

## MIT I PERSONA, CZYLI ARTYSTA W BUDUARACH I PRZEDSIONKACH PAMIĘCI

Roman Lewandowski

Pamięć każdego człowieka jest wywodzeniem wyobrażeń i jednocześnie wielkim kuszeniem wyobraźni. Za ich pośrednictwem ocalamy to, czego nam zbywa lub to co w życiu roztrwonione. Niezależnie jednak od tego sam zabieg ocalania niesie z sobą pewną sprzeczność i dwuznaczność – faktycznie ocalanie jest sprzysiężeniem z żałobą. Sięgamy przecież do obrazu, mimo że ten - jak powiada współczesna fenomenologia - jest nicością przedmiotu. To, co było, nie istnieje. A jednak kultura nie jest niczym innym jak właśnie pamięcią wszystkich tekstów i obrazów – tych doświadczanych bezpośrednio w życiu i tych doświadczonych w efekcie lektury. Gdyby zatem w tym kontekście ogarnąć wielowątkowość twórczości Jacka Rykały, można by skonstatować, że artysta ten artykułuje z owych doświadczeń zarówno aspekt poznawczy jak i celebrujący. Pierwszy stanowi próbę topograficznego zdefiniowania bądź wykreowania z pamięci znaczących elementów przestrzeni oraz ciągów czasu. Drugi – jest ich estetyczną i konceptualną celebracją. Co też istotne – prace sosnowieckiego artysty, jakkolwiek korespondują z pewnym klimatem i „duchem” miejsca, w jakim powstały, nigdy nie stanowiły oczywistej – wydawałoby się – realizacji postulatu regionalizmu. Rykała nigdy przecież nie związał się z żadnym lokalnym nurtem czy wynikającymi zeń towarzyskimi inklinacjami. Jego twórczość nie respektowała też tego, co określamy jako dominantę aktualnych praktyk artystycznych. Duchowo, czy może raczej tożsamościowo, twórczość ta jednak nigdy nie była wolna od specyfiki, aromatów i temperatury miejsca, jakim jest Śląsk, a w ścisłości - Zagłębie. To właśnie z jego *topografii* i *geografii*, wywodzi się cała *mitografia* tej przestrzeni, którą Rykała konsekwentnie rozwijał przez trzy minione dekady. Rzecz cała rozbija się więc pozornie tylko o przedrostki wchodzące w – chciałoby się powiedzieć – metafizyczne napięcia w domenie tego, co definiuje się jako *grafię*. Uzupełnieniem i rozwinięciem tej znaczeniowej (ale nie wyłącznie) kolizji, jest fakt, że artysta

zawiązał dyskurs malarstwa komentowanego przez fotografię oraz grafikę, a elementem spajającym uczynił mit i personę. Temat stary jak czas i rozległy jak woda. Ale czy można wejść dwa razy do tej samej rzeki?

Kontekst miejsca i przestrzeni jest już widoczny u Rykały w jego pierwszych, powstałych po dyplomie, pracach. Pokazują one, a także powstały nieco później cykl *Ławki*, nieomal organiczną chłonność i fascynację sytuacjami, w których optyka artysty zawęża się do poszczególnych egzystencjalnych konstatacji. W przypadku *Ławek* jest to zazwyczaj samotność człowieka wpisanego w margines danej mu przestrzeni. Ławka, która jest miejscem spotkań, u Rykały staje się obszarem zerwania ciągłości i komunikacji ze światem. Jest figurą symbolizującą rezygnację i alienację jednostki. Zawężenie przedstawienia paradoksalnie staje się w rękach artysty wielkim otwarciem na ludzką biedę i zarazem zwielokrotnieniem metafory. Te werystyczne i właściwie okrutne prace konstruują świat porzuconych ludzi oraz przedmiotów, które mogą odbiorcy kojarzyć się z poetyką turpizmu w wierszach Stanisława Grochowiaka, ale także z wczesną prozą Bohumila Hrabala.

