

# Jacek Sempoliński

---



# Duch pracy ludzkiej

## Rzecz o twórczości Jacka Sempolińskiego

Aleksandra Melbechowska-Luty

*Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego –  
Nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy  
Jeśli nie zaszło nic większego  
Niż Rozpad Słońca – Ostateczny  
Kataklyzm Globu – nic nie było  
Tak wielkie – abym – na wieść o tym –  
Podniosła z Ciekawości czoło  
Sponad Roboty.*

Emily Dickinson  
(przełożył Stanisław Barańczak)

W tym eseju o Jacku Sempolińskim będę się wspierać przykładami twórczości i dokonań dwóch pięknych Dam: dziewiętnastowiecznej natchnionej poetki Emily Dickinson i lekarki psychiatry-tanatologa Elisabeth Kübler-Ross.

Według opinii Stanisława Barańczaka (znakomitego tłumacza i znawcy poezji Emily), ta skromna, wrażliwa dziewczyna z amerykańskiej prowincji (z miasteczka Amherst w stanie Massachusetts), nazywana czasem „mniszka z Nowej Anglii”, otworzyła „nową epokę w poezji języka angielskiego [...]”. Była wielką nowatorką, odnowicielką mowy poetyckiej, obdarzoną przy tym umysłem o filozoficznej głębi i nie cofającą się przed niczym w swojej pogoni za wymykającą się prawdą świata czy własnej świadomości<sup>1</sup>. Z kolei żyjąca współcześnie Elisabeth Kübler-Ross to nauczycielka bezwarunkowej miłości „nie szukającej swego”, gorliwa propagatorka skutecznego rozwiązywania „nie załatwionych spraw życiowych”. Należy ona do pionierów ruchu hospicyjnego, szerzy idee związane z rozwojem fizycznym, intelektualnym i duchowym człowieka, pracuje z chorymi i umierającymi ludźmi (zwłaszcza dziećmi i ich rodzicami), towarzyszy im w najtrudniejszych chwilach „przejścia”. Prowadzi seminaria w Ameryce, Europie i Australii, gromadzące kapłanów różnych wyznań, studentów, lekarzy, pielęgniarzy i chorych. Jest autorką poruszających książek: *On Death and Dying* i *Making the Most of the Inbetween*.<sup>2</sup>

Co łączy te dwie tak pozornie odległe od siebie kobiety – ubiegłowieczną „nawiedzoną” poetkę i energiczną, żarliwą lekarzkę? Otóż obie podobnie rozdzielają pojęcia *sacrum* i *profanum*, tak samo odwołują się do języka symboli i dotykają spraw ostatecznych; równie gorąco pasjonują się ludzką psychę, mówią nam o miłości i nienawiści, szczęściu i cierpieniu, życiu i umieraniu. Tyle że Emily odczuwa to wszystko bardziej metafizycznie, a Elisabeth bardziej „realnie”. Ich myśli, przeżycia, radości i udręki przylegają do losów wielu ludzi i pomagają przetrwać te stany, kiedy to w naszej świadomości następuje „całkowite zaćmienie”.

W książce *Życiodajna śmierć* Kübler-Ross opisuje i analizuje podstawowe cechy człowieka, które – jak sądzi – są da-

ne wszystkim ludziom, niezależnie od ich rasy, narodowości czy wyznania, ale też – występując w najrozmaitszych wariantach – wyróżniają ich w niepowtarzalny sposób. Cechy te autorka nazywa kwadrantami. „Wszyscy ludzie mają cztery kwadranty: uczuciowy, intelektualny, fizyczny i duchowo-intuicyjny. Kiedy się rodzimy, jesteśmy przede wszystkim istotami fizycznymi [...]. Kwadrant uczuciowy formuje się do szóstego roku życia”. Jeżeli dzieci będą wychowywane „z bezwarunkową miłością [a zarazem] w stanowczej i konsekwentnej dyscyplinie, około szóstego roku życia rozwinię stopniowo bardzo piękny kwadrant intelektualny [...]. Kiedy kwadrant uczuciowy reaguje nadwrażliwie, przychodzi nam zaraz z pomocą kwadrant intelektualny. W wieku dojrzewania (13–19 lat) rozwijamy nasz kwadrant duchowo-intuicyjny, jeśli możemy się rozwijać normalnie, bez przeszkód. [Jest on] tą częścią nas, w której mieści się cała nasza wewnętrzna mądrość. Jest to jedyny kwadrant, którego sami nie musimy wypracowywać. Jest to dar, z którym się urodziliśmy”.

Pomówmy zatem o Jacku Sempolińskim i owych kwadrantach, które być może stanowią klucz do jego twórczości. Wygląd fizyczny, cechy genetyczne, zdrowie i uroda, słowem całe ciało – ów kokon spowijający naszą duszę – przynosimy na świat niezależnie od naszej woli. Nieodgadnionym przypadkiem losu Jackowi dane było zostać pięknym człowiekiem, przypominającym – wedle naszych dzisiejszych wyobrażeń – postać „błędneho rycerza” (tak określiła go kiedyś nasza wspólna przyjaciółka). Ale, uchojwaj Boże, nie przyrównujmy go do jakiegoś rycerza-osiłka ani zagubionego w rzeczywistości Don Kichota, beznadziejnie walczącego z wiatrakami. Sempoliński to „rycerz” pięknego oblicza, delikatny, melancholijny i kruchy (fizycznie i psychicznie). Artysta i intelektualista. Tu wkraczamy w sferę kwadrantu intelektualnego, który u naszego przyjaciela sięga najwyższych rejestrów i ujawnia się pięknie w słowie pisanim i mówionym (a może także w malarstwie?).

