

PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

Miejsce czaszki. Malowanie cierpienia

The Place of the Skull. The Painting of Suffering

Artykuł recenzowany

Abstract

The author takes a look at motifs from reflections about art developed by the artist-thinker Jacek Sempoliński, associated with the category of suffering. In doing so, he goes on the assumption that this particular category occupies a prominent place within the constellation of concepts of key significance for this vision of art and the creative act. It describes the existential condition of a man, a Christian, a homosexual, and an artist torn between the internalised social and religious non-acceptance of his sexual identity, on the one hand, and the fundamental need for love and erotic fulfilment, on the other. In Sempoliński's reflections suffering appears also on a universal and abstract level as a condition for creativity in general or, at the very least, for rising above the average. It remains an element of a *sui generis* cosmology developed by this painter.

Keywords: Jacek Sempoliński; skull; painting

Abstrakt

Autor przygląda się wątkom z refleksji o sztuce rozwijanej przez artystę-myśliciela Jacka Sempolińskiego, związanym z kategorią cierpienia. Wychodzi z założenia, że w konstelacji pojęć kluczowych dla tej wizji sztuki i aktu twórczego, kategoria ta zajmuje poczesne miejsce. Określa kondycję egzystencjalną człowieka, chrześcijanina, homoseksualisty, artysty, głęboko rozdartego pomiędzy zinternalizowaną społeczną i religijną nieakceptacją swej tożsamości seksualnej, a fundamentalną potrzebą miłosnego i erotycznego spełnienia. Cierpienie pojawia się w myśleniu Sempolińskiego także na poziomie uniwersalnym i abstrakcyjnym, jako warunek twórczości w ogóle lub przynajmniej wzniesienia się ponad przeciętność. Jest elementem swoistej kosmologii rozwijanej przez tego malarza.

Słowa kluczowe: Jacek Sempoliński; czaszka; malarstwo

O autorze

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książki *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki* (2023). Bada funkcjonowanie w polu sztuki kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Do swych zainteresowań badawczych zalicza również teorię wyobraźni, alternatywne historie sztuki, a także widmowe instytucje powoływane do życia przez artystki i artystów. Doktorat obroniony w Instytucie Sztuki PAN poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej. Publikował między innymi w „Kontekstach”, „Tekstach Drugich”, „Artifex Novus”, „Szumie” i „Frazie”.

Jak sięgnę pamięcią, zawsze koledzy i znajomi wyszydali mnie jako cierpiętnika, na zabawy studenckie przychodziłem z ponurą miną¹ – nie bez nuty autoironii zanotował w dzienniku pod koniec sierpnia 2001 roku Jacek Sempoliński, jeden z klasyków polskiego malarstwa XX wieku. W niniejszym artykule przyjrę się tym wątkom z refleksji o sztuce rozwijanej przez tego artystę i myśliciela, które wiążą się z kategorią cierpienia. Wychodzę z założenia, że w konstelacji pojęć kluczowych dla takiej wizji sztuki i aktu twórczego (Sempoliński zazwyczaj rozróżnia te pojęcia) kategoria ta zajmuje poczesne miejsce.

Pojawia się ona na kilku poziomach. Po pierwsze, określa kondycję egzystencjalną człowieka, chrześcijanina, homoseksualisty i artysty, rozdartego pomiędzy zinternalizowaną społeczną i religijną nieakceptacją swej tożsamości seksualnej a fundamentalną potrzebą miłosnego i erotycznego spełnienia. Rozdarcie to wiąże się z poczuciem niepełności, braku – kolejnymi ważnymi pojęciami ze słownika twórcy. Cierpienie to rzecz jasna także skutek konkretnych, niejednokrotnie tragicznych życiowych doświadczeń; pisał: „Choć nigdy moja twórczość nie była prostym «przełożeniem» spraw życiowych na malarstwo, coś jednak zawsze przenikało”². Wreszcie cierpienie pojawia się w myśleniu Sempolińskiego na poziomie uniwersalnym i abstrakcyjnym, jako warunek twórczości w ogóle lub przynajmniej wzniesienia się ponad przeciętność. Jest elementem rozwijanej przez tego malarza kosmologii.

Proponuję zatem spojrzeć na miejsce cierpienia w metafizyce jego sztuki – Sempoliński bowiem nie tyle cierpienie malował, ile malował cierpieniem. Aby dotrzeć do sensów, jakie nadawał tej kategorii, sięgam do dzienników pisanych przez starzejącego się artystę w latach 1999–2008. Dla zawartych w nich stwierdzeń poszukuję kontekstów w jego wcześniejszych wypowiedziach, zwłaszcza tych zebranych przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak w tomie *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*³. Dlaczego dla niniejszych rozważań tak ważne są dzienniki? To w nich przywoływał i zapewne reinterpretował (co nie znaczy: zafałszowywał) przeszłość, w tym swoje młodość, formacyjne lata, pisząc sobie samemu (*A me stesso* – jak głosi tytuł wystawy, ale też opublikowanej wersji dzienników), opowieść o sobie samym (*Su me stesso*). 29 sierpnia 2001 roku siedemdziesięcioletni malarz notował w nich:

Od pewnego czasu nachodzi mnie kwestia cierpienia. Jak po poobiednim rysowaniu brudny i spocony leżę w wannie, myślę, dlaczego nie dość wyraźnie cierpienie wyrażam. Wszystko przede mną, ale to cierpienie w wannie ma siłę samą w sobie, nie jako budulec sztuki⁴.

A jednak trudno zaprzeczyć, że było budulcem sztuki. Te zdania napisał człowiek, który od ćwierćwiecza rozwijał cykle malarskie i rysunkowe „Czaszek” i „Ukrzyżowań”. Miały mu one towarzyszyć niemal do śmierci, która

PAWEŁ DRABARCZYK
VEL GRABARCZYK

Miejsce czaszki. Malowanie cierpienia

nastąpiła jedenaście lat po skreśleniu powyższych zdań, 30 sierpnia 2012 roku.

