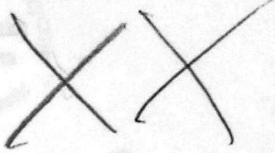
Artyści polscy

lokalność czy uniwersalizm?

17946

Akademia Sztuk Pięknych
Biblioteka
w Poznaniu

Cz 213 / 1995 / nr 8 + dodatek



Artyści polscy – lokalność czy uniwersalizm?

754

Cz 213/1935/nr 8 + dodatek

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka w Poznaniu

17946

Cz 213/1995/ nr 8 + dodatek

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

zeszyty artystyczne nr 8
Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu

Artyści polscy lokalność czy uniwersalizm?

Praca zbiorowa pod redakcją
Mariana Golki

Poznań 1995

Na okładce wykorzystano zdjęcie fragmentu wystawy
„W moim ogrodzie III" Piotra C. Kowalskiego

Redakcja, skład, łamanie i korekta:
Wydawnictwo Ars Nova, Poznań, ul. Norwida 17/13
ars nova

Druk i oprawa: GRAFMAR, Będzin. ul. Małachowskiego 17

ISBN 83-85409-13-0

Spis treści

Marian Golka	Słowo wstępne	7
Alicja Kępińska	W poszukiwaniu kwarku „Prawda"	9
Marian Golka	Lokalność versus uniwersalizm: wymiary sztuki i artysty	17
Grzegorz Dziamski	Uniwersalność sztuki, lokalność kultury	27
Roman Kubicki	Estetyczne alternatywy moderny	33
Anna Jamroziakowa	Uniwersalizacja i twórcze zindywidualizowanie Artystyczno-estetyczne kategorie J. F. Lyotarda w wymiarze artystycznych urzeczywistnień	45
Jan S. Wojciechowski	Artyści polscy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – lokalność czy uniwersalizm (i postmodernizm)	57
Marek K. Wasilewski	Dom i świat, czyli autofikcja	67
Jan Węcławski	Przekraczanie lokalności Architektura i jej pedagodzy w Szkole poznańskiej przed wojną i w pierwszym okresie powojennym – wspomnienia i refleksje	75
Wojciech Lipowicz	Bogusławski z pierwszej i z drugiej ręki	87
Jerzy Piwowarski	Bogusław Preibisz (1879-1929) Życie i twórczość współorganizatora i dydaktyka fotografii poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych	97
Jolanta Dąbkowska-Zydroń	Stanisława Teisseyre'a wizja uczelni plastycznej	107
Tadeusz Nyczek	Kraków w Poznaniu	121
Mariusz Rosiak	Lokalny uniwersalizm, uniwersalna lokalność	127

Wystawy i prezentacje

Słowo wstępne

Prezentowany tom jest owocem konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 5-6 października 1994 r. w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu z okazji jubileuszu jej 75-lecia.

Publikowane materiały mają charakter zarówno teoretyczny (gdy ich autorzy próbują określić podstawowe kryteria lokalności i uniwersalności w sztuce, jak również scharakteryzować warunki przejawiania się tej lokalności i uniwersalności), teoretyczno-empiryczny (gdy po przedstawieniu założeń teoretycznych przywołują przykłady konkretnych działań artystycznych ilustrujących tak przypadki uniwersalności, jak i lokalności), a także opisowo-analityczny. Właśnie opisowo-analityczna jest znaczna część referatów, w których przywoływani są różni artyści i na tle różnych przykładów działań artystycznych – prezentacje dotyczą bowiem ogółu dokonań artystycznych mających związki z Poznaniem i poznańską uczelnią plastyczną. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że przypomniani artyści, stanowiący albo przedmiot analizy, albo materiał egzemplifikacyjny, nie wyczerpują bogatego i interesującego życia artystycznego dwudziestowiecznego Poznania – np. brak tu nawiązań do takich twórców, jak W. Taranczewski, P. Potworowski, T. Brzozowski czy M. Abakanowicz, W. Świerzy i wielu innych, związanych krócej lub dłużej z Poznaniem i poznańską uczelnią plastyczną. Prezentowana publikacja nie jest wszak nawet próbą monografii tego środowiska. Jest natomiast próbą refleksji nad problemami lokalności i uniwersalności sztuki – problemami, które, jak sądzimy, są interesujące i ważne także dla innych środowisk artystycznych kraju.

Wyjaśnić też należy, że otwierający tom tekst Alicji Kępińskiej jest wykładem wygłoszonym podczas uroczystej inauguracji roku akademickiego w PWSSP, która to inauguracja była jednocześnie początkiem obchodów jubileuszu.

Z okazji jubileuszu zorganizowano również – z inicjatywy Rektora PWSSP, prof. Wojciecha Müllera – wystawy, pokazy i prezentacje artystów związanych z uczelnią, co ilustrują fotografie załączone na końcu książki.

Marian Golka

Alicja Kępińska

W poszukiwaniu kwarku „Prawda"

Badając tajniki świata sub-atomowego, świata najmniejszych składników materii – czyli kwarków – uczeni od lat zawzięcie poszukiwali kwarku koronnego – szóstego, nadając temu pożądanemu bytowi piękne imię „Prawdziwy" („True"). Pozostałe kwarki – „Up" („Górny"), „Down" („Dolny"), „Strange" („Dziwny"). „Charm" (Powabny, Czarowny") i „Beautiful" („Piękny") zostały już uchwycone. „Prawdziwy" natomiast pozostawał wciąż nieosiągalny, wciąż przysługiwał mu byt jedynie założony, teoretyczny. Dopiero w tym roku zespół badaczy natrafił nań w wielkim akceleratorze w laboratorium Fermiego w Batavii. Kwark ten bowiem, podobnie jak jego bracia – „Dziwny" i „Powabny", może zostać wywołany tylko w akceleratorach; być może, istnieje on także w gęstych, masywnych gwiazdach.

Kwark „Prawdziwy" jest niezwykle ciężki, ma masę zbliżoną do atomu srebra; żeby go wytworzyć z energii zderzeń innych cząstek, potrzeba najpotężniejszych akceleratorów świata. Co więcej – może on istnieć zaledwie przez milionową część miliardowej części sekundy.

Ten fenomen, rozgrywający się w dziedzinie fizyki cząstek elementarnych, wypromieniowuje pewną jakość poetycką – przesłanie, którego urokowi nie sposób się oprzeć, tak jak trudno się oprzeć elegancji niektórych konstrukcji w teorii matematyki. Otóż rozważając sposób egzystencji tego kwarku, zwanego także kwarkiem „Top" („Szczytowy"), uświadamiamy sobie, że prawda – obiekt naszego pożądania – rozbłyska niezmiernie rzadko, w warunkach, które można by nazwać granicznymi, i przemyka tak szybko, że staje się prawie nieuchwytna. Istnieje raczej w przeczuciu, w naszym pragnieniu, czasem czai się w cieniu naszych poczynań; nie daje się przyłapać w pełni swej okazałości, rzadko daje się rozpoznać jako prawda właśnie.

Ta dręcząca świadomość jest także doświadczeniem sztuki. Ale jest również tym, co nas najbardziej w niej pociąga. To, co chwyta nas w sieć dzieła – to nie jego estetyczna powierzchnia, lecz ów błysk, który Hans Georg Gadamer nazywa „porażeniem przez sens", krótki i rzadki moment, w którym doświadczamy bliskości prawdy.

Ten rodzaj doświadczenia prawie nie pozwala dotknąć się słowem. Zasoby lingwistyczne, którymi dysponujemy, nie przystają dzisiaj do rzeczywistości sztuki. Za jej przyczyną bowiem błyski prawdy pojawiają się nie tam, gdzie ich oczekiwaliśmy, i może nie tak, jak byśmy pragnęli; toteż zastają nas zawsze nieprzygotowanymi. Poniewczasie dowiadujemy się, że stawialiśmy niewłaściwe pytania i oczekiwaliśmy niewłaściwych odpowiedzi. W obliczu ujawnianej prawdy czujemy się nie usatysfakcjonowani, lecz postawieni w stan gotowości, zdumieni i niespokojni. Czujemy, że nie potrafimy „zrozumieć" i wypowiedzieć tego, co nas spotkało. Jesteśmy w takim kłopocie, jak fizycy we wczesnym okresie teorii atomowej, nie mogący pojąć, jak promieniowanie elektromagnetyczne może mieć jednocześnie budowę cząsteczkową i falową. Wyobraźnia hamowana tradycyjnym językiem nie mogła poradzić sobie z tym rodzajem rzeczywistości – pełnej intrygujących paradoksów. Powstał stan językowego impasu; dopiero jego przezwyciężenie uruchomiło proces innego pojmowania świata, innej postaci „rozumienia". Fizycy zaakceptowali fakt, że paradoksy należą do natury fizyki atomowej oraz uświadomili sobie, że pojawiają się one zawsze, gdy próbuje się opisać zjawiska atomowe tradycyjnym językiem. Wedle słów Heisenberga – „w jakiś sposób pojęli ducha teorii kwantów", i w końcu znaleźli matematyczną formułę dla jej wyrażenia.

„W jakiś sposób pojęli" – oto kluczowy moment procesu rozumienia. W ten „jakiś" tajemniczy sposób umysłowość nasza dociera do istoty zjawisk. Lecz o ile fizycy znaleźli matematyczną formułę dla swojego rozumienia rzeczy, wobec zjawisk sztuki formuły językowej znaleźć się nie udaje. I chodzi tu nie tylko o Derridiańskie uwięzienie języka w „białych metaforach", które blokują nam dostęp i do tekstu, i do rzeczywistości, a na które to uwięzienie skazuje nas sama natura języka. Chodzi o to, że sztuka wymknęła się językowi tak, jak wymknęła się naszym przewidywaniom, prognozom i oczekiwaniom.

Powstaje pytanie, co się z nią takiego stało, jaka jest natura tej przemiany, której podlega sztuka wraz z całością kultury, przemiany, wobec której stanęliśmy tak bardzo nieprzygotowani?

Przede wszystkim musimy pogodzić się z faktem (już dziś bardzo widocznym), że transformacja ta nie jest aktem jednorazowej rewolty (jak to

bywało w czasach awangard), że w ogóle nie jest rewoltą, lecz procesem, który nie zna zatrzymania i który nie rysuje przed sobą horyzontu celów. Nie ma więc punktu zatrzymania i punktu docelowego. Nie ma zatem sensu pytać, „czym się to wszystko skończy?", bo to się po prostu nie skończy. Proces ten przebiega nadto w sposób nieostry, jest on bowiem wiązką wielu intencji, pragnień, przeczuć, impulsów i energii o nie ustalonych źródłach. Wiele z tych impulsów jest wzajem sprzecznych, choć nie wykluczają się one i nie kasują wzajemnie, lecz w jakiś dziwny sposób zasilają się nawzajem własnego rodzaju energią. Ruch odbywa się zatem nie „do przodu", lecz w wielu kierunkach, na wielu poziomach, w wielu przestrzeniach, a wszystkie one są nieprzewidywalne, nawet na krótkich dystansach: w latach siedemdziesiątych nie dało się przewidzieć, jaka będzie atmosfera sztuki lat osiemdziesiątych; dzisiaj nie wiemy, w jakim klimacie kultury znajdziemy się, kiedy otworzy się trzecie tysiąclecie.

Pod presją tych wielorakich ruchów i nieuchwytnych sił dawne wątki kultury albo rozpadają się, albo doznają nieoczekiwanych przemieszczeń, tak że wytracają się ich pierwotne znaczenia: nic nie wydaje się już na swoim miejscu. W tym sensie możemy powiedzieć, że nie rozpoznajemy już samych siebie: nasze „ja", nasza tożsamość także ulega przemieszczeniom. Ponadto nowe wątki kultury albo resztki starych wypływają na powierzchnię niespodziewanie, jakby „bez powodu" i bez powodu zanikają. Często powstaje wrażenie, że mamy do czynienia nie z pełnią czegoś, lecz z zalążkiem czegoś lub jego resztką, która nie wiadomo dlaczego raz jeszcze pojawiła się w grze. Te fragmenty utraconego dyskursu często wyglądają tak, jak gdyby znaczyły jeszcze bardzo wiele, ale nawet jeśli tak jest, trzymają one to znaczenie w ukryciu.

W tym wszystkim, w tym nieustannym napływie różnych jakości, brakuje wątków przewodnich. Żaden z nich nie wyrywa się do przodu, żaden nie pragnie przewa- żyć nad innymi, żadna jakość nie pragnie być „głównym rysem epoki", jak gdyby w poczuciu, że czas wyraźnie wyartykułowanych epok dobiegł końca. Sprawia to, że nie ma już jasnych reguł rozpoznawalności zjawisk i ich kwalifikacji, także estetycznej. Nadto wiele wątków ma niejasną ontologię: nie tyle istnieją, co przejawiają „tendencję do zaistnienia", nie tyle są wypowiadane, co „oczekują" na wypowiedzenie; mamy wrażenie, że „coś" wisi w powietrzu, a nie objawia się do końca.

W ten sposób powstaje teren o płynnej topografii, pełen nieoznaczonych ścieżek, urywających się nagle i nagle się otwierających, teren, na którym dominują krawędzie, szczeliny, luki i nieciągłe szlaki. Francuski socjolog Emile Poulat powiada, że wkroczyliśmy w erę opartą na „kulturze

nieznanego": rzeczy, sprawy, wydarzenia, zjawiska, rozwój techniki i nauki – wszystko dzieje się tak szybko, że wyprzedza naszą wyobraźnię i sprawia, że nieznane „jutro" realizuje się już dziś, wprawiając w konsternację nieprzygotowanych ludzi.

W tej sytuacji zmienia się strategia naszego widzenia: coś się dzieje na dnie oka. Wzięte na cel naszej obserwacji obiekty i sytuacje nie są już starannie analizowane ani kontemplowane; nie są nawet w pełni widziane. Ma się wrażenie, że nie istnieją one obiektywnie, lecz „wynikają" z naszego rzutu oka. Tak właśnie się dzieje: coraz częściej nie tyle patrzymy, co rzucamy okiem. Postrzegając w ten sposób, widzimy nie same zjawiska i rzeczy, lecz różnice między nimi. Nasze widzenie zostało niejako „zdecentralizowane" i uwolnione do pochwytywania niekończącej się gry różnic. Świat stał się dla nas taki, jak tekst dla Derridy – wydany na łup „free play" – wolnej gry zróżnicowań.

W tej sytuacji nie może zaistnieć żaden spójny system tłumaczenia i „rozumienia" świata, żadne forte interpretacyjne; w grze różnic bowiem nie ma punktu zatrzymania, któremu moglibyśmy zawierzyć jak uniwersalnemu miernikowi. Dlatego tak wiele utworów sztuki ma to, co Andy Grunberg określa jako „unsetting resonance" – niejednoznaczny, nie dający się zestabilizować rezonans.

Ale też artyści są dzisiaj zainteresowani nie tyle przedstawianiem i osądzaniem świata, co kreowaniem dyskursu o świecie. Jest to dyskurs, w którym nikt nie może mieć ostatniego słowa i który dopuszcza każdy punkt widzenia, niczego z góry nie zakładając. Na skutek tego działania sztuki często przypominają muzyczną formę „impromptu": są to działania jakby bez uprzedzającego scenariusza, nastawione na uwolnienie kreacyjne, poluzowanie kulturowe, uwolnienie zalegającej w bezczynności energii.

To uwalnianie energii z uśpionych lub nieznanych źródeł sprawia, że coś dzieje się z przestrzenią, a raczej z naszym jej odczuwaniem.

Przestrzeń staje się dynamiczną siecią relacji między zjawiskami świata: porusza się, rośnie lub kurczy, ugina się, ucieka i wraca wraz z pojawieniem się czegoś innego, powstaje i gaśnie nieoczekiwanie. Jest niemierzalna. Bywa, że wyznacza ją czas, w jakim przebiega zdarzenie, które ją rozwija i „zwija" wraz z wygaśnięciem czasu. W ten sposób przestrzeń wraz ze wszystkim, z czym się styka, tworzy sytuację pola pełnego sił.

Sytuacja ulega dalszym komplikacjom w wypadku użycia przez sztukę mediów elektronicznych. W 1991 r. odbyła się w Paryżu wystawa „Passages de l'Image", podróżująca w następnym roku po Stanach Zjednoczonych, a prezentująca obrazy wykreowane dzięki mediom – fotografii, filmowi

i technice wideo. Istotą wystawy były nie same obrazy, lecz interferencje między nimi; dlatego jeden z krytyków, Raymond Belleur, użył w stosunku do nich określenia „entre-images" („between-pictures") – „między-obrazy", a powstałe w ten sposób przestrzenie nazwał „między-przestrzeniami" („in-between-space"). Tak oto musimy dopuścić myśl, że zamiast jednej przestrzeni mamy ich wiele, że zderzają się one ze sobą, zachodzą na siebie i nawzajem demontują swoje parametry. Każda z tych przestrzeni wytwarza swoje wewnętrzne prawa, a na ich styku powstają iskrzenia, które drażnią nasze możliwości poznawcze.

Możliwości te nieustannie wystawiane są na próbę. Zastanówmy się, co się stało w sztuce z obiektem – tym, wydawałoby się, najłatwiej uchwytnym wizualnie i językowo elementem rzeczywistości. W działaniach sztuki obiekty w różny sposób umykają swojemu imieniu. Przechodzą transformację, która jest częścią procesów zachodzących w całym organizmie sztuki. One także doznają przemieszczeń, wykazując niechęć do uwięzienia w określonym miejscu i czasie. Pojawiają się w nieoczekiwany sposób w nieoczekiwanych przestrzeniach i miejscach, które odbierają nam zdolność ich identyfikacji. Obiekty nie są już nosicielami adekwatnych znaczeń. Uwolnione od swojego miejsca w kulturze, ulegają swoistej dekonstrukcji: nie są już tym, czym zwykły być. Nie dają się też objaśnić przez kontekst, w którym się pojawiają, ponieważ swym pojawieniem się same ten kontekst tworzą tak, jak się stwarza zagadki. Toteż nie dają się rozpatrywać w relacji do jakiejś grupy zjawisk; nie są częścią gatunku, nie mają rodziny, są „obce". Trzeba szukać ich znaczenia nie na zewnątrz, ale wewnątrz każdego utworu z osobna. Każdy z nich powołuje bowiem swoją własną przestrzeń, która „nie pasuje" do innych przestrzeni.

Powstała w ten sposób niejasność bywa potęgowana przez sposób prezentowania obiektów: nadmierne ich nagromadzenie lub nieoczekiwaną izolację, powtarzalność lub zderzenie rzeczy pochodzących z różnych światów, mylące użycie przedmiotów nie należących do świata sztuki (np. hitów konsumpcyjnych), wywłaszczanie obiektów z ich funkcji, zacieranie różnic między techniką a sztuką. W każdym wypadku znaczenia, które emanują tak użyte obiekty, mogą być zwodnicze. Można by powiedzieć, że są to obiekty nieidentyczne: są czymś, o co je podejrzewamy, i jednocześnie nie są tym czymś. Widz wodzony jest na pokuszenie rozszyfrowania ich tajemnicy tak długo, dopóki nie zdecyduje się jej uszanować jako tajemnicę właśnie. Wiele obiektów frustruje widza przez to, że wydają się bliskie identyfikacji („prawie wiem, co to jest"), ale ona nie następuje. Nasze pragnienie złamania tajemnicy zostaje wzbudzone, ale nie zaspokojone. Pewnych

pieczęci w sztuce po prostu nie daje się naruszyć. Sztuka bowiem niczego nie wyjaśnia: ona tylko zadaje pytania i nas skłania do tego samego.

W takim postępowaniu z obiektem nie ma żadnej określonej ideologii. To już nie są czasy awangard. To nie ideologia za tym stoi, lecz raczej natura życia: jego niespójność, jego nieprzewidywalność, jego niewytłumaczalność i nasza niemożność zapanowania nad tym wszystkim, co nam ono niesie. Mamy wrażenie, że sztuka coraz mniej zachowuje się jak sztuka, coraz bardziej jak życie właśnie. Dlatego – tak jak życie – wciąż nas zaskakuje i niepokoi.

Istotnym czynnikiem naszej dezorientacji jest wspomniana już aktywność mediów elektronicznych w sztuce. Sztuka syci się produkowanymi przez nie obrazami, podchwytując ich widmową nierealność, ów brak orientacyjnych granic między prawdą a sztucznością. Zarazem wykorzystuje to, że dzięki mediom życie przedmiotów i zjawisk może być prolongowane w nieskończoność; a jednocześnie uświadamia nam, że jest to życie zwodnicze, zbudowane z elektronicznych impulsów, nieprawdziwe, choć bardzo sugestywne. Mary Bittner Wiseman określa to oddziaływanie jako „siłę nieobecnej realności" („power of the nonpresent real") i wskazuje, że ta nieobecna realność potrafi być bardziej uwodzicielska niż realność „prawdziwa". Dlatego nieraz pytamy, jak Alicja po przejściu na drugą stronę lustra: „czy możecie mi powiedzieć, gdzie ja właściwie jestem?". Mamy bowiem w gruncie rzeczy do czynienia z realnością post-realną, z realnością po realności uprzedniej. Dlatego odczuwamy to, co Frederic Jameson określił jako „eclipse of belief" – przyćmienie wiary (w daną postać rzeczy). Dawniej „zobaczyć" znaczyło „uwierzyć"; dziś już tak nie jest.

Wszystko to sprawia, że zachwiane zostaje poczucie „obecności" rzeczy i zjawisk: coś jest, a jakby go nie było, albo jest, ale nie tam, gdzie „powinno" być i nie tak, jak powinno. Dlatego często oko nie jest w stanie potwierdzić realności tego, na co patrzy. Sytuacja ta wyczarowuje zdezorientowany podmiot – nas samych, ale w innej postaci. To nadal jesteśmy my, ale już nie tacy sami, bo świat nie jest już taki sam. Realna przestrzeń, czas realny, wreszcie realność sama tak jak ją dawniej pojmowaliśmy, stają się powoli ideami szczątkowymi. Obserwujemy zmierzch naszej wiary w potęgę bezpośredniego doświadczenia, ponieważ „doświadczenie" znaczy już dzisiaj coś innego niż kiedyś. Czujemy, że wyczerpują się kulturowe modele naszego widzenia świata, ponieważ świat tak bardzo się zmienia. Sztuka uświadamia nam naturę tej zmiany: ukazuje, jak twarde i niewzruszalne znaczenia przeistaczają się w płynne „możliwości znaczeń", jak tożsamość rzeczy i zjawisk staje się trudna do ustalenia, jak trudny staje się dialog

o świecie. Ukazuje, że naszą rzeczywistą przestrzenią staje się niepewność, ponieważ w post-realności nie ma stałych punktów odniesienia: stajemy się żeglarzami, którzy nie mogą zawinąć do żadnego portu i może nawet nie chcą, ponieważ porty straciły swoje dawne znaczenie.

W tym labiryncie przestrzeni, rzeczy i zjawisk sztuka nie jest już naszym przewodnikiem. Jest dyskretnym towarzyszem, który namawia nas, abyśmy jednak szli dalej i wraz z nią szukali swoich kwarków „Dziwnych", „Czarownych", „Pięknych" i „Prawdziwych". To sztuka jest tym niezwykłym akceleratorem, w którym czasem, na ułamek sekundy rozbłyskują sceny – rzadkie momenty, którym możemy zaufać. Czyniąc to, uświadamia nam ona, że jesteśmy świadkami i uczestnikami procesów o narastającym stopniu trudności, że odpowiedzialność za każdy ruch w sztuce i każde słowo o niej będzie coraz większa, i że jest to cena za to, abyśmy mogli znaleźć się czasami, na ułamek chwili, w pobliżu kwarku „Prawda".

Marian Golka

Lokalność versus uniwersalizm: wymiary sztuki i artysty

1

Pomiędzy biurkiem i lampą, przy których ktoś pisze książkę, a księgarniami w Paryżu, Nowym Jorku lub Tokio jest wiele sfer pośrednich: miasto, w którym się żyje, region, kraj, krąg cywilizacyjny, wreszcie glob. Podobne sfery istnieją pomiędzy pracowniami artystów plastyków, kompozytorów, fotografików, itd. a galeriami i salami koncertowymi – znów – Paryża, Nowego Jorku czy Tokio.

Słowem, pomiędzy nami a światem jest wiele ogniw pośrednich, których najczęściej sobie nie uświadamiamy. Zazwyczaj zresztą uznajemy, że to, w czym jesteśmy bezpośrednio zanurzeni, jest całym światem. I to przekonanie nie jest pozbawione sensu. Wszak na półkach naszej biblioteki mamy różne książki różnych autorów. Ot, choćby na tej jednej, na przykład (czwartej licząc od podłogi), stoją książki Jamesa Joyce'a z Irlandii, Franza Kafki z Pragi, Maxa Frischa ze Szwajcarii, Alberta Camusa z Francji, Ernesta Hemingwaya z USA, Gabriela Garcii Marqueza z Kolumbii, Jorge Luisa Borgesa z Argentyny czy Michała Bułhakowa z Rosji. A na półce, na której stoją albumy, znajdziemy Kandinsky'ego, Picassa czy Bacona. To samo dotyczy płytotek, wideotek, itp. Na półkach biblioteki należącej do kogoś innego będą książki, albumy i nagrania innych autorów z innych krajów, ale zazwyczaj jest to rozległa ich panorama.

Tak więc nasze biografie, przejawy obecności sztuki wokół nas, nasz zestaw doświadczeń, pamięć doznań, wyobraźnia są samoistnymi, suwerennymi królestwami, w których odbija się świat – choćby tylko w niektórych w swych składnikach i aspektach. Są więc one własnymi całościami, żyjącymi

własnym życiem, ale przecież nie żyjącymi ani z siebie, ani dla siebie. Czerpiemy bowiem z zewsząd i chcemy na zewnątrz promieniować, przy okazji niszcząc własną anonimowość.

Nie mamy wątpliwości, że uniwersalne problemy świata mogą być przez nas odczuwane; mamy jednak ciągłą niepewność co do tego, czy my sami wzbogacamy uniwersum świata, czy my sami cokolwiek dodajemy do bogatego i różnorodnego magazynu kultury światowej. Oczywiście, mamy na myśli tę część kultury, którą zwiemy sztuką. Niewygodnie nam jednak mówić o sztuce w ogóle, gdyż jest to pojęcie nieprecyzyjne. Trzeba więc zastąpić je łatwiejszym do analizy pojęciem systemu artystycznego.

System artystyczny (niekiedy będę tego określenia używał zamiennie ze sformułowaniem „system sztuki") składa się z dwóch zasadniczych podsystemów: dzieł i instytucji. Są one ściśle ze sobą związane i nie mogą praktycznie istnieć poza tym sprzężeniem. System artystyczny jest elementem składowym (podobnie jak religia, wiedza, itp.) szerszego wobec nich systemu społeczno-kulturowego. Kiedy używam miana „system", wcale nie zakładam z góry, iż mamy do czynienia ze zjawiskami całkowicie uporządkowanymi: odwrotnie, są to zjawiska niekiedy złożone i niejednorodne, w dużym stopniu chaotyczne. Ujęcie systemowe jest tylko narzędziem metodologicznym umożliwiającym odkrycie miary ładu i chaosu w badanej dziedzinie. Przyjrzyjmy się dwóm zasadniczym składnikom systemu artystycznego: dziełom i instytucjom, rzutując je na skalę lokalności i uniwersalności.

2

Każde dzieło sztuki jest zawsze lokalne i uniwersalne zarazem. Bo czym np. jest czyjś autoportret? Jest on przecież zapisem kogoś konkretnego, kogoś, kto istniał w określonym czasie i konkretnym miejscu, i w jeszcze bardziej konkretnej chwili został utrwalony. Ale czy każda namalowana przez siebie, własna twarz artysty ma jednakowe znaczenie i czy każda może uzyskać wymiar uniwersalny? Tylko wtedy, jeżeli uznamy, że każdy człowiek i jego oblicze są równoprawnymi elementami ludzkiego świata i każde jednakowo wyraźnie ów świat odzwierciedla. I pewnie tak jest w ujęciu moralnym, może też teologicznym, itp. Z innych jednak względów nie możemy na to przystać. Kolejne setki twarzy patrzących z autoportretów byłyby jedynie przyczyną naszego znudzenia, może też usprawiedliwieniem próżności artysty, przykładem własnych jego zmagań z formą, w żadnym jednak stopniu nie wzbogacając naszego widzenia i rozumienia człowieka.

Co więc musi się ziścić, aby jakiś autoportet uzyskał wymiar uniwersalny? Musi on pomnażać nasze doznania i naszą wiedzę o człowieku i jego sprawach: jak np. ten Dürera z 1500 r., upozowany na Chrystusa, mówiący o chwale artysty, albo ten starczy Rembrandta z 1661 r., mówiący wiele o walkach staczanych przez człowieka, a także i o jego przegranej, albo ten z obciętym uchem, autorstwa van Gogha, przypominający o ludzkich dramatach artysty. I może jeszcze kilkanaście innych wyrażających nasze ważne, uniwersalne problemy. Pozostałych tysiące znajdują się w lokalnych muzeach, wiszą na ścianach rezydencji, czasem przypominane są w skrupulatnych opracowaniach historyków sztuki jako świadectwa epoki, lecz nie mają tak uniwersalnego znaczenia, jak tamte.

Podobne zasady rządzą portretami, z których tylko niektóre mają uniwersalną rangę, jak np. Pierra della Franceski z 1465 r., ukazujący władcze oblicze księcia Urbino, smutną twarz pajaca namalowanego przez Watteau czy gasnącą twarz matki Henryka Rodakowskiego. Słowem, uniwersalna ranga postaci ludzkiej przedstawionej w obrazie uzyskana jest wtedy, kiedy ukazuje ona to, co wyraża kondycję człowieka w świecie. Stąd cenimy tych artystów, którzy tę kondycję spróbowali odsłonić, nazwać.

Oprócz dzieł sztuki, których ranga jest wielka z tego powodu, że wyrażają jakąś istotną a uniwersalną dla gatunku ludzkiego cechę człowieka, jego namiętność czy tajemnicę, są też dzieła, które w szczególnie dobitny sposób manifestują jakieś istotne wartości: a to ukazują „twarz boga", a to przypominają o tym, czym jest wolność, albo godność, albo miłość, albo radość, albo czas, albo praca. I też nie wszystkie mają znaczenie uniwersalne, a tylko te, które są przy tym przekonujące i wymowne dla licznych zbiorowości ludzkich albo użyte zostały jako swoiste transparenty przez potężne siły religijne czy polityczne. A taki los może spotkać średniowieczny obraz przedstawiający Madonnę czy romantyczne malowidło Delacroix „Wolność wiodąca lud na barykady" albo i realistycznych „Kamieniarzy przy pracy" Couberta.

Namalowano też tysiące fragmentów pejzaży, których przecież nie możemy użyć jak puzzli i z nich wszystkich złożyć uniwersalną mapę świata. Choćbyśmy dopasowywali do siebie Chełmońskiego pejzaże z Ukrainy, Ślewińskiego pejzaże z Bretanii, Potworowskiego pejzaże z Kornwalii i tym podobne, to i tak nie zobaczymy oblicza całego świata. Tym bardziej że większość innych obrazów to lepiej czy gorzej namalowane lokalne widoki przypominające nam, owszem, o tym, że świat ciągle trwa i że może on być piękny. Są one swoistymi „posłańcami" uniwersalnego świata, ale to chyba za mało, aby każdy taki obraz uznać za dzieło uniwersalne. Musimy

przywołać inne wytłumaczenie i inne kryterium uniwersalności niektórych z nich. Otóż dlatego mają one taką rangę, że namalowano je (napisano, skomponowamo) za pomocą takich środków artystycznych, przy użyciu takiego języka, który albo jest perfekcyjny, albo klasyczny dla danej epoki, albo z jakichś względów niezwykły – np. nowatorski wobec późniejszych dziejów sztuki. Te środki wyrazu są wówczas jakby odbiciem „alfabetu" świata: zostały one po to wymyślone, aby zobaczyć dzięki nim w uniwersum świata to, czego dotąd jeszcze nie widziano. Tak patrzymy na tło renesansowych Madonn, widok Toledo El Greco czy nenufary Moneta.

Jest też sporo dzieł sztuki, które uzyskały uniwersalną rangę dzięki temu, że ukazują jakiś istotny kulturowy mikroświat człowieka, umiejscawiając go we wnętrzu, w scenie rodzajowej, na miejskiej ulicy, itp. I choć taką rolę lepiej pełnią dzieła literackie czy filmowe, to przecież i w obrazach znajdujemy znakomite ilustracje takich mikroświatów – jak np. u Vermeera, Gaudiego czy choćby Kotsisa. Ale czy wszystkie one są jednakowo ważne? Najpierw odpowiedzmy tak: ważne są te, które przy okazji spełniają wcześniej wspomniane kryteria, czyli w owym mikroświecie ukazują jakieś istotne właściwości, problemy czy namiętności człowieka, jakieś jego dramaty i nadzieje, a przy tym czynią to językiem artystycznym z jakichś powodów niezwykłym. I dlatego Paryż Balzaka czy Petersburg Dostojewskiego staje się w takim dziele streszczeniem całego świata, podobnie jak Drohobycz Schulza, Wielopole Kantora, Rimini Felliniego czy Macondo Marqueza.

Ale jest i drugi powód uzyskiwania szczególnej rangi przez niektóre mikroświaty kulturowe. Tym powodem jest fakt, że akurat leżały one na trajektorii dziejów cywilizacji. I tak, to wszystko, co znalazło się w orbicie artysty greckiego ok. V w. p.n.e., rzymskiego na przełomie starej i nowej ery, karolińskiego w IX w., weneckiego w XVI w., niderlandzkiego czy hiszpańskiego w XVII w., francuskiego w XVIII i XIX w., niemieckiego czy rosyjskiego w XIX w., amerykańskiego w XX w. – wszystko to uważane jest za swoistą definicję całego świata w każdej z tych epok. Natychmiast uzmysławiamy sobie, z jaką łatwością zrezygnowano w ten sposób z pozostałej, a obszernej, reszty świata. Na usprawiedliwienie można przywołać przekonanie, że z punktu widzenia tych artystów, ale też i odbiorców, reszta świata to zaledwie zaścianki, którymi nie warto się interesować. I rzeczywiście, oczy wszystkich skierowane są na te miejsca, które aktualnie bywają „uosobieniem świata". Bowiem to, co w swoim czasie proponował Fidiasz, Leonardo da Vinci, Rubens, Velázquez, Delacroix, Warhol, a jeszcze bardziej Homer, Wergiliusz, Dante, Szekspir, Cervantes, Molier, Balzak, Tołstoj, Hemingway, przykuwa uwagę. Ciepło i zainteresowanie sprzyja wyrastaniu w takich miejscach

wielkiej sztuki; powstaje ona tam także dlatego, że sprzyjają jej wszelkie uwarunkowania – a przede wszystkim uwarunkowania instytucjonalne.

A jednocześnie na poboczach aktualnych kręgów cywilizacyjnych, w kulturach uważanych za drugorzędne, następuje swoiste przyzwolenie na takie traktowanie. Za tym zaś idzie swoiste samozatracanie własnej kultury: czytanie niemal wyłącznie utworów literackich autorów z centrów cywilizacyjnych, oglądanie ich obrazów, słuchanie ich muzyki, chodzenie do kina na ich filmy oraz – przede wszystkim – inspirowanie się nimi, naśladowanie ich. Słowem: wpatrywanie się w aktualny pępek świata okazuje się czynnością niemal hipnotyczną. Podczas przedłużającego się czasu trwania takiego seansu własne kultury jałowieją albo, co częściej się zdarza, przyjmują w procesie dyfuzji kształt wyznaczony przez kanon danej cywilizacji. I w tym nieraz pomagają lokalne instytucje.

3

Pora teraz przejść do omówienia drugiego składnika systemów artystycznych – czyli właśnie instytucji. Instytucje artystyczne, jak każde inne instytucje, składają się z ludzi pełniących jakieś role społeczne (artystów, widzów, czytelników, marszandów, kolekcjonerów, itp.), mających określoną świadomość zawartą w wiedzy, mitach i ideologii, działających w sferze jakichś celów, wartości, norm, wzorów, itp. oraz dysponujących pewnymi środkami materialnymi, a więc infrastrukturą techniczną, narzędziami, pieniędzmi. W świecie sztuki mamy cztery zasadnicze typy instytucji, tj. instytucje tworzenia, obiegu, obecności i odbioru. Dzieła sztuki są ich ogniskową, ale pozbawione zaplecza instytucjonalnego, same nie powstają, a jeżeli nawet powstają, to nie wywołują zazwyczaj żadnego rezonansu.

Wszystkie typy instytucji artystycznych odgrywają rolę w procesie uniwersalizacji dzieła sztuki. Pewien wpływ mają więc na to instytucje tworzenia: np. znaczenie ma lepsza lub gorsza, metropolitarna lub lokalna akademia sztuki, którą kończył artysta, położona w stolicy lub na peryferiach pracownia, itp. Spore znaczenie mają kręgi towarzyskie, w których artysta funkcjonuje i które albo przyczyniają się do jego uniwersalnego obiegu, albo zamykają go w lokalności.

Większy wpływ wywierają jednak instytucje obiegu: galerie, w których prezentuje się odbiorcom własne prace, wydawnictwa, w których publikuje się książki, pisma krytyczne, w których omawiany i interpretowany jest dorobek artysty, rozgłośnie radiowe i telewizyjne, które zapraszają artystę do rozmów i wywiadów, przekazują informacje i komentarze. Łatwo się

domyślić, że instytucje te tworzą wysoką drabinę, od wiejsko-gminnych ośrodków, po światowe centra. I jak współpraca z tymi pierwszymi nie musi być świadectwem deprecjacji twórcy, tak współdziałanie z drugimi jest warunkiem znalezienia się w uniwersalnym obiegu. Tylko tam można wykreować artystę na twórcę światowego obiegu i tylko tam spotkają się z nim odbiorcy globalni, a także, co nie jest bez znaczenia, odbiorcy wpływowi – o czym za chwilę.

Dużą rolę odgrywa też czas i częstotliwość pojawiania się wytworów danego artysty w instytucjach obiegu. Dzieje kultury są wszak areną propozycji epizodycznych i efemerycznych, które zazwyczaj nie mają szans na uniwersalne oddziaływanie. Znaczenie ma tylko to, co zostaje utrwalone przez kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt lat. Bezwzględnym warunkiem uniwersalnego oddziaływania jest wyjście w światowym obiegu poza własne pokolenie, co zdarza się naprawdę nielicznym twórcom. A i to musi być w swoisty sposób „zakonserwowane" – musi się związać ze światowymi instytucjami obecności. Oznacza to, że musi być eksponatem w którymś z najważniejszych muzeów sztuki, być opisane w popularnych, tłumaczonych na kongresowe języki opracowaniach historii sztuki, itp.

Odbiór tych dzieł nie wymaga już potem światowych instytucji: dzięki massmediom wrócą one do domowego zacisza odbiorców niemal w każdym zakątku świata. Ale nie jest bez znaczenia to, czy cieszą się nimi (i próbują w kontakcie z nimi budować swój prestiż społeczny) znaczący kolekcjonerzy, czytelnicy, słuchacze, widzowie. Dobrze jest więc, gdy dzieło dociera do innych głośnych twórców, do popularnych polityków, subtelnych arystokratycznych światowców, itp. Każda epoka ma takie towarzystwo, które wpływa na opinię publiczną, gusty, zainteresowania czy choćby apetyty dyktowane snobizmem – nawet jeżeli wszystkie rewolucje usiłują je zastąpić własnym zestawem takich person.

4

Zbierzmy więc dotychczasowe rozważania: o miejscu, jakie zajmuje sztuka na skali od wąskich lokalności do globalnej uniwersalności, decyduje łącznie charakter dzieł, tkwiące w nich właściwości ukazujące kondycję człowieka, uosabianie jakichś istotnych dla ludzi wartości, definiowanie kulturowych mikroświatów charakterystycznych dla dziejów cywilizacji, wyrażanie tego wszystkiego niezwykłymi środkami artystycznymi, a przy tym powiązanie tych dzieł ze znaczącymi instytucjami tworzenia, obiegu, obecności i odbioru.

