

## **Recenzja Bożeny Kowalskiej dotycząca nadania tytułu doktora honoris causa Romanowi Opałce**

Bożena Kowalska

Motto:

„Ulotne dzisiaj wątle jest i to jest wieczność; na inne nie licz Niebo, ani na inne Piekło”.<sup>14</sup>

*Jorge Luis Borges*

Nie było w dziejach sztuki, ale i szerzej, w dziejach ludzkiej kultury, zjawiska, które porównać by się dało z dziełem Romana Opałki. Istnieje ono osobne, bezprecedensowe i unikalne. Jest niepowtarzalnym fenomenem jako realizacja malarska, jako postawa wobec życia i jako koncepcja filozoficzna. A także jako nierozdzielna jedność wszystkich tych trzech elementów.

Charakterystyczne, że artysta nazywa swoje działanie twórcze przedsięwzięciem. Podkreśla przez graniczną jego pozycję, w której trudno określić, co jest najistotniejsze, jak również stwierdzić, co jest przyczyną, a co rezultatem, co było czynnikiem pierwotnym o ro i sprawczej: umiłowanie sztuki, refleksja egzystencjalna, czy podświadoma potrzeba znalezienia idei, której by trzeba poświęcić życie?

### **Koncepcja Opałki wobec życia**

Pisząc monografię artysty w połowie lat 70. porównywałam jego postanowienie pisania wzrastających liczb przez całe życie do decyzji Szymona Słupnika - zakonnika z V wieku p. n. e., który dla umartwienia spędził 37 lat na wysokim słupie, i do legendarnego, indyjskiego Visvamitry stojącego tysiąc lat na czubkach palców. Jest w działaniu Opałki podobny czynnik samozaparcia poświęcenia. I podobnie jak tamte postacie mistyków przeszłości czy legendy, także nasz artysta wybrał sam swoje przeznaczenie kontynuowania aż po kres sił czy życia nieustępliwej, pełnej mokołu pracy, która wraz ze starością oznaczać będzie potęgujące się cierpienia. Podstawowa jednak różnica między nim a tamtymi ofiarami religijnych umartwień polega na tym, że po ich szaleńczym akcie samoudręczenia pozostaje tylko wspomnienie, ślad literackiej relacji; po jego - materialny zapis do kontemplowania medytacji dla współczesnych i przyszłych pokoleń. Tamci ofiarowali swoje samoudręczenie dla udoskonalenia i zbawienia siebie. Opałka natomiast czyni to dla Sprawy: przeciwstawia się jałowości i łatwiznie sztuki swojego czasu starając się wskazać przykładem własnego dzieła i własnej postawy, właściwy kierunek i sposób poszukiwań twórczych stwarzając alternatywę sztuk autentycznej, pogłębionej, nasyconej treścią, sztuki wymagające bezwarunkowego zaangażowania i wielkiego wysiłku. Jego działanie, jego ofiara ma więc służyć nie tylko jemu, ale idei sztuki, ma jej przywrócić utracone miejsce w hierarchii wartości, jej wymiar sakralny, jako dzieła ludzkiego ducha i pracowitych ludzkich rąk. Sam twórca porównuje się do Savonaroli przyznając się tym samym do dziedziczenia tak charakterystycznej dla polskiej kultury, schedy mesjanistycznej, „moje przedsięwzięcie - pisze Opałka - jest skrajną próbą ocalenia (...) nowoczesności przed odchyleniami i zmianami, które deprecjonują ideały sztuki. Niekiedy nie waham się, abstrahując od pewnych niuansów, porównywać tę próbę z wysiłkami Savonaroli”.

