Czy 1 + 1 musi się równać 2?

Człeku wieczystej drogi, który to wszystko masz pod powiekami. Człowieku, co o świtaniu, dawno nieskończenie, kiedyś wyruszyłeś.
Wysunąłeś do przodu najpierw jedną stopę, bosą.
Czy jeszcze pamiętasz? A teraz, na chwilę znieruchomiały, jakbyś to wspominał. Czas w drogę...

(z wiersza Vicente Aleixandre „Wieczny wędrowiec”
przekł. Hanny Igalson-Tygielskiej)

Niewielka wystawa „Miedzioryt Towarzyski”, prezentująca prace Eugeniusza Geta Stankiewicza, otwarta 13 maja 2002 r. w warszawskiej Kordegardzie, to jeszcze jeden z dowodów na cud istnienia spraw ważnych, o zasadniczym znaczeniu, gdzieś na uboczu lub pod powierzchnią głównych nurtów życia. Wydaje się, że tym razem wrocławski artysta zamaskował nieco krotochwilnym tytułem śmiały atak na prawdziwość „prostych działań” — artystycznej tezy własnego autorstwa, wyrażonej przed kilkunastu laty w postaci „Marmurowej Tablicy Ku Czci Działań Prostych. 1 + 1 = 2”.
Gdybyśmy wcielili się na moment w skórę rytownika-sztycharza, czyli użyli szyldu, jakiego Get sam sobie użyczył na czas, gdy przygotowywał materiał do obecnej wystawy, moglibyśmy przyjąć, że powyższe równanie powinno zostać zapisane w formie: 1 + 1 =1 + i:, gdzie strona prawa byłaby lustrzanym odbiciem strony lewej. Otrzymalibyśmy wówczas wyraźnie zaznaczoną oś symetrii, równoważące się siły i kierunki działania i wyraźne nawiązanie do charakteru pracy, jaką przyjął na siebie. Co więcej, zbliżylibyśmy się do klasycznych wzorców piękna nieobcych zarówno sztuce, jak matematyce. Tyle tylko że osiągnęlibyśmy stan znieruchomienia, czyli „pięknej śmierci”. Myślę, że ani artystę, ani nas taki wynik równania nie satysfakcjonuje. Szukajmy zatem dalej. W tym celu musimy zacząć wszystko od początku. A więc, na czym polegała „akcja” oszmiańsko-wrocławskiego „rytownika”? Otóż zaproponował on dwudziestu kilku kolegom i znajomym z branży artystycznej udział w zabawie, polegającej na tym, że Oni wytworzą oryginalne prace rysunkowe (lub przyślą coś wcześniej przez siebie stworzonego), zaś „rytownik” dołączając do tysięcznych rzeszy bezimiennych rzemieślników z przeszłości, wykona miedziorytnicze odbitki ich prac. Działanie proste jak drut.
Podejrzewam jednak, że żaden z artystów zaproszonych do współudziału w przedsięwzięciu Geta (nie wszyscy z nich reprezentują sztuki plastyczne) nie uwierzył do końca, iż będzie to powrót do schematu działań XV, XVI, XVII, czy nawet XVIII-wiecznych sztycharzy, wiernie reprodukujących dzieła mistrzów malarstwa lub rysunku. Być może część z zaproszonych osób dała wiarę, że będzie to „próba”, ale jej rezultat (zakładam, że wszyscy oni znają Stankiewicza) i tak musiał być wielką, fascynującą niewiadomą.
Chcąc lepiej wniknąć w charakter Getasowych działań, musimy przedstawić (z konieczności mocno okrojony) „katalog” sytuacji Towarzyskich wywołanych przez wrocławianina. A zatem:
— sytuacja Towarzyska nr 1: rysunek do eseju Henryka Wańka „Trzydzieści siedem”, z książki „Pitagoras na trawie” (Warszawa 1997, wyd. Przedświt). Z pozoru może się wydawać, że autor sztychu stawia się tutaj w roli ilustratora książki, jest bowiem twórcą rysunku powstałego w oparciu o tekst Wańka, a w dalszej kolejności rytownikiem własnego dzieła plastycznego. Get istotnie byłby „klasycznym” ilustratorem, gdyby działał na zlecenie osoby z zewnątrz. Tymczasem to on sam sobie zleca wykonanie pracy, a w dodatku ma ona dotyczyć tekstu, który powstał z inspiracji wcześniejszych działań artystycznych samego Geta (znanej nam już „Tablicy Ku Czci Działań Prostych. 1 + 1 = 2”). Zatem wszystkie akcenty są tu delikatnie poprzesuwane. Get inspiruje się sytuacją opisaną przez innego artystę, czerpiącego inspirację z działań Geta. Jest to więc nawiązanie dialogu z innym twórcą, a równocześnie powrót do samego siebie. To bardzo ważne.

