Chlanda

Marek Chlanda

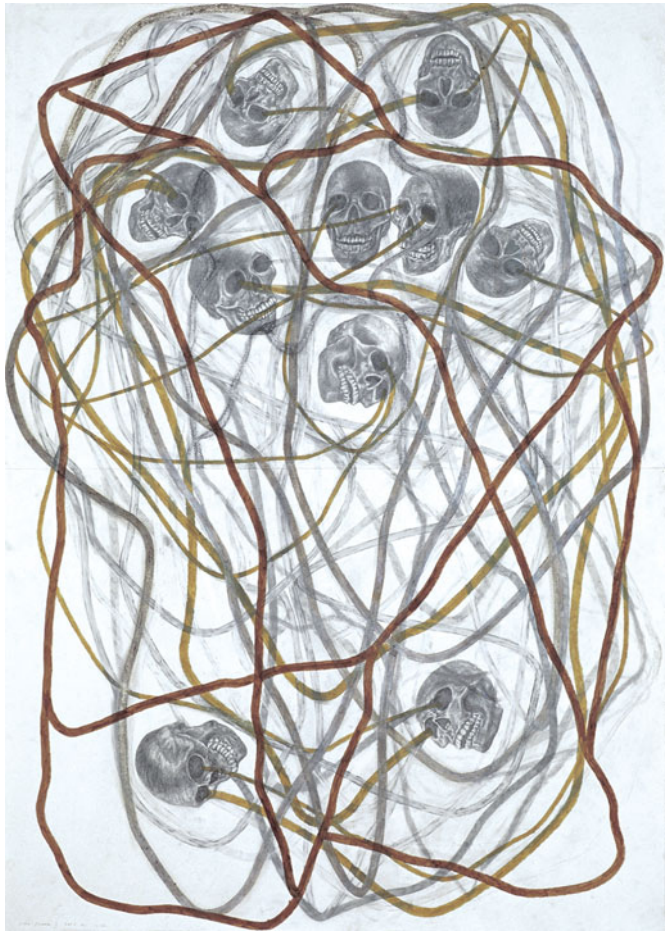
Villa Serena

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, MAJ-CZERWIEC 2002

„Villa Serena I", 2001
katalog – pozycja 1

„Villa Serena II", 2002 – dyptyk
katalog – pozycja 2

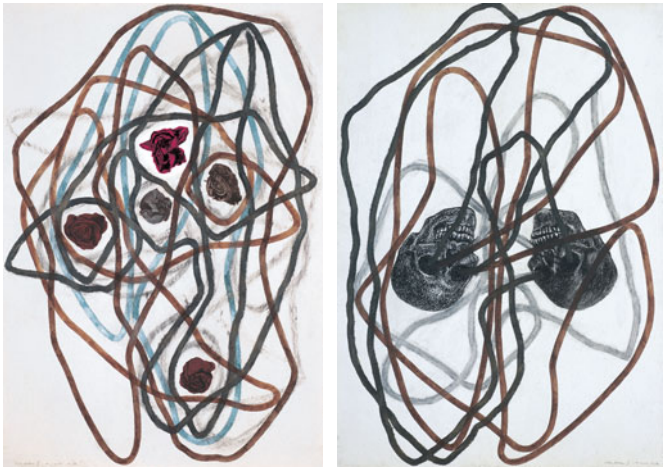
„Villa Serena IV", 2001
katalog – pozycja 4



„Villa Serena V", 2001 – dyptyk
katalog – pozycja 5

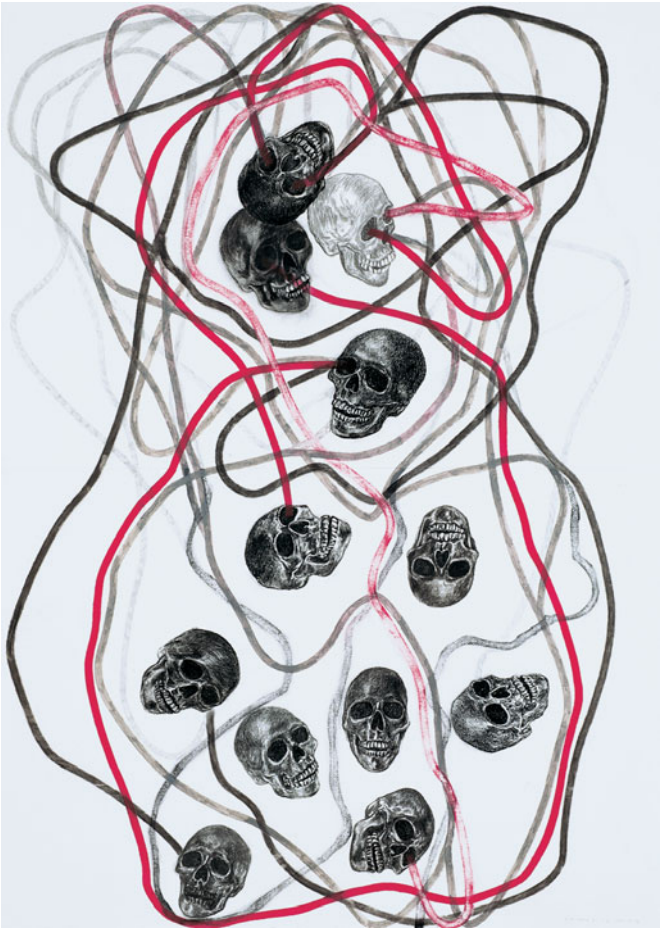
„Villa Serena VII", 2002
katalog – pozycja 7

„Villa Serena IX", 2002
katalog – pozycja 9

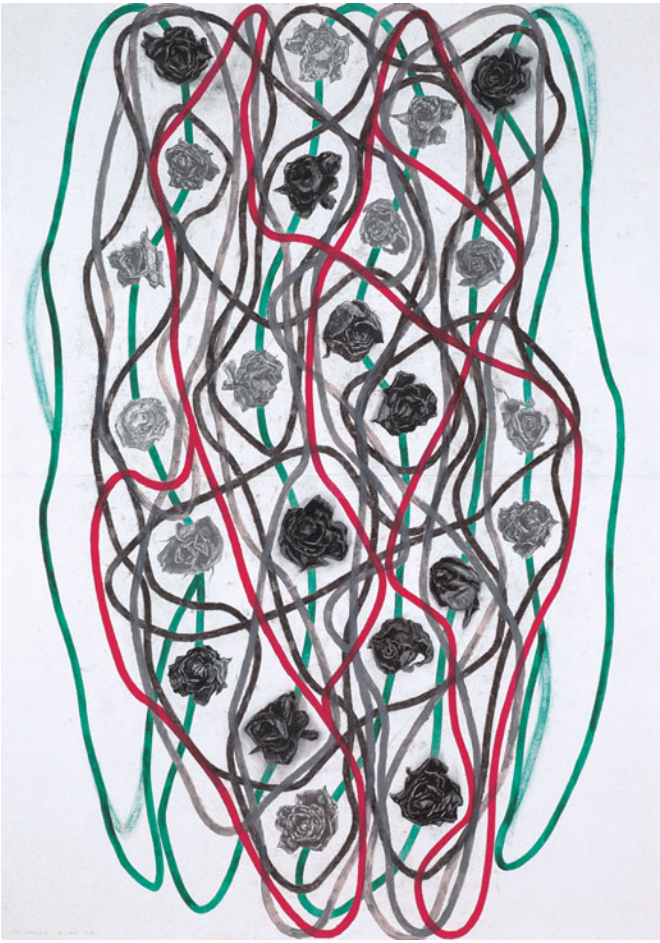


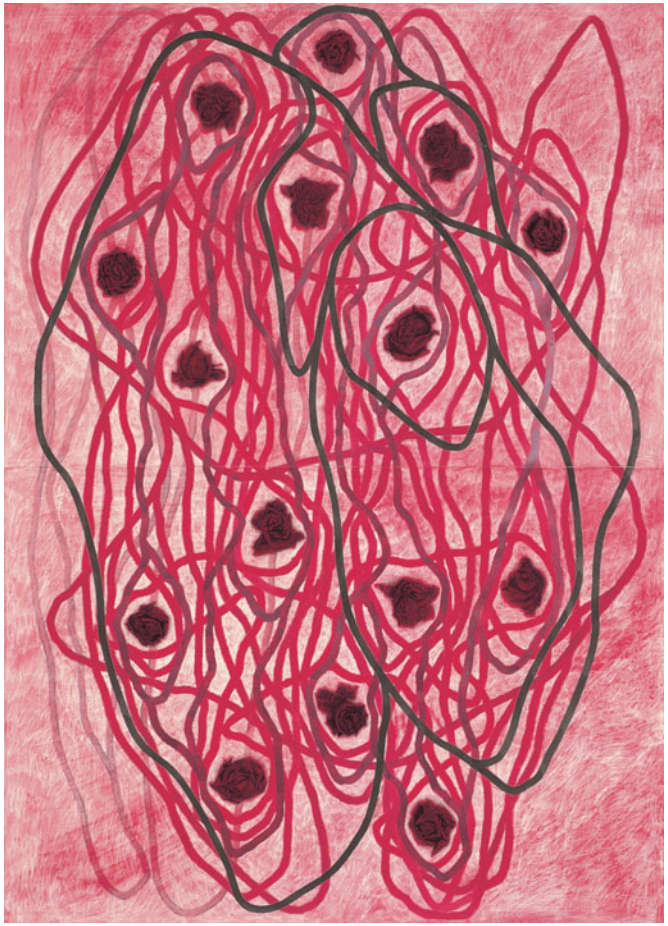
„Villa Serena VIII", 2001 – dyptyk
katalog – pozycja 8