Razem tworzy to systemy artystyczne danego miasta, regionu, kraju, kontynentu, globu. Systemy te przypominają sławetne zabawki – rosyjskie „matrioszki": patrząc na największą z nich, nie widzimy tych, które ona sobą przesłania, ba, nawet nie wiemy, ile tych pomniejszych jest i czy w ogóle są w środku. Świat patrzy, niestety, przede wszystkim na tę największą i uznaje, że to jest wystarczające. Ale każdy człowiek zawsze gdzieś żyje, zajmując jakieś swoje, własne miejsce, swą „prywatną ojczyznę" i to, co się w niej dzieje, miewa dla niego także wielkie znaczenie. Patrząc tedy z takiej „wewnętrznej matrioszki", może on niezbyt dokładnie widzieć to, co jest na zewnątrz. Tak oto lokalność ściera się z uniwersalnością, a o tym, która zwycięża, decydują potrzeby konkretnego człowieka, na które nieustannie oddziałuje mnóstwo czynników społecznych, kulturowych, politycznych i ideologicznych. Można bowiem pokusić się o tezę, że jednym z trwałych procesów kulturowych jest nieustanna walka dwóch sprzecznych tendencji: jedna dąży do scalania i uniwersalizowania, druga do różnicowania i lokalizowania wartości. Bo i człowiek raz jest indywidualną i niepowtarzalną jednostką, a kiedy indziej typowym przedstawicielem gatunku. Obie tendencje współtworzą melanż dziejów kultury, na którego kształt próbują po drodze wpłynąć różne siły. Ale to już inne zagadnienie.

Zachodzą też nierzadkie przypadki „uniwersalizowania lokalności". Może najbardziej widoczne było to w literaturze, gdy np. na przełomie XIX i XX w. światową rangę zyskała literatura skandynawska (Strindberg, Ibsen, Hamsun, ale też tamtejsi artyści plastycy: Munch czy Vigeland); w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego wieku podobny proces uniwersalizowania objął literaturę latynoamerykańską. Proces ten zyskał nawet miano „boomu" (Asturias, Borges, Cortazar, Marquez i wielu innych). Może jeszcze bardziej widoczne jest to w awansie niektórych lokalnych stylów muzycznych – żeby wspomnieć choć o reggae czy tak znaczącym dzisiaj dla światowego oblicza muzyki ruchu folk music. Jak łatwo dostrzec, uniwersalizm pożywia się więc lokalnością i przeistacza ją w propozycje ważkie dla świata. Dzieje się to m.in. wskutek działania kultury masowej, która najpierw bacznie śledzi wszelkie lokalne propozycje, a potem, jeżeli jest szansa, że mogą one wywołać uniwersalny rezonans, wprowadza je do światowego obiegu. Inna rzecz, że wszystkie czynniki warunkujące ów proces nie są łatwe do poznania, a przede wszystkim nie wiadomo, jakie to właściwości artystyczne czy społeczne musi mieć owa lokalna propozycja, aby stała się składnikiem uniwersalnego dorobku. Dość powiedzieć, że za sprawą kultury masowej znacznej intensyfikacji uległy procesy dyfuzji kulturowej także w sferze sztuki.

5

Oczywiście, takich analiz, jak powyższa, nie prowadzi zazwyczaj żaden artysta. On, niezależnie od tego, gdzie się znajduje i jakie oddziaływania nim kierują, nie uzmysławia sobie ani nie mierzy tego, co lokalne, a co uniwersalne w jego sztuce. Wszystko, co przeszło przez jego wyobraźnię i wszystko to, co zmaterializowało się w postaci obrazu, powieści czy symfonii jest – z jego punktu widzenia – poza kategoriami lokalności i uniwersalności. Jest to natomiast zawsze jego własne – przynajmniej wtedy, jeżeli jest choćby minimalnie szczery w swej twórczości. A że przy okazji jest on, tak jak każdy człowiek, zlepkiem indywidualności i uniwersalności, to i te wymiary gdzieś spozierają z jego utworu, tyle że dla niego samego są niewidzialne.

Jedyne, co artysta może śledzić i co może świadomie kształtować, to własna kariera artystyczna, którą można właśnie pojmować jako miejsce, jakie się zajmuje na drodze od lokalności do uniwersalności, a która to droga znaczona jest swoistymi kamieniami milowymi. Znamieniem sukcesu jest przede wszystkim wspomniany zasięg obiegu wytworów działalności artystycznej. Horyzont tego obiegu mierzony jest nie tylko odległością geograficzną (choć i ona nie jest bez znaczenia), lecz przede wszystkim pozycją instytucji i sprawnością ich funkcjonowania, oraz siłą ich wpływu wzmacniającego pozycję twórcy. Ważne też są inne zjawiska: m.in. subiektywne poczucie odniesionego sukcesu, i choć mogą się zdarzać przypadki nieuzasadnionej megalomanii, to przecież ono właśnie przesądza nieraz o „hierarchii dziobania" pośród artystów. Hierarchia ta z kolei wyznacza pozycję twórcy w samym środowisku artystycznym, która pozwala na kreowanie wewnętrznych ocen twórców, daje prawo do głoszenia osobistych poglądów na sztukę, prawo do rozprzestrzeniania mitów artystycznych, legend, itp. Jest to też zazwyczaj określone „miejsce startu" do dalszych działań. Decyduje bowiem o warunkach pracy, kontaktach, możliwościach prezentacji, itd.

Pozycja w środowisku artystycznym nie musi być sprzężona z kolejnym wymiarem kariery, czyli z rezonansem wywołanym w szerszym otoczeniu społecznym. I choć, oczywiście, różne są aspekty sławy, to niejeden artysta skrycie marzy jak Maria Baszkircew: „(...) być sławną i być kochaną (...) oto szczęście" i prawie każdy zapomina o przestrodze van Gogha: „Sława to rzecz bardzo piękna, ale dla artysty jest tym, czym szpilka dla owadów".

Dalszy wymiar kariery artystycznej to wysokość zysków z tytułu działalności twórczej (choć zdarza się, że niejeden z artystów jest szczerym wyznawcą mitu bezinteresowności). Pieniądze umożliwiają zmianę stylu życia, co dawniej

zazwyczaj objawiało się tym, że artysta marzył o nabyciu jakiegoś majątku ziemskiego, choć tylko nielicznym udawało się go kupić (np. Kuklówkę Chełmońskiemu czy Krzesławice Matejce). Krańcowym przejawem kariery artystycznej jest przyjęcie wielkopańskiej formy życia – jak zdarzyło się to np. d'Anunnzio, który koniom w stajni ustawił marmurowe żłoby, a jej podłogę kazał usłać dywanami. Pomijając spektakularne przypadki, uzyskiwane dochody zawsze wszak wpływają na poczucie niezależności, komfort pracy, możliwość podróżowania, itd.

Kariera przypomina aspiracje żony rybaka z bajki *O rybaku i złotej rybce*, a więc kolejnym jej sygnałem jest pragnienie akceptacji władzy, a nawet dobre z nią kontakty („Piękne chwile, przeżyte w otoczeniu Cesarza, jego przyjazne zachowanie i obdarzenie tytułem »Freund«, zachowałem we wdzięcznym wspomnieniu przez całe życie" – wspominał Julian Fałat). I nie zawsze wystarczają tu odznaczenia czy ordery: najlepiej uzyskać nobilitację (czy dzisiaj coś zbliżonego do niej). O pośmiertnych wyrazach kariery artystycznej nie wspominam, choć one właśnie są właściwym dowodem utrwalenia pozycji artysty. Służy temu nazwa ulicy (najlepiej w śródmieściu i najlepiej w wielu miastach), gdzieniegdzie jakiś pomnik czy choćby popiersie, nadanie imienia artysty jakiejś instytucji (najlepiej wyższej uczelni). Inna rzecz, że nic nie jest wieczne, pomniki są obalane, nazwy ulic rewidowane, a patroni zapominani.

Karierą artystyczną (tak jak wszelką karierą) rządzą pewne mechanizmy. I choć nie są one do końca jasne (gdyby tak było, można by je stosować jako swoiste recepty na sukces), to można je odtworzyć z dużą dozą prawdopodobieństwa. I tak, odgrywa tu rolę epoka i miejsce, w którym się żyje. Nie trzeba się dziwić, że powiązanie z tymi miejscami, które stanowią ośrodki cywilizacji (a nieraz i władzy) działa tu sprzyjająco. W dążeniu do sukcesu niepoślednią rolę odgrywają też cechy osobowości (oprócz talentu i predyspozycji, jeszcze umiejętność przewidywania, organizowania sobie pracy i jej zaplecza, umiejętność wyciągania wniosków z porażek, itp.). Nie bez znaczenia są też świadome zabiegi wokół własnej kariery. Towarzyszy temu sensowna gospodarka siłami twórczymi, umiejętność rozłożenia ich w czasie. Przypadki napisania swej „dziewiątej symfonii" w wieku kilkunastu lat zdarzają się, ale grożą potem frustracjami przez całe życie, wskutek niemożności powtórzenia młodzieńczego sukcesu (przykładem tego był Stanisław Przybyszewski czy Jan Lechoń).

I wreszcie dużą rolę odgrywa rynek, marszandzi, krytyka artystyczna, itp. Wiele dyskusji budzi problem tego, czy można sztucznie wykreować artystę, a jeśli tak, to do jakiego poziomu. Każda kariera jest wypadkową dwóch

elementów niezbędnych: czynników spontanicznych i tych, które są celowo i świadomie przedsięwzięte w celu wsparcia kariery – obojętnie, przez samego zainteresowanego czy przez innych ludzi. Działa tu jednak zapewne prawidłowość polegająca na tym, że tym większa jest pomoc innych ludzi w czyjejś karierze, im więcej oni sami mogą na niej skorzystać (w sferze dóbr materialnych, własnej kariery, prestiżu czy choćby dobrego samopoczucia). Nie ma więc pomocy bezinteresownej, choć różna jest forma i czas wystawianych rachunków.

Kariera artystyczna nie jest, oczywiście, warunkiem tworzenia dzieł w wymiarze uniwersalnym. Bywa odwrotnie: praca nieznanego twórcy w zaciszu własnej pracowni może doprowadzić do powstania dzieł rangi ogólnoludzkiej. Tyle tylko, że mogą one wówczas pozostać nieznane. Kariera artystyczna umożliwia zaś wprowadzenie ich w świat, czyli faktyczną ich uniwersalizację: tym większą, im kariera znaczniejsza.

Na skali od lokalności do uniwersalności dzieła sztuki i kariery artystyczne chodzą więc różnymi drogami. Istotne jest jednak, aby były to drogi równoległe, aby uniwersalnej propozycji artystycznej towarzyszyła światowa kariera twórcy. Można uznać, że taka zbieżność jest korzystna właśnie dla najbardziej uniwersalnego wymiaru kultury ludzkiej w jej ogólnym, atrybutywnym dla naszego gatunku aspekcie: jest pomnożeniem i wzbogaceniem wartości, a jednocześnie sprawia, że te wartości są w obiegu, że są odbierane, przyswajane, a może i przeżywane przez licznych odbiorców.

Grzegorz Dziamski

Uniwersalność sztuki, lokalność kultury

I

Rosalinda Krauss przypomniała niedawno, w pięknym eseju, który nazwała bajką krytyczną, jak zmieniała się w ciągu ostatnich kilkunastu lat interpretacja twórczości jednej z najciekawszych artystek lat osiemdziesiątych, Cindy Sherman[1].

Na początku lat osiemdziesiątych prace Sherman z głośnego cyklu „Film Stills" (1977–1980) odczytywane były w powiązaniu z ideą śmierci autora i śmierci podmiotu, wyłożoną przez Rolanda Barthesa i Michela Foucaulta. Fotograficzne autoportrety artystki wcielającej się w różne role, identyfikującej się z różnymi postaciami odbierane były jako gest odrzucenia autorskiej tożsamości, wyraz jaźni rozproszonej, pozbawionej trwałych podstaw. Miejsce wyraźnie zarysowanej i łatwo rozpoznawalnej indywidualności zajęły różnorodne, niespójne wzory podsuwane przez kulturę masową, tworzone przez tę kulturę modele do naśladowania i role do odegrania. Zamiast oryginalnego dzieła, naznaczonego autorską intencją, otrzymaliśmy świadomie nieautentyczne klisze kulturowe, jakby Sherman chciała potwierdzić to, co kilka lat wcześniej pisał Barthes: „Ten podmiot, który zbliża się do tekstu, jest już sam wielością tekstów, kodów nieskończonych lub, dokładniej, utraconych (takich, które zostały zapomniane)"[2]. Z autora będącego kiedyś źródłem znaczeń dzieła pozostał już tylko „copyright".

W połowie lat osiemdziesiątych pojawiła się kolejna fala interpretacji odczytujących prace Sherman jako wariacje na temat wszechpotęgi

[1] R. Krauss, *Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable*, „Artforum" 1993, September.

[2] R. Barthes, *S/Z*. Paris 1970, s. 16.

elektronicznych mediów, tworzących sztuczny, nierealny świat, wyimaginowaną rzeczywistość, która staje się bardziej atrakcyjna i bardziej realna od naszej codziennej rzeczywistości. Ta fantomatyczna rzeczywistość zaczyna funkcjonować jak opisywana przez Baudrillarda hiperrealność, wypierać i zastępować realny świat, a my w coraz większym stopniu stajemy się mieszkańcami tej nierzeczywistości, jak bohaterka Cindy Sherman, która ucieka od realnego świata w świat fantazji, w świat krótkotrwałych, wymiennych, dobrze znanych ról, w świat zwielokrotnionych osobowości, w których próbuje się odnaleźć. Jej prawdziwa twarz zostaje ukryta pod maską wielu fikcyjnych twarzy. Ale to my chcemy wierzyć, że maski skrywają jakieś prawdziwe oblicze, a fantazja jest jedynie ucieczką od rzeczywistości. Wiara taka potrzebna jest nam do tego, aby zachować jakieś punkty orientacyjne w świecie wymykającym się rozumieniu. A przecież psychoanaliza powiada nam, że to właśnie fantazje ujawniają najgłębsze prawdy o naszej osobowości, a zatem fantazja wcale nie ukrywa prawdy, lecz – przeciwnie – odkrywa ją. Jeżeli dopiero fantazja ujawnia prawdę o nas, to nasza codzienna osobowość musi być maską, a to rozmontowuje nasz naturalny obraz świata.

W połowie lat osiemdziesiątych rozwinęła się jeszcze jedna interpretacja prac Sherman – interpretacja feministyczna, czerpiąca z aparatury pojęciowej Jacquesa Lacana. Według tej interpretacji, autoportrety artystki występującej w różnych przebraniach były przewrotną grą z patriarchalnym stereotypem czy też obrazem kobiety jako wiecznej aktorki. Kobiece postaci Sherman „przyłapane" są w prywatnych, intymnych sytuacjach: są zamyślone, rozmarzone, zajęte własnymi myślami, zdają się nie zwracać uwagi ani na swój wygląd, ani na strój, często niekompletny, ani tym bardziej na otoczenie, a mimo to sprawiają wrażenie jakby coś odgrywały, jakby nie schodziły ze sceny. Kobieta, nawet kiedy jest sama, nigdy nie jest sobą, nigdy nie jest autentyczna, zawsze coś udaje, gra, zwodzi, ponieważ nie może wyzwolić się od męskiego spojrzenia: to ono jest lustrem, w którym kobieta rozpoznaje samą siebie. Współczesny psychoanalityk stwierdza, a brzmi to jak komentarz do prac Sherman: „Poprzez udawanie kobieta naśladuje autentyczną – rzeczywistą – kobiecość, ale ta autentyczna kobiecość jest mimikrą, jest maskaradą; być kobietą to ukrywać męskie postawy, kobiecość jest udawaniem"[3].

Trudno powstrzymać się tutaj przed zacytowaniem jeszcze jednej wypowiedzi: „(...) łatwowierny i dogmatyczny filozof, który wierzy w prawdę, jaką

---

[3] S. Heath, *Joan Riviere and Masquarade*, w: *Formation of Fantasy*. London 1986, s. 49.

jest kobieta, który wierzy w prawdę, tak jak wierzy kobiecie, taki filozof niczego nie zrozumiał. Nie zrozumiał ani prawdy, ani kobiety. Jeżeli bowiem kobieta jest prawdą, to przynajmniej tyle wie, że nie ma prawdy, że nie ma tutaj miejsca na prawdę, tak jak nie ma miejsca na prawdę u nikogo. A jest ona kobietą właśnie dlatego, że sama nie wierzy w prawdę jako taką, ponieważ nie wierzy w to, czym jest, jak również w to, czym wydaje się być ani w to, czym właśnie dlatego nie jest"[4].

Kobiety Sherman udają w dwójnasób – udają, że udają, dlatego mogą zwodzić pozorami prawdy rozum (mężczyznę) znajdujący zamiast prawdy (kobiety) jedynie udawanie, maski, gry pozorów.

II

Wszystkie trzy interpretacje twórczości Sherman są trafne, a zarazem wszystkie trzy nie są zdolne wyczerpać zawartego w pracach Sherman potencjału znaczeń. W tym właśnie fakcie, w tym, że dzieło sztuki jest zawsze bogatsze od interpretacji, które nie mogą wyczerpać sensotwórczego potencjału dzieła, widziałbym przejaw uniwersalności sztuki. Rosalinda Krauss zamyka swoje rozważania podobnym morałem: „(...) jeżeli odpowiedzialna krytyka może nam cokolwiek powiedzieć, to to, że niebo i ziemia jest bogatsze od mitycznych efektów twojej filozofii"[5]. Świat jest bogatszy od teoretycznych konstrukcji Barthesa, Baudrillarda, Foucaulta czy Lacana. Sztuka, jak kobieta czy też kobiety Sherman, wymyka się teoretycznemu rozumowi.

To, co nazwałem tutaj uniwersalnością sztuki, można określić inaczej: można mówić o otwartości dzieła, jego profuzyjności, wykraczaniu poza horyzont kultury czy wymykaniu się zastawionej przez kulturę siatce pojęciowej. Wszystkie te określenia łączy podobne przekonanie, że sztuka przynosi jakiś nadmiar znaczeń, że jest ona podobna naturze w marnotrawieniu sensów, które pozostają sensami odroczonymi czy też zawieszonymi. Wszystkie te określenia usiłują w różne sposoby uchwycić i opisać to, co skłonny byłbym nazwać nowoczesnym pojęciem uniwersalności. Nie ulega bowiem wątpliwości, że nowoczesne pojęcie uniwersalności różni się w istotny sposób od przednowoczesnego, tak jak zamknięte społeczeństwo przednowoczesne różni się od otwartego społeczeństwa nowoczesnego.

---

[4] J. Derrida, *Spurs: Nietzche's Styles*. Chicago 1979.

[5] R. Krauss, *Cindy Sherman's Gravity...*, op. cit., s. 206. Szerzej na ten temat piszę w artykule *Gra sztuki a porządek dyskursu*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*. Praca zbior. pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. Warszawa 1994.

W przednowoczesnych społeczeństwach, charakteryzujących się zamkniętą strukturą wszechświata, przedustawnym czy też objawionym porządkiem bytów, uniwersalny sens był dany; mógł być różnie rozumiany i wykładany, mógł ocierać się o herezję, ale pozostawał znany. Przeświadczenie to znajdowało wyraz w czteropoziomowej lekturze tekstów opracowanej przez średniowieczną scholastykę – dosłownej, alegorycznej, moralnej i anagogicznej (mistycznej). Nie wszystkim odbiorcom dostępne były wszystkie cztery poziomy, ale dzieło było uważane za uniwersalne, jeśli pozwalało się odczytywać na wszystkich czterech poziomach[6]. Inaczej w epoce nowoczesnej, epoce nieustannego rozwoju: tutaj sens uniwersalny był nieokreślony, niejasny, w pewnym sensie otwarty, przede wszystkim zaś, według celnego określenia Ernsta Blocha, „nicht-noch-geworden" – jeszcze nie zaistniały. Sens taki trzeba było dopiero odnaleźć, odkryć, odczytać z przebiegu dziejów, trzeba go było dopiero sobie uświadomić. Pewne dzieła czyniły to lepiej, inne gorzej, dlatego jedne przyciągały większą, a inne mniejszą uwagę. Z pewnych dzieł łatwiej dawało się odczytać znaki historii, prawdę czy też ducha czasu niż z innych i te właśnie dzieła uchodziły za uniwersalne, ponieważ pozwalały pełniej przeżywać moment dziejowy. Do takich dzieł należą zapewne prace Cindy Sherman, które mówią o drążących współczesną kulturę tendencjach i mówią to we właściwy sztuce sposób, tzn. domagają się teoretycznego odczytania, a zarazem uchylają się przed pełnym odczytaniem. „Filozofia mówi to, czego sztuka nie może powiedzieć, ale co tylko sztuka zdolna jest wyrazić nie mówiąc tego" (Th. W. Adorno).

Nowoczesność inaczej pojmowała uniwersalność niż epoka przednowoczesna, ale jaki jest sens uniwersalności dzisiaj, w świecie ponowoczesnym?

Ponowoczesny pluralizm rehabilitując zarówno alegoryczną interpretację sztuki[7], jak i zachowując interpretację modernistyczną, doprowadził do pewnego zamieszania. Jeżeli bowiem dopuszczamy różne sposoby czytania dzieł sztuki, to godzimy się tym samym na to, że dzieło mówi to, co chcemy, co wynika bardziej z naszej filozofii aniżeli z samego dzieła, które staje się jedynie pretekstem do komentarza. Przed pochopną akceptacją takiego rozwiązania przestrzega Rosalinda Krauss. Nasz dzisiejszy problem jest problemem czytania; jak czytać dzieła sztuki? Ponowoczesność nie podsuwa żadnych reguł w tym względzie, przeciwnie, traktuje sztukę jako nie kończącą się i nigdy nie ukończoną lekturę (never-ending reading). Tekst

---

[6] Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*. Warszawa 1994, s. 29 i n.

[7] Zob. mój tekst *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Praca zbior. pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. Warszawa 1993.

dzieła odczytywany jest przez inne teksty, których liczba jest praktycznie nieograniczona. Nie ma żadnej ostatecznej interpretacji, ostatniego słowa. Jest tylko chwilowa przerwa w lekturze. Przy takim podejściu zmienić się musi również pojęcie uniwersalności.

Ponowoczesność ujawniła partykularny charakter europejskiej uniwersalności, zarówno w wydaniu nowoczesnym, jak i przednowoczesnym, a tym samym pozbawiła euro-amerykańską cywilizację misyjnych uzasadnień. Możemy uważać, że nasza cywilizacja jest lepsza od innych, oparta na bliższych nam zasadach, ale nie możemy utrzymywać, że jest ona rzecznikiem uniwersalnych wartości, którym powinny się podporządkować wszystkie inne kultury. Ponowoczesność utożsamiana z wielokulturowością, tolerancją wobec zróżnicowanych form życia, myślenia, przeżywania świata, musi odnaleźć inne pojęcie uniwersalności, i to nie wbrew idei wielokulturowości, lecz w zgodzie z nią. Nie może liczyć na to, że odnajdzie jakieś wartości wspólne dla wszystkich kultur, jakąś prawdę ukrytą poza zmiennością kultur. Dałoby to taki sam efekt, jak odkrycie „prawdziwego oblicza" kryjącego się pod różnorodnymi postaciami z fotografii Cindy Sherman – moglibyśmy odkryć takie „prawdziwe oblicze", ale za cenę likwidacji historii związanych z każdą z tych postaci.

Ponowoczesna uniwersalność ma charakter nomadyczny: nie jest zbiorem prawd, lecz raczej językiem pozwalającym przekraczać i odnajdywać się w różnych kulturach. Ponowoczesna uniwersalność jest raczej objaśniająca i przekładająca (translacyjna) niż prawodawcza, nastawiona na czerpanie z różnorodnych kultur energii i siły wyrazu pozwalających przeciwstawiać się narastającej fragmentaryzacji.

III

Polska sztuka, a myślę tu o szeroko pojmowanej współczesności, zawsze była uniwersalna, i właśnie dlatego była sztuką. Uniwersalna była sztuka kapistów, których wybitny przedstawiciel, Piotr Potworowski, związał się z Poznaniem; uniwersalna była twórczość artystów, którzy po 1955 roku rozwijali w Polsce ideę sztuki nowoczesnej, żeby wspomnieć tylko te dwie formacje. Właśnie dzięki temu, że mieliśmy uniwersalną sztukę, polska kultura nie zamykała się we własnych przesądach, stereotypach, ideozach, pozostawała żywą, otwartą kulturą, współuczestniczącą w kulturze globalnej.

Inna sprawa, na ile polska kultura pozwalała rozpoznawać uniwersalność poszczególnych propozycji artystycznych, a na ile uniwersalność tę przykrawała do własnych, partykularnych, choć motywowanych najszlachetniejszymi

względami, celów? Jest to pytanie o miejsce, jakie przypisywała sztuce polska kultura, o zadania, jakie stawiała przed sztuką. A może raczej pytanie o miejsce sztuki, które stawialiśmy my wszyscy, wypowiadający się w imieniu polskiej kultury? Sztuka funkcjonuje zawsze w dwóch wymiarach – jest przedmiotem kulturowym, który może być opisywany za pomocą historycznego, socjologicznego, politycznego czy ekonomicznego dyskursu, jak cała kultura, ale jest czymś jeszcze, jest „przekraczaniem nieprzekraczalnego", to znaczy kultury, do której należy. Pomieszanie tych dwóch wymiarów, kulturowego i artystycznego (estetycznego), prowadzi do tego, że nie możemy dostrzec uniwersalności sztuki, która – niejako z samej definicji – musi znajdować się zawsze poza granicami wykształconych przez kulturę dyskursów.

Uniwersalność dzieła sztuki nie jest jednak żadną gwarancją światowego rozgłosu, oznacza tyle tylko, że dane dzieło będzie jakoś zrozumiane poza macierzystym kontekstem, niekoniecznie budząc tam podziw i uznanie. O światowym sukcesie decydują inne czynniki. Jeżeli Margarita Tupitsyn powiada[8], że Zachód jest dzisiaj zainteresowany jedynie rosyjską awangardą i rosyjską sztuką nieoficjalną, ujawnioną na fali pieriestrojki, a całą resztę traktuje jako „Stalin's Choice" i „Agitation for Happiness", to można zapytać, jaki jest w tym udział zachodniej, a jaki rosyjskiej krytyki? Obserwacja Tupitsyn odnosi się nie tylko do sztuki rosyjskiej, ale również do sztuki całej wschodniej, czy też postkomunistycznej, Europy, która wpisywana jest w gotowe narracje i dyskursy.

Cóż więc pozostaje? To, co zawsze stanowiło zagadkę dla wszystkich teorii, nie wyjaśnioną tajemnicę ludzkiej natury, że pewni ludzie przez całe swoje życie z ogromnym zaangażowaniem oddają się tak pozbawionej znaczenia działalności, jak sztuka. Działalności, której kulturowe znaczenie, w każdym indywidualnym przypadku, musi być dopiero odkryte.

---

[8] M. Tupitsyn, *Shaping Soviet Art*, „Art in America" 1994, September.

Roman Kubicki

Estetyczne alternatywy moderny*

Nadeszła chwila, by zrezygnować z wniosków
Jean Galard

I

Opozycja: lokalność – uniwersalizm zbudowana jest z terminów, które bezpośrednio nawiązują do żywo dyskutowanej w filozofii triady: pojedynczość (syngularność), partykularność i uniwersalność. Agnes Heller w rozprawie *Etyczne alternatywy moderny*[1] pokazała m.in., że w semantycznych dylematach opisywanych za pomocą tych pojęć kryją się najpoważniejsze problemy nowoczesnej moralności. Choć tytuł artykułu bezpośrednio nawiązuje do rozprawy Heller, jego ambicje są niewspółmiernie skromniejsze. Wyrażają jedynie chęć wykazania efektywności poznawczej tych kluczowych pojęć tradycyjnej filozofii także w trakcie prognozowania ontologicznego i aksjologicznego usytuowania sztuki w tzw. społeczeństwie ponowoczesnym.

Pojawiają się wstępne szkice portretu żyjącej w nim jednostki. Co może zaoferować ponowoczesnemu spacerowiczowi, turyście, włóczędze i graczowi[2] dzieło sztuki? Jakie musi spełnić warunki, by ofiarowana szansa nie okazała się kolejną formą jego uzależnienia?

II

Filozoficzne figury: „uniwersalne", „partykularne" i „pojedyncze" (syngularne) zastosowano w refleksji nad moralnością dopiero w nowożytności.

---

* Artykuł opracowano w ramach badań sponsorowanych przez Research Support Scheme of The Open Society Institute, nr 658/94

1 A. Heller, *Die ethischen Alternativen der Moderne*, w: Heinrich Meier (Hrsg.), *Zur Diagnose der Moderne*. Piper. München – Zürich 1990.

2 Zob. Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.

Najmniej problematycznym elementem tej triady okazało się to, co syngularne (pojedyncze, indywidualne), ponieważ mogła być nim jedynie poszczególna jednostka, działająca jako moralny i odpowiedzialny podmiot. Najbardziej problematycznym ogniwem triady było zawsze to, co uniwersalne. Jeśli bowiem, z jednej strony, zdanie uniwersalne stwierdza równość wszystkich przypadków, na przykład, równość wszystkich indywiduów, a z drugiej – to właśnie indywiduum jest niewątpliwe tym, co pojedyncze, to wynikałoby z tego, że tym, co uniwersalne, powinno być „indywiduum jako takie", to znaczy „wszystkie indywidua". Jak dotąd, „indywiduum jako takie" nigdy nie zostało jednak wyróżnione przez jakikolwiek dyskurs moralny mianem uniwersalności. W najlepszym razie „zaszczyt" ten spotykał wieloznaczne pojęcie ludzkości, które skądinąd nie wydaje się przekonującym, uniwersalnym odpowiednikiem wszystkich ludzi. W najgorszym razie natomiast uniwersalność identyfikowano z różnymi kategoriami integracji, które nie są już żadnym ekwiwalentem dla „wszystkich ludzi". Przykładem takiej integracji obdarzonej – w szczególności przez Hegla – godnością tego, co uniwersalne, jest m.in. państwo, które, podniesione do rangi uniwersalności, sprawiło, że obywatel jako jednostka był etycznie właśnie z nim związany, a nie ze wszystkimi ludźmi, ponieważ „wszyscy ludzie" nie osiągnęli (i nigdy nie osiągną) pożądanego stopnia integracji. Państwo skupiało (reprezentowało) nie ludzi, lecz obywateli, którzy przejęli rolę Protagorasowej miary wszechrzeczy. Jednostka o tyle stawała się człowiekiem, o ile spełniała wzorzec obywatela i jako taka nie miała żadnych obowiązków i powinności, do których przestrzegania byłaby zobowiązana i przeznaczona wyłącznie (przede wszystkim) jako człowiek przynależny do rodzaju ludzkiego. Realizując określony typ integracji państwowej (a także klasowej, religijnej, rasowej), obywatel mógł więc bez trudu, to znaczy bez wyrzutów sumienia, niekoniecznie w skrajnych przypadkach zagrożenia utraty własnego życia, zabijać ludzi, ponieważ ci, nie należąc do integracji tego samego typu, byli (są) co najwyżej tylko... ludźmi.

Ograniczenia te próbuje przezwyciężyć tzw. nowoczesny humanizm, w którym jednostka wchodzi w moralne stosunki „ze wszystkimi ludźmi", „ludzkością" lub „istotą ludzką" ponad obowiązkami i regułami stanowionymi przez jakąkolwiek partykularność. Wówczas jednak przyjęte przez nią, w imię nie istniejącej istoty (ludzkości), powinności i obowiązki mogą kolidować z powinnościami nakładanymi przez istoty istniejące. Nowoczesny humanizm – w przybliżeniu humanizm Lessinga, „przepracowany" przez Hannah Arendt – nie „kręci się więc wokół pojedynczej jednostki"[3], która

[3] A. Heller, *Die ethischen Alternativen...*, op. cit., s. 108.

raz jeszcze przegrywa – tym razem wszakże nie z partykularnym państwem podniesionym do rangi uniwersalnej, lecz z uniwersalnie potraktowaną ludzkością (bądź istotą ludzką) – pojedynek o dominację w porządku istnienia. W nowoczesnym humanizmie obecny jest ślad mistyki. Bycie moralnym wobec człowieka oznacza wówczas bycie moralnym wobec „pewnego rodzaju Many, która znajduje się w nas wszystkich, niezależnie od naszej narodowości, naszych związków, religijnych obowiązków i metafizycznych konfesji"[4].

Program moralności ponowoczesnej chce radykalnie przesunąć jej ciężenie w kierunku jednostki. „Indywiduum jako indywiduum jest tym, co uniwersalne – pisze Agnes Heller – i królestwa moralnego życia trzeba szukać w stosunkach międzyludzkich"[5]. Powrót do tej tradycji – w której Kierkegaard spotyka się z Schopenhauerem, Emersonem, Nietzschem i egzystencjalistami – nie oznacza rezygnacji z alternatywnych dyskursów moralnych. Każdy świat oferuje różne wyjaśnienia źródeł dobra i zła, dobroci lub podłości naszego ludzkiego rodzaju – wybór któregoś z nich jest już jednak „uniwersalnym gestem, nie zaś uniwersalnym wyjaśnieniem"[6], przy czym uniwersalny gest kryje się za robieniem czegoś w charakterze „ludzi jako takich" dla innych „ludzi jako takich". Ludzkość nie stanowi uniwersalnej grupy i nie ma wypracowanej jednej moralności. Czasy, w których istniała jedna moralność, byłyby czasami przeklętymi. Okoliczność, że wszystkie dyskursy moralne współwystępują teraz razem, sprawia, że głównym pojęciem opisującym położenie świata nowoczesnego staje się pojęcie przygodności. Nie ma ducha świata z jego nierozłącznym telosem. Przygodna okazuje się historia świata, przygodność odsłaniają także wszystkie występujące w niej partykularności: państwo, religia, sztuka, itd. W swej przygodności utwierdza się, oczywiście, poszczególna jednostka, której wysiłek zmierza ku temu, by „własną przygodność przekuć w nasz własny los"[7]. Nowy typ dyskursu – który, być może, pojawi się jako alternatywa dla dotychczasowych dyskursów: nihilistycznego (wszystko wolno czynić, lecz nie wiadomo, czy cokolwiek czynić warto), uniwersalistycznego (postęp ludzkości jest głównie postępem moralnym, ktory wyraża się wzrastającą adekwatnością racjonalizacji stosunków międzyludzkich) i partykularnego (liberalna jednostka służy sobie) – właśnie przygodne indywiduum przyjmuje jako swój punkt wyjścia. Czy człowiek realizuje się wtedy, gdy dociera do ducha czasów,

[4] Tamże, s.118.
[5] Tamże, s.122.
[6] Tamże.
[7] Tamże.

w których żyje, czy też, przeciwnie, spełnia się dopiero wówczas, kiedy ociera się o heroiczną świadomość jego braku? Co jest szansą człowieka: uniwersalność, której byłby fragmentaryczną i, z definicji, zawsze niedoskonałą realizacją, czy też zakładająca jego aksjologiczną samowystarczalność pojedynczość?

Zarys moralnej kondycji człowieka ponowoczesnego znajdujemy także w pracach Zygmunta Baumana, który m.in. próbuje pokazać, że „tylko wskutek długotrwałej i nie przebierającej w środkach nowoczesnej kampanii na rzecz hasła »nie ma moralności bez etyki« jesteśmy głęboko przekonani, że świat bez etyki musi być światem bez moralności. Gdy tylko (tylko!) usuniemy osad mentalny tej kampanii – czytamy – gdy tylko (tylko!) wymażemy znak równania wpisany pomiędzy moralnością a moralnością-etycznie-zadekretowaną – przestanie wprawiać nas w osłupienie czy panikę możliwość, że zmierzch etycznego prawodawstwa nie musi oznaczać upadku moralności; a nawet ta możliwość, całkiem już odsądzana od czci i wiary, że moralność nie nękana już, onieśmielana i ubezwłasnowalniana przez »my wiemy lepiej« etycznych ustawodawców, moralność może poczuć się pewniej i – kto wie – rozwinąć nawet skrępowane dotąd skrzydła. Być może prawo etyczne obwarowane sankcjami karnymi i wspierane przez szantaż intelektualny było nie tyle ramą, jaka ratowała standardy moralne przed rozpadnięciem się, co stalową klatką, uniemożliwiającą owym standardom rozwój, do jakiego były zdolne (...) Być może po rozpadnięciu się ramy jej zawartość nie rozleci się i nie rozpłynie, lecz przeciwnie, zewrze się, uściśli i nabierze prężności, skazana teraz na własne siły i nie zniewalana przez zewnętrzne naciski. Być może z chwilą, gdy ich uwagi nie będzie już pochłaniać troska o ustawodawstwo etyczne i przestrzeganie litery stanowionego prawa, ludzie będą mogli – będą musieli – stanąć oko w oko z nie dającym się już ukryć czy zamazać faktem ich moralnej autonomii, a i tym faktem, że autonomia moralna oznacza moralną odpowiedzialność – nie odbieralną, ale też i niezbywalną. Być może, w tym samym sensie, w jakim nowoczesność zapisała się w historii jako wiek etyki, nadchodząca era ponowoczesna zapisze się jako wiek moralności?"[8].

Zygmunt Bauman i Agnes Heller szukają dla czasów ponowoczesnych odpowiedniego typu dyskursu moralnego, który z jednej strony sprzeciwia się obecnej w dyskursie uniwersalnym redukcji jednostki do przejawu stanowiącego ją uniwersum (człowiek jako obywatel państwa, człowiek jako wyznawca religii, człowiek jako reprezentant klasy społecznej) i z drugiej

[8] Z. Bauman, *Dwa szkice...*, op. cit., s. 75.

– przezwycięża samotność zapatrzonej i wsłuchanej w siebie jednostki, gwarantowaną jej przez myślenie liberalne. Z tekstów Baumana wyłania się jednostka, która lekarstwo na tę samotność dostrzega nie w konieczności przyjęcia warunkowej odpowiedzialności za jednostkę reprezentującą określone idealne uniwersum ontologiczne czy aksjologiczne, lecz – tak jak to jest już u Emmanuela Lévinasa – w błogosławionej (błogosławionej wszakże przez samą jednostkę) możliwości wzięcia bezwarunkowej odpowiedzialności za drugiego człowieka jako takiego.

Jaki typ dyskursu „estetycznego" mógłby ewentualnie odpowiadać człowiekowi moralnemu poza etyką? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto przypomnieć niektóre filozoficzne konceptualizacje związków pomiędzy przesłaniem sztuki a egzystencjalnym (światopoglądowym) wyzwaniem, któremu próbuje sprostać człowiek.

III

I tak – szczupłość miejsca każe ograniczyć się jedynie do kilku znaczących postaci filozofii niemieckiej – Kant był przekonany, że tylko sztuka wyznacza obszar ludzkich działań, w których efektach – czyli w dziełach sztuki – człowiek jest w stanie się rozpoznać, dostrzec wszechstronną i pozytywną kontynuację swego Ja, a nie – jak to ma miejsce z efektami innych działań – które wyrażając konceptualną (kultura jako źródło cierpień) lub technologiczną zaborczość człowieka, owocują poczuciem obcości i wykorzenienia. Ziemia staje się coraz bardziej poddana. Niczego nie ma jednak za darmo: panujący człowiek doświadcza stanu nie tylko gatunkowej, lecz także wewnątrzosobniczej samotności, która jest przecież tradycyjnym towarzyszem każdej władzy. Właśnie w sztuce dostrzega się ostatnią możliwość przywrócenia niegdyś utraconej jedności.

Rozbudowany wątek integracyjnej i dezalienacyjnej roli sztuki występuje u Fryderyka Schillera, który wierzył, że jedynie w sferze piękna i sztuki możliwe jest przezwyciężenie dualizmu między *homo gnoseologicus* („Radość z poznania czerpiemy jedynie jako gatunek, starannie (...) usuwając z naszych sądów wszelkie ślady indywidualności") i *homo ethicus* („Uciechami zmysłów rozkoszujemy się jedynie jako jednostki, a gatunek ludzki, który w nas żyje, nie bierze w tym żadnego udziału"). „Jeśli w dynamicznym państwie prawa człowiek spotyka człowieka na gruncie siły i ogranicza jego działanie – czytamy – jeśli w etycznym państwie obowiązków jeden człowiek przeciwstawia się drugiemu w majestacie prawa i krępuje jego wolę, to w zakresie pięknego obcowania, w państwie estetycznym, jeden drugiemu

objawia się tylko jako postać i staje naprzeciw niego jedynie jako przedmiot swobodnej gry. Podstawowym prawem tego państwa jest dawać wolność przez wolność. (...) Jedynie piękno uszczęśliwia cały świat"[9]. Sztuka staje się pośredniczką pomiędzy światem przyrodniczych i społecznych konieczności a światem przejawów ludzkiej wolności, jest ostatnią szansą pogodzenia gatunkowej natury człowieka z jego indywidualną tęsknotą do bycia moralnym. Karol Marks kreśląc w komunistycznej utopii spełnienie idei człowieczeństwa, zlokalizował ją w *homo aestheticus*. „Człowiekiem estetycznym" miał bowiem być w gruncie rzeczy człowiek komunistycznej przyszłości, w której dokona się – realizowana już od dawna przez dzieło sztuki – jedność formy życia i treści życia, jedność zmysłów i umysłu, konieczności i wolności.

