



Chwila światła

Andrzej Jarosz

Stanisław Ryszard Kortyka po debiucie artystycznym na początku lat 70. XX w. stworzył we Wrocławiu formułę, którą można nazwać malarstwem „środka”. Pozostawała ona wówczas w dystansie do sztuki konceptualnej i różnych odmian ekspresji. Artysta studiował we wrocławskiej PWSSP pod kierunkiem Alfonsa Mazurkiewicza (1922-1975), a przede wszystkim w pracowni Zbigniewa Karpińskiego (1920-1996). Stał się więc niejako spadkobiercą fundamentalnej dla sztuki wrocławskiej po 1945 r. tradycji koloryzmu oraz strukturalizmu¹. Próbując określić styl artysty i definiując malarstwo, trzeba ponadto rozważyć obecność w jego obrazach takich elementów jak: silnie zredukowana, ale ciągle obecna figuracja, przedstawienia przestrzeni przywołujące na myśl surrealizm lub malarstwo nadrealistyczne, a w końcu posługiwanie się plastyczną metaforą bazującą na najważniejszym dla artysty temacie i motywie kompozycyjnym – pejzażu.



– metafory pejzażu Stanisława Ryszarda Kortyki

Wymienione powyżej determinanty pozwalają spojrzeć na sztukę wrocławskiego twórcy także w szerszym kontekście. Biorąc pod uwagę występowanie w malarstwie Kortyki pierwiastków religijnych, należy odnotować jego obecność w komentarzach na temat polskiej sztuki współczesnej, obrazującej (przy użyciu nowoczesnych środków wyrazu) wątki chrześcijańskie, budujące ikonosferę dzisiejszej duchowości. Wskazywał na nie Dominik Krzysztof Łuszczek, autor książki *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*². Autor usystematyzował dokonania artystów poszukujących indywidualnych formuł sacrum w kontekście dramatycznej dekady lat 80. XX wieku. Obrazy Kortyki włączył Łuszczek w rozdział poświęcony ikonografii ze względu na zawarty w nich motyw krzyża osadzonego w onirycznym pejzażu³, z zawieszoną na nim draperią czy przesłoniętego jasnym całunem. Jak pisała Renata Rogozińska w odniesieniu do prac wrocławskiego malarza, krzyż był

il. 1 Stanisław R. Kortyka w pracowni, 2007 r., fot. Magdalena Kotkowska



¹ Por.: A. Kostołowski, *Dokumenty międzyepoki. O oryginalności sztuki Wrocławia po 1945 roku* [w:] *Wrocław Sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*, pod red. A. Saja, Wrocław 2006, s. 9–23.

² D. K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa–Gdańsk 1998.

³ *Ibidem*, s. 144.

wręcz *immanentnym i zarazem transcendentnym składnikiem krajobrazu, traktowanego jako miejsce hierofanii*⁴. Warto zwrócić uwagę, że gdy w sztuce pojawia się znak krzyża, pozwalający na orientację w czasie i przestrzeni, to pionowa oś krzyża, łącząca zenit z nadirem, ma symboliczny związek z osią ziemi⁵.

Łuszczek podkreślał szczególne znaczenie redukcji znaku krzyża na trwałe wpisane w krajobraz, który nadaje mu sakralnego znaczenia. Podobną rolę w malarstwie Kortyki pełnią i inne motywy – ostre ciosy kamieni ułożone w kręgi lub wstępnie obrobione bloki skalne. Sugerują one ludzką ingerencję, wysiłek czy trud pracy, które miały niegdyś miejsce w zamarłej dziś i znieruchomiałej rzeczywistości. Artysta w pejzażu odnalazł swój temat przewodni służący prowadzeniu rozważań religijnych i moralnych. Łuszczek zwrócił też uwagę, iż wrocławski artysta posługuje się specyficznym zestawem znaków – złożoną na czworo kartą papieru, materia białej płachty czy kamiennym blokiem – oraz symboliką ogrodu, światła bądź ognia, co skłoniło go do stwierdzenia, że charakterystyczne dla Kortyki jest wypowiedanie się w sztuce za pomocą alegorii. Artysta, obok Jacka Sienickiego, został zaliczony przez tego badacza do portrecistów pejzażu metafizycznego⁶ oraz wpisany w jedną z kategorii polskiej sztuki współczesnej, realizującej w trzech modułach wątki religijne. Obok stylu realistycznego i ekspresjonistycznego, Łuszczek wyróżnił nurt metaforyczny, który odnosi się do sztuki i refleksji Paula Klee i wiąże z użyciem w obrazie niejednoznacznych i wielowarstwowych przenośni. W ten nurt wpisał takich artystów, jak: Teresa Chelicka, Wojciech Sadle, Janusz Marciniak, Jacek Sienicki, Aleksandra Krupska, Jerzy Ćwiertnia, Anna Jelonek-Socha, Maria Anto, Mieczysław Knut, Stanisław Bałdyga i Stanisław Ryszard Kortyka. Rejestrują oni, zadaniem Łuszczka, prawdę obiektywną (przez co należy rozumieć formalne nawiązania do rzeczywistości) nasycaną mistycyzmem i metafizyczną tajemnicą, przy czym *zastosowanie różnorodnych środków wyrazowych pomaga w oddaniu sensu przedmiotu, wydarzenia; często ukrytego sensu poprzez splot dziwnych i tajemniczych zależności*⁷.

Nieostrość pojęć stosowanych przez Łuszczka nie wydaje się niewłaściwa, jeśli weźmiemy pod uwagę, że dla wymienionych artystów charakterystyczne były związki ich dzieł z poezją oraz tekstami religijnymi. Inspiracje te były ważnym czynnikiem służącym potwierdzeniu sensu czy eksplikacji figur różnorako wyrażanej duchowości. Kortyka równolegle do twórczości plastycznej pisze wiersze, a cztery tomy: *Po tamtej stronie* (1968), *Czerwień studzienna* (1973), *Sytuacje metaforyczne – obrazy z pamięci* (PWSSP we Wrocławiu, 1978) oraz *Pod światło* (1981) potwierdzają, że „poetyka” jego malarstwa mocno zakorzeniona jest w słowie. Dlatego też obrazy, tworzone przez artystę zwłaszcza od końca lat 70. XX w., wywoływały wrażenie odrębności na tle środowiska wrocławskiego poprzez balansowanie na cienkiej linii podobieństwa i sugestii figuralnej, znajdując swoje miejsce pomiędzy czymś realnym a zjawiskowym i surrealem, poetyckim w duchu. Zauważył to w swoim czasie Stanisław Rodziński, akcentujący w 1978 r. narodziny i wykrystalizowanie się indywidualnego stylu Kortyki: *Od pewnego czasu w malarstwie Stanisława Kortyki zachodzą zmiany. Nie są one nagłe i radykalne [...] Od dawna malarza interesowała materia malarska, przestrzeń, zderzanie ze sobą form mięsistych i geometrycznych. Od dawna przez te geometryczne*



⁴ Por.: R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 115.