Oczywiście „obiektywny” dziennik nie istnieje. Tym bardziej nie jest nim dziennik, który w dużej mierze – jak w opisywanym przypadku – stanowi swoistą rekapitulację życia, przywołując fakty z niekiedy dość dalekiej przeszłości. Truizmem byłoby dodawać, że każda ujęta w słowa praca wspomnienia, a więc narratywizacja własnej biografii jest pewną konstrukcją, w której wydarzenia układają się według klucza istotnego dla piszącego, niekoniecznie zaś dla osoby, której ongiś były udziałem. Osoby, którą piszący był kiedyś. Także pojawiające się na kartach dziennika wyrafinowane ujęcia teoretyczne można by wobec tego traktować jako pewną projekcję wsteczną – próbę uzasadnienia i uspojnienia wyborów oraz dokonanych artystycznych z perspektywy czasu. Jak wspominają ci, którzy znali Sempolińskiego osobiście, wyzwalaczem tej projekcji mógł być specyficzny stan emocjonalny artysty doświadczonego „późnego” uczucia, prowokującego do rozrachunku z samym sobą, ale też do wydobywania z przeszłości niespełnionej, odrzuconej młodości, miłości; fakt, który zadecydował o takiej, a nie innej trajektorii życia, dokonując podziału na to, co się wydarzyło, i to, co mogłoby się wydarzyć.

Tego wątku nie da się pominąć – nie tylko ze względu na to, jak wiele miejsca poświęca mu Sempoliński, szczególnie w pierwszych zeszytach dziennika, ale przede wszystkim dlatego, że miłosne niespełnienie zostaje przez niego na źródłowym poziomie powiązane ze sprawami sztuki. Tak jakby odpowiedź na pytanie o istotę twórczości była rozstrzygająca także dla spraw miłosnych. A z drugiej strony tak jakby uczucie – czy raczej uczucia: to młodości i to aktualne w chwili pisania – domagało się zaświadczenia o miejscu aktu twórczego w porządku życia artysty. Wskazana powyżej subiektywność i „posterioryczność” zapisków w dzienniku nie podważa w moim przekonaniu ich znaczenia w namyśle nad malarstwem i sztuką Sempolińskiego. Choćby dlatego, że stanowią one wyraz ciągłości rozwijanej przez niego przez dekady wizji sztuki.

Zakrawa na paradoks, że to życiowe kryzysy, sytuacje graniczne, a więc zarazem okresy wzmożonego cierpienia bywały dla niego czasem artystycznej prosperity. Przekładały się na intensyfikację procesu twórczego, (nad)aktywność określaną w dziennikach mianem twórczego szału lub wręcz opętania. Szczególny pod tym względem jest czas po odejściu matki i ojca:

W ciężki stan ciała i ducha wpadłem po śmierci rodziców, byłem wówczas prawdopodobnie śmiertelnie wyczerpany życiem – lata chorób mamy, potem ojca, konieczność przeciwdziałania temu, opieki, starań medycznych (trudności z lekarstwami), organizacji domu, poczucie katastrofalnego zagrożenia (mama leżała w łóżku 8 lat) połączyło się, paradoksalnie, z nagłym przypływem energii twórczej. W domu katastrofa, ja w szale twórczym. Pracowałem ponad stan, nie czując tego; wysiłek, jaki wówczas podejmowałem codziennie dawał rezultaty. Namalowałem wielką (liczebnie) serię obrazów „specyficznych”, które, pokazywane stale na wystawach drugiego obiegu (ciągnięto mnie do tego nieustannie), przyniosły mi swoistą sławę, wszedłem do leksykonów jako hazardzista, i obrazy z tego okresu obecnie są określane jako „klasyczne”. Ja sam czułem, że, po okresie (długim), poszukiwań i szamotania, coś wreszcie osiągam. Nie mogłem tego przerwać i im ciężiej było w domu, tym gwałtowniej rzucałem się na te moje nieszczęsne płótna, darłem je z determinacją, wypruwałem flaki⁵.

Notowane przez Sempolińskiego zdania, w których próbuje opisać ten szczególny czas, zbudowane są często jak osobliwe równania. Po jednej stronie jest życiowy kaktizm, po drugiej artystyczne uniesienie. Po jednej *passio* – cierpienie, po drugiej *pasja* twórcza. Oba te doświadczenia mają naturę żywiołu, przychodzą niezależnie od naszej woli, a ich sile nie sposób się przeciwstawić. A może jednak? Może drugie jest w stanie równoważyć pierwsze? W innym miejscu malarz pisze:

W czasie tak trudnym, który opisuję, na przekór niemu, dokonałem największego wysiłku w malarstwie, jaki zrobiłem kiedykolwiek. Może chciałem przeciwwagi, może to było jednak coś więcej: złapać tę drugą prawdę, obie połowy, skoro są wreszcie. Ale i to było skażone; nigdy nie namalowałem tak strasznie „eskapistycznych” obrazów jak wtedy. Zdierałem resztki sił, byłem opętany⁶.

