

WŁODZIMIERZ ŁAJMING



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU





spis treści

JAROSŁAW BAUĆ PRZEDSŁOWIE.....	6
JAROSŁAW BAUĆ MALARZ W CZASIE NIEMALARSKIM.....	8
ANDRZEJ ZAGROBELNY MARTWA NATURA WOBEC PRZEDSTAWIENIA PEJZAŻOWEGO W TWÓRCZOŚCI WŁODZIMIERZA ŁAJMINGA.....	14
ZBIGNIEW JAN MAŃKOWSKI MYŚLĄC O OBRAZACH WŁODZIMIERZA ŁAJMINGA.....	24
SŁAWOMIR LIPNICKI ŻEBY CZUŁO SIĘ POWIETRZE.....	40
NOTA BIOGRAFICZNA OPRACOWAŁA ANNA ZELMAŃSKA-LIPNICKA.....	48
OBRAZY, RYSUNKI.....	58

Przedślowie

JAROSŁAW BAUĆ

Jeśli miałbym krótko wytłumaczyć, dlaczego to mnie przypadł, zaszczytny skądinąd, obowiązek powołania do życia, składanego obecnie w Państwa ręce wydawnictwa, to wyjaśniam.

Na jednym z wielu spotkań z moim Profesorem, prawdopodobnie było to w Zaworach, w letnim domu malarza, gdzie byliśmy wspólnie podejmowani na powernisażowym, czy plenerowym spotkaniu, Mistrz wygłosił sakramentalną sekwencję „...ty jesteś pierwszy i tak zostanie.” Piękne to naznaczenie, wręcz o brzemienności stygmatu, i prawdziwe, bo faktem bezspornym jest, że jestem pierwszym dyplomantem w pracowni profesora Włodzimierza Łajminga. Zatem pierwszy to pierwszy i zdaje się, że żadna siła mnie od tego nie uwolni. A jeśli dodam, że sytuację tę sam sprowokowałem poprzez wybór pracowni Profesora, rezygnując z innej, to dalsze tłumaczenie wydaje się zbyteczne.

Oddając w Państwa ręce kolejną monografię wydaną z inicjatywy Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, zarówno ja, kierujący projektem, jak i osoby do niego zaproszone, mamy nadzieję dołączyć do pięknej tradycji zatrzymywania w pamięci artystów – profesorów-przewodników młodych pokoleń po sztukach pięknych. Nasze zamierzenie wydawnicze kierujemy zarówno ku tym, którzy znają osobiście bohatera monografii, jak i kolejnym pokoleniom artystów naszej wyjątkowej uczelni. Jeśli zdarzy się, że pozycja ta dostanie się do rąk osoby spoza kręgu wskazanych adresatów, to tym pełniej dokona się ten edytorski projekt. Warto wspomnieć, że za sprawą wspomnianego Wydziału Malarstwa wydano już monografie profesorów Kazimierza Ostrowskiego, Hugona Laseckiego, Jerzego Ostro-

górskiego i Mieczysława Olszewskiego – wymienione opracowania poprzedziły niniejsze, poświęcone profesorowi Włodzimierzowi Łajmingowi. Każde z nich, ujęte redakcją dyplomantów wspomnianych profesorów, stworzyło charakterystyczny rys twórczości mistrzów, ale też wskazało na interesujące wątki związków emocjonalnych rozkwitłych między majstrami a ich uczniami. Myślę, że to cecha szczególna tego miejsca.

Do chwili obecnej w licznych publikacjach o twórczości Włodzimierza Łajminga swój koncept interpretacyjny dzieła malarza kreślili wspólnie narratorzy kultury artystycznej, wśród nich: Kazimierz Nowosielski, Zofia Watrak, Jarzy Kamrowski, Adam Pawlak, Bogdan Justynowicz, Stanisław Teisseyre, Jacek Kotlica, Józefa Wnukowa, Ignacy Witz, Edmund Puzdrowski, Jan Berdyszak, Georg Jappe i wielu innych. Ale czy artyście przypisane jest jedno i to najbliższe kalendarzowo pokolenie interpretatorów? Spełnieniem dla twórcy wydaje się chwila, gdy nad jego dorobkiem pochyla się kolejne pokolenia historyków sztuki, kulturoznawców, artystów, przybliżając jego dzieło następnym wyznawcom życia w świecie sztuki. Pierwszą przesłanką stanowiącą o ponadpokoleniowym dziele Profesora jest skład zespołu redakcyjnego zawiązanego na rzecz tego wydawnictwa. Są to osoby pokoleniowo odległe od wyżej przywołanych autorów, niemniej bardzo blisko związane swoim życiem, zarówno profesjonalnym jak i emocjonalnym, z twórczością Profesora. I tak, z dziełem profesora Łajminga zmierzli się Anna Zelmańska-Lipnicka, dr Sławomir Lipnicki, dr Zbigniew Mańkowski, Andrzej Zagrobelny, a skład graficznego twórczo dokonał Mateusz Pęk.



Malarz w czasie niemalarskim

JAROSŁAW BAUĆ

Kategoryczny sąd, pozostawiony bez komentarza, zdaje się mieć moc unicestwienia ocenianego malarza. Osoba wątpiąca w istnienie sztuki malarstwa, a zatrudniona na Wydziale Malarstwa w uczelni historycznie ukształtowanej przez malarzy, może być poczytana za szaloną, w najlepszym razie za prowokacyjną. Czynimy więc prowokację, by sprostac dramaturgii problemu postawionego, by pobudzić do namysłu nad twórczością profesora Włodzimierza Łajminga. Rozważmy – czym jest malarstwo (jeśli takowe istnieje) i jak dopełnia się malarz w czasie niemalarskim bądź w czasie malarskim? Wymyśliłeś to, że będziesz malarzem. W konsekwencji trafiasz do uczelni, miejsca potencjalnie zaspakajającego spełnienie takich marzeń. Zdajesz egzamin, spędzasz pięć intensywnych lat z ludźmi bliskimi ci duchem, po czym otrzymujesz dyplom z rąk mistrza i już jesteś malarzem. Powstaje pytanie: czy taka droga zapewnia adeptowi sztuk miano bycia artystą? Jestem przekonany, że malarstwo niesie się całym sobą, że z malarstwem trzeba wejść do uczelni, jeśli tędy wiedzie droga, nade wszystko nie dać go w sobie sponiewierać, wyprać czy skroić nie na swój wymiar i figurę. Stawanie się twórcą jest rzeczą równowagi między świadomym a nieświadomym. Uczelnia w ostateczności nie uczy malarstwa, lecz pomaga swoim studentom odkrywać obszary nieuświadomione i jeśli zdąży, podsuwa narzędzia ich poznania. Te zasoby nieświadomości, ten natłok przeróżnych zdarzeń, przywodzący na myśl klębowski, okazują się być istotą.

KŁĘBOWISKO ŁAJMINGA

Profesor jest artystą wielu czasów i przynależnych czasom tym metafor. Jego dorastanie i wczesna twórczość przypadają na najdynamiczniejsze wydarzenia dwudziestego wieku, w których humanizm poddano najdotkliwszym próbom, a sztukę zamieniono w trwanie.

Spośród rozlicznych opowieści profesora sprawczo naznaczających jego osobę, przypominam gorzkie relacje z okresu wojny, czasu gwałtu i śmierci. Z racji panującej wścieklizny w okolicy, w której zamieszkiwał, wydano nakaz uśmiercenia wszystkich przydomowych zwierząt. Nastoletni Łajming zdecydował, że nie wyda hycłom psa. Wyprowadził z domu swojego najwierniejszego przyjaciela i własnoręcznie odebrał mu życie w imię najgłębszego aktu przywiązania i odpowiedzialności. W epoce ludobójstwa historia ta zdać się może błahym epizodem, niemniej w życiu jednostki jest ona doświadczeniem dramatycznie formatującym osobowość.

Po przeciwnej stronie tego osobistego dramatu jawi się historia z niemieckim żołnierzem, który narażając własne życie uratował z nurtu Wisły polskie dziecko, kolegę młodego Łajminga. Świat zdetonował pod nogami młodego człowieka.

Jaka jest szansa by odnaleźć w tak podanym czasie piękno wiodące ku sztuce?

Niezwykłym miejscem, które profesor wprowadziło w wielość metafor życia, w ducha metaforyczności tego życia, stał się dom rodzinny. W zdumienie wprowadzało go spostrzeżenie, że koledzy

ze swoimi ojcami nie mówią po rosyjsku, albowiem w jego domu obowiązywała narracja dwujęzyczna, ojca rosyjskiego białogwardzisty, matki Polki. Nastoletni Łajming co wieczór do tego samego Boga, niemniej Boga dwóch nacji, modlił się rytmem katolickim i prawosławnym. Z kolei nauczonym językiem w szkole, w polskim mieście Tczewie, dla młodego Polaka był język niemiecki. Melanz języków, nie zawsze ochoczo przyswajanych, gdyż nauczycielka języka niemieckiego krzepko łała niesumiennego ucznia, zaowocował w nieco późniejszym czasie nie wszystkim danymi drobinami wolności.



Juliusz Studnicki, Chmielno lata 50.

Studia dla Łajminga to przede wszystkim życie w korowodach i pochodach, czas niezwykle wypełniany spotkaniami z mistrzami malarstwa – Juliuszem Studnickim, Piotrem Potworowskim, Janem Cybisem, czas przygody perypatetyckiej. To za Kazimierzem Wyką, który wspominając Adama Polewkę w zbiorze *Odeszli* „...choć na pewno stokroć lepiej czuł się pośród uczniów Sokratesa, o wszystkim i bez systemu rozprawiających, aniżeli pośród uczniów Arystotelesa, przechadzką wydep-

tujących system w mózgu”, podąża życie Łajminga w tamtych latach. Przywołana fraza, jak niezawodna busola kieruje i zdaje się tłumaczyć wszelakie olśnienia i naznaczenia, jakim poddawał się student malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, przeniesionej później, w latach pięćdziesiątych, do Gdańska.

Korowód Studnickiego miał piękny i rozległy rodowód. Mistrz Juliusz lata trzydzieste spędził we Francji. Zapewne tam napotkał rozgrzewające kulturę tamtego wieku echa i smak lat dwudziestych. Paryż z tamtych lat to Josephine Baker na scenie i rozbawione ulice w porannym pochodzie. A kiedy w Polsce zapanowała radość „wolności” i tu wyruszyły taneczne pochody. Profesor Łajming chętnie wspomina przeprawę swojego Mistrza deptakami Sopotu z gwardią złożoną ze studentów.

Zdarzało się, że zabawna gromada kierowała hulaszczy marsz w stronę malowniczych podmiejskich wioseczek. W świadomości uczelni najmocniej zaznaczyła się wędrówka na Chmielno – obecnie to już rytuał, regularnie kultywowany od pamiętnego wymarszu. Zdumiewające, jak witalność tamtych zdarzeń sprawia, że kolejne studenckie grupy plenerowe, opuszczając po całorocznej krzątaninie mury Alma Mater, udają się w stronę owej kaszubskiej wioseczki.

Jak uczono malarstwa? Przepustką do dobrego smaku było spostrzeżenie obrzydliwie zielonych butów Studnickiego. Pojawienie się ślinki w kącikach ust mistrza w trakcie korekty dawało znać adeptowi malarstwa o właściwych rozwiązaniach chromatycznych. Mistrz w sposób wielce wyrafinowany dbał o dobre samopoczucie swoich podopiecznych, często im powtarzając balsamiczną maksymę „... ja jestem uczniem Pankiewicza, Pankiewicz był uczniem Mehoffera, Mehoffer był uczniem Matejki, a Matejko był uczniem ...”. Czy trzeba było lepszej pożywki dla własnego samopoczucia? – oni byli mistrzami, to i ja będę, a póki co – w drogę.

Teatryki studenckie tamtych lat otwierały przyjaźnie, kształciły, wywoziły w świat. Łajming wraz z trupą studencką trafia do wielu miejsc w podzielonej Europie, z przyjaciółmi z teatryku rąk

„Co to” dokonuje symbolicznego zasiedzenia jednego ze schodków na malarskim Montmartre. Kiedy jestem w Paryżu, przysiadam na Łajmingowym schodku z wiarą wzmocnienia tamtej erekcji.



Włodzimierz Łajming podczas występu kabaretu „CO TO”, lata 50.

Przyjaciółmi z lat studiów byli aktorzy, pisarze, poeci i pieśniarze. Pojawiają się osoby z różnych kręgów językowych – rosyjscy poeci, niemieccy krytycy. Przyjaźnie pozostają. „Drogi Włodek”, „Mój bardzo drogi mi Włodeczku”, „Włodek, drogi Przyjacielu” – to nagłówki listów udostępnionych przez profesora. Tak zwracają się bliscy sobie przyjaciele bez względu na wiek, zajmowane miejsce i powagę sprawy. „Kochany Włodek” – zaczyna list profesor Stanisław Teisseyre do docenta Włodzimierza Łajminga, dziekana Wydziału Malarstwa Rzeźby i Grafiki PWSSP w Gdańsku, po czym następuje surowa reprimenda za niefrasobliwość w powoływaniu osoby piszącego ten list na recenzenta w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego. A dalej pojawia się przyjacielska rada, jak najwłaściwiej przeprowadzić rzeczzone postępowanie i konkluzja „...serdeczne pozdrowienia Stanisław Teisseyre”. Umiar i ważenie istoty rzeczy nie naruszały statusu przyjaciół.

Trudno dziś orzec, jak długo młody malarz uwalniał się spod wpływów mistrza i czy do całkowitego uwolnienia doszło. Sztuka tamtego czasu wielokrotnie przeobrażała priorytety. Kusila klasycznie kształconych młodych artystów ku kategorycznemu rozstaniu z wartościami ukształtowanymi w akademii. Łajming swoje malarstwo prowadził z wielką czułością. Mieścił w nim to, co przynależne gatunkowi malarskiemu i światu postrzeganemu przez własne kłębowisko.

W sztuce Łajminga są obrazy i rysunki malarskie. Przekraczając obraz z wyobrażeniem martwej natury wkraczamy w pejzaż, na wstępie zinterpretowany wieloma studiami w rysunku, które to jako twory niezależne stanowią zapis emocji wobec faktu, jakim jest doświadczenie realności postrzegalnej. W rysunku Łajminga tę rzeczywistość kształtuje światło. Rzecz – góra, kreacja – światło, kreator – artysta, który stojąc wobec tak dynamicznego działania się ma w sobie ciche ukryte życie – martwą naturę. Zauważmy: martwa natura wydobywa się z płaszczyzny obrazu. Po chwili mamy ją u stóp oglądającego. Przestrzeń obrazowania Łajminga to metaforyczna forma życia.

„Praca nad uchwyceniem podobieństwa fizycznego nie daje nic, poza wyczerpaniem duchowym. Malarstwo jednak dysponuje sobie właściwym pięknem. (...) ...utalentowany twórca jest w stanie wyrazić to, co realne wewnątrz, a nie złudne myślowo. Jeżeli malarstwo jest środkiem wyrazu, artysta musi mieć coś, co jest warte wyrażenia. Szczere oddanie, podziw żywiony wobec natury, ma być dostrojony do niewysłowionego ładu i przepływu jej zjawisk. Tak ujrany cel wymaga wielkiego wykształcenia, duchowej dyscypliny, jest wyzwaniem dla wąskiego grona intelektualistów, a zarazem ludzi wolnych, wyzwolony od niskich ambicji i sentymentalizmu.”¹

CZY BŁĘKITAMI ŁAJMINGA MOŻNA UCZYĆ MALARSTWA?

Przy okazji którejś z wystaw Włodzimierz Łajming powiedział: „Gdyby nie było w naturze niebieskiego koloru, to należałoby go stworzyć”. Ponieważ życie profesora w dużej części wypełniało nauczanie, na miejscu wydaje się postawienie pytania o absolutność błękitu jako formy nauczania malarstwa. Czy jednak w takim ujęciu uprawnione jest mówienie o nauczaniu malarstwa? Błękit po wielokroć tak, nauczanie – nie wiem.

Historia nauczania malarstwa wskazuje, że właściwszym byłoby stwierdzenie o zjawiskowości tego procesu, bądź po prostu zjawie. Malarz jest treścią obrazowania malarskiego.

Zjawiskowymi byli Juliusz Studnicki, Jack Żuławski, Stanisław Teisseyre, a i Władysław Jackiewicz i Włodzimierz Łajming też są zapewne współczesnymi nam zjawiskami.

Czy uczelnia malarzy z krwi i kości, z żebra Adamowego (czytaj z kośćca malarskiego Józefa Pankiewicza), może się toczyć gubiąc to, co odwieczne, dające siłę tradycji? Zanim trafiłem do malarskiej pracowni w gdańskiej uczelni wiele już wiedziałem o jej artystach. Kiedy zapadała decyzja o podjęciu studiów malarskich, doskonale rozpoznawałem twórczość Władysława Jackiewicza, Kiejstuta Bereźnickiego, Kazimierza Śramkiewicza i Włodzimierza Łajminga. Jednak o wyborze pracowni zadecydowała jedna martwa natura, pusty stół w pejzażu. Tę pracę pamiętam z wystawy profesora w galerii przy ulicy Piwnej, wisiała jako pierwsza, na wprost wejścia. Przy otwartych drzwiach galerii wciągała widza w głąb przestrzeni ekspozycyjnej i przestrzeni przedstawianej wielką urodą chromatyki, powagą umiaru, pejzażu z *po* czy *przed* martwą naturą. To rodzaj olśnienia z błękitu pułapką na końcu. Zatem to intensywność przeżycia ustala priorytety ważności.

Przepełniony wyobrażeniem swojego nowego dzieła adept malarstwa poszukuje tego, co wesprze jego wizję. Otwiera drzwi jednej z wielu nieznanym sobie pracowni. Wyczuwa pozostawione westchnienie świetności po z rzadka bywającym tu mistrzu, nic tu po nim. Otwiera drzwi kolejnej pracowni i dostrzega zaproszenie do odkrywania własnych tajemnic. Mistrz zaprasza „suto” zastawionym stołem: zielenie, pewne siebie czernie, biele i błękitów błękit.

Dziękuję mój Mistrzu

1. W. Juszcak, *Legenda o obrazie, który mógł być zjawą*, [w:] *Obraz zapośredniczony*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s.10.



Włodzimierz Łajming w pracowni 2015 r.





Martwa natura wobec przedstawienia pejzażowego w twórczości Włodzimierza Łajminga

ANDRZEJ ZAGROBELNY

Włodzimierz Łajming, malarz, rysownik oraz pedagog, należy bez wątpienia do najbardziej znanych i zasłużonych dla środowiska gdańskiego artystów¹. Jest absolwentem gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, od 1994 roku profesorem nadzwyczajnym macierzystej uczelni – obecnie Akademii – laureatem wielu nagród i wyróżnień². Na swoich płótnach od ponad pół wieku, konsekwentnie rozwija własny obszar poszukiwań malarskich, związany przede wszystkim z problemem obrazowania martwej natury. Poprzez swoją wieloletnią pracę artystyczną i dydaktyczną miał wpływ na losy uczelni oraz na kształt wydarzeń artystycznych skupionego wokół niej środowiska, które z biegiem lat, po części dzięki staraniom Łajminga, stało się kontynuatorem najlepszych tradycji legendarnej już szkoły sopockiej.

Wydawać by się mogło, że malarstwo Włodzimierza Łajminga, uznać należy za zjawisko dobrze rozpoznane, szczególnie w Gdańsku, gdzie liczne na jego temat teksty krytyczne, opracowania i rozważania, pojawiające się sukcesywnie przy okazji kolejnych wystaw, w sposób wystarczający wyjaśniają zagadnienia związane z malarskim dziełem artysty³. Wymienić tu należy szczególnie doskonałe analizy dokonane na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat przez: Edmunda Puzdrowskiego, Kazimierza Nowosielskiego, Jerzego Kamrowskiego, Zofię Watrak, Anetę Szyłak czy Adama Pawlaka⁴. Pomimo wielu bardzo przekonujących opisów, twórczość Łajminga staje się wciąż przedmiotem nowych

badan i ustaleń, otwierając nieznane dotąd warstwy interpretacyjne jego obrazów, które wypełniane są kolejnymi znaczeniami⁵. Dotychczasowe odczytania tego dorobku skupiają się głównie wokół dojrzałego etapu działalności artysty, o którym możemy mówić dopiero od początku lat osiemdziesiątych. Wówczas w jego malarstwie następuje – można by rzec parafrazując Viktora Stoichitę – „ustanowienie obrazu”. Powstaje oryginalna koncepcja dzieła, realizowana konsekwentnie przez Łajminga zasadniczo w dwóch głównych – kontynuowanych do dnia dzisiejszego – cyklach malarskich: *Martwych naturach* i *Bramach*. Szukając genezy dla tych serii trzeba na twórczość Łajminga spojrzeć jako na proces. Dla artysty wyłonienie się właściwego motywu obrazowego było rezultatem długich studiów malarskich, syntezą wcześniejszych tematów i motywów, rozpoczętych z początkiem lat sześćdziesiątych.

