

MARIA POPRZĘCKA

Bunt tej drugiej osoby we mnie?

Wiesławowi Juszczakowi

Wliczając ponad osiemset płócien spuściźnie artystycznej Jacka Sempolińskiego wyróżnia się grupa obrazów powstałych w latach 80. i 90., do których artysta wrócił po latach, ingerując w ich malarską materię, nadając im inne tytuły i aktualizując datowania¹. Ingerencja dotyczyła zarówno lica, jak odwroci, na których malarz zwykł kłaść swe nazwisko, datę oraz tytuł obrazu. Większość – nazwijmy to roboczo – pierwotnych obrazów to typowe dla twórczości Sempolińskiego z tamtych lat spopielale, trupie płótna, poprzecierane i podziurawione, których eschatologiczne znaczenie podkreślał wielokrotnie porwacający tytuł: *Czaszka*.

Zmiany są szokujące. Na sinym tle dawnego obrazu pojawia się zarys głowy, kreślony rwącą linią o barwie błękitu pruskiego. Po całej powierzchni, jak race na nocnym niebie, rozbryzgane żółto-czerwone kleksy. Na odwrocie białą farbą położona sygnatura, data *październik '90* i tytuł *Czaszka*. Poniżej dopisane czerwoną kredką: *Autoportret Brazylia 2001*.

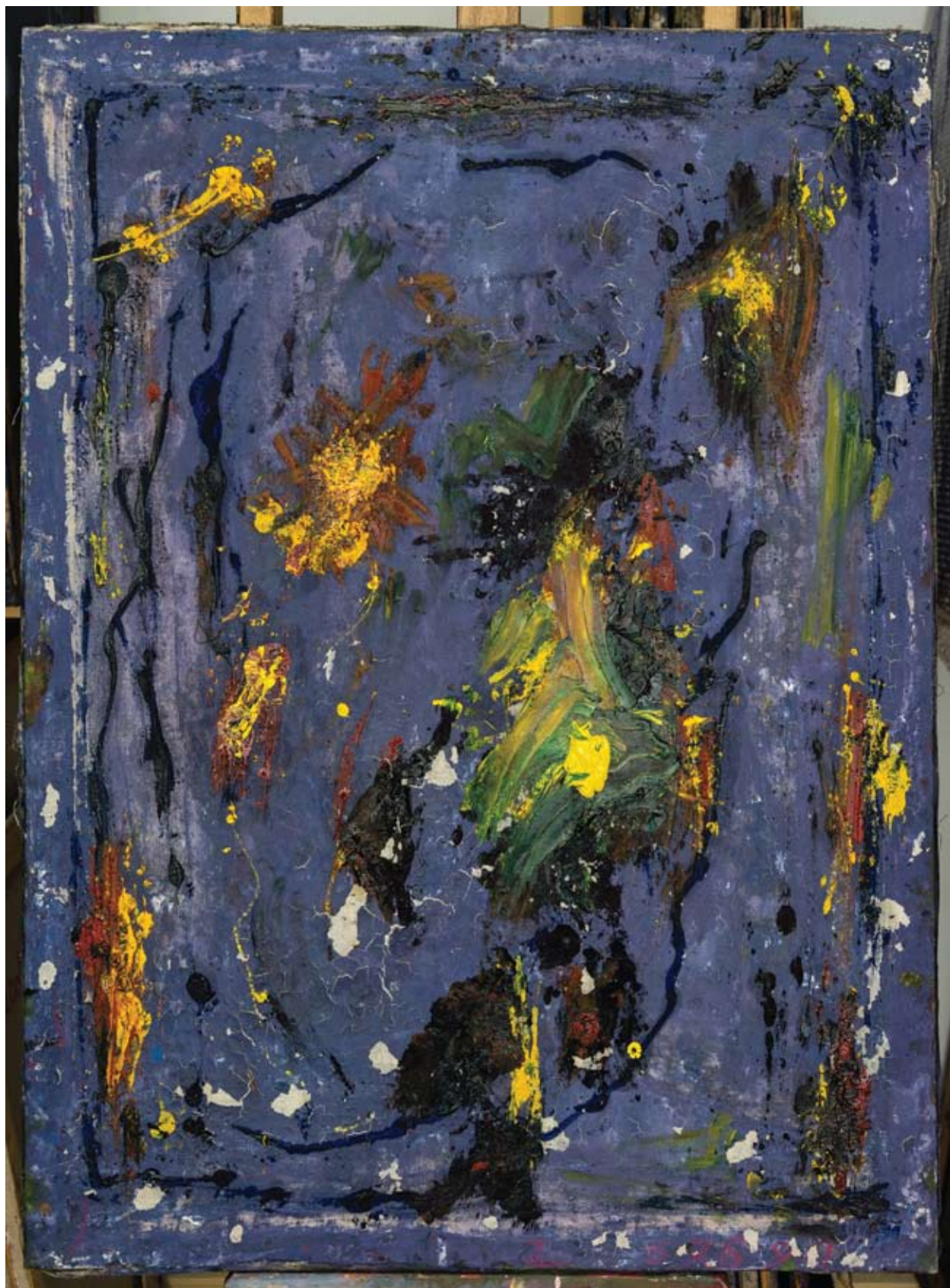
Bardziej katagoryczna i drastyczna zmiana: na szarobłękitnej warstwie malarskiej, w maźniętym żółcią obramieniu zarys męskiego członka i jąder. Fioletowobłękitnawa siność teł podbija blask żółci i oranżu. Na odwrocie parokrotnie przekreślona data '84 oraz tytuł *Czaszka*, niżej amarantową kredką wypisane: *genitalia 1999*. Najbardziej niezwykły w tej grupie, także ze względu na większy format (110x75 cm), jest obraz dwustronny. Płótno w wielu miejscach podarte, z prześwitującymi dziurami. Na głębokim błękitcie żółta, miejscami wzmocniana różem pastelą szybki obrys męskiej sylwetki, ujętej od czoła po podbrzusze. Na odwrocie wtarta bez gruntu w płótno błękitna plama, na której powtórzona ta sama sylweta. Napis niezmienny: *Sempoliński zdjęcie z krzyża 1980*. Dodane tylko ujęte w kółko „N”.

