

gewachsen ■ gespalten ■ gestaltet
Bemerkungen zum Holzwerk von Jan de Weryha
Von Dr. Volker Probst
So., 30. August 2020, 15:00 Uhr
Hamburg - Atelier Jan de Weryha

wyrośnięte ■ rozłupane ■ uformowane
Spostrzeżenia odnośnie twórczości w drewnie Jana de Weryhy

Spoglądając w zimie na koronę starego dębu, zobaczymy płataninę konarów i gałęzi, przypominających filigranowe rysunki Caspra Davida Fridricha lub surrealistyczny portret drzewa Alberte Königa. Graficzny chaos gałęzi kontrastuje z jasnym niebem. Wiemy w takiej chwili równocześnie, że za wzrastaniem drzew skrywa się tajemny plan.

Artysta siłą swojej imaginacji posiada umiejętność taki pozorny chaos przekształcić w porządek. A porządek jest tą u podstaw leżącą zasadą projektowania rzeźbiarza Jana de Weryhy. Ten nowy porządek, który w jego pracy konkretyzuje się, nie jest żadnym wyższym porządkiem, stojącym ponad naturą, lecz staje się on poprzez transformację procesu artystycznego jego nową kreacją. W pracach swoich de Weryha wychodzi naprzeciw jednemu z najpiękniejszych materiałów: drewno jest jego preferowanym tworzywem. Tak było również i we wcześniejszych stuleciach, ale w końcu XIX wieku w Gründerzeit nastąpił niestety jego upadek. Dopiero artyści zrzeszeni w „Die Brücke“, jak Erich Heckel i Ernst Ludwig Kirchner odkryli ponownie drewno dla swojej sztuki. Nowością stała się radykalność, którą oni w swojej artystycznej wymowie stosowali. Im nie chodziło o detal: z siekierą i szorstką obróbką tworzą po części pokryte farbą rzeźby, które już dzisiaj zaliczają się do ikon ekspresjonistycznej sztuki. Ale jako pierwszy to Ernst Barlach zapoczątkował tak naprawdę nowoczesną obróbkę drewna w sztuce klasycznego modernizmu, chociaż sam wybór materiału i sposób jego obróbki bezustannie artystę intrygowały.

Tak pisze on w 1920: „Drewno dębowe to piękny wyraz, ale ja używam go jedynie jako materiał, jeśli niczego innego pod ręką nie mam, szczerze mówiąc jest ono pozbawione charakteru i nieodporne na żadne zmiany pogody.“ (Ernst Barlach do Fridricha Brassy, 18.2.1920). I w innym miejscu, w połowie 1930 roku, mówi tak o swojej aktualnej pracy: „ Taki stary kawałek dębiny musi z mojej ręki wiele znieść.“ (Ernst Barlach do Fritza Schumachera, 24.11.1936)

A ile musi znieść kawałek drewna z ręki Jana de Weryhy, co on z nim robi? On tnę, on rozłupuje, on je łamie. Tutaj artysta ma wielki wpływ na materiał, kontrolując do pewnego stopnia wszelkie procesy jego zmian. Przy tym de Weryha nie oczekuje od materiału więcej, aniżeli on mu dać może. Prace jego charakteryzują się w dużym stopniu materialnością. Dla prac de Weryhy drzewa nie są specjalnie ścinane. Artysta szuka starych wysuszonych pni,

ale również i mniejszych kawałków, używając jedynie gatunków drewna rosnącego u nas, takich jak dąb, modrzew, klon, brzoza czy topola.

W większości jego prac dostrzegamy prozes rozdzielania materiału wyjściowego, a pomimo tego nie znajdujemy prawie w żadnym wypadku śladów dalszej obróbki. Gdy u Barlacha z tylko jemu znanej techniki drewnianej sznycerki, za pomocą narzędzi z żelaza i dłuta, wyłaniały się ludzkie kształty, to Weryha pozostawia kawałki drewna w jego naturalnej formie wzrastania.

Przyczem pracując poświęca on wiele uwagi naturalnemu materiałowi, a ponieważ drzewo kiedyś było istotą żywą, a swoją wyprostowaną formą już od czasów antycznych - formą przedstawiającą człowieka, zostało analogicznie wykreowane. Również i te małe elementy jego reliefów, jak patyczki czy kora pozostają nieobrobione, to znaczy niezranione. Przy całej artystycznej idei ważnym jest dla de Weryhy aspekt precyzyjności podczas wykonywania rzemiosła. Te wielkie reliefy w formie kwadratu składają się z elementów małej skali, których działanie osiągnięte zostaje dopiero poprzez zastosowanie jednorodności każdego z komponentów. Podczas docinania wszystko musi zgadzać się co do milimetra, gdyż w następstwie, przy pomocy metalowego klina, wkracza proces rozłupywania. Drewno reaguje nieobliczalnie, ale właśnie ta przypadkowość staje się w pracy de Weryhy integralną częścią całego procesu powstawania. Tutaj objawia się nam jego cierpliwość, dalekowzroczność i doskonała znajomość rzemiosła, która jest wymogiem jego kreatywno twórczego projektowania, przyczem ten nowy porządek de Weryhy przestrzega wyłącznie jego własne artystyczne reguły, jego estetyczne normy, niezależnie od krytycznego spojrzenia obserwatora.