Jacek dużo pisze; jego teksty są klarowne, zwięzłe i niezwykle precyzyjne, są lekcją logicznego myślenia. Wszelako głęboka pojemność myślowa i niemal pedantyczna ścisłość wypowiedzi nie przeszkadza mu „rozwijać skrzydeł”, pisać o sztuce i historii sztuki z prawdziwą pasją i zaangażowaniem, posługiwać się giętkim, literackim językiem i wyrafinowaną frazą stylistyczną. Być może jego umiłowanie muzyki i świetny słuch muzyczny narzuca mu bezwiednie rytm i melodię zdań. W swoich tekstach zawsze dotyka istoty rzeczy, a nader często nawet samego „jądra ciemności” (co już należy do kwadrantu uczuciowego). W prozie – podobnie jak w malarstwie – nie używa żadnych ozdóbek, „frazesików, metaforek, slichnych opisowych zdanków”. To, co napisałam w tej chwili, jest parafrazą jego odczytu pt. *Zniechęcenie, melancholia*, wygłoszonego w Zamku Ujazdowskim.<sup>3</sup>



Jacek Sempoliński, *Ukrzyżowanie*, olej, płótno, 1975

Surowy, ale sprawiedliwy w osądach, powiedział wówczas między innymi, że nieszczęściem sztuki współczesnej jest fakt, iż wszystko jest na sprzedaż. Nawet znakomity artysta, twórca szlachetnego i pełnego prawdy obrazu, jakby nie wierząc w jego wynik i komunikatywność „przyozdabia dzieło powszechnie przyjętymi «muśnięciami». Przedmiot ma się przypodchlebić, wejść w obieg. To spotyka się prawie namiętnie w sztuce sakralnej i portretowej, we wszelkiej sztuce wielkich epok. Owe brewki, jakby dodane dla miłego wzruszenia, paznokietki, chmurki, kwiatki, usteczka. Prawie nikt z największych nie jest od tego wolny [...]. Tego nie należy rozumieć jako pogardę dla detalu, bo on bywa wstrząsający (van Eyck), ale jako nikczemność stosowania pewnych zabiegów, które prawdę mają obłaskawić i uczynić oczekiwaną w odbiorze.”

I tu mała dygresja. O malarzkim detalu i celowości jego zastosowania w obrazie można by mówić nieskończenie i nawet wiele dobrego o nim powiedzieć. Dla przykładu przypomnę tu olśniewające – i wcale nie tandetne czy pospolite – kompozycje wspaniałego secesjonisty Gustava Klimta. Two-

rzył on płaskie obrazy – ogrody zapełnione mnóstwem szczegółów: ozdobnych wzorów, kwiatów, roślin, bibelotów, dywanów i wszelkiej „galanterii”. Ich skontrastowane ornamenty wywodzą się zarówno z obserwacji przyrody, jak i ze sztuki egipskiej czy bizantyjskiej (Rawenna). Klimt często malował kobiety i w tych jego portretach nie ma „żadnego modelunku, sama tylko mieniąca się dekoracja z częstym użyciem złota i srebra, w dopełnieniu zaś tej dekoracji – stroju, twarzy, czasem tylko pół twarzy w rozkosznym i chorobliwym upojeniu”.<sup>4</sup> Oto portret Emilii Flöge – wyrafinowane rysy, mieniące się jak mozaika szaty, prowokujący gest wspartej o biodro ręki; wszystko to określa osobę, jej charakter, urodę, psychikę, a może nawet status społeczny. Czy wiemy, kim ona jest? Tak, wiemy, jest czarodziejką. Podobne uwagi można również odnieść np. do takiego płótna, jak *Opowieść fal (Portret Emilii Auszpicówny)* Kazimierza Stabrowskiego. Kochamy sztukę „wysoką”, uduchowioną i bezinteresownie przeżywamy przesłanie, jakie ona niesie. Malarstwo dekoracyjne plasuje się (choć nie zawsze) bliżej *profanum* niż *sacrum*, ale niech i ono ma prawo do egzystencji, podziwu i zachwytu.

Ale powróćmy do Jacka Sempolińskiego. Spośród wielu jego tekstów za najważniejsze uważam: wyżej wspomniany odczyt wygłoszony w Zamku Ujazdowskim (maj 1998), a z dawniejszych następujące artykuły i wywiady: *Rozmowa z Barbarą Majewską* (1958), *Malczewski, skłócona spoistość* (1969), wstępy do czterech katalogów wystaw indywidualnych z 1976, 1978, 1993 i 1995 roku, *O płaszczyźnie barwnej* (1978), *Różnica ontologiczna. Rozmowa ze Zbigniewem Taranienką* (1979), *Czy wierzący może być artystą?* (1985), *Przyczyny i okoliczności. Autokomentarz artysty* (1987), *Myśl i bezmyślność sztuki* (1993) i *Co to jest sztuka?* (1995).<sup>5</sup>

Jak wiele Jacek Sempoliński napisał? W katalogu wystawy *Miejsce zwane czaszką* (Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1990) Maryla Sitkowska zamieściła wykaz jego tekstów powstałych między 1958 a 1988 rokiem. Jest ich 85 (a nie zostały jeszcze wymienione pozycje z ostatniego dziesięciolecia). O twórczości Sempolińskiego napisano jeszcze więcej. Pani Sitkowska odnotowała w tymże katalogu 45 pozycji dotyczących artysty (materiały źródłowe, druki zwarte i ciągłe) oraz 86 katalogów wystaw, w których brał udział (w tym 14 ekspozycji indywidualnych). Prawie każdej wystawie towarzyszą liczne recenzje prasowe i wstępy do katalogów (doliczyłam się ich około 115 do 1990 roku). Pozostają jeszcze wystawy i bibliografia z lat 90. Te materiały, łącznie z wycinkami z czasopism, znajdują się w Pracowni Sztuki Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie i w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych.