Obrazy, o których mowa, nie są nieznane. Były eksponowane, między innymi na indywidualnej wystawie artysty w Zachęcie w 2002 roku czy na *Próbie retrospektyw* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w 2013, już po śmierci malarza². W katalogach odnotowano podwójne tytuły i datowania, bez komentarzy.

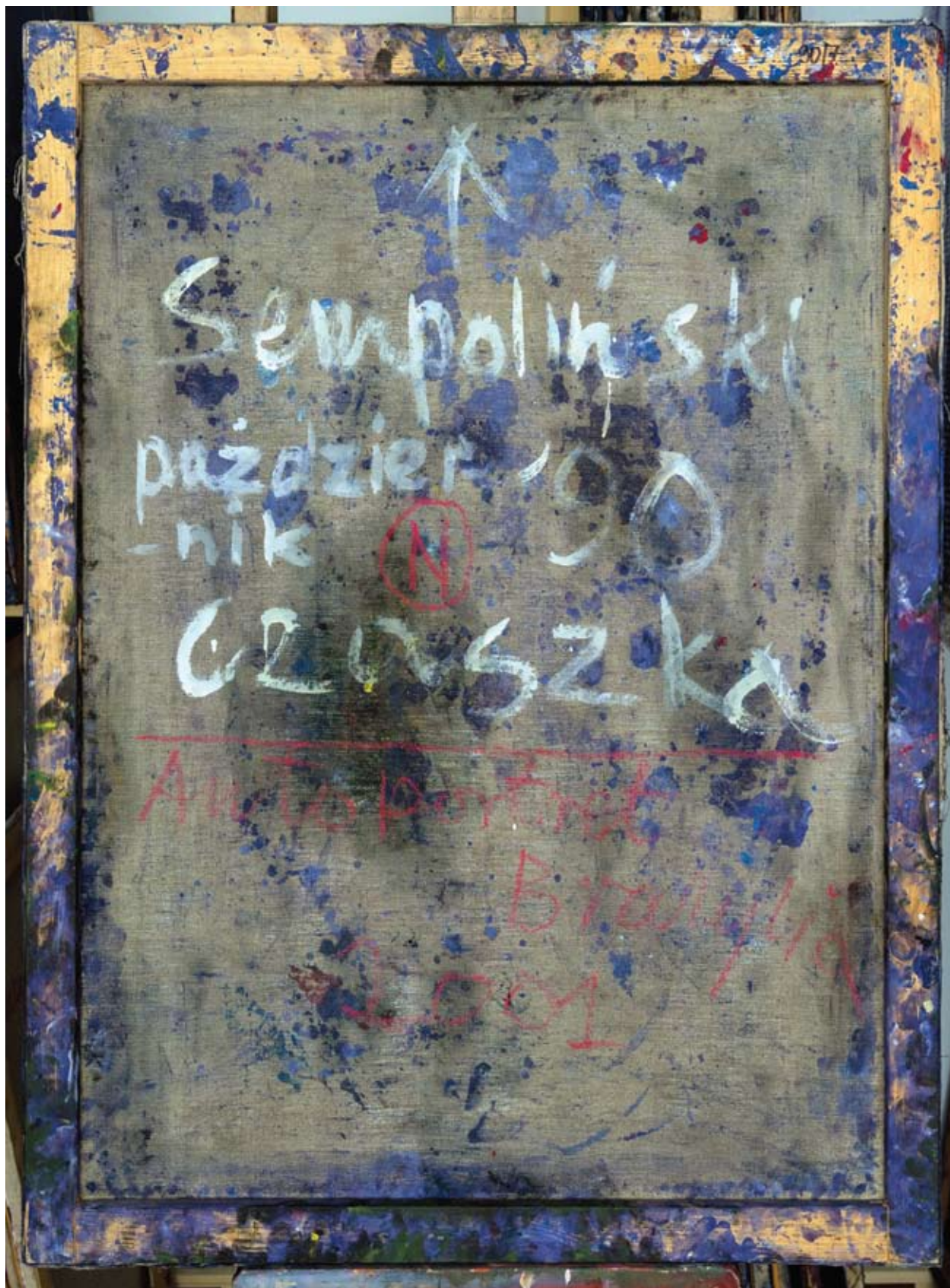
Praktyka muzealna i wystawiennicza z natury rzeczy skupia się na licu obrazu, na jego oficjalnym obliczu. Odwrocą z ich roboczym zapleczem, listwami krosien, narożnikami klinami, strzępiącym się skrajem płótna, gwoździakami, śladami napraw i zmian, a także z napisami, naklejkami, stemplami, pozostawia się konserwatorom i badaczom proveniencji obrazu. Ci zaś czerpią z nich bezcenne informacje. Od stosunkowo niedawna ta warsztatowa, materialna, zwykle ukryta przed wzrokiem widzów strona obrazów zaczęła być ujawniana publiczności, zwłaszcza wtedy, gdy obrazy są zamalowane dwustronnie³. Taką była niedawna wystawa „podwójnego Kirschnera” w Mannheim, ukazująca dwustronne, „przeredagowywane” dzieła niemieckiego ekspresjonisty i wskazująca bardzo złożone relacje między licem a odwrociem. Najbliższym nam przykładem była odbywająca się w tym samym czasie wystawa Andrzeja Wróblewskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Recto/Verso*⁴.