Musimy o tym pamiętać w trakcie naszych dalszych poszukiwań właściwego wyniku równania.
Zatem „sztycharz” niepostrzeżenie porzucił własną skórę, by — wykonawszy kilka innych zadań — skromnie do niej powrócić. W tym przypadku „fizyczność” końcowego dzieła Geta (czyli sztychu) przysłania jego pracę konceptualną, celowo jakby zepchniętą na plan dalszy. Zachwycający jest sposób przedstawienia trzydziestu nieodnalezionych fragmentów potłuczonej „Tablicy”. Każda z wyobrażonych form, należąc do gatunku abstrakcji organicznej, zdaje się „pękać” od nadmiaru tajemnic, jakie w sobie nosi. Patrząc na nie, mimowolnie atakujemy je wzrokiem ze wszystkich stron, jakbyśmy chcieli dostrzec szczelinę w ich strukturze, pozwalającą wniknąć do ich wnętrza. Po kilku chwilach zaczynamy mieć omamy wzrokowe — zdaje się nam, że wśród gęstwy szrafowań rozpoznajemy jakieś znajome brodate łby, może mordy lub inne fragmenty ciał. Ale to tylko nasza fantazja. Formy wytrzymują napięcie i milczą, milczą uparcie, wykręcając się od odpowiedzi. A w relacji do tekstu Wańka — jakże niezwykle wpisanie się w klimat opowieści i jakaż zgodność stylu. Powyższe działanie Geta możemy potraktować również jako lekko ironiczne wskazanie, jak powierzchowne i mechaniczne mogą być rozgraniczenia w sztuce — owe podziały na sztukę „wysoką”, „niską”— premiowanie „pomysłów”, idei przy całkowitej deprecjacji wysiłku fizycznego. Sytuacja Towarzyska nr 1, odsłaniając rąbka swej splątanej struktury, uczy nas pewnej ostrożności w ferowaniu wyroków;
sytuacja Towarzyska nr, nr 2 i 3: „z córką. Autoportret z ojcem” — to przykład subtelnego przemieszczenia (w stosunku do sytuacji powyżej) na osi „autor pomysłu — autor rysunku — sztycharz”. W tym przypadku Get jest zarówno autorem koncepcji dzieła, współautorem rysunku (a mówiąc ściślej, autorem jednego z wykorzytanych w pracy rysunków), jak i rytownikiem. Oba motywy (własna głowa i rysunek córki) potrakowane są równorzędnie, po partnersku, ale nad całością dzieła unosi się opiekuńczy duch Geta-ojca, a zarazem „reżysera” powstałego obrazu. To on decyduje o powiększeniu lub zmniejszeniu poszczególnych elementów, wprowadza charakterystyczne dla siebie „wydzieranki”, plamkę koloru, stempelki itd.;
miedzioryt do rysunku (a raczej collage'u) Anny Skibskiej, rzeźbiarki tworzącej w szkle, to także dzieło ujawniające silny wpływ myślenia plastycznego oszmiańsko-wrocławskiego „sztycharza” (on bowiem jest autorem koncepcji obrazu). W tym przypadku Get dokonuje jednak zaskakującego odwrócenia ról. To nie on jest autorem „wydzieranek”, które skłonni bylibyśmy mu przypisać, lecz Anna Skibska. Efektem jest dzieło partnerskie, powstałe na zasadach absolutnej równości, choć przy zabawnej i niespodziewanej roszadzie;
sytuacje Towarzyskie nr, nr 4-15: miedzioryty do prac J. J. Aleksiuna, T. Brody, A. Czeczota, E. Dwurnika, S. Eidrigeviciusa, J. Gaja, K. Głaza, J. Hałasa, A. Klimczaka-Dobrzanieckiego, A. Mleczki, Z. Nitki, W. Świerzego, St. Wejmana. W tych kontaktach Stankiewiczowi prawie udaje się nas przekonać, że działa jako sztycharz, starający się wiernie „przełożyć” prace kolegów-grafików, malarzy i rzeźbiarzy na specyficzny język miedziorytu. Każdy z wymienionych przypadków jest dla Geta sytuacją szczególną, traktowaną indywidualnie. Ograniczona ilość miejsca nie pozwala mi na poświęcenie każdej relacji należnej im uwagi. Ograniczę się zatem do wypunktowania kilku mniej lub bardziej jawnych „zabiegów”, dokonywanych przez Geta na tych pracach. W przypadku miedziorytu powstałego na kanwie rysunku Aleksiuna, „sztycharz” dokonuje zuchwałego odwrócenia kompozycji o 90°, wpisując
się tym samym w zabawę z siłami antygrawitacyjnymi, proponowaną przez autora oryginału. Wprowadza też przedni żart z plamami po orzechówce (opieczętowanymi — żeby nie było wątpliwości!), będący spointowaniem całej tej gry.
Przy pracy nad linorytem do rysunków Z. Nitki (właściwie dwóch collage'ów, wyklejonych ze szkiców i linorytów) Get dokonuje (zgodnie z sugestią autora) własnej selekcji poszczególnych motywów, z których komponuje inną całość. Jeden z wybranych linorytów nadrukowuje ze stempelka na gotowej już odbitce miedziorytniczej. W pracy tej dokonuje także zabawnego odwrócenia jednego z elementów (tym razem o 180°), w wyniku czego pysk zwierzęcia (psa?) przeobraża się, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, w męski profil.
Podczas transformacji rysunku St. Wejmana Get staje wobec zabawnej alternatywy zaproponowanej przez rysownika — odwracać, czy nie odwracać w odbitce napisu w lustrzanym odbiciu: „Oto mały jest rysunek na Getowy obstalunek, 21.X.MM”. Get wybiera własne rozwiązanie i nie odwracając napisu zmniejsza go znacznie w stosunku do motywu głównego.
Praca powstała na kanwie dwóch rysunków Stasysa Eidrigeviciusa to kompilacja wybranych

