

*Pan Cogito trzyma w ramionach  
ciepłą amforę głowy  
reszta ciała jest ukryta  
widzi ją tylko dotyk  
przygląda się śpiącej głowie  
obcej a pełnej czułości  
jeszcze raz  
stwierdza ze zdumieniem  
że istnieje ktoś poza nim  
nieprzenikniony  
jak kamień<sup>1</sup>*

„Ciepła amfora głowy...” – brzmi to miło i nad wyraz elegancko. Język poezji Herberta jak zawsze: prosty, oszczędny, wysmakowany. Motyw amfory przenosi nas w czasie, prowadzi ku pejzażom starożytnej Grecji, ku miejscom oświetlonym mocnym słońcem Południa, ku zbieżnym w upale wysepkom, skalistym wybrzeżom, ku kamiennym zboczom porośniętym z rzadka oliwką. Przenosi nas ku czasom, w których amfora była jeszcze glinianym i użytkowym naczyniem, epatującym barwami Natury, z dominantą ugrów i złocistych lub rudawych, przechodzących w czerwienie i czernie brązów, naczyniem służącym do przechowywania dobrych trunków, wonnego wina, oliwy, naczyniem (jeśli przyjąć metaforę z wiersza) wypełnionym po brzegi: myślą, czułością i pięknem.

Nieprzypadkowo także „ciepła amfora głowy” ewokuje w naszej wyobraźni obrazy: wizerunek ciała człowieka opartego na proporcjonalnym, harmonijnym pięknie, zachowany w marmurowych rzeźbach Fidiasza; wizję postaci szlachetnego poety, myśliciela i humanisty, czerpiącego (zda się pełnymi garściami) motywy z Horacjańskiej pieśni lub ody; skromnego badacza mitów o czole wysoko sklejonym jak owa (wypełniona ciepłem Południa) amfora. Poszukując literackich odniesień... Wypadałoby w tym miejscu zadać pytanie o sens i celowość tego rodzaju dywagacji. Czy zatem poszukiwać takich odniesień należy? Czy nie jest to interpretacyjne nadużycie, dające do ręki wygodne

i nader wątpliwe narzędzie krytykowi? Odpowiedź znaleźć można dość szybko w zbiorze tekstów Marii Poprzęckiej<sup>2</sup>, w zbiorze wnikliwych, precyzyjnie napisanych esejów, poświęconych sposobom snucia opowieści w malarstwie. Co prawda nie we współczesnym, a w dziewiętnastowiecznym – jednak idea, przyświecająca autorce wydaje się nader czytelna i w pełni udokumentowana.

Pisząc o wzajemnych relacjach, przenikaniu się sztuk, o próbach „odczytywania” obrazów, posługując się tak pojemnymi pojęciami jak „duch czasu” i „duch epoki” – Poprzęcka postuluje by przyjrzeć się dziełom sztuk wizualnych przez pryzmat „czasu wyobrażonego”, czasu zapisanego w wyobraźni odbiorcy, tak jak zapisuje się w niej wszelka impresja, czy pozornie swobodne skojarzenie. Dzieła sztuki nie odbiera się bowiem w oderwaniu od kontekstu, w zupełnej izolacji lub w absolutnej próżni. Przekraczając progi galerii wchodzimy, co prawda w przestrzeń już w jakiś sposób zaaranżowaną, ale wchodzimy z balastem własnych przemyśleń i doznań, lepiej lub gorzej przygotowani, mniej lub bardziej uwrażliwieni na formę i treści przekazu.

Poszukując przeto literackich odniesień dla utrzymanych w świetlistych, przenikających się, transparentnych czerwieniach, fioletach, ciepłych błękitach, zieleniach kompozycji malarskich Beaty Cedrzyńskiej – można by znaleźć analo-

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Alienacje Pana Cogito*

<sup>2</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony, O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986



gie, jakieś ledwie przeczuwane współbrzmienie plastyki z poezją mocno osadzoną w kulturze śródziemnomorskiej, operującą oszczędnie metaforą, dozującą emocje z godnym stoika umiarem, koncentrującą się na tym, co kruche, po epikurejsku chwilowe, momentalne, ulotne.