Dwustronność obrazów Wróblewskiego była znana. Na kilku wystawach eksponowano już płótna w otwartej przestrzeni, aby pokazać ich odwrocą. Natomiast na wystawie w MSN owa dwustronność stała się kluczem dla kuratorskiej koncepcji Erica de Chassey. W zasadzie świadom wynikającego z biedy ponownego wykorzystywania zamalowanych płócien, francuski kurator uznał dwustronność nie za przypadkowy, lecz zasadniczy element dzieła Wróblewskiego. Malowanie na dwóch stronach tego samego płótna określił jako substancjalną część jego artystycznej spuścizny, działanie o niemal programowym charakterze. Analizując konkretne przykłady, de Chassey dowodzi, iż malarz prowadzi tu świadomy, konfrontacyjny dialog. Wzajemne relacje lica i odwroci układają się w ewolucyjne następstwo, znaczą kolejne artystyczne i ideologiczne zwroty. Dobierając przykłady istotnie można wskazać efektywne wizualne metafory radykalnej artystycznej przemiany, nakreślić dramatyczny zapis kolejnych artystycznych zaprzeczeń samemu sobie, zobaczyć dokument miotających artystą sprzeczności. Ale jeśli przyrzeć się innym dwustronnym pracom – to już żaden ewolucyjny czy rewolucyjny porządek z nich nie wynika. Rządzi zupełny przypadek. Inne przykłady nie niosą w sobie żadnego przełomu, żadnej wewnętrznej sprzeczności. Są mozołnym dochodzeniem do formy bardzo przecież młodego artysty. Ponadto dwustronność obrazów Wróblewskiego nie jest odosobnionym ewenementem. Na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku, na której Wróblewski przedstawił serię „gwiezdnych”, abstrakcyjno-kosmogonicznych obrazów, znalazłoby się takich obrazów niemało⁵.

Odwrocą obrazów Jacka Sempolińskiego, poza nielicznymi wyjątkami⁶, nie są zamalowane. Niosą tylko zmiany tytułów i datowań. Lecz, może paradoksalnie, one właśnie są świadectwem zwrotu, konfrontacji, wewnętrznego konfliktu i przemiany. Są potwierdzeniem tego, co dzieje się na licu płótna – ingerencji w jego dawny wygląd. Co, poza samym faktem powrotu do



Jacek Sempoliński
Czaszka 1990 / Autoportret Brazylia 2001
pł., technika mieszana, 99,5 x 80
sygn. na odwrocie „Sempoliński/ październ -/ nik / '90/ Czaszka”,
czerwoną kredką: N [w kółku] Autoportret / Brazylia / 2001. Fot. Krzysztof Pijarski.



Jacek Sempoliński
Czaszka 1990 / Autoportret Brazylia 2001
pł., technika mieszana, 99,5 x 80
sygn. na odwrocie „Sempoliński/ październ -/ nik / '90/ Czaszka”,
czerwoną kredką: N [w kółku] Autoportret / Brazylia / 2001. Fot. Krzysztof Pijarski.

dawnego płótna, łączy te artystyczne akty? Metoda wszędzie jest podobna – agresywne wejście w zastaną strukturę malarską wraz z wyznaczeniem nowego pola obrazowego oraz zmiana tytułu i daty na odwróciu. Poza tym poszczególne płótna są bardzo odmienne.

Jakim słowem określić takie bezprecedensowe działania? Nie przemiana wyobrażenia, nie „przemalowanie”, ani tym bardziej „poprawienie”, lecz potraktowanie własnego dzieła jako miejsca zmanifestowania przemiany artysty⁷. Demonstracyjny powrót po latach, aby wykrzyknąć: Nie! Nie *Czaszka*, lecz *genitalia*, nie *Czaszka*, lecz z miłosnej beethovenowskiej dedykacji wzięty *Der Feme*, nie *Zdjęcie z krzyża*, lecz własny akt. Odruch anarchicznego sprzeciwu, przekory wobec artystycznych świętości, jak splunięcie do źródła Aretuzy w Syrakuzach⁸. „W uporządkowany świat wdzierają jakiś nieznany bóg i wszystko przewraca do góry nogami” – jak pisał Sempoliński pod wrażeniem brutalnej inscenizacji Warlikowskiego *Bachantek* Eurypidesa w TR Warszawa⁹. Niewłaściwe jest także, częste obecnie, słowo „interwencja”. To, co dzieje się na polu obrazowym, prędzej można nazwać gwałtem, inwazją. Inwazją najeźdźcy, który nie zostawia spalonych ziem, lecz nie zacierając śladów swego barbarzyństwa, ostentacyjnie rozprawia się z zastanym dziedzictwem. Pozostawia jego sponiewierane szczątki, by tym mocniej uwidocznili swoją burzycielską robotę. Plugawi świętości, rujnuje cmentarze, profanuje kościoły, by na ich ruinach ustanowić nowe porządki. Na ich kształcie odciska na niej swój agresywny, niszczący ślad.

Tak jak trudno dla działań Sempolińskiego znaleźć właściwe słowo, tak trudno umieścić je w artystycznych kontekstach, wskazać precedensy czy analogie. Trudno, choć dużo przecież w dwudziestowiecznej sztuce niszczycielskiej pasji. Ale rozprawianie się z obrazami przez Sempolińskiego, mimo iż gwałtowne, nie ma nic wspólnego z radykalną i programową autodestrukcją artystów takich jak Gustav Metzger czy uczestnicy Destruction In Art Symposium, których ruch przypadł zresztą na lata 60. minionego wieku, i poważnie traktujący swoje malarstwo Sempoliński nie miał z tym nic wspólnego. Artysta, wybrzydając na chłam w muzeach¹⁰, też twierdził, że sztuki jest za dużo. Może powtórzyłby za Benem Vautier: *No more art*. Zaproszony jesienią 1999 roku do Kolegium mającego organizować jubileuszowe obchody Akademii Sztuk Pięknych, anarchicznie kwitował: „wyjdę na superawangardowego, zlikwiduję Sztukę. Bo tego pojęcia nienawidzę najbardziej”¹¹. Lecz w rzeczywistości jego furia nie była zwrócona przeciw sztuce jako takiej, lecz przeciw konkretnym obrazom, i to własnym.