„Villa Serena X", 2002
katalog – pozycja 10



„Villa Serena XI", 2002 – dyptyk
katalog – pozycja 11





„Villa Serena XII”, 2001 – dyptyk
katalog – pozycja 12

„Villa Serena X", 2002 – detal
katalog – pozycja 10

Katalog prac

1. „Villa Serena I”, 2001
   gips, sztuczna róża
   48 x 25 x 21 cm

2. „Villa Serena II”, 2002
   węgiel, akryl, kredka, tempera na papierze
   dyptyk: 73 x 51 cm; 73 x 51 cm

3. „Villa Serena III”, 2002
   węgiel, akryl, tempera na papierze
   50 x 75 cm

4. „Villa Serena IV”, 2001
   gips, drewno, sklejka
   25 x 10 x 110 cm

5. „Villa Serena V”, 2001
   ołówek, akryl na papierze
   dyptyk: 142 x 101 cm; 142 x 101 cm

6. „Villa Serena VI”, 2002
   węgiel, akryl, kredka, tempera na papierze
   70 x 100 cm

7. „Villa Serena VII”, 2002
   węgiel, akryl na papierze
   70 x 100 cm

8. „Villa Serena VIII”, 2001
   węgiel, akryl, tempera na papierze
   dyptyk: 73 x 51 cm; 73 x 51 cm

9. „Villa Serena IX”, 2002
   gips, tektura, siatka aluminiowa, chodnik
   wymiary zmienne

10. „Villa Serena X”, 2002
    gips, tektura, drewno, sklejka, celofan, chodnik
    wymiary zmienne

11. „Villa Serena XI”, 2002
    węgiel, akryl, tempera, kredka na papierze
    dyptyk: lewa część – 140 x 100 cm;
    prawa część – 142 x 101 cm

12. „Villa Serena XII”, 2001
    węgiel, akryl, tempera, kredka na papierze
    dyptyk: lewa część – 142 x 101 cm;
    prawa część – 140 x 100 cm

Marek Chlanda przygotowywał wystawę „Villa Serena", na którą składają się rysunki oraz malowidła na papierze – pojedyncze bądź w układzie dyptyków – a także obiekty, wszystkie tworzone w latach 2001-2002, myśląc o wnętrzach mojej galerii. Niektóre dzieła zaistnieją w jej pokojach w sposób bardzo mocny, inne pozostaną skryte. Wszystkie wszakże nawiązywały będą dialog z miejscem, w którym są obecne; z poszczególnymi ścianami, czy też zakątkami mieszkania, jak i z całością galerii. Poszukiwanie takiego dialogu zainteresowało artystę, kiedy poznał wnętrza, w których teraz zaistniała jego wieloelementowa realizacja. Autor ujawnia motywy oraz intencje budowania takiego dialogu, a również wyjawia okoliczności powstania całego cyklu swych prac „Villa Serena" w zamieszczonej w tej publikacji rozmowie z Jaromirem Jedlińskim. Cykl ten nawiązuje do doświadczeń artysty z jego pobytu w Tuscanii, gdzie penetrował wnętrza przełamanego domu – *Villa Serena*, Domu Jasności, Spokoju – który uchował się z trzęsienia ziemi, jakie nawiedziło Tuscanię w latach siedemdziesiątych. W tej samej rozmowie Marek Chlanda prowadzi rozważania na temat możliwości odnalezienia świeżego artystycznego wyrazu przeżyć religijnych oraz religijnych potrzeb, dzieli się swoimi myślami wobec przeczuć czy też intuicji odnoszących się do religijności w dniu dzisiejszym – religijności bezwyznaniowej. Tematy te w nieuchronny chyba sposób poruszają artystów i przepełniają sztukę. Poważnych artystów i solenną sztukę, dodałabym.

Nie są to, przypomnę, nowe obszary w pracy Marka Chlandy. W ostatnim tylko czasie zaprezentował on cykl piętnastu Stacji Drogi Krzyżowej – serię rysunków „Via Crucis" przechowywaną obecnie w mojej galerii – na wystawie „Trzy Tematy Biblijne" (obok prac Andrzeja Pawłowskiego i Jana Lebensteina) w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Zupełnie niedawno wystawił zespół swoich realizacji na wystawie „Prace na podłodze i na ścianie" w Galerii Starmach w Krakowie. Jej główną część stanowiło „Dziewięć tryptyków nawracania", pokrewnych tym, które obecnie pokazujemy w Poznaniu.

Cieszę się, że doszło do tej wystawy i proszę Marka Chlandę o przyjęcie moich serdecznych podziękowań za nią. Spowodowała ona, iż na nowo doświadczam bycia w moich pokojach. „Villa Serena" ustawiona w nich przez artystę wyczula moją *uważność* – tego słowa używał Andrzej Szewczyk, kiedy latem 2001 roku przygotowywaliśmy jego pokaz w mojej galerii, w moim domu. Teraz mogę podzielić się z moimi Gośćmi tym, co odkrywam w sztuce i w duchowości Marka Chlandy. I z tego także bardzo się cieszę.

Hanna Muzalewska

Z Markiem Chlandą rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Co ma Pan na myśli, kiedy mawia Pan o powadze, czy też – częściej – o braku powagi w odniesieniu do sztuki, do traktowania sztuki i jej twórców w życiu artystycznym etc.?

Marek Chlanda: Brak powagi to niejasne cele, brak precyzji, dowolność, „(...) pozostawanie w stanie posiadającym błahe znaczenie.”. Moje marzenie jest takie, żeby to, co jest powodem zajmowania się sztuką, proponowania innym sztuki jako zjawiska było ciągle dyskutowane. By nie uciekać od powodów wewnętrznych. Niemówienie o nich może spowodować, że warstwa towarowa weźmie górę. Rozumiem ironię i cynizm galerników, którzy mówią: no, niezły towar, ale jeśli sami artyści nie będą hołubili powodów, dla których powstają ich prace, dzieła – a wiedzą, że istnieją te głębokie powody – no, to szykują sobie stryczek. Chociaż z powagą bywa różnie. Spełnia się już poprzez bycie w swojej pracowni, jak Bruce Nauman, który pokazuje faceta mającego problem z utrzymaniem równowagi w chodzeniu po kwadracie i jednoczesnym graniu na skrzypcach, a później obraca kamerę, która go pokazuje chodzącego do góry nogami. Jest to bardzo poważne doświadczenie artysty pod koniec lat sześćdziesiątych, samotnego w pracowni, który już naprawdę nie wie, jak ma wyrazić swoją egzystencję i wyraża ją w ten sposób. Z jakichś powodów duch niemocy, duch pustki wziął górę ale nie w tym rzecz – on naprawdę nie wiedział, co ma ze sobą robić i to widać. Ja mam te same odczucia, ja to widzę i dlatego jest to niesłychane świadectwo ducha tego człowieka. On się nie zajmował strategią bycia artystą, on po prostu był w pracowni. Ewidentne jest tu to, że żadne

warunki produkcji dzieła sztuki nie zostały spełnione.
On po prostu zrobił to, co mógł zrobić w tym momencie.
Oczywiście, gdyby nie jego całe późniejsze dzieło, film, o którym mówię, mógłby okazać się jedynie nieznaczącym epizodem.

Jaromir Jedliński: Myśląc o naszym spotkaniu przeczytałem raz jeszcze Ciorana „O niedogodności narodzin", i myśląc o tym, co – jak mniemam – chodzi Panu ostatnio po głowie i po rękach, wypisałem takie zdanie, którym teraz chciałbym zająć Pana myśli: „Trwa tylko, co zostało poczęte w samotności, w o b l i c z u B o g a – czy się jest wierzącym, czy nie.". Pan tu mówił o byciu w samotności w pracowni, przywołując Naumana i wskazując na pokrewieństwo własnych doświadczeń. No i tematy religijne w Pana pracy, ostatnio dominujące ją – jak sądzę.

