

## WACŁAWA TARANCZEWSKIEGO DZIEŁA SZTUKI

Audycja nagrana z okazji 20 rocznicy śmierci Wacława Taranczewskiego, wyemitowana została przez Radio Kraków 6 lutego 2007 roku w ramach cyklu *Dzieła sztuki*. Audycję prowadziła Justyna Nowicka, a udział w niej wzięli: prof. prof. Janina Kraupe-Świdarska, Władysław Stróżewski, Adam Wsiołkowski i Paweł Taranczewski.

---

**J.N.** Jedenastego lutego roku 2007 mija dwudziesta rocznica śmierci Wacława Taranczewskiego, wybitnego polskiego malarza, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wychowawcy wielu pokoleń krakowskich malarzy, artysty ostatnio nieco zapomnianego, choć znakomitego, który mimo to nie doczekał się w Krakowie należnej mu monograficznej wystawy. Dzisiaj w *Dziela sztuki* wspominamy Profesora Taranczewskiego, rozmawiamy o jego sztuce, ale także o filozofii, która wydaje się istotna nie tylko z perspektywy tego konkretnego twórcy, słuchamy także muzyki, którą lubił. O profesorze Wacławie Taranczewskim mówić będą jego bliscy, badacze jego twórczości oraz jego uczniowie: malarka i graficzka prof. Janina Kraupe, prof. Władysław Stróżewski – filozof, prof. Adam Wsiołkowski – malarz z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz syn Wacława Taranczewskiego – prof. Paweł Taranczewski.

**P.T.** Jest takie niemieckie powiedzenie, które cytował także Kisiel: *Selbstlob stinkt*, czyli „samochwalstwo cuchnie”. Dlatego zacznę od cytatów, które niech przemówią za mnie. Nasz nieżyjący kolega, uczeń Wacława Taranczewskiego, śp. Zbysław Maciejewski napisał:

Był człowiekiem raczej skrytym. Jego własna praca, życie osobiste były niezauważalne. Czasem zapraszał, to nie było częste, ale niektórych studentów zapraszał do siebie. (...) Dużą rolę odgrywały uwagi profesora – [chodzi o korekty], enigmatyczne korekty

– powiada Maciejewski, z czym nie bardzo bym się zgodził.

**A.W.** A ja zupełnie nie.

**P.T.** [korekty] ograniczające się do jednego słowa, czasem zdania. Czasami było to tylko wejście do pracowni i milczenia pośród pracujących studentów. Taranczewski znał swoich uczniów. Bacznie ich obserwował, wnikał w strukturę emocjonalną, wycucie barwy i formy. Był w pracowni codziennie. Stale powtarzał, że on czeka na samodzielne zaistnienie młodego malarza i wtedy może w takim zaistnieniu pomóc. Ale czeka, pamięta. Z takim chichotem o tym mówił, że jeden z moich kolegów nie doczekał się żadnej korekty: „czekałem pięć lat na to, aż zaistnieje”. To są rzeczy, które działy się piętnaście, prawie dwadzieścia lat temu. Zostały właściwie tylko ślady, nastroje po sytuacjach, które miały miejsce. Czasami uciekałem z kolegami do kina czy do kawiarni. Zostawiałem na sztalugach zaczęty obraz. Przychodził Taranczewski, pytał o mnie. Przychodził później jeszcze dwa, trzy razy. Czy już wróciłem? Nie wróciłem. Przychodził na drugi dzień, żeby mnie zaczepić, zaatakować w związku z tym obrazem, to było ważne. Podchodził do małego obrazka, który ja szpazmatycznie zaczynałem i miał mi wiele do powiedzenia. Biegał nawet po ligninę i terpentynę, żeby usunąć jakieś plamy i już obrazu nie ruszał. Czuję jego lęk o coś, czego właściwie nie rozumiałem. Pamiętam taką sytuację w związku z wystawą końcowo roczną. Profesor wybierał mi na nią zazwyczaj dużo obrazów, trudność była w tym, z czego nie zrezygnować<sup>1</sup>.

Jeszcze kilka uwag poety i pisarza Zbigniewa Herberta, które – ku mojemu zaskoczeniu – napisał i opublikował. Píše Herbert:

To, co najbardziej uderza w wystawie [– którą omawia –] to logika rozwoju artystycznego. Nie ma tu przechodzenia od manieri do manieri, od mody do mody. Jest natomiast bardzo wyraźny ciąg myśli artystycznej – zagadnienie rodzi zagadnienie, problem rozwiązany otwiera perspektywę na problemy nowe. Nawet tam, gdzie poszczególne okresy pozwalają kojarzyć Taran-

---

<sup>1</sup> Ze Zbysławem Maciejewskim rozmawiał Wojciech Lipowicz, Kraków, maj 1987. Wywiad opublikowany: *ARTELIER. Kwartalnik Artystyczny* Nr 1/1992.

czewskiego z Waliszewskim czy Cybisem, Matissem czy Dufy nie podobna mówić o zależności, lecz o podobnej metodzie. [Herbert przywołuje jeszcze pomysł Jerzego Turowicza:] Wydać album dobrych barwnych reprodukcji jednego tylko cyklu Taranczewskiego – [nic nie wiem na ten temat, bo mi nikt nigdy o tym nie powiedział] – np. *Martwej natury ze świętkiem*. Byłaby to nie tylko rewelacja rynku księgarskiego, ale instrument nareszcie akcji skutecznej i sensownej propagandy sztuki polskiej zagranicą. Mamy podobno kilka wydawnictw zajmujących się sztuką i choć nic bardziej zawodnego niż wróżby na temat przyszłości sztuki wydają się, że dojrzałe malarstwo Wacława Taranczewskiego stanowi uwieńczenie i koniec jednego ze świetniejszych okresów naszego malarstwa polskiego koloryzmu 1958. – [bo słowa te wtedy zostały napisane]<sup>2</sup>.