⁵ Por.: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek i R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 13.

⁶ D. K. Łuszczek, *op. cit.*, s. 184.

⁷ *Ibidem*, s. 227.



formy przedostaje się na obraz ziemia, teren, kawałek pejzażu, przedmiot, bądź jego aluzyjny kształt. Zmiana polega na tym, że obecnie Kortyka likwiduje te niedomówienia i ograniczenia, że przestaje się krępować ulotnymi przyzwyczajeniami i sposobami. Czyni swe malarstwo w coraz większym stopniu wypowiedzią własną i niezależną [...] Malarstwo to wyrasta teraz z przeżyć i jest ich coraz bardziej przejmującą interpretacją. Ta sama ziemia, ten sam pejzaż, który malowany był dawniej jakby na podstawie znanych sposobów, powstaje teraz z wrażliwością i wnikliwością, z uwagą i troską, by nie zaniedbać niczego z zobaczonej prawdy i zapamiętanego nastroju⁸.

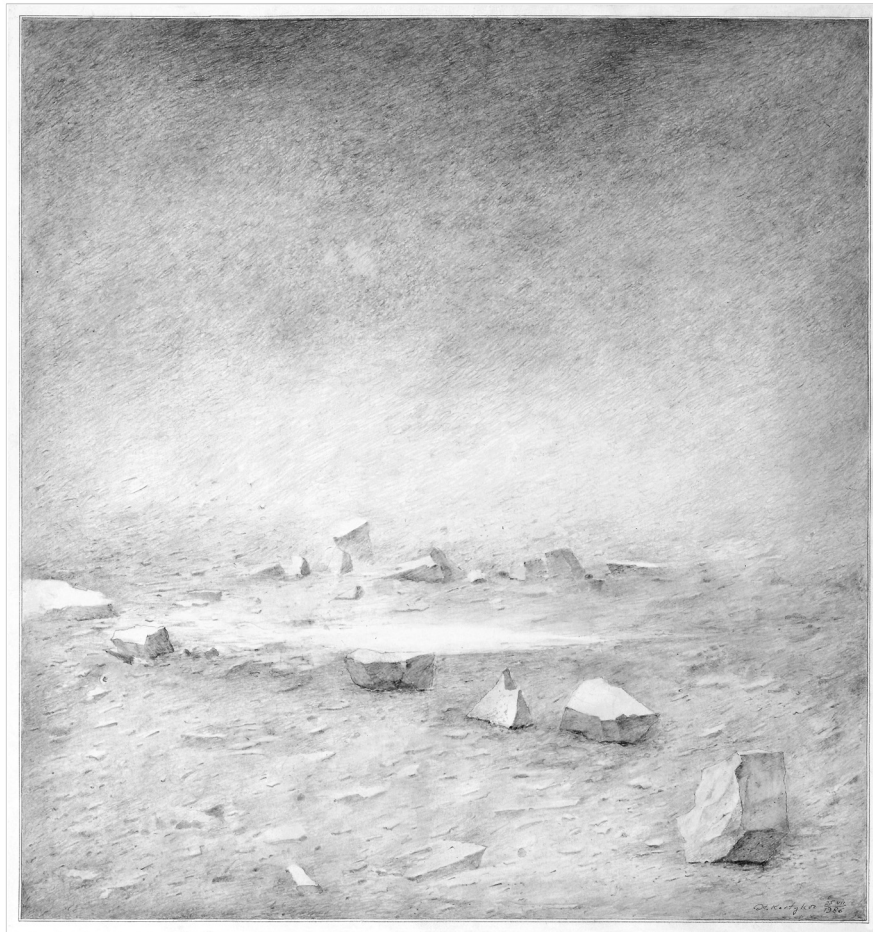
Liryczny ton wypowiedzi Kortyki, odpowiadający przypuszczalnie jego osobowości, utrwalony został w kreacjach onirycznych przestrzeni. Bez uwzględnienia duchowych motywacji artysty łatwo sklasyfikować taką stylistykę jedynie jako malarstwo „fantastyczne”. Istotnie, Kortyka malował i nadal kreuje za sprawą „nieziemskiego” kolorytu oraz wyciszonej materii malarskiej fragmenty nierealnego, delikatnie niestabilnego *Uniwersum* charakteryzującego się zawieszeniem praw grawitacji. W obrębie pojedynczych płócien artysta stosuje wysmakowane, zmatowione tekstury, różniące się nieznacznie między sobą gęstością tkanki oraz rozległością składających się na kompozycje plam. Kształtuje je w zróżnicowany sposób: raz miękko – aż do „rozpylenia” pigmentu w obłok dymu lub światła, czasem zaś tworząc nieprzejrzyste płaszczyzny i horyzontalne smugi. Formy zbliżone do