Marek Chlanda: To jest bardzo ważne, co powiedział Cioran, mianowicie: już małe dziecko może rozpoznać prosty fakt, że jeśli Bóg jest, to jest Bogiem wszystkich. Nie trzeba w niego wierzyć, nie trzeba uczestniczyć w konkretnym wyznaniu, w pewnym porządku wyznania, aby uznać – oczywiście jest to arbitralne, jak wszystko w małym ludzkim rozumie – jego istnienie. Natomiast zawsze dramatyczne jest dawanie świadectwa swojej wiary. Ja bym bardzo chciał, żeby to świadectwo wiary było bliskie czegoś oczywistego. Żeby to było tym samym, co dawanie świadectwa chodzeniu. Żeby ta *pneuma*, która gna ludzi i gna ludźmi była tym samym, co chodzenie. Nikt nie daje świadectwa przemieszczaniu się, nikt się nad tym nie zastanawia.
Ten cudowny fakt, że ciało jest tak właśnie skonstruowane, że może się przemieszczać z miejsca na miejsce, daje świadectwo wyższemu, nie wymyślonemu przez człowieka porządkowi.

Aby dojść do tego momentu, kiedy zastanawiamy się nad swoimi czynnościami, nad swoim życiem, nad swoją świadomością, nad swoją wiarą potrzeba masy zdarzeń. Na nieszczęście to, co powoduje nasz ruch myśli to jest wiedza, na przykład przeczytane książki. Mnie się marzy zupełnie inna sytuacja, żeby z samego faktu, że poruszamy się, że istniejemy wyciągać wnioski fundamentalne, metafizyczne. Mało tego, żeby wyciągać z tego to, co teologia nazywa *hierofaniami*. Są to osobliwości i objawy istnień boskich, że to widzimy. To, że mogę wstać, przejść stąd dotąd – w pewnym sensie to jest doświadczenie religijne, tak jak rysowanie, ale za mało uwagi temu poświęcamy. W związku z tym zdobywamy wiedzę o nas samych poprzez myśli cudze, poprzez książki, poprzez syndrom kultury, syndrom tak zwanego humanizmu. Ja nie mam obowiązku opowiadania o tym, co robię i na czym moje życie polega w słowach. Ja mam tę niesłychanie mocną sytuację, że mogę to pokazać. Jak o tym rozmawiamy to łapię się na tym, co jest Panu i mnie wspólne, to jest na języku etnicznym. Mówimy po polsku i wypowiadamy pewne stany po polsku.

Jaromir Jedliński: Czasami ma Pan potrzebę wypowiedzenia czegoś w innym języku, czasem w listach coś musi Pan wyrazić po angielsku, albo w łacinie: słowem, zdaniem, cytatem...

Marek Chlanda: Tak, zawsze znajdę w obrębie kultury kogoś takiego, kto – jak na przykład Wittgenstein – powiedział lepiej to, co miałem na myśli. Natomiast w obrębie działań wizualnych to, co chcę pokazać palcem, zresztą palcem też rysuję, nie ma żadnych granic językowych.

Jaromir Jedliński: Jest jednak jakaś realność swoista języka, domena doświadczeń nie do osiągnięcia inaczej niż poprzez posłużenie się słowem, jak choćby cytowane przez Pana za Joyce'em nazwy dni tygodnia posługujące się grą językową, która przepełnia te dni smutkiem, płaczem, drżeniem, lamentem: „Moansday, Tearsday, Wailsday, Thumbsday, Frightday, Shatterday". Zamierzał Pan zresztą rozrysować ten „smutny tydzień" Joyce'a, w języku werbalnym nieprzetłumaczalny, w rysunkowym – tak!

Marek Chlanda: Prawdopodobnie całe osiągnięcie Joyce'a polega na tym, że on się wzniósł ponad język. Z jakich powodów Marek Chlanda – wówczas, kiedy mnie to dotknęło, kolejny raz ale tak, że mogłem to wyrazić w liście do Pana, i kiedy siedziałem na wsi, gdzie moim towarzystwem były drzewa, krowy i nikogo z kim mógłbym się podzielić swoim doświadczeniem – miał to wspólne z Joyce'em doświadczenie, a które zarazem było wspólne tam: mnie i drzewu, mnie i myszy, mnie i krowie?

Jaromir Jedliński: Mówiliśmy o dawaniu świadectwa. W jaki sposób to świadectwo dane zostało w Pańskich „Dziewięciu tryptykach nawracania" z 2001 roku, obecnie pokazywanych w Galerii Starmach? W liście z września 2001 roku pisał Pan do mnie, że właśnie je Pan ukończył, i że czytał Pan wtedy Mistrza Eckharta „w sposób tendencyjny". Mistrz Eckhart gdzieś mówił o „Boskiej pustce", nie o pełni – jakby można oczekiwać – a o pustce właśnie, o wypełnianiu tej pustki światem, czasem pracą rąk – jak w Pańskim przypadku – wypełnianiu jej sztuką jako świadectwem.

Marek Chlanda: Inne doświadczenia zawierają się w języku, inne w pracy rąk. Wszystko, przez cały czas podlega translacji.

To, co się zawiera w Pana doświadczeniach i w moich doświadczeniach jest wspólne, ale przeżywane osobno. Gdybyśmy próbowali o tym mówić to wówczas wykażemy do jakiego typu kultury należymy. Artysta działa w pustce. Podczas spotkania w Curt Marcus Gallery w Nowym Jorku, gdzie miałem wystawę mówiłem o tym. I oni, Amerykanie, jednoznacznie potraktowali to, jako tradycję związaną z Zen, która w Ameryce jest bardzo mocna. A ja w ogóle nie myślałem o tym, tylko myślałem o zwyczajnej pustce. Wygląda to tak: przyjmuję jakieś założenia dla określonej pracy, którą chcę wykonać. Mam określone nadzieje związane z oczekiwanym rezultatem tej pracy. Jak już przyjąłem te założenia i rozpoczynam pracę, to po jakimś czasie te założenia znikają, a ja pracuję w pustce. Jest moje ciało, jest wszystko, co w tym uczestniczy i ja w każdej chwili wyrwany do odpowiedzi, prawie w każdej chwili w każdym razie, mogę odpowiedzieć co się ze mną dzieje. A mimo to upieram się przy tym, żeby opatrzyć to zdarzenie jednym generalnym hasłem: pracowania w pustce. Patrzę na tekst, który dopiero co napisałem, a który jest dobrą odpowiedzią na to, o co mnie Pan pyta. A w dodatku ten tekst jest w dużej mierze skomponowany podczas czytania Kazania 32 Eckharta. Oto ten tekst – „Rysunek i rysownik":

Rysunek jest okiem rysownika.
Oko rysownika posiada szczególną własność rozszczepiania.
Widzi ścianę przy ulicy Piwnej w Krakowie tak jak ona wyglądała 10 grudnia 2001 roku;
równocześnie widzi stół a przy nim piszącego mężczyznę, w pokoju przy Fountain Court w Londynie tak jak

on wyglądał w styczniu 1822;
równocześnie widzi mężczyznę przekopującego grzędy
na farmie w Kranenburgu, tak jak to wyglądało w lipcu
1957 roku

„(...) Wiedzcie, że moje oko stanowi ściślejszą jedność
z okiem owcy, znajdującej się za morzem
i nigdy przeze mnie nie widzianej,
od jedności mojego oka z uszami,
z którymi jest przecież zespolona w jednym
bycie. Wynika to stąd, że oko owcy ma
to samo działanie co moje ...".

Rysunek jest sercem rysownika.
Serce bije poniżej i powyżej słów. Tyle samo dla ciemności,
tyle samo dla jasności, tyle samo dla koloru złotego,
tyle samo dla czerwonego.
Najlepiej kiedy serce bije równo i cicho.

Rysunek jest mózgiem rysownika.
Mózg rysownika we wtorek płynie a w piątek tonie.
Tak rodzi się poznanie czyli tło.

Rysunek może odbijać ducha rysownika.
Nawet najbardziej peryferyjne działanie ducha, powiedzmy,
w kurzu, na obrzeżach rysunku, rysownik odbiera
jako pomoc, jak ramię chroniące przed pustką.

Ilość oraz stopień komplikacji złamań ręki rysownika
jak i powrotów (nawróceń) do stanu ręki sprzed
złamania ustanawia prywatną historię rysownika.
Jednakże ważniejsze jest to co spoza prywatnej
historii rysownika. Na przykład: aby dusze zmarłych
lub nieobecnych mogły się wcielić w formy rysunkowe,
aby „aktorzy i tancerze" je wytańczyli w rysunku.

Oko, serce, mózg, ręka rysownika dzięki rysunkowi
mogą powiedzieć: „Jesteśmy jak każda inna rzecz
i tak sobie żyjemy".

