
Twórczość a ezoteryzm

Wywiad z Janiną Kraupe-Świdorską
przeprowadzony przez Andrzeja Pollo

Andrzej Pollo

Swoje studia artystyczne rozpoczęła Pani jeszcze przed II wojną światową u Pawła Dadleza i Kazimierza Sichulskiego. Później kontynuowała je w Kunstgewerbeschule u Franciszka Pautscha, po przerwie zaś u Eugeniusza Eibischa i Waclawa Taranczewskiego, a grafikę studiowała Pani u Konrada Srzednickiego. Jak ci artyści oddziaływali na Panią, który z pedagogów miał największy wpływ na kształtowanie się Pani osobowości artystycznej. Czy może Pani jeszcze wymienić inne autorytety artystyczne lat Pani młodości, które oddziaływały na Panią lub na charakter Pani twórczości?

Janina Kraupe-Świdorska

I rok ASP — rysunek prowadził Paweł Dadlez — kontrast linii, nie tylko podobieństwo; koledzy i majsterschule — Bronisław Wołkowicz, w bibliotece na przykładach np. Poussina analizował kompozycję obrazu. Zaczęłam malować sama w domu, oleje, oglądałam reprodukcje impresjonistów — to był mój ideał, plus Cezanne.

Pierwszy rok wojny — pracownia w Sosnowcu; portrety, martwe natury podobnie malowałam w Kunstgewerbeschule, Pautsch nie chciał robić mi korekt, pogardzał moim malarstwem.

Początek lat czterdziestych to przyjaźń z Brzozowskim, Mikulskim, Kantorem. Kantor był dla nas autorytetem — mówił o deformacji, kompozycji, zestawieniach kolorów. Był wtedy pod wpływem Waliszewskiego, a Brzozowski wzorował się na Makowskim.

Moje rysunki piórkciem — ilustracje do Reiner Marii Rilkego, Anatola France'a — zapisy maleńkimi literkami w nierównych kolumnach — ciekawe jako grafologia i rodzaj naświetlenia.

W czasie wojny malowałam portrety, bardzo starannie komponowałam kolor na zasadzie określonego akordu — np. czerni, szary błękit, ugię; często same brązy (Zofia Gutkowska), portret p. Proszkowskiej — fiolet i ugię; Rupniewski — srebrno-szare, Porębski — ugię i szaro-niebieskie. Jest u mnie portret Ewy Siedleckiej, światło dzieliło twarz — plamy były określone geometrycznie, kontrastowały z otoczeniem, tłem. Martwe natury sama układałam, miały geometryczne podziały tworzone przez światłocię.

Kiedyś w 1942 roku korektę robił mi Eibisch, którego poznałam chyba przez Tadeusza Brzozowskiego, ale nie trafił do moich zainteresowań, namawiał na inny koloryt. Eibischa czułam jako artystę, innego i bardziej wrażliwego — różnica pokoleniowa była wyraźna. Po wojnie byłam w jego pracowni, tej niegrzecznej. Obrazów moich raczej nie lubił. Formy już upraszczałam, szukałam też ekspresji formalnej i kolorystycznej. Adam Marczyński, jego asystent, aprobował moją sztukę.

Od jesieni 1947 roku Wacław Taranczewski, do którego pracowni się przenieśliam, miał pewien wpływ na moje obrazy, bo wychodził ze studiów natury i dążył do daleko idących przekształceń — jeden obraz rodził następny. Miał swoją metodę pracy, preferencje kompozycyjne. Namalowałam 3–4 obrazy oparte na jego metodzie pracy, ale to był tylko epizod. Jako jego uczennica robiłam zupełnie coś innego, byłam już po podróży do Holandii, gdzie zetknęłam się z Grupą Cobra — szczególnie ich teoretyk, z którym się zaprzyjaźniłam i korespondowałam, Constant, prawie mój rówieśnik, swoją krytyką do tychczasowych postaw w malarstwie europejskim zachęcił mnie do bardzo swobodnego i lirycznego traktowania formy kształtującej się, powstającej tylko z impulsu emocjonalnego. Efektem tej podróży była seria grafik, akwafort i potem litografii — prawie wszystkie te prace są w muzeach — dostrzeżone jako bardzo oryginalne już na wystawie w ASP i pierwsze zakupy ich do muzeum również wtedy nastąpiły. Docent Andrzej Jurkiewicz i profesor Konrad Szrednicki byli pedagogami, którzy wyłącznie robili mi korekty techniczne, natomiast moje prace traktowali jako zupełnie dojrzałe artystycznie. Jurkiewicz zaproponował mi sam wymianę z nim na grafiki.



Taranczewski był przez rok moim profesorem w pracowni malarstwa monumentalnego. Był zadowolony z moich możliwości komponowania i umiejętności malowania „z pamięci”. Robiłam na koniec roku karton witrażu dla rozety w kościele w Borku Fałęckim — miałam zwykle akwarele i chyba był to powód tego, że kolorystycznie jest ten karton jakoś wyblakły — w tym czasie moje obrazy olejne były dość agresywne w kolorze. Zostałam po absolutorium asystentką profesora Wacława Taranczewskiego, ze studentami miałam dobry kontakt.

A. P. Uczestniczyła Pani w konspiracyjnym teatrze Kantora w czasie okupacji. Jak te wydarzenia odbiły się na Pani twórczości, czy osobowości. Czym była dla Pani i dla Pani środowiska postać Tadeusza Kantora.

J. K.-Ś. Grałam w teatrze konspiracyjnym w jednej tylko sztuce — „Balladyna”. Byłam Goplaną ukrytą za formą abstrakcyjną. Na próbach mogłam oglądać grę form bardzo uproszczonych kostiumów — prostokątnych worków i kilku kręgow, jak kostium Kirkora i Skierki z maską półksiężycy. Robiłam sobie małe rysunki, zachowane dotąd, byłam pod wrażeniem tego ruchomego obrazu, odrealnionych, zgeometryzowanych postaci. Miałam przykład jak wyobraźnia może tworzyć realność o innych relacjach niż znane nam z codzienności. Wnioski wyciągałam z tych spostrzeżeń dla moich własnych doświadczeń przy malowaniu obrazów — ekspresji form geometrycznych, znaczenie linii. Ruchy rąk, pozycja tułowia, zmienne sylwety przesuwających się postaci tworzyły zupełnie inne układy niż w życiu codziennym — była to dla mnie rewelacja, która miała znaczenie w następnych latach. Było to bardzo ważne przeżycie prowadzące do rozszerzenia mojej percepcji typu estetycznego i chyba po raz pierwszy do zastanowienia się nad mechanizmem przestrzennych możliwości jakie stwarza grupa ludzi w ruchu. Później teatr Kantora, po roku 1945 aż do końca w 1990 roku, rozwijał stale ten rodzaj ekspresji.

Z Kantorem byłam zaprzyjaźniona od 1942 roku, widywaliśmy się często, oglądałam jego malarstwo i paletę, którą dotąd dobrze pamiętam, bo na niej mieszał tony i zestawiał z sobą — była więc sama abstrakcyjnym obrazem; był też z niej dumny, że potrafił na niej znaleźć bardziej wyszukane plamy barw niż Pronaszko (Zbigniew, bo Andrzej był dla Kantora zawsze autorytetem).

Brzozowski, z którym razem malowałam w pracowni Pautscha w Kunstgewerbeschule, mówił często o atmosferze obrazu, jego stronie nastrojowej, ekspresyjnej, ale ja raczej studiowałam naturę, obserwowałam zjawisko w świetle — raczej niezwykłym, sztucznym, bo w pracowni z górnym świetlikiem — i jeżeli był tam jakiś nastrój, to wynikający z samego motywu. W programie była też kompozycja abstrakcyjna. Pautsch traktował to lekceważąco. Lubiłam malować również bez modelu, odczuwałam wtedy swobodę i radość innego typu. Namalowałam Lady Godiwę, nagą na koniu jadącą przez miasto. Pamiętam też kompozycje z kąpiącymi się kobietami (szkic zachował Adam Hoffman), a w moich zbiorach są martwe natury kubizowane. W tym okresie nikt z nas nie robił obrazów czysto abstrakcyjnych. Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski malowali w konwencji postimpresjonistycznej. Krytykował nas z tego powodu Jerzy Kujawski — jednak dla nas prawdziwym autorytetem był Kantor, a malował wtedy obrazy pod wpływem Waliszewskiego.