il. 2 *Cisza, Kazimierz 1988 r.*,
fot. Stanisław R. Kortyka



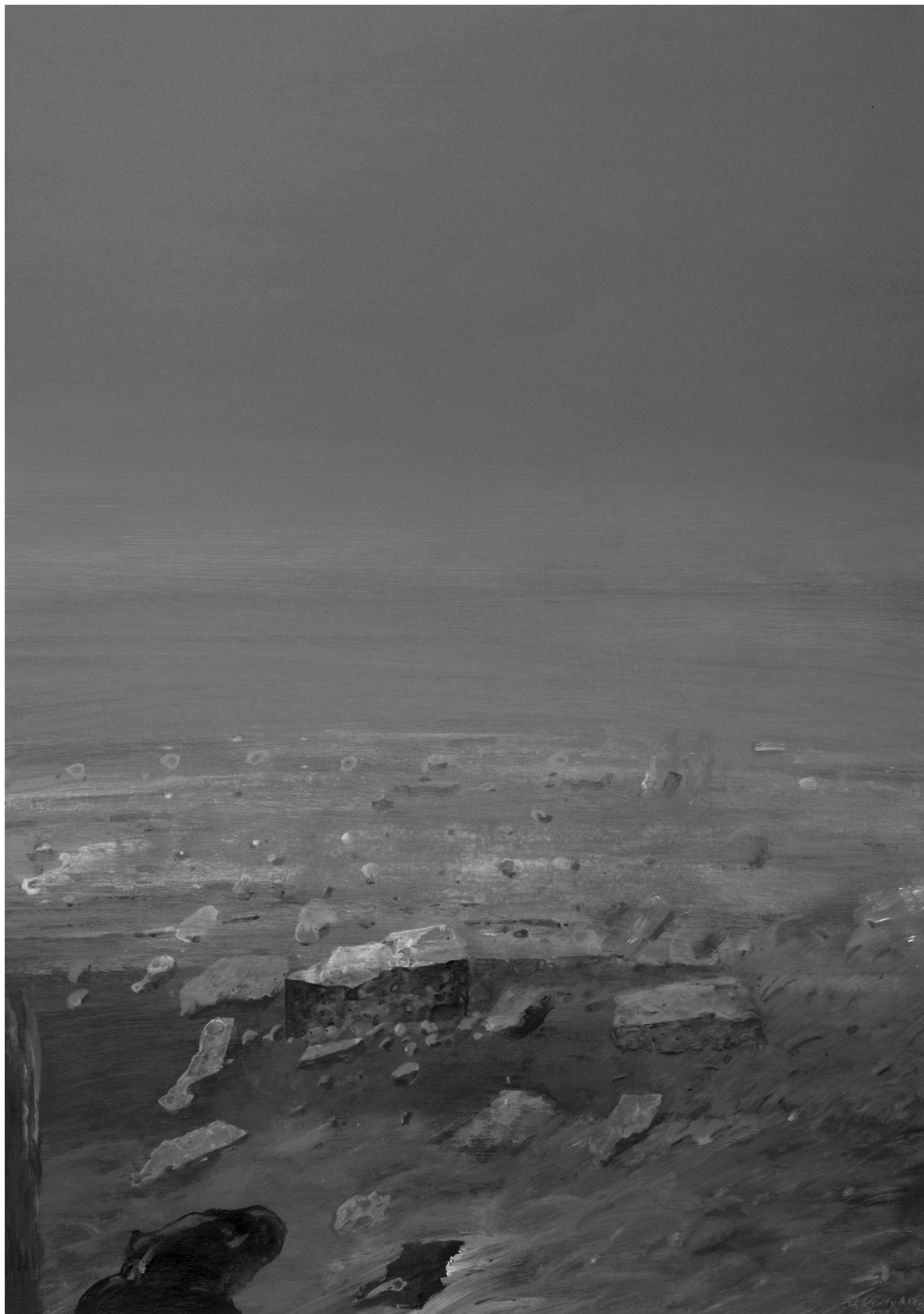
⁸ *Malarstwo, rysunek. Stanisław R. Kortyka* [kat. wystawy], wstęp S. Rodziński, Wrocław 1978, s. nlb. 6.

il. 3 Stanisław R. Kortyka, *Świetlisty krąg*, 1986 r., ołówek, tempera na papierze



il. 4 Stanisław R. Kortyka, *W błękitnej przestrzeni*, 1989 r., tempera, akryl na papierze

kamiennych tablic i murów znaczy artysta niejednokrotnie delikatnymi dotknięciami palców. Skutkiem tych zabiegów jest stworzenie na papierze i płótnie kadrów świata ciętego zwielokrotnionymi liniami przenikających się horyzontów. Świat ten rozpościera się przed oczyma patrzącego w postaci amorficznych, stopniowo porządkowanych, choć w pierwszym odczuciu anonimowych przestrzeni. Przywodzi także na myśl podobnie pozbawione punktów odniesienia, „topograficznie” zwodnicze wnętrza płócien Yvesa Tanguy, w których pierwszoplanowe formy i te pojawiające się „w głębi”, gubiące już zdolność ustalania poprawnych stosunków przestrzennych, stanowiły pretekst do wyznaczenia na płaszczyźnie „mobilnych” i zmiennych punktów ciężkości. Kompozycje Kortyki widziane w oderwanych sekwencjach, a jednak przenikające jedna w drugą, niczym następujące po sobie stop klatki, urzekają innego rodzaju nostalgią, melancholią, tęsknotą i emocjonalnym ciepłem. Cechuje je dyskrecja. Obrazy są wyciszone za sprawą przyjętych przez artystę tonacji i „milknące” na skutek powtarzającej się kompozycji z charakterystycznymi układami zagęszczonych pasm, rozciągających się pomiędzy bocznymi krawędziami płaszczyzn. Konsekwentne stosowanie tego schematu sprawia, że prace wrocławskiego artysty mają wielokrotnie





charakter elegijny. Poprzez obrazy erozji, nieuniknionego zacierania granic pomiędzy formami a przestrzenią ewokują smutek, nostalgię i oczekiwanie na niewypowiedziane oraz niewiadome. Jak się wydaje, owe wrażenia obecne były na każdym etapie dyskretnej ewolucji malarza. Od ukazywania realistycznych fragmentów natury i zacieśnionych kadrów pejzażu w zrównoważonym rytmie pracy zmierzał artysta w kierunku rozległych i otwartych kompozycji z potrzebą ich kontynuacji oraz łączności pomiędzy płótnami. Wiąże się to z akcentowaniem przez Kortykę jednego modułu kompozycji: linii horyzontu i wiernością nieosiągalnemu krańcowi, ku któremu zmierzają rzędy kamiennych murów oraz ściany labiryntów bez wejścia i wyjścia.

