

# *Dzien-Nik*

## Jacka Wesołowskiego. Historia, poetyka, etyka\*

Tomasz Zalejski-Smoleń

**Jack Wesołowski** urodził się w 1943 w Pruszkowie koło Warszawy. Po wojnie wraz z rodzicami przeniósł się do Łodzi. Studiował na Uniwersytecie Łódzkim, magisterium (1968) i doktorat (1977) w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu. W latach 1972–1981 wykładał na macierzystej uczelni, a od 1981 do 1985 na Uniwersytecie im. Christiana Albrechta w Kilonii. Od 1972 publikuje teksty teoretyczne poświęcone zjawiskom interdyscyplinarnym w literaturze i sztuce oraz zagadnieniom awangardy XX wieku i sztuki najnowszej. Od 1983 realizuje własny koncept artystyczny zatytułowany *Dzien-Nik*, który swym zasięgiem obejmuje szerokie spektrum aktywności twórczej: malarstwo, grafikę, obiekty, instalacje, akcje, a także teksty teoretyczne i literackie. Wraz z rozwojem działalności artystycznej przychodzą pierwsze prezentacje dorobku; zarówno wystawy indywidualne, jak i udział w licznych wystawach zbiorowych, głównie w Niemczech, ale również we Włoszech i na Malcie. Od 1993 wystawia w Polsce. Towarzyszy temu działalność pisarska i wydawnicza. Uznanie twórczości artystycznej Wesołowskiego było nadanie mu w 1994 statusu członka niemieckiego Federalnego Związku Artystów Plastyków. Po tym nastąpiły kolejne, nie mniej ważne wyróżnienia. W latach 1996 i 1999 był stypendystą ministerstwa kultury Kraju Związkowego Szleswik-Holsztyn. Do 1999 mieszkał w Kilonii. Obecnie mieszka w Berlinie i Białowicach w Lubuskiem.

„Zapytany o zajęcie odpowiadam zwykle, że «naukowiec» albo «literaturoznawca», albo «teoretyk sztuki». To wtedy pozostaje mi tylko na pytanie: «A gdzie pan pracuje?» odpowiedzieć: «Wolny zawód, mam różne zlecenia, wie pan (pani), wykłady, napiszę coś to tu, to tam, ostatnio napisałem książkę po niemiecku». Ale zdarza mi się wyznanie, że jestem artystą, plastykiem. To wtedy na pytanie «A co pan robi? Rzeźbi, maluje?» muszę odpowiedzieć «No też... Rzeźbię, maluję. Rysunki robię też... Obiekty, instalacje, *performance*. Piszę też sporo przy tym, o tym...»<sup>1</sup>

Pomimo że istnieje cały szereg źródeł, recenzji i krytyk dotyczących twórczości plastycznej Jacka Wesołowskiego, dotychczas nie podjęto próby usystematyzowania, teoretycznego uogólnienia i oceny dorobku artysty. Trudno oczywiście rozstrzygnąć o dziele będącym „w budowie”. Warto jednak przyglądać się i komentować przeszły i obecny stan *Dzien-Nika*.

Koncept artystyczny Jacka Wesołowskiego, zatytułowany *Dzien-Nik* (wcześniej: *Dziennik*), a prowadzony od 1983 roku, obejmuje twórczość plastyczną oraz literacką. Zapoczątkowany został w latach 1983-1984 przez „serię próbną” *Ptak*, na którą składały się rysunki opatrzone krótkimi tekstami. Równocześnie z „serią próbną” zaczęła powstawać „seria macierzysta” nazwana *Dziennik – czyli On i Ja*. Sam autor tak referuje zamysł przedsięwziętych działań artystycznych: „Od 1983 roku snuję swój «koncept w sztuce», który nazwałem *Dzien-Nik*. «Dziennik każdemu wolno pisać» powiedział Oskar Wilde czy Albert Camus, bo chyba nie Gombrowicz. Bazą i ramą tak nazwanej mojej twórczości jest tekst datowanego raptularza, w którym zapisuję zdarzenia, myśli, refleksje z lektur, pomysły artystyczne niektóre realizuję, są inne, co się zapisało. Pisany tekst wiąże sobą ogół «dzieł sztuki plastycznej», które powstają w ramach *Dzien-Nika*. Ponieważ u podstaw mojej twórczości leży doznanie mentalne i emocjonalne, dzieła owe



il.2 Jacek Wesołowski, *Trzy warstwy*, 1994, przedmiot, gips, emulsja, olej/benzyna, akryl (95 x 85 x 5 cm).  
Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Arca*, katalog wystawy, Burgkloster zu Lübeck, 28.10.-04.12.1994, Muzeum Historii  
Miasta Łodzi, Galeria Łódzka, 10.04.-11.05.1997, Łódź 1997, s. 57

il.1 Autoportret Jacka Wesołowskiego 2001 ze zdjęciem z archiwum rodzinnego 1943. Repr. wg: Jacek Wesołowski,  
*Grenze/Granica*, katalog wystawy, Galerie am Alten Markt, Rostock, 28.09.2001, Kulturforum zu Lübeck, 20.04.2002,  
Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 23.08.2001, s. 97





il.3 Ogólny widok wystawy *Arca*, Muzeum Miasta Łodzi, 1995. Wys. obiektu tyt. 150 cm. Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Arsenał*, katalog wystawy, Muzeum Historyczne we Wrocławiu. *Arsenał Miejski* 10 maja–2 czerwca 1996, Wrocław 1996, s. 4–5

są genologicznie bardzo różne: od rysunku i malarstwa, rzeźby, przez obiekty i instalacje do performance i dokumentu foto- czy wideograficznego; środki, których używam, wynikają w naturalny sposób z idei, którą chcę wyartykułować<sup>22</sup>. Tytuł *Dziennik* nosiły pierwsze indywidualne wystawy Jacka Wesołowskiego organizowane w Münster (1984), w Kilonii i Bremerhaven (1985), Essen i Kolonii (1987) oraz w Lubece i Dortmundzie (1986). Stopniowo artysta odstępował od tej praktyki, pojawiały się tytuły tematyczne lub problemowe: *Zgromadzenie*, *Osoba* (1987), *Historia* (1988), *L. Alka* (1993).

Od roku 1993 (wystawa *Dziennik 1983-93* w Muzeum Kinematografii w Łodzi) artysta w stosunku do swoich wystaw chętnie używa określenia „inscenizacje”: „Są one – pisze – «dziełami sztuki» jako całościowe koncepty, interpretujące ogólną ideę «Dzien-Nika»; zbudowane są wokół określonego tematu czy problemu i z reguły ściśle związane z miejscem wystawy, obiektem wystawowym i jego kontekstami<sup>23</sup>. Nie są, jak to było dotychczas, prezentacją całości prac artysty,

powstających w trakcie realizacji *Dzien-Nika*, lecz nową inscenizacją wcześniejszych dzieł, skonfigurowanych tak, aby realizowały temat tytułowy wystawy. I choć *Dzien-Nik* jest tworzony niestannie, to na jego chronologię nakłada się inny jeszcze porządek – synchroniczny<sup>4</sup>. Jego przejawem są różnego rodzaju zmiany, nowe integracje, modyfikacje wcześniejszych kompozycji. Porządek synchroniczny ordynuje zmiany w obszarze tematu i problemu przewidzianego dla konkretnej wystawy. W ten sposób z dzieł należących do różnych serii powstają nowe: „pojedyncze prace tracą swą autonomię, stają się elementami w formułowanej *ad hoc* ekspozycji, rozpadają się i tworzą nowe całości, stosownie do celu zmieniają się tytuły prac, data powstania danego dzieła sumuje się z datami kolejnych jego «przystosowań» do tematu wystawy”<sup>5</sup>. Temat natomiast silnie koresponduje z miejscem, obiektem wystawienniczym i w znaczący sposób determinuje charakter każdej ekspozycji. Nie bez znaczenia jest architektura, historia i funkcja, jaką obiekt pełnił kiedyś lub jaką sprawuje obecnie.

