojedynczych przedmiotów, byłaby to także droga hiszpańskich malarzy precyzyjnie skonstruowanych, odbijających ład świata bodegonów – Cotana i Zurbarana, a ponadto, zważywszy na szarawą i „bezkrwistą”²¹ kolorystykę, droga braci Le Nain²², których dzieła – przede wszystkim Louisa – szczerze

¹⁹ Zob. reprodukcję na okładce katalogu wystawy: *Grzegorz Bednarski, Martwa natura...*

²⁰ Tekst [b. tyt.] Jacka Waltosia cyt. za: tamże, okładka – s. 4.

²¹ Określenie to, autorstwa Jorisa-Karla Huysmansa, przytaczam za: K. S e c o m s k a, *Dom w Launay i „malarze rzeczywistości”*, „Ikonothea” 1997, nr 12, s. 32.

²² Tamże badaczka przypomina, iż malarstwo Le Nainów, które zostało ostatecznie docenione głównie dzięki staraniom Champfleury’ego, autora kilku rozpraw na ten właśnie temat, publikowanych tuż po roku 1860, cieszyło się przez długi czas zainteresowaniem

podziwiał Chardin. Obrazy Bednarskiego są interesujące także dlatego, że zwykle powtarzają, cytują któryś z motywów kompozycji Dadleza. Najczęściej widać na nich odwrócony kubek (biały lub czerwony), ale również czaszkę, jajko..., których u Dadleza nie ma. Są niby „historyzujące” przedstawienia *vanitas*, bo przywodzą na myśl wielokulturowe mity, w których jajko było tradycyjnie symbolem narodzin nowego życia, a czaszka znakiem jego kresu; i niby uwspółcześnione (i uwzyczajnione) wersje tego motywu, w których kluczową rolę odgrywają przedmioty podręczne – metaforą początku, otwarcia staje się łyżka do zupy (położona tak, aby widać było wklęsłą stronę czarki), a metaforą końca, zamknięcia jest pusty kubek (postawiony do góry dnem); wśród nich pojawia się nóż – symbol przerwania linii życia. Księga żywota (nie tylko ludzkiego) zawiera się pomiędzy tymi dwoma epizodami – zdaje się mówić malarz.

Tu wchodzimy już w sferę asocjacji emocjonalnych, rozważań egzystencjalnych, a nawet metafizycznych²³. Miała zatem rację Dorota Jarecka, kiedy po wystawie martwych natur Bednarskiego w warszawskiej Kordegardzie pisała, że maluje „[...] on «domowe» i «ciepłe» martwe natury tylko dla niepoznaki”²⁴. Żyją one bowiem przede wszystkim własnym życiem obrazu, są faktami malarskimi, fragmentami *universum* malarskiego, a nie fragmentami świata. Są jednak także poniekąd refleksami odbitej w malarskim *universum* realnej codzienności. Jej elementy nie są jedynie trampoliną dla oka, choć umożliwiają malarskie urzeczywistnienie wzrokowych fantomów. Miał więc rację Waltoś, kiedy twierdził, że te i analogiczne obrazy dowodzą, iż prócz śladu „sensualnego chłonięcia świata”, zawsze – jak dotąd – obecna jest w sztuce Bednarskiego „temperatura

tylko niektórych artystów, między innymi Maneta jeszcze w końcu XIX wieku: „nawet wytrawni znawcy [...] nie mogli doszukać się smaku w srebrzysto-szarej palecie ożywionej przez plamy jasnej czerwieni i białych lub oliwkowych zieleni. [...] dopiero doświadczenia artystyczne początków XX stulecia umożliwiły prawdziwe rozpoznanie malarskich wartości kunsztu Le Nainów”. Te same doświadczenia pozwalają nam docenić bogactwo barw w pozornie oszczędnej gamie kolorystycznej kompozycji Dadleza i Bednarskiego.

²³ Nie od rzeczy będzie przypomnienie w tym miejscu, że w 1981 r. artysta namalował cykl martwych natur pod tytułem *Wielkie metafizyki*.