Do intelektualnych przymiotów Jacka Sempolińskiego i jego wypowiedzi będę się odwoływać w dalszym ciągu tego tekstu. Teraz jednak nadszedł moment, by pomówić o jego – bardzo ważnym – kwadrancie uczuciowym, który rozwija się i utrwała w latach dzieciństwa i wczesnej młodości. Urodzony w 1927 roku Jacek był dzieckiem wojny; gdy się zaczęła, miał lat dwanaście. Nie wiem, jakich przeżyć doznał, ale może ten trudny czas dojrzewania sprawił, że w jego usposobieniu dominują uczucia smutku, melancholii i poczucia zagrożenia. Sądzę, że nadwrażliwie reaguje na to, co nie-

się rzeczywistość, i to przysparza mu wielu cierpień. Czasem sprawia wrażenie, jakby nie wytrzymał ciśnienia życia. Lęka się „tego, co będzie”, martwi się o najbliższych. W dojrzałym już wieku przeżył udręki związane z chorobami i śmiercią rodziców (pamiętam jego wstrząsający rysunek, przedstawiający umierającego ojca).

Krzątania w Mieszkaniu  
Nazajutrz po czyjejś Śmierci –  
Z naszych trudów na Ziemi  
Ten jest najsołenniejszy –

Uprzątać Serce – upychać  
Miłość w komórkę bezpieczną –  
Będzie potrzebna dopiero,  
Kiedy się zaczniesz Wieczność.

Jacka do głębi porusza okrucieństwo świata, m.in. to, o czym pisał Czesław Miłosz w *Piesku przydrożnym*: „rzeźnie, szpitale, cmentarze, filmy porno”.<sup>6</sup> Boli go unicestwienie życia, śmierć zwierząt, nawet tych najmniejszych (kiedyś narysował zabitego drozda). Ktoregoś roku w czasie wakacji w Nieborowie opowiadał mi, jak przejął go widok jakiegoś robaka czy owada pożeranego przez podobne mu stworzenie.

Tak trwożył mnie ten pierwszy Drozd –  
Lecz teraz – już nim władam,  
Przyzwyczajona doń niezgorzej –  
Choć boli – nadal –

Myślałam – dożyć chwili, kiedy  
Ten pierwszy Krzyk ustanie –  
A już mnie Fortepiany Borów  
Nie wciągną w paszcz otchłania –

Ptak przyskakał po Ścieżce –  
Nieświadom, że go widzę –  
Wpierw rozpołowił dziobem  
I zjadł na surowo Dżdżownicę –



N.N., Portret Jacka Sempolińskiego, rzeźba w glinie, 1953, fot. Wiesław Juszcak



Jacek Sempoliński, *Nieborów, w lesie*, węgiel, kredka, 1999

Potem popił ją Rosą  
Z dogodnego źdźbła Trawy –  
Pod Mur uskoczył – splotzony  
Jakimś Żukiem niemrawym –  
[...]

Odrutką na owe spotęgowane „czucie” (jak mawiano o wrażliwości artystów w XIX wieku) jest całkowite zatracenie się w pracy. Sempoliński wykorzystuje niemal każdą chwilę – z pasją tworzy setki rysunków i dziesiątki obrazów. Bezwarunkowo ulega tej sile władającej człowiekiem, którą nazywamy twórczością.

I kto wie, czy nie można by do niego odnieść tej uwagi z *Dziennika* Andrzeja Kijowskiego, zapisanej pod datą 27 lutego 1969 roku: „Dla mnie aktywność nie jest ceną sławy ani pieniędzy, ani zbawienia wiecznego: jest obroną przed obłędem. Obłąkany albo pracowity – oto moja alternatywa. Być może jest to alternatywa powszechna, tylko nie wszyscy potrafią sobie to powiedzieć albo odpowiednio rozszerzyć kategorię obłądu. Obłąkanym jest każdy, kto utracił poczucie odpowiedzialności za swoje czyny”.<sup>7</sup>

Z kwadrantami uczuciowym i duchowo-intuicyjnym

(które są sobie bliskie) wiąże się sprawa wiary. Lękam się wkraczać w osobiste, intymne odczucia Jacka, ale sądzę, że jest głęboko wierzący, a przy tym daleki od wszelkiej bigoterii i „obyczajowej” pobożności. O podporządkowaniu życia wymogom wiary i religii on sam opowiedział w artykule *Czy wierzący może być artystą?* Powołując się na słowa kardynała Wyszyńskiego, powtórzył za nim, że „trzeba po prostu zaufać Bogu. To znaczy zostawić mu inicjatywę w kierowaniu naszym losem [...]. Marzyć o zbliżeniu się do Boga też niepodobna, trzeba po prostu być blisko Niego [...]. Myśl religijna podpowiada, że modlitwą może być całe postępowanie człowieka, jego uczucia, czyny i koncepcje”. Ale tu rysują się niepokojące sprzeczności. Pokora, ufność, obowiązek, ewangeliczne zasady życia zderzają się z wymogami pracy twórczej, która żąda najwyższego poświęcenia. A czyniąc jedno – zaniedbujemy drugie. W twórczość „trzeba włożyć dziką pracę, często wariacką, przeczącą chrześcijańskim zasadom pracy godnej, spokojnej, uświęconej”. Malując nie służy się innym, „nie pielęgnuje się starych i chorych, nie głosi Słowa Bożego”. Stąd u artysty, namiętnie oddającym się swemu powołaniu, bierze się stałe poczucie wykroczenia przeciw świętym obowiązkom człowieka bożego.

