Szewczyk

Andrzej Szewczyk
1950-2001

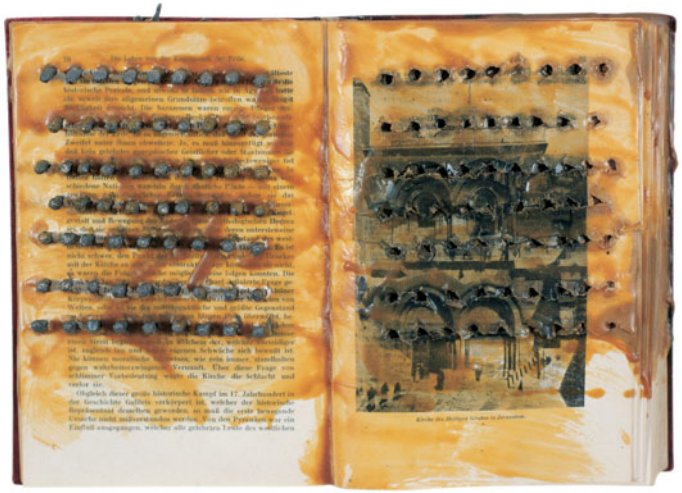
Biblioteka dla Mariany Alcoforado

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, LISTOPAD 2001

katalog – pozycja 1

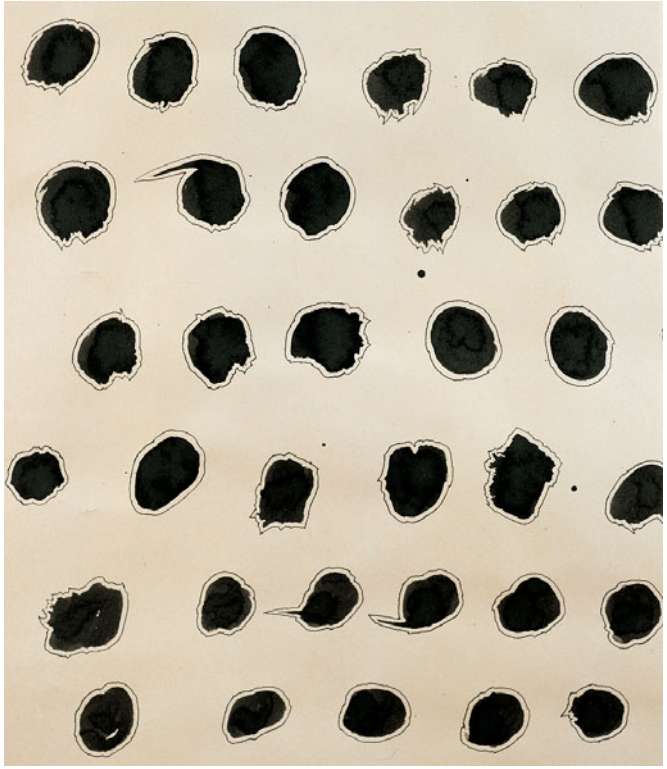
katalog – pozycja 1

katalog – pozycja 1 (detal)



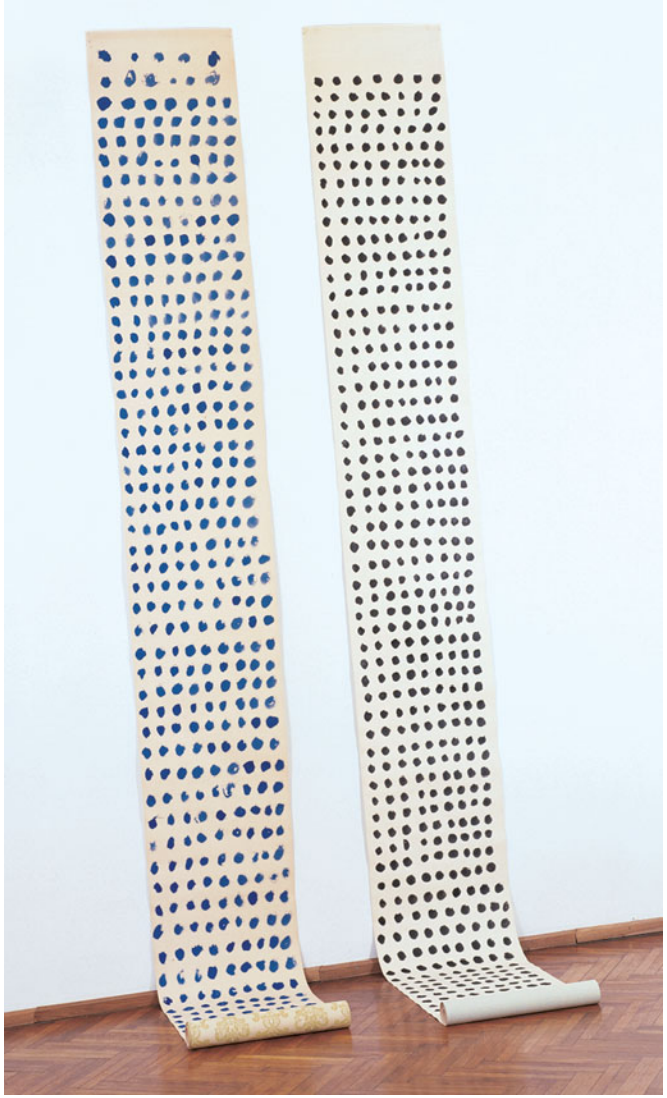
katalog – pozycja 2

katalog – pozycja 4, 6

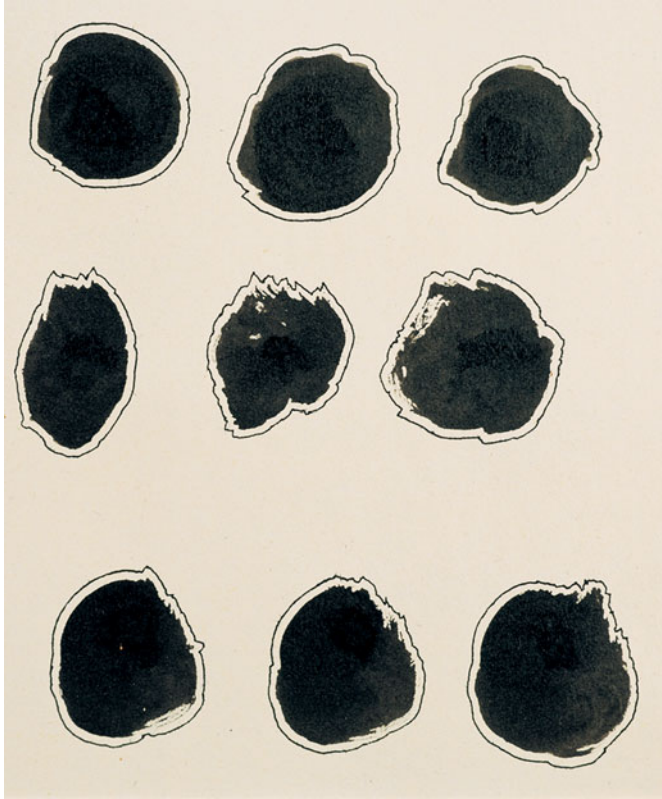


katalog – pozycja 4 (detal)

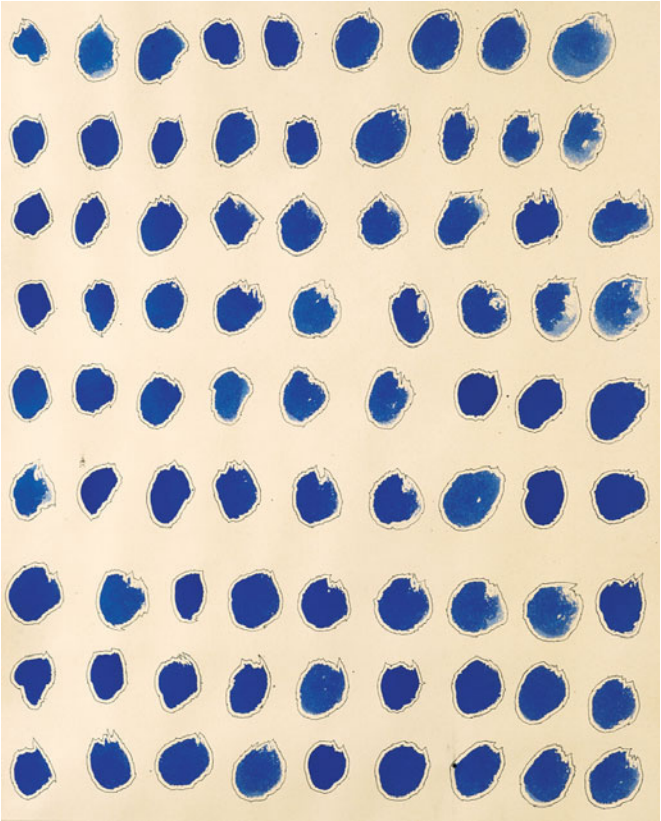
katalog – pozycja 6 (detal)



