

Z Prof. Stefanem Gierowskim rozmawia
Jacek Michalak i Marta Skłodowska

Jacek Michalak: Zamieszczane w katalogu rozmowy towarzyszące wystawom są dla mnie bardzo ważne, stanowią istotny element wystawy. A rzadko spotyka się człowieka, któremu było dane w tylu wydarzeniach uczestniczyć, żyć w tak ciekawych czasach, tyle zobaczyć, co Panu. W czasie wojny był Pan młodym człowiekiem, więc ma Pan wyraźną pamięć chaosu tamtych wydarzeń, potem przeszedł Pan przez system ustroju stalinowskiego lat 50., odwilż lat 60., małą stabilizację lat 70., kryzys i tworzenie się opozycji w latach 80., został Pan wówczas nawet członkiem komitetu organizacyjnego Niezależnego Kongresu Kultury Polskiej, przerwano go przez stan wojenny. Przez lata był Pan profesorem i dziekanem wydziału malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jak to się wszystko zaczęło? Czemu Pan zdecydował się na studia w Akademii Sztuk Pięknych, czemu Pan Profesor uznał, że to jest właściwa droga?

Stefan Gierowski: To dość odległe dzieje. Wiele razy o tym opowiadałem, a przyznam się szczerze, że przedtem miałem lepszą pamięć niż w tej chwili. Sporo rzeczy pamiętam, a innych nie. Ale wracając do samego pytania, trzeba jednak zacząć od domu, w którym się wychowałem, tego, co się w nim działo i dlaczego. Środowisko, z którego pochodzę, miało w sobie pewną tradycję związaną z szacunkiem dla obrazów. Mój ojciec, który był lekarzem, jako młody człowiek zastanawiał się, czy nie iść na akademię sztuk pięknych i zawsze trochę malował, zbierał też obrazy. Mieszkaliśmy w Kielcach, a to jest prowincja dosyć szczegółna. Była tam wciąż żywa tradycja młodych wówczas malarzy lat 60. i 70., nawet nie poprzedniego, ale XIX wieku, takich jak Aleksander Kotsis czy inni. Oni malowali w tamtych stronach, a zatrzymywali się w samych Kielcach. Poza tym był też wspaniały Pałac Biskupi ze świetnym malarstwem w środku. Więc to wszystko razem robiło z Kielc miasto, w którym można się było spotkać z czymś, co jest ważne.

Często się też zdarzało, że kupiony przez ojca obraz był lekko zniszczony i był taki człowiek, który wtedy przychodził, starszy pan Lenartowicz z Krakowa, trochę dziwak, trochę artysta, który zajmował się konserwacją. I oni z moim ojcem wieczorami razem nad tym siedzieli, a ojciec w ten sposób odpoczywał po tych wszystkich medycznych sprawach. Oczywiście prawdziwy konserwator dzisiaj by powiedział, że to na pewno nie była dobra robota, ale ja mogę powiedzieć, że jednak była bardzo dobra, ponieważ wprowadzała w moje dzieciństwo klimat niezwykłości, odkrywania czegoś. Obserwacji, jak coś nieznanego się nagle otwiera.

To mnie bardzo wciągało jako chłopca. Patrzyłem na to z ciekawością, a równocześnie bawiło mnie rysowanie. Wcale nie powiem, że byłem strasznie zdolny, po prostu lubiłem rysować. Jeden z kolegów mojego brata był w tym wyśmienity – zresztą jego życie się dziwnie potoczyło, można by o tym napisać książkę, dość dramatyczną – ale rzeczywiście był niezwykle uzdolniony i jak dzisiaj czasem spojrzę na jakieś jego akwarelki, które jeszcze mam, to widzę, że mimo że były zrobione przez takiego przecież jeszcze chłopaka, to są świetne, dojrzałe. Przy nim – to ja byłem bardzo marny. Ale on był starszy, więc myślałem, że jak podrosnę, to też będę taki dobry! Co wcale się nie sprawdziło, ale zawsze miałem taką nadzieję. Moja matka też miała ambicję, że skoro ojciec nie został już tym malarzem, to przynajmniej niech syn zostanie. Więc nie było tak, że musiałem z tego rezygnować, bać się, że rodzice powiedzą: „przecież z malarstwa nie wyżyjesz, weź no się za jakieś porządne zajęcia!”.

No i przez to wszystko bez żadnego oporu myślałem o tym, żeby do tej akademii trafić. Jedy- nym zagrożeniem było, że wciągnie mnie bardziej lotnictwo, bo w tym kierunku też szła moja ogromna ciekawość. Wtedy zresztą był to taki czas u nas – gdzie tylko się dało, były propa- gowane dwie rzeczy: marynarka wojenna i lotnictwo. Robiliśmy i Łosie, które były dobrymi bombowcami, i te najważniejsze, stawiane w pierwszym rzędzie samoloty myśliwskie. Taki był przekaz płynący z tego czasu. W dodatku koto Kielc były też dobre możliwości dla szybowców,

bo jednak Góry Świętokrzyskie to nie żarty, coś się tam podnosi, coś opada, coś jest wyżej, coś niżej. Więc te szybowcowe miejsca też rozbudzały wyobraźnię u chłopaka, jakim wówczas byłem. A później to się urwało. Ojciec umarł, wkrótce wybuchła wojna. Zrobiło się inaczej. Moja Matka jako dawna przewodnicząca PWK (Przysposobienie Wojskowe Kobiet) w Kielcach i sanitariuszka podczas wojny z bolszewikami natychmiast związała się z ZWZ, później AK. W ten sposób znalazłem się w ruchu oporu, a przy okazji zaliczyłem na tajnych kompletach maturę. Równocześnie brałem lekcje malarstwa od znanego w Kielcach akwarelisty Andrzeja Olesia – absolwenta krakowskiej ASP. Ale w ostatnich dwóch latach wojny zajmowałem się zupełnie czymś innym niż malowanie.

Także lotnictwo odpadło, zresztą prawdopodobnie i tak by mnie nie przyjęli, bo miałem problemy ze słuchem. Ale miałem takie wyobrażenie, że to by było coś... Wie Pan, lotnictwo to też jest sprawa przestrzeni. Widocznie ta przestrzeń gdzieś tam wciąż była, wkodowana w moją wyobraźnię jako coś ważnego. No i tak się to ułożyło, że zwyciężyła sztuka.

J.M.: A czemu Kraków? Bo powiedział Pan o Kielcach, że to ważna prowincja, ale jest położona trochę pomiędzy Warszawą a Krakowem. A Warszawa to przecież mimo wszystko stolica...

S.G.: Kraków wybrałem z bardzo prostego powodu. Przed wojną Warszawa się nie liczyła, jeśli chodzi o malarstwo. Tamtejsza szkoła w pierwszym rządzie była to szkoła użytkowa, bliższa idei Wojciecha Jastrzębowskiego i całej tej sztuki, która była sztuką związaną z funkcjonalnością, z tym, czego Państwo oczekiwało bezpośrednio od sztuki. Z jednej strony Państwo, z drugiej może obyczaje, które kształtowały wyobraźnię artystyczną tamtego czasu...

Natomiast Kraków miał tradycje Akademii i był miastem, w którym właściwie powstało niezależne malarstwo polskie. Był związany z tradycjami młodopolskimi, pomijając już wcześniejsze tradycje. Także jeśli chodzi o malarstwo, to było właściwie miejsce jedyne. Jak się później dowiedziałem, na Akademii w Warszawie dopiero pod koniec lat 30. to malarstwo zaczęło odgrywać większą rolę.

J.M.: Rozumiem, zadałem to pytanie, myśląc o zmieniającej się sytuacji w kraju, a Pan, mimo młodego wieku, był już mocno skonkretyzowany w swoich zainteresowaniach.

S.G.: Kraków zawsze był dość blisko Kielc, że tak powiem. To były historyczne związki ustanowione choćby przez biskupów krakowskich, którzy w Kielcach zbudowali swój pałac. To są rzeczy, które nie wpłynęły może bezpośrednio na moje wybory, ale jednak miały swoje znaczenie.

J.M.: Ale później przeniósł się Pan jednak z Krakowa do Warszawy. Co Pana do tego skłoniło?

Magdalena Gierowska-Dybalska (córka artysty): Bo to jednak zawsze stolica (śmiech), odbudowana w międzyczasie, już otworzono tam akademię.

J.M.: No właśnie o to mi chodziło, a jednak!

S.G.: Ja Panu powiem, to jest tak, że z jednej strony to jest praca artystyczna, dochodzenie do pewnych rozwiązań w sztuce, poszukiwania twórcze, powodzenia – kiedy się widzi, że coś jest niezłe albo że poszło się dalej niż poprzednio, lub niepowodzenia – kiedy się widzi, że jest gorsze. Ale z drugiej strony bardzo ważny jest przypadek. Szczęśliwy. To właściwie ten „szczęśliwy przypadek” wiele potrafi zdziałać, dać jakąś szansę. Trzeba go oczywiście wykorzystać. Jeśli zdarzy się ten szczęśliwy przypadek, a trafi na kogoś, kto nic z niego nie zrozumie, to nie będzie szczęśliwego przypadku, tylko wciąż to samo jego nieszczęście, bez przerwy. A jak ktoś będzie wiedział, że to jest ten szczęśliwy moment, może wtedy coś w swoim życiu zmienić. Po skończeniu Akademii wróciłem do Kielc. Ponieważ musiałem coś zarobić, to zostałem urzędnikiem, pracowałem w urzędzie wojewódzkim, w wydziale kultury. Jednocześnie zacząłem się trochę zajmować działalnością związkową.

J.M.: Długo Pan Profesor tam pracował?

S.G.: To trwało do 1949 roku, kiedy to dostałem propozycję, żeby pojechać do Warszawy i zostać redaktorem technicznym pisma „Wieś”. To był właśnie ten szczęśliwy przypadek. Pojechałem. Nie miałem tam ani gdzie spać, ani nic w ogóle. Mimo że pojechałem w pustkę, to miałem tam paru zaprzyjaźnionych ludzi, którzy chcieli, żebym tam był i chcieli mi w tym pomóc.

