
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VIII, 2

SECTIO L

2010

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

PIOTR MAJEWSKI

Liryka przedmiotowości.
„Krytyka poetów” wobec malarstwa Jana Tarasina

The Lyric of Objectiveness.
“Criticism of Poets” and the Jan Tarasin’s Painting

Słowa „przedmiotowość” Jan Tarasin (1926-2009) używał w końcu lat pięćdziesiątych XX wieku w odniesieniu do poszukiwań malarskich i graficznych, w których zajmował się tworzeniem specyficznego rodzaju form „konkretnych i zmysłowych”, lecz „wolnych od wszelkich niepotrzebnych zależności”¹. Można je wstępnie określić jako próbę odległego od realizmu, a w jakimś stopniu abstrakcyjnego (a więc wówczas „nowoczesnego”) interpretowania tradycyjnego tematu martwej natury. Natomiast termin „krytyka poetów” dotyczy rozwijanego w okresie odwilżowym typu krytyki, która miała ambicję wniknięcia w ukryte, głębsze pokłady znaczeniowe dzieła „nowoczesnego”. Niekonwencjonalny i trudniejszy w odbiorze sposób przedstawiania, który wówczas dominuje w malarstwie polskim, niejako domagał się niekonwencjonalnego słowa. Dodajmy: chodzi o słowo mające ambicję uzupełnienia i wyjaśnienia obrazu o charakterze niejednoznacznym i aluzyjnym, bliskiego międzynarodowej abstrakcji lirycznej. Zarazem krytyka ta dystansowała się wobec zadań jawnie propagandowych, jakie pełniła w okresie ścisłego realizmu socjalistycznego. Te dwie „ucieczki” –

¹ Słowa artysty. Zob. *Rozmowa z Janem Tarasinem* [rozmawiała Barbara Majewska], „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 23, s. 10-11.

malarstwa i krytyki – od socrealizmu były zarazem wejściem na teren szeroko rozpowszechnianej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku w Polsce idei „nowoczesności”.

Malarstwo nowoczesne okresu odwilży było przede wszystkim abstrakcyjne (lub bliskie abstrakcji) i ideowo zbliżone do uniwersalnych dążeń malarstwa z za „żelaznej kurtyny”. Z uwagi na swój nieprzedstawiający charakter nie stanowiło z punktu widzenia władzy zagrożenia, a propagandowo było interesujące o tyle, o ile świadczyło, że władza dopuszcza nową sztukę. Większe zainteresowanie władzy wzbudzały wówczas sztuki użytkowe (plakat, architektura, formy przestrzenne i otwarte w typie dydaktyki Sołtana i Hansena), w ramach których idea „nowoczesności” przyjęła nieco inną, bardziej społecznie i politycznie zaangażowaną postać². Malarstwo, reprezentowane – między innymi – przez Jana Tarasina, klasyka „nowoczesności”, miało inne cele, nie tyle funkcjonalnie przydatne w socjalistycznym społeczeństwie, poszukującym horyzontów przyszłego szczęścia, co pozostało w jakimś stopniu bliższe modernistycznym korzeniom sztuki, nakazującym nieustanną deliberację rozstrzygnięć formalnych. Malarstwo ucieleśniło więc kluczową dla epoki modernizmu ideę *formalesque* – zafascynowania formą.

W istocie, ukształtowana w drugiej połowie lat pięćdziesiątych koncepcja malarstwa Tarasina zdawała się wypływać z samego centrum zaktualizowanej gwałtownie w Polsce problematyki sztuki nowoczesnej. Jeśli bowiem zważywszy, że kluczowym problemem jest w tej koncepcji przedmiot i jego roztopienie się w dziele po przejściu malarskiej transformacji, to wydaje się, że mamy do czynienia z sytuacją na gruncie sztuki nowoczesnej typową. Nieustannie przecież toczy się tam „walka” między formą naturalną (rzeczywistą) przedmiotów a formą artystyczną, która nie jest już jej (rzeczywistości) opisem realistycznym, ale może też być – i chyba częściej bywa – jej malarskim czy graficznym przetworzeniem, a w obszarze abstrakcji lirycznej pozostaje bardzo odległym echem. W tej właśnie przestrzeni rozstrzygnięć formalnych rozwijała się formuła malarstwa Jana Tarasina.

