

Bogusław Deptuła

DWURNIK, ALBO NIEOCZYWISTE

Potrafi bardzo irytować i to chyba wszystkich – kolegów malarzy, krytyków, marszandów, nabywców, widzów. Kończy 75 lat, a zachowuje się jak chłopiec (czytaj: gówniarz). Kokietuje swą niedorostością, gada głupoty i wcale się tego nie wstydzi, jest w stanie obrażać każdego, nie ma dla niego świętości. W nieunikniony sposób wywołuje bardzo silne reakcje, często skrajne. Zazwyczaj sam jest sobie winien i woli pozostawać nieodmiennie *enfant terrible* polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku; może tak jest dla niego zabawniej. A może chodzi o to, by nikt nie pozostawał obojętny wobec niego, jego dokonań i zachowań?

Panująca wokół niego aura nie sprzyja obiektywnemu spojrzeniu na tę jedną z najbardziej rozpoznawalnych figur sztuki współczesnej, ważnego artystę naszych czasów, który wywalczył sobie dość wyjątkową pozycję wśród polskich malarzy. Co więcej, bez specjalnej przesady można stwierdzić, że stał się Dwurnik składowym elementem pejzażu polskiej kultury i to zarówno masowej, jak i wysokiej. Dziwny paradoks.

Rodowód jego sztuki ma złożony charakter, bo z jednej strony ukończył warszawską ASP – i to mając jeszcze za profesora klasyka polskiego koloryzmu, Eugeniusza Eibischa – ale z drugiej najważniejszą inspiracją, cechą składową i zasadniczym pomysłem na twórczość było spotkanie z obrazami Nikifora, czyli malarza nieprofesjonalnego, samouka, którego malarski sposób okazał się niezwykle pojemny i adoptowalny dla bardzo wielu artystycznych wyzwań, które w przyszłości Dwurnik miał rozwiązywać w swoich licznych malarskich cyklach. Owe cykle to również specyficzna formuła Dwurnika. Do tego należy dodać objawianą od dzieciństwa fascynację obrazami Matejki, a także kontakt z twórczością Bernarda Buffeta, zapomnianego dziś francuskiego malarza, z którego sztuką zetknął się w Paryżu w 1967 r.

Tak mówił w jednym z wywiadów o spotkaniu z twórczością Nikifora: „W 1965 lub 1966 roku zobaczyłem w Kielcach wystawę Nikifora i pomyślałem sobie: świetne wyjście. Po prostu powiększę tego Nikifora i już. Skoro Nikifor malował takie malutkie akwarelki, to ja będę w takim stylu robił wielkie obrazy”.

W tym miejscu pozwolę sobie na osobiste wspomnienie o pierwszym świadomym spotkaniu z obrazami Dwurnika. Było to w drugiej połowie lat 70. XX wieku. Zajrzałem do galerii Desy na warszawskim Nowym Świecie i tam zobaczyłem sporych rozmiarów olej, jako żywo wyglądający na wyjątkowo duży, a przez to nietypowy zupełnie dla Nikifora obraz. Miał około metra wysokości, był w brązach i zieleniach, z mnóstwem detali i charakterystycznym kratkowaniem przestrzeni. Nieco zdezorientowany nerwowo szukałem sygnatury i gdy w końcu znalazłem, po raz pierwszy przeczytałem to nazwisko – Dwurnik. Nie byłem zachwycony, bo pomyślałem, że jednak nie jest to sytuacja do końca czysta. Czas miał poddać weryfikacji moją pierwszą, aż nazbyt spontaniczną reakcją, a przyszłość miała nas zetknąć i w pewnym sensie połączyć. To wspomnienie brzmi jak anegdotka wymyślona na potrzeby tekstu, ale zapewniam, że jest autentyczne, a moja ocena artysty odbyła długą drogę, od początkowej niechęci, do uznania, które przyszło z czasem.

