

## Zbigniew Makowski – Artifex Viator

*ARTIFEX*, w dopełniaczu *artificis*, rzeczownik złożony ze słów *ars* (sztuka) i *facere* (robić, czynić). Według pięciotomowego *Słownika łacińsko-polskiego* pod redakcją Mariana Plezi, który wychodził przez dwadzieścia lat (od 1959 do 1979) słowo *artifex* ma wiele pokrewnych znaczeń. *Primo*: jest to ktoś, kto uprawia jakąś sztukę (zawód), artysta, rzemieślnik, fachowiec; *secundo*: jest to mistrz, ten, kto celuje w czymś (zwłaszcza w połączeniu z *summus*, czyli w stopniu najwyższym, najznakomitszym, największym); *tertio*: jest to twórca, sprawca, autor.

*VIATOR*, – *oris*, od *via* (droga) – pieszy wędrowiec, podróżny.

*ARTIFEX VIATOR* – artysta wędrowiec. Szczególna odmiana *hominis viatoris* – człowieka w drodze. Warto ukuć takie określenie – chyba że już istnieje – specjalnie dla Zbigniewa Makowskiego. Dlaczego?

Twórczość Zbigniewa Makowskiego jest zapisem drogi. Jego rysunki i obrazy przedstawiają wędrówkę, wskazują właściwy kierunek i wiodą przez bezdroża, utrwalają momenty olśnień i zwątpień. Artysta zdaje się jednak nie dowierzać wyobrażeniom. Wbrew radzie starożytnych, którzy nakazywali malarzom milczenie (*tacet pictor*), Makowski jest komentatorem swojej drogi. Na obrazach wypisuje antykwą patetycznie brzmiące łacińskie sentencje, a na rysunkach rozsypuje słowa, rozsnuwa sieć zdań. Artysta-komentator kaligrafuje fragmenty myśli, dialogów, cytaty, przypisy, odsyłacze. Po pewnym czasie spostrzegamy ich neurotyczną powtarzalność. Strzępy tych samych wspomnień, odpryski lektur tych samych autorów. Homer, Catullus, Dante, Goethe, Novalis, Blake, Hölderlin, Wyspiański, Breton, Pound. Komentator staje się „antologistą” – wkleja jak kwiaty przydrożne do zielnika mądrości klasyków. Po grecku, łacinie, francusku, niemiecku, angielsku etc. Makowski epatuje swoją erudycją. Bez względu na to, czy znamy języki obce, czy nie, szybko pogubimy się w tym makaronicznym gąszczu. Im więcej wyjaśnień, tym bardziej jest pewne, że artysta nie chce odślaniać lecz zaciemniać. Kusi odkryciem tajemnicy, by na progu powitać nas słowami Wergiliusza: „*Procul, o procul este, profani!*”

Nie zrażeni tym – my profani – spróbujmy jednak prześledzić drogę Zbigniewa Makowskiego, fundując sobie przygodę tyleż niebezpieczną, co ekscytującą. Znamy dobrze te dwa nieodłączne stany: niebezpieczeństwo i ekscytacja. Jak wtedy, gdy przechylamy się zbyt głęboko do studni; gdy wchodzimy do niezamieszkałego domu pełnego pokoi; gdy odkrywamy tajemniczy ogród lub samotną wyspę. Nieważne, czy dzieje się to naprawdę, czy w marzeniu. „*Biologiquement parlant, le rêve est aussi indispensable que le sommeil*” („Z biologicznego punktu widzenia, marzenie jest równie niezbędne jak sen”) – zapisał Aleksander Hensz w katalogu polskich surrealistów w Paryżu<sup>1</sup>. Wśród nich był Zbigniew Makowski – pełen rozterek, szukający drogi.

xxx

„– *ale są tacy, którzy Duchowi Czasu potrafią powiedzieć: non serviam!*”

Makowski, urodzony na Starym Mieście, wrócił do zburzonej Warszawy z kilkoma książkami w plecaku i przekonaniem, że jego celem jest „ponadczasowość”. Tak wyrażona ambicja piętnastolatka świadczy o sile powołania, o „konieczności wewnętrznej”, która

1

A. Hensz, *Jeux dangeureux*, w: *Le mouvement PHASES présente Wladyslaw Hasior, Zbigniew Makowski, Andrzej Meissner, Tytus Sas*, [kat. wyst.] Galérie du Ranelagh, Paris, avril 1963, s. nlb.

sprawia, że młodzienc u progu dorosłości jest już stracony dla świata. Musi zostać artystą lub szaleńcem. Jak echo powraca *incipit* wiersza Wyspiańskiego: „Jakżeż ja się uspokoję”<sup>2</sup>.

