

127/84

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH  
WARSZAWA – „ZACHĘTA”  
pl. Małachowskiego 3  
GRUDZIEŃ 1984

BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH  
POZNAŃ – „ARSENAŁ”  
STARY RYNEK 3  
LUTY – MARZEC 1985

### Świat i scena Andrzeja Majewskiego

Sztuka pragnie być znakiem ocalenia. Jak się to udaje malarstwu Andrzeja Majewskiego? Nie spodziewając się od świata wiele dobrego, uprawia je w imię wierności temu, „co było drogie”. Heroicznie, pełen złych doświadczeń i niedobrych przeczuć.

Dwa są podstawowe tematy sztuki Majewskiego: świat i scena. U Szekspira zostały one sprowadzone do jednego: jego teatr nazywał się The Globe. O świecie mówi malarstwo i scenografia Majewskiego, że przemija jego postać. Świat kruszeje, nawet jego skały i kamienie stają się gąbczaste i przypominają popękane purchawki. Osiągają wtedy szczególny rodzaj prawdy (venitas venitatum), a więc i nowe piękno, piękno d r u g i e, które rodzi się wtedy, gdy przemijają pierwsze rzeczy.

Chwilo rozpadu trwaj, jesteś piękna. To, co potworne, zawsze było obecne w sztuce, żeby odstraszać zło, albo zwyczajnie: jako kontrapunkt piękna. Estetyka szkieletu wyprzedziła estetykę rozkładu, ale już w średniowieczu grzesznicy rozkładali się żywcem lub po śmierci, ich jęli toczyło robactwo i płazy. W dobie renesansu gładkiej twarzyczce wnuka można było przeciwstawić twarz starorego dziadka z rakowatą naroślą na nosie. Leonardo obsesyjnie rysował naprzeciwko siebie profile efebów i potwora. Świat Boscha nie był trawiony przez czas, lecz przez szaleństwo. Potem zacznie się obsesja ruin, klasycystyczna i romantyczna, zrodzi się that sens of ruin, jak napisze w „Śnie Gerontiona” Newman.

„Das Schöne ist nichts, als des Schrecklichen Anfang”: piękno zapowiada i inauguruje przerażenie – to już Rilke.

Polacy w XX wieku wnieśli wiele do tej nowej estetyki, dali jej wartości biegunowe, obie antyklasyczne, przeciwstawione życiu takiemu, jak powinno wyglądać w pełni rozkwitu, w fazie doskonałej. Nowe piękno zostało rozpięte, rozkrzyżowane: Gombrowicz stworzył estetykę nie-dojrzałości, dojrzewania, a Schulz – schyłku i rozkładu. Andrzej Matynia wynotował w katalogu wystawy dzieł Majewskiego, jaka odbyła się w Krakowie w czerwcu 1984 r. zdanie z „Drugiej Jesieni”: „Piękno jest bowiem chorobą (...) jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”.

Tematem wielu dzieł Majewskiego jest patologia materii, Aleksander Wat powiedziałby tu może „monotonna agonia przestrzeni”. Twórczość Majewskiego jest gorzką lekcją daną współczesności zakochanej w ciele i przedmiotach, pokładającej ufność w rzeczach coraz zmyślniej i piękniej wytwarzanych przez człowieka. Jest to lekcja także dla tych, co nieufni wobec techniki i kultury umieszczają swoją nadzieję w przyrodzie: i ona psuje się i rozpada. Jakże trwała wydaje się „Wyspa umarłych” Bocklina w stosunku do wysp na „Turnieju” czy w „Latawcach” Majewskiego! Czy mówiąc o próchnieniu świata Majewski jest tylko moralistą? Czy nie zawiera się w tym dowód nie wprost na niezniszczalność ducha?

Drugim tematem artysty jest scena, teatr. Najstłynniejszy współczesny polski scenograf nie zdradza teatru, gdy maluje swoje obrazy. Świat jest sceną, totus mundus agit his-