Wreszcie Stanisław Rodziński w dość dawno napisanym tekście, powiada tak:

11 lutego 1987 roku zmarł w Krakowie Wacław Taranczewski, artysta malarz, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a przez kilka dni jej rektor, twórca realizacji w zakresie malarstwa ściennego i witrażu. (...) Mijają lata i mimo starań Pawła Taranczewskiego, syna Wacława, nie dochodzi do wielkiej monograficznej wystawy Wacława Taranczewskiego. Wielkie muzea i galerie europejskie regularnie wracają do swoich mistrzów, regularnie realizowane są pokazy porównawcze, analityczne, niejednokrotnie zaskakujące rodzajem i wnikliwością odkrywania spraw wydawałoby się znanych. My albo nie mamy pieniędzy, albo miejsca, albo pomysłu, albo koncepcji. Najbardziej natomiast brak nam wyobraźni, w której polska sztuka nie byłaby marginesem naszych czasów, tylko jednym z najważniejszych znaków tożsamości<sup>3</sup>.

Będąc w Zachęcie po odbiór nagrody za tekst o Janie Cybisie, zostałem przyjęty przez samą Andę Rottenberg, która wychodząc zza biurka spytała: „czemu nie ma wystawy Wacława Taranczewskiego?” Odparłem pytaniem na pytanie „Czy to ja mam wiedzieć?” Zatem: Nauczanie, estetyka artysty i jego wielkość, wystawa, której wciąż nie ma...

**J.N.** Prof. Władysław Stróżewski, napisał – między innymi – książkę pod znanym tytułem: *O wielkości*.

<sup>2</sup> *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998* Biblioteki „Więzi” Warszawa 2001.

<sup>3</sup> Stanisław Rodziński, Wacław Taranczewski *Mój szkicownik* Gaudium, Lublin 2005.

**W.S.** W młodości przeżyłem dzieła Taranczewskiego i kto wie, czy to nie jest pewnego rodzaju kryterium wielkości. Byłem wtedy w gimnazjum w Krotoszynie lub w Koźminie, nie pamiętam dokładnie, a Wacław Taranczewski malował wtedy w Krotoszynie nawę główną kościoła farnego, malował na zamówienie ówczesnego proboszcza, niesłychanie kulturalnego człowieka.

**P.T.** Umowę podpisywał twój Ojciec z ramienia rady parafialnej!

**W.S.** Tak, Ojciec był wtedy w radzie parafialnej. Niestety, nie miałem wówczas okazji zetknąć się osobiście z prof. Taranczewskim, ale śledziłem postęp prac malarskich. Był to cykl biblijny, dość wysoko umieszczony nad łukami w nawie głównej. Zrobiło na mnie kolosalne wrażenie! Było to jedno z pierwszych, rzecz można, estetycznych przeżyć, jakich w życiu doznałem. Ten cykl, nie wiem czy jest gdzieś reprodukowany, to rzeczywiście doskonałe malarstwo! Jeżeli na smarkaczu, jakim byłem w tamtym czasie, zrobiło tak wielkie wrażenie, to znaczy, że to musiało być coś wielkiego.

Taranczewski interesował mnie i później; był to malarz, który mi ogromnie odpowiadał. Znałem go oczywiście tylko z reprodukcji, Pawła jeszcze wtedy nie znałem. Uderzał mnie ten moment, który podkreślił Herbert, ta jakaś logika, ta niesłychana konsekwencja twórczości widoczna nie tylko w całej twórczości Taranczewskiego od początku do końca, ale obecna także w jej fragmentach. Uderzały te jego cykle, które są zupełnie nieprawdopodobne, także z filozoficznego punktu widzenia. Nawiasem mówiąc, również prof. Ingarden – nasz wspólny mistrz zresztą – zwracał uwagę na to, że cykle można by bardzo dobrze filozoficznie rozumieć jako pewnego rodzaju fenomenologiczną metodę poszukiwania istoty obrazu, czy istoty tego, co w obrazie dane, istoty tego, czym jest sam obraz. Bo Taranczewski zaczyna od pewnego tematu, który jest podany na pierwszym obrazie cyklu i potem, zdawałoby się, postępuje tak, jak postępuje kompozytor piszący wariacje na temat. A to nie jest całkiem tak, dlatego że pisząc wariacje wraca się zawsze do tego pierwszego tematu i w oparciu o niego pisze się poszczególne wariacje. U Taranczewskiego jest trochę inaczej. Powstaje drugi obraz i teraz on jest punktem wyjścia do następnego, nie ten pierwszy, tylko ten drugi. Bo w tym drugim, okazało się, zostają pewne problemy niedopowiedziane. I w trzecim obrazie one będą podjęte. W trzecim jest tak samo. Też są pewne rzeczy niedopowiedziane, które wymagają rozwinięcia, naświetlenia czy to od strony czysto formalnej, czy od strony kolorystyki, na przykład. To po-

zostaje jeszcze do wysłedzenia. Tym się właśnie mogliby się zająć młodzi historycy sztuki, którzy powinni dokładnie opisać, jak to w poszczególnych cyklach jest. Mnie ogromnie do przekonania przemawia to, co napisał Jerzy Turowicz, że byłoby rzeczywiście cudownie, gdyby można było w jednym albumie pomieścić wszystkie obrazy danego cyklu, czy właśnie *Martwej natury ze świętkiem*, czy *Martwej natury z niebieskim wazonem*, a jest jeszcze przecież *Mała malarka*, istnieje cały cykl obrazów na ten temat, który jej się należał, bo to była ładna dziewczynka.

**P.T.** Wanda Całka, siostrzenica Ojca.

**A.W.** Rzeczywiście pierwszy obraz powstawał wobec natury. *Mała malarka*, to była konkretna osoba, która siedziała przy sztalugach i malowała. *Martwa ze świętkiem*, to była martwa z drewnianym świętkiem, ułożona na stole, z jakąś draperią... To było to pierwsze uderzenie – wobec natury, jakaś wizja tej obserwowanej natury. Natomiast później, mimo że często stały latami u profesora w pracowni, martwe natury były tylko przypomnieniem, dalej powstawał już tylko obraz z obrazu. Dodam jeszcze, że obok cyklu obrazów *Mała malarka* jest jeszcze rozbudowany szereg szkiców.