Zatem: *Alienacje Pana Cogito* wobec alienacji współczesnej malarki. Tamte, jakże wyrafinowane estetycznie wobec tych, równie wyrafinowanych pod względem formalnym. Alienacje malarki, prowadzącej swą opowieść o człowieku z umiarem, spokojnie, z uwagą – stają się także powodem szerszego i bardziej uważnego, wnikliwego spojrzenia. Wszak malarstwa nie odbiera się w izolacji, poza kontekstem kulturowym, mimo że odbiór taki mógłby okazać się wygodnym usprawiedliwieniem naszego nieuctwa i niewiedzy. Kontekst taki jednak istnieje i to właśnie bywalcy salonów sztuki są tego w pełni świadomi.

Współczesna sztuka, wiodąca nieskrępowany dialog z przeszłością, prowadzi nas również ku rozważaniom na temat laboratorium, a w konsekwencji ku postrzeganiu osobowości artysty w kategoriach osobowości badacza, eksperymentatora, naukowca, który przyjmując jako początek swej drogi zarówno precyzyjnie sformułowaną tezę jak i (traktowaną niezmiennie z powagą) intuicję – poszukuje

odpowiedzi na szereg istotnych dla siebie pytań. Jakże zatem pytania stawia Beata Cedrzyńska i czy udziela na nie odpowiedzi? Czy dotyczą one raczej warsztatu, czy może malarskiej opowieści, narracji poświęconej egzystencji współczesnego człowieka? A może nie „współczesnego”, a raczej egzystencji człowieka w rozumieniu bardziej uniwersalnym, ogólnym?

Pytanie o warsztat wydaje się zazwyczaj bardziej interesujące i twórcze, pozwala bowiem wnikać w strukturę dzieła. Pytanie o temat, przesłanie, jeżeli nie jest poparte porządnymi studiami z zakresu filozofii, socjologii, czy antropologii – może prowadzić do odpowiedzi banalnych, w równej mierze wygodnych dla piszącego, co dla (starającego się naprowadzić odbiorcę na sposób interpretacji dzieła) artysty. Bywa jednak i tak, że sfera techniki, doboru środków ekspresji przenika się z tematyką konkretnej, odbieranej w izolacji pracy i wówczas podjęte przez krytyka rozważania koncentrują się na próbach odczytania osobowości twórcy, osobowości zapisanej, zakodowanej w obrazie.

Znamienny okazuje się fakt, że niemal każda z kompozycji malarskich autorstwa związanej z Trójmiastem artystki stanowi skończoną, domyślaną zda się do ostatka, mimo celowych niedopowiedzeń i niedookreśleń przestrzeni – strukturę. Nie jest to jednak struktura statyczna, zamknięta, ale raczej otwierająca się ku światłu, sączącemu się łagodnie z drugiego planu, wypełniającemu równomiernie całą płaszczyznę obrazu. Nie okazuje się to także struktura oparta wyłącznie na wirtuozerii warsztatu, mimo że sposób przekazu pełni tu nader istotną rolę.

Jak bowiem zastrzegał niechętnie przywoływany dzisiaj, „niemodny” (z racji jego powiązań z kulturą PRL-u) historyk i teoretyk sztuki<sup>3</sup>: forma dzieła (obok wartości materialnej, wynikającej z zastosowanej techniki, tworzywa) posiada „aspekt idealny”, stając się syntezą myśli i odczuć twórcy, syntezą jego (jakże osobistego, indywidualnego) widzenia. W konsekwencji (a trzeba przyznać: konsekwencje są niebagatelne!) dzieło sztuki okazuje się czymś więcej, niż „tylko” formą zmaterializowanego przesłania, komunikatu. Jawi

---

**1. Beata Cedrzyńska *Nienazwane IV* z cyklu „Ciało i sacrum”** | 2018, technika mieszana na płótnie, 30 x 30 cm |

**2. Beata Cedrzyńska *OUT II* z cyklu „Outsider”** | 2016, technika mieszana, 50 x 50 cm |

<sup>3</sup> M. Porębski, *Treść i forma w sztukach plastycznych*, [https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewjEttGmvrzeAhXGDuWKhb7mARMQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fcejsh.icm.edu.pl%2Fcejsh%2Felement%2Fbwmata1.element.desklight-7c46778d-af4c-4af5-824a-26f95dc09c23%2Ffc%2FOfchrona\\_Zabytkow-r1951-t4-n1\\_2\\_\\_12\\_13\\_-s109.pdf&usg=AOvVaw13eaJkohYQAEvXgw-RD8YG](https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewjEttGmvrzeAhXGDuWKhb7mARMQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fcejsh.icm.edu.pl%2Fcejsh%2Felement%2Fbwmata1.element.desklight-7c46778d-af4c-4af5-824a-26f95dc09c23%2Ffc%2FOfchrona_Zabytkow-r1951-t4-n1_2__12_13_-s109.pdf&usg=AOvVaw13eaJkohYQAEvXgw-RD8YG), (Dostęp: 5 XI 2018)