Obecność owej osi, która zawiera w sobie także semantykę poziomej belki krzyża⁹, dostrzegana jest przez malarza w licu ziemi, jej strukturze i zmiennej barwie. Horyzontalne ciągi, wznoszące się od dolnych krawędzi obrazu wzwyż, multiplikowane są do tego stopnia, iż owa ciągłość czy bezkres dotyczy całych płaszczyzn, które Kortyka zapełnia ściśle do siebie przylegającymi warstwami materii i koloru. Zasada ta dotyczy także tworzenia rysunków. Delikatne faktury, budujące walorowe ściany, utrzymane są w ryzach równoległych i wymagających precyzji wersów, w które wpisany jest drobny, raz natężający się, kiedy indziej słabnący dukt ołówka. Powstają w ten sposób pejzaże, w których rozprzestrzenia się światło wschodzące i niknące zarazem. Mimo subtelności narzędzia, pozornie nieefektywnie żłobiącego karty papieru, Kortyka uzyskuje w rysunkach zdumiewająco trwałą teksturę podobną do wielopiętrowych struktur jego płócien, zawierającą w sobie malarskość. Jej geneza tkwi w pierwotnym widzeniu pejzażu i jego rejestracji w postaci czarno-białych fotografii. Motywy, które utrzymywał artysta na kliszach fotograficznych, (pejzaże z okolic Kazimierza Dolnego, Sandomierza, Jury Krakowsko-Częstochowskiej i dróg wiodących do Wrocławia), poddane zmianom natężenia światła, obrazują miękkość gruntu czy twardość skał oraz dostrzeżone w nich preteksty formalne, np. fragmenty zmurszałych betonowych elementów, które stały się podstawą strukturalnych eksperymentów na płótnach. Jest w nich, podobnie jak w rysunkach i obrazach, stała konstrukcyjna: równoległa wobec dolnej krawędzi płaszczyzny linia, skłaniająca patrzącego do nieustannego poszerzania kąta i pola widzenia, a także oczekiwania dalszego ciągu. Kortyka-fotograf jest bardzo uważnym obserwatorem. Skupienie na obszarze ziemi pozwoliło mu dostrzec jej strukturę i akcentować różne stany skupienia materii: budowę całych połączy gruntu, kolein żłobiących ziemię, twarde ułamki skał, pojedyncze kamienie czy malarskość kruszącego się betonu.

O tym, że koncepcja Kortyki zakłada komplementarność artystycznych i codziennych doświadczeń w skali całego budującego się przez lata poliptyku, świadczyć może szczególnie obiekt zawierający w sobie – jak sądzę – potencjalnie wszystkie ingrediencje gam, materii i form, jakie artysta realizuje do dnia dzisiejszego. Dziełem tym jest stworzony w latach 1995-1997 cykl malarskich szkiców, zatytułowanych *Dzień po dniu*. Niewielkie, kwadratowe formaty płytek z dykty (około 14,5 x 14,5 cm) opatrywane na rewersach datami dziennymi i związanych z nimi indywidualnymi tytułami, zgrupowane w siedem kolumn i siedem rzędów, tworzą barwną mozaikę. Kolejność elementów tego zestawu zmieniała się kilkakrotnie, a – co ważniejsze – pojedyncze szkice urastały do

il. 5 Stanisław R. Kortyka, *Strefa światła*, 1992 r., tempera, akryl na papierze



il. 6 Yves Tanguy, *Le Palais aux de fenêtres*, 1942 r., Collection Pierre Matisse, New York



⁹ Symbolika poziomej belki krzyża jako linii oznaczającej horyzont obecna była także w kulturach pozachrześcijańskich. Por.: D. Forstner OSB, *op. cit.*, s. 14.

wielkich formatów – często dziesięciokrotnie od nich większych. Warto zaznaczyć, że malarz mimo zmiany skali nadal stosuje podstawową metodę pracy sygnalizowaną w tytułach jego obrazów: *Z dnia na dzień* – z tygodnia na tydzień, z miesiąca na miesiąc... Efektem takiego postępowania jest spójność, zwłaszcza w zakresie gam i tonacji barw – zwykle z dominującymi błękitami i szarościami, które zmieniają się pod wpływem rozbłysku chłodnych światel lub miękkich i ciepłych plam blasku. Kontynuacja dotyczy także topografii płaszczyzn pojedynczych obrazów. Linearne ciągi bądź sugestie ich istnienia obecne są więc na różnych poziomach dzieła, co wydaje się determinować proces koncepcyjny i twórczy. Kortyka rezygnuje z układów wertykalnych, tak jakby stosował z premedytacją tylko jedną składową konstrukcję Cézanne'a, który twierdził, że linie równoległe do horyzontu dają przestrzeń¹⁰. Mimo to jego prace nie są monotonne lub nieharmonijne, co mogłoby być skutkiem braku akcentów i kierunków pionowych, ożywiających wielostopniowe struktury. Jedynymi osiami o zwrocie wertykalnym są boczne krawędzie płaszczyzn, które kadrując ten wyobrażony świat, działają jak filary, dźwigary unoszące konstrukcje od podstawy ku górze. Ich rola jest najmocniej odczuwalna, gdy Kortyka stosuje pionowe formaty płócien. Szrafowane równoległymi pasmami wnętrza wysmukłych płaszczyzn gubią wtedy centralną, wertykalną oś symetrii.

