

Zbigniew Kraska

Stowarzyszenie „Pamięć i Dialog”

Smak koloru. Trzy dekady malarstwa Normana Smużniaka

Wielokrotnie wieszczona śmierć malarstwa okazała się fake news'em, tyleż efektownym, co nietrafnym. Jednym z najdobitniejszych dowodów jest twórczość Normana Smużniaka. Od blisko trzech dekad głębia i konsekwencja jego artystycznego *emploi* i malarskiego *uniwersum* budzi szacunek artystów, uznanie ekspertów i zachwyt miłośników sztuki. Artysta od kilkudziesięciu lat bierze udział w Wystawie Plastyki Zagłębia Miedziowego (WPZM)¹ – cyklicznym, regionalnym przeglądzie sztuki artystów związanych w różny sposób z obszarem byłego woj. legnickiego. Choć obecnie pracuje i tworzy we Wrocławiu, to podtrzymuje stały kontakt ze swą małą ojczyzną. Okrągła rocznica debiutu artysty wypada w 2026 r., co warto by uczcić pokazem jego dotychczasowego dorobku. Zanim jednak zobaczymy prace Smużniaka na jubileuszowej wystawie we wrocławskiej Galerii Miejskiej i – miejmy nadzieję – także w Legnicy, warto pokrótce przybliżyć Czytelnikom „Legnickiego Almanachu” osobę i twórczość artysty.

Jawor. Magiczny smak dzieciństwa

Norman Smużniak urodził się 28 listopada 1969 r. w Lubinie, ale w 1972 r. wraz z rodziną zamieszkał w Jaworze. Miasto ze swoimi starymi domami, ciasnymi uliczkami, kościołami i przepastnym Zamkiem jawiło mu się niczym magiczna, pulsująca struktura i labirynt pełen tajemnic do odkrycia. Twierdzi, że do dziś pamięta z dzieciństwa wiele różnych konkretnych zapachów – jak choćby z wnętrza kościoła św. Marcina, dzikich fiołków rosnących w spoinach przysądowej

¹ Poświęciłem temu wydarzeniu odrębny artykuł w „Legnickim Almanachu”, zob. Z. Kraska, *50 lat Wystawy Plastyki Zagłębia Miedziowego*, „Legnicki Almanach” 2021, t. 3, s. 273–309. Warunkiem formalnym uczestnictwa w WPZM jest urodzenie albo działalność artystyczna na obszarze dawnego województwa legnickiego.



Norman Smużniak, Autoportret. Fot. N. Smużniak

skarpy, czy zapach grudniowej nocy stanu wojennego. Pamięta też, że już wtedy zauważał w wielu odwiedzanych świątyniach niezgodność formy zewnętrznej i wyposażenia, – jak choćby w przywołanym wcześniej jaworskim kościele św. Marcina – barok w gotyckim wnętrzu, „rozpasana” forma w ascetycznej bryle. Ale co ważniejsze – jak wspomina – miał świadomość jakiegoś dziwnego, niewytłumaczalnego rozdwojenia zastanego wokół świata, który jawił się jako swojski i obcy zarazem, jako własny i jednocześnie należący do kogoś innego. Już wówczas zadawał sobie pytania: kto żył tutaj wcześniej, kto chodził po tych ulicach, przebywał w tych mieszkaniach, budynkach, kościołach, ogrodach

czy parkach? Zdawało mu się, że pochodzące z przeszłości ulice i budynki przyglądają się współczesnym mieszkańcom raz z pobłażliwym zaciekawieniem, innym razem z nieufnym dystansem, jakby bacząc czy miastu nie dzieje się krzywda lub prosząc „zostawcie nas w spokoju”. Oczywiście wszyscy wiedzieli, że miasto było niemieckie, a jego niedawni mieszkańcy – Niemcami, a więc „odwiecznym wrogiem, który czyha na okazję, by powrócić i wszystko odebrać”. Wojenna trauma przerodziła się w trwający do dziś narodowy kompleks, czego mały Norman nie rozumiał. Podczas gdy wyczuwalna choć wypierana „niemieckość” tego miejsca zdawała się wisieć nad miastem i mieszkańcami, to dla niego rzeczywistość przedstawiała się jako zwykła i naturalna, tyle że przez swoje pochodzenie bardziej intrygująca.

Także później, gdy mocniej zainteresował się sztuką, ta „niemieckość w głowie” objawiała się w zaskakujący sposób, bo poprzez niewytłumaczalną wewnętrzną sympatię i afirmację dla ekspresyjnego malarstwa niemieckiego. Otto Mueller czy Ernst Kirchner ekscytowali go od pierwszego wejrzenia, a z czasem do tego grona dołączały kolejne nazwiska z młodszego pokolenia niemieckich twórców, jak Anselm Kiefer czy Gerhard Richter. Z fascynacji do ekspresji, mocnego gestu i ostrości formy, kolosalne wrażenie na młodym artyście zrobiło malarstwo warszawskiego twórcy Józefa Czapli, zaprezentowane na wystawie indywidualnej w legnickiej galerii². Podobne odczucia towarzyszyły mu także, gdy zobaczył *Ukrzyżowania* Łukasza Morawskiego³, cykl malarski zainicjowany murałem na ścianie przyklasztornego kościoła, siedziby Muzeum Regionalnego w Jaworze, powielony następnie w serii wielkoformatowych obrazów olejnych.

Legnica. Dorastanie

W dzieciństwie rysowanie, malowanie i inne różnorodne zajęcia plastyczne przychodziły Smużniakowi z łatwością. Poglębione zainteresowanie sztuką i twórczością plastyczną pojawiło się jednak dopiero w Legnicy w okresie nauki w I Liceum Ogólnokształcącym (1984–1988). To wówczas stał się częstym gościem na wystawach sztuki współczesnej w Czarnej Galerii BWA przy legnickim Rynku, a w drugiej klasie liceum (1985/1986) dołączył do grona uczestników

² Marian Czapla: *Malarstwo i rysunek*, Legnica 1991.

³ Zmarły niedawno artysta malarz z Jawora (1964–2025), absolwent i były profesor Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, stały uczestnik WPZM. To było pierwsze „Ukrzyżowanie” Morawskiego, powstałe w 1990 r. z inicjatywy niżej podpisanego (kierowałem wówczas muzeum). Artysta później wielokrotnie mierzył się z tym tematem na płótnie.

prowadzonych w galerii zajęć edukacyjnych z historii sztuki i plastyki. Pozytywnie wspomina wykłady i dyskusje z prowadzącymi, artystami i innymi uczestnikami. Rozwojowi jego plastycznych zainteresowań i pogłębianiu wiedzy sprzyjał dostęp do zasobów bibliotecznych galerii (z bogatym zbiorem publikacji o sztuce współczesnej, zwłaszcza trudnodostępnych i drogich kolorowych albumów o sztuce) oraz udział w wycieczkach poznawczych do muzeów i galerii w dużych ośrodkach jak Wrocław, Warszawa czy Kraków. Z kolei rozwijaniu umiejętności plastycznych służyły organizowane przez galerię plenery w Karkonoszach. Udział w takim wydarzeniu odbywanym w Szklarskiej Porębie (1986/1987) okazał się przełomowy dla wyboru późniejszej drogi życiowej jako artysty malarza. Podczas pleneru, pod okiem trójki artystów z Warszawy i Poznania, uczestnicy doskonalili swój plastyczny warsztat. W pewnej chwili Norman, malujący wówczas pocztówkowe widoczki – jak wspomina – akwarelami „Leningrad” kupionymi w legnickim Kwadracie, usłyszał od prowadzącej zajęcia profesjonalnej malarki: „Ty czujesz kolor! Nie myślałeś, żeby studiować malarstwo?”. To była iluminacja i przesądzające słowa, po których zmienił wcześniejszy zamiar studiowania konserwacji dzieł sztuki i postanowił zdawać na malarstwo we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (PWSSP).⁴

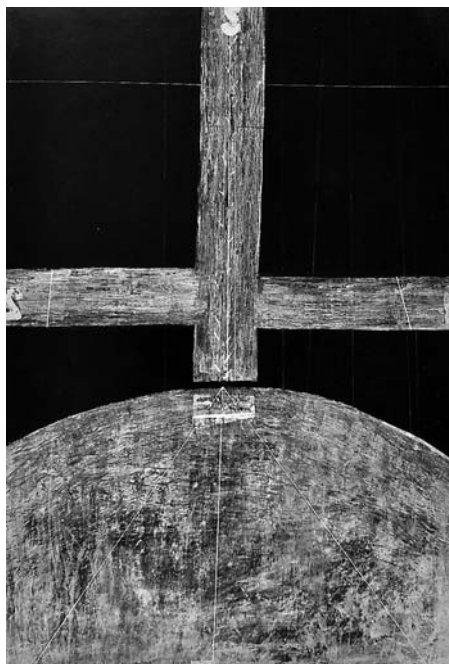
Jeszcze w końcówce licealnej edukacji zaistniały dwa zdarzenia utwierdzające go w tym postanowieniu: podróż do Paryża (1987 r.) i przypadkowe odkrycie twórczości Anselma Kiefera⁵ (1989 r.). Do Paryża pojechał w ramach międzyszkolnej wymiany z Francją, możliwej dzięki wysokiemu poziomowi nauki języka francuskiego w macierzystym liceum (do dziś z atencją wspomina i przyjaźni się z nauczycielką Bożeną Kulczycką). Zwiedzając liczne muzea, spotykając się z ikonicznymi dziełami oraz nowymi trendami sztuki współczesnej, Norman doznał kulturowego szoku. Odtąd powracał tam corocznie przez kilka następnych lat, dzięki uprzejmości jego gospodarzy. Pobyty u zaprzyjaźnionej rodziny kolegi z klasy, którego ojczym był dyrektorem generalnym w paryskiej szkole filmowej, kontynuował także w okresie studiów w Kaliszu i we Wrocławiu. *De facto* były to prywatne wyjazdy studyjne, podczas których weryfikował zbudowane na książkowej wiedzy preferencje i hierarchie artystów. To w tamtym czasie potwierdził swoją atencję dla niemieckiego ekspresjonizmu (m.in. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein, Mueller, Schiele, Beckmann, Dix,

⁴ Obecnie ASP.

