

Anna SZARY

OPOWIEŚĆ O CZŁOWIEKU

Wystawa prac Antoniego Rząsy „Los człowieka”
Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko
6 X–4 XI 2007

Ascetyczne wnętrze Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku stało się na miesiąc miejscem ekspozycji licznej grupy prac jednego z ciekawszych polskich rzeźbiarzy powojennych – Antoniego Rząsy¹. Prostota tego miejsca, surowość nieotynkowanych murów z czerwonej cegły dobrze korespondowała z oszczędną stylistyką prac, zdając się tym samym dowodzić, że najlepszym tłem dla ukazania cierpienia jest pusta przestrzeń. Rząsa w całej swojej twórczości próbował zmierzyć się z problemem cierpienia i znaleźć odpowiedź na pytanie: Dlaczego człowiekowi towarzyszy nieszczęście i ból? Punktem wyjścia dla estetyki jego rzeźb stała się sztuka ludowa i tematyka chrystologiczna.

Prace artysty robią wrażenie, jakby zostały przeniesione do galerii z przydrożnych, ludowych kapliczek, drewnianych kościołów, domowych ołtarzy. Skojarzenia te tracą jednak swoje znaczenie w miarę, jak bliżej przyglądamy

¹ Artysta ten przez wiele lat związany był z Zakopanem. Wielokrotnie honorowano go za osiągnięcia twórcze nagrodami, między innymi nagrodą im. Włodzimierza Pietrzaka (1968), Brata Alberta (1976), Ministerstwa Kultury i Sztuki (1979). Zmarł 26 stycznia 1980 roku w Zakopanem.

się dziełom. Postaci, choć zaczerpnięte z ikonografii chrześcijańskiej, odnajdują swoje miejsce w świeckim wnętrzu. Tworzą nową rzeczywistość, w której przedstawienia Chrystusa utożsamione zostały z problemami konkretnych ludzi. Realizacje sakralnych motywów – *Ukrzyżowanie, Pieta, Macierzyństwo* – odbiegają tu od stylistyki, do jakiej przyzwyczyli nas współczesne kościoły. Stąd tradycyjne, a zarazem oryginalne rzeźby Rząsy wzbudzały kontrowersje – były zarówno przedmiotem akceptacji, jak negacji. Działo się tak już wówczas, gdy prace były eksponowane w Futomie – rodzinnej wsi artysty, oraz w Zakopanem, gdzie Rząsa żył i tworzył. Rzeźby budziły sprzeciw miejscowej ludności, która widziała w nich wizerunki obrazoburcze.

Intencją artysty nie było jednak stworzenie prac o charakterze sakralnym. Wychodząc od stylistyki ludowych świątków, Rząsa tworzył metaforyczny obraz lęków, cierpienia, życia człowieka dwudziestego wieku. Chociaż sam nie identyfikował się z żadną religią, posługiwał się wizerunkiem Zbawiciela, ponieważ twierdził, że „między wierzącymi i niewierzącymi Chrystus jest jakimś symbolem dobra, mądrości i to tkwi

w ludziach”. I dodawał: „Gdybym nie posługiwał się Chrystusem, a zwykłym człowiekiem, mniejsze jakieś byłoby wrażenie”². Poszukiwał jednoznacznego symbolu, jednak pozbawiał go naiwnej stylizacji, w sielankową poetykę sztuki ludowej wprowadzał elementy silnej ekspresji. Janusz Bogucki w roku 1963 pisał, że w pracach Rząsy „tradycyjność zostaje przetworzona widzeniem rzeczy bardzo współczesnym i bardzo osobistym, [artysta] nie ilustruje tematów sakralnych, lecz wyraża doświadczenia człowieka dzisiejszego”³.

Twórczość artysty została zaprezentowana w Muzeum Rzeźby Współczesnej w ramach szerszego cyklu spotkań poświęconych refleksji nad kondycją człowieka, zapoczątkowanych w roku 2006 seminarium „Duchowość w sztuce”. Ekspozycja w orońskim muzeum swoim tytułem nawiązywała do głównego cyklu krzyży Antoniego Rząsy, który został szczególnie wyeksponowany. Prace pochodziły z zakopiańskiej galerii artysty. W Orońsku pokazano serie rzeźb: *Los człowieka*, cykl II i IV, cykl *Oświęcim*, jak również liczne przykłady przedstawień typu *Macierzyństwo* i *Pieta*, wreszcie nieukończone kompozycje, ukryte dotychczas w zakopiańskich magazynach. Zaprezentowano niemalże kompletny, uporządkowany chronologicznie zbiór prac. Kuratorem wystawy był syn rzeźbiarza, Marcin Rząsa, który od chwili śmierci ojca sprawuje opiekę nad całym jego dorobkiem, a także nad