W kontynuowanym do dnia dzisiejszego cyklu *Podwórka*, a również w *Oknach* i *Balkonach* pochodzących ze schyłku lat 70., Rykała nadal penetruje świat marginaliów, brzydoty i osaczenia, ale powoli eliminuje z nich modelunek człowieka. Później, po latach, przywołaniem jego wizerunku staną się portretowe fotografie. Nim to się jednak stanie, artysta wciągnie w ten detaliczny świat przedstawienia światło, które będzie swoistym kontrapunktem kompozycyjnym i metaforyczną składnią jego obrazów. Rzeczywistość zdegradowana zostanie uświęcona i skonfabulowana. W podwórcach, do których zagląda już tylko pies z kulawą nogą, gdzie przetrzymuje się zapomniane bądź porzucone rekwizyty i samochody, gdzie tynków nie obrastają grona ani bluszcze, lecz ściga się w nich dzikie zielsko i pleśń, murszeją tynki i... ożywają wspomnienia. Niegdysiejsze familoki, w których tętniło życie i wokół których gromadziły się dzieci oraz kumoszki, stają się u Rykały znakiem ikonycznym. Jednak ta ikonograficzna dyktatura nie nabiera nostalgicznej i wypranej ze znaczenia formuły, jak zwykło się dziać w

podobnych malarskich narracjach, lecz zostaje przeegzaminowana przez światło. Ono ścieli się agresywnie na przydymionych lizajach murów i nie mając właściwie fizycznego uzasadnienia, jak u Chirico, sprawia, że odbiorca czuje się w tym zbyt kownym anturażu jak bohaterowie filmu Stanleya Kubricka *Lśnienie*. To zresztą, i nie wiem na ile jest to tylko przypadek, tytuł powstającego od lat 90. kolejnego cyklu artysty. Świetliste, nasycone żółcią światło mości się w świecie hermetycznie zamkniętym dla żywych. Stąd można domniemywać, że prace te mają z realizmem tyle wspólnego, co podręczna mapa z fizycznym terytorium. Mogą one – co zresztą poniekąd dowodzi tej tezie – kojarzyć się z niektórymi obrazami amerykańskich hiperrealistów. W tym kontekście szczególnie bliskie wydają się być płótna Johna Salta, który także portretował rudery, podwórka i zdezelowane samochody, a także obrazy Don Eddy'ego. Ten ostatni budował – podobnie jak niekiedy Rykała – z tryptyków i polptyków nowe ponowoczesne całości. Wszystkie te dzieła łączy problematyka podważania świata referencji, nostalgiczna dykcja i superrealizm, co sprawia, że można by je określić jako „Matrix” pamięci i widzialności.

Niezwykłe jest to, że świat tych obrazów stopniowo był przez artystę ogąłaczany z wizerunku człowieka. Jednak najbardziej może zaskakujący wydawać się fakt, że procedura uobecniania tej nieobecności, zazwyczaj podwajała *personę*. Jeśli bowiem w pierwszych pracach nawiązujących do stylistyki pop-artu, a także w późniejszych sygnowanych jako *Ławki*, mamy jeszcze malarskie przedstawienia ludzi, o tyle w obrazach późniejszych oraz na najnowszych pracach człowiek pojawia się jedynie poprzez reprezentację, z reguły ewokowaną przez stare fotografie, a także przez przedmioty (klucze, tabliczki, ślady). Odbicia odbić nie czynią cudu ani nie są błogostawieństwem. Dlatego prawdziwym olśnieniem pośród owych *Lśnień* są epifanie światła oraz cienia. Naznaczone symbolicznie światło – złote, rdzawe, znaczące jak w ikonie – staje się tutaj nośnikiem sensu. Jest autostradą mitu i transcendentem. To zaś sprawia, że Środula czy Sielec to rewiry równie magiczne, co opisane przez Borgesa i Sabato stare dzielnice Buenos Aires. Ich nierzeczywiste światło – paradoksalnie – jest niestychnie

intensywne oraz zmysłowe. Przemyka się po węglach i kocich łbach, ornamentuje i rzeźbi czasoprzestrzeń mitu oraz obrazu. Dzięki jego blaskowi wyłaniają się motywy oraz idee i uobecniają się to, co mroczne, zasłonięte, na pozór nieobecne. Pamiętajmy, że światło oświetla wszystko nieomal natychmiastowo. Przedmioty mogą spoczywać w ciemnościach przez całe dziesięciolecia czy nawet stulecia, a wystarczy tylko jedna artystyczna decyzja i gest, aby wyzwolić je z niebytu. Artysta, a także i odbiorca, są tymi, którzy rzucają snop światła na nieistnienie. Bez nich nie ma przestrzeni bytu.

