

Aneta GRODECKA

FURTKA DO ŚWIATA DUCHA O splocie obrazu i słowa w twórczości Macieja Bieniasza

Bieniasz nie chce być postrzegany jako „walczący rewolucjonista”. Jego realistyczna strategia i poglądy na sztukę każą widzieć w nim mistyka, który w okrucinach rzeczywistości, jak Bierdiajew, poszukuje nieskończoności. Twórczość kojarzy ze sferą tajemniczą, z intuicją i niekończącym się błędzeniem, a dzieła – z formą modlitwy. Dzieła Bieniasza z pogranicza słowa i obrazu nie mieszczą się w formule ilustracji, bliskie są infrazie; to obrazy, gdzie słowo jest jedynie bodźcem, a ich właściwym tematem są przeżycia i doznania wzbudzone przez literaturę i muzykę.

Nie dążyłem do zrozumienia tego, co ogólne, lecz do zanurzenia się w świecie konkretnego, odkrycia w nim sensu i uniwersalizmu¹.

Mikołaj Bierdiajew

Czy w sztuce współczesnej jest jeszcze miejsce dla metafizyki? W jaki sposób opisywać dzisiaj przygody artysty myślącego? Czy podziały w sferze mentalnej, które odkryła neuronauka, zawierają jednocześnie projekt tego, jak ujmować umysł twórcy, jego wrażliwość i zasób wartości? Czy nasze rozumienie artefaktu kulturowego nawiązuje do lansowanych współcześnie haseł „rzeczowości” i „nowego materializmu”? Czy w dobie postsztuki i prowokacji wypada jeszcze tworzyć dzieła werystyczne? Odpowiedź na podobne pytania staje się ważna w momencie, gdy zderzeni zostajemy z twórczością Macieja Bieniasza. To twórca, który czuje związek pokoleniowy z grupą „Wprost”, pozostaje jednak artystą osobnym, zamkniętym w kręgu osobistych tematów, subiektywnych wyborów i obsesji. Uznaje, że „obraz jest zapisem kontaktu twórcy z ważnymi dla niego jakościami – jest zapisem w specyficznym i w dużym stopniu subiektywnym języku”². Bieniasz praktykuje w cechu malarstwa od ponad pół wieku i zdobył w jego kręgach miano mistrza. Znany z dystansu wobec współczesności – nie uzyskał prawa jazdy, upiera się, by listy

¹ M. Bierdiajew, *Świat poznania filozoficznego*, tłum. J. Pawlak, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1984, s. 7. Przywoływane fragmenty tej pracy pochodzą z autobiograficznej książki Bierdiajewa *Opyt filozofskoj awtobiografii*, wydanej w Paryżu w roku 1949.

² M. Bieniasz, *Zdefiniować precyzyjnie określenia „sacrum” w sztuce...*, w: tenże, *Satis verborum. Obrazy, rysunki*, red. A. Orłowska, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczeki”, Kielce 2016, s. 2.

pisać własnoręcznie – pozostaje przekonany, że sztuka pogrążona jest obecnie w kryzysie i że brakuje jej oddechu. Uważa, iż doszło do tego w momencie, gdy artyści przestali posługiwać się „językiem wspólnym”³, a sztuka, poprzez rozbrat z religią, przestała uzupełniać ludzką egzystencję o magiczny refleks, zapewniać jej metafizyczną jakość. Bieniasz nie obawia się zarzutu „literatury” w swych działaniach plastycznych⁴. Związany był z grupą wprostowców, których łączyły bliskie związki z poetami Nowej Fali⁵, a wszyscy malarze grupy, jak pisze Tadeusz Nyczek, byli erudytami, blisko spokrewnionymi z żywiołem literackim. Badacz ten ocenia: „Wszyscy byli i są pod tym względem nadzwyczajni. Każdy świetnie pisał. Z literackich, dziennikowych i publicystycznych tekstów Grzywacza złożyłem kiedyś całą książkę, nazywa się *Mamłary i inne teksty przy życiu i sztuce*. Sobocki jest autorem kilku bardzo ciekawych powieści; szkoda, że wciąż pozostają w maszynopisach. Waltoś, pod pseudonimem Jacek Buszyński, pisywał przenikliwe teksty krytyczne”⁶. Dzieła, które powstają w warsztacie Bieniasza, poza tym że są owocem interdyscyplinarnej pasji, są również wynikiem przemyślanej, nie do końca pożądananej współcześnie artystycznej strategii.

WERYZM I INTUICJA

Twórca ten jest doskonałym realistą i rysownikiem, co doceniają inni artyści. Roman Maciuszkiewicz zauważył, że w jego rysunkach widać „spojrzenie przefiltrowane przez indywidualność, charakterystyczny odcisk śladu dłoni i umysłu”⁷. Henryk Waniek uznał, że Bieniasza „stosunek do środków malarskich cechuje się skromną solidnością”⁸ i odnalazł w jego twórczości ten rodzaj realizmu, który – jak wskazywał Georgij Gurdżijew – jest działaniem artystycznym przynoszącym „liryczne skutki”⁹. Programowy weryzm

³ T e n ż e, *Anioły białe i czarne*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1999, nr 2, s. 9.

⁴ P o r. t e n ż e, *Zdefiniować precyzyjnie określenia „sacrum” w sztuce...*, s. 2.

⁵ Adam Zagajewski wspominał: „Uderzające było podobieństwo programowe ich malarstwa (choć nie tylko malarstwo uprawiali) z naszą nowofalową poezją. Niemal identyczny pogląd na świat, na rzeczywistość tamtych lat, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i tak dalej. Pragnienie nazwania tej dzikiej rzeczywistości, sowieckiej, czy pseudosowieckiej”. A. Z a g a j e w s k i, *Fiction, no-fiction* [rozmowa z Tadeuszem Nyczkiem], w: T. Nyczek, *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami*, cz. 1, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012, s. 44.

⁶ T. N y c z e k, *Niepokonani*, w: *Wprost 1966-1986*, red. A. Król, J. Waltoś, Manggha, Kraków 2016, s. 42.

⁷ R. M a c i u s z k i e w i c z, *Mistrzowie i Małgorzata*, „Śląsk” 1999, nr 10(48), s. 80.

⁸ H. W a n i e k, *Artysta wprost – Maciej Bieniasz*, „Twórczość” 1980, nr 2(415), s. 158.

⁹ Tamże. Pogląd Gurdżijewa przywołuję również w oparciu o artykuł Henryka Wańka.

Bieniasza może wydawać się staromodny, gdyż odbiega od lansowanych w dwudziestym wieku haseł sztuki konceptualnej, postsztuki czy prowokacji artystycznej, nawiązuje jednak do ustaleń dotyczących nowej rzeczywistości, które rekonstruujemy obecnie na podstawie pism fenomenologów (na przykład Martina Heideggera czy Romana Ingardena)¹⁰. W związku z przewartościowaniem myślenia o dziele sztuki obserwujemy, jak sztuka uliczna Banksy'ego przełamuje obowiązujące strategie artystyczne i sprawia, że jesteśmy dziś bardziej otwarci na ponowną rozmowę o realizmie. Hasło weryzmu jest stałym elementem dyskusji o sztuce, a o wartościach sztuki przedstawiającej wypowiadali się zarówno artyści¹¹, jak i badacze¹². Dyskusję na ten temat wzbudziła w Polsce wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie”¹³ w Muzeum Narodowym w Gdańsku, która wywołała reakcje emocjonalne przypominające komentarze, jakie towarzyszyły niegdyś pierwszemu, przełomowemu wystawom impresjonistów. Uczestnicy wystawy postanowili pozostać werystami i odnaleźć „świeże życie w starych obrazach”¹⁴, a Donald Kuspit, który był ważnym orędownikiem wydarzenia, uznał, że to dobry moment, by ogłosić śmierć postmodernizmu i zaakcentować przedmiotowość w malarstwie. Przywołując hasło: „Jeśli koncept nie jest ucieleśniony w przedmiocie – ożywiony i żyjący poprzez materiał – nie ma sztuki”¹⁵, ożywił dawne przekonania, że malarstwo, podobnie jak stolarstwo i kowalstwo, ma charakter rzemiosła, że to sposób wykonania decyduje o randze dzieła sztuki. Z poglądami Kuspita polemizowała między innymi Maria Poprzęcka, która nie dostrzegała niczego nowatorskiego w lansowanej przezeń strategii i wskazywała, że podobne postulaty bliskie były już takim kierunkom, jak amerykański regionalizm czy socrealizm, a także artystycznym przekonaniom Bractwa św. Łukasza. Kuspit,

¹⁰ Szerzej na ten temat zob. A. G r o d e c k a, *Artefakt kulturowy w humanistyce*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 53-70.

¹¹ Gdy Józef Czapski rozważał pojęcie abstrakcji, wskazywał na szczególny rodzaj wierności wobec rzeczywistości, który charakteryzuje sztukę Wschodu, co trafnie oddawał cytowany przez niego fragment poematu z epoki Song: „Sztuka stwarza coś, co jest ponad kształtem rzeczy, chociaż jej znaczenie polega na tym, by zachować kształt rzeczy” (J. C z a p s k i, *Abstrakcja: Za i przeciw*, w: tenże, *Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960, s. 218).

¹² O wartościach sztuki przedstawiającej pisał David Freedberg, w świadectwach odbioru zgromadzonych na kartach *Potęgi wizerunków* przypomniał o cechach dawnej sztuki mimetycznej, która czyniła cuda, uobecniała martwych i przynosiła pocieszenie (zob. D. F r e e d b e r g, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005).

¹³ Wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie” miała miejsce w Muzeum Narodowym w Gdańsku (21 XI 2006 – 15 II 2007), a dyskusja toczyła się na łamach pisma „Dziennik Polska – Europa – Świat” w dniach od 6 do 17 grudnia 2006 roku. Wzięli w niej udział: Ida Łotocka-Huelle, Maria Poprzęcka, Maciej Mazurek, Teresa Grzybowska, Bogusław Deptuła i Donald Kuspit.

¹⁴ D. K u s p i t, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2005, s. 185.

¹⁵ Tamże, s. 184n.

który postanowił bronić realizmu, wskazywał jednak, że mimetyzm zyskuje obecnie nowy (w porównaniu z dawnymi manifestami) odcień znaczeniowy, i prowadził tę obronę z nutą dramatyzmu. W jego mniemaniu chodziło o to, by obraz pozostał przedmiotem, wykonanym ze szczególną starannością, „malowidłem” na płaskiej płaszczyźnie, by nie zastąpiła go instalacja, którą sprzątacze galerii może uznać za przejaw nieporządku i zlikwidować po wystawie. W koncepcji sztuki Kuspita mieściło się przekonanie, że dzieło malarskie funkcjonuje w świecie jak kulturowy artefakt, „przedmiot troski”¹⁶, nad którym pochylać się możemy niczym nad „kością pamięci”, z przekonaniem i nadzieją, że nie tylko odsłoni przed nami sieć misternych, kulturowych powiązań, ale także pozwoli nam dowiedzieć się czegoś więcej o sobie.