Droga do abstrakcyjnej przedmiotowości wiodła artystę przez studia w latach 1946-1951 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (przede wszystkim w pracowniach kolorystów), a także poprzez udział w Pierwszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku. Po studiach z sukcesami wystawiał na ekspozycjach sztuki socrealistycznej. W 1953 roku razem z Walerianem Borowczykiem wydał album zatytułowany *Rysunki satyryczne*, który zwrócił uwagę so-

² Zob. W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność*, [w:] Grupa „Zamek”. *Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2009.

crealistycznej krytyki. Jeden z recenzentów wydał charakterystyczny dla tamtych czasów wartościujący werdykt: „poszczególne plansze znakomicie nadają się do zdobienia ścian świetlic, domów kultury, lokali partyjnych i związkowych”³. W 1955 roku artysta wziął udział w zapowiadającej odwrót od realizmu socjalistycznego Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale, gdzie zdobył nagrodę za grafikę, a rok później, jako trzydziestolatek, wyjechał do Włoch, gdzie zetknął się po raz pierwszy bezpośrednio ze sztuką Zachodu. Eksperyment z lokującą się na granicy abstrakcji „przedmiotowością”, która wkrótce stała się czymś w rodzaju jego *licentia poetica*, rozpoczął z przypadającym na ten czas zerwaniem z konwencją realizmu. Zerwanie to okazało się trwałe i bezpowrotne, a spowodowane było wspomnianym przeformułowaniem dążeń artystycznych w Polsce okresu odwilży. Pozostający na pograniczu abstrakcji i figuracji sposób przedstawiania przedmiotów, który okazał się osobliwością stylu malarzkiego Tarasina, był właśnie przejawem ówczesnego generalnego zwrotu sztuki ku „nowoczesności”, która nadała nową aktualność i dynamikę problematyce poszukiwań formalnych w obszarze malarstwa.

O sile i znaczeniu tego przełomu świadczy fakt, że artysta pozostał wierny wówczas obmyślonej koncepcji przedstawiania praktycznie do końca życia, znacznie ją modyfikował, udoskonalał i pogłębiał. Przyniosła ona wiele dzieł, w różnych wariantach warsztatowych i stylistycznych, lecz istota dążeń pozostała niezmienna. Długotrwałe przywiązanie do problemu przedmiotowości w malarstwie artysta podkreślał w wypowiedziach o charakterze autokomentarzy. Warto porównać dwa z nich, które dzieli czterdzieści lat.

W rozmowie z Barbarą Majewską w 1959 roku Jan Tarasin deklarował:

„Interesuje mnie przedmiotowość, konkretna i zmysłowa. Chciałbym jednak, żeby to, co powstaje na obrazie, było wolne od wszelkich niepotrzebnych zależności. Cieszy mnie, gdy powstające formy i sytuacje pozbywają się powierzchownych skojarzeń, nabierając cech własnych i nowych”⁴.

Dokładnie czterdzieści lat później, w 1999 roku, w rozmowie z Piotrem Cypryańskim artysta mówił następująco:

„Chcę, żeby to, co maluję miało taką konkretność jak w naturze, żeby miało ciężar, kształt, kolor. Nie chcę jednak, żeby to, co robię, miało bez-

³ Cyt. [za:] *Kalendarium* [oprac. P. Cypryański], [w:] *Jan Tarasin*, katalog wystawy, red. P. Cypryański, Galeria Starmach, kwiecień-maj, Kraków 1999, s. 27.

⁴ *Rozmowa z Janem Tarasinem...*, s. 10-11.

pośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego tworu natury. Zajmuję się przedmiotami na wielu piętrach ich odprzedmiotowania. Jest to taka gra, która polega na tym, że to, co abstrakcyjne, musi być prawie materialne, a to, co materialne, zdążać w kierunku abstrakcji”⁵.

Ujawniony w malarstwie Tarasina, jak też w twórczości wielu innych malarzy polskich w końcu lat pięćdziesiątych, wysoki potencjał owego napięcia pomiędzy przedmiotem a jego formą w pierwszej kolejności zelektryzował najbardziej kompetentną część publiczności, czyli krytyków. Niektórzy krytycy, tak jak i artyści, powitali nową sztukę z entuzjazmem. Wraz z nią do głosu dochodzi w Polsce gatunek krytyki, który ma niewiele wspólnego z enuncjacjami okresu socrealizmu. Teraz zainteresowanie krytyki budzi samo dzieło, a zwłaszcza jego warstwa artystyczna i stosowane przez artystów środki wyrazu.

Już z perspektywy czasu Aleksander Wojciechowski, jeden z pierwszych wnikliwych krytyków sztuki Tarasina, akcentował znamiona nowego modelu krytyki artystycznej:

„Nie odpowiadał nam ani model krytyki opisowej, wyrosłej z tradycji historii sztuki początków XX wieku, porządkującej fakty artystyczne według chronologii lub według stylów, szkół czy kierunków; ani model krytyki sprawozdawczej, dziennikarsko-informacyjnej, szeroko rozpowszechnionej w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym; ani wreszcie model krytyki propagandowo-deklaracyjnej, obowiązującej od 1949 do 1954 r.

Pragnęliśmy, by słowo «przylegało» do dzieła plastycznego, by było w pewnym stopniu jego ekwiwalentem, by barwa języka mogła dźwięczeć jak barwa obrazu. Stąd cyzelowanie każdego zdania, stąd rytmika słów starająca się oddać rytmikę form analizowanego przedmiotu, stąd harmonijna fraza literacka aspirująca do przekazania harmonii zawartej w dziele sztuki, stąd wreszcie aluzyjność języka, towarzysząca plastyce o cechach metaforycznych”⁶.