Gdy patrzymy na sygnet Koła Przyjaciół de Weryhy, widzimy w nim krąg a na nim położony kwadrat, przywodzi nam to natychmiast na myśl niewyjaśnioną zagadkę kwadratury koła. I rzeczywiście, krąg i kwadrat stały się formami preferowanymi, których de Weryha używa w swojej pracy. Możemy więc od czasu powstania w roku 1905 (dokładnie przed 105 laty) „Czarnego kwadratu“ Kazimierza Malewicza, zobaczyć, że kwadrat postrzegany jest w sztukach pięknych nie tylko jako podstawowa geometryczna forma. Inaczej, jak w sakralnym tryptyku z jego prostokątnymi panelami graficznymi pokazuje de Weryha w swoich kwadratowych drewnianych obrazach radykalność zawłaszczania rzeczywistości. Żyje ona u niego z rytmu, który powstaje z urozmaiconego rozmieszczania poszczególnych części, to znaczy z tych precyzyjnie ciętych czy rozłupywanych elementów drewna, też kory, polan, ale i skrawków drewnianych z ich całą przypadkowością naturalnego procesu wzrastania, ale również i całej artystycznej obróbki.

Dochodzi tutaj przy tym często do pojawiania się prawie malowniczo działających efektów powierzchniowych. Przy mocno formowanych zróżnicowaniach głębokości, niektóre z jego kwadratowych i prostokątnych drewnianych reliefów odgrywają ważną rolę w samej plastyczności prac, i nie tylko padanie światła, lecz gra światła oraz cieni pozostaje główną częścią zamierzonego tutaj działania.

Twórczość de Weryhy nacechowana jest wielką otwartością. Rozumiem to jako pozostawienie samemu odbiorcy możliwości znalezienia odpowiedzi i tym samym otwarcia drogi ku lepszemu zrozumieniu. Nie znaczy to jednak, by godzić się tutaj na arbitralność. de Weryha wyznaje, że „ te ślady moich działań w pewnym sensie można by porównać do rodzaju hieroglificznego zapisu natury“. Co oznacza, że znalezienie klucza do pełnego wyjaśnienia treści jego prac staje się niemożliwe, przyczem nadal pozostaje niezamierzone również i przez samego artystę. Wyczuwa się w tym wszystkim coś tajemniczego, nierozwiązywalnego, nieodgadnionego i w końcu jeszcze do tego ta wymowna cisza samego drewna w zamkniętym pomieszczeniu.

Ta wielkopłaszczyznowa instalacja na posadzce górnego piętra przywołuje nam wiele asocjacji: z pojedynczych płyt o rzucie kwadratu wyrastają w górę formy przypominające modele budynków czy też świątyń. Myślę o wielkich świątynnych areałach Majów na półwyspie Yucatan, czy też o Ankor Wat w dżungli Kambodży. Tutaj kieruje nas de Weryha w stronę utopii przyszłościowych ludzkich siedlisk, których urzeczywistnienie byłoby dla nas z niemałą korzyścią. Amerykański artysta land-artu, Michael Heizer, budując już na pustyni Nevada swoją bardzo wielką, rozległą pracę przestrzenną „Complex One - City“ - stworzył tym samym mit przyszłości o monumentalnych rozmiarach. Pomimo tego do dziś to jego archaiczne siedlisko pozostaje niestety pozbawione obecności człowieka.

Podaję inny przykład otwartości w twórczości de Weryhy. W sąsiednim przeciwległym pomieszczeniu wisi wielka prostokątna drewniana tablica, której przyciemniony podział graficzny już przy pierwszym spotkaniu kojarzył mi się z regałami, które tutaj dopasowane, albo może lepiej powiedzieć: ściśle razem zestawione polana, niektóre pokryte jeszcze resztkami kory, przywiodły mi natychmiast na myśl książki, bibliotekę. Czy jest to absurdem, czy też nie, czy w ogóle przez artystę zamierzone? Myślę tutaj o historycznych drewnianych bibliotekach, jak np. Schildbacha drewniana biblioteka w Ottoneum, w Kassel z jej 530 wolumenami zebranymi w XVIII wieku.

Największa na świecie drewniana biblioteka, znana również jako Xylothek, znajduje się w Hamburgu-Bergedorfie, w międzyczasie już z około 9.500 pozycjami wzorów drewna. Przy tej pracy de Weryhy, i innym podobnym, które należałoby rozpatrywać jako moduły większych kontekstów, pomyślałem o Jorge Luis Borgesa „La biblioteca de Babel“. W swoim tekście pisze ten argentyński pisarz o bibliotece ze strukturą plastra miodu, która rozszerza się w nieskończoność, w górę i w dół ze swoimi identycznymi konstrukcyjnymi elementami. W pracach Weryhy ten modularny charakter jest bardzo silnie rozwinięty i można byłoby sobie przy niektórych pracach wyobrazić jego dalszy i bezgraniczny rozwój. Również jego kolumna, o przekraczających wielkość człowieka proporcjach, składająca się z dziewięciu drewnianych segmentów, mogłaby wzrastać w nieskończoność. Myślę, że chodzi tutaj o ukłon, złożony przez de Weryhę rumuńskiemu rzeźbiarzowi Constantinowi Brâncusiemu, który swoją „Kolumnę wznoszącą się w nieskończoność“ (brąz) wykonał w Târgu Jui w latach 1937 do 1938, pozwalając jej bezgranicznie wzrastać.

