

Blask czarnego słońca

Obrazy Jacka Rykały rozjaśnia czarne słońce melancholii, postawy egzystencjalnej, w której – jak pisała Agata Bielik-Robson – „najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych modi egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu”¹. Metafora czarnego słońca, jakiej w sonecie *El Desdichado* użył Gérard de Nerval, odnosi się do obezwładniającej siły smutku, znużenia i pustki rodzącej się z tęsknoty za utraconym obiektem pożądania, ale melancholia jest też, jak głosi główna teza przywołującej tę przenośnię, głośnej książki Julii Kristevej, zaburzeniem symbolicznej relacji ze światem, w którym podmiot depresyjny szuka dla swego udręczonego ciała jakiegokolwiek możliwości ekspresji. Jedną z jej przyczyn jest nostalgia, która pierwotnie oznaczała gorące pragnienie ujrzenia ojczyzny, uporczywą tęsknotę za krajem rodzinnym, czymś oddalonym przestrzennie, nieobecnym, minionym. Jednak z czasem aspekt temporalny wziął górę nad przestrzennym, a melancholię zaczęto postrzegać przede wszystkim jako strażniczkę życia historii, z którą straciliśmy bezpośrednią więź.

Melancholia przepelniająca malarstwo Rykały wynika z tęsknoty wydziedziczonego za tym, co utracił, ale też z pragnienia znalezienia dla niej takiej formy ekspresji, która umożliwiłaby zbliżenie się do przeszłości i znalezienie w niej przyszłości. Bowiem terażniejszość, w której żyjemy, zawsze jest wielowymiarowa i – wedle słów świętego Augustyna – oznacza zarówno „terażniejszość rzeczy minionych, terażniejszość rzeczy obecnych, terażniejszość rzeczy przyszłych”². Rykała podejmując mozolny wysiłek utrwalania w swojej sztuce śladów przeszłości, okruczeństwa tego, co przemija, odkrywa niezwykłość banalnych, z pozoru nieciekawych miejsc: porośniętych chwastami ogrodów, ubogich robotniczych domów, zaniedbanych podwórek, miejskich zaułków, mrocznych bram i wybrukowanych kocimi łbami ulic. Enklaw przeszłości, z których dawno uciekło życie, a jednak trwają wbrew upływowi czasu i zapomnieniu, w jakie popadły. Pojawiające się w tytułach obrazów nazwy ulic (*Piotrkowska*, 1995; *Tańczy Aleja Mireckiego 2*, 1980/95; *Brama na ZMP*, 1993; *Ulica Legionów*, 2007; *Ulica Targowa*, 2003) i dzielnic Sosnowca (cykle *Światła Środuli* – *łsnienie* i *Podszepty dzielnicy Sielec*), wskazują na ich silne zakorzenienie przestrzenne, ale

¹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 63.

² Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, PAX, Warszawa 1982, s. 232.

Rykała uniwersalizuje swoją „małą ojczyznę”, odnajdując bliskie sobie klimaty zarówno w pobliskiej Czeladzi i Będzinie, jak i odległej Częstochowie czy niedalekich geograficznie, aczkolwiek różnych kulturowo Szopienicach. Obrazów Rykały nie należy zatem traktować jako dokumentalnych zapisów konkretnych miejsc, raczej jako wyraz zachwyty nad magią, jaką emanują zapuszczone miejskie zaułki Zagłębia. Tę cudowność wyobraża zalewający je świetlisty blask, ale można ją dostrzec także w zwyczajnych z pozoru przedmiotach: odrapanych ławkach, dziurawych parkanach, sznurach z suszącą się na wietrze bielizną, koślawych furtkach, wydeptanych schodach, ogrodach porośniętych łośnianem i samochodach, których marki kojarzą się czasami Peerelu. Wszystkich tych szczątkach przeszłości, które powodują, że oglądane przez nas po raz pierwszy miejsca wydają się dziwnie znajome, przywołując wspomnienia z dzieciństwa, zasłyszane gdzieś lub czytane opowieści.

Nadzwyczajna, chwilami wręcz hiperrealistyczna, ostrość widzenia, jednoczesne ukazywanie różnych planów, rzeczy bliskich i odległych, odchodzących w zapomnienie i zupełnie już zapomnianych, beczasowość, w jakiej zawieszono są melancholijne pejzaże Rykały, powodują, że należy umiejscawiać je raczej w rzeczywistości magicznej niż konkretnych przestrzeniach. Zagubione w czasie, znajdujące się wszędzie i nigdzie, są w równej mierze realne, co fantastyczne, współczesne, co odnoszące się do przeszłości. Kategorie czasu i przestrzeni stają się względne, melancholia nie jest bowiem, jak często sądzi się, tęsknotą za czasem minionym, lecz wyobrażonym. W swojej istocie jest ahistoryczna, gdyż ogarnięty nią człowiek „pragnie – pisała Svetlana Boym – zniesienia historii oraz jej przemiany w prywatną czy też zbiorową mitologię, pragnie powrotu do czasu i miejsca, odmawiając poddania się nieodwracalności czasu, który nęka kondycję ludzką”³.