motywów jednego z nich ze stempelkową odbitką z drugiego. Tutaj Get wpisuje własną dłoń, wklejając w pole kopersztychu „wydzierusa” w stylu oszmiańskim, będącego we fragmencie podłożem dla formy odbitej ze stempla.
We wszystkich lub niemal wszystkich pozostałych pracach zaliczonych do tej grupy sytuacji Towarzyskich Get wprowadza drobne zmiany, czasami wynikające z rygorów stosowanej przez siebie techniki (przeskalowania, użycie barwnych papierów, itp.), czasami zaś będącymi drobną korektą kompozycji, dopracowaniem nazbyt szkicowo potraktowanego fragment, itp. Zmiany te nigdy jednak nie wpływają na zmianę charakteru pierwowzorów. Ponadto, a ściślej rzecz ujmując, wokół (bo ten rodzaj plastycznego zwischenrufu króluje na marginesach papierów odbitek) motywów głównych wszystkich odbitek rozpościerają skrzydła bajeczne Getasowe stempelki (del., sc., inv., rw., Muzeum w Oszmianie, miedzioryt Towarzyski, z cyklu: miedzioryt Towarzyski, itp.) uzupełniane gdzieniegdzie podpisami autorów prac i „sztycharza”, będące dowodem koronnym na jego uczestnictwo w zdarzeniu;
— sytuacje Towarzyskie związane z rysunkami A. Dudzińskiego, J. Hałasa i M. Wasilewskiego (nr, nr 17-19) były dostatecznie trudnymi do rozwiązania problemami natury technicznej, związanymi z konwersją prac tych autorów w miedzioryt, by autor kopersztychów miał chęć i czas na działania oboczne (mimo to w miedziorycie wg Hałasa Get wprowadza efekt „niedodruku”, co przydaje temu motywowi uszlachetniającej plastyczności). Oryginały te ze względu na swą „malarskość” musiały stanowić największe wyzwanie dla „rytownika” — dodajmy wyzwanie, któremu podołał w sposób mistrzowski (do sprawy tej powrócimy przy omawianiu stosowanej przez Geta techniki „przekładu” kreski i plam czerni rysunków na odpowiadające im elementy rytów i odbitek), bo nie dość, że sprostał „wierności” przeniesienia, to jeszcze zdołał całkowicie zakamuflować ogrom włożonej w to zadanie pracy.
— Ostatnią grupę tworzą sytuacje Towarzyskie nr, nr 20-21: do prac L. Janerki i T. Różewicza. Tutaj, paradoksalnie, stając naprzeciw rysunków nieprofesjonalnych, nasz ulubiony „sztycharz” nic nie zmienił. Ale czy rzeczywiście? Na pierwszy rzut oka (niektórym taki rzut całkowicie wystarcza) wszystko (włącznie z bajecznym „odrobieniem” kratkowania papieru, na którym rysował L. Janerka) wydaje się być oddane ze stuprocentową dokładnością. Wystarczy jednak uważniejsza analiza kresek obu „rysowników” i ich odpowiedników w odbitkach, by się przekonać, że Stankiewicz wlał w nie nowe życie. Są one zdecydowanie bardziej wyraziste, mają stosowną (tam, gdzie tego potrzeba) kruchość, mają też (tam, gdzie tego potrzeba) zdecydowanie większą płynność. Emanująca z nich energia, użyczona ręką „sztycharza”, to jakość wewnętrzna tych kresek, zaś ich zewnętrzny pozór — to całkowita wierność oryginałom.
Powróćmy jednak do sytuacji wyjściowej: oto Get zaprosił grono znajomych artystów do udziału w planowanym przez siebie przedsięwzięciu i otrzymał od nich stosowne materiały. Już tutaj ujawniła się pierwsza różnica w stosunku do sytuacji „zamierzonej”, czyli pracy „klasycznego” rytownika. Wiemy przecież, że to inni zwykle składali zamówienia u rzemieślników i wiemy, jak ściśle były określane wszelkie warunki takich kontraktów, z finansowymi włącznie. Na tym nie koniec. Tu pojawia się cała złożoność problemów natury artystycznej, opisanych w katalogu sytuacji Towarzyskich. I na tym jednak nie koniec, w tym dopiero momencie Get, chwyciwszy w dłonie ołówki, zestawy dłutek, gładzików i Bóg wie czego jeszcze, mógł zasiąść do pracy właściwej. Dopiero tu ujawnia się machiaweliczny plan Geta. Otóż podejmując się zadania przeniesienia w miedzioryt rysunków kolegów-artystów, reprezentujących cały wachlarz stylów i technik (włącznie ze stylami „naiwnymi”), wiedział doskonale, że oddanie specyfiki każdej z rąk tworzących dzieła wyjściowe nie będzie możliwe przy zastosowaniu klasycznych metod i technik pracy miedziorytnika (w takim przypadku wszystkie te prace stałyby się większą lub mniejszą karykaturą stylu Geta-miedziorytnika). Musiał zatem każdą z kresek każdego z rysunków niejako wziąć pod lupę i rozłożyć na czynniki pierwsze. Ponadto postawiony wobec konieczności wymyślił zupełnie nową technikę „miedziorytu w miedziorycie”. I zrobił to wspaniale — w sposób prosty i jakże skomplikowany zarazem, bo oto wszystkie linie ciągłe w jego odbitkach składają się z tysięcy ukośnych mikronacięć w stosunku do kierunku ich przebiegu. Dzięki takiemu rozbiciu linii ciągłej, mógł Get w dalszej pracy dowolnie regulować długość, grubość, głębokość i zagęszczenie tych ukośnych drobinek, a tymi elementami symulować dukt kresek „rysowników”. Już ten podstawowy element jest prawdziwą rewolucją w dotychczasowym myśleniu o możliwościach miedziorytu. Jest też, moim zdaniem, rewolucją w myśleniu o grafice w ogóle. Wiadomo, że techniki graficzne