„Zgwałcone” obrazy Jacka Sempolińskiego można więc rozpatrywać tylko jako przypadek indywidualny, osobny i szukać dla nich kontekstów i komentarzy jedynie w sztuce i myślach samego artysty. Jacek Sempoliński pisał świetnie i niemało, lecz – jak sam podkreślał – tylko „na zamówienie”, zwykle na prośbę przyjaciół-malarzy wstępy do katalogów i recenzje z wystaw. W późnych latach życia udzielił kilku ważnych wywiadów. Zebrane pisma zostały opracowane i opublikowane przez Małgo-



Jacek Sempoliński
Czaszka 1984 / Genitalia 1999
pł. ol. 110 x 90

sygn. na odwrocie farbą „Sempoliński / [skreślone kredką: '84. /czaszka]”,
poniżej kredką: „genitalia '1999”. Fot. Krzysztof Pijarski.

rzatę Kitowską w tomie *Władztwo i służba*¹². Ale okazuje się, że to nie wszystko. Sempoliński pozostawił także niepublikowany *Dziennik*. Zdaje się on najwłaściwszym odniesieniem do omawianych obrazów, jako iż malarz zaczął go prowadzić w tym samym 1999 roku, kiedy podjął konfrontację z dawnymi płótnami. *Dziennik* to nie zwykły dziariusz, lecz bezwzględna w swojej szczerości rozprawa 70-letniego artysty z życiem i z młodością¹³. Zwrot ku własnej przeszłości rozgrywa się więc zarówno na kartkach kompulsywnie zapisywanych zeszytów, jak na malowanych przed laty płótnach.

W tej sytuacji rodzi się wszakże podstawowa wątpliwość – na ile jesteśmy uprawnieni do korzystania z tekstu niejawnego, odsłaniającego prywatność nieskorego do wynurzeń artysty? Jacek Sempoliński nie tail, że pisze *Dziennik*. Na towarzyskich wieczorach w Nieborowie przeczytano nawet kilka fragmentów. Pomimo to artysta nie był do końca zdecydowany, co do przeznaczenia swych zapisów:

„Zdaję sobie sprawę, że, aby to [pisanie] miało jakąś wartość, musiałbym być sam jakąś wartością. Ale, jeśli te kartki są tylko dla mnie? Co mnie obchodzą wartości – jest tak, jak jest”¹⁴.

I w innym miejscu, w kilka tygodni po rozpoczęciu pisania *Dziennika*:

„Mam mieszane uczucia: z jednej strony pragnienie by «węzeł Kazimierski» był wyłączną moją własnością jak przez ostatnich 47 lat, z drugiej zaś chęć «upublicznienia» go. Ekshibicjonizm? Starość? Czy pragnienie powrotu? Byłem młody, miałem życie. Ale przecież zarazem go nie miałem. Czy to właśnie owo, mam-nie-mam, chęć ujawniać? [...] Może odmłodzenie, które odczuwam od zimy, wyzwolone jest «oczekiwaniem» na tę moją nieszczęsną głowę, może ona mnie «wołała»?¹⁵

„Mam-nie-mam chęć ujawniać” – zdaje się, że sam artysta ostatecznie nie rozstrzygnął, czy pisze *a me stesso* – samemu sobie, czy też chce dzienniki „upublicznić”. Obok poczucia niestosowności towarzyszącego sięganiu do prywatnych zapisów, idzie niepewność co do zasadności „tłumaczenia” twórczości autokomentarzami samego twórcy i jego psycho-fizyczną kondycją¹⁶. Takie wątpliwości miał również sam piszący o sobie Sempoliński. Tych wątpliwości jest wiele, co znajduje wyraz w jednym z najbardziej szokujących szczerością zapisów:

„Nigdy moja twórczość nie była prostym «przełożeniem» spraw życiowych na malarstwo, coś jednak zawsze przenikało. Ta moja przeklęta tonacja *moll* była stale mnie nękająca. Staralem się, by nie ulegać jej bezwzględnie, żeby, jeśli już, to było to jednak *g-moll*, i nie *adagio sostenuto*, ale *espressivo* czy, jeśli można, *agitato*. Rysowanie tych czaszek i Ukrzyżowań podczas agonii mojej mamy dawało ujście, stan ducha i kształt rysunków były w zgodzie. Wszystko zatem szło dobrze, ale któregoś dnia, z przyczyn zupełnie niewyjaśnionych, znienacka, zacząłem rysować własną nagość, w lustrze. Zdumienie moje nie miało granic, ale też i bezgraniczny

był pociąg do tej czynności. Rysunki powstawały błyskawicznie, niepohamowanie. Coś się we mnie rozluźniło, otwarło. Jeszcze wówczas nie wiedziałem, co to takiego, wyczuwałem jednak, że to brzemiennie w skutki, że nie bezkarne. Stawiałem na tych kartkach daty – ostatnie są robione w dniach tuż przed śmiercią mamy, już w jej nieprzytomności. Przelotnie myślałem o sobie ze zgrozą: tu mama kona, a ja «takie rzeczy». Mama umarła w połowie marca, rysunki zwinąłem i cisnąłem do kąta i wyjechałem na Wielkanoc do Nieborowa [...] Potem, w Warszawie, wróciłem do malowania. Były to znów «moje» czaszki, ale po paru miesiącach przerwy, mimo «cezury» życiowej, prawie takie same jak te, na których stanąłem przed śmiercią rodziców. Rysunkowe «seksy» były wyraźnie «enklawą», o której zapomniałem, zapadła w niebyt, nie zaglądałem do tego. I tak upłynęły następne lata [...] Czyżby zatem twórczość sprowadzać do funkcji biologicznych? To jest pytanie bez odpowiedzi, bo przecież są jeszcze kwestie duchowe. Na razie notuję, że istotą czy źródłem jest podwójność. Tak jak w akcie miłosnym. Sztuka dla badaczy i uczonych może być faktem kulturowym, dla artysty nigdy”¹⁷.