W każdej kulturze tkwi głęboka potrzeba unieruchomienia czasu fizycznego poprzez nałożenie nań rzeczywistości mitycznej, która pozwala dostrzec nie tylko przepływ i przemianę zjawisk, ale też ich kumulację, a przechowując to, co nieprzemijające, przywraca światu jego pierwotną sensowność. W pracach Rykały czas nie biegnie linearnie, lecz przybiera formę kolistą, a mit i historia, nie są sobie przeciwstawiane, lecz dopełniają się, podobnie jak duże, historyczne narracje, odnoszące się choćby do losów mieszkańców getta w Sosnowcu-Środuli („*Adresat nieznany*” – *Żydom ze Środuli*, 1998), i mikrohistorie zapisane na zdjęciach z prywatnych albumów (*Kochankowie z ulicy Kaliskiej I*, 1997). W przeciwieństwie do obrazu, fotografia jest zawsze częścią wyciętą z większej całości, dlatego poznanie, jakie dokonuje się przy jej pomocy, jest fragmentaryczne, a istota przedstawionych na niej wydarzeń i postaci

³ S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. L. Stefanowska, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2002, s. 274-275.

pozostaje niedostępna⁴. Nie wiemy, kim są osoby widoczne na wtopionych w płótna Rykały zdjęciach, niektóre z nich znamy z imienia, będącego zarazem tytułem obrazu (*Barbara*, 1994; *Loniek 1*, 1988; *Loniek 2*, 1994; *Hania*, 1993; *Antonina*, 1991; *Jasiek*, 1990; *Gertruda*, 1992; *Edward*, 1994; *Karol*, 1988; *Michał*, 1999), czasami możemy określić ich miejsce zamieszkania (*Podszepty dzielnicy Sielec – Janusz*, 1993; *Podszepty dzielnicy Sielec – Joasia*, 1992), innym razem pozostają całkowicie anonimowe (*Piastunka*, 2001; *Panienki*, 1995; *Chłopcy z Będzina*, 1994). Ale też nie o śledzenie jednostkowych losów tu idzie, lecz przywołanie przeszłości, zatrzymanie jej, choćby na tę krótką chwilę, w której wzrok patrzącego spoczywa na zatartych przez czas fotografiach. Próba wniknięcia w przeszłość, której sami nie doświadczyliśmy, kończy się fiaskiem, skazani na domysły, pozostajemy wobec niej niejako na zewnątrz. Nie możemy zmienić biegu czasu, dlatego tym, z czym obcujemy oglądając zdjęcia jest śmierć, poczucie niemożności powrotu do „tego-co-było”. Fotografia obdarzona jest raczej zdolnością poświadczania autentyczności niż jej przedstawiania, nie jest więc kopią, ale emanacją minionej rzeczywistości. Jest magią, halucynacją, nie sztuką, bowiem tym, co poświadcza, nie jest przedmiot, lecz czas. „To, co widzę – pisał Roland Barthes – to nie wspomnienie, wyobraźnia, to nie odtworzenie (...), lecz rzeczywistość w przeszłości, jednocześnie przeszłość i rzeczywistość”⁵.

Fotografie nie są dla Rykały ani wspomnieniem, ani przeciw-wspomnieniem, ale raczej czymś, co wprowadza wspomnienie w ruch, co uruchamia pamięć zbiorową, która, podobnie jak mit, buduje poczucie tożsamości, oparte na świadomości wspólnej przeszłości, wspólnego w niej zakorzenienia. Poczucie, które budowane jest przez uczestnictwo w zbiorowych rytuałach, tych oficjalnych, związanych z rytami przejścia, i mniej formalnych, organizujących codzienność, a znajdujących swój ślad w fotografiach-pamiątkach z rodzinnych uroczystości, ślubów i pierwszych komunii, ale też w zdjęciach zbiorowych, będących świadectwem przynależności do jakiejś wspólnoty, klasowej, towarzyskiej, zawodowej. Fotografie można utożsamiać także, jak chciał André Bazin, z relikwią: materialnym, nieożywionym, uchwyconym i zachowanym śladem minionego stanu przedmiotów. Balsamując czas, fotografia-relikwia przekształca podmiot w przedmiot kultu, uśmierca go, a zarazem uświęca i przenosi w odmienny od potocznego wymiar rzeczywistości.