Jaromir Jedliński: Tak, no więc pojawia się tu William Blake
i Joseph Beuys – mężczyzna w Londynie w 1822 roku i mężczyzna
w Kranenburgu w 1957 roku, prawda?
Marek Chlanda: No jasne...
Jaromir Jedliński: W liście, który już tu przywołałem, pisał Pan
do mnie na temat *Szekiny*, błąkającej się obecności bożej
– wedle Chasydów – na temat tego, że obecnie Pan żyje i pracuje
w miejscu, gdzie było Getto Krakowskie. Odnosił Pan to także
do swojego doświadczenia wynikającego z opiekowania się swoją
sędziwą i chorą Matką. „*Szekina* czyli żeńskość – Chasydzi widzieli
ją czasem pod postacią starej kobiety." – pisał Pan. Pamiętając
o tym, chciałbym znowuż przywołać Ciorana, który w odniesieniu
do Kabały, pisał tak: „CIMCUM. To śmieszne słowo oznacza jedno
z naczelnych pojęć Kabały. Ażeby świat mógł zaistnieć, Bóg,
który był wszystkim i wszędzie, zechciał się skurczyć, pozostawiając
przestrzeń wolną od siebie samego; w tej właśnie „dziurze"

powstał świat (...)". Czy możemy jeszcze – w tym kontekście – pomówić o „Dziewięciu tryptykach nawracania", o wypełnianiu tej „dziury", tej pustki, wobec której Pan staje, kiedy podejmuje pracę, a porzuca wcześniejsze założenia co do pracy?

Marek Chlanda: Mam kłopot z pojęciem „praca", ponieważ jeżeli redukuję swoje życie do..., jeżeli dokładnie wie się z czego zrezygnować i pyta się siebie, co należy zrobić w momencie, kiedy zrezygnowało się po kolei z większości wzorów życia w społeczeństwie, które cierpi na towaromanię, na konsumpcjonizm, na rywalizację, jest się sam ze swoim duchem i naprawdę niewiele potrzeba, żeby znaleźć się w sytuacji bezwzględnej i koniecznej – żeby odpowiedzieć sobie: kim jesteś, co robisz, czym się zajmujesz? Co, będąc na „ostatnich nogach" możesz zrobić? Jest to permanentny stan bez względu na to, w jakich warunkach żyję, jak wygląda moja sytuacja. Na początku „Tryptyków" pojawiły się dwa punkty wyjściowe. Pierwszy: nie zajmuj się rzeczami, które człowiek wymyślił, zajmuj się rzeczami, których człowiek nie wymyślił, spróbuj je poznać! Na przykład, róży człowiek nie wymyślił. Spróbuj poznać różę, ona ma nieprawdopodobną historię, ona jest cały czas taka sama, a ludzie z tymi różami robili wiele różnych rzeczy. Spróbuj zapomnieć, odrzucić to wszystko, masz różę, zastanów się jak ona wygląda, co z nią można zrobić. To jest jeden z elementów wyjściowych, a drugi jest taki: na jakim poziomie świadomości możesz dopuścić działania kompletnie nieświadome? To znaczy: wymyśl taką strukturę, taką strategię pracy, że w ciągu dziesięciu minut wiesz, co chcesz zrobić, a później rozpuszczasz siebie jak dziadowski bicz i robisz cokolwiek. Tak powstały „Tryptyki".

Pisałem w liście do Pana, że to są „Tryptyki nawrócenia" ale zauważyłem, że będzie to miało konotację związaną z wyznaniem, z konfesją. Nawracanie ma bardzo wiele wspólnego z konfesją ale ma też wiele wspólnego ze zmianą kierunku albo z nastawieniem: gdzieś nie trafiłeś, wracasz i zmieniasz pozycję ciała, kombinujesz... Zatem, *à propos* pierwszego założenia, mogę próbować rysować różę i zastanawiać się, jak wygląda jej kształt; *à propos* drugiego założenia, no to mam już ją narysowaną i czy jest możliwość nawiązania..., czy możliwe jest stworzenie wizerunku znaczącego? Co to znaczy, że wizerunek znaczy? O co chodzi? Czy przez to, że nas poraża jego piękno? Albo nas kusi piękno? Albo jest obojętny i mówimy: a to brzydkie? Albo: to nieciekawe? Co to znaczy – oddać się rysowaniu kwiatów? Przecież z tego nic nie może wyniknąć, a więc następny element jest taki – już wcześniej mówiliśmy o *hierofaniach* – przy punktach wyjściowych, to jest jednak obecność boża! Człowiek tego nie wymyślił, to jest! Jest ten piękny przedmiot, to się manifestuje. Ale teraz, jaki jest nasz udział, jaki jest mój udział w dziele przyrody? Żaden. Szlachetna forma dekoracji? Jest tak, że można sobie wyobrazić, iż jedna róża w San Francisco z drugą różą w Podgórzu mają jakiś kontakt właśnie przez *hierofanię*. Spróbować to pokazać, to jest rzecz naprawdę niebagatelna, a jednocześnie banalna i prosta. Do tego, po pierwsze, potrzeba spokoju ducha; po drugie, potrzeba zawieszenia wydarzeń światowych, tego co na zewnątrz, co jest poza pracownią, zawieszenia na haku i powiedzenia: O.K., to się dzieje, to jest ważne ale..., wymaga to wysiłku woli. I nagle próbujesz w tym znaleźć jakiś porządek, to znaczy: moją ambicją jest stworzenie znaczących wizerunków

i, jak Pan wie, przez ostatnie wiele lat mówiło się o tym, że tak zwana wielka narracja jest niemożliwa. W kontekście, na przykład, sztuk wizualnych: że wszystko jest fragmentem, wszystko jest symulacją, że jednorodna wizja rzeczywistości jest niemożliwa ponieważ wszystko, co wiedzieliśmy o świecie jest zdekonstruowane. Dla mnie to jest jakaś bzdura, wystarczy, aby żywy, obecny artysta, Arnulf Rainer mówił o pokusie otarcia się o wartości absolutne, wskazywał na poszukiwanie doskonałego wizerunku w swojej pracy. Albo nasz Przyjaciel, który się ulotnił, Andrzej Szewczyk – cała jego praca dotyczy wielkiej narracji. Baudrillard mówi, że sztuka sama uległa unieważnieniu, wymazaniu i wskazuje na dwóch antenatów tego wymazania, jednego, który zdesakralizował sztukę, czyli Marcela Duchampa, a drugiego, który wprowadził banał w sztukę, czyli Andy Warhola, to są jego argumenty na wizję świata z wymazaną zeń sztuką. To nie jest właściwie wizja, on twierdzi, że obecnie niemożliwa jest jakakolwiek jednorodna wizja świata. Lubi bardzo Bacona ale o Baconie nie pisze, bo wtedy by musiał się zastanowić, czy rzeczywiście coś takiego jak wielka narracja, wielka skarga, wielkie błaganie, jak poczucie *Szekiny*, która się błąka po świecie jest możliwa. A z moich doświadczeń wiem, że Arnulf Rainer, że Andrzej Szewczyk, Francis Bacon mówią, czy też mówili jednym głosem o świecie, w którym sens się objawia i to można pokazać. Ja chcę pomóc światu zarówno tym, jak pracuję nad sobą, jak i tym, jak pracuję nad wizerunkami. Wiem, że ta pomoc światu może być nieudana, może świat ją odrzucić, ale w końcu akces jest bardzo ważny. Nie chcę nikogo zgładzić, pracuję, żeby ten świat był lepszy. I wielka narracja w sztuce, na przykład

również w sztuce literackiej jest ciągłym wyzwaniem. Przecież nic innego nie miał w głowie Joyce pisząc „Ulissesa", nic innego nie miał w głowie Mann pisząc „Doktora Faustusa", ja nie wiem, jak w tej chwili wygląda sytuacja w literaturze, ale wiem jak wygląda sytuacja w sztuce. Ucieczka od powagi na rzecz ironii, obśmiania, zniwelowania tego, że cały czas te same emocje, te same głębokie trwogi targają naszym życiem. A wielu artystów dzisiaj mówi, że nie, że to jest nieważne, że będziemy symulowali jak wygląda prawda. Ja chcę wiedzieć jak wygląda prawda, mogę się mylić ale nikt mi nie zakłóci tego, na przykład, co wiem o świecie dzięki taki malarzom, jak: Giotto, Leonardo, Zurbarán, Andrzej Szewczyk; takim artystom, jak: Donald Judd, Koji Kamoji, nikt nie może mi zbombardować tej wiedzy tym, co aktualnie wynika z obserwacji świata, który stracił centrum. Ja mam cały czas centralny punkt odniesienia, tak jak Royden Rabinowitch. Nieco straciłem wątek, ale nie zupełnie. Pytał Pan o „Tryptyki nawracania". Sztuka to jest fakt, a nie interpretacja. Ja nie potrafię interpretować...

Jaromir Jedliński: Ja nie oczekiwałem autointerpretacji, raczej wyświetlenia myśli towarzyszących powstawaniu tych prac. Teraz zapytam o zaistnienie poprzedniej jeszcze serii rysunkowej; myślę o piętnastu Stacjach Drogi Krzyżowej, o cyklu „Via Crucis" oraz o uobecnieniu tych rysunków – wraz z cyklem „Genesis" Andrzeja Pawłowskiego oraz „Apocalipsis" Jana Lebensteina w wystawie „Trzy Tematy Biblijne", którą Jan Trzupek zorganizował w Katowicach w minionym roku. Jak te prace zaistniały wspólnie, wiem bowiem, że Andrzej Pawłowski ma dla Pana duże znaczenie, nie znam Pana stosunku wobec Jana Lebensteina?