IV

Triada: indywidualne – partykularne – uniwersalne w refleksji estetycznej przyjmuje następującą postać: uniwersalna sztuka – partykularny rodzaj sztuki (także partykularny styl, kierunek, nurt, itd.) – pojedyncze dzieło sztuki. Zaledwie naszkicowane powyżej zależności pomiędzy – pojętymi jak najszerzej – człowiekiem etycznym a człowiekiem estetycznym skłaniają do postawienia pytania o status dzieła sztuki odpowiedni do roszczeń ponowoczesnych jednostek, z których każda traktowana jest jako poszczególne uniwersum.

Przytoczenie tak długiego fragmentu rozprawy Zygmunta Baumana ma dwa powody. Pierwszy – uczciwy – wyraża przekonanie, że w szczególności w tym przypadku powiedzieć to samo inaczej, znaczy najzwyczajniej powiedzieć to gorzej. Drugi powód nie do końca jest intelektualnie uczciwy. Zacytowany fragment zostanie bowiem odpowiednio do celów artykułu przeredagowany. Wówczas czytamy:

Tylko wskutek długotrwałej i nie przebierającej w środkach nowoczesnej kampanii na rzecz hasła „nie ma sztuki bez estetyki" jesteśmy głęboko przekonani, że świat bez estetyki musi być światem bez sztuki. Gdy tylko (tylko!) usuniemy osad mentalny tej kampanii, gdy tylko (tylko!) wymażemy znak równania wpisany pomiędzy sztuką a sztuką-estetycznie-zadekretowaną – przestanie wprawiać nas w osłupienie czy panikę możliwość, że zmierzch

---

[9] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Warszawa 1967, s. 167 i 169. Zob. B. Frydryczak, *Estetyki oporu. Doświadczenie estetyczne jako siła transformująca społeczeństwo w dobie postmodernistycznej*. Warszawa (w druku); G. Dziamski, *Dialektyka teorii i praktyki artystycznej*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między modernią a postmodernią*. Warszawa – Poznań 1991.

estetycznego prawodawstwa nie musi oznaczać upadku sztuki; a nawet ta możliwość, całkiem już odsądzana od czci i wiary, że sztuka nie nękana już, onieśmielana i ubezwłasnowalniana przez „my wiemy lepiej" estetycznych ustawodawców, to znaczy przez estetyków, krytyków, właścicieli galerii i muzeów, sztuka może poczuć się pewniej i – kto wie – rozwinąć nawet skrępowane dotąd skrzydła. Być może prawo estetyczne obwarowane sankcjami karnymi, takimi, jak nieprzyjęcie dzieła sztuki do galerii lub niezakupienie go przez muzeum, bądź nienapisanie recenzji z wystawy albo jej miażdżące skrytykowanie, i wspierane przez szantaż intelektualny było nie tyle ramą, jaka ratowała standardy artystyczne przed rozpadnięciem się, co stalową klatką, uniemożliwiającą owym standardom rozwój, do jakiego były zdolne. (...) Być może, po rozpadnięciu się ramy jej zawartość nie rozleci się i nie rozpłynie, lecz przeciwnie, zewrze się, uściśli i nabierze prężności, skazana teraz na własne siły i nie zniewalana przez zewnętrzne naciski. Być może, z chwilą, gdy ich uwagi nie będzie już pochłaniać troska o ustawodawstwo estetyczne i przestrzeganie litery stanowionego prawa, ludzie będą mogli – będą musieli – stanąć oko w oko z nie dającym się już ukryć czy zamazać faktem ich artystycznej autonomii, a i tym faktem, że autonomia artystyczna oznacza artystyczną odpowiedzialność – nie odbieralną, ale też i niezbywalną. Być może, w tym samym sensie, w jakim nowoczesność zapisała się w historii jako wiek estetyki, nadchodząca era ponowoczesna zapisze się jako wiek sztuki?

Uzyskana diagnoza może budzić kontrowersje. Niejasne jest pojęcie artystycznej odpowiedzialności, zdumiewa jednoznacznie antyheglowski – przynajmniej w warstwie literalnej – wniosek końcowy. Opis ludzi – po prostu ludzi, a nie szczególnego ich typu wyznaczonego przez różnicujące każdą społeczność pojęcie artysty – którym będzie wreszcie dana artystyczna autonomia, przypomina wielokroć niegdyś przywoływany fragment utopii Marksowskiej, wedle której – cytuję swobodnie – do południa każdy z nas będzie mógł być rybakiem, a po południu malarzem, albo na odwrót. Można w tym miejscu wzruszyć ramionami. Pogardliwy gest lekceważenia tej utopii jest jednak gestem intelektualnie tanim i poznawczo jałowym. W istocie zarówno Marksowską utopię, w której każdy może być artystą, jak i spreparowaną wypowiedź Baumana, kuszącą urokami artystycznej odpowiedzialności zadanej (u Marksa jest ona dana) nam wszystkim w ponowoczesnym świecie, można potraktować jako ambitne próby rozstrzygnięcia – tym razem rozstrzygnięcia estetycznego – sporu o najbardziej aksjologicznie korzystną dla człowieka relację pomiędzy tym, co uniwersalne, a tym, co pojedyncze.

Naszkicowałem już rozwiązanie tego sporu odniesionego do problemów moralnych proponowane przez Zygmunta Baumana i Agnes Heller. Ustosunkować się jeszcze trzeba do diagnozy sztuki ponowoczesnej – diagnozy, którą chciałem uzyskać, modyfikując wypowiedź Baumana.

Postulat „sztuki bez estetyki" wiernie naśladuje wizję „moralności bez etyki". Naśladownictwo to niekoniecznie jednak musi gwarantować adekwatność spełniającego ten postulat dzieła sztuki wobec egzystencjalnych roszczeń jednostki identyfikującej się z wizją Baumana. Czy dzieło funkcjonujące na obszarze tak pojętej sztuki jest odpowiednim „partnerem" dla ponowoczesnej jednostki? Odpowiedź na to pytanie dopóty wydaje się negatywna, dopóki owej sztuce uprawianej bez estetyki przyznany będzie status tego, co uniwersalne. Tak długo bowiem sztuka jest wówczas nadrzędna – nadrzędna w porządku istnienia i w porządku aksjologicznym – zarówno wobec poszczególnych dzieł (wobec pojedynczych artystycznych obiektów), jak i poszczególnych jednostek: jeśli „artysta nie jako indywiduum, lecz jako przedstawiciel sztuki jest dobroczyńcą ludzkości"[10], to tym bardziej jednostki, które nie są artystami, muszą wypatrywać aksjologicznej nadziei w niewolniczym geście uznania uniwersalności sztuki.

Heglowski zmierzch dotyczył sztuki, poprzez którą absolut – uniwersalna kultura poddająca się systemowej racjonalizacji – osiągnąwszy określony stan samowiedzy, stał się przedmiotem bardziej doskonałych form samopoznania (religii i filozofii). Tymczasem rytmu świata ponowoczesnego – przypomnę – nie wyznacza już telos, który jest nieodłącznym pasożytem każdego wyobrażenia absolutu. Zamiera prawda, której sztuka miała być niegdyś jednym ze świadectw. Zamiera zatem także i samo świadectwo. Zmierzch prawdy o uniwersalnej ludzkości (nie mówiąc już o uniwersalności państwa) nie oznacza przecież, że wraz z nią w aksjologiczną nicość odchodzi także człowiek. Przeciwnie, właśnie teraz jednostka raz jeszcze podejmuje heroiczny wysiłek wybicia się na niepodległość i autonomię, które tym razem nie mają już być – jak to się stało z próbą oświeceniową – zapośredniczone przez jakiekolwiek partykularności. „Sztuka może zginąć tylko z ludzkością – pisał Ernst Fischer – gdyż stanowi nadmiar człowieczeństwa, rozprzestrzeniając się wszechstronnie pośród skończoności, aby ujarzmić nieskończoność"[11]. Ludzie trwają, lecz czy to samo można powiedzieć o pojęciu ludzkości, w którego powołaniu do życia sztuka odegrała niegdyś

---

[10] M. Deutinger, *Die Kunst im Künstler. Die Kunstlehre.* Erster Teil; cytuję za: J. Feldmann, *Schule der Philosophie.* Paderborn 1928, s. 327.

[11] E. Fischer, *O potrzebie sztuki.* Warszawa 1961, s. 269.

znaczącą rolę? Pojęcie ludzkości wyznaczało horyzont odpowiedzialności za poszczególną jednostkę, który – paradoksalnie – oddalał się wraz z przybliżaniem ręki prosząccej o pomoc. Czyż nie jest bowiem tak, że im wyraźniej widzimy drugiego człowieka, tym jaskrawiej nie przystaje on do naszych marzeń o wspólnej kąpieli w świętej i wiecznej rzece ludzkości? Koncepcja nadmiaru człowieczeństwa – najpewniej to m.in. właśnie ona pozwoliła Kantowi głosić pochwałę bezinteresowności przeżycia estetycznego – mogła zrodzić się jedynie w myśli nieczułej na horror całej dotychczasowej historii ludzkości, której żaden moment nie potwierdza istnienia takiego nadmiaru. Nikt nie rozwiał i nic nie rozwiało przecież patetycznych wątpliwości Dostojewskiego, który przykładami niezawinionego cierpienia dzieci spoliczkował sympatyków boskiej sprawiedliwości. Obecnie dowiadujemy się, że warunkiem rozwoju ludzkości jest jej zróżnicowanie, że – innymi słowy – postęp możliwy jest tylko w sytuacji, w której jedni ludzie żyją w luksusie, gdy drudzy umierają z głodu lub z braku lekarstw. Nie chodzi, rzecz jasna, o moralizatorstwo, a jedynie o to, by przekonania o ewentualnej technologicznej i racjonalnej trafności tej diagnozy (każdą jej krytykę można bez trudu obarczyć grzechami myślenia utopijnego) nie wspierać dodatkowo argumentami moralnymi. To jedna z tych przepaści, dzielących świat rozumu teoretycznego od świata rozumu praktycznego, której nie sposób zasypać i przeskoczyć, ponieważ nawet każda przerzucona kładka (wszelkie półśrodki) umożliwia w gruncie rzeczy jedynie przejście „ponad" i „obok" – nie tylko ponad głowami ofiar, lecz także obok tych, których zatrzymał ich los. Sztuka pojmowana uniwersalistycznie – to znaczy jako rzeczywista całość samoistna wobec konkretnych indywiduów ludzkich i estetycznych – chcąc nie chcąc, była (byłaby) artystycznym przyzwoleniem na tego rodzaju strukturę społecznego bytu. Przynajmniej w sztuce „całość" – uniwersalność – zachowywałaby swą nadrzędność i pierwotność wobec „fragmentu", jakim jest każde pojedyncze dzieło sztuki. Wyrzucona drzwiami – w trakcie uporczywej walki o ufaktycznienie jednostki – wracałaby oknem – w estetycznym zachwycie obiektem odnoszonym przez jednostkę do uniwersalnej całości sztuki.

Gwoli sprawiedliwości przyznać trzeba, że już u Kanta (tak dotkliwie i najpewniej nieco demagogicznie sponiewieranego za koncepcję bezinteresowności przeżycia estetycznego) pojawia się postulat nieograniczonego ufaktycznienia poszczególnego dzieła sztuki: każdy będący nim przedmiot trzeba przecież przeżywać – oceniać i sprawdzać – oddzielnie. Sądy o upodobaniu estetycznym mogą być tylko jednostkowe. Ich ewentualna powszechność jest następstwem podobnego zbudowania umysłów ludzkich

– zawdzięczamy ją zatem owej tajemniczej Manie, którą Agnes Heller odnalazła w humanistycznym portrecie każdej nowoczesnej jednostki: o tyle przeżycie dzieła jest dobre i słuszne, o ile zgodne jest ono z roszczeniami tajemniczej istoty (to znaczy, wspólnej istoty każdego Ja), poprzez którą jednostka spotyka się z innymi ludźmi, a zatem i poprzez którą pojedyncze dzieło spotyka się z innymi dziełami jako dzieło sztuki. Dlatego indywidualność i autonomia Kantowskiego dzieła sztuki tylko połowicznie wspiera postulat niezapośredniczonej faktyczności i ponowoczesnej jednostki.

Filozofowie śledzą z uwagą poszukiwania ponowczesnej faktyczności dzieła sztuki. Jean François Lyotard pisze o zmierzchu „wielkich narracji". Proces tworzenia dzieła sztuki nie polega u niego na realizowaniu określonych reguł artystycznej i estetycznej kreacji, lecz na ich ciągłym poszukiwaniu. Jerzy Kmita stwierdza fakt utracenia intersubiektywności przez światopoglądowe założenia wszelkich możliwych odmian semantyki dzieła sztuki, w efekcie czego „zdestruowana została (...) społeczna przestrzeń dzieła umożliwiająca istnienie semantycznego korelatu tego nowożytno-europejskiego pojęcia"[12]. Stefan Morawski stawia wprost problem zmierzchu sztuki: „Pozostaje (...) jeszcze pytanie, co miałoby uprzywilejowaną dotąd kategorię sztuki zastąpić. Wszystkie kluczenia dzisiejszej myśli estetycznej oraz roztrząsania neoawangardy nad sobą prowadzą ku kategorii procesu twórczego czy, krócej mówiąc, twórczości"[13]. W nieco innym kierunku zmierza natomiast Ngo Tieng Hien: „Praca artysty, już dawniej zakwestionowana jako świadome wytwarzanie Piękna, zakwestionowana została również jako wytwarzanie przedmiotów estetycznych. Nietzsche nauczał nas, że Bóg umarł, dadaiści – że umarła sztuka"[14]. Wbrew Nietzschemu, śmierć Boga nie umożliwia narodzin autonomicznej jednostki ludzkiej, lecz jest samospełniającą się przepowiednią końca człowieka. Rozkład uniwersalnej rzeczywistości artystycznej i estetycznej pociąga za sobą analogiczną destrukcję jej partykularnych i indywidualnych reprezentacji. Zmierzchowi sztuki towarzyszy zanik przedmiotów estetycznych. To, co indywidualne, może bowiem istnieć jedynie w świecie stanowionym przez to, co uniwersalne.

Przyznanie indywidualnemu obiektowi artystycznemu (w tym także określonym sytuacjom artystycznym) faktyczności i bezwzględnej autonomii w ostateczności zaowocowałoby więc jego rozpłynięciem się w świecie

---

[12] J. Kmita, *Destrukcja społecznej przestrzeni dzieła sztuki*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*. Warszawa 1991, s. 32.

[13] S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?*, w: *Zmierzch estetyki...*, T. I, s. 117.

[14] Ngo Tieng Hien, *O znaczeniu śmierci sztuki*, w: *Zmierzch estetyki...*, T. II, s. 7.

artystycznych dylematów jednostki, nie dość że samotnej, to nadto złaknionej jeszcze większej, jeszcze bardziej stanowczej i pewnej samotności. Lyotardowski artysta pozbawiony wsparcia płynącego ze strony uniwersalności, którą była dotychczasowa sztuka, skazany jest na wieczne poszukiwanie – a zatem i ciągłe zapominanie – reguł tworzenia. Choć bezradny, wciąż przecież przeciwstawia się tym, którzy nie szukają, lecz jedynie kontemplują jego heroiczne zmagania. Jako taki, jest stałym wyzwaniem i zaczynem ich niepokoju: nazywa marzenia, którym nie są wierni. Nieartyści mogą przeciwstawić się temu „słowotokowi" artysty tylko w jeden sposób – przyłączyć się do poszukiwań. Do tego też w gruncie rzeczy sprowadza się Marksowski ideał człowieka estetycznego, który niespodziewanie spotyka się w trakcie swej ucieczki od uniwersalności sztuki z Nietzscheańskimi „ludźmi przyszłości", którym udało się wreszcie wypełnić własnymi dylematami dotąd hermetycznie zamknięte pojęcie artysty[15].

Tego rodzaju światopoglądowy zamysł wydaje się przyświecać, na przykład, ekspozycji poznańskiego artysty Piotra C. Kowalskiego „W moim ogrodzie". Twórca dostrzega artystyczną aktywność i potencjalność także poza tradycyjnym światem sztuki. Dlatego wychodzi z pracowni, by w ten sposób zamanifestować zamiar samowygnania się z uosobianego przez nią Edenu sztuki (pracownia artysty, w przeciwieństwie do Platońskiej jaskini, użycza przecież ideom gościny). Nie jest to wyjście interesowne – nie chodzi o estetyzację rzeczywistości, ani tym bardziej o zredukowanie jej do dzieła sztuki. Jesteśmy raczej świadkami artystycznej idei wspomaganego przez żywioły świata twórcy absolutnego, a zatem twórcy bez imienia i nazwiska lub też, mówiąc inaczej – twórcy, który poszukując swej nowej tożsamości, nie znajduje jej w tych obu znakach wymierzonego w nas sprzeciwu i przeciwstawienia. Dzieje bez nazwisk spełniają się w imionach bez historii. Ponowoczesny człowiek traci, co prawda, wiarę w sztukę, zachowuje jednak artystyczną duszę, z której wyrastają korzenie jego indywidualności[16].

W ten sposób nawet pozytywna odpowiedź na pytanie, czy – co wynikałoby ze spreparowanej wypowiedzi Zygmunta Baumana – nadchodząca era ponowoczesna zapisze się jako wiek sztuki wolnej od dyktatu estetyki (estetyków), dopóty nie wyczerpuje problemu autonomii ponowoczesnej jednostki, dopóki sztuka, choć sama wolna, wciąż przecież będzie przypominać o drzemiącym w niej wirusie uniwersalności.

---

[15] Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Sztuka – mit – hermeneutyka*. Warszawa 1988.

[16] Zob. M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, w: tegoż, *Społeczna funkcja filozofii. Wybór pism*. Wybr. i oprac. R. Rudziński, tłum. J. Doktór. Warszawa 1987, s. 368.

Metaforą ponowoczesnej „kultury" – a zatem i ponowoczesnego tworzenia – staje się rzeka letejska, nad którą wędkarz z Marksowskiej utopii bezradnie próbuje przywołać cel swojej wycieczki. Nie piękno, lecz jego odrzucone pragnienie, nie prawda, lecz jej przerwane poszukiwania, nie dobro, lecz jego zaspokojony w samotności głód zakreślają horyzont naszego możliwego spełnienia.

Anna Jamroziakowa

Uniwersalizacja i twórcze zindywidualizowanie

Artystyczno-estetyczne kategorie J. F. Lyotarda w wymiarze artystycznych urzeczywistnień

Można przyjąć, że w Lyotardowych zainteresowaniach dziedziną sztuki szczególną rolę odgrywają dwa pojęcia artystyczno-estetyczne, które pojawiwszy się w jego tekstach w latach osiemdziesiątych, każą inaczej spojrzeć nie tylko na uwarunkowania „kondycji postmodernistycznej", ale także na przewartościowanie awangardy – dostrzeżenie jej wielkości poza stylistycznymi osiągnięciami artystycznych „izmów", a jednak w językowym wyrazie indywidualnego eksperymentu[1].

Kategorie „nostalgii" i „novatio" wyodrębniają specyficzny tonus sztuki, sytuując dzieło w wymiarze uniwersalistycznym: przywołując „nostalgię" za

[1] Sądzę, że warto zwrócić na to uwagę, ponieważ astylistyczne preferencje Lyotarda pozwolą mu dostrzec w realizacjach awangardowych siłę i przedmiotową żywotność wykraczające poza kierunek artystyczny i poza inspirowanie się określoną, formalną artykulacją, a także poza przywiązanie do stylistycznej odrębności kolejnych „izmów", poza którymi – jak zakładano – nie sposób wypowiedzieć się, będąc twórcą nowoczesnym – awangardowym w świecie „modernity". Rozstrzygnięcia Lyotarda jako wyraziciela postmodernistycznej kondycji wpisują się w postnowoczesną tendencję swobody i wielości stylistycznej, bezzałożeniowości formalnej i technicznej jako konsekwencji rozbratu z metaartystycznymi uwikłaniami modernistycznej awangardy. Charakterystyczne dla zrozumienia usytuowania Lyotarda wśród tych zjawisk, które określa „etykieta »postmodernistyczne«, pod którą schroniły się postawy modernistyczne, postmodernistyczne albo banalne przejawy antynowoczesności", może być skojarzenie, jakiego dokonał Guy Scarpetta (G. Scarpetta, *Nieczystość*, w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Warszawa 1988, s. 169), wskazując na bliskość Lyotardowych wyborów modelu awangardy z tym, co wniósł w awangardową wizję rzeczywistości (wizję świata) i nowe wyobrażenia tego, czym jest dzieło sztuki, Marcel Duchamp. To właśnie Duchamp manifestacyjnie określił, że nie stylistyczny wymiar dzieła przesądza o jego artystycznej naturze ani też nie uprawniona ontologia obrazu mogłaby zaświadczać o artystycznym bycie dzieła sztuki, a dokonuje tego artysta. To jego indywidualna decyzja, subiektywny akt wyboru przedmiotów użytkowych przesądza o ich zaistnieniu w roli artefaktów – „ready-mades".

wielką sztuką, i zarazem zwracając się ku „novatio", ku swobodzie, jaką niesie możliwość eksperymentu, odsłaniająca nie tylko wirtualną przestrzeń nowych rzeczywistości estetycznych, ale także eksperymentatorskich doświadczeń artystycznych i budowanej wraz z nimi (czy też na ich kanwie) ludzkiej duchowości. Świata skierowanego ku temu, co nieurzeczywistnialne w porządku rzeczy i nie dane w językowo kodowanych realizacjach artystycznych, lecz w nich się uobecniające: w próbach zsubiektywizowanego, nowatorskiego kwestionowania języka-kodu danych konwencji przedstawiania.

Refleksja narastająca wokół tych pojęć kieruje ku temu, co w realizacjach artystycznych wzniosłe; wzniosłość przywoływana w tym, co odmienne i sobie obce: w wielkości dawnych realizacji obiektywizowanych w nowożytnej koncepcji przedstawieniowej i w nowatorstwie eksperymentu artystycznego kwestionującego idiomy językowe skonwencjonalizowanych form.

Owo specjalnie twórcze ujawnienie się prawdziwego bogactwa, odsłanianego w Lyotardowych propozycjach sytuowania refleksji estetycznej, jako wypełniającej paradygmat wzniosłości sztuki, pojawia się – co charakterystyczne – w jego tekstach wraz z uwagą, jaką ma dla ponownego odczytania problematyki awangardy. Wydaje się, że jest to taka perspektywa stawiania sprawy, która umożliwia rozstrzygnięcie, nie tylko i nie przede wszystkim, konkretnego zagadnienia, na którym uwaga badacza została skupiona, lecz pojawienie się – wzajem się określających – kolejnych motywów, pojęć, problemów, zagadnień, dylematów rysujących – jakby – nowy horyzont estetyczny.

Byłoby zatem celowe zatrzymanie się przy *Answering the Question: Lyotarda*[2] i wskazanie takich możliwości interpretacji jego dzieła, które włączą uniwersalistyczny kontekst tożsamości artystyczno-estetycznej w intertekstualne poruszenie, w horyzont mentalny aż gęsty od reinterpretacji obejmującej to wszystko, co nie mieści się w tradycyjnych specjalizacjach estetyki, ale być może da się wskazać w konkretnej manifestacji artystycznej dokonanej przez malarzy, grafików, autorów układów przestrzennych, performerów, przede wszystkim zaś w dziele Antoniego Zydronia – w artystycznej aurze emanującej z jego realizacji i jeszcze konkretnie w tym, co w twórczym urzeczywistnieniu – danym w doświadczeniu estetycznym – o niej stanowi.

---

[2] Korzystam z: J. F. Lyotard, *What is Postmodernism*, w: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis 1984; tenże, *The Differend. Phrases in Dispute*. Manchester University Press. 1988 .

To, co proponuję jako odczytanie kategorii „nostalgii" i „novatio", daleko wykracza poza poświęcony temu wprost tekst Lyotarda, który nie jest bynajmniej studium przedmiotu, a raczej wskazywaniem na to, jak sztuka – która nie jest po prostu, jak on ją nazywa: „innowacją" – uobecnia we własnych, zindywidualizowanych formach językowych to, co wykracza poza nie same i nie ulegając schematycznej a zobiektywizowanej w praktyce artystycznej figuracji, podejmuje przedstawianie tego, co nieprzedstawialne[3].

Zagadnienie „nostalgii" i „novatio" łączy się ze wzniosłością, ale i z tym, ku czemu poczucie wzniosłości prowadzi – rzeczywistością niezrelatywizowaną językowo. Inną niźli ta, dana w języku – można by rzec – własność „language animals". Poza nią jest coś, ku czemu proces artystyczny i estetyczna percepcja jego rezultatów ukierunkowuje owych kreujących artystycznie i doświadczających estetycznie „właścicieli" językowych form wyrazu – czemu Lyotard zdaje się przypisywać tak wielką wagę, iż stawia projekt zastąpienia estetyki (interpretowanej w terminach libidinalnych) energetyką. David Carroll powiada, że jest to „sygnał końca całej estetyki, bowiem radykalna energetyka, libidinalna ekonomia nie tylko przesuwa sztukę poza całą krytykę, ale też poza to, co tradycyjnie postrzegano jako sztukę"[4].

Czymże bowiem jest sztuka? Sztuka w ogóle prowadzi ku temu, co wykracza poza artystyczno-estetyczne struktury, ale jednak tylko poprzez nie – w nich zaś nie będąc urzeczowiona – jest przybliżana. Dlatego też dla Lyotarda cała prawdziwa twórczość artystyczna – wraz z tą obecną w historii sztuki – ukierunkowana jest ku wzniosłości, a można nawet powiedzieć, że jest związana ze wzniosłością, poprzez obecny w niej, od początku, wyraz absolutu; co odnajdujemy, jak wskazuje, w „nostalgicznej" wzniosłości, odciskającej „swój znak na freskach Piera della Franceski w Arezzo (...), w narracji Kafki czy w najbardziej dekonstrukcyjnych (fragmentach) *Ulissesa*, w kwartecie skrzypcowym Beethovena"[5]. „Nostalgiczna tonacja", czy też – powiedziałabym – nostalgiczna tożsamość artystyczno-estetyczna, pozostaje artystycznie zaangażowana w to, co nie dane wprost w mimetycznym ujęciu reguł przedstawiania, ale jest niewątpliwym osiągnięciem

---

[3] Muszę wskazać, że wyróżnienie „nostalgii" i „novatio" pojawia się w *Answering the Question* (s. 80–81). Sądzę jednak – a nie jestem w tym przekonaniu osamotniona – iż jako autor nowego dyskursu estetycznego – estetyki wzniosłości, Lyotard jako swe – nie przywoływane bezpośrednio – zaplecze poznawcze traktuje wzniosłość „nostalgiczną" i wzniosłość „novatio". Podobne wnioski ze studiów estetyki Lyotarda wyciąga Beata Frydryczak, *Estetyki oporu. Doświadczenie estetyczne jako siła transformująca społeczeństwo w dobie postmodernistycznej?* (praca w druku, Instytut Kultury, Warszawa).

[4] D. Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*. New York – London 1987, s. 30.

[5] J. F. Lyotard, *Critical Reflections*, „Artforum" 1991, April, s. 93.

artystycznej artykulacji języka, poprzez który fakty artystyczne objawiają to, co niewidzialne i niewypowiadalne. „Novatio" natomiast przybliżają eksperymenty artystyczne podejmowane w obrębie praktyki awangardowej, uwikłanej w procesy wyobraźni twórczej, poprzez którą dokonywane są (nieokreślone finalizująco) poszukiwania nowych możliwości wyrazu artystycznego – nowych gier czy propozycji konstruowania językowych struktur. „Postmodernistyczny pisarz – mówi Lyotard – lub artysta znajduje się w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, nie rządzą się na ogół ustanowionymi już regułami i nie można w sposób rozstrzygający oceniać ich wartości, przykładając do tego tekstu lub dzieła znane kategorie. Owe reguły i kategorie są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, aby dopiero ustalić reguły tego, co już stworzyli"[6]. Lyotard – można powiedzieć – nieomal egzemplifikuje te artystyczne dążenia, pisząc o realizacjach Barnetta Newmana, a także o jednoznacznie identyfikowanym nurcie nowatorskim w malarstwie francuskim od Moneta i Cezanne'a, poszukujących konkretnych i indywidualnych rozstrzygnięć dla skonwencjonalizowanych, od kilku stuleci, form operowania barwą i trójwymiarową przestrzenią na płótnie.

Można więc powiedzieć, że uniwersalistyczna tożsamość artystyczna związana z koncepcją „novatio" to przede wszystkim fascynacja możliwościami eksperymentowania i najważniejszym – zapewne – zadaniem sztuki, jakim jest ciągłe ponawianie przez artystę prób zsubiektywizowanego rozstrzygnięcia tych wszystkich rozwiązań formalnych w dziełach, jakie istnieją zobiektywizowane w dotychczasowej praktyce przedstawiania. To na przekór tej konwencji przedstawieniowej artysta formułuje swe własne „małe narracje", z ich różnorodnością wychodząc ku temu, co niewyrażalne[7].

Można by dodać, iż w refleksji Lyotarda stoi za tym określone przekonanie, że mianowicie człowiekowi – każdej jednostce – dana jest umiejętność strzeżenia swej tożsamości i podmiotowego jestestwa przez spełnianie się

---

6 J. F. Lyotard, *Answering the Question: What is Postmodernism...*, op. cit., s. 31.

7 „Mała narracja" – podkreśla Carroll – traktowana jest przez Lyotarda jako rodzaj otwartej, niezwykle ruchliwej formy, która w każdym wypadku określa swoje potrzeby i wzajemne stosunki elementów, z których jest zbudowana. „Mała narracja" jest więc swego rodzaju „zerowym stopniem" zróżnicowania dyskursu – formą dyskursu przyjętą do wyrażania różnorodności i nie rozwiązanych konfliktów i dlatego opierającą się „homogenizacji". W związku z tym funkcjonowanie „małych narracji" i ich własne jakościowe uposażenie ma sens i znaczenie czysto pragmatyczne: nie ma jakiejś ogólnej teorii „małych narracji" i nie są one ani legitymizowane, ani uzasadniane z zewnątrz; „każda mała narracja może być traktowana jako źródło swego własnego uzasadnienia" – pisze Carroll. (*Reguły gry*, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*. Praca zbior. pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. Warszawa 1991, s. 56–57.)

w zindywidualizowanej narracyjnej praktyce. To właśnie „małe narracje" umożliwiają swobodę realizowania własnego ja i stawiają subiectum wobec inności drugiego, ale także wobec społecznych norm, obowiązujących teorii, systemów ocen i w ogóle całościującej ich interpretacji poprzez funkcjonujące kulturowo metanarracje. Tożsamość podmiotowa, tak jak zdaje się dostrzegać to Lyotard, jest ufundowana na „wyobraźni narracyjnej", która wyraża się „twórczą kontr-narracją na dowolną narrację"[8] i podmiotowym spełnianiem się, nie w obrębie tego, co społecznie-kulturowo zuniwersalizowane – jako metanarracja, lecz w spontanicznym improwizowaniu i wychodzeniu poza obowiązującą opowieść.

Toteż konwencja przedstawiania – wbrew myśleniu historycznemu – nie jest bytową podstawą sztuki, a wręcz odwrotnie: rzemieślnicze czy też instrumentalne traktowanie poznawczej nośności schematów obrazowania uniemożliwiają eksperyment, a więc projektowanie ciągle na nowo, uobecniających obrazową strukturę, wariantów wizualnego konstruowania i zarazem dekonstruowania form. I to jest podstawą identyfikacji postmodernistycznej, artystycznej praxis – jak może powiedziałby Lyotard.

Istnieje zatem rzeczywistość kulturowa zobiektywizowanych i uruchamianych instrumentalnie norm, reguł, ideowych sensów o nośności metaartystycznej (resp. metaestetycznej) urzeczywistnianych w schematach artystycznej transpozycji – skonkretyzowanych w realizacjach artystycznych i paraartystycznych oraz przekonań umożliwiających funkcjonowanie schematu przedstawieniowego. Rzeczywistość ta jest swoistą całością, układem stabilnym, skonkretyzowanym w historycznie i kulturowo obiektywizowanych realizacjach wizualnych, gdzie zarówno barwność, kształty, przestrzeń, głębia i blask istnieją (czy bytują) w realnym wymiarze dzieł sztuki i ich „tożsamościowym" kontekście. Tutaj wiedza zawarta jest w „pośredniczącym" języku form kreacji artystycznej determinującym spełnienie schematu np. pikturalnego organizowania plastycznych stosunków. Dlatego też w dziele naocznie dane są całe układy stosunków budujących je w tym, czym ono jest i budujących to, do czego odnieść należy jego spełnienie i także urzeczywistniony w nim kunszt artystyczny – wspaniałość urzeczywistnienia projektu, na który wskazuje Lyotard. W tym obszarze poszukiwałabym „nostalgii" w sztuce, a także jej obiektywizacji w doświadczeniu estetycznym. Ale z drugiej strony możliwe jest wykraczanie poza te układy, zestroje, całe transpozycje jakości wizualnych i związaną z tym wiedzę, wówczas, gdy twórca z wielką intensywnością podejmuje uobecnianie przetransponowanego

[8] Tamże, s. 58.

przez siebie elementarnego „zapisu", jakim zostawia ślad własnej wyobraźni twórczej i własnego zaangażowania w samodzielne studium cząstkowych – ale jednak podstaw! – układów wyrażania. I tu umieściłabym „novatio".

Zaryzykowałabym zatem wyznanie, że nie wierzę w spełnianie się tych dwu rzeczywistości artystyczno-estetycznych określających zuniwersalizowaną tożsamość dzieła w sposób odrębny i wyizolowany, w sposób szczególny. Można sądzić, że w istocie nie ma dwóch różnych tonacji pozwalających wyróżniać tożsamość artystyczną dzieła, lecz to, co budzi uwagę, skłania do zatrzymania się przed kompozycją, układem, cyklem akwafort, przestrzenną formą zarazem wiąże nas z minionym, a bardzo naszym i jednocześnie podjętym właśnie, a jakby otwierającym się dla nas. Można powiedzieć, że „nostalgia" i „novatio" są tam razem, są wespół, choć nie są współmierne.

Przekonanie to mogłabym wesprzeć studium poświęconym twórczości Antoniego Zydronia, którego ostatnia wystawa[9] już w samym tytułowym

---

[9] 23 maja 1994 roku w Galerii Art & Business Club odbył się wernisaż wystawy Antoniego Zydronia o intrygującym tytule: „Fin de Siécle". Dla zainteresowanych rozwojem form Zydroniowych instalacji – wznoszonych z organicznych materii, przepełnionych własnym ładunkiem żywotności: kości, poroża, skóry, futer, pazurów albo roślinnych splotów stanowiących mocne włókna lin i sznurów i wiązki postronków – żadna stylistyczno-historyczna powłoka nie dałaby się wykorzystać jako figuracja czy choćby syntetyczny kostium ich (sięgającego głębiej, bo ich pierwotnego) wyrazu. Dla odbiorcy zaproszenia na wernisaż „Antoni Zydroń – Fin de Siécle" wręcz trudne do wyobrażenia wydawały sie jawić jakieś stylistyczne porządki – artystyczne motywy, formalne proweniencje, np. barwnych płaszczyzn i ich zestawiania, operowania konturem i długością linii czy opracowaniem powierzchni z jej zmatowiałym blaskiem albo też przesączaniem światła (jakby przez witrażowe „gomółki") płaszczyzn – jakie pozwalają identyfikować artystyczną wizualność „końca wieku". Nie do pomyślenia, że Zydroń i „Fin de Siécle": Zydroń zatrzymany w jakiejś historii, w momencie tak wyodrębnionym temporalnością bycia (czy to końca XIX, czy schyłku XX wieku), podczas gdy jego kompozycje są patetyczne w swej pierwotności, będąc manifestem organicznego mikrokosmosu wobec kosmiczności istnienia. Gdzie Zydroń zaludniający „przestrzeń, tak jak nietoperze śpiące głową w dół zaludniają jaskinie Guyany czy też pnące się od drzewa do drzewa liany zaludniają puszczę dziewiczą" – jak napisał już w 1976 roku towarzyszący od dawna jego twórczości Edouard Jaguer – skłoniłby się ku stylizacji, dekoracyjności wyrafinowanego schyłku (choćby umownej) epoki. A jednak tego dokonał! Ale jak! Inaczej niż zaintrygowany odbiorca mógł oczekiwać.

Pozostając przy tym, co minęło i mija, zarazem w formach pięknego konia rozpędzonego na wietrze, a przecież zatrzymanego przezeń w układzie „Epitafium dla ginącej natury" (Interart 1989, Poznań), ale także kunsztownego wykonania tego dzieła – z finezją jakiegoś greckiego demiurgosa urzeczywistniającego (poprzez swą intelektualnie zapośredniczoną umiejętność) wspaniały wytwór techné. W „Fin de Siécle" jest „nostalgia", ale i „novatio" wzajem się określające, lecz nie jest to nostalgia za językową dekoracyjnością (czego w jakiś sposób oczekiwał

„zaśpiewie": „Antoni Zydroń – Fin de Siécle" kieruje ku wyobraźniowości o bardzo wyrazistym, a zarazem niewspółmiernie emocjonalnym ładunku, a także przywołaniem innych artystycznych realizacji, z którymi obcowanie zdaje się potwierdzać taki osąd.

Myślę o międzynarodowej wystawie malarzy, grafików, performerów, twórców układów przestrzennych i pojedynczych form abstrakcyjnych, która w okresie od października 1993 do marca 1994 była eksponowana w Zielonej Górze, Poznaniu i Hanowerze jako „Labirynt". W każdym miejscu, w którym kolejno wystawiano sztukę stanowiącą artystyczny labirynt i przenoszącą w następne punkty tej części świata wiedzę, wyobrażenia, a także niewiedzę o labiryncie, dokonywało się to inaczej, na rozmaite sposoby, nie wyznaczone przez koncepcję ugruntowanego mitycznie, filozoficznie, ikonograficznie czy poznawczo-instrumentalnie, itp. jakiegoś jego obrazu.

---

zaproszony na „Fin de Siécle" uczestnik wernisażu), lecz za wspaniałością wykonanej rzeczy – ludzkiego tworu, kunsztownej całości wobec universum. Właśnie to odsłaniają dzieła Zydronia w swym artystycznym „novatio": podjęciu formalnej artykulacji w materii (w „rzeczy"), jaka takim zabiegom technicznym nie była poddawana i nie została przez nie sprawdzona ani konwencjonalnie ukształtowana, ani objęta schematami wyrazu czy dyskursu. Jak wytworne, pokryte kompozycją barwną, zaistniały tu rozpięte w przestrzennych układach skóry, stanowiące instalacje („Dyskretny urok przemijania", „Stela Lisa", „Stela Niedźwiedzia", „Stela Mary", „Trzydzieści trzy dzwoneczki", „Obrazy rogate", „Drapieżne ćmy"...) pełne błyszczących, metalowych „sygnalizatorów (np. przeróżnych dzwoneczków), nadających im zdynamizowaną równowagę w zawieszeniu, w trwaniu w powietrzu, na wysokości. Są one starannie wydobyte, w tak zróżnicowanych kształtach (a przecież w płachtach garbowanych skór), iż poprzez wyznaczenie brzegów – mocnych konturów, nieomal obhaftowanych delikatnym ściegiem sznura, oddziałują rysunkiem, rozbieloną linią o płynnym „roślinnym" – niezłamanym kierunku gwałtownie ożywionej powierzchni. Rozbielona, graficzna dynamika jakby secesyjnie stylizowanych układów linearnych przez swe usytuowanie określa także pyszną kolorystykę instalacji, rozświetlając kompozycję barwną. Zydroń zaskoczył też zainteresowanych jego instalacjami, wystawiając akwarele – kwadryptyk „Wielkie rozpięcie", których subtelna kolorystyka została jakby poruszona i wzbierająca ku jakiejś amaterialności; wydaje się, że dzięki takiemu wykorzystaniu światła unaocznia się tam „prześwietlenie", a nie tylko to, co znamy jako rozświetlenie barwy.

Gdyby miało się ambicję wskazać w jednym zdaniu, czym jest współ-urzeczywistnianie się na tej wystawie tonacji „nostalgicznej" i „novatio", to można by wskazać właśnie na światło, barwę i linię, jakie sięgając tak najodleglejszych (że pierwotnych) realizacji, podniesione tu zostały do twórczej indywidualizacji spełnienia. To one odgrywają tak zasadniczą rolę we wszystkich eksponowanych kompozycjach, w Zydroniowych „Obrazach rogatych" i „Drapieżnych ćmach", w „Parawanie doktora Freuda" i wypełniającej jego tło kompozycji „Dance Macabre", w trzech „Stelach" i innych zawieszonych formach. Tak więc zaintrygowany zaproszeniem na wystawę „Antoni Zydroń – Fin de Siécle" odbiorca stanął wobec zupełnie innej rzeczywistości artystycznej niż – jako człowiek kompetentny – sądził, że może oczekiwać. Kto wie, czy to nie ton „nostalgii" i „novatio" kieruje ku artystycznym urzeczywistnieniom mocy twórczych, ustosunkowując wzajem to, co uniwersalne i indywidualne w bycie?

