



Agnieszka Kuczyńska

## Artur Przebindowski. Zanurzenie.

Nawet jeśli na początku było słowo, to od dawna już – przynajmniej w miastach – panują obrazy. Do tego stopnia, że miasto przestaje być czytelnym pojęciem. Dla marzeń, najszybciej i najsprawniej poruszających się po wielkim wspólnym rynku, staje się oniryczną zbitką obrazów z różnych kontynentów, śnioną w nieprzerwanym jet lagu. Miejscem krótkiego pobytu, przesiadki w drodze do miasta docelowego. Miejscem zredukowanym do sylwetkowego zarysu, na który niedługo nałoży się następny.

Obrazy Artura Przebindowskiego, z kontynuowanego od kilku lat cyklu *Megalopolis*, skłaniają do poważnego zastanowienia się nad tym, czy podobnie, jak to jest w przypadku rozpoznawania twarzy, nie jesteśmy też wyposażeni w mechanizm poznawczy, który automatycznie uaktywnia się, kiedy patrzymy na jakieś domostwo. Mechanizm, który ujawnia się, kiedy widzimy cudze domy, każe nam zachować szczególny rodzaj uwagi, obserwować szczegóły, poruszać się ostrożnie. Tak, by nie naruszyć panującego tam obcego nam porządku. Nie widać żywego ducha? Tym gorzej, tym groźniej – to może być zasadzka. Obrazy *Megalopolis*, złożone z nagromadzenia setek stłoczonych, ściśniętych w niemal jednolitą strukturę domostw, w szczególny sposób angażują naszą poznawczą intuicję. Przebindowski jest malarzem, który odkrył sposób na malowanie miasta w stanie czystym. Nie jako pojęcia, ale sensualnego obrazu odwołującego się do archaicznej strony naszej świadomości. Miasta jako emocji, intensywnej jak fala zapachu idąca od setek obcych ciał. Miasta pachną i może to tłumaczy, dlaczego tak mocne, tak monolityczne są bloki koloru, poprzez które przezierają zarysy budowli. Kiedy synestetycznie połączymy kolor z zapachem, wyraźniejszy staje się mimetyczny mechanizm działania tych obrazów, na pozór dość schematycznych, zbudowanych z multiplikacji.

Kolor dobierany jest długo i z namysłem sięgającym malarskiego gruntu – szczególnie widocznym na tej wystawie w kontekście wspomnianej synestezji, który można nazwać specyficznym rodzajem projektowania tego, co archaiczne. Obrazy Przebindowskiego podobają się, bo pokazują wyjątkową, lepszą, bardziej harmonijną – przynajmniej kolorystycznie – wersję naszej wspólnej, archaicznej pamięci gatunkowej.

Miasta towarzyszą nam, odkąd ewolucja biologiczna została wyprzedzona przez kulturę. Cały, trwający tysiące lat, gwałtowny rozwój cywilizacji można opisać jako proces powstawania coraz większych miast. Są to bez wątpienia środowiska życia o największej gęstości związków symbolicznych. A zarazem o największej nieprzejrzystości. Nigdy do końca nie wiadomo, jakie prawo decyduje o życiu w mieście. Tylko skrajnie naiwni legaliści mogą uważać, że reguły rządzące miastem zależą wyłącznie od racjonalnych decyzji. Uwaga ta dotyczy też samego malarza. Warto obserwować, jak dalej potoczą się losy tego motywu wobec reszty jego twórczości. Czy „zwierzęcy magnetyzm” miasta nie zdominuje tego, co Przebindowskiego interesuje najbardziej – duchowości. Sztuka, rozpoznana jako sposób uprawiania duchowości, to jedna z najlepszych tradycji kultury europejskiej. I z tego rodzi się napięcie, które ściąga nasze spojrzenia ku kolejnym wersjom *Megalopolis* Przebindowskiego. Sztuka, w tym malarstwo, zakłada świadome panowanie nad warsztatem, nad materią, nad tematem. A obraz miasta zbudowany jest bardziej z tego, co nieświadome, co przynajmniej nie od nas wyłącznie zależne. Te same miejsca raz wydają nam się wynikiem zbiorowej świadomości, raz zbiorowej nieświadomości.