Bieniasz, uprawiając programowy weryzm, odnosi się do przeszłości, jako swoich mistrzów wymienia Diega Velásqueza i braci Cranachów, z sentymentem wspomina również Włodzimierza Hodysa, nauczyciela rysunków z liceum plastycznego, który odsłonił przed nim piękno ikony i zabierał go na inspirujące wycieczki do Odessy. W twórczości Bieniasza strategia mimetyczna staje się środkiem w praktykowaniu mistycyzmu, medytuje on nad przedmiotami i okrucami rzeczywistości i – podobnie jak Mikołaj Bierdiajew – poszukuje w nich sensu uniwersalnego. W jego rozumieniu twórczości odnaleźć można akcenty, które w dobie neuroestetyki wydają się ciekawe i nowatorskie. Rekonstruując proces tworzenia, nieprzypadkowo powołuje się na intuicję, trzeba jednak zaznaczyć, że odwołanie to nie musi być umotywowane w sposób psychoanalityczny. W kwestii pojmowania intuicji wiele zmieniło się od czasów Sigmunda Freuda, gdy nieświadomość oznaczała jedynie sferę motywacji sprzecznych ze świadomym wyborem i stanowiących dla człowieka nieustanne źródło cierpień, gdy uważano, że jest ona „gorąca i mokra, kipiąca pożądaniem i gniewem”¹⁷ i ma „charakter oniryczny, prymitywny i irracjonalny”¹⁸. W dobie neuronauki nieświadomość i intuicja stały się ważnymi elementami dziedziny poznawczej, równie ważnymi jak myślenie i percepcja.

Bieniasz przypisuje intuicji istotną rolę sprawczą w procesie tworzenia. Dokonana przez niego rekonstrukcja tego procesu w odniesieniu do własnej twórczości i wyodrębnienie w nim poszczególnych etapów warte są szczególnej uwagi. Początek tworzenia ma, według jego słów, charakter percepcyjny i emocjonalny, a obejmuje „spisywaną na bieżąco dokumentację trwającego wokół spektaklu światła i barwy, ślad niekiedy wręcz naiwnego zachwytu

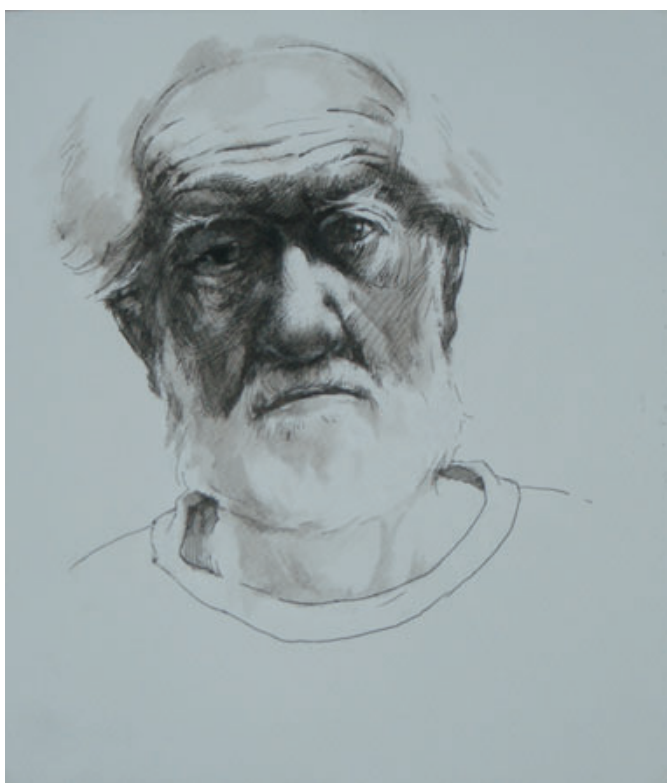
¹⁶ „Artefakt” – to pojęcie datowane, mające swoją historię, które uruchamia grecką i łacińską etymologię: gr. pragmata – to rzeczy rozumiane jako „przedmioty troski”; łac. arte factum – to „rzeczy sztucznie wytworzone”.

¹⁷ L. Młodziński, *Nieświadomy mózg: jak to, co dzieje się za progiem świadomości, wpływa na nasze życie*, tłum. J. Szajkowska, Prószyński Media, Warszawa 2016, s. 28.

¹⁸ Tamże.



2. Maciej Bieniasz w pracowni, Koszyce Wielkie, 2019.
Fot. A. Grodecka.



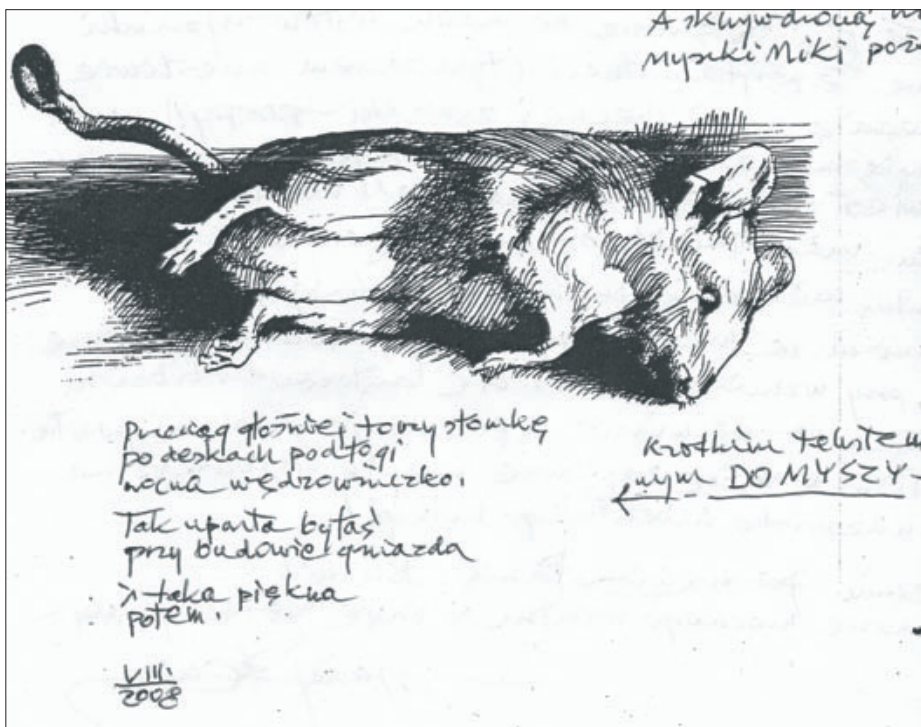
1. M. Bieniasz, *Autoportret*, 2019, rysunek, 27 x 20 cm.
Źródło: kolekcja artysty.
Fot. A. Grodecka.



3. M. Bieniasz, *Plonący*, 1966, tempera, olej, płótno, 80 x 60 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
Fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej, Tobiasz Jankowiak.



4. M. Bieniasz, *Mul* (z cyklu *Koncerty Jacka Kaczmarskiego*), 1985, tempera, 35 x 50 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Źródło: Maciej Bieniasz. *Rysunki, szkice, notatki*, red. A. Bieniasz, K. Kula, Górnośląskie Centrum Kultury, Cieszyn 1999. Fot. P. Szymon, P. Muszalik.



5. M. Bieniasz, *Mysz*, rysunek i epigram, 2008, fragment listu do Anety Grodeckiej z 16 V 2020.



6. M. Bieniasz, *Przejście przez Morze Czerwone. Według B.W. Linkego* (z cyklu *Koncerty Jacka Kaczmarskiego*), 1985 tempera, 35 x 50 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Źródło: Maciej Bieniasz. *Rysunki, szkice, notatki*, red. A. Bieniasz, K. Kula, Górnośląskie Centrum Kultury, Cieszyn 1999. Fot. P. Szymon, P. Muszalik.



7. M. Bieniasz, *Poncjusz Piłat*, 1985, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



8. M. Bieniasz, *Zmartwychwstanie*, 1986, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



9. M. Bieniasz, *Asasello z głową MB II*, 1983, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



10. M. Bieniasz, *Frida*, 2000, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. Aneta Grodecka.



11. M. Bieniasz, *Woland*, 1985, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



12. M. Bieniasz, *Małgorzata nad wieżą Kremla*, 1976, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



13. M. Bieniasz, *Śmierć ludożercy według Solżenicyna. „Oddział chorych na raka”*, 1974, tempera lawowana na papierze, 35 x 50 cm. Źródło: kolekcja artysty. Fot. A. Grodecka.



14. M. Bieniasz, *Kamienie i motyl*, 2019, akwarela, rysunek piórkciem, 16 x 10,5 cm. Źródło: kolekcja Anety Grodeckiej.



15. M. Bieniasz, *Kamienie z Białej. Pióra*, 2018, akwarela, rysunek piórkciem, 16 x 10,5 cm, kolekcja Anety Grodeckiej.

powierzchnią zjawisk”¹⁹. „Równocześnie zapis emocji, płynących z innych źródeł: bogatego świata literatury, drastycznych przekazów mediów, królestwa snu”²⁰ – dodaje. Na tym etapie ważny staje się szkicownik, gdyż aparat fotograficzny okazuje się zbyt bezosobowy, liczy się trud prowadzenia notatek, szkicowanie i utrwalanie impresji. Następna faza oznacza ożywienie intelektualnej precyzji, to: „warsztatowe przekształcenia”²¹, „próba tłumaczenia doznań na dyscyplinę linii i plamy”²², w tym momencie istotne są umiejętności rzemieślnicze, pomaga słuchanie muzyki. (Bieniasz jest pasjonatem muzyki klasycznej i jazzu, posiada kolekcję wschodniej muzyki sakralnej, poezji śpiewanej i muzyki filmowej). Etap końcowy tworzenia nie oznacza zamknięcia procesu, raczej powrót do poszukiwań, w praktyce to intuicyjne błędzenie w gąszczu tropów, co artysta ujmuje następująco: „W końcu [...] dokonywanie najważniejszego: wyboru tego, co powinno zostać wybrane właśnie przeze mnie. Może nie tyle wyboru – raczej odkrycia rzeczywistości, która czeka wyłącznie na mnie, j a k f u r t k a w m u r z e prawa na bohatera jednej z miniatur Kafki. Nie jest mi wcześniej znany kształt tej furtki; często nie wiadomo nawet, czy «produktem docelowym» okaże się rysunek czy obraz, praca pojedyncza czy cykl realizacji. Prowadzące ku nim tropy raz są wyraźniejsze, to znów płaczą się i giną”²³. Twórczość jest zatem – wedle zapisów malarza – procesem, a dzieła sztuki to rodzaj dokumentów osobistych. Metafora Franza Kafki o wieśniaku stojącym przed bramą prawa²⁴ oddaje egzystencjalny sens twórczości oraz sytuację twórcy skazanego na wieczne poszukiwanie.

Obrazy będące owocem zastosowania powyższej strategii wymagają odpowiedniego, badawczego podejścia. Semiotyka sztuki i działania na zbiorach znaków mogą nie przynieść odpowiednich wniosków, podobnie jak nie zapewnia ich snucie hermeneutycznej opowieści i pograżenie się w przestrzeni domysłu. Wobec obrazów Macieja Bieniasza wskazane będą zatem „powrót do rzeczy samych” i wyostrenie odbioru przez podejście fenomenologiczne. Niezbędny jest również „powrót do autora”, stąd też ważnym kontekstem stają się w niniejszym artykule zapiski artysty oraz informacje uzyskane przez autorkę w czasie rozmowy z nim (il. 1) i te zanotowane przez niego w listach. Przedmiotem bliższej analizy będą prace plastyczne Bieniasza, które sytuują się na pograniczu

¹⁹ M. B i e n i a s z, *Co artysta chciał przez to powiedzieć*, w: Maciej Bieniasz. *Rysunki, szkice, notatki*, red. A. Bieniasz, K. Kula, Górnośląskie Centrum Kultury, Cieszyn 1999, s. 10.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże. Podkreślenie – A.G.