Oczywiście dla Dwurnika spotkanie z malarstwem samouka z Krynicy miało wielkie znaczenie, ale umyka nam przy tym inny fakt o fundamentalnym znaczeniu – pracowitość; idea to jedno, a wykonanie to drugie. Otóż do realizacji pomysłu na własną sztukę potrzebna była jeszcze wielka sprawność, a tę osiągnął Dwurnik wyęzowaną pracą. W tym najwcześniejszym okresie powstały setki rysunków, szkiców, najczęściej robionych miękkim ołówkiem, który daje z jednej strony głęboką czerń, z drugiej dość szeroką i wyrazistą kreskę. Są sumaryczne, robione bez poprawek, nawet jeżeli coś się nie udawało, rozłaziło, koślawiło.

Sam Dwurnik uznał rok 1965 za pierwszy swej „dorosłej”, czy może już własnej drogi artystycznej. Szkicował wszystko i wszędzie, to co widział i spotykał, jeżdżąc codziennie z Radzimina do Warszawy, na Krakowskim Przedmieściu, gdzie studiował, czy w Paryżu, do którego się udał w 1967 r. w pierwszą zagraniczną, artystyczną podróż, wioząc schowane w skarpecie dolary. Dostał je od ojca, który w ten sposób mógł dopomóc synowi w dotarciu do miejsca, co do którego ten drugi wierzył, że znajdzie w nim prawdziwą sztukę.

Wróćmy jednak do malarstwa, które jako się rzekło Dwurnik postanowił zamykać w cyklach. Tak właśnie powstawały te najsztywniejsze: „Podróże autostopem”, „Sportowcy” czy „Robotnicy”, i te nieco mniej znane, zazwyczaj już zakończone: „Droga”, „Gipsowy plener”, „Różne błękity”, „Chmury”, „Chwila”, „Krzyż”, „Warszawa”, „Namiętności”. W późniejszych czasach doszły jeszcze te, które

bezpośrednio odnosili się do przeszłości wojennej („Droga na Wschód”), czy stanu wojennego („Od grudnia do czerwca”). Można by się zastanawiać nad rolą i znaczeniem owych malarskich serii, które porządkowały i dyscyplinowały charakter jego ówczesnej twórczości.

Jak sądzę, tym, co odróżniło Dwurnika od artystów przełomu lat 60. i 70. XX wieku było uważne spojrzenie na świat, rzeczywistość tamtych lat. Paradoksalnie nie była to wcale taka prosta decyzja, bo w siermiężności lat końcowego Gomułki i początkowego Gierka nie było zbyt wiele poetyczności czy estetycznej atrakcyjności. Co więcej – była przemoc i jej ofiary. Jej ślady, może nie tak bardzo jednoznaczne, ale rozpoznawalne, odnajdujemy w obrazach dyplomowych i późniejszych, na przykład w cyklach „Dyplom” (1970) czy „Różne błękity” (1971); w tym ostatnim drastyczne i dość prymitywnie malowane sceny walk i męczeństwa otrzymują chrystologiczny sztafaż, który jest swoistym kostiumem, przybranym przez malarza w celu poszerzenia „uniwersalności”, a zarazem uniknięcia podejrzeń, że chodzić może o wydarzenia z marcowej Warszawy 1968, czy grudniowego Gdańska 1970. W innych obrazach z tamtego czasu pojawia się jeszcze wiele innych nawalanek, nie wiadomo kogo z kim i w jakiej sprawie, ale zdają się to być zjawiska zupełnie powszechne wtedy i w obrazowym świecie Dwurnika.

Równolegle powstawały kolejne obrazy z serii „Podróży autostopem”, widoki miast i miasteczek, w których najlepiej realizował się nikiforowski model. Pierwotnie podróżował Dwurnik w zgodzie z tytułem cyklu – autostopem. Z czasem tytuł stał się tylko metaforą podróży odbywanych po kraju, ale już własnymi środkami transportu. W samych przedstawieniach odwiedzanych miast i miasteczek wizualna inspiracja mogła być różnego rodzaju: brać się z potocznej obserwacji, z pocztówek, które można było wówczas bez problemu kupować w tak zwanych kioskach Ruchu, a także z obrazów wcześniej namalowanych.