⁵ Niemiecki malarz współczesny (ur. 1945 r.), neoekspresjonista uznawany dziś za jednego z największych artystów świata. W swoich płótnach dotyka problemów, spraw bolesnych i kontrowersyjnych związanych z historią najnowszą (zwłaszcza niemiecką, a także polską). Mierzy się z mitami, stereotypami, wpływem czasu i naturą.



Upadek, technika olejno-żywiczna na płótnie
Inianym, wym. 130 cm × 110 cm, 1996 r.
Fot. N. Smużniak



Mare tenebrarum, akryl, tempera, karton,
wym. 100 cm × 70 cm, 1998 r.
Fot. N. Smużniak

Macke), poznał i docenił twórczość francuskiej awangardy i Picassa, ale uległ fascynacji twórczością Antonia Tapiesa, Francisa Bacona, Luciana Freuda. Podczas kolejnych wyjazdów (także do Drezna i Berlina) spotkał się z obrazami Kiefera na żywo, ale pierwsze zetknięcie z tą twórczością miało miejsce w Legnicy za pośrednictwem kwartalnika „Projekt”, który kupił w kiosku na pl. Słowiańskim. Natrafił w nim na tekst Tomasza Rudomino⁶ z reprodukcjami prac artysty. Ekspresyjne, zamasyżcane malowane, wielkoformatowe pejzaże (*Twoje złote włosy*, *Małgorzato*, *Piasek Marchii*, *Porządek Aniołów*, *Porządek nocy*, *Porządek Ziemi*, *Plan Morgenthaua*) zrobiły na Normanie kolosalne wrażenie, stając się źródłem nagłej i dłuższej fascynacji Kieferem (kilka lat później Smużniak poświęcił jego twórczości rozprawę magisterską). To była sztuka, która do niego przemawiała i jaką chciałby uprawiać. Wypełnione medytacją nad czasem, ziemią, naturą obrazy stały się wówczas bliskie Normanowi także dlatego, że przypominały mu rozległe pola, zaorane zwały brunatnej ziemi

⁶ T. Rudomino, *Anselm Kiefer. Jeszcze Polska nie zginęła*, „Projekt” 1989, nr 4 (187), s. 31–35.

widziane podczas pobytów u dziadków na wsi w Raszowej koło Lubina czy w czasie wędrówek po pogórzu w okolicach Jawora.

Wreszcie – w jego życiowym wyborze rolę nie do przecenienia odegrali rodzice. Matka uczyła go plastyki, a ojciec – który przygotowywał własny doktorat – poszerzał jego horyzonty intelektualne, zainteresowanie literaturą, teatrem, filozofią, antropologią, kulturą i sztuką w ogóle. To on zabierał go regularnie do wrocławskich teatrów, zwłaszcza na spektakle Wrocławskiej Pantomimy, których plastyka ruchu, oprawa muzyczna i scenografia robiły na Normanie piorunujące wrażenie, z detalami, które do dziś pamięta. Chociaż rodzice wspierali i kształtowali wyjątkową wrażliwość plastyczną Normana, to nie narzucali mu wyboru artystycznej drogi w dorosłym życiu. Pragmatycznie myślący ojciec nie podzielał jego entuzjazmu, bo obawiał się, czy zdoła się utrzymać, natomiast mama aprobowała plany syna, bo chciała tylko, by czuł się szczęśliwy. Stało więc na woli Normana, jednak droga ku wymarzonym studiom okazała się krętą, albowiem od ukończenia liceum (1988 r.) musiały minąć jeszcze trzy lata zanim stał się studentem wrocławskiej Alma Mater.

Wrocław. Dorosłość

Norman Smużniak za pierwszym razem nie dostał się na malarstwo we wrocławskiej akademii, dlatego w obawie przed poborem do wojska rozpoczął pięcioletnie studia w zakresie wychowania plastycznego na uczelni w Kaliszu, filii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (1988–1991). Niepowodzeniem skończyły się też kolejne dwie próby dostania się na wymarzoną uczelnię. W owym czasie na studia w ASP we Wrocławiu przyjmowano niewielu studentów, zaledwie osiem osób na ponad trzystu chętnych, więc konkurencja była ogromna. Upór jednak się opłacił. W 1991 r. Norman – po ukończeniu trzeciego roku studiów kaliskiej uczelni – dołączył do grona wrocławskich studentów malarstwa w pracowni znanego i cenionego prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego na ówczesnym Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

Pięcioletnie studiowanie (1991–1996) pod opieką doświadczonego profesora Smużniak wykorzystał do doskonalenia warsztatu i poszerzania intelektualnych horyzontów. Skupiał się na dogłębnym poznaniu i opanowaniu technicznych możliwości środków malarskich. Uznał, że perfekcyjne ich stosowanie jest nieodzownym (choć niewystarczającym) warunkiem do stworzenia dobrego obrazu, adekwatnego do autorskiej wizji. Ćwiczył więc laserunki, warstwy, interferencje, walory, eksperymentował z materiałami i technikami, słowem – zgłębiał sztukę malarstwa. Ze szczególnym upodobaniem i biegłością opanował

technikę olejno-żywiczną, która nie tylko umożliwiała osiągnięcie plastycznych celów, ale stała się później znakiem firmowym jego twórczości. Jednocześnie nie podążał ślepo za plastycznymi nowinkami i modami. Doraźnym zjawiskom i ogłaszanym co chwilę rewolucjom w sztuce najnowszej przyglądał się uważnie, ale z dystansem. Nie pociągały go powierzchowne eksperymenty, lecz dociekanie istoty malarstwa i twórczości, możliwości i granice poznania poprzez sztukę, wreszcie – jak najpełniejsze oddanie świata własnych przeżyć, warunkowanych oryginalnymi cechami jego osobowości. W przypadku tak młodego wówczas artysty wydaje się to zaskakująca postawa, zwłaszcza w kontekście współczesności, która malarstwo skazywała na zapomnienie, a duchowość na miejsce w kruchcie, a nie w progresywnej z założenia artystycznej uczelni, gdzie raczej oczekiwano kontestacji, buntu czy choćby niezgody na istniejące realia sztuki. Kilka lat później Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki docenił unikatowość postawy swojego wychowanka w katalogu do jednej z jego najważniejszych wystaw indywidualnych: „Smużniak – wnikliwy obserwator zewnętrżności, wychwytyjący wrażliwe sygnały z otoczenia i przekładający je na język czystego malarstwa – to niezbyt częsta u młodego artysty postawa [...], który rezygnuje z natychmiastowego wejścia w krąg szybko zauważalnych realizatorów sztuki. Odrzucić taką możliwość – a była ona względnie łatwa, biorąc pod uwagę jego uwarunkowania intelektualne i możliwości artystyczne – to gest, co najmniej, pełen wyrzeczenia”⁷.

W jakiejś mierze takie bezwarunkowe skupienie na swojej pracy odcinało Smużniaka od bieżącego życia środowiskowego – studenckiego i artystycznego, ale aktywny udział w wydarzeniach w kręgu wrocławskiej „art-sfery” był jeszcze bardziej ograniczony z powodów logistycznych. Świadomie nie zdecydował się na zamieszkanie we Wrocławiu podczas studiów i codziennie dojeżdżał pociągiem na zajęcia, odreagowując w ten sposób swoją kilkuletnią rozłąkę z domem i mieszkanie w akademiku w czasie studiów w Kaliszu. Ceną za dojeżdżanie był niedostatek czasu i sił na zajęcia wykraczające poza studenckie powinności i obowiązki. Opuszczał Legnicę codziennie o 7.30, wracał po godzinie osiemnastej, dlatego wrocławskie wieczorne życie było dla niego praktycznie niedostępne. Czasami w weekendy pozwalał sobie na udział w tamtejszych wydarzeniach artystycznych, ale częściej przeznaczał ten czas na prace własne – rysowanie, malowanie, lekturę fachowej literatury i słuchanie ulubionej, inspirującej go muzyki, m.in. Haendla, Mozarta, Vivaldiego, Cocteau Twins, The Cure, U2, The Police, Daniela Lanois, Lisy Gerrard i Dead Can Dance. W trakcie roku akademickiego ograniczony bezpośredni kontakt z zewnętrżnym światem sztuki

⁷ N. Smużniak, „*Lamenti*”, Legnica 1999, s. 3.

nadrabiał literaturą fachową – podręcznikami, katalogami wystaw, albumami sztuki, relacjami z wydarzeń artystycznych w branżowych czasopismach. Za to wakacje wykorzystywał na podróżowanie po kraju i za granicę do galerii i muzeów, aby na żywo spotkać się z twórczością zarówno dawnych, jak i współczesnych mistrzów oraz z najnowszymi trendami w sztuce. Szczególną rolę w tych poznawczych destynacjach odegrał oczywiście Paryż, ale regularnie odwiedzał także Berlin, Drezno, Kraków, Warszawę, Gdańsk i Poznań.