A. P. Proszę opisać te z Pani podróży lub kontaktów zagranicznych, które miały największe znaczenie dla Pani twórczości?

J. K.-Ś. W lutym 1947 roku wyjechałam z grupą studentów (dziesięć osób z Krakowa i pięć z Warszawy) do Holandii na zaproszenie Związku Studentów. Byliśmy dwa miesiące. Pierwszy na południu Holandii z wyjazdami do muzeum Kröller-Müller, gdzie zobaczyłam świetne obrazy Cezanne’a, van Gogha i impresjonistów, rzeźby Maillola, Rodina. Drugi miesiąc w Amsterdamie z wyjazdami do Hagi, Rotterdamu, Delft. Wielkie wrażenie robiły oryginały — reprodukcja zawsze jest uboga. Mogłam przyglądać się **jak** to jest namalowane. Zastanawiałam się dlaczego Góra St. Victoire ma działanie metafizyczne — czym ona była dla Cezanne’a — blask przenikliwy i twardy jak z kryształu otwierał we mnie wejście do innego wymiaru rzeczywistości (po latach w muzeum Orsay mogłam szerzej przyjrzeć się piątej, ostatniej fazie malarstwa Cezanne’a, lepiej już przygotowana). U van Gogha, którego ogromnie lubiłam znając go z reprodukcji, obserwowałam jak inaczej działa farba grubo nakładana, załamująca światło, nigdy nie surowa, zawsze będąca jakąś mieszanką, materialną, trójwymiarową strukturą, która opisuje plany obrazu. Rytmika uderzeń

pędzła niespokojna ale celowa, szukająca czegoś, co jest w głębi rzeczywistości. Czułam rodzaj zazdrości, że nie jestem w stanie tak mocno odbierać Natury.

Następne przeżycia to Rembrandt w Amsterdamie i Hadze. Do Rijksmuseum chodziłam prawie codziennie i za każdym razem co innego widziałam w autoportrecie Rembrandta — inny rodzaj życia, kontakt taki jak z żywym człowiekiem, który nigdy nie jest do przewidzenia — nie wiemy jaki on będzie przy następnym widzeniu. To zjawisko było dla mnie zupełnie magiczne. Podchodziłam do portretu blisko — widać było nieduże plamki złamanych tonów lekko fioletowych, zielonkawych, szarych. To była materia — wydawało się, że rozumiem jej funkcjonowanie w obrazie, ale w miarę oddalania się zjawiała się twarz o zagadkowym wyrazie, nie wiadomo z czego ukształtowana i tak zmienna, jak twarz żywej osoby — i kontakt z nią niezwykle niepokojący, bo jak można utrzymać życie w ciągu kilkuset lat? Przy innych obrazach Rembrandta też miałam wrażenie pewnego rozchwiania się rzeczywistości; nie potrafiłam oglądać ich tak, jak normalnie oglądam obrazy, tzn. z możliwością analizowania ich, refleksji i kojarzeń różnego typu. Przed obrazami Rembrandta **ja** przestawało istnieć, czas stawał (lub nie istniał), byłam zanurzona w takim wymiarze, który pulsuje życiem tak intensywnym, że przestającym możliwości naszego rozumienia i naszej ludzkiej kondycji. Ta lekcja zdecydowała prawdopodobnie o sposobie, w jaki odbieram dzieła sztuki, mają one dla mnie różne stopnie życia i różne rodzaje płynących z nich energii. Rozglądałam się w sali nieznanego mi jeszcze muzeum i biegnę prawie spontanicznie do jakiegoś obrazu, najbardziej w tym otoczeniu magnetycznego dla mnie — i wracam potem do niego, szukam z nim dłuższego kontaktu. To pozostało od czasu podróży do Holandii.

Również inne spotkania były bardzo ważne dla mego rozwoju artystycznego — poznałam malarstwo mojego pokolenia — parę osób z grupy (potem nazwanej) Cobra. Odwiedzałam ich w pracowniach; szczególnie podobały mi się obrazy Constanta, który wtedy malował jeszcze trochę pod wpływem Picassa, ale już były zapowiedzi dojrzałego okresu typowego dla Cobry. W założeniach teoretycznych była

podkreślana spontaniczność, brak rozróżnień co ładne, co brzydkie, liczyła się swoboda, uniezależnienie od kanonów, korzystanie z dziecięcych malowideł. Spotkałam po kilku latach w Paryżu w 1956 roku Constanta. Widziałam też obrazy Asgera Jorga i wystawę Appela, bardzo już dojrzałe i indywidualne.

Byłam w 1948 roku listownie zaproszona do grupy Cobra i do pierwszej wystawy, która odbyła się w 1949 roku w Staedilejkmuseum, ale u nas zaczął się już okres stalinowski i nie pozwoliło na to nam (oprócz mnie zaproszono Marka Włodarskiego i Bogusława Szwansa) Ministerstwo Kultury i Sztuki. Nie mogliśmy też przez parę lat wyjeżdżać z Polski, nasze kontakty zostały więc zawieszono, a przez te parę lat, do 1956 roku, artyści z Cobry już się usamodzielнили i nie łączyli się w grupy.

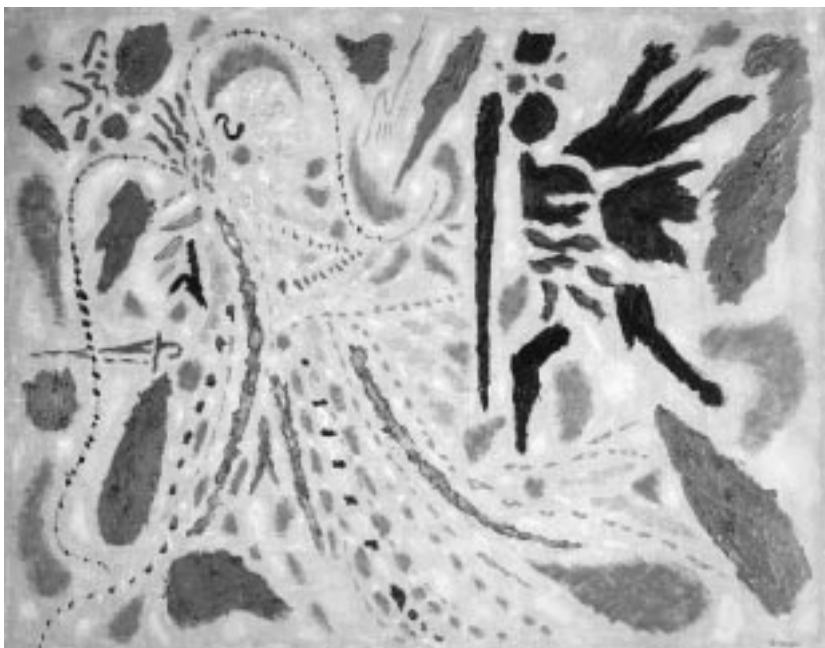
Bardzo ważną była dla mnie podróż druga — w 1956 do Paryża, gdzie mogłam przez trzy miesiące studiować zbiory muzealne, przebywać w gabinecie rycin w Luwrze, codziennie po południu oglądać galerie, wtedy bardzo dobre w Dzielnicy Łacińskiej. Najnowsze nazwiska to były: Vols, Mathieu, Herbin (obrazy oparte na filozofii Hoene-Wrońskiego — geometryczne, czyste i symboliczne w kolorze, potem można było je oglądać w Galerii Denise René, gdzie widziałam młodego Tingnely'ego i wczesnego Vasarely'ego). Wielokrotnie byłam w galerii Berggruena i wielką kolekcję małych akwarel Klée przeglądałam w tekach, mogąc się z bliska przyjrzeć wszystkim technicznym zabiegom. W 1956 roku miałam już poza sobą (od 1953) moje eksperymenty z zapiskami muzycznymi i dlatego żywo reagowałam na obrazy Mathieu, które prezentowały spontaniczną kaligrafię. To ośmieliło mnie później do kontynuacji i nowego opracowania zapisów muzycznych i wcześniejszych jeszcze prób pisma automatycznego.

Do Paryża zabrałam ze sobą dość dużo monotypii z cyklu „Metamorfozy” i próbowałam zainteresować tym galerie. Myślałam, że można byłoby zrobić wystawę — usłyszałam, że wprawdzie te czarno-białe prace są ciekawe, ale publiczność nie interesuje się ezoteryzmem. Zresztą mechanizm organizowania wystaw był zupełnie inny — nie miałam w tym żadnej orientacji wtedy. Od znajomych, stale mieszkających w Paryżu, dowiedziałam się, że jest tam 60 000 zarejestrowanych

artystów — malarzy, rzeźbiarzy, grafików — ze wszystkich stron świata. Jedynym Polakiem wystawianym wtedy w galeriach był Wostan (Stanisław Wojciechowski), kolega mego męża z poznańskiej szkoły, ożeniony z Francuzką, a więc naturalizowany. Moi koledzy z ASP, którzy zaraz po wojnie osiedlili się w Paryżu nie mieli prawie żadnych możliwości artystycznego rozwoju. Zarabiali na życie pracą fizyczną — tylko Jerzy Kujawski, też ożeniony z Francuzką, miał lepszą sytuację. Przyjęty został do drugiej Grupy Surrealistów, był troc-kistą i czasem wystawiał obrazy, nawet u Kahnweilera, a utrzymywał się z malowania chustek jedwabnych i był zadowolony kiedy była moda na tasyzm, bo robił wtedy taśmowo, na podłodze.