Intuicyjny cel został uświadomiony, ale po drodze same wątpliwości. Studia w Akademii Sztuk Pięknych przypadają na ciemny okres stalinizmu. Socrealizm na akademii można było jakoś obejść, ale najgorsza była atmosfera. „Jak kania dżdżu wypatrywaliśmy irracjonalnego” – zapisał na katalogu wystawy jubileuszowej Xawerego Dunikowskiego pod wysokim patronatem Bolesława Bieruta. I po latach dodawał: „Przy tym prostactwie *pieredwiżników* myśmy wypatrywali irracjonalizmu, żeby nie zwariować”<sup>3</sup>.

Co to jest irracjonalizm? Odczuwanie i postrzeganie świata w całości, w organicznej korespondencji tego, co materialne i duchowe. Jak mistycy średniowieczni, jak romantycy, jak Baudelaire, który za Swedenborgiem pisał: „wszystko, forma, ruch, liczba, kolor, zapach jest tak w duchowym, jak w naturalnym porządku znaczące, wzajemne, odwracalne, odpowiednie”<sup>4</sup>. Dla artystów irracjonalizm oznaczał konieczność poszukiwania środków, aby tę misterną całość – zbudowaną na zasadzie „powszechnych analogii” – wyrazić.

Dla Zbigniewa Makowskiego – i przecież nie tylko dla niego – sprostanie potrzebie irracjonalizmu okazało się traumą. Miał odczucie nieadekwatności środków, którymi dysponuje, a podejmowane próby odnalezienia własnego głosu narażały go na kolizję z Duchem Czasu. Tego się obawiał. Z odrazą odrzucał trywialny realizm, nie mieścił się w abstrakcjonizmie, ciasno mu było również – o dziwo – wśród surrealistów. Dołączył do tego nurtu na początku lat 60. w Paryżu. Wydawało się, że pod skrzydłami André Bretona, do którego trafił poprzez Polaków związanych z grupą „Phases”, będzie się czuł na miejscu, u siebie („a bez tego trudno jest żyć”). Tymczasem Paryż tylko zaognił lęki, które dręczyły go w podwilżowej Polsce, a może i wcześniej („już chłopca osłupiała mię czerwień starej cegły, jedwabno-żółtawa biel trującego kwiatu” – zapisywał w swoim „zielniku” myśli<sup>5</sup>). Obsesyjnie wspomina doświadczenie graniczne, które dotknęło go w Starym Wielisławiu Górnym w Kotlinie Kłodzkiej na wiosnę roku 1959. Chcąc sprostać obowiązkowi abstrakcji, postanowił – z ciężkim sercem – wymazać ze swojego malarstwa kolor, przestrzeń, czas. Pisał o tym wiele razy. Jedna z wersji brzmi szczególnie dojmująco: „Rozpacz = Wola Życia lepiej oddaje mój stan z dnia 15.IV.1959, kiedy – było – nie – było! przekroczyłem próg SUBIEKTYWNEGO królestwa Bezprzestrzennego, Ponadczasowego (i prawie monochromatycznego z początku). Kolory naśladowują, wywołują uczucia, a świat uczuć to nie jest męski >ŚWIAT PRZYGÓD<”<sup>6</sup>.

Dylematy Makowskiego powodują zamieszenie u historyka sztuki, któremu wydawało się, że to abstrakcja była docelowym punktem ewolucji malarzy szukających tego, co irracjonalne<sup>7</sup>. Makowski, udręczony ucieczką od figuracji, od koloru zabarwiającego przedmiot, od przestrzeni, w której świat jest zanurzony, zauważa podczas lektury Coleridge’a istotne rozróżnienie: „*All is an endless fleeting abstraction; the whole is reality*”<sup>8</sup>. Artysta nie chce opisać wszystkiego, chce uchwycić całość. I znów klisza pamięci z okresu wczesnej młodości:

– więc chcesz osądzać coś co jest większe od ciebie?