Powyższe dwa zapiski intrygują. Dużo w nich sprzecznych, wydawałoby się, stwierdzeń. Wyczerpanie na poziomie życiowym, w sztuce nieoczekiwany skok energetyczny. Poczucie docierania do prawdy przeciwstawione konstatacji, że ten frenetyczny eksces twórczy jest w istocie ucieczką od rzeczywistości, „zamalowywaniem” do utraty tchu faktu śmierci rodziców. „Eskapizm” pobrzmiewa samooskarżeniem, podważa bowiem samoistną wartość

aktu twórczego, instrumentalizuje go. Co więcej, w tych okolicznościach żaloba w dość jak można wyczuć nieprzyzwoity dla artysty sposób styka się z triumfem. Z jednej strony bowiem Sempoliński wyznaje: „W ciężkim stanie fizycznym, załamany życiowo, chciałem umierać; ale tych kilka krech kraplakiem na kartonach pocieszało mnie”⁷. Z drugiej strony pisze: „Chodziłem w sławie. Był to dla mnie okres najlepszy w życiu, nie licząc chwalebnej sławy po arsenalowej młodości”⁸. Rzecz jasna „[g]dyby nie ten miazdzący syndrom śmierci w domu”⁹. Mowa o śmierci bliskich, ale nie sposób pominąć tu widma własnego kresu. Artysta-syn jest skrajnie wyczerpany emocjonalnie długoletnim towarzyszeniem rodzicom w ich umieraniu. To także dla niego sytuacja graniczna. Na tyle, że swoją reakcję na fakt ich odejścia wspomina jako wyzwolenie i ulgę: „niech życie rodziców się skończy, bo nie wytrzymam”¹⁰. By za chwilę, niejako cofając się na widok zapisanych słów, dodać, że była to ulga pozorna.

Trzeba pamiętać, że nie jest to pierwszy raz, gdy sztuka pozwala mu oddalić pokusę rozstania się z życiem. Ratuje go także w młodości, gdy – jak wynika z zapisków w dzienniku – przeżywa dylemat wyboru ścieżki życiowej; wówczas też nachodzą go myśli samobójcze. Niepogodzony ze sobą i niewidzący szans na wyleczenie rozdarcia związanego z nieakceptowaną tożsamością seksualną, Sempoliński chwytą się sztuki.

Jedyna rzecz naprawdę to ta orka nad płótnami, te ultramaryny i kraplaki. Orka – nie wiem, czy z potrzeby, czy z postanowienia. Ona uratowała mnie (19 lat) od stryczka. Może zresztą ten stryczek to też był „dramat”, więc wtedy, ową orkę należy zapisać po stronie prawdy i potrzeby. Tak byłoby lepiej. Tak byłoby lepiej. Ale od stryczka się nie odciąłem całkowicie, i nawet, jeśli wówczas, samobójstwo było wymysłem młodzieńca, cierpienie i stan katastrofy życiowej, ich głębokie i miazdzące odczucie (*pederastia*) było potężniejsze i było, niestety, prawdą. Decyzja orki i pokory była rzeczą jedyną, na jaką było mnie stać. Jedynym wyjściem. Natury swej nie pohamowałem jednak¹¹.

Aby praca twórcza mogła dawać nadzieję na przezwyciężenie kryzysu, musi być ekstremalna, jakby z nadciśnięciem względem sytuacji życiowej. Choć nie pozwala „pohamować natury” ani nie rozwiewa do końca widma „stryczka”, pozwala jednak (przynajmniej tymczasowo) ująć z życiem. Trzeba tylko całkowicie zanurzyć się w akcie twórczym: „jedyną rzeczą, która mnie wówczas uratowała, było postanowienie dzięki pracy, wyrwania bebeczków z siebie, zaciśnięcia zębów”¹².

Zapomnienie się w twórczości objawia się zatem tak mocno jako praktyka ratownicza w życiu artysty dwukrotnie. Raz u progu dorosłości, drugi raz, gdy ponad sześćdziesięcioletni Sempoliński zostaje „sierotą, choć przecież [już] nie dzieckiem”¹³. W odniesieniu do pierwszego epizodu autor dziennika akcentuje wolitywny charakter



Jerzy Sabara, czaszka z pracowni Jacka Sempolińskiego. Ze zbiorów IS PAN.

rzucenia się w wir tworzenia (praca jest „dzika”, jednak jest to „postanowienie”; „orka” – pojęcie kojarzące się bardziej z mozołem niż manią). Za drugim razem, w czasie późnego sieroctwa, „szał” i „opętanie” pojawiają się z zewnątrz, raczej samoistnie, jakby siłą żywiołu.

Wobec tak pojmowanej roli tworzenia – jako „jedynego wyjścia” – pojawia się ryzyko, że będzie ono postrzegane jako pewnego rodzaju praktyka terapeutyczna i kompensacyjna. Sempoliński wcale nie ułatwia interpretacji. Z jednej strony w wielu wypowiedziach uwzniośla akt twórczy, z drugiej – jak choćby w powyższych cytatach – wskazuje na jego eskapistyczny aspekt. Tworzenie łagodzi cierpienie, pokrzepia, pozwala wypełnić boleśnie odczuwaną lukę. Czy jednak prowadzi ono do prawdziwego, czy zaledwie „protetycznego” wypełnienia? Odpowiedzi są niejednoznaczne, choć niewątpliwie horyzontem działalności twórczej jest odzyskanie pełni. Sztuka działa jak medykament – taki, który nie uzdrowia jednorazowo, lecz raz zastosowany wymaga już stałego dawkowania do końca życia. Może jest nawet uzależniający.

Pociesza fakt, że człowiek może dojść do jakiejś skrajności w przewycięzaniu cierpienia i zła. Potrzebny jest brat. I dlatego stale można obcować z niektórymi dziełami i stale mieć od nich pociechę. Mówienie, że już to znam, słyszałem, widziałem, jest, w tej perspektywie, pozbawione sensu. Trochę jak z niektórymi lekami: wziąłem wczoraj ale muszę wziąć dzisiaj i – do końca życia¹⁴.