wydawnictwami towarzyszącymi ekspozycjom⁴. Za katalog orońskiej wystawy posłużyły publikacje Fundacji im. Antoniego Rząsy, między innymi album *Antoni Rząsa. Prace*, który zbiera dorobek rzeźbiarza i refleksje na temat jego sztuki. Zabrakło natomiast osobnego wydawnictwa przeznaczonego do tej konkretnej wystawy. Wydaje się, że intencją kuratora było pokazanie wycinka wielowątkowej twórczości, której odbiór za każdym razem zostaje w subtelny sposób zdeterminowany charakterem miejsca – jak określił to na wernisażu.

Rzeźbami wypełniono nie tylko ściany galerii, których załamania tworzyły strefy sprzyjające intymnej kontemplacji, ale rozmieszczono je także bezpośrednio na posadzce i na postumentach. Niektóre zostały podwieszane na cienkich, prawie niewidocznych linkach, co sprawiało wrażenie, że unoszą się w powietrzu. Z każdego miejsca widoczne było tło ekspozycji – ogromna fotografia przedstawiająca krajobraz, jaki towarzyszył Rząsie w Zakopanem. Stanowiła ona nietuzinkowy komentarz zarówno do wystawy, jak i do poszczególnych jej elementów. Dodatkowym, niezamierzonym kontekstem, wynikającym z naturalnych warunków panujących w Orońsku, była widoczna za oknami muzeum otwarta, parkowa przestrzeń. Zwyczajna zieleń drzew – bez znaczenia w przypadku innej twórczości – w odniesieniu do prac Antoniego Rząsy niemal fizycznie wskazywała na ko-

² Cyt. za: P. G i d l e w s k i, *Uzależnieni od kawałka drzewa*, „Przekrój” 2000, nr 2, s. 22n.

³ Cyt. za: *Rzeźby Antoniego Rząsy* (katalog wystawy), Galeria Widza i Artysty, Warszawa 1963, s. 2n.

⁴ W 1990 roku założona została w Zakopanem Fundacja im. Antoniego Rząsy. Jest ona wydawcą wielu książek poświęconych twórczości rzeźbiarza, między innymi albumu *Antoni Rząsa. Prace* (red. M. Ciszewska-Rząsa, J. Sokołowski, Warszawa 2004).

rzenie, z jakich wyrosła jego sztuka. Zupełnie nietrafionym pomysłem było natomiast tło muzyczne, które stanowił tradycyjny cerkiewny śpiew. Do niezwykłej poetyki wystawy wprowadzał on niepotrzebną szorstkość i wręcz zakłócał atmosferę skupienia wytworzoną przez rzeźby. Jak sądzę, ów wybór zainspirowały znane wypowiedzi Antoniego Rząsy o tym, jak dorastał wśród prawosławia – patrzył na cerkwie i słuchał modlitewnych pieśni. Jego rzeźby jednak nie były przeznaczone do pełnienia funkcji sakralnej i dobrze wpisują się w przestrzeń świecką.

Nie trzeba przypominać, że w odbiorze rzeźby wyjątkowe znaczenie ma bezpośredni kontakt z konkretnymi obiektami. Warto więc zaznaczyć, że wystawa Rząsy stwarzała do takiego kontaktu doskonałą okazję: prowokowała widza, niejednokrotnie wymagała od niego szczególnego zaangażowania – dosłownego pochylenia się nad figurami leżącego, martwego Chrystusa i oplakującej go Matki, innym razem skłaniała do wejścia w labirynt ustawionych krzyżyków. Dzięki zabiegom ekspozycyjnym widz mógł obcować ze sztuką tworzoną przez niezwykle wrażliwego i szczerego człowieka, który podjął się wybitnie trudnego dzieła – nadania wizualnej formy ludzkim emocjom i uczuciom.