No i ja się oczywiście na żadnych procesach drukarskich nie znałem, więc poszedłem do drukarni i powiedziałem: „mamy tu pół litra i ma być wydrukowane”. No i tak pomału się nauczyłem. (śmiech)

J.M.: I dużo Pan w tej „Wsi” spędził czasu?

S.G.: Tyle, co należy. Potem przyszedł i drugi, i trzeci zawód, bo ciągle podejmowałem różne próby, i tak zostałem w Warszawie. To był ten szczęśliwy przypadek.

I teraz, gdyby tak wędrować tymi szczęśliwymi przypadkami, to w Warszawie najpierw była właściwie skrajna nędza. Najpierw wynająłem pokój, bo jeszcze było mnie stać dzięki tej „Wsi”. Potem, kiedy skończyło się z tą „Wsią”, nie bardzo było już z czego wynajmować. Ożeniłem się, pojawili się córka, syn... Mieszkanie kotłochozowe, parę rodzin, nas czwórka, dwoje dzieci i nie ma skąd wziąć tych pieniędzy. Żona niby miała dobry fach jako lekarka dentystka, ale zarabiała grosze, bo jedynie taką pracę mogła dostać. No i to wszystko zaczęło wyglądać znowu raczej dziwnie i już nie tak radośnie. Ale jednak okazało się, że tamten pierwszy szczęśliwy przypadek był przydatny, bo tam w Warszawie zacząłem malować, no po prostu pracowałem bez przerwy. Dzisiaj to nie wiem, co by mi na to powiedzieli lekarze. Ale ja uważałem, że dzieci to dzieci, niech sobie siedzą, a ja tu pomaluję. Dzisiaj ze względu na toksyczność farb, nie wolno malować przy dzieciach, i to jeszcze matych. A ja dniami i nocami malowałem, paliłem papierosy, w ogóle się tym nie przejmowałem.

M.G.-D.: Dlatego ja tak lubię chodzić do lasu. (śmiech)

S.G.: No i z tego wszystkiego poznałem parę ważnych dla mnie osób. Pierwszy był Marek Włodarski Streng, którego poznałem dzięki temu, że jeden z moich znajomych znał też jego i powiedział: „to co robisz, może go zainteresować, muszę was skontaktować”. No i rzeczywiście, z Markiem żeśmy się później zaprzyjaźnili. I to już był taki pół na pół szczęśliwy przypadek, ale wszystko jeszcze stało na tak zwanych glinianych nogach.

A później w Zachęcie była Międzynarodowa Wystawa Sztuki Młodych, zorganizowana przy okazji V Festiwalu Młodzieży i Studentów, na którą były też przyjmowane prace z Polski. I na tej międzynarodowej wystawie dostałem za mój obraz jakieś wyróżnienie albo drugą nagrodę. Pieniężnie to to było nic, ale miało już swój oddźwięk. Pierwszy raz moje nazwisko pojawiło się w tak dobrym kontekście. Później ówczesna dyrektor powiedziała mi, że jednym z tych, którzy zwrócili uwagę na mój obraz, był Xawery Dunikowski. A to już miało swoje znaczenie! Dunikowski to była ważna postać, a przy tym ktoś kto mnie nie znał – a jednak potrafił coś w moim obrazie zobaczyć... Potem był Arsenał, tam znów jakaś nagroda, a także wzmianki w czasopiśmie, gazetach... Coś się zaczęło dziać...

Obraz, który dałem na tamtą wystawę, był zatytułowany Kocham życie. Właściwie jak teraz na to patrzę, to widzę, że w tym zamknięta była taka pewna dla mnie oczywistość: że życie jest czymś wspaniałym, a nie czymś do narzekania. Bo są tacy, którzy dramatycznie do wszystkiego dochodzą, coś tam z siebie wyduszą, wycierpią... Oni nie kochają życia. Jak się kocha życie – to się wszystko lubi. Wszystko co się dzieje – jest dobre. I dlatego ten tytuł był dla mnie taki ważny, mimo że dany wówczas tak sobie. Po prostu szukałem jakiegoś ładnego tytułu i akurat taki przyszedł mi do głowy. Ale on we mnie został. Już nie jako tytuł, ale jako taka pewna prawda; przekonanie, że tak właśnie trzeba. To dość duży obraz, jest teraz zresztą u córki i sypie się już pomału, bo się porządnie zestarzał...

Zuzanna Sokalska (Prezeska Fundacji Stefana Gierowskiego): U Pani konserwator miałby się sypać?

M.G.-D.: Sypał się, kiedy mi go podarowałaś. Teraz nic się nie sypie. Już dawno został podklejony.

S.G.: I tak to szło, do momentu, kiedy znów się zdarzył taki całkiem dziwny przypadek – wybory Związku Polskich Artystów Plastyków. Ja w związku, w Kielcach byłem członkiem zwyczajnym, potem w Warszawie nadzwyczajnym, potem zwyczajnym, dzięki czemu uzyskałem prawo głosu. To wszystko było związane ze zmianą układów po 1956 roku. I były wybory, na których wybierano prezesa i sekretarzy. Cała sala wybierała kandydatów.

No więc prezesem został Jan Cybis. Przeszedł jednym głosem. A ja zostałem wybrany na jednego z trzech sekretarzy. A sekretarz wtedy to było coś! Od razu ustawiało w odpowiednim rzędzie: pierwszy sekretarz, drugi sekretarz... To była prawdziwa potęga. W brzmieniu oczywiście. (śmiejąc)

Sekretarka przy naszym biurze była przydzielona do pilnowania tego wszystkiego przez właściwy urząd. Wtedy takie były układy. Ale nie to jest ważne. Ważne, dlaczego to był szczęśliwy przypadek. A mianowicie spotkałem się z Cybisem i żeśmy się zaprzyjaźnili.

A wspólnie mieliśmy zrobić bardzo dużo dobrego.

To był taki czas, kiedy jeszcze mogliśmy przeprowadzić zmiany w statucie. Całkowicie żeśmy go zmienili. Nie miał żadnego elementu socjalistycznego, co było o tyle zabawne, że jak pojawiła się Solidarność, to koledzy z nią związani mówią: „pójdziemy do tych prawników Solidarności zajmujących się statutami i zobaczymy, co oni o tym statucie powiedzą, bo na pewno trzeba w nim coś zmienić”. A tymczasem oni powiedzieli: „nie trzeba, to jest idealny statut, taki jak powinien być, tam nie ma żadnych politycznych rzeczy”. Ale to myśmy musieli zmienić, zabiegać o zatwierdzenie przez urzędy. Potem pracowaliśmy na tym statucie przez lata. Wszystkie wybory i inne sprawy odbywały się zgodnie z nim.

Poza tym zajmowałem się sprawami wystaw, zresztą byłem wówczas związany z Krzywym Kotem, z Marianem Boguszem. Sytuacja była taka, że w Polsce można było na palcach jednej ręki policzyć miejsca, w których można było robić wystawy. W Warszawie była właściwie tylko Zachęta. W Krakowie był Pałac Sztuki, a w innych miastach w ogóle nic nie było. No i myśmy w pierwszym rządzie zaczęli się wtedy starać o to, żeby powstało dużo miejsc wystawowych, żeby było można robić wystawy i żeby wystawy przestały być dla artystów niedostępne. I to nam całkiem dobrze poszło. W każdym razie w sprawozdawczym referacie pod koniec mojej działalności mogłem już wymienić kilkadziesiąt miejsc, które związkowi dały miasta.

Więc to był ten drugi dobry ruch, że się z tym Cybisem spotkałem, że żeśmy zaczęli razem współpracować. Ale dla mnie było też ważne, że zacząłem być częścią środowiska, że się w nim poczułem zwyczajnie. Kończyłem przecież Kraków, więc przyszedłem do Warszawy, nie znając nikogo z artystów. Potrzeba było na to sporo czasu, ale w końcu się udało. Przypuszczam, że jednak miało znaczenie to, że malowałem i wystawiałem, ale byłem równocześnie aktywny społecznie. Nie można mnie było też potraktować jako kogoś, kto jest dobrym organizatorem, ale poza tym nie ma o czym mówić. Bo miałem swoje rzeczy, które były ważne artystycznie. Cały czas jedno z drugim współdziałało. Mam tu, powiedziałbym nawet, pewną satysfakcję, że mogłem powiązać te rzeczy bez szkody ani dla jednej, ani dla drugiej. Do Akademii nie chciałem iść.

J.M.: A jednak Pan się ostatecznie znalazł w Akademii. Dwoje małych dzieci, koniec lat 50. Pan jest już, założmy, dziesięć lat w Warszawie i całkiem dobrze Pan sobie daje radę. Opowiedział Pan o tym, jak to się kształtowało, ale także, że nie chciał Pan iść do Akademii, wierząc, że

pewne rzeczy inaczej się ułożą. A jednak pojawiła się Akademia. Jak do tego doszło?

S.G.: Rzeczywiście nie miałem ochoty. Namawiał mnie Marian Wnuk, który był rektorem, Cybis też mówił, że to może byłoby i dobrze, ale ja miałem wątpliwości, chociaż siedząc w tych innych sprawach społecznych, często zaczepiałem o Akademię. No i w końcu mnie namówili. Byłem trochę w Paryżu, mniej więcej rok po powrocie zaczęły się rozmowy, w wyniku których zacząłem prowadzić Malarstwo w Architekturze. To był rok 1961. Mówiłem, że przecież nie wiem wystarczająco wielu rzeczy, ale odpowiadali mi, że dam sobie radę. To Malarstwo w Architekturze było przy katedrze Aleksandra Kobzdeja. Nie myślałem o nim jako o zajęciu perspektywicznym, ale kiedy je prowadziłem, miałem do czynienia z ważnymi, popularnymi później problemami. Przede wszystkim kwestia przestrzeni: przestrzeni otwartej, przestrzeni zamkniętej i samego malarstwa w tym układzie. Poza tym byłem w dobrym kontakcie z tymi, którzy prowadzili techniki malarskie, więc w razie potrzeby mogłem od razu konsultować pewne rzeczy związane z technologią... I jakoś to szło.

J.M.: I wciągnęła Pana Akademia?