Mówiąc o malarstwie Włodzimierza Łajminga zwraca się najczęściej uwagę na przenikającą je nostalgię, wynikającą poniekąd ze stosowanej gamy barwnej, zawężonej do dominujących w obrazach odcieni chłodnych błękitów, granatów i szarości. Z drugiej strony związane jest to, jak można sądzić, z umieszczonym w tle przedstawienia tajemniczym pejzażem, który z czasem stał się elementem każdego obrazu. Ważnym wątkiem poruszanym w większości tekstów krytycznych jest kwestia pojawiającego się w pracach Łajminga symbolicznego widoku nieba i góry horyzontalnie usytuowanej w oddali każdej kompozycji oraz jej relacji z

namalowanymi elementami na pierwszym planie. „To swego rodzaju obrazy pamięci – trafnie pisał o nich Jerzy Kamrowski – Jej nośnikiem jest uproszczony i nieco spłaszczony, obsesyjnie pojawiający się motyw rozległego masywu góry. (...) Tym samym kompozycja zyskuje swoistą fabułę, rozwijającą się od zarysu góry w tle i dramatycznie uciętą poprzez pojawiające się na pierwszym planie tajemnicze obiekty, przywodzące na myśl proces przeobrażenia się niedefiniowalnej energii w konkretne istniejące indywidua”⁶. Obrazy, które nabierają wówczas dodatkowego semantycznego pierwiastka, stanowią dziś najbardziej rozpoznawalny i reprezentatywny wizerunek malarski dorobku artysty.

Podjęta tu próba monograficznego spojrzenia, wiążąca się z wydaniem przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku katalogu z twórczością Profesora, zobowiązuje do nakreślenia przynajmniej szkicowo kilku ważniejszych wątków jego artystycznej działalności. Patrząc dziś na obrazy Włodzimierza Łajminga dostrzegamy „zatapiane” w błękitach od lat wciąż te same struktury, wielokrotnie powtarzane w podobnych układach kompozycyjnych, które, jako tak charakterystyczne tylko dla niego, rozpoznajemy bez trudu na pierwszy rzut oka. Można by rzec, że Łajming jest malarzem jednego obrazu, a twórczość ta, tak bardzo jednolita w swoim aspekcie wizualnym, nie poddawana była ewolucyjnym przeobrażeniom, ani tym formalnym, ani związanym z tematem malarskiego przedstawienia. Jest to całkowicie mylne wyobrażenie.

Szczególnie interesujące wydaje się zatem prześledzenie z perspektywy czasu zagadnień związanych z rzadko opisywanymi, a niezwykle interesującymi początkami jego drogi artystycznej, która niewątpliwie w sposób znaczący wpłynęła na ukształtowanie się lepiej znanej, dojrzałej twórczości malarza.

EDUKACJA

Włodzimierz Łajming urodził się 7 lutego 1933 roku w Tczewie. Okres młodości spędził jednak z rodziną w Słupsku, mieście Ziemi Odzyskanych, w którym Łajmingowie osiedli na stałe w 1946 roku,

po trudnych doświadczeniach okupacji hitlerowskiej i związaną z nią tułaczką wojenną. W mieście tym kontynuował rozpoczętą podczas wojny edukację powszechną⁷. Niezwykle zdolny, inteligentny i ciekawy świata, już wówczas największe zainteresowanie wykazywał plastyką, namiętnie rysując i szkicując otaczającą go rzeczywistość. Głównym zajęciem młodego ucznia było kopiowanie gazetowych obrazków⁸. Ze szkołą podstawową wiąże się pierwsze zachowane w pamięci artysty wspomnienie związane ze studijnym rysowaniem martwej natury, motywem, który od tamtej pory sukcesywnie będzie powracał w różnych etapach jego życia. Wiele wątków biograficznych dotyczących artysty, szczególnie tych związanych z dzieciństwem i wiekiem młodości, możemy odnaleźć w opublikowanych wspomnieniach matki malarza, pisarki Anny Łajming⁹. Także wydane drukiem obszerne fragmenty jej korespondencji, prowadzonej na przestrzeni kilkudziesięciu lat, w której nader często, wspomina wydarzenia związane z działalnością syna, są się niebywale cennym źródłem wiedzy o artyście¹⁰. Z niej właśnie dowiadujemy się, że to głównie za namową i przy usilnym staraniu ojca, Mikołaja Łajminga, młody Włodzimierz w połowie 1948 roku trafia do średniej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdyni¹¹. Tam rozwija swoje zainte-



Studenci I roku PWSSP, Sopot 1953 r.

resowania, uczy się podstaw kompozycji, rysunku i malarstwa, ale także technik reklamy, liternictwa i fotografii. Jest to też czas pierwszych ważnych artystycznych przyjaźni. W Gdyni poznaje uczących się szkole Andrzeja Chylę i Stanisława Czychowskiego, z którymi później będzie studiować malarstwo w Gdańsku.

Studia artystyczne w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych rozpoczął po pomyślnie zaliczonych egzaminach wstępnych w 1953 roku. Dla uczelni był to schyłek panującej w szkolnictwie artystycznym epoki realizmu socjalistycznego, która szczęśliwie nie objęła go swoim programem nauczania. Kadre nauczycielską gdańskiej PWSSP stanowili artyści, będący przede wszystkim zwolennikami postimpresjonistycznego koloryzmu, co wynikało z ich wcześniejszych doświadczeń i przynależności do czołowych ugrupowań preferujących wartość koloru. Byli to między innymi Stanisław Borysowski, Stanisław Teisseyre, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski oraz Krystyna Łada-Studnicka i Juliusz Studnicki. W trakcie studiów Łajminga grono nauczycieli PWSSP powiększyło się również o dwie wielkie postaci polskiej sztuki, związane wcześniej z grupą Kapistów: Jana Cybisa, który pracował na uczelni w latach 1955–1957, oraz Piotra Potworowskiego, przybyłego na Wybrzeże w

roku 1958. Nie mieli oni bezpośredniego wpływu na edukację Łajminga, niemniej jednak sama obecność takich osobowości, pewnego rodzaju aura roztańczana wokół ich koncepcji malarstwa, nie mogła, przynajmniej w pierwszych latach, być przez młodego studenta nie dostrzeżona. Mistrzem dla Łajminga został jednak inny wielki artysta tego czasu¹². Włodzimierz Łajming od drugiego roku studiów uczęszczał do pracowni Juliusza Studnickiego¹³, pod jego kierunkiem wykonał również pracę dyplomową. Pracownia tego artysty należała do najbardziej obleganych, od początku pełniła rolę wiodącej, jak pisał o niej Bogdan Justynowicz: „zawsze żywotna, ruchliwa, szeroko otwarta dla młodych adeptów malarstwa, tak dla nich atrakcyjna, że nie wszyscy mieścili się w jej szeroko otwartych drzwiach”¹⁴. Duże zainteresowanie zajęciami Studnickiego wynikało z panującej tam niepowtarzalnej atmosfery, której nie można było odnaleźć u innych pedagogów. W kręgu Studnickiego „istniało niewytłumaczalne zjawisko niepokoju twórczego, stałej intelektualnej penetracji, zabawy i przygody artystycznej”¹⁵ wspominał Tadeusz Ciesiulewicz.

Czas, w którym kształtowała się osobowość twórcza Łajminga, obfitował w mnogość nowo powstających w kraju zjawisk artystycznych, wskrzeszających się ruchów studenckich i związanych z nimi teatrzyków i kabaretów. Sytuacji takiej sprzyjały lata politycznej odwilży w Polsce, przypadające na okres 1956–1960. Łajming w czasie studiów współtworzył związany z klubem Żak teatr gestu rąk „Co To”, oparty na grze wyobraźni i wyrafinowanej metaforze. Występował również gościnnie w kabarecie „To Tu”. Artysta sporządza w czasach studenckich plakaty do teatralnych spektakli, a także rysunki oraz fotomontaże o zabarwieniu lekko satyrycznym, pełniące konkretną funkcję użytkową ilustracji książkowej lub prasowej. Rysunkowe żarty publikowane były między innymi w czasopiśmie „Uwaga”, dwutygodniku społeczno-kulturalnym, który był wydawany przez Okręgową Radę Studentów Polskich w Gdańsku w latach 1957–1958. Prace o takim charakterze ukazywały się również sporadycznie na łamach „Dziennika Bałtyckiego”, a niektóre z nich posłużyły w później jako ilustracje do



PWSSP Gdańsk, 2 poł. lat 50., pierwszy od lewej W. Łajming, drugi Juliusz Studnicki, x, x

książki autorstwa Jerzego Afanasjewa *Sezon kolorowych chmur*, monograficznego opracowaniem powstałych w latach pięćdziesiątych gdańskich teatrzyków studenckich „Bim-Bom”, „Co to”, „Cyrk rodzi-ny Afanasjew”¹⁶. Szkicowe i bardzo linearne, uproszczone przedstawienia, są chyba jedynymi wizerunkami – oprócz studyjnych aktów – na których Łajming przedstawia sylwetę ludzką.

W sztukach pięknych z kolei zauważany jest w kraju istotny przełom określany mianem wielkiej eksplozji nowoczesności. Szukanie w swojej twórczości motywów zgodnych z duchem nowych czasów było głównym zagadnieniem malarstwa tamtego okresu. Młodzi artyści w poszukiwaniach recepcji schematów formalnych konfrontowali swoje dokonania ze sztuką światową, gdzie te procesy zachodziły dużo wcześniej, bo już pod koniec lat czterdziestych. W Polsce tacy młodzi malarze jak: Marian Bogusz, Tadeusz Dominik, Jacek Sempoliński, Romuald Ziemiński, rozpoczynali od rodzimego koloryzmu jako punktu wyjściowego dla abstrakcji, często początkowo mocno upuszczając budowę konstrukcji pejzażowych¹⁷. W środowisku gdańskim także w dużej mierze zaanektowano nowe tendencje poprzez kolorystyczne doświadczenia Potworowskiego. Jak pisze Zofia Watrak: „znowu była to droga kompromisowa, nie wiązała się bowiem z odrzuceniem postimpresjonistycznych uwarunkowań (...). Połączenie międzynarodowego nurtu informel z tradycją polskiego koloryzmu wykształciło specyficzną odmianę sztuki abstrakcyjnej”¹⁸.

Jakim właściwie w tym okresie studentem był Łajming? Nie mając zbyt wielu opinii na ten temat trzeba zaufać słowom profesora Juliusza Studnickiego, który w jednej z recenzji, pisząc o swoim uczniu, z satysfakcją odnotowuje: „Zainteresowałem się nim jako zdolnym i pracowitym. Od pierwszej chwili wydawało mi się, że jest to student którego prawdziwą pasją jest sztuka. W tym co robił i myślał, wykazywał inteligencję, zdolności i poważny stosunek do swoich przedsięwzięć. W miarę studiów droga jego pracy przybierała coraz to wyraźniej bieg osobistego widzenia. Nieczuły na modę i efekty pracował zawsze skromnie i docieklewie”¹⁹.



Juliusz Studnicki, *Kościół w Chmielnie*, 1954 r., olej, płótno, 50 x 61 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. za: Juliusz Studnicki (1906–1978). *Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, katalog wystawy, Muzeum Sopotu, Sopot 2015

Włodzimierz Łajming dyplom PWSSP otrzymał w 1960 roku, kończąc Wydział Malarstwa z wyróżnieniem. Po studiach z pomocą przyjaciół wyremontował i urządził swoją pierwszą pracownię. Było to niewielkich rozmiarów pomieszczenie przerobione ze strychu poddasza jednej z kamienic przy ulicy Węglarskiej w Gdańsku. Tam też powstaje większość jego pierwszych obrazów. W początkowym okresie oprócz pracy artystycznej przez krótki czas podejmował także działalność z zakresu sztuki użytkowej i projektowej²⁰. Praca zarobkowa i droga artystyczna wzajemnie się wówczas uzupełniały. Od początku był również aktywnym uczestnikiem życia wystawienniczego. Pokazywał i konfrontował swoje płótna z innymi młodymi artystami na kilku ogólnopolskich przeglądach zbiorowych, między innymi podczas I Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie, na Wystawie Młodego Malarstwa Rzeźby i Grafiki w Sopocie czy Wystawie Plastyki w Radomiu.

W 1962 roku, czyli dwa lata po ukończeniu studiów, Łajming otrzymał propozycję pracy na macierzystej uczelni, początkowo zostając asystentem w Pracowni Rysunku Wieczornego, której



Włodzimierz Łajming, *Pejzaż*, 1962 r., olej, płótno, 65 x 87,5 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. zbiory ISPAN

kierownikiem był Jerzy Zabłocki. W późniejszych latach, zanim otrzyma samodzielną Pracownię Dyplomującą w 1984 roku, związany będzie jeszcze – przechodząc wszystkie szczeble kariery akademickiej – z pracowniami Krystyny Łady-Studnickiej, Jacka Żuławskiego i Romana Usarewicza.

PEJZAŻ

„Umiejętność przekazywania zachwyty nad światem to źródło i kwintesencja twórczości artystycznej”. To motto, określające stosunek do natury, które przekazywał swoim uczniom Juliusz Studnicki, przyświecać będzie pracy artystycznej Łajminga. Pierwsze jego obrazy powstają właśnie z tego najprostszego zachwyty nad fenomenem przyrody. Studnicki podczas wielu plenerów starał się przekazywać swoim studentom, jak doświadczać i przeżywać naturę. Jak na obrazie łączyć estetyczne rozwiązania płaszczyzny z emocjonalnym podejściem do malowanego motywu. „Pamiętam – wspominał Łajming – jak podczas pleneru w Chmielnie wdrapaliśmy się na jakąś górę i [Studnicki] kazał nam patrzeć w dal, opowiadając o tym, co widzi. Tłumaczył jak ukazuje się nam niebo i jak kształtuje się nam płaszczyzna tafli jeziora, opisując przy tym melodię kaszubskich pagórków. Sugestyw-

ność jego wizji zmieniła już na zawsze nasze postrzeganie pejzażu”²¹.

Aby bliżej przyjrzeć się podejmowanym przez Łajminga tematów, warto prześledzić wystąpienia artysty z początku lat sześćdziesiątych. Niezwykle ważnym wydarzeniem w karierze artysty była niewątpliwie jego pierwsza wystawa indywidualna, którą zorganizował przy współudziale Związku Polskich Artystów Plastyków²². Debiutancka prezentacja miała miejsce 13 stycznia 1963 roku w położonych przy sopockiej plaży pawilonach Biura Wystaw Artystycznych. W tym samym czasie w BWA swoje indywidualne wystawy mieli również dwaj inni malarze, absolwenci gdańskiej PWSSP, którzy dyplomy uzyskali kilka lat przed Łajmingiem. Byli to Bohdan Żuk, uczeń profesora Stanisława Borysowskiego, oraz Marian Stec wywodzący się z pracowni profesora Stanisława Teisseyre’a. Wystawa dla Łajminga okazała się sporym sukcesem. Jego obrazy zostały dostrzeżone przez krytykę, która uznała poziom prac artysty za najwyższy z prezentowanych wówczas trzech debiutów. Włodzimierz Łajming na wystawie pokazał dwadzieścia sześć obrazów malowanych w technice olejnej i temperowej, które powstały w okresie niecałych trzech lat od ukończenia studiów. Z tego zestawu, co jest istotne dla ustalenia repertuaru tematycznego płócien, jakim wówczas się posługiwał, tylko trzy nie były pejzażami. Katalog wystawy odnotowuje oprócz różnorodnych krajobrazów zaledwie dwie martwe natury i jeden akt²³.

Bogna Jakubowska pisząca relację z wystawy na łamach „Pomorza” tak określiła postawę Włodzimierza Łajminga: „Jest narratorem bardzo powściągliwym, mającym wiele do powiedzenia – lecz umiejętnie selekcjonującym swoje wrażenia. Czyni to z dystansem, wiążąc poszczególne elementy konstrukcji obrazu w harmonijną całość. Praktyce Łajminga cechuje intelektualizm wrażliwość i ogromna kultura malarska”²⁴. Komentatorka wskazywała również uwagę na stosowane przez artystę wyrafinowane zestawy kolorystyczne, które jej zdaniem były kluczowym walorem tej twórczości. Płótna o kameralnym charakterze, utrzymane

były w zawężonej tonacji chłodnych szarości, błękitów i pastelowych fioletów. Obwiedzione niekiedy jasnym, nieco manierycznym konturem, imponowały niesłychanym wyczuciem płamy barwnej układającej się w spokojne i harmonijne formy podporządkowane emocjonalnemu przeżyciu tematu.

Artysta pracuje głównie cyklami, w jednym z wywiadów pochodzących z tego okresu wyznawał: „jak się czymś zaabsorbuję, to przez dłuższy czas tkwię w tym – np. w Kazimierzu. W szkicach stamtąd od rysunku, mówiącego o szczegółach, dojść do syntezy, do odprzedmiotowania, do harmonii samych linii”²⁵. Właściwym komunikatem w początkowym okresie twórczości staje się wyrafinowany język plastyczny – malarskie widzenie zastanej rzeczywistości oraz sposób jej ukształtowania i zaakceptowania. Scalenie tego, co na podstawie oglądu i szkiców z natury powstaje w zaciszu pracowni artysty w postaci autonomicznego dzieła, staje się kluczowym zagadnieniem jego początkowej twórczości. Łajming na sopockiej wystawie zaprezentował szereg obrazów powstałych na wspomnianym już plenerze w Kazimierzu nad Wisłą, w których dominowała panorama kazimierzowskiego rynku z górującym nad nim widokiem monumentalnej fary. Podobnie zakomponowane były liczne widoki z Chmielna. Na wystawie prezentowane były także mocno zgeometryzowane prace z cyklu *Mosty*²⁶. Artysta pokazał również na kilku obrazach architekturę cerkwi z licznymi charakterystycznymi dla świątyń wschodnich kopułami. Miało to na pewno związek z obecną w jego domu rodzinnym kulturą prawosławną, w której wychowywał się jego ojciec. Mikołaj Łajming był bowiem Rosjaninem, białogwardzistą, który pozostał w Polsce po rewolucji październikowej. Na ten fakt zwrócił już uwagę Kazimierz Nowosielski, który w swoim esej *Dwa skrzydła bramy* pisze: „Z jego rodzicami, z wniesioną przez ojca i matkę kulturą oraz wrażliwością, zdają się wiązać dwie tradycje, dwa sposoby wypowiadania realności oraz tajemnicy życia”²⁷.

MARTWA NATURA

Motywy, który w połowie lat sześćdziesiątych zaczyna coraz częściej pojawiać się na płótnach Łajminga, stając się w niedługim czasie jedynym środkiem jego wypowiedzi, jest przedstawienie



Włodzimierz Łajming, *Martwa natura*, olej, płótno, 94 x 105 cm, zbiory Barbary i Jerzego Model

martwej natury. Początkowo są to obrazy jeszcze bardzo akademickie, budowane na zasadzie klasycznych układów. Martwa natura bywa tu najzupełniej dowolnym zespołem przedmiotów, które, pozbawione same w sobie znaczenia, mają stanowić kanwę dla roztaczania na płaskiej powierzchni płótna jak najbardziej wyszukanych harmonii form, koloru i światła. Obrazy Łajminga poruszały zagadnienia wyłącznie formalne, interesujące artystę w tych latach szczególnie. Charakteryzowały się oszczędnością kompozycyjną, a także powściągliwą gamą barwną wydobytą przede wszystkim z bogatych odcieni czerwieni i brązów. Łajming koncentruje się wówczas głównie na strukturze barwnej obrazu malarskiego. Wręcz można by rzec na samej jej morfologii.

O ile obrazy olejne wczesnego okresu, posiadały cechy, jak chcieli to widzieć krytycy, zapożyczeń z twórczości malarzy szkoły sopockiej, to kompozycje o tej samej formule wykonywane od lat siedemdziesiątych uzyskują już zdecydowanie bardziej zdefiniowaną dla artysty formę. Malarstwo jego ewoluowało systematycznie od właściwej dla tego czasu kultury piktoralnej, bogato fakturalnych prac o rozedrganej tkance barwnej, do bardzo nastrojowych w wyrazie płócien, o stonowanej tonacji i rozmalowanej płaszczyźnie. W obrazach Łajminga odczuwa się wręcz ascetyczną oszczędność stosowanych przez niego zabiegów artystycznych. Zredukowanie tych środków, pewnego rodzaju wyczyszczenie struktury obrazu nie osłabiało jego wyrazu. Wręcz przeciwnie, ma się wrażenie, że obrazy stają się przez to bardziej monumentalne.

Komentatorzy często podkreślają, że w twórczości Łajminga, pomimo fizycznego braku na płaszczyźnie obrazu wizerunku człowieka, wyczuwa się jego obecność. Jego śladem są wytwory przez niego wykonane – umieszczane na obrazach, fragmenty architektury, przedmioty codziennego użytku: krzesła, ramy, ikony. Elementem, który najczęściej pojawia się na malowanych przez artystę martwych naturach jest lustro o lekko eliptycznym kształcie. „To nie przypadek – pisze Maurice Merleau-Ponty – że tak często, na przykład w malarstwie holenderskim (i w wielu innych) puste wnętrze jest «pożerane» przez «okrągłe oko lustra». To przedludzkie spojrzenie jest symbolicznym odpowiednikiem spojrzenia malarza, bo przed nim również w swobodnej interakcji ciała widzącego i ciała widzianych pojawiło się lustro”²⁸

USTANOWIENIE OBRAZU

W 1977 roku artysta zaprezentował czternaście *Martwych natur* bez tytułów (numerowanych jedynie cyframi rzymskimi) oraz gwasze z cyklu *Tradycja i współczesność* na wystawie indywidualnej w Biurze Wystaw Artystycznych w Słupsku²⁹. Według recenzenta Łajming do wystawy „sposobił się wyjątkowo starannie”, był to bowiem powrót do miasta rodzinnego, gdzie spędził dzieciństwo i „przekroczył próg

dojrzałego życia”³⁰. Można powiedzieć, że w symboliczny sposób zatoczył koło, wracając po latach do miejsca, w którym jego zainteresowanie sztuką się narodziło. Należy jednak zauważyć i podkreślić istotność słupskiej wystawy, która była w pewnym stopniu podsumowaniem wcześniejszych dokonań, miała też znamiona zapowiedzi nowego otwarcia w twórczości artysty. To właśnie koniec lat siedemdziesiątych staje się dla Łajminga czasem wielkiej syntezy, próbą połączenia tego wszystkiego, co do tej pory w jego malarskim widzeniu było najistotniejsze.