Wobec takich wyznań powraca pytanie, na ile można korzystać z podobnego odsłonięcia prywatności. Przecież tak, jak nie wiemy, do kogo adresowany jest *Dziennik*, tak nie wiemy, do kogo adresowane są katagoryczne zaprzeczenia na odwrociach obrazów. Odwrociach, których w zasadzie się nie ogląda, zaistniałych w ukryciu, tak jak spisywane wczesnymi rankami kartki *Dziennika*. Kto ma być świadkiem tego rozrachunku z życiem? Rozrachunku wyrażanego jednocześnie żarliwymi słowami i gwałtownymi liniami farby wyciskanej wprost z tuby na stare płótna. Czy to zaprzeczenie samemu siebie? Skreślenie dawnego życia, tak jak zamazanie skreślone są pierwotne daty i tytuły obrazów? Namietny bunt – tak, lecz przeciw komu? Przeciw samemu sobie? „Bunt tej drugiej osoby we mnie? Czy poczucie, że czasu coraz mniej, przecież niedługo umrę?”¹⁸.

Mając pełną świadomość ryzyka, jakim jest szukanie źródeł twórczych przemian w życiu artysty, trzeba je jednak podjąć. Uzasadnia je przede wszystkim równocześnieść życiowego zwrotu, który przyniósł zarazem przełom w malarstwie Sempolińskiego, powroty do dawnych płócien, jak i podjęcie wielkiego rozrachunku z życiem, jakim jest *Dziennik*. Tak jakby pękły tamy blokujące in-trowertycznego, milkliwego artystę. Szukanie paraleli słów i obrazów może wydać się zbyt łatwe, lecz w tym wypadku nie sposób go odrzucić. Za jego prawomocnością przemawia także charakter zapisów. Są niczym katagoryczne skreślenia dawnych dat i tytułów. Nie ma tu cienia wspominkowej nostalgii, penetracja własnego *ja* prowadzona jest bez znieczulenia, nie ma litości wobec pokus narcyzmu. Żadnego lamentu nad sobą, przeciwnie – „wstręt do siebie to motor. Ja nie mogę być flakiem, moje odbicie w lustrze nie może mnie zdejmować litością. Mogę być patologiczny, ale nie słaby”¹⁹.



U góry: Jacek Sempoliński

Bielany nocą 1980 / *Zza grobu* 2002, ol. pł., 110 x 75

sygn. na odwrocie „Sempoliński/Bielany nocą/1980/” kredka: zza grobu/2002

U dołu: Jacek Sempoliński, *Zdjęcie z krzyża* 1980 / *Zza grobu*, 2002-2003, ol. pł., 93 x 73,

sygn. na odwrocie „Sempoliński/zdjęcie z krzyża [skreślone]/ 1980 kredka: z za/grobu/2002 [skreślone] 2003.

Fot. Krzysztof Pijarski.



U góry: Jacek Sempoliński
Czaszka 1987 / Der Ferne 2002, ol. pł., 100 x 70
sygn. na odwrocie: „Sempoliński/ '87 / czaszka”, kredką: „Der Ferne / 2002” Fot. Krzysztof Pijarski.

U dołu: Jacek Sempoliński
Męćmierz Wisła, 1980 / Cyfry arabskie 2010
pł. technika mieszana, 92 x 72
sygn. na odwrocie „Sempoliński / '90 / Męćmierz / Wisła”, kredką: „Cyfry arabskie / 2010”. Fot. Krzysztof Pijarski.

Czasem szczerowość dochodzi do granicy duchowego eksperymentu. Przyjmijmy więc za artystę: „jest tak, jak jest”. A jest tak, że nigdy, nawet z balastem nieczystego sumienia, nie wyzbędziemy się potrzeby wnikięcia w tajemnice twórczości i twórczych osobowości.

Data graniczną jest dla artysty rok 1999. Przystępując do pisania dziennika, Jacek Sempoliński wciąż poddaje autoanalizie owo „odruchowe zwrócenie się ku młodości”, późny, niespodziewany renesans:

„Po paroletnim upadku sił odczułem ostatniej zimy jakby niespodziewany i nie znany mi dotąd, niewytłumaczalny przypływ energii. Stan jakby gwałtownego zakochania, tajemnej i głębokiej radości i podniecenia. Zakochałem się w jakichś nieznajomych – w kinie, na ulicy. To, oraz doznanie sztuki w muzeach Wiednia, Wenecji, na Sycylii, dokonały jakby zwrotu w mej «filozofii» twórczości i o tym, choć już coś napisałem, chcę pisać.” – wyznawał artysta w jednym z pierwszych zapisów²⁰. Odnotowując zarazem „uszcześliwienie z tego płynące”²¹. Wtedy też wyrwa mu się faustowskie: „A nade wszystko jak być młodym? Za to oddałbym wszystko”²².

A nieco później:

„Te dziesięć lat załamania tej zimy ustąpiło, zamieniło się w odwrotność. Poczułem dopływ sił, młodość (drugą? trzecią?). W trybie codziennym nic się nie zmieniło, ale w życiu głębszym tak, i to zagadkowo

dużo. Podobno widać odmianę na zewnątrz, wszyscy mi to mówią. Odmłodziłem, spadłem na wadze, jestem lżejszy, nawet lekkomyślny. Nie boję się. [...] Więc odmłodziłem, lekko zwariowałem; to niepoważne – ale błogosławione”²³.

