

Sylwester Ambroziak

Ul. Rubinowa 5

04-662 Warszawa

www.ambroziak.artinfo.pl

sylwester_ambroziak@poczta.onet.pl

tel. 604119937

Urodzony w 1964 roku w Łowiczu. Tworzy w zakresie rzeźby, rysunku, instalacji oraz eksperymentalnego filmu animowanego. W latach 1983-1989 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. prof. Jerzego Jarnuszkiewicza, Stanisława Kulona i Grzegorza Kowalskiego (w 1989 roku praca dyplomowa "Kuszenie św. Antoniego") oraz Rysunku w pracowni prof. Mariana Czapli. W latach 1990-1992 w ramach stypendium Fundacji Notoro i Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku realizował tryptyk monumentalnych rzeźb z brązu „Jeździec Polski”. W latach 1993-1994 był stypendystą Fundacji Kultury. W 1997 roku otrzymał wyróżnienie za rzeźbę "Kain i Abel" na wystawie "Sacrum" w Częstochowie. W latach 2004-2005 był stypendystą Kulczyk Foundation. Trzykrotnie / 1994, 1999, 2008/ nominowany do nagrody „Paszporty Polityki”. Jest autorem ponad siedemdziesięciu wystaw indywidualnych oraz brał udział w ponad stu dwudziestu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą.

Prace artysty znajdują się w zbiorach muzealnych oraz kolekcjach prywatnych w kraju oraz za granicą: m.in. Muzeum Sztuki Współczesnej Radom, Muzeum Okręgowe Toruń, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych Warszawa, Muzeum Okręgowe Bielsko-Biała, Centrum Sztuki Współczesnej Galeria El, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Współczesnej „Notoro”, „Stary Browar” Poznań, Kolekcja „Zachęty” Poznań, Galeria Miejska „Arsenał” Poznań, Kunsthalle Exnergasse Wiedeń, Hotel Intercontinental Wiedeń, Galeria Promocyjna – Fundacja EXIT Warszawa, Fundacja Kultury Warszawa, Kolekcja Art.&Business Warszawa Kunstbahnhof Herrnhut Niemcy, Elbach/Eubabrun Plauen Niemcy oraz w prywatnych kolekcjach w Polsce, Austrii, Francji, Niemczech, Belgii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Kanadzie, Luksemburgu i Szwecji.



Z dziecięcego pokoju

Widzialność jest pułapką.

Michel Foucault

Tym razem Sylwester Ambroziak ożywił swoje minotaury. Tak określa „lalki”, które powstają od kilkunastu lat, w różnych materiałach: drewnie, brązie, silikonie, ceramice, w rysunku, w różnych wielkościach: jako drobne figurki i duże, ludzkich rozmiarów obiekty. Surowe, przyciężkie, niezgrabne... Teraz – zyskały wirtualną niematerialność: stały się bohaterami animacji. Minotaur - „zwierzo-człowiek”. A może po prostu – metafora człowieka, „ludzkiego zwierzęcia” (pozorna sprzeczność tego wyrażenia wskazuje jednak na prawdę o naszej istocie).