katalog – pozycja 5, 7

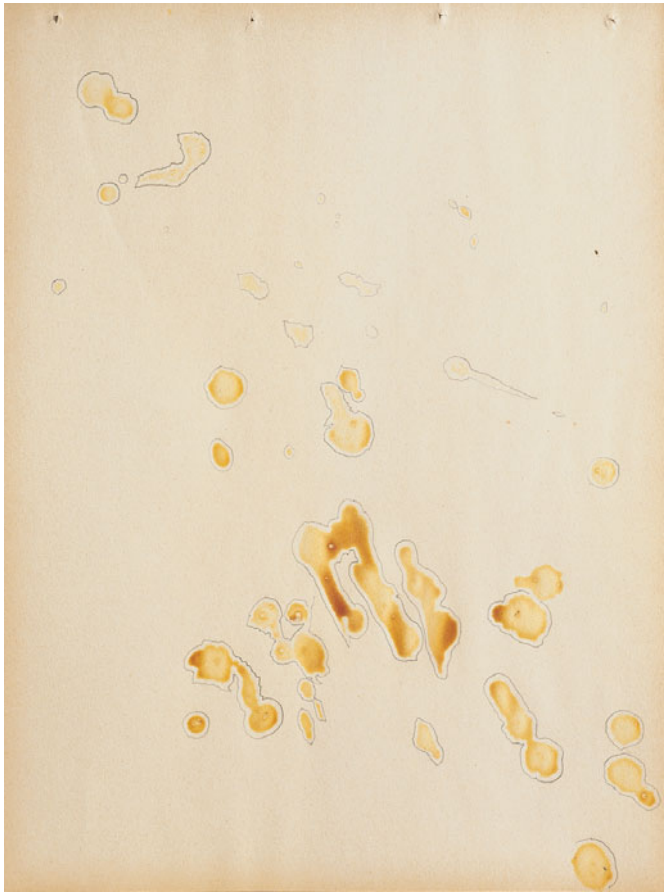


katalog – pozycja 5 (detal)



katalog – pozycja 7 (detal)

katalog – pozycja 8 (rysunek z serii)



katalog – pozycja 9 (rysunek z serii)

katalog – pozycja 10

Dzieła wystawione – katalog

1. „Biblioteka dla Mariany Alcoforado
   (Biblioteka Poznańska)", 1994-2001
   7 woluminów, drewno olchowe, ołów,
   enkaustyka, sól, wymiary zmienne

2. Książka „Gotyk", 1985
   książka, ołów, enkaustyka
   22,4 x 32,4 x 3,7 cm

3. Manuskrypt „Adam i Ewa"
   rozpoczęty w 1976
   ukończony w marcu 1996
   papier w zwoju, tusz,
   252 x 53 cm

4. Foliał „Adam i Ewa",
   rozpoczęty jesienią 1979
   ukończony 30 listopada 1999
   papier w zwoju, tusz, atrament
   1100 x 53 cm

5. Foliał „Adam i Ewa",
   ukończony w lutym 1980
   papier w zwoju, tusz
   1100 x 53 cm

6. Foliał „Adam i Ewa"
   rozpoczęty w lutym 1980
   ukończony w grudniu 1980
   papier w zwoju, tusz
   1100 x 53 cm

7. Foliał „Adam i Ewa"
   ukończony 23 lutego 1998
   papier w zwoju, atrament
   1100 x 53 cm

8. Seria rysunków „Marzec, kwiecień, maj", 1995
   ołówek, ciemny barwnik na papierze,
   39,6 x 29,6 cm każdy

9. Seria rysunków „Lipiec, sierpień, wrzesień", 1996
   ołówek, jasny barwnik na papierze,
   37 x 27,5 cm każdy

10. „Pieszczenie", 1996-2001
    ścinki kredek, drewno
    91 x 78 cm

Prezentuję wystawę dzieł Andrzeja Szewczyka jako drugą ekspozycję w zapoczątkowanym pokazem Tomasza Tatarczyka cyklu „Spojrzenia". Mam okazję zaprosić miłośników sztuki do spotkania z owocami pracy Andrzeja Szewczyka po raz drugi po listopadowej z roku 2000 prezentacji jego utworów. Najgłębszym żalem przepełnia mnie to, że ten wybitny Artysta umarł w sobotę 29 września w finalnej fazie przygotowań do naszej ekspozycji.

Obecny pokaz to: „Biblioteka dla Mariany Alcoforado" nazwana przez autora – poznańską. Dzieło to, które przywołuje miłość portugalskiej zakonnicy do francuskiego oficera sprzed paru wieków, ukończone zostało w 2001 roku. Inne prace – zwoje rysunków „Adam i Ewa" są także o miłości i też tworzone były od wielu lat oraz przez wiele lat. To prace, które wymagają naszej szczególnej uważności. Dwie serie rysunków: „Marzec, kwiecień, maj" oraz „Lipiec, sierpień, wrzesień" powstały w cyklach, w pulsach, które wyznaczają ich tytuły.

Także w tych pracach odcisnęła się miłość. Prezentujemy też inkrustowaną ołowiem książkę „Gotyk" – jeden z rzadkich przykładów tego gatunku prac Andrzeja Szewczyka.

Artysta dał nam, poprzez tę wystawę, obraz rozległego fragmentu swojej pracy, a także oddaje nam znaczną część swojego życia, które tak naprawdę pospołu były, w dokonaniu tak życiowym, jak i artystycznym Andrzeja Szewczyka, nierozdzielnie ze sobą splecione. Obcujemy tu z całością – pracą, życiem i dziełem.

Autor wystawę tę zamyślił do tych pokoi, w których całość ekspozycji znalazła się teraz w Poznaniu. Prezentowana w obecnym kształcie wystawa jest próbą wiernego zrealizowania Jego zamysłu.

Hanna Muzalewska

Z Andrzejem Szewczykiem rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Mówił mi przed rokiem Roman Opałka o takiej oto sprawie tyczącej tego, co po śmierci: sprzeciwiał się on kremacji ciała – a sprawa ta odnosiła się do moich doświadczeń po śmierci mojej matki – twierdząc, że tradycyjny pochówek zwłok zachowuje w jakiś sposób korporalność człowieka, mówił on, że go porusza myśl o odnalezieniu po wiekach szczątków człowieka, mówił o czaszce Bacha... W ogóle chciałbym abyśmy mówili na początku o utracie.

Andrzej Szewczyk: O utracie w tym sensie, w jakim mówił Roman, o utracie ostatecznej możliwości zweryfikowania formy, kształtu, pozostałości po człowieku, po ciele...? Otóż, to jest miraż, który mnie już kompletnie nie interesuje. To jest znaczenie tymczasowe. Muzyka Bacha...? Słucham tylko w wykonaniu Goulda – mam wszystko, i Światosława Richtera. To *yoga* instrumentu! Nie jest to dla mnie smutne, że i Bach odnajdzie kres; kosmiczne wyroki podsumował za mnie Marek Aureliusz: „Nie należy się gniewać na bieg wypadków. Nic ich to bowiem nie obchodzi." Opałka mówił, że jest ważne, iż ktoś znajdzie być może moją czaszkę za tysiąc lat... No, w porządku, to są takie kiedyś bliskie mi sentymenty. *De facto*, trwałe, najgłębsze, metafizyczne, to bez którego nie ma świadomości w ogóle, obojętnie jakiego języka byśmy użyli – jest tym wspaniałym wirem świadomości. Empedokles. To wszystko jednak zaniknie. Jeżeli najprostszej prognozy się posłucha co nas czeka, to albo anihilacja poprzez całkowite utracenie możliwości energetycznych Kosmosu, albo spalenie się. Taki wspaniały bęben nas czeka, czy wewnątrz tej membrany spłoniemy, czy na zewnątrz się rozproszymy. Interesuje mnie tak naprawdę to, co w naszych

rozmowach się rozwija. Kiedy rozmawialiśmy pierwszy raz przed piętnastoma laty, mówiłem głównie o tym, co jednostkowe, o doświadczeniach kiedy miałem kilka lat, jak dostałem pierwsze farby i to nawet mi burczało w zakątkach tła pamięci… i Malewicz wspominał swój pierwszy pędzelek, i te kraski swoje, i doświadczenie malowania płotu na zielono dawno, pokrywania powierzchni, to wszystko jest wspólne, jednostkowe i wspólne… W niczym nie kłamałem, ale to są rzeczy akcydentalne służące czemuś, a właściwie człowiek jest przecież nieograniczony i najlepiej się to odczuwa w momencie, kiedy jest się zupełnie bezradnym wobec języka, nie można znaleźć jakichkolwiek środków by wyrazić. Nic nie masz by to wyrazić i artykułujesz to w sposób pozawerbalny, jakbyśmy mogli powiedzieć. W moim wypadku są to ciągłe *palimpsesty, soliloquia* i znowuż *palimpsesty*, tak, to wszystko trzeba odświeżać, to, co powiedzieliśmy już, także w tych naszych rozmowach, to z kim się zetknęliśmy. Tak, to trzeba odświeżać, ale to odświeżanie, ta ablucja językowa, chociaż niekoniecznie werbalna, to jest to, co pozwala nam – ja znowu muszę jednostkowo teraz o sobie mówić – poczuć się w tej sytuacji, jak Baudelaire, który przed półtorawieczem odnowił język mówienia o sztuce. Baudelaire bardzo źle się chyba czuł w gorsecie tamtych wszystkich pojęć, które przytłaczają zamiast być przystającymi do faktów – to jest ogromne słowo i bardzo ważne, i które lubię używać bo wiem co to jest fakt.