**W.S.** To jest wędrówka, mnie się wydaje, trochę w nieznanne. Malarz sam nie wie, co wyniknie z tego kolejnego obrazu z obrazu.

**A.W.** Nowy obraz przynosi nowe problemy, które są rozstrzygane w kolejnym.

**P.T.** Nawet gdyby Ojciec żyły jeszcze sto lat, to dalej ciągnęłyby te cykle.

**A.W.** Oczywiście. Ja mogę się tu odwołać do wspomnienia, ponieważ należałem do tych osób, które Profesor zapraszał, już będąc na emeryturze. Co pewien czas – zawsze zastrzegając się, jak to on, że nie chce mnie, jak się wyrażał, „deranżować” – telefonował, pytając, czy nie chciałbym go odwiedzić, co oczywiście czyniłem bardzo chętnie i byłem bardzo dumny z tego powodu, że akurat mnie Profesor zaprasza. Przychodziłem, siedzieliśmy razem, rozmawialiśmy sobie, Profesor wypytywał o różne sprawy związane z Uczelnią, o wystawy, bo już wtedy rzadko wychodził. Czasem milczeliśmy przez pewien czas. Ale niekiedy pokazywał mi coś, czym się zajmował. Pamiętam, pokazał mi taki maleńki szkic węglem, na karteczce wielkości pocztówki – to był szereg przedmiotów

czy owoców. Myślę: pierwszy zapis. I – było to dla mnie dość przejmujące – powiedział chrząkając w charakterystyczny sposób: „Panie Adamie, mam tu szereg pomysłów, ale chyba nie zdążę już tego zrealizować”. Już nie chodził do pracowni, nie działał, ale ciągle myślał o malarstwie – jak każdy malarz. Malowanie to nie jest praca na godziny, na obliczony czas, po którym się idzie do domu, malowaniem się żyje.

**W.S.** Pamiętam jeszcze jeden bardzo dziwny cykl *Venus z Willendorfu*. Olbrzymie płótna. To była chyba ostatnia wystawa za życia profesora Taranczewskiego w BWA. Pamiętam jak mówił, że chciałby możliwie najbardziej realistycznie namalować muszlę, bo muszla tam była elementem symbolicznym. Wtedy mi powiedział: „wie pan, myślałem nawet, żeby jakiegoś niedoświadczonego malarza poprosić, który by mi to tak całkiem realistycznie wymalował”.

**P.T.** Tę muszlę miał zawsze w domu, jeszcze w Poznaniu. To była ogromna koncha.

**A.W.** Występowała w wielu martwych naturach. A ja pamiętam jak Ojciec twój, a mój mistrz, malował cykl *Venus z Willendorfu* – to też było najpierw przed naturą. Pamiętam modelkę, panią Urszulę, w pracowni, którą wtedy miał; własną, prywatną pracownię w Akademii...

To zresztą było świetnym zwyczajem – profesor pracował piętro niżej czy też na tym samym piętrze co studenci. Profesor, jak powiedziałem, przychodził codziennie; przychodził odrywając się od własnej pracy. On bywał już o ósmej rano w Akademii, koło dziesiątej asystent, pan Lubiański, odwiedzał go, pili kawę, po czym wychodzili do nas na trzecie piętro na korektę. A czasami bywałem właśnie w tej pracowni u profesora w Akademii, czasem mnie prosił o pomoc przy rozrysowywaniu kartonów witraży, które robił do katedry warszawskiej, ale to zawsze się kończyło jakąś kawą, jakąś pogawędką. Bardzo to było ciekawe dla nas, podpatrywanie jak pracuje, dorosły, dojrzały, wybitny, prawdziwy artysta.

**P.T.** I to jest właśnie wpływ w najgłębszym sensie, wpływ mistrza na ucznia. Jak Ojciec pod koniec życia powiedział: mistrz nie uczy, właściwie tylko jest. Nie wiem, czy nie kokietował.

**A.W.** Troszkę kokietował, bo mówił, że się telepatycznie porozumiewa z uczniami. Troszkę tak, trochę nie. Ale – jeśli dotykamy wątku pedagogicznego – najważniejsze jest to, co wielokrotnie podkreślano, szczegól-

nie z okazji wystawy, która zrobiliśmy w 1979 roku. Była to wystawa pt.: *Pracownia*. Profesor Taranczewski pokazywał kilka swoich prac, a kilkunastu, bodajże czternastu uczniów z ostatnich lat pokazywało swoje prace razem z nim. Ja mam recenzję, gdzie podkreślano to, co jest faktem, który i ja podkreślam, że Taranczewski będąc wybitną, silną osobowością artystyczną, ale i mocnym charakterem, nie stłamsił swoich uczniów. Katalog pokazuje, jak różni artyści wyszli spod jego ręki przez ostatnie kilkanaście lat pracy na Akademii. Padło nazwisko Zbysława Maciejewskiego, przypomnę Tadeusza Mysłowskiego, który pracuje w Stanach Zjednoczonych...

**P.T.** *A propos* nie tłamszenia – rzucę nazwisko: Wiesław Obrzydowski. Jest to niewątpliwie malarz malujący bardzo ekspresyjnie, jeżeli nie wręcz ekspresjonista.

**W.S.** Uchodzi za polskiego „Dzikiego”.

**A.W.** Prekursora „młodych dzikich”.

**P.T.** Otóż w tej samej pracowni na Akademii maluje Roman Nyga i Wiesław Obrzydowski. Roman Nyga niezwykle zdyscyplinowany, szukający jakichś czystych kontrastów, dźwięków, akordów barwnych, pracujący chłodno. Ojciec go niezwykle cenił. Obok jest Obrzydowski, którego Ojciec bronił, gdy go chciano wyrzucać. „Mawiał o nim: „Obrzydowski to absolutne oko” – jak absolutny słuch!