trionem: wszyscy jesteśmy aktorami. Na scenie znajduje się: "Atanas", "L'oiseau mecanique", "Jom Kipur" i "Wir arme Leut", żeby tylko wymienić kilka kompozycji. Jest to scena normalnie wyposażona, znajdują się tu nawet zapadnie: symbole niespodzianki, brama teatralnego piekła, krainy zapomnienia. Czasem wynurzy się z nich — jak w "Atanasie" — mechaniczny symbol życia. Nawet dzieła stworzone in memoriam Bruno Schulza, a mówiące o zagładzie Żydów polskich, umieszcza Majewski na scenie, z wiarą, że sztuka może powinna? musi? wszystko p r z e d s t a w i ć, zartykułować, umieścić jak plamę krwi pomiędzy potraszanymi ławkami chederu a cmentarzem, pod płotem, pod niebem z czarnych dymów i łun. Wyżej, jak mechaniczne słońce, jak złowróżbna planeta obraca się straszna zabawka: napędzane racami koło... czego? Fortuny, losu, tortur? Czy jest to zegar z osypującymi się cyframi? Jakież wspomnienie świątecznej nocy ze sztucznymi ogniami? Tak wygląda "Wir arme Leut". Na "Jom Kipur" od głównego łądu odrywa się cmentarz. Po prawej wznoszą się nieubłagane totemy zwycięzców, zarazem dzidy i tarcze, ale i one są częścią teatralnej dekoracji, widzimy je od tyłu z całym systemem podtrzymujących konstrukcji. To przedstawienie nie odbywa się dla nas, tak widzą scenę współaktorzy czekający za kulisami i inspicjent. Majewski chce to pokazać komuś kogo nie widać, kto zasiada na niewidzialnej przez nas widowni. Majewski mówiąc o sztuce nie boi się słowa symbol. Można by się więc pokusić o odgadywanie co znaczą przedmioty jakie umieszcza na scenie swej twórczości. Jaką funkcję pełnią p ł o t y zamykające tak często przestrzeń od tyłu? Czy bronią wstępu, czy uniemożliwiają ucieczkę, zasłaniają widok, czy bronią spojrzenia przed zagubieniem się w niewidzialnej głębi? Widok z okien zakopiańskiej pracowni artysty też jest zamknięty Giewontem jak dalekim murem.

Mało ludzi gra na scenie Majewskiego. Ci co są, grają swoje przemijanie. Czynią to "Nieśmiertelne", D'Arcy Heinemann, jego "Las Meninas": wspaniałe i smutne infantki, śpiewające niemo płaskie ryby. Jeśliby ich ojcem miał być Valasquez, byłby to Valasquez "trochę dalej", gdzie

w pobliżu Goyi. Kastora i Polluksa przywołuje tytuł obrazu, który pierwotnie miał się inaczej nazywać.

Ale skoro dziś jest to "Dom Kastora i Polluksa", co przedstawia ten obraz o przepysznej kolorystyce? Są tu dwa domy, czyżby Dioskurowie, solidarni bliźniacy, wspomóżyciele w walce i żegludze nie mieszkali razem? Ściany tworzące te dwa domy są ostre jak noże gilotyny, nie do mieszkania, nie do życia. To też są dekoracje. Między nimi puszcza, łączy je tylko cienki pręt, drut, napięta lina. Jak przejść nad przepaścią? Miłość, nawet braterska, to widocznie groźna akrobacja. Na powierzchni placu czyli sceny widać dwa prostokątne otwory: Groby?

Groby, nagrobki: krystaliczne, obdarzone geologicznym trwaniem. To co pozostaje po człowieku z ciała i krwi. Zwycięstwo geometrii nad biologią, p o r z ą d k u nad życiem. Nawet symbole płodności, tak częste u Majewskiego jak lignamy w krajobrazie Indii, są zgeometryzowane, nie żywe. Są pomnikami. Jak więc mogą nas dziwić popękane wyspy, ziemie, niebo. Rozpad jest ostatnią formą życia. Czy prowadząca do innych przeobrażeń? Majewski nie pozwala nam co do tego żywić nadmiernych złudzeń.

Pomnikiem uśmiercenia życia są także "Les oiseaux mecaniques", równie symboliczne jak filmowa "Mechaniczna pomarańcza". Są to ptaki zmechanizowane jak współczesne armie, ptaki-maszyny, ptaki trojańskie.

Ich symbolika jest dwuznaczna: u ludów pasterskich związana jest z kobiecością. Odwrotnie, więcej życia niż w ptakach, jest w latawcach Majewskiego. Są one miękkie, organiczne, podobne do przywiewionych liści, może stąd bierze się ich ciepły koloryt. Nici cieniutkie jak nerwy lub delikatne korzenie łączą je z ziemią. Wszystkie są nietrwałe: dziurawe lub niedbale zszyte, rozpięte na krzywych gałązkach.

Na obrazie pt. "Latawce" latawiec wznosi się obok wieży, na dachu której znajduje się jajo czy balon na uwięzi, coś, co nie wleci. Czułe czy szyderczy różowy dziurawy latawiec odpływa niosąc jakąś wieść o naszej wyspie umarłych komuś, kto jest wyżej i dalej.

U Majewskiego często pojawiają się wyspy: namalował cały archipelag tych miejsc oddzielenia i samotności. W tej sytuacji muszą się — jako szansa podróży, szukania, ucieczki, wyjazdu na Cyterę czy powrotu na Itakę — pojawić okręty.