Większość pokazanych wówczas obrazów miała typową dla malarstwa Łajminga strukturę układu kompozycyjnego, gdzie pierwszy plan stanowiący centrum, na którym usytuowane były różnorakie formy, był głównym polem uwagi odbiorcy. Odmienny sposób organizowania przestrzeni obrazu zauważamy jednak w jednej z prezentowanych na wystawie martwych natur. Ową odrębność dostrzec można w tle głównego przedstawienia. Dolna część powierzchni płótna zakom-



Włodzimierz Łajming, *Martwa natura*, 2 poł. lat 70., fot. za: Włodzimierz Łajming, malarstwo, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Słupsk 1977

ponowana jest klasycznie, chociaż bardzo oszczędnie – jej prawa strona niemal całkowicie zajęta jest przez ciemno-granatowy podest, na którym znajdują się dwa nieduże, lekko zdeformowane przedmioty: pierwszy ciemniejszy, leży ukośnie, drugi, o jaśniejszej barwie, przywodzący na myśl fragment ikony – dokładnie jej prawe skrzydło, ustawiony jest pionowo. Oryginalność tej pracy w stosunku do dotychczas malowanych przez Łajminga polega na umieszczeniu w niej dodatkowego wyobrażenia. Na drugim planie, w przeciwnym górnym lewym rogu tej kompozycji widzimy duży otwór okienny, który jest niejako przedłużeniem przestrzeni, zamkniętej do tej pory szczelnie ścianą lub draperią. Jest on zarazem drugim obrazem – pejzażem. Mamy tutaj zatem do czynienia ze znaną z historii sztuki sytuacją obrazu w obrazie. „Obraz jako powierzchnia, na którą naniesione jest malowidło – jak tłumaczy Viktor Stoichita – a także obraz jako otwór wykonany w ścianie tworzą dwa znaczenia tego samego słowa, nie wykluczające się wzajemnie, lecz uzupełniające”³¹. Omawiane płótno Łajminga przywodzi na myśl popularne w XVI wieku, szczególnie w Niderlandach, tak zwane „odwrócone martwe natury”. Miały one dodatkową scenę w głębi, zazwyczaj będącą tradycyjnym wyobrażeniem religijnym. Dopiero włączony w strukturę obrazu uświęcony temat, stanowił o jego znaczeniu.

Poprzez prostokątny okienny otwór, który jest przekreślony dwoma krzyżującymi się ukośnie liniami, w obrazie Łajminga dostrzec możemy formy znane z jego wcześniejszych dzieł – oddalone w tle pagórki oraz wylaniający się nad nimi zarys kopuły – zapewne fragment cerkiewnej architektury. Co prawda we wcześniejszych pracach artysta podejmował podobne próby, mające sprawiać wrażenie pewnej tajemnicy rozgrywającej się za głównym przedstawieniem. Pojawiały się różne elementy, które budowały drugi plan w postaci sugerowanych jedynie mocno rozmiękczoną formą malarską fragmentów wiszącej ramy, lustra lub okna czy lekko uchylonych drzwi. „Przedmiotem penetracji autora – pisano wówczas o tych obrazach – jest przestrzeń wyznaczona krawędzią stołu i framugą

okna – przestrzeń zmalała do dotykalnych wymiarów, których bliskość potęguje nuta odautorskiej refleksji”³². Nie dawały one jednak odbiorcy wejść w rzeczywistość, nieograniczoną głębię przedstawienia. Nie stanowiły intrygującego otwarcia na dalszą perspektywę. Należały do danej kompozycji będąc tylko „martwymi” fragmentami ustawionej martwej natury. Dopiero w latach osiemdziesiątych komponentem wszystkich martwych natur Łajminga staje się pejzaż. Koncepcja płótna będąca harmonijnym mariażem dwóch tradycyjnych tematów malarских: martwej natury i pejzażu, zmienia perspektywę oglądu obrazu, tworząc z niej kompozycję otwartą. Stół, na którym rozmieszczone są przedmioty, nie jest już usytuowany we wnętrzu pomieszczenia, lecz centralnie na tle zagadkowej przestrzeni przyrody, która kadrowana jest jedynie poprzez brzegi ramy, ograniczającej percepcję.

Na koniec warto przywołać fragment eseju Henryka Wańka pochodzący z książki *Martwa Natura z niczym*. Pomimo tego, iż odnosi się on do historii powstania gatunku martwej natury, a nie do omawianej tu twórczości Włodzimierza Łajminga, śmiało może stać się doskonałym dla niej komentarzem. „Do *martwej natury* zbliżamy się poprzez pejzaż. (...) Od krajobrazu do *martwej natury* sztuki obrazowe przeszły jednym krokiem. Nawet tło *martwych natur* bywało pejzażem, choćby tylko niebem. Oglądając niektóre, można pomyśleć, że malowali je pejzażyści, którym się nie chciało wychodzić z domu. Albo przynajmniej wyjrzeć przez okno. Zaiste, *martwe natury* to krajobrazy domatorów, kosmiczne głębie ustawione na wprost oczu, w zaciszu domowym, na dębowej desce lub stole”³³.

1. Obszerny zasób materiałów dotyczących działalności artystycznej Włodzimierza Łajminga, w tym katalogów wystaw, zaproszeń, wycinków prasowych, znajduje się w zbiorach Pracowni Dokumentacji Sztuki Współczesnej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie oraz w Dziale Dokumentacji Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie.
2. Dokumentacja pracy dydaktycznej artysty w PWSSP (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku, przechowywana jest w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej: Arch. ASP), Teczka osobowa nr P-151...
3. Poznaniu tego dorobku sprzyjać mogły na pewno duże indywidualne wystawy, szczególnie te, które odbyły się w ostatnich latach: w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2001), w Muzeum Narodowym w Gdańsku (2007) oraz ostatniego, skromniejszego jeśli chodzi o liczbę prac, lecz niezwykle interesującego pokazu w siedzibie Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki (2013), zorganizowanego z okazji 55-lecia działalności artystycznej. Wyróżnić tu należy szczególnie retrospektywną ekspozycję, która miała miejsce w Muzeum Narodowym. Pokazano wówczas zestaw prac malarskich artysty uwzględniający obrazy i rysunki, poczynając od lat sześćdziesiątych, a skończywszy na dziełach najnowszych.
4. E. Puzdowski, *Nieskończony świat wartości prostych*, [w:] Łajming, red. A. K. Waśkiewicz, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2000; K. Nowosielski, *Krajobraz z wielkim niewiadomym*, [w:] Łajming...; idem, *Dwa skrzydła bramy*, [w:] Włodzimierz Łajming. *Malarstwo i rysunek*, red. W. Zmorzyński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007; J. Kamrowski, *Czas niedopełniony*, [w:] Włodzimierz Łajming. *Malarstwo i rysunek...*; A. Szyłak, *Nostalgia w błękitach Włodzimierza Łajminga*, „Autograf” 1989, 11; Z. Watrak, *Malarstwo znaków i symboli*, „Autograf” 1989, 11; W. Pawlak, *Malarskie widzenie natury*, „Dziennik Bałtycki” 1985, 95.
5. Doskonałym przykładem jest tekst Zbigniewa Mańkowskiego w niniejszej publikacji: Z. J. Mańkowski, *Mysząc o obrazach Łajminga*.
6. J. Kamrowski, *Czas niedopełniony...*, s. 41
7. Arch. ASP, Teczka osobowa nr P-151, Łajming Włodzimierz, Życiorys.
8. Rozmowa autora z Włodzimierzem Łajmingiem. Dalej, jeżeli nie podano źródła, to wypowiedzi artysty pochodzą z rozmów z nim prowadzonych w 2015 roku.
9. A. Łajming, *Mój dom: wspomnienia*, Gdańsk 1986.
10. A. Łajming, *Włodek w listach matki*, wybrał i oprac. W. Kiedrowski, Gdańsk 2003
11. Ibidem, s. 24, list do Wojciecha Kiedrowskiego, 30.IX.1995.
12. W. Łajming, *O moim mistrzu*, [w:] Łajming..., s. 27.
13. *Juliusz Studnicki (1906–1978). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. A. Zagrobelny, katalog wystawy, Muzeum Sopotu, Sopot 2015.
14. B. Justynowicz, *Nabrzeże malarzy, Szkice o gdańskich plastykach*. Gdańsk 1973, s. 8.
15. T. Ciesiulewicz, *Juliusz Studnicki (1906–1978). Wspomnienia pośmiertne*, „Biuletyn ZPAP” 1978, 3, s. 58.
16. J. Afanasjew, *Sezon kolorowych chmur*, Gdańsk 1968.
17. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1977*, Warszawa 1983, s. 75.
18. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 45.
19. Arch. ASP, Teczka osobowa nr P-151..., Juliusz Studnicki, Recenzja, 18.04.1969.
20. Nie mogąc utrzymać się wyłącznie z pracy twórczej, projektował na zamówienie szyldy, był również doradcą plastycznym w Gdańskich Zakładach Gastronomicznych. Wówczas zaprojektował między innymi wnętrza kawiarni Mocca oraz restauracji Współczesnej; zob. (tab.), *O gdańskich mostach, realizmie w sztuce, potrzebnych sklepach i nowoczesności*, „Wieczór Wybrzeża” 1961, 54.
21. W. Łajming, *Moja góra* [w:] *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, J. Janowski, K. Nowosielski, Pelplin 2011, s. 122.
22. Wystawy tej nie odnotowują katalogi późniejszych wystaw: m. in. monograficzny katalog artysty wydany w 2007 roku przez Muzeum Narodowe w Gdańsku. Za pierwszą indywidualną prezentację przyjmuje się tam wystawę w Galerii „AP” w Kopenhadze, por. Włodzimierz Łajming. *Malarstwo i rysunek...*, s. 78; błędy pojawiają się również w biogramie artysty i zawartych w nim informacji dotyczących kariery zawodowej.
23. *Malarstwo Włodzimierza Łajminga*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot 1963.
24. B. Jakubowska, *Trzy debiuty*, „Pomorzanie” 1963, 4.
25. Ibidem.
26. laik, *Most to śliczna rzecz*, „Dziennik Bałtycki”, 5.III.1961 (nr 55)
27. K. Nowosielski, *Dwa skrzydła bramy...*, s. 21.
28. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paryż 1964, [za:] S. Sproccati, *Monet*, Warszawa 1998, s. 206.
29. Włodzimierz Łajming, *malarstwo*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Słupsk 1977.
30. J. Lissowski, *Sztaluga magiczna*, „Gazeta Pomorza”, 18.V.1977 (nr 111).
31. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk 2011, s. 9.
32. ank, *Martwa natura*, „Gazeta Białostocka”, 25.V.1975 (nr 118).
33. H. Waniek, *Martwa natura z niczym*, [w:] idem, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990–2004*, Kraków 2004, s. 203–204.



Myśląc o obrazach Włodzimierza Łajminga

ZBIGNIEW JAN MAŃKOWSKI

„...i starczy gdy widzisz jak ciche światło
z prawej strony odsłania długi ciemny mur, nad
którym przestrzeń zwieńczona pagórem z plamką
sjeny na samym szczycie schodzi ku czemuś, co jawi
się morzem albo i pasmem dalekich gór (o błękit
myli...!) łączących się z niebem o przeogromnej
skali pozoru

... I malarz Łajming musiałby być tutaj,
abyś to pojął¹.

Wyobraźmy sobie, że czytamy właśnie zapowiedź
przygotowywanej wystawy obrazów Włodzimie-
rza Łajminga, że natrafiamy właśnie na cytowany
fragment poetycki zwracający naszą uwagę na to,
co najważniejsze w tym oto świecie koloru, światła
oraz tych niewielu przedmiotów, które widnieją na
obrazach. Dodajmy – światu niezwykłym, zdecydo-
wanie innym od naszego. Dlatego właśnie potrzebu-
jemy jego twórczości – by zobaczyć także i tę inność
naszej realnie przeżywane rzeczywistości; i jest tak,
jak powiada poeta: potrzebujemy malarza, żeby ten
tu oto świat pojął! Żeby go zrozumieć, trzeba go
umieć dostrzec w taki sposób, żeby on choć trochę
chciał się nam odsłonić – tak jak jest. A jak on jest?
To może być pytanie malarza. A potem trzeba choć
trochę przeżyć i pozwolić mu zaistnieć. Ostatecz-
nie w autentycznie konstruowanej materii malar-
skiej chodzi, oprócz także innych spraw – zachwy-
tu, jakiejś magii, ale też trudu, całej tej malarskiej
kuchni, w której są i chemia, i alchemia – o pozna-
nie doświadczanego świata. Pod warunkiem, że

należymy do tej rodziny ludzkiej, reprezentowanej
na przykład przez Cézanne’a, dla której „natura jest
raczej w głębi niż na powierzchni (...)”². Oczywiście
warto zaakcentować to „raczej”, zważywszy na nasz
świat wprost zafiksowany na punkcie wszystkiego,
co na powierzchni. Idealistycznie wierzę, wbrew i
na przekór tendencjom, we współczesnych, nasta-
wionych na to, co właśnie pod powierzchnią, galer-
ników wrażliwości³. Dla nich Widzialność zakłada
istnienie „drugiej strony”. Po cóż by mieli grzebać
ciągle w tej samej ziemi? Czy przywiązywać wzrok
do kilku tych samych Rzeczy? Czy powracać ciągle,
niekiedy z rodzącym się na nowo lękiem, do tej samej
góry? Czy wreszcie przyglądać się wciąż, a jakby od
nowa, powierzchni tej samej, a stale innej bramie
czy furtce? Żebyż to chociaż były jakoś wyjątko-
wo zdobne drzwi pałacu czy świętej katedry, czy
chociażby post-postnowoczesnej świątyni handlu?!
A tu ta zwykłość! I jakaś powszedniość! Ale coś
dziwnie podpowiada ona wrażliwemu widzowi, że
kryje w sobie owo „coś więcej”. Dla nich – „galer-
ników wrażliwości” - Istniejące nie tylko lubi się
ukrywać, ale wręcz z natury żyje niejako za zasło-
ną Rzeczy. I nic prawdopodobnie tego nie zmieni:
ani pędzący szybko świat, ani nowe tendencje czy
metody poznawcze, które mogą ich tylko utwier-
dzać w przekonaniu słusznie obranej drogi. Ich
nieśpieszny świat tym bardziej pozostanie w swoim
kształcie i będzie trwać swoim po-wolnym rytmem,
emanując muzyką, która zawsze znajdzie admira-
torów. Moglibyśmy ją nazwać poetycką. Teoria już

dawno ustaliła parantele, być może na silnie eksploatowanej zasadzie tylko „rodzinnego podobieństwa” – ale jednak, między malarstwem, poezją i muzyką, o czym będzie dalej. Oni pozostaną, chcielibyśmy, niewzruszeni na całe to rozdmuchane na medialny świat „święto nieistotności”⁷⁴.

A jednak to wobec takich „wrażliwców”, jeśli się pośród nich znajdzie, autentyczny, a zarazem niepoprawny estetycznie odbiorca malarskich, niech będzie że i poetyckich światów, kiedy uczciwie przybliży się do nich, zaciąga dług, na który składa się wiele elementów: procenty przeżyć, może nawet jakaś magia, udział zachwyty, ale przede wszystkim kredyt daru tego, że coś „pojął”, że miał możliwość coś zrozumieć, dlatego że mógł być blisko nich. Po prostu zaciąga dług poznawczy. I teraz wychodzi stąd bogatszy o swoje przepracowane doświadczenie, spoglądając przed siebie; patrzy na obrazy, i nawet może zapyta, kiedy obraz wyzwoli w nim niekiedy inne, dające także do myślenia obrazy? Trafne są uwagi Hansa-Georga Gadamera z eseju *Aktualność piękna*, kiedy używa określenia „Anblick des Bildes” (patrzenie obrazu, wejrzenie w obraz), wyjaśniając: „Bo to jest przecież tak, że w jednym i tym samym procesie wydobywamy niejako obraz z rzeczy i że go w rzeczy mocą wyobraźni wnosimy. Myślenie estetyczne kieruje się przede wszystkim wyobraźnią, zdolnością człowieka do kształtowania sobie obrazu”⁷⁵. Taki refleksyjny wgląd w obrazy traktuję w tym konkretnym spotkaniu z obrazami Łajminga jako poznawczą metodę. Dlatego także mogę powracać do pytania – w procesie, bo oglądanie w takiej perspektywie to rzecz – dlatego że wyobraźni – dość nieskończona. **Czego chcą ode mnie te obrazy?** Inicjalnie wystarczy, że sprawiają aż i tylko tyle, że pozwalają o sobie myśleć; **zmuszają do myślenia**, tocząc ze mną – jak i z każdym innym odbiorcą – rodzaj gry. Jest to przede wszystkim wyzwanie – mentalne, umysłowe, estetyczne – ten właśnie komfortowy rodzaj „rozbudowanej gry refleksji”⁷⁶. Wzywający mnie do podążania za nim. Może nawet nazwania tego, co sobą wnosi w moje poznanie, poszerzając mój horyzont? Wiem jednocześnie, że obiektywnie także nie pozwala się zamknąć

w konstatacje czy dyskursywny wyraz. Obraz, czy malarstwo nie są i nie mogą być przyczynkami „do tworzenia komentarzy”⁷⁷.

Trzeba tu jednak coś dodać. W tym kodzie refleksyjnego istnienia, po stronie obrazu i odbiorcy, jak utrzymuje jeden z wrażliwszych odbiorców sztuki XX wieku Fernando Pessoa: „Widzieć znaczy być oddalonym. Widzieć wyraźnie znaczy się zatrzymać. Analizować znaczy być obcym. Wszyscy przechodzą obok mnie, nie ocierając się o mnie. Wokół siebie mam tylko powietrze. Doświadczam takiego odosobnienia, że czuję dystans pomiędzy mną i moją marynarką”⁷⁸. Ktoś, pytając, po co istnieje sztuka, wpada na odpowiedź: właśnie żeby wyzwalać ciągle nowy poznawczy niepokój, dlatego że stary jak nasz zachodni świat. Nowoczesność w ogólności i w szerokim znaczeniu czyni właśnie z niepokoju zasadę pojętego twórczo istnienia⁷⁹. Na początku to może być dziwna przynosząca niedosyt jedynie niewiedza, która uruchamia proces myśli i refleksji – ów stan nad stany – proces „przyjemności poznania”, jak powie uczony, tylko tu poznanie inicjuje obraz nie bez udziału emocji, a jak wiemy te tylko je wzmacniają⁸⁰. Ciągłe zbyt mało doceniamy poznawcze możliwości, jakie daje nam właśnie sztuka⁸¹. Chociaż z większą aprobatą uczeni godzą się na poszerzanie granic tego, co artystyczne, estetyczne i *stricte* naukowe⁸².