Niedawno pytałam Jacka, czy utożsamia się z *ingenium* Kościoła; odpowiedział mi, że najchętniej identyfikuje się z etosem pierwszych wieków chrześcijaństwa, z ich pierwotną, nieskażoną wiarą.

Jak już było powiedziane, Jacek dużo pisze, udziela wywiadów, rozmawia z krytykami i twórcami, na równi doskonale włada pędzlem, słowem i piórem. Sam uważa, że główną dziedziną jego twórczości jest malarstwo. Na początek przypomnijmy więc jego krajobrazy. Tworzy ich wiele – w Męcimerzu, Nieborowie, na Wybrzeżu i w innych rejonach kraju. Czy owe abstrakcyjne „krajowidoki” komponuje także w pracowni? O nie, on pracuje zawsze w plenerze: maluje (dosłownie) na kłęczkach lub siedząc w kucki, pochylony nad leżącym na ziemi płótnem lub papierem, nad źdźbłami trawy, patykami, kwiatami, gałązkami i kamieniami, ogarniając przy tym wzrokiem przestrzeń widokową. Jeśli nawet niektóre jego płótna wydają się płaskie, to jest w nich zawsze utajona głębia (niekiedy tożsama z perspektywą zbieżną). Sam to wyjaśnia: działanie artysty „polega w pierwszym rzędzie na zsumowaniu ujęć przestrzeni rzeczywistej: geometrycznego, dotykowego i wzrokowego, a ponadto takie, które zdefiniowane jest płaszczyzną [...]. Na tym nieustannym zderzeniu przestrzeni naturalnej z jej fikcyjnym substytutem polega praca malarza [...]. Nie istnieje malarstwo płaskie. Każde jest przestrzenne [...]. I zdarza się, że obraz tzw. płaski cofa się bardziej od tego, który nazywany jest przestrzennym i który powstał na zasadach perspektywy zbieżnej”. (*O płaszczyźnie barwnej*, 1978).

Malarstwo jest dziedziną, w której najpełniej ujawnia się ludzki kwadrant uczuciowy i duchowo-intuicyjny. Sempoliński uważa intuicję za jedną z najważniejszych wartości podarowanych człowiekowi. To ona, w nagłym błysku olśnienia, daje nam przecucie tego, co niepojęte i niewidzialne – tajemną wiedzę o teraźniejszości i przyszłości. Ale intuicja może też działać wstecz, cofać się do prapoczątków, zakodowaną w podświadomości pamięcią sięgać do wizji przeszłości przedhistorycznej, pradziejowej, do pierwotnych czasów Stworzenia. Tak czuli i malowali m.in. wielcy mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku (dla których cała natura była „lasem symboli”), np. Józef Chełmoński w ostatniej, mistycznej fazie twórczości. Przykładem takiego prakrajobrazu niech będzie jego *Dniestr w nocy* (1906), a także cykl *Zurawie*, tych niezwykłych ptaków, które ludzie obdarzyli wielością symbolicznych znaczeń, przypisując im pojęcia nieśmiertelności, wzniosłości, wyroczni, mądrości, miłości i wierności oraz wiarę, że odprowadzają dusze zmarłych na miejsce przeznaczenia.

W podobny sposób Jacek Sempoliński w swoich pejzażach intuicyjnie wywołuje ducha przeszłości, odtwarza przeczute pramotywy i przywołuje pamięć o odwiecznym bytowaniu przyrody. Pisał on: „Przyczyny wyboru malarstwa kształtuje jakby **imperatyw pamięci**, jako pewnej władzy ludzkiej istniejącej w człowieku i człowieczeństwie. Pamięć dawności, nawet przedcywilizacyjności czy nawet przedmityczności. Przez pryzmat tej właśnie pamięci przeżywam świat, patrzę na ten świat. Przeżywam, ponieważ żyję, a to właśnie życie, to rzecz dawna, najdawniejsza. Ta dawność też przewija się przez wszystkie tematy, które podejmowałem kiedykolwiek i prześwituje przez całą rzeczywistość, którą widzę” (*Przyczyny i okoliczności. Autokomentarz artysty*, 1987).

Sempoliński patrzy na ziemię, jakby to była *terra incognita*. Podgląda świat, ciągle odkrywa go na nowo, a równocześnie swym „pismem obrazowym” ustala w nim swoje miejsce. Prawie wszystkie jego dzieła są zagadkowe; najczęściej wyrażają emocje twórcy, dlatego też można je nazwać „pejzażami duszy” (to też jest mimowolne dziedzictwo niektórych natchnionych malarzy XIX wieku, np. wspaniałego Iwana Trusza). Ich źródłem jest strumień samoświadomości i samowiedzy. W tej osobliwej konfrontacji z przyrodą, z tym, co stanowi „rzeczy najpierwsze”, wyłowione z głębi czasu, Jacek odnajduje i przekazuje nam wiedzę o symbolach natury, owych hieroglifach rzeczywistości, o których w pierwszej ćwierci XIX wieku tak chętnie pisali estetycy i filozofowie niemieccy, twórcy teorii nowoczesnego krajobrazu.

„Wszelki krajobraz jest stanem duszy – pisał w XIX wieku Henri Frédéric Amiel – a kto tak w jednym, jak w drugim czytać potrafi, zostanie olśniony podobieństwem wszystkich szczegółów”.<sup>8</sup>

Opowiem ci, jak wzeszło Słońce –  
Wpiew – Wstążka nad pagórkami –  
Wieżyczki w morzu Ametystu –  
Nowiny jak Wiewiórki  
Śmignęły – Wzgórza zdjęły Czapki –  
Skowronki zaczęły Łące  
Dzwonić – i powiedziałam sobie:  
„To musiało być Słońce!”  
[...]