W "Wyzwoleniu" pokazanym przez Dejmkę w 1983 r. w Teatrze Polskim scena była pokładem wielkiego okrętu ze zwiniętymi żaglami, z płataniną tańców i sznurów. Okrętem tym była Polska płynąca po burzliwych wodach czasu. Zapadnie były lukami statku i zejściem do grobów królewskich. Taki sam ciąg idei można by przeprowadzić między ptakiem, latawcem i żaglowcem. Ptak i latawiec unoszą się w powietrzu, choć są od niego cięższe, podobnie dzieje się ze statkiem pływającym po wodzie: i on rzuca wyzwanie prawom natury, dokonuje transgresji. Na tej samej zasadzie można wkroczyć w świat sztuki, nawet — w nieśmiertelność.

Wreszcie — tarcze. W dekoracjach np. do paryskiej "Elektry", w "Jom Kipur", w "Turnieju", w "L'oiseau mecanique" i w innych kompozycjach stają się one gwintami. Tarcze: do tego się celuje i strzela, ale także coś, co osłania i broni. Kto to powiedział: "wpatrzony w śmierć jak w środek tarczy"? W "Turnieju" tarcze są poranione, obandażowane. Są to tarcze ozdoby — byłaby to jeszcze jedna alegoria sztuki, biorącej na siebie część ciosów dla nas przeznaczonych? Prawie wszystkie tarcze Majewskiego są okrągłe, nie wyrażają jednak idei doskonałości, są raczej symbolami zamkniętego czasu i przestrzeni nie mającej końca ni początku.

Na scenie stworzonej przez dzieła Majewskiego nie ma życia, jest natomiast wszechobecna symbolika śmierci. Majewski pokazuje jak przez cierpienie i zniszczenie dążą ku śmierci wspaniałe formy biologiczne, jak rozpadają się przedmioty, walą domy i płoty, pękają tarcze. Nawet z żywych ludzi na prawdziwej scenie Majewski często robi strzępy, drze i pali na nich kostiumy, każe im grać w kosztownych wspaniałych łachmanach. Ostatnio naśladował go Hossein wystawiając "Człowieka imieniem Jezus" w paryskim Pałacu Sportu. Słusznie skojarzono kostiumy

Majewskiego z opisem manekinu ze "Sklepów cynamonowych" Schulza, manekinu — molocha, "nieubłaganego jak tylko kobiece molochy być potrafią", przed którym klękały szwaczki Polda i Paulina.

Nie brak też w twórczości Majewskiego symboli przemijania kultury. Na pięknym, monochromatycznym obrazie (nie zapamiętałem tytułu, a katalog nie zawiera spisu prac) przez wody i niebo podmywane jest miasto czy arka, jakaś siedziba wzniesiona przez ludzi dla ludzi... Wszystko kończy się śmietnikiem lub górą złomu, nad którą unoszą się ciemne chmury i pożogi. Czy są one tylko symbolem wanitatywnym, mówiącym o marności i przemijaniu? Czy nie jest to raczej jakaś forma wniebowstępowania zniszczonej materii świata? Czy nie jest to przechodzenie przez eschatyczny ogień?

Pamiętajmy, że umieramy — mówi nam sztuka Majewskiego — ale zastanówmy się nad tą fazą istnienia, pomyślmy, czym jest śmierć. Czy wiesz, co się z tobą staje, kiedy gorejesz, czy potrafisz odróżnić "starganie" od "uwypatnienia"? Dekoracja do "Diabłów z Loudun" przedstawiała ogromne "rumowisko wcześniejszych kultur" (scenografie Majewskiego z niewiarygodną wrażliwością wysłuchiwane z muzyki, z ducha utworu często wkraczają w głąb i wychodzą poza ramy wyznaczone przez nuty i słowa) na czym wisił ogromny spętany kamień, meteoryt zatrzymany na chwilę przed zderzeniem z ziemią. Czy tym co broni nas przed ostateczną zagładą, jaką jest rozpacz, jest sztuka, tylko sztuka? Na płaskiej po mazowiecku linii horyzontu przeszywanej przez ptaki jak przez pociski widać jeszcze jeden ważny element scenografii, który sam twórca nazwał "złocistymi monstrancjami" mającymi znaczyć "trwałość i wieczność idei", triumfującej nad czasem, rozpadem i umieraniem. Jakiej idei, jakiej rzeczywistości mógł dać artysta tak uroczyście, sakralną oprawę?

Janusz St. Pasierb

Druk: WPL, Poz. 429/297. n. 1000. T-5