Jaromir Jedliński: To ciekawe, co mówi Pan o *palimpseście*, bo ja sam zajmując się ostatnio, wraz z Eleonorą, Arnulfem Rainerem i jego obrazami zamalowywanymi, tymi jego „Übermalungen" i jego wypowiedziami na ten temat: „…jak długo będę je miał

w zasięgu ręki tak długo będę je zamalowywał" – mówi Rainer…

Andrzej Szewczyk: mam do nich wielkie zaufanie…

Jaromir Jedliński: więc myśląc o nich sporo ostatnio nazywałem je sobie, narzucało mi się słowo *palimpsest*. Mówił Pan o tym odświeżaniu, uwiarygodnianiu, raz za razem od nowa własnej wypowiedzi. Przyjmuje się, zazwyczaj, że *palimpsest* jest to kolejne nakrywanie obrazu, tekstu – innym obrazem, tekstem. Właściwie *palimpsest* oznacza usunięcie pierwotnego tekstu czy obrazu aby, w przypadku iluminowanych kodeksów średniowiecznych, odzyskać pergamin i na nim nałożyć nowy tekst albo obraz.

Andrzej Szewczyk: Dokładnie tak! Poprzedni jest przesłonięty!

Jaromir Jedliński: No właśnie, czy zamalowany, czy usunięty. Zamalowany znika z naszego widzenia, ale on tam jest przesłonięty, w tej chwili są techniki aby ten spodni obraz odzyskać ujawnić, ale to są techniki konserwatorskie. Chodzi mi tu o sprawę inną. O uaktualnianie, ciągłe uaktualnianie własnego głosu, co tak silnie odnosi się do Pana pracy i do bliskiego Panu malarza, właśnie do Rainera.

Andrzej Szewczyk: O Arnulfie Rainerze niewiele mogę powiedzieć oprócz przypomnienia wymion jego oczu, które zobaczyłem w 1969 roku w Katowicach w starym Biurze Wystaw Artystycznych. Jesienią tego właśnie roku była wystawa *posterów* wiedeńskich. Były to *postery* monochromatyczne, zielonkawe, sepiowe, fioletowo-szare i pokazywały Akcjonistów Wiedeńskich. Były tam nazwiska: Otto Mühla, Schwarzkoglera, Hermanna Nitscha i Rainera. Rainer skojarzył mi się w 1973 roku, kiedy oglądałem jego fotogramy w Galerii Foksal. W każdym razie o *palimpseście*

mogę w swoim sensie tego słowa mówić tak, że *palimpsestem* jest właściwie rzucanie wzroku na cokolwiek i odnajdywanie się w pełni będąc otwartym w każdej chwili od nowa. To śmiesznie brzmi, jak postulat, ale cholera tak jest. Dlatego, że gdyby chcieć rzetelnie odpowiedzieć na każde z postawionych literalnie, na papierze, pytań, które mi Pan zadał, ja musiałbym codziennie odpowiedzieć inaczej. Ba, rano inaczej i wieczorem inaczej, nocą inaczej. Gdybym naprawdę był rzetelny musiałbym tak robić. Czy to znaczy, że nie jestem pewien tego, co chcę powiedzieć? Nie! My jesteśmy jednym flotacyjnym worem i ten *palimpsest* jest dla mnie ratunkiem, jest czymś, co w ogóle daje mi możliwość pomieszczenia się w tym, co nazywamy sztuką. Bo ja już nie zajmuję się zbytnio, tak jak dwadzieścia lat temu, rozważaniem pojęcia sztuka w ogóle. Wiem, że ono jest, i że to, co robię zawiera żywy kawał mnie żywego i martwego, i innego. Codziennie budzę się i mam świadomość, że ja wczorajszy już jestem martwy i to wszystko się dzieje jako kawalkada czasowa. I skończy się tak, jak u Michiko Kaku, który mówi, że Wszechświat skończony jest wtedy, kiedy się skończy. I tutaj fizyk cytuje misia Yogi: „Nic nie jest skończone, dopóki się nie skończy." I wtedy kończy się mój *palimpsest*. *Palimpsest* jest czymś ożywczym i nie tyle wiąże się z materializacją – bo można popełniać *palimpsest* codziennie na obrazie Ad Reinhardta, patrząc nań…

Jaromir Jedliński: No właśnie – patrzenie, odbiór. Poezja, taniec, muzyka, biografie i autobiografia, erudycja wrażliwości i erotyka, eksplozja kolorów i czułość ich tonacji, trud oraz radość skryby w tworzeniu manuskryptów, które Pan mozolnie zapełnia

dotknięciami, plamami i znakami. A jeszcze malowidła, obrazy, pola strużyn kredek, obiekty, recytacje. Pański przyjaciel, Tadeusz Sławek ostatnio zmodyfikował wcześniej znany polski przekład „Tablicy Laokoona" Williama Blake'a, gdzie czytamy: „Poeta, Malarz, Muzyk i Architekt: Mąż lub Niewiasta, którzy nie są jednym z nich, nie są chrześcijanami". Pan zaś do mnie pisał o czymś bardzo podobnym, a teraz jeszcze przywołał Pan znowuż Reinhardta: „Taniec jest prefiguracją malarstwa, malarstwo jest prefiguracją sztuki, sztuka jest prefiguracją Muzyki. Sztuka jest sztuką Muzyki. Muzyka jest sztuką Malarstwa. Malarstwo jest sztuką Tańca. Ad Reinhardt jest sztuką Malowidła Obrazu." Wielość, zdawałoby się, możliwości odbioru i wypowiedzi, a zarazem nieliczne możliwe próby odpowiedzi. W Pana pracy jeszcze te wszystkie zapachy, światło, czasem jedynie jego nikły poblask z płomienia świecy albo ledwie żarzącej się żarówki. W końcu – jedność, ale jakże inna od jedności, *unité*, przywołanego już przez nas Romana Opałki.

Andrzej Szewczyk: Cała tradycja, nasza, i Ciorana ale już nie Diogenesa, bo Diogenes jednak ocierał się o Wschód swoim ciałem inaczej, inaczej peregrynując, włócząc się i chłoszcząc jak gdyby siebie, wobec siebie był przede wszystkim bezlitosny i przy okazji rozdawał te nagrody widzenia siebie prawdziwego tym, których napotkał. To Cioran stwierdził przecież: „Widzi Pan, ja nie znam Orientu. Znam trochę buddyzm, znam też trochę filozofię indyjską. Muszę powiedzieć, że filozofię indyjską uważam za najgłębszą, jaka kiedykolwiek istniała." No, ale ja nie mam tego kontemplacyjnego spojrzenia jak on, ja nie jestem buddystą.

Jaromir Jedliński: Ale jest ta jedność, tożsamość, czy prace

zostały stworzone dwadzieścia czy czterdzieści lat temu, albo dni albo godzin.

Andrzej Szewczyk: Jest! To jest bardzo precyzyjnie powiedziane!

Jaromir Jedliński: Mówi Pan – mam dziecko, ale kiedy ma Pan drugie, trzecie..., to też mówi Pan – mam dziecko. I drugie dziecko nie jest zaprzeczeniem pierwszego, jest kolejnym słowem w zdaniu, zdaniem w poemacie, które zapisuje Pan w swojej biografii. Tak samo jest ze sztuką, z sekwencją dzieł.