Owa wizualna forma uzależniona jest w głównej mierze od materii, w jakiej rzeźbiarz pracował – było to wyłącznie drewno. Jeden ze zdolniejszych uczniów Antoniego Kenara, jakim był Rząsa, szacunku do materiału uczył się pod okiem mistrza w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem (gdzie później był nauczycielem rzeźby). Z uwagą obserwował układy słoików,

szukał w ich strukturze materiału, z którego zamierzał kształtować bryły. Władysław Hasiór powiedział o nim: „Antoni był wklęty w pień drzewa. Mówił o drzewach, że są to ludzkie losy, z których on rzeźbił swój własny”⁵. W naturalny sposób wykorzystywał spękania i bruzdy: sęki stawały się ranami w sercu, a rozwidlone konary rozłożonymi rękami. Swoją pracę oparł Rząsa na trzech przejętych od Kenara zasadach: mądrości materiału, prostocie formy i ograniczeniu do minimum środków plastycznych⁶.

Zawsze zaczynał rzeźbę siekierą czy piłą, rzadko używał dłuta, gdyż, jak twierdził, jego ślady niszczyły formę⁷. Siekierą posługiwał się na tyle sprawnie, iż potrafił przy jej pomocy wymodelować całą rzeźbę. Następnie prace w stanie surowym patynował i, dla kolorystycznego scalenia, barwił aniliną. Fragmenty, które chciał wyodrębnić, pociągał przygotowaną przez siebie substancją, przez co drewno zyskiwało szlachetną patynę i delikatną kolorystykę. War-

⁵ Wypowiedź zawarta w artykule podpisanym [ape]. Cyt. za: *Rzeźby przywiózł syn*, „Głos Wielkopolski” 1997, nr 85, s. 5.

⁶ Komisarz wystawy „Drewno we współczesnej rzeźbie polskiej” (Galeria „Oranżeria”, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 22 V–30 VI 1993), Romuald K. Bochyński, dokonując klasyfikacji postaw artystów tworzących w drewnie, sytuował Rząsę wraz z Adamem Smolaną i Adamem Prockim w kategorii rzeźby sensualistycznej, która jego zdaniem eksponowała charakterystyczne cechy tworzywa, szczególnie podkreślając jego substancjalność. Zob. R. K. B o c h y ń s k i, *Kłopoty z tworzywem*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 1993, nr 2-4, s. 8n.

⁷ Zob. *Sztuka musi poruszać sprawy ludzkie. Z Antonim Rząsą rozmawia Zygmunt Korus*, „Odra” 1979, nr 9, s. 61-67.

stwy barwy nie zacierają jednak śladów pracy artysty, sposobów posługiwania się przez niego narzędziami, lecz podążają za nimi, bardziej je uwypuklając. Stanowiły tylko jeden ze stosowanych przez rzeźbiarza efektów. Powierzchnia jego rzeźb działa bowiem przede wszystkim silnymi kontrastami elementów chropowatych, głębokich cięć i fragmentów gładkich, wypolerowanych, które niekiedy pokryte są aniliną bądź opalizującymi drobinami metalu.

Rząsa często stosował efekt zniszczonego materiału, wykorzystywał naturalne spękania drzewa, które przeobrażały się w szramy na twarzy czy rany w boku. W rzeźbie *Chrystus z Hiroszimy* naprężone ciało i wyciągnięte do góry ręce mężczyzny sugerują mękę, a spod okrywającej go koszuli wystają kikuty nadpalonych nóg. Podobnie potraktowana została twarz – wydłużona i martwa, ze zniszczonym przez ogień nosem i wargami.

Takie traktowanie fragmentów ciała oddziałuje na widza silniej niż opracowanie naturalistyczne z dbałością o każdy anatomiczny szczegół. Nie wynika ono z dążenia do nieuzasadnionego efektu, lecz z wrażliwości artysty, jego uważnej obserwacji świata i chęci stworzenia plastycznego wizerunku istoty cierpienia. Kruchość rzeźby drewnianej koresponduje z kruchością, znikomością, przemijalnością, zwątpieniem i bólem człowieka. Ukazywanie i eksponowanie ran (Chrystusa, męczenników) należy do kanonicznego zasobu ikonografii chrześcijańskiej, z którą odbiorca sztuki sakralnej był oswojony przez stulecia. U Rząsy wizerunki cierpiącego, okaleczonego Chrystusa nie były jednak wynikiem akceptacji i adoracji cierpienia, lecz pełną buntu i wyrzutu modlit-

wą. Cechująca jego postawę skłonność do unikania dosłowności, przy dążeniu do syntezy i przerysowywania wybranych fragmentów bryły, stanowiła odstępstwo od tradycji rzeźby sakralnej.