– a czym się to mierzy?

– jesteś częścią – a chcesz osądzać całość?

– a jaką całością jest nieskończoność?

– nie-skończoność? coś jakby chcieć narysować nie-konia

– to bardzo proste: należy narysować Wszystko – z wyjątkiem Konia ...”<sup>9</sup>.

2 List z 2 VII 2007 do prof. Jacka Waltosia, „Zeszyty malarstwa. Zeszyty naukowo-artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2007, nr 8, s. 67 (tom monograficzny poświęcony Stanisławowi Wyspiańskiemu).

3 *Wąski Dunaj* № 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń, Łódź 2008, s. 48.

4 Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 174.

5 Z. Makowski, *Florilegium 2. Zapiski-inskrypcje Zbigniewa Makowskiego w jego książkach artystycznych i innych pracach na papierze*, w: K. Bartnik, *Zbigniew Makowski*, [kat. wyst.] Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 25.

6 Tamże, s. 23-24.

7 Z obszernej literatury na ten temat patrz ostatnio: *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, [kat. wystawy] Musée d'Orsay, Paris 3 XI 2003 – 22 II 2004.

8 Cyt. za: Z. Makowski, *Tabula itineraria*, Kraków 2001, s. 11 (na pamiątkę wystawy w galerii Zderzak w marcu 2001).

9 Tamże, s. 9.

To było też proste dla malarzy średniowiecza, którzy trzymając się świętej zasady „odpowiedników” mieli pewność, że „jak na dole, tak na górze”: „*Spiritualia sub corporis naturalium*”.

Makowski, zagubiony wśród tumultu świata, wśród zmieniających się jak w kalejdoskopie mód na artystycznej scenie, decyduje się nie bez trudu na powrót do rzeczywistości. Odwrót od abstrakcji okazuje się równie bolesny jak dochodzenie do niej. Makowski jest sparaliżowany nakazem precyzyjnego, geometrycznego rysunku. Jak pisze: „PO POWROCIE Z PARYŻA, W OGROMNYM STRESIE, doszedłem do posługiwania się w rysowaniu lupą”<sup>10</sup>. W efekcie, z lęku przed przestrzenią (*horror vacui*) powstawały zagmatwane, skomplikowane rebusy, tkane jak wschodnie dywany z płątaniny wzorów. Są to piękne rysunki na specjalnie preparowanym papierze, ale mają piętno ograniczenia, przykurczu inwencji. Czuł, że MONSTRUM – jak określał Ducha Czasu – nie pozwalało mu rozprostować skrzydeł.

Aby uchwycić całość, Makowski wchłaniał do swoich obrazów wszystko. Idąc po śladach własnych (*recolens propria vestigia*) i cudzych znalazł się w labiryncie. Mógłby powtórzyć słowa Czesława Miłosza z tomu *Nieobjęta ziemia*: „W fazie pośredniej, po końcu jednej ery i przed początkiem nowej. Taki jestem, z przyzwyczajeniami i wierzeniami nabytymi w dzieciństwie, z niemożnością ich utrzymania, wierny im i niewierny, w sobie sprzeczny, wędrowiec po krainach snów, legend i mitów, nie chciałbym się podawać za kogoś, kto rozumuje jasno”<sup>11</sup>.