się zatem odbiorcy jako początek pewnej, podjętej z rozmysłem „gry”, w którą „włączona zostaje fizyczna natura świata”, pozwalająca na postrzeganie każdego niemal „art-object” w kategoriach „bytu fizycznego”, „skazanego na rozkład, noszącego w sobie swój własny zegar, który liczy jego dni”, zegar „zanurzony w środowisku materialnym, które je w końcu pochłonie.”<sup>4</sup>

Tak więc struktura malarskich przesłań Beaty Cedrzyńskiej, zbudowana z przenikających się, niekiedy matowych i pastelowych, kiedy indziej jasnych, przejrzystych jak przesłony płam – czyni z artysty obserwatora i narratora zarazem, tego kto zapisuje fakty i układa je w sekwencje, w uporządkowane cykle, w kadry osobistych wyznań, kameralnych, poetyckich nowel. Kolejne kadry owych „miniatur literackich”, pisanych z uczuciem i jakby na jednym oddechu lub może po prostu „bez tchu” zdają się nie tylko wypełniać przestrzeń, ale także wychodzić poza jej ramy. Siła emocji pozostaje tutaj w pozornej sprzeczności z monumentalnym formatem dzieł. Wielka przestrzeń nie łagodzi wymowy kompozycji; pastelowe, monochromatyczne barwy – nie tonują napięć, dysonansów i mocnych akordów; zbliżenia, powiększenia twarzy – nie pozwalają na oswojenie smutku, melancholii, zadumy lub może lęku przed spojrzeniem do wewnątrz, w głąb.

Powstają zatem kadry ogromnych, zda się spokojnych, a jednak tworzonych z rozmachem kompozycji, zbudowanych z płam, kładzionych delikatnie laserunkiem, płam które (w obecności i przed oczami widza) ewoluują, rozrastają się na płótnie, przyjmując antropomorficzne kształty, układając się w chmury, obłoki, w wizerunki ledwie zaznaczonych finezyjnym konturem, jakby utrwalonych na kliszy masek. Punktem wyjścia staje się tutaj zwykle fotografia. Punktem dojścia – mocno przetworzony, malarski portret człowieka. Pomiędzy – pozostaje zapis tego, co nieuchwytnie: nastroju, uczucia, stanu osobowości, pojmowanego w sposób holistyczny ciała i ducha człowieka. Wszystko co najważniejsze dokonuje się właśnie „pomiędzy”. Dokumentacją tego, co „pomiędzy”, stają się znieruchomiałe, naznaczone piętnem trwania i zastygłego, często zmatowiałego światła – wkomponowane w strukturę obrazu twarze lub może maski, przypominające woskowe, pośmiertne odlewy lub stare, prześwietlone, wydobyte z czeluści rodzinnego albumu zdjęcia.