Pierwsze wystawy indywidualne dzielił Rząsa z Barbarą Zbrożyną i Władysławem Hasiorem⁸. Pod wpływem rzeźbiarki zaczął tworzyć większe obiekty wystawiennicze, łączyło ich intuicyjne tworzenie formy, która powstawała zwykle pod wpływem mocnego impulsu. Od Hasióra natomiast, jak się wydaje, Rząsa zaczerpnął metalowe łańcuchy i pręty. Pojawiają się one zwykle w pracach o specyficznym charakterze. I chociaż w przypadku Rząsy nie można mówić jednoznacznie o martyrologicznych tematach, to ślady po kulach, jarzma, sznury stanowią jednak czytelne symbole cierpienia, zniewolenia, prześladowań. Wbicie twardego metalu w delikatną strukturę drewna tworzy przynoszącą ból koronę cierniową, włócznię, grot strzały, ale także aureolę i glorię – jakby droga do chwały wiodła przez cierpienie.

Ten obszar zainteresowań artysty pokazuje, że nie pozostawał on obojętny na zagładę człowieka podczas drugiej wojny światowej. W roku 1971 rozpoczął tworzenie cyklu poświęconego Auschwitz. Cztery kompozycje związane z tym tematem także znalazły się w Orońsku. Ubrane w obozowe pasiaki postacie wyciągają do nieba ręce w geście rozpacz. Umęczone, wychudłe ciała

⁸ Już w czasie debiutu Rząsa zaprezentował się jako dojrzały artysta, w niczym nieustępujący tym, którzy ukończyli regularne studia, może dlatego często błędnie przypisuje się mu naukę rzeźby i architektury w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

pozbawione są oznak życia, jedynie szeroko otwarte oczy pozostają przytomne i proszą o zmiłowanie. W odniesieniu do tychże prac Rząsy, podobnie jak w przypadku wielu innych, nie możemy być pewni jednoznaczności ich wymowy; tutaj można się zastanawiać nad tym, czy przedstawienie agonii dotyczy tylko więźniów obozu, czy uosabiającego ich cierpienie Chrystusa. Odniesienia pasyjne są bowiem zarówno czytelnym znakiem egzystencjalnego rozdarcia, jak i kojarzą się z przekonaniem, iż „Golgota obecna jest w każdej śmierci”. Tragiczna wizja ludzkiej kondycji zyskuje poprzez to wymiar eschatologiczny.

Dla Rząsy nie istniały określone sztywnymi ramami kanony, nie było jego celem wierne odzwierciedlenie rzeczywistości. Dla potrzeb swojej sztuki dowolnie modyfikował i przekształcał postać. Zacierał rysy twarzy, rezygnował z anatomicznych szczegółów, raz przedstawiał ją niekompletną – na przykład pozbawioną dłoni, aby kiedy indziej dodać parę ramion czy stóp. Barbara Zbrożyna wspominała: „On robił oko na tyle, na ile było potrzebne dla pokazania wagi spojrzenia. Robił je czasami bardzo prościutko, dokonywał skrótów. Robił to z wielką swobodą i nie była to sprawa manieri”⁹. Aby dotrzeć do elementarnych układów brył, oczyszczał formę z niepotrzebnych ozdóbek. Odrzucał powierzchowne ornamenty, naiwną prymitywizację kształtów; najważniejsza była dlań siła wyrazu, jaką osiągał poprzez samo formowanie bryły.

Podporządkowanie ostatecznego wyglądu rzeźby kształtowi materiału szczególnie widoczne jest w grupie

