

Jan Ziemski - walka z „duchem geometrii”

Jan Ziemski, przed laty ściśle związany z Grupą Zamek, przez historyków polskiej sztuki powojennej został zapamiętany przede wszystkim jako artysta mówiący „językiem geometrii”, a więc twórca prac znacznie późniejszych niż „Zamkowe”. Sprawili to głównie jego poszukiwania bliskie op-artowi. Kontynuował je przez szereg lat, tworząc całość wyróżniającą się spójnością i wyrazistością na tle koncepcji „wizualistycznych” innych polskich eksperymentatorów. Wiarygodności dodawało optycznym rozwiązaniom Ziemskiego zarówno wcześniejsze zamiłowanie do podkreślania struktury dzieła, konstruowania go w sposób złożony, uprawniający do mówienia o obrazie reliefowym, jak konsekwencja, z jaką rzecz realizował. Tę konsekwencję widać jednak dopiero wtedy, gdy ma się przed oczami panoramę całego *ocuvre*, więcej – gdy z perspektywy dzieła skończonego patrzy się na jego początki.

A na początki artystycznej drogi Ziemskiego zwracano dotąd uwagę w niewielkim stopniu. Przyczynił się do tego, co oczywiste, sam artysta, który w połowie lat sześćdziesiątych kategorycznie odrzucił – radykalnie i bezpowrotnie – przeszłość. Przyczynili się do tego także jednak krytycy, którzy wysoko oceniając optyczne kompozycje twórcy, nieco marginalizowali pierwsze jego kroki na drodze sztuki. Dość wspomnieć tu Bożenę Kowalską, którą pomiędzy wcześniejszymi i późniejszymi, młodzieńczymi i dojrzałymi, pracami Ziemskiego nie dostrzegała związków morfologicznych, a niemal jedynie koincydencje znaczeniowe. U tej właśnie autorki czytamy: *Dwa przeciwstawne czynniki walczyły ze sobą zawsze w twórczości Ziemskiego o lepsze: potrzeba indywidualnej ekspresji i dążenie do obiektywizmu. Zwyciężało zwykle to drugie, choć pierwiastek emocji nie został w pełni przewyciężony, nawet w pracach z ostatnich lat, kiedy – zdawać by się mogło – problemy optycznych efektów stały się ich jedynym celem i wartością.*

Tymczasem, jeśli zechcemy pozostać przy samej płaszczyźnie bądź przestrzeni obrazu (także obrazu reliefowego), może okazać się, że klucz, którym posłużyła się cytowana autorka nie jest wystarczający, a trop do interpretacji tej sztuki prowadzi również którędy indziej. Aby tej właśnie kwestii przyjrzeć się nieco bliżej, należy odwołać się do wczesnej twórczości Jana Ziemskiego. Ciekawe jest przy tym, że Jerzy Ludwiński, piszący o Ziemskim w roku 1959 na łamach „Struktur”, komentując na bieżąco aktualne przemiany w jego sztuce, przyjął właśnie punkt widzenia trochę odmienny od zaproponowanego z perspektywy czasu przez Bożenę Kowalską. Ludwińskiemu, który patrzył na poszukiwania Ziemskiego w końcu lat pięćdziesiątych z bliska, wydawało się raczej, że temperament artysty został w dużej mierze ograniczony przez rytm, regulujący pulsowanie powstających wówczas kompozycji; we wspomnianym

tekście autor zauważa: W pracach Ziemskiego nie ma [...] ekspresyjnych wybuchów materii. Tkanę obrazu tworzą regularnie nakrapiane, analityczne, nieco monotonne struktury. Kowalska zdaje się twierdzić, że to emocja przełamuje geometryczny porządek dzieł Ziemskiego, Ludwiński - że geometryczny ład ujarzma emocje.

Sprawa odbioru sztuki jest - jak wiadomo - sprawą subiektywną, zależną od indywidualnego „stanu gotowości” do przyjęcia utworu artystycznego, podjęcia dialogu z jego autorem. Twórca dzieła abstrakcyjnego zastawia na widza wyjątkowo wiele pułapek. Stąd niekiedy także w komentarzach krytyków pojawiają się rozbieżności. W opisanym przypadku nie przyczynił się chyba do nich w jakiś szczególny sposób fakt, że Jerzy Ludwiński pisał o sztuce, która się rodzi, a Bożena Kowalska formułowała swoje uwagi z dystansu, być może nawet w poczuciu konieczności dokonywania podsumowań. Rozbieżności zostały spowodowane przez pęknięcie, rysę, która czyni sztukę Ziemskiego niespójną.