Wskazując na znakomitych francuskich antenatów owej „krytyki poetyckiej” w osobach Baudelaire’a, Apollinaire’a i Sartre’a, Wojciechowski utrzymywał, że pojawiła się ona na łamach „Przeglądu Artystycznego” w latach 1957-1960, kiedy sam był redaktorem naczelnym pisma:

⁵ *Malarstwo jest dla ludzi, którzy nie nudzą się sami ze sobą. Rozmowa z profesorem Janem Tarasinem* [rozmawiał Piotr Cypriański], [w:] *Jan Tarasin...*, s. 6-7.

⁶ A. Wojciechowski, „Przegląd Artystyczny” w latach 1957-1960, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 394.

„Spoglądając na «Przegląd Artystyczny» z perspektywy dwudziestu lat odnoszę wrażenie, iż jednym z najistotniejszych osiągnięć pisma był uprawiany na jego łamach – zaryzykuję określenie: po raz pierwszy w Polsce w tak szerokiej skali – specyficzny gatunek krytyki artystycznej⁷.”

W przypadku dzieł Jana Tarasina krytyka mierzyła się z niejednoznacznymi formami pozostającymi na pograniczu abstrakcji i rzeczowości. Ambicją krytyki pozostawało wówczas – jak zaznaczał Wojciechowski – stworzenie ekwiwalentu słownego dla tych form. Pojawiło się dążenie do poetyzacji wypowiedzi krytycznej, której celem było werbalne uchwycenie i opisanie skojarzeń wynikających z obcowania z niejednoznacznymi dziełami sztuki. Krytycy nie zatrzymywali się więc na komunikowaniu typowo recenzenckich informacji o wystawie i jej wartości, artyście i jego dziele, lecz próbowali wnikać głębiej w intencje artysty i odkrywać sensy dzieła. Przy czym sposób uprawiania krytyki wynikał z samego sposobu budowania obrazu. Doszło do synergii komunikacji treści. Słowo podążało za obrazem. Więcej, słowo uzupełniało obrazowanie, stawało się składnikiem znaczenia, pełniło funkcję dopełnienia. Sztuka była na tyle frapująca, że pobudzała krytykę wyjaśniającą.

Zapoznając się z lekturą tekstów krytycznych pisanych na temat malarstwa Tarasina, można zauważyć (nieco generalizując), że – zgodnie z postulatami „krytyki poetów” – szczególną uwagę zwracano na walory formalne dzieł, a zwłaszcza wyrafinowany kolor, efekty fakturalne, ład i monumentalizm kompozycji. Z drugiej strony, krytycy podkreślali nastrój powagi, skupienia, niedopowiedzenia i tajemniczości znaczeniowej malarskich form i quasi-przedmiotów.

Na wielu poziomach obrazu Tarasina przemawiała językiem zmysłowym i zarazem aluzyjnym. Fenomen jego malarstwa na tym właśnie polegał, że budując świat przedmiotów jak gdyby zawieszony między sztuką abstrakcyjną a rzeczywistością, otwierał przestrzeń dla wielokierunkowego ich dookreślenia. Przywołane poniżej głosy krytyki z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego stulecia, rzucając światło na okres krystalizacji koncepcji malarskiej artysty, dobitnie świadczą o osobliwej i trudnej do uchwycenia formule „przedmiotowości”, jaką zaproponował. Zaowocowała ona w długim procesie jedną z najbardziej niejednoznacznych refleksji nad „światem przedmiotów”.

Już wczesne, pochodzące z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, krytyczne komentarze twórczości artysty, wydają się akcentować zagadkowość jego ówczesnych prac. Choć świat przedstawiony jest w nich w dużym stopniu abstrakcyjny, to zarazem wieloaspektowo wiąże się ze światem rzeczywistym. Nie może zatem

⁷ *Ibid.*

dziwić, że twórczość artysty ujmowana była w różnych perspektywach interpretacyjnych. Te najwcześniejsze wskazują na powinowactwa z surrealizmem.

Pisała o tym jako jedna z pierwszych Barbara Majewska w 1958 roku:

„Poprzez zignorowanie naturalnej funkcji przedmiotu i płynącej stąd estetyki następowało odprzedmiotowanie, przedmiot z realnego stawał się surrealny. Przystawał być sobą, a w ostatnich obrazach zatracił swą realistyczną formę, nie zatracając wzrokowej konkretności. [...] W malarstwie Tarasina obserwujemy bardzo ciekawą drogę puryfikacji przedmiotu, ale nie tylko wzrokowej – która nieodmiennie prowadzi do abstrakcji geometrycznych figur, lecz pojęciowej, znaczeniowej, treściowej – która doprowadziła do stworzenia nowej rzeczywistości przedmiotów plastycznych, będących własnością wyobraźni malarza”⁸.