Jak bardzo miasta Przebindowskiego są mapami wewnętrznego świata, a nie zapisem konkretnych miejskich pejzaży, widać, kiedy zestawimy je z klasykami malarstwa wędrownego. Przebindowski i Canaletto. Obydwaj precyzyjni, skrupulatni w dodawaniu architektonicznych detali, ponad policzalną miarę. Jak opisać różnicę? I to nie między stylami malarskimi, ale między cechami świadomości, przyglądającej się sylwetce miasta? W epoce, której świadkiem był Canaletto i jego obrazy, da się dostrzec perspektywę spojrzenia z zewnątrz. Zdystansowanego, właściwego dla oświeceniowej dystynkcji między podmiotem i przedmiotem obserwacji. Malowane na początku XXI wieku miasta Przebindowskiego choćby poprzez zatopienie w silnym kolorze są o wiele bardziej wewnętrzne, bezpośrednio. Wbrew pozorom dystynkcyjnej precyzji konturu – o wiele bardziej emocjonalne. Uwikłane w miasto, zanurzone w nim bez reszty. Na tyle głęboko, że nie mieści się już w ramach obrazu kreśla horyzontu, powyginana w kapryśną cityline. Czy da się z takiego zanurzenia zawrócić? Czy war-

to to robić, czy przeciwnie – bez troski o kolejny instynktowny oddech – należy podążać dalej w głąb, a nawet w mrok własnej, a nawet, co gorsza, cudzej – jak to w mieście – duchowości?

Z punktu widzenia ikonografii, motyw sylwetki miasta nie jest zbyt rozległy. Niewiele było potrzeb, by taki rodzaj znaku, obejmującego i wyrażającego całe miasto, malować. Zabawne, ale wygląda na to, że przez większość czasu kultura wolała nie przyglądać się zbyt swojemu codziennemu, miejskiemu odbiciu. Zostawmy z jednej strony, mniej lub bardziej rubaszne, rodzajowe sceny z miejskiego folkloru, które zapełniają trzeci plan na holenderskich obrazach XVI i XVII wieku, z drugiej – topograficzne sztychy sylwetek miast zaspokajające rozbudzoną nowożytną ciekawość świata. *Megalopolis* nie mają nic wspólnego z takim aspektem miasta. Pozbawione znaczenia są pytania o to, gdzie podzieli się zamieszkujący je ludzie, podobnie jak uporczywe próby „odkrycia”, na które z rzeczywistych miast patrzymy. Nawet jeśli uda się ustalić, że są bardziej podobne do południowoamerykańskich faveli, niż północnoafrykańskich medin, w żaden sposób nie pomoże to w zrozumieniu obrazu. Patrzymy na miasto jako na scenę dla czasu. Kiedy trafnie rozpoznamy, jaki to czas, uda się znaleźć opisy, które wyjaśnią, co i dlaczego tak chętnie oglądamy na tych obrazach.

„Hipernowoczesność (która działa jednocześnie poprzez trzy figury nadmiaru: nadmiar wydarzeniowy, nadmiar przestrzenny i indywidualizację odniesień) znajduje swój pełen wymiar w nie-miejscach. Przez nie przekazywane są słowa i obrazy, które zapuszczają korzenie w różnorodnych miejscach, w których ludzie próbują budować część swojego codziennego życia. (...) hipernowoczesność czyni z dawnego (z historii) specyficzne widowisko – podobnie jak ze wszystkich egzotyzmów i ze wszystkich lokalnych partykularizmów. Historia i egzotyzm grają tu te samą rolę, co <<cytaty>> w tekście pisanym (...)”<sup>1</sup>.

Marc Augé, francuski antropolog, propagator poglądu, że współczesne życie niepostrzeżenie przeprowadziło się od *miejsc* posiadających własną tradycję i tożsamość, do swoistych, bezosobowych *nie-miejsc* (non-lieux), służących tylko do szybkiego zebrania sił

1. Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010, s. 75-76.



przed następną życiową ewolucją, pisząc o hipernowoczesności lubiącej patrzeć na „wszystkie egzotyzy”, trafnie opisał, na czym polega sekret atrakcyjności obrazów miast.

Gdyby *Megalopolis* chciał zrozumieć jako spojrzenie-opowieść, obejmującą wszystkie te splątane, szczepione ze sobą historie, jakie wydarzają się jednocześnie w jednym miejscu i budują miasto (dajmy na to Dublin 16 czerwca – w Bloomsday), najrozsądniej byłoby umieścić je dokładnie w tym punkcie, w którym, jak zauważył Ricoeur, „obyczaj obumiera, obumiera religia, a jej treść przekształca się w bajkę.”<sup>2</sup> To są obrazy, na które wielu patrzy jak na bajkę magiczną, urzekającą, ale nie tak groźną, jak mit, który właśnie zastępuje i zabija. Miasta są przestrzenną formą mitu, czegoś, co formuje nasze indywidualne doświadczenia w rozumiały, choć bynajmniej nie w jasną i prostą opowieść. Malowane powierzchnie miast z tych obrazów tkwią pomiędzy mitem a bajką. Jak zauważył Jean-Pierre Vernant, to dzięki fikcji wychodzi się z mitu. W tym przypadku dzięki fikcji malarskiej można oswoić „koszmar mitu”, można bezceremonialnie i bezkarnie popatrzeć na miasta, wszystkie jego zakątki, niewiele ryzykując, w końcu to tylko obraz. I jest to dla wielu bajeczne uczucie.