Andrzej Szewczyk: Absolutnie tak! To jest O.K! Tak samo jest ze sztuką, zgadzam się, z dziełem sztuki. Ale ja mówię *à propos* pytania: czym są nasze rozmowy; są one coraz bardziej precyzyjne. Wiemy co to jest rozmowa, wiemy co to odpowiedzialność, wiemy co to jest przykład, przykładność życia artysty, wiemy, co to jest przekładalność słowa na czyn i gdzieś tutaj teraz te granice owej przekładalności stykają się z pojęciem tego, co jest trwałe, co w tym gatunku działalności człowieka, jakim jest sztuka – bo jest to gatunek działalności, tak jak stolarstwo, kowalstwo, cybernetyka – gdzie jest ten, jak w tym pytaniu o dziecko, stały element. Ja nie wiem, gdzie on jest ale ja jestem go pewien będąc wobec niego. Myślę, że pokazuje to również współczesna fizyka. I jest to chyba najbardziej widoczne w książce „Część i całość" Wernera Heisenberga. Gdy on wykłada pojęcie komplementarności w rozmowach z Nielsem Bohrem. Jest to bardzo piękny i klarowny i – jakby to powiedzieć – metodologicznie nienaganny dyskurs, ożywczy, bo ta komplementarność ciągle się stwarza.

Jaromir Jedliński: W naszej dawnej rozmowie powiedział Pan: „Artysta mówiąc daje z siebie prawdziwą część i traci coś zawsze."

Co znaczą te słowa? I, żeby określić nasze miejsce dzisiaj, i w tej rozmowie, chciałbym powiedzieć tak: są dwa modele rozmowy z artystą; mianowicie model taki, jaki stworzył David Sylvester w rozmowach z Francisem Baconem poprzez ćwierćwiecze ich rozmawiania. Znaczenie tego dialogu ciągle rodziło się od nowa i wciąż odradza się ono w czytaniu, i dopełnia się...

Andrzej Szewczyk: i ciągle się dopełnia w odniesieniu do obrazów...

Jaromir Jedliński: i uogólnia, a nie neguje, podobnie jak fizyka Einsteina nie neguje fizyki Newtona tylko obejmuje ją, a Hawkinga usiłuje ująć einsteinowską, na tyle oczywiście, na ile my próbujemy to pojąć. Drugi, inny model rozmów z artystą to jest to, co deklaruje Carl Andre, gdzie powiada on, że uznaje swą odpowiedź za wiążącą, kiedy udziela jej pisząc. Ten pierwszy model jest Panu bliższy chyba? Ale też, sądzę, z pewnymi zastrzeżeniami.

Andrzej Szewczyk: Tak, jest to prawdą. Bardzo się chichrałem, kiedy czytałem takie zdanie Boltanskiego, że wiedza czy dany obraz był malowany w czasie, kiedy świeciło słońce, czy w czas niepogody, mówi nam dużo o tym obrazie.

Jaromir Jedliński: Powiada też Tadeusz Różewicz, że wypowiedź poety zależy od tego, co zjadł on tego dnia rano, albo czego nie zjadł, albo wypił, czy też nie wypił...

Andrzej Szewczyk: i z kim się spotkał, tak. Marcel Proust spotyka się z Jamesem Joyce'em; jeden mówi, że ma niestrawność po zjedzeniu trufli a drugi, że go coś tam boli, najpewniej kręgi albo przeskakuje mu coś w szyi. Są strategami każdego swojego słowa, ba, oddechu, wszystkiego.

Jaromir Jedliński: Jednak Pana stosunek do własnych prac nie jest taki, jak Arnulfa Rainera. Być może do ich czytania – tak. Bo ich materia jest niezmienna, tak było przynajmniej wcześniej, poza wpływem czasu. Ingerencji w takim sensie, jak w „Übermalungen" Rainera nie ma jednak. Praca wychodzi z pracowni skończona.

Andrzej Szewczyk: Bardzo często trwają ingerencje. I większość prac w ołowiu jest teraz enkaustykowana. To jest prawda. Dzieło wychodzące z pracowni jest skończone fizykalnie, i jest domknięta jego zawartość, ale chce się i tak zawsze było, uaktualnić jakiś kolor, podkreślić coś, tak jak to robił Bonnard jeszcze w ekspozycji swoich obrazów.

Jaromir Jedliński: Począwszy od tej pierwszej „Biblioteki – Bazyliki" z lat 1986-1987, pokazanej wpierw w Galerii Foksal, od dzieła, które potem tyle razy razem ustawialiśmy w całej Europie, które było na Pana solowej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi, a potem nabyliśmy je do kolekcji muzealnej, powstała cała rozgałęziona rodzina pokrewnych mu realizacji. Ciągle kompletuje Pan i wznosi „Biblioteki – Bazyliki". Zwykle ustawiane są one na polu soli. Bywało, że stały na dywanie. Symetryczne, trójnawowe, ale także dwunawowe, innymi razy jeszcze zupełnie asymetryczne, jak na przykład te, które stały we wnętrzu sklepionej przestrzeni w piwnicy krzysztoforskiej, i które również niejako wyłaniały się z placu soli. Innymi jeszcze razy stele drewniane inkrustowane ołowiem składały się na zbiory woluminów tworzących „Biblioteki". Wzięły się one chyba z budowanych przez Pana od początku lat osiemdziesiątych „Pomników Listów Franza Kafki do Felicji Bauer", również wpierw pokazywanych na Foksal,

a potem włączonych do kolekcji Muzeum łódzkiego. „Biblioteki" zapominały o planie-rzucie bazyliki, wyzwalały się z rygorów kanonu. Olcha, dąb, jabłoń, śliwa, akacja, grab, orzech, buk, modrzew, jesion, jawor; ołów, wosk, sól kopalna i ich znaczenia z alchemii, z legend oraz architektura – miejsce. W jaki sposób postrzega Pan stosunek pomiędzy tymi obiektami a kolejnymi miejscami, w których są one uobecniane? W jaki sposób odtworzyć (znowuż *palimpsest* znaczeń) daje się ich tożsamość oraz sensy zawarte w tych dziełach w kolejnym miejscu ich ustawiania, i jak odnajduje Pan ich jedność z tym właśnie miejscem?

Andrzej Szewczyk: To jest dla mnie straszny problem. Dla mnie ustawienie na Foksal i ustawienie w Krzysztoforach są wzorcowe. I przemieszczanie ich teraz jest dla mnie udręką. Jest to straszne ze względu na to, że czasem nawet nie ja to dokonuję, a one wymagają całościowego podejścia. Ja tu niewiele mogę. Mógłbym zastrzec, tak jak Strzemiński w Sali Neoplastycznej, mógłbym tylko to zrobić, że to w takich a takich parametrach ma być eksponowane. Ale nawet wtedy tam byłaby duża doza sztuczności. Myślę, że tak jak próbować przenieść Wieżę Eiffla jest totalną bzdurą, tak samo w tej chwili trzeba skończyć z przenoszeniem tych „Bibliotek", dla których są miejsca wzorcowe.

Jaromir Jedliński: Nowa „Biblioteka" jedzie do Poznania.

Andrzej Szewczyk: Jedzie do Poznania! Teraz ta „Biblioteka" związana jest, no nie ma na to słów, ona jest czcigodna, Mariana Alcoforado, to jest czcigodna osoba, czcigodna miłość, dlatego że jest absolutnie kobieca. I to jest koincydencja. Przygotowałem tę wystawę klasycznie na planie krzyża greckiego z siedmiu elementów i ona jedzie do Galerii Hani Muzalewskiej, i ona tam stanie.