Tak więc osobliwość tej przedmiotowości niemal natychmiast została dostrzeżona, ale równocześnie, stając wobec „świata przedmiotów” o niejednoznacznym statusie, krytycy wzięli na siebie obowiązek przeniesienia w świat pojęć wizji malarza. Uroda formalna i porządek malarski płócien, podkreślone tu w wartościującym określeniu „puryfikacja przedmiotu”, nie pozwalały przejść obojętnie obok tej osobliwej wizji, pełnej przedmiotów konkretnych i zmysłowych, ale pochodzących jakby ze snu, nie z życia, albo z fantazji, nie z natury, skąd chyba brała się próba ujęcia ich w terminach surrealizmu. Paradoks tej formuły malarskiej wynikał od początku stąd, że chociaż Jan Tarasin nie malował nic poza przedmiotami, a więc składnikami codzienności i rzeczywistości, które wypełniają przestrzeń obrazów i życia, nie był realistą, lecz raczej irrealistą, który maluje z tej rzeczywistości tylko to, co niezbędne jest, aby wywołać ową zjawę. A jednak kolejne obrazy, jak też głosy wnikliwych krytyków, poświadczają, że nie tylko o umiejętność odrealnienia przedmiotów rzeczywistych można by podejrzewać malarza, ale raczej o dążenie, aby w malarstwie uzyskały one własną pozycję wobec świata. Określenie „przedmioty plastyczne”, które użyła Barbara Majewska, nadawało tej przedmiotowości charakter wybitnie autonomiczny.

Dodajmy w tym miejscu, że nie była to wówczas koncepcja malarstwa stała i przywiązana do jednego rozwiązania formalnego, lecz pulsująca przemianami. Zmienne konteksty odczytań prowokował sam malarz, próbując różnych sposobów malarskiego opisu przedmiotów.

W 1960 roku Tarasin wystawił w Galerii Krzywe Koło dwadzieścia kilka obrazów, które pozwoliły na zaobserwowanie zmian, jakie w ciągu dwóch lat zaszły w jego twórczości. Recenzent „Życia Literackiego” pisał:

⁸ *Rozmowa z Janem Tarasinem...*, s. 10-11.

„Z płócien Tarasina zniknęły owe «ostre formy» ułożone w horyzontalne pasma – zamiast dawnego «szkieletu przedmiotów» artysta stara się pokazać ich wnętrze, wniknąć do niego, uświadomić sobie jego strukturę i konstrukcję. Robi to w sposób tradycyjnie malarski, nie wprowadzając na płótno żadnych obcych materiałów – posługuje się jedynie pędzlem i farbą”⁹.

Emancypację zmysłowości i konkretności przedmiotów na płótnach podkreślił we wstępie do katalogu wystawy Aleksander Wojciechowski:

„Prace Tarasina posiadają specyficzną konkretność zjawiska odbitego w lustrze. Odnosi się wrażenie, że cała praca twórcza dokonuje się gdzieś poza powierzchnią płótna. Kiedy dojrzewa ostateczna koncepcja, kiedy «fakty» są już zgrupowane i uporządkowane – wówczas dopiero skierowuje na nie artysta obojętną płaszczyznę lustra, która chwyta i przekazuje obraz [...]”¹⁰.

Przekazuje obraz przedmiotu czy raczej tworzy jego miraż? W obrazie pojawia się jakiś przedmiot; można mieć wrażenie, że jest bardzo konkretny, niemal namacalny, ale zaraz okazuje się widmem, pozorem rzeczywistości albo rzeczywistością samą w sobie, bo przecież istniejącą jako „przedmiot malarski”, a nie jako iluzja. I właśnie owe dążenie do ukonkretnienia przedmiotu, jak gdyby „przyszpilenia” jego cech na płótnie, jest charakterystyczne dla malarza na początku dekady lat sześćdziesiątych.

Wojciechowski wprowadził nowe epitety wskazujące na specyfikę przedmiotów Tarasina. Używał nazwy wyżej przywołanej, czyli „przedmiot malarski” oraz „przedmiot bezinteresowny”:

„«Przedmioty bezinteresowne», przedmioty malarskie pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. [...] Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ściśle określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności do harmonii i równowagi. Do panowania nad materią, nad malarskim «bezinteresownym przedmiotem», który stale poddawany jest kontroli artysty”¹¹.

⁹ Jan Tarasin w „Krzywym Kole”, „Życie Literackie” 1960, nr 49, s. 11.

¹⁰ A. Wojciechowski, [Wstęp], [w:] Jan Tarasin [katalog wystawy], Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa 1960.