Niewątpliwie Ojciec był zafascynowany malowaniem z oka. Nie chcę strzelić słowem „impresjonizm”, Adam kiwa głową, że mam rację. Mam na myśli malowanie z oka – czyli ten nurt malarstwa, który jednak miał kult oka obserwującego i sądzącego. Ojciec mawiał – „oko ostatnia instancja”. Drugi nurt, który wpłynął na Ojca poprzez Czyżewskiego, z którym się przyjaźnił, to formizm, wreszcie pewne spekulacje płynące chyba od Potworowskiego, z którym dużo rozmawiał. Powiem od razu, o co mi chodzi. Widzimy jakiś przedmiot, powiedzmy białą kulę, z lewej strony oświetloną, z prawej zacienioną, do tego cień rzucony. Jeżeli weźmiemy węgiel i zaczniemy rysować te kulę na kartce białego papieru, to problem plastyczny jest prosty. Biel papieru wykorzystujemy transponując ją na biel kuli, cień to plama położona węglem i oczywiście cień rzucony – też jakaś plama położona węglem. Jeżeli zapagniemy namalować kulę w barwach chromatycznych – bo węglem też kładziemy kolor, tyle, że achromatyczny – jeżeli więc chcemy ją namalować w barwach

chromatycznych, to powstaje nowy problem. Rembrandt rozwiązywał go malując ciężkie tony w mroku, które się przeciwstawiają blaskowi partii oświetlonych. Ojciec początkowo też tak malował, mam takie obrazy, potem jednak postawił pytanie: jak przetłumaczyć na światło i cień kolory chromatyczne, jak zinterpretować światło i cień kolorem? Szukając rozwiązania, sięgnął do koła barw Goethego, wiem, że interesował się jego *Farbenlehre*, i powiedział tak: jeżeli zinterpretujemy światło z pomocą tonu żółtego, interpretując cień, pytamy o kolor opozycyjny do żółtego. Tłumacząc na płótnie światło i cień barwami achromatycznymi bieli, przeciwstawiliśmy opozycyjną do niej na skali barw czerń. Interpretując światło tonem żółtym, znajdujemy na kole barw Goethego – i nie tylko Goethego – opozycyjny doń fiolet. Mamy więc święte prawo położyć w świetle ton żółty a w cieniu ton fioletowy. Jeżeli chcemy pozostać tylko przy opozycji jakości barwnych, czystej opozycji chromatycznej – wykluczając czy minimalizując walorową, to musimy niejako podnieść jasność tego fioletu tak, aby nie był zbyt ciężki i zbliżył się jasnością do barwy żółtej – co jest wykonalne. Mówiąc językiem pracowni, musimy rozbielić fiolet, dodać do niego bieli. Ojciec sam mi to pokazywał; kładł żółtą plamę, potem fiolet rozbielał, kładł plamę w partii nieoświetlonej... Mam nawet namalowany przed wielu laty portret z taką korektą – w miejscu, gdzie położyłem błękitem paryskim cień ciężki, granatowy, on w jego miejsce postawił fioletowy, bardzo lekki. Było tak: Zobaczywszy obraz na sztalugach wyszedł z pokoju, potem wrócił z terpentyną i gazetą, rozmył i zdjął do gruntu ten granatowy cień, potem położył na nowo fioletem rozbielonym tak, że cień zaświecił. Walory zostały zrównane, jednocześnie opozycja jasne ciemne – zachowana.

**A.W.** Dodałbym, że rozwiązania były różne... Mam przed oczyma *Martwe natury ze świętkiem*. Jedna z wersji, ta, która była eksponowana na naszej wystawie w roku 1979 (tej, o której wspomniałem), była niesłychanie mocno nasycona kolorem, płaską plamą malowana. Powiedziałbym w duchu fowistycznym. Powiem więc: jednak ukąszenie fowizmem.

**P.T.** Było, było. A Ojciec się wściekał, pytał: co to ma wspólnego z Matissem? Jego obrazy mianowicie, co mają wspólnego? Wściekał się, bo przypuszczalnie był to jakiś „bolak”.

**A.W.** Miał oczywiście jakieś swoje poglądy na różne tematy, na artystów... Zresztą nie raz rozmawialiśmy i nie raz się spieraliśmy – znając i szanując własne opinie! Ale widziałem, że nie w smak mu jest, gdy mówiłem



o którymś z artystów, który mi się w tym okresie podobał, czy mnie bardzo interesował. Profesor niezadowolony prychnął: wie pan, nie wiem, czy to jest takie dobre. Bo on tego nie lubił – po prostu.

**P.T.** Nie lubił ekspresjonizmu. Złościł się na słowo „ekspresjonizm”. Ale los bywa złośliwy, ponieważ dowiedziałem się, że Ojciec był członkiem „Buntu”, a „Bunt” poznański był ugrupowaniem ekspresjonistycznym, związanym z ekspresjonizmem berlińskim. Buntował się przeciw „Buntowi”.

**A.W.** Dlatego ja zawsze podkreślałam, że artystom, gdy mówią o malarstwie, nie należy tak do końca wierzyć. Wierzyć temu, co mówią, czy temu, co piszą. Różne rzeczy słyszałem, czytałem i byłem zdziwiony, znając twórczość konkretnego artysty, że pisze to ta sama osoba, która tak maluje. Patrzymy na obrazy, rozmawiamy o dziele, a nie o tym, co mówią artyści.