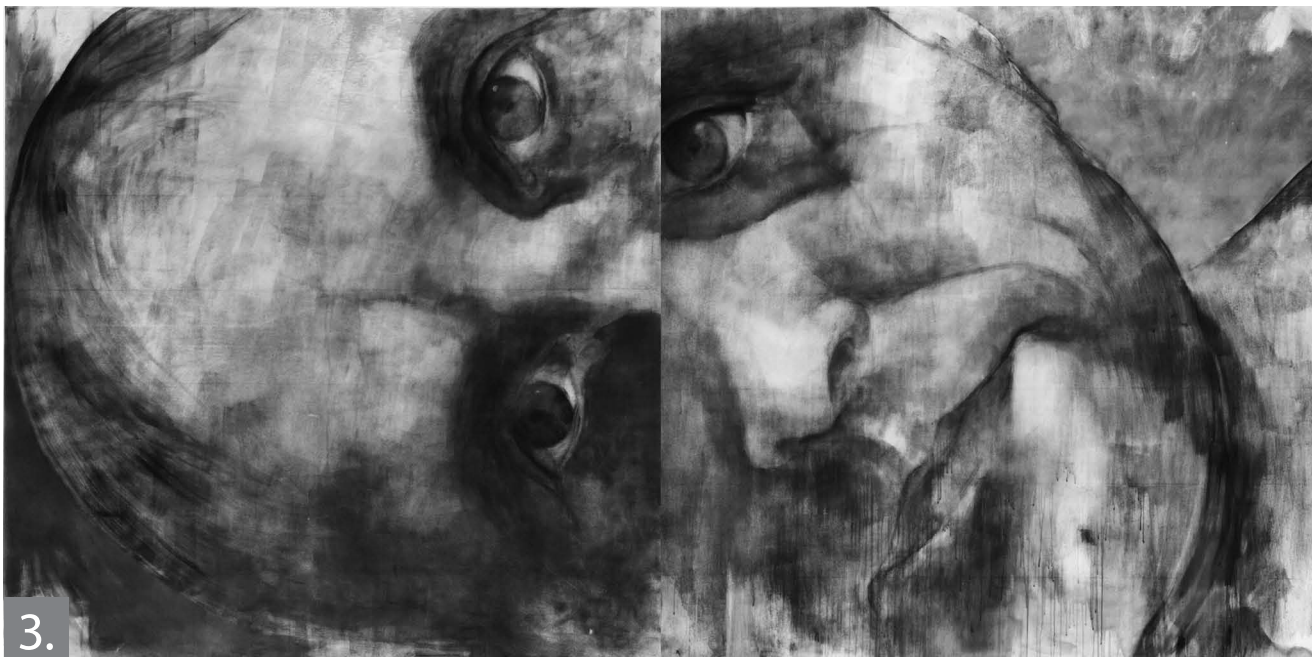
<sup>4</sup> M. Porębski za: B. Kołek, *Na granicy sztuki i filozofii: status i struktura dzieła sztuki w ujęciu Mieczysława Porębskiego* [w] „Folia Philosophica”, Nr 21/2003, s. 167-181



Oto cykl „W oczekiwaniu” – cztery wielkoformatowe obrazy, z mocno powiększonymi, pokazanymi fragmentarycznie, na zbliżeniach, twarzami kobiety i mężczyzny. Tło precyzyjnie pokryte laserunkiem, płaskie, połyskliwe, niezadrażnione nawet śladem narzędzia, zawarte w doskonale położonych plamach błękitu i turkusowej niemal, zawsze jednak przyciemnionej – zieleni. Oto powierzchnia zawarta w kadrze, kojarząca się z lustrem lub taflą. Oto na owej tafli jak na szklanej płytce, położonej pod mikroskopem dokonuje się rytuał (poddanego nienatrętnej, zda się „poetyckiej” analizie) wiecznego oczekiwania. Na co? Na miłość, na zbliżenie, na dalsze obojętne, równoległe trwanie?

Ich drogi, drogi ukrytych pod maskami spokoju przyjaciół lub może pary kochanków – nie przetną się przecież nigdy, ich domniemane biografie nie mają szansy na spotkanie, spełnienie. Linie ich życia (jeśli pokusić się o ich nakreślenie) przypominają tory obserwowane z okna rozpędzonego pociągu, które w istocie zbiegają się tylko iluzorycznie w jednym punkcie, gdzieś poza kadrem, poza horyzontem czasowym narracji.

Pozostaje już tylko przyznać (z dystansem zawodowego krytyka, mimo że sztuka ta budzi naturalne emocje) że ów stan intensywnego, uważnego oczekiwania sprzyja oswojeniu przestrzeni, która z wolna wypełnia się światłem i ciszą, otula pochylone ku sobie profile łagodnym ciepłem, jak obłok. Ta przestrzeń zdaje się trwać w czasie spowolnionym, w czasie podpatrywanym przez bohaterów ukradkiem, spod przysłoniętych, półprzymkniętych powiek. Mieści się także w tym procesie, zapisanego w obrazach czekania nie tylko ciepło i życzliwość oczekujących na jakiś jeden znaczący i miły gest, ale także przyjazna, nie



3.

wolna od napięcia, uwaga obserwatora – artysty, tego kto konstatuje fakty, analizuje emocje pochylonych ku sobie twarzy, kto umie milczeć dyskretnie, z godnym badacza zainteresowaniem, ze wzruszeniem na miarę (świadomego konwencji) poety.