Jednak cóż to jest obszar *bytu* i gdzie w nim jest przestrzeń dla *bytowania*? Bo bez wątplenia mamy tu rzeczywistość biedną i zdegenerowaną – zapomniane podwórka, ślepe zaułki i zapuszczone skwery, progi opuszczonych domostw, w których nie schronią się już *Kochankowie z ulicy Kaliskiej...* Są to rewiry i enklawy umarłej prowincji, która stała się syntagmą pamięci. Z tej składni artysta buduje swą gramatykę. I nie jest ona ani peryferyjna ani fragmentaryczna. Wszak z tych umarłych światów, z ich marginalności i czasami ledwie odprysków na naszych oczach wyłania się figura *centrum*. Zapewne nie jest ono osią świata, ale raczej rodzajem nieusytuowania. Mentalną, kameralną figurą. Retoryką samotnych wyborów i niezgody na ironię dystansu w świecie, który dystansuje się dziś od wszystkiego.

Przez większość stuleci głównym motywem malarstwa były figury wskazujące na *sacrum* – począwszy od krzyża, poprzez katedrę, bazylikę, golgotę, skończywszy na motywie piety czy ostatniej wieczerzy. Były to niejako wiodące i „dyżurne” tematy metafizyczne. Tymczasem Jacek Rykała „stawia” katedrę w Sielcu i rekonstruuje golgotę w Środuli, gdzie kiedyś mieściło się żydowskie getto. Jest to więc zarówno konfabulacja i rekonstrukcja, zapis mentalnych i rzeczywistych wędrówek w czasoprzestrzeni egzotycznie dla nas brzmiących dzielnic i miast. Któż bowiem spoza Zagłębia potrafi dziś zlokalizować Pogoń, Sielec, Środulę? Ich niegdysiejszy zgiełk niesie się cichym pogłosem szeptanych imion własnych. Antonina, Edward, Karol, Lońka, Marysia, rodzina, znajomi i nieznajomi – wszyscy pojawiają się mocą refleksu i odbicia. Fotografie portretowe komentują miejsca domyślne i zobrazowane.

Są komentarzem i świadectwem. Ale opowiadają historię, której odbiorca nie jest w stanie zweryfikować. Dlatego też trudno się nie zgodzić, że Rykała jest w równej mierze malarzem co mitografem. Historia idei staje się w jego rękach talią zdjęć i obrazów, z których tworzy swój kameralny pasjans i uniwersalny mit.

Artysta posługuje się fotografiami, ale nie traktuje ich dokumentalnie, lecz czyni z nich okazjonalne i trumienne portrety. Powtarzalność tej praktyki, jej ustawiczność i przyporządkowanie do *parergonu* obrazu (albo obiektu) mogą przywołać porządek żałoby z jej rytmem i ciągłością. Poza tym, trudno zaprzeczyć, że te prace mogą kojarzyć się z językiem nagrobnej fotografii oraz lapidarnością epitafiów. Jednak w przeciwieństwie do nich, choć są one kumulacją przeszłości, lśnią światłem teraźniejszości. W praktyce Rykała stosuje tę procedurę nieco podobnie jak Christian Boltanski. Obaj wykorzystują amatorskie czarno-białe zdjęcia, nie przywiązując wagi do stopnia ich zużycia oraz starości. Nie o patynę – oczywiście – tutaj chodzi, bo przecież dla obu artystów fotografia nie jest bibelotem i ozdobnikiem, nie spełnia też funkcji dokumentowania (utrwalania) rzeczywistości. Fotografia jest dla nich raczej powidokiem, interpretacją, a zarazem obrazuje autorski wybór. Rykała prezentuje zdjęcia odwołujące się do rytuałów i świąt lokalnych społeczności - zwykle są to chrzty, pierwsze komunie, święta, wesela, wigilie – a zatem obyczajowe narzucające określoną formę oraz celebrę. Sfotografowani ludzie są wpisani w ów ikoniczny i ikonograficzny schemat, co więcej, w wielu przypadkach można się domyślić, że nie pozostały po nich żadne inne świadectwa. Artysta natomiast traktuje te pozy jako zaczątek nowych narracji. Niekiedy stają się one inspiracją do wywiedzenia z nich tego, co nieoficjalne, perwersyjne, lękowe, tragiczne. Dlatego też można wnosić, że rozwinięcia malarskie są osobistym przekroczeniem artystycznego podmiotu, że są to buduary i przedsionki pamięci samego artysty. Otacza je aura i klimat metafizyki jakby korespondującej z obrazami Giorgia de Chirico. U słynnego Włocha są to emblematy zaczerpnięte z śródziemnomorskiej wyobraźni, u Rykały – mitologia karmi się lokalnością i egzystencją. Jednak w obu przypadkach nie genealogia a aktualny kontekst