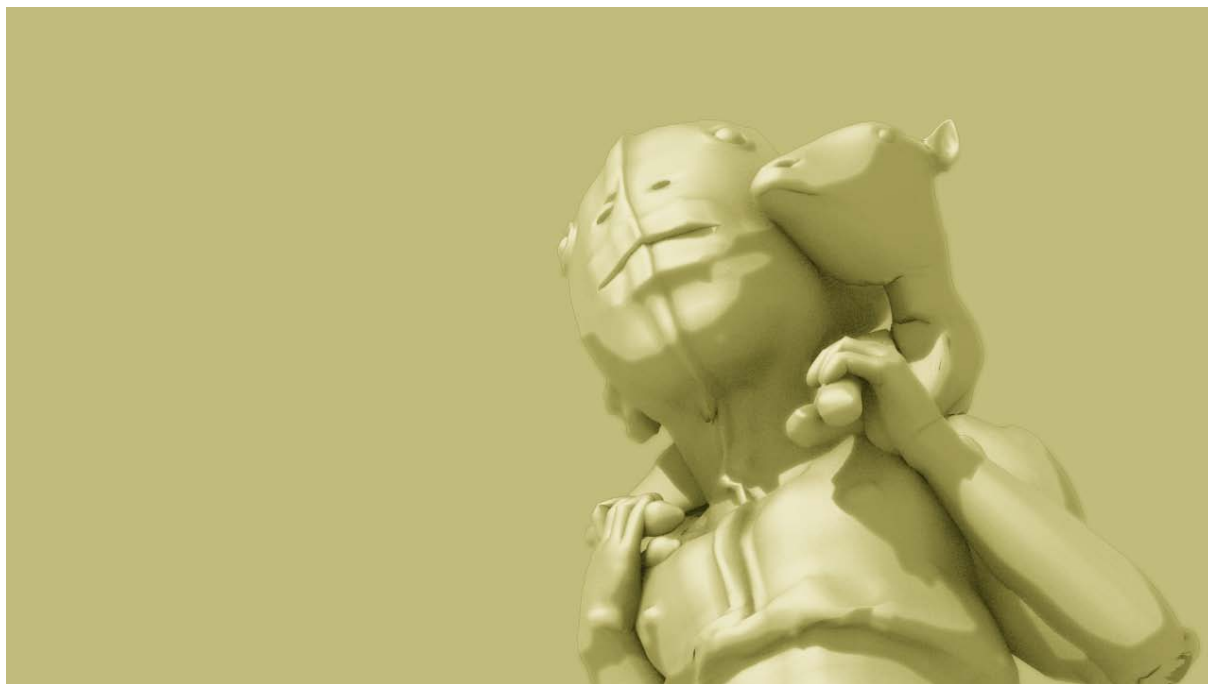
Sylwester Ambroziak inscenizuje z udziałem minotaurów małe sytuacyjne, rzeźbiarskie laboratoria, sytuujące się gdzieś pomiędzy mitem, przypowieścią, skrótem, parabolą... Bo dzięki Minotaurom można opowiedzieć o tym, o czym może trudno mówić wprost: o instynktach, namiętnościach, lęku, przerażeniu, tajemnicy. Wszystkim tym, co nie zawsze jasne, bezpieczne i mające szczęśliwe zakończenie. Tym razem – także...

„Pokój” to zwięzła, narracyjna animacja. O przebudzeniu, wstawaniu na nogi, zdobywaniu samodzielności i nieudanej próbie wydostania się z tytułowego pomieszczenia. Prostocie opowieści towarzyszy kilka niejednoznacznych i niepokojących tropów: minotaury mają dziecięce proporcje (podobnie, jak w kilku ostatnich realizacjach), ich twarze są nieme i niewidzące, a miejsce, w którym się znajdują jest jak panoptikon, o ścianach pokrytymi fenickimi lustrami, ze światłem migoczącym jak przy pracy projektora albo więziennego reflektora – szperacza.

„Pokój” to dość ponura opowieść o niemożności wydostania się z wyrafinowanej pułapki, która stwarza pozory bezpiecznego miejsca – pokoju. To historia zamknięcia, porzucenia, uwięzienia

i nadzoru. Także wizja fiaska komunikacji: niewidzenia, niemowy, niestyszenia.. Odniesień można znaleźć wiele. Po raz kolejny Sylwester Ambroziak stawia nas wobec niepokojącego niedopowiedzenia, tajemnicy.