Warto zapamiętać uwagę o cytatach. Wszyscy zliczający kolejne anteny satelitarne, kępy zieleni, oznaczenia dróg ewakuacyjnych, samochody, bardzo łatwo mogą zapomnieć o obecności tego, kto te cytaty zestawiał. Malarz Przebindowski jest mistrzem gatunku literackiego, który od czasów rzymskich nazywa się centonem. Mistrzowski sekret to dyskretna konstrukcja, która udźwignie dowolną różnorodność. Trzeba sięgnąć głębiej niż *simulacrum* malowanych nie-miast, jeśli chcemy się przyjrzeć, jak jest zbudowana.

Być może patrzymy na miasto nie tylko jako na znak swojego czasu, ale i miejsce (nie-miejsce) dla prezentacji ducha. Wtedy najbliższa *Megalopolis* będzie tradycja sztuki religijnej. Apokaliptyczne Jeruzalem Niebiańskie, wypełniające niezemskim blaskiem całe strony kodeksów, co najmniej od X wieku oswoiło nas z miastem jako stanem ducha. Miasta – bier-

ni świadkowie scen męczeństwa średniowiecznych świętych, upodabniające się do Jerozolimy przyglądającej się z dystansu misterium na Golgocie. Rządziej miasto jako miejsce cudu. Wysokie wieże Arezzo, wokół których kotłują się diabły, wyrzucone z ludzkich siedzib przez św. Francisza, na fresku Giotto. Dopiero w momencie, kiedy uświadomimy sobie, że miasta malowane przez Przebindowskiego nie są labiryntem – bo labirynt wydarza się, odstania się w czasie, a one widoczne są w jednym momencie – łatwiej znaleźć obrazy podobnie pomyślane. Nie jest ich wiele. Całe miasto jak na otwartej dłoni widać na dwóch obrazach Hansa Memlinga (turyńska *Pasja* i *Siedem radości Marii* z Monachium) i pochodzącej z tego samego czasu (schyłku XV wieku) anonimowej *Pasji*, wiszącej w prezbiterium kościoła św. Jakuba w Toruniu. Łączy je symultaniczność, chęć pokazania wszystkiego, co dzieje się w mieście równocześnie. Oczywiście te późnośredniowieczne obrazy komponowane były zgodnie z przewodnim, prowadzącym przez zaułki miasta, motywem religijnego misterium. Dziś nie dysponujemy już żadną opowieścią, nie pozwalającą zgubić się w dowolnym mieście, pozostaje kolekcjonowanie planów metra, bedekerów, obrazów, na których wszystkie już widziane widoki miast układają się w niepokojący zarys tego jednego, którego jeszcze na własne oczy nie widzieliśmy.

Z nowych obrazów Przebindowskiego znikły wszystkie mniej lub bardziej anegdotyczne motywy. Nad miastami nie latają już samoloty, nie da się wypatrzeć biegnących gdzieś w głąb torów. Malarz upraszcza, oczyszcza. Pozostaje frontalnie, płasko malowana powierzchnia miasta. Puryfikacja, sublimacja, oczyszczenie – to różne nazwy na ten sam od tysięcy lat powtarzany przez ludzi proces, w wyniku którego powstaje nadnaturalnie zagęszczona, niespotykana w przyrodzie intensywność. Najnowsze obrazy są intensywniejsze od dawnych, czy też – by użyć słowa obejmującego też osobowość autora – nowe obrazy są jeszcze bardziej skoncentrowane.