²⁴ Por. F. K a f k a, *Przed prawem*, tłum. J. Kydryński, w: tenże, *Opowieści i przypowieści*, tłum. A. Kowalkowski i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 156.

malarstwa i sztuki słowa²⁵, takie jak obrazy inspirowane piosenkami Jacka Kaczmarskiego oraz powieściami Michaiła Bułhakowa i Aleksandra Sołżenicyna; dzieła, w których literacka pasja, muzyczny słuch i wielozmysłowy repertuar są ważnymi środkami artystycznego wyrazu. Zacznę jednak od krótkiej syntezy dokonań twórcy w obu dziedzinach: obrazu i słowa.

WOBEC OBRAZU I SŁOWA

Wizerunek Bieniasza odnajdziemy na alegorycznym obrazie wprostowców pędzla Jacka Waltośa *Pieta w trójnasób i czwarty*²⁶, gdzie artysta to „ten czwarty”, zatopiony w lekturze Biblii i wyróżniony w ten sposób z powodu swej przynależności do Kościoła katolickiego. Nurt kontemplacyjno-mistyczny jest silny w twórczości plastycznej Bieniasza, a mieszczą się w nim: autoportrety (il. 2), martwe natury, grafiki dla „Małego Gościa Niedzielnego” czy obrazy malowane dla kościołów²⁷ (między innymi wizerunki świętego Stanisława i księdza Jerzego Popiełuszki do kaplicy Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego w Katowicach oraz obrazy Maryi Niepokalanej i cykl Drogi Krzyżowej do kościoła pod wezwaniem Ciała i Krwi Pańskiej w Ławkach). Bohaterem wielu mistycznych obrazów Bieniasza jest czaszka, z którą twórca wiąże nie tylko tropy egzystencjalno-hamletowskie, wanitatywne, ale również te bardziej osobiste i konkretne. Przechowuje w swej pracowni szczególnego rodzaju artefakt – czaszkę młodej kobiety, którą zabito strzałem w głowę i pochowano w zbiorowym grobie w wielkopolskiej parafii w czasie drugiej wojny światowej, gdy Niemcy dokonywali pacyfikacji polskich wsi. W ten sposób czaszka – bohaterka obrazów, którą twórca przyrównuje do łupiny orzecha, uznając ją za przedmiot otrzymany w momencie urodzenia ad usum²⁸ – staje się jednocześnie tropem prowadzącym do piekła historii. Podobna zbieżność, gdy nurt mistyczny splata się ze społecznie zaangażowanym, charakterystyczna

²⁵ W tym kręgu mieszczą się między innymi ilustracje tomów poetyckich (zob. R. Putzla cher, *Małgorzata poszukuje mistrza / Markéta hledá mistra*, tłum. V. Dvořáková, E. Sojka, Avion, Czeski Cieszyń 1996; S. K a l u s, *Okruchy*, Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2011), rysunki, które artysta w młodości poświęcał twórczości Federica Garcii Lorki (które zawieruszyły się w świecie), prace dedykowane utworom François Villona (*Do Villona „Żale pięknej płatnerki”*, 1972, kolekcja artysty) i Bułata Okudżawy (*Rekolekcje Bułata Okudżawy*, 1970, Muzeum Narodowe w Krakowie).

²⁶ Jacek Waltoś, *Pieta w trójnasób i czwarty*, 1979-1980, olej, płótno, Muzeum Górnośląskie, Bytom.

²⁷ Zob. L. M a k ó w k a, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2008.

²⁸ Zob. M. B i e n i a s z, *Ad usum*, w: *Vanitas*, red. D. Pałys, A. Gorzaniak, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz 2017, s. 22.

jest dla całej twórczości Bieniasza. W kręgu „obrazów społecznych”²⁹ mieszczą się miejskie krajobrazy Śląska, ukazujące niszczące podwórka, dworce kolejowe, blokowiska, „supersamy”, obrazy demaskujące gorzką rzeczywistość pod komunistycznymi rządami (w roku 1976 zamknięta została wystawa obrazów z cyklu *Portret miasta* w warszawskiej Kordegardzie, a artyście dwukrotnie unie-możliwiono przeprowadzenie przewodu habilitacyjnego na uczelni). W wielu pracach Bieniasza polityczny konkret zyskuje sens wieloznaczny, czego dobrym przykładem jest *Plonący* (il. 3)³⁰, w którym ożywa biblijny motyw Uzzy, a jednocześnie zobrazowany zostaje sposób, w jaki zginęli mnisi buddyjscy protestujący przeciw władzy komunistycznej w Wietnamie, co antycypuje współczesne artyście akty samospalenia Jana Palacha i Ryszarda Siwca.

Bieniasz jest wyjątkowo aktywnym literatem, pisze wiersze, eseje i listy. W roku 2011 w Katowicach ukazały się dwa tomy jego wierszy zebranych z lat 1975-2010³¹ – wiersze malarskie charakteryzuje pokora wobec słowa, ich autor zbliża się do poezji ostrożnie, na palcach, przekonany, że jest jedynie „klusownikiem w gajach mowy wiązanej”³², który nieporadnie i „nielegalnie” porusza się w polu literackim. W jednym z tekstów wyznaje:

Żeby tak raz napisać wiersz,
który jak wiatr niezbędny jest,
pachnie jak kwiat,
śpiewa jak dzwon,
trochę jak Brel, trochę Stachura,
jak Villon³³.

W dorobku twórcy znaleźć można bardzo różne utwory. Bieniasz poświęca wiersze artystom ważnym w jego życiu (jak Herbert³⁴ czy Hoku-

²⁹ Zob. B. S z c z y p k a - G w i a z d a, *Krajobraz przemysłowy Katowic we współczesnym malarstwie*, w: *Przemiany protoindustrialne i industrialne jako czynnik miastotwórczy Katowic*, red. A. Barciak, Societas Scientiarum Silesiae Superioris – Instytut Górnośląski, Katowice 2007, s. 256-264.

³⁰ Maciej Bieniasz, *Plonący*, 1966, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Obraz omawia Tomasz Gryglewicz (zob. T. G r y g l e w i c z, *Rzeczywistość i nierzeczywistość w twórczości grupy „Wprost”*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. T. Hrankowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 88-97).

³¹ Zob. M. B i e n i a s z, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej, w Katowicach, Katowice 2011 (zbiór obejmuje sześćdziesiąt trzy wiersze); t e n ż e, *Wiersze*, ASP (Katowice), Katowice 2011 (zbiór obejmuje pięćdziesiąt jeden tekstów).

³² T e n ż e, *Z listu do Agnieszki Orłowskiej*, w: *Jan Golka: scenograf, malarz, poeta*, red. A. Orłowska, Drukarnia Panzet, Kielce 2018, s. 52.

³³ T e n ż e, *Bardzo bym chciał*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 15.

³⁴ Zob. t e n ż e, *** *Gruby tom Herberta...*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 100.

sai³⁵), kwestiom wiary oraz rodzinie (między innymi przejmujący wiersz *Sala obserwacyjna*³⁶, dedykowany zmarłej przedwcześnie córce Agnieszce, która również była malarką i poetką). W wielu tekstach Bieniasza sacrum zderza z codziennością; w wierszu *Zmęczony psalm*³⁷ franciszkańska pokora wobec włochatej gąsienicy przywodzi na myśl poetykę Jana Twardowskiego, a doza sensualności – poziom znany z psalmów Tadeusza Nowaka. Artysta tworzy także wiersze zaangażowane społecznie, niektóre z nich pochodzą z czasów stanu wojennego, gdy działał w biskupim Komitecie pomocy uwięzionym i internowanym. Jego teksty, przepisywane na maszynie przez żonę Małgorzatę, czytelnicy znajdowali wówczas w ławach kościelnych i autobusach. Jednym z takich tekstów jest kultowy utwór *Idą pancry na Wujek*³⁸, przywołujący pacyfikację kopalni w grudniu 1981 roku, który prezentowano w Radiu Wolna Europa i wielokrotnie drukowano w podziemnych oficynach³⁹. Malarskie wiersze upamiętniające ofiary i ukazujące katów czasów komunizmu są wyjątkowo ekspresywne, w tej grupie mieszczą się utwory: prześmiewczy i bardzo romantyczny *Na śmierć cara*⁴⁰ oraz pełen nienawiści i zapowiadający zemstę *Na śmierć Susłowa*⁴¹.

BIENIASZ I KACZMARSKI

Na tropie tropów, czyli o inspiracjach

Piosenki Kaczmarskiego często prowadzą słuchacza w przestrzeń inspiracji malarskich, wywołują konkretne obrazy, sporo w nich jednak również swobodnej gry z pierwowzorem, nie zawsze są to teksty, które podlegają prostym prawidłom ekfrazy. Przykładem może być piosenka *Encore. Według P. Fiedotowa* z roku 1977, która tak naprawdę powstała nie na podstawie dzieła malarskiego,

³⁵ Zob. t e n ż e, *Taito-Litsu-Manji, a wcześniej Takitaro-Tetsuzô-Shunrô-Sôri-Hokusai*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 109.

³⁶ Zob. t e n ż e, *Sala operacyjna*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 116.

³⁷ Zob. t e n ż e, *Zmęczony psalm*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 32.

³⁸ Zob. t e n ż e, *Idą pancry na Wujek*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 63.

³⁹ Jak ustaliła Krystyna Heska-Kwaśniewicz, „w sumie jedenaście podziemnych zbiorów wierszy i piosenek wydawanych w latach 1981-1982 w Polsce nosiło tytuł utworu” (K. H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *Maciej Bieniasz – poeta*, w: Bieniasz, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 123).

⁴⁰ Zob. M. B i e n i a s z, *Na śmierć cara*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 74.