Dzienniki lat 1999-2001 – teksty gęste, mocne, bezwzględne – nie przynoszą żadnych bezpośrednich wzmianek o powrotach do dawnych obrazów. Żadnych typowych autokomentarzy. Czy w ogóle znajdujemy w nich potrzebę autodestrukcji, która objawiła się w zamachach na dawne obrazy? W połowie października 1999 roku artysta pisze:

„Jestem brudny, gotowy. Efekty wczorajszej pracy albo dobre, albo mizerne, tę mizериę trzeba dziś przevalczyć, zrobić coś gwałtownego, coś zniszczyć, przekreślić. Biorę czasem listwę i wzdłuż niej przeciągam tubą farby skośną linię przez cały obraz. Unieważniam go, unieważniam siebie, ale ta linia to też ja – ten ważny: ja tak chcę. Dzisiejszą ociężałością przekreślam wczorajszą mizериę. Często z tego powstaje forma, a tu już jesteśmy jakby poza sobą, w tej linii właśnie, arbitralnie rozstrzygającej o całej «pozostałości». Albo, spojrzawszy w lustro, tę gębę ohydłą uczynić błyskawicznie jeszcze bardziej patologiczną, z wyszczerzonymi zębami. Przez wiele lat chciałem, tymi pierwszymi ruchami, zniszczyć wczorajszy obraz, teraz chcę zniszczyć siebie. Jestem poza obrazem”²⁴.



Jacek Sempoliński, *Zdjęcie z krzyża*, 1980, ol. pł., 110 x 75
sygn. na odwrocie „J. Sempoliński/ zdjęcie/z/krzyża/1980”, kredką: N [w kółku]

Jest też wspomnienie:

„Po pierwszej przeprowadzce postanowiłem malować (swoje tematy) nieco inaczej, jakby rysując farbą na białym gruncie ograniczoną linią, czerwoną (kraplak) na kartonach lub płótnach, szybko i bez «poprawek», jednym rzutem, nawet nie pędzlem, tylko tubą. Robiłem tego po kilka sztuk dziennie, nie hamując przypadku ani wrodzonej ekspresyjności. Były to Ukrzyżowania i czaszki; w kilka miesięcy zrobiło się tego 200 lub więcej sztuk, niektóre dobre, potem zapragnąłem jednak obrazów «gęstszych», ale kilka z nich «przekreśliłem» grubą lub cienką krechą na wierzchu, żółtą lub białą, tubą, w skos obrazu. Te bywały najlepsze»²⁵.

Tyle o pokusach samozniszczenia. Ale dotyczą one obrazów „przekreślanych” w trakcie malowania, wcześniejszych. Natomiast, poza wzmiankami o charakterze towarzyskim²⁶, Sempoliński nie pisze o kontestacyjnych powrotach do dawnych płócien. W jego ówczesnym pisarstwie przewijają się wszakże dwa pojęcia, które zdają się kluczami do istoty „zgwalconych” obrazów. Pierwszym jest „podwójność”:

„Istotą czy źródłem [tworzenia] jest podwójność. Tak jak w akcie miłosnym”²⁷.

„Wczoraj przyszło mi do głowy, że mam dwie natury – jedną zahamowaną, drugą otwartą. Brak serca i frenetyczna gotowość, człowiek i jego zaprzeczenie” – pisze artysta, a następnego dnia rozwija myśl:

„Jestem więc podwójny: mistyk i rozwiązy, z uczuciem i w zmysłach; do tego cień autoerotyzmu, a stąd ambiwalentny stosunek do własnej osoby: niechęć i narcyzm. Jako tematy mych obrazów wybieram dwa – tonacja i *moll*, i *dur*. *Moll* dręczyła mnie dziesiątkami lat, ale bywały zwroty nagle ku *dur*. Durowa tonacja zaskoczyła wielu, ale się potem wycofała. Teraz wraca. Nie stosuję półtonów, tylko całe. Półton, jeśli się zjawia, to jako wypadkowa, nie dominuje, nie tworzy zasady. Pragnę, by to trwało. Podwójność, uformowawszy mnie genetycznie, idzie za mną przez całe życie, nic z niczym się nie zbiega, nie synchronizuje, zawsze jedno jest obok drugiego. Zawsze albo za wcześniej, albo za późno, albo tu, albo tam”²⁸. „Podwójność” jest zatem rozumiana nie addycyjnie, lecz antagonistycznie. To postawione wobec siebie sprzeczności, jak w tytule tomu pism *Władztwo i służba*. I w tym sensie mianem „podwójnych” Sempoliński był skłonny określać interesujące nas tutaj obrazy, notując z satysfakcją po wystawie w Zachęcie w 2002 roku: „Michał Bristiger też na wystawie unosił się nad obrazami «podwójnymi», że to takie muzyczne, jak zarys figury harmonicznego”²⁹.

Drugim słowem kluczem dla obrazów „podwójnych” jest „odwrotność”.

„Gdybym umiał pisać wiersze, napisałbym cykl sonetów o odwrotności. Ale jestem malarzem, co nie znaczy, że umiem malować czy rysować. Mimo to pragnę robić odwrotnie. Co duże – małe, co ciemne – jasne, co rozłączone – razem” – pisze Sempoliński

w czasie świątecznego pobytu w Nieborowie³⁰. Myśl powraca po kilku dniach, już po Nowym Roku 2001: „Wszystkie doznania 1999 i 2000 roku wprowadziły do mego życia dużo zamętu, łącznie z owym poczuciem «odwrotności». Głównie odwrotności czasu – zaczął biec do tyłu, do jakiegoś punktu w młodości, który wykorzystany «inaczej» mógłby uczynić mnie innym malarzem. Wspomnienie tego punktu spowodowało jakieś szaleństwo półfikcyjne, ale na tyle prawdziwe, że odbite bardzo wyraźnie i konkretnie w malarstwie”³¹.