Trzecia podróż, w 1959 roku do krajów bałkańskich (Grecji i Turcji) otwarła mnie na źródła kultury śródziemnomorskiej. Szczególnie Ateny, muzeum na Akropolu i Narodowe, uczyły mnie czym jest doskonała linia, wyszukana, oszczędna, dostojna, nic nie mająca z wrażeńiowości i ekspresyjnego niepokoju. Hieratyczność, powaga i mocne zespolenie rzeźby z architekturą zrobiły na mnie duże wrażenie, ale do tych wartości mogłam nawiązać w innym zresztą znaczeniu znacznie później, natomiast uświadomienie sobie samej istoty tej sztuki było ważnym momentem mego rozwoju. W Istambule sztuka Islamu, kaligrafia, tonacje kolorystyczne wewnątrz meczetów zainspirowały mnie bardzo bezpośrednio i zaowocowały dużą ilością obrazów wiążących się tematyką i formą z przeżyciem sztuki Bliskiego Wschodu.

- A. P.** Jak i kiedy została Pani członkiem Grupy Krakowskiej? Czy i jakie z tego wynikają skutki dla Pani twórczości, jakie są Pani emocjonalne i artystyczne związki z tym ugrupowaniem, dawniej i dziś?
- J. K.-Ś.** Jestem członkiem II Grupy Krakowskiej, powstałej w 1957 — możliwej do ukonstytuowania się po przełomie politycznym w roku 1956. Nazwa grupy nawiązała do awangardowego jej charakteru w okresie przedwojennym, w gronie osób zakładających ją byli członkowie pierwszej Grupy Krakowskiej (Maria Jarema, Jonasz Stern) w założeniu jednak nie było już kontynuowania jej formy artystycznej — długi czas upłynął od 1939 roku. Identyfikowaliśmy się raczej z niezależnym myśleniem o twórczości od panujących w Polsce przed wojną — realizmu akademickiego, po wojnie koloryzmu.



Moje obrazy były już wystawiane wcześniej, w 1948, 49 roku, w grupie osób wtedy organizujących się — nie straciłam kontaktów przyjacielskich ciągnących się z okresu okupacji wojennej, zupełnie naturalnym było dalsze rozwijanie się w ich gronie.

Analizując wartości Grupy Krakowskiej: każdy z artystów należących do niej ma własny, długo formowany styl i wysoki poziom, zupełnie wolny od wpływu zewnętrznych nacisków (politycznych lub komercyjnych), do tej postawy mam wielką sympatię i szacunek. Koledzy z Grupy Krakowskiej zarabiają na możliwość tworzenia niezależnego pracą dydaktyczną przeważnie; niektórzy również malarstwem monumentalnym. Sukcesy artystyczne przychodziły bardzo późno, raczej przy możliwości kontaktów z ośrodkami wystawienniczymi za granicą. Nie żyje już kilka najbliższych mi osób z Grupy Krakowskiej — teraz zależy mi na utrzymaniu tradycji Grupy Krakowskiej związanej z Galerią Krzysztofory.

Nie mogłam się identyfikować artystycznie z tendencjami moich kolegów z Grupy Krakowskiej i to od początku, czyli od 1957 roku.

Powodem był pogląd na egzystencjalne problemy. Mnie już wtedy, bo od 1950, pochłaniały pewne doświadczenia z moją własną podświadomością, które wynikły w trakcie stosowania zapisu automatycznego. Wtedy nikt nie traktował poważnie tych zainteresowań i efektem tego była pewna niechęć do typu moich obrazów, które nie przystawały na ogół do aktualnych i dominujących tendencji. Nikogo zresztą wtedy nie obchodziły następstwa takich praktyk jak np. medytacja. Jeśli chodzi o krytyków, to ich uwaga skupiła się raczej na zapisach muzycznych. W obrazach podkreślali świadome kierowanie gestem, chociaż na dobrą sprawę rodowód tych znaków był inny.

Z biegiem lat jednak drogi rozwoju wszystkich artystów z Grupy Krakowskiej zaczęły się rozbiegać, i więcej było wzajemnego szacunku dla osiągnięć indywidualnych.

A. P. W Pani pracach, raz po raz, pojawiają się oznaki szczerego i głębokiego zachwytu Naturą. Jednocześnie sztuka Pani dla wielu wydaje się być całkowicie uwolnioną od mimetyzmu (wręcz abstrakcyjną), proszę więc wyjaśnić Pani związki z Naturą i czy zachodziły w tym jakieś różnice dawniej i dziś?

J. K.-Ś. Korzystałam zawsze z doznań wizualnych, czyli z Natury. Myślę, że odbieram świat przede wszystkim okiem. W dzieciństwie wcześniej chciałam naśladować ruch, uchwycić podobieństwo twarzy. Nie zachowały się żadne moje rysunki wcześniejsze, typowo dziecięce tzn. schematyczne. Po piątym roku życia starałam się charakteryzować rzeczywistość i bardzo wcześniej rysowałam portrety. Mało obrazów oglądałam, bo w Sosnowcu nie było wystaw. Raz zobaczyłam obraz Jana Matejki, na którym zachwyciły mnie zmurszałe stopnie schodów — więc była to chyba wrażliwość na materię i minimalne różnice tonów. Nie mogłam też zobaczyć wystawy impresjonistów w Warszawie w 1938 roku, czytałam tylko o niej i widziałam parę reprodukcji czarno-białych. Potem w ASP mogłam oglądać kolorowe, upewniłam się, że jest to świetne malarstwo o jakim marzyłam od czasu, kiedy w mojej wyobraźni bezbarwna reprodukcja zaczęła przemieniać się w ekscytujący obraz o uwolnionym, pełnym światła kolorze. Z natury malowałam cały czas w okresie studiów ale rysowałam też wtedy różne kompozycje, będące rodzajem ilustracji do czytanych przez mnie książek, np. do *Malte Rilkego*.

Bezpośrednie związki z Naturą uległy pewnej zmianie w 1950 roku, kiedy zachwiana została dla mnie realność dotychczas uznawana za jedyną. Inne wymiary, których doświadczałam, wpłynęły na przesunięcie mojej uwagi, zwrócenie jej na te obszary, które zaczęły się ujawniać po przestawieniu, czy przeprogramowaniu mojej wrażliwości. Zjawiskiem nowym stały się dla mnie znaki występujące w rysunku automatycznym. Również kolor bardzo usamodzielniiony, oczyszczony z wszelkiego materialnego obciążenia. W tym też okresie Natura ukazała mi swoją stronę panteistyczną — była cała przeświecona, promieniująca, wibrująca, wszystko w niej się łączyło, przenikało przez siebie. Oglądałam ją na ekranie wewnętrznym i w wielkim skupieniu notowałam to zjawisko mając w ręce chiński pędzelek — tak podatny na zmiany nacisku, i akwarele — tak łatwo zmieniające tony i pozwalające na utrzymanie przejrzystości.

Mój stosunek do Natury od wielu lat jest chyba prawie jednakowy i patrząc zauważam wciąż zmienne relacje form i zestawień barwnych, różnorodność rytmu i obserwuję różne efekty światła, odbieram tyle różnych stanów uczuciowych, refleksji i skojarzeń z tym związanych — jestem nasycona malarską stroną świata i kiedy decyduję się na motyw mocniej przeżyty i prowokujący do utrwalenia, to przepływa przeze mnie nadal wibracja, w której łączy się rytm linii brzmienia barwy i ukryte znaczenie tego zjawiska. Malarski zapis staje się dla mnie wykrywaniem istoty rzeczy, poszukiwaniem melodii, która istnieje na jakimś planie, którą przeczuwam jako jedyną dla tego zjawiska.

Muzyka przenosi niesłychaną ilość odcieni uczuciowych, ma ogromną skalę tych możliwości. Moje malarstwo formowało się gdzieś na styku dwóch dyscyplin sztuki, ponieważ korzystałam z doświadczeń związanych z analizą form muzycznych; w pewnym stopniu zazdrościłam możliwościom, jakie daje muzyka, która całkowicie pochłania słuchacza — w czasie trwania panuje niepodzielnie, słuchacz jest zmuszony do ulegania jej, do identyfikacji z jej treścią — jest wtopiony w nią i na czas jej trwania traci swoją odrębność osobową.

Podobieństwo między muzyką a malarstwem istnieje na płaszczyźnie nieprzetłumaczalności na słowa. Więc istotę malarstwa upatruję po stronie nieuchwytności, wielowymiarowości, materia jaka powsta-

je przy tak rozumianym procesie tworzenia musi przenosić część życia, które nadal może promieniować.

A. P. Jaka jest Pani zdaniem różnica pomiędzy tym, co w sztuce jest zewnętrzne a tym, co duchowe; czym się to wyraża lub wyrażać powinno?