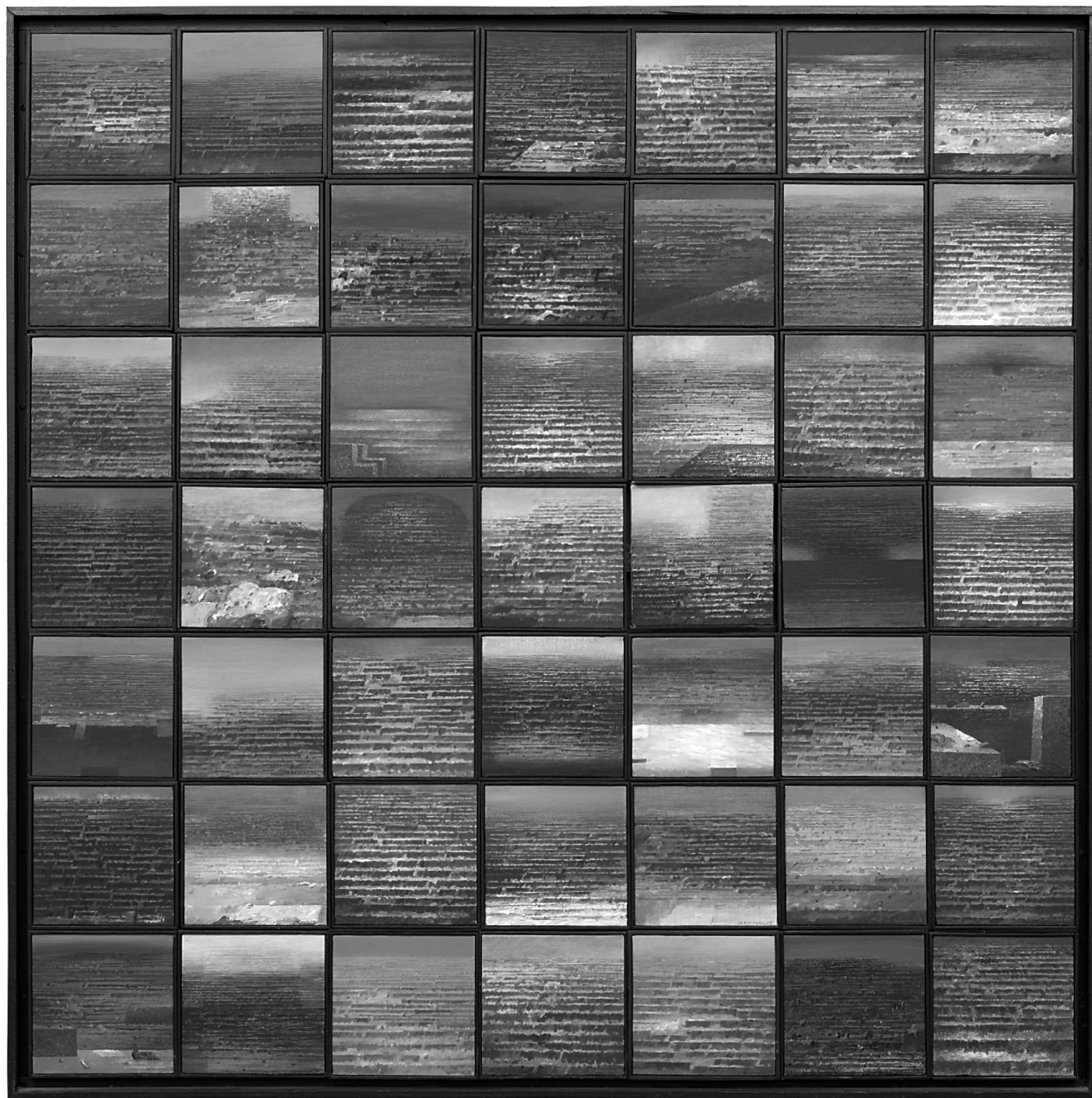
Patrząc na płótna Stanisława Ryszarda Kortyki, stajemy w przenośni i realnie „na progu” malarskiego świata. Jego dzieła nie są bowiem „oknami”, a raczej otwartymi na inną rzeczywistość „drzwiami”. Ich krawędzi można dotknąć rękoma rozpostartymi w obie strony, mocno stojąc na ziemi i unosząc wzrok ku górze. Są to jakby wrota w trójwymiarowej i zarazem malarskiej przestrzeni. Powstaje możliwość błędzenia wzrokiem po odległym widnokręgu z sugestią nieograniczonej swobody i zwielokrotnienia wymiarów, które pozbawione są obowiązujących praw fizyki. Takie wyłomy czy czasoprzestrzenne portale pojawiające się we wnętrzach płaszczyzn stosowali już surrealiści, np. Yves Tanguy lub René Magritte. Kortyka, w odróżnieniu od nich, zachowuje jednak powściągliwość wobec łączenia odmiennych treściowo motywów i wynikających stąd paradoksów oraz w zasadzie nigdy nie decyduje się na formalną ekspresję. Preferuje raczej poważny ton wypowiedzi. Poważny, ponieważ ku odległemu horyzontowi zmierzają *limesy* tężejące w formy murów lub betonowych zapór. Reakcją widza na to ograniczenie może być chęć przekroczenia tych barier, ucieczka, dotarcie do przestrzeni wolnych i niezorganizowanych. Regularność, równoległość staje się bowiem niekiedy przytłaczająca, a przerwy pomiędzy kamiennymi ścianami nie zachęcają do wejścia – mogą się bowiem kojarzyć z początkami zwodniczych dróg wiodących w głąb kamiennych labiryntów. Płótna zestawiane w dyptyki, tryptyki czy poliptyki pozwalają obserwować ich kontynuację oraz nieustanną malarską destrukcję kamiennych barier.

W serii *Rytmu jasnych i mrocznych stref* (1995) padające z głębi obrazów złote, ciepłe światło ukazywało naruszone zębem czasu krawędzie kolein żłobiących ziemię i kontrastowało z ich pogrążonymi w cieniu bladobłękitnymi zboczami. Zmienny rytm ciepłych i chłodnych plam – pochylających się raz prawo, raz w lewo – ich wzajemne przenikanie oraz smużenie dotknięć bieli pojawiającej się w dolnych partiach płócien czyniło z pejzaży Kortyki wizje po trosze archeologiczne. Obserwator mógł zobaczyć w nich wschód



¹⁰ Por.: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, opr. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 40.

¹¹ D. K. Łuszczek, *op. cit.*, s. 231.



nierozpoznanej gwiazdy nad pustynnym obszarem, przekształconym niegdyś przez planowe i racjonalne działanie, a teraz ukazanym w momencie rozpadu i przemijania: *Chwila światła*, rozproszonej światłości pojawiająca się w obrazach Ryszarda Kortyki odsłania kształty rzeczy i przedmiotów, rozdziela światy kurtyną ognia, aby stać się zaledwie żarzącymi się węglami¹¹.

Z kolei tempery i gwasze Kortyki są niezwykle interesujące ze względu na efekty malarskie. Doskonale uzupełniają one zestaw rozwiązań formalnych, służących analizie i konstruowaniu określonej wizji pejzażu. Równie ważne jak sięganie wzrokiem ku bezkresnemu horyzontowi jest

il. 7 Stanisław R. Kortyka, *Dzień po dniu*, 1995–1997 r., olej na płótnie



w nich obniżenie punktu widzenia. Niekiedy do poziomu gruntu jakby przeoranego pługiem, rysowanego broną, suchego – jakby oczekującego na deszcz. Takie kadry, bez początku i końca, przedstawiające spektakle barwnych stref na podłożu malarskiej materii, niosą z sobą „smak” pyłu, materialny opór grudek gleby i skał, zaś horyzontalna rozległość malarskich wnętrz Kortyki unieważnia rolę geometrycznego centrum płaszczyzny i znaczenie peryferyjnie traktowanych wertykalnych kierunków.