Wiem, że Sempoliński doskonale rozumie i poniekąd ceni sztukę kapistów, i choć nie działa tak jak oni, sam wymyśla i uzyskuje interakcje kolorystyczne, w których jedna barwa radykalnie działa na inną. Czasem przekracza naturalny kolor pejzaży. Szczególnie lubi rozbielone lub spopielone fioleto, zielonkawe lub zimne błękity, migotliwe, białawe szarości, kremowe biele, soczyste żółcie i zimne czerwienie (rzadko używa cynobru); często przeciera podstawowy kolor innym pigmentem. Maluje pędzlem i różnej wielkości szpachlami. Chętnie obramia swoje płótna grubą, wyrazistą linią. Jego krajobrazy pulsują, „oddychają” i pociągają widza „w głąb” malarskiej przestrzeni.

W procesie tworzącym Jacek podlega gwałtownym impulsom i emocjom, np. gdy nie może odnaleźć właściwego wyrazu lub gdy materia stawia mu opór. Wtedy pojawia się *furo* – artysta szarpie i kaleczy płótno, pozostawiając na nim dziury i rozdarcia (np. w *Mocy przeznaczenia Verdiego*). Malarz kształt jego krajobrazów – a także innych cyklów – bywa kwintesencją nasilonej ekspresji, siły i energii (choć zdarzają mu się też obrazy spokojne, elegijne). Tak między artystą a jego dziełem wytwarza się swoiste „pole elektryczne”. Jacek kładzie na płótno lub papier grube „strzępiaste” plamy, szerokie, „kanciaste” smugi, kleksy, zygzaki i pasma (ułożone poziomo lub pionowo) – „ruchliwe” impasty nałożone falistym, nerwowym ruchem pędzla lub szpachli. Tak malowane obrazy działają niekiedy jak płaskorzeźby – np. żółta, brawurowo malowana *Miazga* (1974) z Muzeum Narodowego w Warszawie, którą można ogarnąć nie tylko wzrokiem, lecz i dotykiem.

Krajobrazy. Przestrzeń, powietrze, światło i barwy, gleba, rośliny. Ziemia i kosmos niebieski.



Jacek Sempoliński, *Czaszka*, olej, płótno, 1985

„Niebo” – to, czego nie dosięgam!  
Już Jabłko na Jabłoni –  
Gdy Gałąź dłuższa niż Nadzieja –  
Jest „Niebem” – dla mej Dłoni!

Nieśpieszny Obłok – ze swą Barwą –  
Cudze Pola – Rozstaje –  
Łąka za Wzgórzem – Dom za Łąką –  
Już to – jest dla mnie Rajem!

W złudne Purpury Popołudni  
Łatwowiecnie przebrani –  
Wabimy tęsknie – tego Magika –  
Co – Wczoraj – wzgardził nami!

Poza *Miazgą* w Muzeum Narodowym znajduje się jeszcze siedem obrazów Sempolińskiego (w tym jeden wczesny realistyczny pejzaż z Serocka, z około 1952 roku), które w rozmaity sposób mówią o jego twórczości, i o tym jak w poczynaniach malarza objawia się „duch pracy ludzkiej”. Niektóre z nich sprawiają takie wrażenie, iż nie wiemy, czy są obrazem rzeczywistości czy marzeniem o niej. Oto *Morze w Rozewiu* (1963) – abstrakcyjne a zarazem syntetyczne studium szalejącego żywiołu, który niemal przelewa się przez brzegi płótna. Skłębione wodne kręgi bryzające pianą, fale i wiry trzymane na jednej nucie kolorystycznej, rozegrane są w różnych odcieniach szarości i zgaszonych bieli, przełamanych delikatnymi odcieniami błękitu i różu. Podobnie monochromatyczno-muzyczna gama określa sens pięknego, wyrazistego *Pejzażu z Mąchocic* (1965), namalowanego na białobłękitnym podłożu. Zamarkowany gąszcz splątanych drzew zaznaczony poziomymi smugami i „skrętami” farby, zatopiony jest w szarościach i bieli, która świeci się w zestawieniu

z położonymi obok głębokimi tonami popiołu i czerni. *Studium przestrzeni fioletowej* (1970) to symetryczne „raporty”, zamasyżycie malowane pasy, ułożone w poprzek pionowej osi. Składają się one z wyrafinowanych zestawień barwnych – eterycznych odcieni wrzosu i bzu, różowości, szarości i żółtawych bieli, z „kropkowymi” akcentami głębokich błękitów, a może szmaragdowej zieleni? Barwy się mienia i przy pierwszym wrażeniu interakcje mylą, sugerują tony fiołkowo-brązowo-ugrowe; dopiero po chwili wyławiamy z tej ferii kolorów właściwą fioletową tonację, która potwierdza starą prawdę kolorystów o tajemniczych właściwościach barw. I jeszcze dwa płótna – jasnobłękitny, rozbielony *Świt* i *Przedświt – niezapisana karta*, ciemnoniebieski, prawie granatowy nokturn (obydwa z 1979 roku) – dwie płaskie, podziurawione powierzchnie, zróżnicowane drobnymi impastami i świecące lekko wtartymi w płótno plamami ugru i różu.