⁴¹ Zob. t e n ż e, *Na śmierć Susłowa*, w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 72.

ale opowieści o obrazie usłyszanej od ojca. Bieniasz w czasie pracy nad rysunkiem *Encore. Według P. Fiedotowa*⁴² nie wiedział o tych okolicznościach i odniósł się do obu źródeł, łącząc emocje wzbudzone przez piosenkę z tłem, czyli ze swoją znajomością obrazu. Powstała w ten sposób scena plastyczna o dużej dozie drapieżności. Na obrazie Pawła Fiedotowa *Encore, jeszcze, encore!*⁴³ oficer rosyjski w sybirskiej chacie każe psu skakać ponad ostrzem szpady, na rysunku Bieniasza powstaje zaś złudzenie, że oficer nabija tego psa na ostrze szpady niczym na ruszt. Powstaje w ten sposób intersemiotyczny łańcuch, co potęguje uniwersalną sytuację egzystencjalną, rysunek staje się przypowieścią o człowieku, który – zanurzony w sowieckim systemie – jednocześnie poza ten system wykracza, zachowuje pewną miarę duchowości, drapieżności i potrafi ochronić swoje człowieczeństwo. Kaczmarowski podkreślał w wywiadach, że wiele jego piosenek z lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku kojarzono z „czerwinią komunizmu”⁴⁴, podczas gdy były one w rzeczywistości opowieściami o egzystencji, i że „zawsze szukał wymiaru egzystencjalnego, nawet w bardzo politycznych tekstach”⁴⁵. Bieniasz zetknął się z piosnkami barda w czasach, gdy ten nie zajmował jeszcze wyznaczonego mu przez historię miejsca. Jak wspomina: „Moje spotkanie «z jego poezją śpiewaną» (bo po latach dowiedziałem się, że tak sobie wyobrażał samego siebie jako autora czy twórcę, podczas gdy tzw. historyczna rzeczywistość kreowała go na barda Solidarności), więc to spotkanie z jego ekspresywnie wykonywanymi tekstami było wolne od jakiegokolwiek pośrednictwa, jakiejkolwiek konwencji. Napotykałem tylko pirackie, kasetowe kopie piosenek w tzw. wiarygodnych domach, pożyczałem do skopiowania i ze zdumieniem rozszyfrowywałem ukryte w słowach tekstów «kulturowe» obrazy”⁴⁶. Od czasu tych pierwszych spotkań Kaczmarowski stał się ważną postacią w życiu twórcy. Bieniasz uwiecznił go w formie portretu trumiennego, poświęcił jego piosenkom wiele prac⁴⁷,

⁴² Maciej Bieniasz, *Encore. Według P. Fiedotowa*, 1985, rysunek, kolekcja Jacka Waltosia.

⁴³ Paweł Fiedotow, *Encore, jeszcze, encore!*, 1851, Galeria Tretiakowska, Moskwa.

⁴⁴ J. K a c z m a r s k i, *Za dużo czerwonego*, <https://www.kaczmarowski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarowskim/za-duzo-czerwonego/>. Jacek Kaczmarowski wymieniał w tej grupie piosenek *Powódź i Przejście Polaków przez Morze Czerwone*.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ M. B i e n i a s z, List do Anety Grodeckiej z 21 stycznia 2020 roku.

⁴⁷ Maciej Bieniasz, cykl *Koncerty Jacka Kaczmarowskiego*, tempery lawowane na papierze, 35 cm x 50 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Cykl ten obejmuje dwanaście prac: *Encore. Według P. Fiedotowa*, 1985 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1977, z programu *Mury*), *Muł*, 1985 (według piosenki *Powódź*, 1983, z programu *Przejście Polaków przez Morze Czerwone*), *Przejście przez Morze Czerwone. Według B.W. Linkego*, 1985 (według tytułowej piosenki z programu *Przejście Polaków przez Morze Czerwone*, 1983; dzieło inspirowane obrazem Bronisława W. Linkego *Morze krwi*, 1952, Muzeum Narodowe w Warszawie), *Rejtan, czyli raport ambasadora. Według J. Matejki*, 1986 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1980, z programu *Muzeum*), *Czerwony autobus. Według B.W. Linkego*, 1985 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1980, z programu *Muzeum*),

a gdy bard zachorował i czekała go operacja w Berlinie, wziął udział w zbiorce środków i przekazał jeden z rysunków, *Muł*, na aukcję zorganizowaną w roku 2002 przez Teatr Cogitur w Katowicach⁴⁸. Kaczmarek nie udało się uratować, ale jego ojciec zatelefonował później do malarza z podziękowaniami.

Ofiarowana na aukcję praca *Muł* (il. 4) inspirowana była piosenką *Powódź* (tą zawierającą „za dużo czerwonego”) i ukazywała nieżyjącego szczurka, prześladowanego przez plagę much, leżącego na dnie wyschniętego morza. Rysunek Bieniasza przekonuje, że delikatność realisty, rysownika, który zaczerpnął motyw ze świata własnych przeżyć, może okazać się silniejsza niż katastrofizm i apokaliptyczny charakter pierwowzoru. Bieniasz skomponował obraz według piosenki, wykorzystując studia rysunkowe na temat nieżywej myszy, które pochodziły z czasów, gdy spędzał wraz z rodziną wakacje w górskiej osadzie tuż przy granicy z Litwą (il. 5). Obserwujemy tu wyjątkowy efekt: medytacja nad detalem budzi wzruszenie, powódź – wrażenia pustki i lęku, a obie emocje równoważą się i budują estetyczną syntezę. Podobny klucz zastosował Bieniasz wobec piosenki *Przejście Polaków przez Morze Czerwone*. Nie zanegował sensu ewangelicznego zakodowanego w utworze, wprowadził jednak dodatkowy walor i w tytule swej pracy przywołał obraz Bronisława W. Linkego *Morze krwi*. Nie można potwierdzić, że ten sam obraz był również inspiracją dla Kaczmarek (który nie wskazał tego źródła w podtytule piosenki ani nie wspominał o tym wywiadach), można więc uznać, że skojarzenie to było typowo malarskie i autorskie. Mamy zatem okazję obserwować szlak twórczych tropów, który prowadzi nas ku szerszemu polu inspiracji, wykracza poza czerwień stalinizmu i ton apokaliptyczny oraz kieruje naszą uwagę w stronę doznań psychodelicznych. Wiadomo, że w czasie pracy nad obrazem Linke (tak twierdziła jego żona⁴⁹) był wiernym czytelnikiem powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie*⁵⁰ i wykonywał pod wpływem tej lektury liczne studia. W *Morzu krwi* przywołał pisarski opis oceanu, koszmarny widok prześladowający jego wyobraźnię, z udziałem „gorących purpurowych

Zesłanie studentów. Według J. Malczewskiego, 1985 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1980, z programu Muzeum), Somosierra. Według P. Michałowskiego, 1985 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1980, z programu Muzeum), Ślepcy. Według P. Bruegla, 1986 (według piosenki Przypowieść o ślepcach. Według obrazu P. Bruegla St. z programu Muzeum-Aneks, 1975), Walka Jakuba z Aniołem, 1985 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1979, z programu Raj), Hiob, 1981 (według piosenki pod tym samym tytułem, 1979, z programu Raj), Arka, I, 1986 (według piosenki Arka Noego, 1980, z programu Muzeum), Arka II. Krzyże, 1986 (według piosenki Arka Noego, 1980, z programu Muzeum).

⁴⁸ Gotowość wzięcia udziału w akcji zgłosili też: Kazimierz Cieślík, Jerzy Handermänder, Roman Kalarus, Roman Nowotarski.

⁴⁹ Zob. A. M. Linke, *Notatki o Bronisławie Wojciechu Linkem spisane 1963-1964*, maszynopis, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁵⁰ Zob. A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Czytelnik, Warszawa 1980.

wód”⁵¹, „różowej piany przypływu”⁵² i „mdlących wyziewów”⁵³. Posłużył się ekspresją barwy, oddał wrażenie krwawych fal dobiegających do brzegu, dopełnił wizję o ludzkie szczątki wyrzucone na brzeg (szkielet, zwłoki niemowlęcia, odrąbaną głowę, kadłub ciała) oraz inne przedmioty, takie jak szabla, okrwawiona butelka, stare monety, drzewiec sztandaru. Ten pomysł połączenia wizji krwawego morza z historią i komunizmem okazał się ważny również dla Bieniasza. Artysta nie potwierdził swojego udziału w psychodelicznych walorach „morza krwi”, rysując (il. 6), nie myślał o Kubinie, ważniejsze były dla niego atrybuty odnoszące się do systemu komunistycznego, jego ofiar i upadku wartości, owo zanurzenie w świecie polskiego piekła, gdzie wprawdzie wygasły stalinowskie praktyki, pamięć o ofiarach komunizmu nadal jednak była tłamszona, a ich kaci pozostawiali bezkarni.

W pracach inspirowanych utworem Kaczmareckiego *Arka Noego* ponownie doszło do splotu wątków biblijnych i politycznych. Rysunki zawierają różne elementy, które pochodzą spoza piosenki Kaczmareckiego i Biblii; widza dziwić może widok architektonicznych zrębów kościoła – ten pomysł plastyczny staje się w pełni czytelny dopiero dzięki objaśnieniu twórcy. Okazuje się, że Bieniasz połączył rysunki inspirowane tekstami Kaczmareckiego z „wariantami kościoła w tzw. pierwszym socjalistycznym mieście w Polsce – w Nowej Hucie – potocznie zwanego «Arką»”⁵⁴. Z podobną zasadą mamy do czynienia w wielu pracach, w których dochodzi do ubogacającej transformacji i okazuje się, że wątek osobisty, wprowadzony przez twórcę w przestrzeń dialogu, poszerza pierwotny i uniwersalny sens pierwotekstu.

WOBEC „MISTRZA I MAŁGORZATY”

Wobec powieści Bułhakowa, będącej jednym z najważniejszych dzieł epickich ubiegłego wieku, stawalo już wielu artystów plastyków, którzy przekładali jej język na formę ilustracji, komiksów i swobodnych transpozycji. Napotykali oni w utworze taką kumulację rozwiązań artystycznych, że często zmuszeni byli do dokonywania wyborów, które nie zawsze okazywały się trafne. Poszukiwali środków wyrazu w sferze groteski i fantastyki, niekiedy naśladowali narrację malarską i konkretyzowali, krok po kroku, rozgrywające się w powieści sceny i wydarzenia⁵⁵. Dośćgnąć Bułhakowa nie było łatwo,

⁵¹ Tamże, s. 242.

⁵² Tamże

⁵³ Tamże.

⁵⁴ B i e n i a s z, List do Anety Grodeckiej z 21 stycznia 2020 roku.

⁵⁵ Podobną formę zastosowali: Aleksander Kudriawujew, który ujął fabułę powieści w formę plastycznej ballady (zob. A. K u d r i a w u j e w, *Z ballady o „Mistrzu i Małgorzacie”*, „Literatura

o czym przekonuje przegląd prac sowieckich ilustratorów⁵⁶, którzy stosowali tak różne rozwiązania, jak impresyjne szkice czy czarno-białe, ekspresywne i zgeometryzowane „wycinanki”, a także tworzyli prace z elementami surrealizmu i finezyjnego realizmu. W Polsce, poza Bieniaszem, prace inspirowane *Mistrzem i Małgorzatą* stworzyli również Maria Żaboklicka-Budzichowa i Karol Wieczorek. Malarka poświęciła powieści cykl obrazów olejnych *Behemot i Małgorzata*⁵⁷, kreując sceny z udziałem pary bohaterów (rodzaj portretów dwuosobowych), nacechowane romantyczną nastrojowością; artystka świadoma była, że popada w melodramatyzm i sentymentalizm i że wierność pisarzowi bywa niemożliwa. Karol Wieczorek zaś ujął światy powieściowe w formę podkolorowywanych rysunków⁵⁸, koncentrując się na wątku moskiewskim i porzucając motyw ewangeliczny; wykreował w ten sposób niespokojne fantasmagorie, które przywołują najlepsze karty polskiej fantastyki. Bieniasz widział katowicką wystawę rysunków Wieczorka, oglądał ją „z podziwem i niemal zazdrością”⁵⁹, a jednak i tak odnalazł własną furtkę do świata Bułhakowa.