stworzono w celach reprodukcyjnych — miały one być łatwiejszymi i tańszymi sposobami na odtwarzenie rzeczy zdecydowanie od nich bardziej pracochłonnych i złożonych — malarstwa, rzeźby, architektury. Dziwnym zrządzeniem losu ewolucja sztuki doprowadziła nas do stanu współczesności, gdzie artysta już nie tylko nie chce pracować ręcznie, ale często rezygnuje nawet ze szkicownika, zastępując go fotografią, dyktafonem, komputerowym zapisem. Klasyczne, rytowane techniki graficzne są więc dzisiaj (abstrahując od faktu, że niektóre z nich uzyskały autonomię) rodzajem przedpotopowego zajęcia, wymagającego zarówno wiele pracy, jak i fizycznej siły oraz cierpliwości i wytrwałości. Na to oczywiście nie stać nikogo z „wielkich artystów" — ci wolą popijać wino w towarzystwie równie „wielkich" marszandów i „miłośników" (temu słowu powinien towarzyszyć potężny brzęk wielkiej mamony). Ów stan rzeczy, przedstawiony w lagodno-ironicznej formie, uważne oczy dostrzegą gdzieś na białych marginesach Getasowych odbitek (czyli tam, gdzie nic nie widać). Oczywiście ostrze tej ironii nie jest skierowane przeciw partnerom zabawy z cyklu: miedzioryt Towarzyski. Wszak wszyscy oni posługują się ołówkiem, kredką lub pędzlem. W tej relacji chodziło o coś innego: o unaocznienie, że ów bezmyślny ciąg ku nowoczesności, ku technicznym nowinkom (podszyty wygodnictwem i niechęcią do pracy) jest w sztuce pozbawiony sensu. By ów stan wykazać, artysta wrocławski sięgnął po jawny absurd. Oto na „reprodukcje" prac, z których wiele powstało w przeciągu kilkunastu sekund (a w najlepszym razie kilkunastu minut), Get postanowił aktem własnej woli poświęcić kilkanaście miesięcy wytężonej pracy (na wykonanie matrycy do najprostszego z tych rysunków artysta potrzebował zapewne kilku tygodni). Nastąpiło więc radykalne odwrócenie proporcji pomiędzy wysiłkiem potrzebnym do wykonania „dzieła" i jego „reprodukcji". Ekonomiczną stronę tego przedsięwzięcia taktownie przemilczę. Zatem z punktu widzenia zwykłych kryteriów społecznych, Get dopuścił się czynu „szalonego", zasługującego na dezaprobatę.