Mam olbrzymie przywiązanie do tej „Biblioteki”, mimo że ją widziałem tylko jeden raz, na białym prześcieradle. Ona jest na tyle kameralna, że może stanąć i wręcz powinna stanąć w pokoju, gdzie już niczego więcej nie ma, ale najlepiej w mieszkaniu prywatnym. Czysty parkiet, sól. Ta ekspozycja wyznaczy pewien wzór. Marek Chlanda dostrzegł to jako rzeźbiarz, to, że ja w wypadku moich prac rzeźbiarskich używam (w odniesieniu do „Bibliotek”) słowa wolumin; jest siedem woluminów, mówimy o przęsłach, o nawach, jak w bazylice romańskiej czy gotyckiej, tak, to jest bardzo prawidłowe. Woluminy w nawach, jak te księgi w rzędach. Przestrzennie są to bardzo precyzyjnie skomponowane całości i tak, jak Bernini, na przykład, robił coś w odniesieniu do placu, do całej przestrzeni, jest to wzorcowe, nie można tego przenieść. Tak samo w wypadku tych „Bibliotek” można teraz powiedzieć, że będzie to „Biblioteka” poznańska, a w jej tle jest Mariana Alcoforado. Nie *hommage*, nie można takiemu cierpieniu złożyć hołdu. To będzie coś wzorcowego, nie wiem, to już nie będzie potem mój problem. Jeśli mówimy o „Bibliotekach” i miejscu; tak samo moje „Pomniki Listów Franza Kafki do Felicji Bauer”, wielokroć to sprawdziłem, jako utwory kameralne stawiałem je na biurkach, etażerkach, w szafie w czasie naszej wystawy „Niewyobraźnia” we Wrocławiu.
Jest to wzorcowe miejsce, piedestał tych rzeczy. Taki piedestał pisarski, lub ściana! Bardzo dyskretna! Na Foksal było to jak Ściana Płaczu. Dzisiaj już nie potrafiłbym tak zrobić. Jedna lub dwie takie prace. Mnie tak rozmyła aranżacja On Kawary, rozmyła na plus, chyba zrobiona przez Ammana we Frankfurcie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Byłem tam krótko po otwarciu i sala On

Kawary miała w środku takie długie, puste siedzenia, jak gdyby… I tam wchodziło się do tego On Kawary i był czerwony, był żółty, pomarańczowy, czarny, szary, różnych formatów, ale nie było ekstremalnie dużych i ekstremalnie małych, takie trochę książkowe formaty w horyzoncie. Ona była radosna ta sala. Kiedy pierwszy raz zetknąłem się z On Kawarą, były to trzy obrazy w Centre Pompidou, to był to całkowity bzdet, to nie było miejsce dla tych prac, psiakrew, tak jakby ich zawartość była gdzie indziej. One nie tyle były przytłoczone, były obok „Jednego albo trzech krzeseł” Kossutha, które wyglądają tam jeszcze nędzniej, mimo, że takie ważne dzieła. To Pompidou je przytłoczyło, roztrwoniono, tak bym powiedział, ich zawartość. Gdzieś widziałem w prywatnym miejscu On Kawarę, koło – cholera – kwiatka i telewizora, śliczne – trafione! I to jest ku przestrodze! Jeżeli sprzedajesz gdzieś pracę, nad którą nie panujesz, no to trudno, to trudno! Owszem, Centre Pompidou jest wspaniałym ogniskiem, ogniskową raczej, w sensie zogniskowania różnych kultur. Takiej presji jednak wiele dzieł nie lubi. Widziałem tam monstrualne prace Soto, na przykład, nędza. Czy nawet Walter de Maria, który jest artystą niezwykle mi bliskim. Podał mi Pan kiedyś wiele detali na temat jego pracy „Lightning Field” w Nowym Meksyku, jak to się ogląda, to jest fantastyczne, to jest fantastyczne! Tam trzeba pojechać żeby być samemu, czy jak Marfa w Teksasie Donalda Judda, o której też mówiliśmy. Ja tutaj też zawiesiłem kilka rzeczy wzorcowo, tak jak u siebie chciał Judd. Myśmy z Markiem Chlandą i z Mirkiem Bałką, i z Mariuszem Krukiem chcieli tutaj w moim miejscu coś podobnego zrobić. Judd to zrobił. Tu też można coś podobnego zrobić na wieki wieków i zamknąć to.

Jaromir Jedliński: Pisał Pan do mnie niedawno w tym liście, który ma być w „Odrze" na jesieni tego roku: „Ileż otwarły mi lektury pisane, lektury obrazów, lektury tańca, zapachów wreszcie sięgnąłem." To jest właściwie cały świat Pańskich odniesień, odwołań; jest to coś, co dawno temu nazwałem w pierwszym swoim tekście wobec Pana pracy i postawy „erudycją wrażliwości". Co właściwie otwiera się dla Pana poprzez Pańską recepcję sztuki, przez percepcję świata? Na co otwierać mają nasze zmysły, serca i umysły Pana własne utwory? Stanowią one chyba swoisty prześwit, tę przecinkę w lesie Heideggera, w tym co widzialne, dotykalne.

Andrzej Szewczyk: „Uczucia, obrazy dziesięciokrotnie pomnażają filozofię." – pisze Albert Camus i dalej mówi, że rzeźba grecka jest doskonała bo jest doskonale martwa, bez wyrazu, bez koloru, surowy kamień, szarość materiału. Gradacja monochromatyzmu bez tego urokliwego światła koloru. Doskonale martwa czyli żywa. 25 sierpnia 1978 roku, dokładnie to pamiętam (to jest moja obsesja, że takie daty właśnie pamiętam), kiedy jechałem z Częstochowy do Warszawy, na Foksal właśnie, żeby montować swoją wystawę malowideł z Chłopów, podróżowała ze mną dziewczyna, potem się okazało, że miała szesnaście lat, białostoczanka, która nagle przeistoczyła się w coś takiego ponadczasowego. Ona spała, ja przyglądałem się temu bardzo długo. Nazajutrz jestem w Muzeum Narodowym w Alejach, w dziale sztuki antycznej i ja ją rozpoznaję w jednej z rzeźb. Byłem tam potem kilkanaście razy jeszcze, żeby ją zobaczyć tylko zawsze ten dział jest zamknięty bo nie ma personelu, psiakrew, do pracy, co mnie doprowadza czasem do dużej irytacji.

Sytuacja zupełnie odwrotna tu nastąpiła. Zobaczyłem ją w tym kamieniu. To jest ten typ epifaniczności, który mnie prześladuje, w tym bardzo zwycięskim znaczeniu, prześladuje od wielu lat, przynajmniej od trzydziestu. Sztuka jest epifaniczna, albo jej nie ma. Kiedyś w rozmowie z Donaldem Juddem czytam, że on ma olbrzymią kolekcję diagramów i różnych książek podręcznikowych, gdzie stosuje się precyzyjne wykresy, diagramowe wykresy. Oraz książki, gdzie analizuje się kryształy. Od czasu do czasu nic nie robi tylko siedzi, ogląda te książki. To jest fantastyczne, ja ciągle oglądam, wciąż je mam z lat 61, 62, 63, swoje zbiory odcisków *lepidodendronów* i *sigillarii*, ja je oglądam od czasu do czasu. To oglądanie sprawia mi przyjemność. Bo ja wiem, nie mam pojęcia co to jest za rodzaj uważności. Można to tylko opisać jako pewien rodzaj uważności. I kiedy mówię, że jest mnie tak bliski Smithson i rozmawiamy prawie godzinę o Smithsonie, Pan mi mówi o jego pracy, o filmie z czasu, kiedy tworzył swoją „Spiral Jetty", gdzie on jak wspaniały poeta konkretny wymienia swe materiały – „kamień, błoto, woda, kryształy soli" i kierunki geograficzne, opisuje swoje dzieło, „Spiralną groblę" tylko w tych kategoriach, jak Pan mówił, materiału i kierunku, w którym zwrócona jest organizacja tego materiału. No i zmiany jego właściwości, tego gruzowiska, tej grobli. To jest mi bliski artysta, z jakiego powodu – doprawdy nie wiem. Myślę, że jest to pewien rodzaj styczności naszych wrażliwości i uważności. Nic więcej. Bo gdy zaczniemy nadbudowywać – to jest niewłaściwa droga.

Jaromir Jedliński: To *à propos* tego, co Pan powiedział na temat Judda chciałbym jeszcze jedną rzecz opowiedzieć.

Byłem kiedyś w siedzibie Judda w Marfie w Teksasie, gdzie poza stworzoną przez niego Fundacją Chinati, która miała być tym wzorcowym sposobem uobecnienia dzieł sztuki, własnych oraz kilkunastu innych twórców – tam jest Carl Andre, tam jest Richard Paul Lohse, Ron Martin, Roni Horn, David Rabinowitch, Claes Oldenburg, Ilya Kabakov – jest też dom Judda. Ja tam byłem już po jego śmierci. Gospodarzem była ta wspaniała dziewczyna z Kolonii, z którą Judd tam mieszkał, a także jeden ze współpracowników Judda. Tam ma powstać muzeum-dom artysty. Oglądałem wtedy bibliotekę Judda, mówił Pan tu o książkach, które lubił on oglądać. To była biblioteka uniwersytecka. Systematyczna. Dzieła z historii filozofii, od Greków i Rzymian poczynając, po książki tyczące historii nauki, nauki ścisłe, naturalne; dział sztuki – głównie albumy i katalogi, pisma artystów…

Andrzej Szewczyk: bo życie artystów jest ciekawe…

Jaromir Jedliński: kobieta, z która Judd był mówiła mi, jak on pracował. Oglądał książki, czasem czytał, w zaprojektowanym przez siebie *patio* pijał *tequilę* albo *whisky* z gośćmi – prawie nikogo nie wpuszczał do domu i pracowni. To był duży dom, wypełniony jego własnymi pracami. Po parę albo po jednej w każdym z pokoi. W amfiladzie. Tam jest wszystko w poziomie, dom był jednopoziomowy. Judd zamienił piony Manhattanu na zupełną horyzontalność tego odludzia na południu Teksasu. To jest uderzające, kiedy leci się z Nowego Jorku do Teksasu, uderza to całą orientację. No więc w tym domu te pokoje-pracownie w amfiladzie, a w każdym – poza dziełami Judda – jakiś sprzęt do siedzenia i jakiś do leżenia.