Koniec – początek. W kierunku samodzielności

Jak wielu rówieśników podczas studiów poszukiwał swojego miejsca w świecie sztuki. To wówczas miała miejsce ewolucja artystyczna i intelektualna artysty, która stała się podwaliną jego późniejszej twórczości. Równolegle z pokonywaniem kolejnych stopni malarskiego wtajemniczenia i poszerzaniem wiedzy o świecie, młody malarz dokonywał też wnikliwej wiwisekcji własnych emocji i pragnień. Nieco introwertyczne usposobienie w połączeniu z synestezijną wrażliwością zaważyło na jego wyborach i postawie wobec sztuki. Już od początku pobytu w ASP intrygowała Smużniaka szeroko rozumiana metafizyka i poszukiwanie istoty procesów twórczych. Szczególnie pochłaniał go sam proces tworzenia dzieła i rola twórcy – jego zamiar, idea i wizja, bezpośrednie inspiracje i stymulatory, etapy powstawania i moment finalizacji.

Rozważał różne aspekty i wartości obrazu: materialne i pozamaterialne, *stricte* estetyczne i transcendentne. Filozoficzna i metafizyczna problematyka były mu bliskie od czasów szkoły średniej i kaliskiej uczelni, gdyż często korzystał z domowej biblioteki ojca zaopatrzonej w literaturę filozoficzną, antropologiczną i religijną. Sięgał do traktatów historiozoficznych i ezoterycznych, czytał o religiach Wschodu i Zachodu, o dychotomii *sacrum-profanum*; interesował się rytuałami ludów prymitywnych i szamanizmem, zgłębiał światową mitologię, kabałę i alchemię.

Wśród kolegów nie był jedynym o podobnych zainteresowaniach, dlatego miał z kim prowadzić ożywione dysputy, np. o Różokrzyżowcach czy alchemii. Gdy w dość krótkim odstępie czasu zmarli jego ukochani dziadkowie (dziadek w 1994 r., babcia w 1997 r.) przeżył to bardzo boleśnie i jednocześnie mocniej zainteresował się eschatologią. Wspomina, że same obrazy śmierci nigdy go nie przerażały, nawet w dzieciństwie nie odczuwał lęku przy oglądaniu np. tynieckich ossuariów, katakumb u reformatów czy martyrologicznych dokumentacji w Oświęcimiu. Nigdy też nie był osobą „uduchowioną przez wiarę”, bo chociaż formalnie przynależał do Kościoła katolickiego, to w praktyce już od dziecka

mentalnie był poza nim. Kościoły pociągały go wówczas nie z powodów konfesyjnych, lecz zmysłowych: lubił odczuwać „smak” ich atmosfery, zapachy i grę światła, nastrój tajemnicy.



Lux Aeterna, akryl, tempera, karton, wym. 100 cm × 70 cm, 1998 r.

Fot. N. Smużniak

Akademickie próby Normana Smużniaka odzwierciedlały jego ekspresyjne inklinacje, sięgały po formy i treści luźno nawiązujące do twórczości jego wcześniejszych mistrzów (Kirchner, Mueller, Pechstein, Nolde) i przede wszystkim do niedawnych idoli (Tapiès, Kiefer, Bacon, Freud, Richter), unikając przy tym widocznej imitacji. Eksperymentował i z abstrakcją, i z formą (przedstawieniem). Przechodził swój własny figuratywny, „baconowsko-freudowski” okres,

umieszczając na płótnie zniekształcone ludzkie ciała – całe postaci i ich szczątki (torsy, kończyny, głowy) – wypreparowane na tle wyrazistych, kontrastowych jednobarwnych płaszczyzn. Malowane w manierze picassowskiej multiperspektywy, uproszczone i brutalistyczne w formie, zdeformowane jak zastygłe w popiele ofiary Wezuwiusza, ale w tytułach odwołujące się do ikonicznych tematów (Pieta, Golgota, Vir Dolorum, Ecce Homo) dosadnie przypominały o nietrwałej cielesności i kruchości ludzkiej egzystencji, zwracając uwagę na ponadfizyczny, duchowy aspekt istnienia. Prezentacją tego cyklu zatytułowanego „Ludzie” podsumował swoje studia na wystawie dyplomowej we wrocławskiej galerii „W Pasażu” (1996 r.). Pracę magisterską „Symbolika w malarstwie Anselma Kiefera” poświęcił twórczości nie tylko tytułowego bohatera, lecz także pozostałym ulubionym artystom, dokonując wnikliwej analizy porównawczej ich plastycznego języka. Był to swoisty hołd, ale i zarazem ostatni akord długoletniej fascynacji znakomitym niemieckim twórcą. Jak miało się wkrótce okazać, zwieńczenie studiów dyplomem z wyróżnieniem symbolicznie zamknęło pewien etap młodościowych poszukiwań artystycznego wizerunku i otworzyło drogę ku nowemu sposobowi obrazowania.

Praca dydaktyczna i życie prywatne

Blisko 6-letni okres aktywności od zakończenia studiów do doktoratu (1996–2002) upłynął Smużniakowi bardzo intensywnie zawodowo i artystycznie, choć w tej drugiej sferze, okresami z różnym natężeniem z powodu osobistych, traumatycznych przeżyć. Po dyplomie nie rozstał się z pracownią i patronem, bo Klimczak-Dobrzaniecki zaproponował mu współpracę dydaktyczną w równolegle prowadzonej pracowni malarstwa w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej na Uniwersytecie Zielonogórskim. W ramach swoich obowiązków prowadził zajęcia ze studentami wszystkich pięciu roczników oraz indywidualne konsultacje ze studentami lat starszych, ponadto zajmował się organizacją wystaw studenckich i opieką dydaktyczną nad plenerami malarskimi. W latach 1998–2002 w tym samym instytucie jako asystent wspierał także prof. Jana Gawrona w prowadzeniu pracowni malarstwa dla studentów zaocznych. Równocześnie z pracą w instytucie nauczał także w Kolegium Nauczycielskim w Wałbrzychu (1996–1997). Po latach powrócił do tego miasta w roli prowadzącego zajęcia z technik malarskich w Studium Podyplomowym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej (2001–2002).

Na piątym roku studiów został asystentem stażystą, a po obronie dyplomu, od 1996 r. pracownikiem ASP we Wrocławiu, gdzie jako asystent dołączył do macierzystej pracowni Klimczaka-Dobrzanieckiego i Piotra Kielana. Pracował

ze studentami od II do V roku, organizował wystawy, był konsultantem starszych roczników oraz wydziałowym koordynatorem programu stypendialnego „Sokrates-Erasmus”. Był też członkiem Komisji Senackiej ds. Nauki, Rozwoju i Współpracy z Zagranicą i incydentalnie pracował ze studentami uczelni zagranicznych studiujących we Wrocławiu.



Johannisnacht, akryl, tempera, karton, wym. 100 cm × 70 cm,
1998 r. Fot. N. Smużniak

W 2002 doktoryzował się, przedstawiając pracę pt. „Tworzenie jako obrzęd. Rola *sacrum* w procesie powstawania obrazu”, składającą się z trzech rozdziałów o wiele mówiących tytułach: *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*⁸. Nawiązanie do

⁸ Cykl inspirowany był znanym, niedokończonym dziełem „Requiem d-moll” W. Mozarta, składającym się aż z czternastu części, z których N. Smużniak wykorzystał trzy (zresztą zakończone przez innego kompozytora F.X. Süssmayra).

katolickiej religii i obrzędowości jest tutaj oczywiste i dosłowne, choć nie ona była bezpośrednim źródłem jego refleksji i malarskiej realizacji. W rzeczywistości to nie osobista konfesyjność stoi za tą rozprawą, lecz muzyczne dzieło Wolfganga Mozarta „Requiem d-moll”. Uwielbiane i notorycznie słuchane przerodziło się w bezpośrednią inspirację. Doktorat stanowił podsumowanie dotychczasowego dorobku plastycznego i intelektualnego artysty, zwłaszcza jego rozważań na temat istoty malarstwa i warsztatu twórczego malarza. Przemyslenia zawarte w pracy były nie tylko wynikiem własnej lektury, ale nade wszystko osobistych refleksji i doświadczeń twórczych autora. Istotą rozważań jest charakter, natura relacji zachodzących między twórcą a jego dziełem, szczególnie ten jej aspekt, który nie daje się niekiedy zracjonalizować, jako że należy do specyficznej warstwy poznawczej, jaką jest filozofia sztuki. To także refleksja nad funkcjonowaniem artysty malarza we współczesnym społeczeństwie oraz miejscem malarstwa w kulturze i sztuce.