Magdalena Wicherkiewicz



Krzysztof Stanisławski

SYLWESTER AMBROZIAK - HUMATA HUCHTA HWARESZTA¹ - APPENDIX 2012

¹ Użyta w tytule formuła stanowi podstawę etyki mazdaizmu i zoroastryzmu, znaczy tyle: „dobre myśli, dobre słowa, dobre uczynki”. Mazdaizm był jedną z pierwszych w historii religii monoteistycznych, jej dzieje, oraz dzieje proroka Zaratustry, można uznać za paralelne do kształtowania się judaizmu i chrześcijaństwa. Pojęcia mazdaizmu znajdują odniesienia do doktryny wczesnochrześcijańskiej, zwłaszcza gnostyckiej, uznanej z czasem za niekanoniczną, co nie znaczy nieprawdziwą. Do niekanonicznych pism Ojców Pustyni i gnostyków odnosił się Sylwester Ambroziak w swojej teoretycznej i praktycznej pracy magisterskiej pt. „Kuszenie św. Antoniego”, która miała ogromny wpływ na całą jego twórczość.

Formuła odnosi się też do tytułu do eseju, który został zapoczątkowany w 1991 r. i jest pisany właściwie do dzisiaj, a niniejszy tekst jest aktualnym „dodatkiem”, uzupełnieniem większej całości.

Niedawno został opublikowany monograficzny album, mojego autorstwa, poświęcony twórczości Sylwestra Ambroziaka². Ponieważ jednak twórczość tego artysty ma charakter bardzo dynamiczny, gdyż realizuje on wciąż nowe prace, bierze udział w nowych projektach i wystawach, dość szybko zrodziła się potrzeba uzupełnienia tej monografii, właśnie w formie „Appendixu 2012”. Jest to, rzecz jasna, tekst całkowicie samodzielny, odnoszący się do konkretnych prac, prezentowanych na wystawie, ale ze względu na to, że twórczość Ambroziaka jest wyjątkowo jednorodna, niektóre wątki, podejmowane przez Ambroziaka na tej wystawie mogą okazać się niejasne lub nie dość jasne bez uwzględnienia odniesień do dzieł wcześniejszych. Stąd ta przyjęta przeze mnie forma – uzupełnienia tekstu wcześniejszego, powstającego niemal równoległe z całą twórczością rzeźbiarza, bo zapoczątkowanego w rok po jego debiutanckiej wystawie w 1990 r. i kontynuowanego do dzisiaj.

20. POKÓJ – FILM ANIMOWANY

Gdy oglądałem po raz pierwszy „Pokój” w Galerii Pokaz w Warszawie³, nie byłem pewien, czy mam przed oczyma film animowany, wykorzystujący przedmioty, lalki, czy też zdjęcia aktorów, odzianych w deformujące trykoty, odtwarzających pewne ruchy i sytuacje, które później zostały zanimowane. Jeszcze przed końcem filmu zorientowałem się jednak, że nie może być mowy o udziale aktorów, lecz mamy do czynienia z klasyczną animacją typu lalkowego. Było to oczywiste, przede wszystkim ze względu na przestrzeń filmową „Pokoju”, trójwymiarową z założenia. Animacja fotografii lub krótkich sekwencji filmowych była możliwa tylko w przestrzeni dwuwymiarowej, w pewnym sensie był to wynalazek polskich grafików, którzy uczynili z niego jeden z walorów tzw. polskiej szkoły animacji, ale także był stosowany przez Zbigniewa Rybczyńskiego⁴.

A więc w przypadku „Pokoju” mamy do czynienia z animacją lalkową w przestrzeni 3D. Rzeźby Ambroziaka, a właściwie projekty rzeźb, przygotowane specjalnie na potrzeby filmu, zostały zeskanowane za pomocą specjalnego skanera 3D i ich wirtualny obraz poddany animacji komputerowej, wykorzystującej jednak tradycyjną technikę lalkową. Wbrew pozorom tego rodzaju metoda nie jest zarezerwowana wyłącznie dla filmów dla dzieci, lecz jest również szeroko stosowana w animacjach dla dorosłych, także produkcjach eksperymentalnych, na przykład takich twórców jak bracia Quay, amerykańscy reżyserzy mieszkający i pracujący w Londynie, zafascynowani twórczością Bruno Schulza i realizujący filmy ostatnio przy współpracy z polskimi artystami i instytucjami, jednym z nich był dokument o światowym prekursorze filmu lalkowego Władysławie Starewiczu⁵.