W tym sensie postawa Opałki nie da się także porównać z postawą jakiegokolwiek innego twórcy. Można ją zestawić jedynie z założeniami i optymistyczną wiarą

twórców Pierwszej Awangardy, którzy swoją działalnością artystyczną zdążyli do przeobrażenia mentalności ludzkiej. Opałka stawia sobie analogiczne, ale może bardziej jeszcze karkołomne zadanie: uratowania sztuki takiej, która przeistacza, a przynajmniej wzbogaca myśl i wrażliwość ludzką „dostarczę materialnego dowodu dokonania się mojej malarskiej ofiary wtedy, kiedy moje zamierzenie osiągnie spełnienie na białym tle, po przebyciu długiej, racjonalnej drogi składania ofiary z siebie”.<sup>2</sup>

Nie tylko obrazy artysty, ale całą jego działalność, całe życie charakteryzuje najdalej posunięty rygorizm. Opałka przyznaje, że od dawna, daleko wstecz przed narodzinami koncepcji liczenia nosił się z zamiarem stworzenia dzieła o cechach surowej dyscypliny. Ten rygorizm, upodobanie do doskonałego ładu i purystycznej czystości odnosi się w równym stopniu do pracy twórczej artysty, jak jego otoczenia codzienności. Sięga też do wymogów moralnych i obszaru myślenia. Dobitnie ujawnia to przykład rozważań twórcy nad sztuką autora „Les demoiselles d'Avignon”. „Picasso - pisze Opałka - niezaprzeczenie genialny w wysublimowanym geście malarskim, z punktu widzenia filozoficznego sensu życia, roztrwonił to, co niósł w sobie (...). Czy jego artystyczna inteligencja nie tęskniła za godnością, która jest potrzebna, by udźwignąć sprzeczności tego świata?”<sup>3</sup>

Przy wszystkich różnicach istnieje między Picassem i Opałką istotne podobieństwo. Obaj ateści, oni Boga - każdy na swój sposób - znaleźli w sobie. Tyle, że u Picassa, hedonisty kultywującego dionizyjskie upojenia życiem, nie doszło - bo i dojść nie mogło - do transcendencji własnej boskości w uniwersalizm przesłania. U Opałki tak się stało. Stąd jego obrazy nie są, jak u Picassa ubóstwieniem radości konsumowanego życia, ale wielką tajemnicą, głębią filozoficznej zadumy, trudnym do pojęcia samo-ukrzyżowaniem człowieka-artysty. Powiada Opałka: „maluję obraz emocji bycia w świecie. Temu obrazowi poświęcam mój cały czas i siły”.<sup>4</sup> W jego programie, w realizacji tego programu zamknięte jest jego życie, ale z bezwzględnością zobjektywizowane, przetworzone w uniwersalny zapis. Z drobiazgową pedanterią usuwa Opałka w swojej działalności wszelkie ślady osobistej emocji. Na przykład spośród codziennie wykonywanych zdjęć swojej twarzy niszczy każde, które zdradza choćby cień jakiegokolwiek wzruszenia. W imię uniwersalizmu swej koncepcji nie może i nie chce zaakceptować widoku swojej twarzy jako indywidualnego swego wizerunku; nawet swoje własne odbicie potrafił zobjektywizować i zuniwersalizować. Jedynie w drgnieniu ręki prowadzącej pędzel czy w rzadkim błędzie w liczeniu pozostają utajone, niemożliwe do odczytania emocje.

Każdy wielki pisarz pisze siebie. Każdy wielki malarz czy rzeźbiarz maluje i rzeźbi siebie. Roman Opałka czyni to także, ale w sposób odmienny, choć z wielokrotnioną. Nie tylko w filozoficzną kanwę swojej koncepcji i w sposób jej wizualizacji wpisuje siebie, ale traktuje przy tym siebie: swoje życie i swoje ciało jako tworzywo artystyczne. Jest w tym wprawdzie analogia do postawy artystów body art; tyle że w miejsce ekshibicjonizmu tamtych i publiczno-demonstracyjnej formy ich wystąpień Opałkę cechuje daleko posunięta rezerwa i dyskrecja. Jego działanie pełne trudu, a niekiedy udręczenia, nie jest wystawiane na pokaz, lecz tylko skrupulatnie dokumentowane. Jego ofiara nie dokonuje się w spektakularnym akcie parateatralnym, ale w skupionej ciszy i rozłożona jest na cały czas jego egzystencji. Całe życie artysty, ze świadomością wynikających stąd wyrzeczeń,

podporządkowane zostało nadrzędnej idei i w niej się spełnia i spala. Dlatego mówi twórca: „Koncepcja dzieła współuczestniczy w realizacji jednej i tej samej sprawy i potęguje tę zasadę aż do granic zawłaszczenia życiem. Każdy kolekcjoner nabywa pewien określony fragment życia Romana Opałki”.<sup>5</sup>