Przez cały ten okres Smużniak mieszkał w Legnicy, ale w związku z dydaktyką często rezydował w Zielonej Górze i Wałbrzychu. Ogrom zajęć sprawił, że ostatecznie w 2007 r. przeprowadził się na stałe na wrocławski Muchobór Wielki, dzięki czemu znajduje więcej czasu na osobistą twórczość, życie środowiskowe i wystawiennictwo. Przygotowuje się również do sfinalizowania habilitacji (2014 r.), jednak uzyskanie stopnia doktora habilitowanego opóźnia się z powodu dramatycznych okoliczności: w 2008 r. matka artysty zapada na nieuleczalną chorobę i umiera po kilku latach cierpienia (2011 r.). Artysta głęboko to przeżył. Długo nie mógł się tym faktem pogodzić. Ledwie się otrząsnął, gdy ciężko zachorował ojciec i niespodziewanie umarł w grudniu 2016 r. Śmierć obojga rodziców, z którymi jako jedynak był mocno związany, była niezwykle traumatycznym przeżyciem, które odcisnęło się na ogólnej sytuacji artysty, także w sferze twórczej. Choć Smużniak nie mieszka już w Legnicy, to nadal często odwiedza grób rodziców na miejscowym cmentarzu komunalnym.

Na otwarcie przewodu habilitacyjnego, ze względu na chorobę i śmierć matki, trzeba było poczekać jedenaście lat. Pracę habilitacyjną pt. „Pamięć zmysłów” przedstawił w 2014 r., a podczas obrony wygłosił znamieny wykład pt. „W poszukiwaniu światła. Malarskie pokonywanie czasu Gerharda Richtera”. Z ogromnej i różnorodnej spuścizny dziś blisko stuletniego malarza, fotografa i rzeźbiarza zainteresowały Smużniaka obrazy abstrakcyjne z lat 80. i 90. XX w.; ze względu na rozstrzygnięcia formalne związane z operowaniem kolorem, strukturą, światłem, przestrzenią. Podobnie jak niemiecki mistrz, badał relacje między realnością a jej malarskim odbiciem, a z farby wydobywał jej fizyczną obecność – ciężar, fakturę i światło ukryte w warstwach, które stało się fundamentem malarskiego przekazu. Dodajmy, że obaj twórcy są melomanami,

których muzyka inspiruje i którą w niezwykle sposób przekładają na język malarstwa, „unaoczniają w obrazach”.

Habilitacja podsumowała ogromny dorobek malarski Smużniaka z lat 2003–2014 (najpełniej zaprezentowany na wcześniejszej wystawie „Parfum” z 2011 r.), którego kształt, nie będąc naśladownictwem, w sporym zakresie inspirowany był twórczością Richtera i dialogiem z jego artystyczną postawą. Jednocześnie powyższa cezura zdaje się zamykać tę fascynację niemieckim mistrzem i zarazem bardzo ważny okres we własnej twórczości. Artysta ograniczył aktywność, malował mniej obrazów olejnych i mentalnie przygotowywał się do kolejnej zmiany. Z olejami powrócił na chwilę w styczniu 2017 r. po śmierci ojca, a w 2018 r. na wystawie w Galerii Sztuki w Legnicy⁹ zaprezentował pracę „M=N”, jeden z ostatnich olejów przed odnowieniem kartonowej serii w zupełnie nowej odsłonie wizualnej.

Twórczość. Pomiedzy *sacrum* a *profanum*

Po uzyskaniu dyplomu Smużniak stopniowo porzucał figurację i wyrazistą formę na rzecz abstrakcji geometrycznej i ekspresyjnej. Rozpoczął kilkuletni okres „kartonowy”¹⁰, tworząc bogatą serię pionowych obrazów wykonanych techniką mieszaną (akryl, tempera, eksperymenty z tuszami) na grubym kartonie w formacie A0, charakteryzujących się mocnymi barwnymi podziałami płaszczyzny obrazu i symetryczną kompozycją, wyrafinowanych kolorystycznie, zniuansowanych walorowo, wyczelowanych technicznie dzięki mistrzowskiemu użyciu różnych wielkości szpachli, oryginalnie fakturowanych (wybieranie, nacinanie, drapanie etc.) dzięki dużej gramaturze podłoża (300 gr). Wielokolorowe, melanżowe płaszczyzny w zrównoważonych kolorystycznie tonacjach – od złamanych czerwieni, fioletów i zieleni po chłodne szarości i błękity – dyskretnie układają się w geometryczne konstrukcje. Ale w tych doskonale symetrycznie wyważonych, „spokojnych i kontemplacyjnych” kompozycjach nieoczekiwanie pojawiają się napięcia wywołane przez „obce” elementy: jakby brzytwą wycięte do bieli płótna linie proste (biegnące skośnie, przecinające się lub zbiegające w trójkąty) oraz zagadkowe symbole, cyfry (często odwrócone), litery i całe

⁹ „40, a nawet 47... Jubileuszowa niezależność Galerii Sztuki w Legnicy”, Galeria Ring, XII 2018 – I 2019.

¹⁰ Zarówno w trakcie, jak i po studiach artysta malował także obrazy na płótnie i w różnych technikach, ale w wyraznie mniejszej liczbie. Intensywna fascynacja kartonami jako podłożem obrazu miała różne powody (artystyczne i praktyczne) i trwała do ok. 2003 r. Do tego medium powrócił z powodzeniem około 2018 r.



Angel Heart, technika olejno-żywiczna na bawelnie, wym. 150 cm × 150 cm, 2008 r.
Fot. N. Smużniak

wyrazy. Pisane są stylizowanym, archaicznym liternictwem jak w alchemicznych średniowiecznych traktatach, raz wyraźne, a raz tylko prześwitujące spod warstwy koloru jak w palimpseście. „Redukcja form przedstawieniowych na rzecz koloru, a właściwie przestrzeni barwy, tworzy świat gnostyckiej wyobraźni i takiegoż przeżycia. Dyscyplina kompozycji wsparta magicznymi głosami cyfr, linii, figur geometrycznych i brył, a wszystko to tworzy kolor – głęboki, nasycony, niepokojący i opalizująco rozedrgany” – komentował ojciec artysty, polonista i krytyk dr Karol Smużniak¹¹. Dodajmy, że Norman często tworzył rozbudowane

¹¹ N. Smużniak, *op. cit.*, s. 5.

cykle prac, poświęcone zagadnieniom filozoficznym czy religijnym, które go aktualnie zajmowały (Ludzie, Ryby, Krzyże, Geometrie, Lux Aeterna).

„To malarstwo formuł otwartych – tak w sensie ideowym, jak i plastycznym, sceptycznie podające w wątpliwość oczywistość werbalnych i obrazowych definicji rzeczywistości. Fakturowe bogactwo, mięsista, opalizująca, rozedrgana i haptycznie namiętna materia, mimo swej plastyczności lekka i rozpraszająca światło, kryje doniosłość treści eschatologicznych, sakralnych i niedopowiedzenie. Mimo intelektualnej i optycznej dyscypliny, mimo ascetycznej redukcji literackiej narracji i wyciszenia barw, jest to malarstwo dionizyjskie, malarstwo buntu i zmagania z namiętnością i cierpieniem, ze schematyzmem wizualnego kodowania świata i konwencjonalnością znaków językowych”¹² – zauważa Lidia Głuchowska w bardzo interesującej i trafnej analizie wczesnej twórczości Smużniaka.

Wraz z tą oryginalną plastycznie serią „kartonów” objawia się nie tylko nowy styl, ale przede wszystkim rodzi się dojrzały, niezależny artysta. Przypomnijmy: kończąc studia artysta dysponował dużym kapitałem kompetencji. Wysokie umiejętności techniczne wspierał szeroką wiedzą z zakresu filozofii, antropologii kultury, religii, a nawet dyscyplin „alternatywnych”, jak ezoteryka czy alchemia. Wreszcie – jego cechy charakterologiczne i właściwości psychofizyczne, zwłaszcza kreatywność i wyjątkowe zmysłowe uwrażliwienie na otaczającą rzeczywistość, sprzyjały (zdeterminowały?) wybranej profesji. Z takim potencjałem pozostało już tylko znalezienie własnego stylu i metody, wyróżniających go spośród innych twórców. I nie można mieć wątpliwości, że to właśnie „kartonowa” seria była tym przełomowym momentem już na początku jego kariery, co rzadko bywa oczywiste. Należy zatem zapytać o wyznaczniki tej odrębności: o autorską metodę, motywację, inspirację i interpretację.

Malarstwo jako transformacja

Malarstwo na kartonach z pierwszych lat po studiach było zmianą nie tylko estetyczną, formalną, lecz przede wszystkim ideową, związaną z głęboką refleksją na temat natury procesu twórczego i roli samego artysty. Zgłębiając kwestie twórczości, Smużniak sięga do różnych źródeł i porządków aksjologicznych, wywodzących się z rozmaitych tradycji kultury i religii. Wierzy w ich synergię, miesza je, łączy, internalizuje i po swojemu uniwersalizuje. W swoim

¹² L. Głuchowska: *Estetyka krzyku i estetyka szeptu. Normana Smużniaka malarstwo alchemicznych formuł*, „Pro Libris. Lubuskie Czasopismo Literacko-Kulturalne” 2008, nr 4, s. 105.

synkretyzmie łączy różne poglądy i wierzenia, tradycje kulturowe i filozoficzne. W „jego” antropologicznej perspektywie artysta malarz – *spiritus movens* procesu obrazowania – przekształca „brudną, bezkształtną” materię (*profanum*) w artefakt wprawdzie fizyczny, ale o właściwościach zgoła metafizycznych, transcendentnych, niosący wartości wyższe, szlachetniejsze, cenniejsze choć nieuchwytnie, bo duchowej natury (*sacrum*). Malowanie zatem, to odsłanianie „*Numinosum*”¹³ – nieuchwytniej, nierozpoznawalnej tajemnicy, czy może raczej pobudzanie, zachęcanie do jej odkrywania i doświadczania.