Malarz otrzymał jego powieść z okazji imienin, w roku 1969, gdy w wydawnictwie „Czytelnik” ukazało się jej pierwsze – okrojone przez cenzurę – polskie wydanie. Zapach świeżej jeszcze farby drukarskiej, zbieżności osobiste, fakt, że Bieniasz nazywany był mistrzem i miał żonę Małgorzatę, oraz poczucie pokrewieństwa z rosyjskim pisarzem w sferze wartości i doświadczeń sprawiły, że tekst Bułhakowa zagościł w jego twórczości na wiele lat. Jak wspomina: „Nie ukrywam, że powieść ta stała się dla mnie jedną z tzw. książek

na Świecie” 1981, nr 9, s. 163-175) oraz twórcy komiksów opartych na dziele Bułhakowa, m.in. Danuta Szejbal i Andrzej Klimowski (zob. D. S z e j b e l, A. K l i m o w s k i, *Master and Margarita: A Graphic Novel*, tłum. M. Glenney, SelfMadeHero, London 2008, tekst w przekładzie angielskim); Michaił Zaslowski i Askold Akiszyn (zob. M. Z a s ł a w s k i, A. A k i s z y n, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. P. Timofiejuk, Timof i cisi współpracownicy, Warszawa 2011; tekst w przekładzie polskim).

⁵⁶ Wybrane prace ilustratorów sowieckich ukazały się w piśmie „Literatura Radziecka” 1988, nr 7; byli to: Nadia Ruszewa (praca z roku 1968), Walentyna Wizina (prace z lat 1974-1976), Sergiusz Alimow (praca z roku 1975), Georgij Judin (praca z roku 1981), Tatiana Buczaczenko (praca z roku 1987) (zob. M. K a r o l a k, <http://www.szczyptakultury.pl/mistrz-i-malgorzata-grafiki-i-ilustracje-inspirowane-powiescia-mihaila-bulhakowa/>; „*Mistrz i Małgorzata*” – grafiki i ilustracje inspirowane powieścią Michaila Bułhakowa, <http://www.szczyptakultury.pl/mistrz-i-malgorzata-grafiki-i-ilustracje-inspirowane-powiescia-mihaila-bulhakowa/>).

⁵⁷ Maria Żaboklicka-Budzichowa, cykl *Behemot i Małgorzata* (183 obrazy olejne), 1971-1974, kolekcja prywatna, Muzeum Narodowe w Warszawie. Obrazy prezentowano na wystawie *Notatki z lektur III* w Galerii ZPAP w Warszawie w roku 1973.

⁵⁸ Karol Wieczorek, rysunki do *Mistrza i Małgorzaty* (m.in. *Patriasze Prudy*, *Woland na Sadowej*, *Variete*, *Małgorzata przed balem*, *Bal u szatana*, *Piłat*, *Jeźdźcy*, *Miasto*, *Podróże*), ok. 1973-1982, kolekcja prywatna. Obrazy prezentowano na wystawie w Galerii Desa w Katowicach w roku 1977.

⁵⁹ M. B i e n i a s z, *Pewnie miał rację autor „Promethidiona”...*, w: Maciej Bieniasz – rysunki. Michaił Bułhakow – „*Mistrz i Małgorzata*”, red. M. Bieniasz, S. Kluska, G. Hańderek, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2008, s. 10.

życia. Włączona w faustowski nurt literatury europejskiej wzbogaciła jednocześnie warsztat pisarza o całe systemy aluzyjnych szyfrów, kryptograficznych zapisów, wymuszonych przez warunki historyczne. Trudne doświadczenia współczesnej literatury rosyjskiej zbiegły się z doświadczeniami mojego pokolenia żyjącego gdzieś między Odrą a Bugiem⁶⁰. Poczul się zaproszony do „symbolicznej zabawy w klubie MB”⁶¹, utożsamiał się z inicjałami pisarza i jego bohatera – Miszy Berlioza, nadawał odciętej głowie powieściowego literata własne rysy, co wzbudzało niepokój jego dzieci. Wspomina, że w czasie pracy nad obrazami oglądał ówczesne adaptacje sceniczne powieści, realizowane na deskach teatrów i w Teatrze Telewizji⁶², że inspirowała go również akwaforta *Gribojedow* Kacpra Brożka, którą posiadał w swojej pracowni. W latach 1976-2002 powstało ponad sto rysunków autorstwa Bieniasza inspirowanych powieścią. Zastosowana technika lawowanej tempy nie pozwalała twórcy na dokonywanie korekt i chociaż wiele wersji doprowadzał do finału, nie był jednak w pełni zadowolony z uzyskanych efektów, a odkryte w czasie pracy pomysły realizował w kolejnych wersjach. Powtarzał tematy⁶³, tworzył ich kolejne warianty, a jego prace „sprzedawały się”, zasilając zbiory prywatne i publiczne (między innymi Biblioteki Narodowej w Warszawie). Malarz przyznaje, że to, co było dawniej fascynacją, z czasem stało się jego przekleństwem, rysunki według Bułhakowa zdominowały bowiem jego wystawy plastyczne⁶⁴ – organizatorzy wręcz domagali się ich obecności. Warto rozważyć, co zadecydowało o tym artystycznym sukcesie Bieniasza. Można

⁶⁰ Tamże, s. 7.

⁶¹ Tamże, s. 10.

⁶² Chodzi o spektakle: *Pacjenci* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego (Teatr STU, Kraków 1976), *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Płock 1981) i *Ostatnie dni – Bułhakow Michail* w reżyserii Macieja Wojtyszki (Teatr TV 1977).

⁶³ Cykl obejmuje dwadzieścia siedem tytułów: *Mistrz*, *Mistrz w szpitalu psychiatrycznym*, *Rękopisy nie płoną*, *Pejzaż*, *Woland*, *Głowa Michala Berlioza*, *Asasello z głową MB*, *Asasello*, *Behemot w gabinecie Prochora Piotrowicza*, *Czerwońce*, *Behemot i Korowiów u Gribojedowa*, *Już czas*, *Małgorzata przed lustrem*, *Małgorzata nad wieżą Kremla*, *Małgorzata i Natasha nad Kremlem*, *Bal – pierwsi goście*, *Bal – goście*, *Hella i Behemot*, *Frida*, *Sabat*, *Sabat-powrót do Moskwy*, *Moskwa*, *Jeruzalem*, *Poncjusz Piłat*, *Naga Góra*, *Drzewo sefirotów*, *Mateusz Lewita*, *Zmartwychwstanie*.

⁶⁴ Rysunki Bieniasza inspirowane powieścią Bułhakowa prezentowano na wystawach: *Portret miasta* (Kordegarda, Warszawa, 1976); *Wystawa malarstwa i rysunku* (Klub Politechniki Krakowskiej, 1976); wystawa w kościele oo. Dominikanów (Poznań, 1985); *Bułhakow i inni* (Katowice, Teatr Śląski, 1994); *Mistrz i Małgorzata 25*. (Galeria ASP GCK, Katowice, 1999); *Rysunek* (BWA, Zamość, 1999); *Rysunki, szkice, notatki* (Galeria Uniwersytecka, Cieszyń, 1999); *Mistrz i Małgorzata. Rysunki* (Centrum Kultury „Dwór Artusa”, Toruń, 2000); *Mistrz i Małgorzata. Rysunki* (Galeria Krypta u Pijarów w Krakowie, 2000); *Rysunek na koniec wieku* (Galeria Krytyków „Pokaz”, Warszawa, 2001; Galeria Osobliwości ESTE, Kraków, 2001; Galeria 37,2, Radom, 2001); *Maciej Bieniasz. Sto + jeden (wokół „Mistrza i Małgorzaty” M. Bułhakowa)* (Galeria Sztuki Wirydarz, Lublin, 2003); *Maciej Bieniasz – rysunki, Michail Bułhakow – „Mistrz i Małgorzata”* (ASP w Katowicach, 2008);

podejrzewać, że ważnym kluczem, poza tropami osobistymi, stała się erudycja malarza. Był on świadomy, że „przekracza karoserię tekstu”⁶⁵, „zanurza się pod jego powierzchnią”⁶⁶ i ma do czynienia z utworem głębokim pod względem semantyki – dlatego też podjął studia związane z powieścią Bułhakowa. Wedle notatek artysty: „By łatwiej dotrzeć do potrzebnych materiałów, powiązałem szatańskie obsesje pisarza z tematem własnej pracy habilitacyjnej na uczelni, dzięki czemu mogłem uzyskać legitymację wstępu do działu prohibitów Biblioteki Jagiellońskiej (w latach 70. nie wymyślono jeszcze internetu – obcojęzyczne, pełne wydania tekstu powieści dostępne były wówczas jedynie pod pretekstem «pracy naukowej»). Poznawałem obszary, z lekka tylko dotknięte przez Bułhakowa – angelologiczne rozważania kabalistów, dzieje i rytuały rosyjskiej masonerii. Stąd pojawiły się kolejne warianty rysunków «drzew sefirotów», wrosniętych korzeniami w niebo, czy sygnałne moje własne «zmarłychwstania» w scenerii śmietników miejskiej infrastruktury; także Golgoty – Wzgórza Czaszki, wykraczające swoją symboliką poza ramy powieści. Tekst kijowskiego pisarza stał się dla mnie żaglem, zbierającym o wiele szersze podmuchy”⁶⁷. Poszukując klucza do wyobraźni rosyjskiego pisarza, odkrył ciekawe tropy, które pozwoliły mu połączyć strategię powieści z malarstwem Jacka Malczewskiego. Analizując zbieżności między twórcami, Bieniasz odkrył, że połączył ich specyficzny stosunek do tradycji chrześcijańskiej, która – wedle jego osądu – zyskała „dodatkowe pogłębienie, tak w przypadku malarza – tercjarza franciszkanów, jak i pisarza – syna prawosławnego teologa”⁶⁸. Świadczą o tym podobieństwa w kreacjach anioła i diabła, które zasadzają się na rodzimej ludowości Malczewskiego i rosyjskiej obrazoburczej teologii Bułhakowa. Malczewski odtwarzał postaci demonów i aniołów na podstawie mitologii pogańskiego antyku i wierzeń ludowych (co zaowocowało między innymi zbieżnością „chimera” – „południca”), Bułhakow zaś korzystał z tradycji gnozy i sięgał do symboliki masońskiej, z którą związany był ruch dekabrystów. Bieniasz był świadomy, że symbolika zaszyfrowana w dziełach obu twórców podlegała „mocnej i nieustannej presji ściśle określonych osobistych doświadczeń, doznań, intuicji”⁶⁹, i dlatego interpretował ich dzieła, przykładając do nich normy uniwersalnie pojmowanej umysłowości (tu użyteczne okazały się obserwacje Antoniego Kępińskiego dotyczące związków psychopatii

Tu byłem (Galeria Rondo Sztuki, Katowice, 2010); *Rysunek* (galeria ZPAP, Katowice, 2011); *Maciej Bieniasz* (Galeria Sceny Plastycznej KUL, 2019, Lublin).

⁶⁵ B i e n i a s z, List do Anety Grodeckiej z 21 stycznia 2020 roku.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ B i e n i a s z, *Pewnie miał rację autor „Promethidiona”...*, s. 11.

⁶⁸ T e n ż e, *Anioły białe i czarne*, s. 12.