Marek Chlanda: To się mocno wiąże z tym, co mówiłem wcześniej, mianowicie z wielką narracją. Są wielkie tematy, takim tematem jest Ukrzyżowanie i doprowadzenie do Ukrzyżowania. To jest koszmarny serial, gdzie każda Stacja jest odcinkiem serialu. Obecnie coraz częściej to dominujące doświadczenie męki jest wdeptane w błoto; sakramentalny pierwowzór wdeptany w błoto. W końcu w serialach polskich, czy amerykańskich ludzie też pewnie się męczą. Ale tam ludzie się męczą nie wiadomo po co. Natomiast wielka narracja *Via Crucis* pokazuje sens od początku do końca. Dlaczego była Męka, co to znaczy, mało tego, co oznacza lekcja, którą możemy z tego wyciągnąć? Oto sens tej lekcji: trzeba przejść przez Ukrzyżowanie w swoim życiu, żeby przynajmniej trochę zmądrzeć. W sensie formalnym „Via Crucis" jest to uformowanie karty papieru na wzór myśli, które towarzyszą wyobrażeniom kolejnych Stacji. Droga Krzyżowa zawsze wstrząsa nami poprzez nieprawdopodobny fakt, że Syn Boży się wcielił, był człowiekiem przez chwilę i odbył tę pielgrzymkę. Stało się z Nim dokładnie to samo, co się stanie z każdym z nas ale On zmartwychwstał. W latach pięćdziesiątych w Ameryce, w Szkole Nowojorskiej duch *sacrum* odżył i pojawiła się zupełnie nowa formuła, żeby łączyć to, co święte z tak zwaną abstrakcją. Dla mnie podział na abstrakcję i realizm nigdy nie miał większego sensu... Byłem bardzo młody, zrobiłem tę „Via Crucis" w 1979 roku. Przez cały czas chciałem odwoływać się do tematu, sprostać tematowi, który był wymyślony przez wielkich artystów. W końcu to nie Jezus wymyślił wizerunki, to nie Ewangelia wymyśliła wizerunki, to artyści je wymyślili i uznali, że to jest wielki temat. Zgadzam się, że to wielki temat.

Chciałem to zrobić. Chciałem pokazać, że nie ma podziału na sztukę realistyczną i sztukę abstrakcyjną, że na karcie papieru może się spotkać porządek jeden i drugi, że właściwie jest jeden porządek. Nie potrafię w żaden sposób zinterpretować tego.

Jaromir Jedliński: Ten cykl, obecnie przechowywany w Poznaniu, jest datowany 1979-2000. Dwadzieścia jeden lat. Pierwsza wersja i jej replika – bardziej dojrzała?

Marek Chlanda: W 1979 roku narysowałem ten cykl po raz pierwszy. Większość prac się rozpierzchła. Jasiu Trzupek chciał zrobić wystawę „Oblicza Śmierci" wraz z towarzyszącą jej prezentacją, jako aneks: „Trzy Tematy Biblijne", z moim w niej udziałem poprzez pokazanie tej serii rysunków, więc postanowiłem to narysować na nowo, co zrobiłem. Jedna rzecz, która się zmieniła, mianowicie w „Drodze Krzyżowej" z 1979 roku element, który wiązał całą serię to było pudełko z futra, to był organizm, no, a teraz użyłem motywu korony cierniowej.

Jaromir Jedliński: A zatem całą narrację jednoczy motyw, stała obecność motywu cierpienia?

Marek Chlanda: Dokładnie tak. Jeśli się mówi, że punktem odniesienia jest wielki temat to właściwie wszystko się załatwia. Natomiast jak podczas pracy przeżyć ten wielki temat jako własny tego nikt nie wie. Sztuka jest taką superorganizacją, że gołym okiem widać, czy za tym papierem kryją się poważne myśli, poważne emocje, poważne przeżycia, czy nie. Czy to jest formalizm, czy to jest tylko formalne. Ja ciągle podlegam takiej tendencji, aby próbować sprostać tematom, które mnie przerastają, na przykład jeśli Dürer zrobił piętnaście Stacji, no to dlaczego ja nie mam teraz zrobić?

Jaromir Jedliński: No i cykl „Lema Sabachthani" Barnetta Newmana z lat 1958-1966, przechowywany w National Gallery w Waszyngtonie, który przywołuje Pan w swoich rozważaniach „Uwagi na temat Drogi Krzyżowej", towarzyszących Pańskiej nowej jej wersji.

Marek Chlanda: Tyle, że w obrębie tego, co nazywamy kanonem ikonografii chrześcijańskiej jasnym jest, że Newman w nim nie uczestniczy. Ja tak. Chcę konfrontacji z rzeczami ostatecznymi. Nie chcę konfrontacji z duchem czasu, nie chcę konfrontacji z tym, co się dzieje. Jestem dzieckiem tego czasu, więc jest jasne, że towarzyszę wszystkim wydarzeniom dzisiejszym, ale ich nie przerabiam.

Jaromir Jedliński: A czy wystawa katowicka była taką konfrontacją? Czy obecność Pańskiej „Via Crucis" wespół z „Genesis" Andrzeja Pawłowskiego i „Apocalipsis" Jana Lebensteina stworzyła stan takiej znaczącej dla Pana konfrontacji, o jakiej Pan mówi?

Marek Chlanda: Nie, zupełnie nie, ale to sprawa wystawy. Wystawa była odrobieniem zadania na temat zrobienia wystawy. Bardzo chciałbym przenieść tę „Drogę Krzyżową" do kościoła bądź pokazać ją w miejscu, w którym doświadczenie sensu albo bezsensu jest dominujące, na przykład w korytarzu akademika studentów AWF. Używając wielkich słów częstokroć tworzy się jedynie bardzo małe rzeczywistości. W gruncie rzeczy wielkim tematem każdego z nas jest po prostu świadome podjęcie tematu własnego życia. Ja nadal mam z tym kłopoty ale staram się raz pokornie, innym razem z furią..., bo bardzo dobrze wiem, co to znaczy być zmiażdżonym, kiedy próbujemy tę tajemnicę,

którą jak brzemię ktoś na nas nałożył, odsłonić, choć na kawałek. To są życiowe, dojmujące baty, baty na ciele i sumieniu.

Jaromir Jedliński: Tę wystawę współorganizował Kościół, Arcybiskup Damian Zimoń, Metropolita Katowicki, nawet pisał wstęp do katalogu, czy oglądał ją?

Marek Chlanda: Oglądał i był bardzo zadowolony. Niektórzy klerycy krytykowali wystawę, a Arcybiskup stanął za nią murem. Kiedy się mówi o poważnych rzeczach w obrębie sztuki to sztukę trzeba wziąć w nawias. Cały czas rozmawiamy o sprawach, które są ważniejsze niż te przedmioty. I o te rzeczy ważniejsze idzie, a nie o te przedmioty. Ale gdybyśmy nie mieli pretekstu w postaci tych przedmiotów to w ogóle nasza rozmowa byłaby inna. Do tej pory nie mówiliśmy o wszystkich tych konkretnych elementach, które powodują, że temat rozmowy został tak, a nie inaczej wskazany. Ja potraktowałem udział w wystawie katowickiej bardzo poważnie. Skoro nie mogę pokazać czternastu „Stacji Drogi Krzyżowej" z 1979 roku, musiałem zastanowić się jaki rodzaj repliki mogę zrobić i zrobiłem „Via Crucis", dodając piętnastą Stację. Traktowałem to jako wysiłek sprostania kanonowi, odpowiedź nań. Kanonowi Drogi Krzyżowej. Wystawa pokazywała piętnaście Stacji, wybór z „Genesis" i jedną pracę Lebensteina z cyklu „Apocalipsis". Nie było żadnego kontaktu, ani wizualnego, ani mentalnego pomiędzy tymi wizerunkami. Moja cała seria, niepełna seria Andrzeja Pawłowskiego i tylko jedna praca Jana Lebensteina. Być może, gdyby była cała „Apokalipsa" Lebensteina to by się taki kontakt ujawnił.

Jaromir Jedliński: Wiem, że istniał związek mentalny, duchowy pomiędzy Panem a Andrzejem Pawłowskim. Rozumiem więc,

że nie uwidocznił się on w tej wystawie – w Pana ocenie, pozostając ważnym gdzieś w głębi.