Elektryczność w Breslau, technika olejno-żywiczna na bawełnie, wym. 100 cm × 200 cm, 2007 r. Fot. N. Smużniak

Towarzysząca człowiekowi od zarania dziejów potrzeba odczuwania *sacrum* ma także walor praktyczny jakim jest potrzeba sensu, a więc porządkowania chaosu i stanowienia hierarchii wartości. Każdy z obrazów Normana jest więc niejako okiełznaniem entropii, porządkowaniem własnych wyobrażeń o świecie i naturze rzeczy (także obrazu), nadawaniem konkretnych kształtów własnej wyobraźni, intelektualnym refleksjom, odczuwanym emocjom i stanowi ducha towarzyszącego procesowi tworzenia. Malowanie obrazu jest w takim ujęciu

¹³ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968, s. 35.

skomplikowanym procesem przemiany w analogii do religijnych obrzędów (msza święta, Voodoo), pierwotnych rytuałów (praktyki szamanistyczne, obrzędy przejścia, taniec, ekstaza, trans), wreszcie – praktyk alchemicznych (przemiana duchowa poprzez oczyszczenie i doskonalenie). Z czasem teorię procesu alchemicznego artysta z powagą uzna za esencję procesu tworzenia, przyjmując ją za „metodę tworzenia *sacrum*” (o czym dalej). Wydaje się, że filozoficzno-ontologiczne rozważania wokół twórczości doprowadziły artystę do ogólnej konkluzji, iż istotą malarstwa jest tajemnicza metamorfoza, przemiana, przekształcenie materii fizycznej w pewien rodzaj wartości duchowej.

Nomenklatura i inspiracje

Czysto estetyczna wartość kartonów Smużniaka jest bezpośrednio dostępna z powodu opisanych wcześniej plastycznych atrybutów (kompozycja, kolorystyka, walory, kształty i technika), ale intencje i inspiracje autorskie już nie są tak oczywiste, dlatego ich odkodowanie jest ulubionym zajęciem odbiorców. Pierwszym tropem jest przedstawienie, anegdota (treść) czy mimetyczne sugestie, których jednak obraz abstrakcyjny z reguły nie posiada. Dlatego dekodowanie autorskiego przekazu zwykle rozpoczyna się od przypominającego drogowskaz tytułu, który wielu twórców traktuje jako integralną część swoich obrazów, a do nazywania dzieła przykłada szczególną wagę. Należy do nich także Smużniak, który w charakterystyczny dla niego sposób zaopatruje obrazy w oryginalne, obcojęzyczne tytuły, najczęściej łacińskie, niemieckie, angielskie, rzadziej francuskie. Warto bliżej przyjrzeć się temu zagadnieniu, bowiem specyficzne nazywanie obrazów odgrywa nader ważną rolę w jego twórczości. Oto kilka przykładów z lat 1997–2002: *Unglaube*, *Die Kreuzigung*, *Mare Tenebrarum*, *Protagonist*, *Tempus*, *Recordario*, *Cherubin*, *Seraphim*, *Lux Aeterna*, *Ignis Fatuum*, *Johannisnacht*, *Erhaben über Welt und Zeit*, *Ohne Liebe*, *Everyone I Love Is Dead*, *Lux Mundi*, *Quaternitat*.

Czy w przypadku tej twórczości jesteśmy w stanie dzięki nazwie dotrzeć do genezy obrazu i odkryć oryginalne autorskie motywacje, emocje i stan ducha? Zrozumieć, jakie względy stoją za tak wymyślną tytulaturą? Raczej niezupełnie, bo czysto semantyczny trop w kontekście tytułu dzieła prowadzi na interpretacyjne manowce. U Smużniaka opatrywanie dzieła konkretnym tytułem nie jest równoznaczne z sugerowaniem czy przypisaniem mu konkretnej treści, znaczenia, sensu, dlatego nadanych nazw nie można odczytywać dosłownie. Widać to już w pracach dyplomowych, których tytuły miały bogatą konotację, odwołującą się do mitycznych czy religijnych pojęć, funkcjonujących od stuleci

w tradycji filozoficznej, kulturowej, literackiej i konfesyjnej. Wprawdzie kształt plastyczny nie jest prostą, adekwatną transpozycją tytułowego pojęcia na język malarstwa, ale bez wątpienia ma inspiracyjne znaczenie. *Mare tenebrarum* nie przedstawia „morza o ciemnych wodach”, ale jest wariacją plastyczną na temat fizycznych krańców świata, które w ten sposób postrzegali starożytni Grecy. Wbrew pozorom obraz *Gottesblutt* nie ma nic wspólnego z (makabrycznymi) pierwotnymi rytuałami, ale nawiązując do religijnego obrzędu z liturgii katolickiej, wskazuje na duchową istotę wiary. *Lux Aeterna* nie oznacza niewyczerpalnego źródła światła, lampy świątynnej czy symbolu nieśmiertelności, lecz ludzką potrzebę absolu i nadzieję powrotu z zaświatów. Wreszcie obraz *Requiem* to nie plastyczne przedstawienie „odpoczynku” czy „mszy żałobnej”, lecz impresja malarska powstała wskutek kompulsywnego słuchania sławnego utworu Mozarta. Jeśli „msza” jest w tym przypadku inspiracją, to – jak podkreśla autor – tylko jako dzieło muzyczne, a nie rytuał konfesyjny. Dochodzimy tutaj do kolejnego, niezwykle ważnego elementu „metody Smuźniaka”: wyjątkowej inspiracyjnej roli muzyki, a szerzej – dźwięku.

Brzmienie obrazu

Podczas pracy nad obrazem Smuźniak ekstremalnie angażuje swoje zmysły, przede wszystkim wzrok i dotyk, ale także słuch, smak i węch. Z racji wyjątkowej wrażliwości na dźwięk, rolę szczególną na każdym etapie transformacji (tworzenia dzieła) odgrywa jego ulubiona muzyka: poważna, współczesna, pop-rockowa, eksperymentalna, jazzowa. Posiada w zbiorach ponad dwa tysiące płyt z większości gatunków muzycznych. Inspiracją dźwiękową jest dla niego nawet brzmienie wypowiedzianych głośno obcojęzycznych słów, nazw, zdań, np. tych obecnych w tytułach obrazów. To dźwięk, melodia, rytm utworu muzycznego bądź brzmienie wypowiedzi (np. emitowanej podczas ciągłego odczytywania nazw) często stymuluje wyobraźnię artysty i jest impulsem do „zobaczenia” kolorów, kształtów i form oraz „przeniesienia” ich metaforycznie na płótno. Malowanie jest tutaj złożonym i subtelnym procesem transformacji – przekształcania dźwięku, wywoływanych przez niego emocji i refleksji w obraz. Procesem spontanicznym, nie do końca przewidywalnym, ale rzeczywistym, przypominającym niektóre z rytuałów przejścia praktykowanych w kulturach prymitywnych czy obrzędach religijnych. Muzyka, podobnie jak przeżycia religijne czy niektóre używki, jest w stanie wywoływać ekstazę, stan uduchowienia. Spotykane w obrzędowości uporczywe powtarzanie słów, całych wyrażen niczym „zaklęcie” (recytacja, deklamacja) potrafi prowadzić do emocji i myśli dostępnych

jedynie poza świadomością, do transu, do podświadomej reaktywności czy duchowego uniesienia. Jednak nie tylko o pewien rodzaj kontrolowanego transu idzie, lecz o oddanie fizycznej i symbolicznej natury muzyki (dźwięku), która wszak istnieje tylko dzięki przestrzeni i zarazem sama nią jest, co fale akustyczne unaoczniają, a artysta aplikuje w obrazie. Właśnie dlatego Norman podkreśla jak bardzo z tego powodu lubi słuchać wibrujących, falujących riffów gitarowych w wykonaniu Robina Guthrie, Cocteau Twins, Andy Summersa z The Police czy eksperymentów z pogłosami i echem gitarowym The Edge'a z U2. Powiada: „chciałem malować tak, jak oni grają. Taka muzyka nadawała moim obrazom tonację kolorystyczną”.



Seconds, technika olejno-żywiczna na bawełnie, wym. 100 cm × 200 cm, 2008 r.
Fot. N. Smużniak