Na tej zasadzie oparty został projekt *Arca*, obejmujący dwie wystawy, w Niemczech i w Polsce. Pierwsza zorganizowana została w muzeum Burgkloster w Lubece (1994), druga w Muzeum Historii Miasta Łodzi (1995). W obu przypadkach były to miejsca znaczące z racji pełnionych w przeszłości funkcji – Burgkloster to średniowieczny klasztor, w czasach hitlerowskich przemianowany na więzienie, a łódzkie muzeum – to pałac fabrykancki z przełomu XIX i XX wieku, po wojnie siedziba Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Obie wystawy odnosiły się do formy i symboliki „skrzyni”, wokół której organizowało się przesłanie. „Arka-skrzynia” inspirowała aluzyjne konfrontacje, angażowała zarówno opracowaną symbolikę, jak i potoczne skojarzenia. Ingaburgh Klatt, dyrektor muzeum Burgkloster, skomentowała to tak: „«Arka» oznacza po łacinie skrzynię i odnosi się przede wszystkim do «arki Noego» [...]. Ale może oznaczać także szafę, ladę lub witrynę sklepową, sejf, kasę, wóz, łódź czy Arkę Przymierza ze Starego Testamentu, również urnę, trumnę, a więc Skrzynie, które w życiu człowieka, w historii i we współczesności, odgrywają rolę przedmiotów-symboli. «Arka» jest również metaforą życia człowieka, człowieka w sobie samym”<sup>6</sup>. Oprócz tytułowej Arki, której obecność stanowiła główny akcent obu wystaw, rozlokowanie w przestrzeni innych dzieł, nawiązujących formą bądź funkcją do skrzyni, nakłaniało widza do ciągłego konfrontowania sąsiadujących ze sobą obiektów oraz interpretacji powstałych w ten sposób układów. Konstrukcja wystaw przypominała utwór poetycki, którego odczytanie wymagało zastosowania metod właściwych analizie dzieł poetyckich [il. 3]. Kolejna, zmodyfikowana wersja *Arki*, nosząca tytuł *Arca. Appendix*, przedstawiona została w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze (1999).

Wystawa tematyczna *Arsenał*, zaprezentowana w Arsenale Miejskim we Wrocławiu (1996), pomyślana była jako pokaz „magazynu broni artysty”. W języku niemieckim obok słowa *Arsenal* funkcjonuje także inne określenie – *Zeughaus*, a więc „dom broni”. Jak sam artysta mówi: „Každy ma jakiś magazyn broni. Żeby się bronić, a jakże, a także zaczepić o beton zbrojony”<sup>7</sup>. Swoją broń podzielił na dwie grupy: „Obrazy” i „Rzeźby”, które ustawił w szereg według wielkości: „Duże”, „Średnie” i „Małe”. Całość przedstawiała się zatem jako struktura ściśle uporządkowana. „Rzecz zrobiona w sposób prosty – zwracał uwagę Wesołowski – w duchu armijnym, po wojskowemu. Nic nie było wieszane na ścianach, w ma-



<sup>4</sup> Artykuł powstał na kanwie wcześniej opublikowanego tekstu: *Dzien-Nik* Jacka Wesołowskiego. *Dzieje jednego konceptu*, [w:] Jacek Wesołowski, *Granica – Związki*, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi 18.05.–02.07.2006, Łódź 2006, s. 4–6. Jest jego zmienioną i znacznie poszerzoną wersją.

<sup>5</sup> J. Wesołowski, *Artysta jako człowiek i jako rzecz. Uwagi obserwatora uczestniczącego*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, praca zbiorowa pod red. S. Wysłouch, B. Kaniewskiej, Poznań 1999, s. 33.

<sup>6</sup> J. Wesołowski, *Jacek Wesołowski, Arsenał Nowy*, wystawa w Miejskiej Galerii „Arsenał” w Poznaniu. (Tekst w trakcie pisania.), [w:] Jacek Wesołowski, *Arsenał Nowy*, katalog wystawy, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, 31.08.–23.09.2001, Poznań 2001, s. 2.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Zob. J. Wesołowski, „Proces”. *Notatki robocze do szkicu o sztuce Jacka Wesołowskiego*, [w:] Jacek Wesołowski, *Dzien-Nik 1983–1993. Tagebuch*, katalog wystawy, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Muzeum Miasta Łodzi, czerwiec–wrzesień 1993, Łódź 1993, s. 6.

<sup>9</sup> Jacek Wesołowski, *Dzien-Nik: Granica. Teksty*, [w:] Jacek Wesołowski, *Grenze/Granica*, katalog wystawy, Galerie am Alten Markt, Rostock, 28.09.2001, Kulturforum zu Lübeck, 20.04.2002, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 23.08.2001, s. 24–25.

<sup>10</sup> I. Klatt, „Arca” oder Was macht den Menschen zum Menschen, [w:] Jacek Wesołowski, *Arca*, katalog wystawy, Burgkloster zu Lübeck, 28.10.–04.12.1994, Muzeum Miasta Łodzi, 17.03.–23.04.1995, Łódź 1994, s. 7.

<sup>11</sup> J. Wesołowski, *Dzien-Nik: Granica. Teksty...*, s. 22.

gazynie broni mogą obrazy stać pod ścianami. Były skrzynie, skrzynki, szafki po Arce, regały, wieszaki, trochę sprzętu do dyspozycji dostałem od dyrekcji muzeum. Rysunki, druki też były rozłożone na podłodze”<sup>8</sup> – wspomina Wesołowski. Kontynuacją wrocławskiej prezentacji był *Arsenał Nowy* – wystawa w Miejskiej Galerii „Arsenał” w Poznaniu (2001). W tekście do katalogu, sporządzonym przez artystę, czytamy: „Pomysł wystawy jak we Wrocławiu 1996, «magazyn broni» (każdy ma jakiś swój «magazyn broni»). Tym razem nie w ujęciu grubym, «wojskowościowym», lecz cienkim, «uniwersyteckim»; tam był rzeczywisty budynek dawnego arsenału, obecnie muzeum broni, tu mamy galerię, która «Arsenał» (czy «Ars-enał») «się nazywa». «Zwana wymowa ogólna» mojej wystawy: umowność wszelkich podziałów w sztuce? nazw «formalnych»?; nie formy, lecz ludzkie treści i idee stanowią o sensie sztuki. «Dzien-nik» i jego realizacja «Arsenał Nowy» jako «osobowa» (Jacka Wesołowskiego) wypowiedź w sztuce o sztuce i przez sztukę o świecie i o człowieku”<sup>9</sup>. W stosunku do poprzedniej wystawy zmieniona została struktura ekspozycji. Artysta zaprezentował swoje prace w nowym porządku. Podział eksponatów na poszczególne działy przeprowadzony został wg kategorii ontologicznych. Pierwszą grupę stanowiły „Rzeczy”, to jest prace „skończone”, „zamknięte”, tu m.in.: obrazy „reliefowe” i na papierze, samodzielne rzeźby i niektóre obiekty. Drugą – „Stosunki”, czyli tzw. prace „doraźne”, których elementy używane są wymiennie z innymi: „Rzeczy” dołączane do innych „Rzeczy” oraz „Rzeczy” zestawiane z przedmiotami gotowymi, które towarzyszą artyście w codziennym życiu. Na trzecią grupę składały się „Zjawiska”, czyli tymczasowe aranżacje.