Eksponowanie „Labiryntu" podejmowane było np. w Poznaniu, w obrębie starego Ogrodu Zoologicznego (którego początki sięgają 1871 roku), w dwupoziomowej grocie kamiennej, do której prowadziła dwuskrzydłowa, drewniana brama. Wszedłszy w labirynt, przekraczając granicę zaśnieżonej o tej porze roku groty, w mroczny, zimowy dzień, zostawia się za sobą rozpięte wokół wejścia, ściśnięte sznurami skóry zwierząt w prawie bezbarwnej tonacji spłowiałego écru, których ciężar i sposób związania uniemożliwia im rozpostarcie się z futrem postawionym do góry i np. łopotanie na wietrze. Wiszą ciężko, ze stabilnością, jaką nadał im umieszczający je kiedyś – w tym miejscu – Antoni Zydroń. Szczątki kostne, pochodzące ze zwierzęcych czaszek, wbite na wysokości naszych oczu, w najbliższym otoczeniu wejścia do groty, jakby wystawiają się na pokaz.

Przestrzeń objęta labiryntem – przestrzeń centralnie założonej, ciemnej groty – wytyczona została przez rozpięte między sklepieniem a posadzką nieregularne, a rozmaicie łączone i w widoczny sposób wytyczające kierunki: liny, grube sznury zawęźlone ze sobą i oddalające się od siebie. Sieci: niesymetryczne, ale jakby starające się utrzymywać, czy tylko przypominać, założenie symetrii. Przywarte do nich, zwisają w różnych miejscach, gęściej kłębiąc się i określając pobliże, albo z rzadka, samotnie, dalej upięte, nieomal te same, znane sprzed wejścia do groty, pokryte jasnym, lecz mdłym, futrem skóry.

Cała ta, Zydroniowa konstrukcja przestrzenna została oparta na dukcie grubszej i cieńszej linii – utrzymana w linach i sznurach, które określają przecież kierunki, lecz mogą podejmować to tylko z daleka, w trudnej do wyznaczenia przestrzeni: stosunków odległości między jakimś początkiem a końcem, pierwszym a ostatnim fragmentem rozwijanej liny, rozpinanego sznura. Ich barwa jest naturalną barwą linii rysowanej przez konopny sznur; jest wyeksponowana przez kontrast barwny, wyraźnie wydobywający dukt linii z tła poprzez kolorystycznie mocne związania i spięcia miejsc, w których łączą się czy zachodzą na siebie. Labirynt nie jest mocno związany – ani przez „graficznie" niewyraźny dukt linii, ani przez kierunki, które to wznoszą się, to opadają między miejscem naszego stania a sklepieniem groty; nie sposób wymierzyć albo objąć naocznie jego własną przestrzeń. Tym jednak, co nie pozwala swobodnie i niezobowiązująco wejść w labirynt, rozpocząć grę metafor „labiryntu" i, idąc za nimi, pozostawać w kulturze metaforycznej zabawy: powiązań znaczeniowych, innowacji semantycznych dających się ująć w momencie odkrywania, jest organiczna materia, jaka – w swej futrzystości, miękkich zagięciach delikatnej i ciepłej skóry – zwisa w tylu miejscach linearnej kompozycji i dekompozycji przestrzeni.

Rzeźbiarskie formy Zydronia w oczywistym zaistnieniu ich organicznych materii i nieokreślonych wprost – przez ikoniczną strukturę – organicznych kształtów: ich wtulenia i skupienia w sobie, zwinięcia i przytrzymania w tej pozycji, choćby przez pomocny w tym zatrzymaniu ciepła, zapachu i własnej powierzchni zwiniętej w sobie – wiążący sznur. Wiszące na różnych wysokościach przestrzennej konstrukcji, lekkie i jednocześnie ciężkie rzeźbiarskie formy dane są naszym oczom w delikatności zwierzęcego naskórka wypełnionego jeszcze bladym runem osłaniającym to, czego nie ma: nie ma nic, co ten naskórek pokrywałby, co byłoby za nim, w pulsowaniu krwi, przepływie siły, w emanacji energii. Dlatego futrzane rzeźby są lekkie – są puste w środku, są tylko wyprawionym naskórkiem tego, co organiczne. Te lekkie formy, tak kunsztowne i w wyszukany sposób zwinięte i spętane, mające swój własny środek ciężkości i stabilność ukierunkowania – objęcie miejsca w najbliższej przestrzeni – są jednocześnie ciężkie jak kloce, jak bryły, wykończone jednak tak wdzięczną fakturą prawdziwych loków futrzanego okrycia, które jednak zostało schowane we wnętrzu.

Pod siecią labiryntu z ograniczonymi rzeźbiarskimi formami podziwiać możemy płaskie kompozycje malarskie i graficzne, akwatinty Roberta Bartela z Poznania, a także układy przestrzenne wraz z modelem przezroczystego labiryntu oddanego w module szklanych płytek Jana Berdyszaka z Poznania i eksperymentalnie zindywidualizowane dzieła Dave Bobroskego z Utrechtu, Renate Deuter z Hanoweru, Marka Fragassa z Hanoweru, Paula Goodmana z Goudy, Izabeli Gustowskiej z Poznania, Dominique Lamberta z Paryża, Rika Lina z Amsterdamu, Kathariny van Hoffs z Hanoweru wraz z performance Mathiasa Lyssy z Hanoweru, w którym uczestniczyli także P. Goodman i D. Bobroske, przy których przechodząc i zatrzymując się, docieramy tam, gdzie jesteśmy tak blisko organicznego kosmizmu – we włosach, w niczego nie osłaniającym naskórku, który nadal osłania wszystkie zasupłane, zamotane „drugie strony" tego, o czym inaczej nic nie możemy wiedzieć; bo nic z tego, co tutaj w taki sposób – nie jest nam dyskursywnie dane. Jesteśmy tak blisko w naszych formach pociągniętych skórą, z jej wrażliwością na zimny śnieg, ostre światło, drewniane podesty wzniesione nad podłożem z kamienia. Organiczna kosmiczność nadająca wymiar także i nam, którzy wędrujemy między obiektami, na inne realizacje patrząc z góry – bo oddalone od nas i z dala od siebie, lecz tak wyraźnie wyeksponowane w perspektywie dwupoziomowej groty i „graficznego" w swej przestrzenności labiryntu Zydronia.

W labiryncie uobecniono korzenie naszego istnienia i przemijania, a także tajemnicze doświadczenie bliskości. Wyszliśmy już z gry metaforą labiryntu

i stoimy przed czymś, co wyzwala (ale też porywa) ku symbolicznej zdolności: kosmosu i znaczenia, ku – już z tego miejsca – niesemantycznym formom językowym. Ku antropologicznemu i kosmicznemu symbolizmowi, pozostającemu – jak można utrzymywać – w ukrytym, więc podskórnym (i można by powiedzieć: o tym tylko Zydroń wie wszystko) kontakcie ze sferą naszego libido. To właśnie uobecniło się w awangardowej realizacji „Labiryntu", a także w jego estetycznej tożsamości dzieła i podmiotu doświadczającego estetycznie.

Pytanie o tożsamość artystyczną z punktu widzenia uniwersalistycznych założeń i jednocześnie zindywidualizowanych urzeczywistnień, tak jak zapytywanie o „nostalgię" i „novatio", jest zarazem pytaniem o tożsamość podmiotową, a więc o to, kim jesteśmy, odwróceni ku temu, co wzrusza, porywa, ale czego nie ma wokół nas, bo minęło, i zarazem wychyleni ku próbom przekroczenia tego, co niesie – w swych językowych formach istnienia – owa budząca zachwyt, porywająca realizacja artystyczna. Nasz akt twórczego eksperymentu może być ironicznym wyzwaniem posiadaczy form językowych, które stanowiły kiedyś o realizacjach artystycznego geniuszu i w obiektywizacjach artystyczno-estetycznych są nam nostalgicznie przybliżane, a które okazują się teraz tylko kostiumem, zrelatywizowanym orężem, za pomocą którego nie wyjdziemy poza własną przygodność i przypadkowość. „Novatio" to wielokrotnie podejmowane próby wyjścia poza język, poza dane w idiomach artystycznego artykułowania zestroje technologiczne, morfologiczne i stylistyczne, lecz jest to wyjście za sprawą tego języka: angażując jego elementarne, wizualne terminy w eksperyment projektowania językowej sekwencji barw, linii, kierunków, wielkości, a nawet samej miękkości czy twardości powierzchni, jej fragmentaryczności czy pełni, i jej pełnej mięsistości materii barwnej albo nie okrytej niczym pustki. Bo, jak mówi Lyotard, „Procedurą umożliwiającą zrozumienie dzieł malarzy, powiedzmy, od Moneta do Duchampa lub Burnetta Newmana, jest porównanie ich twórczości z anamnezą, z którą mamy do czynienia w terapii psychoanalitycznej"[10].

Trzeba by pewnie powiedzieć, że odczytując uniwersalistyczny sens kategorii „nostalgii" i „novatio" odniesionych do struktur głębokich dzieła, uczestniczymy w odsłanianiu „nowej historii" – więc poprzez wskazanie innych (niż dotąd) korzeni artystycznej figuracji, a także artystyczno-estetycznych kontekstów stanowiących o uruchamianej wciąż na nowo, a nieuprzedmiotowionej dziedzinie sztuki. Lyotard proponuje zarazem reinterpretację sztuki

[10] J. F. Lyotard, *Definiując postmodernizm*, w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania*, s. 58.

nowej – awangardowych obrazów – od kubistycznych i abstrakcyjnych realizacji Braque'a i Picassa poczynając, ku skupieniu się na elementarnym wypełnianiu plam barwnych i ich kierunków, zestrojach kompozycyjnych podstawowych napięć, a także samej, czystej gry faktury obrazowej, której zaistnienie na powierzchni płótna ma w ogóle sens podstawowy; o czym Lyotard mówi wprost, zajmując się abstrakcyjnymi kompozycjami B. Newmana. W odniesieniu więc do sztuki, która – jak utrzymuje – nie mieści się w języku schematów przedstawieniowych, a w każdym akcie twórczym podejmuje „osobno" i „od nowa" wizualne unaocznienie bycia – istnienia obrazu, przywołuje Lyotard pojęcie „novatio". „Novatio" – można powiedzieć – to takie istnienie obrazu, w którym to wszystko, poprzez co on się spełnia, urzeczywistnione zostaje w zindywidualizowanej intensywności jakiegoś pikturalnego „tu i teraz".

Tak właśnie dokonane przez Lyotarda przewartościowanie awangardy wespół z odkryciem problematyki wzniosłości jest zarazem propozycją nowego ujęcia całej dziedziny estetyki i nowego rodzaju dyskursu, urzeczywistnianego nie tylko w praktyce estetycznej, ale i szerzej – w praktyce kulturowej: mikrologii zajmujących miejsce upowszechnionej metanarracji. Trzeba zaraz dodać, że także nowego odbioru całej dotychczasowej sztuki, którą dotąd widzieliśmy w jej historii – w porządku linearnym, obcując z nią wedle możliwego (w naszym kręgu kulturowym) wzoru: uposażając ją wiedzą o faktach i rozpoznając poprzez nie. Myślę jednak, że była to dla Lyotarda tego rodzaju nośność sztuki, która tworzy przesłonę i dzięki jej spuszczeniu nie dopuszcza ani widza, ani twórcy w tę przestrzeń kreacji, w rozumieniu głębokim, gdzie sztuka spełnia się w swej zwielokrotnionej podmiotowej tożsamości; lecz niedostępnej podmiotowi pozostającemu w obszarze językowych zestrojów form przedstawiania i przy nich skupionemu.

A czy to, co realizuje Antoni Zydroń, nie jest właśnie wdzieraniem się poza tę przesłoniętą konwencjami wizualnymi przestrzeń „mityczną", obdartą ze stylistycznych gotowych form, lecz pozostającą w oczekiwaniu – na energię, moc człowieczego libido?

Jan Stanisław Wojciechowski

Artyści polscy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – lokalność czy uniwersalizm (i postmodernizm)

Przedmiotem mojej refleksji jest praktyka artystyczna dwóch dekad (lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) w świetle postmodernizmu[1]. Czyniąc dość ryzykowny skrót, jeśli idzie o zasadnicze kwestie rozumienia tej kategorii powiem tylko, iż optuję na rzecz poglądu, który postmodernizm traktuje jako kontynuację starej, wewnątrzmodernistycznej sprzeczki lub jako rodzaj „niespodziewanego rezultatu modernizmu". Idąc dalej tym tropem w odniesieniu do sztuki, wbrew zdecydowanym deklaracjom S. Morawskiego o konformizmie postmoderny, mającym być zasadniczą przeszkodą w umieszczaniu jej w ciągu przemian awangardy XX w., staram się jednak dostrzegać tu pewną ciągłość.

Postmodernizm, w moim przekonaniu, rozumieć można jako spór, jaki wiedzie ze sobą późna neoawangarda, skażona silnie komercją lub ryzykownie z nią grająca. Postmodernizm byłby właśnie taką niebezpieczną grą na granicy ciągłości ideałów awangardowych zmierzających niebezpiecznie do samounicestwienia poprzez zgodę na udział w kulturze konsumpcyjnej. Ale jednocześnie grą witalną – nawiązującą do jednego z pryncypiów awangardy – stałej konfrontacji z rzeczywistością, która pod koniec XX w. jest rzeczywistością massmedialnego społeczeństwa konsumpcyjnego.

Taki punkt widzenia pozwala mi wyłonić pięć opcji sztuki w postmodernistycznej kondycji kultury, które korespondują z określonymi przez S. Morawskiego strategiami sztuki awangardowej i neoawangardowej, częściowo

[1] Dokładniej problemem postmodernizmu w różnych kontekstach zajmuję się w innych publikacjach, a szczególnie w książce *Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych*.

pokrywających się z nimi, częściowo nowych. Jako pierwszą wyróżniam zatem **transhistoryczną** opcję sztuki. Obierają ją artyści, którzy nie przyjmują do wiadomości nowej sytuacji komunikacyjnej, w której funkcjonuje sztuka współczesna, bądź wyciągają z tego daleko idące wnioski. Ci pierwsi trzymają się tradycyjnego modelu sztuki, poczynając od pewnych zasad warsztatowych, po wartości filozoficzno-światopoglądowe, tak jakby one nie straciły swego uniwersalnego charakteru, pozostając zespołem wartości wyższych, odnoszących się do praktyki społecznej i dalej skutecznie na tę zbiorową praktykę oddziaływających. Ci drudzy natomiast semantyczny związek rzeczywistości i odnoszących się do niej symboli traktują jako zerwany. Cała gama starych i nowych konwencji artystycznych, od warsztatowych poczynając, na całych stylach, konwencjach i kierunkach historycznych kończąc, uruchamiana jest bez głębszego społecznego czy egzystencjalnego powodu. Stymulatorem tej „produkcji" jest rynek sztuki.

Od transhistorycznej opcji krok do **metasztuki**, która w postmodernistycznym wydaniu ma nieco inny sens niż w neoawangardowym konceptualizmie. Postmodernistyczna metasztuka nie odwołuje się do werbalnych krytyk, uruchamia natomiast aparat wizualnych konwencji sztuk pięknych, nieco przypominając pod tym względem opcję historyczną. Jest w tym działaniu ulokowana pewna jeszcze nadzieja poznawcza, nie tak jednak utopijna jak w konceptualizmie, bowiem nie wiąże się z nadzieją odkrywania jakiś nowych możliwości artystycznych. Jest to raczej ujawnianie kulturowych warunków „widzialności". Jest w tym jednak więcej gorzkiej świadomości, iż w formie wizualnej autoanalizy sztuka przedłuża tylko swój własny byt.

Trzecią opcję tworzą artyści, którzy dostrzegając dwuznaczność swojej sytuacji w dzisiejszej kulturze, próbują opuścić całą niekorzystną fazę. Sięgają oni wstecz aż do magicznej „pierwotnej jedni" natury, człowieka i jego kulturowych zachowań, kiedy to mogła przenikać się sfera symboliczna z codzienną praktyką. Ta swoista **arche-sztuka** sytuuje się na obrzeżach instytucjonalnego życia artystycznego lub prowadzi z nim przekorną grę, autonomizując się najczęściej w formach z pogranicza teatru i sztuk pięknych.

Kluczową opcję w postmodernizmie stanowi **pop-sztuka**. Od neoawangardowego pop-artu różni ją zapewne tylko sytuacja zewnętrzna. Dziś nieco inaczej niż w latach pięćdziesiątych, gdy pop-art się rodził, kształtuje się stosunek sił pomiędzy tradycyjnym modelem sztuki z jego zespołem norm warsztatowych, estetycznych i instytucjami życia artystycznego a medialno-konsumpcyjną rzeczywistością. Pop-art nie jest ekstrawagancką tendencją, lecz nieuniknionym zadaniem dla artysty.

Również piąta opcja nakłada się wprost na S. Morawskiego strategie neoawangardowe. **Nowa sztuka technologiczna** ma głębokie korzenie w całej sztuce XX w., w latach osiemdziesiątych nabiera jednak dość specyficznego charakteru. Przede wszystkim wiąże się mocno z nowymi elektronicznymi technologiami. Ostry przedział między dwoma światami, maszyny i człowieka, zastępuje symbioza. Technika, zwłaszcza elektroniczna, postrzegana jest jako narzędzia zwielokrotniające możliwości obrazowania. Mniej jest tu fascynacji ze strony artysty, lecz i mniej obaw.

Zadajmy teraz pytanie, czy można mówić o postmodernizmie w odniesieniu do sztuki polskiej omawianych tu dekad? Otóż, rozpatrując problem w makrokategoriach – jeśli za podstawę postmodernistycznej kondycji kultury przyjąć Durkheimowską „organiczność" społeczeństwa – odpowiedź brzmi: NIE. Biorąc rzecz w największym skrócie, w społeczeństwie organicznym złożoność oraz intensywność relacji produkcji i wymiany – sfera gospodarczej komunikacji społecznej neutralizuje albo raczej przesuwa w sferę indywidualnych, jednostkowych wyborów wartości i normy kulturowe. Brutalnie mówiąc, religie, ideologie, narodowe historie i obyczaje stanowią, co najwyżej, komponentę strategii marketingowych. Społeczeństwo polskie w rozpatrywanym okresie, a także pod pewnymi względami i dziś, jest w sensie Durkheimowskim „mechaniczne", poddane bądź ideologicznej, bądź po prostu pragmatyczno-biurokratycznej kontroli, usiłującej podporządkować sobie wszystkie sfery życia społecznego, z gospodarczą na czele.

Spóźnienie, a praktycznie nieuczestniczenie po II wojnie światowej w kształtowaniu się fundamentalnych struktur europejskich (amerykańskiej) demokracji, pozwala również wątpić w sens odnoszenia do polskiej sztuki kategorii neoawangardy. Zresztą, polskie losy co najmniej od końca XVIII w. generalnie źle sytuują nas w procesie po-oświeceniowej modernizacji. A zatem odnoszenie do sztuki polskiej naszkicowanego wyżej procesu ześlizgiwania się moderny w postmodernę jest także mało przekonywające. **Gdy patrzymy jednak nie od strony ogólnych konstrukcji teoretycznych a od strony praktyki artystycznej, dostrzec możemy bardzo wiele cech pozwalających przynajmniej porównać pewne procesy zachodzące w polskiej sztuce ze światową sceną.**

W Polsce u progu lat siedemdziesiątych spotykamy się ze zjawiskami, które uczynią nieprzejrzystym podział na trzy tradycje (tradycjonaliści, koloryści, awangarda), jakim posłużył się J. Bogucki. Nieco bardziej funkcjonalna wydaje się W. Włodarczyka kategoria „polskiej nowoczesności". W niej, po socrealizmie, zinternalizowane zostały zarówno resztki XIX-wiecznego

realizmu, postimpresjonizm, jak i pewne elementy świadomości i praktyk awangardy i neoawangardy.

Żywiołowe wkroczenie młodego pokolenia polskich artystów spowodowało w polskiej kulturze lat siedemdziesiątych zmiany podające w wątpliwość i ten pojemny dość podział. Częściowe otwarcie Polski na świat powoduje szybkie, i raczej powierzchowne, winkrustowywanie rodzimej tradycji w złożoną tkankę artystyczno-estetyczną art world. Patrząc na ten okres z dzisiejszej perspektywy, można próbować uporządkować go, wprowadzając kategorię „polskiej po-nowoczesności". Oznaczałaby ona formację zbliżoną do zachodniej neoawangardy w procesie przekształcania się w postmodernizm, lecz tworzoną, po pierwsze, na odmiennym gruncie, jakim było społeczeństwo real-socjalizmu oraz, po drugie, będącą stopem bardzo różnych orientacji artystyczno-estetycznych na różnych etapach swej historycznej dojrzałości.

Polscy nowocześni spadkobiercy funkcjonalno-utylitarnych idei awangardy (soc-moderniści, jak ich nazywa M. Leśniakowska), działający często na pograniczu sztuki i architektury i w tzw. dziedzinach użytkowych, bardzo aktywni w latach sześćdziesiątych, organizujący wielkie sympozja w zakładach pracy, stanowią w początkach lat siedemdziesiątych silną i wpływową grupę akademików (J. Sołtan, O. Hansen, A. Pawłowski, L. Tomaszewski. J. Mroszczak). Są czymś w rodzaju żywego ogniwa, łączącego ówczesną sztukę z ideami pierwszej (wielkiej) awangardy. W latach siedemdziesiątych powstały po nich już tylko konceptualne projekty i idee, wspomnienie sympozjum „Wrocław '70" oraz wciąż silne wpływy w kręgach akademickich. Zmiana nowoczesności w po-nowoczesność zachodzi na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w pracach ich uczniów, podczas, częściowo akademickich jeszcze, plenerów w Skokach, w Elblągu, na Zjeździe Marzycieli, w Galerii „O" (późniejszej Repassage), podczas Festiwalu Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie i Świnoujściu i w wielu innych miejscach, w których pojawiają się ówcześni debiutanci, absolwenci i uczniowie wspomnianych mistrzów. Będą wśród nich artyści podtrzymujący wielkie idee w innej, mniejszej skali, tacy, jak K. Wodiczko czy G. Kowalski. Znacznie liczniejsze będą szeregi po-nowoczesnych użytkowców, projektantów grafiki, scenografów filmowych i telewizyjnych, wnętrzarzy, producentów srebrnych i ceramicznych gadżetów, plakacistów (J. Rochacki, A. i W. Berszowie, E. Get-Stankiewicz, M. Mroszczak i wielu innych). To oni – jakkolwiek byłoby to ironiczne wobec antykomercyjnej postawy wielkich utylitarystów awangardowych – przełamią martwotę socjalistycznego rynku sztuki, dynamizując w drugiej połowie lat

siedemdziesiątych prywatne galerie i podtrzymują ich stały rozwój w latach osiemdziesiątych.

W latach osiemdziesiątych najbardziej interesujące „społeczne przestrzenie" znajdują się w kręgu Kościoła, pewnym paradoksem wydać się może jednak to, że ich zagospodarowaniem zajmie się spadkobierca wielu idei awangardowych, Jerzy Kalina.

Wyodrębniona przez W. Włodarczyka w ramach polskiej nowoczesności subkultura „współczesnych" przechodzi w latach siedemdziesiątych również charakterystyczną ewolucję. Obejmowani nią artyści tworzyć będą w dominującym blasku, kreowanego na głównego spadkobiercę heroiczno-katastroficznych wątków wielkiej awangardy, Tadeusza Kantora. To mocna i wpływowa w Polsce formacja, mająca własną legendę-wystawę w Arsenale oraz liczne i mocne indywidualności artystyczne (np. A. Szapocznikow, T. Brzozowski, J. Nowosielski, W. Hasior, J. Jarnuszkiewicz) oraz wpływowych krytyków (A. Osęka). W kręgu tym współegzystują spadkobiercy dość zróżnicowanych idei artystycznych. Są wśród nich zatem postkoloryści, nowofiguracjoniści, spadkobiercy informel oraz trudni do zaklasyfikowania, niezależni majsterkowicze, lansujący swoje własne patenty warsztatowo-stylistyczne. Ideał autonomii i wolności sztuki oraz artysty oscyluje między anarchistycznym (nihilistycznym czasem), indywidualnym buntem a pragmatyką oporu przeciwko real-socjalistycznej władzy państwowej. Zmiana w ramach analizowanej tu „polskiej nowoczesności" następuje także i w tym wypadku na początku lat siedemdziesiątych. Wyrastający z Arsenałowej ekspresji, najmłodsi wówczas egzystencjaliści i personaliści ogólnospołeczny wymiar buntu ku wolności zamienią w postulat prywatności i „ocalenia indywidualnego". W duchu „po-nowoczesności" dawny heroiczno-katastroficzny patos przeradza się w prywatny, psychoanalityczny – by tak rzec – gest malarski lub rzeźbiarski (np. u E. Dwurnika, A. Myjaka, E. Kuryluk, A. Bielawskiego, T. Ciecierskiego, Ł. Korolkiewicza, I. Gustowskiej, J. Rylke). Najświeższy rzut spadkobierców Witkacego i wczesnych wnuków Kantora odda się w latach osiemdziesiątych malarskiej ekspresji, a także, w poszukiwaniu związków swych metafizycznych skłonności z religią, zawędruje w obszar Kościoła. (Tak będzie z „Gruppą", z G. Bednarskim).

Silny obóz utworzyli na progu lat siedemdziesiątych ci przedstawiciele polskiej nowoczesności, których W. Włodarczyk klasyfikuje jako awangardzistów, co, według niego, w polskich warunkach oznaczać ma spadkobierców autotelicznych wątków wielkiej awangardy i metaartystycznych tendencji neoawangardowych. Pośród nich mocną pozycję mieli utylitaryści rodem z pierwszej awangardy, jak np. O. Hansen czy Z. Dłubak. Bardzo

mocne wpływy mieć będzie w tym czasie również generacja debiutująca nieco wcześniej, po socrealizmie i ugruntowująca swoją pozycję w latach sześćdziesiątych. (Tacy artyści, jak: W. Borowski, J. Berdyszak, Z. Gostomski, R. Winiarski). Debiutanci lat siedemdziesiątych pojawiają się jednak w dość oryginalnym, specyficznym klimacie rewolty kontrkulturowej. Im także będzie najbliżej do europejskiej neoawangardy, która zajęta była właśnie zamienianiem wielkich idei rewolucji społecznej w idee rewolucji obyczajowej i świadomościowej, i która wkrótce, bo już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, wejdzie w poślizg postmodernistyczny. To pośród członków tej formacji daje się stosunkowo najłatwiej wyodrębnić wszystkie główne strategie neoawangardowe opisane przez S. Morawskiego. Nurt metaartystyczny obradza rodzimym konceptualizmem (J. Kozłowski, N. i A. Lachowiczowie, W. Dunikowski). Tutaj najmocniej dadzą o sobie znać fascynacje techniką. Nowe media: wideo i komputer zaczną wypierać, powszechną jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, kamerę filmową i fotograficzną (W. Bruszewski, J. Robakowski, W. Mikołajczyk, Z. Rybczyński). To przedstawiciele tego obozu przekraczać będą najchętniej granice dyscyplin artystycznych w stronę multimediów: poezji konkretnej, teatru (performance), muzyki, akcji i interwencji (A. Partum, P. Kwiek, Z. Kulik, K. Zarębski, Z. Piotrowski, T. Murak). W tym kręgu przemiana nowoczesności w po-nowoczesność, w tle której stać będzie uniwersalna przemiana awangardy w neoawangardę (czy pseudo-awangardę, jak chciał W. Borowski), wyrażać się będzie zmianą inspiracji metodologicznych. Analityczne wysiłki konceptualistów z mocnymi wpływami semiologicznymi i strukturalistycznymi wypierać będzie poststrukturalizm, nowoczesna psychoanaliza, a w latach osiemdziesiątych cały filozoficzny syndrom postmodernistyczny.

Wyodrębnienie kategorii polskiej nowoczesności i dostrzeżenie jej ewolucji w stronę po-nowoczesności ma pełniejszy sens, jeśli zachowamy w polu naszego widzenia, wymienianych przez J. Boguckiego, **tradycjonalistów**. Tworzą oni w Polsce silny obóz anty-nowoczesny, adoptują wszelkie XIX- i XX-wieczne wzory artystyczno-estetyczne. Tradycjonaliści, choć manifestowali swoją obecność wystawami i zakładali głośne grupy, znajdowali się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na drugim planie życia artystycznego, nie wchodząc w większe potyczki z nowoczesnymi. Okupują natomiast sferę usług plastycznych oferowanych przez państwo, a także Kościół. Z całą siłą natomiast ujawnili się oni w latach osiemdziesiątych, gdy nowych argumentów dostarczyła im sytuacja polityczna, w której proces demokratyzacji i modernizacji splótł się z różnymi rewindykacjami społeczno-kulturowymi (narodowymi). Tradycjonaliści stanęli w latach osiemdziesiątych

przed szczególną sytuacją: otóż przekraczając horyzont modernistyczny, spotykali się – rzecz nieco paradoksalna – z radykałami modernizmu, którzy dokonywali radykalnej krytyki moderny niejako wewnątrz całego dyskursu. (Taki splot wątków anty-nowoczesnych z „historyzującą" polską po-nowoczesnością widać np. w pracach T. Boruty, Marciniaka, J. T. Królikowskiego).

Zatrzymajmy się jeszcze przy latach osiemdziesiątych, splot różnych paradoksów powoduje bowiem, iż kumuluje się tu więcej problemów interpretacyjnych niż w poprzedniej dekadzie. Kontekst sztuki światowej obraca się już wyraźnie ku postmodernizmowi, co nie ułatwia wcale zadania, zważywszy niekończące się „kłopoty z postmodernizmem". W Polsce dochodzi do tego bardzo mocny wpływ nowej sytuacji politycznej na praktykę i świadomość artystów. Przemiany rozpoczęte w 1980 roku, a osiągające punkt kulminacyjny na przełomie lat 1989/1990, kiedy zaczyna być urzeczywistniana idea decentralistycznego państwa, zbudowanego na podstawach gospodarki wolnorynkowej, nie dają podstaw, aby postrzegać polską kulturę (sztukę) jako postmodernistyczną.

W kontekście tej sytuacji zachowuje zasadność teza A. Turowskiego, że sztuka polska w całym okresie powojennym była poddana presji „polskiej ideozy". To znaczy m.in., że rozpoznanie i analiza funkcjonujących w sztuce wartości nie może ograniczać się do refleksji nad **własną** lub **powszechną** tradycją sztuki. Ideoza to, według A. Turowskiego – przestrzeń myśli i systemów, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii. W moim przekonaniu, to przestrzeń kultury społeczeństwa „mechanicznego".

Sytuacja lat osiemdziesiątych trochę jednak ten czarno-biały obraz komplikuje. Pojawia się bowiem zorganizowana opozycja wśród artystów, podnosi się fala sztuki prezentowana poza państwowym układem życia artystycznego, w pracowniach prywatnych lub w Kościele. Ale także w odniesieniu do tych zjawisk zachowuje swoją zasadność owa „ideotyczna" perspektywa, bowiem twórczość, która znalazła się w kręgu solidarnościowej opozycji, wciąż nie odwołuje się do „własnych" lub „powszechnych" wartości sztuki, lecz do wartości tworzonych przez potrzeby polityczne. Tym razem jest to front walki z komuną, wzmocniony wartościami światopoglądowymi sojusznika w tej walce – Kościoła katolickiego.

A zatem nie zmienią kwalifikacji polskiej sztuki lat osiemdziesiątych także jej związki z sacrum, mogące stanowić punkt odniesienia dla pewnych zjawisk dość charakterystycznych dla, lub w każdym razie możliwych do, interpretacji w kategoriach kultury postmodernistycznej. Pewne ożywienie wprowadza w obszar wystaw przykościelnych najmłodsza generacja

i „polscy dzicy" (np. „Gruppa"), lecz w stosunkowo krótkim czasie czołówka młodej sztuki odłączyła się od tego ruchu. Konglomerat idei i form sztuki, jaki wykształcił się w opozycji do państwowego mecenasa i zawędrował w obszar niezależnych miejsc pokazów, w znacznej części w przestrzeń kościelną, po 1989 r. zaczął tworzyć zręby nowej sztuki oficjalnej. Pewien patriotyczno-religijny patos towarzyszący tym pokazom, będącym przejawami sztuki oficjalnej w muzeach i salach głównych instytucji życia artystycznego, potwierdził właśnie tę specyficzną cechę polskiego układu kultury. Dalej sztuka chce spełniać rolę strażnika nadrzędnych wartości i powszechnych wzorów, tyle że inne to są już wartości i wzory. Zatem ruch polskiej sztuki w stronę sacrum i „filozofii mythosu" wraz z polską epopeją solidarnościową pozostaje trudny do obrony jako lokalna odmiana sztuki postmodernistycznej. Już prędzej jako postmodernistyczną interpretować da się sztukę powstałą całkowicie poza wszelkimi obozami pozostającymi w kręgu łódzkiego „Strychu" i „Łodzi Kaliskiej". Tu można pójść tropem dekonstruktywizmu i kontrfilozofii chaosu i kontyngencji.

Wydaje się jednak, że stanowcze kwestionowanie postmodernistycznej kwalifikacji bardzo upraszcza obraz polskiej sztuki. Warto bardziej docenić, zaczęty w latach sześćdziesiątych i nasilający się od lat siedemdziesiątych, proces rozproszenia i dekoncentracji sił ideologicznej presji. Proces ten w równym stopniu był wynikiem bardziej pragmatycznego podejścia elit władzy, jak i rezultatem ogólniejszych procesów cywilizacyjno-kulturowych, których echa docierały do Polski w większym niż poprzednio stopniu, począwszy od lat siedemdziesiątych. Odrębność, a nawet osobliwość sztuki ostatnich dekad polegałaby na tym, że kreuje ona pewne typy praktyk artystyczno-estetycznych, nie mając dla nich cywilizacyjnego i ekonomicznego gruntu. Praktyki te będą zatem bardziej chwiejne i niepewne, będą szukać potwierdzenia w zachodnich instytucjach życia artystycznego lub zostaną skazane na korzystanie z rozszerzającej się niszy niezależnych galerii i klubów.

To właśnie spowodowało, że nazywając wciąż polską sztukę raczej po-nowoczesną, a nie postmodernistyczną, chcę jednak zaznaczyć, że możliwe jest wyłuskanie w praktykach lat osiemdziesiątych zalążków opcji artystycznych typowych dla postmodernistycznej kondycji kultury. Historyczne, arche, metaartystyczne, pop-artowskie i neotechnologiczne opcje odnieść można do twórczości wielu czołowych artystów polskich właśnie tej dekady.

Warto zatem dostrzec wysiłek znacznej grupy artystów, którzy w latach siedemdziesiątych praktykują konceptualizm, a następnie, w ścisłych związkach

z pewnymi elementami tej praktyki, wprowadzają do polskiej sztuki nowe media oraz rozszerzają sferę tradycyjnego warsztatu o instalacje, obiekty, akcje i performance. Ci pierwsi zaszczepiają **metaartystyczną** strategię sztuki i jej autonomiczne formy, które przejdą charakterystyczną ewolucję – od werbalnych analiz, poprzez analizę mediów, do kreślenia kulturowych granic „widzialności", ci drudzy dadzą podwaliny **arche-sztuce**, która przejdzie ewolucję w latach osiemdziesiątych, przyjmie dość wyraziste formy w sztuce ekologicznej, a następnie, w niejasnym, „magicznym" obiekcie, którym posługiwać się będzie chętnie najmłodsza generacja rzeźbiarzy, debiutująca w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. W pierwszym ciągu ewolucyjnym przykładów dostarczyć może twórczość takich artystów, jak J. Świdziński, J. Kozłowski, „Łódź Kaliska", G. Sztabiński, M. Stanowski. Drugi ciąg zilustrować można pracami K. Zarębskiego, T. Murak, Kwiek-Kulik, G. Klamana i M. Bałki, M. Niedzielko, M. Turewicz.

Można w twórczości polskich artystów dostrzec również znamiona historycznej strategii sztuki. Debiutanci lat siedemdziesiątych przejmują pewne formy artystyczne w spadku po swoich nauczycielach, asymilując zarówno krajowe (postkolorystyczne), jak i zagraniczne (nowo-figuratywne, hiperrealistyczne) wzory. Odnawiane były również inne artystyczno-estetyczne formy polskiej nowoczesności, lecz często podszyte ironią, zindywidualizowane bądź użyte po prostu jako estetyczny ornament. Dystans ten brał się z narastającego zwątpienia w kulturową misję sztuki, choć ten postmodernistyczny relatywizm torował sobie drogę w polskiej sztuce powoli. Długo natomiast obecna będzie wiara w polityczno-kulturową misję artysty, zatem historyczny strój służyć ma społecznej komunikacji. Tak było w przypadku artystów grupy „Wprost". Na ogół jednak „historyczne stroje sztuki" były odpowiedzią na zapotrzebowanie rynku sztuki. Oczywiście, w latach siedemdziesiątych w Polsce to nie rynek i wielkie korporacje korumpowały sztukę, lecz biurokracja rozbudowanej sieci instytucji artystycznych podlegających nie koordynowanym już, aktualnym nastrojom partyjnego aparatu propagandowego. Historyczna strategia sztuki – ów eklektyczny konglomerat form, indywidualnych znaków, stylów, tendencji, itd., itp., panował na związkowych przeglądach, ogólnopolskich pokazach, festiwalach i plenerach. Tu też znaleźć można korzenie polskiej pop-sztuki uprawianej cynicznie jako forma „produkcji", ale też dostrzec trzeba świadomych „analityków" tej sfery kultury, np. w kręgu Galerii Współczesnej (Z. Sosnowski, J. Haka, J. Drabik), później, np. już w latach osiemdziesiątych, w kręgu wrocławskiego LUKSUSU.

Lata osiemdziesiąte na chwilę przywrócą artystom uprawiającym **„historyczne"** stylizacje poczucie pełnienia społecznej misji i znaczną ich część

zaangażują w wystawy niezależne i kościelne. Znaczeniowe ugruntowanie twórczość ta znajdzie w podzielanym przez społeczeństwo przekonaniu, iż rzeczywistość stanu wojennego jest degradująca i represyjna. (W latach siedemdziesiątych sztuka ta podszyta była bardziej uniwersalistyczną melancholią, opłakując swoje społeczne wykorzenienie.) Młoda generacja lat osiemdziesiątych, po krótkim okresie politycznego zaangażowania, podejmuje wątek samotności sztuki, lecz już nie melancholijnie, ale agresywnie i ekspresyjnie („Gruppa"). Jeśli pojawia się tu moment eklektycznego mieszania konwencji, to ma to już wyraźnie rynkowy charakter.

Możliwe jest również dostrzeżenie w praktyce polskich artystów **opcji technologicznej**, choć z wielu względów ma ona stosunkowo trudniejszy żywot. Mimo pewnej bariery cywilizacyjnej, twórczość posługująca się techniką wideo, a później komputerem, pojawiła się w Polsce nieomal równolegle z podobnymi doświadczeniami zachodnimi. Dobrą podstawę dała temu łódzka szkoła filmowa i grupa skupiona wokół Warsztatu Formy Filmowej, z którego wyrastał światowego formatu „technolog", Zbigniew Rybczyński.

Marek K. Wasilewski

Dom i świat, czyli autofikcja

Doświadczenie swojego ja, swojej małej części świata, swojej dłoni, to najbardziej podstawowe, uniwersalne doświadczenie człowieka. To z niego właśnie rodzi się klimat, magia, styl, który przez swoją osobność i niepowtarzalność staje się jednocześnie czytelny dla innych. Interesuje nas przecież przede wszystkim to, w czym egoistycznie odnajdujemy cząstkę swojego własnego doświadczenia. Jakże często pod pozorem nawet najbardziej egzotycznej opowieści odczytujemy doskonale znajome nam obrazy. „W każdej kulturze, zarówno literaturze, jak w świadomości danego wieku, istnieją znane, wręcz klasyczne sceny połączenia dziecka z utraconymi rodzicami, połączenie kochanków, sceny śmierci itp. Te schematy to nasze własne drobne fikcje. Wpasowujemy doświadczenie w formy, które je upraszczają i kształtują, nadając im odpowiednią klarowność emocjonalną" – pisze w *Uwagach do Malowanego ptaka* Jerzy Kosiński[1]. Czy opisywane przez wielu autorów fakty występowania tych samych, identycznych niemal wątków w mitach ludów różnych, odległych od siebie części świata są kłopotliwą zagadką dla nauczycieli religii czy oczywistą konsekwencją życia?