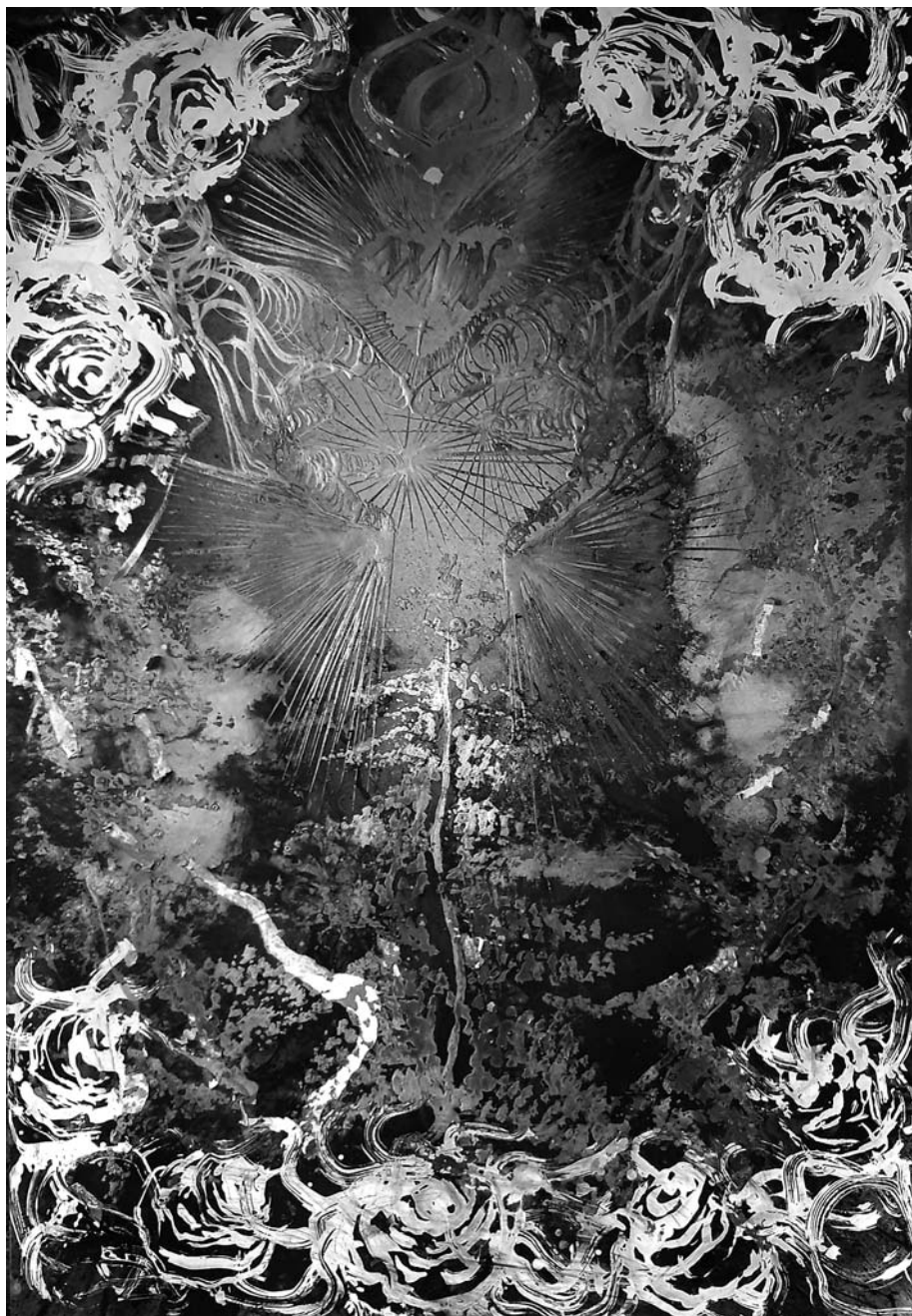
Alchemia malarstwa

Zarówno na „kartonach”, jak i równie bogatej późniejszej serii „olejów” Smużniak umieszcza alchemiczne tropy – cyfry, liczby, litery, wyrazy i całe zdania, symbole oraz znaki – które dyskretnie zwracają uwagę na wykorzystanie teorii i metody alchemicznej w praktyce malarskiej. Oczywiście nie chodzi tu o potoczne, wulgarne utożsamianie alchemii z przemianą ołowiu w złoto, lecz potraktowanie jej zgodnie z filozoficzno-psychologicznymi interpretacjami jako proces transformacji wewnętrznej, metodę doskonalenia i samopoznania, próbę poszukiwania sensu i zrozumienia świata, wreszcie odnalezienie swojego miejsca w uniwersum (kamień filozoficzny). Taka perspektywa twórcza okazała się nadzwyczaj zgodna z mocno indywidualistyczną naturą artysty i jego

rozumieniem sztuki, a traktatowe reguły alchemii pomogły tylko zdefiniować proces „powoływania obrazu do życia”. Mowa o czterech „klasycznych” etapach transformacji: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* (czasami pomijany), *rubedo*¹⁴, oznaczających nie tylko procesy chemiczne, ale także symboliczną drogę do duchowego oświecenia. Uogólniając można stwierdzić, że tak rozumiane praktyki alchemiczne w jakimś sensie są obecne w każdym rodzaju procesu twórczego.

Na czym zatem polegała „alchemia malarstwa” według Smużniaka i jak fizycznie odbywała się transformacja? Skonstatujmy oczywistość: „alchemia malarstwa” nie jest procesem ścisłym i powtarzalnym jak eksperymenty we współczesnym laboratorium, a uniwersalny schemat nie istnieje. „Enumeratywne” odtworzenie każdej czynności w ramach każdego z etapów jest niemożliwe, bo każdorazowo proces jest osobnym intelektualno-zmysłowym splotem refleksji, woli, wizji i działania artysty. Już w pierwszej fazie *nigredo*, uznawanej za najważniejszą, proces przebiega instynktownie i spontanicznie (z dużym udziałem przypadku), co wyklucza rutynę. W trakcie *nigredo* dochodzi do ekstremalnej destrukcji aktualnego stanu osobowości twórcy. „Czernienie, spalanie, zniszczenie substancji, oczyszczenie” oznacza tutaj, że artysta stara się dotrzeć do głębi swojej świadomości i podświadomości pozbywając się czarnych, ograniczających myśli, „złogów” codzienności, lęków, słabości, które zaprzatają jego głowę, gdy przystępuje do malowania. Zabieg „spalania i oczyszczenia” musi być z premedytacją zainicjowany i konsekwentnie doprowadzony do końca. Głębią tego złożonego procesu są intelekt, emocje, wyobrażenia, duch, a bodźcami wyzwalającymi taką zmysłowo-intelektualną „reakcję łańcuchową” może być wszystko: intelektualna refleksja, lektury pisma, rozmowa, muzyka głośno i wielokrotnie odtwarzana, dźwięk jako taki, słowa głośno deklamowane

¹⁴ Podaję za: www.ormus-online.pl. *Nigredo*, czyli czernienie, oznacza rozpad, śmierć i rozkład. Zniszczenie materii, by uzyskać jej czysty, surowy, pierwotny stan. Symbolicznie to podróż do wewnątrz i oczyszczenie z lęków, ograniczeń i słabości; alchemik musi „umrzeć”, by narodzić się na nowo. To zanurzenie się w nieświadomość, by odkryć to, co ukryte i nieuświadomione. *Albedo*, czyli bielenie, symbolizuje duchowe oczyszczenie i odrodzenie, wprowadzenie jasności i klarowności, gdy substancja nabiera formy i wyrazistości, stając się przejrzystą i doskonałą. To moment przebudzenia świadomości; czystość i harmonia po trudach walki z ciemnością, chaosem, moment spokoju i akceptacji. W praktyce alchemicznej – sublimacja substancji. Symbolicznie to etap odrodzenia, dostrzeganie piękna, sensu, wewnętrznej czystości, przejrzystości myśli i ducha. Idealny punkt wyjścia do dalszych przemian. *Citrinitas*, czyli żółcenie. Moment, w którym materia osiąga stan dojrzałości przed ostateczną przemianą, a alchemik zdobywa mądrość i głębsze zrozumienie. Moment integracji zdobytej wiedzy i doświadczenia prowadzący do wewnętrznej świadomości. *Rubedo*, czyli czerwienie. Osiągnięcie pełni, jedności (ducha i materii) i doskonałości. Gotowość materii na zjednoczenie z boskością. Jedność przeciwności: męskość i kobiecość, duch i ciało łączą się w harmonii.



Noc Świętojańska, akryl, tusze akrylowe, pozłota szlagmetalem, karton, wym. 100 cm × 70 cm,
2024 r. Fot. N. Smużniak

lub śpiewane, okrzyk, taniec, rytm, trans, wspomagające używki i wiele innych. W „pierwotnej” fazie *nigredo* wszystko, co w osobistej potencji i wizji twórczej artysty jest zbędne, niepotrzebne, fałszywe zostaje zniszczone, a pozostaje tylko pewien ideowy konstrukt, schemat, trop, matryca, podwalina, na której zbudowany będzie obraz. W sferze psychofizycznej to akt ekstremalnej determinacji zerwania z „dotychczasowym”, by stworzyć nową wartość. Sprzyja temu *albedo* – poczucie pełnej świadomości dzieła, jasności, czystości i harmonijna wizja obrazu, stan gotowości umożliwiający wypełnienie płótna malarską treścią. Kolejne dwa etapy transformacji to realizowanie świeżo zrodzonej wizji, czyli właściwe malowanie: wybieranie i mieszanie malarskiej ingrediencji (farby, oleje, pigmenty) i rozprowadzanie na płaszczyźnie za pomocą różnych, czasami „oryginalnych, autorskich” narzędzi (pędzel, szpachla, drucziana szczotka, drewniany pisak czy własne dłonie). W ostatniej fazie *rubedo* artysta poddaje krytycznej analizie powstałe dzieło, wprowadza korekty, uzupełnia i porządkuje obraz, usuwając zbędne dla materializacji idei elementy plastyczne (kompozycyjne, kolorystyczne, walorowe). To wówczas pojawia się głęboka świadomość momentu, gdy obraz jest skończony, gdy każdy dodatkowy, kolejny gest artysty już do niego nic nie wnosi, a jeśli jest postawiony – staje się załącznikiem nowego dzieła.