Jak już powiedziałem, Get rozsadził istniejące dotąd ograniczenia klasycznych technik miedziorytu. Implikacje płynące z rozbicia linii ciągłej na jej „atomy" (przy równoczesnej możliwości zacierania śladów tych pojedynczych, nawet najmniejszych drobin) są ogromne. Odtąd technika ta pozwala nie tylko na przedstawianie zewnętrznego stanu rzeczy, ale i jakości ukrytych głębiej. Stankiewicz nie ograniczył zresztą swoich poszukiwań do kreski; wynalazł także sposób na uzyskanie w odbitce plam czerni o zróżnicowanej gradacji (dotychczasowe sposoby oparte na zagęszczaniu krzyżujących się kresek lub — jak w miedziorycie punktowym — zagęszczaniu punktów, nie pozwalały na uzyskanie plam czerni w ogóle). Rysunki operujące efektami malarskimi, autorstwa Dudzińskiego, Hałasa i Wasilewskiego, są w interpretacji Geta nie tylko popisem jego mistrzowskiej sprawności manualnej. Sposób opracowania miedzianych matryc do tych prac w pełni potwierdza zasadność łacińskiej nazwy, utożsamiającej pracę rytownika z pracą rzeźbiarza (sculpsit = wyrzeźbił). Tutaj Get ujawnia naszym oczom istnienie zupełnie nie podejrzewanych światów. Wystarczy wziąć silnie powiększającą lupę (ja używałem szkieł o 7,5-krotnym powiększeniu), by znaleźć się w prawdziwej krainie czarów. Ujrzymy tam niezwykłe pejzaże oglądane z lotu ptaka: ostre granie, łagodne zbocza, głębokie zapadliny i gwałtowne urwiska; ktoś inny zapewne dojrzy tam również esowate ślady rzek przebijających się przez kotliny; poznamy też fakturę skał, ale i welwetowe miękkości. A wszystko to będzie rozpostarte na powierzchni kilkunastu milimetrów i wyrzeźbione w reliefie nie przekraczającym 1-2 mm. I jakież tam bogactwo sposobów cięcia miedzianej blachy — od zarysowań wielokrotnie cieńszych od ludzkiego włosa, po wijące się niczym ruchliwe ogonki salamander minirowki czy nieco przysadziste nacięcia-dołeczki. Patrząc na te zawiłe (pod silnym powiększeniem) układy i rytmy, nie chcemy wierzyć, by były dziełem ludzkiej ręki. W naiwnym odruchu szukamy jakiejś hiperprecyzyjnej maszyny, jakiegoś technicznego tricku. Lecz szybko uświadamiamy sobie, że rzeczy takich jeszcze nie wynaleziono.