Levi-Strauss powiada, że łudzimy się marzeniami o przyszłym braterstwie i równości pomiędzy ludźmi, pragnąc jednocześnie, aby to braterstwo nie przeszkodziło ludziom różnić się między sobą. „Jeśli jednak ludzkość nie pogodziła się z perspektywą stania się jałową konsumentką tych tylko wartości, które umiała stworzyć w przeszłości, zdolną co najwyżej do wydania dzieł fałszywych, do wynalazków prostackich i dziecinnych – pisze autor *Smutku tropików* – to musi uczyć się od nowa, że wszelka prawdziwa twórczość

[1] Jerzy Kosiński, *Przechodząc obok Da Capo*. Warszawa 1994.

zakłada pewną głuchotę na głosy innych wartości, posuwając się do odmowy ich przyjęcia czy nawet negacji"[2].

I tak koło się zamyka, wąż połyka własny ogon, bo jakże możliwe jest, aby to, co głuche i zapiekłe w swoim partykularyzmie mogło być prawdziwą wartością? Jak to się dzieje, że tylko taka wartość może stać się wartością uniwersalną? Sprzeczność to czy twarde prawo?

Jednocześnie, trochę prawem wolnego skojarzenia, na myśl przychodzi postać Van Gogha, który przecież faktycznie głuchy był na wpływy otoczenia i niesłychanie przywiązał się do swojego prowincjonalnego światka. Co gorsza, można było mu zarzucać, że ulegał wpływom zgubnym i tandetnym, bo czymże były napływające wówczas z Japonii drzeworyty, jeśli nie afiszami reklamującymi zwykłe burdele i podejrzanej jakości teatrzyki, zwiastunami zalewającego nas dziś świata zmasowanej konsumpcji? Warto przy tym zwrócić uwagę, jak banalny jest przykład, którym się tu posłużyłem, a przez to jak powszechnie zrozumiały. Czyżby banał był kategorią uniwersalizmu?

Życie i świadectwo sztuki kpi z tych pozornych sprzeczności. Bariery językowe i kulturowe tracą na znaczeniu, a to, co pozornie odmienne, okazuje się w istocie tylko jedną z cząstek wspólnego organizmu. Levi-Strauss twierdzi, że mamy do czynienia z końcem świata, który był światem dla ludzi przez setki tysiącleci. Świat zamienia się bowiem w wielkie Metropolis. Ars Metropolis – pod podobnym tytułem kilka lat temu, w 1991 roku, Christos Joachimides i Norman Rosenthal zorganizowali wielką międzynarodową wystawę sztuki w berlińskim Martin Gropius Bau. Udowodniła ona ponad wszelką wątpliwość, że styl międzynarodowy od dawna jest w sztuce faktem. Sztuka, a nawet, jak chce Achille Bonito Oliva – Super Sztuka, obraca się w kontekście jednego universum. Obejmuje ono tylko część świata, ograniczając się zasadniczo do Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, funkcjonuje w zamkniętym systemie naczyń połączonych, na który składa się układ obejmujący artystę, krytyka, galerię, kolekcjonera, muzeum, massmedia i publiczność. Z punktu widzenia tego układu, wszelka działalność artystyczna prowadzona poza nim jest pozbawiona sensu. Czy jest to, jak powiada Zbigniew Warpechowski, czas hurtowników sztuki? „A sztuka w hurcie będzie rządzić się prawem śmieci w kuble. Mierzwa ikonograficzna uzyska rangę towaru-sztuki. Anonimowa, bezosobowa sztuka, którą będzie się wozić kontenerami z jednej wystawy światowej na drugą (...)"[3].

---

[2] Claude Levi-Strauss, *Spojrzenie z oddali*. PIW. Warszawa 1994.

[3] Cytat pochodzi z wystąpienia Z. Warpechowskiego w BWA w Przemyślu, we wrześniu 1994 r.

Pozostawmy jednak na boku spór o to, czy działalność wyznaczoną przez tak ograniczone pole można nazwać sztuką, sztuką przez duże „S", sztuką prawdziwą...

Jedyny występujący na tej ogromnej wystawie Polak to rzeźbiarz Mirosław Bałka. Rzeźby Bałki, jak czytamy w katalogu wystawy, zrobiono ze znalezionych używanych uprzednio materiałów. Historia tych przedmiotów ważniejsza jest dla artysty niż historia sztuki. W 1992 roku na Dokumentach IX w Kassell Bałka pokazał pracę składającą się z sześciu kamieni, które były kiedyś przeznaczone na budowę grobu jego dziadka. A więc okazuje się, że mało znaczący fakt z prywatnego życia może posłużyć za kanwę dzieła reprezentującego ponad wszelką wątpliwość styl międzynarodowy, a więc uniwersalny. Kłopot w tym, że nie każdemu się chce (zresztą, nie jest to wymagane) czytać komentarz do prac umieszczony w katologu, bez którego to komentarza praca traci swoją czytelność. Oto problem. Jakim językiem powinno przemawiać dzieło sztuki, aby było powszechnie zrozumiałe? Wydaje się, że powinno zrezygnować z komentarza, że powinno być silne swoją własną, wypływającą z wnętrza energią. Bo napięcie dzieła sztuki, jak chce Ortega y Gasset, rozgrywa się w jego dwoistej kondycji – woli wyrazu i milczącym rozstrzygnięciu.

Kiedy zapytałem młodej, pracującej w Poznaniu rzeźbiarki, Agaty Michowskiej, jak radzi sobie z problemem materiału, problemem jego znaczenia i znaczenia całej warstwy symbolicznej, jaką chcąc lub nie chcąc może uwolnić artysta, powiedziała: „Świadomość posługiwania się językiem czysto symbolicznym wymaga od artysty pewnego rodzaju oczyszczenia przedmiotu, jakby od niego wszystko się zaczynało". Myślę, że oczyszczenie przedmiotu to w pewnym sensie uzurpowanie sobie prawa, które otrzymał pierwszy człowiek: prawa do brania w posiadanie poprzez nadawanie nazwy.

A zatem artysta to ten, który odwraca się plecami do wszystkiego i wszystkich, by nadawać nowe imiona, by na nowo stwarzać posiadany już przez innych świat. „Artysta to ten, który opuszcza szeregi armii" – pisał w 1933 roku Józef Czapski.

„Artysta musi zamanifestować swoją odrębność stając osobno – mówi dokładnie sześćdziesiąt lat później Józef Robakowski. – Polski artysta musi zdać sobie sprawę z tego, że uczestniczy w światowej kulturze, nie tylko lokalnej i dlatego cokolwiek by zrobił, musi odnieść do tego, co jest wartością ogólnoludzką. Nie chodzi tu o konfrontację w jakościach technicznych czy mentalnych, tylko o odnalezienie zainteresowanych. Jest to rodzaj komunikacji. Trzeba nawiązać pewne porozumienie. Można je uzyskać przez

zwrócenie uwagi na osobność zjawiska, na to, co wynika z kultur nawet egzotycznych. Bo one wpływają na nasz światopogląd. Często znaliśmy tylko synonimy, które rządzą odległymi kulturami i już to wystarczy, by rozbudzić nasze zainteresowanie (...). Odbieramy różne impulsy kulturowe i budujemy z nich uniwersalne wartości. Rolą artysty jest ciągłe dystansowanie się wobec tego, co już jest. Szukanie tego, co jeszcze nie istnieje, czego społeczeństwo w ogóle nie wzięło pod uwagę"[4].

Józef Robakowski jest artystą, którego prace mają w znacznym stopniu charakter autotematyczny. Do gry wciągnięte są najbardziej banalne fragmenty rzeczywistości, jak doniczka z kwiatami, widok z okna czy palce własnej dłoni. „Opowiem wam o moich palcach – mówi Robakowski w jednej ze swoich wideoopowieści. – Mają one 44 lata, urodziły się 20 lutego 1939 roku w Poznaniu. Każdy z widocznych tu palców ma swoje intymne życie i własny charakter"[5].

W innej realizacji Robakowski opowiada: „Od 1978 roku zacząłem filmować rozpościerający się przed naszymi oknami wielki betonowy plac. On będzie bohaterem tego filmu, wraz ze swoimi zdarzeniami i naszymi sąsiadami, których lubię obserwować z kamerą od czasu do czasu z mojego okna".

Każdy, kto kiedyś oglądał galerię śpiących postaci Izabelli Gustowskiej, mimo woli kojarzył miejsce ich snu z mrocznymi zakątkami tajemniczego lasu. „Sen Ofelii", tak jak kilka innych realizacji, powstał w półdzikim, zarośniętym ogrodzie położonym na tyłach domu, w którym mieszka artystka. „Ogród tkwi głęboko w mojej świadomości – mówi Gustowska. – To powoduje jakieś głębsze odbicie w pracach". Jedną z pierwszych realizacji Izabelli Gustowskiej był odnoszący się do różnych rodzajów rzeczywistości cykl, który przykładał sztucznie wypreparowaną rzeczywistość do realności ogrodu. Na przykład, przez zestawienie trawy z tapetą. Prace te mają głębszy związek z rzeczywistością niż produkowane sztucznie przesłania o tak zwanym „humanistycznym" charakterze.

Świat jest domem artysty, artysta kreuje go w swój sposób, sięgając po najbardziej sobie bliskie jego cząstki. Snuje opowieść o sytuacjach, zdarzeniach, chwilach, które przecież były jego udziałem. W ten sposób, chcąc nie chcąc, opowiada także o sobie.

Ale nie jest to proste zwierzenie, bowiem między rzeczywistością zewnętrzną a światem własnej wyobraźni artysta ustawia różne zasłony.

---

[4] *Odszukuję przeciwników – rozmowa M. K. Wasilewskiego z Józefem Robakowskim*, „Czas Kultury" 1993 (5).

[5] Józef Robakowski, „Teczka nr XII". Lublin 1992.

Zasłony te nie mogą nigdy całkowicie zatrzeć obrazu rzeczywistości, często jednak skutecznie rozmazują jej kontury, zwężając lub rozszerzając jej granice. Taka właśnie wydaje się strategia prac Izabelli Gustowskiej, która fotografię, zapis wideo traktuje jako punkt wyjścia do przeprowadzenia dalszych manipulacji, gry, ingerencji w postaci nałożenia następnych zasłon. W ten sposób mamy do czynienia z obrazem rzeczywistym, który załamuje się gdzieś pomiędzy prawdą i fikcją. Przy czym, jeśli dodać, że często obiektem gry jest sama artystka, choć nie wiemy tego na pewno, bo jej wyobrażenie jest i nie jest autoportretem, mamy do czynienia z kreowaniem swoistej autofikcji. Fantazji, wariacji na temat własny i własnych przeżyć, które przedstawione w formie szarady wcale nie muszą być autentyczne, ponieważ dotyczą umownego, stworzonego poza rzeczywistością świata.

Jest w tej strategii pewna sprzeczność, bo naraz stajemy przed czymś, co jednocześnie JEST I NIE JEST, ale właśnie w tej szczelinie pomiędzy byciem i nie-byciem jednocześnie kryje się cała tajemnica.

Sytuacja, w której przedmiot jest przedmiotem i jednocześnie nim nie jest, osoba jest sobą i kimś innym, wytwarza pewne napięcie, szczególnego rodzaju niepokój. Czasem, jak w przypadu realizacji Józefa Robakowskiego – „Oj boli mnie moja noga" czy też „Obrazków Masochistycznych" – zabieg ten jest wyjątkowo irytujący, bo przecież nikt nie uwierzy w to, że można wsadzić sobie do ust rozpaloną do czerwoności grzałkę czy też biegać po parku z boleśnie wykręconą nogą, pokrzykując groteskowo „Oj, boli mnie noga!". Rzeczywistość medium jest jednak tak sugestywnie uwodzicielska, że już po chwili ulegamy jej niemal całkowicie. Autofikcja opiera się na takiej właśnie formie dwuznaczności, a w oczach widza, odbiorcy może jawić się jako szczególne nadużycie jego dobrej woli, jako złośliwa manipulacja, oszustwo i mistyfikacja.

Podobną dwuznacznością przesiąknięta jest twórczość Mariusza Kruka, choć w jego przypadku autofikcja ukryta jest pod zasłonami całkowicie innego rodzaju. Kruk sięga po przedmioty codziennego użytku, po rzeczy obciążone znaczeniami swoich funkcji w sposób, wydawałoby się, nieodwracalny. Ale przecież wystarczy, jak powiada artysta, „Zamiast DOM powiedzieć MOD. I już nie ma dokąd wrócić"[6]. Kruk bardzo chętnie mówi różnym przedmiotom odpowiednie ZAMIAST i rzeczywiście wydaje się, że od momentu jego dotknięcia nie ma powrotu do poprzedniego status quo.

Kruk zaraża nas nieufnością do świata takiego, jakim on jest, bądź jaki nam się wydaje. Podważa nasz zmysł równowagi, który istnieje dzięki rutynie

[6] Katalog wystawy: Mariusz Kruk, *Niepokoje*. CSW. Warszawa 1991.

bycia wśród przedmiotów. Jaromir Jedliński twierdzi, że decyzja wystawienia własnych obsesji i diagnoz przed oczy innym oznacza domaganie się zainteresowania dla nich. Oczekiwanie to spełnia się poprzez wprzęgnięcie własnych dylematów poznawczych i egzystencjalnych w mechanizm życia sztuki. Innymi słowy, artysta nie cytuje rzeczywistości, ale się z nią zmaga, narzuca jej własne reguły gry, a jej treścią jest bardzo intymny katalog wewnętrznych przeżyć.

„Autor czerpie z zewnątrz tylko to, co sam jest w stanie stworzyć w swojej wyobraźni" – powiada autor *Malowanego ptaka*. Ta wyobraźnia każe Mariuszowi Krukowi sięgać po najbliższe sobie przedmioty i uwalniać je od przypisanej im użyteczności. Tym samym artysta manifestuje siebie prawdziwego lub takiego, jakim chciałby być postrzegany. Czy oznacza to, że twórca niejednokrotnie musi ukrywać się za swoim własnym wizerunkiem?

Próżno by szukać odpowiedzi, bo Mariusz Kruk na ten temat milczy. Milczy również Piotr Kurka, w którego obiektach rzeczywistość jest zaledwie cieniem pośród gęstego, mrocznego lasu. Zabawki, magiczne fetysze, koty, psy, krokodyle, miski, kropielnice, dziecinne igraszki, pełne intymnej tajemnicy gesty, wyśnione lunatyczne fikcje... U Kurki wszystko jest przemienione, a przecież tak boleśnie bliskie wspomnieniom, ukrytym, zapomnianym emocjom każdego z nas. Wydaje się, że artysta chowając się za swoimi obiektami, przebierając się za czarownika, szuka porozumienia, wspólnoty doznań w nie chcianych, ale istniejących zakamarkach dusz swoich widzów. Instalacje Piotra Kurki są jak emocjonalna gra, w której ukazuje się wiele zaskakujących fikcyjnych twarzy.

Podobnie zaskakujący jest chwilami w swoich działaniach Jerzy Hejnowicz, który podejmuje się odważnej próby połączenia w swoich instalacjach odbijanego na jedwabnej podszewce drzeworytu i zapożyczonych z otoczenia obiektów. Próba ta daje niespodziewane rezultaty, kiedy rozpięta niczym flaga grafika nagina do swoich wymagań używane przez Hejnowicza przedmioty. Krzesło, na przykład, nie jest już krzesłem, bo zmienia radykalnie swoją formę, jest cieniem, ideą krzesła, a właściwie częścią jakiejś nie do końca zrozumiałej konstrukcji. Podobnie ma się rzecz z absurdalnymi konstrukcjami z rowerów, które tracą swą pojedynczą sensowność i zamieniają się w poplątanego mechanicznego smoka. Ich narracyjna fikcyjność nie jest tu bez znaczenia. Artysta podkreśla znaczenie, jakie mają dla niego ich poetyczne nazwy, które kojarzą się z dalekimi podróżami, oraz fakt ich poprzedniego użytkowania przez wielu ludzi. Hejnowicz angażuje się więc w fikcję, której treść wymyka się spod jego kontroli, co więcej, wydaje się, że twórca w pełni akceptuje konsekwencje wynikające z tego faktu.

Istnieją różne rodzaje fikcji, być może jest ich tyle, ilu twórców. I nie jest ważne, że opisywane tu pojęcie autofikcji zrodziło się w obszarze literatury. Bo jeśli, jak chce Kosiński, fikcją jest wpasowanie doświadczenia w formy o odpowiedniej klarowności emocjonalnej, to formą taką z pewnością jest dzieło sztuki. Przywołując pojęcie autofikcji na pole sztuki, można zauważyć, że artyści bardzo często za jej pomocą w różny sposób badają siebie i własne doświadczenia.

Herbert Read pisał, że artysta musi w jakiś sposób odwołać się do pewnego rodzaju odczuwania powszechnego, że iluzją jest mniemanie, jakoby artyście wystarczała jedynie gra ze swoją własną świadomością.

Dziś, kiedy trudno o odwołanie się do jakiegoś powszechnego, scalającego wszystkie wyobraźnie mitu, jedynym wspólnie i podobnie odczuwanym doświadczeniem jest indywidualność. Własny punkt widzenia, prawo do wyrażania się w sposób świadomie subiektywny, cząstkowy. Każdy artysta powołuje własny, prawdziwy tylko dla siebie świat, który wyrasta z jego osobistego doświadczenia. Dopiero suma i dialog tych osobnych postaw przesądzają o klimacie chwili i powołują nową skalę wartości. Jest to więc czas rozproszenia wątków i pozornego upadku, gdyż jedność i uniwersalność uznane zostały za wartości w pewnym sensie fałszywe. Artyści otrzymali prawo do wyrażania prywatnych, osobistych relacji ze światem. Są podróżnikami, nie krępuje ich mieszanie kultur. Bo jak powiada Antoni Mikołajczyk – „Proces tworzenia jest dla artysty realizacją jego pozytywnej utopii, realizacją idei wolności".

Jan Węcławski

Przekraczanie lokalności

Architektura i jej pedagodzy w Szkole poznańskiej przed wojną i w pierwszym okresie powojennym – wspomnienia i refleksje

Czy lokalność i uniwersalizm stanowią lub muszą stanowić antynomie, czy słowo „lokalność" ma, czy musi mieć zabarwienie pejoratywne? Czy na pojęcie i obraz uniwersalizmu wpływają i składają się różne lokalności wnoszące swoje, czasem specyficzne, cechy, właściwości i wartości? Kiedy przekroczona zostaje granica lokalności i wkracza się w uniwersalizm, i czy wtedy mówić należy o postępie ujmowanym jako ciąg procesów zmian zmierzających ku stanowi coraz doskonalszemu i lepszemu? Czy aby iść z postępem, być postępowym, nie być zacofanym, konieczne jest przyswajanie i akceptowanie każdej nowości i włączanie się, często bezkrytyczne, w tendencje aktualnego czasu i prądy aktualnej mody? Czy np. koloryt lokalny, jako zespół realiów charakterystycznych dla danego miejsca, środowiska lub czasu, wyrażony w dziele sztuki nie zawiera w sobie wartości uniwersalnych, a więc powszechnych i wszechstronnych? Dar czy umiejętność przeniesienia wartości związanych z rodzimym, własnym miejscem, swoją małą czy większą ojczyzną w obszar uniwersalnych, powszechnych wartości przy zachowaniu własnej tożsamości jest osiągnięciem największych artystów.

Nieprosto i niełatwo jest komuś, kto ponad czterdzieści lat związany jest czynnie ze Szkołą, odnieść się do dawniej, a tym bardziej obecnie działających w PWSSP w Poznaniu artystów, dokonywać wartościowania i ocen 75 lat istnienia uczelni. Z pewnością łatwiej jest ocenić lata dawniejsze, wcześniejsze, na które spojrzeć można z pewnej perspektywy. Zrobił to przed dwudziestu pięciu laty, w wydanej z okazji pięćdziesięcioleciolecia szkoły monografii, zmarły w 1978 r. prof. Zdzisław Kępiński w swym opracowaniu historii uczelni. Ta cenna monografia jest bogatym źródłem wiedzy

o szkole, jej rozwoju i ludziach z nią związanych, mimo, jak mi się wydaje, nazbyt manifestowanej, czasem może obsesyjnej, lewicowości i zabarwień politycznych.

Jeżeli jako ewidentny wyraz przekraczania lokalności przyjąć wyjście na zewnątrz, i to w postaci udziału w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej (Exposition Internationale des Arts Decoratifs) w Paryżu w 1925 r., to na pewno dużym sukcesem szkoły po zaledwie sześciu latach jej istnienia były nagrody i wyróżnienia wówczas uzyskane. Janina Pęcherska-Szczepska w swych wspomnieniach[1] mówi o zdobyciu przez szkołę najwyższych odznaczeń: jednej Grand Prix, dwóch złotych i trzech srebrnych medali, ale wspomina również: „(...) ze Szkoły Zdobniczej byliśmy dumni. Prawie każdy profesor mówił nam o jej sukcesach uzyskanych w roku 1925 w Paryżu (...)".

Międzynarodowych sukcesów przysparzali pedagodzy szkoły: Stanisław Jagmin – ceramik, Jan Wroniecki – grafik, Jan Wysocki – rzeźbiarz. Ten ostatni był świetnym medalierem, organizatorem działu medalierstwa na Międzynarodowej Wystawie Numizmatyki Współczesnej w Belgii w 1933 r., założycielem i kierownikiem pracowni brązownictwa, będącej jedyną pracownią tego typu w ówczesnym polskim szkolnictwie artystycznym. Szczepska wspomina, że „pokazywał nam nadsyłane egzemplarze prasy zagranicznej, w których mieściły się entuzjastyczne wypowiedzi na temat poznańskiej PSSZ, jej profesorów i uczniów".

Wydział Architektury Wnętrz, utworzony w 1927 r. przez przybyłego z Krakowa Karola Zyndrama-Maszkowskiego (dyrektora szkoły w latach 1925-1938), już w 1930 r. urządził własną wystawę w stolicy Czechosłowacji.

W mej pamięci przywołać mogę postać Karola Zyndrama-Maszkowskiego, gdy odwiedzał mego ojca. Postać pełną elegancji, potomka słynnego bohatera spod Grunwaldu, Zyndrama z Maszkowic, jednego z najbliższych przyjaciół młodości Stanisława Wyspiańskiego. Szczególnym atrybutem, który utkwił w mej pamięci, była pozostawiana zawsze w dużym hallu mieszkania czarna, hebanowa laseczka ze srebrną gałką.

Karol Zyndram-Maszkowski (ur. w 1869 r. we Lwowie) studiował w Krakowie u Jana Matejki, przez którego też powołany został do współpracy przy polichromii Kościoła Mariackiego w Krakowie. Studiował również historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studia artystyczne kontynuował w Paryżu. Przyjaciel, obok Mehoffera, Stanisława Wyspiańskiego z okresu studiów.

[1] *Wspominam Zdobniczą. Poznańskie wspominki z lat 1918-1939.* Wydawnictwo Poznańskie. Poznań 1973.

Autor wielu polichromii i dzieł dekoracyjnych w kościołach małopolskich – m.in. polichromia w kościele w Pilźnie (pow. dębicki). W Poznaniu realizował witraże w sali posiedzeń Nowego Ratusza przy Starym Rynku (nie istniejący dzisiaj), a w Warszawie w kościele ewangelicko-augsburskim obok gmachu Zachęty. Te ostatnie, szczególnie przez niego cenione, zostały również zniszczone podczas ostatniej wojny.

Karol Zyndram-Maszkowski zreformował program nauczania i rozbudował strukturę szkoły. „Rezultaty, jakie osiągnął, postawiły wówczas uczelnię poznańską na czele innych podobnego typu szkół w Polsce" (J. Szczepska).

Dążąc konsekwentnie do powiązania programu kształcenia z polem przyszłej działalności absolwentów, szkoła już w 1929 r. zgłosiła udział w konkursie rozpisanym przez przemysł na projekty dla dziedzin sztuki użytkowej i zdobyła 31 nagród, a w 1927 r. jako jedyna uczelnia urządziła własny pokaz na ogólnopolskiej wystawie graficznej zorganizowanej w Poznaniu przez krajowy przemysł poligraficzny. Włączyła się też czynnie w największą polską wystawę sztuk plastycznych w okresie międzywojennym, z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 r. W latach trzydziestych wzięła udział w wystawach tzw. sztuki stosowanej w odległym San Francisco i Lille.

I wreszcie, zamykając okres dwudziestolecia międzywojennego, wspomnieć trzeba „liczny udział PSSZ w roku 1937 w wystawie »Sztuka i Technika« w Paryżu, zainicjowany przez Karola Maszkowskiego i zrealizowany przy głównej pomocy pracowni działu architektury wnętrz" (J. Szczepska).

Można więc postawić pytanie, czy szkoła w tymże okresie i związani z nią artyści to tylko lokalność czy też uniwersalizm?

Pragnę przy okazji ocalić od zapomnienia postać Jana Zbijewskiego, architekta zaangażowanego do współpracy przez Karola Maszkowskiego na wydział architektury wnętrz w 1927 r. Absolwent Politechniki Warszawskiej (1929), był pierwszym w szkole inżynierem-architektem rozpoczynającym późniejszy, liczny poczet przedstawicieli tej dyscypliny związanych ze szkołą. Jan Zbijewski po śmierci Karola Maszkowskiego w 1938 r. prowadził Wydział Architektury Wnętrz. Zginął zamordowany wśród oficerów polskich w Katyniu. Wspomnę, że jego żona Maria pracowała po wojnie w Szkole jako sekretarka rektoratu. Ta niezwykle delikatna i kulturalna pani, po tragicznej śmierci swego jedynego syna, taternika, sama również zmarła w niezwykle tragicznych okolicznościach w murach naszej szkoły.

W roku poprzedzającym wybuch II wojny światowej, po śmierci Maszkowskiego, kierownictwo objął Lucjan Kintopf, członek-założyciel i wybitny działacz „Ładu", artysta pracujący w dziedzinie tkaniny artystycznej, odnoszący znaczne sukcesy w kraju i za granicą.

Szkoła uzyskała nowy statut i przemianowana została na Państwowy Instytut Sztuki, co oznaczało nadanie uczelni charakteru specjalistycznej szkoły wyższej.

Niezależnie od uprawianej dyscypliny artystycznej, L. Kintopf sam objął w 1938 r. kierownictwo pracowni wnętrz mieszkalnych, a po wojnie kierował w latach 1947-1948 Wydziałem Rzeźby i Sztuki Wnętrza. W 1950 r. opuścił Poznań i przeniósł się do PWSSP w Łodzi. Zaraz po wyzwoleniu, w 1945 r., żona jego, Halina Karpińska-Kintopf, prowadziła w uczelni Zakład Architektury Wnętrz i Meblarstwa, a następnie w ramach Wydziału Rzeźby i Sztuki Wnętrza – Zakład Architektury Wnętrza, później, do 1950 r., Pracownię Projektowania Wnętrza i Mebla.

Ten krótki stosunkowo okres oznaczał nowy etap w dziejach szkoły, a zwłaszcza w zakresie architektury wnętrz.

Już zmiany wprowadzone jeszcze przed wybuchem wojny, podczas pierwszego roku działalności L. Kintopfa, określiły nową orientację uczelni. Orientacja ta – zainicjowana jeszcze w okresie Młodej Polski i potem rozwijana w okresie działalności „Ładu", nawiązująca do tradycji rzemieślniczych, pewnych konwencji stylizacyjnych, traktowania wnętrza jako wyabstrahowanej z bryły architektonicznej, zamkniętej przestrzeni, stającej się polem działania plastyka-wnętrzarza – zaważyła na programach i profilu kształcenia.

Mam szacunek dla niepodważalnych zasług i roli „Ładu", o którym Z. Kępiński napisał, że przed wojną „zwycięstwo »Ładu« i jego linii stało się wynikiem czy wypadkową dialektyki i napięć w położeniu plastyki w kraju", natomiast moje zapatrywania i poglądy na architekturę wnętrza i związany z nią problem mebla były i są inne. Architektura, jako sztuka kształtowania przestrzeni dla określonych potrzeb człowieka, nie może w swym integrującym ujęciu dzielić przestrzeni na zewnętrzną i wnętrze.

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, który to tytuł uzyskała uczelnia w 1946 r., stała się kontynuatorką dawnej Szkoły Sztuk Zdobniczych, od 1921 r. o nazwie Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych czy od 1938 r. – Instytut Sztuk Plastycznych w Poznaniu (od 1946 r. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych). Jej dyrektorem został Wacław Taranczewski, studiujący w poznańskiej szkole w latach dwudziestych, dążący do unowocześnienia uczelni. Do głosu doszła m.in. młodsza formacja artystów. Wzrósł prestiż szkoły.

Wstrząsem w całym wyższym szkolnictwie artystycznym kraju stała się reforma wprowadzona w 1950 r., zmierzająca do podziału uczelni artystycznych na uczelnie tzw. sztuki czystej (ASP w Warszawie i ASP w Krakowie)

i użytkowej. Pozostałe wyższe uczelnie plastyczne przypisane zostały w swych profilach do jednej specjalności użytkowej: Łódź – tkactwu, Wrocław – ceramice i szkłu, Poznań – meblowi. Przypomniały to późniejsze, z 1968 r., hasła pomarcowe – „Literaci do piór!", „Studenci do nauki!", a w tym wypadku – „Łódź do tkaniny", „Wrocław do szklarstwa i ceramiki", „Poznań do mebla". Taki odgórny werdykt, zarządzenie nakazujące powrót nie tylko do lokalności, ale i zaściankowości, możliwe było tylko w ustrojach totalitarnych. W szkole poznańskiej całkowitej likwidacji uległo malarstwo i grafika jako samodzielne kierunki kształcenia, pozostawiono rzeźbę.

Z. Kępiński napisał: „dla szkoły poznańskiej reforma Mangelowej oznaczała grozę ruiny artystycznej i upadek organizacyjny". Wystarczy wspomnieć, że na początku roku akademickiego 1951/1952 stan studentów wyniósł 106, a więc połowę poziomu z roku akademickiego 1949/1950, kiedy kształciło się 204 studentów.

Tak więc przez 12 lat (1951-1962) nie istniał w poznańskiej uczelni wydział malarstwa i grafiki, nie było dyplomów na tych kierunkach studiów. Działali jednak wybitni malarze i pedagodzy, m.in. Piotr Potworowski i Tadeusz Brzozowski.

Ten stan rzeczy zasadniczo zmieniła dopiero istotna, najważniejsza reforma szkoły dokonana w latach 1964-1965.

Pragnę zwrócić uwagę na historyczne fakty, które z upływem czasu ulegają jakby jeżeli nie zapomnieniu, to pewnemu rozmazaniu i zatarciu.

Pragnę zwrócić uwagę na to, że po reformie będącej „grozą ruiny artystycznej i upadku organizacyjnego" Wydział Architektury Wnętrz przejął rolę utrzymującą uczelnię poznańską na wysokim poziomie i zarazem cementującą ją jako całość, sprzyjając dalszemu rozwojowi tzw. czystych dyscyplin, jak malarstwo.

Pragnę zwrócić uwagę na wybitną rolę architekta Jana Cieślińskiego, który jako dziekan w owym tragicznym dla szkoły roku 1950, w tej ruinie struktury uczelni wprowadza do niej dwu wybitnych architektów warszawskich, o wysokiej pozycji nie tylko w kraju, ale i za granicą – Jana Bogusławskiego i Jerzego Staniszkisa.

Te działania były ewidentnym przekraczaniem lokalności.

Jan Bogusławski, urodzony w 1910 r. w Warszawie, zajął wysoką pozycję w polskiej architekturze jeszcze w okresie przedwojennym, uzyskując Grand Prix na Światowej Wystawie w Paryżu w 1937 r. za eksponowane tam świetne wnętrza i meble. Projektował wnętrza pawilonu polskiego na światową wystawę w Nowym Jorku w 1939 r. Laureat licznych najwyższych nagród w konkursach architektonicznych, m.in. na projekt opery w Madrycie, Teatru

Narodowego w Łodzi, Teatru Wielkiego w Warszawie, teatru w Budapeszcie, stacji warszawskiego metra. Realizował m.in. wnętrza i meble dla Rady Państwa, Prezydium Rady Ministrów i Belwederu. Był profesorem architektury na Politechnice Warszawskiej i głównym projektantem odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie. Ta ostatnia praca stała się już w latach pięćdziesiątych jego ogromną pasją, której oddawał się z niezwykłym zaangażowaniem, co znajdowało często wyraz w rozmowach m.in. ze mną, podczas jego bytności w naszej szkole.

Jerzy Staniszkis, cztery lata młodszy od Bogusławskiego, już w 1937 r. uzyskał I nagrodę w konkursie na wnętrza polskiego poselstwa w Rio de Janeiro. W okresie powojennym był laureatem wielu nagród w konkursach nie tylko architektonicznych, lecz i graficznych na plakat. Znano go jako autora architektury i wnętrz licznych polskich pawilonów, m.in. na Targach w Paryżu (1951), Lipsku (1954), wystawie w Moskwie, wystawie w Chinach (1953). Po opuszczeniu naszej szkoły w 1960 r. został profesorem Wydziału Architektury Uniwersytetu w Detroit.

Napisał o nim (jako o promotorze swej pracy dyplomowej) Rajmund Hałas: „Jerzy Staniszkis był animatorem współczesności niczym nieskażonej mimo wznoszonego właśnie Pałacu Stalina"[2].

To było wyraźne przekraczanie lokalności, i to w tak trudnych czasach.

Zaangażowanie do szkoły obu wymienionych architektów z Warszawy było, mym zdaniem, wyrazem wprost genialnej intuicji dziekana Jana Cieślińskiego. Przeciwdziałało odgórnemu zepchnięciu poznańskiej szkoły w wąską specjalizację. Z. Kępiński napisał: „(...) i znowu dzięki wybitnej pozycji prof. Cieślińskiego w świecie architektonicznym rozszerzono zakres specjalizacji poznańskich na c a ł o ś ć architektury wnętrz (...)".

Sądzę, że już w tym czasie rozpoczął się rozwój tego wydziału i jego usytuowanie się na wysokiej pozycji wśród szkół plastycznych kraju – wyraźne przekroczenie lokalności.

Jan Bogusławski i Jerzy Staniszkis – dwie wybitne indywidualności, różniące się osobowością, a wyróżniające ogromną kulturą plastyczną i pasją twórczą. Bogusławski może bardziej racjonalny, o niezwykłej erudycji historycznej, zwracał dużą uwagę na detal, Staniszkis promieniujący energią, zaskakujący poetyką koncepcji architektonicznych, bardziej emocjonalny.

Los, a może i przypadek, pozwolił mi również dość wcześnie znaleźć się w tak doborowym gronie, już w 1952 r. Wyręczając prawie od początku

[2] „Zeszyty Artystyczne PWSSP" 1988 (4).

Bogusławskiego w prowadzeniu projektowania mebla, zyskiwałem dla mego działania pełną aprobatę, akceptację i uznanie obu warszawskich profesorów. Dla obu mam do dziś ogromny szacunek, dla Bogusławskiego więcej respektu, dla Staniszkisa sentymentu.

Dziekana prof. Jana Cieślińskiego poznałem wcześniej (był szefem biura projektów, w którym rozpocząłem pracę) i miałem też wcześniej możliwość i satysfakcję blisko z nim współpracować. Był człowiekiem o wszechstronnej, humanistycznej postawie, doskonałym, rasowym architektem. Urodzony w Poznaniu w 1899 r., zmarł w 1967 r. W okresie międzywojennym współpracował ze znanymi poznańskimi architektami: Adamem Ballenstedtem i Stefanem Cybichowskim. Po wyzwoleniu, od roku 1945 był wiceprezydentem Poznania, organizując prace nad odbudową miasta.

Jego najważniejsze realizacje przedwojenne to m.in. przebudowa Teatru Polskiego, Szkoła Handlowa przy ul. Śniadeckich w Poznaniu – 1928/1929 (z S. Cybichowskim), Palmiarnia (1929), Fabryka „Pebeco" (1930), osiedla mieszkaniowe, domy i wille mieszkalne m.in. przy ul. Sienkiewicza i Słowackiego, Lubeckiego, Skarbka w Poznaniu. Z powojennych realizacji wymienić należy: Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu (1952, z J. Węcławskim), odbudowę Starego Miasta, hotel „Orbis-Merkury" w Poznaniu (z J. Węcławskim), wnętrza kina „Bałtyk" i „Pałacowego" w Poznaniu (z R. Machowiakiem). Był laureatem licznych konkursów, w tym kilku pierwszych nagród.

W 1948 r. prof. J. Cieśliński rozpoczął pracę w PWSSP w Poznaniu, a w 1949 r. został dziekanem Wydziału Rzeźby i Sztuki Wnętrza. Następnie pełnił funkcję dziekana Wydziału Architektury Wnętrz nieprzerwanie aż do śmierci w 1967 r. Bez wątpienia, była to postać dla szkoły, w ciągu blisko dwudziestu lat działalności, niezwykle zasłużona.

W 1957 r., po odejściu Jana Bogusławskiego z Poznania, przejąłem całkowicie projektowanie mebla aż do przekazania tej specjalności, po ponad szesnastu latach, mym następcom. Te szesnaście lat kształcenia w tej dziedzinie było dla mnie okresem i dużego emocjonalnego zaangażowania, i równocześnie dużej satysfakcji.

Patrząc dziś z perspektywy lat, dostrzegam, jak zachowując występujące u Bogusławskiego dążenia do starannego opracowania każdego meblarskiego detalu, traktowałem go bardziej oszczędnie i rzeczowo, odchodząc od dekoracyjnych, rzeźbiarskich interpretacji, wydobywając i podkreślając przede wszystkim logikę i strukturę układu konstrukcyjnego, nieraz przez kontrasty materiałowe i kolorystyczne, większe dynamizowanie formy, jej umiarkowaną ekspresyjność. Określiłbym to ogólnie jako dążenie do większej

„architektoniczności" mebla w jego bryle i sylwecie, w układzie przestrzennym kształtujących go elementów.

Z poznańskiej uczelni wyszła w tym czasie cała plejada znanych projektantów mebli, uzyskujących znaczące sukcesy i przekraczających ewidentnie ową lokalność.

Z. Kępiński zauważył, że „począwszy od tego okresu utrwala się nawet pojęcie tzw. szkoły poznańskiej w meblarstwie", co potwierdzały spostrzeżenia i recenzje krytyków tej dyscypliny sztuki.

W lutym 1961 r. szkoła wzięła udział w pierwszych w Polsce Targach Wzornictwa, eksponując meble z mej pracowni, zwracając uwagę na tę specjalność kształcenia w poznańskiej PWSSP.

Udało mi się zapoczątkować bardzo wysoką pozycję szkoły i poznańskiego meblarstwa, chyba jeszcze kontynuowaną. Można by nawet z przekąsem stwierdzić, że rezultaty „reformy Mangelowej" przyniosły w tym względzie nieprzewidywane następstwa.

Odnotować należy również fakt utworzenia na naszym wydziale w roku akademickim 1962/1963 pracowni projektowania form przemysłowych, zapoczątkowującej w poznańskiej uczelni ten nowy kierunek kształcenia w dziedzinie wzornictwa przemysłowego, dziedzinie nowo wprowadzanej do wyższych polskich uczelni artystycznych. Kierowałem równolegle tą pracownią od jej początku do 1968 r.

Tymczasem zbliżała się szansa dokonania zasadniczej reformy szkoły. W kilku latach ją poprzedzających wchodzą do szkoły dwaj wybitni twórcy--malarze: Piotr Potworowski (1958) i Tadeusz Brzozowski (1962). Obydwaj, zupełnie niezależnie, decydują się ulokować nie na Studium Rysunku i Malarstwa, lecz na Wydziale Architektury Wnętrz, gdyż, jak wspomina Z. Kępiński, „najbardziej odpowiadał kontakt z architektami z perspektywą uzyskania wspólnego nowoczesnego języka". Znamienna jest zwłaszcza decyzja T. Brzozowskiego. Powziął taką decyzję, mimo że uczelnia uzyskała od roku akademickiego 1962/1963 Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. Wyborowi temu pozostał do końca wierny, pełniąc jako malarz funkcje dziekana czy prodziekana Wydziału Architektury, nie chcąc prowadzić dyplomującej pracowni malarstwa. Cenił i lubił chyba architektów również Potworowski.

Z. Kępiński napisał: „(...) w związku z ogólną dynamiką Wydziału Architektury i nowoczesnością jego pojęć należy widzieć nie tylko ciążenie ku temu blokowi nowatorskich malarzy, jak Potworowski, a potem Brzozowski, ale także fakty świadczące o reaktywowaniu pewnych dziedzin nauczania zarzuconych w latach poprzednich

obecnie następowało na skutek inicjatywy grona architektów. Tak przedstawia się przede wszystkim sprawa reaktywowania grafiki".