Na końcu plasuje się wczesna *Kompozycja z organami II* (1960) prawie przedstawieniowa, podzielona na pół pionową osią, z obłymi formami i ukośnie ustawioną trąbką, zanurzona w nikłych, subtelnym zieleniach, szarościach i czerwieniach. Obraz, który być może jest dalekim echem powinowactwa ze sztuką Tadeusza Brzozowskiego. To już nie pejzaż, ale może wewnątrz lub jakaś nieokreślona przestrzeń?

*Łąki, Rzyska, Rzeki, Trawy, Polany leśne, Studia światła, Światło i Mrok* – duży zespół takich wyśmienitych pejzaży Jacka z lat 1967–1970 pokazano na wystawie w Zachęcie w lutym 1971 roku. Teraz, po latach, warto jeszcze zajrzeć do jej katalogu.<sup>9</sup>

Dramaturgia krajobrazów Sempolińskiego zasada się na sile jego doznań psychicznych, na pracy wzrokowej i na pewności ręki posłusznej wewnętrznym nakazom. Podobnie, z tego samego źródła, płyną inne podejmowane przezeń tematy

(czy lepiej: treści). Jacek tworzy eschatologiczne cykle: *Czaszki*, *Ukrzyżowania* i ponadczasowe – a może znane mu – *Twarze*, wszystkie silnie przesyczone duchowym pierwiastkiem.

Dusza dobiera sobie Towarzystwo  
I – zatrząskuje Drzwi –  
Jak Bóg – ma w sobie prawie Wszystko –  
A z reszty sobie drwi –  
[...]

Wiem, jak z nią jest – gdy z Rzesz wybiera  
Kogoś Jednego – raz –  
Zamyka się jak Śluza – zwierza  
W sobie – jak Głaz

Tak jak i pejzaże, obrazy poszczególnych cyklów są malowane żywiołowo, ale równocześnie mają walor wspaniale zdyscyplinowanej malarskiej roboty. Na początku owych serii Sempoliński tworzy prawie realne kompozycje z odniesieniem do rzeczywistości, przedstawia konkretne podmioty i rzeczy. *Czaszka* jest więc widzialną i niewątpliwą czaszką, a *Ukrzyżowanie* – *Krucyfiksem* (Jacek malował różne krucyfiksy: w Krakowie, w farze i kościele Świętej Anny w Kazimierzu). W następujących po sobie obrazach cyklu odchodzi już od przedmiotu. Ich czytelność się zatracza i nic już dosłownie nie tłumaczy dzieła. Zostaje tylko lekko uchwytna aluzja, wielki ładunek osobistego przeżycia i sekretne emocje, znaki, symbole, wyrażane najczęściej ekspresyjną, impulsywną formą. *Twarze*, *Czaszki*, *Ukrzyżowania* są rezultatem „pracującego” na nie kwadrantu duchowo-intuicyjnego. Ale czy pierwiastek intelektualny nie odgrywa tu też jakiejś roli? Myślę, że tak (bo przemawia za tym wewnętrzna harmonia obrazów), chociaż Sempoliński powiedział mi ostatnio: „kiedy maluję nie mam czasu na myślenie”. W niektórych dziełach doznania Jacka są utajone, w innych bardziej oczywiste i zrozumiałe. Wszystkie w jakiś sposób niosą treści eschatologiczne, dotyczą filozofii egzystencji i spraw ostatecznych, są odbiciem ciemnych nastrojów. I odwiecznym pytaniem o „istotę rzeczy.” Dlatego można o nich powiedzieć, że są jednorodne, choć nie jednolite.

W książce *Życiodajna śmierć* Elisabeth Kübler-Ross napisała, że cierpiące małe dzieci nie zawsze potrafią powiedzieć o swojej chorobie i bólu. Ale potrafią to symbolicznie narysować (bo dzieci zawsze rysują symbolicznie) i na takim rysunku bezbłędnie wskazać newralgiczne miejsce. Tak i Jacek Sempoliński potrafi, a może nawet musi, wyrazić w obrazie swoje ekstremalne nastroje.

Czaszka to nie tylko Golgota i symbol Męki Pańskiej. To także naczynie skrywające mózg, jego różnorakie funkcje, myśli i odczucia.

Nie trzeba być Komnatą – aby w nas straszło –  
Lub nawiedzonym Domem –  
Nie ma Wnętrz straszniejszych niż Mózgu  
Korytarze kryjome –

Ileż bezpieczniej – o Północy  
Ujrzeć Upiora przed sobą –  
Niż spojrzeć w twarz własnym – wewnętrznym –  
Pustkom i Chłodom.  
[...]

W 1993 roku w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej odbyła się wystawa prac Sempolińskiego, na której pokazano m.in. *Chleb*, *Twarze*, *Czaszki*, *Ukrzyżowania*. Były tam kompozycje jasne, fioletowo-błękitno-różowe oraz bardzo ciemne (narzucające wyraźne odczucie symboliki grobu), które wydawały mi się szczególnie przygnębiające i głuche w kolorze; pozornie beładnie cięte pędzlem i szpachlą, sprawiały prawie antyestetyczne wrażenie (ale nie był to antyestetyzm programowy, artysta bowiem nie uznaje żadnych programów). Widziałam je w nikłym blasku słabo oświetlonych sal i odbierałam jako czarne lub ciemnobrazowe. Dziś wiem, że Jacek nie lubi brązów i nie używa w ogóle czarnej farby, którą zastępuje mieszkanką błękitu paryskiego z czerwienią, co stwarza złudzenie głębokiej, smolistej czerni (a przy innych proporcjach także fioletu). Wszelako, nie były to obrazy pociągające łatwo akceptowalną harmonią. Sempoliński nie znosi malarstwa ułatwionego, uładzonego, efektownego, pożądanego w odbiorze. Nie lubi też słowa odbiorca, bowiem nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom szerokiej publiczności. Ale przecież tworząc dla siebie, czyni to też dla innych (a dużo wystawia). Powiada zatem, że po prostu „nadaje rzecz”; wysyła swoje przesłanie, a inni niech się martwią o własne przeżycie dzieła. W latach stanu wojennego, i później, pokazywał szczególnie znaczące i dramatyczne prace na nieformalnych wystawach kościelnych, m.in. na ekspozycji *Niebo nowe i ziemia nowa?* przy ulicy Żytniej w Warszawie.