POETYKA RECEPCJI

I ja także mam podobny poznawczy dług wobec obrazów Włodzimierza Łajminga. Ten esej jest próbą wytłumaczenia się z niego, ale także chyba najlepszym sposobem na zrozumienie ich natury, refleksyjną metodą przeniknięcia do tego właśnie malarskiego świata, który pozostawił we mnie ślad ze spotkania z nim. Latem 2007 roku trafiłem na retrospektywną wystawę tych obrazów w Pałacu Opatów w Oliwie. I to właśnie wtedy napadły mnie one, bo to przekraczało jakoś zwykłe reakcje percepcji przedmiotów wizualnych, wychodziło poza pewne standardowe zetknięcie się z malarstwem, bo miało wybitny i rzadki charakter spotkania – spotkania ze sztuką? Raczej właśnie spotkania z żywymi, a przecież sztucznymi obiektami, które nosiły wyraźny charakter życia? Używając języka bardziej obiektywnego, a za taki zawsze ma uchodzić język naukowej refleksji, można by w tym przypadku powiedzieć za Paulem Ricoeurem, że moje recepcyjne i zrazem estetyczne doświadczenie obrazów Łajminga naznaczone było *siłą refiguracyjną*, tzn. w pewien sposób podziałały one na mnie, przedostając się do moich emocji i mojego, jak się okazało, wystarczającego czułego organizmu odbiorcy sztuki¹³. Nie chcę epatować odgrzewanymi odczuciami, wszak upłynęło kilka lat od tamtego estetycznego zdarzenia. Zwłaszcza, że mamy czasy, w których wyrażanie projektuje się emocjonalny dystans w zderzeniu z obrazem¹⁴. Nie chciałbym, żeby to zabrzmiało grandilokwentnie – wielkie słowa czasem działają odwrotnie do intencji, które mają nazywać. Gdybyście chcieli nazwać ten stan „nawiedzenia” przez obrazy? Była to epifania bóstwa malarstwa¹⁵? Miałem szczególne szczęście? Udzielił mi się dar czasu i miejsca? Owo szczególne bóstwo, *Chronotop*, jak chciał Bachtin czas i przestrzeń w jednym, który raczej rzadko bywa hojny. Czym jednak w istocie było tamto doświadczenie? Rodzajem olśnienia, porażenia dziwnością, odsłanianiem się jakiegoś innego świata, który uosabiał błękit. I tu znowu przydaje się Ricoeur – w podobnych sytuacjach doświadczania sztuki proponuje, wyjątkowo celnie, określenie: *nadmiar*. Jest to rodzaj *nadmiaru* estetycznego –

pewne bogactwo i naddatek jakości, który się odsłania, mogąc się właśnie w tym oto kontakcie z dziełem pojawić. Może się on przejawiać w tym, że wyzwala w nas energię pamięci, poznania, refleksji czy pytań, a czasem zdumienie, które także jest przecież załącznikiem wartego uwagi poznania¹⁶. Wszedłem na wystawę z atmosfery gorącego lipca, z całej tej konkretnej miejskiej rzeczywistości lata w inną nie całkiem nieznaną mi przestrzeń, dotykając rzeczy bardziej ledwie przeżywaną, oczekiwanych może? Bardziej niż z przekonaniem znanych i przyjętych. Te obrazy to właśnie umożliwiły. Rodzące się pragnienie połączone z przyjemnością patrzenia, z coraz rzadszym pragnieniem przyjemności obcowania z malarstwem – zupełnie wbrew tendencji ostatnich dekad, w których „ideał przyjemności ulega wyczerpaniu” i przychodzi nam żyć – jak projektuje dla nas szacowny klasyk – „Poza zasadą przyjemności”¹⁷. Tak powinno być z odbiorem sztuki! Ktoś zakrzyknie! Wciąż chcemy, żeby wyzwalała w nas zmianę, przerwę w naszym życiorysie, czy rodzaj odmiennego skupienia. Myślę, że – mimo pogłębiających się dyskomfortów, jakie przynosi artystyczna teraźniejszość: jakiejś nadmiernej powszechnej racjonalizacji wizualnych praktyk, przerostu konceptualizacji czy nakładających się na siebie po wielokroć rozmnażających się dyskursów sztuki – potrzebujemy „erotyki sztuki”¹⁸. Nie żebym za Susan Sontag negował potrzebę interpretacji, raczej namawiałbym do równowagi i godzenia teoretyzowania i przeżywania – do praktyk odbioru sztuki przez spotkania z dziełami jako wybitną okazją do konstruowania dobrych sprzyjających poznaniu emocji¹⁹. W konsekwencji, mimo że świadomie możemy nie być gotowi, pragniemy spotkać się z innym niż znany nam dotychczas świat; marzymy w głębi o tym, by zaskoczyło nas to nowe zetknięcie się z obrazem. A wszystko w taki sposób, by poderwać skrzydła do lotu, by móc przekroczyć „siłę ciężenia” naszego materialnego świata. Przypominam sobie piękny wpis w dzienniku Ludwiga Wittgensteina, który patrząc swym przenikliwym wzrokiem na przechodzących mimo ludzi, konstatuje: „... duch współczesnych nie może się odbić od ziemi”, a

zarazem ich „prawidłowy rozwój fizyczny (...) idzie w parze z całkowitą bezduszością (...)”²⁰.

FENOMENOLOGIA BŁĘKITU

Wracam do nazwania przeżycia z lata 2007 roku. Posłużę się dla wyrażenia i zobrazowania tamtego stanu językiem poety: „Rewolucja? Zmiana? To, czego naprawdę pragnę – pisze Pessoa – z głębi duszy, to żeby ustąpiły atonalne chmury, namydlające szarości niebo; to, czego pragnę, to zobaczyć, **jak rodzi się między nimi błękit, prawda pewna i jasna**²¹, bo niczym nie jest i niczego nie chce”²². Sedno tej poetyckiej w wyrazie refleksji sprowadza się do chyba najbardziej lakonicznego określenia mojego ówczesnego przeżycia oraz samej istoty błękitu jako „prawdy pewnej i jasnej” – to po pierwsze; ale jest jeszcze i ważne po drugie – że „niczym nie jest i niczego nie chce”. W tym wyraża się wszystko: błękit jest „niczym” jak utrzymuje trafnie poeta, bo jest niemal niedostrzegalny, stając się jak powietrze, nie mogąc być wprost użytecznym w naszym nadmiernie funkcjonalnym świecie. Niemal nie jest potrzebny, ponieważ staje się zapowiedzią pełni istnienia i jest niezbędny.

Trzeba powiedzieć, że krytycy dostrzegali, może za mało akcentowali, fenomen błękitu w malarstwie Włodzimierza Łajminga. Kazimierz Nowosielski, analizując „magię, a nawet mistykę kolorów” tych obrazów, szczególną rolę przypisuje „rozmaitym odmianom błękitu”, pisząc zarazem, że długo w tradycji wiązano go ze sferami duchowości, cudowności czy „niezwykłości, wyciszenia i medytacji” i zasadnie sądzono, że „jest najbardziej uduchowioną z barw”. Odkrywcza zwłaszcza wydaje się uwaga gdańskiego krytyka, wskazująca na geograficzne źródło i pochodzenie błękitów Łajminga. „Czasem wydaje mi się – pisze – zwłaszcza, gdy zderza chłód dużych szarobłękitnych płaszczyzn z mocniejszymi zaznaczeniami cieplejszych barw, iż chciałby przenieść światło morza w enigmatyczną realność swych zsyntetyzowanych krajobrazów, ba – w najgłębiej osobistą poetykę marzeń, snów i oczekiwań”²³. Otóż, w tej konstatacji krytyk wskazuje na ciekawe zaistnienie owego malarskiego błękitu,

który emanuje z pejzaży tych obrazów, z tym, że są to jednak głównie pejzaże Kaszub, a może mieć swoje inicjalne źródło w najoczywistszej przestrzeni, która w widomie dużych ilościach może go emitować – w przestrzeni znad morza. Użyłem celowo określenia „fenomen błękitu”, co sprowadza się do kwestii, że chcę wskazać na istotę tej barwy, jako na to, co się zjawia, w nawiązaniu do źródłosłowu *phainómenon*, a w swoim artystycznym wyrazie objawia się widzowi czy przychodzącemu do obrazu. Z tego miejsca refleksji już blisko i można zaryzykować mówienie o fenomenologii (nauce czy teorii fenomenów) błękitu w obrazach Łajminga. Malarz w zarysowanej perspektywie staje się, poczynając od materialnych zjawisk, a kończąc na znalezieniu artystycznego wyrazu dla widzialnych pojawów bytu, poszukiwaczem samej istoty „błękitności” – w jej wszystkich odmianach, odsłonach, widzialnych i niewidzialnych za-istnieniach. A mówiąc inaczej, jest on odkrywcą, eksploratorem wciąż pojawiającego się na nowo „wstrząsu (*traumatisme*), nad którym nie sposób zapanować, wywołanego w obecności przez Nieskończoność (...)”²⁴. Zjawianie się błękitu w tych obrazach rejestruje także Edmund Puzdrowski, kiedy pisze: „Ważnym elementem takiego odczytywania rzeczywistości malarskiej jest chłodna gama kolorystyczna z dominacją błękitów, wśród których pojawiają się czasem ślady czerwieni czy żółci. Gradacje błękitu – dodaje krytyk – od rozbieleń do nasycenia, organizują nasze widzenie; pochłaniają je i zatrzymują. Dynamika błękitu, przełamana bielą, znakiem czerwieni, podlega zawirowaniu; w tej prawie monochromatycznej przestrzeni także kolor uczestniczy w tworzeniu pola napięcia”²⁵. Wnikliwy odbiorca rejestruje i dynamikę samego koloru, i jego niejednorodność, a także jego stawanie się w istocie w artystycznym kształcie: bo jest on tożsamo-nie-tożsamy – ciemny i jasny, ciepły i chłodny, działa intensywniej, a innym razem potrafi nas wyciszyć i uspokoić, a kiedy indziej przenieść w „inny wymiar”.

Na ten sam, i zarazem inny, błękit zwraca uwagę wielu wybitnych malarzy. Kandinsky przeciwstawia go żółceni, u niego staje się on kolorem siły, ze względu na swą siłę i dynamikę –

działa on według niego dośrodkowo, od widza w głąb, dlatego plasuje się najwyżej jako barwa wybitnie duchowa. „Zdolność zapadania się – pisze ten najwybitniejszy fenomenolog kolorów – odnajdujemy dopiero w błękicie i to teoretycznie najpierw w postaci fizycznych dynamik – 1. Uciekania od obserwatora i 2. ku własnemu centrum. Tak samo jest zresztą, gdy błękitowi pozwalamy działać na nas (w dowolnej formie geometrycznej). Jego zdolność do wycofywania się w siebie jest tak wielka, że właśnie w głębokich tonach robi się bardziej intensywny i jeszcze bardziej uwewnętrzniony. **Im głębszy jest błękit, tym mocniej wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością, a wreszcie i transcendencją. Jest to kolor nieba, jakim go widzimy słysząc słowo niebo.** Błękit jest typowym kolorem niebios. Promieniuje zeń głębokie ukojenie. Przechodząc w czerń – a i taki bywa w obrazach Łajminga – przybiera dodatkowo ton niehumanistycznego smutku. Jest zapadaniem się bez końca, bo go być nie może, w stan ogromnej powagi. Rozjaśniając go, do czego błękit nie bardzo nadaje się, otrzymujemy kolor jakby niezdecydowany i w stosunku do człowieka obojętny – i taki też się odsłania na tych obrazach – jak jasnoniebieskie niebo. Im jest jaśniejszy, tym mniej dźwięczny, aż w końcu zmieni się w bezdźwięczny spokój – przejdzie w biel”²⁶. Jakże trafna jest powyższa analiza, godna największego teoretyka, podejmowanej problematyki i stosuje się w całości do istoty przejawiania się tego koloru w omawianych obrazach. Ale, co uderza, najtrafniejsza wydaje się w zaprezentowanej charakterystyce złożona uwaga: błękit „wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością, a wreszcie i transcendencją”. I wówczas tamtego lata te obrazy pełne błękitu odpowiadały, jak mogą to samo czynić i dziś, na moje głębokie pragnienie wyrwania się z codzienności miejskiej i przeniesienie się – za sprawą sztuki – w czasoprzestrzeń właśnie nieskończoności. Czego chcą dziś te obrazy, czego pragnęły one wówczas w tamtym pamiętnym dla mnie 2007 roku? To pytanie stawiam świadomie za W. J. T. Mitchellem, chcąc zwrócić uwagę na kilka ważnych dla mnie kwestii, odnosząc je właśnie

do obrazów Włodzimierza Łajminga²⁷. Tym samym niejako uczłowiczam same obrazy, dając im niemal ludzką wolność i status żywych świadomych i otwartych na dialog organizmów²⁸; i czynię to świadomie z kilku powodów: 1. Chcę oderwać się od częstej dotychczasowej praktyki krytycznej, której to przyświecał szlachetny, a jednak chyba nieprawdziwy, interpretacyjno-krytyczny transcendentalizm odbioru obrazów czy sztuki w ogóle, sprowadzający odczytanie obrazów do intencji twórcy – do jednak „patrzenia z góry” na twórczość autora, trochę często z pominięciem prawdy dzieła niezwykle uzależnionej od czasu i miejsca, i czulej na nastroje i klimat odbioru. W efekcie krytyk ustawiał odbiór w wąskiej perspektywie, niejako mówiąc: Łajming czyni tak a tak lub chce tego albo tamtego..., a tymczasem sprawa się komplikuje; 2. Malarz oddaje swoje obrazy, a one reprezentują go w zupełności: ale czy dokładnie oddają jego intencje i artystyczny interes czy credo. Bo wszak w rezultacie to nie on do nas mówi, a jego obrazy. Pomijam to, że artysta może coś wartościowego powiedzieć poza tym, co już wyraził



w swojej pracy (*mentis auctoris*). Jest nawet tak, jak utrzymuje Gadamer, że dzieło/obraz jest niejako mądrzejsze/y od swego autora; „...język sztuki – pokreśla filozof – oznacza nadwyżkę sensu zawartą w samym dziele. Na tym polega niewyczerpywalność dzieła, która sprawia, że wszelkie próby przełożenia go na pojęcia zagrażają jego tożsamości”²⁹. To jedna kwestia. Druga wynika w konsekwencji z pierwszej i dotyczy w praktyce wyjścia poza wspomniany wyżej transcendentalizm odbioru sztuki. W tym aspekcie kluczem staje się odpowiedź amerykańskiego krytyka, który pisze: „To, czego chcą przedstawienia wizualne, nie jest tożsame z ich przesłaniem ani oddziaływaniem, ani nawet z tym, co same twierdzą, że tego właśnie chcą. Podobnie jak ludzie, przedstawienia mogą nie wiedzieć, czego chcą; trzeba im pomóc przypomnieć sobie za pomocą dialogu z innymi”³⁰. Ten dialog z innymi czy to twórcami, czy kontekstami, staje się przedmiotem szkicu.

OBRAZY I POECI

Na te obrazy zwracali uwagę poeci, Kazimierz Hoffman i Kazimierz Nowosielski³¹, wyczuwając, ale i dostrzegając ich poetyckość. Czyli co tak naprawdę? Czy jest w nich zawarta poezja malarstwa? A raczej konsekwentnie musimy zapytać, idąc za tym, jak to wcześniej określiliśmy, że wymykają się ostatecznemu ujęciu, spojrzeniu i jakiejś krytycznej czy estetycznej diagnozie. Wprawdzie wyraźnie pisze jeden z krytyków, co można wziąć pod rozwagę: „Włodzimierz Łajming – konstatuje Hans-Joachim Manske – obchodzi się z kolorem jak poeta, który swoje odkrycia i fantazję obrazowania wiąże w jedną strukturę”³². Efektowna formuła wymagająca jednak wyjaśnień. Łajming przede wszystkim posługuje się kolorem jak rasowy malarz, czyli nie ilustracyjnie, a konstrukcyjnie, z tym, że jego styl nosi cechy poetyckie. Można by tak rozszerzyć konstatację cytowanego krytyka, i trzeba by jeszcze dopowiedzieć kilka rzeczy. Wskazywanie na powinowactwa między sztukami, często artykułowane bardzo świadomie, jest bardzo stare. Przeplatanie się poezji i malarstwa ujawnia się od początku refleksji o sztuce. „Gdyby porównać malarstwo do literatury – utrzymuje

Anna Maria Potocka – to obrazy z postaciami byłyby prozą, a pejzaże i martwe natury poezją”³³. Dalej przypisuje pejzażom i martwym naturom, co dominuje w twórczości Łajminga, „uderzenie natchnienia” jako rodzaj poetyckiej kreatywnej siły, która przede wszystkim osiąga poetyckość w tym przypadku głównie jako „powściągliwość ekspresji” oraz wyciszenie. I to prawda, z tym, że nie wyczerpuje samej kwalifikacji. Wiemy, iż poezja w malarstwie w tym się nie wyczerpuje, choć kategoria milczenia doceniana zarówno w poezji, spójrzmy na akcentowanie jej znaczenia przez Goethego: „A milczenie to wszech wtajemniczonych jest rzecz”³⁴, jak i w malarstwie – tak wyraźnie odczuwalna i obecna w stylu i wyrazie sztuki Łajminga. Nie sposób nie zauważyć ogromu ciszy i zasluchania, z których budują się te właśnie obrazy. Ale to nie wszystko – dalej pośród dygresji dojdziemy do sedna.

O poetyckości sztuki malarskiej donoszą śródziemnomorskie źródła już u zarania; może o tym świadczyć choćby opis Pliniusza na temat początków malarstwa, kiedy starożytny dziejopis zapamiętuje dla nas konfrontację Apellesa z Kos z Protophenesem. Kiedy to pierwszy z mistrzów anonsuje swoje przybycie. „Ten oto”, jak siebie każe nazywać, chwytając pędzel i robiąc jedynie linię, później, kiedy przybywa konkurent, w zdumieniu ogromnym dodaje swoją. W końcu stwierdziwszy, że został pokonany, Apelles „trzecim kolorem rozciął tamte linie”, ale zakończył tym samym twórczy pojedynek, bo nie można było osiągnąć już większej precyzji. W ten sposób powstał wówczas obraz, który składał się tylko z samych linii, „prawie niewidocznych, tak, że wśród znakomitych dzieł wielu malarzy robił wrażenie pustego; ale przez to właśnie ściągał na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz”³⁵. Wielki Leonardo da Vinci, broniąc sztuki malarskiej, w dobie jednak dominacji kultury opartej na wzroku, zderzając ze sobą poezję i malarstwo, akcentował „siłę widzenia” tej pierwszej – poezja według niego, co prawda daje to, co malarstwo, a jednak „w sposób mniej godny niż oko”, którym się ono karmi³⁶. Długa tradycja wzajemnego oświecania się sztuk ma przecież także to utrwalone klasyczne

pragnienie Horacjusza *ut pictura poesis*, poezja niech będzie malarska; w tradycji istnieje przecież także obok *ut poesis pictura*, aby obraz stawał się poetycki³⁷. My dziś, korzystając z cennego ustalenia Ludwiga Wittgensteina, wiemy, że bardziej w obu przypadkach chodzi o „podobieństwo rodzinne” – analogie nigdy nie są pełne i musimy często pozostawać jedynie w obrębie stylistycznych czy formalnych przybliżeń.

Spójrzmy choćby na malarskość fragmentu wyjętego z twórczości poety, który ewidentnie przyglądał się obrazom Łajminga:

„W doznaniu wyjątkowego piękna w sztuce
albo i w naturze, powiada mędrzec, to co
wychodzi nam naprzeciw jest tak gwałtowne,
jak jakiś cud, ale jako cud właśnie –
zrozumiałe
i nic tu nie znaczy nasze chcenie czy wiedza;
to obraz darzy. Olśniewa oczy, oślepia twogę
i ją łagodzi, no właśnie”³⁸

Przyglądał się, bo to zapisał. Ale w tym miejscu, chodzi o coś innego: ten wyimek z poezji mógłby być słowną próbą mierzenia się z opisem obrazu Łajminga, rodzajem *ekfrazy*³⁹, ale wiemy, że ten opis jest ani potrzebny, ani możliwy. On jest integralny – jak te obrazy. W ten sposób od dawna w praktykach artystycznych współistnieją dwa światy, poetycki i malarski na zasadzie korespondencji oraz właśnie „rodzinnego podobieństwa”, wzajemnie się obejmując, dookreślając, będąc podobne i całkiem inne. W tym tekście znajdziemy kilka artystycznych fenomenów, które odkrywamy w obrazach Łajminga: ciszę, stylistyczną oszczędność – swoistą ascezę w przywoływaniu czy nazywaniu zjawisk, czy rzeczy.

Jest to bardzo poetyckie malarstwo. **Malarska poezja można by rzec, dlatego poezja może ważyć jako właśnie kontekst tych to obrazów.** Poeci są temu malarstwu potrzebni, jak niezbędni są oni w żywej kulturze. Poetyckie słowo jest jak język malarski, „odsyłając nas ku czemuś innemu. Zarazem wskazuje na samo siebie” – i podobnie jak język obrazów – wyróżnia się tym, że coś uobecniając, samo się uobecnia⁴⁰. To słowo pozwala uobec-

nić właśnie z ducha poetycką mowę tych obrazów – ich cichy język, który nie tyle domaga się dodatkowego języka, ile właśnie w sąsiedztwie poezji może zacząć uzyskiwać pełniejszą artykulację. Sąsiedztwo zobowiązuje, dlatego że oświeca, rozjaśnia i w efekcie pozwala rozumieć. Natykamy się tu na klasyczne już pytanie: mówi czy milczy obraz⁴¹? I mówi, i milczy – to jedna z odpowiedzi. Przede wszystkim mówi swoim własnym, wymagającym uwagi i świadomości językiem, ale ponieważ ten jego język rodzi się z poczucia i potrzeby wizualnej ascezy, wyznaczonej jako twórczy cel czy zadanie, i dyscyplinującej oko wizualnej kultury. Bierze się pod uwagę w optyce tych obrazów zaledwie kilka przedmiotów i ten tajemniczy, grający odcieniami, barwami i światłem błękit. One, mimo szerzącego się wokół artystycznego gadulstwa, narzucają sobie dyscyplinę mówienia wyraźnym, jednak ścisłym głosem, i powstają z pełnego zdumienia wciąż na nowo podejmowanego wysiłku przyglądania się i wręcz studiowania Widzialnego. Jest to swoista osobna estetyka ograniczenia, korzystająca ze starej artystycznej zasady: mniej znaczy więcej. Ale zarazem ten malarski minimalizm dalej oznacza szczególną powściągliwość: posługiwanie się językiem obrazu, samym obrazem, bo nie brnie w postkonceptualny język dywagacji sprawiających często, że właśnie milczy obraz, bo albo nie ma nic do powiedzenia, albo nie umie mówić, bądź nie wierzy w samą obecność, i także uobecniającą funkcję mowy.

Te obrazy tylko i aż mówią językiem ciszy, kontemplacji, zadumy, z gruntu głęboko ludzkiego milczenia: bo albo są one wyrazem kondycji, że nie można mówić, albo że nie da się powiedzieć, ale wobec tego malarz staje wobec wyzwania, że tym bardziej podejmuje wysiłek wypowiedzenia owego daru trudnej rozmowy z rzeczywistością, z którą spotykają się jego oko i umysł. Da się zobaczyć, że te obrazy nie „milkną”, ponieważ omijają pewną przykrą do pokonania przeszkodę naszego post-nowoczesnego świata, nie ulegając tym samym znamiennej dolegliwości, o której pisał Gadamer, a którą określał formułą „zamilknięcia obrazu”⁴². Dlaczego zdaniem filozofa „milkną” obrazy? Z

kilku powodów. Pierwszy, to że ich światy są coraz bardziej wsobne, często coraz bardziej wydumane i trudno im się spotkać ze światami innych ludzi, a co za tym idzie coraz trudniej znaleźć ich powiązania, a to z zewnętrznym światem, a to już z realnością innych ludzi. Poza tym współczesne obrazy daleko wychodzą poza dotychczas określone ramy i formy – poza granice obrazu utrwalonego w tradycji „długiego trwania”. „Oto do twórczości artystycznej – pisze filozof – wkroczyło coś z eksperymentu, co z pewnością jest czymś jakościowo różnym od niezliczonych prób, które z dawien dawna malarza czyniły mistrzem. (...). Dzieło usamodzielniało się, uwolniło, jest oto, niezależne i z własnej racji, także wbrew woli (a nawet samointerpretacji) jego twórcy”⁴³.