Dwurnik wypracował swoją własną obrazową perspektywę, będącą specyficzną mieszanką wielu spojrzeń. Najprościej można by powiedzieć, że to ujęcie z lotu ptaka, ale wcale tak nie jest. Owe ujęcia mieszają widok od góry i z boku, a do tego dochodzi jeszcze to, co jest w głowie malarza, który ma świadomość, co powinno się jeszcze znaleźć na danym obrazie, w danym mieście. W sumie to dopiero połączenie tych różnych spojrzeń tworzy tę odmienną i wyjątkową dla jego obrazów niepodrabialną estetykę. Choć oczywiście istnieją także liczne obrazy, w których ta specyficzna technika własna malarza – weducisty nie znalazła zastosowania.

Dwurnik nie odwrócił się więc od niezbyt ponętnej rzeczywistości realnego socjalizmu, wprost odwrotnie, on się w niej zanurzył i z nią zidentyfikował. Z lubością przedstawiał świat podmiejski, wołąc go od tego śródmiejskiego. Dokumentował świat „Robotników” i „Sportowców”, czyli palaczy najtańszych ówczesnych papierosów, który pod wieloma względami był dla niego o wiele bardziej pociągający, niż wszystkie inne. „Skup butelek”, „Srajbabka”, „Pywo”, to tylko niektóre z podejrzanych miejsc i sytuacji, które uczynił tematami swoich płócien. Do dziś są mocne i zaskakujące, a co więcej, można w nich widzieć autentyczny dokument tamtych czasów. Nikt nie malował takich obrazów, bo nikomu się nie chciało, bo nikt nie uważał, że warto je namalować, bo po co było się zanurzać w tamten podrzędny, zgrzebny świat. Jednak z dzisiejszej perspektywy to właśnie te obrazy, te sceny, tak niskie i niegodne, przywołują kadry z tamtych lat, a także tamtych ludzi, niebohaterskich bohaterów jego malarskich narracji. Nikt nie stworzył takiej galerii scen niewartych utrwalenia, co Edward Dwurnik. Pozostaje on swoistym fenomenem w poszukiwaniu niskich inspiracji. Był prawdziwym panem przedmieść, podwórek, ciemnych dziur czy budek z piwem, o które – przypomnijmy – wcale łatwo nie było, bo jak i wszystko, tak i piwo (u Dwurnika: pywo), było towarem trudnym do zdobycia w świecie gospodarki niedoborów, jak definiowano socjalistyczną ekonomię PRL-u. To świat ludzi zwykłych i przeciętnych, ale również cwaniaczków, pijaczków, chałturników, „fajrantciarzy” czy „Obszcymurów” – jak mówi jeden z tytułów obrazów.

Malował te obrazy z bliżej niesprecyzowanego poczucia obowiązku, malował, bo uważał, że tak trzeba, że to jego zadanie. Problem polegał na tym, że nikt tak naprawdę nie potrzebował tych obrazów – ani bohaterowie, ani ówczesna władza, ani krytyka, ani ewentualni odbiorcy. Obrazy, zazwyczaj brzydkie, odstręczające, malowane w jawnie antyestetyczny sposób, tworzył dla siebie, nie na sprzedaż, bo i tak nikt by ich nie kupił. Utrzymanie zapewniały nikiforowate „Podróże autostopem”, akwarele i oleje sprzedawane w Desach. Zawsze działał na kilku poziomach i tak pozostaje do dziś.