### **Koncepcja Opałki wobec filozofii**

W liczeniu narastającym do nieskończoności, w przekazywanej odbiorcy świadomości udręczającego wysiłku człowieka-artysty, który poza tym sposobem wypowiedzi nie zajmuje się już od dawna (1970) żadnym innym działaniem artystycznym - zawarte jest przesłanie egzystencjalne o wyjątkowym ciężarze gatunkowym. Koncepcja Opałki nie jest traktatem, ale stanowi - choć artykułowane nie dyskursywnym językiem - ale ściśle, zdyscyplinowane i do końca logiczne studium filozoficzne. „Zanim jeszcze sformułowałem artystyczną koncepcję - wspomina twórca - musiałem uporać się z podstawowym problemem, jakim było dla mnie odnalezienie sensu życia. Poszukiwałem twórczej idei godnej urzeczywistnienia”.<sup>6</sup> Nierozwiązywalne zagadnienie mijającego czasu i nieuchronnej śmierci stało się dla artysty sprawą pierwszej wagi. To ono domagało się rozstrzygnięcia w kontekście pytania o sens życia.

Opałka często odwołuje się do filozofów różnych epok znajdując w ich rozważaniach odniesienie do własnych przemyśleń, jak np. do Parmenidesa z jego analizą pojęcia jedności, czy jak do Pitagorasa, który najwyższe szczęście upatrywał w kontemplacji harmonii kosmosu wynikającej z liczb. Albo też do Platona, z którego ideą dualizmu świata wadził się pisząc, jakby za dalekowschodnimi mędrkami: „W moim ideowym ujęciu nie ma ściśle ustalonych granic między dobrem i złem, bielą i czernią, jak nie ma jej w wolnej, nieskończonej przestrzeni wszechświata”.<sup>7</sup>

Fundamentalny jednak problem stanowił dla artysty od zarania czas, jako wyznacznik życia i śmierci. To zagadnienie tragizmu śmierci i lęku przed nią na różny sposób starali się rozwiązać filozofowie. Blaise Pascal, wobec tragicznego losu człowieka zagubionego w nieskończoności, znajdował lekarstwo w wierze w Boga i w służbie jemu. Soren Kierkegaard utrzymywał, że choć życie jest doczesne, człowiek widzi je pod kątem wieczności i dąży do niej poprzez tworzenie systemów religijnych, które mają ją zapewnić. Arthur Schopenhauer upatrywał możliwości zapomnienia o trwogach i cierpieniu w kontemplacji i w sztuce. Martin Heidegger uznając lęk jako naturalny stosunek do życia, a nade wszystko śmierci, twierdził, że życie jest istnieniem ku śmierci i ucieczką przed nią. Uważał, że nie ma ono żadnego apriorycznie ustanowionego celu, ale nabiera sensu, jaki człowiek mu sam nada. I Roman Opałka ten sens znalazł. Nie stworzył nowego systemu filozoficznego, ale odkrył dla siebie „kamień filozoficzny”. Stał się pierwszym człowiekiem, który bez podpórki religii zwyciężył śmierć, oswoił ją, niejako ją sobie podporządkował. Jego „Eureka!” z 1965 roku, kiedy rozpoczął liczenie z monotonną i cierpliwą progresją o jeden, była odkryciem zarówno artystycznym jak filozoficznym. Chodziło o znalezienie sensu życia w przeciwstawianiu się powszechnej deprecjacji sztuki własną, niemal heroiczną, głęboko uduchowioną koncepcją artystyczną. Ale chodziło też, czy raczej przede wszystkim, o podjęcie szaleńczej walki z czasem, spalanie siebie wpisanego w dokumentację przemijania, pojęte jako protest wobec absurdalności nieuchronnego końca.