W odniesieniu do obrazów malowanych przez Kortykę w ostatnim okresie sędzę, że osią kompozycji jest człowiek. Nie będący wpisanym jednak w ich wnętrza, lecz stojący przed nimi. Najpierw twórca, potem widz jest niezbędnym uczestnikiem wizji – w sensie formalnym równoważącym sobą horyzontalne podziały płaszczyzny i wyznaczającym oś symetrii dla przedstawianego świata. Wyobraźmy sobie, że widz znajduje się w zamkniętym kręgu pejzaży Kortyki jak w klasycznej XIX-wiecznej panoramie. Co ujrzy? Krąg świata o mocnej podstawie, zagęszczone plany, rzędy murów biegnących w dal, aż po horyzont, otwartą przestrzeń ponad nimi i bezkresny błękit. Może znaleźć się równocześnie „wszędzie i nigdzie”, bowiem ciągłość przestrzeni w dziełach Kortyki daje poczucie obcowania z uniwersalnym modelem świata, pozbawionym konkretnych, topograficznych odniesień poprzez nałożenie na siebie wielu klisz rzeczywistości.

Chciałbym w tym kontekście przywołać pojęcie, które wydaje się zbliżać do najbardziej osobistego, a zarazem intensywnego stanu pamięci, jaki jest nam niekiedy dany. Pod powiekami przechowujemy znaczną liczbę widoków, plam barwnych, form i faktur – obrazów, które są świadectwami mijającego czasu. Te wizualne notatki zbliżają się niekiedy do synestezyjnej pełni – otwierają w głowie flakony rozproszonych zapachów, określają amplitudy wygasyłych temperatur, wywołują pojedyncze punkty i akordy dźwięków. Obraz pod powiekami bywa przywoływany mimowolnie lub zostaje wywołany na skutek wytrwałych ćwiczeń. Wydaje się być wynikiem wewnętrznego imperatywu, nawyku patrzenia, który działa jak delikatny mechanizm, ultraczuła klisza i kasetta wchłaniająca światło do swojego ciemnego wnętrza. Gromadzą się w niej niematerialne, rozległe biblioteki wizualnych olśnień. Obrazy płynące nieustannie na powierzchni sfery oka ulegają metamorfozom, przekształceniom łagodzącym ich kontury, transmutacjom okrucich przeszłości w wizje możliwej rzeczywistości... Marii Poprzęckiej, która wprowadziła „obraz pod powiekami” w krąg rozważań na temat tego, co dzieje się, gdy stajemy twarzą w twarz z dziełem sztuki, zawdzięczamy próbę opisanego zadziwienia tym, że [...] *starannie pielęgnowane pod powiekami obrazy, konfrontowane z samą „rzeczywistością” okazują się inne*¹². „Inne” oznacza również ambiwalentne. I tak: *Zaskoczenia mogą być zarówno pozytywne, jak i negatywne. W miejsce olśnienia przychodzi rozczarowanie. W miejsce nudy – podniecenie, w miejsce zachwyty – obojętność. Objawiają się rzeczy przedtem niezauważone, a nie odnajdujemy tego, co mocno utkwilo w pamięci i czego byliśmy pewni. Coś spełnia oczekiwania, a coś ich nie spełnia, coś zaś je przechodzi. Zaskoczenia są ożywcze, ale i peszące. Nieuchronnie idzie bowiem za nimi zwątpienie*¹³. Na podwalinach tej nieufności wznoszą się wszakże kolejne warstwy doświadczeń, które pozwalają wciąż na nowo obcować z obrazem, a może raczej wizją

il. 8 Stanisław R. Kortyka, *Spopielona winnica*, 1996–2005 r., olej na płótnie, 93x60



¹² M. Poprzęcka, *Obraz pod powiekami*, [w:] *Twarz w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 85–100.

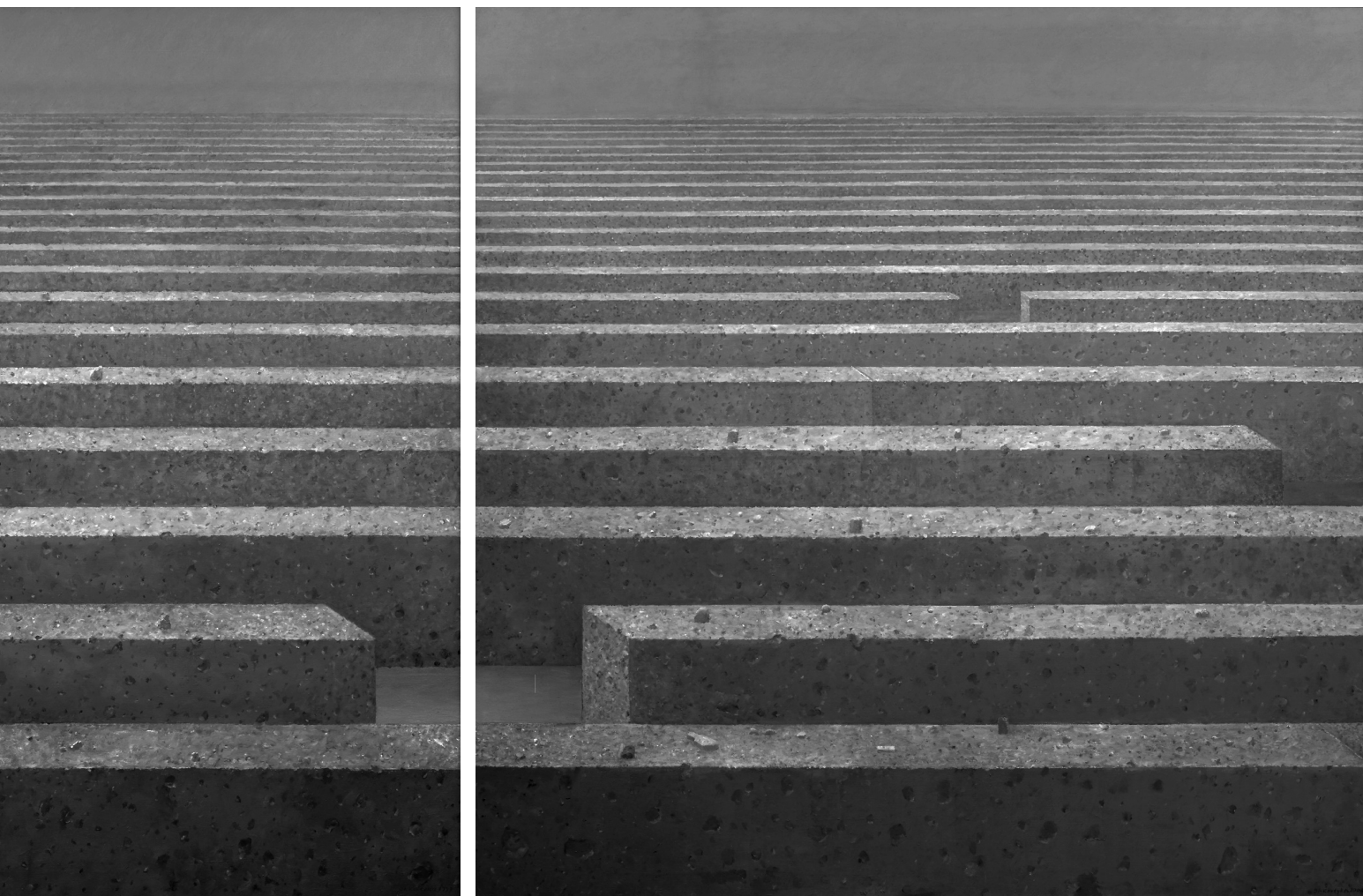
¹³ *Ibidem*, s. 86.