Marek Chlanda: Tak, bardzo mocny. To był mój Profesor, to był profesor z wyboru. Miałem bardzo różnych profesorów podczas studiowania w Akademii Sztuk Pięknych, ale do wielu straciłem serce, nie byli wiarygodni dla mnie. Natomiast Andrzej Pawłowski od pierwszego momentu stał się świadkiem moich doświadczeń, inicjacji artystycznych i temu towarzyszył. To był genetycznie artysta! Musiałem szukać kontaktu ze sztuką poza swoimi pracowniami. Nie chcę poprzez to powiedzieć, że cokolwiek im zarzucam albo, że ich krytykuję – mogę ich krytykować artystycznie za niepowagę – ale, jeżeli ma się ambicję stworzenia wizerunku i chce się naprawdę wydrzeć tę tajemnicę to można myśleć jedynie kategoriami tak zwanej wielkiej sztuki, poprzez odnoszenie swojej pracy do pracy, do tego, co w historii zostało zakodowane. El Greco, Zurbarán, Judd. Nie można traktować niepoważnie swojego powołania i swojej inicjatywy. Pracuje się dla rozwoju świata poprzez swój własny rozwój. Bez względu na to, czy świat się tym interesuje, czy nie! Po jakimś czasie może się zainteresować. Ale nie chodzi o to, że to jest dobry uczynek, jak mówił Andrzej Szewczyk. To jest znacznie więcej niż dobry uczynek. Nadawać kierunek, swojemu życiu nadawać kierunek, a później się okazuje, że to jest najlepszy kierunek jaki jest możliwy. Ponieważ z tego wszystkiego, co jest zapleczem nie wynika żaden akces do agresji i nikomu nic nie mówisz złego, tylko dobro. Jeżeli pokazuje się zło to pokazuje się je tak długo, na trzystu stronach, na przykład, jak Dostojewski, że przez te trzysta stron obcując z lucyferycznymi aspektami rzeczywistości

ludzkiej możesz je oswoić, możesz je zrozumieć. Jesteś po stronie dobra. Chcesz dobra i co chcieć więcej?

Jaromir Jedliński: Czy jest to tym, co Grecy nazywali *katharsis*?

Marek Chlanda: Nie, to nie ma nic wspólnego z *katharsis*. Nie, tu chodzi o wskazanie pewnej postawy, o zajęcie stanowiska. Teraz rezygnuje się z pewnych elementów wychowania dzieci, rezygnuje się z nauczania muzyki, plastyki, do rangi religii urastają hasła ekonomiczne.

Jaromir Jedliński: Porozmawiajmy teraz o zespole prac „Villa Serena" przygotowanych do wystawy w Poznaniu.

Marek Chlanda: *Serenitas* czyli spokój ducha, jasność. Przebywałem w Tuscanii wraz ze studentami Akademii Sztuki w Bergen, gdzie w latach 1983-1984 prowadziłem kurs, realizując eksperyment zatytułowany Travelling Academy. W Tuscanii w latach siedemdziesiątych miało miejsce trzęsienie ziemi. Większość domów osunęła się ze skarpy ale pozostał na niej jeden, przełamany na pół, właśnie *Villa Serena* – Dom Spokoju. Chodziłem po nim z Raimondem. Stąd dzisiejsza ekspozycja przygotowana do Poznania – „Villa Serena". Wszystkie rysunki są skomponowane z naczyń i z roślin. Z czaszek i z róż. Jeżeli potraktować czaszkę jako naczynie, jako skorupę, a można tak potraktować, no to jest to rodzaj spokoju, róża zawsze dostarcza spokoju. Jak zobaczyłem galerię Hanki Muzalewskiej byłem wzruszony przestrzenią, mieszkaniem w istocie. Mocno odebrałem wystawę Andrzeja Szewczyka w tych wnętrzach, z wielu względów. Jednym z nich było to, że ta wystawa była udomowiona. Wystawa Tomka Tatarczyka była czymś na ścianach, natomiast coś domowego w przypadku wystawy Andrzeja było wyraźne.

Cudze mieszkania mają to do siebie, że w szczególny sposób doświadczamy w nich bycia wobec przestrzeni. Są dwa rodzaje architektury: kościół, w którym się nie mieszka ale można odczuwać *hierofanie* i uczestniczyć w nich, ale uczestniczyć też społecznie, patrząc na swojego bliźniego. To jest to ekstremalne miejsce, a drugie to muzeum, gdzie też się nie mieszka, a w którym są dzieła sztuki. Przychodzi się na chwilę, na chwilę do kościoła, na chwilę do muzeum. Kiedy mamy mieszkanie--galerię, mamy w pewnym sensie jedno i drugie. Chcę spowodować, żeby mieszkanie-galeria Hanki było naprawdę mieszkaniem, tylko mieszkaniem uroczystym! Żeby wszystko to, co nazywa się solennością opracowania ściany, pieczołowitością wysprzątania rogu korytarza, wyczyszczenia, oznaczało, że mogę już przyjąć gościa w moim mieszkaniu, chcę pokazać to mieszkanie komuś. To jest moja ambicja. Ponieważ *serenitas* – jasność, uśmiech, powitanie. Dzień dobry na wejściu i wszystko wysprzątane, i wszystko tak urządzone, żeby każdy detal pokazywał, że: proszę, oto moje mieszkanie, rzeczy jasne, ewidentne. I aby nawet tajemnica, to, co jest również w niej mroczne, ten ciężar znaczeniowy, symboliczny, który się ciągnie za czaszkami, za różami, za żałobą został trochę zaprzeczony. A to, jak to będzie pokazane, to zobaczymy. Między początkiem XVI-go wieku a końcem XIX-go zebrano kości 4000 mnichów Kapucynów, ale nie tylko mnichów, również krewnych papieży, zebrano i jakiś anonimowy artysta w Kościele Niepokalanego Poczęcia przy Piazza Barberini w Rzymie zrobił instalację przy ścianie na czterdzieści metrów, sześć niszy, zrobił dzieło z tych wszystkich kości. To jest dzieło sztuki, to jest instalacja stała.

Nie muszę mówić, że to piękno jest znaczące inaczej niż to, co rozumiemy poprzez estetykę zewnętrzną. Tutaj, jakgdyby, kość, cały kościotrup, cały szkielet, ale też ułożenie rozety z piszczeli dwudziestu, powiedzmy, zakonników – to było kiedyś żywe, teraz jest martwe, ale jednocześnie pokazuje, że nic nowego pod słońcem. Byłoby pięknie gdyby móc z podobną pieczołowitością myśleć o przeznaczeniu, dokonując wyborów szlachetnie estetycznych i dekoracyjnych. Nie wiem czy jest to odpowiedź na Pana pytanie, myślę, że w pewnym sensie jest. Kiedykolwiek byłem w Rzymie, czy kiedy mieszkałem pod Rzymem zawsze pierwsze kroki kierowałem do tego kościoła przy Piazza Barberini, do tego pasażu, który jest nieco poniżej głównego poziomu bazyliki i patrząc na te ściany, na te figury – jest tam kilka figur pełnych – po prostu się radowałem. Jak Pan wie, na jednej z prac Andrzeja Wróblewskiego, prac nagrobnych jest napisane takie hasło: „Stój przechodniu, pomyśl sobie, dzisiaj mnie, a jutro tobie". To takie *memento mori*. Ale cały czas podkreślam – spokój i pogoda ducha. „Villa Serena" w mieszkaniu Hanki Muzalewskiej to jest mój głos na temat mieszkania, zadomowienia, na temat szukania sensu, na temat pieczołowitości właśnie, solenności, porządku. Będzie to wystawa klasyczna w tym sensie, że przedmioty mogą być sprzedane – mówię o tym, co jest związane z obrotem przedmiotami, a co jest bardzo ważne. Między innymi Hanka to podkreśla. Jej prościej mówić o tym, jak to ma być oprawione i ile ma kosztować niż o swoich przeżyciach, które miała ewidentnie, kiedy patrzyła na te prace. To jest wzruszenie. Mnie chodzi o to, że ten typ wzruszenia trudno się artykułuje w słowach.

Zajmuję się przede wszystkim artykułowaniem pewnego typu wzruszeń. No, bo jaki ja mam inny interes w życiu niż powiedzieć w co wierzę, przedstawić tę wiarę najlepiej w sensie rzemiosła, na przykład pokazać, że rzemiosło nie umarło, że to bardzo szlachetna rzecz, kiedy potrafi się operować wizerunkami, no ale przede wszystkim, kiedy one znaczą.

Jaromir Jedliński: Mówił Pan o rysunkach, o wizerunkach, skupiając się na motywach przedstawieniowych, jakie w nich dominują, to jest wyobrażenie czaszek i kwiatów róży – odlewu czaszki, właściwie, który Pan rysuje i ściętej, zwykle zasuszonej róży. Motywach przedstawianych powielokroć. Ale na tę całość, która nazywa się „Villa Serena" składa się też kilka obiektów: z wyobrażeniem konfesjonału, leżąca czaszka, puste miejsce otoczone częstokołem i spoczywające na dywanie, sztuczna róża wetknięta w bryłę gipsu oraz ławka kościelna flankowana tunelami. To wszystko, wespół z rysunkami stanowi elementy jakiejś całości – odwołując się do dawnego przeżycia z Tuscanii – a wyrażonej w formach rysunkowych – „tancerzach i aktorach", jak Pan je nazywa – i w formach przestrzennych. Zebranie tego wszystkiego, zsyntetyzowanie dokonało się wprawdzie dopiero co w Pana pracowni tu w Podgórzu. Skupił Pan jak w soczewce wielość swoich przeżyć, doświadczeń, pracę rąk oraz namysł w całość intencjonalnie przeznaczoną do galerii-mieszkania Hanny Muzalewskiej w Poznaniu, gdzie w pełni utwór „Villa Serena" wybrzmieć ma na wiosnę tego roku.