Pojęcia nie mam, ile czasu potrzebował Get, by podołać tym wszystkim minipejzażom: jedno jest pewne — DUŻO. I równie pewne jest to, że niejeden piekący bąbel pojawił się na dłoniach utrudzonego sztycharza. Jakiż wysiłek włożono w to, by na odbitce przełamać tępą czerń nałożonej farby, by konturom tych plam przydać mikrochropowatości, by odtworzyć falistości powstałe przy zetknięciu się pędzla z fakturą papieru, by zróżnicować efekty działania czerni aksamitnej, matowej lub czerni świecącej.

Stwarzając tak precyzyjny warsztat miedziorytnika, Get mógł z powodzeniem zmierzyć się z

NIEMOŻLIWYM. Nie tylko z powodzeniem przeniósł indywidualne style, maniery i techniki stosowane przez każdego z „rysowników”, zaproszonych do udziału w grze w miedzioryt — potrafił także dowolnie nych technik miedziorytu. Implikacje płynące z rozbicia linii ciągłej na jej „atomy” (przy równoczesnej możliwości zacierania śladów tych pojedynczych, nawet najmniejszych drobin) są ogromne. Odtąd technika ta pozwala nie tylko na przedstawianie zewnętrznego stanu rzeczy, ale i jakości ukrytych głębiej. Stankiewicz nie ograniczył zresztą swoich poszukiwań do kreski; wynalazł także sposób na uzyskanie w odbitce plam czerni o zróżnicowanej gradacji (dotychczasowe sposoby oparte na zagęszczaniu krzyżujących się kresek lub — jak w miedziorycie punktowym — zagęszczaniu punktów, nie pozwalały na uzyskanie plam czerni w ogóle). Rysunki operujące efektami malarskimi, autorstwa Dudzińskiego, Hałasa i Wasilewskiego, są w interpretacji Geta nie tylko popisem jego mistrzowskiej sprawności manualnej. Sposób opracowania miedzianych matryc do tych prac w pełni potwierdza zasadność łacińskiej nazwy, utożsamiającej pracę rytownika z pracą rzeźbiarza (sculpsit = wyrzeźbił). Tutaj Get ujawnia naszym oczom istnienie zupełnie nie podejrzewanych światów. Wystarczy wziąć silnie powiększającą lupę (ja używałem szkieł o 7,5-krotnym powiększeniu), by znaleźć się w prawdziwej krainie czarów. Ujrzymy tam niezwykłe pejzaże oglądane z lotu ptaka: ostre granie, łagodne zbocza, głębokie zapadliny i gwałtowne urwiska; ktoś inny zapewne dojrzy tam również esowate ślady rzek przebijających się przez kotliny; poznamy też fakturę skał, ale i welwetowe miękkości. A wszystko to będzie rozpostarte na powierzchni kilkunastu milimetrów i wyrzeźbione w reliefie nie przekraczającym 1-2 mm. I jakież tam bogactwo sposobów cięcia miedzianej blachy — od zarysowań wielokrotnie cieńszych od ludzkiego włosa, po wijące się niczym ruchliwe ogonki salamander minirowki czy nieco przysadziste nacięcia-dołeczki. Patrząc na te zawiłe (pod silnym powiększeniem) układy i rytmy, nie chcemy wierzyć, by były dziełem ludzkiej ręki. W naiwnym odruchu szukamy jakiejś hiperprecyzyjnej maszyny, jakiegoś technicznego tricku. Lecz szybko uświadamiamy sobie, że rzeczy takich jeszcze nie wynaleziono.