Dojrzałą twórczość artysty rozpoczęły prace metaforyczne. Pierwsze z nich powstały około roku 1950. Korespondowały z charakterem ówczesnych dzieł Kantora, Skarżyńskiego czy - niekiedy - Erny Rosenstein. Stanowiły ucieczkę od socrealistycznej rzeczywistości, z którą Ziemiński „flirtował” sporadycznie (*Hutnicy*, 1952), po latach zresztą nie kryjąc wstydliwie tego faktu. Obrazy metaforyczne były kontynuacją kompozycji wcześniejszych i zarazem przeciwstawiały się im; zachowywały postać ludzką jako ważny element konstruowania nowego języka plastycznego, ale odchodziły od charakteru realistyczno-psychologizujących, ujętych niekiedy w stylizacyjną „normę”, malowanych poprzednio dzieł portretowych. Fakt, iż swoją specyfiką korespondowały z poszukiwaniami innych twórców brał się w tym przypadku nie tylko z „ducha epoki”, impulsów płynących z Zachodu, gdzie surrealizm tuż po wojnie - jak wiadomo - świecił swój wielki triumf, a w Polsce jego modyfikacje trafiały na podatny grunt w postaci malarstwa niektórych członków krakowskiej Grupy Młodych Plastyków (do wyżej wymienionych można dodać choćby Tadeusza Brzozowskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Tchórzewskiego). Lekcja ta w doświadczeniu Ziemskiego zespoliła się z jego własnymi zainteresowaniami i lekturami. Znana jest jego fascynacja astronomią, a co za tym idzie - literaturą science - fiction. Wiadomo, że od 1948 roku malarz był członkiem Towarzystwa Miłośników Astronomii, że chętnie czytywał opowiadania Stanisława Lema i gromadził księgozbiór składający się z prac poświęconych wspomnianym zagadnieniom.

Owo zaciekawienie możliwościami i warunkami istnienia świata i życia pozaziemskiego, wespół ze środkami artystycznymi należącymi do nadrealistycznego kanonu, dało w tej twórczości elekt w postaci wizyjnego obrazu poza - czy też ponad - rzeczywistości. Robi ona wrażenie utkanej z drobnych, fantastycznych elementów, kształtowanych jednakże w oparciu o formy realnie widziane i rozpoznawane, którym odebrano pierwotne funkcje. Odrealnianie było tu zresztą dokonywane przez artystę w sposób typowy dla wspomnianych krakowskich (i nie tylko, co pokazała w 1948 roku I Wystawa Sztuki Nowoczesnej) twórców, to jest głównie przy zastosowaniu deformacji o groteskowej proweniencji. Uzyskany przez Ziemskiego efekt najbliższy był jednak takim dziełom, jak *Handlarz ryb* (1947) Mikulskiego, *Marynarz* (1947) Szwacza czy *Pianistka* (1948) Kobzdeja. Przywołuję je tu oczywiście bardziej na zasadzie hasła niż po to, by wskazać bezpośrednio korespondencje. U wszystkich tych malarzy -

łącznie z Ziemskim - ważna w tym czasie okazała się skłonność do uproszczeń, na sposób sylwetowy, figury ludzkiej, która jednak pozostawała w centrum uwagi twórcy i stanowiła ośrodek, wokół jakiego skupiały się inne formy, odwołujące się bardziej do świata wyobrazonego niż rzeczywistego. „Umowny” charakter całości wzmagały elementy, sprowadzone czasem do niemal geometrycznego znaku, pełniące rolę bardziej dekoracyjną niż „znaczeniową”, a także spłaszczona przestrzeń oraz skromna, ściszona, monotonna kolorystyka. Wypadkową tych zabiegów była aura tajemniczości, zagadkowości - liryczna, pozbawiona eksplozywności, właściwej na przykład sztuce Brzozowskiego lub Tchórzewskiego. Specyfikę malarstwa Ziemskiego z początku lat pięćdziesiątych dobrze ujęła Anna Lipa, pisząc: W surrealistycznych księżycowych pejzażach postacie, niekiedy skonstruowane jakby z drutu i blachy, dyskretnie punktowane sylwetkami ludzi o wydłużonych szyjach i zaokrąglonych kształtach, dziwokształty nieznannej fauny i flory tworzą wizję jakiegoś niezziemskiego świata. Przykładami takich prac są między innymi *Mona Lisa* (1955) i *Semafory* (1956).