S.G.: To nie było tak od razu. Wciągnęło mnie jednak coś jeszcze innego – trwająca wówczas dyskusja na temat nauki. Jeszcze nie miałem odpowiedniego stopnia naukowego do tego, żeby działać w radzie szkolnictwa artystycznego, większą możliwość aktywności miałem jako przedstawiciel Związku. Ale zainteresowały mnie bardzo sprawy dotyczące szkolnictwa artystycznego. Jednak nie tylko. Występowałem też w różnych sprawach dotyczących szkolnictwa średniego, gdzie nie dość, że brakowało szkół, to w istniejących już szkołach było bardzo mało godzin przeznaczonych na zajęcia artystyczne. Podobnie zresztą jak teraz. To był ważny problem, związany z kształceniem świadomych odbiorców sztuki.

Ale całkiem inna sytuacja pojawiła się, kiedy postanowiono oddać mi jedną z katedr malarstwa. W międzyczasie zrobiłem to, co nazywało się docenturą. W latach 60. to był jeden z pierwszych przewodów. Mając tytuł docenta można już było objąć własną katedrę. To, że tak się stało, to prawdę powiedziawszy, też był przypadek. Na zebraniu, na którym Rada Wydziału postawiła moją kandydaturę i ją zatwierdziła, nie było jednego z profesorów, należącego zresztą do moich przyjaciół, ale bardzo przeciwnego mojej kandydaturze. Miał kogoś innego w swoim programie kolejności, starszego, i uważał, że to on powinien dostać to stanowisko. Jednak jego nie było, a zostałem wybrany ja. Potem prosił mnie, żebym zrezygnował, a ministerstwo przez dłuższy czas nie zatwierdzało mojej kandydatury, mimo że to nie były żadne polityczne rozgrywki tylko bardziej nasze, wewnętrzne. Kiedy wreszcie zostało to zaakceptowane, ja już od dawna oczywiście prowadziłem tę pracownię. Tak stałem się nagle – znów przez przypadek, spowodowany nieobecnością jednej osoby – całkiem ważną na wydziale postacią, która – jak się później po wielu latach okazało – naznaczyła tam jakiś swój „znaczek”, wprowadziła swoje idee, jeżeli chodzi o tę uczelnię. A ponieważ miałem zwyczaj, że wprost mówiłem to, co myślałem – chyba że nie należało mówić wprost, bo by się od razu przegrało – zdarzało się, że przedłużałem rady wydziału i senatu, klóćąc się do upadłego o pewne pojęcia, o poglądy na sztukę, o pewne traktowanie kształcenia, a nawet o pewne sprawy, które można by nazwać politycznymi, o ile dotyczyły studentów.

Byłem rzeczywiście w to wszystko bardzo włączony. I dlatego gdzieś w tę historię Akademii zostałem wpisany. Jestem tam i chyba nie ma rady, już nie ucieknę. (śmiejch)

M.G.-D.: Kiedy mój syn zaczął studiować w Akademii w Warszawie, nagle dowiedział się, jak bardzo ojca tu cenią. Mówiono o Akademii „przed Gierowskim” i „po Gierowskim”.

J.M.: I polubił Pan uczenie? Bo wcześniej powiedział Pan, że na pierwszym miejscu było malowanie: dzieci malutkie, Pan nocą malujący. Obok tego działalność organizacyjna, która też

Pana wciągnęła. Ale uczenie to jest coś innego. Lubił Pan uczyć?

S.G.: Ja Panu powiem: ja nie uczyłem. Na tym to polegało. (śmiej) Ja towarzyszyłem. W ten sposób to raczej pojmowałem. Starłem się pomóc każdemu w tym, co robił, czego szukał. Miałem na ogół już tych starszych studentów. Na pierwszym i na drugim roku rzeczywiście bardziej trzeba było „uczyć”. A ci starsi już trochę malowali i jeżeli zdarzało się uczenie, to raczej poprzez samą atmosferę. Nigdy nie na zasadzie mówienia: „człowieku, coś ty zrobił, to nie powinno być tak, tylko inaczej!”. Do czegoś takiego nie miałem żadnych predyspozycji, zawsze zaczynałem od tego, że „nie jest źle”.

Marta Skłodowska: Czyli tak wyglądały korekty u Pana?

S.G.: Najpierw mówiłem, że nie jest źle, a potem mówiłem, co jest niedobrze. Ale w taki sposób, żeby student miał poczucie, że to wszystko jest „po przyjaźni”. Zresztą tak było. To nie było też tak, że ja nie miałem żadnego programu, bo ten program miałem, chociaż raczej ogólny. Na przykład zajęcia mogły się odnosić do koloru niebieskiego i tego, co można przez ten kolor wyrazić. Ale równocześnie były też normalne zajęcia: akt, studia martwej natury. Jednak starałem się, żeby w tym były przerywniki, czyli konkretne zadania stawiane po to, żeby tę wyobraźnię malarską studentów jeszcze bardziej rozszerzyć.

A naprawdę jeżeli chodzi o takie uczenie sensu stricto, polegające na tym, że to właśnie ja wiem lepiej od studenta, że jest tak i tak... Ja nie wiem. Ja tak samo jak on nie wiem do końca.

Bardzo ostro traktowałem za to tych, którzy nic nie robili. Bo bywali i tacy studenci. Kiedy chcieli dostawać zaliczenia za nic, to nie mieli ze mną o czym rozmawiać. Ale jak któryś dawał jakąkolwiek choćby szansę, to już było dobrze.

J.M.: Ilu mniej więcej uczniów wyszło z Pana pracowni przez lata, które spędził Pan na wydziale malarstwa?

S.G.: Na jubileusz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wyszła książka, w której są wszyscy absolwenci. Tak więc nawet mam to tam dokładnie zapisane. Ale wydaje mi się, że tych, którzy skończyli studia i zrobili dyplomy było ponad stu.

J.M.: A czy są uczniowie, których wspomina Pan najlepiej?

S.G.: Ja Panu powiem, że Ci, których wspominam najlepiej, to już są starszankowie! Bo jednak lata mijają. Było ich wielu, pracujących w bardzo różny sposób, ale spośród tych stu było przynajmniej około 20-30, o których wiem, co robili i że byli w tym dobrzy.

J.M.: Nawet jeśli mówi Pan Profesor o 20-30 osobach, to i tak jest spora grupa, bo przecież także w innych dyscyplinach często wiele osób gdzieś po drodze przepada, a w akademii jest dodatkowo wiele kobiet, które mają jednak trudniejszą rolę życiową.

S.G.: Tak, tak jest. Są całe szeregi ludzi, którzy znikają.

J.M.: A ma Pan dziś jeszcze kontakt ze swoimi uczniami?

S.G.: Prawdę mówiąc nie za duży, to się w pewnym momencie urywa. Przez życie, po prostu. Oni mają swoje kłopoty, swoje idee związane ze sztuką, i nie zawsze jestem im potrzebny. A poza tym mam wrażenie, że jest w tym też ich pewna delikatność, nie bardzo chcą sprawiać mi kłopot. Ale jest kilkunastu takich, z którymi jednak pomimo wszystko utrzymuję jakiś kontakt i bardzo się z tego cieszę.

J.M.: Panie Profesorze, zanim oddam głos Marcie Skłodowskiej, spytam o jedną rzecz. Był Pan człowiekiem zaangażowanym organizacyjnie, sekretarzem Związku Artystów Plastyków, Profesorem Akademii. Ale jako jeszcze młodego, 56-letniego człowieka zastała Pana totalna zmiana sytuacji, czyli rok 1981. Odbył się wtedy Niezależny Kongres Kultury Polskiej, w komitecie którego Pan był, kongres brutalnie przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. Jak wspomina Pan tamten czas, jak Pan wtedy widział Akademię i zmieniającą się sytuację? Bo przecież był

Pan wtedy ważną postacią, żywo uczestniczącą w kształtowaniu życia artystycznego.
S.G.: Rzeczywiście nastąpiła dość duża zmiana i ona dotyczyła również Akademii. I trzeba było uważać, żeby w samej Akademii nie nastąpiły jakieś niepotrzebne sprawy, np. rozliczeniowe. Nie chciałem, żeby zostały załatwione w zły sposób. Pierwszy problem to była sprawa zmiany rektora. Dość długo zastanawiałem się nad tym, czy to jest słuszne, czy niesłuszne, potrzebne, czy niepotrzebne, żeby usunąć Juliana Pałkę i wybrać kogoś innego. Niektórzy co bardziej aktywni nawet do mnie przychodzili i pytali, co ja o tym myślę, jakby czekali na to, żebym to właśnie ja powiedział, że trzeba go usunąć. W końcu zgodziłem się na to, chociaż najpierw musiałem się sam przed sobą zgodzić – że to jest jednak ruch, który musi zostać wykonany w Akademii, żeby można było ją dalej prowadzić. Dzięki temu można było otworzyć ludziom pewną drogę – nie w sensie pozycji i stanowisk, tylko w sensie kształcenia, bo dotychczasowy rektor był zwolennikiem tradycji i to w PRL-owskim wydaniu.

Nie chcę przez to powiedzieć, że to tylko ode mnie zależało. Na pewno tak nie było, ale chcąc nie chcąc, byłem w to wszystko jakoś włączony.

Nowym rektorem został Lech Tomaszewski, z którym zresztą byliśmy bardzo zaprzyjaźnieni. W zasadzie wszyscy byli dosyć z sobą zaprzyjaźnieni. Było tylko paru ludzi, z którymi miało się mniej kontaktu. Kiedy zaczęła się Solidarność, wszędzie panował wtedy taki nastrój, że na zebraniu senatu Akademii też Tomaszewski, ale Henryk, powiedział, bo on zawsze miał dobre skojarzenia, nie tylko w plakatach, które robił: „idę ulicą i widzę, że się ludzie wyprostowali”. Tak to nazwał, ten cały ruch, który się wtedy stworzył. I było w tym coś prawdziwego, charakteryzujące go celne spojrzenie na rzeczywistość. Tuż przed stanem wojennym, gdzieś na jesieni, w szkole zorganizowano jeszcze strajk jako wyraz poparcia dla strajkujących bodajże w Radomiu...