J. K.-Ś. W sztuce nie można rozdzielać tego co zewnętrzne i co duchowe — w sztukach plastycznych oglądamy poprzez materialny kształt wszystko to, co złożyło się na powstanie dzieła: epoka, świat myśli autora, jego poziom intelektualny, emocjonalny (czyli obszar duszy), duchowość (czyli stopień rozwoju umożliwiający zetknięcie się z wyższymi planami nie przejawionych, nie inkarnowanych inteligencji), nawet rodzaj materii jakim posługuje się artysta w swoim indywidualnym kształtowaniu jest pewnym sygnałem stanów duchowych. U Rembrandta (który powszechnie jest odbierany jako głęboki myśliciel) stopień świetlistości w obrazach sprawia, że oko widza przenika materię przedmiotów i czuje, że wszystko jest boskością. Nie widziałam równie promieniujących i wibrujących życiem duchowym portretów jak autoportrety starego Rembrandta. Jest w nich tyle siły twórczej, że przekraczają one możliwości malarstwa — należą do wyjątkowych zjawisk. *Powrót syna marnotrawnego* w zbiorach Ermitażu powinien być przedmiotem pielgrzymek. Zawarta jest w nim przejmująca wiedza o wędrówce duszy ludzkiej, jej upadku i powrocie do Boskiego Ojca. Wielu osobom patrzącym na ten obraz płyną łzy tak, jak niektórym słuchaczom podczas wykonania pewnych części *Oratorium wg św. Mateusza* J. S. Bacha lub późnych symfonii Mahlera.

Zaryzykowałabym opinię, że odczuwalność przez artystę skali, jaka istnieje między kondycją ludzką, pełną upadków, cierpień ale i wzniosłości a wymiarem boskim, doskonałym, niewzruszonym, niezmiernym i wiecznym, przeżycie totalne tej wielkiej odległości, ale jednocześnie możliwości zetknięcia się, przeświecenia ludzkiej duszy boskim promieniem jest warunkiem pierwszym powstania dzieła o duchowym przekazie.

Oglądając El Greca wiem, że tworzył w ciągłym kontakcie z wielkimi energiami, które formowały ewolucję umysłową doby baroku. Możliwości cudownych wydarzeń, doznania ekstazy w mistycznych uniesieniach były dla El Greca codziennością. Dla wywołania takich stanów

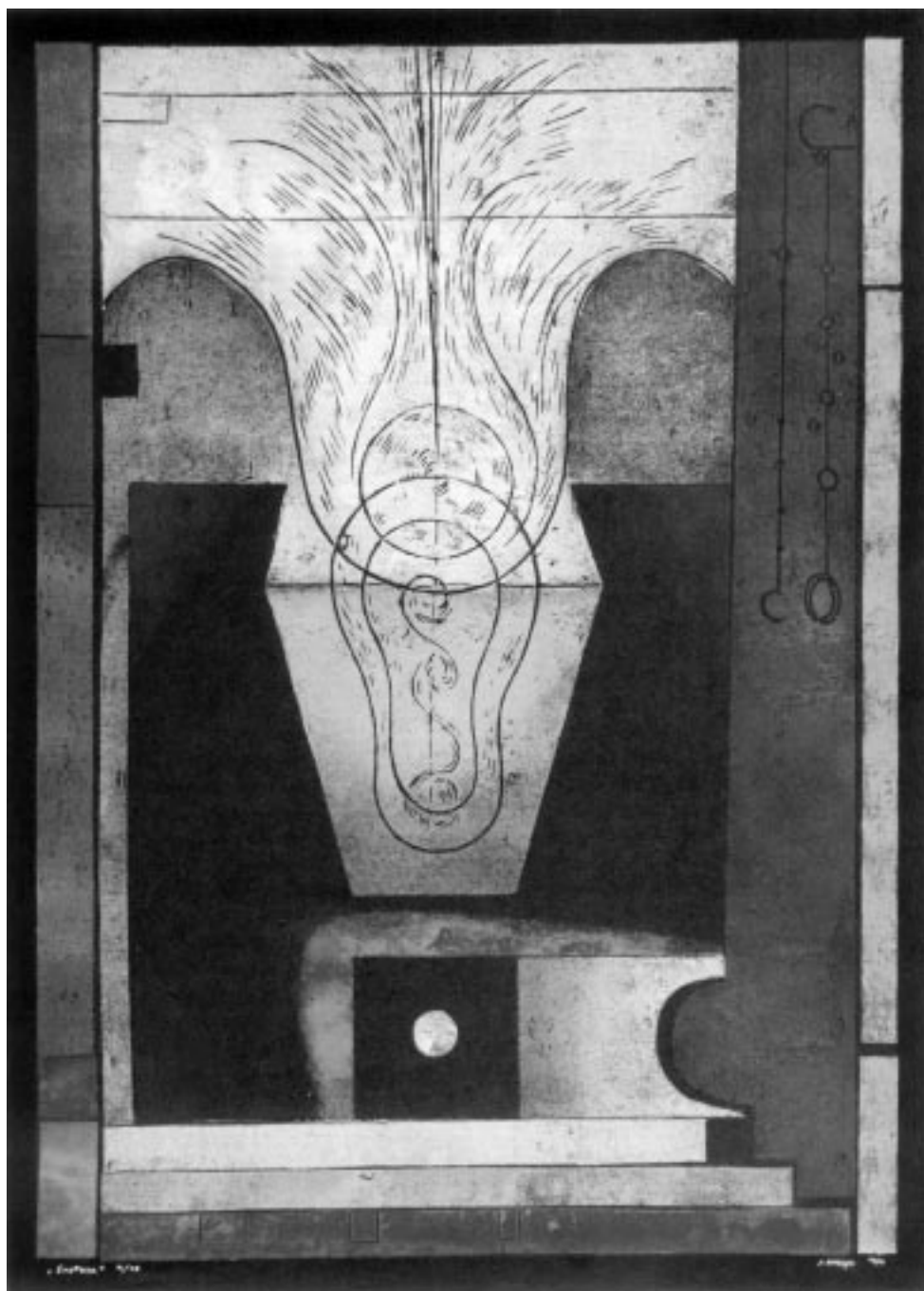
opracował misterną metodę posługiwania się światłem skierowanym na małe modele osób umieszczane w sytuacjach zupełnie niezwykłych — w takich, przy których żywy model nie mógłby pozować. Były też draperie maczane w wosku z utrwalonymi fałdami o ekspresji gwałtownej i wyrażającej dynamizm przemian duchowych.

Duchowość odbierana poprzez oglądanie pejzaży z górą St. Victoire Cezanne'a jest zupełnie innego gatunku, uczestniczymy tutaj w tajemnicy wiecznego Prawa przenikającego Naturę. Namietność z jaką Cezanne kształtował doskonałą równowagę wewnątrz obrazu, porządek planu koloru sprawiają, że widz zostaje wprowadzony w stan uniesienia, zachwyty nad możliwością współuczestnictwa w doskonałości odkrytej w Naturze.

Działania obrazów Pieta Mondriana polega na poruszeniu trochę innej instancji, musimy być świadomi źródeł tej geometrii nawiązującej do filozofii Pitagorasa, włączony zostaje tutaj przede wszystkim nasz intelekt — czystość emanująca z tych doskonałych kompozycji stawia nas na płaszczyźnie oglądalności platońskich idei, czujemy czym są możliwości ludzkiego umysłu, proces selekcji i syntezy.

Z zupełnie bliskich nam przykładów wyróżniłabym dwa różne charaktery duchowości autorów i ich dzieła. Pierwszy to Tadeusz Brzozowski z jego lękiem metafizycznym, który emanuje w jego obrazach ze wszystkich wyolbrzymionych form, którym drobne, skarłale i pogięte elementy bezskutecznie starają się przeciwstawić. Tadeusz Brzozowski był głęboko przejęty duchem franciszkańskim, ale bez jego pogody. Przyjmował jego naturalną dla naszej ludzkiej kondycji biedę, ograniczenie potrzeb, zbliżenie do najędźniejszych naszych braci bez cienia obrzydzenia. Stygmaty św. Franciszka przeżywał głęboko w swojej religijności czysto chrześcijańskiej, ale brak siły, poddanie się przerastającym go energiom, napierającego zła z otaczającego świata zaważyły na ostatecznej formie jego przejmujących obrazów, wyrażają one dojmujące cierpienie człowieka naszych czasów, który miał pełną świadomość zła i bezsilności jednostki wobec jego ogromu w XX wieku.

Drugim przykładem jest młodszy o całe pokolenie Tadeusz Wiktor, którego cykle obrazów i rysunków o tematyce filozoficzno-religijnej



emanują metafizycznym spokojem. Autor świadomie wybrał drogę do transcendencji poprzez twórczość. Każde dzieło jest związane tematycznie z aktualnymi rozważaniami nad istotą pewnych tajemnic, takich jak ofiara mszy, sakralna budowla, bramy do wieczności, czy początek istnienia. Dążenie do absolutnego dobra, absolutnej Prawdy i Piękna w twórczości Tadeusza Wiktora jest zapowiedzią nowego nurtu w sztuce XXI wieku. Ma on jednak swoje korzenie we wczesnym okresie sztuki chrześcijańskiej Europy — obecne prądy odnowy chrześcijaństwa w grupach młodych katolików są przejawem podobnych tęsknot do oczyszczenia i uświęcenia całego życia. Dostojna geometria — a często i rodzaj symetrii — w dziełach Tadeusza Wiktora, ograniczenie się do wyszukanej, zrównoważonej kompozycji prowadzi widzów w rejony czystego Umysłu, którego nie mogą zakłócać efekty powierzchniowej malarskości z jej złudną wibracją.