Te malarskie próby Ziemskiego stanowiły pierwszą świadomie „rozgrywaną” partię artystycznego wtajemniczenia. Krytycy oceniali ją różnie: znajomi - zazwyczaj przychylnie, nieznajomi - surowiej. Maria May i Hanna Ptaszkowska pisały, że Ziemskiego cechuje specjalne widzenie rzeczywistości i problemów malarskich, a nie narzucający się intelektualizm [tej twórczości] wraz z finezyjną lekkością koloru stwarzają typ malarstwa niepodporządkowanego żadnemu z kierunków. Jerzy Ludwiński, podkreślając indywidualizm drogi twórczej artysty, zwracał uwagę, iż oscyluje on między bardzo intelektualnym surrealizmem a takąż abstrakcyjnością: W małych olejach Ziemskiego nie ma efekciarstwa, - pisał - jest precyzja. Liryzm jego obrazów jest jakiś specyficzny, prawie oschły.

Natomiast Zbigniew Herbert wytykał malarzowi brak konsekwencji tak bodaj należy rozumieć użyte także przez niego słowo „precyzja”); notował: Zestawmy nadrealistę Delvaux z nadrealistą Miró, a przekonam się, że pierwszy jest naturalistą a drugi abstarcjonistą. Ofiarą tego braku precyzji padł w niektórych kompozycjach Jan Ziemiński, którego prace zatracają naiwną secesją. We wszystkich tych wypowiedziach jest ziarno prawdy. Trudno nie zgodzić się z sądem Herberta o naiwności kompozycji metaforycznych Ziemskiego, ale zastrzec wypada, że spostrzeżenie to odnosić się powinno raczej do atmosfery tych prac niż do sposobu respektowania przez artystę określonych konwencji. Uczeń przecież traktuje nauki mistrza z należną rewerencją zazwyczaj tylko na początku, a potem im bardziej zdolny, tym chętniej je przekracza, poszukując indywidualnego wyrazu. Zaś problem impulsów, które doprowadziły do uformowania się polskiego malarstwa metaforycznego. bądź tych obszarów sztuki, do jakich można by je odnosić, jest złożony i - jak się wydaje - bywa postrzegany w Wąskiej perspektywie, gdy tymczasem warto byłoby odwołać się na przykład do dzieł formistów czy artesowców, aby ją poszerzyć.

Wracając do przytoczonych uwag krytyków o sztuce Ziemskiego, należy podkreślić, że tak Maria May i Hanna Ptaszkowska, jak Jerzy Ludwiński użyli do opisu tej twórczości analogicznej terminologii. Znaczący akcent w ich wypowiedziach stanowi słowo „intelektualizm” bądź „intelektualny”. Autorzy podkreślają, że kompozycje malarza ujęte zostały w rygor, są uporządkowane, wyzbyte charakteru emocjonalnego, spontanicznego. Prócz wspomnianych środków ma w tym z pewnością swój udział linia - prowadzona dosyć

kategorycznie, wyraźnie rozdzielająca plamy barwne, stabilizująca całość, która w związku z tym robi istotnie bardziej wrażenie kompozycji poddanej skrupulatnej kontroli świadomości, niż ulegających swobodnemu ciśnieniu fantazji. W cytowanych fragmentach recenzji krytycy uchwycili zatem symptomatyczne dla Ziemskiego upodobanie do poszukiwań, łączenia różnych specyfik malarskiego myślenia, wreszcie - zmaganie się z potrzebą zatuszowania owej rysy, o której już była mowa.