Inny charakter miała wystawa *Sen nocy wiosennej* przedstawiona w 1996 roku w Muzeum Żydowskim w Rendsburgu (dawniej synagodze) i poświęcona problemowi holokaustu. Stała się ona pretekstem do ustalania odniesień między przeszłością a terażniejszością, jawą a snem, życiem a śmiercią, pamięcią a zapomnieniem. Moment przejścia „pomiędzy” jest w wielu przypadkach nieostry. Nieuświadomiony jest niegroźny, a kiedy go dostrzeżemy, budzi w nas lęki i niepokoje. O wystawie sam artysta opowiada: „Tytuł nawiązuje do komedii Szekspira *Sen nocy letniej*, która, jak wiadomo, dzieje się na granicy rzeczywistości i snu (młodym ludziom snem jawi się dziś jawa hitlerowskiego porządku) i do wiosny 1943, kiedy to w Warszawie wykonywano program tzw. ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej (Endlösung der jüdischen Frage). W parę tygodni potem urodziłem się w pobliżu miejsca wydarzeń. Na wernisażu [...] na podłogę synagogi wykladałem drobne przedmioty, oznaki ludzkiej egzystencji; koledzy muzycy kilońscy grali kwartet Mendelssohna, po sali krążyły moje dzieci, nieświadome kłębiących się znaków i znaczeń”<sup>10</sup>. Spektakl rozgrywający się w murach synagogi utrzymywał w stałym napięciu myśli i emocje widzów. Przestrzeń, obiekty, działania artystyczne, muzyka układały się w złożony, wielosekwencyjny, szybko wzrastający ciąg skojarzeń i wizji.

*Inter Wencja* była z kolei wystawą, w której miejsce nie grało szczególnej roli. Pierwsza z czterech wystaw prezentowana była w Muzeum Historii Miasta Łodzi w 1997 roku [il. 4], a kolejne odbyły się w Niemczech. Zamysłem *Inter Wencji* było przedstawienie twórczości Jacka Wesołowskiego i Bernharda Schwichtenberga we wzajemnym odniesieniu. Kooperacja skoncentrowała się wokół tematów: człowiek wobec samego siebie, człowiek wobec drugiego człowieka, czło-



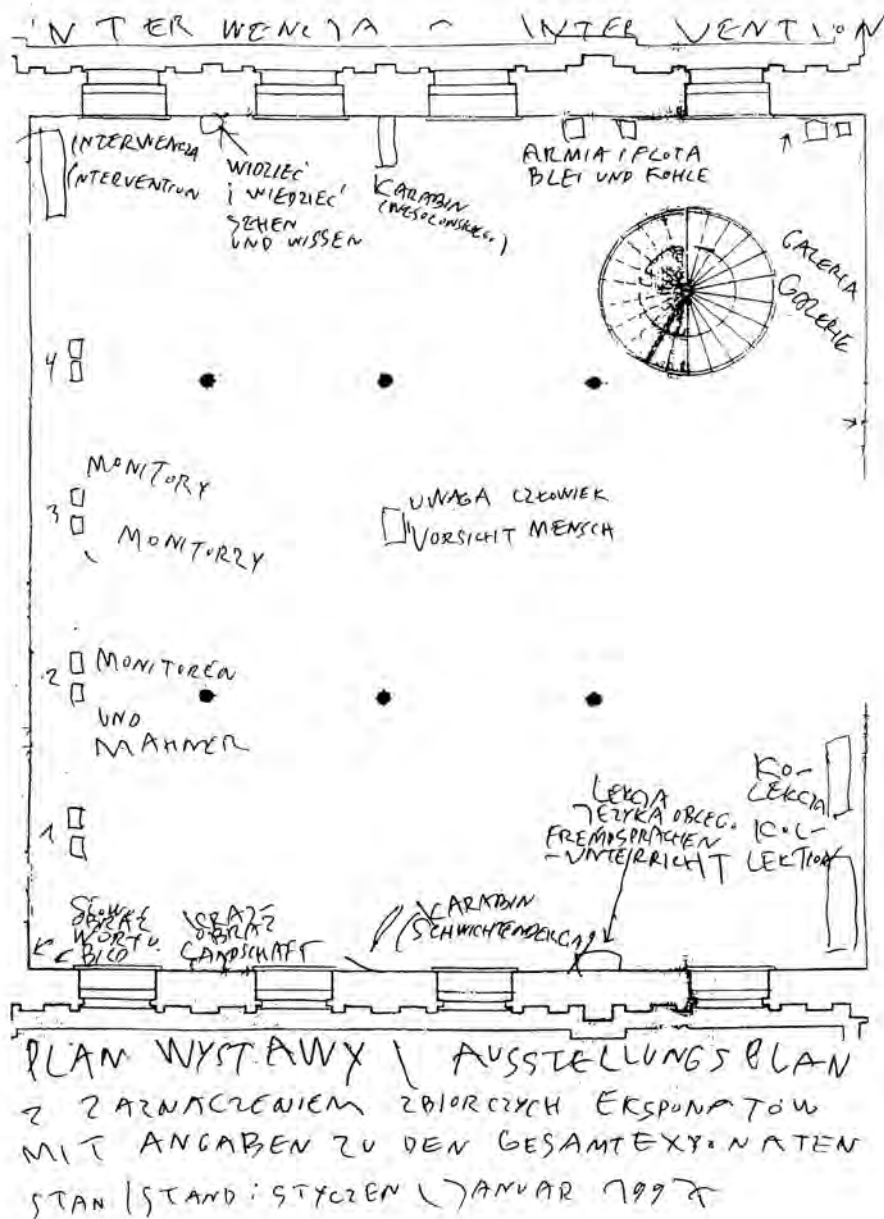
<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> J. Wesołowski, *Jacek Wesołowski, Arsenał Nowy, wystawa w Miejskiej Galerii „Arsenał”...*, s. 2.

<sup>10</sup> Jacek Wesołowski, *Dzien-Nik: Granica. Teksty...*, s. 20.

<sup>11</sup> R. Czubaczyński, *Od organizatora, [w:] Bernhard Schwichtenberg – Jacek Wesołowski, Inter Wencja/Inter Vention, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka, 10.04.–11.05.1997, Łódź 1997, s. 4.*





il.4 Jacek Wesołowski, szkic sytuacyjny wystawy *Inter Wencja*, 1997. Repr. wg: Bernhard Schwichtenberg - Jacek Wesołowski, *Inter Wencja/Inter Vention*, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka, 10.04.-11.05.1997, Łódź 1997, s. 5

wiek wobec świata. Ryszard Czubaczyński – dyrektor Muzeum Historii Miasta Łodzi, organizator wystawy, w kilku słowach wyjawiał idee i temat *Inter Wencji*: „Do mnie osobiście zamierzenie to przemawia jak specyficzny teatr ubrany w kostiumy skojarzeń, odnoszących się czasem do historii, czasem do rzeczywistości współczesnej. I mający na uwadze przyszłość naszego świata. Konflikty i kontrasty polityczne i społeczne, nietolerancja, okrucieństwo, zagrożenie środowiska naturalnego, powszechna władza pieniądza, wszechobecna mechanizacja – i nade wszystko pozycja sztuki wobec tej «niartystycznej» problematyki – oto pola *Inter Wencji*”<sup>11</sup>.

Kolejna inscenizacja zatytułowana *G. Łowa* miała miejsce w 2000 roku w Kunstverein Roter Pavillon Bad Doberan. Jej przewodnim tematem była „głowa”,

il.5 Ekspozyty wystawy *Granica*, Galeria am Alten Markt, Rostock, 2001.  
Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Grenze/Granica...*, s. 37