Kolumna Weryhy jest częścią kompleksu prac, przy których artysta masywnie i z wielkim wyczuciem formy kształtuje materiał. Obrabia go rzeźbiarskim narzędziem z żelaza o zróżnicowanym profilu ostrza, bez najmniejszych prób uzyskania wygładzonej powierzchni. Prace te mają w sobie coś archaicznego, odnoszącego się do wcześniejszych epok artystycznej ewolucji ludzkości. Te proste formy nie pretendują w żadnym wypadku, aby być czymś więcej od tego, czym właśnie są: z naturalnego materiału wypracowanymi formami sztuki. Przy tym de Weryha tworzy sztukę zmysłowo-konkretną. Przy jej seryjnej strukturze staje się ona równocześnie sztuką redukcji, ale i koncentracji. W swoim daleko idącym zrzeczeniu się nadawania tytułów pracom, ujawnia się wielka powściągliwość artysty, który nie chce tworzenia żadnych znaczeń, przyjmując jedynie sam rolę mediatora, a także konwertera formy znalezionej - w formę wypracowaną. I słusznie też zauważają w twórczości de Weryhy niektórzy z historyków sztuki związałą formę „sztuki konkretnej”.

Obok swoich prac statycznych, jak reliefy panelowe, podłogowe instalacje, pracuje de Weryha między innymi sytuacyjnie: tworzy w pomieszczeniach, z gałęzi lub kawałków kory, instalacje, które przy swoich rozwarstwiegniach odnoszą się do odpowiadających warunków przestrzennych tychże przestrzeni. Przy tym następuje tutaj swoista metamorfoza: kora wbudowana w panelowe prace, ze swoją migocącą strukturą powierzchni, wykazuje własną organiczność, tzn. stan życia. Myślimy o gadach, o zwierzętach z pancerzem. Gdy te na ścianach i murach nie pozwalają nigdy powtarzać się pisklącym strukturom, odzwierciedlając tym samym bezustanną zmienność procesów życiowych.

De Weryha odnosi się również w swoich pracach do naturalnych procesów zwiędnięcia: drewniany rdzeń wietrzeje, pocięty na kawałki pień będzie się rozwarstwiał, co z biegiem czasu przyczyni się do tworzenia w nim prześwitów, przez co cała forma nabierać zacznie pewnej lekkości, która wcześniej zastała masywność i zwartość żyjącego pnia z czasem będzie unicestwiać. Także tutaj wiąże artysta tę przypadkowość ze swoją pracą, gdzie drewno staje się szyfrem przemijania nie tylko samego materiału, ale i ludzkiego życia. W proces mediacji włącza się u de Weryhy również jego aktywna interwencja w surowy materiał. Nadpala drewniane części, uzyskując przez to głębokie czernie, równocześnie stawiając je w kontraście do części drewna nieobrobionego, do wiór, do kory. To zwęglenie ma swego odpowiednika w odlewie metalowym - w patynie, która tymże powierzchniom dodatkowo nadaje odpowiednio zamierzony charakter.

W rozmowie z Mariuszem Knorowskim, z okazji wystawy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Jan de Weryha powiedział: „Drewno jako materiał w mojej pracy wybrałem nie bez powodu. Ono jest dziełem natury. [...]. Ono pachnie“. A w innym miejscu artysta stwierdza: „Drewno posiada bardzo osobliwe właściwości [...] połączone delikatnym spektrum kolorów i zapachu.“ Te wypowiedzi artysty wskazują na to, że jego drewniane prace należy odbierać nie tylko zmysłem wzroku. Zachęcają one do tego, by je dotknąć, ale też i węchem je wyczuwać. Twórczość Weryhy skłania więc nasze zmysły do zgłębiania nie tylko samej formy artystycznej, ale również tajemnic natury materiału. Połączona interakcja zmysłów umożliwia rozszerzenie całego wymiaru doświadczeń sztuki de Weryhy, której

przestrzeń i szerokość zasięgu składają się na sumę jego działań, a może też i formowania emanacji.

Chciałbym zakończyć konkretnym nawiązaniem do materiału Jana de Weryhy -drewna i jego zmysłowych doświadczeń w twórczej pracy.

Zaczerpnę teraz z „Elementarnych ód” wielkiego chilijskiego poety Pabla Nerudy i przeczytam „Odę do zapachu drewna”. (Wiersz znajduje się w wersji niemieckiej).

Tłumaczenie z języka niemieckiego na polski: © Jan de Weryha