Metafory się piętrzą, jakby na znak docierania do granicy wyrażalnego. Sztuka to brat, będący zarazem lekiem. Nie będzie nadużyciem, jeśli odniesiemy te słowa nie tylko do kontaktu z dziełami wykonanymi przez innych (Sempoliński ma tu swoje mocne preferencje i przykłady, głównie spośród tak zwanego malarstwa dawnego), ale też do własnego doświadczenia twórczego. Podobnie rozszerzająco można potraktować figurę „brata”. To „ten drugi” z rozpadniętego na dwie połowy „ja” – brakująca część siebie, a zarazem kochanek. Bo ostatecznie te dwie postacie są tym samym. Dziennik dostarcza na to dowodów aż nadto, choćby fragment, gdzie



1. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, olej na płótnie, 82 × 66 cm, 1974. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.
2. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, olej na płótnie, 100 × 81 cm, 2005. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.
3. Jacek Sempoliński, *Czaszka / A. R.*, akryl na płótnie, pastele, 81 × 60 cm, obraz przemalowany, 1997/2000. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.
4. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, akryl na płótnie, 81 × 60 cm, 1997. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.



1. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, olej na płótnie, 110 × 91 cm, około 1983. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.
2. Jacek Sempoliński, *Czaszka / Ukrzyżowany u św. Amy*, olej na płótnie, pastele, 105 × 70 cm, obraz przemalowany, 1992/2002. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.
3. Jerzy Sabara, pracownia Jacka Sempolińskiego. Ze zbiorów IS PAN.
4. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, olej na płótnie, 95 × 85 cm, 1985. Dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego.

malarz przywołuje moment zwrotny – rozstanie zamiast związku, który teraz może być rozważany jedynie jako historia alternatywna:

Chcę unieważnić czas. Od tamtego punktu wszystko potoczyłoby się inaczej. Lepiej lub gorzej, wszystko jedno. Dwie moje „połowy” mogły się złączyć. Nie wiem czy przeznaczeniem jest to rozpolowienie, czy siła jednocząca, którą odczuwam jako upragnioną¹⁵.

Paul Ricœur pisał niegdyś, także w kontekście cierpienia, o „sobie samym jako innym” (*soi-même comme un autre*)¹⁶. U Sempolińskiego figura ta zdaje się znajdować lustrzane dopełnienie: upragniony inny jest mną / upragniony „ja” jest zarazem innym.

Aby w pełni pojąć sens formuły mówiącej o „złapaniu prawdy, tej drugiej połowy”, należy czytać ten fragment w kontekście innych zapisków jej autora, w których mowa jest o nieodłącznym egzystencjalnym doświadczeniu braku, rozumianym jako warunek i impuls dla działań twórczych.

Jeśli prawdą jest, że potrzeba twórczości jest prawdą człowieka, tak i ten zapis jest prawdą. Ale tak jedno, jak drugie nie jest niczym innym jak „romansem” samym z sobą, to znaczy człowieka z człowiekiem, nie „komentarzem” jedno dla drugiego, ale jedno i drugie tęsknotą do zjednoczenia z powstawaniem, ze stanem pierwotnej, przedustawnej Otchłani. Tam bowiem naprawdę jestem, ja, Adam, tęsknię do drugiej połowy i do tej „połowy” piszę list miłosny – czy to malując, czy pisząc¹⁷.

Powyższe zdania stanowią przykład, w jaki sposób w refleksji Sempolińskiego przenikają się plany indywidualny i uniwersalny, jak poszczególne życia podporządkowane są imperatywowi tworzenia. Brak wywołuje tęsknotę, ta zaś domaga się artystycznej odpowiedzi. Zatem brak można jakoś zrekompensować tylko w rzeczywistości sztuki, w osobistym akcie twórczym, który zawsze pozostaje w nierozdzielalnym związku z pierwotnym aktem twórczym. Doświadczany w konkretnym jednostkowym życiu miłosny brak jest „emanacją” braku pełni utraconej wraz z oddaleniem się od aktu stworzenia. Tęsknota za konkretnym człowiekiem (tym drugim jako dopełnieniem mnie samego lub sobą samym jako tym drugim we mnie) partycypuje w tęsknocie za jednią poprzedzającą stwórcze rozdzielanie.

Miejsca cierpienia w tej prywatnej kosmologii tworzenia nie sposób pojąć bez próby odpowiedzi na pytanie, czym jest „otchłań” – jedno z fundamentalnych pojęć w słowniku Sempolińskiego – opatrywana często określeniem „przedustawna”. Na pewno jest kosmogonicznie rozumianym chaosem, choć artysta unika tego słowa ze względu na jego potoczne negatywne konotacje. Jak definiuje otchłań? To „stan przed powstaniem świata, [...] przed zaistnieniem Boga. W tym wszystko i nic. Potem

dopiero świat, życie”¹⁸. Otchłań, o której pisze Sempoliński, nosi cechy opisywalne starotestamentową formułą *tohu-wa-bohu*, w której bezład, nieukształtowanie, pierwotne pomieszanie spotyka się z pustką. To czysta potencjalność, zaczyn, z którego dopiero wyłoni się wszechświat.

W swych dywagacjach Sempoliński pozwala sobie jednak znacząco odejść od judeochrześcijańskiej wizji. Przeprowadza myślowy eksperyment: oto chaos poprzedza zaistnienie Boga Stwórcy (który w takiej interpretacji ma swój początek). Jaka siła sprawcza rozdziela zatem to, co pomieszane – czy może lepiej powiedzieć: złączone – skazując powstałe w tym procesie istoty na wieczne poczucie braku? Czy kosmogonia Sempolińskiego jest równoczesna z teogonią, a Stwórca rodzi się razem ze stworzeniem? Pytanie to jest zasadne o tyle, o ile w ogóle może być mowa o jakiegokolwiek „czesności”. I my – przekonuje artysta – rodzimy się naznaczeni pamięcią otchłani, nosimy w sobie jej ślad, który domaga się anamnezy.