²⁴ *Ciała i martwe natury*, „Gazeta w Krakowie” [dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”] 1995, nr 207; wspomnianą wystawę – *Nostalgia i ekspresja. Malarstwo Grzegorza Bednarskiego* – pokazano w kilku miejscach: Galeria Kordegarda, Warszawa, wrzesień 1995; Galeria Sztuki Współczesnej, Zamek Żupny, Wieliczka, październik 1995; Galeria Dominika Rostworowskiego, Kraków, luty 1996. Na ten sam temat zob. też: A. P r o k o p, *W smudze światła*, „Nowa Europa” 1995, nr 207.

emocjonalna oraz imperatyw moralny”²⁵. Być może wrażenie takie widz odnosi z tego względu, że przedmioty „pojawiające się” we wspomnianych dziełach w istocie nie chcą być martwe; robią wrażenie jakby wiodły osobliwe „życie po życiu” – jakby straciły materialny, „cielesny” wymiar konkretności, a zachowały duszę²⁶. Tym samym „martwe natury dla Dadleza” zdają się – wzorem wcześniejszych, ekspresyjnych kompozycji Bednarskiego – nadal taić i zarazem odkrywać sens, który przekracza ich widzialną powłokę. Między innymi tego aspektu dychotomicznej natury dzieła malarzkiego dotyczą słowa Diderota, który na widok martwej natury Chardina miał wykrzyknąć: „Nie sposób zrozumieć tej magii. Są to grube warstwy koloru kładzione jedne na drugich, które działają przenikając się od spodu ku powierzchni. Czasami chciałoby się powiedzieć, że jest to para, którą dmuchnięto na płótno; kiedy indziej – że lekka pianka, którą na nie rzucono... Przybliżcie się, a wszystko się zmąci, spłaszczy, zniknie; oddalcie się – wszystko pozostaje, odtwarza się na nowo”²⁷. Przypomnienie tych pięknych słów – mówiących, poza wszystkim innym, o swoistej „reinkarnacji” dzieła w oku widza, o tym, że to oko widza wciąż na nowo stwarza, „odradza” obraz – pozwala w innym jeszcze kontekście postrzegać kompozycje Bednarskiego.

*

Mówimy, że język jest uogólnieniem. Sztuka byłaby zatem bardziej uszczegółowieniem. Jej „samoistości” – jedyności i niepowtarzalności – broni osobiste doznanie artysty, stanowiące źródło narodzin każdego dzieła, w tym doznanie wzrokowe. Obrazując to, co zwraca uwagę w jego otoczeniu, malarz – pisał o Bednarskim cytowany już Waltoś – „[...] daje wi-

²⁵ Grzegorz Bednarski s. nlb. 4. Kierując się tym spostrzeżeniem, wskazać można jeszcze inny kontekst dla obrazów Bednarskiego; ich „rodowodu” warto byłoby bowiem poszukiwać, odnosząc je do „ekspresjonistyczno-egzystencjalistycznych” martwych natur „arsenałowców” (głównie z roku 1955, to jest z okresu Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* w warszawskim Arsenale): Marka Oberlandera (*Cebule*) lub – poszukując jeszcze bardziej wyrazistych analogii – Jana Dziędziory (*Posilek*), Jacka Sempolińskiego (*Martwa natura z zegarem*) czy mało znanej Aliny Klimczak (*Martwa natura z imbrykiem*, około 1958).

²⁶ Pisała o tym między innymi Jarecka w tekście *Ciała i martwe natury*.

²⁷ Cytuję za: S t e r l i n g, dz. cyt., s. 114-115.

dzowi szansę prywatnego i osobnego spojrzenia na to, co najbliżej nas. Jakby bez uprzedzeń, bez wypowiedania odautorskiego komentarza²⁸. Kiedy jednak wydaje się, „[...] że w srebrzystej tonacji przybliża nam [...] to, co bywa pod ręką, jak porcelanowy kubek, gliniany garnek, jarzyny, sztucce”, wzrok pada na czaszkę i „[...] ciche życie przedmiotów nabiera znowu ukrytych znaczeń”: rzecz staje się „przedmiotem kontemplacji”²⁹ i zarazem figurą refleksji naznaczonej świadomością *vanitas*. Wtedy właśnie dokonuje się synteza „formy” i „treści”, materii i ducha.