J.M.: Wtedy na jesieni już było bardzo dużo strajków, one się rozlewały po całym kraju.

S.G.: Przedtem trochę chodziłem do Związku Historyków Sztuki. Było takie miejsce na Starym Mieście, gdzie się spotykaliśmy. Tam też umawialiśmy się, kto, co i jak będzie robił w związku z Kongresem Kultury. Ja byłem delegowany do rady Kongresu przez Akademię. I tak znalazłem się na liście tych, którzy byli w Komitecie organizacyjnym.

A potem w drugim dniu obrad to zostało zamknięte z powodu rozpoczęcia stanu wojennego. W stanie wojennym nasza działalność też była szczególna, a najbardziej bliskie mojej aktywności były dwie rzeczy: udział w wystawach poza oficjalnym obiegiem, w kościołach i innych miejscach. Należałem do tych, którzy nie akceptowali oficjalnych galerii. To była jedna ważna rzecz.

A druga była taka, że mimo że został utworzony nowy Związek Artystów Plastyków, to myśmy kontynuowali działalność tego Związku Polskich Artystów Plastyków, który został rozwiązany. Z byłych laureatów Nagrody im. Jana Cybisa utworzyliśmy komisję, która przyznawała kolejne nagrody, a informację na ich temat umieszczał „Tygodnik Powszechny”. To była działalność różnie oceniana: my uważaliśmy ją za bardzo słuszną, natomiast ci, którzy pisali w prasie, krytykowali ją jako jakieś działanie „anty”. No bo rzeczywiście było to działanie „anty”, ponieważ myśmy tamtego związku nie uznawali. Zresztą nie zapisał się on najlepiej w historii. Po 1989 roku w ogóle przestał istnieć, a ten nasz związek jeszcze odżył i bardzo żałuję, że w tej chwili nie ma on żadnego znaczenia. Przynajmniej w Warszawie, może w Krakowie ma trochę większe. Kiedyś była to autentyczna reprezentacja artystów, łącząca wszystkie dyscypliny. Potem to się zaczęło dzielić i w tej chwili związek nie ma żadnej siły. Ani siły przebicia, ani możliwości załatwienia czegokolwiek. Jeszcze w pierwszych latach III RP przynajmniej mógł zapewnić w Warszawie utrzymanie niskich opłat za pracownie, bo w pewnym momencie zaczęto je trak-

tować jako sklepy i lokale użytkowe, więc opłaty poszły w górę. Ale udało się nam utrzymać niskie czynsze i wciąż to chyba jeszcze obowiązuje. No i tak doszliśmy prawie do tego, że się znalazłem tutaj, w Konstancinie, co już nie było moim planem. Zawsze byłem związany z Warszawą, dalej zresztą jestem tam zameldowany.

M.S.: Od którego roku ma Pan tutaj pracownię?

S.G.: Zacząłem tutaj malować w 1996 roku. Wcześniej malowałem na Woli. Ale Wola to jest już całkiem inna historia. Jak może Pani zauważyła, tam się pisze zawsze „Wola dla Wolaków”, tam nie ma żartów. Ale pracownia była dobra, siedziałem tam przez 15 lat, bo w domu na ul. Gagarina gdzie ześmy mieszkali, nie było już gdzie tych moich obrazów trzymać. Uzyskałem tamtą wolską pracownię jakimś cudem, bo miałem o tyle nie najlepszą sytuację, że uważano, że jestem dobrze sytuowany, przy tym znany profesor i sobie mogę pracownię kupić. A ja na tyle nie byłem dobrze sytuowany, żeby kupić i starałem się ją dostać przez związek. Ale wciąż mi odmawiano. W końcu w komisji przyznającej pracownię znalazł się jeden z moich studentów, który wiedział, jakie ja mam z tym kłopoty. Udało mu się załatwić mi przydział ze Związku, który miał wtedy jeszcze prawo dysponowania zarejestrowanymi pracowniami. W każdym razie otrzymałem pracownię i mimo że potem musiałem o nią walczyć z właścicielami budynku, żeby mi jej nie zabrali, to malowałem tam. A tutaj też malowałem – dopóki malowałem.

Najpierw malowałem w jednym pokoju, potem w drugim, a potem się dopiero zbudowało tę pracownię, a jak się ją już zbudowało, to malowałem tu najkrócej, bo mi oczy wysiadły. No i tyle.

Ale pracownia na Woli miała ten plus, że znajdowała się na górze. Mieszkanie miałem wysoko i pracownię też. I było widać niebo, i przestrzeń. A tutaj patrzę i wszędzie te krzaki i krzaki, całkiem zastaniają (śmiech). Aż zrobiłem tu taki świetlik, żeby popatrzeć do góry i zobaczyć kawałek nieba.

M.S.: A czy dla Pana pracownia, jako ważne miejsce początku obrazów, oprócz widoku na niebo, rodzaju światła, musiała spełniać jeszcze jakieś określone wymagania, żeby dobrze się Panu w niej malowało?

S.G.: To wszystko jest ważne, ale widzi Pani, jeśli chodzi o to, to miałem raczej dość skromne wymagania. Może dlatego, że tak byłem przyzwyczajony, przez jakiś okres czasu miałem tylko kątek do malowania, i też malowałem. Żeby się obraz mieścił, to było ważne.

A specjalne jakieś wygody... Było dobrze, jeżeli to miejsce miało w sobie dobry nastrój. Trudno powiedzieć, na czym on polega, ale na przykład ta pracownia, którą zrobiłem tutaj, ma dobry nastrój. Trochę przez to, że ma przeszkloną górę, że jest w niej dzięki temu bardzo widno. Ale na przykład kiedyś malowałem tu w tym pokoju, i nie było dobrze. W jeszcze innym budynku, w którym tu przejściowo malowałem był zupełnie zły nastrój, bo wszyscy tam chodzili. A ja lubię, jak jest spokój.

M.G.-D.: Nam jako dzieciom też nie wolno było przeszkadzać. Musieliśmy pukać do pracowni. Ja dodatkowo musiałam kłamać, że ojca nie ma, kiedy ktoś dzwonił. Zawsze z trudem mi to przychodziło.

S.G.: Na Woli kazałem skasować telefon i to była wyśmienita sytuacja. Dzisiaj ludzie chyba już nie zdają sobie sprawy, jakie to jest wspaniałe, nie mieć żadnego telefonu ani komórki.

M.S.: Chciałabym teraz wejść bardziej w przestrzeń samych obrazów. Mam ogromny szacunek dla Pana, za to że od kilkudziesięciu lat porusza się Pan w obrębie czworoboku płótna, wciąż go bada, na nowo odkrywa. Co sprawia, że od tylu lat nie przestaje być on miejscem Pana poszukiwań? Co Pana wciąż fascynuje w tym białym na początku czworoboku?

S.G.: To pytanie nie jest mi obce, zresztą stawiałem je także sam sobie. Dlaczego to jeszcze ro-

bię, co to jest za powód? I najprostsze wyjaśnienie, to dla siebie samego, jest takie – uważam, że to jest ciekawość. To znaczy była. Przyzwyczałem się mówić w czasie teraźniejszym, a będę musiał mówić inaczej, bo właściwie to już minęło. Ale zawsze to była ciekawość tego, „co się stanie, jeżeli...”: jeżeli w taki sposób ustawię kolory albo jeżeli dam taką formę i taki kolor, co się wtedy z tą formą i z tym kolorem stanie? I co się stanie, jeśli ten kolor, ta farba, zostanie położona taką techniką albo inną, jeśli będzie bardziej laserunkowa albo bardziej pasta? Jak ten kolor zadziała? Czy powstanie wtedy większa emocja, czy mniejsza emocja? Ciekawość tego była nieustannym powodem.

Przy tym zawsze szukałem nowego rozwiązania. Te obrazy później robią się w pewien sposób dość spójne, ale ja w trakcie samej pracy starałem się nie powtarzać tego samego. Żeby nie było tak, że znalazłem jakiś dobry gest i tym gestem będę już robił wszystko, tak żeby ludzie wiedzieli, że ten gest to mój podpis. Dlatego rozpoznawalność moich obrazów nie wynika z jakiegoś spójnego dla nich rysunku, tylko raczej z tego, co się dzieje ze światłem, które rodzi się z kolorów. Bo kolor jest wtedy sensowny, kiedy daje światło. A co jeszcze jest najważniejsze, i o czym często się teraz zapomina, to jest to, że dobre obrazy – i stare obrazy, i współczesne obrazy, i abstrakcyjne obrazy, i nieabstrakcyjne obrazy – wszystkie się tym wyróżniają, że od nich idzie światło. Idzie od nich, a nie na nie pada i daje odbłask. Odbłask powstaje z samej farby. Sam obraz może być bardzo ciemny, a jednak dawać światło. Zresztą niektórzy artyści twierdzili, że czerń to najbardziej świetlisty kolor. To jest wszystko możliwe. Więc takie byłoby to moje wytłumaczenie, i chyba trudno szukać innego. Ta ciekawość zobaczenia czegoś jest dla mnie bardzo ważna. W umyśle pojawia się jakiś pomysł i szuka się, jak najprościej i najtrafniej ten pomysł oddać, myśli się, jakimi ewentualnie kolorami zadziałać. No i potem sprawdza się, jak to zadziała, jak się sprawdzi w głowie, kiedy jestem już tylko ja i obraz. I to jest bardzo wciągające i się nie nudzi, mimo że w gruncie rzeczy operuję tradycją zupełnie podstawowych form i kolorów.

Można by więc powiedzieć, że ten warsztat nie jest jakiś odkrywczy. A jednak dla mnie ciągle coś odkrywa. Nagle się okazuje, że postawiona trochę inaczej kreska nabiera zupełnie innego sensu. I to jest to – ta ciekawość, czy ten sens się nagle pojawi, czy nie, jak on się rodzi.

M.S.: A czy tym impulsem wiodącym do narodzin obrazu są dla Pana obserwacje pochodzące z natury i zjawiska, czy raczej pojęcia i teorie?