Dla artysty uwięzienie w labiryncie jest gwarancją twórczego rozwoju – w historii kultury jest takich przykładów bez liku<sup>12</sup>. We współczesności nie sposób pominąć Kafki i Borghesa, Kantora i Pendereckiego. Dla odbiorcy nadążanie za splątaną myślą jest – dobrze to wiemy – tyleż ekscytujące, co niebezpieczne. Makowski ustawia poprzeczkę zdawałoby się wysoko. A jednocześnie pewne znużenie wywołuje obsesyjna obecność tych samych wątków i motywów. Kielichy, schody, drabiny, klucze, kule, rozsypane sznury pereł, amfory, studnie, skupiska ognia. Symbole te – w latach 60. i 70. – nie były jeszcze nadużywane. Znamionowały wyraziste predylekcje autora do mistycyzmu, magii, tajemniczości. Dziś z powodu wchłonięcia ezoteryki przez kulturę masową mogą budzić przesyt. Znowu rację miał Miłosz, pisząc w eseju *O zgiełku wielu religii*: „symbole muszą ciągle się odradzać w wyobraźni, zyskując nową soczystość i krwistość. Obezwładniona wyobraźnia krąży wokół nich, ale nie umie ich ożywić, tak żeby wiązały się z moim osobistym powołaniem, co jest jedynie skuteczne”<sup>13</sup>. Do rzadkości należą wśród powstających o Makowskim tekstów takie, jak kongenialny esej Mieczysława Porębskiego *Vitae lampadae traditae*, który umiał podnieść rzuconą rękawicę i napełnić symboliczne puchary „ożywczym płynem”<sup>14</sup>.

Obrazów i rysunków Makowskiego nie należy oglądać w reprodukcji, a mówiąc mniej radykalnie: nie można reprodukcjom zawierzają. Dopiero kontakt z oryginałem gwarantuje temperaturę odbioru. Ślad ręki artysty, energia w nim zawarta, daje możliwość odczucia, na czym polega magia jego twórczości. Każdej prawdziwej twórczości. Mój ulubiony pisarz Sándor Márai tak pisał o magii swojej profesji: „Pisanie to magia. Czym jest magia...? No więc czarami, czarodziejstwem. Miksturą ze słowa, snu, symbolu, uczucia, miksturą, mieszaniną czarodziejskich znaków, która ma siłę oddziałującą na życie, zupełnie tak, jak i życie ma siłę tworzenia słowa, ożywiania symbolu. Życie nieustannie tworzy nie tylko materię i energię, ale też sen i znak, dalej święte liczby, które wyłącznie same w sobie mają sens, słowa, które są bezwartościowe w fabryce czy w biurze, ale które w sposób decydujący kształtują życie, charakter”<sup>15</sup>.

„Można mieszać” – to było odkrycie dla Makowskiego, który uwolnił się tym samym od przymusu pokazywania obcej życiowemu doświadczeniu spójności świata. „*Unus mundus* - świat impresjonistów był cały z trawy, i był spójny. Świat Mondriana też jest spójny, ale za jaką cenę” – pisał z przekąsem<sup>16</sup>. Makowski zdecydowanie odrzucał modernistyczną koncepcję obrazu, która, w oparciu o zasadę nazwaną przez Clemensa Greenberga *all-over*, gwarantowała autonomiczną samowystarczalność malarstwa. „Artysta –

10 Tamże, s. 14.

11 Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 75.

12 Por. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1977.

13 Cz. Miłosz, *O zgiełku wielu religii*, w: tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1980, s. 62.

14 M. Porębski, *Vitae lampadae traditae*, w: Zbigniew Makowski, [kat. wyst.] Zderzak, Kraków 1996, s. nlb.

15 S. Márai, *Magia*, przełożyła I. Makarewicz, Warszawa 2008, s. 293-294.

16 *Wąski Dunaj N° 5...*, s. 58.

we – mnie – wiedział lepiej” – komentował Makowski swój zwrot do figuracji. Wracił – wbrew obawom – „nie jako WRAK, ale jako umiejący FORMOWAĆ”. Naturalnie nie reprodukował rzeczywistości, lecz tworzył prywatną przestrzeń wyobraźni, w której chciał zawrzeć bogactwo świata. Rok temu artysta pisał do profesora Jacka Waltosia: „WOLA PATRZENIA, WIDZENIA, Przyglądania się Bardzo Uważnego, bardzo zachłannego. Taki jest nasz los, zawód, zachwyt: Rerum Videre Formas, / Rerum Cognoscere Causas, / choć to drugie nie jest niezbędne”<sup>17</sup>. Wspominał też odświeżające, co kłopotliwe doświadczenie „gwałtownej, ekstatycznej radości”, gdy „malowane przedstawienie przedmiotu jakiegoś, – czy postaci, zaczynało być podobne do >modelu<”.