Czym jednak może być wibracja światła dla przeżycia duchowego wskazuje nam przykład Claude'a Moneta w jego cyklu katedr. Artysta niesłychanie wrażliwy na efekty subtelne i zmienne we wszystkich zjawiskach pór roku, godziny dnia i pogody poprzez wrażliwą obserwację i natężoną uwagę pozostawił wyjątkowe świadectwo promieniowania fasady katedry gotyckiej, która już sama przez swą formę dotyka sacrum, a która w tak różnych oświetleniach zyskała bezpośredni rezonans w zmiennej uczuciowo tkance duszy patrzącego widza.

Malarz, z samej swojej natury jest istotą wrażliwą na wizualną stronę świata, a podąża zawsze — przynajmniej w początkach swojej drogi — za zmysłową, zjawiskową powierzchnią natury i dopiero przemiana wewnętrzna, otwarcie umysłu na inne wymiary skłania go do szukania środków innego rzędu, do wyrażenia nowej prawdy, którą zrozumiał i którą chce przekazać.

Zachwytyt jednak nad samą Naturą ma to do siebie, że przekracza jej materialność, w skupieniu i w kontemplacji jej Piękna doznaje się przecucia wielowymiarowości i wtedy przez obecność zmysłowej strony Natury zaczyna prześwitywać jej obecność duchowa. Myślę, że sztuka zawsze prowadzi do duchowości, to, co jest zewnętrzne, jest niedoskonałością. Dążąc do sztuki pokonujemy własną niedoskonałość.

W Indiach uważano, że artysta w trakcie tworzenia jest istotą bezgrzeszną — tajemnica tkwi jednak w samej intencji, a czystość jest stanem ostatecznym, poprzez który zyskuje się widzenie innego planu istnienia.

Zatrzymanie się na przejawach zewnętrznych, gromadzenie samych faktów, wyliczanie poszczególnych elementów, utrzymywanie uwagi widza na powierzchni zjawisk przy tak ogromnej „produkcji” dzieł jaka jest współcześnie nie ma większego znaczenia — jest to objaw ilościowy. Pod powierzchnią tego zalewu i tak istnieją inne nurty, są artyści głęboko przeżywający swoją egzystencję i doznania przekraczające ją i dotykające innego już wymiaru.

- A. P.** Jest Pani postrzegana jako przedstawicielka niezbyt szerokiego nurtu magiczno-ezoterycznego, proszę powiedzieć kiedy i pod jakim wpływem pojawiły się Pani zainteresowania naukami tajemnymi, astrologią itp.? Czy w tej dziedzinie uważa Pani kogoś za swojego mistrza? Jakie, Pani zdaniem, te zainteresowania mają odbicie i konteksty w Pani sztuce?
- J. K.-Ś.** W dzieciństwie miałam bardzo wcześnie sny, które mnie niepokoiły: sny o Bogu, który mnie odrzuca — unosił się w przestworzach z przezroczyściej niebieskiej materii, obracały się koło niego wielkie koła też mało materialne — zrobił gest odpędzający mnie. Siebie nie widziałam, ale czułam rozpacz. W innym śnie ręka Boga wchodziła przez okno — to kojarzyło mi się ze światłem błyskawic, bo światło było zimne i elektryzujące. Chowałam się pod łóżko (we śnie tylko). Miałam wtedy około czterech lat. Rano po obudzeniu widziałam w rogu pokoju, pod sufitem, głowy nachylone, ładne, zrobione ze światła. W snach znajdowałam się na schodach zatopionej, zrujnowanej świątyni i wiedziałam, że to jest moje miejsce — kiedyś było inne, ale teraz tak wygląda. Byłam też lunaticzką, ale mnie z tego w niemiły sposób wyleczono (zimną wodą, która na mnie działała wstrząsowo). Przez sen mówiłam obcym językiem, moja matka bała się mnie wtedy i niestety nie zapisała żadnych słów (bardzo tego żałuję, bo mogłabym mieć jakiś wgląd w moje poprzednie inkarnacje). Czasami miałam sny o rzeczywistych wydarzeniach (wypadek samochodowy mojej matki).

Zaczęłam się uczyć wcześniej, bo razem z moją starszą o półtora roku siostrą — więc jak miałam sześć lat to umiałam już pisać i czytać. Wtedy zaczął się dla mnie okres „racjonalistyczny”, ogromnie lubiłam naukę, szczególnie matematykę. Rysowałam też bardzo dużo — tylko niestety nie zachowały się moje wczesne bazgroły. Dopiero z okresu pięć i pół-sześć lat, kiedy widać było twarz, ruch figur itp. Widać było, że obserwuję rzeczywistość. Ten najwcześniejszy dziecięcy okres, który zdradzał pewne medialne dyspozycje, zupełnie został wyparty przez aktywność umysłową i również motoryczną, bo lubiłam jazdę na łyżwach, nartach, rowerze — w ogóle szybki ruch. W okresie gimnazjalnym robiłam próby telepatycznego porozumienia, w czasie okupacji i zaraz po wojnie kilka razy brałam udział w seansach spirytystycznych z talerzykiem, który świetnie się poruszał i „mówił” rzeczy prawdziwe, prawdopodobnie dlatego, że aktywizowały się wtedy zdolności telepatyczne (moje), ale w moim towarzystwie nie było żadnej osoby, która by się interesowała okultyzmem — poza spotkaną pod koniec wojny Ireną Umińską, dużo ode mnie starszą (o całe pokolenie!). Ale właśnie przed jej wpływem broniłam się, mimo sympatii.

Irena Umińska (ukończyła romanistykę i historię, władała biegle kilkoma językami, była rozwiedziona z Toeplitzem z rodziny żydowskich bankierów) w okresie międzywojennym chodziła na seanse ze słynnym medium Kluskim, знаła go też prywatnie jako Teofila Modrzejewskiego, była świadkiem wielu materializacji, o których mi opowiadała. Znała również Konstantego Lubomirskiego inicjowanego w Indiach — był on często proszony o pomoc jako terapeuta. Irena Umińska nauczyła się od niego stosowania praktyki zdejmowania bólu, sama miała wiele czystej energii, była osobą nad wyraz etyczną, znała się dobrze na chiromancji. Bardzo lubiłam jej towarzystwo, mieszkaliśmy razem przez parę miesięcy w Sandomierzu po wyzwoleniu go przez wojska radzieckie. Wtedy jednak typ moich zainteresowań koncentrował się na możliwościach malowania i jeżeli z odległości oceniam moje dodatkowe pasje, to miały one zawsze coś wspólnego z uzdolnieniami typu wzrokowego — od kilku lat zajmowałam się już grafologią (zaczęłam mając siedemnaście lat).

Poza ogólnymi wiadomościami opracowałam sobie ciekawą metodę własną polegającą na wczuwaniu się w gesty, które można było odbierać intuicyjnie z samego zapisu. Te gesty powtarzane wewnętrznie wywoływały stany emocjonalne, które należały do autora pisma — interpretowałam je jako różne możliwości zachowań. Zauważyłam, że ta metoda bardzo rozszerza ekspertyzę grafologiczną opartą na kilku zresztą oficjalnych metodach. Po wojnie miałam okazję rozszerzyć trochę moje wiadomości na ten temat dzięki ciekawym, naukowym lekturom. Możliwe, że właśnie takie zainteresowania doprowadziły mnie do eksperymentów z pismem automatycznym, które rozpoczęłam w 1947 roku. Początkowo był to rodzaj zabawy i rysunki powstawały bardzo prędko i miały zupełnie inną formę niż te robione świadomie. Wystarczyło tylko zadać pytanie. Odpowiedź zawsze zaskakiwała mnie — miałam więc „w sobie” inną osobę, albo inna emocja mną się posługiwała. Innego znaczenia nabrało dla mnie pismo automatycznie w okresie po zmianie mego poglądu na zjawiska życia i śmierci w 1950 roku — zaczęły wtedy ukazywać w tych zapiskach dziwne alfabety i różne znaki, których symbole częściowo odczytałam (miały swoją logikę, powtarzały się), dzięki nim przeszłam pewną określoną inicjację. Mam też z tego okresu zbiór rysunków aur moich znajomych, kolor był zaznaczony skrótami literowymi. Rysując byłam w stanie półtransu. Z tych doświadczeń korzystałam od 1953 roku, kiedy zajęłam się problemem zapisu muzyki, z tym, że słuchając muzyki — właśnie w takim półtransie — zawsze oglądałam kolor na ekranie wewnętrznym. Musiałam więc odpowiednio przygotować sam warsztat malarski. Najbardziej do tego nadawały się akwarele, ponieważ prędko można mieszać w sobie tony. Zapis powstawał więc równoległe do słuchania — w tym samym czasie.