S.G.: Wszystko. Wszystko. Czyli życie. Kocham życie, wie Pani. W nim to wszystko jest. W naturze dzieje się bardzo dużo rzeczy, zresztą obraz też jest częścią natury. Nie da się tego wyeliminować, chociaż równie ważne jest myślenie. Szczególnie w sztuce abstrakcyjnej jest możliwość tworzenia sytuacji, których nie można normalnie nigdzie zobaczyć i które mają w sobie jakiś taki metafizyczny załączek. Bo to niekoniecznie musi być wielkie. To mogą być poważne poszukiwania związane z zamianą pojęć na kolor, bo każdy kolor ma swoje znaczenie, ale to nie jest wszystko.

M.S.: Czy ma Pan w związku z tym osobisty alfabet kolorów, osobiste znaczenia z nimi związane? Na przykład dla Vincenta van Gogha kolor żółty, który potocznie jest postrzegany jako wyraz radości i blasku słońca, był raczej kolorem związanym ze śmiercią. Czy u Pana też pojawił się taki osobisty stosunek do niektórych kolorów?

S.G.: Tak, mam swoje kody kolorowe. I kolor ma często takie znaczenie, jakie sobie wymyślam. Niektóre kolory się bardziej lubi, inne mniej. Po niektórych czegoś się spodziewa. Oczywiście jest cały szereg kolorów, które w różnych kulturach są w różny sposób opisane i oznaczają w nich coś innego. Prawie nie ma takich kolorów, które by miały ogólnoswiatowe znaczenie, o których można by powiedzieć, że na całym świecie oznaczają dobro albo zło, życie albo śmierć. Tak nie

bię, co to jest za powód? I najprostsze wyjaśnienie, to dla siebie samego, jest takie – uważam, że to jest ciekawość. To znaczy była. Przyzwyczałem się mówić w czasie terażniejszym, a będę musiał mówić inaczej, bo właściwie to już minęło. Ale zawsze to była ciekawość tego, „co się stanie, jeżeli...”: jeżeli w taki sposób ustawię kolory albo jeżeli dam taką formę i taki kolor, co się wtedy z tą formą i z tym kolorem stanie? I co się stanie, jeśli ten kolor, ta farba, zostanie położona taką techniką albo inną, jeśli będzie bardziej laserunkowa albo bardziej pasta? Jak ten kolor zadziała? Czy powstanie wtedy większa emocja, czy mniejsza emocja? Ciekawość tego była nieustannym powodem.

Przy tym zawsze szukałem nowego rozwiązania. Te obrazy później robią się w pewien sposób dość spójne, ale ja w trakcie samej pracy starałem się nie powtarzać tego samego. Żeby nie było tak, że znalazłem jakiś dobry gest i tym gestem będę już robił wszystko, tak żeby ludzie wiedzieli, że ten gest to mój podpis. Dlatego rozpoznawalność moich obrazów nie wynika z jakiegoś spójnego dla nich rysunku, tylko raczej z tego, co się dzieje ze światłem, które rodzi się z kolorów. Bo kolor jest wtedy sensowny, kiedy daje światło. A co jeszcze jest najważniejsze, i o czym często się teraz zapomina, to jest to, że dobre obrazy – i stare obrazy, i współczesne obrazy, i abstrakcyjne obrazy, i nieabstrakcyjne obrazy – wszystkie się tym wyróżniają, że od nich idzie światło. Idzie od nich, a nie na nie pada i daje odbłask. Odbłask powstaje z samej farby. Sam obraz może być bardzo ciemny, a jednak dawać światło. Zresztą niektórzy artyści twierdzili, że czerń to najbardziej świetlisty kolor. To jest wszystko możliwe. Więc takie byłoby to moje wytłumaczenie, i chyba trudno szukać innego. Ta ciekawość zobaczenia czegoś jest dla mnie bardzo ważna. W umyśle pojawia się jakiś pomysł i szuka się, jak najprościej i najtrafniej ten pomysł oddać, myśli się, jakimi ewentualnie kolorami zadziałać. No i potem sprawdza się, jak to zadziała, jak się sprawdzi w głowie, kiedy jestem już tylko ja i obraz. I to jest bardzo wciągające i się nie nudzi, mimo że w gruncie rzeczy operuję tradycją zupełnie podstawowych form i kolorów.

Można by więc powiedzieć, że ten warsztat nie jest jakiś odkrywczy. A jednak dla mnie ciągle coś odkrywa. Nagle się okazuje, że postawiona trochę inaczej kreska nabiera zupełnie innego sensu. I to jest to – ta ciekawość, czy ten sens się nagle pojawi, czy nie, jak on się rodzi.

M.S.: A czy tym impulsem wiodącym do narodzin obrazu są dla Pana obserwacje pochodzące z natury i zjawiska, czy raczej pojęcia i teorie?

S.G.: Wszystko. Wszystko. Czyli życie. Kocham życie, wie Pani. W nim to wszystko jest. W naturze dzieje się bardzo dużo rzeczy, zresztą obraz też jest częścią natury. Nie da się tego wyeliminować, chociaż równie ważne jest myślenie. Szczególnie w sztuce abstrakcyjnej jest możliwość tworzenia sytuacji, których nie można normalnie nigdzie zobaczyć i które mają w sobie jakiś taki metafizyczny załączek. Bo to niekoniecznie musi być wielkie. To mogą być poważne poszukiwania związane z zamianą pojęć na kolor, bo każdy kolor ma swoje znaczenie, ale to nie jest wszystko.

M.S.: Czy ma Pan w związku z tym osobisty alfabet kolorów, osobiste znaczenia z nimi związane? Na przykład dla Vincenta van Gogha kolor żółty, który potocznie jest postrzegany jako wyraz radości i blasku słońca, był raczej kolorem związanym ze śmiercią. Czy u Pana też pojawił się taki osobisty stosunek do niektórych kolorów?

S.G.: Tak, mam swoje kody kolorowe. I kolor ma często takie znaczenie, jakie sobie wymyślam. Niektóre kolory się bardziej lubi, inne mniej. Po niektórych czegoś się spodziewa. Oczywiście jest cały szereg kolorów, które w różnych kulturach są w różny sposób opisane i oznaczają w nich coś innego. Prawie nie ma takich kolorów, które by miały ogólnoswiatowe znaczenie, o których można by powiedzieć, że na całym świecie oznaczają dobro albo zło, życie albo śmierć. Tak nie

ma. W jednym miejscu to, w drugim to, w trzecim jeszcze coś innego. To zależy od różnych rzeczy. Te duże obrazy wiszące w holu malowałem kolorami, które miały symbolizować żywioły. Ale liczba żywiołów jest inna w kulturze Wschodu – jest ich 5, inna w kulturze śródziemnomorskiej (są 4), ale zachowały się nazwy kolorów, wiążące się z żywiołami. I ja namalowałem na tej zasadzie dwa obrazy. Ale to już są moje kolory. To jest mój niebieski, moja czerwień.

M.S.: Wiedza o kolorach, to także wiedza naukowa: o barwach pochodnych, kolorach dopełniających się, o spektrum barw, o barwie światła. U Pana widać spotkanie tej wiedzy naukowej z pewną alchemią koloru. Czego jest tu więcej? Co jest tym punktem wyjścia? Nauka czy intuicja?

S.G.: Myślę, że było różnie, w zależności od tematu, który mnie w danym momencie intrygował. Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część, to jest po prostu własne odczucie tego. Tym bardziej, że większość ludzi – ja też, nawet kiedy jeszcze dobrze widziałem – ma w widzeniu kolorów pewne błędy. Czyli ta idea i idealne podziały kolorów, prezentowane w książkach traktujących o kolorze i świetle, generalnie są niezupełnie prawdziwe. To znaczy są prawdziwe, ale tylko dla pewnej grupy ludzi. Można powiedzieć, że one są prawdziwe w układzie fizycznym. Ale jest jeszcze ten układ psychiczny, który nie reaguje na naukowe dane, ponieważ ich nie odczuwa. A bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu.

M.S.: Czego w takim razie oczekuje Pan od widza?

S.G.: Ludzie są różni i to jest bardzo ważne. Chcę przez to powiedzieć, że obraz sam nic nie znaczy. Obraz i człowiek, to jest dopiero pełnia obrazu. Tym większa, im bardziej ten człowiek jest wrażliwy... Ale wrażliwość nie jest czymś, co może być wyuczone. Wielokrotnie się już przekonałem, że ludzie w ogóle niewykształceni, dość nawet prymitywni życiowo, znajdujący się na takim średnim albo niższym niż średni poziomie intelektualnym, potrafią świetnie obraz odczuć. I obrazy od razu do nich trafiają. A panowie profesorowie z wyższych uczelni, łącznie z akademią, czasem nic nie widzą. Widzą tylko, że to jest obraz, że stoi i że jest na nim kolor niebieski i żółty. I na tym się ich wrażliwość kończy.

Niestety, sztuka to dziedzina, która potrzebuje czasu i spokojnego odczuwania. Obraz się nie rusza, nie miga, nie zabawia. Trzeba sięść i popatrzeć. Trzeba mieć do tego w sobie po prostu pewną konieczność. A nie każdy to ma. Nie chodzi mi o to, że ludzie się spieszą, ale po prostu czasem nie ma w kimś takiej potrzeby. A jest potrzeba pochwalenia się wizytą w słynnym muzeum, zobaczenia słynnych dzieł sztuki. Takie „tu byłem, tam byłem”... Pamiętam, jak mnie to otrzeźwiło kiedyś, gdy przed laty spotkałem w Wiedniu, w dobrym muzeum jakąś panią. Tam były piękne obrazy, a ona oglądała je w zielonych okularach! Tak mnie to zadziwiło, że pamiętam to aż dotąd!

M.S.: Patrząc na wiszące tutaj dookoła Pana obrazy, ma się wrażenie, że promieniają.

M.G.-D.: Wymagają czasu. Kiedy ktoś kupuje obrazy abstrakcyjne, to wie, że bardzo silnie działają. To nie jest neutralne okienko w ramie. Dlatego trzeba pomyśleć, jak ja z tym obrazem będę żyć? Czy dam radę?