Norman podkreśla, że jednostkowa idea jest niezbędna dla stworzenia dzieła, ale może być też punktem wyjścia dla powstania wielu materializacji, wielu różniących się plastycznie obrazów. I choć same procesy tworzenia przebiegają podobnie, to nie są tożsame, nie dają się powielić i nie generują takich samych efektów. Dociekając głębszej natury twórczości artysta dochodzi do wniosku, że jego jedyną istotą jest powstałe dzieło, niezależny już, autonomiczny byt, nieprzynależący nawet do swego stwórcy artefakt. Ma świadomość, że rzeczywiste doświadczenie twórcy w procesie obrazowania okazuje się nieprzekazywalne, a odbiorca nabywa suwerennych praw do własnej interpretacji okazanego mu dzieła. Oznacza to, że obaj, artysta i odbiorca, nie są sobie niezbędni. Może dlatego Smużniak nie wierzy w społeczną misję artysty, choć wierzy w wywoływanie prawdziwych emocji, które niekiedy mogą doprowadzić do jakiś konsekwencji o zasięgu ponadindywidualnym w innej sferze życia.

Działalność artystyczna

Cała dotychczasowa twórczość malarska Smużniaka jest pod względem ideowym, formalnym, technicznym i tematycznym jednolita, spójna i konsekwentna, ale można wyróżnić trzy okresy, gdy jedno ze stosowanych mediów sztuki, nośników przekazu (papier, akryl i tempera oraz płótno, farby olejno-żywiczne)

było przez artystę preferowane i dominowało nad drugim. W latach 1996–2004 powstawała bardzo liczna seria „kartonów”, a od przełomu 2005 i 2006 r. zaczynała przeważać „oleje”. „Kartony” powracają do łask i są ponownie preferowane gdzieś od przełomu 2017 i 2018 r. aż do chwili obecnej. Oczywiście zmiany odbywały się płynnie i były rozciągnięte w czasie. Przytoczone wyżej preferencje nie są tylko czysto statystyczną informacją. Zmiana medium następowała wówczas, gdy plastyczna formuła serii się wyczerpywała, gdy nie potrafiła przenieść nowych wartości. Rozstrzyganie najważniejszych plastycznych problemów i artykulacji, zarówno estetycznych jak technicznych, przebiegało odmiennie podczas pracy z „kartonami” czy „olejami”. Także tematyka i forma podlegały zróżnicowaniu, bo choć „cel i metoda” się nie zmieniały to to, co było możliwe na płótnie z użyciem farb olejnych, nie było osiągalne na „kartonie”. W opisie tych przemian pomijamy okres studencki, gdy poszukujący swego stylu przyszły absolwent z równą uwagą „ćwiczył” umiejętności na papierze i płótnie, a ich efekty demonstrował w kilku uczelnianych prezentacjach, m.in. w „L’Act Unique” w Lille (1993 r.) i w „Wernisaż w »5«” w gmachu TV Wrocław (1995 r.).

„Kartonowa” seria udanie debiutowała w Państwowej Galerii Sztuki w Legnicy (obecnie Galerii Sztuki) podczas 22. WPZM w 1997 r. – za pentaptyk pt. *Unglaube* Smużniak zdobył nagrodę KGHM Polska Miedź S.A. Jeszcze w tym samym roku i miejscu artysta został doceniony na Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych PROMOCJE ’96¹⁵, otrzymując Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki RP i firmy „Astra-Pollena” za tryptyk *Die Kreuzigung*. W 1998 r. debiutował wystawą indywidualną „Unglaube” w Zamku Książąt Głogowskich¹⁶, a wkrótce potem zaprezentował prace w Wojewódzkiej Bibliotece im. C.K. Norwida w Zielonej Górze na ekspozycji „Ohne liebe”. W tym samym roku brał też udział w przedsięwzięciach zbiorowych, jak np. w XVII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie i przeglądzie „Egeria” w BWA w Ostrowie Wielkopolskim. Ówczesną aktywność wieńczył największym z dotychczasowych pokazów indywidualnych – piękną i dojrzałą wystawą „Lamenti”, zorganizowaną przez legnicką galerię, a prezentowaną w przestrzeniach Centrum Sztuki Teatr Dramatyczny w Legnicy (obecnie – Teatr im. H. Modrzejewskiej). Drugie tysiąclecie artysta zamknął jeszcze kilkoma pokazami zbiorowymi, m.in. udziałem w Krajowej Wystawie im. E. Gepperta (BWA Wrocław), w wystawach

¹⁵ Cykl organizacyjny jednej edycji PROMOCJI obejmował dwa kolejne lata: w pierwszym roku (sygnatura edycji) jury oceniało zgłoszone do konkursu prace i decydowało o nagrodach, a w następnym galeria prezentowała wystawę wraz z publikacją towarzyszącą (katalogiem).

¹⁶ Zamek jest siedzibą Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Głogowie.

zagranicznych „Contact” (prywatna Galerie Sybille von Oppeln-Bronikowski w Wiesbaden), „En Block” (Ludwigs-Maximilian Universität, Monachium).

W pierwszej dekadzie nowego tysiąclecia nadal intensywnie pracował i wystawiał. Wśród najważniejszych wydarzeń należy wymienić prezentacje indywidualne, jak np. 2000 r. – „Ignis Fatuus” (Galeria pod Sceną, Legnica), 2001 r. – „Opium Dei” (ASP Wrocław), „Mondo Cané” (Filharmonia Wrocławska), „Mare tenebrarum” (Hotel Radisson Wrocław), „Neonlicht” (Galerie Pokusa, Wiesbaden), 2003 r. – „Endlose Welten” (Haus Fischer, Neuss), „Zeitlose Welten” (Centrum im. Willy Brandta, Wrocław), 2004 r. – „Malarstwo” (Muzeum Archeologiczne, Uelzen), 2005 r. – „Die Reise – Out of time” (Galerie „Pokusa”, Wiesbaden), 2008 r. – „Millisekunden – When the poets dreams of angels” (Galerie „Pokusa”, Wiesbaden). Corocznie prezentował też prace na wystawach zbiorowych, z których najważniejsze to: 2000 r. – „Malarstwo pracowników ASP we Wrocławiu”, BKK Brunzswik; II pokaz „En Block”, Galeria „Na Odwachu”, Wrocław; 2001 r. – „Eröffnung 2001” – Rücker GMBH, Gifhorn; „Sztuka z Legnicy” – wystawa malarstwa, Blansko, Czechy; 2002 r. – „Natura rzeczy”, Biuro Wystaw Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa; 2003 r. – „Einladung Somer Art” – Galerie „Pokusa”, Wiesbaden; 2003 r. – Triennale Sztuki „Sacrum”, Częstochowa, „Ku cywilizacji życia”; 2004 r. – Malarstwo artystów Euroregionu Nysa, Muzeum Regionalne, Jawor; „Dialog 2”, Artfabrik, Wuppertal; „WinterArt”, Galerie Pokusa, Wiesbaden; 2005 r. – Wrocław – Gdańsk: Malarstwo pracowników ASP we Wrocławiu, ASP w Gdańsku; „Śląskie lato w Toskanii”, Palazzo di Parte Guelfa, Florencja; 25. WPZM, PGSz, Legnica; 2006 r. – „Figura a struktura”, Galeria „El”, Elbląg; „Wieżowce Wrocławia” – wystawa z okazji 60-lecia ASP we Wrocławiu, Muzeum Narodowe, Wrocław; 2007 r. – Wystawa zbiorowa portretów, Scottish National Portrait Gallery; 2008 r. – „Wrocławska ASP prezentuje malarstwo – grafikę – rzeźbę”, Pałac Sztuki, Kraków; Wystawa Wrocławskiego Designu; malarstwo (wystawa towarzysząca), Miejska Galeria Sztuki, Galeria Willa, Łódź.

Pomiędzy światłem, przestrzenią, materią

Po 2003 r. Smużniak zaczął odczuwać zmęczenie bardzo absorbującą pracą dydaktyczną i szeroką działalnością artystyczną (twórczość i wystawiennictwo). Wygaszał swoją aktywność, zbierał siły na nowe otwarcie. Postanowił zmienić medium swojej sztuki, by wrócić do wcześniejszych fascynacji przestrzenią, światłem, dźwiękiem, których „kartony” nie były w stanie udźwignąć. Przy okazji „odnowił” pamięć o twórczości Gerharda Richtera, zwłaszcza o jego „abstrakcjach”, gdzie te zagadnienia miały swoje oryginalne rozwiązania.

Z wielkim poprzędnikiem „dzielił” Smużniak zainteresowanie materią obrazu i gestem malarskim oraz rozumienie obrazowania poprzez proces, gdzie farba, impuls i forma stają się znaczeniem. Powrócił więc do płótna i techniki olejno-żywicznej, którą lubił i perfekcyjnie posiadał, a która umożliwiała zaawansowane operowanie kolorem, materią i strukturą powierzchni, niezwykle grą światła i przestrzeni obrazu. Eksperymentował z fakturą różnorodnością powierzchni malarskich, co pozwalało na zróżnicowanie formy i sugestię głębi.

Dla artysty niezwykle istotne, wręcz fundamentalne jako medium przekazu jest światło malarskie: powstałe dzięki kombinacjom barw i materii nadaje obrazom zmysłowość i sprawia, że przekazują coś więcej niż tylko formę – prowadzą z widzem swoisty emocjonalny i estetyczny dialog. Stają się żywym organizmem – pulsującą materią, na której światło „zatrzymuje się” lub „przenika”, budując subtelność, niemal hipnotyczną głębię. Są „dramatycznym zapisem walki o formę z [...] instynktem, energią życia i zarazem nienasyconym pragnieniem doznania pełni, jedności z wszechświatem. [...] Obrazy urzekają swym nieposkromieniem, a zarazem swoistym i tylko im właściwym smakiem, którego źródłem jest niezwykle malarska intuicja. Ostatecznie twórczość Smużniaka przypomina dotykanie płaszczyzn obrazu skłębionej chmury doznań, w której nie ma jakiegos uprzywilejowanego kierunku, sposobu rozumienia, odczuwania”¹⁷.