Obrazy Sempolińskiego są trudne w odbiorze; łączą nasilony wyraz z mentalnie konstruowaną formą (bo ich swoisty ład jest jednak ładem intelektualnym). Czasem wydają się „fizycznie” wciśnięte, wtłoczone w głąb płótna (tak widzi je np. znakomity grafik Jarek Lustych). Ich kolor rzadko cieszy, częściej przywołuje myśl o stanach bliskich depresji. Dzieła te niczym nie epatują współczesnego filistra, być może odrzucają go nawet. Dziś, kiedy „pospolitość skrzeczy”, a współczesne, „konsumpcyjne” życie jest w wielu przejawach śmietnikiem wartości, obrazy Jacka nie znajdują poklasku tłumów ani popularności. Żaden nowobogacki nie spojrzy nawet na nie, ani nie kupi w prezencie dla żony, no, chyba że przez snobizm, bo to w końcu profesor ASP w stołecznym mieście Warszawie. Jego płócien ani rysunków nie powieszają w swoich domach ci, którzy szukają łatwej przyjemności, ozdoby lub przytulności, owej przysłowiowej *Gemütlichkeit*, która zdominowała malarstwo biedermeieru, a potem przez długie dziesięciolecia kształtowała smak i gusta szerokiej publiczności z XIX, a nawet XX wieku.

Sempoliński obraca się w kręgu *sacrum*, rezygnuje świadomie z wielu rzeczy (np. prasy czy telewizji), często towarzyszy mu cierpienie i wewnętrzne rozdarcie. Wszelako byt duchowy spleta się organicznie z rytmem życia biologicznego, które narzuca swoje wymogi. Trzeba jeść, ubierać się, spać i gdzieś mieszkać. Jacek wcale nie jest anachoretą, mimo że mówi, iż chętnie żyłby w odludnym miejscu na Północy, gdyby był w zgodzie ze sobą. Ceni sobie jednak powszednie uroki życia, codzienne wygody, smaczne jedzenie (lubi budyni), dobre mieszkanie i dobre zdrowie, spokojny sen i wakacje w uroczych miejscach (Mećmierz, Nieborów). Jeden z jego mądrych przyjaciół powiada, że jest to nieodzowny wentyl bezpieczeństwa, by nie zatracić się zupełnie.

Ludzie różnie rozdziałają *sacrum* i *profanum*. Nieraz

przybiera to formy groteskowe czy wręcz humorystyczne. Pewni właściciele domu i „praktycznie” utrzymanego ogrodu w najpiękniejszym polskim miasteczku, walczyli z wiewiórkami, które zjadały im orzechy laskowe. Inni ludzie byłiby szczęśliwi, że uroczę zwierzęta igrają po ich posiadłości. Ale nie oni. Wytrzymali tę groźbę dwa lata, po czym ścięli leszczynowe drzewko, albowiem nie mogli znieść tego, że ktoś odbiera im ich własność.

W czerwcu 1998 roku odwiedziłam Jacka w jego pracowni. Zobaczyłam nowe, zachwycające obrazy malowane w czasie ostatniego półrocza (niektóre z maja). Ostatnio widziałam też najnowsze rysunki i pastele, niektóre gęste, zawiesziste, intensywnie kolorowe, inne oszczędne, ascetyczne, złożone z dwóch–trzech kresek, i tym bardziej poruszające, że „mniej może znaczyć więcej”. I nie są to szkice przygotowawcze do płócien, ale dzieła samoistne, z których każde stanowi obraz, cały obraz.

Oleje malowane na płótnie i papierze są też nasyczone kolorem. Sempoliński tworzy *Ukrzyżowania* i *Czaszki* bez dosłownej wierności przekazowi ikonograficznemu (w pracowni ma czaszkę człowieka zabitego w czasie I wojny światowej, z otworem po kuli). Czasem biały grunt płótna służy mu za tło, na którym kładzie swoje wektory – splecione, wielokierunkowe impasty. Używa oranżu i zimnych głębokich czerwieni, mieszanym niekiedy z błękitem paryskim. Są to obrazy piękne i pełne osobliwie żarliwego wyrazu (a Sempoliński bardzo poważnie traktuje kategorię piękna). Od wielu lat preferuje formaty pionowe, i – jak mówi – uważa to za wtórny racjonalizm. Niegdyś był po stronie „poziomów”, ulubionych przez szkołę paryską (układ horyzontalny jest wszak naturalną harmonią natury), ale wiele lat temu odmienił to na rzecz „pionu”, który ma więcej napięcia dynamicznego na osi dół–góra.

Jeden z obrazów jest „podwójny”; narodził się powtórnie po osiemnastoletniej przerwie. W 1980 roku Sempoliński namalował błękitny nokturn *Bielany nocą*, ale zabrakło mu tych ostatnich, najważniejszych dwóch minut, żeby obraz „zamknąć”. W maju 1998 roku namalował na nim *Czaszkę* „opisaną” oranżem, żółcią, czerwienią, czernią i bielą.