¹¹ *Ibid.*

Cytowani krytycy, mimo używania różnych terminów, zgadzali się co do jednego: przedmiot na obrazie był transpozycją przedmiotu obserwowanego, był – powtórzmy jeszcze raz – przedmiotem malarskim czy plastycznym, a zatem istniał jedynie w rzeczywistości obrazu. Kategoria bezinteresowności, jaką posłużył się Wojciechowski, miała na celu podkreślenie autonomii formy malarskiej. Przedmiot ten nie rościł pretensji do tego, aby rozpoznawać w nim jakiś rzeczywisty pierwowzór – obiekt istniejący w świecie rzeczywistym. Obraz bowiem stanowił własny „świat” artysty – autonomiczny, osobny i paralelny wobec jego doświadczenia rzeczywistości. W odniesieniu do świata rzeczywistego malarz pozostawał zdystansowany, nie interesowało go odtworzenie przedmiotu, ale raczej jego własności: koloru, kształtu, faktury, ciężaru. W ten sposób nadawał obrazowaniu cechy subiektywne i liryczne. Zarazem Wojciechowski podkreślił ważną cechę tego obrazowania – istniało ono w pewnym układzie wywołującym poczucie harmonii i równowagi. Subiektywizm i metaforyzacja języka malarskiego, jakim artysta posługiwał się w „opisie” przedmiotów, równoważone były obiektywnymi prawami kompozycji. Dzięki temu podmiotowość artysty daleka była od gwałtownej ekspresji. „Ja” malarza było dyskretne, ukryte za rzetelną budową obrazu, pozostawało „na drugim planie”.

Kolejną odsłonę poszukiwań przyniosła indywidualna wystawa artysty w Galerii Krzysztoforów w 1962 roku, na której marginesie Maciej Gutowski notował:

„To, co jest najbardziej znamienne dla stylu Tarasina, to jakaś konkretna materialność jego obrazów, która wyrażała się w kreowaniu zróżnicowanych, posiadających pewną nośność treściową znaków, ekwiwalentów przedmiotów, rozmaitych w swojej materii, strukturze, kolorze. O ile dotychczas były to wielorakie, świetnie rozłożone na płaszczyźnie, współistniejące quasi-przedmioty, o tyle teraz stały się one pojedyncze, wypełniające cały obraz, czy lepiej – nadające obrazowi nie funkcję ukazania przedmiotów, lecz jakby funkcję samego przedmiotu”¹².

Analitycznej postawie wobec przedmiotów towarzyszyło powiększenie skali obrazów, jak też bogate traktowanie materii malarskiej o gęstej, namacalnej strukturze. Tendencja ta zaprowadziła do eksperymentów z formą asamblażową, które malarz rozwinął szerzej w drugiej połowie dekady.

Równoległe Jan Tarasin poszerzył bagaż doświadczeń, zdobywanych podczas podróży. W czasie wystawy w „Krzysztoforach” przebywał na stypendium w krajach Dalekiego Wschodu, w Wietnamie i w Chinach. W rozmowie z Barbarą Majewską w 1965 roku stwierdził, że podróż, choć stosunkowo krótka, zaledwie

¹² M. Gutowski, *Wystawa prac Jana Tarasina*, „Dziennik Polski” 1962, nr 12.

miesięczna, była ważnym doświadczeniem, otworzyła go na relacje sztuki i natury. „Od czasu mojej podróży do Wietnamu, cztery lata temu, sztuka Dalekiego Wschodu stała się dla mnie czymś szalenie ważnym, określiła moje myślenie o malarstwie” – mówił wówczas malarz¹³, choć po latach, w przywoływanej już rozmowie z Piotrem Cypryańskim, dystansował się do nadzwyczajnej wagi tego doświadczenia. Niemniej krytycy często podkreślali odtąd „wschodniość” przedmiotowości w jego obrazach. Malarstwo stopniowo nabrało nowych jakości. Obrazy cechowała panoramiczność kompozycji przywodząca na myśl krajobrazy, hierarchiczność układów przedmiotów i warsztatowa finezja. Potem kompozycje nabrały kaligraficznej lekkości i zwiewności.

Barbara Majewska, wówczas najbardziej chyba dociekliwa krytyczka Tarasina, dopatrywała się jednak innych powinowactw i związków, które może są nawet trafniejsze, biorąc pod uwagę późniejsze dystansowanie się artysty wobec podróży wschodniej. Sam malarz konsekwentnie deklarował:

„Chcę malować sprawy konkretne. Chcę, by przedmioty-elementy moich obrazów były materialne i by różniły się między sobą jak różni się drzewo i woda [...] po to, by elementy wymyślone stały się jak żywe”¹⁴.

Z drugiej strony, potwierdzał malarz swe zafascynowanie Hokusai:

„[Hokusai] naśladował jedynie zasadnicze prawa istnienia form natury. Jej sposób porządkowania form. Naturą jest wszystko, można ją śledzić na różnych etapach jej działania [...]”.