Dla Smużniaka światło nie jest tylko efektem optycznym. To medium, które ożywia obraz, buduje jego dramaturgię i wciąga widza w przestrzeń kompozycji. Przestrzeń, która Normana fascynowała wręcz obsesyjnie, w jego pracach nie jest geometryczna ani realistyczna, fotograficznie wierna. Jest raczej subiektywnym, emocjonalnym mikrokosmosem – przestrzenią odczuwaną, a nie oglądaną. Dzięki temu odbiorca nie tylko „patrzy” na obraz, ale niemal „wchodzi” w jego wnętrze, doświadczając gry światła, koloru i materii. Choć obaj z Richterem używali podobnych technik i narzędzi („sławne” rakle Niemca), to jednak Smużniak dla uzyskania przestrzenności obrazu zamiast „iluzyjnych trików” stosował bardziej wyrafinowane i żmudne techniki laserunkowe, wzorowane na starych XVII-wiecznych mistrzach. Warstwy farby i żywicy, наносzone w procesie molarnej, niemal alchemicznej pracy, pozwalają artyście uzyskać pełniejszą grę efektów: od jedwabistej gładkości po chropowatą, reliefową fakturę. Wykorzystuje ulubione kolory (zielenie, błękity, granaty, szarości, czerwienie, fiolety), ale nie w formie czystej, lecz złożonych tonacji, przenikających się i wibrujących melanżów. Dzięki różnaitości powierzchni i gradacji ostrości tworzy iluzję realistycznej

¹⁷ J. Łukasik, *Malarstwo Normana Smużniaka, czyli niebo (lub piekło) widziane od „środku”* [w:] *Norman Smużniak „Parfum”*. Galeria Sztuki w Legnicy, kwiecień 2011, oprac. D. Krawczyński, Legnica 2011, s. 6.



Sen nocy letniej, akryl, tusze akrylowe, pozłota szlagmetalem,
karton, wym. 100 cm × 70 cm, 2024 r. Fot. N. Smużniak

przestrzeni, jakby rodzaj mikro- i makroświata przyrody, a wyrazistą strukturą malatury sugeruje przestrzeń bardziej filozoficzną niż geometryczną.

Wszystkie te właściwości olejnego malarstwa Normana Smużniaka można było podziwiać i roztrząsać podczas dużej wystawy indywidualnej w legnickiej galerii pt. „Parfum”¹⁸. Tytułowa praca ma symboliczne znaczenie, bo powstawała przez kilka lat w prawie całym, bodaj najpłodniejszym i najciekawszym okresie twórczym artysty („Parfum”, 2005–2009), który załamał się w czasie nasilenia śmiertelnej choroby matki (2008–2011). Na wystawie zaprezentowano także kilka wcześniejszych „kartonów”, zapowiadających ten wybitny i spektakularny

¹⁸ *Ibidem*.

czas. Już tylko dla porządku przypomnijmy, że zapewne wiele przestrzennych kompozycji Smużniaka nie powstałoby, gdyby nie jego miłość do muzyki, co znajduje wyraz m.in. w charakterystycznych tytułach prac. Oto parę przykładowych tytułów z tamtego okresu: *Liebe zu Winter*, *Miniut*, *A.13*, *Spaceface*, *FLY 420*, *Walking on the Moon*, *Nautical*, *A space between Us*, *Die Nacht*, *48 Hours*, *Rund*, *Captive*, *Riverside*, *Faith*, *Angel Heart*, *Seconds*, *Good Times* *Bed Times*, *Two Hearts*, *Metropolis adieu*, *SAT 73*, *Weg zo Gott*, *Transmitter*, *Wire*, *Fleur de Fleurs*, *Pfeffermint Himmel*, *Hundes Himmel*, *Ein*, *Zwei*, *Drei*, *Camphor*, *N*, *Bye Bye Bad Man*, *Murdered by Numbers*, *Le Mal*, *Air I*, *Original Sin*.

Papiery po raz drugi...

Od 2019 r. Smużniak „kartony” maluje ponownie, ale czuje jakby dopiero zaczynał i odkrywał medium na nowo. Czyni to wręcz obsesyjnie, codziennie przez wiele godzin. Gdy w pierwszym kartonowym okresie tworzył kilkadziesiąt prac w roku, to teraz kilka razy więcej (w ostatnich czterech latach namalował około 1600 obrazów). Zaczyna od luźnych barwnych plam, a potem rozgrywa kompozycje „na bazie neuronowych połączeń”, które następnie przekształca lub wzbogaca o motywy botaniczne, kwiatowe, roślinne. Nawiązuje kompozycyjnie do epitafiów (poprzez owalne kształty) i wprowadza rozbudowany arsenał elementów symbolicznych – dłoni, kielichów, świeczników, paproci, muszli, spadających gwiazd, komet, róż i innych roślin oraz wiele motywów zainspirowanych ilustracjami i rysunkami z XVI, XVII i XVIII w. Oczywiście nie zabrakło też literowych i cyfrowych symboli, a to wszystko osadzone zostało w bogatym kolorystycznie anturażu. Smużniak rozbudowuje materialne środki wyrazu o różnej konsystencji tusze, pozłocenia szlagentem, ekoliny i spraye, testuje gęstość, intensywność barwnika oraz sposoby aplikacji na płaszczyznę. Fakturuje i „rzeźbi” powierzchnie za pomocą „klasycznych” i nietypowych narzędzi, jak druciana szczotka, wiertaka czy szlifierka. Te zmysłowe, oniryczne jak z marzenia lub koszmaru obrazy tchną duszną, orientálną i hipnotycznie pulsującą i wciągającą atmosferą, a zarazem przypominają cudowny, łagodny i miękki świat rafy koralowej. Obrazy układa w wieloelementowe kompozycje przypominające witraże, zza których przebija rozproszone nieziemskie światło. Szkoda, że podczas ostatniej edycji WPZM mogliśmy zobaczyć „na żywo” tylko okrojony fragment zastawu pt. „Sekretny ogród”¹⁹.

¹⁹ 28. Wystawa Plastyki Zagłębia Miedziowego, Galeria Sztuki w Legnicy, Galeria Ring, 8 XI 2024 r.–26 I 2025 r.

W ostatnich miesiącach artysta podejmuje próby przeniesienia tych niepowtarzalnych kompozycji na płótna. Znając wcześniejsze serie malarskie Smużniaka możemy spodziewać się wielu zaskakujących, oryginalnych i wspaniałych plastycznie rezultatów.

Podsumowanie

Cechą charakterystyczną postawy Smużniaka jest synkretyzm. Zanurzony w świecie najróżniejszych poglądów, teorii filozoficznych, doktryn religijnych, wierzeń prymitywnych społeczności i kultur, mitów (poza greckimi i rzymskimi także orientalnymi i nordyckimi – Gilgamesz, Kalewala), artysta „widzi swój teatr ogromny”, ale nierozpoznany, nieuporządkowany, chaotyczny, pełen sprzeczności. Dlatego, dostrzegając immanentne, nierozwiązywalne przeciwieństwa, próbuje go porządkować przez poszukiwanie *sacrum* i praktyki alchemiczne. Jedyne, co w takim świecie zdaje się być pewne, to nieustanna transformacja, metamorfoza. I dlatego w jego praktyce poszukiwanie *sacrum* nie stoi w sprzeczności z alchemicznym doświadczeniem czy szamanistycznym transem i Voodoo.

Smużniak to artysta, który w swojej twórczości konsekwentnie eksploruje napięcie między materią obrazu a przestrzenią, którą ten obraz sugeruje. Jego technika olejno-żywiczna pozwala na budowanie wielowarstwowych kompozycji, w których światło, kolor i faktura tworzą nie tylko wizualne doświadczenie, ale także rodzaj medytacji nad naturą postrzegania. Zarazem to malarstwo szczerego instynktu i sensorycznego wymiaru. To malarstwo autonomiczne, niepowtarzalne, ekstremalnie subiektywne i zarazem uniwersalne, które czytać (interpretować) i smakować estetycznie można niezależnie od jakiegokolwiek kontekstu zewnętrznego. Najważniejszym (może jedynym?) wyznacznikiem tej twórczości jest nietuzinkowa osobowość artysty.

Twórczość Normana to opowieść o malarstwie jako procesie transformacji, procesie odkrywania światła, przestrzeni i materii. Dialog z tradycją i inspiracja współczesnymi mistrzami nie przesłaniają jego indywidualnego języka, który z każdą kolejną pracą staje się coraz bardziej wyrazisty. Jego obrazy to nie tylko dzieła do oglądania – to doświadczenia, które się przeżywa. I choć malarstwo Smużniaka jest w dużej mierze abstrakcyjne, to nigdy nie jest oderwane od doświadczenia rzeczywistości. Formy, barwy i struktury przywołują skojarzenia z pejzażem, wodą, niebem czy mikroskopijnymi strukturami natury. Właśnie to balansowanie między abstrakcją a realnością sprawia, że jego obrazy są tak angażujące – widz staje się uczestnikiem gry skojarzeń, w której obraz jest jedynie punktem wyjścia. Do czego? Może do podróży w nieznane, ale na pewno pełnej niesamowitych wrażeń...