Zakotwiczenie się Tadeusza Brzozowskiego na architekturze wzmocniło ten wydział, wnosząc dalsze ożywienie do panującej w nim atmosfery. Brzozowski wyznawał: „Lubię uczyć, w malarstwie nie jestem w stanie przekazać wszystkiego, co mam do powiedzenia. W szkole poznańskiej panuje atmosfera odpowiedzialności za własną pracę, wymagań stawianych przed samym sobą, sprzyjając koniecznemu ryzyku artystycznemu".

A miał rzeczywiście dużo do powiedzenia, dni jego obecności w szkole w każdym miesiącu były dniami intensywnej pracy w napięciu niezbędnym do wszelkiej twórczości, były dniami rozlicznych spotkań, rozmów w jego pracowni czy pokoju, otwartych szeroko dla wpadających tam na krócej lub dłużej pedagogów i studentów.

W tym czasie podjął się, co stanowiło dla mnie dużą satysfakcję i przyjemność, dającą mi możliwość ściślejszych z nim kontaktów artystycznych, zrobienia witraży dla projektowanego i realizowanego przeze mnie na początku lat siedemdziesiątych wnętrza Kaplicy Akademickiej w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu. Jak wiem, była to jego rzadka próba wypowiedzi artystycznej w innym niż zwykł materiale i rodzaju malarstwa. Dlatego też niezwykle ceniłem sobie tę współpracę i wypowiadane przez Tadeusza uwagi i opinie.

Dojrzewała coraz bardziej konieczność przywrócenia szkole pełnego programu dyscyplin artystycznych, stworzenia nowej unowocześnionej struktury uczelni. Dojrzewała idea przeprowadzenia najbardziej istotnej reformy, która w zasadzie określiłaby kształt szkoły na przyszłe lata i która wpłynęłaby na formowanie jej dzisiejszego oblicza.

W październiku 1964 r. powołana została siedmioosobowa komisja do opracowania generalnej i zasadniczej reformy uczelni w zakresie struktury programu i kadr. Przewodnictwo jej objął prof. Z. Kępiński, a piszący te słowa jest dziś ostatnim, jedynym żyjącym członkiem tegoż zespołu.

Równocześnie utworzona została w szkole funkcja prorektora i rektor Hipolit Polański – jak pisze Z. Kępiński – „przekazał realne zarządzanie sprawami uczelni w ręce Jana Węcławskiego", a także „przyjęto zasadnicze wytyczne planu i opracowano go w sposób szczegółowy ustalając nową strukturę i listę artystów, do których zdecydowano się zwrócić o przyjęcie kierownictwa pracowni nowo powoływanych lub już istniejących a nie obsadzonych". „Podstawą planu była – czytamy dalej – idea utworzenia zespołu najlepszego, na jaki pozwalał aktualny stan polskiej plastyki".

Jako realizator ustaleń komisji z ramienia szkoły przeprowadziłem wiele rozmów, których celem było pozyskanie mych rozmówców, wybitnych artystów, dla poznańskiej uczelni. I tak, w Warszawie pertraktowałem z Waldemarem Świerzym, Zbigniewem Makowskim, Duszanem Poniżem, w Krakowie z Jerzym Pankiem, S. Wójtowiczem, Andrzejem Pietschem. Były to dla mnie ogromnie ciekawe spotkania, odbywające się czasem w dość niezwykłym „entourage'u".

Na rektora szkoły zapewniającego realizację i trwałość wprowadzonych w uczelni zamierzeń przewidziano Stanisława Teisseyre'a, wówczas rektora szkoły gdańskiej.

W nowym roku akademickim 1965/1966 pojawiają się przeto w uczelni artyści spoza Poznania: na grafice – Waldemar Świerzy, Zbigniew Makowski, Andrzej Pietsch, Zbigniew Lutomski, Lucjan Mianowski; na rzeźbie – Magdalena Więcek-Wnukowa i Olgierd Truszyński; na malarstwie – Magdalena Abakanowicz w pracowni gobelinu; na architekturze – Stanisław Zamecznik i Duszan Poniż. Obok wymienionych artystów, powołano do samodzielnych nowych zadań twórców poznańskich spoza szkoły lub działających już w szkole głównie jej absolwentów, jak: Zbigniew Bednarowicz, Jan Berdyszak, Edmund Budasz, Józef Flieger, Alfons Gielniak, Józef Kopczyński, Andrzej Kurzawski, Gabriela Kapela-Rzyska, Antoni Rzyski, Jerzy Schmidt, Wacław Twarowski, Włodzimierz Wojciechowski, Antoni Zydroń. Trochę później (1 I 1966) wchodzi do szkoły niezapomniany Stanisław Zamecznik, obejmując kierownictwo Pracowni Projektowania Wystaw.

Stanisław Zamecznik, urodzony w 1909 r., studiował w latach dwudziestych w PSSZ, a od 1929 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W 1937 r. wraz z zespołem realizował w Paryżu sławny pawilon polski na Wystawie Światowej, był doradcą artystycznym Muzeum Narodowego w Warszawie, projektował stoiska i pawilony handlowe, m.in. dla międzynarodowych targów w Mediolanie, Paryżu, Sztokholmie, Barcelonie, Buenos Aires, wnętrza Pawilonów Sztuki w Wenecji, New Delhi, Kalkucie. Autor wielu wnętrz, ekspozycji, grafiki książkowej, plakatu, scenografii. Zmarł w Paryżu w 1971 r.

Po śmierci Stanisława Zamecznika pracownię wystawiennictwa objął Witold Gyurkovich.

Od roku 1968 oddałem, jako oczywiste dalsze następstwo reformy, kierownictwo prowadzonych przeze mnie do tego czasu, równolegle z pracownią projektowania wnętrz, dwu pracowni mym następcom: Pracownię Projektowania Sprzętu – Czesławowi Kowalskiemu, Pracownię Projektowania Form Przemysłowych (utworzoną w roku akademickim 1962/1963)

– Rajmundowi Hałasowi. Rozpoczął się więc nowy, dalszy etap w tym zakresie.

Spoglądając z perspektywy trzydziestu lat na reformę i jej owoce, sądzę, że była ona w historii szkoły najbardziej znacząca i wyznaczyła jej wysoką pozycję w kraju. Była wyraźnym przekroczeniem owej lokalności, o której w temacie naszej konferencji mowa. Oczywiście, fakt ten wynika z tego, że w uczelni jako pedagodzy znaleźli się tak wybitni artyści.

Stanisław Teisseyre pisał: „Sprawa kadry. Moim zdaniem, właśnie najwybitniejsi artyści powinni być pedagogami. Co więcej, posiadają oni niemal z reguły pedagogiczne dyspozycje (...) na profesorów powinno powoływać się także artystów młodszego pokolenia znajdującego się w pełni sił twórczych".

Tadeusz Brzozowski dopowiadał: „Sądzę, że profesor w szkole artystycznej powinien mieć własne osiągnięcia, powinien się liczyć w sztuce. Jest to przydatne dla autorytetu pedagogicznego i przede wszystkim niezbędne dla procesu nauczania. Wiedza i inteligencja nie wystarczają tutaj: trzeba jeszcze coś samemu robić, inaczej mówiąc, nie wystarcza serce i umysł, trzeba jeszcze mieć coś w brzuchu".

Podobnie wyraża to również Magdalena Abakanowicz: „Uważam, że nie istnieją podręczniki ani recepty w nauczaniu przedmiotów artystycznych i należy jedynie przekazywać swój zapał i jak najuczciwiej dzielić się własnym doświadczeniem"[3].

Można stwierdzić, że szkoła wyszła z kryzysu lat pięćdziesiątych silniejsza niż kiedykolwiek w przeszłości, otwierając drogi i uświadamiając sobie możliwości wszechstronnego rozwoju w przyszłości.

Sądzę, że przekraczanie granic lokalności w kierunku uniwersalizmu powinno być i było czymś stałym i normalnym w rozwoju szkoły, było procesem ciągłym.

Równocześnie jednak wartością niezależną pozostaje pewne zakorzenienie w lokalności, świadomość swych korzeni wyrastających z określonego, konkretnego miejsca i identyfikowanie się z tym miejscem i środowiskiem.

---

[3] Trzy ostatnie wypowiedzi pochodzą z artykułu *Akademia przeciw akademizmowi*, „Polska" 1969 (4)

Wojciech Lipowicz

Bogusławski z pierwszej i z drugiej ręki*

Choć zdekompletowany i rozproszony, szczęśliwie zachował się zespół mebli, wykonany zapewne bezpośrednio po wojnie dla urzędu Prezydenta miasta Poznania[1]. Sprzęty zrobiono w zakładzie, którego właścicielem był mistrz stolarski Antoni Mulczyński, wcześniej pracownik renomowanej firmy „Józef Sroczyński"[2]. Autor projektów, Zygmunt Szatkowski, to uczeń Karola Maszkowskiego w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych, twórca m.in. sprawnie zaprojektowanego wnętrza Salonu „Perspektywa" (projekt ten opublikowano w „Arkadach", w artykule prezentującym prace uczniów

---

* Uprzejmie dziękuję Panu dr. hab. Janowi Skuratowiczowi za zwrócenie mi uwagi na zespół mebli znajdujących się w Urzędzie Miejskim w Poznaniu, a Panu Witoldowi Gałce, Konserwatorowi Miejskiemu, oraz Pani Iwonie Błaszczyk z biura Konserwatora Miejskiego w Poznaniu za sfinansowanie dokumentacji mebli oraz życzliwe zainteresowanie okazywane mojej pracy.

[1] Zespół ten obejmuje dwa komplety mebli. Z kompletu przeznaczonego do gabinetu prezydenta miasta Poznania Stanisława Sroki zachowały się: para foteli do biurka, cztery fotele do stołu konferencyjnego oraz niewielki stolik z intarsjowanymi znakami zodiaku na płycie. Z kompletu przeznaczonego do salonu recepcyjnego przy gabinecie prezydenta (?): stół okrągły z malowidłem Józefa Ozmina na płycie oraz siedem foteli. Obecnie w Urzędzie Miasta oraz w Urzędzie Wojewódzkim w Poznaniu. Dwa fotele w typie foteli do stołu konferencyjnego w gabinecie prezydenta miasta znajdują się w rektoracie Akademii Ekonomicznej w Poznaniu. Zob. karty zabytków ruchomych w biurze Konserwatora Miejskiego w Poznaniu. Opracował Wojciech Lipowicz. Jeden fotel, w typie wykonanych do stołu konferencyjnego w gabinecie prezydenta, w posiadaniu córki Antoniego Mulczyńskiego w Poznaniu.

[2] Antoni Mulczyński (1886-1951), mistrz stolarstwa artystycznego, prywatny przedsiębiorca. Urodzony w Piaskach pow. Gostyń, zmarł w Poznaniu. Uczył się zawodu w Poznaniu, w warsztacie Juliana Węcławskiego, a później w Niemczech, m.in. w latach 1912-1913 w szkole zawodowej w Blankenburgu. Po wojnie wrócił do zawodu. Odbywał praktykę w poznańskiej wytwórni mebli „Nowakowski i Synowie" oraz w katowickiej firmie „Grünfeld". Od 1920 roku pracował w Fabryce Mebli Artystycznych Józefa Sroczyńskiego w Poznaniu, najpierw jako kreślarz,

i absolwentów Szkoły zgromadzone na wystawie otwartej z okazji piętnastolecia jej działalności)[3].

Meble zaprojektowane przez Szatkowskiego dla poznańskiego magistratu, już na pierwszy rzut oka – doskonale przystają do tego, co znamy ze sprzętarstwa sprzed trzydziestego dziewiątego roku, szczególnie lat trzydziestych. To nie powinno dziwić. Dla twórczości artystów, którzy wojnę przeżyli, nie stanowiła ona – z reguły – i nie mogła stanowić istotnej cezury. W dziedzinie tzw. sztuki użytkowej lata czterdzieste, okres bezpośrednio powojenny, aż po początek lat pięćdziesiątych był naturalną kontynuacją problematyki sformułowanej w dziesięcioleciu poprzednim.

Zjawisko, o którym mówię, znakomicie mogą ilustrować wojenne i tużpowojenne dzieje tak różnych autorów, jak Olgierd Szlekys i Władysław Wincze, których spółkę autorską przypomniała ostatnio w swojej monografii Irena Huml[4], czy Barbara i Stanisław Brukalscy, uzupełniający w czterdziestym piątym i czterdziestym szóstym roku wyposażenie swego wygrabionego żoliborskiego domu sprzętami przywodzącymi pamięć historycznych ekspozycji w Paryżu trzydziestego siódmego i w Nowym Jorku trzydziestego dziewiątego roku.

Przedsiębiorcy na powrót uruchamiali warsztaty, a klienci odnajdowali – czasami pod zmienionymi szyldami – znajome i wypróbowane produkty. Dobrym przykładem jest historia poznańskich firm: Józefa Sroczyńskiego i Edmunda Węcławskiego[5]. Istotne zmiany przyniesie w tym względzie

---

a później kierownik techniczny zakładu. W 1932 r. usamodzielnił się, zakładając własny warsztat. Mieścił się on najpierw przy ul. Jackowskiego 15, później przy Bukowskiej (w pobliżu ówczesnego hotelu „Polonia"), w końcu przy ul. Śniadeckich 10. Od 15 listopada 1948 r. do września 1950 r. wytwórnia istniała jako spółka Mulczyński-Szatkowski i zatrudniała około 100 pracowników. Upaństwowiona i rozgrabiona we wrześniu 1950 roku. (Informacje córki Antoniego Mulczyńskiego, pani Zofii Kłodowskiej). Zob. także: Zenon Szymankiewicz, *Zarys dziejów Poznańskich Fabryk Mebli. Zakład nr 1 w Poznaniu (1906-1969)*, „Kronika Miasta Poznania" 1970 (4), s. 42; Wojciech Lipowicz, *Fabryka Mebli Artystycznych Józefa Sroczyńskiego. Z dziejów meblarstwa poznańskiego 1 poł. XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania" 1991 (1-2).

[3] Zygmunt Szatkowski (1911-1992). Zob. *Słownik artystów plastyków. Artyści plastycy okręgu warszawskiego ZPAP 1945-1970*. Warszawa 1972, s. 550. Szatkowski współpracował z firmą Antoniego Mulczyńskiego w latach 1937-1938 oraz po wojnie. W okresie od listopada 1948 do września 1950 istniała formalna spółka Mulczyński-Szatkowski. Zob. także: *Z wystawy Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu*, „Arkady" 1935, wrzesień, s. 314 i 317.

[4] Irena Huml, *Olgierd Szlekys i sztuka wnętrza*. Warszawa 1993; Wojciech Lipowicz, (omówienie książki), „Biuletyn Historii Sztuki" 1993 (2-3), s. 298-300.

[5] Zob. Wojciech Lipowicz, *Fabryka Mebli...*, op. cit., s. 16-18; tenże, *Trwanie „nowoczesności". Wnętrza i meble poznańskie w 1 poł. lat sześćdziesiątych*, w: *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*. Katalog wystawy. Muzeum Rzemiosł Artystycznych Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wrzesień-październik 1991 (b.m.r.), s. 25.

dopiero schyłek lat czterdziestych: upaństwowienie niewielkich, tradycyjnie zorganizowanych i wciąż jeszcze – mimo piętrzonych przed nimi biurokratycznych ograniczeń – doskonale produkujących zakładów o charakterze warsztatów rzemieślniczych, a dalej realizacja programu taniego, państwowego budownictwa mieszkaniowego z meblami o nowej – fabrycznej – technologii i „nowoczesnej" stylistyce.

Oswajanie nowoczesności w wariacjach na temat meblarskich evergreenów; upodobanie do tradycyjnych materiałów, przede wszystkim drewna; wykończenie fornirem oraz pieczołowicie traktowanym, choć na wskroś dwudziestowiecznym, snycerskim detalem najwyraźniej różnią meblarstwo drugiej połowy lat trzydziestych od – dominującej, jak by się mogło wydawać, nad obliczem poprzedniej dekady – „dentystycznej" nowoczesności awangardy[6].

Przypomniane tu meble Szatkowskiego dobrze mieszczą się w tak zarysowanej – nie wolnej od uproszczeń – charakterystyce. Ale nie to jest najważniejsze. Chcę je – przewrotnie – zobaczyć jako świadectwo fascynacji twórczością innego projektanta, którego wielowątkowa, nie dająca się łatwo ująć w jedną formułę twórczość w zasadniczy sposób współokreśliła charakter i rangę naszego wnętrzarstwa w tamtym, tak znakomitym, a tak krótkotrwałym przecież okresie.

Jest w twórczości Jana Bogusławskiego z tamtego, przedwojennego pięciolecia własna wizja nie wahająca się przed zaczerpnięciem z klimatów i kolorytu lokalności (należałoby raczej powiedzieć: z klimatów i kolorytu tego, co składało się na mitologię lokalności, a co w historii europejskiej sztuki użytkowej tego czasu nosi nazwę regionalizmu). Jest świadomość potrafiąca swobodnie poruszać się i twórczo interpretować klasyczne meblarskie tematy. I jest – nie mylący go wówczas z reguły – smak pozwalający z powodzeniem wypowiadać się w różnych zadaniach projektowych: od reprezentacyjnego gabinetu, po wnętrze domku weekendowego.

Urodzony w 1910 roku w Warszawie (rówieśnik m.in. Macieja Nowickiego), absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (studia ukończone w 1933 roku)[7], należał do pokolenia, które dojrzewało i podejmowało

---

[6] Zob. Andrzej K. Olszewski, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Niedzica, kwiecień 1988*. Warszawa 1991; Józef A. Mrozek, *Główne nurty wzornictwa w Polsce w drugiej połowie lat trzydziestych*, tamże.

[7] *Słownik artystów...*, op. cit., s. 50; Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*. Warszawa 1978, s. 287; Andrzej K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*. Warszawa 1988, s. 66; a także: *1919–1969 Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu*. Poznań 1971, s. 43.

działalność zawodową w warunkach wolnego i – choć nie bez trudności – szybko rozwijającego się cywilizacyjnie kraju. W atmosferze – tworzonej także przy udziale sztuki – optymistycznej mitologii społeczeństwa młodego i energicznego.

Oblicze europejskiego wnętrzarstwa drugiej połowy lat trzydziestych określa przede wszystkim przełamanie tak charakterystycznej, jakby się mogło wydawać, dla poprzedniej dekady – a wyostrzonej jeszcze przez literaturę przedmiotu – opozycji pomiędzy międzynarodową nowoczesnością awangardy a rodzimym dekoratywizmem z jego – karmiącymi się przetworzoną ludowością – barwą i ornamentem[8]. Druga połowa lat trzydziestych respektuje, oczywiście, zasady, ale ucieka od doktrynerstwa nowoczesności. Oswaja ją i najdosłowniej zmiękcza bądź w tradycji własnej, rodzimej, której ekwiwalentu szuka już jednak nie w ornamentalnych układach, a w eksponowaniu plastycznych wartości, lokalnych rzekomo materiałów (np. usłojeniu drewna, fakturze i barwności tkaniny), bądź w uniwersalnie czytelnej tradycji – uznawanych za ponadczasowe – form meblarskich. To drugie jakby w myśl słów Stanisława Noakowskiego, które w artykule *Stary mebel w nowoczesnym wnętrzu* przypominał na łamach „Arkad", twórca najmłodszego wówczas pokolenia – Jerzy Hryniewiecki: „Piękne rzeczy różnych epok są ze sobą skuzynowione"[9]. Ta myśl musiała być bliska Bogusławskiemu, jednemu z autorów najczęściej publikowanych w tym luksusowym i znakomicie edytorsko opracowanym magazynie[10].

Sygnalizowany tytułem program pisma stał pod znakiem kulturowego synkretyzmu i adresowany był nie tyle do specjalistów, co wykształconych miłośników. Znamienne było „wyczucie pulsu kulturalnych potrzeb nowoczesnego życia", a przy tym prowadzenie „subtelnej gry na ludzkim snobizmie"[11]. „»Arkady« – czytamy w redakcyjnej nocie otwierającej pierwszy numer – będą tymi najprostszymi i tak dobrze znanymi w naszym kraju arkadami, które ś.p. prof. Noakowski oznaczał za pomocą kilku linij na tablicy, gdy chciał dać wyobrażenie »rynku polskiego miasta«. Będą to »Arkady« starych sukiennic i gmachów nowoczesnych, w których cieniu

---

[8] Zob. Andrzej K. Olszewski, *Wokół ideologii...*, op. cit., s. 17-19.

[9] J. H. (Jerzy Hryniewiecki), *Stary mebel w nowoczesnym wnętrzu*, „Arkady" 1935, listopad, s. 377.

[10] Zob. Marek Borowski, *Arkady (1935-39) – kompleksowe spojrzenie na sztukę. Ideowo-artystyczna problematyka czasopisma*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, październik 1980*. Warszawa 1982; Józef A. Mrozek, *Główne nurty...*, op. cit., s. 289-290.

[11] Marek Borowski, *Arkady...*, op. cit., s. 168.

kryją się sklepy i towary polskie powstałe z myślą o ładzie, smaku i wysiłku artystycznym"[12].

Twórczość Bogusławskiego doskonale odpowiadała programowi „Arkad". Na wskroś nowoczesna, była przy tym powściągliwa i elegancka. Niemożliwa bez świadomości modernizmu lat dwudziestych, nie uobecniała antynomii: nowatorstwo – tradycjonalizm czy radykalizm – zachowawczość. Nie była nowoczesnością rygorystycznej geometrii „nagiej ściany" i „zimnej rury", ale nowoczesnością historyzującej, dekoracyjnej stylizacji, zmiękczonej tkaniną obiciową, kilimem czy dywanem; znakomicie współżyjącą ze starym, szlachetnym drobiazgiem (lapidarialnym fragmentem czy historycznym meblem)[13].

Nie była propozycją dla „maszyny do mieszkania", ale luksusowej architektury schyłku dwudziestolecia, trwałej i pierwszorzędnie wykonanej przy użyciu efektownych materiałów wykończeniowych.

Przypomnę także znamienną drogę Brukalskich. Od konsekwentnego funkcjonalizmu pierwszej wersji wnętrz ich własnego domu z lat 1927-1928, po pamiętny kominek z barwnych huculskich kafli i tapicerowany fotel-uszak zaprojektowane przez Barbarę Brukalską do wnętrza przygotowanego na wystawę w Nowym Jorku. Co ciekawe, tak właśnie wyglądał wówczas niewielki hall w willi architektów przy ulicy Niegolewskich.

Zwróćmy uwagę, że przy wszystkich historycznych różnicach obu formacji, zarówno obchodzący w 1936 roku dziesięciolecie swego istnienia „Ład", jak i urządzające wystawę w roku następnym politechniczne „Studium Wnętrz i Sprzętu" wydają się – z dzisiejszej perspektywy – przede wszystkim dwoma biegunami tego samego zjawiska. Omawiający wystawę architektów Stanisław Zamecznik wyznał: „Niedawne to czasy, kiedyśmy ucinali meblom nogi, stawiając nawet krzesła na deskach, kiedyśmy budowali biurka z sześcianów (...) kiedyśmy łamali głowy nad coraz to sprytniejszymi pomysłami, meblami składanymi, rozsuwanymi o czterech różnych przeznaczeniach, a właściwie żadnym. Niedawne to czasy – ale minione. Uśmiechajmy się do nich jak starsi panowie do grzechów młodości, ale już do nich nie wracajmy. Nadchodzą, albo już nadeszły, czasy dojrzałej równowagi"[14].

---

[12] „Arkady" 1935, maj, s. 3.

[13] Zob. m.in. *Wohnung von Jan Bogusławski*, „Innendekoration". Band XLVII, s. 281-282; *Ein Wochenendhaus*, „Innendekoration". Band XLVIII, s. 98-101; tamże: *Weltausstelung Paris 1937*, s. 302.

[14] Stanisław Zamecznik, *Nowe wnętrza (wrażenia z wystawy w I.P.S.)*, „Architektura i Budownictwo" 1937 (1), s. 25.

Podobne procesy zachodziły w całej Europie i uwidoczniły się przy okazji Wystawy Światowej 1937 roku[15]. Przywołam tylko – pokazywane wówczas także w Warszawie – meble Szwedów, Josefa Franka i Eliasa Svedberga, z tkaninami obiciowymi Astrid Sampe[16] oraz pochodzące z drugiej połowy lat trzydziestych projekty wiedeńskich architektów, Josefa Bergera i Martina Zieglera[17], Włocha Paola Buffy[18] czy Adolfa Rüdenauera, autora sztutgarckiego „Haus am See"[19].

Jak słusznie zauważył Józef Mrozek, to właśnie wtedy, „w ówczesnym polskim wzornictwie zaczęło kształtować się zjawisko porównywalne z powstającą w tym czasie szkołą skandynawską. To, co działo się w Polsce, nie wyprzedzało ani nie było opóźnione w stosunku do tego, co robili Finowie i Szwedzi. Nie było też naśladowcze"[20].

Zapewne z 1938 roku pochodzą projekty dwóch foteli Bogusławskiego o łukowato wygiętych poręczach[21] (**fot. 1, 2**). W obu podobnie pomyślany został rysunek szkieletu w górnej partii oparcia, w miejscu, gdzie krzywizny poręczy zbiegają się z pałąkowatą listwą ujmującą oparcie od góry. Powstały tu, po bokach, charakterystyczne – choć w jednym przypadku widoczne tylko od tyłu – szerokie ażury.

Bardziej typowy dla myślenia projektanta wydaje się lekki i wykwintny w rysunku, klasycyzujący fotelik z kompletu mebli do „Gabinetu pani". Poręcze podpierają tu niewielkie rzeźby. O ile pozwala odczytać to fotografia: na poły abstrakcyjna, wrzecionowata forma wyłania z siebie figurę jakiegoś zwierzęcia, może ptaka. Szlachetnym – z pewnością zamierzonym efektem – jest zarówno pewna „nieokreśloność" snycerskiego detalu, jak i napięcie stworzone pomiędzy jego „miękkością" a kantową wyrazistością szkieletu, w który figury zostały oprawione. Uderzająca jest lekkość i oczywistość, a przy tym siła i pewność w przeprowadzeniu powziętego zamiaru.

---

15 Zob. Andrzej K. Olszewski, *Styl 1937 w świetle krytyki i historii*, w: *Myśl o sztuce. Materiały z Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1974*. Warszawa 1976.

16 Zob. Jan Gralewski, *Wystawa szwedzka w I.P.S.*, „Arkady" 1938, marzec, s. 133-134; Piotr M. Lubiński, *Dobry mebel*, „Arkady" 1938, kwiecień, s. 201-205.

17 Wilhelm Michel, *Einfamilienhaus in Vorstadtlage*, „Innendekoration". Band XLVIII, s. 388-393.

18 Bruno Moretti, *Zu den Arbeiten von Paolo Buffa*, „Innendekoration". Band XLVIII, s. 370-384.

19 W. M., *Haus- und Wohnraumgestaltung von Adolf C. Rüdenauer*, „Innendekoration". Band XLVIII, s. 322–345.

20 Józef A. Mrozek, *Główne nurty...*, op. cit., s. 295-296.

21 Zob. „Arkady" 1938, luty, s. 84; 1938, październik, s. 520-531.

Z eksponatów przygotowanych przez Bogusławskiego na wystawę nowojorską przypomnę zestaw mebli do „Gabinetu posła" oraz niewielki stolik-toaletkę z kolejnej wariacji na temat wnętrza dla kobiety[22] (**fot. 3, 4**).

O ile „Gabinet posła" to jeszcze jeden przykład charakterystycznej dla autora skłonności do klasycyzowania (monumentalizm tego projektu tłumaczy się zasadą stosowności), to stoliczek ma już bardziej złożone odesłania historyczne. Nie one jednak są w tej chwili ważne. To, co rozstrzyga o niezwykłości przedmiotu, a bierze się niewątpliwie z własnego gestu autora, znajduje się poniżej tradycyjnie – wydawałoby się – potraktowanego oskrzynienia. Bogusławski odwrócił zasadę. Bezpośrednio pod pudłem noga została zastąpiona kruchym profilem – jakby „negatywem" impostu. Dopiero poniżej – leżącej w płaszczyźnie oskrzyni – miękko zarysowanej, plastycznej listwy zaczynają się tradycyjnie kształtowane, pocienione ku dołowi nogi w czarno lakierowanych pończoszkach.

Meble Szatkowskiego musiały powstać nie bez związku z przypomnianymi projektami Bogusławskiego. Są – może nieco wstydliwym – świadectwem uznania i fascynacji. Ale przede wszystkim są redukcją, spłyceniem problematyki pierwowzorów i w tym wyraża się dystans dzielący obu projektantów.

Szatkowski najbliższy jest Bogusławskiemu w obu fotelach o szabliście odgiętych nogach (fotelu do biurka i do stołu konferencyjnego w gabinecie); (**fot. 5-9**). Ciekawszy jest przypadek drugiego z nich. W zasadniczy sposób zmienione zostało przeznaczenie sprzętu. Z buduaru przedwojennej nowoczesnej elegantki zawędrował, tracąc wiele ze swej pierwotnej oczywistości, do gabinetu dygnitarza nowej władzy. Nawet do gabinetu ówczesnego prezydenta państwa, ponieważ firma Antoniego Mulczyńskiego wykonała drugi komplet jako wyposażenie gabinetu w Belwederze[23] (**fot. 10**). (Sceneria, w której fotel został sfotografowany, jest całkowicie okazjonalna i w tym miejscu przestrzegam przed łatwą pointą.) Charakterystyczna jest natomiast zmiana stylistyki rzeźb pod oparciami; natręctwo ich socjalno-zawodowej dosłowności.

Dalekim echem swego znakomitego pierwowzoru jest stolik z intarsjowanymi znakami zodiaku na płycie (**fot. 11**). Dalekim, choć źródło pomysłu z miękko wygiętą listwą, o zaostrzonym ościu grzbiecie wydaje się całkiem

---

[22] Zob. *Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair*. New York 1939.

[23] Sygnowany: Szatkowski-Mulczyński, czerwiec 1946. Biurko oraz trzy fotele do stołu konferencyjnego pochodzące z tego kompletu mebli pojawiły się na aukcji w warszawskiej Galerii Atena wiosną 1991 roku. Obecnie komplet mebli rozbity pomiędzy różnych właścicieli. Większość w posiadaniu pana dr. Marka Czarkowskiego z Warszawy, któremu w tym miejscu uprzejmie dziękuję za udzielone mi informacje.

jednoznaczne. Ten kształt i profil musiał podobać się Szatkowskiemu, bo wprowadził go także pod oskrzynienie biurka zaprojektowanego do Belwederu (**fot. 12**). Tu delikatność i swoisty manieryczny żart pierwowzoru przetłumaczony został na reprezentacyjno-gabinetowy banał, z masywnym, wypełnionym szufladami oskrzynieniem i „poprawnie" umieszczonymi poniżej snycerskimi skupinami.

Przechodzę do konkluzji: można by zamknąć tę refleksję, przyganiając naśladownictwu, które – czy to po raz pierwszy? – nie sprostało pierwowzorowi. Dysproporcja pomiędzy proporcjami obu projektantów jest uderzająca; źródło inspiracji wyraźne. Interesującym szczegółem biograficznym może być to, że obaj architekci przebywali podczas wojny przez jakiś czas razem w oflagu w Woldenbergu[24], gdzie obaj zresztą prowadzili wykłady dla kolegów. Bez mała rówieśnicy, mieli wówczas dość czasu na rozmowy o sprawach, od których wojna tak bezwzględnie ich wtedy odsunęła.

Można by zamknąć przedstawiony materiał – słusznym skądinąd – stwierdzeniem, że każdy czas ma taką sztukę, jaką mieć może. Ale chciałbym unikać ideologizacji, którą z reguły podszyte są niepokojąco zgrabne formuły.

Charakterystyczne jest tu trwanie form, dla których wojna nie stanowiła istotnej granicy. Poza fotelem do biurka, meble Szatkowskiego są znamiennym przekształceniem pierwowzorów; raz jest to dosłowna redukcja, raz przetworzenie gubiące smak i prowadzące do banalizacji pierwowzoru.

Ale w drugiej połowie lat czterdziestych zmieniła się także twórczość Bogusławskiego. Stała się bardziej dosłowna w czerpaniu z historycznych form, cięższa. Dlaczego? Odpowiedź – jak w przypadku każdej wartej zastanowienia twórczości – nie może być jednoznaczna. Po pierwsze, przestał istnieć świat, dla którego tworzył artysta i który wykreował Bogusławskiego, prywatnie działającego architekta. Przestali się liczyć dawni potencjalni klienci, mieszkańcy luksusowych domów przy Frascatii i Alei Przyjaciół, właściciele domów weekendowych w podwarszawskich miejscowościach. Na rynku pozostało ze swoimi zleceniami państwo, które, jak w każdej epoce, potrzebowało dla siebie mniej lub bardziej reprezentacyjnej oprawy. Bogusławski potrafił odpowiedzieć na to zapotrzebowanie, projektując m.in. dla Pałacu Kultury i Nauki, Urzędu Rady Ministrów, w końcu znajdując dla siebie miejsce przy pracach dla odbudowywanego Zamku Królewskiego w Warszawie. W tym kontekście należy zobaczyć okrągły, jesionowy stół

[24] Zob. Andrzej K. Olszewski, *Dzieje sztuki...*, op. cit., s. 71; *Słownik artystów...*, op. cit., s. 550.

z rektoratu PWSSP w Poznaniu[25], już nie tyle spod znaku arkad Noakowskiego, ile kandelabrów z Placu Konstytucji. Po drugie (dotykamy tu zapewne głębokiej tajemnicy każdej wielkiej twórczości), może mieć ona i ma na przestrzeni życia człowieka różne oblicza. Bogusławski z lat pięćdziesiątych, z okresu swoich związków z PWSSP, nie był już w formie z przedwojennego pięciolecia. Nie poruszał się na tak rozległej i pełnej niuansów skali pracy projektowej, ale rozwijał ledwie jeden wątek ze swego wcześniejszego dorobku (**fot. 13**).

Czyż to, co najważniejsze, nie stało się w tej twórczości w drugiej połowie lat trzydziestych, pomiędzy dwudziestym czwartym a dwudziestym dziewiątym rokiem życia projektanta?! Jest uderzające, że twórczość, jaką objawił się w połowie tamtego dziesięciolecia, była od początku tak skończona i pełna w swoim stylowym obliczu.

To, co robił w latach pięćdziesiątych, nie prowadziło w kierunku „nowoczesności", ale obracało się w kręgu historycznej stylizacji, „wypadając" w znamienny sposób z pola obserwacji – kierujących się kryterium oryginalności – autorów syntez polskiej sztuki użytkowej XX wieku. Czy ewolucja ta nastąpiła przede wszystkim pod wpływem zewnętrznych okoliczności wraz z przeoraniem społecznego oblicza naszej części Europy, czy może taka właśnie była naturalna droga rozwoju tej twórczości?

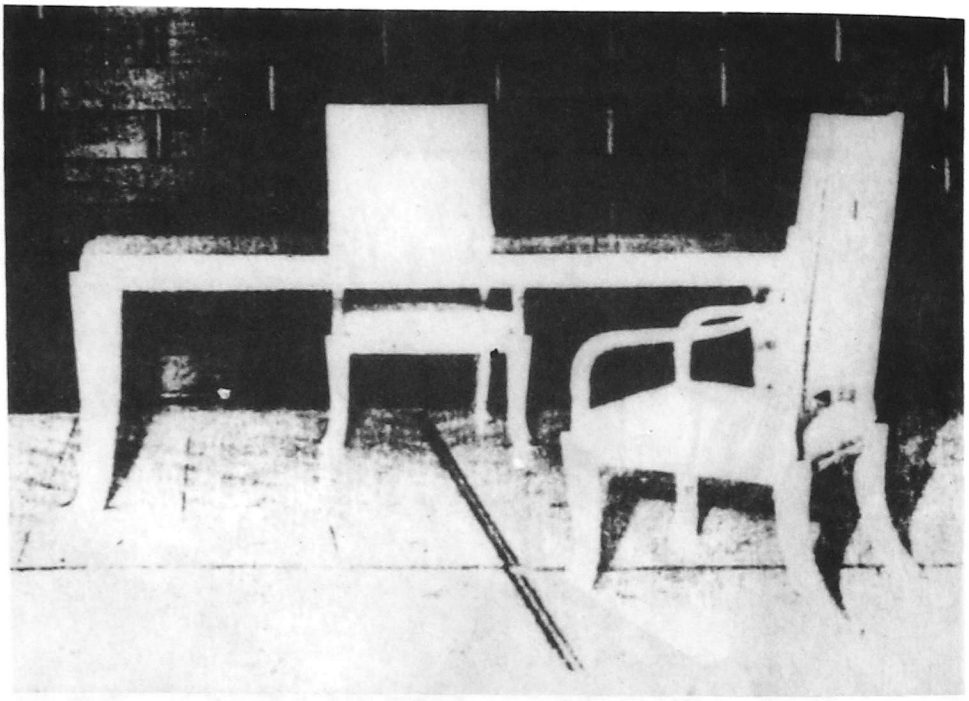
Sądzę, że nie tylko z powodu fizycznego unicestwienia jego mebli z tamtego okresu Jan Bogusławski, laureat Grand Prix światowych wystaw w Paryżu i Nowym Jorku, pozostaje w historii poznańskiej uczelni jakby nieobecny. Ze względu na posiadane doświadczenie i erudycję, był dla Szkoły, jako pedagog, człowiekiem bezcennym, ale lata pięćdziesiąte nie były czasem Bogusławskiego[26]. I dlatego też wszystko, co najistotniejsze w zakresie meblarstwa, nie mogło stać się tu, w kręgu jego bezpośredniego oddziaływania. Stało się zaś za sprawą innych, w drodze kontynuacji, która prowadziła jednak już ku zupełnie odmiennej formalnie propozycji.