Co prawda narrator ów, podobnie jak obserwator w przywołanym na początku fragmencie wiersza Zbigniewa Herberta – nie dozwala sobie na nadmiernie wyraziste trwanie. Jego ślad pozostaje dyskretny, tak jakby sam obawiał się spłoszyć emocji, która dopiero się tworzy i już, w momencie tworzenia – umiera. Emocji, która ulegając materializacji gdzieś w tle, między profilami pokazanych we fragmentach twarzy – być może nie istniała w ogóle. Jej cień zostaje zapisany w gęstej materii obrazu, gdzieś na przecięciu trajektorii spojrzeń, ledwie dostrzegalnych, zawieszonych, zatrzymanych na obrysie, na krawędzi nosa, pod kosmykiem włosów spadających na gładkie czoło kobiety, w kącikach jej spragnionych pocałunku ust.

Zawiera się w tym malarstwie także pewna przewrotność, wynikająca z warsztatu, z doboru środków artystycznego przekazu, z wykorzystania zawsze w charakterze punktu wyjścia fotografii. Uwieczniamy swe twarze na zdjęciach i w epoce wszechobecnego selfie proces ten okazuje się tyleż demaskatorski, co nieznośny. Medium niepoddanej porządnej obróbce, „reporterskiej” fotografii zapisuje

nasze twarze w mniej lub bardziej realistyczny, pozbawiony retuszu i jakże pośpieszny, niedbały sposób. Stajemy „oko w oko” z obiektywem, który bezlitośnie obnaża brak lub obecność naszego „Ja”. Najczęściej obnaża – brak! Jednak w dobie popkulturowego nadmiaru – brak ów okazuje się cnotą. Pragniemy być odmienni, niepowtarzalni, wyjątkowi, ulegając w istocie potrzebie marketingowej kreacji, kreacji własnego wizerunku, tak doskonałego jak portret nieśmiertelnego człowieka z reklamy. Chcemy być „sobą” i nie sobą – równocześnie. I mieści się w tej (spełnianej naprędce potrzebie) istota naszego groteskowego, paradoksalnie tragicznego – bytu.

W przeciwieństwie do legendarnej już niemal hordy barbarzyńców najeżdżających Luwr, by zafundować sobie selfie z portretem Mony Lisy w tle – obrazy Beaty Cedrzyńskiej zaludniają „wielkie osoby dramatu”, bo i dramaty rozgrywające się na płótnach są „wielkie”. Zwykle samotne na scenie, jak na bohaterów tragedii przystało – Persony owe śnią swój osobny, wieczny i „nieprzespany sen” o (jakże odległym i pewnie „realnym”) życiu.

Oto cykle prac układających się parzyście, po dwie. Cykle kompozycji zawartych w dość niewdzięcznej, trudnej, rozpoznawalnej formule, w formule łączącej elementy strukturalizmu, geometrię podziałów z malarstwem abstrakcyjnym, a w tym przypadku także z malarstwem figuratywnym, naznaczonym piętnem psychologicznych rozważań. Przed naszymi oczami pojawiają się zatem nie tylko sekwencje opowieści o człowieku, zapisane w powstałych w ciągu kilkunastu lat dyptykach („Odbicia”, „Kiedy jesteś”, „In Orange”, „Wejrzenie”) ale także ascetyczne, jednowątkowe narracje,

---

**3. Beata Cedrzyńska ...od ściany do ściany z cyklu „Zderzenia” | 2015, akryl na płótnie, 140 x 280 cm |**

oparte na subtelnych podziałach przestrzeni rysowanych zwykle cienką, wyrazistą (jak promień lasera) linią, płaszczyzn przesuniętych wobec siebie nawzajem lub celowo powiększonych czy zwielokrotnionych. Linia ta wydaje się także oddzielać w sposób bardzo umowny i symboliczny zarazem dwie dopełniające się sfery: sferę realnego, pokazanego w subiektywny, poetycki sposób świata i sferę onirycznych, sennych doznań, w której zdają się zanurzeni bohaterowie konkretnych kompozycji.

Metaforyka snu – głęboko zakorzeniona w tradycji kulturowej epok minionych – nie prowadzi zazwyczaj do szczególnie odkrywczych sposobów odczytywania świata. Co gorsza, wydaje się nadmiernie wyeksploatowana i banalna. Metaforyka ta nabiera jednak nowego i jakże intrygującego znaczenia za sprawą poszukiwań i eksperymentów formalnych, za sprawą poznawania, wnikania w materię i tkankę obrazu, w specyfikę wykorzystanego przez artystkę medium malarstwa i fotografii.