**P.T.** Ergocentryczna estetyka Władysława Stróżewskiego!

**W.S.** Tak! bo dzieło, dzieło jest najważniejsze, w końcu o nie chodzi.

**A.W.** Do niedawna było, bo teraz są różne teorie i często nawet dzieła nie ma; ale to jest inny temat...

**P.T.** Dlaczego dzieło?

**W.S.** Dlaczego dzieło? Arystoteles mówił, że są pewne czynności prowadzące do określonych wytworów i te, które prowadzą do wytworów są cenniejsze aniżeli te, które wyczerpują się same w sobie. Myślę, że tutaj jest jakaś głęboka prawda zawarta także z punktu widzenia twórczości artystycznej. Mimo wszystko jest tak, że do tego dzieła zawsze się dąży, nawet jeśli się mówi coś zupełnie innego. Weźmy chociażby konceptualistów, powiadają, że wszystko pozostaje w umyśle, ale jednak, trzeba zrobić ten jakiś zapis, trzeba zrobić ten chociażby minimalny komunikat, żeby to dzieło wywołać w kimś innym. Bo to o to w końcu chodzi, żeby odbiorca wyobraził sobie mniej więcej to, co ja twórca sobie wyobrażam. Innego rodzaju rzeczy, ja wiem, rozmaite happeningi, są dziełami, choć ulotnymi! Zresztą takie zawsze bywały, choć ulotne, jednak to też jest dzieło. Jeżeli będziemy chcieli wnikać w intencje artysty, to zawsze wyjdziemy od dzieła, bo inaczej się nie da, najprawdopodobniej inaczej

w ogóle niczego nie się nie da o tych intencjach dowiedzieć. Jest tak, jak pan prof. Wsiołkowski powiedział: to, co artysta sam o sobie mówi, bardzo często wyprowadzi nas na manowce. Artysta nie kłamie, ale...

**A.W.** To jest na przykład myślenie życzeniowe. Chciałby coś osiągnąć i to mu nie wychodzi, ale mówi tak, jakby wychodziło.

**W.S.** Albo mówi, jak gdyby obok tego, co robi, nie zdając sobie nawet sprawy z tego, że to robi. Trafienie w sedno rzeczy jest bardzo trudne i myślę, że nawet sam artysta nie zawsze wie, co tak naprawdę robi. Tu przydałby się młody historyk sztuki, który miałby odpowiednio wykształconą wrażliwość i odpowiedni intelekt, żeby to potem w jakiś sposób zracjonalizować i objąć.

**P.T.** Ja mam do Władka jeszcze jedno pytanie: ostatnio, przygotowując się do wykładu, zebrałem trochę obrazów prerafaELITÓW. Są warsztatowo świetnie wykonane, narysowane itd. Jednak sto obrazów, które namalował np. taki Dante Gabriel Rosetti – to właściwie jeden obraz w stu egzemplarzach, śliczny zresztą. Malarz znalazł i opanował jakiś *modus operandi* i trzyma się go, malując kolejne płótna. Rosetti miał jakiś sposób, doskonały, który pozwalał wykonywać kolejne obrazy – także doskonałe. Ojciec takiego sposobu nie miał. Szkicował raz gorzej, raz lepiej, dążył w niektórych pracach do doskonałości, do idealnego zestawu tonów, a w niektórych rozsadzał to, co osiągnął wcześniej. Rysował szybko.

Ojcu można by „wytknąć” niedoskonałość w pewnych przypadkach. PrerafaELITÓM nie! On oczywiście dążył, oni znaleźli prawdę w malarstwie... Pamiętam męki nad *Martwą naturą ze świątkiem*, kiedy plamę, którą uznał za nietrafnie położoną, potrafił wymywać, ba, nie tylko do gruntu, ale do płótna! Zdejmował, usuwał grunt, ponieważ już nie był świeży, już nie pozwalał od jednego dotknięcia trafnie, lekko położyć farbę tak, żeby powstała materia malarska, taka, o jaką mu chodziło. Zdejmował ten grunt, płótno wysychało, przeklejał je, gruntował tym samym trybem raz jeszcze, po czym używając słynnych karteczek pokrywanych próbkami farb, tak długo szukał odpowiedniego tonu, aż trafił i wtedy kładł od jednego razu.

Wspomnienie to dopełniło się po latach w *Gemente Museum* w Hadze, gdzie zobaczyłem obraz Mondriana, szkic malarski do *Broadway boogie-woogie*, na którym jeszcze telepią się małe kolorowane karteczki. Zachwyciło mnie to, że obraz nie jest wykreślony linijką, tylko malowany. Mondrian obraz malował szukając rozwiązań! Gdy nie wiedział, jaki

kolor położyć, brał kartkę, przyklejał do płótna w odpowiednim miejscu, pokrywał farbą, zmieniał kartkę – sprawdzał, która odpowiedź jest prawidłowa. Zapłakałem ze wzruszenia, widząc tego suchego, racjonalnego Mondriana, który męczy się, maluje, przemalowuje, nie wie, nie ma z góry ustalonego schematu – jak preraphaelita Rosetti. Głęboko wzruszyłem się widząc, że nie tylko Ojciec kleił do płótna papierki, które barwił...

**A.W.** Kleił właśnie dlatego, że każdy obraz był kolejnym problemem malarskim.

**P.T.** Mam jeszcze pytanie do filozofa. Może Ingarden by nam pomógł na nie odpowiedzieć – czy metoda Ojca, stawianie nowych problemów za każdym razem na płótnie lub papierze, czy jest to jakieś krążenie po zawartości idei nazwanej: *Martwa natura ze świętątkiem*, próba wyczerpania tej zawartości, która nagle okazuje się nieskończona?

**W.S.** Ano właśnie. To jest bardzo ważna sprawa. Malowanie obrazu z obrazu, bo w gruncie rzeczy, jeżeli to ma jakiś cel, to właśnie to ma na celu wyczerpanie wszystkich możliwości, jakie są tam zawarte w idei tego rodzaju pomysłu. To jest dążenie rzeczywiście do wyczerpania, Ingarden by powiedział, zawartości tej idei, idei tego właśnie cyklu, może nawet nie cyklu, dlatego że ten cykl jest właśnie pewnego rodzaju realizacją tych możliwości idei, tylko to jest coś jak gdyby jeszcze ponad tym cyklem, ono jest właśnie czymś, co sprawia, że ów cykl, że to coś się realizuje. A ponieważ nie mamy mocy boskiej, żeby za jednym zamachem stworzyć wszystko, wobec tego trzeba to rozłożyć i w przestrzeni, i w czasie. Inaczej się nie da.