Autorem animacji „Pokoju” i drugiego filmu pt. „Baranek”, powstałych w oparciu o ideę i projekty rzeźbiarskie Sylwestra Ambroziaka jest Grzegorz Stępnik, malarz, scenograf, tworzący interaktywne wizualizacje 3d, absolwent Wydziału Malarstwa oraz Multimediów ASP w Warszawie.

² Krzysztof Stanisławski, Sylwester Ambroziak, op. cit.

³ Sylwester Ambroziak, Pokój / The Room, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 2010.

⁴ Por. „Plazmus” (1973) i „Media” (1980) oraz – przede wszystkim – „Tango” (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego, jedyny film polski, nagrodzony Oscarem (w 1982). W „Tangu” reżyser animował sekwencje filmowe bez użycia komputerów, jedynie z wykorzystaniem techniki tzw. zdjęć poklatkowych. Później Rybczyński stał się jednym z pionierów wykorzystania technik cyfrowych.

⁵ Animacjami typu lalkowego były filmy Timothy’ego i Stephena Quayów: „Nocturna Artificialia” (Nocturna Artificialia, or Those Who Desire Without End, 1979), ich debiut reżyserski, czy chyba najznakomitsze dzieło w karierze Brothers Quay „Ulica krokodyli” (Street Of Crocodiles, 1986), oparte o prozę Schulza, a także w pewnym stopniu ostatni, oparty na opowiadaniu Stanisława Lema pt. „Maska”, 2010, wyprodukowany przez Se-ma-for, Instytut Polski w Londynie, przy wsparciu PISF. W 2008 bracia Quay wystąpili w polsko-litewskim filmie dokumentalnym „Treser żuków”, poświęconym Starewiczowi, nazywanym „europejskim Disney’em”.

Jestem przekonany, że oba filmy Ambroziaka i Stępniaka można uznać za kontynuację tradycji polskiej animacji lalkowej, choć oczywiście w nowoczesnym wydaniu. Bezpośrednim odniesieniem, ale i tworzywem, by tak rzec, jest oczywiście rzeźba współczesna, jednak ponieważ mamy do czynienia z filmem animowanym, warto poszukać odniesień do tego rodzaju sztuki.

Tradycja polskiego animowanego filmu lalkowego sięga 1956 r. i obejmuje setki, a jeśli liczyć seriale dla dzieci - być może - i tysiące filmów. Ten gatunek miał swoje wznoszenia i upadki, a największego upadku zaznał na początku lat 90. XX w., kiedy właściwie przestał istnieć w naszym kraju. Nie chciałbym jednak poświęcać zbyt wiele uwagi temu tematowi, lecz tylko zwrócić uwagę, że „Pokój” i „Baranek” wpisują się w tę tradycję.

Historyk polskiej animacji, Andrzej Kossakowski, pisał, że „film lalkowy jest zjawiskiem opartym na iluzorycznym ruchu form przestrzennych, zdawałoby się więc, że powinien on stanowić szczególną domenę zainteresowań rzeźbiarzy. Tymczasem wśród wymienionych projektantów scenografii (autor wymienia najważniejszych scenografów filmów lalkowych w okresie 1956-70 – przyp. KS) był tylko jeden rzeźbiarz – Waclaw Kondek, pozostali – poza reżyserami – to zawodowi scenografowie filmowi i teatralni (Stanisławska-Howurkowa, Bielińska, Kilian) oraz graficy – szczególnie ilustratorzy i plakaciści (jak Bohdan Butenko, Waldemar Świerzy, Leszek Rózga, Gwidon Miklaszewski, Andrzej Heidrych – przyp. KS), a także malarze: Kazimierz Mikulski i Jerzy Krawczyk”⁶. Jakkolwiek filmy animowane, współtworzone przez rzeźbiarzy nie były wyjątkami, stanowiły jednak w przeszłości rzadkość, tym bardziej więc zasługuje na odnotowanie współpraca rzeźbiarza Sylwestra Ambroziaka i animatora Grzegorza Stępniaka.