⁶⁹ Tamże, s. 14.

i systemu wartości⁷⁰). Ważna była również obserwacja, że wykreowane przez Malczewskiego postaci aniołów mają wyraziste rysy biologiczne, są – jak charakteryzował je Kazimierz Wyka – „mięsiste, dorodne i płciowe”⁷¹. Ten walor był istotny dla malarza, jakim jest Bieniasz, syn lekarza, już w dzieciństwie mający dostęp do atlasów anatomicznych, w szczególności ginekologicznych. Odkryte w czasie pracy naukowej kierunki interpretacji znacznie wzbogaciły jego malarskie rozumienie przekazu pisarskiego. Co ważne, Bieniasz wiedział, że nie wolno mu porzucić tradycji, z której powieść wyrasta, i zapomnieć o sensualnych doświadczeniach wynikających z lekarskiego wykształcenia Bułhakowa.

Bieniasz poświęcił prace różnym wątkom powieści Bułhakowa, uobecnił wiele pojawiających się w niej postaci (il. 7) i nie odważył się pokazać jedynie Jezui. Stworzył obrazy mieszczące się w rozmaitych strategiach artystycznych: realistyczne, metaforyczne, naznaczone specyficznym mistycyzmem i dawką erotyzmu. W czasie pracy dbał o szczegóły, ukazał Behemota z prawdziwym prymusem, niebo nad murami Kremla namalował zgodnie z atlasem astronomicznym, bohaterom moskiewskiej części nadał fizjonomie znanych osób (dbając jednak, by nie rozpoznał ich cenzor). Na podstawie wątku ewangelicznego zaproponował wykraczające poza fabułę powieści, autorskie rozwiązania (*Naga Góra*, *Drzewo sefirotów*, *Zmartwychwstanie* – il. 8), które uznać można za rodzaj infraz, obrazów odnoszących się do przeżyć mistycznych wywołanych przez powieść Bułhakowa⁷². W rysunkach stosował różne układy kompozycyjne, czasami była to prosta symetria, czasem otwarta przestrzeń obrazu i szczelne wypełniona prawa strona kompozycji. Trudno wyliczyć i omówić wszystkie efekty uzyskane przez Bieniasza w polu tworzenia metafor. Na obrazie *Asasello z głową MB II* (il. 9) dominuje sylwetka przedstawiciela diabelskiej świty, kelnera, który unosi na tacy głowę Berlioza. Przedstawienie przywołuje wątek biblijny, skojarzenie z Judytą i Holofernelem, i w oryginalny sposób rozwija koncept pisarski. Przypomnijmy, że w powieści motyw uciętej głowy ilustruje dominację zaświatów i służy deprecjacji literata, kojarzonego z systemem komunizmu, na rysunku Bieniasza zaś dystans wobec historii zostaje skrócony, namalowana głowa jest rodzajem autoportretu, a scenę dopełniają słowa z *Hamleta* (to sygnał odwiecznych dylematów, którym ulegają artyści).

⁷⁰ Badacz wskazywał, że antyteza diabła i anioła w ludzkim umyśle staje się szczególnie wyrazista w ramach osobowości anankastycznej (por. A. Kępiński, *Psychopatie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1977, s. 97-114).

⁷¹ K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 86.

⁷² Zob. T. Radziwiłł, *Od ekfrazy do infrazy*, w: *Logos. Filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Białystok 2017, s. 167-181.

Można więc uznać, że twórcy nie chodzi jedynie o rodzaj empatii wobec losów moskiewskiego literata, ale zależy mu na tym, by zadać podstawowe pytania: Czy poczucie wolności może uodpornić nas na oddziaływanie systemu? Czy nie nadszedł już czas, by porzucić podobny, nadmierny optymizm? Podobnie ciekawa semantycznie jest malarska metafora w obrazie *Asasello*, gdzie postać diabła usytuowana została na pobojuwisku ukształtowanym z książek, z wieżą Kremla w tle. Pustka i geometryzacja wywołują klimat przerażenia, elegancki przedstawiciel diabelskiej swity, niczym diabeł pustki, odsłania słabość literatury, ożywia zasadę, że słowo nie zawsze ocala, że bywa również służalcze i może stanowić budulec zniewolenia.

Bułhakow przestrzeń swej powieści poddawał teatralizacji, wypełniał ją dźwiękami walca, jazzu, trąby, nasycił ją dużą dozą sensualności, która nadaje artystyczny smak jego opowieści o starciu totalitarnego szatana i ludowego diabła. Posługiwał się, podobnie jak inni twórcy europejscy (na przykład Karol de Coster w opowieści *Osobliwe przygody Dyla Sowizdrzała*⁷³ z roku 1868), ludową magią (w *Mistrzu i Małgorzacie* kobiety smarują się maścią, by zyskać magiczne moce); niekiedy polegał na prostym erotyzmie, opisując podniecenie, jakie odczuwa ubrany mężczyzna na widok nagiej kobiety. Podobnymi doznaniem nasycił wątek magiczny, szczególnie sceny rozgrywające się w czasie balu u szatana, o czym przekonuje następujący fragment: „Nagie kobiece ciała płynęły ku górze między wyfraczonymi mężczyznami; ciała smagłe i białe, kawowe i całkiem czarne, w rudych, czarnych, kasztanowych i jasnych jak len włosach, w świetlnej ulewie, skrzyły się, płasały i grały barwami drogic kamienie. Na piersiach mężczyzn zaś miały iskry brylantowe spinki; jakby ktoś skropił ich szturmową kolumnę deszczem światła”⁷⁴. Bieniasz rozwinął sensualne aspekty powieści w takich rysunkach, jak: *Małgorzata nad wieżą Kremla*, *Małgorzata i Natasza nad Kremlem*, *Bal – pierwsi goście*, *Bal – goście*, *Hella i Behemot*, *Frida*. Jego prace inspirowane opisami szatańskiego balu prowadzą do historii przedstawień wizualnych, gdzie zestawienie aktu kobiecego z wizerunkiem ubranego mężczyzny musiało przemierzyć drogę od obrazów dawnych, gdy ukazywano starców podpatrujących nagą Zuzannę lub wędrowców obserwujących nagą kobietę z dzieckiem siedzącą nad strumieniem, do ujęć współczesnych, gdy Manet pokazał nagie kobiety i ubranych mężczyzn usytuowanych w pejzażu, a motyw artysty ukazanego w towarzystwie nagiej modelki zyskał dużą popularność. W rysunkach Bieniasza kryje się wiele swobodnych kobiecych aktów, czego przykładem może być *Frida*

⁷³ Zob. K. de Coster, *Osobliwe przygody Dyla Sowizdrzała*, tłum. P. Smolik, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.

⁷⁴ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. A. Drawicz, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2001, s. 350.

(il. 10) – wizerunek morderczyni dziecka, z pustymi oczyma czarownicy – gdzie nagość staje się atrybutem bezbronnej kobiety, zagubionej pośród pi-jackiej orgii.

W świecie Bułhakowa spłot realizmu i mistycyzmu można uznać za rodzaj rozwiązania autorskiego, które odbiegało od estetyki jego czasów⁷⁵. Mówimy o latach trzydziestych dwudziestego wieku, gdy literatom narzucano realizm o charakterze socjalistycznym, wymagając od nich strategii, która miała nawią-zywać do najlepszych wzorów dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Bułhakow nie wypełniał swym pisarstwem powyższych założeń i – podobnie jak Mikołaj Gogol – opisywał fantasmagoryczny świat kryjący się pod maską zwyczajności, przywoływał wzorce symbolizmu rosyjskiego z przełomu dzie-więtnastego i dwudziestego wieku oraz postulaty rodzimych myślicieli, którzy nawoływali do zespolenia religii, filozofii i nauki. Uznawał zatem metafory za narzędzia poznawcze, łączył sztukę z oniryzmem, a jednocześnie ulegał specyficznemu sposobowi myślenia, hasłom wszechjedności i „bogocztowie-czeństwa”, które w ówczesnej Rosji oznaczały ożywienie wzorów neoplaton-izmu⁷⁶. Duchowość w powieści Bułhakowa uruchamia zatem wieloraką sieć inspiracji, sięga źródeł chrześcijaństwa, dotyka prądów ważnych w rosyjskiej filozofii i kulturze. Podobne zróżnicowanie można odnaleźć w pracach Bie-niasza, gdzie mistycyzm niejedno ma imię; wśród stosowanych ujęć wyróżnić można: mistykę ukrytą w gwiazdach i rytmach powtórzeń, inną – opartą na atrybutach wanitatywnych i efektach świetlnych, a także taką, która sytuuje się na peryferiach ludowej fantastyki. Malarz nie boi się ujęć, które mogą zostać uznane za kiczowate, na jednym z rysunków ukazuje kozła stojącego nocą na kładce (rysunek *Sabat*), co jednak wynika z zaufania wobec pisarza: scena przywołuje fragment powieści, gdy nad rzeką w blasku księżyca pyzate żaby grają na fujarkach marsza, nadrzeczne rusałki machają wodorostami, a kozło-nogi stwór oddaje pokłon Małgorzacie. Portret Wolanda (il. 11) zostaje oparty na rytmach kościelnych wież i okiennic w dachach, które pełnią funkcję mi-stycznych atrybutów; spośród krzyżujących się linii wyłania się postać diabła. W podobnie swobodny sposób Bieniasz traktuje loty czarownic. W powieści Bułhakowa symbolizują one lekkość w podejściu do problemów i odporność wobec systemu, malarz wzbogaca je o poczucie humoru (duża miotła ukazana jest w skrócie perspektywicznym) i aluzje polityczne (kobiety na miotłach są usytuowane w okolicy wież Kremla, co nie spodobało się polskim cenzorom

⁷⁵ O tamtejszych strategiach artystycznych pisze Waldemar Okoń (zob. W. O k o ń, *Paweł Filonow – czyli świadectwo niewidzialnego*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. M. Kitowska-Lysiak, P. Kosiewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1996, s. 105-134.

⁷⁶ Zob. R. M n i c h, hasło *Neoplatonizm*, w: *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, Wydawnictwo Naukowe, Łódź 2000, t. 3, s. 272.

wystawy, którzy uznali, że widzowie rosyjscy mogą nie zaakceptować podobnego skojarzenia – il. 12).

Na kartach rysunków według *Mistrza i Małgorzaty* obserwujemy dialog między pisarzem a malarzem, którzy ulegają podobnym pasjom. Obaj balansują między powagą a lekkością, sytuują duchowość w świecie rzeczy, są zarówno sensualni, jak i mistyczni. Zarówno Bułhakow, jak i Bieniasz są w pojmowaniu twórczości i duchowości bliscy przemyśleniom Bierdiajewa⁷⁷. Podobnych zbieżności można wskazać wiele. Wspólna im jest myśl, by nie łączyć twórczości ze ukończonym produktem – w przypadku Bułhakowa doprowadziła ona do dramatycznej, mozolnej pracy nad rękopisem powieści, której pisarz nie potrafił skończyć, w przypadku Bieniasza zaowocowała zaś strategią twórczą polegającą na nieustannym błędzeniu, powtarzaniu i rozpoczynaniu pracy od nowa. Dla obu twórców ważna jest również refleksja Bierdiajewa o zanurzeniu w świecie namiętności, zgodnie z przekonaniem, że w trudnych czasach podobny postulat traci romantyczną otoczkę i staje się osią nowej postawy estetycznej. Bierdiajew ujmował tę kwestię w radykalny sposób: „Wbrew temu, co sądzą filozofowie, którzy swe życie poświęcili działalności intelektualnej, świata nie wolno utożsamiać z myślą. Świat jest namiętnością i namiętną emocją, panuje w nim dialektyka namiętności. Natomiast skutkiem wygasania emocji jest pospolitość”⁷⁸.