Owo szaleństwo, które znalazło „wyraźne i konkretne” odbicie w malarstwie, właśnie w postaci „podwójnych”, „odwrotnych” obrazów. „Jak to zrobić – pytał Sempoliński w 2001 roku – by pragnienie, całkiem prawomocne, podążenia korytem rzeki wstecz, ku tej formie, gdy była jeszcze strumieniem, lub gdy jej jeszcze nie było, uczynić naocznym?”³². Artysta językiem malarzskim urzeczywistnił „sonety o odwrotności”. Ich sens „sonetów o odwrotności” to coś więcej niż tylko gniewne przekreślenie dawnego *ja*. Dramatyczne, „zgwalczone” płótna są materialnym świadectwem zmagania o „odwrócenie” czasu, zawrócenie jego biegu. To – na przekór potocznym mądrościom – powtórne wejście do tej samej rzeki. Wejście po to, by opierając się nurtowi, podążyć nią pod prąd. Pod prąd czasu³³. I by dzięki temu móc scalać przeciwieństwa. Konfrontując – zewrzeć je w jedno. „Co rozłączone – razem” – a zatem na jednym płótnie czas miniony i teraźniejszy, *Czaszki* i *Genitalia*, eschatologia i erotyczne napięcie, śmierć i życie.

Przypisy

- ¹ Wszystkie omawiane obrazy znajdują się w prywatnym posiadaniu spadkobiercy Jacka Sempolińskiego. Pani Agnieszce Szewczyk, autorce katalogu dzieł malarza, dziękuję za nieodzowną pomoc w przygotowaniu tekstu. Wedle jej informacji w opracowywanym zbiorze 805 obrazów około 50 podległo późniejszym ingerencjom. Wiele z tych obrazów było eksponowanych na wystawie *A me stesso. Jacek Sempoliński*, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki 2002.
- ² *A me stesso. Jacek Sempoliński*, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2002; *Jacek Sempoliński 1927-2012. Próba retrospektywy*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2013.
- ³ „Odwrócenie obrazu”, ukazanie jego drugiej strony może być w szerokiej perspektywie refleksji nad sztuką widziane jako traktowanie dzieła jako „rzeczy”, z daleko idącymi implikacjami takiego pojmowania obrazu malarzkiego (por. Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, rozdz. IX *Druga strona obrazu*). Organizatorów wspomnianych wystaw interesowała jednak przede wszystkim relacja wyobrażeń po obu stronach płótna.
- ⁴ *Recto/Verso. Andrzej Wróblewski 1948-1949, 1956-1957*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa luty-maj 2015. Koncepcja kuratora przedstawiona została na konferencji w MSN: Eric de Chassey, *Introduction: Starting from Scratch-Twice* [w:] *Andrzej Wróblewski Recto/Verso*, edited by Eric de