Anonimowi bohaterowie „Pokoju” to istoty Ambroziakowe, najbliższej im do wiszących embrionów z cyklu „Opuszczone”: mają zbliżony wygląd, barwę ciała, choć już nie kształt głowy i wyraz twarzy. W cyklu rzeźbiarskim „Opuszczone” nie są tworamami pozbawionymi oczu i ust, w filmie tak – mają

⁶ Andrzej Kossakowski, *Polski film animowany 1945-1974*, Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1977, s. 72.

twarze jak „tabula rasa”, jakby okryte maską, „pończochą”, neutralne, bez możliwości jakiegokolwiek mimiki, wyrażanie uczuć, wypowiedzi, płaczu. Są niewidome i nieme, jakby z „kraju milczenia i ciemności”, by posłużyć się tytułem klasycznego filmu Wernera Herzoga⁷. Tak jak i u Herzoga ułomność nie odbiera bohaterom zainteresowania otoczeniem, własną sytuacją, nie pozbawia woli walki o człowieczeństwo. O ile jednak bohaterowie niemieckiego reżysera wygrywają, w filmie Ambroziaka ponoszą klęskę. Choć właściwie porównanie obu filmów nie jest do końca uprawomocnione, gdyż Herzog ukazuje ludzi w konkretnych sytuacjach, natomiast Ambroziak tworzy sytuację wyabstrahowaną z wszelkiego realnego konketu. To sytuacja w pełni teoretyczna, pewien model sytuacyjny, zgoda: sugestywny i pewnie możliwy, prawdziwy, ale jednak tylko model, pozbawiony tła.

To próba rekonstrukcji różnych wariantów społecznego zachowania jednostek zamkniętych w abstrakcyjnym pomieszczeniu o przezroczystych ścianach. Siedem postaci, ustawionych w szeregu i ósma stojąca trochę z boku. W pierwszym ujęciu widzimy właśnie tę postać: ma pochyloną głowę, twarz doskonale bez wyrazu, słyszymy westchnienia, ale i nieokreślony gwar dobiegający z zewnątrz. Za chwilę kamera cofnie się, by pokazać wszystkich uczestników dramatu. Stoją nieruchomo tylko przez chwilę, zaczynają się rozchodzić, ruszają do przodu, rozpoznają teren. Są zamknięci, to pewne, jednak naturalnie szukają dróg wyjścia.

W następnym ujęciu, z góry, dowiadujemy się, że bohaterowie są obserwowani poprzez lustro weneckie, znajdują się pod kontrolą niewidocznego dla nich obserwatora.

Za chwilę kamera wraca na dół, filmuje zaniepokojenie bohaterów, którzy wykonują różne ruchy, patrzą jeden na drugiego, szukając aprobaty dla swoich działań. Zbliżają się do szklanej ściany, oddzielającej ich od świata. Dotykają jej plecami, osuwają się w dół, siadają, starają się ją obłaskawić. Każdy robi to na swój sposób, ale niepokój narasta, słyszymy potęgujący się szum. Wygląda na to, że są całkowicie odizolowani, zamknięci, że nie ma wyjścia. Jeden, ten stojący zwykle z boku, najśmielszy, Prowodyr, zaczyna obmacywać szklaną ścianę, opiera się o nią całym ciałem, w końcu uderza w nią głową – słyszymy głuchy łoskot, ściana jest twarda, nie do przebicia. To staje się oczywiste dla wszystkich. Nadchodzi pora rozstrzygnięcia.

Cofają się do punktu wyjścia, nabierają powietrza w płuca, ustawiają w szeregu, wewnątrz przygotowują... Znów mają opuszczone głowy, znajdują się w sytuacji ostatecznej, czują, że za chwilę dojdzie do decydującego aktu, widzimy to po ich twarzach bez wyrazu, gdy powoli podnoszą głowy. Z narastającym, dramatycznym krzykiem, ni to ludzkim, ni ptasim, z impetem ruszają do przodu, by roztrzaskać głowy o szklany mur. Znów najpierw ruszył Prowodyr, a za nim wszyscy pozostali...