Świat tych akurat obrazów nie jest wsobny, a wręcz otwarty na kontakty z tym, co Widzialne. Można by rzec, że wedle reguł widzenia tego świata „poetycko mieszka człowiek”⁴⁴. Jak rozumieć jednak tę spopularyzowaną przez Heideggera formułę? Filozof dla myślenia refleksyjnego czy dyskursywnego przyjmuje perspektywę poetycką, podobnie jak można ją przyjąć dla myślenia wizualnego Łajminga. Dlaczego takie znaczenie przydaje się poetyckiemu sposobowi widzenia świata? Z kilku powodów. Heidegger, którego niepokoiła czasowość istnienia, w tym przypadku akcentuje jednak przestrzenność ludzkiej kondycji – „poetycko mieszka człowiek”, a ściślej „dopiero uczy się zamieszkiwania”, na czym opiera się jego związek z miejscem. Poetyckość to nie – jak myśli się w potocznym pojmowaniu – bujanie w obłokach, a odpowiedzialne wobec miejsca za-istnienie, na które stać, jak się okazuje, poetę czy malarza. Są filozofowie, którzy wręcz twierdzą, że poezja od połowy XIX aż połowy XX wieku zastępowała filozofię. Mieliśmy w kulturze do czynienia z „wiekiem poetów”⁴⁵. Działo się tak z wielu powodów, wskażmy najważniejsze: 1. Realizowała konieczną potrzebę wolnego dociekania i myślenia; 2. Dawała także świadectwo wyraźnego odnoszenia się do ludzkiego doświadczenia. Słowem – bardziej niż filozofia otwierała „dostęp do bytu”, dając dowody, że ludzka obecność jest faktem i może zostać wyrażona w artystycznym języku, jeśli poezja,

jak chce Czesław Miłosz, jest „namiętną pogonią za Rzeczywistością” – wbrew szybkiemu światu i także niejako na przekór ciągłemu przyspieszaniu historii. Ale co istotne, można to samo powiedzieć o malarstwie Włodzimierza Łajminga. I jeśli tak jest, to z tak przyjętego założenia płyną poznawcze konsekwencje: i poeta, i malarz stają wobec Rzeczywistości – ich własnej, osobnej, subiektywnej – „która jest co dzień nowa, złożona, nie do wyczerpania”⁴⁶. To są wciąż te same i inne „martwe”/żywe przedmioty, to jest ta sama/inna brama czy ścigana – i zjawiająca się wciąż w przestrzeni widzenia – góra. I obaj ci artyści starają się jak najwięcej zawrzeć – jeden w słowach, drugi w materii malarskiej.

I u poety, i u malarza, jak się okazuje, jest to „namiętny” pościg za Rzeczywistością; skrywa w sobie wytrwałość i pasję, często także towarzyszącemu *Eros* czy prywatny *Daimon* – inaczej ta pogoń nie byłaby możliwa. Stąd możliwe jest ciągle przyglądanie się rzeczom – studiowanie ich po ich najdalszy kres, niemal – poprzez zachwyt – aż do zdystansowanego wchłonięcia. Wszystko dzięki rodzącej się co dnia na nowo kontemplacji, która w takim właśnie świecie jest nadal obecna i wskazuje także na naszą realność istnienia⁴⁷. I staje się taktyką i religią tworzenia, sposobem osiągania owego szczytu, którego w inny sposób zdobyć nie można – żadne współczesne modne poradniki skutecznego działania na nic się zdadzą. Po co ta asceza i ten twórczy artystyczny znój? Na co komu to chodzenie artysty wciąż tymi samymi i wciąż na nowo wydeptywanymi ścieżkami? A jest to przecież artystyczna „antropotechnika”, która rodzi się, dojrzewa i pozostaje, by w efekcie, kiedy pozwala nam stanąć przed swoimi rezultatami, może i ma dziwną moc, by przemieniać nasze życie⁴⁸. Ten właśnie sposób przybliżania-się-do-swiata wynika także z przekonania, że jeszcze wciąż nie opanowaliśmy trudnej sztuki widzenia tego, co daje się widzieć, i na, co chcemy i zmuszeni jesteśmy patrzeć⁴⁹. Wciąż pozostajemy uczniami w może najtrudniejszej ze szkół – szkole przyglądania się naszym prywatnym światom; nadal raczkujemy w trudnej sztuce widzenia wszystkiego, co Istnieje. Poezja i malarstwo mogą być doskonałymi Rzeczy-



wistościami ćwiczącymi nas w uważności. Dlatego potrzebujemy poetów i malarzy, choć coraz częściej usiłuje się nas przekonać, że jest inaczej.

„BRAMOWOŚĆ” ISTNIENIA

Malarz jednego obrazu malowanego na nowo, i wciąż od nowa? No jednak nie to, zbyt grubo ciosana teza – za bardzo publicystyczna. Można by jednak z usprawiedliwieniem powiedzieć, że mamy w tej sztuce do czynienia z kilkoma motywami – trzema? Jeden z nich jest bezsprzecznie najważniejszy – bramy! Malować jeden i ten sam motyw, po wielokroć, to malarski los? Przeznaczenie? Być może wielu młodych współczesnych odbiorców rzekłoby, że to nuda? I skazanie na brak porozumienia z potencjalnym odbiorcą? Być może? A jednak są odbiorcy, których te obrazy nie tylko nie nudzą, którzy w ponawianym geście malarza powrotu do tego samego widzą, dostrzegają, że nie tylko za każdym razem odsłania on co innego, w dodatku w swoim geście traktowanym czy to jako powrót, czy jako powtórzenie, które sprawia, że może za-istnieć, za-lśnić, czy wreszcie – za-błękitnić się Róż-nica. Bo w ten sposób żyje ten malarski świat, karmiąc się tym samym jako wciąż innym. I żyje z dala od malarskich eksperymentów, malarskiego efekciarstwa czy poszukiwania za wszelką cenę nowości. To samo jako inne – to jego zasada, baza, temat. Czym ono jest? Odwołajmy się do poetyckiego wyrazu, który zapisuje wspomniany wcześniej Kazimierz Hoffman:

„Ogrom, zaduma, uroda melancholii...Ale i coś jeszcze coś, czego nie da się rozwi-
kłać. Poetyka snu. Oto mur. Wspaniała
zieleń, ciężka od czerni. W murze jest brama.
Świetlista biel. Jest. Lecz nie ma klamki.
Brak zamka, brak klucza. Dlaczego? Co kryje
mur po drugiej stronie? Co kryje rzeczy-
wiście? I wkrada się niepokój. Schematycz-
na forma wrót, wejścia (przejścia) zmienia
się w tajemniczą stelę czy nadgrobną niszę
osłoniętą łamanym daszkiem; w chropawy
wapien z zatartą inskrypcją, która mogła być
przecież wytłumaczeniem... Stoimy przed
murem. Bez szansy wejścia. Jak przed kamie-
niem Szymborskiej. I trzeba się cofnąć.
Są we mnie granice nie do przekroczenia,
zdaje się tutaj mówić Natura. Więc tylko
pozór jej otwartości, pozór jej przyzwole-
nia? Mimo oczywistego faktu, że dzień jest
pogodny, światło koi, a rzeczy cieszą? Chyba
i to, przede wszystkim chciał nam wyjawić
Włodzimierz Łajming w swym bogatym w
znaczenia płótnie Brama, z 1983 roku.

*

...wyjawić. Mimo milczenia; właśnie. Siła
milczenia. Odpowiedź⁵⁰.

Komentarz poety pełen tropów roz-poznawczych i za-pisanych śladów-lśnień sensów. Nie odbie-
ram obrazów Łajminga przez pryzmat poetyki snu
– być może jest to intuicja trafna? Jednak zosta-
wiam ją na marginesie; porzucam dla kogoś innego
– do innej interpretacji. Dla mnie w tych obrazach
żyje, w znaczeniu jak najbardziej pozytywnym, tak
dużo światła, bym miał je widzieć przez pryzmat
marzenia sennego i jest ono jednocześnie światłem
mającym swoje źródło w widzeniu na jawie – zwsz-
acza w kontemplacji, a ta z kolei zakłada uważność
oraz dostrzeganie widzialności, w tym i mnóstwo
kształtów i form, ale za tym wszystkim to szczegó-
lne widzenie prowadzi do dostrzegania tego, czego
nie widać, pozwala przekroczyć próg widzialności,
i tu z kolei niezwykle lakonicznie, a zarazem celnie
poeta dostrzega obszar granicy, co w dalszej części

tekstu podejmę jako trop do przemyslenia⁵¹. Dalej poeta trafnie wskazuje wyraźnie na milczenie, co zostało wcześniej podjęte, jako klucz do malarskiego świata Łajminga. Nie mogę się jednak zgodzić z poetą, że malarz „chce nam coś wyjawiać”. Być może i tak jest, jednak niewiele można o tym powiedzieć. Wychodzę z założenia, czemu daję wyraz w tym szkicu, że intencje malarskie pozostawiam w spokoju, zupełnie nie mając do nich dostępu. W zamian otrzymuję coś dużo cenniejszego – obrazy. Pozostaje mi przed nimi stać i patrzeć, i mogę jeszcze zaufać ich szczególnej obecności, i temu, że uda mi się wydobyć ze spotkania z ich szczególnie funkcjonującymi światami coś, co one mają mi do powiedzenia, a co ja mogę usłyszeć, zobaczyć, co w efekcie mogę odsłonić, a potem wyrazić w ułomnej dyskursywnej formie – w całkiem innym od wizualnego języku. W świecie obrazu odbywa się szczególny rodzaj myślenia i poznania – „myślenie wzrokowe”⁵². To aż tyle Hoffman, który jest lakoniczny, ale w efekcie celny.

Kazimierz Nowosielski także próbuje zgłębić malarski fenomen bram z obrazów Łajminga – robi to zwłaszcza w szkicu *Dwa skrzydła bramy*, któremu przyświeca intencja „wyświetlenia” akurat tej kwestii. Pojawia się w nim także ciekawe pytanie, o to, jakim kluczem otworzyć „bramowe” obrazy Łajminga. Jest w tym tekście próba opisu tego, co da się zobaczyć w świecie malarskich bram: „...u Łajminga to drzwi napowietrzne, bez zawiasów, bez oparcia w ścianach” i także wyraźna wprost sugestia, że „wnoszą swój własny, wielce zagadkowy, symboliczny sens. (...) i jakby powołane jednocześnie do kontaktowania się z niedającą się bezpośrednio przedstawić jego transcendentalną stroną”⁵³. Cały ten lakoniczny, lecz gęsty znaczeniowo tekst wskazuje na to, co wykracza poza widzialny świat (łac. *transcendere*), ale także przekracza granice poznawalności Widzialnego. Brama staje się w tym ujęciu znakiem obecności czegoś Istniejącego Niewidzialnego – staje się przejściem do „innego wymiaru”.

Raz to wyraźnie zaznaczony otwór – rodzaj przerwy w ścianie, w części biały, w drugiej niebieski czy błękitny, z wyraźnie zaznaczoną w środku plamą czerni. Na innym obrazie to już będzie wyraż-

na biel w kontraście do brązowej żółci – zawsze z morzem błękitu w tle. Na kolejnym dojdą niby skrzydła granaty, czy ciemne niebieskości albo czerwienie. Czasem to będzie jakby zakrwawiony róż czy brąz, czy poprzecinana pasami wąska płaszczyzna czarno-biało-szaro-niebieska; czasem jest ona pokrytą białą gęstą malarską fakturą i otoczona właśnie skrzydłami czerni i błękitu po swoich dwu stronach. Niekiedy zamiast bieli wystąpi prostokątna płaszczyzna żółci – w okoleniu ramion: białego i żółtego. Daje się dostrzec cała różnorodność istnienia bram. Właśnie – ramiona czy skrzydła bram? Jak je zaklasyfikować i zobaczyć? Kazimierz Nowosielski trafnie pisze o „skrzydłach bramy”, bo jej obustronne części dają się zobaczyć niczym skrzydła otwierające się do uniesienia, lotu czy zaznaczenia ruchu; działają w całej tej strukturze swego osadzenia – przestrzeni muru, przestrzeni silnie statycznej jako kontrastujący element uzyskujący swoją delikatną dynamikę. Owe skrzydła zapraszają do wnętrza bram, ale też zapowiadają ruch do góry czy w głąb przestrzeni, którą reprezentują i z której się wywodzą.

Bramy to w efekcie czy drzwi? Już poeci krytycy mieli kłopot z ustaleniem precyzyjnym – rodzaj bramy to czy drzwi? Kultura naszego języka godzi się na rozgraniczenia w tym zakresie: drzwi najczęściej są formą zamknięcia domu czy pokoju, brama to już rodzaj większych drzwi do obejścia, dawniej kamienicy czy ogrodzenia – jak na powyższych obrazach. W tym przypadku można by użyć określenia funkcjonującego w niektórych regionach – bramka. Jednak pozostajmy przy zdaniu autora. Sugestia malarza idzie wyraźnie w kierunku bramy, bo też cały cykl nosi tytuł *Brama*. Zastanawiający jest konsekwentny upór używania przez autora liczby pojedynczej – nie Bramy a wyraźnie *Brama*. Bo tu zdaje się chodzi o ponawiany trud widzenia jednej tej samej bramy, będącej widowym znakiem ludzkiego świata, konkretnej przedstawicielki materialnego, przedmiotowego istnienia? Mogącej uosabiać całą Rzeczowość (a stąd już blisko do Rzeczywistości) naszego ziemskiego zamieszkiwania. W malarstwie Włodzimierza Łajminga to opowiadanie się po rzeczowej stronie istnienia wyraźne i widoczne

i po wielokroć ponawiane, występuje także przecież w licznych jego martwych – w cyklu *Martwa natura*, który z istoty swej tropi, bada i odkrywa niejako przed nami ukryte ciche życie „martwych”/żywych w istocie przedmiotów. Tego cichego życia rzeczy nie wydobywa też polska tradycja artystyczna, każąc widzieć w nich właśnie *martwe natury* (dziedzictwo francuskie: *nature morte*) – a nie według modły holenderskiej, niemieckiej czy angielskiej, która dopatruje się w nich po cichu istniejącego życia (holend. *stil-leven*, niem. *stilleben*, ang. *still life*)⁵⁴.

Brama ewidentnie może reprezentować właśnie świat rzeczy – nie przedmiotów! Dlaczego rzeczy, a nie przedmiotów? Rzeczowość jest bardziej filozoficzna niż przedmiotowość, która wydaje się bardziej funkcjonalna i użytkowa. Mówienie o rzeczach i rzeczowości wydaje się bardziej adekwatne w kontekście *Bramy* czy *Martwej natury* Łajminga. Poza tym wpisuje się bardziej w bliskie temu malarstwu rejony ontologii niż wyraźnie przypisywana wąsko pojętemu materializmowi przedmiotowość. Wszelka sztuka, która dostrzega i czyni swoim przedmiotem właśnie rzeczy, staje niejako w ich obronie. W praktyce artystycznej malarza takiego jak Łajming na czoło wysuwa się etyka wrażliwości – przygotowująca rodzaj otwartości na widzialny świat⁵⁵. Malarz wykuwa w sobie poprzez malarską praktykę rodzaj miłości do świata przedmiotów – nie jak materialista, a bardziej jak metafizyk. Bardziej jak starożytny filozof żyjący w poznawczej przyjaźni z rzeczami; jak ktoś, kto odrzuca, czasem intuicyjnie, cały ten schematyczny europejski model, oparty na podmiotowo-przedmiotowym dualizmie, który w efekcie prowadzi właśnie do odrzucanego przez niektórych artystów uprzedmiotawiania elementów ludzkiego świata, w konsekwencji czego staje się on mniej ludzki. Człowiek może się obyć bez wielu przedmiotów, nie może istnieć w pełni bez rzeczy, które to dopiero czynią jego świat ludzkim. Po kolei przypominają nam o tym filozofowie jak Martin Heidegger, który niezmordowanie pisał o istocie rzeczowego istnienia, przestrzegając, że zapomnienie o mowie rzeczy świadczy o europejskim postępującym zaniku wyobraźni i odrywaniu ludzkie-

go istnienia od korzeni. Będąc bliżej rzeczy, „pielegnując wodę, kamień, roślinę”, wiążemy nasze istnienie z ziemią. Autor *Bycia i czasu*, odwołując się do etymologii starogermańskiej (rzecz jako *thing* i *dinc*), wskazuje na rzecz jako sprawę – rzecz ludzką w samej istocie⁵⁶. Malarskie bramy, ale także i inne rzeczy Łajminga, wynikają z istnienia w pobliżu rzeczy – stanu, który Heidegger nazywa, ewidentnie nawiązując do tradycji mistycznej, *Gelassenheit* – „spokojem płynącym z przebywania w pobliżu rzeczy”. I dalej ujmując tę kwestię: „Ta postawa ukazuje nam rzeczy nie w sposób techniczny. (...) Spokój płynący z przebywania w pobliżu rzeczy i otwartość na tajemnicę przynależą do siebie. Zapewniają nam one możliwość przebywania w świecie w całkiem inny sposób. Obiecują nam one całkiem nową podstawę i ziemię, na których możemy stanąć i trwać w świecie techniki tak, że nie będzie on nam zagrażał”⁵⁷.

Następnie właśnie – często, o czym była mowa, w zastępstwie filozofów – poeci upominają się o rzeczowość naszego świata. Francis Ponge uprawia swoją poezję jako misję powrotu „do rzeczy samych”; systematycznie, odbywając swoją „lekcję rzeczy” poprzez studia opisu i tym samym odzyskiwanie tych pojedynczych konkretów widzialnego świata dla świata poetyckiej sztuki⁵⁸. W polskiej tradycji poetyckiej będzie to rzecz poezji Herberta czy Białoszewskiego. A w malarstwie? Począwszy od żywych martwych Morandiego, a skończywszy na rzeczach w obrazach Łajminga.

Dlaczego jednak bramy? A nie inne rzeczy bliskie malarskiemu światu? Rzeczowość Łajminga uosabiają bramy. Możemy je uznać za specyficzny rodzaj drzwi właśnie. Ten wybór malarza ze wskazaniem na ten konkretny obiekt – na tę konkretną rzecz – wydaje się nie tylko że nieprzypadkowy; on jest znamieny – potwierdza istnienie malarskiej mądrości, pewnego rodzaju poznawczej intuicji czy dowód na istnienie wizualnego myślenia. Mamy w tych malarskich światach wielu bram do czynienia z estetycznie zaznaczonym widzialnym znakiem, który sugeruje granice naszego istnienia. Brama stanowi rodzaj przejścia, może wejścia – waha się poeta – a na pewno granicy. Nasze światy naznacza-

ją rozliczne granice (*limes*). Rozpoznanie Łajminga zgadza się z rozpoznaniem filozofa, jednego z najprzenikliwszych umysłów modernizmu, socjologa pioniera i jednego z największych odkrywców ścieżek nowoczesnego poznania – Georga Simmela. Człowiek funkcjonuje w „rozdziale i połączeniu” – jak ustala Simmel w eseju *Most i drzwi*. Antropologicznym kluczem do rozumienia naszego świata niewątpliwie są drzwi – także z wyraźnym przeciwstawieniem mostowi jako figurze łączenia. Brama czy drzwi konstruują miejsce człowieka, który w efekcie tego, że one są, dysponuje miejscem wewnętrznym i zewnętrznym – bardziej bliskim, innym razem – dalszym. „Ściana jest niema – pisze filozof – a drzwi przemawiają. (...) stają się punktem granicznym, w którym człowiek właściwie zawsze stoi lub może stać”⁵⁹. Warto jednak przyjrzeć się temu tekstowi, a jego istota sprowadza się do przesłania, że człowiek jest istotą, która nie tylko potrzebuje granic, ona je tworzy, ale, co najistotniejsze – przede wszystkim je przekracza. Brama czy drzwi mogą stać się „nieforemną nieskończonością bytu” – jak to ciekawie ujmuje – która „przybiera kształt dopiero dzięki ludzkiej zdolności ograniczania i podobnie granice, jakie człowiek sobie zakreśla, zyskują sens dopiero dzięki temu, co unaocznia ruchomość drzwi: dzięki temu, że **człowiek w każdej chwili może z tego ograniczenia wyjść na wolność**”⁶⁰.