<sup>12</sup> W tekście *Dzien-Nika* znajduje się notatka dotycząca rodziny Morý, z której dowiadujemy się, że Pastor Rudolf Ernst Friedrich Morý był ostatnim duchownym, który żył i pracował w białowickiej plebanii. Funkcję tę objął w 1933 r. Trzy lata później ożenił się z Charlottą Albina Christą Schöder. Oboje małżonkowie zamieszkali w XVIII-wiecznej plebanii. Wiedli spokojne życie. Żona pastora, Charlotta, dopomagała mężowi w wypełnianiu duszpasterskich obowiązków, doglądała domu, grała również w kościele na organach. Wkrótce, jako matka, zajęła się wychowaniem dzieci: Ursuli, Michaela, Christopha, Stefana i Andresa. W dalszej części czytamy: „Pastor Rudolf Morý był członkiem «Kościoła Wyznającego» (Bekennende Kirche, rok zał. 1934), organizacji, która w tonie niemieckiego kościoła ewangelickiego usiłowała ratować etos chrześcijański wobec zbrodniczych planów i poczynań hitlerowców. Pozostający pod kuratelą gestapo pastor Morý został w 1940 r. zmobilizowany do Wehrmachtu jako szeregowiec, następnie wysłany do Afryki Północnej, gdzie zginął na pocz. 1943 r. W wojenne lata mógł zobaczyć rodzinę w Billendorfie raz w roku podczas miesięcznego urlopu. Christa Morý zastępowała nieobecnego męża w jego obowiązkach, w zakresie, w jakim mogła jako osoba świecka. Także po jego śmierci. Wiosną 1945 r. została z dziećmi ewakuowana do Gessen (Jesień), wróciła po przejściu frontu. Ostatecznie opuściła Białowice w lipcu 1945. Po 1945 r. pani Morý pracowała jako nauczycielka w rodzinnym Beeskow. Wychowała i wykształciła pięcioro dzieci. W 1979 r. wyszła powtórnie za mąż, za pastora Aleksandra Carrasa. Zmarła w bieżącym roku w Berlinie–Lichtenbergu w wieku 87 lat”. Zob. J. Wesołowski, *Dzien-Nik: Granica. Teksty...*, s. 22. Wesołowski poznał panią Christę Carras-Morý pod koniec 1999 roku, na krótko przed jej śmiercią. Spotkanie z żoną ostatniego pastora w Billendorf zainicjowało realizację projektu *Domi*.

a także człowiek nazwany: *G. Łowa*. Nośnikiem sensu były tutaj rzeźby głów z gipsu i betonu, budujące w licznych inscenizacjach przestrzennych rzeczywistość plastyczną, która dzięki symbolice i podmiotowemu odniesieniu do postaci *G. Łowy* działała metaforycznie.

W 2000 roku w dawnej plebanii w Białowicach, której właścicielem od 1997 roku jest Wesołowski, zrealizowany został projekt *Domi* (łac. *w domu*). Odtworzone i zinterpretowane za pomocą artystycznych środków wyrazu dzieje rodziny niemieckiego duchownego, ostatniego pastora Rudolfa Morý<sup>12</sup>, zamieszkującego wraz z żoną i dziećmi białowicką plebanie, stały się pretekstem do spotkania dawnych i dzisiejszych mieszkańców wsi, Niemców i Polaków. W samym projekcie, jak zaznacza Wesołowski, „[...] ważniejsze było spotkanie dawnych i obecnych mieszkańców niż wystawa i spotkanie to stało się właściwym «dziełem», moim, i ludzi w nim uczestniczących”<sup>13</sup>. Spotkanie w domu było istotą całego projektu. Dopiero rozmowy i wspomnienia na tle wystawy tworzyły dzieło łączące kultury – niemiecką i polską, kultury pokoleń oraz życie i sztukę. We wrześniu 2001 i 2002 roku miały miejsce kolejne spotkania w białowickiej plebanii, będące kontynuacją projektu *Domi*. Ostatnie z nich, zatytułowane *J. Ehsen – zaginiona wieś. Projekt idei*, zorganizowane zostało przy współpracy artystów z Polski i z Niemiec, których zadaniem było zrekonstruowanie, w formie symbolicznej, nieistniejącej już wsi Jehsen. W efekcie przedstawiono szereg form wizualnej

prezentacji, od szkiców, poprzez fotomontaże, kończąc na krótkich filmach, które były próbą odtworzenia miejsca i przypisanych do niego ludzi tam, gdzie dziś nie pozostał niemal żaden ślad ich niegdysiejszej obecności. I tym razem istotną częścią projektu było spotkanie dawnych mieszkańców Jehsen, którzy z pomocą przewodników, przedzierając się przez trawy i wrzosowiska, gdy odnaleźli już poszukiwane miejsca, swymi opowieściami przywracali do życia nieistniejącą miejscowość. Wystawa *J. Ehsen* pod zmienionym tytułem *J. Ehsen in Berlin* została pokazana raz jeszcze w 2005 roku w atelier Wesołowskiego.

Szeroko zakrojony projekt *Granica* realizowany był w trzech miastach bałtyckich: Rostoku (2001), Lubece i Szczecinie (2002). Obszerny kontekst znaczeniowy towarzyszący rozumieniu słowa granica objawił się dobitnie i w sposób bardziej jeszcze spotęgowany w wyreżyserowanej przestrzeni sal wystawowych, w których rozlokowane zostały prace artysty. Dodatkowo, o tym, co stanowiło istotę pomysłu „granica”, i o tym, co stało się impulsem do zorganizowania wystaw w Polsce i w Niemczech, napisał Wesołowski w dzienniku *Dzien-Nika*. Wskazał na różne możliwości interpretacyjne rozmaitych postaci granicy albo braku granicy, choć przyznał jednocześnie, że najbardziej go interesuje granica porozumienia artysty i odbiorcy<sup>14</sup>. Granica to nie tylko linia oddzielająca dwa państwa, lecz również koniec, kres możliwości. Granicę można przekraczać lub pozostawać w jej zasięgu. Jacek Wesołowski, w swoim objaśnieniu konceptu wystawy, wychodząc od problemu granicy w szerokim znaczeniu, skłania do stawiania pytań o granicę komunikacji międzyludzkiej: „Czy i w jakim stopniu możemy porozumieć się ze sobą? Czy i w jakim stopniu jeden człowiek może porozumieć się z innym człowiekiem? Gdzie tkwi i na czym polega «granica» – porozumienia, warunkowego porozumienia, czasowego porozumienia i tak dalej”<sup>15</sup> [il. 5].

Swego rodzaju kontynuacją idei *Granicy* był dla Wesołowskiego udział w międzynarodowym interdyscyplinarnym projekcie *Goetzen – Ja i inni* zrealizowanym wg pomysłu Udo G. Cordesa w 2004 roku we Frankfurcie nad Odrą i Słubicach. Wesołowski wciąż obmyślał nowe sposoby artystycznej interpretacji *Granicy*. Na lata 2005/2006 zaplanował dwie duże indywidualne wystawy: „Mam pomysły, które z *Granicy* wysnuwają się mi: *Kunst-Werk* i *Z-Wiązki*. Pierwszy jako *dementi*, drugi jako *continuum* idei *Granicy*. Razem jako jedno i drugie [...] W *Kunst-werku* eksponaty poustawiam czy powieszam raczej rzadko, z odstępami, to jest tu i to, to jest tamto tam; z tytułami, z datami, ponazywane: «instalacja», «rzeźba» «fotografia». By było wiadomo, by było. *Die Sprache schafft das Sein / Jak powiedział Wittgenstein*”<sup>16</sup>.

Powyższa próba uporządkowania konceptów wystawowych daje ogólne wyobrażenie o skali, sposobie i charakterze artystycznych dokonań Jacka Wesołowskiego. „*Dzien-Nik* – jak mówi o nim sam artysta – zaczyna się «od» i ma przed sobą jakieś «do»”<sup>17</sup>. Jego konstrukcja ma charakter procesualny, addytywny, otwarty. *Dzien-Nik* stale uzupełniany jest o nowe „wpisy” – dzieła plastyczne i teksty. „Przeważnie to myślą, że to tylko ten zapis jest, to co on pisze, że to jest tak, jak z dziennikami pisarzy. A więc, że piszę dziennik i to jest jedno, a tu sobie te obrazy, obiekty, rzeźby jakieś klecę. Że tu taka literatura jego, a tu sztuka plastyczna znów, że to dwie różne rzeczy są. Oczywiście działanie Szufłady. A tymczasem *Dziennik* to jest wszystko razem, i dziennik, który to wystukuje na maszynie firmy Consul, i te rzeźby, obiekty, obrazy, rysunki, instalacje i insec-



<sup>13</sup> J. Wesołowski, *Jacek Wesołowski, Arsenał Nowy, wystawa w Miejskiej Galerii „Arsenał”...*, s. 2.