I tam kontemplował on swoje prace, oglądał je, szukał w nich pomyłek oraz nowych rozwiązań. Taki inny jeszcze *palimpsest*; jak pracować aby dzisiaj nie popełnić błędu, który popełniło się przed dziesięciu laty, na przykład. Tak jakby dzisiejsza wypowiedź artysty była jakąś krytyką własnej wypowiedzi sprzed paru lat.

Andrzej Szewczyk: Tak. A co robi Rothko? Wykonuje te murale w Seagram, potem robi swoją Kaplicę w Houston. Te malowidła monochromatyczne niemal i do Houston przyjeżdża Morton Feldman, którego ja teraz rozpoznaję jako znacznie mocniejszego niż John Cage, dla mnie, dla mnie! I Feldman pisze do tego muzykę. Feldman przyjaźni się z Phillipem Gastonem, którego ostatnie malowidła są dla mnie kompletnie zabawne, nie mogę ich kompletnie racjonalizować, ale te jego pająki, buty, biurka, jakieś podłogi, ściany, robale, one są przezabawne i odświeżające amerykańską narrację w malarstwie. Jest coś takiego żywotnego, gadulstwo, wspaniałe gadulstwo, żywe! Muzyki Feldmana trzeba słuchać w stanie zakochania. To jest jedna strona tego, o czym ja mówiłem: lektura muzyki, lektura obrazów, lektura tańca. Kiedy zobaczyłem Ilianę Alvorado, powiedziałem: Iliana zatańcz mojego „Adama i Ewę" na schodach. Znaleźliśmy odpowiednie warunki energetyczne, ona w sobie, ja w sobie. Ona tańczyła czterdzieści pięć minut i powiedziała: Andrzej, to był absolutny odlot. Myśmy się rozumieli, kiedy ona zaczynała, kiedy kończyła. Czterdzieści pięć minut bez jakiegokolwiek podkładu muzycznego. Ona, widzowie, te moje dwa foliały manuskryptów, kopia „Woźnicy z Delf", Doryforos, ona w czarnym dresie, ta wspaniała genetyczna zmysłowość i miała tylko takie *szczypiaszczyje*, jak to w rosyjskim języku, z małych nasionek bransoletki na nadgarstkach i przy

kostkach. Tańczyła jak gdyby ją duch Adama i Ewy nawiedził. Niezwykłe to było. To wszystko znajduje czasem łączność. Pewnych rzeczy nie można powtórzyć, jakby się miały zdarzyć jeden jedyny raz i teraz Iliana nie może już tego tańczyć, teraz jest Raisa, wspaniała tancerka, którą Sławek Brzoska odkrył, której taniec widziałem. Tańczy niezwykle i solo, i z partnerką. Chciałbym żeby zatańczyła znowuż, ożywiła te zwoje rysunków, sobą ożywiła te jedenastometrowe rysunki, które pokażemy, które się robi bardzo długo, ponawia się fragmenty po paru latach, wówczas ja je zrobiłem w ciągu roku. Teraz znów znajduję siły i rok temu dokończyłem te rozpoczęte dwadzieścia cztery lata temu konturem. To są rzeczy, które wciąż chcą się artykułować, skoro o nich mówię. Pan powiedział o pewnym artyście: on nie jest zamożny, on jest możny. O, to jest ta subtelna różnica, którą lubimy! On jest możny zmóc się z tym pieprzonym światem przy pomocy czubka pędzla, jak Wols na kolanach rozkładając resztkę pożółkłego papieru, potem dopiero cała ta nadbudowa, wspaniała rama. To i tak jest cacko, czy jest w tej ramie czy nie, rozpoznawalne przez drugiego artystę. W każdym razie być możnym artystą – oni są mi bliscy, być zamożnym – no, to są rzeczy, które mnie w ogóle nie interesują. Pewnie, że by mi się przydało parę tysięcy to bym sobie gdzieś wyjechał… O Wolsie mówiono: protegowany Sartre'a, który opłacał mu jakiś hotelik, bo Wols był kompletnie bez tych możliwości, a żył jak *clochard*. Przecież ja pamiętam świat powojenny, kiedy codziennie paru żebraków w Katowicach przy Sobieskiego pukało, prosili cię o chleb i kawę. Może tam był jakiś malarz. Te dwie książki, które mi ukradziono w Turynie, czy gdzieś we Włoszech, ja robiłem

tylko dlatego, że miałem jedynie na atrament i na stalówki, i kupiłem cały zapas starego papieru z lat dwudziestych i trzydziestych u pani, która chciała go wywalić bo był łamliwy. Jak zobaczyłem tę jakość, te ślady czasu, nie mogłem się oprzeć. Kupiłem wszystko u tej pani introligator za grosze.

Jaromir Jedliński: Na tym papierze Julian Przyboś mógł wydawać książki awangardy w Cieszynie w tamtych czasach. Pisał Pan do mnie w ostatnim liście o „rękodziele manuskryptów", o „rękoczynach ołowianych". Ale przecież mozół pracy rąk i sama zręczność to jeszcze dalece nie wszystko, chociaż – być może – pragnęłoby się, żeby tak było, żeby czymś po prostu zająć ręce. Co ucieleśnia się w takich manuskryptach, jak „Adam i Ewa", jak „Epifanie Platona" przechowywane w Muzeum Narodowym we Wrocławiu? W manuskryptach dedykowanych oraczom z podcieszyńskiej wsi czuje się zapach pól, po których obaj dawno temu spacerowaliśmy razem. W „rękoczynach" „Pomników Listów Kafki" odczuwa się wagę ołowiu i wagę doświadczenia oraz ciężar przemiany, przepostaciowania, jakie dokonuje się w sztuce. Skoro sama praca to dalece nie wszystko, zatem – czym jest reszta, czym jest dopełnienie pracy? W jaki sposób dokonuje się owo otwieranie wrót percepcji ujawniające nieskończoność rzeczy zwykłych, co tylekroć przywoływaliśmy za słowami Blake'a, albo Huxley'a?

Andrzej Szewczyk: Ja to zrobiłem i to jest już skończone. Niektóre są w muzeach, inne w kolekcjach w Polsce i zagranicą. Bardzo lubię te rysunki, robiłem je będąc ich pewnym. Czasem artysta naprawdę jest pewny tego, co robi. Kocham swoją książkę „Soliloquia", mogłem ją zostawić dla siebie… Nie ma możliwości

kontynuowania tego w wersji, bo nie mam już tych papierów, a i warunków wewnętrznych. Jest jeszcze dwadzieścia parę rysunków z serii „Soliloquia" z 1976 roku. To wszystko ma już ćwierć wieku, część dałem młodszemu synowi – Michałowi, część dałem Kasi i to jest koniec. Te rzeczy, one we mnie pulsują i w coś innego się przemieniają, ale tamte są już skończone, to wszystko się stało, jest wspaniałym pulsem dla mnie cały czas. Puls to jest dobre słowo, w ogóle w historii sztuki mało się mówi o pulsie, psiakrew, coś pulsuje w historii sztuki. „Świętą Irenę" De la Toura ja najpierw zobaczyłem u Stażewskiego, miał taką piękną książkę, najpierw oglądałem ten album. A później oglądam całą kolekcję De la Toura w Luwrze, naście lat później i czytam przy tej okazji, że Luwru nie stać na zakup małego Masaccia, jakaś deska bardzo niewielkiego formatu. Mówię sobie, no, musi być ktoś kto da im te pieprzone miliony, żeby dopełnić zbiór od tych prymitywów – oni mają niezwykłą kolekcję z *duecenta*, z *trecenta* i z *quatrocenta* – to są perły. Czytam też, że za wszystkie De la Toury dano wówczas, za wszystkie duże obrazy dano przed siedemdziesięcioma laty 35 tysięcy franków, niedawno! Co się stało, to po prostu jest niemoralne, to wszystko jest wyssane z palca, trochę! To nie ma nic ze sztuką wspólnego. Kiedy oglądam cacka, nazywają się „Kleine Freude", „Małe radości", przeszło dwieście, Kandinsky'ego, to po dwudziestym stwierdzam, że to jest wystawa nieludzka, każda z tych prac wymaga uwagi, musiałbym ją powiesić, to jest wystawa na całe życie, powiesić jednego przed toaletą, drugiego w przedpokoju, dwa musiałbym mieć w zasięgu ręki, żeby móc je podnosić jak list i tak bym rozpoznawał te radości Kandinsky'ego. Zgromadzić