**P.T.** Stałe są jasne: świętek, deska, martwa natura...

**W.S.** Tak, stałe są jasne, ale ... ten postulat wyczerpania do końca, pójścia do końca, chociaż nie wiadomo, gdzie ten koniec się znajduje. To jest ciągle tak, jak wyjście ku ziemi obiecanej, ale nie wiadomo, gdzie ta ziemia obiecana się znajduje. To nie jest powrót Odysa do Itaki, tylko to jest wędrówka w nieskończoność. Ja się nie bardzo znam na preraphaelitach, ale u nich rzeczywiście ten sam obraz się powtarza. To nie musi być nawet powtarzanie tego samego motywu...

**A.W.** Ale powtarzanie tego samego rozwiązania problemu malarskiego.

**W.S.** Tak jest, rozwiązanie tylko się powiela zmieniając tylko temat. A tu nie... Taranczewski ciągle czegoś szuka, dlatego musi być tak, że w niektórych jego obrazach malowanych z obrazu bliższe jest rozwiązanie idealne, a w niektórych, być może, dalsze. Stąd także to nieustanne dążenie, które było tak charakterystyczne u Cezanne'a. Przykładowo, gdy malował Górę Św. Wiktorii. Nam się wydaje, że każdy z tych obrazów jest przecież czymś absolutnie doskonałym, a on, bestia, męczył się za każdym razem i ciągle był niezadowolony. Tu jest coś podobnego. Mówiłeś, że u Ojca widoczne są być może jakieś wpływy postimpresjonistów. Jeżeli można by się doszukiwać jakichkolwiek, to chyba najbardziej wpływów Cezanne'a; zarówno właśnie w szukaniu tego, co najważniejsze, szukaniu tej istoty rzeczy, jak i – podejrzewam – w pewnych eksperymentach kolorystycznych.

**P.T.** Ostatnio pisałem artykuł do „Znaku” i musiałem się męczyć, by odpowiedzieć na pytanie: co to jest mistrz, wpływ itd. Prosty przykład znany w Krakowie wszystkim – Jan Matejko, który ma *Meisterschule* malarstwa historycznego. Młodzi studiują, a po latach oglądamy w Katowicach wystawę: „uczniowie Matejki”, widzimy obrazy tych, którzy kontynuowali dzieło mistrza, ale i obrazy Wyspiańskiego, i Jacka Malczewskiego, którzy nie kontynuowali dzieła mistrza, lecz podjęli głęboką jego myśl – ideę zbawienia narodu, odrodzenia narodu, niewątpliwie u Malczewskiego i u Wyspiańskiego obecną. Czyli głębiej pojęli Matejkę niż jego kontynuatorzy.

**A.W.** Chodzi także o język malarski.

**W.S.** Oni wypracowali nowy. To nie byli epigoni.

**P.T.** W przypadku naszego mistrza – Ingardena, byli ludzie, którzy kontynuowali jego dzieło, a byli tacy – jak prof. Józef Tischner, który nie poszedł za nim tak, jak na przykład Danuta Gierulanka, ale myślę, że w głębszy sposób był zainspirowany przez Ingardena, do czego się nawet sam przyznawał. Czy ty, tutaj siedzący, choć nie jesteś Ingardenistą, to jednak...

**W.S.** Przyznaję się do niego.

**P.T.** Zawsze – i sztuce, i w filozofii – są tacy, którzy podejmują maniery mistrza i tacy, którzy, być może, kłócą się nawet z tym swoim profesorem, mistrzem, ale to oni są jego prawdziwymi uczniami i oni podejmują jego pochodnię, niosąc ją dalej. W przypadku Ojca trudno byłoby mi wskazać

tych, którzy go powierzchownie naśladowają, ale na pewno twórczo go kontynuują ci, którzy wzięli udział w wystawie „Mistrz”.

Jest jeszcze jedna rzecz, o którą chciałbym panów zagadnąć. Ojciec mówił: „uczę gramatyki”. Uczyl postugiwania się kolorem, czy barwą na płótnie. Tłumaczenia formy kolorem, tłumaczenia zjawiska wzrokowego na kolor, bo wiedział doskonale to, co Mondrian gdzieś napisał, że natura nas olśniewa, ale jeżeli ją skopiujemy, to wynik kopiowania jest nudny. Trzeba więc znaleźć język, na który można przełożyć naturę, a ponadto coś z nią zrobić. Uczyl więc języka i jego gramatyki – pamiętam dobrze te jego spekulacje, które tutaj trudno powtarzać, chociaż... – coś już na ten temat powiedziałem, mówiąc o malowaniu kuli oświetlonej z jednej strony. Wyjaśniał podstawowe pojęcia, pojecie kompozycji, planu w obrazie, mówił co to jest plan pierwszy, plan drugi...

**A.W.** Mówił również o związku planu optycznego z planem rzeczywistym, bo to jest *de facto* jeden z głównych problemów malarstwa. Generalnie chodziło o budowanie świadomości plastycznej. To znaczy, żeby student umiał operować środkami malarskimi i miał świadomość rezultatu, co z tego wynika. To są zagadnienia uniwersalne. Wiadomo, że można je sprowadzić do prawd bardzo prostych – pion działa inaczej niż poziom i niż diagonalą. Niby rzecz oczywista, ale trzeba mieć świadomość, jak działa każdy z tych kierunków. A barwy gorące i barwy chłodne, o których wiemy. Idąc jeszcze dalej, dojść można nawet do próby wyjaśnienia psychofizjologicznej reakcji organizmu na te barwy. Mówi się, że czerwień ma najdłuższą falę, fiolet ma najkrótszą. Szukając języka i gramatyki malarstwa, dojść można do pewnych prawd stałych i jeżeli ma się świadomość, jak te najogólniej pojęte środki plastyczne działają, to wtedy można dobierać je wedle własnych potrzeb, własnego charakteru, temperamentu, umiłowań plastycznych i tak dalej. W ten sposób buduje się własny język. To jest właśnie owa gramatyka. Żeby napisać powieść czy wiersz, trzeba najpierw umieć rozróżniać litery, składać je w słowa, budować zdanie i wtedy można zacząć pisać; wtedy dopiero można zacząć eksperymentować. Eksperymentowanie daje różne wyniki. Pewne próby są nieudane. Nie wynika to z nieudolności, czy braku znajomości rzeczy. Eksperyment zawsze obarczony jest pewnym ryzykiem.