Wystawa w Płocku w szczególny sposób akcentuje zmianę w twórczości. Jej centrum stanowią cztery nowe obrazy: *Megalopolis LX* (w szarościach), *Megalopolis LXI* (w czerwieniach), *Megalopolis LXII* (w tonacji niebieskiej), *Megalopolis LXIII* (w odcieniach turkusów i pomarańczu), zestawione razem

2. M. Auge, *Formy zapomnienia*, przeł. Anna Turzyn, Kraków (2001), s. 53.



*Megalopolis LIII, 2014, 110x155*



*Megalopolis XIII, 2010, 100x150*

w rodzaj instalacji malarskiej, zajmującej dolną kondygnację Płockiej Galerii Sztuki. Górne światło sprawia, że oświetlają się nawzajem, każdy w swojej tonacji. Tego rodzaju zabieg, skłaniający do oglądania obrazu w kontekście innych, kusił wielu malarzy. Wśród ekspozycji w Polsce można wymienić Oktagon Romana Opałki (również ze specyficznym, własnym wewnętrznym oświetleniem), pokazany w łódzkim Atlasie Sztuki. Płocka Galeria wydaje się najlepszym miejscem dla inscenizacji wspomnianego uproszczenia – oczyszczenia, nie tylko z powodu górnego oświetlenia, ale i tradycji samego miejsca. Galeria mieści się w historycznym budynku – żydowskiej mykwy, która służyła do rytualnej puryfikacji, pozbycia się tego, co zbędne.

Malarstwo Przebindowskiego przypomina proces alchemicznej transmutacji. Malarz interesuje praca, która wybrany fragment rzeczywistości oczyszcza z pierwotnego znaczenia, pozbawia akcydensów, upraszcza, ale nie tak, by dany motyw zamienić w jego wieczyście ustanowiony kanoniczny wzór, ale by w to puste miejsce zaczął powoli przesączać się inny, płynący spoza świata porządek. Dla wszystkich lubiących długo błądzić wzrokiem po gąszczu ciemnych okienek, których setki mieszczą się na jednym kadrze, *Megalopolis* to zła wiadomość. Ale o ile nadal pomiędzy kolejne warstwy farby wsączać się będzie ta zaświatowa esencja rozpuszczająca nieistotności, to być może obrazy Przebindowskiego staną się prostsze, coraz dalsze od manieri *silva rerum*, od metody zmuszającej do postawienia tyłu kresek, by oddzieliły malującego od tu i teraz. Malarz wprost mówi, że „nie ma w sobie zgody” na świadome malowanie abstrakcji. Pytanie brzmi, czy „jeszcze nie ma”, czy może uda mu się znaleźć dla tego, co duchowe, jakiś inny niż abstrakcja pojemnik? Jeśli nie, wcześniej czy później, stojąc przed jego obrazami będziemy mogli patrzeć w głąb już tylko jednego ciemnego okna. Swoją drogą, pewnie nie zabrakłoby już dziś chętnych, by zobaczyć Czarny kwadrat Artura Przebindowskiego.

Najbardziej niewidoczna na reprodukcjach staje się często zaskakująco obfita warstwa zachłapań, stróżek farby płynącej bezceremonialnie w dół i błyskawicznie przekreślających wszelkie perspektywy „zaułków miasta”, sprowadzając „całe miasto” do płaszczyzny malarskiego płótna. Wygląda to jak świadoma

malarska obrona przed coraz ciaśniejszym kononem znaczeń, niepotrzebnie skupionych na mieście, zamiast na farbie i obrazie. Ale czy nie jest to też, może mniej świadoma, ale instynktownie skuteczna próba odwleknięcia chwili, kiedy warstw farby będzie mniej niż tego, co płynie spoza świata. Co ma zrobić malarz w sytuacji, kiedy już nie farba, ruch pędzla, kolor będzie decydować o wyglądzie sytuacji? Pytanie, jak się zachować wobec doświadczenia czystej duchowości, doświadczenia mistycznego, ma swój wariant, w którym trzeba zapytać, czy artysta w takiej sytuacji nie traci wszystkich wyróżniających go w tym świecie atrybutów swojej profesji? Ilość starannego bałaganu, który nakłada Przebindowski na swoje nowe *Megalopolis*, pozwala zastanawiać się, do jakiego stopnia są to malarskie manifestacje manichejskiej walki materii i ducha. Z najbardziej pragmatycznego porządku rynku dzieł sztuki najciekawsze jest pytanie, co robi artysta, gdy duch wygra? Czym się zajmie i kogo to będzie interesowało?