Ich nieruchomiejące ciała leżą teraz pod ścianą. Skoro w żaden sposób nie można było opuścić Pokoju, nie było sensu poddawać się i żyć w zamknięciu.

Czy ten akt samobójstwa był obserwowany z góry przez weneckie lustro? A jeśli tak, to przez kogo? Demiurga, który umieścił opuszczonych w sytuacji bez wyjścia? Nie ma na to dowodu w filmie. Być może demiurg lub prosty strażnik więzienny w tym najbardziej dramatycznym momencie po prostu nie patrzył na swoich podopiecznych. Pozostawiając ich sam na sam z trudną, ostateczną decyzją.

⁷ Kraj milczenia i ciemności (Land des Schweigens Und der Dunkelheit), 1970/71, reż. Werner Herzog, pełnometrażowy film dokumentalny.

Albo inaczej – autor filmu to nam, widzom, wyznaczył rolę demiurga lub strażnika. To przed naszymi oczyma rozgrywa się dramat koniecznego buntu w sytuacji bez wyjścia.

Młoda komentatorka twórczości Ambroziaka, Magdalena Wicherkiewicz, zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny moment: „„Pokój” Sylwestra Ambroziaka to dość ponura metafora niemożności wydostania się z wyrafinowanej pułapki, która stwarza pozory bezpiecznego, oswojonego miejsca. Może być odczytywana jako historia porzucenia, opuszczenia, pozostawienia w samotności. Ten trop sugeruje autor, którego pierwotną motywacją było stworzenie opowieści o współczesnych sierotach. Wydaje się jednak, że mroczna atmosfera filmu i sposób jego prezentacji, przywołują raczej odmienne konteksty: zamknięcia, odizolowania, uwięzienia, nadzoru. Dziecięcość Minotaurów kieruje z kolei w stronę opowieści o dorastaniu, dojrzewaniu, próbach zdobycia świadomości i samodzielności, o traceniu dziecięcych iluzji bezpieczeństwa i trwałego szczęścia... Także – o odchodzeniu niewinności. „Pokój” może być wizją fiaska komunikacji – niewidzenia, niemowy, niesłyszenia... Małe minotaury pozbawione są przecież twarzy, indywidualności, są doskonale anonimowe. Z jednej strony, ta anonimowość jest niepokojąca, czy nawet przerażająca, a z drugiej – sprawia, że opowieść staje się jeszcze bardziej uniwersalna, staje się uogólnieniem, skrótem”⁸.

24. BARANEK – FILM ANIMOWANY



Drugi film w karierze Sylwestra Ambroziaka powstał w 2011 przy współpracy z tym samym animatorem Grzegorzem Stępnikiem. O ile jednak pierwszy składał się właściwie z jednej sekwencji z kilkoma ujęciami, o tyle w drugim mamy do czynienia z czterema rozbudowanymi sekwencjami, z kilkuwątkową narracją obrazowo-sytuacyjną, z wieloma zróżnicowanymi bohaterami. To film

⁸ Magdalena Wicherkiewicz, Z dziecięcego pokoju, „Exit”, s. 5724.

bogatszy, dużo dłuższy, bo ponad 16 minutowy, wprowadzający elementy koloru, z rozbudowaną warstwą muzyczną. Jednym słowem: tandem rzeźbiarsko-filmowy zrobił ogromny postęp.

Każda sekwencja rozpoczyna się tak samo: widzimy twarz, a później całą postać Pasterza z Barankiem na ramionach, obaj bohaterowie są jednością, jakby idealnie zespoloną figurą, składającą się z dwóch ciał, dążących się pełnym zaufaniem i miłością, co można odczytać z ich gestów. Pasterz podchodzi do tajemniczego sześcianu o częściowo lustrzanych, a częściowo przezroczystych ścianach. Zbliża twarz do ściany, jednocześnie przeglądając się w lustrze i zaglądając do środka.