Malowane przez Rykałę podwórka są bezludne, opustoszałe, nikt nie krząta się na nich ani nie rozwiesza prania, obecność mieszkańców jest przywoływana jedynie przez znalezione przez artystę w wyburzanych domach zdjęcia i drobne przedmioty: metalowe haczyki, emaliowane

⁴ W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 210.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 139.

numery, skorodowane łańcuchy, okucia i zasuwki. Wbudowane w obrazy okruchy odchodzącego świata przekształcają je w relikwiarze przeszłości, ale proces sakralizacji przebiega też w drugą stronę, wydobyte z mroków zapomnienia, uratowane przed zniszczeniem skrawki „tego-co-było” zyskują nowy wymiar, żyją własnym życiem, trwając wbrew zagładzie rzeczywistości, której były częścią. Takie animistyczne postrzeganie świata jest jednym z przejawów myślenia magicznego. Cudowność rzeczywistości jest dla Rykały wynikiem stadium przejściowego, procesów zmiany, graniczności i niejednoznaczności. Nadnaturalna atmosfera jego obrazów budowana jest bez oddalania się od natury, poprzez zacieranie granic między tym, co rzeczywiste i cudowne. Jej istotą jest element niejasności, napięcie wyrażające się w kontrastowych zestawieniach światła i cienia, tego, co ulotne, zjawiskowe i tego, co materialne, zanurzone w banalności życia. Silny snop światła wydobywa z mroku tła najistotniejsze motywy, wskazując w ten sposób artystyczne i ideowe centrum obrazu: jaśniejące blaskiem bramy, tajemnicze przejścia, ławki i porzucone samochody. Iluministyczne efekty rodem z malarstwa caravaggionistów odzwierciedlają olśnienie, zachwyty nad zagubionymi w czasie enklawami przeszłości, miejscami, które są śladem odchodzącego świata, uobecnieniem tego, co przemija, ale kierują też wzrok patrzącego ku temu, co wieczne i nieodgadnione, ku *maxime delectabilis*, najrozkoszniejszej rzeczy, o jakiej można pomyśleć – światłu wiodącemu ku rzeczywistości metafizycznej. Wszak melancholia, jak pisała Kristeva, „należy do sfery niebios. Przyciemnia ciemność w czerwień lub słońce, które oczywiście będąc czarne nie jest bynajmniej mniej słoneczne, jako źródło oślepiającej jasności”⁶. Szafranowa żółć, rozświetlająca wnętrza obrazów Rykały, jest odpowiednikiem złota, które w malarstwie ikonowym symbolizowało wspaniałość Królestwa Niebieskiego, boską energię, blask bijący od męczenników, to, co niematerialne i niezniszczalne. Jest olśnieniem doznawanym w kontakcie z metafizycznym wymiarem rzeczywistości, ale też, jak wiodący myśli wiernych ku Bogu, złocisty blask ikon, narzędziem kontemplacji.

Alejo Carpenter, autor pojęcia *lo real maravilloso* (rzeczywistość cudowna), uważał, że cudowność zaczyna być autentyczna, kiedy powstaje z pewnej nieoczekiwanej przemiany rzeczywistości. Tajemnica nie zstępuje do świata przedstawionego, lecz kryje się i pulsuje za nim, by ją dostrzec, by ujrzeć cudowny wymiar świata, potrzeba wiary w jego istnienie i wrażliwości, dzięki której można wejrzeć pod powierzchnię zjawisk i w głąb czasu, zobaczyć, że rzeczy są inne niż wydają się na pierwszy rzut oka. Trzeba doznać iluminacji, ujrzeć w blasku światła świat na nowo, by ponownie mógł jawić się, jeśli nie jako cudowny, to przynajmniej jako niepokojący.

⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków

Sztuka ikon ustalała odmienne środki wyrazu i odmienną symbolikę dla obrazów świata niebiańskiego i ziemskiego. Podobnie czyni Rykała, oddzielając rozpadają się materię od olśnienia, jakie może dać wgląd w głąb czasu. Światło jest w jego obrazach świadectwem obecności sfery sacrum w życiu codziennym, jest elementem irracjonalnym, wprowadzającym do banalnej rzeczywistości to, co niezwykle i cudowne. BOWIEM tym, co fascynuje artystę nie jest sama iluminacja, światło, lecz przestrzeń, w której coś się pokazuje, uzyskuje jawność, prześwit, szczelina między tym, co namacalnie dane, rzeczywiste, a bliżej nieokreśloną tajemnicą. Martin Heidegger porównał prześwit (*Lichtung*) do zalanej światłem, leśnej polany, miejsca, w którym drzewa przerzedzają się, a z ciemności wyłania się jasność. Utożsamiał go z miejscem potencjalnym, w którym światło może się powić, gdzie może dojść do iluminacji. Prześwit przyciąga i olśniewa, zaskakuje swą niespodzianością, tym, że nagle otwiera się coś i żadna tego przyczyna nie jest określona. Wejście w skąpany w świetle prześwit bycia oznacza „zanurzenie się” w nowe, egzystencjalne doświadczenie. Dopiero w prześwicie odsłania się prawda bycia, dzięki której „istota świętości daje się pomyśleć. Dopiero wychodząc od istoty świętości, można myśleć istotę boskości. Dopiero w świetle istoty boskości można pomyśleć i wyrazić to, na co chce wskazać słowo ‘Bóg’”⁷. Prześwit jest wymiarem świętości, jednak pochłonięci tym, co widzimy, zamykamy się na otwartość bycia, pomijamy ją. Bycie, ów „prześwit” kształtujący za każdym razem sens czasu, w którym żyjemy, ciągle wymyka się myśli i skrywa w zapomnienie, karząc ciągle na nowo pytać o swoją istotę.

Z przywołanych przez Michała Pawła Markowskiego w książce *Pragnienie obecności* dwóch, uzupełniających się modeli reprezentacji, pierwszy, ikona, uobecnia to, co przedstawia, drugi, idol, uobecnia samo przedstawienie. Ikona nie jest zwykłym przypomnieniem tego, co niewidzialne, lecz świadectwem zachowującym podobieństwo do prawzoru: Chrystusa, Maryi lub świętych, wskutek czego zyskuje cechę świętości. Idealny świadek to świadek przezroczysty, świadek-okno, który sam będąc niewidoczny prowadzi ku temu, co niewyraźne, ku bogu. Takim właśnie oknem, czy używając terminologii Heideggera, prześwitem są obrazy Rykały. Uobecniając przeszłość, umieszczają okruchy tego, co było w „świecie bycia”. Przybliżają to, co oddalone, uwidaczniają nieobecne i wydobywają z ciemności zapomniane. Czynią bycie widocznym.

W klasycznej psychologii freudowskiej melancholia traktowana jest jako nieprzepracowana żaloba po utraconym obiekcie. Jest to stan, który rodzi apatię, znużenie, bezruch i nudę. Jednak ma także pozytywny aspekt, bowiem „praca melancholii” polega na tym,

2007, s. 153.

⁷ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć, Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 101.

by doprowadzić do identyfikacji ego z utraconym obiektem, by „cień obiektu, jaki padł na ego” stał się integralną częścią psychiki. Podczas gdy „praca żałoby” zmierza ku temu, by zapomnieć, „praca melancholii” oferuje najtrwalszą, bo zakotwiczoną w tożsamości podmiotu, formę pamięci. Zinterioryzowanie utraconego obiektu i uczynienie zeń integralnej części tożsamości „ja”. Dlatego choć współczesność wydaje się znużona melancholijnym ciężarem historii, to z pozoru wyzwalająca lekkość okazuje się, „koniec końców, ‘nieznośna’, ciężka, trudna. Ciężar natomiast, z pozoru opresyjny, tak naprawdę otwiera przestrzeń lekkości; zgoda na konieczność i ograniczenie przechodzi niepostrzeżenie w wolność”⁸. W taki właśnie sposób można interpretować malowane przez Rykałę, odchodzące w niebyt miejskie pejzaże. Mimo że patronuje im mroczny Saturn, bóstwo skłaniające do zadumy i powagi, nie przytłaczają ciężarem pamięci, lecz kierują uwagę patrzących ku bijącemu z nich światłu. Bowiem mit i nostalgia, do których odwołuje się artysta przechowują „coś bardzo cennego, bez czego trudno żyć, niezmiennie, choć niekiedy już jednostkowo utracone wartości”⁹. Objawiając swą moc wówczas, gdy potrzebne są odpowiedzi ostateczne, melancholia przyczynia się do odzyskiwania tożsamości zarówno przez tych, których wywłaszczono z własnego języka, kultury, historii, jak i tych, którzy zagubili je w pogoni za tym co nowe. Jest światłem pamięci, bez którego teraźniejszość pozostaje niepełna.

⁸ A Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 62.

⁹ W. J. Burszta, *Nostalgia i mit*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, wstęp, przeł. i oprac. E. Domańska, Instytut Historii UAM, Poznań 1997.