decyduje o ostatecznym odbiorze i kierunku interpretacji. Ruch i wektor wyobraźni stają się reasumpcją *Podszeptów*, które mogą płynąć zarówno z Los Angeles jak i dzielnicy Sielec...

Pojawiająca się u sosnowieckiego artysty nostalgia jest już zatem dykcją o wyraźnie ponowoczesnym brzmieniu. Łabędzi śpiew po utraconym raju jest dystynktywny dla regionalistów, którzy wywołują duchy przeszłości i w ten sposób reanimują „trupa” z szafy. Rykała natomiast śpiewnie wygrywa motywy i nie obawia się zdystansowania. Dlatego jest to rodzaj językowej strategii, która konstatuje terażniejszość jako sumę tego, co było, i tego, co się wydarzy. Historia jest tu więc – tak jak u Starobinskiego – kumulatywnie obecną wiedzą wewnętrzną i jednocześnie boleśnie żywą anamnezą...

Przypomnienie jest wyrazem i ekspresją tradycji, pewnego kulturowego *continuum*. Może objawiać się także poprzez formę, kompozycję, układ. Rykała swoje obiekty oraz obrazy często łączy w narracyjne ciągi, tworząc dyptyki, tryptyki i polipytyki. Konstruuje one opowieść metaforyczną oraz przestrzenną. Ta hierarchizacja i aranżacja może kojarzyć się z tradycją ikonostasu, która spajała funkcjonalnie i transcendentnie „obraz” oraz „umiejscowienie”. Ten aspekt jest także obecny w pracach wcześniej wspomnianego Boltanskiego. Jednak decydujący u obu artystów wydaje się motyw autoreferencyjności obrazu. Warto zwrócić uwagę, że chociaż u Rykały motyw okna czy bramy pozwala domniemywać i kreować w wyobraźni to, co się za nim ukrywa czy rozciąga, to jednak odbiorca skupia się także na ich powierzchni, na swoistym „okratowaniu” ikony. Występujące często u niego fryzy z szybek zdają się pełnić funkcję nieprzezroczystego „okna”, a zatem obrazu wskazującego na samego siebie, na swoje estetyczne i semantyczne walory, na językową składnię. Podobnie rzecz się ma ze splezłymi fotografiami czy złuszczone ramami. Na marginesie warto też wspomnieć, że Rykała był pierwszym w Polsce artystą, który zastosował w obrazach okienne ramy, a później również fragmenty drzwi i całe futryny. Artysta wstawiając dodatkowe elementy – jak na przykład emaliowane tabliczki z numerami, klucze, wytrychy deseczki – nadał tym collage’owym pracom nowy, jakby assemblage’owy walor. Trójwymiarowość jest wszakże

tutaj nie tylko aspektem formalnym. Wielowarstwowość jest bowiem również odpowiednikiem palimpsestu. Obraz, jak Księga, prezentuje i reprezentuje – widoki, warstwy, słoje, genealogię, doraźność. One budują tożsamość dzieła oraz artysty. I z nich też bierze się biografizm, który jest transferem idei płynących z obu stron – a więc zarówno z życia jak i ze sztuki. Kiedy biografem realizuje się ponownie w dziele, jest więc przede wszystkim retoryką i repetycją. To zaś, co za nimi stoi najważniejszego, to dojmujące wrażenia, których nie przełożymy na żaden obraz ani alfabet. Trzeba po prostu wejść płynnie w miejsce i czas. Nad nimi unoszą się *popołudnia niedzielne, napięte ciszą pustych ulic i placów...* Reszta jest buduaem i przedsionkiem świata (i) pamięci...