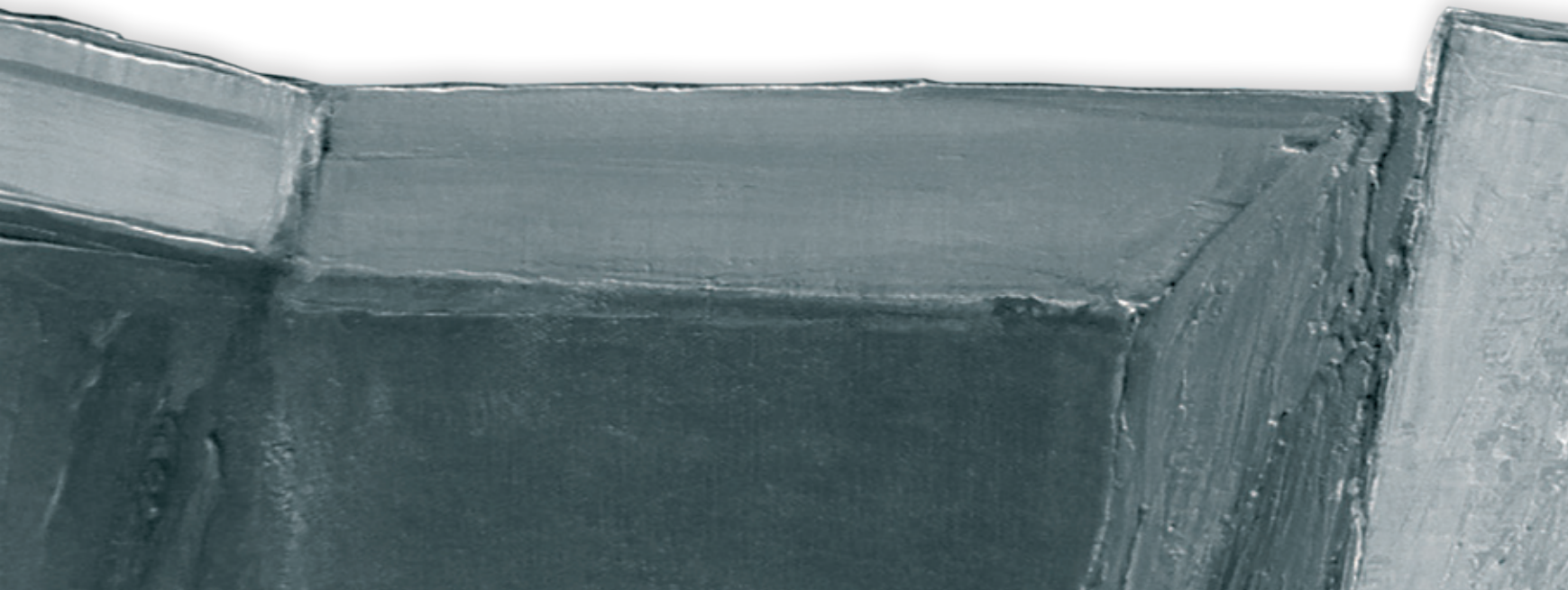
*

Bramy tych obrazów widnieją jednak często na tle góry; ich horyzontalność spotyka się z wertykalnością czuwającego w dali wzniesienia. Malarze mają swoje wybrane Rzeczy, które żyją jak wehikuły. Na szczęście mają także swoje góry: Hokusai – Fuji, Cézanne – Górę Sainte-Victoire, a Łajming? „Swoją górę” – jak powiada w rozmowie – na którą, co podkreśla, nie odważył się wejść, dzięki czemu pozostaje ona dla niego Tajemnicą⁶¹. Podobnie jak brama. Jak nasza „bramowość” istnienia.

KODA

Te obrazy dysponują pewnym potencjałem wizualnej mądrości; wskazują na rzeczowość istnienia, ale i na to, co poza nią wychodzi; podpowiadają tym samym, że nasz ludzki los polega na przekraczaniu ciągłym i wciąż Widzialności jako oczywistości i obecności. „To, co zmysłowe jest dokładnie tym medium, w którym może być byt, choć wcale nie jako byt ustanawiany; zmysłowe przejawianie się tego, co zmysłowe, milcząca perswazja zmysłowego, jest jedynym sposobem, by Byt się przejawiał i nie stając się pozytywnością, nie przestając być niejednoznaczny i transcendentny. Zmysłowy świat, w którym się krzątamy i który stwarza naszą więź z innym, który powoduje, że inni są dla nas, z pewnością jest nam «dany» jako zmysłowy tylko aluzyjnie – To, co zmysłowe, to ta możliwość bycia w milczeniu, bycia tym, co domniemane; a rzekoma pozytywność naszego świata (gdy się go bada aż po jego korzenie, gdy się przekracza to, co empiryczno-zmysłowe, wtórną zmysłowość naszego «przedstawienia», gdy odsłania się Byt Przyrody), okazuje się właśnie czymś *nieuchwytnym*, sama w końcu widzi siebie w pełnym znaczeniu jako totalność, której to, co zmysłowe zostało wykrojone. Myślenie jest to tylko coś odrobinę bardziej dalekiego niż *visibilia*”⁶². To, co Widzialne (*visibilia*) istotnie współtworzy nasza istnienie. Bo ciągle pod dotykiem wzroku, pod opuszkami doświadczenia istnieje i czeka na nas nasz ludzki, wciąż otwierający się horyzont – patrzenia, przeżywania i rozumienia, zaznaczony w tych obrazach – a wiedzie nas w głąb Istnienia. Rozumność tych obrazów może pozwolić odkryć patrzącemu, jeśli będzie wytrwały i pozwoli się poprowadzić, i jeśli uzna je za wartość, ich „niewidzialną strukturę świata”⁶³. W takim znaczeniu piękno sztuki staje się i czasem bywa – jak w przypadku tych obrazów – tak aktualne, że wzywa nas: możesz „swe życie odmienić”.

1. K. Hoffman, *Poetyki snu*, fragm., [za:] Łajming, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Sopot-Gdańsk 2000, s. 10.
2. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 44.
3. Fernando Pessoa, ważna dla artystycznej nowoczesności postać, w swoim dzienniku myśli przeciwstawia tych wskazanych „wrażliwców” ludziom bezdusznym, którzy rządzą światem, por. F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 240–241: „Świat należy do tych, którzy nie czują. Najważniejszy warunek, jaki musi spełnić człowiek praktyczny, to nie mieć wrażliwości. (...) Władza należy do niewrażliwych”.
4. M. Kundera, *Święto nieistotności*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
5. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993, s. 23.
6. Ibidem, s. 37.
7. Trafnie zaznacza J.-F. Lyotard: „Tu właśnie, w tym rozsunięciu, w miejscu, w którym dzieło nie daje się całkowicie przemienić w znaczenie, że jego przeznaczenie pozostaje niejasne, a jego związki z pewnymi właściwościami systemowymi nierozstrzygalne”, J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1998, s. 63.
8. F. Pessoa, op. cit., s. 79.
9. Por. cytowane powyżej ważne dzieło we wskazanym obszarze poszukiwań, być może jedna z najciekawszych lektur obowiązkowych zwłaszcza dla malarzy, F. Pessoa, op. cit.
10. R. Feynman, *Przyjemność poznawania*, przeł. K. Karpińska, Warszawa 1999, s. 17–34.
11. Wracając do malarstwa Łajminga, po raz kolejny pytamy o to, po co jest sztuka. Pytanie o społeczny status sztuki będzie już nam towarzyszyć, jak towarzyszy niemal ostatniemu dwusetleciu – po znanych ustaleniach estetyki heglowskiej donoszącej o „końcu sztuki”; na szczęście idea Hegla pełni funkcję wybitnie poznawczą, konstrukcyjną i przede wszystkim konceptualną; por. T. Nyczek, *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami*, cz. 1, Kraków 2012, G. Jankowicz, *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami*, cz. 2, Kraków 2013.
12. Tu można wskazać na aktualny i już klasyczny przykład M. Heideggera, *Myślenie wrozkowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, oraz na nowszy projekt szerokich badań, w których sztuka staje się probierzem refleksji i zarazem praktyki, por. R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, Kraków 2005.
13. P. Ricoeur, *Doświadczenie estetyczne*, [w:] idem, *Krytyka i przekonanie. Rozmowy z Francois Azouvim i Markiem de Launay*, przeł. M. Drwięga, Warszawa 2003, s. 248.
14. Por. zdanie Lyotarda: „Minął już czas, w którym moglibyśmy wraz z Diderotem, wzdychać przed obrazem Verneta: «Jakże to piękne, wielkie, rozmaite, szlachetne, mądre, harmonijne, jakże starannie dobrane kolory»! Uwierzyć, że bardzo nad tym boleję”; J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu...*, s. 62.
15. Nawiązuję do ustaleń pięknego eseju Ryszarda Przybylskiego o Chopinie, który w odniesieniu do muzyki kompozytora używa określenia „epifania bóstwa muzyki”; epifania (gr. *epiphainein*, ukazywać się) malarska, odsłanianie się, objawianie się rzeczywistości malarstwa? Lub tego, co rzeczywiście jako nie-do-końca-określone-w-obrazie jako rezultat czy wynik doświadczenia artysty/malarza. Choć to brzmi za bardzo w języku metafizyki? Bardziej by tu mogło odnosić się do recepcyjnego ujawniania się w oglądzie obrazów podczas wstępnego z nimi zderzenia pewnego nie do końca sprecyzowanego stanu bycia zaskoczonym, czy zmuszonym do rodzaju wglądu niejako „pod podszewkę widzialności”? Czy odsłanianie się przestrzeni widzialności jako zaskakujących tym, co da się zobaczyć, a na początku jeszcze nie wiemy, czy to coś – zobaczone – w istocie swej jest; por. R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 162: „Koncert Chopina zapowiadał epifanię Bóstwa Muzyki. (...) Muzykę Chopina odbierano jako «mowę stamtąd», mądrość absolutną, objawioną, tym bardziej fascynującą, że tajemniczą i nieokreśloną, wyższą nad wszelkie ziemskie spekulacje”.
16. P. Ricoeur, op. cit., s. 248.
17. L. Trilling, *Przyjemność i jej losy*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 68–69.
18. Por. S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 26.
19. *Emocje w kulturze*, red. nauk M. Rajtar, J. Starczuk, Warszawa 2012, s. 8: „Opozycję emocji względem rozumu dobrze oddają dwie metafory: (1) platońska metafora woźnicy (rozumu) i niedających się opanować, niczym dzikie konie, pasji oraz (2) metafora pana i niewolnika. W tej drugiej rozumowi (reprezentującemu mądrość) przypada także kontrola nad groźnymi impulsami emocji – te mogą zostać bezpiecznie stłumione i odpowiednio ukierunkowane, najlepiej w pełnej harmonii z rozumem. Obie metafory zakładają, że emocje są z natury zasadniczo odmienne od rozumu. Tym samym, z uwagi na ich poślednią, niedającą się przewidzieć i bardziej zwierzęcą naturę, emocje muszą zostać podporządkowane rozumowi. Takie spojrzenie dominowało przez długi czas nie tylko w zachodniej filozofii, lecz również w społeczno-kulturowych ujęciach emocji”.
20. L. Wittgenstein, *Ruch myśli. Dziennik 1930–1932, 1936–1937*, Spacja, Warszawa 2001, s. 23.
21. Pogrubienia w cytowanych tekstach są moim autorskim wskazaniem.
22. F. Pessoa, op. cit., s. 137.
23. K. Nowosielski, *Galeria. O wybranych malarzach i malarstwie współczesnym*, Pelplin 2008, s. 152.
24. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008, s. 146.
25. E. Puzdrowski, *Włodzimierz Łajming*, [w:] *Malarskie widzenie*, red. W. Zaniewski, Gdańsk [b.r.w.].
26. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, wstęp M. Bill, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 88–89. Rzetelnie istotnościową charakterystykę błękitu przedstawia M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 542–544.



27. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą od nas obrazy?* przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

28. Por. zdanie krytyczki sztuki: „Muszę zresztą wstydlawie wyznać, że wielokrotnie wyobrażałam sobie, iż obraz nie jest niemym, martwym przedmiotem, tylko żywym, ranliwym organizmem. Że farba stanowi skórę powlekającą płótno, deskę, kawałek płyty, luźno zwisającej tkaniny czy folii. I że ta skóra najbardziej obawia się obojętności”, M. Kitowska-Lysiak, *Dotknąć obrazu*, „Znak” 2003, 1, s. 96.

29. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 200, s. 140.

30. W. J. T. Mitchell, op. cit., s. 79.

31. Zasługi akurat w tym przypadku Kazimierza Nowosielskiego są dużo większe: poświęcił twórczości Łajminga dwa szkice krytyczno-interpretacyjne: *Krajobraz z wielkim niewiadomym. O malarstwie Włodzimierza Łajminga i Dwa skrzydła bramy. O pracach Włodzimierza Łajminga*, oba [w:] K. Nowosielski, op. cit. Malarz w rozmowie w listopadzie 2013 roku stwierdził, że refleksje poety-krytyka wiele mu uzmysłowiły, jeśli chodzi o refleksyjną analizę jego artystycznego świata.

32. H.-J. Manske, w: *Łajming*, red. Andrzej K. Waśkiewicz, Sopot – Gdańsk 2000, s. 11.

33. A. M. Potocka, *Malarstwo*, Kraków 1995, s. 36.

34. J. W. Goethe, *Wybór poezji*, wstęp i wybór Z. Ciechanowska, przeł. L. Staff, Wrocław 1968, s. 141.

35. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, przeł. I. i T. Zawadzcy, Warszawa 1961, s. 402–403.

36. Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, wybór, wstęp i przeł. L. Staff, Warszawa 1958, s. 170.

37. Por. *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 6.

38. K. Hoffman, *Kos i inne wiersze*, Bydgoszcz 2003, s. 7–8.

39. Grecki źródłosłów (*ékphrasis*) sugerowałby „dokładny opis”.

40. H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998, s. 35–36.

41. Por. M. Poprzęcka, *Tacet pictor?*, [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dzieł*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1995.

42. W tym miejscu mogą się odezwać przeciwnicy podobnego do omawianego tutaj malarstwa i powiedzieć, że właśnie jest ono „staroświeckie”, że opiera się na już zdezaktualizowanej metafizyce obecności. Zwolennicy jednak muszą być świadomi, że wybierają nie to, co całkiem nowe – a to, co nowe, bo stare jak świat i aktualne.

43. H. G. Gadamer, *O zamknięciu obrazu*, [w:] *Estetyka na świecie. Wybór tekstów*, t. 2, red. M. Golaszewska, Kraków 1986, s. 61.

44. M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Kraków 2002, s. 165.

45. A. Badiou, *Wiek poetów*, [w:] idem, *Manifesty dla filozofii*, przeł. A. Wasilewski, Warszawa 2015, s. 57–66.

46. C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 58–59.

47. Dlatego nie roztopiliśmy się, goniąc za nowościami, w ponowoczesnym „płynnym” świecie. Myślę, że zasadnie zwraca na to uwagę niemiecki filozof, kiedy pisze, że: „Resztki kontemplacji przetrwają w systemie sztuki, gdzie wiarę przekształca się w zdumienie, a modlitwę w podziw. Tutaj jednostki uczą się przeżywać swoje bycie-pod-wrażeniem dzieł wielkich mistrzów jako mniej czy bardziej dewocyjne rozkoszowanie się sztuką”, por. P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 458.

48. P. Sloterdijk konstruuje nową perspektywę postrzegania człowieka zorientowaną na pojęcie „antropotechniki”, czyli sztuki wykuvania człowieka, a jedną z jej form byłaby i może być wciąż sztuka, która pojmowana jest w tym projekcie nie jako wolny i nikogo i nic niezobowiązujący eksperyment, a na przykład szkoła wytrwałego doskonalenia się w widzeniu Istniejącego, por. ibidem, s. 16: „Bohater naszej historii, *homo immunologicus*, który musi nadać swemu życiu, wraz z jego zagrożeniami i nadwyżkami, symboliczną oprawę, jest zmagającym się ze sobą, zatroskanym o swoją formę człowiekiem – szcharakteryzujemy go bliżej jako człowieka etycznego albo lepiej: jako *homo repetitivus*, *homo artista*, człowieka trenującego”.

49. Por. perspektywę spojrzenia na malarstwo, której przyświeca idea przywołana w zdaniu: „Uwierzyliśmy, że umiemy widzieć, ale dzieła nauczyły nas, że jesteśmy ślepi”, J.-F. Lyotard, *Co malować? Adam, Arakowa, Buren*, przeł. i posł. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015.

50. K. Hoffman, *Przy obrazie*, Bydgoszcz 1998, s. 41.

51. Por. M. Golaszewska, *Estetyka granicy*, Kraków 2010.

52. Por. R. Arnhem, op. cit.

53. K. Nowosielski, *Dwa skrzydła bram...*, s. 156.

54. Por. C. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998.

55. Termin etyka wrażliwości pożyczam od Richarda Rorty’ego, tym samym nie sugeruję, że w świecie malarskim Łajminga zawieszają się działania etyki zasad; por. R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, przeł. D. Abriszewska, przekład przejrzał A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2002, 1/2, s. 51–63.

56. M. Heidegger, *Rzecz*, [w:] idem, *Odczyty i rozprawy...*, s. 154.

57. M. Heidegger, *Gelassenheit* – bycie w pobliżu rzeczy, przeł. G. Szulczewski, „Studia Filozoficzne” 1986, 3, s. 161–162.

58. J. P. Sartre, *Człowiek i rzeczy*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2006, 9/10, s. 83, 87.

59. G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 252.

60. Ibidem, s. 155.

61. *Moja Góra*, Rozmowa Janusza Janowskiego z Włodzimierzem Łajmingiem, [w:] J. Janowski, K. Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, s. 124.

62. M. Merlau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 215.

63. J.-J. Wunenburger, *Sztuka i duchowość*, [w:] idem, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 194.





Żeby czuło się powietrze

SŁAWOMIR LIPNICKI

(...) Dla nas ludzi, natura jest bardziej w głębi niż na powierzchni, stąd konieczność wprowadzenia do naszych wibracji świetlnych, ukazanych przy pomocy czerwieni i żółci, dostatecznej ilości tonów niebieskich, żeby czuło się powietrze.

Paul Cézanne do Émile'a Bernarda, Aix,
15 kwietnia 1904 [za: J. Guze, *Malarze mówią*,
Kraków 1963, s. 177]

Kiedy przywołuję obraz wspólnej z profesorem Włodzimierzem Łajmingiem obecności na uczelni, przychodzi mi do głowy specyficzny powidok – nakładanie się odmiennych rzeczywistości: wschodu z zachodem, czerwieni z błękitem.

Jako człowiek łączący w sobie tak odrębne tradycje, profesor kształcił w sposób analogiczny do tego, jak tworzy. Teraz jest to dla mnie zrozumiałe, jednak wówczas, na tle zachodzących przemian i różnych postaw na uczelni, wydawało mi się to odmiennym sposobem kształcenia.



Od lewej Włodzimierz Łajming, Witosław Czerwonka, Teresa Miszkina, Tomasz Bogusławski, Mała Zbrojownia 2008, Archiwum ASP w Gdańsku

Nie łatwo jest przyjąć punkt widzenia osoby, która ucząc dzieli się swoim „odchodzeniem”. Jednak ten rodzaj wycofywania się jako postawa otwartości, pod koniec lat dziewięćdziesiątych był dla młodych indywidualistów perspektywą studiowania na akademii także poprzez dorastanie. W przestrzeni, gdzie bunt i podjęte ryzyko były niemalże wpisane w program i gdzie prowadzący pozostawał otwarty w procesie rozwoju. Także, jak się okazywało, współpracując z innymi wykładowcami, a przede wszystkim Witosławem Czerwonką.

KRAJOBRAZ Z PERSPEKTYWY POWIETRZNEJ

Pomimo, iż w obrazach Włodzimierza Łajminga krajobraz często wywołuje rodzaj melancholii, doświadczenia zastygłości czasu w przestrzeni bezpostaciowej obecności, to inaczej wyglądało to w pracowni. Każda ze studiujących tam osób wydawała się być obecna, ruchliwa, a przede wszystkim odrębna i niepowtarzalna. Podejmując ryzyko drogę twórczą rozumie li jako otwarty proces, w trakcie którego, negocjowali znaczenia tego, co uważali za ważne – tak w życiu, jak i w sztuce. Wszystko po to, aby efekt poszukiwań przyniósł prace otwarte i krytyczne. Niezależnie, czy im to wychodziło, czy też nie, czy „prowadzący” rozumiał specyfikę użytego środka, zawsze mieli w nim oparcie.

Sprawiało to, iż poprzez zawartą siłę „innego spojrzenia”, „widzenie” wybiegało poza specyfikę obowiązujących w tym czasie ram. I tak, między innymi prace: Przemka Łopacińskiego, Joanny Maltańskiej, Magdy Nowak, Ani i Adama Witkow-

skich, Tomka Kopcewicza, Maliny Tomaszewskiej, Magdy Peszkowskiej, Jakuba Pieleszka, Filipa Kalkowskiego, Mariusza Warasa i innych, są dla mnie potwierdzeniem wyniesionych z pracowni idei współwrażliwości. Myśli, które wynikały ze stale zadawanych przez profesora sobie i nam pytań – czego właściwie się tu uczymy? Kim przez to stajemy się i do czego dążymy? Stawiane pytania były więc autorefleksją, a jednocześnie namysłem nad obszarem, jakim jest Akademia. Zwłaszcza w Gdańsku, gdzie są one także przyglądaniem się przestrzeni ukształtowanej ze wspomnień południowego światła awangardy francuskiej i intelektualnej siły bezwzględnej północy. Dla młodych osób, był to świat paradoksalnie nieopisany, pełen zawłości historii ludzi odbudowujących miasto. Zdarzało się, iż profesor wspominał dawnych wykładowców, ich korekty, uwagi, obrazy. Przywoływał myśli profesora Juliusza Studnickiego będące kontynuacją uwag Paula Cézanne’a, gdy ten pisał: „malarz przy pomocy rysunku i koloru konkretyzuje swoje odczucia i spostrzeżenia. Nie jest on ani nazbyt dokładny, ani nazbyt szczerzy, ani nazbyt posłuszny naturze; ale jest mniej lub bardziej panem swojego modelu, a zwłaszcza swoich środków wyrazu. Przenikać to, co się ma przed sobą, i wyrazić to możliwie najlogiczniej.¹ Podobnie odnosząc się początków nowoczesności i jej koncepcji sprawdzalności zauważał, iż: „Luwr to dobra książka i można zasięgnąć w niej rady, ale jest tylko pośrednik. Studium prawdziwe i cudowne – to różnorodność obrazu natury”.²

Powtarzane rady wydają się dziś nie postkapistowskim credo, lecz odzwierciedleniem osobistych doświadczeń wypowiadających je wykładowców. Osób żyjących w realiach, gdzie studiowanie „natury” miało kierować ku namiastkom obecności ciała i jego kondycji w relacji do siłą uwspólnionej ekonomicznie i politycznie kultury. Wydaje się zaskakujące, iż wysłuchiwanie porady z lat sześćdziesiątych wciąż sprawdzały się nawet pod koniec dwudziestego wieku – w czasie transformacji, kiedy władze przejmując spuściznę PRL-u tworzyły „ekonomię demokracji historycznych grodów wielu kultur”, wraz z projektem patriotyzmu lokalnego i „miejskiej sztuki zaangażowanej”. Jednak w relacji do osób łączących w sobie



Osiemdziesiąte drugie urodziny, od lewej Włodzimierz Łajming, Jagoda Łajming, Grzegorz Kłaman, 2015

autentyczną różnicę, sztuka „ponownie uwspólniająca” wydawała się w tym czasie nieszczerą, a nawet, jak napisał Piotr Piotrowski, przyjętą ideologicznie alternatywą³.