W miarę narastania liczb, a potem, od granicy jednego miliona (1973) stopniowego bielenia tła białych cyfr - wpatrywanie się w owe symptomy zbliżania do „spotkania z rozstaniem”, jak ładnie to nazwał artysta, a przy tym mózół uporczywej, fizycznej pracy sprawiły, że artysta jakby przyjął Schopenhauerowską propozycję zagłębiając się w kontemplację własnej koncepcji i coraz wnikliwiej rozważając jej różnorodne aspekty i implikacje. Ta autoanaliza pozwoliła i nadal pozwala artyście rozpoznawać wciąż dalsze zagadnienia, jakie kryje bogactwo jego odkrywczej filozoficzno-artystycznej koncepcji. Wśród innych podstawowe zderzenie nieskończoności ze skończonością. Wyznaczając swoim liczeniem drogę do nieskończoności postrzega potrójną skończoność swoją i swego dzieła. Pierwszą stanowi diagonalne zamknięcie każdego „Detalu” od zaczynającej go liczby w lewym, górnym narożu płótna po kończącą je ostatnią liczbę w prawym, dolnym narożu. Nie dopuszcza to możliwości jakiegokolwiek zmiany w płaszczyźnie obrazu: ani dodania, ani ujęcia czegokolwiek. Jest to więc skończoność doskonała. Druga skończoność jest stanem bytu, pozostaje otwarta póki istniejemy i mamy w sobie dość życia, by umrzeć. Trzecia - stanowi zamknięcie procesu twórczego artysty w wymiarze czasowym. Jest skończonością zdefiniowaną przez nieskończoność i w tym sensie śmierć twórcy stanie się obiektywnym instrumentem kończącym jego dzieło. Ten moment w filozofii sztuki Opałki jest najbardziej szokujący, prowokacyjny i odkrywczy. On śmierć własną uczynił niezbywalnym, prawie zwycięskim elementem swojej artystycznej i filozoficznej koncepcji. Zwycięskim, ponieważ ostatnia cyfra, jaką napisze - będąc wyznacznikiem kresu jego życia - będzie też jednocześnie zakończeniem jego dzieła, ważkim więc, odświętnym, jeśli nie uszczęśliwiającym momentem, na który twórca czeka. Skoro bowiem „Finis coronat opus”, jak głosili starożytni Rzymianie, skoro ów koniec dopiero pozwala w pełni ocenić dzieło - to jego oczekiwanie jest ekscytujące i jak każde oczekiwanie niecierpliwe i pełne nadziei. Tyle, że sam artysta całości swego dzieła nie będzie już mógł zobaczyć. Pozostaje mu zatem radość i duma z jego potęgi i odkrywczości w beztrwożnym i podniosłym oczekiwaniu na „spotkanie z rozstaniem”. Jest to pierwsza i jedyna tego rodzaju koncepcja twórczości i filozofii, w której śmierć odgrywa rolę niezbędnego i z optymizmem traktowanego instrumentu.

Życie artysty zakodowane w nieprzemijalnym liczeniu, nagrany głos i fotograficznej dokumentacji jego fizycznego przemijania - przetrwa, dając świadectwo z niczym nieporównywalnej jego postawy. Około 200 płócien, bo tyle wedle swych obliczeń zdoła zapisać cyframi - stanie się przesłaniem dla następnych pokoleń o sensie i celu życia, jego atrybutach i akcydensach, jego przemijaniu i przetrwaniu niezatartym śladem poza śmierć. I to jest swoista eschatologia Opałki.

### **Koncepcja Opałki wobec sztuki**

Na artykulację koncepcji artystycznej Opałki składa się ciąg liczenia o wzrastających liczbach i bielejącym stopniowo tle białego pisanych cyfr ciąg zdjęć twarzy artysty, w miarę starzenia się bielejących równoległe z „Detalami”, oraz głos twórcy nagrywany na taśmę magnetofonową, wyliczając po polsku zapisywane na obrazie liczby. Każdy z tych elementów koncepcji jest ważny i cechą każdego z nich jest pozorna powtarzalność i pozorna monotonia.