Kolejnym ważnym etapem na tej drodze była „seria kosmiczna” dzieła z lat 1955-58. Tworzą ją [...] małe obrazki, wizje światów, które ktoś mógłby dostrzec w mikroskopach lub olbrzymich lunetach astronomicznych. Tkanę obrazu budują regularnie nakrapiane analityczne struktury w niewielkim tylko stopniu zróżnicowane pod względem wielkości. Układają się w niby to gwiazdne konstelacje, niby to w mikropejzaże. [...] Noszą one tytuły, które nie pozostawiają wątpliwości, dokąd artysta kieruje uwagę widza na przykład: *Solaris* (1957), *Upadek Ikara* (1957), *Grawitacje* (1958), **Kosmos** (1958). Ale formy, przy których pomocy Ziemiński buduje swoje nowe światy są już całkowicie abstrakcyjne.

Malarz rezygnuje bowiem z kreowania jakiegokolwiek świata „widzialnego”, nawet oczami wyobraźni czy duszy, odrzuca aluzyjność czy nawet asocjacyjność, a skupia się na formach w gruncie rzeczy nienazywalnych. swobodnie rozlewających się barwnymi naciekami na płaszczyźnie płótna lektury czy papieru. Struktura takiego obrazu wyraźnie pęcznieje, do czego przyczynia się mieszanie technik (Ziemski stosował tu między innymi monotypię dekalkomanię, łącząc je z technikami typowo malarskimi). Plamy układają się warstwowo, przepływy pigmentu potęgują wrażenie ruchliwości elementów, także kompozycje stają się niemalże materializacjami ruchu, niejednokrotnie gwałtownego, wzburzonego, jak w *Solaris* czy *Upadku Ikara*. Trudno więc tym razem zgodzić się z Jerzym Ludwińskim, który twierdził, że w informelowych pracach Ziemskiego [...] nie ma tych charakterystycznych dla tasyzmu gwałtownych spięć.[...]. Nie ma ich istotnie w niektórych kompozycjach z serii, jak choćby wspomniane *Grawitacje* czy *Kosmos*, gdzie ruch jest zdecydowanie opanowany i ukierunkowany. Przypadek został tam wyeliminowany, intuicja wykluczona. Ale uogólniającego spostrzeżenia Ludwińskiego nie da się odnieść do całej serii. Dotyka ono jednak wspomnianych symptomów drogi artystycznej malarza: charakteryzującej ją walki przeciwieństw.

Jej elementem była też twórczość obejmująca obrazy reliefowe, częściowo powstające niemal równoległe z „kosmicznymi”. Choć na pierwszy rzut oka różnią się one radykalnie zarówno od tych ostatnich, jak od kompozycji metaforycznych, pod pewnymi względami wiąże je wspólnota plastycznych rozwiązań. Wyraźnie czytelny jest w nich dystans artysty do świata dostępnego ludzkim zmysłom, wyakcentowany deziluzją przestrzeni. Ziemiński zrezygnował tu z jakiegokolwiek sugestii, pozwalającej interpretować dzieło na poziomie znaczeniowym. W jego koncepcji nie ma teraz już nawet miejsca na tytuł, przydawany indywidualnie każdemu obrazowi. Wszystkie ogarnia jedno miano: *Formura*. Akcent pada więc na materialną budowę dzieła, które mu być całkowicie autonomiczne. Ziemiński odrzuca te projekty sztuki bezformnej, które chciały uczynić z niej narzędzie ekspresji stanów wewnętrznych artysty. Dąży do urzeczowienia obrazu, by następnie tę jego przedmiotowość wyeksponować. Osiąga swój cel wzbogacając fakturę, mieszając surowce, przy których pomocy raczej rzeźbi niż maluje na płaszczyźnie, choć pigment ma

niebagatelny wpływ na owoce tych działań. W miejscu rozdrobnionych, nakrapianych strużek farby, jakie pojawiły się w kompozycjach „kosmicznych”, w *Formurach* obecne są chropowatości, którymi autor niemal szczerze, równomiernie “zapisuje” powierzchnie, prawie je unifikując. Malarz [...] wprowadza [...] do swych obrazów jednolite płaszczyzny, - spostrzegł Jerzy Ludwiński - zamalowane jednym tonem, ale za to formuje je całkowicie prawie po rzeźbiarsku, modelując w gipsie ich konstrukcyjne żebrowate szkielety. To już coś więcej niż chropowata faktura. Tu trzeci wymiar owa przestrzeń konkretna, zaczyna występować jako jeden z najbardziej istotnych czynników tego malarstwa.