Ukrzyżowań, które na orońskiej wystawie zawieszono w powietrzu w centralnym miejscu muzeum. Seria ta powstała bezpośrednio po śmierci Antoniego Kenara i jest jednym z najbardziej syntetycznych rzeźbiarskich opracowań motywu śmierci Chrystusa. Postacie są lapidarnie nakreślone, wydobyte z kształtu drewna jedynie kilkoma uderzeniami narzędzia. Momentami zatracą się kontury ciała, ręce stapiają się z ramionami krzyża, przez co widz traci pewność, czy spogląda na wizerunek cierpiącego Chrystusa, czy wznoszącego dłonie ku niebu człowieka, ponieważ oba niejako nakładają się na siebie. Sposób ekspozycji, polegający na umieszczeniu prac na nierównej wysokości nieco powyżej wzroku widza, potęguje wrażenie ruchu i wibracji ciał, jakie osiągnięte zostało poprzez ekspresyjne, dynamiczne wygięcia. Ale to przede wszystkim forma prac determinuje ich odbiór. Rząsa zdynamiczował korpus postaci, nałożone jedna na drugą nogi robią jednak wrażenie statycznych, przez co stanowią rodzaj podstawy, punkt wyjścia, z którego wyłania się rzeźbiarska bryła. Bardziej na zasadzie intuicji niż racjonalnych przesłanek kształt ten odczytujemy jako metaforę cierpienia i pragnienia wyswobodzenia się z krępujących więzów. Szybkie, szkicowe nakreślenie kształtów było sposobem artysty na oswojenie bólu po stracie mistrza, ale także próbą uchwycenia emocji towarzyszących umierającemu człowiekowi. Były to jedne z pierwszych krucyfiksów, gdzie zdeformowany Chrystus obciążony został ludzkim bólem.

W dorobku rzeźbiarza szczególne miejsce zajmują dzieła, w których łączył on kilka figur tak, iż jedno ciało wyłaniało się z drugiego. Punktem wyjścia

⁹ Cyt. za: *Antoni Rząsa. Prace*, s. 83.

nadal było Ukrzyżowanie, jednak już tytuły, takie jak *Rasy ludzkie w Chrystusie* czy *Chrystus dwugłowy*, wskazywały na różnorodność znaczeniową. Realizacje te pokazywały ambiwalencję zjawisk, których dotyczyły, a zarazem stanowiły przykłady umiejętnego wykorzystywania naturalnych kształtów drewna. Rząsa pisał na ten temat: „W pracowni miałem duży klocek drzewa brzoźowego, do góry klocek ten rozchodził się w dwa potężne konary. Klocek ten służył mi za warsztat, którego nie miałem, na nim opierałem każdy materiał, z którego zamierzałem robić rzeźbę [...], w tym drzewie zobaczyłem obiecującą kompozycję Chrystusa [...]. Wracając ze szkoły myślałem, w jaki sposób wyrazić pojęcie przyjaźni-więzi [...]. Zrozumiałem, że ta rzeźba potrzebuje drugiej głowy wyrażającej śmierć-ciszę”¹⁰.

Rząsa skupiał się jednak nie tylko na motywach martyrologicznych. Wizerunki umierania i kresu w jego twórczości dopełnione są postaciami młodych, pięknych dziewcząt, małżeńskich par oraz licznymi przedstawieniami macierzyństwa. Dzieła te niosą inne prawdy o ludzkiej egzystencji. Pokazują, że

cierpienie nierzadko współistnieje z miłością. To przecież rozmaite doświadczenia i emocje składają się na tytułowy los człowieka. Sztuka Rząsy stara się zatem przedstawić różne odcienie rzeczywistości. Specyficznym do niej komentarzem wydaje się interesująca figura *Myślącej*. To enigmatyczna postać, niejako syntetyczne ujęcie figury ludzkiej. Lekki uśmiech na twarzy, wpatrzone w przestrzeń mocno zaznaczone oczy – wszystko to sugeruje świadomość czegoś nieuchwytnego, moment kontemplacji pełnego wymiaru życia. Owa świadomość nie odbiera bohaterce *Myślącej* spokoju i poczucia zgody na ludzki los. Wydaje się, że podobną postawę reprezentował Rząsa, który poprzez swoją twórczość chciał dotrzeć do człowieka.

W Muzeum Rzeźby Współczesnej zaprezentowana została twórczość niezwykła, o ponadczasowym przesłaniu, niezależnym od zmieniających się warunków zewnętrznych, wręcz przeciwnie – z czasem zyskująca nowe znaczenia. Jest to istotne tym bardziej, że odbiór prac Rząsy nie wymaga specjalnego fachowego przygotowania, niepotrzebna jest dodatkowa wiedza, wystarczy poddać się ich oddziaływaniu, dać się wciągnąć rzeźbiarskiej opowieści o człowieku.

¹⁰ Cyt. za: J. Flach, *Chrystus dwugłowy*, „Tygodnik Podhalański” 2005, nr 6, s. 3.