je w jednej sali – dwieście dziełek i ten tytuł, to jeszcze było w czasach Schmalenbacha. Ach, to była postać, cieszę się, że z nim mogłem rozmawiać, głównie o „Trzydzieści dwa" Pollocka i o Paulu Klee, trochę tak, jak w Otterlo o kolekcji Van Gogha, która jest tam taka radosna, taka pełna, no, pulsu właśnie, po prostu te obrazy żyją, jak ja patrzę na nie. One wręcz we mnie wywołują gestykulację i Roman Opałka mówi: Andrzej, nie gestykuluj, bo jeżeli przekroczysz tę linię, to są bardzo nieprzyjemne sytuacje, przychodzą ci strażnicy, musisz się tłumaczyć, legitymują, a on jest bardzo wstydliwy, on jest francusko wstydliwy. Jest to obiektywne w tych dziełach. Dlaczego mi się podoba Eva Hesse? Nie wiem, tam jest jakaś magiczność kobieca, psiakrew, kiedy oglądałem jej prace to tak, jakbym oglądał cewkowanie zamknięte w sześcian. Cewkę dziewczęcą, wylot cewki dziewczęcej. Ale i coś zupełnie odmiennego. Psiakrew, oglądałem to w Kolonii, stałem i przychodziłem co dziesięć minut zauroczony tymi pracami. Tak samo, jak oglądam pewne rzeczy Brice Mardena, pewne rzeczy. Jak mówiłem o kolorze jako symbolu życia, który odrzucił Albert Camus w rzeźbie greckiej, którego tak blisko odczuwam, to przypomina mi się jedna praca, która pozbawia ładności, tego ładu etymologicznego, kwadrat Malewicza, który jest znakiem kosmicznym, cholera, namalował Malewicz taki niewielki czarny kwadrat na gipsie bezpośrednio. Ten gips na górze jest uszczerbiony, taki w Związku Radzieckim przechowywany gips. Jakoś go uchowano i postawiono taki runiczny znak kultury Zachodu, ten czarny kwadrat na gipsie. Ja to oglądałem w Centre Pompidou. Wszystko dla mnie się skończyło, co Malewicz zrobił, kiedy to zobaczyłem.

Była tam taka żmudna rekonstrukcja „Architektonu" Malewicza, gadatliwa struktura dla budowlańców, urbanistyczna, a ten kwadrat był niesamowity. Stał w jakimś pleksi na wysokości mojej brody, mniej więcej, coś fantastycznego, coś fantastycznego! Znak runiczny, właściwy znak runiczny kultury Zachodu, greckiej kultury. A obok jeszcze wisiał jego czarny krzyż po dwudziestym roku namalowany, którego wyciąłem reprodukcję i przykleiłem na Chlebnikowie, taką robię bibliotekę z Chlebnikowa, on też dla mnie jest jak Heisenberg. On jest dla mnie, to jest może głupie porównanie, ale tak właśnie trzeba się oswobodzić, on ma takie znaczenie, jak Heisenberg dla kwantów, dla słowa słowiańskiego, długo nikt takiego nie będzie miał, jak Chlebnikow, geniusz. Jeszcze o wystawie Schmalenbacha. Pijemy czerwone wino, otoczeni jesteśmy wspaniałymi Arpami i te papiery Arpa. Wiem jak on rozpakowywał w czterdziestych latach jakąś paczkę, nie miał papieru, cholera, widać, że jest to rozprostowany papier pakowy. Rozprostowywał ten papier, nasączył, podmalował i potem naniósł na to precyzyjny rysunek. Uporządkować materię w ten sposób, to była konieczna materia, na której pracował, to jest kosmiczna praca, tym się nikt nie zajmuje; a ładna linia, a czemu to zagięte? Nikt nie pracował w czterdziestym roku jak nie było papieru, taka była sytuacja Arpa. A poza tym jego nochal, jego uśmiech. Było coś takiego z Filipa z konopii w nim. Mam takie zdjęcie, jak on rysuje, coś podpisuje. Chyba był to bardzo pozytywny człowiek.

Jaromir Jedliński: No właśnie, te radości ze spotkań z miłośnikami sztuki, jak mawia Marek Chlanda, z Wernerem Schmalenbachem z Düsseldorfu, o którym Pan mówił, z Rudolfem Oxenaarem

z Otterlo, z Kathariną Schmidt z Bonn a teraz Bazylei, z kolekcjonerami, szczególnie w Ameryce, w Izraelu, Panza we Włoszech, to się jakoś kończy teraz. Jak Pan mówił o tej karierze, sukcesie, to kunktatorstwo, brak odwagi w muzeach, jakieś kombinowanie, że musi być kontekst dla dzieła, że musi być pośrednik, dziesięciu pośredników. Pamiętam, jak taki poważny, już nie żyje, kolekcjoner w Stanach, Rudolph Schulhof, pokazywał mi swoją kolekcję na Manhattanie i w rezydencji na Long Island, i mówił, że każde dzieło – a było ich ponad tysiąc – było kupione lub nabyte bezpośrednio od artysty, i że większość z tych artystów odwiedzała jego kolejne domy i doglądała sposobu wystawiania prac. Potem wyszliśmy do ogrodu i przy basenie stała rzeźba Caldera, którą ustawiał mu sam autor i James Johnson Sweeney, dawny dyrektor Guggenheim Museum, a wcześniej sekretarz Jamesa Joyce'a. Więc tu były całe te długie, stare historie, których właściwie nie trzeba opowiadać. To tam było. To było oczywiste, naturalne. Ludzie ze swoimi historiami. Były tam też pewne pieniądze, one były jednak w tle, musiały być.

Andrzej Szewczyk: Jest jakaś całość, ma się zaufanie do artysty, przede wszystkim. Całość! To Kantor dobrze wiedział, Mirek Bałka dobrze to wie i Leon Tarasewicz w swojej ornitologiczności – jak Pan mi opowiadał – kiedy zaczyna mówić o pokrywaniu samicy gołębia przez samca – wynikają z tego kolory. Ja mocno czuję te słowa. My wszyscy mamy świadomość, że to, że coś tu leży, uczestniczy w tym wszystkim tylko nie zachowujemy tego w tak bzdurny sposób, jak Daniel Spoerri bo wobec tego jestem obojętny, tak, jak wobec Armana, wobec kumulacji, wobec wielu przejawów sztuki francuskiej. Tam trzeba było tego germańskiego

Kleina z tym duchem, psiakrew, gotyckim, z tą jego rewolucją immaterialności błękitnej, jego skoku w próżnię. Ten jego monochrom na kilkanaście metrów długi z I.K.B. (*International Klein Blue*), ja przy tym oddycham swobodnie. Zastanawiam się co z Kleina dla mnie zostało. Najmniej znane rzeczy.
Jego czerwony i niebieski deszcz, te jego patyki, pręciki pomalowane na niebiesko, na czerwono, jego ślady po ogniu. Piękne ich przykłady ma Gerhard Lenz. Oprawił je na sklejce w klasyczną, prostą, głęboką ramę. I lubię ten absolutnie pierwszy okres u Kleina i pewne prace, kiedy malował jeszcze na pomarańczowo i na zielono. To Iris Clert wspomina, że przychodził do niej taki o uśmiechniętych oczach chłopak i ma pomarańczowy obrazek, ostry oranż i pokazuje jej, że chciałby zrobić wystawę. I jego oczy na wszystkich fotografiach, one są naprawdę ujmujące. Ta jego poetyckość bycia skończyła się i została ta postawa. Jego postawa jest bez zarzutu!
Jaromir Jedliński: Opowiadała mi Denise René, że Klein odwiedził u niej wystawę „Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce" w 1957 roku, i że był pod wrażeniem unizmu Strzemińskiego, ale też, że szukał dziury w całym, że dyskutował z unizmem. On nie musiał znać tego wcześniej ale o kilka dziesięcioleci wcześniejszy unizm unosił się w powietrzu. To samo dotyczy na przykład Ad Reinhardta.
Andrzej Szewczyk: Oddanie się Ad Reinhardta, przede wszystkim, także Agnes Martin, ona jest dla mnie też potokiem nieustającej radości, oddanie się malarstwu. Nic tu więcej nie można powiedzieć.
Jaromir Jedliński: Właśnie, o radości jeszcze chciałbym po raz kolejny. W czasie Pana wystawy w Muzeum Sztuki zrobiliśmy