Po wprowadzeniu stanu wojennego ten jeden z najodważniejszych wśród malarzy komentatorów i krytyków socjalistycznej „nierzeczywistości” – jak niezwykle trafnie nazwał go Kazimierz Brandys – nieoczekiwanie dla wszystkich wstąpił do nowego, reżimowego związku artystów, żeby dostać paszport i móc wyjechać za granicę. Niechęć środowiska do Dwurnika była tym większa, że w 1983 roku za serię obrazów

przedstawiających niebieskie widoki przysypanej śniegiem Warszawy, z czołgami na wyludnionych ulicach, dostał nagrodę podziemnej „Solidarności”. Niejako przewidział stan wojenny i był idealnym kandydatem na wieszczą, przywódcę całego środowiska. Nie tylko nie przyjął tej roli, ale został kolaborantem; wszyscy tak go traktowali – ja również.

Myślę, że fakty te zaważyły na dalszym odbiorze jego sztuki. Jako koniunkturalne widziano cykle „Droga na Wschód”, o miejscach, w których sowieci mordowali Polaków po 17 września 1939 roku, a także „Od grudnia do czerwca”, który miał upamiętnić wszystkie ofiary stanu wojennego. Odpowiedzialność czy koniunkturalność? Odpowiedzi padały w zależności od sympatii i zajmowanych wcześniej stanowisk. Cykle powstały w wyniku napływających doniesień prasowych i były bez wątpienia spontaniczną reakcją człowieka zaskoczonego rozmiarami komunistycznych zbrodni; tych sprzed lat i tych zupełnie ostatnich. Dla mnie dość niezwykle było, że Dwurnik zrobił coś, czego najzupełniej nikt od niego nie oczekiwał. Nie liczył na czyjąkolwiek wdzięczność. Ja zapamiętałem łzy rodzin ofiar – górników kopalni „Wujek” na otwarciu „Od grudnia do czerwca” w Bytomiu.

Natomiast w 1991 r. pojawił się znowu zupełnie nieoczekiwanie cykl „Niech żyje wojna!”, który miał swoją inaugurację w krakowskiej galerii „Zderzak”. Była to właściwie pochwała wojny jako naturalnej higieny świata. Teza nie nowa i raczej wątpliwa, ale jak wiadomo mająca swoich licznych zwolenników. Czy jest nim Dwurnik? Pewnie w jakimś stopniu tak, choć brak mi pewności, czy ogarnia on rzeczywiste konsekwencje tej postawy.

W tym kontekście chyba za dość nieoczekiwane uznać można dwie następne wystawy w „Zderzaku”, które całkowicie rezygnowały z polityki i stanowiły ostentacyjny zwrot Dwurnika ku malarstwu; ku malowaniu obrazów, a nie ilustrowaniu jakichś tez czy realizowaniu tematów. To wielka zmiana, bo w tej materii Edward Dwurnik czuje się zupełnie niepewnie. Cykl „XX Błękitny” miał być dowodem na istnienie Dwurnika malarza, a nie opowiadacza historyjek, czy kolejnej wersji Jana Matejki, który w świadomości Dwurnika jest w istocie synonimem malarza, a który przecież najzupełniej nim nie był, a co najwyżej bywał w nielicznych momentach swojej sztuki. Tak powstało 120 obrazów z morskimi falami o różnym stopniu skupienia, różnej intensywności, różnej gamie barwnej, choć ograniczonej do błękitów i zieleni. Czy ów ostateczny dowód na istnienie malarza Edwarda Dwurnika, a nie pogrobowca Matejki, opowiadacza historii, się udał? Zapewne tyle

odpowiedzi, ilu oglądających. Ja doceniłem wielką chęć oderwania się artysty od siebie samego i miejsca, które jego sztuce zostało wyznaczone przez krytykę, publiczność i niego samego.