Pierwsza sekwencja poświęcona jest Śmierci. Wewnątrz sześcianu, na podłodze ułożone są ciała przykryte całunami. To kształty, przypominające rzeźby z cyklu „Szklane paciorki”. Na ścianach widzimy cień ogromnego kruka, strażnika umarłych. Ten motyw, jeden z archetypów kultury europejskiej, ale nie tylko, także japońskiej i indiańskiej, najczęściej miał pozytywne znaczenia – był strażnikiem, symbolem mądrości i tajemnicy, miał związek ze śmiercią, ale także w pozytywnym sensie np. w mitologii greckiej przyczynił się do narodzin Asklepiosa. W tradycji chrześcijańskiej postrzegany był jako symbol jednoznacznie negatywny: nieczystości, szatana i pogaństwa⁹. Do tej czarnej legendy nawiązuje też Ambroziak, którego kruk w pełni zasługuje na przypisywane mu złe instynkty. Jedną z postaci na ziemi porusza się i odchyła całun. Wystarczył moment, by kruk roztrzaskał jej głowę swoim ogromnym dziobem. Jest wszakże strażnikiem ostateczności, w której nie może być żadnych wyjątków, ani odstępstw.

Druga sekwencja przedstawia spotkanie Pasterza i Baranka z trójką tajemniczych postaci. Sadząc po tym, że są spętane i klęczą, mamy do czynienia z Męczennikami, a właściwie Męczennicami. Pasterz stawia żałośnie beczącego Baranka na ziemi. To konformacja z męczeństwem. Jedną z postaci płacze, druga schyla głowę, oddają hołd Barankowi.

W trzeciej sekwencji filmu pojawia się kolor. Już przyzwyczailiśmy się do świetlistej szarości postaci i tła, gdy nagle widzimy różową postać z jaskrawo pomalowanymi na czerwono ustami. To ludzki embrion z niewykształconymi do końca kończynami, być może w wyniku jakiegoś błędu genetycznego lub wypadku. Różowa lalka leży na plecach, przywołując, momentami wręcz w lubieżny sposób swoimi zmysłowymi ustami i waginą, stojącego nad nią Pasterza. Twórcy filmu wprowadzają nas w stan pewnego pomieszania: pomiędzy współczuciem dla kalekiej istoty, ale i jawnym erotyzmem, przywodzącym na myśl oddziaływanie lalek Hansa Bellmera, równie kalekich i pełnych pożądliwości¹⁰.

Czwarta, finałowa sekwencja rozpoczyna się tak samo, jak poprzednie, ale w przeszklonym boksie, pokoju, do którego wkracza Pasterz z Barankiem, nikogo oprócz nich nie ma. Baranek staje na ziemi, a Pasterz klęka i po chwili na kolanach zbliża się do zwierzęcia. W pewnym momencie z góry przebija się do środka snop jasnego, niezemskiego światła. Pasterz zadziera głowę i patrzy prosto w górę. To moment maksymalnego skupienia, połączenia z Niebem i ostatecznej decyzji. Za chwilę widzimy, że Pasterz rozcina swoją pierś, znów bardzo dobitnie pojawia się kolor – jaskrawoczerwona krew wylewa się z rany i tworzy kałużę wokół jego kolan. Złożył sam siebie w ofierze, nie potrzebuje Baranka, by odbyć akt Ofiary. Najwyższej.

⁹ Patrz: Herder, Leksykon symboli, Wydawnictwo ROK Corporation, Warszawa 1992, s. 74-75.

¹⁰ Por. Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975, słowo / obraz terytoria, Fundacja Galerii Foksal, Gdańsk 1998.

„Baranek”, podobnie jak „Pokój” odnosi się bezpośrednio do twórczości rzeźbiarskiej Ambroziaka. Odwołuje się do motywu, zrealizowanego 20 lat wcześniej w postaci średnioformatowej rzeźby brązowej pt. „Dobry pasterz” (nazywanej także „Chrystusem z barankiem”)¹¹.