Siłą rzeczy tego typu rozwiązania przywodzą na myśl między innymi dokonania Tápiesa czy Burriego, a z polskich twórców - niemal równolegle próby Beksińskiego, Bogusza, Kobzdeja, Lebensteina, Tchórzewskiego. Zarysowując ów kontekst dla obrazów-reliefów Ziemskiego trzeba wszak wskazać przede wszystkim krąg najbliższy - twórczość jego „Zamkowych” kolegów: Włodzimierza Borowskiego i Tytusa Dzieduszyckiego. Wówczas, tuż przed 1960 rokiem, wszyscy trzej podążali wspólną ścieżką, choć nie kroczyli nią gęsiego, jeden za drugim, ale obok siebie, dzieląc fascynacje, które przetwarzali po swojemu. Każdy też dotarł w inne miejsce. Skalę ich ówczesnych zainteresowań dobrze pokazuje tekst Dzieduszyckiego Notatki z wystaw paryskich, gdzie autor relacjonował swoje wizyty w kilku galeriach. Opisał między innymi dzieła, których reprodukcjami zilustrowano relację: Hisao Domoto, Thèò Kerga i Tumarkina.

Zapomniani dzisiaj, artyści ci świetnie zaspokajali potrzeby tamtejszego *art worldu* w zakresie jego zainteresowania informalem w jego materialnej odmianie. Znamienne zresztą, że do historii sztuki i tym razem przeszli ostatecznie ci, którzy ów dyktat „strukualizacji” dzieła po pewnym czasie zreinterpretowali bądź wręcz, odrzucili, jak - także wymienieni przez Dzieduszyckiego Klein czy Soto. Nie wchodząc w dalsze dygresje należy jeszcze spostrzec, że dokonywane przez autora analizy „fakturologicznych” dzieł twórców wystawiających w Paryżu można częściowo odnieść tak do prac jego samego jak też Jana Ziemskiego. Zwłaszcza gdy pisze o rozgrywanych wyłącznie fakturalnie płótnach Mansoniego, Peyeta i Kleina, bardzo podobnych do naszego unizmu, bądź gdy wspomina relacje przestrzenne między „tłem” obrazu a jego „akcją” u Domato. Osobnego namysłu wydaje się warta obecność w tym kontekście ostatniej kategorii. Bowiem patrząc na Formury Ziemskiego, respektując jego dążenie do opanowania materii obrazu, porządkowania jej konstrukcji według czytelnego schematu o geometrycznym rodowodzie, można mówić, że powściągnany jest w ten sposób żywioł. Artysta zatem stara się połączyć gestualność, będącą naturalną konsekwencją żywiołu, z chłodnym namysłem i dążeniem do harmonii. Na tafli złożonej z obrazów-reliefów pęknięcie już nie przeszkadza. Tym niby archaicznym, mającym monumentalny wyraz, stelom przydaje nawet szlachetności. Poczucie to wzmacnia gama barwna -ograniczona, często skupiona na kilku tonach jednego koloru (ugru bądź szarości). Złudzenie barwnej wielorakości może powodować jedynie zróżnicowana faktura - wklęsnięcia i wypukłości, w których światło zatapia się lub po nich ślizga, gasząc pigment bądź go rozjaśniając. Ponieważ jednak materia kompozycji poddana jest uładzającym, rytmizującym rygorom, drobiny plam barwnych pulsują zwykle, migoczą i rozświetlają cały relief. Rowki układają się przeciw zasadniczo niemal równolegle; są to zresztą, czasem (*Formura V*) raczej żłobkowania

przywodzące na myśl kanelury antycznych kolumn. Niektóre prace robią wrażenie jakby zostały posklejane przez archeologa-laika z resztek starożytnych świątyń lub jakby zastygły w wulkanicznej lawie. Są trochę jak pomniki nagrobne - pamiątki tajemniczej przeszłości.