Takich surowych zapisów miałam dużo — dopiero po paru latach zaczęłam je interpretować. Najpierw w monotypiach barwnych, a potem w linorycie, od 1963 roku, z tym, że linia była wycinana i zawsze czarna, a kolor zostawał przeniesiony na tło. W niektórych obrazach olejnych o tematyce muzycznej mogłam postępować bardziej zgodnie z pierwotnym zapisem — ale stało się to wiele lat później. Nowy etap w moich automatycznych pracach nastąpił po powrocie z Paryża w

1956 roku, ponieważ ogromnie uwrażliwiłam się tam na kolor — zaczęłam więc posługiwać się akwarelą, wieczorami notowałam na małych formatach „malarskie odpowiedzi” (na pytania, które ich wymagały), albo lapidarne skróty zanotowanych w czasie dnia wizualnych zjawisk. Forma tych prac miała jednak rozpoznawalne cechy automatycznego rysunku — wszystko było zawieszona w przestrzeni, mało materialne, linie nigdy się nie przecinały. Ta ulotność stawała się z latami dosyć charakterystyczna dla mojego malarstwa.

Astrologią zajęłam się poważnie w 1950 roku. Udało mi się wtedy kupić komplet niemieckich książek z podstawowymi wiadomościami. Uczylałam się bardzo intensywnie przez miesiąc i zaczęłam obliczać horoskopy dla rodziny i przyjaciół. Wtedy miałam *Efemerydy* Bartha od 1880 do 1950, ale już w 1956, we Francji, udało mi się kupić skrócone do roku 2000, a wcześniej w antykwariatach tylko na okresy jednoroczne. Stopniowo też kupowałam niemieckie lub amerykańskie książki o astrologii kiedy wyjeżdżałam za granicę. Czasami dawałam, to już od 1950 roku, horoskopy malowane na prezenty bliskim mi osobom. Kolory były symboliczne i przeważnie wmontowany był w kompozycję opis charakteru. Do 1956 roku poza profesorem Wacławem Taranczewskim nie znałam nikogo, kto interesowałby się astrologią lub coś o niej wiedział. Dopiero potem zetknęłam się parę razy ze skrzypkiem, profesorem Tadeuszem Wrońskim, który przekazał mi trochę ciekawych informacji, które miał od astrologa Sadowskiego mieszkającego wtedy w Warszawie. I poznałam też Jana Hadynę, wydawcę przedwojennego „Lotosu”. Hadyna zajmował się dość intensywnie astrologią statystyczną — opracował dla swego bratanka, Stanisława Hady, horoskopy zespołu tanecznego „Śląsk” a dla Juliana Aleksandrowicza urodzeniowe horoskopy chorych na białaczkę. Z Janem Hadyną widywałam się dość często, aż do jego śmierci w 1971 roku. Poznaliśmy się w roku 1957 kiedy restytuowano Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Indyjskiej — profesor Pobożniak był wtedy prezesem, a Hadyna sekretarzem. Przyszłam na zebrania zarządu, żeby się zapisać do Towarzystwa — tak zaczęła się formalna znajomość, natomiast nieformalna wyglądała dość tajemniczo.

W czasie okupacji, w 1941 w Krakowie, kiedy miałam bardzo mało pieniędzy, chodziłam na tanie obiady do klasztoru Franciszkanów — co dzień był pęczak i karpiele, od święta ziemniaki. Jadało się tam w refektarzu przy bardzo długim stole. Zaraz na początku zauważyłam osobę, która mnie od tego czasu magnetycznie przyciągała tak, że starałam się znaleźć miejsce możliwie naprzeciwko, żeby się jej przyglądać. Był to pan w średnim wieku, wysoki, prosto się trzymający, z długą brązową brodą, bardzo poważny. Twarz miał pociągłą z wyraźnie zarysowanym orlim nosem, oczy jasne, niebieskoszare, ustawione na równej linii poziomej — typ ogólnie kojarzący się z białymi magami. Towarzyszyła mu zawsze przystojna blondynka, również dostojna i wysoka. Nie miałam żadnych możliwości żeby dowiedzieć się czegoś bliższego o tej parze. Minęło dziesięć lat, byłam u Carlotty Bologni z wizytą (jej mężem był reżyser Biegański, znany już w okresie międzywojennym) i Carlotta przy przekładaniu książek wyciągnęła tom, który był rodzajem „Who is who” polskim, wydany w 1939 roku (nie było nawet tego nakładu w sprzedaży, natomiast mąż Carlotty, jako jedna z osób opisanych, dostał ten egzemplarz wprost z wydawnictwa). Przeglądając go spostrzegłam fotografię pana, któremu tak się przyglądałam u Franciszkanów — informacja była dość szeroka. Był to Jan Hadyna, wydawca pism okultystycznych, mieszkał wtedy w Wiśle, pochodził z Cieszyna. Dowiedziałam się potem, już od niego samego, że w okresie stalinowskim on i jego żona byli aresztowani przez UB. W tym czasie wiele osób z Polskiego Towarzystwa Teozoficznego przesiedziało się w więzieniu, zarzucano im jakieś kontakty z krajami zachodnimi. Żoną Jana Hadyny była pisarka, Maria Florkowa. To była bardzo harmonijnie dobrana para — po śmierci męża ona w krótkim czasie podążyła za nim w zaświaty.

- A. P.** W moim ostatnim pytaniu jest zdanie: Czy w tej dziedzinie (nauki tajemne, astrologia) uważa Pani kogoś za swojego mistrza?
- J. K.-Ś.** Jedyna osoba jaką dotąd spotkałam i dość dobrze znałam, odpowiadająca tej roli to był Jan Hadyna. Miał otwarte widzenie na świat astralny. Obserwował aury, odpowiadał na niewypowiedziane jeszcze pytania, miał duże wiadomości, które wciąż pogłębiał, nigdy nie żałował swego czasu dla ludzi, którzy chcieli skorzystać z jego doświadczeń. Bardzo

wrażliwie odbierał sztuką — i malarstwo i muzykę — sam grał na wiolonczeli. Mam kilka rysunków jego interesującej postaci zrobionych podczas wykładów w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Indyjskiej i jeden portret, do którego mi pozował w mojej pracowni. W linorycie-zapisie do *Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha, jest on postacią apostoła ewangelisty z aniołem. Jego aura również była motywem jednej z moich grafik. Astrologia jako temat w moim malarstwie występowała dość wcześnie, nawet przed nauczeniem się podstawowych zasad stawiania horoskopu. Same znaki astrologiczne były dla mnie inspiracją, bardzo pociągało mnie ich tajemnicze znaczenie — to że są symbolami losu. Pierwsze takie kompozycje powstały w 1948 roku, potem po 1950 nieraz malowałam horoskopy dla przyjaciół, używałam tego motywu w serii obrazów nazwanych „Pseudoportrety”, w grafikach różnych okresów — aż do dnia dzisiejszego. Co jakiś czas, w symbolice określonego diagramu astrologicznego dopatruję się całościowego „obrazu” — wizualnego wyznacznika psyche jakiejś osoby. Z jednej strony jest to klucz do poznania jej duszy, z drugiej unaoczniony charakter, będący kompozycją malarską. Nigdy nie manipuluję symbolicznymi wartościami — pozostają one nadal sobą — formą, która tak powstaje i tak nosi w sobie dotychczasowe doświadczenie artystyczne. Seria linorytów „Planety” powstała w latach 1995–96.

Od roku 1983, po okresie bliskiego kontaktu ze stanem granicznym między życiem a śmiercią (miałam poważną operację), zaczęłam odbierać impulsy ze strefy wyższych inteligencji. Obrazy, które wyrażały ich promieniowanie, przeważnie nazywałam „opiekunami”. Ostatnia seria z lat 1998–2000 objęta jest nazwą „Wizualizacja”.

- A. P.** Pani obrazy, grafiki, gwasze są pełne swoistych zapisów. Jakie jest źródło tych form i jaką rolę pełnią one w Pani sztuce; co je wywołuje i jak powstają? Kiedy zaczęła się Pani przygoda z zapisem i czy na użycie formy wypowiedzi miała wpływ np. sztuka paryskiego pokolenia abstrakcjonistów lirycznych lat pięćdziesiątych? Lub czy zanotowała Pani w swojej pamięci inne źródła tego zainteresowania?
- J. K.-Ś.** Odpowiedź częściowa jest już w poprzednich wypowiedziach. Rozwój moich zapisów muzycznych przekształcał się z latami w nowe formy. Z surowych notatek kolorystycznych z początku lat pięćdzie-

siątych — w monotypie również barwne, potem od 1963 zaczęły pojawiać się linoryty, w których część linearna była wycięta i przy odbicie na czarnym papierze tworzyła jednolity zapis, natomiast kolor przeniesiony był na tło i prezentował te barwy, które kojarzyły mi się z instrumentami i atmosferą muzyki w bezpośrednim słuchaniu. Powstało też dość dużo obrazów olejnych (od 1961) na tematy muzyczne — wykorzystywałam wtedy moje akwarele jako punkt wyjścia.