Ten ogląd „domowej wystawy” Jacka potwierdził mi to, o czym często myślałam – że ślad jego ręki jest niepowtarzalny i łatwo rozpoznawalny. Nie sposób pomylić go z kimś innym. Jest on nadto artystą niezależnym, który nie ulega dorażnym celom i nie kłania się okolicznościom, stroni od modnych programów i nowinek awangardowych. Był i jest za-

wsze „osobny”, wierny swoim imperatywom i zamiłowaniam.

Rok 1999 przyniósł Sempolińskiemu niezwykle przyływy energii. Powrócił jakby do lat młodości, a melancholia gdzieś uleciała. W jego twórczości pojawiły się nagle nowe tematy i treści. Teraz maluje i rysuje udratyzowane autoportrety oraz półabstrakcyjne studia nagiego ciała z motywami fallicznymi. Kilka takich prac pokazał w czerwcu w galerii Oeff (obecnie Teatr Akademia) przy ulicy Targowej 80 w Warszawie, m.in. *Autoportret (Adam?)*, *Autoportret (Łazarz?)* i *Corpus eroticus* – przekaz intymnej cielesności, która wiąże się z poczuciem grzechu, a ukazana została bez cienia trywialności. Podobne prace wystąpił też do Orońska, na ekspozycję pt. „Walka w człowieku”. Na koniec wieku Jacek pokazał te nowe obrazy i rysunki na zorganizowanej w Warszawie wystawie *Sąd Ostateczny*.

O Sempolińskim można by napisać dużą księgę. W tym miejscu nie dało się już powiedzieć nic więcej, a przecież pozostają jeszcze inne sprawy: Arsenał, wczesna twórczość, martwe natury, umiłowanie i znawstwo muzyki, zaangażowanie ideowe w najtrudniejszych latach (w latach 80. nazwano go w prasie „cynicznym graczem politycznym”). Ale i tak wiadomo, że we wszystkim, co czyni, pozostawia duchowy ślad swojej osobowości.

W 1920 roku na wystawie zbiorowej Edwarda Okunia w warszawskiej *Zachęcie* pokazano obraz *Cztery struny skrzypiec*. Dzieło to było oprawione w oryginalną ramę (a dla tego artysty rami były zawsze znaczące). Widniał na niej napis: *Vivitur Ingenio Caetera Mortis Erunt*, co w tłumaczeniu Aleksandra Kraushara brzmi: *Żyjmy duchem, albowiem wszystko inne należy do śmierci*.<sup>10</sup>

Ten esej – który powstał z potrzeby serca – pragnę poświęcić pamięci mojego męża Zbigniewa Lutego, zmarłego 29 kwietnia 1997 roku, wielce utalentowanego inżyniera, człowieka nieposzlakowanej prawości, szczerze obdarzonego wszystkimi kwadrantami, szczególnie zaś kwadrantem uczuć i duchowej intuicji. Zbyszek przez całe życie z przenikliwą wyobraźnią konstruował silniki wielkich mocy, a równocześnie żywo interesował się sztuką. Odwiedzał muzea na dwóch kontynentach, przyjaźnił się z artystami, kochał, rozumiał i podziwiał malarstwo.

On bardzo lubił i cenił Jacka Sempolińskiego.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> E. Dickinson, *100 wierszy*, wybór, przekład i wstęp S. Barańczak, Kraków 1990; zob. też: E. Dickinson, *Drugie 100 wierszy*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Kraków 1995

<sup>2</sup> Obie te książki ukazały się w języku polskim pod tytułami: *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przełożyła I. Doleżał-Nowicka, Warszawa 1979 i *Życiodajna śmierć*, przełożyła E. Stahre-Godycka, Poznań 1996

<sup>3</sup> *Zniechęcenie, melancholia*, odczyt wygłoszony w maju 1998 r. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (w ramach cyklu odczytów „Moja historia sztuki”), publ. w: „Pokaz”, 1998 nr 24, s. 1–5

<sup>4</sup> J. Cassou, Georges Pillement [i inni], *Encyklopedia Symbolizmu*, przekład, opracowanie i przypisy J. Guze, Warszawa 1992, s. 102

<sup>5</sup> Teksty te ukazywały się drukiem kolejno w: „Przegląd Kulturalny”, 1958 nr 43, s. 10; „Miesięcznik Literacki”, 1969 nr 4, s. 56–61; Katalogi wystaw indywidualnych J. Sempolińskiego w Białymstoku, ZPAP Okręgu Warszawskiego, 1976, w Warszawie, ZPAP, Dom Artysty Plasty-

ka, 1978, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 1993, w galerii Kordegarda w Warszawie, 1995; *Przestrzeń i literatura*, Wrocław 1978, s. 33–44; „Sztuka”, 1979 nr 3, s. 13–18; „Znak”, 1987, nr 6, s. 39–45; „Znak”, 1993 nr 11, s. 68–79; „Tygodnik Powszechny”, 1995 nr 48, s. 9

<sup>6</sup> C. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 18 (*Na miejscu Stwórca*).

<sup>7</sup> A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, wybór i opracowanie tekstu K. Kijowska i J. Błoński, Kraków 1998, s. 315

<sup>8</sup> H.F. Amiel, *Z pamiętnika*, tłumaczyła A. Kordzikowska, Warszawa 1901, s. 56. Zob. też: M. Biernacka, *Ogród świata. Włoskie pejzaże Edwarda Okunia*, rozdział II przygotowywanej pracy o E. Okuniu, mpis u autorki.

<sup>9</sup> Jacek Sempoliński, *Malarstwo*, katalog wystawy, Warszawa, luty 1971, *Zachęta*.

<sup>10</sup> M. Biernacka, op. cit.