Twórcom wczesnego romantyzmu, wywodzącego się z literatury sentymentalnej – świat fantastyki, marzenia jawił się jako szansa na (umotywowaną psychologicznie) ucieczkę od koszmarów i obsesji realnego świata. Dla mistyków – stan śnienia, zatopienia się w marzeniu sennym nie był już tylko ucieczką ku jakiejś wymarzonej Arkadii, ale stawał się wejściem w profetyczne, niekiedy przerażające wizje, w świat groteski, makabry, koszmarów i bolesnych, przerażających przecuć.

Śnienie, uleganie marzeniom i widziadłom okazywało się (szczególnie w dramacie romantycznym) konsekwencją przyjętego przez persony tragedii sposobu życia, konsekwencją ich osobistej walki z losem, a więc z „zapisanym w gwiazdach” programem, wyznaczonym przez Boga lub Demiurga. Nierzadko też punktem wyjścia ku owej fascynacji dziełem Demiurga (rzadziej – Boga), ku swoistemu kultowi „wyobraźni apokaliptycznej” była metaforyka kojarząca się dzisiaj z surrealitycznym obrazowaniem, występująca pod postacią fantazmatu lustra, kryształowej kuli lub mrocznej, przerażającej głębi, która nie otwiera się przed oczami bohatera „przypadkiem”.<sup>5</sup>

W pracach Beaty Cedrzyńskiej świat onirycznych wizji wydaje się w takiej samej mierze uprawniony i równie precyzyjnie udokumentowany co świat realny lub może – realny tylko z pozoru. Nie sposób bowiem oddzielić wizerunku człowieka od jego odbicia w lustrze, fizycznej obecności od jej projekcji lub śladu, utrwalonego na płótnie faktu od impresji, poetyckiej ulotności (zapisanego w obrazach) zdarzenia. W świecie form lekkich i zwiewnych, zatrzymanych i równocześnie poruszonych, w świecie, w którym surrealne obrazowanie przenika się z romantycznym wyobrażeniem, wreszcie w świecie, w którym nie ma miejsca na oddzielenie ducha od materii, sfery sacrum od sfery profanum – dominuje (pojmowana w tradycyjny sposób jako projekcja uniwersalnego piękna) „cudowność”. „Cudowność to mowa duszy zbiorowej” pisała Maria Janion, odwołując się do *Manifestu surrealizmu* Bretona z 1924 roku, dając tym samym dowód, że potrzeba wyprawy w głąb „korytarzy snów” była nie tylko właściwa romantikom, ale także ich następcom, tym wszystkim, którzy doświadczyli niezgody na świat zastany, wszelkiego typu buntownikom, artystom, postrzegającym „fantastyczność” jako remedium na całe zło epoki, w której przyszło im żyć.<sup>6</sup>

Współczesny człowiek, człowiek pierwszej połowy „nowego stulecia”, dotknięty piętnem ponowoczesnych cierpień lub może raczej, jak chciał tego Zygmunt Bauman – pogrążony w „smutku ponowoczesności”<sup>7</sup> – poszukuje nadal „cudowności”. Być może odnajdzie jej trop w pracach Beaty Cedrzyńskiej, być może przyjdzie mu poszukiwać nadal, gdzieś w głębi własnej psychiki, w pokładach starannie skrywanej wrażliwości, w tęsknocie ku owym (jakże odległym) czasom, w których tuli się we śnie „ciepłą amforę głowy” i patrzy na nią z niepozobawioną fascynacją czułością, gdyż „widzi ją tylko dotyk”.

Być może dane mu będzie odkryć, że „istnieje ktoś poza nim nieprzenikniony”, zjednoczony z Duszą Świata, z owym (jakże iluzorycznym) Wszechbytem. Być może...

MAŁGORZATA DORNA (WENDRYCHOWSKA)

LISTOPAD 2018

<sup>5</sup> M. Janion, *Zagajenie* [w] *Słowacki mistyczny, Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10 – 11 grudnia*, pod red. M. Janion, M. Żmigrodzkiej, PIW, Warszawa 1981, s. 329

<sup>6</sup> M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Colloquia gdańskie, Wyd. Morskie, Gdańsk 1972, s. 390

<sup>7</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wyd. Sic!, Warszawa 2013