Od 1980 roku zaczęłam trochę inne eksplorowanie zależności muzyka–malarstwo. Oglądając pejzaże kojarzyłam rytmy i kolory z jakimś rodzajem muzyki, nie do końca usłyszaną, raczej do powtórzenia już z pamięci motywu mocno zrytmizowanego i wyraźnie określonego w tonacji barwnej (myślę o określonym pejzażu-widoku) dodawałam oddzielną strefę muzycznego zapisu, najczęściej na pięciolinii. Zapis był barwny, nie przypominał nut — raczej jakąś dyspozycję muzyczną, którą można by było odtworzyć śpiewem solowym lub chóralnym, zagrać na skrzypcach lub wiolonczeli.

Kiedyś, na pięciolinii, wykonałam mój zapis zadedykowany śpiewaczce Oldze Szwejgier — ona zinterpretowała go na koncertach: pierwszym zespołem kwartetu, drugim śpiewając solo. Dla mnie było to ogromnie wzruszające doznanie, bo wydobyła z tego zapisu akcenty zupełnie metafizyczne.

Wciąż zajmuję się interpretacją muzyki — czasem ma to formę pewnej syntezy. Na przykład do symfonii IX Gustawa Mahlera, o dramaturgicznej bardzo atmosferze, powstał duży obraz o przenikających się niespokojnych rytmach. Malując go utożsamiałam się z samą muzyką (którą odtwarzałam z płyty). Są też inne obrazy z lat ostatnich, które powinny wywołać w widzu muzyczne skojarzenia — być przejściem z malarstwa do świata dźwięków. Te obrazy mają takie tytuły: *Złota symfonia*, *Symfonia anielska*, *Nokturn*, *Pięć pieśni miłosnych*, *Preludia*. Malując te obrazy czuję w sobie muzykę, która jest samą esencją takiego tytułu-hasła. Jeszcze jedna dziedzina odnosząca się do funkcjonowania samego znaku jest dla mnie interesująca: kaligrafia, która imituje jakieś nieznane pismo. Pierwsze znaki namalowane na papierze rodzą szybko nowe, kilka grup powoduje określony styl, który już dysponuje ruchem ręki aż do ostatniej linii zapisu. Dla mnie samej jest to pasjonujące zajęcie



— mam duży zbiór takich kartonów (na ogół format 70 × 50 cm) z różnych lat. Są one kolorowe na ogół, czasami tylko czarno-białe.

Nie mogę się powoływać na wpływy abstrakcjonistów lirycznych z lat pięćdziesiątych. Oglądałam w 1956 roku obrazy Mathieu, potem oglądałam reprodukcje jego dużych malowideł. Było to malarstwo gestu z rodowodem bardzo emocjonalnym, w szybkim ruchu przypominającym niezwykle utalentowanego tancerza. Bardzo podobały mi się te obrazy, ale zupełnie inny był rodowód moich doświadczeń (zresztą dużo wcześniejszych — rysunkiem automatycznym zajmowałam się od 1946 roku).

A. P. W Pani twórczości uderza to, że funkcje koloru, formy czy zastosowanych układów kompozycyjnych nie są funkcjami odwzorowania. Czy może Pani sprecyzować rolę jaką pełnią one w Pani sztuce?

J. K.-Ś. Patrząc z perspektywy wielu lat na charakter mojej twórczości myślę, że parę istotnych spraw zaważyło na formie, w jakiej wyrażam czy realizuję myśli, wrażenia, poglądy i modele świata wielowymiarowego. Pierwsza to pokoleniowa przynależność, środowisko polskiej awangardy, w której kształtowałam moje opinie o budowie obrazu, wpływ moich profesorów — a więc liczenie się z płaszczyzną obrazu i jej możliwościami, kształcenie się w kontakcie z wieloma zbiorami muzealnymi w czasie moich podróży.

Następne cechy mojej twórczości to już wynik indywidualnych doświadczeń.

I. Symbolizm wczesnego cyklu „Metamorfozy” w czarno-białych monotypiach z 1955 roku był rezultatem automatyczno-medialnej odpowiedzi na egzystencjalne pytania.

II. Ulotność form, zawieszenie ich w przestrzeni, nastąpiło po silnym doznaniu łączności ze strefą astralną. W tym okresie miałam stały kontakt z płaszczyzną materialną; również utożsamianie się z EGO było zachwiane — taki stan musiał wpływać na formę wypowiedzi malarzkiej. Szukanie metody trwało jednak przez parę lat. W malarstwie osiągnęłam swobodę dopiero w 1957 roku. Przyczyniło się do tego „ogłądanie” barw (przez trzecie oko) w czasie słuchania muzyki i chyba duża doza wrażeń z pierwszego dłuższego kontaktu z dobrym malarstwem (przebywałam przez parę miesięcy w Paryżu w 1956 roku).

III. Duży wpływ na kompozycje moich obrazów i nośność koloru uprawuję w wieloletnich doświadczeniach podczas malowania w architekturze. W niej obrazy otaczają nas, bodźce kolorystyczne docierają z różnych stron. Całość polichromii musi przypominać symfonię, ważne są proporcje, rytmika, napięcia dynamiczne, pauzy, wyciszenia. W wielu moich kompozycjach, przeważnie dużych gwaszach, postępuję tak, jakbym aranżowała rozległe wnętrza: kolorowe tło papieru jest przestrzenią, w której rozgrywa się muzyczno-malarski utwór. Zdecydowana jest tonacja, atmosfera emocjonalna, główny temat rozwija się w różnych wariantach — czasami zaakcentowany jest przez wyraźny symbol, w innym miejscu przez obrazową aluzję. Bywają też opisy i słowa-hasła.

IV. Pracując z poezją, analizując jej przesłanie, zamieniam początkowe czytanie wyłącznie oczami, na głośne wymawianie słów i zapisywanie ich tak, jak to robię przy muzyce, ale zdarzają się przerwy i pojawiają się w takim tekście przedmiot lub figura bardzo lapidarnie skreślona — i w mój barwny stenogram zostaje włączona ilustracja, ale nie psuje ona ogólnego rytmu. Jest sygnałem, że wyobraźnia domaga się dodatkowego określenia.

V. Metoda „budzenia wewnętrznej tancerki” — tak to nazywam. Pejzaż lub inny motyw, którym w ciągu dnia (lub nocy jeżeli jest to księżyc) jestem przejęta, że wstępuje on w obszar mojej wyobraźni, staje się częścią świata wewnętrznego — znanego i nieznanego — i zaczyna istnieć jak muzyka, której brzmienie i rytm chcę ujawnić. Poddaję się tej niewyrażonej muzyce i powtarzam ją gestami, które kreślą swe linie w przestrzeni otwartej, ale nasyconej falami bezdźwięcznych dźwięków i nigdy nie zobaczonych zwykłym wzrokiem barw. Wewnętrzna tancerka — tańczy drgającymi słonecznymi plamami las, niebieską przesłoną oddalonej góry i ekstatyczny żar jesiennych drzew albo zimno promieniuje z wysoko wzniesionego księżyca — ona tańczy, a ja siedzę (zawsze sama) nad arkuszem papieru, w skupieniu naśladowując jej gesty, ostrożnie opisując chińskim pędzelkiem wszystkie linie i kolory. Forma powstaje na styku świata niewidzialnego, ale oglądanego przeze mnie na ekranie wewnętrznym, z materialnym nośnikiem przekazu, jakim jest obraz. Obraz otwiera widza na świat myśli

i wyobraźni autora, stwarza dostęp do tej strefy, której nie można inaczej wyrazić jak tylko przez obraz. Dla autora ważne jest zatrzymanie ulotnego zjawiska, chwili, w której nastąpiło wchłonięcie i przyswojenie sobie części zewnętrznego świata.

A. P. Na ile Pani twórczość jest intuicyjna, a na ile racjonalna i w czym się to przejawia (o ile uzna Pani te kategorie za właściwe do opisu sztuki)?

J. K.-Ś. Moje metody pracy polegają w pierwszej fazie na powstrzymywaniu jakiegokolwiek krytyki, na całkowitym poddaniu się procesowi „poczęcia” dzieła. Nie poprawiam nigdy tak narodzonego, w ciągu jednej sesji, utworu. Racjonalne działanie zaczyna się wtedy, kiedy chcę wykonać obraz olejny wymagający wielokrotnego nakładania warstw. Moja wyobraźnia zaangażowana jest wtedy obmyśleniem sposobów wykonania — oglądam i poprawiam. Wizualizuję aż do finału. Jeżeli uznam, że obraz jest już dobry i wyraża zamierzony „temat”, przystępuję do malowania. Pracuję szybko, mając wyraźny plan i porównując to co robię, z tym co przygotowałam sobie na ekranie wewnętrznym. Ta faza musi również mieć intuicyjny charakter — bez tej intuicji nie może powstać wewnętrznie scalone dzieło.