M.S.: A czy planuje Pan to, w jaki sposób dany obraz będzie „promieniował” na widza, jakie odczucia czy idee mają się w nim pojawić, kiedy znajdzie się wobec obrazu? Bo w przypadku

Pana obrazów mówi się często o połączeniu fizyki, czyli samej materii malarskiej, z metafizyką, która w efekcie powstaje. Jakich środków Pan używa, żeby tę metafizykę w widzu stworzyć, czy też pobudzić go do jej zauważenia?

S.G.: Wie Pani, środek to był tu, w głowie, i tu, w okolicach serca. To są tak naprawdę te środki, których używałem. A poza tym były farby. Ale farby bez tego... Także to są te środki, które trzeba po prostu mieć. Na czym polega ta odmienność artystów, ja już nie mówię o tych wielkich, ale o takich, którzy malują tak jak ja? Po prostu między innymi na tym, że coś mają w głowie tak ustawione, może ze szkodą dla innej jakiejś funkcji mózgu, że są szczególnie uwrażliwieni na pewne rzeczy. Tego się nie da kogoś nauczyć, dlatego nie da się nauczyć kogoś malowania. To tak à propos wcześniejszej odpowiedzi na pytanie, dlaczego ja nie potrafiłem uczyć. Bo to musi być w człowieku. Jak jest w człowieku, to można mu pomóc coś szybciej osiągnąć. Ale nie da się tego nauczyć. To widać. Jak się zasiądzie w tyłu komisjach egzaminacyjnych co ja, jak się przejrzy setki różnych zdających i niezających osób, to od razu właściwie rozpoznaje się ludzi, którzy to mają. Czy ktoś taki zrobi martwą naturę czy inny rysunek, to one są absolutnie trafne. Trzeba mieć to coś, bez tego się nie da. To znaczy bez tego też można się czegoś w sztuce dorobić, potrafić coś zrobić, ale artyści z tego nie będzie. To jest taka tajemnica. Podobnie jak w muzyce – dziesiątki ludzi przecież grają, a są jednostki, które grają zupełnie dziwnie, jakoś inaczej...

M.S.: Można powiedzieć, że grają skądinąd? Nawiązuję tu do tego, że Pan sam nazywał się pośrednikiem. Pomiędzy tym światem, a... no właśnie, jakim światem?

S.G.: Na pewno w moim życiu ważną rolę odegrało to, że dość wcześnie, bo będąc już w Akademii, miałem w sobie duże zainteresowanie sprawami sztuki chińskiej i w ogóle sztuki Wschodniej. A część chińskich artystów miała takie wyobrażenie, że oni są właściwie tylko ręką, a ktoś nimi kieruje. Dlatego ich rysunki były bardzo spontaniczne. Z kolei druga szkoła była szalenie pracowita, wszystko ujmowali bardzo szczegółowo. Zależało to trochę od filozofii.

Ale już wtedy, kiedy u nas na ogół sztukę Chin traktowało się jeszcze jako sztukę lokalną, ja wyczuwałem, że jest w niej jakaś prawda, że można znaleźć w niej coś ważnego. Tak samo jak w sztuce dziecka. Te rzeczy odnalazłem, kiedy byłem bardzo młody i były dla mnie bardzo wzbogacające. Potem, kiedy już doszedłem do różnych lektur związanych ze sztuką wschodnią, potwierdziłem moje intuicje.

Już w Akademii starałem się tę sztukę lansować, namawiałem, żeby program historii sztuki nie kończył się na sztuce europejskiej. Żeby to szło dalej, bo to rzeczy, w których jest dużo mądrości. I nie tylko mądrości, ale także twórczej postawy i twórczego zobaczenia świata, w sposób, który dziś jest nam bardzo bliski.

Takie różne zetknięcia są bardzo interesujące. W ogóle obecność malarstwa na przestrzeni wieków to jest rzecz przedziwna. Czasem ono nawet ludziom bokiem wychodzi, wtedy smarują po ścianach. Ale to tylko pokazuje, że jednak jest w nich jakaś potrzeba. W Indiach są z kolei pomalowane od góry do dołu samochody. A oprócz tego te wspaniałe groty, gdzie też jest dobre malarstwo, piękne, przypuszczalnie religijne, ale jakie! Sztuka jest jednak taką rzeczą, że jest w niej, nawet w takim małym kawałku, coś bardzo związanego z lepszą stroną człowieka. Jeśli człowiek w ogóle ma lepsze strony, bo z biegiem lat jednak zaczynam wątpić! (śmiejch)

M.S.: W filozofii Wschodu sztuka jest postrzegana jako droga. Dużo mówi się o odpowiedzialności artysty, który w zasadzie całym swoim życiem przyczynia się do tej koncentracji, która później zmienia się w sztukę. Pan zajmując się tak dogłębnie obrazem, na pewno interesował się źródłostwem słowa „obraz”. Kiedy ja przygotowywałam się do tej rozmowy, dotarło do mnie, że jeszcze nigdy nie sprawdziłam, skąd właściwie słowo „obraz” pochodzi. Jest łacińskie

„imago” oznaczające „wyobrażenie”, czy „przedstawienie”, lub greckie „eikōn” rozwijające tematykę związaną z obrazem o znaczenia sakralne, dotyczące m.in. portretu i reprezentacji, jednak wczoraj w tekście Pana ucznia, Ryszarda Woźniaka, znalazłam etymologię polskiego słowa „obraz”. Ma ono związek z „rezaniem”, czyli z rzeźbieniem i przypuszczalnie łączyło się z jakimiś słowiańskimi obrzędami. Na początku odnosiło się do wykonywania cięć, które najpierw rytualnie robiono w żywej tkance, a później przeniesiono je na bardziej symboliczną płaszczyznę – sztuki. To z jednej strony jest ciekawe, bo pokazuje artystę jako szamana, który wykonuje gesty mające prowadzić wspólnotę w rejony, w które sama nie pójdzie, bo nie ma tego przygotowania, a z drugiej strony wydało mi się ciekawe w odniesieniu do roli przestrzeni w Pana obrazach. W przeciwieństwie do trójwymiarowej rzeźby nie jest to przestrzeń fizyczna, ale może istnieje tu pewne powinowactwo? Czy takie rozumienie słowa „obraz” jest Panu bliskie? S.G.: Pani poruszyła dość ciekawy temat. Moje obrazy od pewnego momentu zawsze noszą po prostu tytuł Obraz i towarzyszącą mu kolejną liczbę zapisaną cyframi rzymskimi.

Na początku, kiedy zacząłem tytułować moje kolejne obrazy Obraz I, Obraz II, Obraz III i tak dalej, zawsze dając w tytule to słowo „obraz”, myślałem, że obraz to po prostu obraz. Ale z czasem zaczęło to mieć dla mnie szczególne znaczenie. Pani podała tu jeden z przykładów, ale słowo „obraz” jest używane w bardzo różnych sytuacjach, dalekich od obrazu pojmowanego jako coś, co się zwyczajnie maluje. Obraz może mieć pochodzenie religijne, mówi się przecież „obraz Boga”. To o tyle ważne, że to właściwie coś, czego nie można zobaczyć, nazwane przez coś, co niby można zobaczyć. Czyli to, co można zobaczyć już właściwie jest od razu uniemożliwione, ponieważ coś, czego nie można zobaczyć ma za wzór. To pokazuje, jak bardzo dużo w słowie „obraz” jest problemów.

W pewnym momencie zacząłem się zastanawiać, dlaczego ja właściwie tego słowa używam? Bo to nie o to chodzi, że ono oznacza coś namalowanego tradycyjną techniką. Jak zobaczyłem, że się robi z tego już Obraz DC, Obraz DCC, Obraz CMXII, to już to słowo „obraz” zaczęło mieć jednak poważne znaczenie. Tak jak Pani mówiła – symboliczne, chociaż to raczej indywidualna symbolika. Słowa mają w sobie dużo różnych tajemnic.

To nazwanie przez młodego jeszcze artystę pracy Obraz III czy Obraz V stało się nieoczekiwane dla mnie samego wtajemniczeniem w zupełnie inną sferę. To słowo zrobiło się bardzo znaczące i chociaż ja sam nie do końca znam pełnię tego znaczenia, to można by napisać cały esej na temat tego, co znaczy w moim obrazie – „obraz”.

M.S.: Dochodząc do abstrakcji, wyeliminował Pan z obrazu rzeczy, które mogłyby od niego samego odwracać uwagę, czyli figurację i przedstawianie. Został sam obraz. Chciałam zapytać o „pierwszy” obraz – czy mógłby Pan przybliżyć nam sytuację, w której jeden z obrazów stał się Obrazem I? Czy to była bardziej ewolucja, czy rewolucja? Bo w Pana twórczości był to początek drogi, która prowadziła Pana aż do teraz. Dlatego chciałam spytać o to, jak wyglądał ten początek, jaka to była sytuacja?

S.G.: Ten pierwszy obraz wisi tam, w sąsiednim pokoju. Może go Pani zobaczyć. To jest zresztą bardzo zwyczajny obraz, raczej mały. Pokaż, Magda, który to jest.

M.G.-D.: Ale tam są dwa.

S.G.: To tamten pierwszy, bliżej okna.

M.G.-D.: To ten. Pokazuje przestrzeń w zetknięciu z czymś, co się na niej pojawia – z linią, która potem przeszła w kolor. Tu wiszą obrazy związane z tym, jak ewoluowały zainteresowania ojca. Na tym obrazie dalej widać, jak się zmienia kolor na styku z innymi kolorami. Ten z lewej strony świeci inaczej na górze, a inaczej na dole – mimo że to jest cały czas ten sam kolor. To rodzaj szarady. Przygotowując się do pracy nad kolejnym obrazem, ojciec dużo szkicuje ołówkiem na

przypadkowych kartkach (zaproszenia, koperty, pudełka po farbach itp.). Te czarno-białe szkice to myślenie formą, rozwiązywanie problemu (kolor Tato ma w głowie). A potem dokonuje wyboru i maluje obraz szybko i pewnie.

J.M.: Panie Profesorze, jak długo Pan maluje jeden obraz? Czy to było inaczej przy pierwszym obrazie, inaczej przy dwusetnym, a inaczej przy pięćsetnym? Ile czasu Panu to zabiera?