Krytyczka upatrywała wówczas specyfiki zainteresowań przedmiotowych Tarasina w sferze wrażliwości na fizyczną obecność materii natury, porównując jego prace do cykli graficznych Dubuffeta – fakturologii i materiologii, długich zespołów prac stanowiących rejestracje rozmaitych faktur zaczerpniętych z obserwacji ziemi, wody, powietrza. Sam Tarasin potwierdzał, że w jego malarstwie jest podobny naturalizm, jaki dostrzec można u Dubuffeta. Znamienne są tu jego słowa:

„Mondriana interesował wyłącznie matematyczny porządek natury, a obok tego istnieje drugi porządek, porządek faktów, który znalazł odbicie w twórczości choćby Dubuffeta”¹⁵.

¹³ *Rozmowa z Janem Tarasinem* [rozmawia: Barbara Majewska], „Współczesność” 1965, nr 18, s. 1, 6.

¹⁴ Cytaty z wypowiedzi artysty, *ibid.*

¹⁵ *Ibid.* W 1965 roku Jan Tarasin odwiedził Paryż, gdzie też pokazał prace na wystawie *5 jeunes peintres d'Europe de l'Est*, w Galerie Lambert.

W 1968 roku na marginesie wystawy w Zachęcie krytycy dostrzegali skupienie uwagi artysty na analizie „porządku faktów”; czynili to na wiele różnych sposobów. Pisząc o *Przedmiotach aktywnych* i *Przedmiotach policzonych*, Aleksander Wojciechowski podkreślał wydobywanie z tła tytułowych motywów za pomocą mięsistej faktury¹⁶, a Jerzy Olkiewicz z upodobaniem porównywał układane w ciągi ziarniste i materialne przedmioty do hieroglifów archaicznego pisma, widząc w tym postępowaniu echa kaligrafii wschodniej¹⁷. Podkreślał osobność, bajkowość i tajemniczość wykreowanego świata, porównywał go do krajobrazów. Jednocześnie w wielu komentarzach krytyki – w tym samego Wojciechowskiego – nacisk położony został na aurę emocjonalną obrazów.

Oczywiste jest w kontekście tych spostrzeżeń, że warunkiem działań Tarasina było przekonanie, że obraz nie może powstać w emocjonalnej pustce. Stworzenie systemu znaków odpowiadających przeżywaniu porządku natury, w jej zmienności przygodnych bytów i stałości rytmu, nie oznaczało budowania obrazu na zasadzie chłodnej, intelektualnej spekulacji. Swoiste szyfrowanie odbywało się na poziomie intelektu i emocji. Wartością nadrzędną było unikanie oczywistości.

Spśród wielu głosów krytyków i porównań owej przedmiotowości odsyłających do pejzażu czy martwej natury uwagę zwraca spojrzenie Stanisława Rodzińskiego, który akcentował właśnie sposób ujawniania emocji artysty w jego dziele. Kładł on nacisk na atmosferę płócien – refleksyjną i pełną zadumy w niemym trwaniu rzeczy w przestrzeniach „rekwizytorni” i „antykwariatów”. Podkreślał zakorzenienie przedmiotowości w naturze, ale z drugiej strony, zwracał uwagę na autonomię świata przedstawionego¹⁸. Podobnie opisywał ten sposób obrazowania Andrzej Osęka, nie tyle jednak w świetle kategorii *mimesis*, ile w kategoriach świata malarskiego do tego stopnia osobnego i paralelnego wobec natury, że trudno było dlań znaleźć stosowną nazwę. Wykreowany świat był więc dlań „rzeczywistością bez nazwy”. Pisał:

„Świat ten rządzi się w istocie tymi samymi prawami, jakie panują w naturalnym świecie. Rzeczy posiadają swój ciężar, czujemy ich materialność, ich chropowatość. [...] Artysta stworzył swój świat z zastanawiającym poczuciem realności każdego szczegółu [...]. Jan Tarasin uwolnił [...] swą sztukę od wszelkich przypadkowych skojarzeń, uwolnił swe obrazy od anegdoty, symbolu, które przywarły do każdego z rozpoznawalnych przed-

¹⁶ A. Wojciechowski, [Wstęp], [w:] *Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek*, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1968.

¹⁷ J. Olkiewicz, *Jan Tarasin*, „Kultura” 1968, nr 47, s. 10.

¹⁸ S. Rodziński, *Jan Tarasin w warszawskiej Zachęcie*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 49, s. 4.

miotów. Nie odwraca się bynajmniej od natury, przeciwnie: skupia całą swą wyobraźnię na surowej dosadnej, pełnej powagi materialności świata i wszystkiego, co w nim istnieje¹⁹.

Eksponując własności przedmiotu, Tarasin posługiwał się wówczas formą reliefową, grubą, mięsistą materią malarską. Kulminacją tego etapu drogi twórczej, a zarazem granicą procesu sprawdzania przedmiotów na różnych poziomach ich funkcjonowania były wspomniane kompozycje asamblażowe.