Bednarski ożywia tu więc przekonanie, że utensylia kuchenne należą do arsenału najbardziej oswojonych sprzętów, którymi otacza się człowiek; są symbolem domu i ciągłości życia. „Osią kosmiczną dziecka bywa, a w każdym razie kiedyś bywała kuchnia, i jej królowa – matka. Dlatego doświadczenie zebrane w kuchni, kiedy to kręciliśmy się przy fartuchu pracującej tu matki, jest pierwotne i, jak wszystko co pierwotne, właściwie niezniszczalne” – przypomina Ryszard Przybylski w swoim eseju o starości³⁰. Ale jest to zarazem wskazanie na tradycję platońską, wedle której „[...] to, co istotne i wewnętrzne, czyli nieśmiertelna dusza, było zamknięte w tym, co przygodne i zewnętrzne, a więc w jakimś naczyniu, najczęściej glinianym, bo przecież Pan Bóg ulepił nasze ciało właśnie z gliny”³¹. Idąc tym tropem, można powiedzieć, że Bednarski, ukazując w „martwych naturach dla Dadleza” rzeczy „bytujące”, choć materialnie niemal zdegradowane, traktuje je nie tylko jako formę, marny fantazmat doczesności. Wskazuje raczej, że poprzez nie prowadzi droga do Rzeczywistości Istotnie Istniejącej, jak „tamten świat” nazywa cytowany powyżej Przybylski. Zarazem „martwe natury dla Dadleza” wpisują się w ten sposób w dialog z przeszłością sztuki.

²⁸ Grzegorz Bednarski, s. nlb. 4.

²⁹ Tamże.

³⁰ *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 21.

³¹ Tamże.

RETURN OF *STILL LIFE*

S u m m a r y

Paweł Dadlez (1907-1940) is not a very well-known painter. The output he has left is varied and, one could say, not quite defined. This was decided by his biography: after studies at the Cracow Academy of Arts and a few years of teaching he took part in the war, which resulted in his being put in a camp where he came to an untimely end because of emaciation.

Among the works that he left there is, however, a fascinating picture that now belongs to the National Museum in Cracow – *In the kitchen* (undated). It follows the best traditions of modern painting, mainly to the works by masters of *still life*, such as Chardin or the Le Nain brothers. Dadlez's painting became a source of inspiration for the contemporary Polish painter, Grzegorz Bednarski. Bednarski (born in 1954) studied in the Cracow Academy of Arts in the years 1975-1980. He is numbered among the so called "krakowska figuracja" (Cracow figuration); he was very active in the 1980s taking part in the movement of "independent culture". He exhibited, mainly in churches, first of all expressive, big size canvases with the motif of a badly misshapen human figure. However, in the 1990s under the influence of Dadlez he created a cycle of works that are different from those ones in many respects. They are *still lifes* with a few recurring elements such as a skull, mug or knife. The juxtaposition of everyday, usual objects and a skull that is a symbol of fragility of human life connects these paintings with the motif of vanity. It is stressed with cool, bluish colours sometimes counterpointed with patches of red. Bednarski's compositions are part of the many-century tradition of *still life*, which is a rare phenomenon in contemporary art.

Translated by Tadeusz Karłowicz

SPIS ILUSTRACJI

1. Paweł Dadlez, *W kuchni*, olej/plótno, n. dat.; wł. Muzeum Narodowe, Kraków; repr. według: Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami*, Warszawa 1982, ilustr. 160.
2. Fragment pracowni Grzegorza Bednarskiego, Kraków 1997, fot. Z. Kamiński.
3. Grzegorz Bednarski, *Martwa natura dla Dadleza* (30 × 42 cm), olej/plótno, 1997; wł. prywatna, fot. Z. Kamiński.
4. Grzegorz Bednarski, *Martwa natura dla Dadleza* (28 × 15 cm), olej/plótno, 1997; wł. prywatna, fot. Z. Kamiński.
5. Grzegorz Bednarski, *Martwa natura dla Dadleza* (40 × 40 cm), olej/plótno, 1997; wł. prywatna, fot. Z. Kamiński.



Il. 1. Paweł Dadles.
W kuchni, olej/plótno,
Kraków

Il. 2. Fragment pracowni Grzegorza Bednarskiego, Kraków 1997



Il. 3. Grzegorz Bednarski, Mar-
twa natura dla Dadleza, olej/
plótno, 1997



Il. 4. Grzegorz Bednarski, Mar-
twa natura dla Dadleza, olej/
plótno, 1997



Il. 5. Grzegorz Bednarski, Mar-
twa natura dla Dadleza, olej/
plótno, 1997