Pojęcia nie mam, ile czasu potrzebował Get, by podołać tym wszystkim minipejzażom: jedno jest pewne — DUŻO. I równie pewne jest to, że niejeden piekący bąbel pojawił się na dłoniach utrudzonego sztycharza. Jakiż wysiłek włożono w to, by na odbitce przełamać tępą czerń nałożonej farby, by konturom tych plam przydać mikrochropowatości, by odtworzyć falistości powstałe przy zetknięciu się pędzla z fakturą papieru, by zróżnicować efekty działania czerni aksamitnej, matowej lub czerni świecącej.

Stwarzając tak precyzyjny warsztat miedziorytnika, Get mógł z powodzeniem zmierzyć się z NIEMOŻLIWYM. Nie tylko z powodzeniem przeniósł indywidualne style, maniery i techniki stosowane przez każdego z „rysowników”, zaproszonych do udziału w grze w miedzioryt — potrafił także dowolnie wpisywać w te obce rytmy kadencje własnej ręki. Dzięki temu w zadaniu najtrudniejszym w sensie technicznym, jakim było oddanie miedziorytem pracy A. Dudzińskiego (używającego oprócz kredek, areografu do prószenia szaro-niebieskiego koloru tła), Get rezygnując z wiernej kopii oryginału, stworzył dzieło będące jego własną interpretacją tematu, znakomicie oddające jednak klimat pierwowzoru — niby inne, a jednak tożsame. W budowaniu wszystkich tych iluzji niewątpliwie pomocną była mu praktyczna znajomość zasady sformułowanej przed laty przez Paula Klee, że „oko podąża ścieżkami, które dlań w dziele wytyczono”.

W pięknym, choć z konieczności krótkim tekście Mirosława Ratajczaka, zamieszczonym w katalogu towarzyszącym wystawie, jego autor wyraża myśl, że obecna wystawa jest „Pomnikiem Miedziorytu”. Nie negując słuszności tego poglądu, zakwestionowałbym samo słowo „pomnik”, które — przyjmując nawet poprawkę, że użyte zostało w kontekście innych, jakże specyficznych „pomników” Stankiewicza — kojarzy mi się z sytuacją nieco nazbyt oficjalną i nadętą — obcą, w moim przekonaniu, Getasowemu widzeniu świata. Ja, komentując tę jego „akcję”, chciałbym na moment przywołać pewne młodzieńcze doświadczenie z okresu studiów we Wrocławiu. Miałem wówczas dwóch przyjaciół, z którymi dzień w dzień dokonywaliśmy zuchwałych napadów na rutynę codzienności (w ramach utworzonej przez nas Katedry Absurdu Stosowanego). Pewnego razu jeden z owych przyjaciół zaproponował nam przyjęcie zakładu o to, że „dycha” (czyli ówczesna moneta dziesięciozłotowa) tonie. Zwycięzca miał otrzymać pięć złotych. Oczywiście przedmiot zakładu kolega wysupłał z własnej kieszeni. Wszyscy trzej udaliśmy się nad Odrę. Kolega wykonał rzut i ... wygrał. Zainkasował wygraną. Jakież było nasze zdziwienie, gdy po kilku tygodniach zwrócił pięć złotych i pełen skruchy wyznał, że działał nieuczciwie. Tłumaczył, że miał