W odniesieniu do poszukiwań o charakterze reliefowym, dla których precedensem były prace wykonane z wykorzystaniem pleksi podczas Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 roku²⁰, interesująco pisał Janusz Bogucki. Krytyk pokazał obrazy Tarasina w prowadzonej przez siebie Galerii Współczesnej w 1970 roku; w opisie tych prac posłużył się licznymi porównaniami:

„Widzieć można w tych obrazach tablice mówiące mową symboli i znaków, ale także rozległe obszary ziemi, gdzie widnieją dalekie postaci, przedmioty i cienie przedmiotów, albo przestrzenie bliskie, znajome jak powierzchnia stołu, jak kąt mieszkania z rzeczami, które tam trwają, a których zagadkowe istnienie uświadamiamy sobie jakby po raz pierwszy²¹.”

Bogucki wskazywał więc na nostalgiczną refleksyjność oraz zainteresowanie malarza przeszłością i kwestią pamięci (tablice z symbolami i znakami), podkreślał jego wyczulenie naturalistyczne oraz pasje krajobrazowe (rozległe obszary ziemi), wreszcie malarz okazywał się w jego oczach obserwatorem chłonącym zaskakujące piękno rzeczy najbliższych (powierzchnia stołu, kąt mieszkania, rzeczy).

W roku 1972 Jan Tarasin pokazał swoje obrazy we Wrocławiu. Pisał o nich na łamach „Odry” Mariusz Hermansdorfer, zwracając uwagę na zasadnicze obszary zainteresowań artysty, rozciągające się – zdaniem krytyka – w przestrzeni pomiędzy: obserwacją natury, eksploracją modelu abstrakcyjnego oraz badaniem właściwości różnych tworzyw. Zarazem autor odnotowywał zwrot ku zainteresowaniom formalnym o charakterze czysto malarskim i graficznym, które, po okresie asamblażowym, pojawiły się w latach 1971-1972:

¹⁹ A. Osęka, *Rzeczywistość bez nazwy*, „Polska” 1969, nr 4, s. 44-45.

²⁰ Prace te następująco charakteryzowała Urszula Czartoryska: „Jan Tarasin ćwiczył po prostu zatapianie w gorącej masie plastycznej różnych przedmiotów – liści, martwych żuczków, laleczek celuloidowych w poszczególnych klateczkach zaimprovizowanej gabloty”. U. Czartoryska, *Sztuka w zmieniającym się świecie*, „Projekt” 1966, nr 6 (56), s. 10-16.

²¹ J. Bogucki, [*Wstęp*], [w:] *Jan Tarasin*, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa 1970.

„Pierwotna koncepcja obrazu-odbicia rzeczywistości, późniejsza obrazu-przedmiotu mieściła się na ogół w ogólnym nurcie organicznym. Teraz powstał obraz-model, twór intelektualny. Formy zachowały wprawdzie obłą linię swych sylwetek, ale sposób ich rozmieszczenia, kolor, całkowita unifikacja wyglądu są wynikiem ustaleń sensu stricto abstrakcyjnych. Płaszczyzny płótna pokrywa biała farba, na której w wymiernych, rytmicznych odstępach pojawiają się czarne elementy”²².

We wspomnianych pracach nadmiar tworzywa (charakterystyczny dla okresu fascynacji malarstwem materii, zwłaszcza w asamblażach) ostatecznie odszedł na plan dalszy, pojawiła się warsztatowa asceza, nastąpił powrót do płaskiego, laserunkowego malowania, przedmiot zamienił się w znak, kompozycje nabrały lekkości. Otworzyło się nowe terytorium eksperymentów, które artysta rozwijał konsekwentnie w kolejnych latach. Znak trudno interpretować w izolacji, dopiero w powiązaniu z innymi tworzy rodzaj kodu, który – odpowiednio zinterpretowany – ujawnić może swoje znaczenie. Znaki porządkowane były w układach, a krytycy odkrywali potencjał znaczeniowy układu. Wariantów kreacji swoistego katalogu rzeczy było bardzo dużo. Rozciągały się one pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami: jednym z nich był biegun porządku i determinacji, drugim – chaosu i przypadku. Przy czym artystę – jak sam mówił – nieustannie frapowała współzależność między przedmiotem i znakiem. Na bazie dotychczasowych doświadczeń i eksperymentów malarz wypracował wówczas własny przekonujący i w pełni spójny język malarski, niemający w gruncie rzeczy żadnych analogii. Rządziło nim stałe prawo. Była nim refleksja nad naturą rzeczy, która motywowała poszukiwanie własnych reguł ich opisu.

Znak ten nie był jednak znakiem konwencjonalnym, to znaczy – najczęściej nie miał on określonego odniesienia. Na tym polegała jego specyfika. W kompozycjach malarskich i graficznych dominowały raczej barwne kształty: spokojnie ułożone jak „rzeczy na półkach” albo zdynamizowane w układach chaotycznych. Krytycy zaś wskazywali na ich powinowactwa i podobieństwa do hieroglifów, liter pisma i muzycznej notacji, do martwych natur i ludzkich zbiorowisk. Uogólniając: formalne, malarskie i graficzne własności owych przedmiotów były dopełnione ich wartościami semantycznymi. Ale – jak zawsze – Tarasin nie zezwalała na jednoznaczną identyfikację ich desygnatów. Jeśli były one „portretem rzeczy”, to zbiorowym i zarazem anonimowym²³.