Z początkiem lat 70. w labiryntowych, hybrydycznych przestrzeniach obrazów Makowskiego pojawiają się dotykalne, choć wyidealizowane postaci – najczęściej kobiet, mitycznych i współczesnych. Są to oczywiście przewodniczki po labiryntach, ciemnościach i bezdrożach: Muzy i Charyty, Anima, Ariadna, Eurydyka, Sybilla, Beatrycze. Ileż wcieleń „odwiecznej kobiecości”, które niejednego uratowały przed zgubą. Makowski dołącza do apologetów miłości jako siły odradzającej, źródła bujności i niezniszczalności życia. W podobnym tonie pisał Antoni Słonimski, w wierszu *Miłość ziemska i niebiańska*:

„Ach, jeśli miłość ziemska to siła wieczysta,  
Co nas rodzi jak ziemia i pochłania w końcu,  
Jest moc inna, co ziemię popycha ku słońcu,  
Miłość wielka jak morze i jak morze czysta”<sup>18</sup>.

Obecność miłości łagodzi melancholię, która trwale naznacza sztukę Zbigniewa Makowskiego. Artysta od czasu do czasu odsłania zasłonę lęku. Mówi: „siostra moja Rozpacz”. Około pięćdziesiątki, gdy mężczyźni przeżywają kryzys połowy życia, zapytał sam siebie: „ale co jest fundamentem, na którym oparłeś swoją sztukę? Odpowiedź była natychmiastowa: Rozpacz. Fundamentem tym była Rozpacz – ale dlaczego? z jakiego powodu? – z powodu zasadniczej niepoznawalności świata – czy to był jedyny powód? – nie”<sup>19</sup>. George Steiner wyróżnia „dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli”<sup>20</sup>. Wszystkie te argumenty znajdują odzwierciedlenie w twórczości Zbigniewa Makowskiego. Melancholia może być stanem chorobliwym. Urodzeni pod znakiem Saturna artyści, są jednak wybrańcami losu. Nierozwiązywalną sprzeczność świata, z powodu której cierpią wszyscy melancholicy, przekształcają w sztukę. Zderzając myśl z materią, ideę z konkretem przynoszą ratunek sobie i innym. Makowski cytuje w szkicowniku zdanie wiedeńskiego psychiatry Leo Navratila z jego *Teorii kreatywności*: „Psychoza zaczyna się wraz z utratą poczucia rzeczywistości, i kończy się wtedy, gdy psychotyczny człowiek stworzy swój prywatny świat, namiastkę rzeczywistości”<sup>21</sup>. Taką namiastką jest sztuka. Zbigniew Makowski potrafił w swoim dziele pogodzić utopijną „tęsknotę do Spójności, Niesprzeczności, Jednorodności” – tęsknotę za utraconym rajem – z zachwytem nad przemijającym urokiem świata. Sprzeczności, które przewyciężył po drodze zaowocowały trudną harmonią hybrydycznych i pięknych zarazem przestrzeni i kształtów. Miał rację Gabriel Marcel, autor książki *Homo viator*, który zobaczył w „człowieku w drodze” załazek metafizyki nadziei: „Kto wie, czy trwały porządek ziemski nie może być wprowadzony tylko pod tym warunkiem, że człowiek zachowa wyraźną świadomość tego, co można by nazwać jego kondycją pielgrzyma”<sup>22</sup>. Przypadek Zbigniewa Makowskiego – „artysty w drodze” – w pełni to potwierdza.

Kraków, sierpień-wrzesień 2008  
Anna Baranowa

17 List z 23 X 2007, „Zeszyty malarstwa”..., s. 68.

18 A. Słonimski, *Droga na Wschód i inne wiersze*, Gdańsk 1985, s. 52.

19 Z. Makowski, *Florilegium 2...*, s. 23, 25.

20 G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przekład O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.

21 Cyt. za: *Wąski Dunaj* № 5..., s. 6.

22 G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przełożył P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 7.