W akcie twórczym stykają się dwa porządki temporalne: czas historyczny, w którym osadzone są nasze indywidualne losy, oraz praczas, mówiąc innymi słowami: wieczność. To ona kairotycznie prześwieca przez chronologię faktów, z których skomponowane są ludzkie biografie. To ona w sposób dla nas niekiedy (czy też może zwykle) niepochwytly determinuje bieg zdarzeń. Autor dziennika jest przeświadczony, że

bardzo ważna część wieczności jest w nas, czy chcemy, czy nie. Jesteśmy poza czasem, cali, na raz. To, co przeżywaliśmy jako młodzi kształtuje nasze życie do śmierci, jesteśmy w otchłani już tu. Mało, tęsknimy do niej, odcinani bez przerwy nowymi czy realnymi, życiowymi faktami. Chcę się przez nie przebić. Na pewno odczucie beczasowości, wieczności właśnie, kieruje naszymi decyzjami świadomymi, przetrzuca nieustannie most ponad życiem. Na pewno tę wieczność pragnę uchwycić¹⁹.

Rekonstruując anatomię aktu twórczego z zapisków w dzienniku, należy sięgnąć także do eseju *Zwątpienie*, w którym Sempoliński porusza kwestię „nurtu ciemnego” w sztuce. Wprost odwołując się do wątków genezyjskich, pisał:

Akt twórczy nie powstaje pod wpływem decyzji, lecz z wewnątrz bulgoczącej lawy. Można ją sobie wyobrazić jako przedustawną otchłań, istniejącą przed czasami (zwaną czasem chaosem, a czasem nicością lub pustką), a jeśli nawet nie wyobrazić sobie i nie mieć w oczach jej kształtu, to tęsknić do niej. Tam są zarodki wszystkiego, co nieopanowane, ciemne. Ludzkość w toku cywilizacji nie „przeskoczyła” tych paru ciemnych punktów, o których wie tylko z ich przejawów: zabijania, seksu, pragnienia. Wiedza o panowaniu, utrzymaniu gatunku itd. jest już ucywilizowaniem czegoś, co nie poddaje się rozumieniu. Wśród owych ciemnych „składników” ulokowany jest również akt twórczy. Jak seks i zabijanie. Twórczość

to nie żadna „potrzeba” – ekspresji, oddziaływania – to wołanie otchłani. Jej syreni głos – nieukożona tęsknota do tego, co było, a nie ma – nigdy nas nie opuści²⁰.

Tohu-wa-bohu sytuacji twórczej to skłębiona, kumulująca wszelkie potencjalności *materia prima*, której archaiczna moc może łatwo wymknąć się spod kontroli. Jej pierwotne *sacrum* dosięga pierwotnych „ciemnych punktów” na mapie ludzkiej egzystencji, niejednokrotnie tabuizowanych i rytualizowanych momentów, w których ludzkie życie powstaje i jest ludzką ręką odbierane²¹. Ustawienie *ars* obok *Erosa* i *Tanatos*a wskazuje, że udziałem tej pierwszej jest tajemnica, a formułą zanurzenia się w akcie twórczym dla Sempolińskiego jest (niemal?) numinotyczna trwoga, lęk przed pustynią, pustką, nicością, której jednak bać się nie należy, gdyż „nicość to nie wyklęte nihil, przeciwnie – to obszar, w którym jest wszystko”²². Wyczulony na ontyczny ustrój świata artysta podkreślał, że zwycięstwo nad złem jest rzadkie i niepewne, czasem „otarcie się” o zło – a więc i cierpienie – jest warunkiem spełnienia. Trzeba przy tym pamiętać, że akt twórczy – spowity w mrok, aktualizujący wciąż żywe pierwiastki genezyjskie, będący odpowiedzią na „zew otchłani”, stanowiący emanację przemożnych ambiwalentnych sił, w tym śmierci w jej splocie z życiem, naznaczony fundamentalnym, wołającym o wypełnienie brakiem – nie będzie raczej prowadził od ciemnej trwogi ku promienistym jasnościom spełnionego dzieła; oba komponenty są na trwałe pomieszane, dopiero „gdzieś wewnątrz, w przemieszaniu majaczy szczęście”²³. Ciemność domaga się wyrazu, rzecz jednak komplikuje nasze przywiązanie do harmonii – a zatem, jak można interpretować tę myśl, także do kategorii piękna, konotującej jasność, ład i proporcjonalność, czyli jakości używane do opisu świata po boskiej kreacji. Ciemność „ujawniona w harmonijny sposób przypadnie, nie będzie tą, którą mamy pod powiekami. Formy dostępne sztuce nie ujmą cudownego, wyzwalającego bezformia”²⁴.

Z tej perspektywy – „wyzwalającego bezformia” – spojrzeć można na jeden z głównych cykli Sempolińskiego, rozpoczęty jeszcze w pierwszej połowie lat 70. XX wieku i realizowany z wielką intensywnością w czasie gaśnięcia rodziców²⁵. Mowa o obrazach olejnych i rysunkach, w których tytule pojawia się słowo „czaszka” w różnych kolokacjach i wariantach: *Czaszka*, *Rozbita czaszka*, *Ukrzyżowanie / Czaszka*, *Czaszka / Autoportret*, *Czaszka / Autoportret (Łazarz?)*, *Miejsce zwane czaszką*, *Miejsce czaszki*, *Cień czaszki*, *Czaszka / Głowa Ukrzyżowanego u Św. Anny*, *Czaszka półmrok*, *Zdjęcie z krzyża / Czaszka*, *Czaszka (7 słów)*, *Czaszka / Portret A.R. – Brazylia*, *Czaszka w kamieniolomie* itd. Oglądając prace z tej serii, niekiedy łatwo rozpoznamy sygnalizowany w tytule obiekt, kiedy indziej jakiegokolwiek podobieństwo zdaje się zanikać lub po prostu go nie ma, a obrazy dochodzą do – jak można mniemać – kresu abstrakcji. Desygnaty, jak podkreślił sam Sempoliński w jednej z rozmów, „zjawiają [się] tylko w tytule, w obrazie są prawie nie do

uchwycenia”²⁶. Napięcie między figuracją a abstrakcją to zaledwie jeden i, jak się zdaje, najbardziej banalny klucz do interpretacji cyklu, którego analiza ikonograficzna grzęzłaby w roztrząsaniu partykularnych różnic i podobieństw, tracąc być może z oczu to, co najważniejsze, czyli że „Czaszka” nie jest tu, jak się wydaje, w żadnym wypadku kategorią formalną, a tym, co najistotniejsze, pozostaje sam proces. Tworzenie spotyka się w nim z destrukcją:

Widać ślady pastwienia się nad materią, bolesne przebić i przetarcia. Fiolety przechodzące w granat i czerń, graniczą z postrzępionymi dziurami, piętrzą się w grube bruzdy. Płótno utraciło sprężystość i przypomina wiotką, pomarszczoną, starą skórę²⁷.

Trafną formułę podsuwa sam artysta, pisząc o „okrążaniu ciemnego jądra”²⁸. A zatem w kontynuowanym przez bez mała cztery dekady cyklu dokonywałaby się swoista „podróż dookoła czaszki”²⁹. Jej istotą byłoby nieustanne sondowanie tego, co Sempoliński rozumiał jako „otchłań”. W jej kierunku zwracałby się w każdym należącym do cyklu rysunku czy obrazie, pobierając kolejne próbki nieznanego. Takie artystyczne „sondowanie” działałoby się ze świadomością niemożności pochwycenia całego obrazu, ale być może także z nadzieją na asymptotyczne przybliżanie się do sedna. Oraz ze świadomością, że każdy akt twórczy / akt sondowania zdarza się tylko raz, a „zapisu” nie da się poprawić (obrazu nie sposób poprawić, tak jak nie można poprawić erekcji, można ją co najwyżej powtórzyć, utrzymuje Sempoliński, dla którego otchłanność ma – także – wymiar głęboko erotyczny; akt twórczy jest w pewnym sensie zarazem aktem seksualnym). W poznawczym, a także restytucyjnym i regeneracyjnym aspekcie przymus powtarzania łączy się tu z niepowtarzalnością.

Czaszka jest u Sempolińskiego swego rodzaju ruiną. Jej „ruinność” niewiele ma jednak wspólnego z kategorią malowniczości, nawet jeśli niektóre obrazy z tej serii (o ile to słowo jest tu w ogóle adekwatne) mogą i bywają określane mianem pejzaży. Ruiny – a wśród nich także czaszka, jeśli się zgodzimy na taką interpretację – są dla Sempolińskiego istotne jako znaki tego, co archaiczne, źródłowe, „przedustawne”. Skoro nieodłącznym parametrem twórczości jest funkcjonowanie w polu grawitacyjnym otchłani, a wędrówka do źródeł musi się odbywać niejako po śladach wstecz, nie powinny dziwić słowa malarza, który o twórczości pisał: „jest stałym dążeniem «od dziś» ku tyłowi, wstecz, ku otchłani; rekapitulacją, powrotem”³⁰.

Ten trop pojawiał się w myśleniu Sempolińskiego znacznie wcześniej. W eseju *Czy wierzący może być artystą* z 1984 roku podkreślał on anamnetyczną funkcję sztuki, podpisując się pod słowami Stanisława Vincenza, „że tajemnicą sztuki jest «przypominanie», pamięć rzeczywistości przedhistorycznej, mitycznej i że ta pamięć narzuca twórcom sposób postępowania”³¹, a od siebie dodając między innymi: „człowiek ma pamięć doskonałego bytu,

czasu stwarzania siebie i Raju, od którego jest odcięty”³². Już ten krótki wyimek pozwala zauważyć, że w kosmogonicznej wizji Sempolińskiego akcenty bywają rozłożone rozmaicie, czasem, jak w cytowanym esej, pobrzmiewa bardziej tradycyjnie chrześcijańska wizja prapoczątków, niekiedy zaś dochodzi do głosu bardziej „pogańska” i ambiwalentna kosmogonia. Są to jednak aspekty tego samego myślenia.

W tym sensie czaszka jest tyleż reliktem utraconej rzeczywistości rajskiej (czaszka Adama, hebr. *Gulgolet*, pochowana jak wiercono na wzgórzu nieopodal Jeruzolimy), ile znakiem tego, że „jesteśmy w otchłani już tu”, metoniwią fundamentalnego braku. Ruiną, która jak u Jacques’a Derridy była na początku, u podstaw. „U podstaw zjawia się ruina; ruina przychodzi do miejsca początku, ruina jest tym, co najpierw przydarza się temu, co nazywamy początkiem”. Inaczej jednak niż u Derridy, u Sempolińskiego czaszka-ruina zdaje się istnieć nie „bez obietnicy restauracji”³³, a przynajmniej nadziei na nią – akt twórczy dokonuje się zawsze w horyzoncie restytucyjnym. Stąd wrażliwość na te zjawiska, przez które – jak to czuł malarz – szczególnie mocno przeświecają prapoczątki. Ich czysto malarski potencjał jest drugorzędny, o ile w ogóle ma znaczenie. Archaiczność prześwieca zarówno przez fenomeny przyrodnicze, jak i przez artefakty, i w tym sensie różnica między pejzażem, (auto)portretem a czymś, co można by uznać za studium czaszki lub krucyfiksu, zaciera się: „lubię ruiny zamków, świątyń, wieczną Wisłę, pola. Nic mnie ich malowniczość nie obchodzi. Maluję czaszkę nie dlatego, że ciekawa, kontrapost Ukrzyżowanego nie dlatego, że to ćwiczenie anatomiczne, ale że to zew”³⁴.