S.G.: A to bardzo różnie. Niezależnie od tego, jak obraz wygląda. Czasem wygląda, jakby było z nim bardzo dużo roboty, a malowałem go krótko, i odwrotnie.

J.M.: Krótko, to znaczy ile czasu?

S.G.: Ja Panu powiem, że ja bardzo długo się przygotowuję. Samo malowanie staram się... nie tyle staram się, co ono już samo dosyć szybko wychodzi. Trzy, cztery dni i już może powstać duży obraz. Potem mogę do niego wrócić, ale to zdarza się rzadko. Raczej jestem z tych, co malują szybko i albo dobrze, albo nie. Na drugi dzień – trzeba sprawdzić. Bo to się zawsze tak dzieje, że na pierwszy dzień się wydaje, że jest bardzo dobrze, drugiego dnia, że coś jest nie tak i że trzeba to zmienić, a na trzeci dzień – obraz już powinien być. Być zgodny z tym, co w głowie.

J.M.: Niech Pan powie, zniszczył Pan kiedyś swoje obrazy?

S.G.: Tak, parę zniszczyłem.

J.M.: Czyli przy tej ilości, którą Pan namalował, to niedużo.

S.G.: Niedużo, ale parę zniszczyłem, bo nie bardzo wyszły albo się czymś zdenerwowałem. Tak bywa. Ale wracając do Pani pytania o sam początek, o to jakie emocje towarzyszyły malowaniu tego pierwszego Obrazu, to wie Pani, to było doznanie jakiejś radości, wolności, wyzwolenia. Chodzi mi o taką malarską wolność, o poczucie, że najważniejszy jest obraz i on nic nie musi przedstawiać, nic nie musi na nim być, że to jest dokument mojej wolności. On oczywiście nie był moim pierwszym abstrakcyjnym obrazem, wychodził z pewnego szeregu, ale jako pierwszy został podpisany właśnie Obraz. Dawałem go na drugą Wystawę Sztuki Nowoczesnej i po prostu było mi najwygodniej tak go nazwać. Ale ten obraz wrócił z wystawy, a ja dalej tak podpisywałem moje prace i wiedziałem, że to już cały czas będzie tak szło – chociaż nie wiedziałem dokąd. Powstała we mnie jakaś konieczność podpisywania obrazów w ten sposób. Moje obrazy są na ogół podpisane z tyłu, zwykle jest podana data, a ta kolejna liczba jest jednak zobowiązująca, stała. Chociaż bardzo rzadko, ale zdarza się obraz – nawet na tej wystawie taki się znajduje – bez numerów. Bo zapomniałem. (śmiech)

Chciałem nad nim jeszcze popracować, ale tymczasowo go powiesiłem. Wisiał tak, miałem go poprawić, ale kiedy na niego patrzyłem, wydawało mi się, że wszystko jest jednak dobrze. Zacząłem robić coś innego, a po paru latach go zdjęłem, patrzę – nie ma numeru!

J.M.: Panie Profesorze, ile obrazów namalował Pan przez cały czas swojej twórczości?

S.G.: Na studiach powstało około 50 obrazów, potem ponad 900. To nie są rewelacyjne liczby rzędu kilku tysięcy. Więcej jest akwareli. W sumie jest tych obrazów przede mną zrobionych około 1000.

J.M.: Zapytałem o to, bo niedawno rozmawiałem z Prof. Stanisławem Fijałkowskim i on namalował 1600 obrazów.

S.G.: A, to rzeczywiście więcej...

M.G.-D.: Pamiętam, że do nas do domu przychodzili różni ludzie i pytali, po co ojciec maluje takie duże obrazy? Ani tego przenieść, ani schować, sam kłopot.

S.G.: Ja nie maluję z urzędu. Wobec tego jest tych obrazów może trochę mniej. A Stanisław Fijałkowski po pierwsze zawsze miał wszystko bardzo dobrze uporządkowane, systematycznie opisane, a także zaplanowane, że musi od tej do tej godziny malować i koniec. A ja nie, ja

szedłem na zebranie...

M.G.-D.: ... później i na wódkę... (śmiejch)

J.M.: W związku z tym chciałem zadać jeszcze drugie pytanie – o sytuację, kiedy pojawia się widz, ale widz, który chce nabyć obraz. Przychodzi człowiek i chce kupić obraz Profesora Gierowskiego, i co Profesor Gierowski wtedy robi?

S.G.: Ten człowiek nie ma takich kłopotów, bo nie wchodzi w ogóle! (śmiejch)

M.G.-D.: Tato, ale przecież w ogóle masz ideę, że obrazy powinny krążyć wśród ludzi!

S.G.: Ale już dużo krąży, teraz już wystarczy. Już od dawna mam pewną grupę obrazów, które odkładałem, żeby ich nie sprzedawać. Robiłem to już nawet 50 lat temu. Po prostu mam swoją własną kolekcję moich obrazów. Jestem kolekcjonerem, ale kolekcjonuję tylko siebie (śmiejch). Zresztą czasem nawet znajduję informację, że na aukcji był mój obraz i nawet cena niezła... Ale te obrazy z reguły nie pochodzą ode mnie, na ogół to te rozdane kiedyś w prezencie. Do niedawna sprzedawałem jeszcze obrazy przez galerię, ale właściwie ostatnio wszystko wycofałem. Przez pewien czas nie będę tego robił. A co będzie dalej – zobaczymy. W tej chwili mam pewien plan związany z tymi obrazami. I jednym z elementów tego planu jest właśnie ta wystawa. Jest cała z mojej kolekcji. Można by nawet napisać, że to z kolekcji autora. Z kolekcji Pana Gierowskiego. (śmiejch)

J.M.: Mnie się ten pomysł podoba, nawet jako tytuł wystawy: Z kolekcji Profesora Gierowskiego. Będziemy na ten temat rozmawiać!

S.G.: To co, jedziemy dalej z tym? Proszę o dalsze pytania!

M.S.: Jakimi farbami Pan maluje?

S.G.: Tylko farby olejne. I akwarele.

M.S.: A korciło Pana kiedyś, żeby samodzielnie je przygotowywać, aby uzyskać jakiś określony efekt, którego nie dają fabryczne farby?

S.G.: Nie, nie korciło mnie. Oczywiście były farby, które bardziej lub mniej lubiłem, ale w pierwszym rzędzie chodziło o to, żeby miały dobre barwniki. O dobre barwniki było kiedyś w ogóle trudno, więc robienie sobie samemu farb byłoby kłopotliwe. Nie miałem do tego żadnych predyspozycji. Na samym początku, kiedy byłem jeszcze bardzo młody, próbowałem i tego mieszania, i całej reszty, ale dałem sobie z tym spokój i zająłem się tylko malowaniem.

M.S.: Kiedy spojrzysz się na Pana prace chronologicznie, stają się one uporządkowanym badaniem kolejnych problemów związanych z rzeczywistością obrazu i budujących go najważniejszych elementów. Na pewno wiele upraszczając można powiedzieć, że zaczęło się od swoistości samej płaszczyzny malarskiej, na niej w pewnym momencie zaczęły się pojawiać linie, później weszła problematyka światła, a potem dołączył Pan oddziaływanie kolorów. Czy to był świadomy program coraz głębszego poznawania tajemnic obrazu, czy też rodziło się to spontanicznie, a kolejny problem wynikał z poprzedniego? Na przykład zbadał Pan możliwości układów czy barw i przechodził Pan do następnego problemu?

S.G.: Na pewno jest tak, że przechodzi się od jednego problemu do następnego, a każdy obraz jest osobnym problemem. Jak się stoi przed białym, zagruntowanym płótnem, to nawet, kiedy w głowie mam już wszystko ułożone i wiem, jak powinno być, to właściwie jeszcze wszystko może się na nim zdarzyć.

Zaczyna się zawsze tak samo – tak, jakby się nigdy przedtem nie zaczynało, jakby to był pierwszy obraz. Chociaż w głowie jest ich cały szereg, a nawet już jest ten następny. Ale to, że to jest pierwszy obraz oznacza, że jest w nim inny problem niż był w poprzednim. Nie mógłbym ustawić płócien w szeregu i na każdym namalować tego samego, a przecież niby to możliwe. Nawet u wielkich artystów zamawiano takie same portrety, żeby móc je np. wystać do rodziny.

M.S.: Jako pierwsze zaczął Pan badać kluczowe dla siebie pojęcie przestrzeni. Czy mógłby Pan rozwinąć, czym ona jest dla Pana i czym jest w Pana sztuce?

S.G.: Słowa „przestrzeń” zacząłem używać pod koniec lat 50., kiedy jeszcze nie było ono tak powszechnie używane. Teraz właściwie każdy, kto cokolwiek robi, mówi o przestrzeni. Ja miałem wyobrażenie takiej przestrzeni, której nie można w żaden sposób zobaczyć. To chyba sedno mojego jej rozumienia, przestrzeń trochę metafizyczna. To coś, z czym mamy kontakt, ale właściwie nie wiemy, czym to jest. Wychodziło to właściwie z bardzo prostej, nazwałbym to nawet chłopskiej, obserwacji świata: jest niebo, to wielka przestrzeń, ale co to właściwie jest? Nie wiadomo. I jest ziemia. Tak to widziałem. Mógłbym Pani powiedzieć cały szereg stricte naukowych rzeczy na temat przestrzeni, ale one nie są dla mnie takie ważne. Bo to, co było bardzo ważne, to ta zwyczajna obserwacja.

Najciekawsze jest to, że pojęcie przestrzeni jest w naszej głowie. Tak naprawdę nie można sobie go narysować ani namalować. Nie wiadomo, gdzie się kończy, jak rozszerza, zagina, wraca. Jest w niej wszystko. Ale jednocześnie mówiąc o moim widzeniu przestrzeni trzeba wracać na ziemię, po prostu.

M.S.: W tej przestrzeni pojawiła się linia, kolejne elementarne dla sztuki pojęcie.