Marek Chlanda: Oczywiście, to jest jedna całość. Przedmioty stanowiące jej elementy są reperkusją mojego myślenia o rzeźbie. Obiekt rzeźbiarski działa tak, jak każda inna rzecz. Nie można

zawrzeć żadnej opowieści w przedmiocie. Obiekt jest partnerem ciała ludzkiego, obiekt rzeźbiarski takim samym, jak każdy inny. To stara historia. Przedmiot nie opowiada, człowiek opowiada patrząc na przedmiot. W mieszkaniu są pewne miejsca, które są ewidentne: ściana jest ewidentna, podłoga jest ewidentna, ale połączenie podłogi ze ścianą nie jest już takie ewidentne. Wskazanie na to, że coś się w tym rogu korytarza może zdarzyć nie jest takie ewidentne. A jednocześnie, nie chodzi mi o perwersyjne i subtelne pokazywanie jakichś tajemnic. To, że są dwa tunele i na podwyższeniu między tymi tunelami jest ławka kościelna, a to wszystko jest oddane w skali dobrej dla szczura, że zostało to zrobione z myślą o ścianie w korytarzu, za którą stoi sedes, to jest wskazanie na to *memento mori*. Zastanów się! Wchodzisz. Co masz? Coś bardzo małego koło siebie… Inny obiekt: stół, a na nim solidny tunel przechodzący w rodzaj kratownicy z drutu, prawie jak w ZOO dla zwierząt i w środku mały model konfesjonału. To wszystko razem jest znaczące, to, że ta klatka, ta rura z drutu kończy się dwiema odnogami… Myślę, że spowiedź zawsze dotyczy dwóch ludzi. Chociaż oficjalnie mówi się, że dotyczy jednego, że spowiadasz się Bogu. Ale przecież jedna osoba mówi coś drugiej osobie. Morfologicznie, mentalnie to są dwie takie same osoby, tylko na skutek pewnego porządku zostało ustalone, że jedna osoba jest poniżej, a druga jest powyżej. Pamiętam, jak oddawałem się spowiedzi ostatni raz dawno temu, wiele lat temu, byłem dzieckiem. Odszedłem potem od konfesjonału, pocałowałem tę stułę i siadłem, czekałem, bo chciałem zobaczyć jak ten ksiądz wyjdzie z konfesjonału. Ja dzidziuś i ten starszy grubawy facet, on wyjdzie i zachowa

się tak samo jak ja. To była dojmująca utrata wiary, bo byłem przekonany, że ja to komuś innemu mówię, nie temu fizycznemu facetowi. W związku z czym, na stole w Galerii Muzalewska w pewnym sensie to doświadczenie chcę zawrzeć, ale bredziłbym gdybym powiedział, że mnie to się udało w tym obiekcie zawrzeć. To są pewne myśli – dwie odnogi, jeden konfesjonał, ale można do niego podejść z dwóch kierunków. Pod stołem obiekt, który jest wzięty z róży ale to także może być kosz na śmieci, kto wie, może kupię różę przed otwarciem prezentacji w Poznaniu i wsypię do tego obiektu jej płatki.

Jaromir Jedliński: A ten obiekt, który nazwałem sobie częstokołem, to jest model pustego miejsca?

Marek Chlanda: Tak, to jest puste miejsce.

Jaromir Jedliński: Co się stało z cyklem prac, z którego pokazywał mi Pan rysunki ponad rok temu, a który miał się rozwijać w formach przestrzennych, rzeźbiarsko-architektonicznych – jak rozumiałem – „Czternaście mieszkań – czternaście grobów"?

Marek Chlanda: Nie rozwinął się, to znaczy nie powstały rzeźby, tak jak planowałem, nie powstały konstrukcje architektoniczne. Rysunki zostały zrobione. Ja mogę tylko czekać… Powiem inaczej: paradoksem jest to, że jeśli ja i wielu innych ma swoją wizję rzeczywistości to co jakiś czas ktoś powinien zapukać – chodzi mi o obieg artystyczny, miłośników sztuki – zapukać i zapytać: a co jest z tą Pańską wizją rzeczywistości? I wówczas taki człowiek pokazuje co się zdarzyło w jego życiu wewnętrznym, ale też i zewnętrznym, jakie prace powstały. Dzisiaj wymyślono taką rzecz: to ja mam chodzić i domagać się, pokazywać, walczyć. Pan pyta co się stało; no nic się nie stało.

Jaromir Jedliński: No właśnie, zapukałem i zapytałem, przyjechałem pytać o to, co wydarzyło się w Pana życiu wewnętrznym oraz zobaczyć to, co się stało w życiu zewnętrznym…

Marek Chlanda: No tak, oczywiście i moją odpowiedzią jest „Villa Serena". A tamten cykl „Czternaście mieszkań – czternaście grobów" czeka na realizację. Przyjeżdża Pan, przyjeżdża Hania Muzalewska, rozmawiamy i niezależnie od tego, czy jest jakaś mądrość w tej rozmowie, czy nie, to jednak wiele rzeczy zostało powiedzianych serdecznie. To tak, jak ja bym się chwalił osiągnięciem duchowym. Ja się nie pochwalę samochodem, no proszę, jaką mam brykę, ja się chwalę tym, do czego doszedłem. A jednocześnie, będąc bardzo niepewny, siebie poważnie traktuję, znam swoją wartość. Wielu się przewróciło na takim ustawieniu własnego życia. Jak mówię, że się zajmuję sztuką religijną, no to ja się naprawdę tym zajmuję.

Jaromir Jedliński: Świadomie posługuje się Pan pojęciem: sztuka religijna, nie sakralna?

Marek Chlanda: Sztuką religijną, nie sakralną, bo w sztuce religijnej mieści się i *sacrum* i *profanum*. A kiedy mówi się o *sacrum* to stwarza się pewną abstrakcję. Sztuka religijna to jest taka sztuka, kiedy stajesz na stole i krzyczysz: Boże, Ty Lunatyku, ale mnie urządziłeś, to jest religia również!

Jaromir Jedliński: W „Końcówce" Becketta padają słowa: „Drań, nie ma Go!".

Marek Chlanda: Tak. Ja w tej chwili odwołałem się do tradycji, prawdziwej tradycji Chasydów, którą później sami Chasydzi sponiewierali. Nikt z nich nie powie dzisiaj: Ty Lunatyku!,

oczywiście, to jest poważna rzecz, ja sobie teraz pozwoliłem i się trochę przeraziłem, bo od razu czuję *Szekinę*. No, ale religia jest właśnie taka! Marek Chlanda dzisiaj rano był buddystą. Ale piętnaście po dziesiątej już był katolikiem i pomodlił się do Marii. O dwunastej jest Żydem. To wszystko oczywiście jest teraz przerysowane ale to jest religia, a nie *sacrum*. W gruncie rzeczy *sacrum* zupełnie mnie nie interesuje, chociaż, bo ja wiem, może chodzi bardziej o słowo. Nie powiem nic więcej.
Ale wskazywanie na to, że to jest myślenie o sztuce religijnej jest bardzo ważne. W tym sensie mogę również zmienić znaczenia pewnych słów. Na przykład: Jezus mnie kusi.
Jaromir Jedliński: Zna Pan fotografie Andresa Serrano? Mam tu na myśli cykl jego zdjęć „Morgue" („Kostnica"), czy też najbardziej znaną fotografię, bowiem opatrywaną skandalizującymi komentarzami oraz restrykcjami, „Piss Christ" (Krucyfiks zanurzony w moczu), która wywołała sensacje tak w Ameryce, jak i w Polsce przy okazji wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Czytałem wypowiedzi Serrano, gdzie deklaruje on, iż tworzy sztukę religijną o głębokiej chrześcijańskiej tradycji i takiejż treści, a protestuje przeciw ingerencjom cenzury w jego wystawy, w jego pracę i w jego intencje. Była cała seria podobnych reakcji w Stanach Zjednoczonych w ostatnich latach, jak usunięcie zdjęć z wystawy, w publicznej przestrzeni ekspozycyjnej, Mapplethorpe'a, Serrano właśnie, czy innej natury ingerencja w pracę Serry, kiedy zlikwidowano jego „Tilted Arc" stojący na Federal Plaza w Nowym Jorku. A więc Serrano używa pojęcia sztuka religijna do opisania swojej intencji artystycznej, czy duchowej, towarzyszącej robieniu tych fotografii na temat