prawie 100% pewności zwycięstwa, bo przeprowadził trzy wcześniejsze próby i w dwóch z nich — w warunkach doskonałej widoczności — stwierdził niezbicie, że moneta tonie, zaś w trzeciej — w gęstej mgle — pewności co prawda nie miał, ale rzuconej „dychy” nigdy więcej nie widział. Skruszony wyznał, że działał z niskich pobudek — zmusiła go do tego sytuacja: potrzebował pieniędzy na chleb (któż ich wówczas nie potrzebował?!). Przeprosiwszy za podstęp, postawił każdemu z nas piwo.

Kiedy po latach drugi ze wspomnianych przyjaciół opowiedział o tym zdarzeniu pewnemu statecznemu holenderskiemu hippiesowi, ten najpierw natarczywie domagał się potwierdzenia własnego, jakże śmiałego przypuszczenia, że w ówczesnej Polsce dziesięć złotych było mniej warte od pięciu (tak, jakby to cokolwiek zmieniło w naszej historii!), a nie uzyskawszy go, śmiertelnie się obraził i zerwał z kolegą wszelkie kontakty.

Oczywiście nie przytoczyłem tej historii jedynie ku rozweseleniu czytelnika. Sekretnie uważam, że u podłoża artystycznego czynu Geta, z pozoru równie absurdalnego, tkwi wartość najwyższa, jaką jeden człowiek może ofiarować drugiemu (w szczególności artysta, artyście): bezinteresowność. Get — wykonując swój gest ofiarowania — dał równocześnie świadectwo prawdziwości własnych słów wypowiedzianych publicznie jakiś czas temu, że czuje, iż jego dusza jest ciągle młoda.

Otworzył też swym pełnym młodzieńczej werwy działaniem zupełnie nową w dziejach sztuki sytuację o kapitalnym znaczeniu. Oto bowiem, nie licząc się z własnym czasem i pieniędzmi, unaocznił zawistnemu, skłóconemu i skomercjalizowanemu środowisku artystów, że nowych źródeł inspiracji należy szukać w równym stopniu w pokładach własnego talentu, co w uczuciach ciepłej sympatii dla innych i wielkiej BEZINTERESOWNOŚCI.

Myślę, iż jego czyn da się przełożyć na język liczb, co próbowaliśmy uczynić na wstępie niniejszego tekstu, w równaniu: 1 + 1 = 2, kwestionując następnie jego poprawność (nawet w formie lustrzanego odbicia). Skorzystam z faktu, że i matematycy w wersji hiperpoprawnej przyjmują za wynik powyższego działania 1,999... i zaproponuję nieco inną wersję, która moim zdaniem jest logicznym następstwem Getasowych działań. W tej nowej interpretacji równanie wyglądałoby tak: 1 + 1 = 1 + 1 = 2,111...

Jacek Szelegejd

PS. A korzystając z okazji, że tekst ten zbiega się z pożegnaniem Geta-magistra sztuki, pozwolę sobie złożyć mu (i nam wszystkim) życzenia (słowami hiszpańskiej poetki):

Bądźmy uczniami
profesora co nie daje tytułów
a sam uprawia mądrość
prowizoryczną i wciąż z poprawkami.
Bądźmy tylko amatorami,
terminujmy
bez nadziei na mistrzostwo
aż do śmierci,
nie wiedząc
prawie nic o niczym.