S.G.: Tak, w pierwszym rzędzie ona mnie interesowała jako znak na przestrzeni, jako jej przecięcie. Kiedy jest przestrzeń i jest linia, wtedy to nabiera szczególnego sensu. Problem linii jest dość skomplikowany i nie da się go uprościć do tego stopnia, żeby tak jak przestrzeń opisać go za pomocą zwyczajnych przykładów, typu niebo-ziemia. Linia zawsze wnosi olbrzymią ilość różnych niepokoi, nawet prosta. Ona i tak nie jest do końca prosta. Oczywiście, na temat linii jest szereg bardzo ciekawych rozważań. Wiadomo, że trudno mówić o linii bez klasycznych rozważań Wasylego Kandyńskiego zawartych w książce Punkt i linia a płaszczyzna. Ale ja ją trochę inaczej pojmuję, w tym pierwszym okresie miała dla mnie duże znaczenie jako rzecz, która naruszała coś w obrazie, wprowadzała do niego swoją akcję. I chyba o to Pani chodziło, bo co ja mogę jeszcze więcej dodać na temat linii? Kandyński już wszystko powiedział, a ja tu dopowiedziałem to, czego Kandyński nie mówił, ponieważ on się takimi drobiazgami nie zajmował. Ale właśnie te drobiazgi dla mnie były ważne.

M.S.: Myślę, że na koniec nie może zabraknąć pytania o Pana nauczycieli. Byli wśród nich Andrzej Frycz, Andrzej Pronaszko i Jan Cybis, łączono też Pana z unizmem Władysława Strzemińskiego. Jaką rolę odegrali oni w Pana wyborze takiej, a nie innej drogi artystycznej, w czym ich wpływ się zaznaczył?

S.G.: Kiedy kończyłem studia nie było dyplomów. Miałem tylko absolutorium i z tym wyszedłem z Akademii. Na ostatnim roku robiłem u Andrzeja Frycza dekorację teatralną, a przedtem projektowanie malarstwa ściennego, które też on prowadził. Z Fryczem byłem związany także przez to, że jego siostra mieszkała w Kielcach u moich znajomych i ja jeżdżąc do Kielc, czasem przywoziłem od niej listy, bo zaraz po wojnie różnie z pocztą bywało.

A Frycz – to była Młoda Polska. Mnie to bardzo intrygowało, bo to był całkiem inny czas, jednak nie tak odległy, no bo ile w końcu minęło lat między rokiem 1945 a rokiem, powiedzmy, 1910? To nie taka wielka odległość, teraz już w ogóle uważam, że żadna. (śmiech) Więc zawsze chętnie mówię o Fryczu i o tym, że od niego bardzo dużo skorzystałem. Między innymi to on mi opowiadał o swojej podróży do Japonii i na Wschód, o całej tej kulturze, o tym jak był tam zaproszony do jury jakiegoś konkursu i całkiem nie rozumiał, dlaczego oni się kłócili o to, który obraz jest lepszy, a który gorszy, jak one wszystkie były wspaniałe, ale wszystkie takie same! (śmiech) Miał zresztą w domu duży obraz przywieziony z Chin. To w ogóle był ciekawy człowiek. Jego nauka też polegała na rozmowie, na takim przyjacielskim wskazywaniu ważnych

rzeczy. W teatrze w każdej chwili mógł powiedzieć, gdzie wisi jaka szmata, z jakiego przedstawienia, gdyby była potrzebna. Sam nigdy nie pracowałem w teatrze, chociaż znałem się na tym i miałem z tego bardzo dobre noty. Ale chyba szczęśliwie się złożyło, bo mógłbym wejść w całkiem inną sytuację i nie wiem, czy to by pasowało do mojej osobowości.

Tak więc mimo że on był z innej dziedziny, to odegrał pewną rolę w moim widzeniu świata i przede wszystkim pokazał mi pewną łączność – że była Młoda Polska, że teraz jesteśmy my, że potem będą inni.

Z kolei Pronaszko niesamowicie mnie intrygował jako jeden z tych ludzi, którzy tworzyli sztukę nowoczesną i chociaż wtedy malował już raczej kolorystyczne obrazy, to jego historia była związana z formizmem. Poza tym był interesujący jako pedagog i większość moich kolegów była właśnie w jego pracowni. To byli z reguły ci, których uważałem za ludzi ciekawych i zdolnych, zresztą nie tylko ja, bo, generalnie rzecz biorąc, za takich uchodzili. Pracownia Pronaszki i pracownia Cybisa to były takie dwie ważne pracownie, trochę ze sobą nawet konkurowały. Co ja od niego wzięłem? Na pewno takie zwyczajne prawdy dotyczące malowania. Czasem się człowiek przypadkowo gdzieś dowie czegoś, co jest bardzo ważne. Pronaszko chętnie mówił o klasycznym, złotym podziale, ale mówił też o układach opartych na trzech plamach barwnych, co ja później wyeliminowałem, ustawiając wszystko raczej na silnym kontraście. On, przynajmniej wtedy, kiedy uczył, mniej na tym bazował.

Z kolei Cybis wchodził w to, co student robił, obserwował swoich studentów. Oglądał ich prace, czasem starał się powiedzieć, że to co prawda niezłe, ale już było. To było tych dwóch artystów w krakowskiej Akademii, z którymi byłem najbardziej związany.

Poza tym – całe życie to jest szkoła. To się nie kończy na akademii. Człowiek powinien umieć być samoukiem. Ja też nim w pewnym stopniu jestem – przez to, że chodziłem na zajęcia z historii sztuki, to opuszczałem dużo innych zajęć i musiałem potem sam nadrabiać. Kiedy już znalazłem się w Warszawie, zacząłem widzieć braki w swoim wyobrażeniu o malarstwie i w tym, co robię.

Ta moja droga nie była taka od razu łatwa, to była przez jakieś 5 lat droga dosyć kręta. Tych 5 lat było naprawdę trudnych. Zresztą czas był wtedy strasznie trudny. Jeżeli chodzi o ten okres zaraz po wojnie, to trzeba przyznać, że był to taki trochę nieokreślony czas. Oczywiście, było bardzo wiele niepokojących spraw, ale równocześnie był jeszcze jakiś kontakt z Zachodem, przychodzili stamtąd czasopisma, za niewielkie pieniądze można było dostać albumy z obrazami Picassa i innych. Wszystko było wciąż otwarte. Niektórzy koledzy jeździli na dalsze studia do Paryża, trafiali w te same miejsca, co przed wojną, czyli np. do pracowni Fernanda Légera. Z jednej strony już się rodził terror, z drugiej strony była przed tym jakaś samoobrona. W samej Akademii byli ludzie zewsząd. Jedni prosto z lasu, drudzy z konspiracji, trzeci, którzy przeżyli jakoś tę wojnę, paru Żydów, którzy jakoś szczęśliwie przeżyli. No i pięć roczników równocześnie. Więc ta Akademia była tą rzeczywistością natadowana. Było w niej odbicie tego, co się działo dookoła, ale nikt nic nie mówił. Ja się dopiero później o moich kolegach więcej dowiedziałem, gdzie który był w czasie wojny, wtedy nikt się o to nie pytał. Nie należało. Obowiązywała zasada niegadania.

Byli też tacy, którzy działali razem z Urzędem Bezpieczeństwa; zatwardziali komuniści, którzy mimo że się nie wtręcali, to przekazywali dalej pewne informacje.

Natomiast w latach późniejszych, kiedy już skończyłem Akademię i zbliżał się rok 1949–1950 i zjazd partii, zaczął się już obrzydliwy terror. Przedtem też był terror, ale zrobił się terror absolutny. Dlaczego to było wyczuwalne? Ponieważ w tym pierwszym okresie, przy całym tym ruchu ludzi jadących ze wschodu na zachód – bo na zachód jechali szabrownicy, ale jechali też

ludzie, którzy mieli tam zacząć życie – duży procent, przynajmniej 80-90 procent ludzi czekało na to, żeby Rosjanie odeszli i żeby się to skończyło. Właściwie wszyscy czekali, kiedy państwa z zachodu wyzwolą Rzeczpospolitą.

Przez pierwsze dwa lata wyraźnie czuło się, że coś ma nastąpić. Ale to wynikało oczywiście z kompletnej naiwności. Ludzie nie znali tych wszystkich umów, o których dzisiaj wiemy. W każdym razie, to co się wtedy działo, rzutowało i na Akademię. Ci wszyscy ludzie po różnych przeżyciach i przybyli z tych różnych stron chcieli, żeby ta Akademia była jak najnormalniejsza, żeby ludzie po prostu normalnie się na niej kształcili, to samo na uniwersytecie. Żeby było więcej tych, którzy przyjdą w miejsce tej inteligencji, która została wytępiona przez jednych i przez drugich.

To był szczególny czas i z tego okresu wywodziło się dużo ludzi bardzo ciekawych. Fijałkowski też studiował przecież w tym czasie. A jeżeli chodzi o Strzemińskiego, o którym Pani wspominała, to Strzemińskiego widziałem tylko raz, zupełnie przypadkowo na zjeździe w Poznaniu. Siedzieliśmy w parę osób, w muzeum zresztą, i on bardzo ciekawie mówił. Jego unizm bardzo mnie intrygował. I właściwie to było takim momentem najbardziej nas... to znaczy w zasadzie mnie do niego przyciągającym. Pociągało mnie jego myślenie unistyczne. Jednak gdyby tak wziąć jego teksty, to on troszkę inaczej i ja trochę inaczej rozumiałem ten jego unizm.

Tak samo jak Powidoki. Ja bardziej fizycznie, a on bardziej psychicznie te Powidoki widział. Podobne zabiegi istniały w malarstwie, więc mówię, no rzeczywiście, jak się postawi obok siebie dwa kolory, to w środku rzeczywiście robi się na bieli całkiem inny kolor, i to jest powidok. No bo to był prawdziwy, oparty na zasadach fizyki powidok.

A okazało się, że to jednak nie jest powidok, bo powidok był dla Strzemińskiego gdzieś między słońcem, okiem, płótnem a pamięcią. Bardziej skomplikowany. A ja miałem, jak się okazuje, zawsze bardzo proste spojrzenie na świat, po prostu – kochało się życie! (śmiech)

Konstancin-Jeziorna, 30 marca 2016 roku