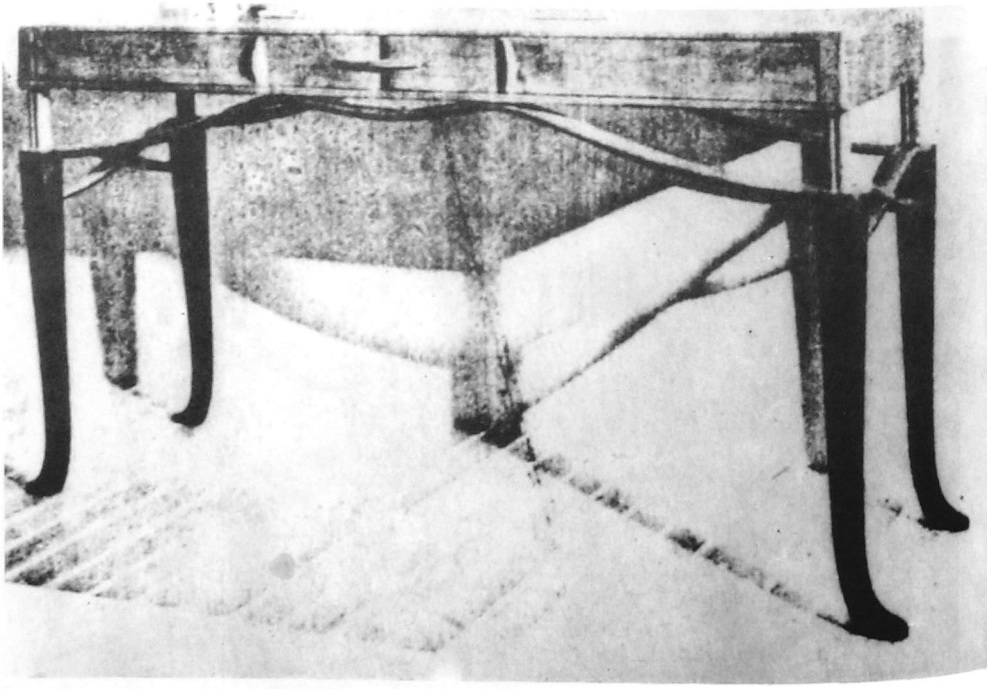
---

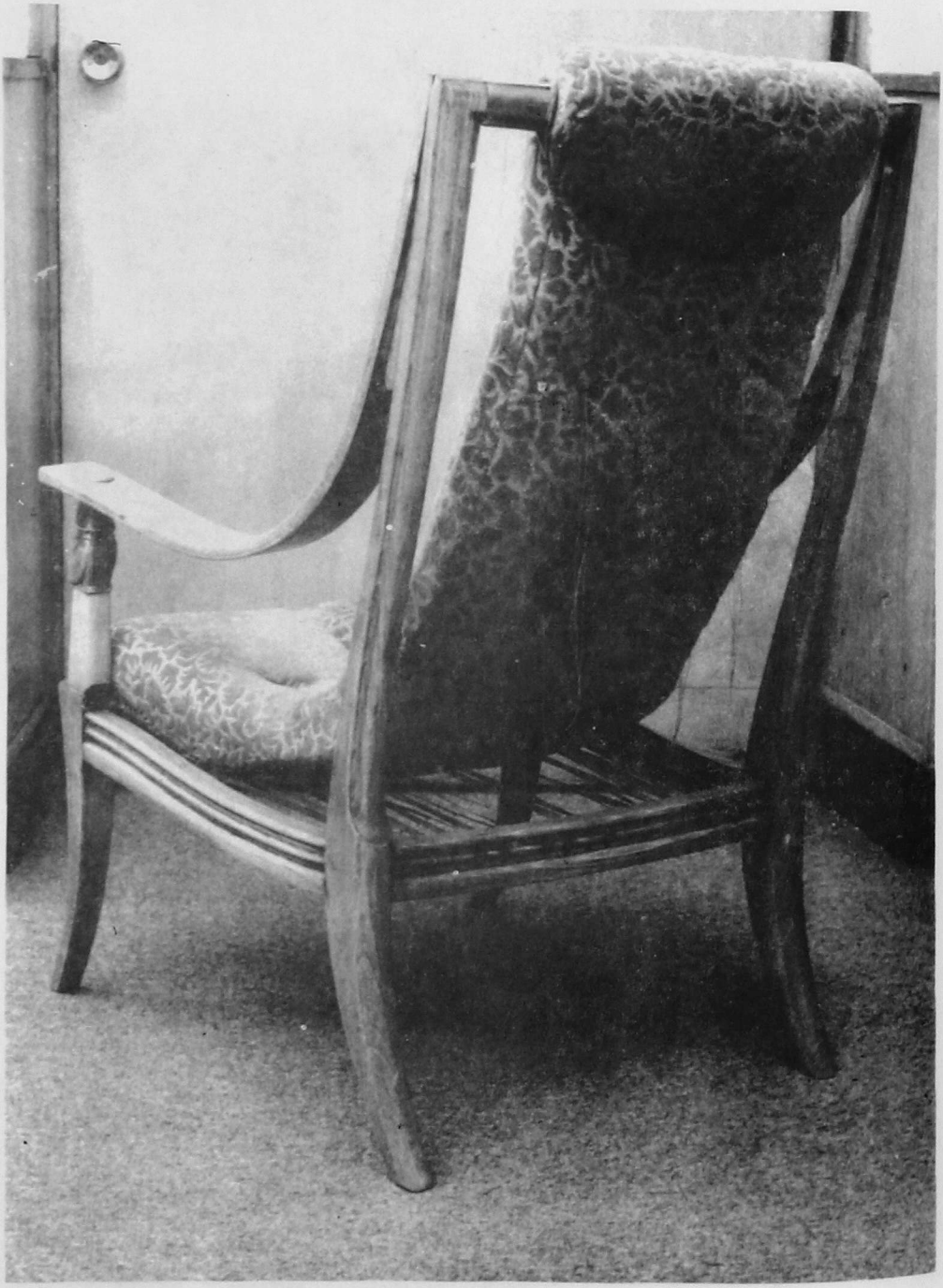
[25] Stół okrągły z jesionu i dębu. Projekt: Roman Machowiak w pracowni Jana Bogusławskiego, 1951 rok. Zob. karta zabytków ruchomych w biurze Konserwatora Miejskiego w Poznaniu.

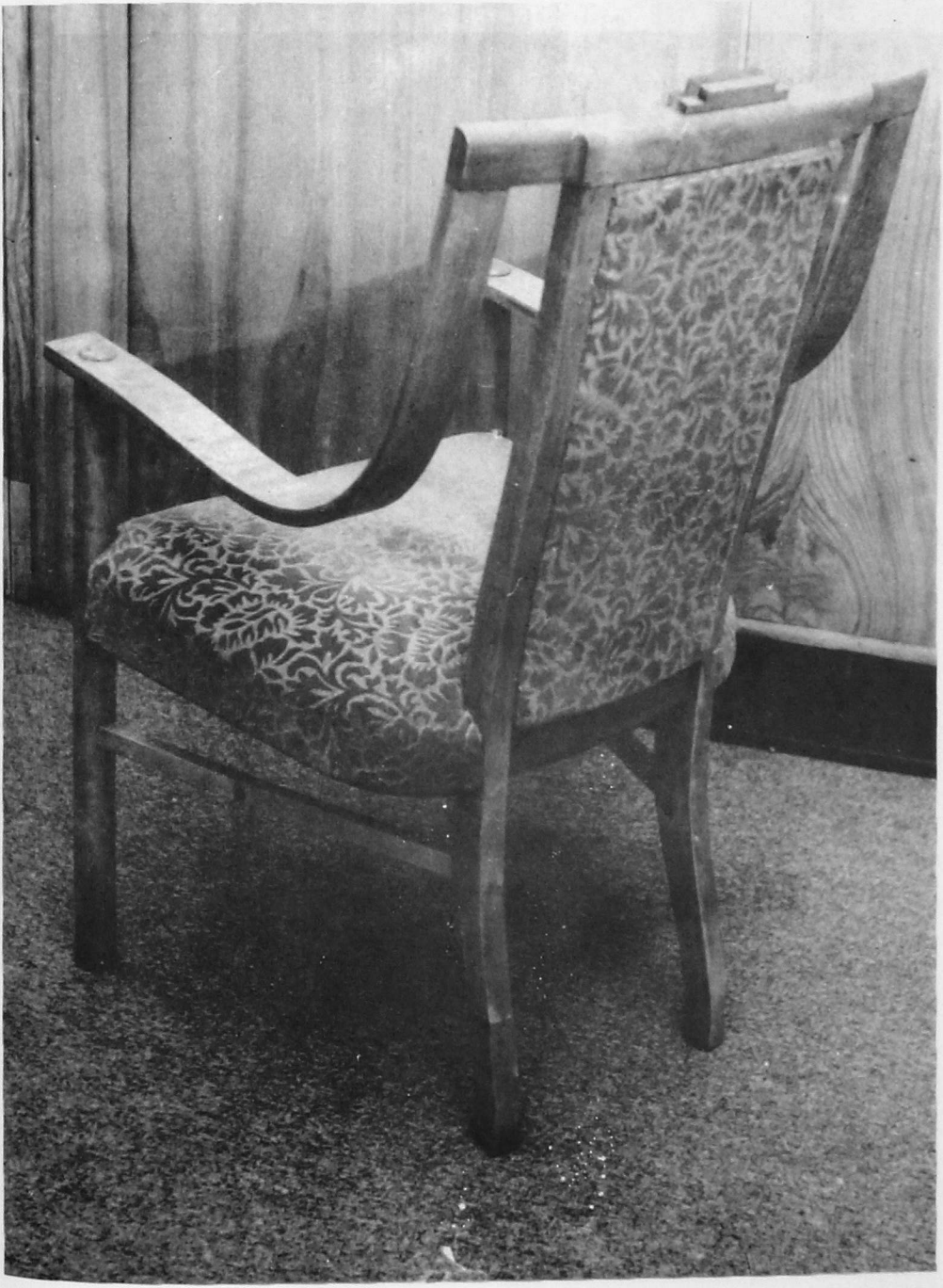
[26] Znamienne, że o ile wśród absolwentów Szkoły z lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych funkcjonuje mitologia Jerzego Staniszkisa, która zresztą jest mitologią „nowoczesności" (patrz: Rajmund Hałas, (... Biała kreda na czarnej tablicy...), w: *Użytkowa fantastyka...*, op. cit., s. 58), nie funkcjonuje mitologia Jana Bogusławskiego.

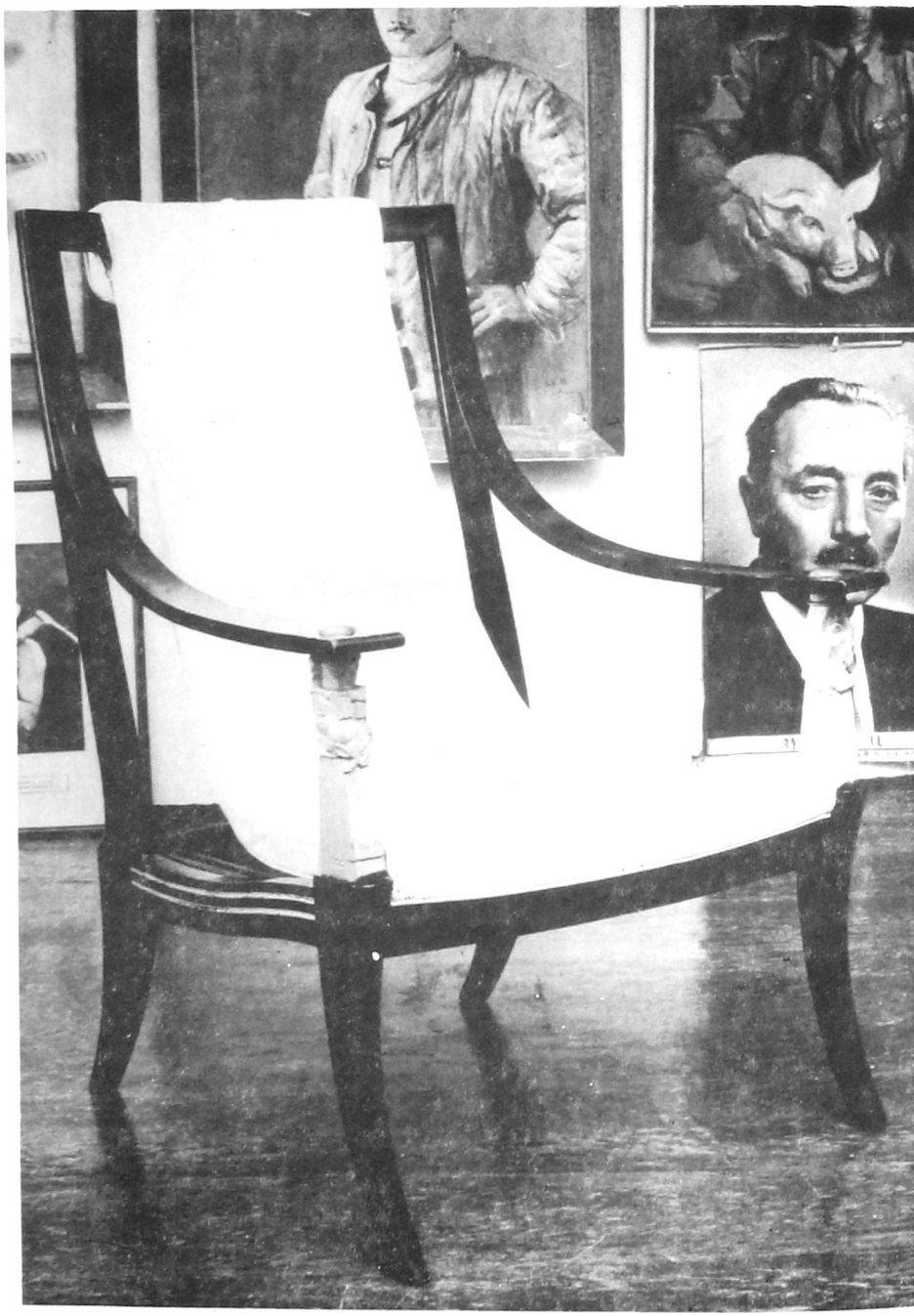
1, 2

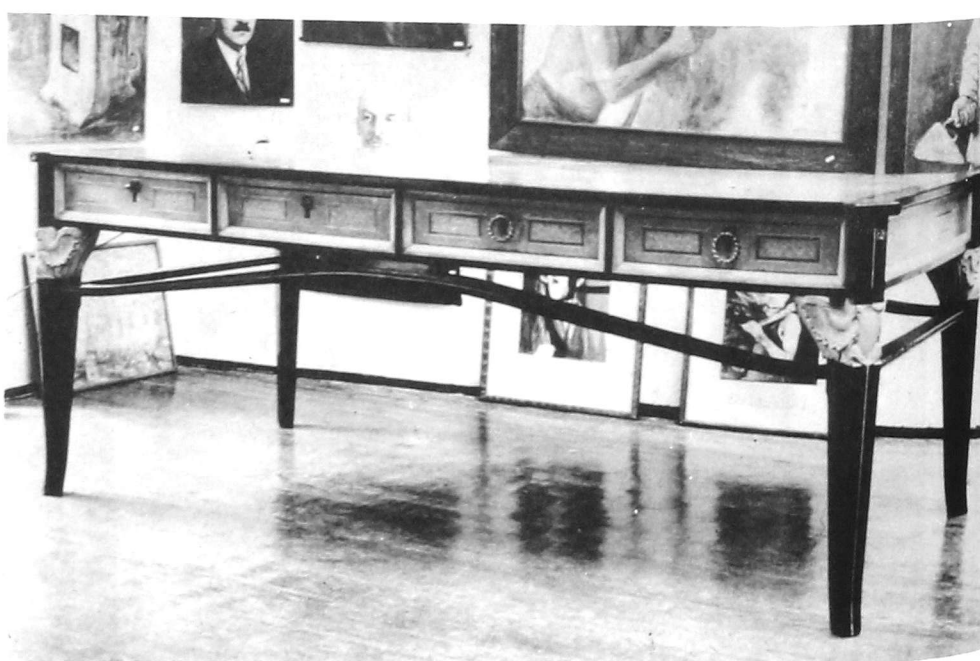












Jerzy Piwowarski

Bronisław Preibisz[1] (1879-1929)

Życie i twórczość współorganizatora i dydaktyka fotografii poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych

Wynalazek i upowszechnienie płyty bromożelatynowej (Maddox, 1871) dało asumpt do wzrostu liczby osób zainteresowanych fotografią traktowaną także jako środek przekazu plastycznego. Spopularyzowaniu towarzyszyła naturalna tendencja do nawiązania kontaktów i organizowania się miłośników, m.in. w celu wymiany doświadczeń. Dowodem mogą być tworzone w końcu XIX w. organizacje fotograficzne w Wiedniu, Paryżu, Lwowie czy Poznaniu.

Stopniowo dążono także do utworzenia szkolnictwa fotograficznego. Do jego pierwszych rodzimych przejawów zaliczyć należy, powstałą w 1895 r. w Warszawie, żeńską Szkołę Fotograficzną Marii Borkowskiej, zapewniającą swym wychowankom opanowanie wiedzy fotograficznej niezbędnej do pracy w zakładzie fotograficznym[2]. Dwanaście lat później, w 1907 r., także w Warszawie powstała szkoła prowadzona przez ks. Włodzimierza Kirchnera oraz Jadwigę Golcz, którzy zainicjowali dydaktykę fotografii traktowanej jako sztuka. W wydanym prospekcie zawiadamiano, że „szkoła chce, w myśl ideału »sztuka dla wszystkich i we wszystkim«, szerzyć i za pomocą fotografii kulturę estetyczną w szerokich masach naszego społeczeństwa"[3].

---

[1] Pisownia nazwiska zgodna z autografami Bronisława Preibisza. Inna forma, zgodnie z uwagami rodziny (Antoni Preibisz) jest niepoprawna.

[2] K. Wardzińska-Lejko, *Pionierki fotografii zawodowej w XIX-wiecznej Warszawie*, „Fotografia" 1978 (1).

[3] W. Trojanowski, *Wystawa Warszawskiej Szkoły Fotograficznej ks. W. Kirchnera*, „Fotograf Warszawski" 1907 (6).

W latach późniejszych namiastkę szkolnictwa stanowiły tylko kursy fotografii organizowane przez kluby i stowarzyszenia. W zależności od umiejętności słuchaczy, obejmowały one zakres wiedzy przeznaczony dla początkujących lub zaawansowanych.

Po odzyskaniu niepodległości, niemal równocześnie[4] zainicjowano nauczanie fotografii artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie oraz w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych. Oba ośrodki funkcjonowały – jako pierwsze – w państwowym, oficjalnym systemie edukacji artystycznej. Działalnością dydaktyczną zajmowali się w nich: nestor polskiej fotografii Jan Bułhak i Bronisław Preibisz, w późniejszych opracowaniach wspominany zdawkowo, tylko jako uczestnik wystawy „Światłocień" (Płażewski[5]) oraz współorganizator Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu (Kępiński[6], Moderska[7]).

Szczególną – nobilitującą – opinię wyraził o nim w 1925 r. Roman Stefan Ulatowski, redaktor i założyciel czasopisma „Światłocień", który pisząc o kondycji polskiej fotografii artystycznej, skonstatował: „Otóż wystawy nasze objawiły wszem wobec nazwiska, które, jakkolwiek nie wszystkie nowe, to jednak, że bądź dopiero teraz wystąpiły na szerszą arenę, bądź doszły do wysokiej doskonałości, stwierdzają, że naszych Küchnów, Demachów itp. już mamy w osobach takich mistrzów jak Bułhak, Dederko, Preibisz, Worobjew, Barzykowski, Lewicki, Gaertner i inni".[8]

Umieszczenie nazwiska Preibisza w kontekście nazwisk twórców powszechnie cytowanych w opracowaniach dotyczących polskiej i europejskiej fotografii artystycznej tego okresu stwarza dodatkowy bodziec do „odkrycia" i przybliżenia jego sylwetki.

Urodził się 13 kwietnia 1879 r. w Pleszewie, w rodzinie tamtejszego lekarza, powstańca[9] z 1863 r., dr. Józefa Preibisza. W 1883 r., po śmierci matki Bogusławy z domu Oświęcimskiej, wraz z ojcem wyjechał do Drezna, skąd

---

[4] Egzaminy wstępne z rysunku do Szkoły Sztuk Zdobniczych odbyły się 3 i 4 listopada 1919 r., zaś wykład inaugurujący rok akademicki 1919/1920 na Uniwersytecie im. Stefana Batorego wygłoszony został 20 listopada tegoż roku.

5 I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*. Warszawa 1982.

[6] Z. Kępiński, *Historia uczelni*, w: *1919-1969 Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu*. Poznań 1971.

[7] I. Moderska, *Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Pod red. A. Wojciechowskiego. Wrocław 1974.

[8] R. S. Ulatowski, *Podstawy II*, „Światłocień" 1925 (1).

[9] Za: T. Pawliński, *Z dziejów pleszewskiej służby zdrowia w latach 1518-1982*. Polskie Towarzystwo Lekarskie Koło Pleszew. 1985.

wrócili w roku 1886 lub 1887[10], osiedlając się w Poznaniu. Tutaj w 1889 r. Bronisław rozpoczął naukę w renomowanym klasycznym Gimnazjum Marii Magdaleny przy placu Bernardyńskim. Z nieznanych powodów[11], po ukończeniu wyższej tercji kontynuował naukę w gimnazjum realnym Bergera. Otrzymał tam w 1899 r. maturę, która pozwoliła mu na „studiowanie budowy maszyn (...) do 1903 na politechnice w Berlinie (Charlottenbergu), a przez rok 1904 na politechnice w Dreznie"[12]. Łącznie było to 8 semestrów[13].

Po odbyciu jednorocznej służby wojskowej (1 października 1904 – 30 września 1905 r.) powrócił[14] do Poznania, skąd w roku 1906[15] wyjechał do Warszawy. Do 1907 r. był tam „technicznym kierownikiem w (należącej do brata Wojciecha[16]) fabryce pasów zapędowych"[17].

W 1908 r. Bronisław postanowił poszerzyć znajomość fotografii, którą zaczął zajmować się już podczas studiów. W tym celu wyjechał do Monachium, gdzie w 1910 r. ukończył z odznaczeniem[18] tamtejszą Lehrs Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie und Gravüre.

W roku następnym powrócił do Poznania i w kwietniu 1912 r. otworzył zakład fotografii artystycznej. W „Adress Buch der Residentzstadt Posen" z tegoż roku jeszcze nie figurował w spisie zakładów branży fotograficznej[19]. „Werkstätte für bildmassige Photographie" przy Wilhelmplatz 11 pojawiły się w kolejnej edycji „Adress Buch" z 1913 r. W roku następnym poinformowano o istnieniu, pod tym samym adresem, „Photographisches Atelier"[20].

---

[10] W biogramach ojca i syna zamieszczonych w „Kronice Rodzinnej" (maszynopis, własność Antoniego Preibisza, Poznań) w pierwszym przypadku podano rok 1886, w drugim zaś 1887.

[11] W dzienniku lekcyjnym z roku 1892/1893 zachowanym w poznańskim Archiwum Państwowym wśród dokumentów Gimnazjum Marii Magdaleny, na ostatniej stronie po informacji „Abgang" wymieniono 88 nazwisk, m.in. Preibisza.

[12] „Życiorys" Bronisława Preibisza, rękopis, Centralne Archiwum Wojskowe, Warszawa, Akta ap 3038+11937.

[13] Główna karta ewidencyjna, tamże.

[14] Według „Kroniki Rodzinnej", Preibisz zwolniony został z wojska po wcześniejszym, przypadkowym odstrzeleniu sobie dużego palca u nogi podczas urlopu.

[15] Według „Kroniki Rodzinnej", wyjazd do Warszawy nastąpił w 1905 r., pobyt tam trwał do 1906 r.

[16] Wojciech Preibisz (1876-1918). Pozostałe rodzeństwo to: Leon (1882-1951), Maria (1869-1877), Zygmunt (1870-1921) i Jan (ur. i zm. 1872). Dane według „Kroniki Rodzinnej...", op. cit.

[17] „Życiorys"..., op. cit.

[18] Wg: „Życiorys"..., op. cit.

[19] Zawód Preibisza („Photograph") zanotowany był (wraz z adresem: Moltkestr. 21, obecnie Staszica) obok nazwiska tylko w spisie mieszkańców.

[20] „Adress Buch der Residentzstadt Posen". Poznań 1914.

Powrót do Poznania wiąże się również z początkiem działalności wystawienniczej: 29 września 1912 r. otwarto zbiorową[21] ekspozycję sztuki, na której zaprezentowano także prace[22] Bronisława Preibisza.

Witold Magdziński, uczestnik wystawy recenzujący ją w „Dzienniku Poznańskim", zauważył: „Czy fotografia jest »Sztuką« to na ten temat kruszono kopie już nieraz, wobec skierowania jej na tory zupełnie inne na Zachodzie i ujęcie jej w formy takie, jak nam przedstawił Bronisław Preibisz na wystawie obecnej"[23]. Ocenił także wartość plastyczną eksponowanych fotografii: „Znajdujące się na wystawie platynotypie, portrety i pejzaże, jak portret dziecka »Leszek« lub »Półakt«, świadczą o wysokiej kulturze artystycznej i wielkim poczuciu kompozycyjnym wykonawcy"[24].

Prace Preibisza eksponowane były również podczas następnej wystawy, o której poinformowano w „Kurierze Poznańskim"[25].

Kolejna prezentacja fotografii na wystawie sztuki[26] nastąpiła w roku 1914, kiedy w lutym oddano do użytku nowo wybudowany salon wystawienniczy

---

[21] W wystawie brali udział ponadto: Bolesław Buyko, Wojciech Brzega, Joanna Getterowa-Seifman, Stanisław Getter, Józef Graczyński, Jerzy Hulewicz, St. Korzeniewski, Helena Kulczycka, Olga Kulczycka, Włodzimierz Kugler, Witold Magdziński, Kazimiera Małaczyńska, Władysław Marcinkowski, St. Radziejewski, Rotnicki, Kazimierz Szmyt, Michał Wywiórski, Stanisław Witaszak, Maria Wicherkiewicz i Wacław Zaboklicki. Zob. *Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*. Katalog. Poznań 1912.

[22] Preibisz wystawił następujące prace: „W japońskim kostiumie", „Pół-akt", „Miss C.", „Malarz Schrag", „Śnieg w górach", „Widok na Monachium", „Junik", „Leszek", „Jaroś", „Dr Wł. H.", „Isarthor", „Nad stawem". Zob. tamże.

[23] W. Magdziński, *Z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*. Dodatek I do „Dziennika Poznańskiego" z 8.10.1912 r.

[24] Tamże.

[25] *Z wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Kurier Poznański" z 10.11.1912 r.

Na wystawie prezentowano ponadto prace: Wojciecha Brzegi, Juliana Fałata, Stanisława Gałka, Joanny Getterowej, Józefa Graczyńskiego, (prawd. Stanisława) Jarockiego, Stanisława Korzeniewskiego, Olgi Kulczyckiej, Włodzimierza Kuglera, Witolda Magdzińskiego, Władysława Marcinkowskiego, Ostrowskiego, Pillatiego, Radziejewskiego, Rotnickiego, Kazimierza Szmyta, Trzcińskiego, Talagi, Walkowskiego i Stanisława Witaszka.

Według *Sprawozdania z działalności Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu za lata 1909--1912*. Poznań 1913, była to szósta (z siedmiu) w 1912 r. wystawa krakowska. Informacja ta rozbieżna jest z opinią Hilarego Majkowskiego (*O sztuce plastycznej w Poznaniu w czasach poprzedzających wojnę światową aż po dzień dzisiejszy*, „Kronika Miasta Poznania" 1938 (2) uznającego tę wystawę za szóstą i ostatnią.

[26] Preibisz wystawił fotografie zatytułowane: „W kontuszu", „Maciejek", „Hrabia z Bnina-Bniński", „Böhlke w »Liliach«", „Pani K.P.", „Kazio", „Stach", „Pani Julieta", „Cz(esław) Kędzierski" (1881--1947, literat, redaktor, wydawca), „Pani Z.", „Lech Suchowiak" (1886-1947, syn Jana – nauczyciela i działacza społecznego i oświatowego), „Pani K.", „Pani P.", „Witold Cybulski", „Widok z mostu na Chwaliszewo", „Isarthor w Monachium", „Kołatka z tumu", „Stale w Dominikanach". Wg: *Wystawa Koła Artystów Wielkopolskich w Poznaniu*. Katalog. Poznań 1914.

B. Preibisz: Wystawa Koła Artystów Wielkopolskich otwarta 2 lutego 1914 r. w nowym salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu przy placu Wilhelmowskim 18.

Członkowie Koła i Zarządu Towarzystwa – siedzą od lewej: Michał Wywiórski, Władysław Marcinkowski, Kazimiera Pajzderska; stoją od lewej: Henryk Jackowski, Kazimierz Bajoński, Lucjan Michałowski, Stanisław Glinkiewicz, Marian Seyda, Konrad Kolszewski, Olgierd Czartoryski, Wiktor Gosieniecki, Nikodem Pajzderski, Franciszek Kwilecki, Kazimierz Ulatowski, Bernard Chrzanowski.

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy placu Wilhelmowskim 18. Inauguracyjna i równocześnie pierwsza wystawa członków Koła Artystów Wielkopolskich umieszczona została w sali, która – jak napisano w prasowej relacji – „obejmuje przestrzeń 200 metrów kwadratowych. (...) Obecnie jest ona podzielona na 3 salki; w pierwszej widzimy wystawę fotografii artystycznych Br. Preibisza, projekty architektoniczne, witraże i polichromie, kilka rzeźb i obrazów; w drugiej obrazy i rzeźby, trzecią zaś użyto w zupełności na kaplicę, w której wnętrzu kapitalny wręcz panuje nastrój"[27].

Fotografie Preibisza pokazywane były również w czasie następnej ekspozycji. Jak napisano w „Kurierze Poznańskim", „O wartości obecnej wystawy stanowią w pierwszym rzędzie prace J. Fałata, A. Terleckiego i Antoniego Madeyskiego. (...) Grafikę reprezentują piękne kwasoryty Brandla

[27] *Przebieg uroczystości Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Kurier Poznański" z 4.2.1914 r.

o kompozycjach przeważnie treści historycznej – dalej litografie Zofii Glińskiej, starannie opracowane, wreszcie piękne fotografie Bronisława Preibisza"[28].

Aktywność twórczą i wystawienniczą przerwała ogłoszona w Niemczech 1 sierpnia 1914 r. mobilizacja. „Wielu Poznańczyków polskiego pochodzenia musiało wstąpić do wojska niemieckiego, by ginąć nie za swoją sprawę na wszystkich frontach wielkiej wojny"[29]. Wśród nich, 6 sierpnia, znalazł się także Preibisz.

Do 17 stycznia 1917 r. przebywał w Poznaniu, a następnie – do końca wojny – na froncie rumuńskim. Jak napisał, „Rewolucja niemiecka zastała mnie chorego w lazarecie polowym. 21.11.1918 powróciłem do Poznania chory i dlatego zgłosiłem się dopiero 1.5.1919 r. do Wojska Polskiego"[30]. Do 1 października pełnił w nim, jako porucznik, obowiązki szefa biura rachunkowości przy Prowianturze w Poznaniu. „W tym czasie tj. od 1.10.1919 zwolniono mnie tymczasowo z inicjatywy Ministerstwa Oświaty i Wyznań Religijnych, które mnie reklamowało jako organizatora działu fotograficznego przy nowo tworzącej się Szkole Sztuki Zdobniczej"[31].

W składzie komitetu organizacyjnego, oprócz wspomnianego Preibisza, znaleźli się także: historyk sztuki ks. prof. Szczęsny Dettloff, malarz Wiktor Gosieniecki, rzeźbiarz Marcin Rożek oraz grafik Jan Wroniecki.

Utworzona szkoła obejmowała „poza kursem rysunkowym wydział malarstwa dekoracyjnego, wydział rzeźby, wydział grafiki, wydział ceramiki i wydział fotografii, który to ostatni (...) został w 1921 zwinięty"[32]. Dokładnie stało się tak z dniem 1 kwietnia tegoż roku[33].

Brak materiałów źródłowych dotyczących początkowego okresu istnienia Szkoły nie pozwala poznać tak założeń programowych realizowanych zajęć z fotografii, jak i powodów likwidacji pracowni. Prawdopodobnie przyczyną

---

[28] Zawieja, *Z Salonu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Kurier Poznański" z 28.3.1914 r. W wystawie wzięli udział ponadto: Stanisław Gałek, Józef Graczyński, Jerzy Hulewicz, Roman Kramsztyk, Helena Kulczycka, Józef Krasnowolski, Witold Magdziński, Stanisław Noakowski, W. Pająk, Kazimiera Pajzderska, Stanisław Witaszak i Michał G. Wywiórski.

[29] Z. Boras, L. Trzeciakowski, *W dawnym Poznaniu*. Poznań 1971.

[30] „Życiorys"..., op. cit.

Według „Głównej karty ewidencyjnej", wypełnionej także przez Preibisza, wstąpił do Wojska Polskiego 1 czerwca. Z tym dniem liczone było jego starszeństwo w „Roczniku Oficerskim" na rok 1924. Według „Kroniki Rodzinnej", Preibisz przebywał w 1918 r. w szpitalu wojskowym, udając chorego psychicznie i unikając tym samym kary za „ostrzelanie niemieckich oficerów w czasie sprzeczki politycznej".

[31] „Życiorys"..., op. cit.

[32] *Księga pamiątkowa miasta Poznania*. Poznań 1929.

[33] Wg: „Życiorys"..., op. cit.

były wysokie ceny importowanych materiałów fotograficznych przy całkowitym braku rodzimych[34], co w efekcie mogło ograniczać liczbę uczniów. Faktem pozostaje, iż poznańska Szkoła, obok Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, zajmowała się dydaktyką fotografii artystycznej, stanowiąc konkurencję dla szkół zagranicznych. Szczególnie miała zapobiec „pielgrzymkom" do szkół niemieckich, „których wynaradawiający wpływ ujemnie zaciążył na niejednym wybitnym talencie polskim"[35].

W 1923 r. prace Preibisza prezentowane były, poza konkursem[36], na I Wszechpolskiej Wystawie Fotografii zawodowej, artystycznej i naukowej „Światłocień", która odbyła się – łącznie ze Zjazdem Fotografów Zawodowych – w Poznaniu. Jak w recenzji zauważył Tadeusz Cyprian, Preibisz przedstawił na niej, „kilka głęboko pomyślanych portretów; doskonała technika i śmiałe operowanie światłem stawiają go w szeregu najlepszych fotografów"[37].

Za istotne wydarzenie w życiu Bronisława Preibisza uznać należy likwidację w 1927 r. pracowni i mieszkania przy pl. Wolności. Przez kilka późniejszych miesięcy mieszkał u swego przyjaciela, architekta Mariana Pospieszalskiego, u którego w piwnicy urządził sobie ciemnię z powiększalnikiem w układzie poziomym, na szynach[38].

Mieszkaniec pokoju gościnnego w domu Pospieszalskich pozostał w pamięci jego dzieci. Marian Karol wspomina jego liczne przyjaźnie[39], a także ostre sądy i sarkazm w dyskusjach[40]. Przypomina sobie także trudności, jakie miał Preibisz z dłuższymi, pieszymi wędrówkami (spacery wzdłuż Warty ul. Szelągowską)[41].

---

[34] Pierwsza polska wytwórnia płyt fotograficznych „EWI" rozpoczęła działalność w Poznaniu w 1922 r.

[35] „Kurier Poznański" z 23.10.1919 r.

[36] Poza konkursem wystawiali także: Kuczyński – Kraków, Masłowski – Warszawa, Ulatowski – Poznań (w dwóch działach), Smosarski (meteorol.) – Poznań, Kosińska (meteorol.) – Warszawa, Mikulla – Poznań i Pluton Aerofoto – Toruń. Wg: *Nagrody wyznaczone przez jury konkursowe na I-wszej Wszechpolskiej Wystawie Fotografii p.tyt. „Światłocień", która odbyła się w Poznaniu od 29 IV–11 V b.r.*, „Światłocień" 1923 (2-3).

[37] T. Cyprian, *Wystawa „Światłocień 1923" w Poznaniu*, „Światłocień" 1923 (2-3).

[38] Wywiad z Karolem Marią Pospieszalskim, Poznań 1987.

[39] Do szczególnie bliskich Preibiszowi zalicza ojca Mariana i art. malarza Stanisława Smoguleckiego. Opinia ta znajduje potwierdzenie Antoniego Preibisza, który wspomina, że Preibisz „przyjaźnił się z miejscowymi artystami, jak rzeźbiarz Marcin Rożek, architekt Pospieszalski i inni". List A. Preibisza, Poznań, 4.3.1988 r.

[40] Wywiad z K. M. Pospieszalskim, op. cit.

[41] Wspomnienie to potwierdza informację zawartą w „Kronice Rodzinnej" o postrzeleniu się Preibisza w stopę. Patrz przyp. 14.

Martynie Grajkowskiej (de domo Pospieszalska) „Zostało (...) tylko wspomnienie bardzo miłego Pana i żartobliwej sympatii okazywanej małej dziewczynce"[42].

Fakt zlikwidowania pracowni i mieszkania nie został umotywowany nawet w cytowanej „Kronice Rodzinnej". Prawdopodobną przyczyną mogły być trudności materialne wynikające z sytuacji ekonomicznej kraju oraz, najprawdopodobniej konsekwentnego, prowadzenia pracowni o profilu artystycznym. Zlokalizowana na IV – bardzo wysokim – piętrze dawnego Teatru Miejskiego[43], nie była nastawiona i nie mogła liczyć na wizyty klientów trafiających do typowych zakładów fotograficznych. Ponadto właściwe mu portrety, jak twierdził, „robi tylko tym osobom, które mu się podobają, czyli przedstawiają jakieś charakterystyczne typy"[44].

Po upływie około pół roku Preibisz przeniósł się do rodziny zamieszkałej w Poznaniu przy ul. Konopnickiej 15.

W opracowanej przez Leona Preibisza biografii[45] twórcy („Kronika Rodzinna") ostatnią informacją o Bronisławie jest wiadomość, iż „pracuje nad wydaniem albumu zdjęć Poznania, ale wskutek niezadowolenia z pracy odbiera sobie życie (...) w hotelu w Bydgoszczy"[46].

Według informacji zmieszczonej w „Kurierze Poznańskim", 2 marca, w sobotę, w hotelu „Pod Orłem" „zastrzelił się (...) Bronisław Preibisz z Poznania (...). Tragicznie zmarły, nieżonaty, był fotografem i kierował znanym zakładem fotograficznym przy pl. Wolności"[47]. Według aktu zgonu[48] śmierć nastąpiła o godz. 16.00. Pogrzeb odbył się 5 marca – także w Bydgoszczy – o czym w „Kurierze Poznańskim" zawiadamiała rodzina z Wroniaw, Poznania i Warszawy[49].

Kilkuletnia[50], prowadzona osobiście bądź korespondencyjnie kwerenda pozwoliła zebrać powyższe, niestety, niezbyt liczne, informacje. Oprócz

---

[42] List Martyny Grajkowskiej, Kutno, 19.7.1988 r.

[43] Przedstawienia teatralne odbywały się w nim do 1911 r. Później „Niemcy korzystali (...) ze świeżo zbudowanej Opery przy ulicy Fredry, a budynek przy placu Wolności dał schronienie różnym instytucjom i przedsiębiorstwom". Zob. Z. Zakrzewski, *Ulicami mojego Poznania. Przechadzki z lat 1918-1939*. Poznań 1985.

[44] List A. Preibisza, Poznań, 4.3.1988 r.

[45] Niestety, wymagała ona weryfikacji i uzupełnienia. Możliwość taką stworzyła cytowana „Główna karta ewidencyjna" i „Życiorys" (autografy), a także wspomnienia członków rodziny, osób, które go znały oraz nieliczne informacje prasowe.

[46] W cytacie pominięty został niewłaściwe podany rok śmierci Bronisława – 1928.

[47] *Kronika miejscowa*, „Kurier Poznański" z 5.3.1929 r.

[48] Urząd Stanu Cywilnego, Bydgoszcz, akta nr 316/1929.

[49] „Kurier Poznański" z 7.3.1929 r.

[50] Kwerenda prowadzona była z różną intensywnością w latach 1987/1988-1991.

odtworzenia indywidualnego curriculum vitae, pozwalają one także zaobserwować specyficzny sposób funkcjonowania Preibisza i fotografii w środowisku poznańskim.

Mimo że wydział fotografii Szkoły Sztuk Zdobniczych uległ likwidacji w 1921 r., i w latach późniejszych nie został reaktywowany, na uwagę zasługuje fakt uznania przez plastyków potrzeby włączenia do cyklu dydaktycznego szkoły artystycznej także tego przedmiotu.

Przypuszczać można, że stało się tak za sprawą znanej i akceptowanej w miejscowym środowisku plastyków twórczości samego Preibisza.

Zachowane fotografie[51], ze względu na bardzo precyzyjne układy kompozycyjne oraz realizacje klasycznych „wielkich tematów" (portret i pejzaż) zaklasyfikować można do piktoralizmu. Pośród tematów dominuje portret. Zdarzają się także zdjęcia reżyserowane, kreacje z udziałem dwóch lub więcej osób czy też dokumentacje[52]. Pozbawione są one formalnych zabiegów, np. popularnej maniery nieostrego konturu sugerującego malarską miękkość i utożsamianą przez niektórych z artystycznością. Wyraźnemu rysunkowi towarzyszy bogata, budująca nastroje gama walorowa. Niekiedy zdjęcia wzbogacane były liternictwem. Inskrypcje dodatkowo informowały o osobie portretowanej (imię, nazwisko, np. „Marcin Rożek"[53]) lub sytuacji („Gdy nie ma ojca ni matuli / niechaj nas chociaż sen utuli"[54]). Niektóre fotografie poddane były dodatkowo tonowaniu na kolor brązowy. Bardzo dobry stan techniczny wielu zdjęć jest najlepszym miernikiem umiejętności technologicznych autora.

Warto także zwrócić uwagę na wspomniany, specyficzny charakter odbioru fotografii artystycznej. Autorzy cytowanych recenzji (Witold Magdziński, Zawieja) rozpatrują ją w sposób naturalny, jako dzieła plastyczne zrealizowane z użyciem techniki fotograficznej. Rozważania na temat, czy

---

[51] Opisane podczas kwerendy fotografie Bronisława Preibisza przechowywane są w Muzeum Historii m. Poznania (Poznań), Archiwum Dokumentacji Mechanicznej (Warszawa) oraz w zbiorach prywatnych Martyny Grajkowskiej (Kutno), Stanisława Kujawy (Środa Wlkp.), Przemysława Michałowskiego (Poznań), Karola Marii Pospieszalskiego (Poznań), Stanisława Pospieszalskiego (Częstochowa) i Antoniego Preibisza (Poznań). Łącznie zarejestrowałem 28 oryginalnych prac, w tym 3 szklane negatywy.

[52] Tematycznie dotyczyły zdarzeń, np. fotografia uczestników I wystawy Artystów Wielkopolskich wraz z Zarządem T.P.Sz.P. oraz prac plastycznych innych twórców, np. „Jasełek" V. Hoffmana.

[53] Fotografia eksponowana była podczas wystawy „Światłocień" pt. „Portret rzeźbiarza". Następnie opublikowana w miesięczniku „Światłocień" 1923 (1).