**P.T.** Władek dostał z flanki bardzo mocne podparcie swojej dialektyki twórczości! Z tego, co Adam mówi, a ja też jestem o tym głęboko przekonany. Widać, że nie jest tak, jak chce Deleuze, że to ja wartości stanowią.

**W.S.** No właśnie. Ale *a propos* tej gramatyki, której twój Ojciec uczył. Przypomina mi się zdanie, pod pewnym względem analogiczne, Ingardena, który powiedział, że na studia filozoficzne przychodzi się po to, żeby się nauczyć czytać i pisać. To jest szalenie ważna sprawa, dlatego, że czytać tekst, czytać filozoficzny tekst, to nie jest takie proste. Paweł doskonale wie, jak męczylimy się na seminariach nad rozmaitymi tekstami, czytać i potem wyczytaną myśl tak przekształcić, tak ująć, żeby ona była... – niektórym na tym zależy – żeby była zrozumiała i piękna. Mnie zależy!

**P.T.** Pamiętam, co Ingarden jeszcze mówił: intuicje pierwsze mogą być ciemne, mętne, mroczne, można zaglądać w jakieś „abgrundy”, przepaście, otchłanie, itd. Potem jednak trzeba z tych otchłani wydobywać esencje, uporządkować je i ostatecznie sformułować wyniki poszukiwań tak, że stają się zrozumiałe.

**W.S.** Przy czym nie można zatracić tej głębi. Jeszcze to powiem, a jest to moja taka najgłębsza opinia, jeśli tak można powiedzieć, na temat Ingardena. W przeciwieństwie do Kotarbińskiego, który kiedyś powiedział, że coś może być głębokie, ale wtedy jest niejasne albo może być jasne, ale wtedy jest płytkie. Otóż filozofia Ingardena, moim zdaniem, charakteryzuje się tym, że jest głęboka i jasna. A o Ingardenie warto, a nawet trzeba tu wspomnieć, że przyjaźnił się z Wacławem Taranczewskim.

**P.T.** Nawet cytował go kilkakrotnie w swoich pismach.

**WS.** Tak, tak. Ogromnie wysoko go cenił. Podejrzewam, że jeśli Ingarden myślał o jakimś przykładzie polskiego malarza współczesnego, to myślał o Taranczewskim. To był dla niego ten pierwszy przykład.

**P.T.** W przypisach do rozprawy „O budowie obrazu” i „O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym” są jakieś uwagi na ten temat. Myślenie Ingardena i Ojca na temat jasności, klarowności wypowiedzi było podobne: owszem zaglądamy do otchłani, ale potem doprowadzamy ostatecznie do tego dźwięku malarskiego, czy filozoficznego, który jest przekonywujący i zrozumiały. Ja nie chcę deprecjonować artysty, który instalując w galerii swe dzieło rozsypuje – powiedzmy – trochę białego proszku w jednym jej rogu, w drugim kładzie jakąś nitkę, potem wiesza coś, co dynda pod sufitem. Zakładam, że on coś głębokiego chce powiedzieć. Chce, ale tylko chce.

**W.S.** Tu akurat trzeba by trafić do wnętrza tego kogoś..., czy tam jest jakaś głębia ...

**P.T.** Chcę być jak najzyczliwszy, przypuśćmy, że w tej instalacji kryje się jakaś głębia, tylko – człowieku! – pokaż mi ją tak, żebym mógł się czegośkolwiek uchwycić, zobaczyć kierunek...

**A.W.** Daj mi szansę!

**P.T.** Kup los. Tak, jak w znanym szmoncesie. Artysta musi dać mi szansę. A instalacja, cóż to jest instalacja – można mówić o instalacji nawet w barokowym kościele – instalacji dźwiękowo-przestrzennej. Różne są języki artystycznej wypowiedzi...

**W.S.** Te pompy funebralne, wspaniałe instalacje; bramy triumfalne...

**A.W.** Zajmowali się tym najwięksi artyści.

**P.T.** A malarstwo ma nadal sens! Mówię to z pomocą Władka, który mnie po cichu, a czasem głośno popiera. Ludzie się modlą, ludzie piszą wiersze, ludzie malują obrazy. Są tacy, którzy malują, bo mają taką potrzebę i żadna krytyka i żaden tzw. świat sztuki i żadna sytuacja artystyczna nie wmówi mi, że malarstwo się skończyło, że na płótnie już wszystko zostało powiedziane, że nie ma nic więcej do powiedzenia – jak to swego czasu głosił Jacek Waltoś. Zresztą ostatnio inne już zabrzmiały tony...

**A.W.** Uśmiercano malarstwo już od dawna, od czasu wynalezienia fotografii, w połowie XIX wieku, już wieszczono, że malarstwo właściwie traci rację bytu, bo po co się męczyć, malować, uczyć się najpierw rysunku, potem operowania kolorem. Wystarczy – wtedy! – posadzić faceta na cztery, pięć godzin w słońcu i mamy portret, niemal doskonały.

**P.T.** Tu właśnie Ojciec odsłania tę drogę, która jest drogą właściwą tylko malarstwu i tylko przy pomocy jego metod może być tajemnicą znajdującą się tam penetrowana i wszystko jedno czy to jest dostępne dla tłumów, czy to jest dostępne dla nas trzech, dla nas czworga tu siedzących. Jak mówił pewien znakomity kameduła: *les ermites sont jamais nombreux* (eremici nigdy nie są liczni).

**A.W.** Najlepszym dowodem żywotności malarstwa są po prostu te wszystkie momenty, w których pozornie było ono zagrożone; momenty te, na dobrą sprawę, tylko wpływały na jego rozkwit... wносиły coś nowego. Tak jak fotografia wniosła wiele nowego do malarstwa, jak i te kierunki dwudziestowieczne, często nawet o charakterze konceptualnym, wpływające jednak na malarstwo. Ale malarstwo, jako zapis bezpośredniego kontaktu człowieka z materią, tworzenie obrazu na płaszczyźnie przetrwa – jestem dziwnie spokojny. Przetrwa mimo rozwoju nowych mediów i tych wszystkich środków cudownych, technicznych, które wpływają i będą wpływały na malarstwo cały czas.