- Chassey, Marta Dziwianańska, Museum of Modern Art in Warsaw 2015, s. 59-78 oraz w czasie oprowadzania kuratorskiego poprzedzającego otwarcie wystawy.
- ⁵ Na odwrocie *Skrzydła Archaniola* Jerzego Nowosielskiego widać pulchny kobiecy akt, za *Zimą w Rosji* kryje się delikatna, geometryczna abstrakcja. Najbardziej bodaj znany obraz Nowosielskiego z tamtego historycznego pokazu – *Bitwa o Addis Abebę* – jest co prawda jednostronny, ale namalowany nie na malarskim płótnie, tylko kawałku prześcierała. Nowosielski i jego utalentowana żona, Zofia Gutkowska, do pewnego momentu malowali dwustronnie: on na jednej, ona na drugiej stronie płótna. Panu Andrzejowi Starmachowi, prezesowi Fundacji Nowosielskich dziękuję za fotografie odwroci obrazów Nowosielskiego. Polemika z koncepcją kuratorską Erica de Chassey: Maria Poprzęcka, *Po drugiej strony lustra*. [Wystawa *Recto/Verso*. Andrzej Wróblewski 1948/1949, 1956-1957 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie], „Gazeta Wyborcza”.
- ⁶ Takim może być wspomniany obraz *Zdjęcie z krzyża* 1980.
- ⁷ Jacek Sempoliński powtarzał, że obrazu nie można „poprawić”. Był też niechętny przemalowywaniu i pracowywaniu płócien.
- ⁸ Incydent wspomniany w *Dzienniku* Jacka Sempolińskiego 17.08.1999, później kilkakrotnie przypomniany.
- ⁹ Jacek Sempoliński, *Zwątpienie* [w:] tenże, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*. Wybór, opracowanie, wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001, s. 391.
- ¹⁰ W wypowiedziach Sempolińskiego – wielkiego miłośnika i znawcy sztuki dawnej – w późnych latach dochodzi do głosu przesyt sztuką muzealną. „Prawdziwym ciosem była podróż po latach, do Wenecji przez Wiedeń. Kunsthistorisches Museum, Akademia w Wiedniu, które znałem dobrze z dawnych lat, Akademia w Wenecji i tamtejsze muzea i kościoły pełne obrazów były szokiem i rozdarciem: dawne wielkie wzruszenia Tycjanem, Tintorettem, Veronesem, Giorgionem, a też Rembrandtem i innymi, wzburzyły się na nowo, ale w szczególny sposób. Ujrzałem więc kilometry czy „otchłanie” sprawnie i pięknie zamalowanych płócien, ale bez życia, tak jak podły i bez życia był dla mnie zawsze gigantyczny cykl medycejski Rubensa w Luwrze. Teraz to doznanie rozciągnęło się niejako na całość. W Wiedniu ocalało zaledwie parę obrazów: Giorgione, Bosch, Van Eyck, Dürer” – zapis w *Dzienniku*... Z kolei w wywiadzie udzielonym Katarzynie Janowskiej i Piotrowi Mucharskiemu [2000] rzucił: „Kiedy się ogląda najsłynniejsze muzea świata, to widać, że 90 % tego, co wisi na ścianach, jest chałturą i towarem pomalowanym ładnymi kolorami. Zatyka mnie aż ta nicość wisząca na muzealnych ścianach i czasem mam ochotę spalić Luwr, zachowując tylko kilka bezcennych skarbów” – *Z Jackiem Sempolińskim o źródłach twórczości rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski* [w:] *Władztwo i służba*, loc.cit., s. 370.
- ¹¹ Zapis 5.11.1999.
- ¹² Jacek Sempoliński *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*. Wybór, opracowanie, wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.
- ¹³ *Dzienniki* Jacka Sempolińskiego zaczął pisać latem 1999 roku podczas zwyczajowego, letniego pobytu w Nieborowie. Są pisane jakby niepomahowanie, dużymi dziennymi partiami, od jednego rzutu, bez redakcji i poprawek. W latach 1999-2000 mają przede wszystkim charakter retrospekcji, aczkolwiek stale konfrontowanej z aktualną sytuacją życiową artysty. W dalszych latach emocjonalne natężenie zapisów słabnie, tekst stopniowo zamienia się w prawdziwy dziennik przesycony refleksjami o sztuce, muzyce, istocie twórczości. Ostatni, jedyny zapis pochodzi z początku 2008 roku. Jacek Sempoliński zmarł ponad pięć lat później, 29 sierpnia 2012 roku. Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi dziękuję za udostępnienie mi przygotowywanego do publikacji tekstu *Dzienników*. Przewidywany tytuł publikacji, nawiązujący do tytułu wystawy monograficznej w Zachęcie w 2002 roku *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości* kładzie nacisk na prywatny charakter zapisów. *Dziennik* – tekst bezprecedensowy we współczesnym polskim piśmiennictwie o sztuce – zasługuje na wielostronną analizę. W tym miejscu wykorzystuję go, wyłącznie szukając interpretacyjnego klucza do obrazów przemalowywanych przez Sempolińskiego w latach 1999-2001.
- ¹⁴ Jacek Sempoliński, *Dzienniki*, zapis Nieborów 18.08.1999.
- ¹⁵ Zapis 21.09.1999. Mowa jest o rzeźbie – głowie Jacka Sempolińskiego, autorstwa Ireny Kunickiej (1952), znalezionej w tym czasie w zrujnowanej kazimierskiej willi Anioł, w której mieszkała rzeźbiarka. Głowa, z gliny pomalowanej na czarno, została już po śmierci artysty odlana i umieszczona na fasadzie domu na Saskiej Kępie w Warszawie, ostatnim domu artysty.
- ¹⁶ Z bardzo licznych rozważań na temat relacji sztuki i życia artysty, warto przypomnieć sugestię Władysława Stróżewskiego: „Błąd biografizmu polega na tym, że usiłuje się tłumaczyć twórczość poprzez życie, przez spłot niekończących w gruncie rzeczy przypadków, podczas gdy naprawdę życie należy rekonstruować poprzez twórczość. «Po owocach poznacie ich». Wymaga to jednak nie tylko radykalnej zmiany optyki, ale i umiejętności sięgnięcia do najgłębszych pokładów osobowości człowieka”/
- ¹⁷ Zapis 17.08.1999.
- ¹⁸ Zapis 3.11.1999.
- ¹⁹ Zapis bez daty, z sierpnia 1999.
- ²⁰ Jacek Sempoliński, *Dzienniki*, zapis 18.08.1999.
- ²¹ Zapis bez daty, sierpień 1999.
- ²² Zapis 17.08.1999.
- ²³ Jw., 24.09.1999.
- ²⁴ Zapis 14.10.1999.
- ²⁵ Zapis 14.10.1999.
- ²⁶ W Męćmierzu artysta przygotowuje wystawę w kazimierskiej galerii Michalaków: „Sprawę ułatwiały 2 płótna duże «luzem», bez blejtramów i one są tymi dwiema pointami. Namalowałem je jakieś półtora roku temu na starych obrazach, sprzed 30 lat w sposób taki, że ten poprzedni jest prawie w całości widoczny spod na wierzch nałożonego bardzo kolorowego rysunku z tuby. Znakomicie wyglądają. Mają tytuł A.R. – *Brazylia*. [...] Na ostatnich wystawach miałem dodatkowy «komfort» – wszyscy zaintrygowani byli, co znaczy szyfr A.R. – *Brazylia*, więc do zwykłej konwencji towarzyskiej dołączyła się inna, też towarzyska, która łączyła mnie z obrazami. Były więc śledzone i rozróżniane” (zapisy 7.09.1999 i 11.09.2001).
- ²⁷ Zapis 17.08.1999
- ²⁸ Zapisy z 16 i 17.10.1999
- ²⁹ Zapis 21.09.2002, niestety bez rozwinięcia.
- ³⁰ Zapis 27.12. 2000.
- ³¹ Zapis 3.01.2001.
- ³² Jacek Sempoliński, *Zwątpienie* [2001] [w:] *Władztwo i służba*, loc. cit., s. 392.
- ³³ „Odwroceniu” czasu w twórczości Jacka Sempolińskiego poświęciłam artykuł *Pod prąd czasu. Jacka Sempolińskiego obrazy z lat późnych*. *Starość* (w druku).