ARTYSTA NIE MOŻE BYĆ „CHŁODNY”

Świat namiętności, pełen wzruszeń i ważnych tematów, Bieniasz odkrył w powieściach Aleksandra Sołżenicyna; poświęcił im rysunki: *Nadia*. „*Krąg pierwszy*”⁷⁹ i *Śmierć ludożercy według Sołżenicyna*. „*Oddział chorych na raka*”⁸⁰. W dziełach tego pisarza znalazł ów specyficzny rosyjski mistycyzm, który w opowieściach o życiu łagrów stawał się szczególnie wyrazisty. Gdzieś pomiędzy chorobą, majakiem a niebem rozgrywała się ludzka historia, bohater zawsze miał imię i nazwisko, ale jednocześnie – jako everyman – uobecniał metafizyczny splot ciała i kosmosu; pisarz przedstawił go jako kroczącego pomiędzy wiecznościami: „Z jednej strony – lista skazanych na śmierć. Z drugiej – wieczna zsyłka. Wieczna jak gwiazdy. Jak galaktyki”⁸¹. Rysunek

⁷⁷ Por. Bierdiajew, dz. cyt., s. 24n.

⁷⁸ Tamże, s. 7.

⁷⁹ Maciej Bieniasz, *Nadia*. „*Krąg pierwszy*”, 1972, kolekcja artysty.

⁸⁰ Maciej Bieniasz, *Śmierć ludożercy według Sołżenicyna*. „*Oddział chorych na raka*”, 1974, kolekcja artysty.

⁸¹ A. Sołżenicyn, *Oddział chorych na raka*, tłum. M.B. Jagiełło, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 75.

Śmierć ludożercy... (il. 13) przywołuje dość nietypową, a jednocześnie ważną scenę *Oddziału chorych na raka*. W jego dolnych partiach przedstawieni zostali więźniowie, którzy rzucają w górę czapki, pilnowani przez jednego strażnika; w górnych partiach rysunku zaś rozgrywa się dramat: w białym tumanie powstaje czarny wyłom, tam trafiają wyrzucane czapki i jeden bliżej niezidentyfikowany obiekt. Sam wybór fragmentu powieściowej narracji wiele mówi o naturze rysownika – aby to jednak uzasadnić, potrzebne jest krótkie wyjaśnienie. Bieniasz zainspirował się sceną z życia łagru wspominaną przez katorżnika Olega Kostogłotowa, która pod względem emocji odbiega od tonacji całej powieści. Bohater zostaje wysłany z obozu na kurację onkologiczną i zanurzony w szpitalny system, gdzie leczenie nowotworów niewiele ma wspólnego z nowoczesną medycyną. Będąc w szpitalu, próbuje zachować dystans wobec rodzimego „kraju chorego na łagry i zsyłki”⁸² i niewolniczej mentalności kształtowanej przez komunistycznych ideologów. Próba ta skazana jest na niepowodzenie, gdyż to nie sama niewola jest groźna, ale sposób myślenia będący jej efektem: „Tak przenicowany był jego mózg, że nie umiał już widzieć rzeczy takimi, jakie są: wszystko, na co patrzył, powlekało się widmową szarością i wywoływało głuchy ból”⁸³. W czasie pobytu w szpitalu Kostogłotow wysłuchuje relacji pacjentów o śmierci Stalina, peanów na cześć Wielkiego Przywódcy, genialnego mówcy i koryfeusza nauk, którego odejście oznacza niepowetowaną stratę. Wówczas ma miejsce wyjątkowe wspomnienie, katorżnik przywołuje moment, kiedy wieści o śmierci przywódcy dotarły do obozu i wywołały radość uwięzionych, a do eksplozji emocji doszło w czasie apelu upamiętniającego Stalina, gdy major polecił zgromadzonym łagiernikom zdjąć czapki. „Zamarł łagier w niepewności i wahaniu, i stanęło na ostrzu noża: nie zdjąć – jeszcze nie można, zdjąć – już wstyd. I w tej chwili napięcia ubiegł wszystkich łagrowy dowcipniś, niepoprawny wesołek: zerwał z głowy czapkę – «stalinkę» – i podrzucił ją do góry! Wykonał rozkaz! Setki ludzi zobaczyły to – i poleciały czapki ku niebu!”⁸⁴. Właśnie ten moment buntu i zwycięstwa ducha Bieniasz uwiecznił na rysunku. Okazało się, że dzięki jego intuicji obraz ten, poza wymiarem artystycznym, zyskał również historię semantyczno-polityczną i włączył się w dyskusję o roli Stalina we współczesnej historii. Wątpliwość, czy można obdarzać dyktatora mianem „ludożercy” („ludojada”), podniesiona została współcześnie przez wnuka Stalina i spotęgowała niepokoje ciemionych oraz zamieszanie w systemie wartości⁸⁵. W ten sposób rysunek

⁸² Tamże, s. 438.

⁸³ Tamże, s. 425.

⁸⁴ Tamże, s. 271.

⁸⁵ Gdy w roku 2009 w opozycyjnej prasie („Nowaja Gazieta”) ukazał się artykuł o zbrodni katyńskiej, a jego autor Anatolij Jabłokow (były prokurator Głównej Prokuratury Wojskowej Federacji Rosyjskiej) uznał mord katyński za zbrodnię przeciwko ludzkości i odpowiedzialnością

Śmierć ludożercy... wykroczył poza sferę sztuki literackiej i publicystycznej, stając się opowieścią o uniwersalnym sensie. Trafnie ujął ten walor twórczości Bieniasza Henryk Waniek: „Właśnie ze świata «obiektów», świata pozornych klęsk i rzekomych zwycięstw, który widzimy w jego obrazach, zaczyna się ludzka droga wzwyż, droga poprzez ciemność ku światłości”⁸⁶.

Bieniasz nie chce być postrzegany jako „walczący rewolucjonista”. Jego realistyczna strategia i poglądy na sztukę każą widzieć w nim mistyka, który w okrucieństwach rzeczywistości, jak Bierdiajew, poszukuje nieskończoności. Twórczość kojarzy ze sferą tajemniczą, z intuicją i niekończącym się błędzeniem, a dzieła – z formą modlitwy. Jego mistycyzm nie ma jednak korzeni jedynie sakralnych czy rosyjskich, ważną inspiracją okazuje się dla artysty również sztuka hiszpańska, której uosobieniem jest jego ulubiony poeta – Federico García Lorca⁸⁷. Dzieła Bieniasza z pogranicza słowa i obrazu nie mieszczą się w formule ilustracji, bliskie są infrazji; to obrazy, gdzie słowo jest jedynie bodźcem, a ich właściwym tematem są przeżycia i doznania wzbudzone przez literaturę i muzykę. Postępowanie tego twórcy w świecie obrazów często dyktuje poetycka strategia. Uosobieniem jego ideału estetycznego jest „liryczny koncentrat”, poezja, której nie można do końca zrozumieć, która aby zachować piękno, musi pozostać niejasna. Z podobnym ideałem wiąże się sceptycyzm wobec możliwości interpretacji sztuki, co Bieniasz wyraził zwięźle w jednym z poetyckich tekstów:

Ty, który czytasz wiersze,
piszesz je na nowo.

Ilu wtajemniczonych zna słowo,
którego żądano od Gonzagi?

Istnienie sztuk hermetycznych
graniczy z cudem⁸⁸.

Z wiersza wynika, że interpretator przekazów artystycznych podąża za twórcą, ale i tak musi pozostać poza kręgiem wtajemniczonych, gdyż nie może znać słowa,

obciążył Stalina – „krwiożerczego ludojada”, wnuk dyktatora wniósł skargę przeciwko Rosji do Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu. Sformułowanie opisujące jego dziadka Dżugaszwili uznał za znieważające i znieważające, wystąpił zatem z pozwem przeciwko autorowi tekstu, żądając łącznie odszkodowania wysokości dziesięciu milionów rubli. Jego skarga została uznana za bezprzedmiotową dopiero w roku 2015, a uzasadnienie wyroku wzbudziło wiele wątpliwości w gronie dawnych ofiar Stalina.

⁸⁶ W a n i e k, dz. cyt., s. 158.

⁸⁷ Bieniasz poświęcił pocie wiersz *Sonet na dzień dziewiętnasty sierpnia. W siedemdziesiątą rocznicę zamordowania Federico Garcii Lorki* z roku 2011 (maszynopis artysty).

⁸⁸ M. B i e n i a s z, *** *Ty, który czytasz wiersze...* (1979), w: tenże, *Wiersze*, Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, s. 35.

którego żądano od Gonzagi, rozpoznaje jedynie tajemniczość zakodowaną we włoskiej intonacji. Słowo przywołuje historię: Bieniasz znał zakonnicę o imieniu Gonzaga, zapamiętał jej wysoką sylwetkę i głowę ustrojoną w szeroki biały kornet, w wierszu przywołał zaś sytuację, gdy namawiano ją – a była to osoba o poważnej osobowości i nieskora do żartów – by wypowiedziała słowo „dupa”.

Twórczość Bieniasza skłania nas do przemyśleń na temat sztuki, jej bliskich związków z mistycyzmem i rzeczowością. Zapewne nie wszystko jest w sztuce czytelne, pewien sens utrwała się, inny zanika, kolejne odczytania wzbogacają dzieło, ale nigdy nie zamykają kręgu związków kulturowych i zapożyczeń. Wobec bogactwa kultury trzeba zachować pokorę, okazuje się, że postawa badawcza zakładająca wyższość i nieomyślność sądów może być zgubna. Trzeba więc pochylić się nad każdym dziełem jak nad kulturowym artefaktem, cennym przedmiotem i ważnym znaleziskiem. Zgodnie z horyzontem zakreślonym przez Heideggera, ważne jest ujęcie sztuki u samych źródeł (gdy sytuowano na wzgórzach pierwsze świątynie, okalając tym samym przestrzeń zajmowaną przez boga), a wyodrębniony w taki sposób artefakt, dzieło będące wynikiem sporu ziemi i nieba, pomoże nam powiązać ze sobą cztery ważne elementy: „z siebie ze sobą zgodne, ziemia i niebo, istoty boskie i śmiertelni należą do siebie nawzajem z jedni zgodnej czwórni”⁸⁹. Artefakt wskazuje nam kierunek myślenia, który biegnie od świata materii do świata wiedzy o sztuce i literaturze, od świata rzeczy do wiedzy humanistycznej. Bieniasz, który dysponuje obecnie jednym okiem i musiał porzucić malarstwo, nie odmawia udziału w organizowanych współcześnie wystawach⁹⁰ i nie przestaje tworzyć. W jego warsztacie wciąż powstają artefakty – niewielkie rysunki, za pomocą których opisuje otaczającą go naturę (il. 14). Jego furtka do świata ducha ciągle pozostaje otwarta i może okazać się ważna, gdy będziemy poszukiwać kierunków rozwoju naszej humanistyki.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bieniasz, Maciej. “Ad usum.” In *Vanitas*. Edited by Danuta Pałys and Agnieszka Gorzaniak. Bydgoszcz: Galeria Miejska BWA, 2017.
- . “Anioły białe i czarne.” *Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, no. 2 (1999): 9–50.
- . “Bardzo bym chciał.” In Bieniasz, *Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.