W rzeczywistości każdy „Detal” jest inny. I to nie tylko przez progresję liczb i zbliżanie się do bieli, ale też przez zróżnicowanie struktury. Występowanie w szeregach wzrastających liczb, np. cyfry 7 tworzy różną optycznie rytmikę, niż występowanie

cyfry 8 lub 0. Także zdjęcia twarzy autora, choć zawsze o jednakowym wyrazie wyzbytym emocji, przy tym samym uczesaniu i w identycznej koszuli, nie są identyczne. Uważna ich obserwacja ujawnia wyraźnie i nieuchronnie narastające w czasie symptomy starzenia się. Także i w głosie, wypowiadającym kolejne liczby - na przestrzeni 30. lat - dokonały się bez trudu uchwytnie zmiany zmatowienia. Ta różnorodność w jednostajności jest zgodna z biologicznym rytmem przemian. Artysta przecież, jak sam powiada, maluje obraz swojej egzystencji. Sfumato jednego życia. Jednak pod tym pozornym uciszeniem i monotonią, jak siła wulkaniczna pod zastygłą lawą w kraterze, kryje się dynamika wielkiej emocji, wielkiej, skumulowanej energii. Dramatem jest wszak każde życie ludzkie, już od momentu narodzin naznaczone stygmatem śmierci.

Artysta traktował swoją sztukę zawsze jako przede wszystkim nośnik ważkiego przesłania. Formalne względy były dla niego drugo rzędne. Jednak wszechstronny talent plastyczny najwyższej próby dawał o sobie znać. Pozwolił mu np. na szczególny sposób zarobkowania. Brał oto udział we wszelkich krajowych i zagranicznych konkursach i wystawach z nagrodami pieniężnymi. Podejmował więc zadania w najróżniejszych dziedzinach: grafiki, rysunku, ilustracji książkowej, plakatu, nawet medalierstwa i rzeźby. We wszystkich osiągał wybitne rezultaty. Świeżość, pomysłowość i trafność jego rozwiązań nie miały sobie równych. Toteż zdobywał niemal zawsze, i to najczęściej pierwsze nagrody. Tak było też z Grand Prix Międzynarodowego Biennale w Bradford (1968) i w Krakowie (1970) czy Nagrodą Muzeum O'Hara na VII Światowym Biennale Grafiki w Tokio (1970). W chwili więc, gdy rezygnował z wszelkich innych form aktywności poświęcając się wyłącznie koncepcji „liczenia”, było to heroiczne wyrzeczenie powtarzających się triumfów w skali międzynarodowej i polskiej na rzecz działalności, która była wielką niewiadomą, a na razie spotykała się, przynajmniej w kraju, z niemal powszechnym niezrozumieniem, miażdżącą krytyką i agresją.

Artysta stawiał sobie zawsze i bezwarunkowo najwyższe wymagania. Jak wówczas choćby, kiedy po ukończeniu studiów postanowił dopiero wtedy wystąpić z wystawą, gdy będzie mógł pokazać prace całkowicie odbiegające od spotykanych standardów. I konsekwentnie pierwszy swój pokaz zorganizował w dziesięć lat po uzyskaniu dyplomu, przedstawiając uderzające oryginalnością struktury między innymi, „Integrację” z drewna i „Chronomy” - bezpośrednią zapowiedź rozpoczętego już liczenia.

„Mój program zyskuje na koherencji przez uwolnienie od powabu formalistycznych rozważań”<sup>8</sup> - mówi artysta. Uważa wyzwolenie z problemów związanych z oceną jakościową swoich prac za jeden z istotnych atutów jego koncepcji „liczonych obrazów”. Żaden z „Detali” nie jest „lepszy” od innych, a to zarówno ze względu na identyczność ich charakteru, wynikającą ze ściśle określonego programu, jak też dlatego, że choć jako pojedyncze obrazy stanowią osobne przedmioty, to jednocześnie - jak rozproszone kartki jednej książki - są tylko fragmentami całościowo pomyślanego dzieła.