Następnym etapem na tej drodze były „Niebieskie miasta”, pokazane jesienią 1994 roku w „Zderzaku”. Wchodzą one w skład „Podróży autostopem”, ale zarazem stanowią dość odmienną artystycznie propozycją. W katalogu tej wystawy pisałem: „Odmaterializowane, błękitne, niebieskie, niebiańskie miasta Dwurnika unoszą się ponad własnymi pierwowzorami na kształt i podobieństwo «Niewidzialnych miast» Italo Calvino. Są i nie są zarazem tym, czym są”. W obrazach tych po mistrzowsku kontynuował monochromatyczną ekwilibrystykę, rozpoczętą tak udatnie w cyklu „Błękitne”. Oczywiście byli tacy, którzy nie ulegli urodzie tych kompozycji, ich prawo. Mnie wydały się wprost magnetyczne w swym odrealnieniu i dematerializacji, dokonanej tak prostymi, a jednocześnie subtelnymi środkami.

Jednak dopiero rozpoczęty w 2000 roku „Cykl XXV” był ostatecznym zerwaniem Dwurnika z malarstwem przedstawiającym, zniewoloną rzeczywistością. Jak sądzę jego pojawienie się było zaskoczeniem dla samego malarza, ale rzecz można wytłumaczyć wrażeniem, jakie na nim wywarła wizyta w pracowni Jacksona Pollocka na Long Island. Autentyzm przestrzeni z jednej strony, a z drugiej nieograniczona wolność, jaką daje taki sposób osobistej ekspresji, mogły zadecydować o przejściu na tę stronę po latach odrabiania słupków, praktykowanego w postaci wstawiania niepoliczalnych okien w fasady budynków, które na tysiącach jego miejskich widoków musiały zostać wmalowane. To nader uwodzicielska sztuka dla malarza zniewolonego własną malarską metodą: wylewanie, chlapanie, bryzganie, rozcieranie, rzucanie, przelewanie, rozpryskiwanie. Może to dopiero jest absolutna wolność, której zaznał w osobistym i chyba nader intensywnym kontakcie z dziełami i miejscem. Patrząc na pierwsze, dość nieśmiałe próby abstrakcyjne Dwurnika, widać wielką różnicę. Z jednej strony czuć pragnienie, z drugiej chyba brak pomysłu, czy może jakiegoś impulsu, który nadałby tej sytuacji jakąś nową energię. Sztuka nie zawsze ma w sobie pewność artysty, który ją tworzy, równie dobrze może pokazywać jego niepewność czy niezdecydowanie, a może nawet nieumiejętność w tamtej chwili. Pewność i siła zjawiają się lub nie, ale bardzo często w sposób nieprzewidziany i to właściwie jest siła sztuki, jej prawdziwy magnetyzm.

Abstrakcje stały się bardzo poważną częścią obecnej malarskiej produkcji Edwarda Dwurnika. Początkowo przyjmowane z pewnym niedowierzaniem czy

podejrzliwością, obecnie są doceniane, a co więcej mają wielkich i oddanych kolekcjonerów, jak choćby doktora Piotra Ziarkę, który użyczył na tę wystawę ponad dwadzieścia prac.

W tym pobieżnym i nie próbującym obiektywizować przeglądzie sztuki Edwarda Dwurnika wkradła się dość pospolita figura, nad wyraz częsta w schematach pisania o sztuce nowoczesnej, gdzie od realizmu docieramy do sztuki „wyższej i lepszej”, czyli abstrakcji. Jako żywo zupełnie mi na tym nie zależało i nie taka była moja intencja. Raczej chciałem napisać, że Dwurnik późno dorósł do tego, że nie musi malować tylko tego, czego się od niego oczekuje. To niby bardzo proste stwierdzenie i Edward decydował się na takie posunięcia także i wcześniej, ale dopiero abstrakcje były tym prawdziwie wolnościowym wyborem.

Myślę, że mimo poważnego wieku, Dwurnik wciąż pozostaje niepoważny. W tym sensie wciąż jeszcze może nas zaskoczyć czymś zupełnie nowym i nieoczekiwanym, czego życzę jemu, sobie i wszystkim miłośnikom jego sztuki.