il. 9 Stanisław R. Kortyka, z cyklu *Bez początku, bez końca*:
Horyzont I, 1999 r., olej na płótnie
Horyzont II, 1999 r., olej na płótnie
Horyzont III, 2004 r., olej na płótnie

utrwaloną podpowiekami i rekonstruowaną w rozlicznych wariantach na płótnie.

Warto przywołać także słowa Jana Michalskiego: *Do prostych obserwacji należy fakt, że zdarza mi się oglądać ponownie stare obrazy i doceniać je bardziej niż kiedyś. Widzę ich nowe właściwości, widzę je w nowym świetle. Coś się zmieniło. Obrazy dojrzewają i my dojrzewamy do obrazów. Zaskakujące, że ponownie doświadczam wtedy uczucia cudowności, które było moim chlebem powszednim w dzieciństwie¹⁴. Ale kiedy „coś się zmienia”? Kiedy jest to w ogóle możliwe? Być może dzieje się to wtedy – jeszcze raz przywołując Michalskiego – gdy przez wiele miesięcy tworzy się w nas samych obraz obrazu, nie tylko w wyobraźni, lecz i sercu, albowiem patrzenie na obrazy jest sztuką [...] Jest sztuką, czyli możliwością stopniowego duchowego doskonalenia się. Praktyką¹⁵. Uwagi Marii Poprzęckiej i Jana Michalskiego bliskie są doświadczeniu każdego człowieka patrzącego i głęboko przeżywającego dzieła sztuki. Pozwolę sobie sparafrazować w odniesieniu do Kortyki ostatni cytat: patrzenie na naturę jest sztuką, czyli możliwością stopniowego duchowego do-*

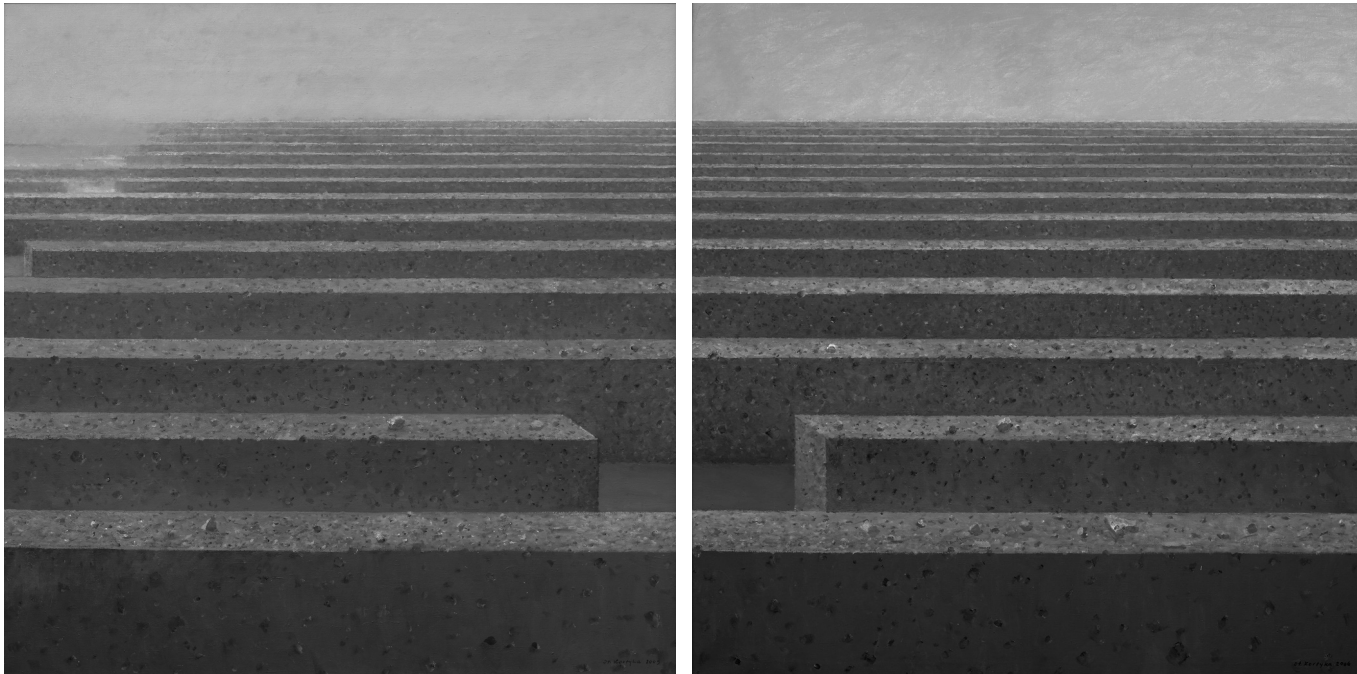


skonalenia się – i mam nadzieję, że nie będzie to nadużycie. Wziąwszy pod uwagę fakt, że interesujący mnie malarz jest uczniem Zbigniewa Karpińskiego (1920-1996), warto odnotować, iż w jego sztuce odczuć można podobną dla działań nauczyciela, Cézanne’owską atencję dla natury i skupionego aktu twórczego oraz wiarę w personalny oraz egzystencjalny sens malarstwa. Do Stanisława Ryszarda Kortyki przyłgnęło miano malarza-poety, co nabiera głębszego znaczenia w odniesieniu do powyższych uwag. Uderzające jest także to, że tytuły, jakie nadaje Kortyka swoim pracom, to linie tekstu odpowiadające formie, rytmice i charakterowi jego wierszy. Są werbalnymi esencjami, które pointują kompozycje i treści obrazów. Graficzne zapisy utworów poetyckich Kortyki kojarzą się ze strukturami cierpliwie „pisanych” rysunków. Uważnie czytając i ostrożnie interpretując tytuły nadane olejom, gwaszom, rysunkom, a także autorskim fotografiom, zyskujemy możliwość odnalezienia formalnych inspiracji i niekiedy rekonstrukcji uczuciowych motywacji kierujących artystą. Skojarzenia poetyckie odnosi malarz po pierwsze do rytmu



¹⁴ J. Michalski, *Refleksje nad malarstwem*, [w:] *Malarstwo polskie XXI w.*, [kat. wystawy], Warszawa 2006, s. 27, 28.