W „niekompletności” tego, co na jakimś poziomie staje się przedmiotem obrazu, przegląda się sam twórca. Jest u Sempolińskiego wyczuwalna łączność pomiędzy wyobrażeniami czaszki, praojcem Adamem, Ukrzyżowanym, wreszcie nim samym (niektóre czaszki są dookreślane jako autoportrety). Figury odbijają się w sobie nawzajem. Artysta z jednej strony jest grzesznikiem, z drugiej może mieć także wyraźny rys mesjański. Jednym z wyróżnionych w artykule *Czy wierzący może być artystą „typów”* twórcy jest ten, który samotnie

[b]ierze na siebie całe cierpienie immanencji i transcencji, ich nieujarzmione przenikanie, grzech omyłki. A jeśli jest artystą prawdziwym, wie, że narzędziem przenikania jest jego sztuka. Poznaje przez nią, nie obok niej. Zmaganie ze sztuką staje się więc tym samym, co zmaganie z tajemnicą stworzenia³⁵.

Sempoliński przestrzega przy tym, że takiemu artyście łatwo „stać się Chrystusem na własną rękę”³⁶.

Zasłona odgradzająca czas mityczny i nasz czas, wieczność i doczesność, *sacrum* i *profanum* nie jest hermetyczna, przeciwnie, są w niej prześwity czy wręcz przebicia, jak – chyba można by rzec – w obrazach Sempolińskiego. Sztuka bierze swoje źródło z podziału tych domen, jed-

nocześnie mediuje między nimi i daje kruchą nadzieję na ostateczne połączenie. Sztuka (a osobliwie u Sempolińskiego obraz na płótnie) staje się przestrzenią zarówno ich rozdzielenia, jak i spotkania. Twórcze cierpienie jest w istotnej mierze następstwem niemożności anulowania „odstępu” pomiędzy życiem a sztuką („dystans jako konieczność sztuki. Jest to konieczność, ale przekłeta – całe «cierpienie» twórcze bierze się z niemożności jej likwidacji”³⁷), a jednak jest między nimi przepływ i jakaś synchronizacja.

Otóż malarstwo daje pełną możliwość zmierzenia się ze sobą. Razem z załamaniami wewnętrznymi [...]. Przewycięzanie ich, triumf – to triumf osoby w całości, jedyna „alternatywa” życia. A ponieważ to życie narażone jest stale na klęski, przewycięzanie upadków w sztuce jest również przewycięzaniem osoby. Nieszczęśliwe miłości życiowe mogą być równoważone przez równie ryzykowne doświadczenia w twórczości³⁸.

W obu domenach – sztuce i życiu – ryzyko jest realne. Zmagania z sobą samym przeniesione na terytorium sztuki mogą mieć uzdrawiający wpływ na życie. Przynajmniej do pewnego stopnia działa formuła „jako w sztuce, tak i na ziemi”. Ważne, by w wymiarze artystycznym działać nie *per procuram*, jakimś fantomem czy awatarem swojej osoby, a sobą samym: „mam sam spaść z konia, a nie pokazać jak się spada”³⁹.

Czy ostatecznym zerwaniem zasłony miałyby być śmierć? Czy ostateczne połączenie (i kres cierpienia) może przyjść przez obraz? Odpowiedź jest przed nami zakryta; zamiast niej proponuję wsłuchać się w opowieść przyjaciółki malarza, Aleksandry Melbechowskiej-Luty, która tak pisała o ostatniej serii prac Sempolińskiego, nazwanej „Spod spodu” lub „Pod spodem”:

Gdy spytałam, co się kryje za tymi tytułami, opowiedział mi swój sen: znalazł się we wnętrzu wielkiej budowli i kiedy siedł w górę po ogromnych schodach, wyszła mu naprzeciw jakaś postać trzymająca „granatowy” obraz podobny do tych, jakie niegdyś malował. Wziął płótno do ręki i przyglądając mu się, dostrzegł, że pod warstwą farby coś się poruszyło, że w głębi czai się jakaś ruchliwa struktura, niepojęta materia, która usiłuje wydostać się i wyjść ku niemu „spod spodu”. Wtedy z przerażenia się obudził. Niebawem wyraził to metafizyczne przeżycie w kompozycjach malowanych akrylem w tonacji ciemnej ultramaryny niekiedy przecieranej lub dopełnianej smugami innych pigmentów, przede wszystkim czerwieni. Kładł na papierach wcierane palcem grube reliefowe impasty, jakby chciał zatrzeć, unieważnić tę wylaniającą się z czeluści obecność jakiegoś nieokreślonego, a budzącego lęk „istnienia” czy przeznaczenia?⁴⁰

Owo „zatrzeć”, „unieważnić” każe przywołać jeszcze jeden wątek, bez którego rozważania o cierpieniu,

Tanatosie i Erosie w kontekście Jacka Sempolińskiego byłyby niepełne. W tym samym roku, w którym zainicjował pisanie dziennika, malarz rozpoczął artystyczną konfrontację ze swoimi wcześniejszymi pracami o wydźwięku eschatologicznym – choć o praktyce tej, jak zauważa Maria Poprzęcka, nie znajdziemy w zapiskach artysty „bezpośrednich wzmianek”⁴¹. Przedmiotem serii gruntownie zmieniających znaczenia ingerencji, którą historyczka sztuki ujmuję w opatrzoną pytajnikiem formułę „bunt tej drugiej osoby we mnie?”, uczynił w większości obrazy z serii „Czaszka” namalowane w latach 80. oraz 90. Nadał im na podobiznach nowe tytuły, a na warstwie malarskiej wprowadził interwencje przybierające formę na przykład męskich genitaliów. Bunt ten dokonał się pod znakiem powrotu do życia i jego elementarnych praw, przeciwko uwznioślonemu cierpieniu, a może i sztuce w ogóle. Maria Poprzęcka pisze o tym tak:

Dla Sempolińskiego to rozrachunek z dawnym życiem, jego przekreślenie, tak jak zamasyżycie skreślał pierwotne daty i tytuły obrazów. To namiętna rozprawa z samym sobą. I jako artysty, i jako mężczyzny. *Coming out* dokonany na dawnych płótnach. Także akt sprzeciwu wobec etykiety malarza „eschatologicznego”. Bo ważne jest życie, nie sztuka. A zatem nie *Czaszka*, lecz genitalia, nie *Czaszka*, lecz z miłosnej beethovenowskiej dedykacji wzięty *Der Ferne*, nie *Zdjęcie z krzyża*, lecz własny akt. A także odruch anarchicznej przekory wobec artystycznych świętości⁴².