<sup>14</sup> J. Wesołowski, *Dzien-Nik: Granica. Teksty...*, s. 18.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. Wesołowski, *Kunst-Werk w Dzien-Niku, Wryw(y) 2005*, [w:] Jacek Wesołowski, *Kunst-Werk*, katalog wystawy, Galeria BWA w Zielonej Górze, 07.–30.10.2005, Białowice-Zielona Góra-Berlin 2005, s. 10.

<sup>17</sup> J. Wesołowski, „*Proces*”. *Notatki robocze do...*, s. 6.



nizacje, i te teksty teoretyczne, co kiedyś osobno publikowałem, i tych wystaw urządzenie i całe to moje zajmowanie się tym, to wszystko *Dziennik* Jacka Wesołowskiego jest”<sup>18</sup>.

Metodą realizacji *Dzien-Nika* jest zapis stanu i rozwoju świadomości, który wypełniają równoległe formy artykulacji językowej i obrazowej. Mamy tu więc do czynienia ze „Słowem”, tj. z tekstem pisany dziennika, i „Obrazem”, czyli z szeroko rozumianą formą jego plastycznej prezentacji. Na tak rozumiany „Obraz” składają się zarówno poszczególne szkice, rysunki, obrazy, obiekty, rzeźby, instalacje, jak również prace powstałe w wyniku ich kombinacji, z którymi mamy do czynienia przy kolejnych wystawach. Oba porządki „Słowa” i „Obrazu” są ściśle ze sobą powiązane, a przykładem ich koincydencji jest jednoczesna prezentacja notatek do projektu (porządek słowa), jego plastycznej realizacji (porządek obrazu), której tytuł (słowo) ma zawsze decydujące znaczenie dla interpretacji prac Wesołowskiego oraz zapisków artysty stanowiących komentarz do dzieła (słowo). Wzajemne połączenie form artykulacji lingwistycznej i wizualnej tworzy w przekonaniu autora „Dzien-Nika” nową jakość: „oglądanie (obraz) i czytanie (tekst) – pisze artysta – oddzielnie są podstawą przeżywania i myślenia (obraz/tekst) – łącznie”<sup>19</sup>. Potencjalny odbiorca sztuki Wesołowskiego, który podejmie się interpretacji jego dzieła, musi z konieczności zmierzać do uzgodnienia słowa z obrazem. Odbiorca, stojąc przed dziełem, do którego dołączony jest tekst (tytuł lub także nota), ma do czynienia z wypowiedzią dwutorową: widzi „obraz” i czyta „tekst” lub czyta „tekst” i spogląda na „obraz”. W wielu przypadkach „obraz” i „tekst” działają równoległe, ale zdarza się i tak, że proporcje między nimi zostają celowo zachwiane. Możliwe są zatem trzy warianty. Pierwszy, gdy obraz i tekst są „równosilne”, drugi, gdy obraz „działa silniej” niż tekst, i trzeci, kiedy tekst „działa silniej” niż obraz. Odbiorca decyduje, któremu z porządków udzieli pierwszeństwa w odczytywaniu znaczenia dzieła.

„obraz i tekst  
(p ∧ q)

Co złączone można rozłączyć. Do tego namawia autor widza-czytelnika w «Rozmowie»: «Słowo jest po to, aby ukryć obraz» (Markiz de Sade) – «Słowo jest po to, aby odkryć obraz» (Tomasz z Akwinu) –

«Słowo	ukryć obraz»	
	jest po to, aby	(Jacek Wesołowski)
«Słowo	odkryć obraz»	

A więc: «Wymyśl temu obrazowi inny tekst, wyobraź sobie inny obraz do tego tekstu»<sup>20</sup>. Zaproponowany tu model interpretacji zachęca do swobodnej i twórczej reakcji na dzieło. Możliwość aktywnej kreacji inicjuje grę pomiędzy widzem i artystą, której wyniku ten drugi nie jest w stanie ostatecznie przewidzieć. Wesołowski mówi: „[...] się nie irtuję wcale, jak ktoś, jakiś człowiek, jakoś opacznie, na innym poziomie interpretuje [...], że on widzi coś innego



<sup>18</sup> J. Wesołowski, „Dziennik”. *Kawałki do Arki. Powyrywane z dziennika 1993–94*, [w:] Jacek Wesołowski, *Arca...*, s. 20–21.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

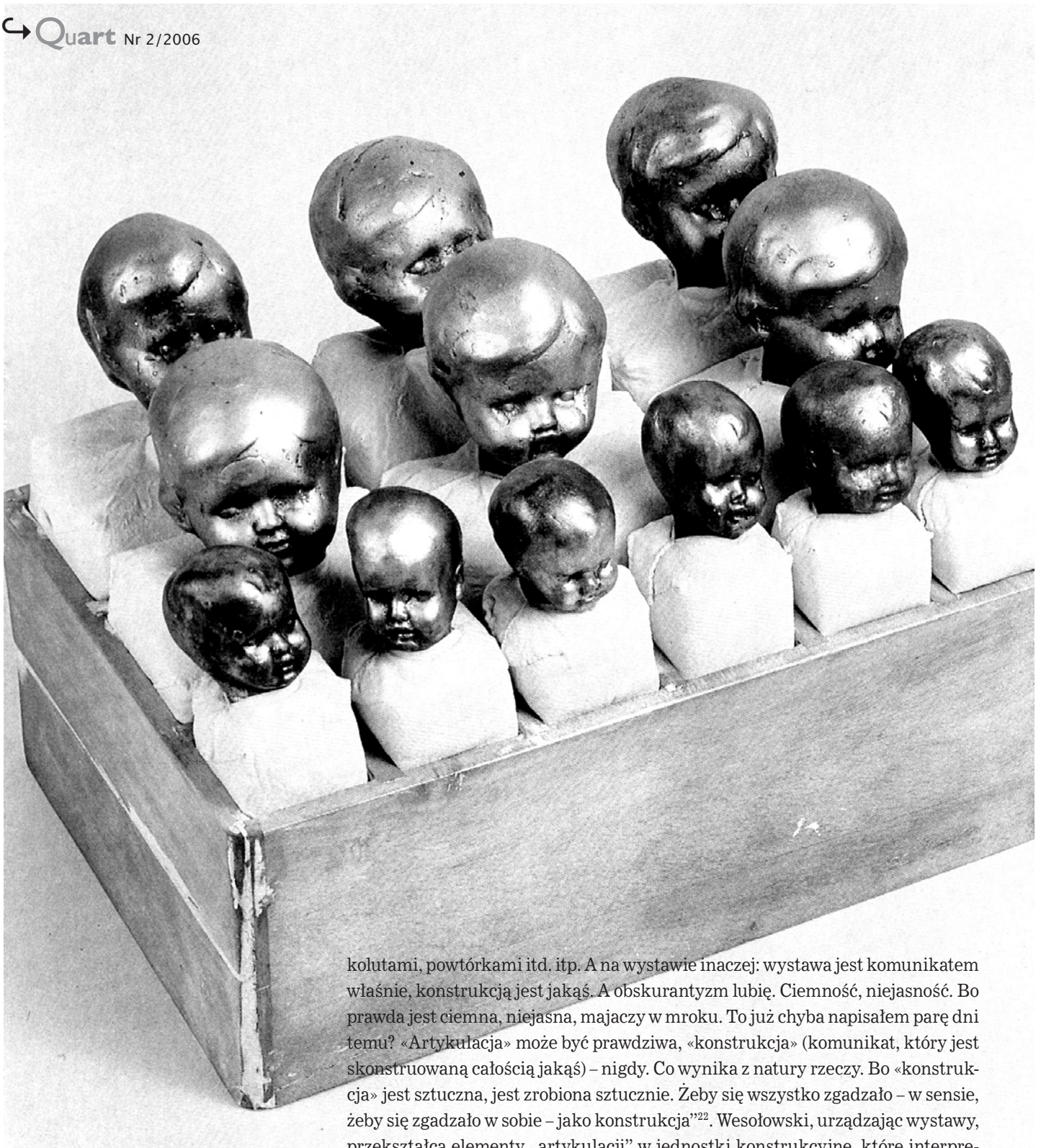
<sup>21</sup> Fragment wypowiedzi artysty w filmie TVP *Dziennik Jacka Wesołowskiego 1983–93*, realizacja J. Wileńska, zdjęcia D. Gąsowski, Łódź 1993, 30 min.