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.



il. 10 Stanisław R. Kortyka,
z cyklu *Bez początku, bez końca*:
Horyzont X, 2006 r., olej na płótnie
Horyzont XI, 2006 r., olej na płótnie
Horyzont XII, 2006 r., olej na płótnie
Horyzont XIII, 2006 r., olej na płótnie

i kierunku swojej pracy. Strukturą nadrzędną są przy tym „linearne” rozwijające się w czasie cykle. Taka jest np. wspomniana seria olejnych miniatur *Dzień po dniu* (1995-1997) oraz ciąg wielkoformatowych płócien składających się na cykl *Bez początku, bez końca* (1999-2006). Przestrzeń zwykle określana przez artystę jako „strefa”, determinowana jest przez barwę (np. *Strefa błękitna*, *Biała strefa*) i stopień natężenia światła – niknącego ostatecznie w *Strefie mroku*. Ważnym składnikiem dzieła jest także łączony z nim lub wywoływany przezeń nastrój – wiele obrazów wrocławskiego artysty intencjonalnie umieszczonych jest w „czasie przeszłym”. Tytuły-twierdzenia: *Ten czas już minął*, *Było minęło* czy *Światło tamtego lata*, są wyraźnymi sygnałami zachodzących retrospekcji, znakami cofania się i powrotów do uczuć, które składają się na pamięć malarza. Są także wspomnieniami konkretnych miejsc – obraz *Spopielona winnica* (1995-2006) cięty poziomymi liniami, którego płaszczyzna spięta jest barwnymi, rozartymi wpył błękitno-oranżowymi plamami, to przecież kommemoratywna tablica poświęcona szczególnemu miejscu zapamiętanemu przez malarza z dzieciństwa.

Rzadko jednak można tak jednoznacznie interpretować obrazy Kortyki. Nadrzędną wartością pozostaje ich abstrakcyjno-universalny wymiar, a ujawniający się w nich *Bezczesny horyzont* traktować można jako wyraz ciągłej tęsknoty artysty za nieograniczoną przestrzenią duchową. Przeczuwaną i ciągle wizualizowaną, ku której zmierzają malowane obrazy i sam twórca:



*Stoimy tu w pyłe zaziemskich migotań
Przed niewidocznym brzegiem malowidła
Ukryci w mroku mrówczych zgrzytań*

*Gnieciemy pestki śmiertelności
W swoich zgrzanych palcach
I wyrwanym ze snu językiem*

*Przecząc własnej krwi podszeptom
Drażymy tego świata nieprzechodnie wnętrze
Z nieboskich cierpień w boską niecierpliwość¹⁶.*



¹⁶ Stanisław Ryszard Kortyka, [Stoimy tu w pyłe zaziemskich migotań], cyt. za: Malarstwo, rysunek. Stanisław R. Kortyka, *op. cit.*, s. nłb. 10.

Źródła ilustracji:

- reprodukcje prac Stanisława R. Kortyki (I, II, III okł., il. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10) autorstwa Mirosława Łanowieckiego publikowane są za zgodą Muzeum Architektury we Wrocławiu.
- il. 1 – fot. Magdalena Kotkowska
- il. 2 – fot. Stanisław Ryszard Kortyka
- il. 6 – za: www.echetcsetmaths.com/blog/tanguy

dr Andrzej Jarosz

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autora dotyczą sztuki współczesnej i malarstwa polskiego modernizmu.

Summary

Stanisław Ryszard Kortyka (born in 1943 in Szewce near Sandomierz) studied at Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (State Higher School of Fine Arts) in Wrocław – painting and drawing in prof. Zbigniew Karpiński's atelier, painting design in architecture in Alfons Mazurkiewicz's atelier. He obtained a degree with a honorary mention in 1969. As a professor he runs Painting and Drawing studio at Akademia Sztuk Pięknych (Fine Arts Academy) in Wrocław and at Instytut Sztuk Pięknych (The Fine Arts Institute) at Uniwersytet Zielonogórski (The University of Zielona Góra). He edited four poetry collections in the Ossolineum publishing house: *Po tamtej stronie/On the Other Side* (1968), *Czerwień studzienna/Redness of a Well* (1973), *Sytuacje metaforyczne – obrazy z pamięci/Metaphorical situations – Pictures from Memory* (PWSSP in Wrocław, 1978) and *Pod światło/Against the Light* (1981).

Kortyka's painting in its stylistics is close to surrealism – sensuous and reflective. The artist makes use of the emotionally marked colour ranges, softend painting matter and refined mat textures. By using them he depicts shots of the world cut by multiplied lines of the penetrating horizons and creates anamorphic, the gradually ordered spaces that evokes images known from Yves Tanguy's canvas. Kortyka's compositions, however, attract us with another kind of nostalgia, melancholic yearning and emotional warmth, which seems to be the most important mark of the painter's style and personality.

The starting point for the artist from Wrocław is the inspiration with a real landscape. By reducing some elements of the landscape natural composition to horizontal courses, Kortyka goes away from a depiction to a metaphor and a landscape abstract. This trait allowed some critics (e.g. Dominik Krzysztof Łuszczek, Renata Rogozińska) to perceive his painting in the context of para-religious art that deals with 'spiritual' contents. It was also supported by Kortyka himself and his re-interpretation of the Passion themes as well as his reflective attitude noticed in his poetry. Kortyka's artistic and poetic works quite often own an elegiac character. They suggest inevitable variability, erosion, fading away the borders between forms and space. They evoke sadness, nostalgia, awaiting the unexpressed and the unknown. The picture titles as *Ten czas już minął/This Time Has Passed*, *Było minęło/It was, It Passed*, or *Światło tamtego lata/The Light of That Summer* are the visible signs of a retrospective, the proof of desperate going backwards and returning to the emotions that constitute the painter's memory preserved also in his drawing and photography.