Dążąc do maksymalnej prostoty i ascezy, do odrzucenia wszelkich efektów estetycznych sprowadził Opałka „obrazy liczone” do neutralnej szarości. Nie uniknął jednak tego, co wynika z wrodzonego, więc niezbywalnego instynktu plastycznego. Tak jego „Detale” jak „Kartki z podróży” są w rytmiczności swych struktur i ich mieniącej się srebrzystości urzekająco piękne. Jest w nich doskonała harmonia

uciszenia i niepokojącej pulsacji, które by porównać można z muzyką Mikołaja Góreckiego. Jest to piękno nieomal tradycyjne, może nawet podświadomie wywiedzione z przeżycia zjawisk natury jak ściany skalne, piaszczyste plaże, czy śnieżne przestrzenie, ale nadana jest temu pięknu moc dramatyczna i niewyobrażalnie przejmujący hieratyzm.

Koncepcja „liczonych obrazów” Romana Opałki stanowi istotnie, jak to określa artysta „proces nie będący wyłącznie immanentnym elementem sztuki”.<sup>9</sup> Swoje przesłanie mógłby zapewne przekazać także innym językiem. Jednak malarstwo było jego wybranym zawodem; stało się też jego najcelniejszym sposobem artykulacji. Dzięki memu powołał do życia niepowtarzalną, jedną z największych kreacji malarskich, jakie stworzyła ludzkość. Jej ważkość polega na głębi myślowej przesłania, na zaskakującej prostocie oraz jednorodności koncepcji i na jej odkrywczoci, ale też na subtelnym, niezwykle dyskretnym pięknie wizji malarskiej. A to zarówno każdego z osobna „Detalu”, jak też „Wyobrażenia całości dzieła: od pierwszego obrazu z karnym tłem, po ostatni, prawdopodobnie już biało pisany na białym, z owym przejściem dematerializującego „sfumato jednej egzystencji”.<sup>10</sup> O tej bieli, do której zmierza, mówi artysta jako o „zasłużonej bieli”. Dziesięcioleciami pracy, powoli, zbliża się do niej. Ma ona dla niego aspekt duchowy. „Manifestuję obecność jednego istnienia (...) - pisze artysta - Mój zamysł, urzeczywistniany na długiej drodze, dostarcza na to logicznego dowodu: konsekwentne kroczenie śladem wymazywania tego, co terazniejsze, obraz poszerzania świadomości i emocji, jako akt rozumu, który uaktywnia biel. Obraz o liczbowym wymiarze trwania, który poddaje transformacji z bieli pikturalnej w biel mentalną”.<sup>11</sup>

Nie przypadkiem artyści najintensywniej skupieni na czynniku duchowym w sztuce, jak Yves Klein czy Kazimierz Malewicz, podobnie jak Opałka zajmowali się w swej sztuce bielą pojętą mentalnie. Zwłaszcza analogu można tu szukać z postawą Malewicza. W dążeniu ku przestrzeni, w pragnieniu uwolnienia się od ziemi, w tęsknocie do Bezprzedmiotowości-absolutnego Niczego, zbliżał się wielki ten mistyk - w obrazach tworzonych po roku 1913 - od intensywnie barwnych, lotnych form, poprzez coraz niksze użycie koloru, do całkowitej bieli. W 1918 roku osiągnął ją w słynnym „Białym kwadracie na białym tle”, który był wyzwoloną przestrzenią i utajonym dynamizmem, ową „pustynią wypełnioną duchem bezprzedmiotowego odczucia, które przenika wszystko”.<sup>12</sup> Doniosłość tej kreacji podkreśla fakt, że była ona, zgodnie z programem twórcy, ostatnim jego malarskim przesłaniem.

Roman Opałka był zawsze naznaczony szczególną predylekcją do bieli. Od najwcześniejszej młodości ulubionym jego pejzażem na przykład, był pejzaż pokryty śniegiem. Biel jednak, do której zdąża, jest, jak dla Malewicza, bielą mentalną, bielą czystości, bezkresu, zwycięskiego pożegnania. Toteż powiada: „Podobnie jak alpinista wspinam się krok po kroku po urwistej ścianie niedostępnego szczytu z nadzieją, że z wierzchołka ujrzę nieograniczony horyzont nieskończonej bieli. Bardzo chciałbym dotrzeć do tego miejsca, by w nim na zawsze pozostać”.<sup>13</sup>

Listopad 1999

Bożena Kowalska