Sądzę, że właśnie płaskość ideologizowanej duchowości odstręczała tak Łajminga, jak i tych, którzy wsłuchiwali się w jego rady. Kiedy odchodził z uczelni, jedna z nich utkwiała mi głęboko w pamięci. Była ona echem powtórzonych słów Stanisława Teisseyre’a, iż: „(...) żaden bowiem najwybitniejszy nawet artysta nie może nauczyć drugiego człowieka malarstwa. Do twórczości w tej dziedzinie musi dochodzić się indywidualnie, a uczelnia i profesor mogą być tylko pomocni w zdobywaniu świadomości artystycznej (...)”⁴.

CZAS KOLOROWYCH SNÓW

Wbrew doktrynom płaskości horyzontu będącego „przed”, na płótnach Łajminga przedstawia się nam obraz spojrzenia „za” – wstecz. W zrozumieniu tego stanu pomocne mogą być biografie osób związanych z artystą: rodziców, przyjaciół, nauczycieli.

Włodzimierz Łajming urodził się w rosyjsko-polskiej rodzinie carskiego oficera Mikołaja i szlachcianki Anny z domu Żmudy-Trzebiatowskiej. To Anna, pisarka tworząca w kilku językach, posyła młodego Włodzimierza do Państwowego Liceum Plastycznego w Gdyni, aby ten w latach 1953–1960 podjął studia w PWSSP w Gdańsku. W trakcie współdziałała w „CO-TO. Teatrze rąk i przedmiotów”, będącym sudecką aktywnością w „okresie odwilży”, nazywanym „czasem kolorowych snów”.

Kończąc Wydział Malarstwa otrzymuje tytuł artysty malarza i już w latach 1962–1965 pracuje jako asystent. Na początku w pracowni rysunku wieczornego adiunkta Jerzego Zabłockiego, następnie u profesor Krystyny Łady-Studnickiej w pracowni malarstwa, jako adiunkt w latach 1969–1974 w pracowni malarstwa profesora Jacka Żuławskiego i dwa semestry w pracowni malarstwa docenta Romana Usarewicza. Od 1975 samodzielnie prowadzi przedmiot wiedza o działaniach i strukturach wizualnych, aby w latach 1976–1978 jako docent uczyć malarstwa i rysunku studentów na kierunkach architektury i grafiki. Przez sześć lat kieruje pracownią malarstwa dla I i II roku Wydziału Malarstwa i Grafiki, a w latach 1984–2000 dyplomującą pracownię malarstwa.

W tym czasie jego asystentem był Marcin Duszeńko (ur. 1958, zm. 2000). Pracował on z Włodzimierzem Łajmingiem przez siedemnaście lat – od momentu ukończenia uczelni (dyplom u profesora Jerzego Zabłockiego), aż do „końca”. Imponował szczerością i otwartością, przez to był w pracowni kimś ważnym i bliskim. Profesor zdawał sobie z tego sprawę, a rok po jego śmierci wspominając go napisał: „Kiedy zostałem zaproszony na spotkanie ze studentami z mojej pracowni, poświęcone pamięci Marcina, uświadomiłem sobie jak wielką więź wytworzyła się między nimi i z jak wieloma problemami zwracali się tylko do niego”. Marcin nie przedstawiał nam gotowych rozwiązań, lecz podobnie jak w procesie tworzenia ciągle zadawał pytania, popychał nas w „niewystarczalność”. Jak nakreślił to



W pracowni, prof. W. Łajming, as. Marcin Duszeńko

Jurek Kamrowski, przyjaciel Marcina, „tworzył on poprzez napięcie istniejące pomiędzy abstrakcyjną formą a realnym widokiem”⁵.

Kiedy rozpisano otwarty konkurs na asystenta i z pośród wielu kandydatów większością głosów zostałem wybrany, zdałem sobie sprawę, iż to właśnie on pozostawił jedną z dróg, którą podążaliśmy. Drugą – niewątpliwie był Witosław Czerwonka. W napisanej dla niego recenzji habilitacyjnej Łajming wyjaśnia powód „rozproszonego nauczania”, podkreślając wybór zawieszanej percepcji. Ponieważ „świat zmienia się pod naszym spojrzeniem, pisał (...) każdy malarz rozwiązuje na swój sposób problem (przestrzeni i możliwości jej poznania, ruchu i czasu), a więc tropi złudzenia optyczne, określa swoje miejsce, które zajmuje w przestrzeni fizycznej lub tylko wyobrażonej – zmierzając do ustalenia granicy między zjawiskami obiektywnie istniejącymi a subiektywnym ich postrzeganiem”.⁶

Witosław czuł ten rodzaj rozproszenia – więcej, starał się wyjść poza to, czego naucza nas lustro i przybrana tożsamość. W tekście towarzyszącym pracy *O braku symetrii* (1999) pisał:

„Każdy z nas spoglądając w lustro ma wrażenie wkraczania w sztuczny świat po drugiej stronie szkła. (...) Można oczywiście spojrzeć za siebie i sprawdzić, czy lustro naprawdę zawiera świat, który mamy za plecami i w którym, mam nadzieję, istniejemy realnie.

Ten zabieg sprawia, że zaczynamy wierzyć w naszą potoczną rzeczywistość, a nawet własne w niej istnienie.

To jednak tylko kolejne złudzenie. Odwracając głowę, sami stajemy się lustrem i widzimy jak ono. Jaki jednak świat istnieje po drugiej stronie tej szklanej tafli? (...).”⁷

Ta myśl, bliska „odwróceniu” z obrazów Łajminga, jest doświadczonego przeżyciem. To one, formując każdą z wymienionych osób, pośrednio lub wprost uczyły prawdy o współczuciu. Odczuwając niewystarczalność w wychodzeniu poza złudzenia, kierowały ku widzeniu wstecz. Tak, jakby malarstwo było walką z widzeniem.⁸



1968 *Matwe natury*, ASP w Gdańsku

BŁĘKIT PAROWANIA. KOLOR KTÓRY MÓWI O ZNIKANIU

Modernizm pozostawił po sobie ślady błękitnego ładu – doświadczeń nie do wypowiedzenia. Jak pisał Georges Didi-Huberman, ów wyrażony dystans i nieobecność to coś na wskroś dotkliwego⁹. Ten uraz to również gra z kolorem w procesie powolnej „liberalizacji” otoczenia doświadczanego spustoszeniem. W cyklach Włodzimierza Łajminga – *Brama*, *Martwa natura* – dostrzegalny staje się związek pomiędzy geometryzacją jako utratą cech indywidualnych a obietnicą restytucji poprzez „kolor”. Nie jest to jednak oczywista „czerwona mięsność”, lecz jej rewers w chłodnym uproszczeniu.

Aneta Szyłak tak to ujęła: „twórczość Łajminga przenika nostalgia – w stosunku do nieosiągalnej przyrody, w stosunku do dziedzictwa minionych epok. Nieuchwytność, niezależność, niepoznawalność tych rzeczy w ich pierwotnych przejawach owocuje malarstwem zamyślenia, zapatrzenia, malarstwem tęsknoty za tym, czego w istocie nie można osiąść.”¹⁰

Jednak, czy można osiąść to, co zamienia się w parę? Czy możemy wspominać obecność bliskich „w zanikających konturach tego co przedmiotowe”, i, jak pisał Kazimierz Malewicz, idąc w pochodzie, gdzie „...krok za krokiem, aż w końcu świat przedmiotowych pojęć – wszystko co kochaliśmy – i w czym żyliśmy – stanie się niewidzialny”.¹¹

Patrząc na twórczość Włodzimierza Łajminga zdaje sobie sprawę, iż życie na Malewiczowskiej pustyni to groza (Lévinasowskie *il y a*) w płaskości lustrzanego srebra. Każdy, kto otarł się o stalinowski realizm, faszystowski mesjanizm, zdaje sobie sprawę, iż w imitowaniu przestrzeni szczególnie istotny jest punkt, z którego obserwujemy i perspektywa tego, co na nim się wydarza. Wiąże się to z kondycją ludzkiego ciała i zauważalnością śladów pozwalających się z nim utożsamić. Tak więc, inaczej niż w odwróconej perspektywie wschodniej ikony, Włodzimierz Łajming przedstawia nam świat z perspektywy „koloru powietrza”. Można by rzec – spoglądania zza muru parującego świata, w którym wraz odwilż lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (teatr rąk i przedmiotów *Co-To*), wydarzeń marcowych (cykl *Martwe Natury*), stanu wojennego (cykl *Brama*), pojawia się melancholiczny realizm zawieszonego czasu, miejsca, gdzie z uporem powtarza się proces wznoszenia ponad mur tego, co ma być zauważalne i co uśmierca się „w białym świetle pochodzenia metalicznego”¹².



W domu, Włodzimierz Łajming, 2007, Ze zbiorów prywatnych

1. Z listu do Emile'a Bernarda, Aix, 26 maja 1904, za: J. Guze, *Malarze mówią*, Kraków 1963, s. 178.
2. Z listu do Emile'a Bernarda, Aix, 12 maja 1904, za: J. Guze, op. cit., s. 178.
3. P. Piotrowski, *Znaczenia Modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 160.
4. W. Łajming, *Ocena dorobku artystycznego i dydaktycznego asystenta Sławomira Lipnickiego*, 2003, Archiwum ASP w Gdańsku.
5. „Zbitki i nawarstwienia, znaczone plamami amorficznych nacieków, mające w jego pracach określone miejsce i sens, mówią o rozczarowaniu niespełnieniu, zawiedzionych nadziejach i tęsknocie do tego, co nieosiągalne, skazane na nieuniknioną niewystarczalność.” J. Kamrowski, *Marcin Duszeńko, malarstwo, grafika, rysunek, fotografia*, katalog wystawy, PGS w Sopocie, Sopot 2001.
6. W. Łajming, z recenzji z działalności artystycznej i pedagogicznej adiunkta Witosława Marka Czerwonki, 1988, Archiwum ASP w Gdańsku.
7. W. Czerwonka, *to tylko światło*, katalog wystawy, PGS w Sopocie, Sopot 2012.
8. E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, Kraków 2006.
9. „(...) Rzecz jasna, codzienne doświadczenie widzialnego wydaje się zwykle związane z posiadaniem; kiedy coś widzimy, mamy wrażenie, że coś zyskujemy. Ale modalność widzenia staje się nieunikniona – czyli powiązana z kwestią bycia- kiedy widząc, czujemy, że coś nas omija, innymi słowy: kiedy widzieć znaczy tracić. Trudno byłoby wypowiedzieć to w bardziej kategoryczny sposób. Spojrzenie, które trafia w pustkę, nie może wejść w posiadanie przedmiotu.” A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2012, s. 163
10. A. Szylak, *Łajming*, katalog wystawy, PGS w Sopocie, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2000, s. 8.
11. Sz. Bojko, L. Brogowski, *Kazimierz Malewicz, zeszyt teoretyczny Galerii GN*, Gdańsk 1983, s. 70
12. Ibidem, s. 72.



Listy od przyjaciół

Zemianstun wygry R. + Kujaty
i Kujaty twierdzą przychodzą miedzi.

Reke + teraz, 2. m. h. j. k., je spravi

mek jenne wjkyt
krytke stesne
wke malarde wunie

je z grobom kot ni mi
d moim soplemen,
ničesar ne prejeli
obrota obrajt
vspeha prejeli.
Zadnji je pri
krtu, da ni m
prai sterbi ni je

2 wyrazami przymięci
i samanku
Wito sław Czerwanku

TEL 672-116

des. Klednien Lajming
drücken Holz. M. R. Jr.
P. H. S. P. polonik.

pisnu oviadannijue o porotom'a
mni na recenzente pravda B. S. i dskij,
ber uprednogo porumienie, i porovnie
vselekij nizhjetuej do napisani recenzij,
dokumentacij, — jecili poshodnitoz
2 i mnej uvelin porostavit' lym ber
odpoviedn. —

7 Jdan'skiepi i 2 Tabr jstenu rognu-
jar'mony njo edprisuj.

Před proročením profesorů z jiné učebny
jste přijali u budovy telefonárně orga-
nizační s tím, že v ní bude rozložena

Sopot, Wielkowiec 2005.

Mój bardzo drogi mi Włodzie,

Wypoknie mi świątę. Nie możemy być jakos w parcie, żeby mi się
Sępska do Kojłolnupch mi myślać. Teraz. Taki to nie być dla miłośnika.
Wracając. ...

Dręknij, ci niebożem ci pomiję. Tyż po co ciemno-
karnia. Te same riony co dawać bo nawet nie pozwalają mi lekować twoje głębi
wyhodzić na powietrze. Byłoby patrzcie (na okno) : Ten, kiedyś dawał mi grze, wży
dłatego korygnant nowa a na mój przemysłowy rynek wyhodzić słodkie ~~spół~~ "katarakt"
okropie namię. Nie rudy się. Jak wyhodzić ci namię, czyta i niebożem, a po prostu
mystai o Tyż do ty mi Pajoli'ni, zjijęci tu w dachu niebożem, rudy i mienie, że
czeka jest maim mi dawać - notosi i niebożem. Tyż to ciemnożem Tobie, kiedy
mama tak working dawać a Tyż dawać a notie. Pajoli'ni z całego serca

Two Adam

Teresa Pałowska
ul. J. Zgalska 13
00-730 Warszawa, Poland

Tel. 040.11.51

29. X. 2001

Drogi Włodek,
Dziękuję za Kartkę z b. interesu-
jącym Twoim obrazem, oraz za serdeczności.

Co do terminu który mi podajesz, a
dotyczącego mojej osoby, muszę już w tej
nie najlepszej

roczystości.
Wzrost wymaga ciszej
zimy jest
wielu porodów, a w
Krótkie dni, które
już znowu,
zabierania
enzyka. Muszę mieć
zajęty się nim w
zi. Tymczasem mam
nki, które mogą mi

Stanisław Fijałkowski Łódź, ul. Zachodnia 12 m. 56, tel. 575-51

16 lutego 1971 roku

Drogi Włodek,

Dopiero wczoraj wróciłem po dwutygodniowym pobycie
na odpoczynku do domu i dlatego nie mogłem Ci wcześ-
niej odpisać na Twoją miłą kartkę. Serdecznie dzie-
kuję za przypomnienie o terminie wystawy w Gdań-
sku i przesyłem notkę biograficzną do katalogu.
Mam nadzieję zjawić się na wernisażu 15 marca
ale nie jestem pewny czy będę mógł. Na wszelki wy-
padek napisz mi dokładnie gdzie odbędzie się wys-
tawa i o której godzinie nastąpi otwarcie.

Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki zaproponowa-
ło mi z tej okazji spotkanie ze środowiskiem arty-
stycznym i wygłoszenie wspomnień o Strzemińskim.
Bądź łaskaw powiadomić Ich, że nie jestem pewien
mego przyjazdu i nie mam talentów do wystąpień
w postaci referatów i wspomnień. Dlatego tej sym-
patycznej propozycji nie mogę przyjąć co nie ozna-
cza, że nie pragnę w sposób mniej zobowiązujący
spotkać się z Kolegami i innymi osobami zaintere-
sowanymi moją skromną wystawą.

Prace wyślę niebawem. Sciskam Cię bardzo serdecznie.

Do zobaczenia.

Stanisław



WŁODZIMIERZ ŁAJMING

(ur. 7 II 1933 w Tczewie), artysta malarz, rysownik. Syn pisarki Anny Łajming. W 1953 roku ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni Orłowie. Studia w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) na Wydziale Malarstwa, dyplom w roku 1960 w pracowni prof. Juliusza Studnickiego. W czasach studenckich współtwórca teatru Co To, należał również do zespołu teatryku To Tu. Od 1962 pracownik macierzystej uczelni. W 1974 roku był hospitantem Królewskiej Akademii Sztuki w Kopenhadze. W latach 1975–1981 prodziekan Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, 1981–1984 dziekan tego wydziału, 1984–1986 prorektor. W roku 1988 otrzymał tytuł profesora. W okresie 1988–1991 był kierownikiem Katedry Malarstwa i Rysunku. Miał około 20 wystaw indywidualnych, uczestniczył w ponad 50 zbiorowych, zarówno w kraju, jak i za granicą. Wielokrotnie nagradzany, m. in. na Biennale Sztuki Gdańskiej w 1983 roku oraz na V Jesiennych Konfrontacjach w Rzeszowie. Laureat Nagrody Ministra Kultury i Sztuki III i II stopnia (1975 i 1983), Pomorskiej Nagrody Artystycznej (2002).

Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Gdańsku i Szczecinie, w Muzeach Okręgowych w Łęborku i Słupsku, w Muzeum Historyczno Etnograficznym w Chojnicach, Muzeum w Wieliczce i w siedzibie Fundacji Malarstwa Polskiego w Lesku, a także w licznych kolekcjach prywatnych. W roku 2001 uhonorowany Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

WYSTAWY INDYWIDUALNE:

- 1963 - Wystawa w ramach OWMMRiG, Sopot
1965 - Galeria AP, Kopenhaga, Dania
- „Galeria Sztuki Współczesnej SDK”, Warszawa
1970 - Galeria „Sień Gdańska”, Gdańsk
1974 - Galeria „ZR”, Kopenhaga, Dania
- Galeria TPS „Pałac”, Warszawa
1975 - BWA, Białystok,
- Galeria „Sień Gdańska”, Gdańsk
1977 - BWA, Słupsk
1978 - Galeria „ART”, Gdańsk
1979 - BWA, Białystok
1979 - Galeria „Gransche, Wormacja, RFN
1980 - Galerie „Im Winter”, Bremen, RFN
1981 - Gdańsk, Salon Sztuki BWA
1984 - Hoganas, Szwecja
1985 - BWA, Gdańsk,
- BWA, Białystok
- Umeå, Szwecja
1986 - Bonn
1989 - Gdańsk, BWA
1992 - Galeria „Artek”. Mannheim, RFN
1996 - Heidelberg, RFN
1997 - Galeria ZPAP, Lublin
2000 - Galeria „Artek”. Mannheim, RFN
- Retrospektywna Wystawa Malarstwa i Rysunku, PGS, Sopot
2001 - Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
2002 - Galeria BRE, Gdańsk
- Galeria GWSH, Gdańsk
- Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa
2006 - Galeria ZPAP, Gdańsk
2007 - Retrospektywna Wystawa Malarstwa i Rysunku,
Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki
Współczesnej w Pałacu Opatów, Gdańsk
2010 - Galeria Instytutu Sztuk Pięknych, Bochum
2011 - Galeria GOK, Chmielno
2013 - Wystawa jubileuszowa, GTPS, Gdańsk



WYSTAWY ZBIOROWE:

- 1961 - Polskie Dzieło Plastyczne w XV- lecie PRL , Warszawa
- 1961 - 1963 Ogólnopolskie Wystawy w Radomiu
- 1962 - I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 1963 - IV Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa,
Rzeźby i Grafiki, Sopot
- 1964 - „20 lat PRL w twórczości plastycznej”, Sopot
- 1965 - Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa Sopot
- III Jesienne Konfrontacje, Rzeszów
 - Wystawa „Trzy pokolenia” Szwecja Ystad, Kalmar, Karlshamm
- 1968 - Wystawa malarzy gdańskich, Olsztyn
- 1970 - V Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 1971 - „Malarze z Gdańska” - Galeria Konstenarscentrum,
Holandia, Bergen
- Wystawa „Koło” – „Sień Gdańska”, Gdańsk
- 1972 - Węgry, wystawa poplenerowa, Nyireghaza
- Wystawa polskiego malarstwa współczesnego, Helsinki
 - VI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 1973 - IV Jesienne Konfrontacje, Rzeszów
- Galeria „Sień Gdańska” – „Forma czy znak”
- 1974 - „Postawy twórcze”, Dwór Artusa- Gdańsk
- Galeria „Sień Gdańska” - Wystawa „Koło”, Gdańsk
 - Wystawa malarstwa i grafiki z Gdańska, Warna, Bułgaria
 - V Jesienne Konfrontacje – Rzeszów, wyróżnienie
 - Wystawa grupowa, Galeria Konstenarscentrum,
Bergen, Holandia
- 1975 - „Porównania6”, BWA, Sopot
- „Porównania6”, Kraków
- 1976 - VI Konfrontacje Jesienne, Rzeszów
- 1976 - VII Festiwal Polskiego Malarstwa, Szczecin
- Wystawa malarzy gdańskich, Instytut Kultury Polskiej,
Szwecja, Sztokholm
- 1976 - „Postawy twórcze w środowisku gdańskim”
- Galeria CBWA „Zachęta”, Warszawa
- 1977 - Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA, Sopot
- Wystawa malarzy gdańskich, Kanada
- 1978 - VII Konferencje Jesienne, Rzeszów
- Wystawa – Komentarz, Galeria „Art” Gdańsk
- 1979 - Wystawa zbiorowa, RFN Mannheim- Frankenthal
- Wystawa zbiorowa, Leningrad - ZSRR
 - Sztuka współczesna z Gdańska Galerie Centre
Locarno, Lucarno, Szwajcaria
- 1981 - Ogólnopolska wystawa Pałac Opatów, Gdańsk
- 1982 - Wystawa polskiej sztuki współczesnej,
Villa Streccius – Landau, RFN
- 1983 - Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Singen- RFN
- 1984 - „Plastycy z Gdańska”, Avallon, Francja
- 1985 - Wystawa „Artyści z Gdańska w Paryżu”, Paryż, Francja
- Wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki z Gdańska,
Leningrad, ZSRR
- 1986 - „Sześciu malarzy z Gdańska” Alesund, Norwegia
- Wystawa “ Współczesne Malarstwo Polskie”,
Galerie am Weidendamm, Berlin NRD
 - Wystawa sztuki polskiej, „Demarco Gallery”- Edynburg
 - „INterart”, Poznań
 - Wystawa malarstwa i grafiki ZPAMiG, „Zachęta”, Warszawa
- 1987 - „Wystawa pięciu Malarzy z Gdańska”, Frankfurt, RFN
- „Wystawa siedmiu malarzy z Gdańska”, Bergen, Holandia
 - Wystawa poplenerowa, Ustka
 - „Spotkania 87”, Słupsk BWA
- 1988 - „Spotkania 88”, Słupsk BWA
- 1988 - „Juliusz Studnicki i jego uczniowie”,
Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk
- 1990 - Wystawa Malarzy z Gdańska, Hamburg, RFN
- 1991 - Wystawa Malarzy z Gdańska, Lubeka, RFN
- 1992 - Wystawa Malarzy z Gdańska, Kalskrona, Szwecja
- 1992 - Wystawa Malarzy z Gdańska, Frankenthal RFN
- 1994 - Grafika i Rysunek z Polski”, Galeria ‘Arte’ ,
Mannheim, RFN
- 1995 - Wystawa „ Pięciu z Gdańska” – Werkstatt Galerie,
Heidelberg, RFN
- 1999 - Wystawa Malarstwa z okazji 20-lecia współpracy
polsko-niemieckiej, Lentzke k. Berlina, RFN
- 2000 - Wystawa poplenerowa „Łebska Enklawa
Malarzy,, – Dom Plastyka , Warszawa
- 2001 - Wystawa Trzy Kolory” – PGS Sopot
- Wystawa „ Forum Polskiego Malarstwa
Współczesnego”, Lesko
 - Wystawa poplenerowa „Łebska Enklawa Malarzy „ ,
Dom Plastyka, Łeba
 - „Artyści Malarze z Gdańska”, Galeria Podlaska,
Biała Podlaska
- 2002 - Wystawa Malarstwa Środowiska Gdańskiego,
Starogard Gdański
- Wystawa” I Forum Malarstwa Polskiego”,
Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń
 - Wystawa Rysunku, Lasecki - Łajming,
Galeria Liceum Sztuk Plastycznych, Gdynia
- 2007 - Retrospektywna Wystawa Malarstwa i Rysunku,
Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki
Współczesnej w Pałacu Opatów, Gdańsk



DYPLOMANCI PROFESORA WŁODZIMIERZA ŁAJMINGA:

Rok 1985

Bauć Jarosław

Rok 1987

Kułakowski Mariusz

Paliński Marek

Tomczak Ewa

Walczak Jacek

Zielińska Bernadetta

Rok 1988

Dąbrowski Andrzej

Marcinkiewicz Janusz

Silko Maria

Rok 1989

Górecki Wojciech

Blekiewicz Zbigniew

Ptak Bogusław

Rok 1990

Niedzielko Paweł

Joppek Danuta

Rok 1991

Walkosz-Lewandowska

Małgorzata

Konka Monika

Rok 1992

Zalewska Beata

Rok 1993

Olszewski Jarosław

Rok 1994

Lamparska Małgorzata

Skrzypska Iwona

Rok 1995

Stępień Monika

Haponiuk Hanna

Rosińska Małgorzata

Rok 1996

Kuczyńska Anna

Gierasimowicz Iga

Sipowska Ewa

Rok 1997

Piątek Jacek

Skurski Leszek

Polończyk Małgorzata

Rok 1998

Piskorska Wanda

Drózd-Kamińska Małgorzata

Rok 1999

Skorus Katarzyna

Rok 2000

Piotrowska Anna

Kowalczyk Maja

Lipnicki Sławomir

Zięba Magdalena

Maltańska Joanna

Rok 2002

Daciuk Paweł

Kopcewicz Tomasz

Rok 2003

Popławska Agnieszka

Tomaszewska Malina

Kaczmarek Magdalena

Rok 2004

Kowalska Agnieszka

Chyliński Adam

Rubiecki Piotr

Peszkowska Magda

Wróblewski Paweł

Kowalska Agnieszka



Prof. Włodzimierz Łajming wraz z asystentem Mieczysławem Olszewskim, PWSSP w Gdańsku, lata 80.

PRZEBIEG PRACY ZAWODOWEJ:

1962–1965 - asystent w Pracowni Rysunku
Wieczornego ad. Jerzego Zabłockiego

1965–1969 - asystent w Pracowni Malarstwa
prof. Krystyny Łady - Studnickiej

1969–1974 - asystent, a następnie adiunkt w Pracowni
Malarstwa prof. Jacka Żuławskiego

1974–1975 - adiunkt w Pracowni Malarstwa
prof. Romana Usarewicza

1974 otrzymał stypendium twórcze rządu duńskiego;
był hospitantem Królewskiej Akademii Sztuki
w Kopenhadze

1975–1976 - adiunkt prowadzący samodzielnie przedmiot:
wiedza o działaniach i strukturach wizualnych

1976–1978 - docent prowadzący samodzielnie Pracownię Malar-
stwa i Rysunku dla studentów architektury i grafiki

1978–1984 - docent prowadzący samodzielnie Pracownię
Malarstwa i Rysunku dla studentów I i II roku
malarstwa i grafiki

Od 1984 - docent prowadzący samodzielnie
dyplomującą Pracownię Malarstwa

1988 - profesor nadzwyczajny

1994 - profesor zwyczajny

**Pełnione funkcje w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk
Plastycznych , a następnie Akademii Sztuk Pięknych w
Gdańsku:**

1975–1979 - prodziekan Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Grafiki
1980–1981 - dziekan Wydziału Malarstwa i Grafiki
1981–1984 - dziekan Wydziału Malarstwa i Grafiki
1988–1991 - prorektor ds. studenckich

**Organizator dorocznych plenerów malarskich dla studentów
w Chmielnie pt.: „Światło i Przestrzeń”. Napisał szereg
recenzji do przewodów kwalifikacyjnych I. i II. St. dla:**

- ASP w Krakowie
- ASP w Gdańsku
- ASP w Warszawie
- Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu
- UMCS w Lublinie
- ASP w Katowicach

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA:

1974 - Nagroda MKiS III st.
1974 - Wyróżnienie na V Jesiennych
Konfrontacjach w Rzeszowie
1974 - Stypendium Królewskiej Akademii
Sztuki w Kopenhadze (Dania)
1981/82 - Nagroda Rektora
1983 - Nagroda MKiS II st.za działalność dydaktyczną
1983 - Nagroda na V Biennale Sztuki Gdańskiej - wyróżnienie
1989/90 - Nagroda Rektora I st.
2002 - I Pomorski Konkurs Plastyczny w Szczecinku
– Gran Prix w dziedzinie malarstwa
2002 - Pomorska Nagroda Artystyczna
2013 - Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska
w Dziedzinie Kultury
2015 - Medal Księcia Mściwoja II

ODZNACZENIA:

1966 - Złota Odznaka ZSP
1971 - Zasłużony Działacz Kultury
1972 - Zasłużony Ziemi Gdańskiej
1975 - Za Zasługi dla m. Gdańska
1977 - Złota Odznaka ZPAP
1980 - Złoty Krzyż Zasługi
2005 - Krzyż Oficerski Odrodzenia Polski
2005 - Krzyż Orderu Odznaczenia Polski



Włodzimierz Łajming z rodziną w Słupsku, lata 80. Po środku matka artysty Anna Łajming

DZIAŁALNOŚĆ ORGANIZACYJNA POZA UCZELNIĄ:

- Współzałożyciel studenckiego Teatryku Rąk i Przedmiotów „Co To?” 1958 rok
- Członek Instytutu Kaszubskiego w Gdańsku
- Członek Komisji Dyscyplinarnej Okręgu Gdańskiego ZPAP
- Członek Zarządu Głównego GTPS (przez dwie kadencje – przewodniczący ZG)
- Członek rady programowej Galerii „Reflektarz” w Kartuzach
- Członek zespołu założycielskiego Związku Sztuk Wizualnych Unii Europejskiej E.V.A.N. z siedzibą w Bonn (RFN)
- Udział w kongresie E.V.A.N. w Kopenhadze (1999)
- Członek Zarządu Głównego ZPAP (przez jedną kadencję)
- Udział w Międzynarodowym Kongresie Sztuki „Kunst durch Dialog” w Heidelbergu (RFN- 1994)
- Uczestnik międzynarodowej akcji charytatywnej “Polscy Artyści Plastycy – Dzieciom” organizowanej przez Fundację SERCE – Europejskie Centrum Przyjaźni Dziecięcej z/s w Świdnicy.

ŹRÓDŁA:

- Materiały bibliograficzne uzyskane od Profesora Włodzimierza Łajminga
- Archiwum ASP w Gdańsku
- Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005 : tradycja i współczesność (układ merytoryczny katalogu W. Zmorzyński; Muzeum Narodowe w Gdańsku), Gdańsk, 2005.
- Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (red. prof. Teresa Miszkin, prof. Jerzy Ostrogórski, prof. Mieczysław Olszewski), Gdańsk, 2007.
- Witz I. Plastycy Wybrzeża Wyd. Morskie, Gdańsk 1969 s.

Oprac. Anna Zelmańska-Lipnicka



Prof. Włodzimierz Łajming, Prof. Mieczysław Olszewski, Gdańsk 2013 r.





Obrazy

Martwa natura, akryl, płótno, 70 × 100 cm



W. LAZMING 10

Brama, akryl, płótno, 87 × 130 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 44,5 x 55,5 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 60 × 51 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 81 x 60 cm



Brama, akryl, płótno, 92 x 65 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 94 x 73 cm



Martwa natura, olej, deska, 30 x 70 cm



Brama, akryl, płótno, 100 x 70 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 66 × 88 cm



Brama, akryl, płótno, 80 × 100 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 100 × 74 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 100 × 72 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 100 × 70 cm



Martwa natura, akryl, płótno, 119,5 × 83,5 cm

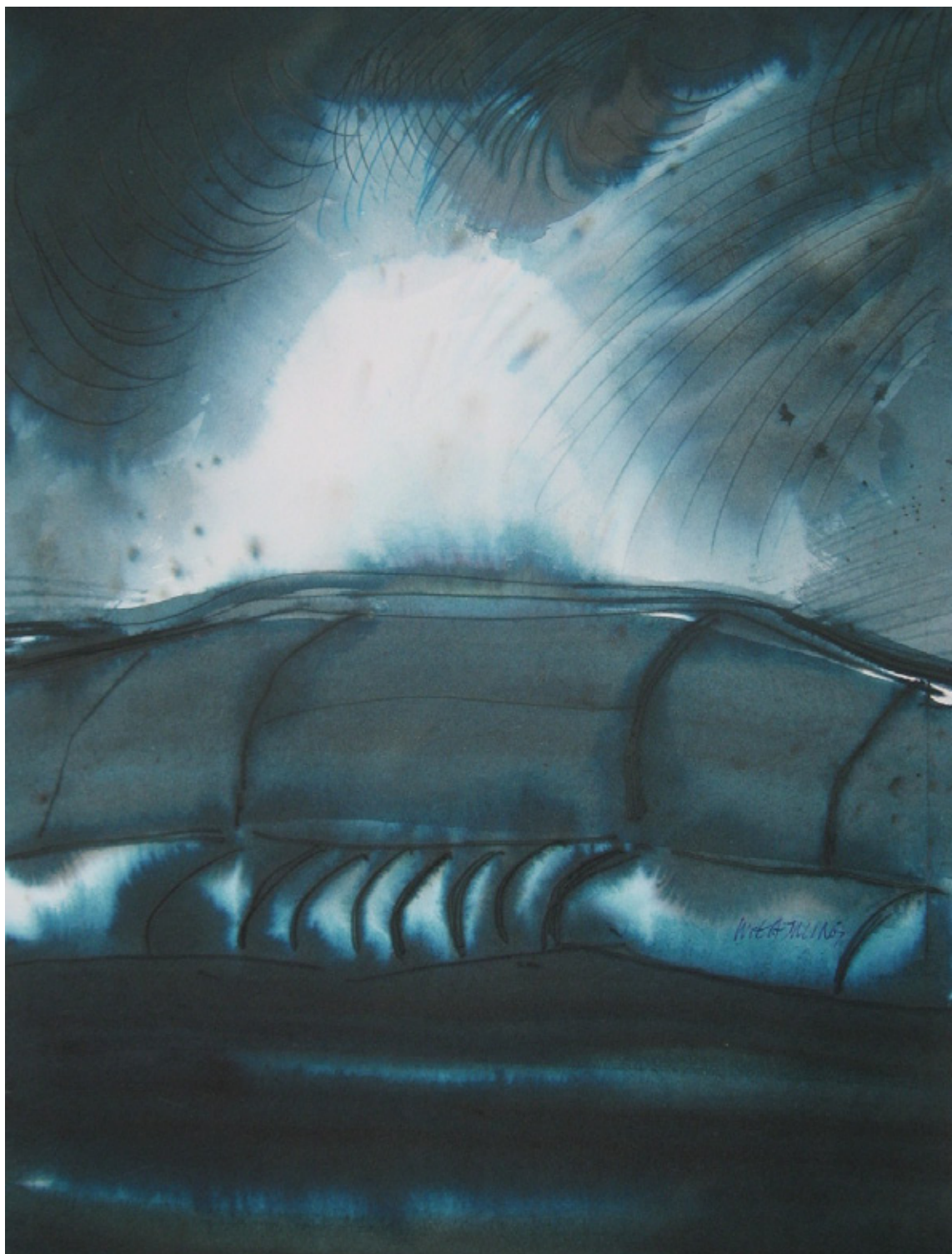


Martwa natura, akryl, płótno, 73 × 92 cm



W. LAJMING 2010

Rysunki























BIBLIOGRAFIA (wybór)

- laik, *Most to śliczna rzecz*, „Dziennik Bałtycki”, 1961, 55
- (tab.), *O gdańskich mostach, realizmie w sztuce, potrzebnych sklepach i nowoczesności*, „Wieczór Wybrzeża”, 1961, 54
- Malarstwo Włodzimierza Łajminga*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot 1963.
- B. Jakubowska, *Trzy debiuty*, „Pomorze”. 1963, 4
- ANS, *Morze mógłbym marynarzy*, „Pomorze”, 1964, 2
- Malarstwo Włodzimierza Łajminga, Jerzego Palinskiego*, katalog wystawy, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1964
- Izet, *Pierwszy na Wybrzeżu Zakładowy Salon Sztuki – czyli eksperyment GTPS i ZP Gdynia*, „Wieczór Wybrzeża”, 1964, 241
- B. Justynowicz, *W pracowniach plastyków. Łajming*, „Litera”, 1967, 8
- B. Jakubowska, *Łajming*, „Litera”, 1968, 6
- laik, *Malarstwo Wł. Łajminga w salonie Opery. Filozofowanie na temat <<martwej>>*, „Dziennik Bałtycki”, 1968, 29
- 5 malarzy gdańskich. Jan Góra, Włodzimierz Łajming, Wiesław Markowski, Henryk Mądralski, Jerzy Paliński*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Olsztyn 1968
- Włodzimierz Łajming*, katalog wystawy, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1970
- B. Justynowicz, *Nabrzeże malarzy. Szkice o gdańskich plastykach*. Gdańsk 1973.
- Wystawa malarstwa Włodzimierza Łajminga*, katalog wystawy, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1974
- ank., *Martwa natura*, „Gazeta Białostocka”, 1975, 118
- (Tumiel.), *Sień gdańska zaprasza*, „Głos Wybrzeża”, 1975, 410
- Malarstwo. Włodzimierz Łajming*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Białystok 1975
- Włodzimierz Łajming*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie, Sopot 1975
- L. Kosycarzowa, *Jest w tym magia...*, „Głos Wybrzeża”, 1977, 51
- J. Lissowski, *Magiczna sztaluga*, „Głos Pomorza”, 1977, 111
- Włodzimierz Łajming. Malarstwo*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Słupsku, Słupsk 1977
- Z sal wystawowych. Po latach znów w Słupsku*, „Głos Pomorza”, 1977, 94
- E.P., *Laboratorium emocji*, „Czas”, 1978, 37

- Malarstwo Włodzimierza Łajminga. Okręg gdański*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Białystok 1979
- Włodzimierz Łajming. Malarstwo*, katalog wystawy, Salon BWA, Gdańsk 1981
- W. Pawlak. *Malarskie widzenie natury*, „Dziennik Bałtycki” 1985, 95.
- J. Kuszewski, *Martwe natury*, „Dziennik Bałtycki”, 1985, 111
- A. Łajming, *Mój dom: wspomnienia*, Gdańsk 1986.
- A. Szyłak, *Nostalgia w błękicie Włodzimierza Łajminga*, „Autograf” 1989, 11.
- Z. Watrak, *Malarstwo znaków i symboli*, „Autograf” 1989, 11.
- A. Kietrys, *Společnie i prywatnie. Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*, „Głos Wybrzeża”, 1991, 64
- E. Moskalówna, *Spacer*, „Głos Wybrzeża”, 1994, 297
- K. Korczak, *Łajminga malarstwo ciszy*, „Dziennik Bałtycki”, 1994, 247
- D. Sobieniecka, *Akryl i piórko*, „Głos Wybrzeża”, 1996, 81
- A. Kisiel, *Przestrzeń i światło*, „Głos Wybrzeża”, 1998, 177
- (mad.), *Obrazy Włodzimierza Łajminga, czyli kanon sztuki zastanej w galerii Pod podłogą*, „Dziennik Wschodni”, 1998, 250
- M. Jabłońska, *O górze – szeptem*, „Głos Wybrzeża”, 2000, 199
- K. Korczak, *Ślad istnienia. Włodzimierz Łajming w Nowej Oficynie*, „Głos Wybrzeża”, 2000, 105
- Łajming*, red. A. K. Waśkiewicz, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2000
- Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001
- A. Łajming, *Włodek w listach matki*, wybrał i oprac. W. Kiedrowski, Gdańsk 2003
- J. Kotlica, *Włodzimierza Łajminga malarstwo widzialne*, „Głos Wybrzeża”, 2007, 71
- Włodzimierz Łajming. Malarstwo i rysunek*, red. W. Zmorzyński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007
- E. Kal, *Malarstwo gdańskie 1945-1959. Ludzie, słowa, obrazy*, Słupsk 2009.
- J. Janowski, K. Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



PUBLIKACJA FINANSOWANA ZE ŚRODKÓW MNISW NA DZIAŁALNOŚĆ STATUTOWĄ

redakcja naukowa: prof. Jarosław Bauć

recenzenci:

prof. Andrzej Banachowicz – UA w Poznaniu

prof. Jacek Dyrzyński - ASP w Warszawie

wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

ul. Targ Węglowy 6

80-836 Gdańsk

tel. 58 301 28 01

www.asp.gda.pl

e-mail: office@asp.gda.pl

Gdańsk 2015

Wydział Malarstwa:

Dziekan

dr hab. Krzysztof Polkowski

e-mail: dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

Prodziekan

dr Przemysław Łopaciński

e-mail: prodziekan.malarstwa@asp.gda.pl

redakcja i korekta: Iwona Ziętkiewicz

projekt graficzny i skład: Mateusz Pęk

autorzy zdjęć: Piotr Model, Ziemowit Łajming

Jagoda Łajming, Witold Węgrzyn, Andrzej Zagrobelny,

Sławomir Lipnicki, Anna Zelmańska-Lipnicka,

Arch. ASP w Gdańsku, zbiory ISPAN Warszawa

Drukarnia Bernardinum

Nakład 300 egz.

ISBN 978-83-62-759-96-5

**Publikacji towarzyszy płyta DVD z wywiadem
przeprowadzonym przez Annę Zelmańską-Lipnicką
z Włodzimierzem Łajmingiem w 2015 roku.**

Tytuł: „Włodzimierz Łajming. Czas kolorowych snów”

Montaż: Sławomir Lipnicki

Obraz: Czarno-biały

Czas: 30 min

W wywiadzie wykorzystano fragmenty filmu Janusza Morgensterna z 1960r
„Do widzenia, do jutra” © SF KADR

ISBN 978-83-62759-80-4