w tym, on to upraszcza, on to spłaszcza. To też jest. To właśnie na tym polega dla mnie atrakcyjność znaku wizualnego, że on jest niedookreślony. Jest otwarty<sup>21</sup>. Udział widza w grze zobowiązuje do wytężonej czujności, wzmożonego wysiłku semantycznego, aktywizacji możliwie jak najszerszego zasobu kontekstów i motywów, zdolnych do projektowania poetyczno-aluzyjnej narracji. Widz dysponuje zatem dość dużą swobodą w interpretacji poszczególnych dzieł łączących w sobie słowo i obraz; może ustalać sensy, które w jego subiektywnym odczuciu dają się zobaczyć w „obrazie” lub przeczytać w „tekście”. Wesołowski, dopuszczając różne interpretacje swoich dzieł, formułuje jednocześnie z ich pomocą bardzo określony komunikat. *Dzien-Nik* Wesołowskiego w całości nie jest jednak „komunikatem”, lecz „artykulacją”. Jak należy to rozumieć, tłumaczy sam artysta: „Nie jest [*Dzien-Nik* – T.Z.S.] komunikatem, to znaczy jest robiony bez myśli o odbiorcy, że ktoś to ma czytać czy oglądać. Jak robię wystawę, to z tej Artykulacji układam jakiś Komunikat, tu myślę o odbiorcy jak najbardziej. To jest wtedy wypowiedź ukształtowana, uformowana, skonstruowana logicznie jakoś – z przeznaczeniem do odbioru. A więc artykulacja: z jękaniem się, z błędami myślowymi, z tzw. ana-

il.6 Jacek Wesołowski, *Dziura*, 1984.  
Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Dziennik 1983–1993. Tagebuch*, katalog wystawy, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Muzeum Miasta Łodzi, czerwiec-wrzesień 1993, Łódź 1993, s. 13





kolutami, powtórkami itd. itp. A na wystawie inaczej: wystawa jest komunikatem właśnie, konstrukcją jakąś. A obskurantyzm lubię. Ciemność, niejasność. Bo prawda jest ciemna, niejasna, mający w mroku. To już chyba napisałem parę dni temu? «Artykulacja» może być prawdziwa, «konstrukcja» (komunikat, który jest skonstruowaną całością jakąś) – nigdy. Co wynika z natury rzeczy. Bo «konstrukcja» jest sztuczna, jest zrobiona sztucznie. Żeby się wszystko zgadzało – w sensie, żeby się zgadzało w sobie – jako konstrukcja<sup>22</sup>. Wesołowski, urządzając wystawy, przekształca elementy „artykulacji” w jednostki konstrukcyjne, które interpretuje w określony przez siebie sposób i porządkuje tak, aby zyskały one znaczenie, do którego zostały powołane. Ustalając hierarchię jednostek konstrukcyjnych, buduje „komunikat”, to jest zorganizowaną, skupioną i uporządkowaną wypowiedź na zadany temat. W tym też sensie: „Dziennik jest jakby Tekstem Dramatu (tragikomicznego), z którego preparuje się Przedstawienie – wybierając te, a nie inne fragmenty i aranżując całość wg określonej idei ogólnej, nadrzędnej, porządkującej. Tak się robi wystawę<sup>23</sup>. Formy wizualnej i słownej „artykulacji”, składające się na dzieło sceniczne, prezentowane są widzowi dopiero po odpo-

wiednim opracowaniu zgodnym z wymogami techniki inscenizacyjnej. Sceniczna forma „Dzien-Nika” przygotowywana jest zawsze z myślą o odbiorcy. Zupełnie inny charakter ma tekst „Dzien-Nika”; ten traktowany przez artystę jako swobodny i naturalny zapis twórczości, równoznaczny z zapisem życia. Zawiera on wpisy dokumentacyjne (są wśród nich własne historie, anegdoty, opowieści z życia wzięte, glosa do konkretnych dzieł, uwagi o wystawach oraz liczne komentarze dotyczące literatury, filozofii i sztuki), których zadaniem jest utrwalanie bieżących myśli i zdarzeń. W pierwotnej swej wersji, tj. jako forma artykulacji, tekst ten nie jest przeznaczony dla czytelnika. Wesołowski mówi: „[...] te notatki tutaj, te pisaniny, stukaniny, to tak mi się pisze, z ręki. Ot myśl się nawinie, gdy maszynka jest pod ręką, i już sobie płynie, rozwija się, myślę i stukam. Strumień świadomości – co literaci awangardowi kiedyś wymyślili, to używam sobie. Tylko że to naturalne jest, a nie skonstruowane. To nie do czytania jest, czytelnik by się znudził albo zdenerwował. Ale i w tej pisaninie właśnie jest sens całej sztuki mojej, a więc i życia mego w stopniu dużym. Też nie do czytania to jest, bo dużo tajnego jest w tym. Ja to piszę, żeby sobie objaśnić”<sup>24</sup>.

Dla Wesołowskiego *Dzien-Nik* jest formą, w której życie i twórczość są w bezpośrednim ze sobą związku. Zapisy tam zamieszczane stanowią kronikę twórczych poczynań Wesołowskiego i stanowią jednocześnie rejestr jego życia. Dlatego też pomiędzy kategoriami czynnościowymi „tworzę” – „żyję” zachodzi konieczność, o czym on sam przypomina, pisząc:

„Jeżeli tworzę, to żyję  
(p → q)

«Zapis mojej twórczości jest zapisem mojego życia». Czy «tworzyć», to znaczy pisać wiersze, malować obrazki, komponować muzykę? Niekoniecznie. «Tworzyć» – to robić cokolwiek ze świadomością sensu swojej pracy, «tworzyć» to «świadomie żyć»<sup>25</sup>. Tak pojmowana twórczość jest dla osoby tworzącej „życiopisaniem”. I jak się wyraża o „Dzien-Niku” Wesołowski: „Ja cały w tym jestem i jestem przez to. Bo inaczej by mnie nie było. *Scripta manet*.

ot tak Pi Szę sobie  
Osobie

że y ję”<sup>26</sup>.

Wyrażona w tych słowach myśl nie jest jedynie uściśleniem prostej konsekwencji, z której wynika, że skoro tworzę, to żyję, lecz wykracza dalej, ujawniając inny jeszcze problem. Skoro więc „jestem” i „tworzę”, muszę zapytać: kim jestem, jak jestem, co powie „Ja” o sobie, a co powie „Ja” o świecie. I Wesołowski nie uchyla się przed odpowiedzią na te pytania. Pisząc *Dzien-Nik*, „pisze” w nim o sobie, odkrywa siebie dla siebie. Dziennik daje mu możliwość samoobserwacji, samopoznania i pozwala również nabrać dystansu wobec siebie samego. Stwarza możliwość wypowiedzania się „Ja” o sobie, jako o „Osobie”. Poznanie poprzez sztukę w naturalny sposób wykracza poza jednostkę, przenosi się na obiekty i zjawiska świata zewnętrznego, ogrania całość istnienia i umożliwia konfrontację „Ja” ze światem. Artysta podkreśla: „Celem moim jest Poznanie przez Sztukę – siebie i świata poprzez siebie – innej metody nie ma”<sup>27</sup>. Proces ten przebiega na

il.7 Jacek Wesołowski, *Kasa*, 1994, przedmiot wielokrotnie naprawiany, gips kolorowany, płótno pokrzywkowe utwardzane, sztuczna gąbka, (35 x 45 x 30 cm). Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Arca...*, s. 59



<sup>22</sup> J. Wesołowski, „Dziennik”. *Kawałki do Arki*. Powyrywane z dziennika 1993–94, [w:] Jacek Wesołowski, *Arca...*, s. 21.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>27</sup> Fragment listowej korespondencji Jacka Wesołowskiego i Tomasza Zalejskiego-Smoleń, Berlin, dnia 22.03.2002 r.



dwóch poziomach. Pierwszy dąży do samopoznania, uchwycenia „Ja” w akcie świadomości i rozpoznania siebie jako zindywidualizowanej struktury ducha. Drugi zaś jest formą ekstrapolowania indywiduum na otoczenie, zmierzającą do rozpoznania struktury rzeczywistości i jej oceny z własnej perspektywy. Sztuka jest dla Wesołowskiego metodą poznawania i budowania wewnętrznej struktury ducha, tworem intelektualno-emocjonalnym, w którym znajduje on szansę odnalezienia siebie i przekazania innym własnej wizji świata.