Ten schyłkowy rebeliancki manifest za życiem i przeciwko „cierpiętnictwu” Sempoliński wyraził jednak za pomocą sztuki.

Przypisy

- ¹ Jacek Sempoliński, *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wyписы z dzienników 1999–2008*, wybór: Wiesław Juszcak, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 212 (29 VIII 2001). Cytaty z dzienników Jacka Sempolińskiego podaję w redakcji dokonanej przy okazji publikacji tego wyboru. Jeśli dany zapis nie został ujęty w tym wyborze, podaję za transkrypcją dziennika udostępnioną dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego. Składam niniejszym wyrazy wdzięczności Marii Poprzęckiej za wsparcie w badaniach, Agnieszce Szewczyk z Fundacji Jacka Sempolińskiego, za pomoc w kwerendzie i udostępnienie pełnej wersji dzienników. Dariuszowi Czai, Bogusławowi Deptule oraz Marii Muszkowskiej pragnę podziękować za lekturę i wszelkie uwagi.
- ² Tamże, s. 36 (17 VIII 1999).
- ³ Jacek Sempoliński, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 2001, s. 391.
- ⁴ Tenże, *A me stesso*, dz. cyt., s. 212 (29 VIII 2001).
- ⁵ Tamże, s. 97 (1 X 1999).
- ⁶ Tamże, s. 128 (10 X 1999).

- ⁷ Tamże, s. 75 (VIII 1999, bez daty dziennej).
- ⁸ Tamże, s. 36 (17 VIII 1999).
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Tamże, s. 127 (10 X 1999).
- ¹¹ Jacek Sempoliński, VIII 1999, Zeszyt nr 1, s. 148. Fragment nieopublikowany w: J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt. Źródło: Archiwum Jacka Sempolińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Jacka Sempolińskiego (podobnie jak dalsze cytaty z dziennika, które będą oznaczane dalej datą dzienną oraz wskazaniem, z którego zeszytu zostały zaczerpnięte).
- ¹² Tenże, *A me stesso*, dz. cyt., s. 53 (bez daty).
- ¹³ Tamże, s. 127 (10 X 1999).
- ¹⁴ Tamże, s. 460 (4 II 2007).
- ¹⁵ Jacek Sempoliński, 21 X 1999, Zeszyt nr 3, s. 85.
- ¹⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990.
- ¹⁷ J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt., s. 32 (14 VIII 1999).
- ¹⁸ Tamże, s. 164 (notatki luźne).
- ¹⁹ Jacek Sempoliński, 21 X 1999, Zeszyt nr 3, s. 84.
- ²⁰ Tenże, *Zwątpienie*, [w:] *Władztwo...*, dz. cyt., s. 391.
- ²¹ O „twórczych” aspektach realnych i symbolicznych ofiar z ludzi w kontekście plonów: Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Aletheia, Warszawa 2009, s. 353–359.
- ²² J. Sempoliński, *Zwątpienie...*, dz. cyt., s. 392.
- ²³ Tamże, s. 393.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Dopelnieniem refleksji nad pojmowaniem cierpienia jako „materii pierwszej” malarstwa Jacka Sempolińskiego byłaby szczegółowa analiza jego płócien. Skupiając się jednak w niniejszym artykule na pozamalarskich wypowiedziach artysty odnoszących się do pojęcia cierpienia, wychodzę z założenia, że to zadanie na osobny tekst.
- ²⁶ *Ponadmiarą*, Jacek Królak rozmawia z Jackiem Sempolińskim, [w:] *Władztwo...*, dz. cyt., s. 140.
- ²⁷ Ola Wojtkiewicz, *Jacek Sempoliński. II. Malarstwo*, „Zeszyty Literackie” 2003, t. 81, nr 1, s. 179.
- ²⁸ J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt., s. 151 (23 X 1999).
- ²⁹ Posługuję się tu tytułem wystawy Konrada Smoleńskiego w CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2010.
- ³⁰ J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt., s. 91 (27 IX 1999).
- ³¹ Za: tenże, *Czy wierzący może być artystą*, [w:] *Władztwo...*, dz. cyt., s. 106.
- ³² Tamże.
- ³³ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, przeł. Anne-Pascal Brault, Michael Naas, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 65, cyt. za: Tadeusz Sławek, *Jacques Derrida albo etyka gościnności*, [w:] tenże, *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 151.
- ³⁴ J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt., s. 91 (27 IX 1999).
- ³⁵ Tenże, *Czy wierzący...*, dz. cyt., s. 102.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ J. Sempoliński, *A me stesso*, dz. cyt., s. 91 (19 VIII 2001).
- ³⁸ Tamże, s. 62–63 (VIII 1999, bez daty dziennej).
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Aleksandra Melbechowska-Luty, *Sen. Jacka Sempolińskiego (1927–2012) wspomina Aleksandra Melbechowska-Luty*, „Art & Business” 2012, nr 10, s. 49.
- ⁴¹ Maria Poprzęcka, *Bunt tej drugiej osoby we mnie?*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 181.
- ⁴² Taż, *Śmierć przed obrazem. O sztuce, starości i znikaniu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, s. 181.