**J.N.** Oby te prognozy się sprawdziły, a Kraków doczekał się w końcu monograficznej wystawy twórczości Wacława Taranczewskiego. W audycji udział wzięli: prof. Janina Kraupe, prof. Adam Wsiołkowski, prof. Władysław Stróżewski oraz prof. Paweł Taranczewski, który był inicjatorem tego spotkania na antenie Radia Kraków. Przypominam państwu – 11 lutego minie dwudziesta rocznica śmierci prof. Wacława Taranczewskiego. Za uwagę dziękuje Justyna Nowicka.

\* \* \*

Wypowiedź Janiny Kraupe została nagrana osobno i nie łączy się z rozmową powyższą

Oto ona:

**J.K.** Znałam profesora przez czterdzieści lat. Ogólnie malarze mają pamięć wzrokową dobrą, więc ja pamiętam go od pierwszego spotkania aż do końca.

Myśmy bardzo wcześnie zaczęli pracować w kościołach. Pierwszy to była fara w Gostyniu, to był rok 1952. Głównie się w Polsce malowało sklepienia z rękami do góry i potem następowały takie bóle, jakby ktoś noże wbijał w mięśnie barku. To było niesłychanie męczące.

Profesor, projektując, miał bardzo bliski kontakt z architektami, zaś jeśli chodzi o tematyczną stronę tych kompozycji, przeważnie lepiej wiedział, co można, a czego nie można. Dlatego, że u nas, okazywało się, księża mają bardzo ogólne, nie indywidualne, bardzo schematyczne roz-



poznanie wątków tematycznych. A chodziło bardzo często o to, by połączyć Stary Testament z Nowym Testamentem. I tego oni jak gdyby nie potrafili, nie wiedzieli, co z czego wypływa. Profesor miał zawsze dużo ciekawsze pomysły, co z tego można zrobić, jakie mogą być z tego inspiracje dla malarza. Poza tym bardzo ważną stroną tej pracy było to, że Profesor interesował się ezoteryzmem, wątkami, które były nieznane zupełnie naszym proboszczom, wyższe duchowieństwo też się tym nie interesowało. On starał się te wszystkie elementy, które można było wychwytać w kontakcie gnozy i tradycji, jaka była przechowywana w wielkich katedrach, żeby gdzieś ślady tego zostały, również i w tym malarstwie.

Jeśli chodzi o zasady filozoficzne, to uważał że musi być koncepcja całościowa. Jak w sztuce. W średnim wieku, powiedzmy – dojrzałej młodości, zetknął się z koncepcją filozoficzną, która występuje w astrologii. Zobaczył związek makrokosmosu z mikrokosmosem. Jest tak w całej gnozie, w jej tradycji ukrytej są tego refleksy. Wobec tego, to, co było w astrologii – odrzutowanie tego, co na niebie na plan ziemski – było dla niego bardzo ważnym elementem. I uważał, że cały czas istnieje między nami a makrokosmosem bardzo ścisły związek i że stale obecne jest promieniowanie z tego wielkiego ośrodka. To czuł bardzo dobrze. W wielu rozmowach, także pod koniec jego życia, wyczuwałam, że dla niego to, co jest Duchem Świętym w tradycji chrześcijańskiej, to było elementem oświecenia. U niego to występowało bardzo często nawet w snach.

Było w nim coś podwójnego. O ile na zewnątrz był ruchliwy, energiczny, potrafił wybuchnąć, to w życiu był właściwie moralistą. Reagował bardzo żywo na niemoralność; krytykował innych strasznie za postawy nieetyczne, bardzo zauważał tę stronę nieczystości dwuznacznych zachowań. Na to bardzo reagował. W astrologii tak samo. On szukał jakiejś pewności!

Ja byłam już z innego pokolenia. Dla mnie było już wszystko bardziej w ruchu, bardziej relatywne. Tak samo moja sztuka – ona była oparta o jakąś intuicję, tym bardziej, że u kobiet to inaczej przebiega niż u mężczyzn, i profesor tego nie lubił. Przyszedł kiedyś na moją dużą wystawę w „Krzysztoforach”, miałam tam swoje grafiki wystawione na niskich skośnie ustawionych stolikach ze szkłem. Jedyna uwaga Profesora na mojej wystawie była taka: „światne te stoliczki, tak by mi się przydały, gdzie to pani wypożyczyła, chciałbym mieć takie, bo to tak można dobrze rysować i oglądać to od razu”. A ja przecież byłam jego uczennicą i jego współpracownikiem. Nie, nie lubił mego malarstwa. Ale mnie to nie przeszkadzało... – powiedzmy. Ciekawsze było dla mnie i obserwowanie sztuki Profesora, i tego, co mówił o świecie, i uwag, które wypowiadał... On

był bardzo spontaniczny przy takim mówieniu. Ale w innej dziedzinie był zasadniczy. Studentów również przyzwyczajał do tego, że obraz musi mieć wyraźne zasady i wyraźną koncepcję kolorystyczną i kompozycyjną. Sam sobie wypracował koncepcję obrazu, zresztą z wielkim trudem, bo w bardzo złych warunkach przed wojną: co powinno być w tle, jakie powinny być kontakty przedmiotów z tłem, jaki obszar uwagi powinno zajmować centrum przedmiotowe w stosunku do tła, że wokół powinny być jak gdyby marginesy, odejście i to wszystko ma być skupione, powiązane.

Koncepcja Profesora była oparta o naturę, Wychodził z natury, tak jak zresztą i inni profesorowie w jego okresie, można powiedzieć, że to było pokoleniowe.

Ostatnie obrazy profesora miały niesłychanie czysty charakter, nawet jakby naiwny, bezbronny, był już bardzo zmęczony starością i tę starość przyjmował, właśnie jako starość. To było wzruszające i trudne do akceptacji.

Te rozmowy przekształcił w formę pisemną  
Paweł Taranczewski

---