Dla swoich przedsięwzięć plastycznych Jacek Wesołowski poszukuje własnej techniki. Nie chce, aby jego dzieła, a przez to i jego samego, łączono z osiągnięciami określonej formacji artystycznej. Wzbrania się przed porównywaniem jego postawy z awangardą, mówiąc: „Ja z awangardą nie mam nic wspólnego. W tym sensie, że awangarda odkrywa «nowe formy». Ja niczego nie odkrywam. Ja tylko sam siebie odkrywam. Ja się nie podłączam do jakiegoś kierunku, jakiejś grupy, jakiejś formacji. Po prostu, biorę z tego wszystkiego pełnymi garściami i to podporządkowuję sobie, nie ja się podporządkowuję do czegoś”<sup>28</sup>. Wesołowski nie izoluje się od całego zaplecza środków, jakimi dziś dysponuje współczesny artysta, sam jednak chce decydować o specyfice swego warsztatu; o tym, co można, a czego nie można, a także o tym, jak przedstawić zrodzone w myśli projekty. W realizacji swych dzieł używa różnych technik i materiałów, łączy rzeźbę z malarstwem, obiekt z instalacją, plastykę z literaturą i teatrem. Przy tym dużo eksperymentuje – wykonuje rozmaite próby materiałowe i farbiarskie. Rezultat tych działań najkrócej charakteryzują określenia „technika własna”, „przedmioty różne”. Zamiast tych ogólnych specyfikacji można też podawać opisy bardziej szczegółowe, co zresztą sam Wesołowski praktykuje, nadając swym dziełom takie oto opisy: „*Dziura* [il. 6], odlewy gipsowe, przedmioty, tkaniny, emulsja i farby olejne rozcieńczone w benzynie, wycierane i polerowane, na płycie paździerzowej z wyciętym otworem osadzonej w starej ramie, częściowo pryskanej akrylem”<sup>29</sup> albo: „*Kasa*, 1994, 35 x 45 x 30 cm, przedmiot wielokrotnie naprawiany, gips kolorowany, płótno pokrzywkowe utwardzane, sztuczna gąbka”<sup>30</sup> [il. 7]. W odniesieniu do prac plastycznych, powstałych ze złączenia różnych elementów w trójwymiarową całość, można używać także określenia asamblaż. Trzeba jednak zaznaczyć, że asamblaż Wesołowskiego nie powstają wyłącznie na skutek zestawiania ze sobą przedmiotów gotowych, lecz są efektem łączenia przedmiotów z „oryginalną robotą artystyczną”. Komponentami jego prac są m.in.: lalki, skrzynie, walizy, wózki, kręgle, łuski pocisków, ramy obrazowe i okienne, reprodukcje obrazów łączone następnie z gipsowymi odlewami głów ludzkich, twarzy dziecięcych lalek, z korpusami, modelami kończyn wykonanymi z utwardzonego i barwionego płótna pokrzywkowego, z kukłami, fantomami uszytymi ze szmat i gałganów. W rezultacie łączenia „rzeczy znalezionych” z pracami własnymi artysty, a więc rzeczami „sztucznymi”, przedmiot ze swą obcą, ale i fascynującą gotową strukturą, zasymilowany zostaje z elementami plastycznymi. Interwencje, modyfikacje i przekształcenia, jakie się wtedy dokonują, doprowadzają do zamiany „realności surowej”, z jaką przedmiot jest kojarzony ze względu na funkcje i przeznaczenie powszechnie mu przypisywane, w realność aluzyjną. Prace plastyczne, które powstają w ten sposób, odznaczają się wysokim potencjałem ekspresji, ewokują szereg metaforycznych skojarzeń. Wesołowski odzgałnia się jednak od zachodnioeuropejskich i amerykańskich rodowodów asamblażu, czy-



<sup>28</sup> Fragment wypowiedzi artysty w filmie TVP *Dziennik Jacka Wesołowskiego 1983–93*, realizacja J. Wileńska, zdjęcia D. Gąsowski, Łódź 1993, 30 min.

<sup>29</sup> J. Wesołowski, „*Proces*”. *Notatki robotnicze do...*, s. 6.

<sup>30</sup> J. Wesołowski, *Jacek Wesołowski*, Arca..., s. 60.

<sup>31</sup> Fragment wypowiedzi Richarda Huel-senbecka podają za: B. Kowalska, *O plastyce Szajny*, [w:] *Józef Szajna i jego świat*, praca zbiorowa pod red. B. Kowalskiej, Warszawa 2000, s. 37–38.



li od chęci wywołania dadaistycznej prowokacji. Podkreśla, że nie ma zamiaru budowania surrealistycznych skojarzeń na poziomie nieświadomości, nie chce również urządzać popartowej demonstracji produktów aktualnej cywilizacji ani epatować fetyszami kultury masowej i podkultury kiczu. Wesołowski pewnie podpisałby się pod słowami Richarda Huelsenbecka, nowojorskiego pisarza i psychiatry, ongiś dadaisty, który swego czasu tak wypowiedział się o sztuce przedmiotów: „Wszystko jest sztuką, co się ze zmieniającego się świata wykadruje i podda dłuższej obserwacji. Co dawniej było starą, brudną bielizną, zmienia się w oczach oglądającego [...] w mistyczny symbol materiału. Stare buty, zdjęte ze stóp umierającego żebraka, zaczynają mówić o cudzie bezkresnych wędrówek. Okulary i binokle zawierają trud oczu starzejących się ludzi [...] Chodzi tu o wycinki z życia, które przez obecność widza nabierają czegoś takiego, jak filozoficzny czy estetyczny sens”<sup>31</sup>. W asamblażach Jacka Wesołowskiego nie sposób nie zauważyć wpływów polskiej sztuki, w której wykształciła się dość specyficzna odmiana asamblażu, ujawniająca skłonności do formułowania i konstruowania plastycznych form wypowiedzi metaforycznej. Za przykład niech posłuży chociażby twórczość Tadeusza Kantora czy Władysława Hasióra, z którymi prace

il.8 Jacek Wesołowski, Portrety 1983–1993, fragment zbioru. Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Dziennik 1983–1993. Tagebuch...*, s. 11





il.9 Jacek Wesołowski, *Msza*, 1989, gips, tektura, emulsja, olej / benzyna na płycie paździerzowej, przedmiot, (78 x 97 x 5 cm). Repr. wg: Jacek Wesołowski, *Arca...*, s. 51