A. P. Czym jest szczerowość w sztuce i czy istnieją obiektywne i obowiązujące (lub pożądane) jej formy w sztuce współczesnej?

J. K.-Ś. Sama „szczerowość” nie może mieć żadnej **formy** — ani pożądanej ani obowiązującej. Różne pokolenia, poza głębszym rozwojem poprzez poważną pracę jednostek, mają jeszcze różne metody i różne presje wywierane przez krytykę i opinie środowiskowe na artystów jeszcze nieukształtowanych **duchowo**, nie mających silnego centrum wynikającego z określonego światopoglądu filozoficznego. Wtedy można mówić o braku szczerowości, jeśli impulsem do artystycznego działania staje się ambicja, chęć prędkiego zaistnienia na jakimś forum miejscowym lub szerszym. Brak pewności siebie i niesprecyzowane postawy artystyczne stają się powodem ulegania naciskom zewnętrznym. W sztuce współczesnej jest jednak wiele dróg i możliwości — nie powinno się ograniczać nietypowych zainteresowań lub form wypowiedzi. Na przykład działania parateatralne są mi dalekie, ale należę do pokolenia, które miało wielki szacunek do malarstwa i jego niepowtarzalnej, pełnej zaskakujących możliwości materii.

Za najważniejszą sprawę uważam podjęcie z wielką odpowiedzialnością trudu stałego rozwoju, który wiąże się z otwarciem na wartości płynące ze świata, ale z drugiej strony wymaga to ciągłego badania wrażeń i redukcji wynikającej z własnej odrębności duchowej. Pełna świadomość istnienia własnego centrum, które ma kontakt bezpośredni ze źródłem wszelkiej KREACJI prowadzi do swobodnej, niezależnej od wpływów ekspresji.

- A. P. Jak Pani mogłaby wytłumaczyć fakt, że sztuka śródziemnomorska wykazuje wyraźną przewagę obrazu nad zapisem i naturalizmu nad ujęciem abstrakcyjnym? Jak to się ma do Pani twórczości, pełnej zapisów?
- J. K.-Ś. Racjonalizm, chęć poznania świata materii i jego praw przez wiele wieków prowadziła artystów w stronę obrazowania, ale jednocześnie, zależnie od ich typu osobowego, poprzez obraz, jego konstrukcję, atmosferę wyrażali różne stopnie zainteresowania metafizyką czy nawet transcendencją. Wrażliwość malarzy na świat widzialny zawsze manifestuje się wczesnym zastosowaniem metody mimetycznej, ale żyjąc w określonej epoce i w określonym społeczeństwie można znaleźć się w sytuacji przymusowej — zakaz naśladowania natury prowokować musi emocję twórczą do szukania dziedziny paralelnej. Pustka wypełnia się prędko — w sztuce Islamu niesłychana różnorodność matematycznych wzorów kształtowała styl arabski, który w XX wieku stał się natchnieniem niektórych europejskich artystów wyrosłych w tradycji chrześcijańskiej. Drugą połowę XX wieku odbieram jako okres synkretyzmu — przez przepływ informacji, łatwe podróżowanie, literaturę przybliżającą nam inne religie i wierzenia możemy dość łatwo utracić wyraźny rodowód. Inspiracje i zainteresowania stają się dominantą w twórczości, a forma jest tego wynikiem. Jeśli chodzi o moją twórczość, to specjalnie zajęłam się zapisami muzycznymi i trochę poetyckimi. Inne zapisy, jeżeli istnieją, to wynikają tylko z automatycznego pisma, które na różne sposoby badałam. Tradycja śródziemnomorska skłania mnie jednak do WIZUALIZACJI, a więc przemawiania za pomocą obrazu, mającego związek z jakąś rozpoznawalną rzeczywistością zmysłową. Poza tym, że obraz jest nośnikiem myśli (i to z różnych wymiarów), jest on dla mnie również tworem materialnym o wartości godnej przetrwania. I tu jestem znowu po stronie wartości śródziemnomorskich.

Abstrakcja, jako pewien prąd w sztuce europejskiej XX wieku wynika z określonego światopoglądu. Jej twórcy oparli się na teozofii i antropozofii, które nawiązywały do filozofii Pitagorasa i wiedzy myślicieli hinduskich. Wiele prądów drugiej połowy XX wieku zainspirowanych jest praktyką ZEN, a więc Dalekiego Wschodu. Tak więc wciąż dotykamy synkretyzmu.

A. P. Kto tworzy mity — artysta czy jego dzieła? Czy Pani sztuka zawiera programowe elementy mitotwórcze?

J. K.-Ś. Mity rodzą się w głębokich pokładach duszy zbiorowej. W zwykłej naszej konwersacji mit ma zupełnie inne znaczenie — raczej pejoratywne. Mówi się np. „eeee, to tylko mit”. Programowe mitotwórstwo byłoby zwykłym cynizmem. Nie bardzo rozumiem o co w tym pytaniu chodzi.

A. P. Co Pani sądzi, z perspektywy swoich doświadczeń, o Akademii jako swoistej enklawie twórców i studentów. Jak Pani postrzega dziś krakowską ASP?

J. K.-Ś. Akademia Sztuk Pięknych jest dlatego ciekawą Uczelnią, że profesowie tworzą niepowtarzalny zespół wpływający bezpośrednio na tok studiów, jego charakter i atmosferę. Wystarczy przypomnieć kilka „ekip” mojego okresu życia: przed wojną Franciszek Pautsch, Wojciech Weiss, Ignacy Pieńkowski, Stanisław Kamocki, Kazimierz Sichulski — a więc przewaga tzw. Huculów. Studium z natury prowadziło się długo pod okiem profesora, nikt wtedy nie eksperymentował w pracowni. Po wojnie zjawili się kapiści oraz Eugeniusz Eibisch i Waław Taranczewski. Wystawy studenckie stały się intensywniej kolorowe. Poprzez korekty wszyscy wiedzieli, że obraz musi mieć płaszczyznę osiągniętą przez wyważone kontrasty barw. Pracownie jednak różniły się między sobą — nawet, jeżeli profesor był ten sam. I tak u Eibischa jedna pracownia była „grzeczna”: dużo pań wpatrzonych w mistrza i jeden ulubiony uczeń Jan Szancenbach, wypełniali wszystkie zalecenia m.in. „Na kolana przed Naturą” (często powtarzane zdanie przy korektach Eibischa). Druga pracownia buntowników, którym wszystko wydawało się niepotrzebną estetyzacją; sami szukali mocniejszej ekspresji. Wizytówką stał się zlew namalowany przez Dantego Elsnera.

Każdorazowy skład pracowni miał więc swój wyraźny udział w charakterze końcowej wystawy. I tak jest do dzisiaj — to właśnie stanowi wielką atrakcję Akademii.

W okresie moich studiów pracownia malarska żyła prawie rodzinnie. Związki przyjacielskie były bardzo mocne. Nawet po latach nie widzenia się, koledzy witali się z ogromną serdecznością.

Na orientację młodzieży artystycznej ma zawsze silny wpływ stan aktualnych prądów. Obserwowałam to przez wiele lat w projektach malarstwa monumentalnego w pracowni, która obsługiwała cały Wydział Malarstwa.

Tam, gdzie można było korzystać z własnej wyobraźni, zaraz do głosu dochodziły marzenia: studenci sygnalizowali swoje sympatie dla określonych kierunków i postaw w sztuce, projekty były niezwykle świeże w pomysłach, demonstrowały wewnętrzną wolność, brak skrepowania szkołą i jej wymaganiami, ale również widać było, że korzystają ze swoich codziennych doświadczeń przed sztalugą, kiedy muszą decydować o własnym wyborze kolorystyki i borykać się z problemami budowy obrazu.

Zaletą Akademii jest możliwość samodzielnego wyboru profesora i również przejście do innej pracowni, bo to wiąże się często ze wzrostem świadomości artystycznej. Student Akademii powinien od początku nauki zyskiwać poczucie, że jest młodym twórcą odpowiedzialnym za swój rozwój. Profesor przekazuje swoje doświadczenia, stara się otwierać na różne możliwości w realizacji obrazu, ale pokolenia zmieniają się, w Uczelni może zawsze dojść do konfliktu postaw.

A. P. Jakie rady dałaby Pani aktualnym nauczycielom akademickim uczącym w krakowskiej ASP?

J. K.-Ś. Myślałabym zawsze o rozszerzeniu wiadomości z psychologii i teorii twórczości.

Ilustracje

str. 179 Janina Kraupe-Świdorska *Małżeństwo*, 1949 r.

str. 185 Janina Kraupe-Świdorska *Balet chiński*, 1960 r.

str. 190 Janina Kraupe-Świdorska *Enstaza*, 1977 r.

str. 199 Janina Kraupe-Świdorska *Skrzydła Thanatosa*, 1993 r.