Oczywiście Przebindowski nie jest pierwszym malarzem, który znalazł się wobec podobnie fundamentalnych pytań. Mówienie o duchowości, jako o rzeczy istotnej, ale i takie drobne szczegóły, jak ład w pracowni, skłonność do długo, przez całe lata rozwijanych cykli, w końcu dbałość o szczegół, kompozycję, zachęca, by wskazać na Stanisława Fijałkowskiego jako na starszego o dwa pokolenia i jeden ustrój artystę, który w podobnych regionach szukał swojej drogi twórczej. Fijałkowskiego z Przebindowskim łączy też sprawność myślenia i autorefleksji równie dobrze wyrażana w słowach, jak w znakach plastycznych. Wielokrotnie wypowiedziane absolutne przekonanie Fijałkowskiego, że istotą bycia artystą jest podobieństwo wykonywanych przez niego czynności do czynności, które wykonuje kapłan, wydaje się trafnie nazywać sposób, w jaki do własnych obrazów odnosi się też Przebindowski. Słowem, w takiej koncepcji najważniejszym jest transsubstancjacja. Łaciński termin *transsubstantiatio*, którym posłużyła się scholastyka zaniepokojona swobodą języka potocznego wobec tajemnicy, na której w chrześcijaństwie opiera się zmysł wiary (*sensus fidei*), jest jednym z kilku (np. *creatio, annihilatio*) opisujących *mutatio metaphysica* – zmianę istotną. Zmiana ta zachodzi jeszcze głębiej niż rzeczywistość symbolu (*figura*), zachodzi w prawdziwej rzeczywistości duchowej (*in veritate*). Zdarzają się w tradycji malarstwa europejskiego i takie ob-





razy, w których te dwie płaszczyzny, dwie głębokości, w absolutnie niezrozumiały dla naszego rozumu sposób, okazują się jednym i tym samym. Nigdy nie ma zgody co do tego, które to obrazy. Z tej wieczystej niezgody bierze się szeroki nurt pisania o obrazach przez poetów patrzących na obrazy i niepewności malarza, który dawno po odłożeniu obrazu nadal nie wie, czy będzie on obrazem istotnym.

Na co dzień wystarcza wartość istotności wyceniona przez rynek. Do tego przyzwyczailiśmy się już wszyscy. I w tej kwestii znów Stanisław Fijałkowski może okazać się figurą niezastąpioną. Na długo przed pojawieniem się w Polsce rynku sztuki, porządku wartości duchowej i ceny, zazwyczaj traktowane jako rozłączne, Fijałkowski ujął lapidarnie słowem: przyzwoitość. Według Fijałkowskiego, nieprzyzwoite jest oczekiwanie, że coś, co powstaje jako efekt uczciwej pracy nad tym, co duchowe, powinno być oddawane za darmo, cenione nisko, traktowane jako nieszkodliwe (i niedrogie) dziwactwo. Nieco staromodne słowo w zupełności wystarcza, by spiąć opisywane jako antagonistyczne warstwy kultury. Zaskakująco zbieżne postawy obu malarzy sprawiają, że przez dziesięciolecia malowany przez Fijałkowskiego cykl *Autostrady* prowadzi w pobliże *Megalopolis*.

*Megalopolis* zwracają uwagę dlatego, że są dobrze namalowane. Dobrze i długo. I ta wartość włożonej pracy jest czymś, co działa na stojącego przed obrazem. Przebindowski deklaruje, że malarstwo i obrazy są porządkiem bardziej intuitywnym, niż pojęciowym. Co nie znaczy, że nie można spróbować poprzez pojęcia wyjaśnić jak działają. *Megalopolis* są szczególnie gęstym przypadkiem uczucia, które da się w terminach filozoficznych określić jako nie-samowitość (niem. *unheimlich*) [uncanny]. „Za nie-samowite uważamy owo coś, co wytrąca z „bycia tu”, z „przytulności”, tzn. ze swojskości, z dobrze znanego otoczenia, z bezpiecznego kręgu. Co nieswojskie nie pozwala nam czuć się swojsko”<sup>3</sup>. Niemieckie *unheimlich* jest tłumaczeniem dużo starszego greckiego *δεινόν* – *deinon*, którego użył Sofokles mówiąc, że „Wiele jest niesamowitości, lecz nic nie przewyższa niesamowitości człowieka”<sup>4</sup>. Nie ma ludzi, ale są ich domostwa, setki domostw sfłoczonych na jednym obrazie. Trudno o lepszy przepis na intensywną niesamowitość.

3. M. Heidegger, Wprowadzenie do metafizyki, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, Wydawnictwo KR, s. 141.; s. Dziuban, s.97

4. Pierwszy na to starożytne zdanie zwrócił uwagę poeta. Heidegger zajął się problemem *unheimliche* podążając śladami Hölderlina. Hölderlins Hymne 'Der Ister [1942] Ges. ausg. 1/53 (21993) 71.