²² M. Hermansdorfer, *Jan Tarasin*, „Odra” 1972, nr 9, s. 80.

²³ Przemienne wrażenie poetyckiego opisu świata dają prace z ostatnich lat życia artysty. To obrazy zbiorowisk, na które artysta spojrzał jak gdyby z oddalenia: przyglądał się im przez okna albo ukazywał je zawieszane w klatkach lub przepływające przez wnętrza. Jak w życiu, tworzyły

Tu wkraczamy w sferę filozoficznej zawartości poetyki malarskiej Tarasina. Określa ją odniesienie sztuki do rzeczywistości. Przy czym więcej tu chyba pytań niż odpowiedzi? Czy wielorakie zainteresowania przedmiotami zaprowadziły ostatecznie do ich oswojenia, okiełznania i uporządkowania? Czy swoiste „zapanowanie nad przedmiotami” było uwolnieniem się od ich tyranii? A może komunikat artysty należałoby odczytywać w perspektywie rozważań nad fenomenem „bycia pośród rzeczy”, plasującym się blisko kluczowej dla współczesnej humanistyki refleksji nad kulturą XX wieku²⁴? Tak czy inaczej, malarz uczył dystansu do świata rzeczy, który okazał się igraszką w rękach mistrza, kiedy tworzył on własne reguły jego istnienia, zarazem metaforycznie opisując prawa natury.

Sposób opisywania przedmiotów, niejednoznaczny i pełen odniesień, określił malarski styl artysty, jego odrębność i wyjątkowość. W wielu trafnych i przekonujących komentarzach krytyka starała się wskazać jego cechy, wydobywała jego specyfikę i emocjonalne nasycenie, w czym upatrywać należałoby jej siły, kiedy potrafiła odkrywać wartość autonomicznego świata przedstawionego. Słabością krytyki towarzyszącej twórczości Tarasina wydaje się natomiast brak dążenia do lokowania poszukiwań malarza w ramach szerszego kontekstu problematyki artystycznej epoki, szczególnie kontekstu sztuki światowej. Stąd nie dostrzeżono anachroniczności tej formuły malarstwa wobec – coraz wyraźniejszych w latach sześćdziesiątych – dążeń neoawangardowych.

Z drugiej strony, na przykład zainteresowani polskim malarstwem tego czasu krytycy francuscy nie zarzucali naszej sztuce opóźnienia. Wręcz przeciwnie – doceniali jej indywidualność. Nawet tak, wydawałoby się, neoawangardowo zorientowany krytyk, jak Pierre Restany, opiniotwórczy piewca „poetyckiego recydingu rzeczywistości”, czyli Nowego Realizmu, który mógł widzieć obrazy Tarasina zaprezentowane w Paryżu w związku z pierwszym Biennale de Paris w 1959 roku, w obszernym artykule z 1963 roku o malarstwie polskim z uznaniem konstatawał, że

„[...] w ciągu dziesięciu lat malarze polscy nadgonili zaległości w zakresie sztuki współczesnej, [...] dziś odnajdują swój własny styl”²⁵.

one „sytuacje” albo „komplikacje”. W przestrzeni obrazu nieustannie toczyła się gra anonimowych form – niemych, ale pełnych wyrazu.

²⁴ Zob. *Od Redakcji*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, Lublin 2007, s. 5.

²⁵ P. Restany, *En 10 ans les peintres polonais ont rattrapé leur retard sur l'art contemporain*, “La Galerie des Arts” 1963, nr 12, s. 22.

Restany miał zapewne dużo racji, zwracając uwagę na liryczny język polskiego malarstwa, który był dla niego jego główną cechą wyróżniającą, a którego najbardziej spektakularny przykład dostrzegął w dobrze znanych w tym czasie w Paryżu obrazach Jana Lebensteina. W znacznym stopniu to właśnie liryczny język obrazowania połączył współczesne wówczas dążenia polskich artystów zarówno ze sztuką światową, jak i wielką tradycją polskiego romantyzmu.

SUMMARY

The present article discusses selected critical texts of 1956-1972 concerning the painting of one of the “classics of modernity” – Jan Tarasin (1926-2009). The author tries to reconstruct some features of the language of Polish art criticism after the period of socialist realism.

While reading the critical texts concerning Tarasin’s painting, the author noticed that a certain interpretation canon was established comparatively quickly: it contained a set of expressions which described the pictures of the artist; especially the term “objectiveness” was frequently used. The critical vocabulary was full of all kinds of expressions indicating vagueness, understatement and semantic mysteriousness of this painting as well as its lyrical subjectivity and use of metaphors. On the other hand, the critics emphasized the sensuous and material aspects of his painting in many ways, trying to capture them by means of a descriptive language.