Wesołowski są niewątpliwie spokrewnione: przekraczają niejednokrotnie status pojedynczego obiektu, wychodzą w przestrzeń, dotykając właściwie *environmentu*. Trudno jest wskazać terminy i kategorie, według których można opisać plastyczną zawartość *Dzien-Nika*. Określenia *asamblaż*, *environment* wyjaśniają niewiele i zwykle są dość nieprecyzyjne, a używane przy opisie konkretnych dzieł wymagają komentarzy i uściśleń. Zdaje się, że to właśnie owa nieokreśloność kwestii materiałowo-warsztatowych w dużej mierze charakteryzuje plastyczną zawartość *Dzien-Nika*. „Artysta kreuje, «ubiera» rzeczywistość jak chce, «przebiera» ją w różne kostiumy i właśnie owo «przebranie» jest dla niego konstytuanta sztuki. «Przebranie» musi być własne, oryginalne, swoiste, nie może to być kostium gotowy. Dlatego obrazy Wesołowskiego nie są obrazami w sensie Ingardenowskim czy techniczno-warsztatowym, jakim jest obraz olejny, gwazd czy akwarela, choć widzimy w nich elementy malarstwa, a całość jest obwiedziona ramą. Nie są także reliefami, choć Wesołowski używa reliefu. Nie są obiektami, jakkolwiek w ich strukturze obecne są «*ready made*» [...]. Trudno nazwać je kolażami: nazwa ta przyłgnęła do obrazów tradycji kubistycznej, jak u Braque’a czy Picassa. Obrazy Wesołowskiego są «obrazami Wesołowskiego». «Przebranie» może sięgać także poza obraz<sup>32</sup>. Pomimo wielu trudności związanych ze specyfiką warsztatu Wesołowskiego można zaryzykować stwierdzenie,

że metafora to termin, który w sposób najbardziej właściwy charakteryzuje metodę, jaką artysta posługuje się w swej sztuce. Pojęcie to nie tyle określa sam warsztat, tłumaczy metodę i technikę, w jakiej powstają poszczególne prace, co raczej daje ogólny obraz tego, z jakim typem przedstawieniowym mamy do czynienia. Pośrednio sugeruje też strategię, jaką widz winien posłużyć się przy interpretowaniu.

Dzieła-Metafory Jacka Wesołowskiego, powstające na skutek łączenia przedmiotów z elementami plastycznymi, posiadają szeroki margines podtekstów. Charakterystyczna dla nich jest ruchliwość znaczeń i migotliwość sensów, a metaforyczną aurę dodatkowo wzmacnia tytuł lub tekst *Dzien-Nika*, słowny komentarz towarzyszący konkretnemu dziełu lub pewnej serii.

Rzeczywistość poetycko-plastyczna Wesołowskiego zorganizowana jest wokół kilku podstawowych tematów, których centrum wyznacza „Człowiek”. Zakres tematyczny od lat pozostaje niezmienny, różnią się jedynie motywy i sposoby prezentacji przewodnich problemów. Żeby określić je możliwie jak najdokładniej, skrótowo i za pomocą haseł, posłużmy się słowami samego artysty: „Temat: Człowiek. (Ontologia i etyka:) «Człowiek ten to» i «Człowiek w ogóle», biografia wobec historii i historia wobec biografii, człowiek jako «podmiot» i człowiek jako «przedmiot». «Ja» i «ten drugi». (Estetyka:) Dzieło sztuki jako rzecz (towar) i dzieło sztuki jako przesłanie od jednego do drugiego człowieka. Sens twórczości”<sup>33</sup>. Refleksja Wesołowskiego, oscylująca pomiędzy kategoriami indywiduum i zbiorowości, osobowości i wspólnoty, jednostki i społeczeństwa, respektuje fakt, że jednostka i społeczeństwo mogą być definiowane jedynie w oparciu o wzajemne odniesienia. Bohater Wesołowskiego jest „[...] w swej istocie dwoisty: jest sobie jednym, niepowtarzalnym bytem, ale żyje w zbiorowości, jest skazany na egzystencję w zbiorowości i w takim to charakterze jest tej zbiorowości funkcją: jest «obywatelem», «ziomkiem», «członkiem». A więc człowiek to «homo», ale człowiek to «homo socius»”<sup>34</sup>. Artysta, występując przeciw tłumowi, staje w obronie pojedynczego człowieka i stara się – jak sam to określa – wydobyć go z najgorszego ze złych miejsc. Oswobadzając indywiduum, nadaje mu twarz, imię i na-





<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> **Jacek Wesołowski**, *Dzien-Nik: Granica. Teksty...*, s. 23.

z innymi [...]. Natura człowieka jest bliższa naturze wilka niż mrówki – twierdził Huxley («Nowy wspaniały świat»); człowiek jest wolną istotą w «stadzie», a nie niewolnikiem «mrowiska»<sup>36</sup> – podkreśla Wesołowski.

Wesołowski, wyczuwając zagrożenie dla swego *homo* ze strony Heideggerowskiego *Się*, napomina go: „Bądź samodzielny. Nie pozwól się więzić sam sobie wśród obaw, fałszów, konwencji. Nie szukaj usprawiedliwienia, że «a co to będzie», że «muszę», że «tak wypada, tak trzeba [...]»<sup>37</sup> Rób tak, aby: „Uniknąć losu ofiary losu, nie dać się złapać w sieci Historii, wymigać się [...]»<sup>38</sup> A wszystko po to, aby: „Nie być «ofiara», uchronić się przed rolą «oszukanego», «więźnia», «poległego za» [...] Bohater sztuki Wesołowskiego nie ma złudzeń co do tego, że «Się» ma od niego lepsze karty, że może użyć najwyższego atu. [...] Jest jednak możliwość samoobrony: we własnej świadomości. A więc w uświadomieniu sobie alternatywy:

«homo» – człowiek pojedynczy lub «homo socius»  
(p ∨ q)

– oraz w usilnym działaniu na rzecz tego pierwszego wśród konieczności bycia tym drugim – lecz w «stadzie», a nie w «mrowisku».<sup>39</sup> Dramatyzm i niepokój, jaki emanuje z dzieł Wesołowskiego wynika z analizy konkretnej rzeczywistości społecznej, politycznej, historycznej i jej następstw, a przede wszystkim z bacznej obserwacji człowieka jako jej najważniejszego uczestnika.

Twórczość Jacka Wesołowskiego, dostarcza silnych argumentów na istnienie metafory w obszarze sztuk plastycznych. Całościowy ogląd dorobku artysty, obfitujący w przykłady wizualnych metafor, na nurtujące znawców literatury i sztuki pytanie: „Czy metaforę można zobaczyć?” – pozwala odpowiedzieć twierdząco. Tak, można zobaczyć. Możliwość jej zobaczenia wymaga jednak spełnienia pewnych warunków. Widz dostrzeże ją tylko wtedy, jeśli „będzie chciał”, a zinterpretuje – „jeśli będzie potrafił”. Odbiorczy sukces zależy z jednej strony od woli, z drugiej zaś od umiejętności. W wyobraźni każdego widza treści i znaczenia metafor wizualnych fundowane są w oparciu o własne skojarzenia. Sensy są zmienne, w dużej mierze zależą od kontekstu, jaki zostanie obrany dla zinterpretowania danej struktury metaforycznej. Czasem więc tytuł-tekst stanowi o kierunku interpretacji, ujawnia główny temat, wskazuje na mniejsze jednostki tematyczne, odsłania motywy i istotne dla całości wątki i ten sposób wyznacza drogę, jaką widz powinien podążać, chcąc odszyfrować treści ujęte pod postacią wizualnej metafory. Nie zawsze jednak w interpretacjach odbiorczych tytuł-tekst pełni funkcję „drogowskazu”. Bywa i tak, iż ten dodatkowo utrudnia zinterpretowanie sensów wizualnej artykulacji, wprowadzając w jej obszar „nowy kontekst” zmieniający nastawienie odbiorcy wobec interpretowanych sensów przedstawionych w sposób ikoniczny. Bo przecież słowo jest po to, aby odkryć lub po to, aby ukryć obraz. Najlepiej więc, po prostu:

- „1. Zobacz to, na co patrzysz.
2. Wyobraź sobie coś innego, niż to, co dano ci do zobaczenia.
3. C o t o j e s t?”<sup>40</sup>

**Tomasz Zalejski-Smoła**  
Ur. 1979 r., historyk sztuki, doktorant  
w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu  
Wrocławskiego, student V roku filozofii.