sobie prezent – te „Cztery pieśni poważne" z *Opusu* 121 Brahmsa, które rozbrzmiewały gdzieś spoza „Biblioteki – Bazyliki". Brahms skończył pisanie tego *Opusu* w dniu swoich urodzin. Mówił: „Sam sobie zrobiłem prezent. Tylko sobie." Brahms dedykował te pieśni Maxowi Klingerowi. Kompozytor powiedział też, że pieśni te „...są piekielnie poważne i jednocześnie tak bezbożne, że policja mogłaby ich zakazać – gdyby nie to, że słowa wzięte są z Biblii." Może posłuchamy raz jeszcze kiedyś, może w Poznaniu, tych pieśni wspólnie i w obecności „Biblioteki – Bazyliki". W tym dziele i w całości Pana dzieła jest przecież i bezbożność, i modlitwa. A teraz pomówmy chociaż o muzyce.
Andrzej Szewczyk: Muzyka jest czymś, w czym my się rodzimy i z czym umieramy. Właśnie zaczyna się muzyka ulewy. *Forte!* Bez muzyki nie można, tak jak bez malarstwa, sobie wyobrazić nawet życia. Ostatnio znowu ciągle gra mi Schubert, „Winterreise", ostatnio grają mi preludia australijskie Cage'a i Morton Feldman. Te rzeczy domagają się też absolutnej wirtuozerii, jak Glen Gould. Mam wszystkie jego wykonania Bacha. Erik Satie, moja pasja do Skriabina. Satie mało słucham, może jest on już zbyt dostępny. Słuchałem go dawniej dużo. Ucieszyłem się przeglądając stary katalog z 1968 roku wydany we Włoszech o Jacksonie Pollocku, gdzie w kontekście jego twórczości pojawia się nazwisko Cage'a, co jest zrozumiałe, ale i Mortona Feldmana, w 1968! Wtedy nie napisał on jeszcze najważniejszych rzeczy. Jego wpływ był duży i będzie teraz coraz większy. Szukam jeszcze jego muzyki koptyjskiej. „Chamber Music" Xenakisa też sączę, słucham tego od wielkiej niedzieli. No i Edgara Varese. Pracować czterdzieści parę lat i całe swoje życie zmieścić na jednej płycie kompaktowej

– to jest fantastyczne. Fantastyczne! I te jego spirale, które rysował. Jakie on miał oczy, kiedy pracował. Brahmsa bardzo lubię słuchać. Ale nie ma tego tak wiele znowu! Borodin to tylko w tańcach. Tak lubię niektóre rzeczy Szymanowskiego, psiakrew, w naszym kraju Szymanowski jest mało słuchany, młodzież nie słucha tego. Słuchałem Góreckiego, ostatnio chciałem posłuchać go w kontekście drugiej części „III Symfonii". To nie sięga jednak prawdziwego smutku pulsu Feldmana. Nie osiągnął Górecki tego, bo u niego jest mnożenie, sumowanie dramatu, jak w „Bolerze" Ravela. Ravel jest bardzo przeciętnym kompozytorem, dla mnie. Przeciętnym. Stosuje uparcie nawarstwianie, natomiast Feldman robi coś zupełnie innego, przy pozorach dynamiki, rozbraja nuty, pozbawiając siły nadaje im nieludzką emocję. Ta muzyka jest jak gdyby opisywała zasadę antropiczną: musiał pojawić się taki ktoś jak Feldman, żeby Pan Bóg posłuchał, co zrobił z materiałem dźwiękowym.

Jaromir Jedliński: A muzyka unistyczna Zygmunta Krauze?

Andrzej Szewczyk: Słucham tego z wielką przyjemnością. Ja tego słuchałem po raz pierwszy, kiedy miałem chyba dwadzieścia lat, wtedy było pierwsze, bodaj, nagranie muzyki unistycznej. Krauze jest też u nas niedoceniony. Jest to przede wszystkim człowiek o dużym uśmiechu. W 1986 roku rozmawiałem z Zygmuntem Krauze o wielu technicznych rzeczach i o malarstwie Kleina, i o muzyce Kleina; on mówił o pozbawieniu napięcia, które nie może być tylko *continuum* dźwiękowym. Dla mnie to było oczywiste. Później ponownie z nim rozmawiałem o mojej szczególnej uwadze wobec jego muzyki i o tym, że dał mi parę godzin radości swoją muzyką. Nie mógłbym oceniać Krauzego

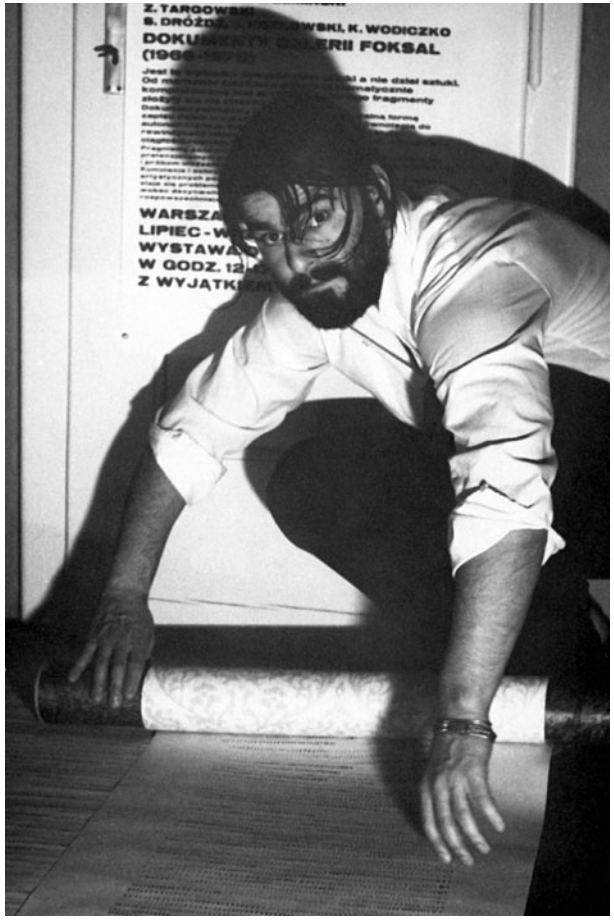
technicznie, bowiem jego utwory są pod względem faktury muzycznej nie do uchwycenia moim językiem ale mógłbym, i robiłem to, przeglądać coś, czy pisać przy tej muzyce. Jeżeli coś w tle jest obecne i nie pozbawia mnie czujności to jest takie, jak szum drzew, jest równoległe, jest współobecne. Tu kwestie, co my rozumiemy pod jakim pojęciem jednak muszą być zawsze wyjaśnione, bo to zdanie, które jest tak dla mnie oczywiste, które mnie tak rąbnęło tą oczywistością; Wittgenstein powiedział: „Nie pytajcie o znaczenia, pytajcie o użycie. Każde słowo użyte w innym odniesieniu i w jakimś celu użyte, znaczy inaczej." Tak, jak wchodzi się do mnie do toalety i tam wisi przestroga Wittgensteina: „Gdybyś chciał proste zdanie: krzesło jest brązowe, napisać tak, by nigdy nie mieć już żadnych wątpliwości, by nikt nie miał, byłoby to zdanie nieskończenie długie." Dobrze o tym myśleć, patrząc jeszcze w oczy Wolsowi, którego zdjęcie także wisi w mojej toalecie. Mój wychodek jest pełen znaczeń. Wart jest opisania.

(*Crescendo* ulewy, powódź na południu Polski)

Łódź – Cieszyn – Poznań, latem 2001 roku

Biografia

Andrzej Szewczyk urodził się w 1950 roku w Szopienicach koło Katowic. Zmarł w Cieszynie w dniu 29 września 2001 roku. Miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i uczestniczył w ponad stu wystawach grupowych w Polsce i w świecie.



Andrzej Szewczyk rozwija foliał manuskryptów „Adam i Ewa" – obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu – rok 1978

Prace w zbiorach – wybór

Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Muzeum Narodowe w Warszawie

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Galeria Foksal w Warszawie

Galeria Zachęta, Warszawa

Arthur Sackler Collection, New York

Ucher Galerie, Köln

Karl Schmidt, Nürnberg

Altair, Torino

Wydawca:
Hanna Muzalewska-Purzycka
Galeria Muzalewska
Głogowska 29/6a
60-702 Poznań
tel.: 0-603-399-718

Fotografie:
Maja Serafin
Robert Frąckowiak

Koncepcja i projekt graficzny:
Diagram – Michał Cierkosz, Poznań

Druk:
Zakład Poligraficzny „Grafika", Poznań

Copyrights by Authors

ISBN 83-87350-16-8

Poznań, listopad 2001 roku

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, LISTOPAD 2001