Warto też wspomnieć, że w tym samym okresie artysta podjął próbę realizacji pracy, poświęconej temu tematowi, w skali monumentalnej, podczas pobytu na plenerze artystycznym w Witebsku na Białorusi¹², niestety próba ta zakończyła się niepowodzeniem, ku wielkiemu rozczarowaniu twórcy, który w następnych latach raczej unikał tego tematu. Aż do tej chwili.

Cała twórczość Sylwestra Ambroziaka pierwszego okresu, tj. od czasu studiów i dyplomu aż do drugiej połowy lat 90., była właściwie zdominowana pracami o tematyce biblijnej. Artysta odnosił się do najstarszych, archetypicznych mitów i legend, zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu, a także pism apokryficznych Ojców Pustyni. Piszę na ten temat szerzej w innym miejscu¹³, tu jednak chciałbym wspomnieć o jednym z aspektów interpretacyjnych motywu Chrystusa i Ofiary, który, jak można sadzić, podjął w swoim filmie artysta. To aspekt bardzo interesujący i głęboki, odnoszący się do podstaw religii chrześcijańskiej i pojęcia Ofiary.

Zarówno w dawniejszych rzeźbach, jak i współczesnym filmie, artysta odnosi się do tradycyjnej ikonografii. Chrystus z barankiem na plecach to jeden z najstarszych motywów sztuki chrześcijańskiej, nawiązującej jeszcze do starszego motywu rzymskiego Hermesa, bardzo podobnie przedstawianego. Początkowo chłopiec, później młodzieniec, w dodatku brodaty, odziany w tunikę – taki obraz przedstawiany był w setkach fresków, mozaik, obrazów i rzeźb przez stulecia. Chrystus Amroziaka nawiązuje do tych przedstawień tylko samą postawą bohatera, układem ciała, natomiast już w oddaniu fizjonomii i innych szczegółów, zdecydowanie wierniejszy jest swojemu oryginalnego stylowi, niż tradycji. Można wręcz mówić o wybitnie niekanonicznym przedstawieniu...

Chrystus jest dobrym pasterzem, dbającym o swoje owieczki, czyli wiernych, nosi na plecach baranka, który być może zgubił się i zmęczył, a teraz, niesiony przez swego opiekuna, delikatnie ociera się pyskiem o jego twarz. Pamiętać jednak należy, że baranki były też najpopularniejszymi zwierzętami ofiarnymi dla ludów znanych ze Starego Testamentu. Dopiero chrześcijaństwo zakazało tego typu ofiarnych praktyk, a symbolicznym, opisanym w Biblii, momentem tego procesu była tzw. ofiara Izaaka, motyw obecny w całej serii rzeźb Ambroziaka¹⁴. A więc Dobry Pasterz to także Zbawca ofiarnego Baranka, oddający swoje życie zamiast niego. Nie na krzyżu, nie w świetle i skwarze dnia na Golgocie, lecz w samotności, neutralnej, pozbawionej zbędnych elementów przestrzeni symbolicznej – jedynie w zakładanej obecności Ojca, patrzącego z góry, z którym Ofiarujący siebie łączy się spojrzeniem, oraz zdeorientowanego, pozostawionego samu sobie, Baranka, roniącego łzę w obliczu poświęcenia, którego jest niemym świadkiem i beneficjentem.

Warszawa, styczeń 2012

Krzysztof Stanisławski

¹¹ Dobry pasterz, 1990, brąz patynowany i malowany farbą olejną, wys. 40 cm, wł. Kolekcja NOTORO, Warszawa.

¹² W Pałacu Sztuki w Witebsku miała miejsce także wystawa indywidualna Ambroziaka w 1990.

¹³ Krzysztof Stanisławski, Sylwester Ambroziak, op. cit.

¹⁴ Patrz: tamże, s. 91-102.