⁸⁹ M. Heidegger, *Rzecz*, w: tenże, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2002, s. 158.

⁹⁰ Chodzi o międzynarodową wystawę *Znaki Apokalipsy* (Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 24 IV 2020 – 20 IX 2020).

- . “Co artysta chciał przez to powiedzieć.” In *Maciej Bieniasz: Rysunki, szkice, notatki*. Edited by Agnieszka Bieniasz and Krzysztof Kula. Cieszyn: Galeria Uniwersytecka and Górnośląskie Centrum Kultury, 1999.
- . “Idą panczy na Wujek.” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- . Letter to Aneta Grodecka. 21 January 2020. In the author’s possession.
- . “Na śmierć cara.” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka – Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- . “Na śmierć Susłowa.” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- . “Pewnie miar rację autor ‘Promethidiona’...” In *Maciej Bieniasz – rysunki. Michaił Bułhakow – “Mistrz i Małgorzata.”* Edited by Maciej Bieniasz, Stanisław Kluska, and Grzegorz Hańderek. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2008.
- . “Sala operacyjna.” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- . “Sonet na dzień dziewiętnasty sierpnia. W siedemdziesiąt rocznicę zamordowania Federico Garcii Lorki.” 2011. In the possession of Maciej Bieniasz.
- . “*** Ty, który czytasz wiersze...” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- . *Wiersze*. Katowice: ASP (Katowice), 2011.
- . *Wiersze*. Katowice 2011: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej “Gość Niedzielny.”
- . “Zdefiniować precyzyjnie określenie ‘sacrum’ w sztuce...” In *Bieniasz, Satīs verborum: Obrazy, rysunki*. Edited by Agnieszka Orłowska. Kielce: Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej “Dom Praczek,” 2016.
- . “Z listu do Agnieszki Orłowskiej.” In *Jan Golka: Scenograf, malarz, poeta*. Edited by Agnieszka Orłowska. Kielce: Drukarnia Panzet, 2018.
- . “Zmęczony psalm.” In *Bieniasz, Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- Bierdijajew, Mikołaj. *Świat poznania filozoficznego*. Translated by Józef Pawlak. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1984.
- Bułhakow, Michaił. *Mistrz i Małgorzata*. Translated by Andrzej Drawicz. Warszawa: Porozumienie Wydawców, 2001.
- de Coster, Karol. *Osobliwe przygody Dyla Sowizdrzała*. Translated by Przemysław Smolik. Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.
- Czapski, Józef. “Abstrakcja: Za i przeciw.” In Czapski, *Oko*. Paryż: Instytut Literacki, 1960.
- Freedberg, David. *Potęga wizerunków: Studia z historii i teorii oddziaływania*. Translated by Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Grodecka, Aneta. “Artefakt kulturowy w humanistyce.” *Przestrzenie Teorii*, no. 23 (2015): 53–70.

- Gryglewicz, Tomasz. "Rzeczywistość i nierzeczywistość w twórczości grupy 'Wprost.'" In *Sztuka polska po 1945 roku: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Edited by Teresa Hrankowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- Heidegger, Martin. "Rzecz." In Heidegger, *Odczyty i rozprawy*. Translated by Janusz Mizera. Kraków: Baran i Suszczyński, 2002.
- Heska-Kwaśniewicz, Krystyna. "Maciej Bieniasz – poeta." In Maciej Bieniasz, *Wiersze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka and Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2011.
- Kaczmarek, Jacek. "Za dużo czerwonego." <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/za-duzo-czerwonego/>.
- Kafka, Franz. "Przed prawem." Translated by Juliusz Kydryński. In Kafka, *Opowieści i przypowieści*. Translated by Alfred Kowalkowski et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.
- Karolak, Marcin. "'Mistrz i Małgorzata' – grafiki i ilustracje inspirowane powieścią Michaiła Bułhakowa." <http://www.szczypakultury.pl/mistrz-i-malgorzata-grafiki-i-ilustracje-inspirowane-powieścia-mihaila-bulhakowa/>.
- Kępiński, Antoni. *Psychopatie*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1977.
- Król, Anna, and Jacek Waltoś, eds. *Wprost 1966-1986*. Kraków: Manggha, 2016.
- Kubin, Alfred. *Po tamtej stronie*. Translated by Anna M. Linke. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- Kudriawujew, Aleksander. "Z ballady o 'Mistrzu i Małgorzacie.'" *Literatura na Świecie*, no. 9 (1981): 163–75.
- Kuspiński, Donald. *Koniec sztuki*. Translated by Janusz Borowski. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2005.
- Linke, Anna Maria. "Notatki o Bronisławie Wojciechu Linkem spisane 1963-1964." Typed manuscript. The National Museum, Warsaw, Poland.
- Maciuszkiewicz, Roman. "Mistrzowie i Małgorzata." *Śląsk*, no. 10 (48) (1999): 80.
- Makówka, Leszek. *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku: Malarstwo i rzeźba*. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 2008.
- Młodinow, Leonard. *Nieświadomy mózg: jak to, co dzieje się za progiem świadomości, wpływa na nasze życie*. Translated by Julia Szajkowska. Warszawa: Prószyński Media, 2016.
- Mnich, Roman. "Neoplatonizm." In *Idee w Rosji: Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Edited by Andrzej de Lazari. Vol. 3. Łódź: Wydawnictwo Naukowe, 2000.
- Nyczek, Tadeusz. "Niepokonani." In *Wprost 1966-1986*. Edited by Anna Król and Jacek Waltoś. Kraków: Manggha, 2016.
- Okoń, Waldemar. "Paweł Filonow – czyli świadectwo niewidzialnego." In *Wizerunek artysty: Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*. Edited by Małgorzata Kitowska-Łysiak and Piotr Kosiewski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1996.
- Radziejewicz, Teresa. "Od ekfrazy do infrazy." In *Logos: Filozofia słowa; Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Edited by Krzysztof Andruczyk, Ewa Gor-

- lewska, and Krzysztof Korotkich. Białystok: Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet w Białymstoku, 2017.
- Sołżenicyn, Aleksander. *Oddział chorych na raka*. Translated by Michał B. Jagiełło. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.
- Szczyпка-Gwiazda, Barbara. "Krajobraz przemysłowy Katowic we współczesnym malarstwie." In *Przemiany protoindustrialne i industrialne jako czynnik miastotwórczy Katowic*. Edited by Antoni Barciak. Katowice: Societas Scientiarum Fennica Silesiae Superioris and Instytut Górnośląski, 2007.
- Waniek, Henryk. "Artysta wprost – Maciej Bieniasz." *Twórczość*, no. 2 (415) (1980): 157–9.
- Wyka, Kazimierz. *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Zagajewski, Adam. "Fiction, no-fiction." In Tadeusz Nyczek, *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami*. Part 1. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Aneta GRODECKA – Furtka do świata ducha. O splocie obrazu i słowa w twórczości Macieja Bieniasza

DOI 10.12887/33-2020-3-131-14

W artykule rozważane są ważne współcześnie problemy, takie jak rola mimetyzmu i mistycyzmu w sztuce, udział intuicji w procesie twórczym czy trafność interpretacji. Wychodząc od dyskusji na temat przedmiotowości w malarstwie i uruchamiając kontekst neuronaukowy, autorka prezentuje twórczość Macieja Bieniasza i koncentruje swoją uwagę na wybranych epizodach w dorobku artysty, które lokują się na pograniczu słowa i obrazu, takich jak dzieła inspirowane piosenkami Jacka Kaczmarskiego oraz powieściami *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa i *Oddział chorych na raka* Aleksandra Sołżenicyna. Analizie poddane zostają prace, w których literacka pasja, muzyczny słuch i wielozmysłowy repertuar są ważnymi środkami artystycznymi. Obrazy Bieniasza prowadzą do weryfikacji metod badawczych, okazuje się, że semiotyka sztuki i działania na zbiorach znaków nie prowadzą do odpowiednich wniosków, podobnie nieskuteczna jest hermeneutyczna opowieść i pograżenie się w przestrzeni domysłu. Wobec dzieł Bieniasza istotne znaczenie ma „powrót do rzeczy samych”, czyli wyostrenie odbioru przez podejście fenomenologiczne oraz zastosowanie metody biograficznej (autorka wykorzystuje zapiski artysty, informacje uzyskane w czasie rozmowy z twórcą czy zanotowane w listach). Metoda fenomenologiczna pozwala odsłonić przestrzeń ducha zakodowaną w dziełach malarskich Bieniasza: jest to przestrzeń, w której niekontrolowany akt przeżywania i swoboda kulturowych skojarzeń łączą się z rozbudowaną paletą emocji i głębią intuicyjnych rozpoznań. W świecie konkretnym, jak sugerował Mikołaj Bierdiajew, kryje się sens uniwersalny, a zanurzenie się w świecie

namiętności (artysta nie może być „chłodny”) nie ma już współcześnie dawnej romantycznej otoczki i może stać się osią nowej postawy estetycznej.

Słowa kluczowe: Maciej Bieniasz, mimetyzm, mistycyzm, artefakt, interdyscyplinarność, intuicja, piosenki Jacka Kaczmarskiego, *Mistrz i Małgorzata*

Kontakt: Zakład Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

E-mail: grodecka@amu.edu.pl; anetgrodecka@wp.pl

Tel. 61 8294605

<https://grodecka.home.amu.edu.pl/>

Aneta GRODECKA, A Gate to the World of Spirit: On the Weave of the Image and the Word in the Work of Maciej Bieniasz

DOI 10.12887/33-2020-3-131-14

The article considers such important contemporary problems as the role of mimicry and mysticism in art, the participation of intuition in the creative process, and the accuracy of interpretation. Starting from the discussion on objectivity in painting, activating the neuroscientific context, the author presents the work of Maciej Bieniasz, focusing on selected episodes in the artist's oeuvre which are located on the border between words and images, such as paintings inspired by Jacek Kaczmarski's songs and by the novels *Master and Margaret* by Mikhail Bulgakov and *Cancer Ward* by Aleksandr Solzhenitsyn. The object of analysis is images in which literary passion, musical ear and multi-sensory repertoire are important artistic means. Bieniasz's paintings lead to the verification of research methods; it turns out that the semiotics of art and actions on sets of signs do not lead to appropriate conclusions, and the hermeneutic story and plunging into the space of conjecture prove to be similarly ineffective. In relation to Bieniasz's works, it is important to "return to things in themselves," which means sharpening the perception by the phenomenological approach and using the biographical method (the author uses the artist's notes, as well as information from an interview with the artist and from the artist's letters). The phenomenological method reveals the space of the spirit encoded in Bieniasz's paintings. It is a space where the uncontrolled act of experiencing and the freedom of cultural associations are combined with an extensive palette of emotions and the depth of intuitive recognition. In the world of the concrete, as suggested by Nikolai Berdyaev, there is a universal meaning, and immersion in the world of passion (the artist cannot be 'cold') no longer has its old romantic envelope and may become the axis of a new aesthetic attitude.

Keywords: Maciej Bieniasz, mimicry, mysticism, artifact, interdisciplinarity, intuition, songs by Jacek Kaczmarski, *Master and Margarita*

Contact: Zakład Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego, Instytut Filologii
Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama
Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland
E-mail: grodecka@amu.edu.pl; anetgrodecka@wp.pl
Phone: +48 61 8294605
<https://grodecka.home.amu.edu.pl/>