śmierci w ogóle i tej jedynej Śmierci, której wizerunek stanowi krucyfiks. Co Pan myśli o tym Serrano?
Marek Chlanda: Nic, lub prawie nic. Ostatnio, no to jest już historia kilku lat, rzekomo artyści obrażają uczucia religijne. Ja w pewnym sensie bym to odwrócił. Jeżeli miałbym odnieść to do siebie, to obrażają oni moją inteligencję, albo wrażliwość artystyczną ale nie obrażają moich uczuć. Trudno mi jest wyobrazić sobie kogoś wierzącego, żeby jakikolwiek wizerunek mógł obrazić jego wiarę. Tak jednak jakoś jest, że czyhamy na każdy pretekst aby pokazać naszą siłę – siłę bycia urażonym, obrażonym.
Jaromir Jedliński: Jeszcze o jedno chciałem zapytać, znowu wspierając się cytatem z „De l'inconvénient d'etre né" Emila Ciorana, który pisze: „Trudno orzec, do czego w nas odwołuje się muzyka – w każdym razie pewne jest, że dotyka ona rejonów tak głębokich, iż nawet szaleństwo nie potrafi tam przeniknąć." Pisał Pan, że bez przerwy ostatnio słuchał Pan „Wariacji" Beethovena…
Marek Chlanda: Zaraz posłuchamy, ale wpierw o Cioranie, który – jak mnie się zdaje – jest Panu bliski. Z Cioranem jest tak, że on był fenomenem językowym. Prawdopodobnie wynika to stąd, że całe życie myślał i prawdopodobnie jego myśli były tak intensywne, że natychmiast szukał dla nich formy, a mało pisał.
Jaromir Jedliński: Na dodatek, jako Rumun żyjący w Paryżu – w obcym języku, po francusku – poszukiwał więc żmudnie formy wyrazu swych myśli w tym języku, co czynił w zaiste mistrzowski sposób.
Marek Chlanda: Mnie to martwi, mnie to porywa, mnie to bierze, mnie to wkurza! Jak czytam Ciorana, to bardzo często podpisuję

się rękoma i nogami pod tym, co on wyraził w zdaniu, jak to zdanie jest skonstruowane. W eseju Ciorana na temat Becketta, w pewnym momencie mówi on, że gdyby świat nie znał pojęcia dobroci w sensie spolegliwości, oddania, dobroci emanującej z człowieka – to na użytek Becketta musiałby to wymyśleć. I od razu mówi: mnie to jest obce. Siła i moc; wyhaczanie, zahaczanie pewnej skali maksymalnej jest u Ciorana po prostu wspaniałe, ale jak się bierze całość... Co do muzyki, jak Pan wie „Wariacje" Beethovena przez te 150 lat idą w setki wykonań, a ja chciałbym bez przerwy słuchać kilku utworów granych przez różnych wykonawców. /Marek Chlanda włącza nagranie „Wariacji na fortepian" – 15 es-dur, *Opus* 35 i 32 c-mol oraz 6 f-dur, *Opus* 34 w wykonaniu Glenna Goulda./ No więc, to jest moja miłość. Mało tego, ja kiedyś grałem fragmenty „Wariacji", mały misiu grał... Zaraz dojdziemy do tego momentu, w którym ja absolutnie wymiękam i pojmuję to, co mówił Cioran, to kontakt z Bogiem, szaleństwo. Gould robi z „Wariacjami" co chce i on ma rację. Na przykład teraz, trzyma pedał, tego nie wolno robić. On ma gdzieś całą interpretację muzyki, ma swoją wersję, która jest genialna. Na pełnym pedale! W nutach zapisanych tego w ogóle nie ma! On sobie tak to wyobraził. On miał rację! Zmienia początki fraz, nie robi w ogóle *fermaty*, tu przechodzi z jednego grzmocenia na drugie grzmocenie. To niesłychane! Teraz gra to jak walca. Gould tu wydobył cały patos tego fragmentu „Wariacji". To była jego postawa, nie ćwiczyć utworów w sensie technicznym, ale na przykład nucić w czasie grania, odśpiewać sobie utwór na łódce na środku jeziora, pamiętając partyturę. On wielu utworów nigdy nie przegrał przed nagraniem. Miał je w głowie.

W pewnym sensie bufunada Goulda jest nie z tej ziemi, bo przecież on wiedział, że się może w każdej chwili wyrypać. Wracając do *toposu* naszej rozmowy: co to znaczy zajmowanie się tematami religijnymi? Sztuka religijna, tematy religijne?

Jaromir Jedliński: Simone Weil napisała, że: „(...) wszelka sztuka pierwszorzędna jest ze swej istoty religijna."; przywołuję te słowa też *à propos* naszych dawnych rozróżnień, co do pierwszo-, drugo- i trzeciorzędnych kultur...

Marek Chlanda: Być może kluczowe dla „rzędności" kultur jest pojęcie wolności. Zarówno spełniająca się obsesja wolności, jak i zniewolenie nie zbudują zrębu mocnej kultury. Swoboda ruchów – tu cytuję Goulda – to synonim bezmyślnej gonitwy, gdzie wolność słowa nie jest zazwyczaj niczym innym, jak społecznie akceptowaną formą agresji. A agresja, przyzwolenie na nią, jak wiemy, depcze wszystko, nie tylko sztukę.

To po pierwsze. Po drugie: bez uzgodnionych i wyraźnych podstaw osądu wartościuje się dowolnie i przygodnie. I wówczas ludzie dają sobie wciskać każdy rodzaj ważności. W kulturze wirus demokracji zagraża naturalnie i z trudem wykształconej hierarchii. Winduje się głupiego, ośmiesza mądrego. Wreszcie, po trzecie, o czym mówi Weil: unikalność i jakość doświadczenia artystycznego przekłada się na unikalność i jakość doświadczenia religijnego. To trochę tak, jak doznanie łaski, drogocenne ale kruche.

Te trzy rzeczy łączą się ze sobą. W trzeciorzędnej kulturze panuje dowolność ruchów, dowolność osądów, a religia staje się po prostu wspólnotową pobożnością.

W pracowni Marka Chlandy na krakowskim Podgórzu
w lutym 2002 roku.

Biografia

Marek Chlanda urodził się w 1954 roku w Krakowie.
Zajmuje się głównie rysunkiem i rzeźbą.
Miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i uczestniczył w kilkudziesięciu ekspozycjach zbiorowych w Polsce i na świecie.

Szczególną wagę przykłada do następujących wystaw indywidualnych:
„Seria XIII", Galeria Mały Rynek, Kraków 1978;
„Gammel Kongevej", Galerie Kanal 2, København 1981;
„Rysunki, rzeźby, reliefy", Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1985;
„Den Umulige Kaerlighed", Fyns Kunstmuseum, Odense 1987;
„Selection for Budapest", Muzeum Sztuki w Łodzi i Budapest Galéria, Budapest 1990;
„Sculptures and Drawings", Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1993;
„A Sculpture Installation", Curt Marcus Gallery, New York 1995;
„Hasta la muerte", Galeria Foksal, Warszawa 1996;
„Rysunki", Starmach Gallery, Kraków 1998;

oraz do udziału w następujących wystawach zbiorowych:
„XI Biennale de Paris", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1980;
„Miejsca Rzeźby – Joseph Beuys, Marek Chlanda, Royden Rabinowitch", Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1988;
„Verzameling II", Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp 1990;
Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992. „Collection – Documentation – Actualité", Musée d'Art Contemporain de Lyon i L'Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon 1992;
„Polnische Avantgarde 1930-1990", Muzeum Sztuki w Łodzi, Neuer Berliner Kunstverein i Staatliche Kunsthalle, Berlin 1992-1993;
„Gdzie jest brat twój, Abel?", Galeria Zachęta, Warszawa 1995.

W 1997 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Nowosielskich.

Prace w zbiorach - wybór

Muzeum Sztuki w Łodzi
Muzeum Narodowe w Poznaniu
Muzeum Narodowe w Warszawie
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
Galeria Zachęta w Warszawie
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Centrum Sztuki Współczesnej - Zamek Ujazdowski w Warszawie
Muzeum Okręgowe w Radomiu
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Starmach Gallery w Krakowie
Billedgalerie, Bergen
Kunstmuseum, Herning
Tranegarten Kunstbibliotek, Hellerup
Jytte and Jarl Borgen Collection, København
Kupferstichkabinett, Albertinum, Dresden
Kunsthalle Nürnberg
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp
Galerie In Situ, Aalst
Jane Lombard Collection, New York

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

Fotografie:
Maja Serafin

Koncepcja i projekt graficzny:
Diagram – Michał Cierkosz, Poznań

Druk:
Zakład Poligraficzny „Grafika", Poznań

Copyrights by Authors

ISBN 83-87350-20-6

Podziękowania za pomoc w realizacji wystawy
zechcą przyjąć:
Marcin Mikołajczak, Bartłomiej Walerych
– Artystyczna Oprawa Obrazów i Grafik, Poznań
tel.: 0-607-034-755

Poznań, maj-czerwiec 2002

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, MAJ-CZERWIEC 2002