[54] Dyptyk fotograficzny przedstawiający dzieci Mariana Pospieszalskiego w charakterystycznych pozach, „nad którymi (Preibisz) bardzo pracował". Wywiad ze Stanisławem Pospieszalskim, Częstochowa, 1988.

jest ona sztuką, nabierają charakteru drugoplanowego. Ten punkt widzenia musiało podzielać większe grono twórców i sympatyków sztuki, skoro godzono się na towarzystwo prac własnych i fotografii podczas wspólnych wystaw, lokalizowanych w salonach sztuki. Takie osiągnięcie nie miało miejsca nawet we Lwowie, mającym długoletnią tradycję współpracy środowiska plastyków i miłośników fotografii[55].

[55] Według wspomnień Janiny Mierzeckiej (*Całe życie z fotografią*. Kraków 1981), kontakty lwowskich fotografów i środowiska plastyków miały swój początek w końcu XIX w. „Przełamanie barier" okazało się jednak pozorne: w 1926 r. podczas organizacji X Dorocznej Wystawy Fotografii Artystycznej nie wyrażono zgody – pod groźbą jej zamknięcia – na równoczesne eksponowanie malarstwa (akwarel) i fotografii Henryka Mikolascha.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń

Stanisława Teisseyre'a wizja uczelni plastycznej

Kilka lat temu, podczas zajęć ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, spotkaliśmy w jednej z sal wystawowych „Arsenału", a może Muzeum Narodowego, kilka płócien Stanisława Teisseyre'a. Ktoś spytał: „A kto to jest Teisseyre? Czy to ten sam, który pracował kiedyś w naszej Szkole?" ...Studentom moim *ad memoriam* dedykuję tych parę spostrzeżeń.

Stwierdzenie A. Hausera o wyraźnym zdeterminowaniu biografii artysty przez jego dzieło, jak też dzieła przez biografię, a również, że życie artysty jest ekspresją jego talentu, a talent produktem jego życia, stanowi chyba najpełniejszą, a zarazem najbardziej skrótową wykładnię postawy twórczej Stanisława Teisseyre'a. Dzieło w tym wypadku znaczy nie tylko dzieło sztuki – chociaż Teisseyre był również malarzem – to przede wszystkim poznańska Uczelnia Plastyczna. Był jej rektorem dwukrotnie, po raz pierwszy w latach 1947–1950, a następnie od 1965 do 1978 roku. Doprowadził ją do najwyższego poziomu artystycznego i dydaktycznego, przedzierając się przez meandry niełatwych sytuacji politycznych, społecznych i środowiska artystycznego.

Był jednak człowiekiem szczęśliwym. Często podkreślał, że „czas, który pochłaniają zajęcia organizacyjne i administracyjne, nie jest czasem straconym. Kradniemy go sztuce, ale on się nam potem zwraca. Odnajdujemy go – można by powiedzieć za Proustem – w pracowniach, przy malowaniu. (...) Szkoła to nie tylko pracownie. Tutaj równie ważne są korytarze, sam klimat uczelni. Ale najważniejsza w szkole jest różnorodność postaw i indywidualności artystycznych. Grono artystów-pedagogów musi składać się z ludzi o bardzo różnych osobowościach. Bo studenci też mają różne

osobowości i oni też muszą mieć możliwość wyboru"[1]. Właśnie kategoria wyboru przyświecała większości jego decyzji formowania Uczelni. Były to jego wybory, ale też pozwalał wybierać innym. Nie mógł wybrać tylko chwili odejścia z życia: zmarł 2 stycznia 1988 roku, miesiąc przed otwarciem swojej wystawy retrospektywnej, którą przygotował dużo wcześniej, ale ciągle jeszcze czekał...

Aby w pełni zrozumieć znaczenie, jakie miało zrealizowanie koncepcji Uczelni Artystycznej, opartej na takich elementach, jak: nauczanie, kształcenie w oparciu o wiedzę na temat ciągłości kultury, a jednocześnie na żywym reagowaniu na aktualne wydarzenia, niezbędne jest odwołanie się do sytuacji charakterystycznej dla polskiego środowiska artystycznego tuż po zakończeniu II wojny światowej. Obraz tej sytuacji w najważniejszych ośrodkach kulturalnych był i bardzo podobny, i bardzo różny. Może właśnie już lata czterdzieste i pięćdziesiąte wyznaczają początek specyfiki sztuki powstającej w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu i Poznaniu. Wszędzie tam dochodziło do ścierania się co najmniej dwu tendencji: linearnej, chociaż ostro przerwanej przez wojnę i postulatywno-awangardowej, z różnym odchyleniem w stronę awangardowości bądź jej postulowania. W „Kuźnicy" z 1947 r. znalazł się, jakże proroczy, tekst Ważyka, który zapewniał: „Nie ma obawy, Jan Kapista Cybis czy Eibisch, Rzepiński czy Hanna Rudzka, Pronaszko czy Radnicki (...) zawsze będą mieli sprzymierzeńców, nawet wsród literatów wołających o powrót do rzeczywistości. Ale licha będzie ta młodzież, która nie zajmie innej postawy niż jej mistrzowie"[2]. W sukurs przyszedł Julian Przyboś, dostrzegający niebezpieczeństwa, ale i uludne pokusy, ówczesnego malarstwa, który zwraca się do grupy Jaremianki i Kantora, określając ich, co prawda, jako nadzwyczaj utalentowanych i odważnych, ale i jako tych, którzy „wystąpili niedawno przeciwstawiając się nowemu akademizmowi postkubistycznych eklektyków francuskich, jakby nie istniała rodzima myśl awangardowa w plastyce"[3].

Chodziło mu, naturalnie, o „Blok", „Praesens", a głównie o Strzemińskiego i Szczukę. Różnie można ustosunkować się do powyższej konstatacji, prawdą jednak jest, że jedynie w Łodzi przetrwała myśl awangardowa, realizowana najpełniej w działaniach Strzemińskiego, a także Karola Hillera czy grupy „ar". Niestety, mimo żywych kontaktów ze studentami, recepcja jego sztuki i głoszonej filozofii była nieomal żadna.

---

[1] *Ten najlepszy obraz mam wciąż przed sobą. Rozmowa ze Stanisławem Teisseyrem* (O. Błażewicz), „Projekt" 1985 (1), s. 34.

[2] A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica" 2 1946 (34).

[3] J. Przyboś, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie" 3 1946 (51, 52).

Gorącym zwolennikiem pełnego włączenia twórców w nurt otaczającego życia był Stanisław Teisseyre. Już na łamach „Odrodzenia" z 1945 roku deklarował, że „(...) artysta stając się naprawdę pełnowartościowym obywatelem (...) musi ze swojej strony przełamać pewne opory wewnętrzne spowodowane kilkudziesięcioletnią izolacją, wyjść z niej i wejść z powrotem w rytm życia. Izolacja taka zresztą nie mogła być zjawiskiem dodatnim (...) prowadziła najczęściej do estetyzacji polegającej na rozwiązywaniu problemów czysto formalnych, które z natury rzeczy nie mogły znaleźć silnego oddźwięku w społeczeństwie"[4].

Kraków powojenny to obszar działania zarówno pozostałych z I Grupy Krakowskiej – Sterna i Jaremianki, jak ich następców (Erna Rosenstein), lecz przede wszystkim „Grupy Młodych Plastyków" pod egidą Tadeusza Kantora (Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski i in.). Przy zarzutach, że przeciwstawiając się postimpresjonizmowi, są oni kontynuatorami koloryzmu, nie sposób nie zauważyć, że do życia Krakowa, a właściwie całego kraju, wprowadzili niezwykle ożywczy ferment, w pewnym stopniu zresztą wynikający ze znajomości dokonań sztuki światowej.

Sile oddziaływania „Grupy Młodych Plastyków" dorównywał w tym czasie jedynie „Warszawski Klub Młodych Artystów i Naukowców", pokazujący w ramach swojej sekcji malarskiej twórczość o dużym ładunku nowatorstwa (cykle rysunków Strzemińskiego, Jana Lenicy, malarstwo Wojciecha Fangora i Alfreda Lenicy), a także po raz pierwszy Teofila Ociepki.

Inauguracja działań wspomianych grup z Krakowa i Warszawy zbiega się w czasie z powstaniem poznańskiej grupy „4F+R" (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). Inicjatywa utworzenia grupy wyszła od Ildefonsa Houwalta, Alfreda Lenicy i Feliksa Marii Nowowiejskiego, wkrótce przyłączyli się do nich: Tadeusz Kalinowski, Zygfryd Wieczorek, Fortunata Obrąpalska, Bolesław Schmidt i Bazyli Wojtowicz. W programie grupy znalazło się sformułowanie, że opierać się będą o realizm, nierównoznaczny jednak z naturalizmem. „Chodzi bowiem o realizm w znaczeniu związku sztuki z życiem społeczeństwa. Nasuwają się tutaj dwie metody wiodące do celu: podkreślenie »literatury« (temat) oraz nawiązanie przerwanej łączności z architekturą (funkcja użytkowa)"[5].

Poznańskie środowisko twórcze nie oparło się jednak wielu podziałom wewnętrznym, oprócz „4F+R" artyści opowiadali się za malarstwem tradycyjnym, akademickim, inni podążali za „nowymi prądami", koloryści tworzą

---

[4] S. Teisseyre, *Rola i zadania sztuk plastycznych*, „Odrodzenie" 2 1945 (22).

[5] Ze wstępu do katalogu II wystawy Grupy „4F+R". Poznań 1956.

„grupę Poznańską". Status społeczny artysty jest też nieostry, stąd duże nadzieje wiążą twórcy z działalnością Związku Zawodowego Artystów Plastyków (nazwa Związek Polskich Artystów Plastyków pojawi się dopiero w latach pięćdziesiątych). Stanisław Teisseyre, będąc w latach 1945-1946 prezesem Zarządu Głównego ZPAP i mając już doświadczenia jako jeden z założycieli Związku Zawodowego Lwowskich Artystów Plastyków, uważał, że związek „(...) będąc wykładnikiem opinii świata artystycznego, winien odegrać rolę decydującą w kształtowaniu i organizacji życia artystycznego w Polsce. Związek powinien otrzymać (przyznany ustawowo) głos opiniodawczy we wszystkich sprawach związanych z plastyką (np. szkolnictwo artystyczne, jego obsada personalna, konkursy, itp.) oraz głos decydujący w sprawach natury czysto artystycznej (jak np. nagrody, zakupy, itp.")[6]. Niestety, w większości wypadków skończyło się to tylko na intencjach, gdyż w starciu poglądów z rzeczywistością ta okazała się jeszcze nieprzygotowana do takiej formy pracy. Ani organizacja życia artystycznego, ani wiążąca się z tym recepcja sztuki nie były zadowalające.

Trudno stwierdzić, czy z uwagi na małą atrakcyjność swoich dokonań, ocierających się o eklektyzm, czy z braku takich potrzeb, „zainteresowanie społeczności Poznania dla »działalności artystycznej«, dokumentowanej eksponatami na wystawach – nie było duże. Co prawda III Salon (Ogólnopolski), zorganizowany w Pałacu Targowym na terenach Międzynarodowych Targów Poznańskich w czerwcu 1947 r., zwiedziło 2370 osób, a więc tyle mniej więcej, ile będzie wynosić frekwencja na przeciętnej wystawie w »Arsenale« w latach siedemdziesiątych. (...) Od samego początku działalności artyści postulują rozwijanie akcji propagandowych dla popularyzacji zagadnień plastyki i większe zainteresowanie dla spraw współczesnej twórczości środowiska ze strony prasy. W tych pierwszych latach sami plastycy sięgali często po pióro, recenzowali wystawy"[7].

Ton wypowiedzi poznańskich twórców zabarwiony był często goryczą i żalem, że nie są dostrzegane ich wysiłki ożywienia życia artystycznego w mieście, że dzieła współczesne nie znajdują nie tylko odbiorców, ale i nabywców, że tzw. plastyka jest, na dobrą sprawę, nikomu niepotrzebna. Znalazło to swój wyraz w sprawozdaniu Prezydium ZPAP z 1951 r., w którym otwarcie pisze się: „Poznań jest chyba jedynym miastem w Polsce, które obojętnie i chłodno przechodzi obok wysiłków naszych plastyków. (...)

---

[6] S. Teisseyre, *Walny Zjazd Delegatów ZPAP w Odrodzonej Polsce*, „Przegląd Artystyczny" 1946 (1).

[7] K. Kostyrko, *Z historii Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Poznańskiego*, w: *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945-1980*. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań 1987, s. 24.

Siedem lat, które minęły od 1945 roku, (...) można wykreślić z historii plastyki miasta Poznania. Nie będzie żadnego śladu ani w zbiorach prywatnych, ani w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, ani w zbiorach WRN czy MRN (...) Dlaczego wyłączono współczesną plastykę z życia kulturalnego i kultury życia codziennego miasta Poznania? (...) Dlaczego wnętrza dworców, poczekalni, kawiarnie, stołówki, gabinety kierowników, sale obrad WRN i MRN oraz WRZZ straszą, obrzydzają ludziom pracy chwile, poświęcone przez nich tworzeniu nowych wartości, straszliwą szmirą, oleodrukami, tandetną, a nawet pohitlerowską, spuścizną (...)?"[8].

W połowie lat pięćdziesiątych sytuacja uległa pewnej poprawie, do czego w dużej mierze przyczyniła się reorientacja polityki kulturalnej, która powróciła do modelu sprzed 1949 roku i stała się bardziej otwarta na sztukę i jej promocję. Gdy w 1955 roku dyrektorem Muzeum Narodowego w Poznaniu został Zdzisław Kępiński, miał on już bardzo klarowną koncepcję muzealną, o realizacji której myślał już od zakończenia wojny. Wiedział, że atutem muzeum musi stać się kolekcja polskiego malarstwa, zwłaszcza malarstwa współczesnego. W zbiorach kierował się głównie pozyskiwaniem dzieł o kolorystycznej proweniencji, odcinając się od piętna akademizmu i eklektyzmu.

Udało mu się (a właściwie doprowadził do tego), że stanowi ona jeden z najciekawszych zbiorów sztuki polskiej. Realizuje równocześnie zamysł wielkich retrospektyw – w 1958 r. jest to Wacław Taranczewski i Piotr Potworowski. Za nimi wspaniałe panoramy sztuki Zbigniewa Makowskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Jacka Malczewskiego, Magdaleny Więcek, Jana Berdyszaka, Tadeusza Brzozowskiego, Stanisława Teisseyre'a, Piotra Potworowskiego i wielu innych.

Poznańskie Muzeum Narodowe ziściło do pewnego stopnia marzenia środowiska artystycznego, zwłaszcza gdy chodzi o chęć pozostawienia śladu po współczesnych artystach, ukazywanie piękna i wartości estetycznych, uprzednio tak mocno spychanych na margines życia miasta. W tym sensie można powiedzieć, że życie artystyczne było dalekie od marazmu i zastoju.

„Wyboisty czas" powojennej sztuki polskiej splótł się ściśle z losami uczelni artystycznych, powiązanych zawsze z aktualną sytuacją kraju, lecz w wielu wypadkach paradoksalnie jakby niezależnych, tak w sensie pozytywnym, jak negatywnym. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Poznaniu (marzec – wrzesień 1945, dyr. Jan Wroniecki) w roku akademickim 1945/1946

[8] Tamże, s. 25–26.

przekształcony zostaje na Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych i Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Na stanowisku dyrektora władzę obejmuje prof. Wacław Taranczewski.

„Program i zespół kadry profesorskiej szkoły poznańskiej były przejawem osiągnięcia pułapu najlepszych wzorów realizowanych współcześnie w kraju i zaliczyły uczelnię, przed wojną jednak tylko peryferyjną, do rzędu atrakcyjnych, zwracających powszechną uwagę, i uznawaną za zdecydowanie postępową"[9].

Atrakcyjność ma przewrotną naturę – przyciąga, ale i daje się przyciągać, stąd twórca powojennej uczelni, Wacław Taranczewski, w 1947 r. przenosi się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uczelni od początków powojnia zdominowanej przez Eugeniusza Eibischa wraz z całą plejadą, najaktywniejszych jeszcze w latach trzydziestych, kolorystów. Również w Sopocie koloryzm staje się elementem wyróżniającym dla bogatej kadry profesorskiej. Warszawa to początkowo Cybis i Tomorowicz, ale gdy dołączył przybyły z Poznania Szczepański, to nie trudno już zgadnąć, o jaki warsztat i o jakie dzieła będzie tu chodziło.

Przewrotność atrakcyjności to także możliwość objęcia w 1947 roku poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych przez Stanisława Teisseyre'a – doświadczonego, jeszcze we Lwowie i, jak stwierdził Kępiński, „najzdolniejszego organizatora, (zahartowanego – J. D.-Z.) w trudnych bojach, a reprezentującego przy tym ogólnopolski autorytet w świecie artystycznym. Wybór został dokonany najtrafniej, jak to było możliwe w ówczesnych warunkach"[10].

Artystyczny rodowód Teisseyre'a sięga malarskiego środowiska Lwowa lat trzydziestych. W tym czasie, poprzez kontakty z Mieczysławem Wysockim i Tadeuszem Wojciechowskim, artysta związał się z grupą „Artes". W sensie programowym była ona najbliższa surrealizmowi, chociaż nie tyle w sensie określonego kierunku w sztuce, co pewnej postawy wobec sztuki i życia, postawy wywodzącej się ze świadomego wykorzystania obrazów podsuwanych przez wyobraźnię. Z tych czasów datują się serie płócien tworzących cykl „Otwarte drzwi", w których trudno uchwytny klimat niepokoju rozciąga się między otwartym wnętrzem a odległym pejzażem. Już wówczas widoczne było przywiązanie do koloru jako środka budowania obrazu, co swój pełniejszy wyraz znalazło w zbliżeniu do koloryzmu, chociaż realizowanego

---

[9] Z. Kępiński, *Historia Uczelni*, w: *1919–1969 Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu*. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań 1971, s. 23.

[10] Tamże, s. 23.

w odmienny sposób. Teisseyre „(...) dalszą jego drogę rozwojową widział w syntezie uwzględniającej doświadczenia i odkrycia plastyczne XX wieku z szerokim uwzględnieniem malarstwa surrealistów"[11]. Przyznać należy, że artysta konsekwentnie kierował się powyższą zasadą, co zaowocowało najlepszymi, moim zdaniem, pracami, powstałymi u schyłku jego życia. Był też okres w jego malarstwie, na początku lat pięćdziesiątych, kiedy podjął się malarstwa tematycznego, wynikającego z założeń sztuki realizmu socjalistycznego. Co ciekawe i niepokojące zarazem, w rozmowach o nim te właśnie prace są znane najlepiej i przywoływane jako w pełni dla niego charakterystyczne. W rzeczywistości sam Teisseyre miał do tego okresu stosunek niebywale ambiwalentny. Z jednej strony uważał, że pójście drogą realizmu może przełamać hermetyczność sztuki powojennej, której przyczyn upatrywał zarówno w stosunkach społecznych kapitalizmu, jak i w tradycji myślenia „fotograficznego", wywodzącej się jeszcze z wieku dziewiętnastego. Z drugiej, przyznawał, że były to chybione próby zapuszczenia się w tereny jałowe w czasie, (...) w którym wszyscy ulegliśmy złudzeniom, że dla stworzenia szerokiego odbioru społecznego malarstwa warto poszukiwać dróg poprzez współczesną tematykę i jasno czytaną formę. Fakty zaprzeczyły naszym złudzeniom..."[12]. Teisseyre wspominał te czasy z niechęcią i nie lubił o nich mówić. W 1985 roku w jego wypowiedzi, która ukazała się na łamach „Projektu", wspomniał: „W lecie 1983 roku byłem na wystawie szkoły sopockiej. Otóż wyszedłem z tej wystawy przygnębiony. Myśmy wówczas, w latach pięćdziesiątych, poszli na pewien kompromis. Z pozoru tylko drobny kompromis, żeby robić malarstwo bardzo czytelne pod względem przedmiotowym, nie zatracając jego wartości plastycznych. Okazało się jednak, że takie kompromisy dają w efekcie generalną przegraną. Na moje obrazy z tamtych lat patrzę teraz z niechęcią. I nie tylko moje obrazy tak widzę, również kolegów"[13].

W katalogu ostatniej wystawy retrospektywnej, którą sam przygotował jeszcze za życia i wcześniej opatrzył tekstem do katalogu (Poznań, Arsenał, luty 1988), Stanisław Teisseyre dzieli się z nami refleksjami nad panoramą sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem ostatniego stulecia, gdzie ostatnie lata i pierwsze dziesięciolecia wydają się mu bardzo do siebie zbliżone. „Charakteryzują je pluralizm kierunków, a zwłaszcza odrębność wizji poszczególnych artystów. Bo w istocie to nie kierunki, tendencje, hasła i manifesty

---

[11] T. Kostyrko, *Stanisław Teisseyre. Malarstwo*. Katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1964.

[12] Tamże.

[13] *Ten najlepszy...*, op. cit., s. 33.

są decydujące, lecz kreacyjna koncepcja poszczególnych osobowości, które się nimi posługują lub nawet bez nich obywają. (...) Wszystko bowiem wskazuje na to, że ludzkość znalazła się na jakimś zasadniczym zakręcie swej historii. Że trendy przemian, jakie funkcjonują w naszym wieku, nie mogą trwać w nie zmienionej postaci, jeżeli ludzkość pragnie dalej rozwijać się i istnieć"[14].

W ostatnich latach życia Stanisław Teisseyre opierał swoją twórczość na wiedzy i głębokiem przeżywaniu tradycji kultury śródziemnomorskiej. Powstał bardzo rozbudowany cykl „Ziemia", w którym najpełniej zawarła się jego nieustanna tęsknota za ładem kulturowym i świadomość licznych zagrożeń, jakie niesie współczesna cywilizacja. Uświadomienie sobie tych faktów było, jego zdaniem, niezbędne już w procesie nauczania historii kultury i sztuki w Uczelni Plastycznej. Stąd wywodziła się jego koncepcja zajęć, w których historię sztuki poprzedzać winna historia kultury, pozwalająca uzmysłowić sobie fakt, że jest to jedna wielka całość i żaden znaczący fakt artystyczny nie powstał w oderwaniu od niej. Dodać należy, że malarz był zwolennikiem poglądu o braku postępu w sztuce, tj. że w sensie aksjologicznym trudno dowieść, na przykład, wyższości sztuki Renesansu nad gotykiem, myśl ludzka jest zawsze wyrazem świadomości pewnej epoki i jako taka nie ewoluuje. Motyw ten przewijał się w wielu jego wypowiedziach i dyskusjach na temat programu Szkoły.

Kondycja Uczelni, od chwili przejęcia po Taranczewskim stanowiska rektora przez Stanisława Teisseyre'a w 1947 roku, jest, jak na owe czasy, nie najgorsza. Powstało Studium Roku Ogólnego pod kierownictwem Hipolita Polańskiego – malarza hołdującego kapistowskiej koncepcji rozstrzygania płótna, chociaż sam posługiwał się szarościami ołówka, gdzieś rodem z Cortota, pragnąc odnaleźć w monochromatach ekwiwalent palety barwnej. Istnieją też dwa wydziały – Malarstwa i Grafiki (kierownik – prof. Eustachy Wasilkowski) oraz Rzeźby i Sztuki Wnętrza (kierownik – prof. Lucjan Kintopf). Dodać należy, że tytuły rektora, prorektora, dziekana i prodziekana wprowadzone zostały dopiero w roku akademickim 1949/1950, a obejmujący w 1947 roku Uczelnię Stanisław Teisseyre był jej dyrektorem (v-dyrektor – prof. Rudolf Krzywiec).

Po odejściu Wacława Taranczewskiego do Krakowa (1947) ciekawszą pracownią malarską staje się prowadzona przez Eustachego Wasilkowskiego, wywodzącego się, co prawda, podobnie jak Stanisław Teisseyre, ze lwowskiego „Artesu", ale tworzącego w konwencji kapistowskiej o ekspresyjnym

[14] S. Teisseyre, *Refleksje*, w: Katalog wystawy malarstwa, BWA. Poznań 1988.

zabarwieniu. Był on może najbardziej ekspresjonistą, przynajmniej z przekonania, o czym świadczy założenie ekspresjonistycznej i lewicującej grupy „Linia" (1936). Po wojnie skłonił się ku koloryzmowi, ale osobiście pojmowanemu, bardziej w duchu Cezanne'a niż Cybisa, którego zresztą był wielkim przyjacielem.

Wspaniała postać ówczesnej Szkoły to, przyjęty od 1948 r., prof. Jan Cieśliński – zajmujący się od zakończenia wojny pracami nad odbudową architektoniczną Poznania.

Wszystko zapowiadało, że Szkoła, jaką „objął" Teisseyre, rozwinie się dalej, że przybędzie studentów, pedagogów, że stanie się prawdziwą ALMA MATER. Rozumiał on bowiem nie tylko potrzeby uczelni jako całości, ale każdego z prowadzących tam zajęcia i każdego ze studentów. Będąc prezesem Zarządu Głównego ZPAP, musiał rozwiązywać, narosłe jeszcze w czasach międzywojennych, konflikty między zwolennikami różnych struktur organizacyjnych, różnych tradycji a twórcami, domagającymi się rozstrzygania aktualnych problemów sztuki. Starał się więc zdobyte wówczas doświadczenia wykorzystać w kierowaniu Szkołą.

Ze swojej strony pomagał więc artystom-pedagogom w rozmowach z władzami politycznymi, władał bowiem niezwykle skuteczną bronią stwarzania takich sytuacji, w których działacze polityczni musieli uznać istnienie wartości kulturalnych, o których niejednokrotnie nie mieli pojęcia. Teisseyre potrafił bowiem, przy użyciu niewielu nawet słów, dać odczuć hierachię wartość i niemożność ich odrzucenia. Była to umiejętność bardzo przydatna podczas pełnienia funkcji rektorskich we wszystkich jego kadencjach (1947-1950 i 1965-1978). 1 października 1950 roku Stanisław Teisseyre został służbowo przeniesiony na stanowisko rektora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie. W Poznaniu rządy przejął prof. Hipolit Polański. Pierwszą jego decyzją była reorganizacja Szkoły. Zlikwidowany został Wydział Malarstwa i Grafiki, w miejsce Wydziału Rzeźby i Sztuki Wnętrz utworzono Wydział Architektury Wnętrz ze studium rzeźby (dziekan – prof. Jan Cieśliński). Uczelnia z dwuwydziałowej stała się jednowydziałowa, nastawiona wyłącznie nieomal na zagadnienia użytkowe. IV rok Malarstwa i Grafiki postawiono w stan likwidacji. Jednocześnie jednak zatrudniono w niej wybitnych architektów – Jana Bogusławskiego i Jerzego Staniszkisa. Z nazwiskiem pierwszego z nich łączy się wręcz pojęcie „szkoły mebla Bogusławskiego", drugi, związany na dłużej ze środowiskiem warszawskim, pracował w poznańskiej Uczelni dziesięć lat.

Kolejny etap reorganizacji to utworzenie dwuletniego Studium Ogólnego i trzyletniej specjalizacji. Na konsekwencje trzeba było czekać niedługo.

Regres Uczelni stał się pełny. Trzy lata później, w roku akademickim 1956/1957, nie było już naboru na I rok studiów. Sytuacja stała się bardzo groźna, PWSSP groziła likwidacja.

Ministerstwo Kultury i Sztuki zarządziło w październiku 1957 r. zaprowadzenie w Szkole Studium Rysunku i Malarstwa (ze specjalnością w zakresie projektowania architektonicznego, mebla i tkaniny oraz wystawiennictwa i grafiki użytkowej), Studium Rzeźby (specjalizacja w ramach architektury z odlewnictwem w brązie i ceramiką) oraz Wydziału Architektury Wnętrz (mającego ulec stopniowej likwidacji do 1961 roku). W Uczelni nie było II roku studiów.

W 1958 r. PWSSP otrzymała nowy gmach przy alejach Marcinkowskiego. Powstało pięć katedr, jedną z pracowni malarstwa i rysunku objął wybitny malarz – Piotr Potworowski, dawny członek Komitetu Paryskiego, pracujący przez wiele lat w szkole artystycznej w Bath. Jego powiązanie z kolorymem jest bardzo złożone, gdyż opierając się na motywach rzeczywistości zewnętrznej, nadawał jej nieomal abstrakcyjny wymiar, wynikający z posłuszeństwa ścisłym regułom komponowania płótna. Była to w każdym razie osobowość fascynująca tak dla studentów, jak i artystów, spragnionych kontaktów ze światem.

Pomimo pozyskania tak silnych osobowości artystycznych, sytuacja Uczelni nie była jednak zadowalająca, pojawiły się głosy o konieczności powtórnej jej reorganizacji, innej obsadzie kadrowej, innej strukturze. W wyniku dyskusji powołana została w roku akademickim 1964/1965 senacka komisja reformatorska pod przewodnictwem prof. dr. Z. Kępińskiego. Równolegle rektor Hipolit Polański przekazał realne zarządzanie Szkołą Janowi Węcławskiemu. Hasło nadrzędne reformy było mniej więcej zbliżone do inicjatyw tużpowojennych: chcemy zespołu najlepszego, jaki tylko w aktualnym stanie polskiej plastyki jest możliwy. Komu jednak powierzyć tak skromne, a zarazem wielkie i piękne, zamierzenie?

Rok później na stanowisko rektora PWSSP w Poznaniu powołany został ponownie Stanisław Teisseyre. Wracał jednak już do innego Poznania – sam, z bagażem doświadczeń sopockich, spotkał się z doświadczeniami kolegów. Dostrzegł w Szkole paradoks – tu, gdzie sztukę czystą, a głównie malarstwo, zepchnięto na margines, pedagodzy zredukowani do minimum, oddalający się, jak zauważył to Kępiński, od życia artystycznego kraju – właśnie tu kończy studia wielu świetnie zapowiadających się młodych twórców: Berdyszak, Kopczyński, Rodzińska, Truszyński, Hałas, Jeziorkowski, Kowalski. Młodzi artyści, studenci jeszcze, zdobywają wyróżnienia na imprezach ogólnopolskich (głównie rzeźbiarze). Dla Teisseyre'a jest to przesłanka do

stwierdzenia, że może jeszcze nie jest tak źle, skoro młodzi odnoszą sukcesy. „Tymczasem w gronie profesorów – jak pisał Kępiński – zaczęła dominować wyraźna chęć pozostania czy wręcz cofnięcia się ku pierwszym chwilom powojennym, kiedy to ofensywna działalność frontu kolorystycznego dawała jego nowym czy starszym adherentom wrażenie bezwzględnej wyższości nad wszystkimi odmiennymi orientacjami artystycznymi"[15].

Stanisław Teisseyre nie był człowiekiem naiwnym, no, może z pewnymi, anegdotycznymi wręcz wyjątkami; wiedział dużo i widział swoją Szkołę bardzo precyzyjnie. Był świetnym znawcą ludzi, i to zarówno ich zachowań w sytuacjach interpersonalnych, jak i możliwości tkwiących w każdym. Podstawową zasadą, jaką przyjął, było ściągnięcie do Poznania najciekawszych w dziedzinie sztuk pięknych twórców, bez względu na miejsce zamieszkania i niezależnie od tego, w jakim stopniu mieli oni kontakt ze szkolnictwem artystycznym. Uważał, że należy umożliwić im jak najszybsze otrzymanie kolejnych stopni naukowych (w sensie odpowiadających im przewodów I i II stopnia) na podstawie osiągnięć artystycznych, wybitnych na skalę nie tylko ogólnopolską, ale i światową. Miało to być jedynym kryterium oceny pozadydaktycznej współpracujących z nim pedagogów. Stąd wywodzi się ulubione jego powiedzenie: „Awans za wysługę lat możliwy jest na poczcie". Dlatego też, z bezwzględnym przekonaniem, zaangażował chociażby Waldemara Świerzego i Magdalenę Abakanowicz, którzy ze szkolnictwem nie mieli nic wspólnego. Jak krótka historia pokazała, nie pomylił się ani na jotę. Naturalnie, zarzucano mu, że Uczelnia opiera się na dojeżdżających, ale to właśnie oni wykształcili sobie następców, zaszczepiając im pewną tradycję kultury artystycznej i warsztatu.

PWSSP w Poznaniu funkcjonowała więc od dwóch lat jako Uczelnia dwuwydziałowa. Na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w 1965 r. tworzyła się zupełnie nowa struktura, grafikę prowadzili tam zaproszeni spoza Poznania twórcy: Waldemar Świerzy, Zbigniew Makowski, Lucjan Mianowski, Andrzej Pietsch, Zbigniew Lutomski, rzeźbę: Magdalena Więcek-Wnukowa, Olgierd Truszyński i Jan Berdyszak, a Wydział Architektury Wnętrz wzbogacił się o osobowości twórcze Stanisława Zamecznika i dr. inż. Duszana Poniża. Przez osobę Zamecznika, jednego z najciekawszych na świecie twórców, Szkoła zdobyła wiedzę o koncepcjach i doświadczeniach z zakresu nowoczesnego wystawiennictwa. W Poznaniu sytuacja była paradoksalna – w mieście targowym PWSSP kształciła wyłącznie architektów wnętrz i projektantów mebla. Dopiero wraz z przyjściem Zamecznika utworzono, 1 stycznia

[15] Z. Kępiński, *Historia...*, op. cit., s. 29.

1966, Pracownię Projektowania Wystaw. Podobnie, Uczelnia do roku akademickiego 1965/1966 nie miała pracowni wzornictwa przemysłowego, która właśnie wtedy weszła w skład II Katedry Projektowania Architektonicznego pod kierownictwem prof. Jana Węcławskiego.

Wkrótce też, z uwagi na wysoki poziom i dynamiczny rozwój wzornictwa, Wydział rozszerzył swoją nazwę na Architekturę Wnętrz i Wzornictwo Przemysłowe.

Poznańska Uczelnia Plastyczna zawdzięcza Teisseyre'owi zrealizowanie koncepcji integracji sztuk, przy jednoczesnym zachowaniu pełnej ich autonomii. Uważał on, że dla istnienia dyscyplin projektowych i dyscyplin wolnej ekspresji ważne jest wyznaczenie właściwych programów. Student kierunku projektowego niekoniecznie musi równocześnie studiować malarstwo, natomiast niezwykle potrzebna mu jest wiedza o kolorze, o formie, umiejętność komponowania, ale jakby w zupełnie inny sposób. Oczywiście, może on malować, i czynić to znakomicie, jednak program, jaki proponuje mu się na studiach, powinien być inny. W konsekwencji takiego podejścia Teisseyre przywiązywał wielkie znaczenie do indywidualizacji studiów, prowadzącej do wpojenia studentom zdolności samodzielnego myślenia połączonego z rozwojem umiejętności praktycznych. Podczas pracy nad dyplomem młody człowiek musi posiadać umiejętność „(...) postawienia i zdefiniowania problemu, nad którym pracuje oraz umiejętności uzasadnionego rozwiązania tego problemu środkami plastycznymi"[16].

Teisseyre uważał, że malarstwa nie można nikogo nauczyć. Możliwe jest tylko przekazanie określonej wiedzy w zakresie spraw warsztatowych, techniki, technologii. „Reszta to coś innego. Szkoła daje możliwość porównań. Daje młodym ludziom rodzaj lustra, w którym mogą się zobaczyć. Pozwala im się otworzyć, zobaczyć siebie na tle innych"[17].

Było to ściśle związane z koncepcją tzw. „podwójnego warsztatu" – jeden z nich to warsztat w sensie dosłownym, umiejętność operowania określoną materią w celu uzyskania zamierzonego efektu, bądź wykorzystania dopuszczalnego przypadku, drugi każdy stwarza sobie sam na bardzo własny, indywidualny wymiar. W tym drugim warsztacie musi znaleźć się miejsce nie tylko na sprawność warsztatową, ale i na refleksję filozoficzną przefiltrowaną przez bagaż doświadczeń, które zdobywamy w ciągu całego życia. Program realizowany w takiej Szkole „ (...) zdaje się nastawiać na rodzaj myślenia probabilistycznego w formowaniu umysłów słuchaczy, dając

[16] S. Teisseyre, *Kryteria egzaminacyjne. Tok studiów*, „Sztuka" 1974 (2).

[17] *Ten najlepszy...*, op. cit., s. 34.

im zamiast gotowych recept i surogatów wiedzę o zależnościach między myśleniem a widzeniem, zmysłami i intelektem"[18].

Aby do tego doprowadzić, należało stworzyć zarówno możliwości wyboru pracowni głównych, jak i pracowni wolnego wyboru. W odniesieniu do wybitnie zdolnych – skrócono tok studiów. Myśląc o przyszłości absolwentów kierunków tzw. sztuk czystych, wprowadził Teisseyre zasadę rozszerzenia dyplomu o aneks z wybranej dziedziny użytkowej.

Wielką wagę przykładał też do wyważenia proporcji i wzajemnych relacji między sztuką tzw. „czystą" a „użytkową", między kierunkami projektowymi a „swobodną ekspresją". W praktyce oznaczało to otwartą szkołę o wielu specjalizacjach i wielu wyborach.

Zrealizowała się Teisseyre'owska wizja Uczelni, a jej konsekwencje obecne są do dzisiaj. To, że PWSSP w Poznaniu należy z pewnością do czołówki uczelni artystycznych w Polsce, to nie tylko zasługa ostatnich lat jej dalszego dynamicznego rozwoju, lecz przede wszystkim świadomość, że ma ona trwałe i głęboko przemyślane podstawy funkcjonowania. Nic i nikt nie może tego już przekreślić.

[18] J. Juszczyk, *Tryptyk z postacią centralną*, „Nurt" 1980 (3).

Tadeusz Nyczek

Kraków w Poznaniu

O poznańskiej Szkole krąży po Polsce taka anegdota.

Do jednego z profesorów przyjechał – z innego miasta – jego przyjaciel, też artysta. Profesor postanowił pokazać przyjacielowi Szkołę. Idąc jednym z korytarzy, natknęli się na kupkę przedmiotów żelaznych i żelazopodobnych. – Macie jakieś kłopoty hydrauliczne? – spytał przyjaciel. – Dlaczego? – zdziwił się profesor. – No, te rury, kolanka, narzędzia... – odpowiedział przyjaciel. – Nie, wszystko w porządku – odparł profesor. – To chyba dyplom u Berdyszaka.

Nie wiem, czy anegdota jest, po pierwsze, autentyczna, po drugie, dobrze zacytowana, po trzecie wreszcie – czy jest w ogóle zbliżona do prawdy. To jest, czy oddaje jakąś prawdę, niechby tylko przybliżoną, o poznańskiej Szkole – czy tylko mit o niej krążący.

Jakkolwiek by było, taka opinia o Szkole panuje, co niech potwierdzi fakt, że rozpocząłem od przytoczenia takiej właśnie anegdoty. Na usprawiedliwienie muszę dodać, że posługiwanie się anegdotami wynika po trosze z tego, że w poznańskiej Szkole byłem bodaj wszystkiego dwa razy fizycznie, choć wielokroć duchem, jako że mam tu wielu przyjaciół.

Kupka rur i narzędzi jako domniemany dyplom świadczyłaby zatem o niewątpliwej awangardowości Uczelni. Czy opinia o niej mogłaby być inna, skoro jej rektorami bywali: Jarosław Kozłowski, Antoni Zydroń i ostatnio Wojciech Müller? Skoro unosił się nad nią całe lata duch wielkiego reformatora myśli teozoficzno-estetyczno-filozoficznej, Zdzisława Kępińskiego, a Pani Alicja Kępińska należy do najekskluzywniejszego w Europie, a może i na całym świecie, damskiego klubu Teoretyczno-Krytycznych Wspieraczek Awangardy, obok Urszuli Czartoryskiej, Andy Rottenberg i Bożeny Kowalskiej?

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka Główna w Poznaniu

Skoro nazwiskami natychmiast kojarzącymi się z artystycznym Poznaniem są dwie gwiazdy polskiej awangardy, wspomniany już Jan Berdyszak oraz zjawiskowa biała dama, autorka największych na świecie dzieł, z braku właściwego określenia wciąż nazywanych graficznymi, Iza Gustowska?

Ja wiem, dziś to już wszystko klasyka. Cóż z tego, że wiecznie młoda, skoro klasyka. Mówię herezje? Proszę, oto mały dowód prawdy.

Był rok chyba 1974. W Lublinie odbywała się tradycyjna Lubelska Wiosna Teatralna, jeden z istotnych wówczas festiwali młodych artystów głównie związanych z teatrem studenckim. Gościła tam też wtedy sławna już poznańska Grupa „Od Nowa", od kilku lat aktywnie obecna na rynku młodoartystycznym. Grupa była czymś na pograniczu teatru, happeningu, plastyki przestrzennej, sztuki akcji. W Lublinie zademonstrowała pokaz nazwany „Muzeum Teatru". Nie chcę wchodzić w szczegóły, zresztą, dziś nie wszystkie już pamiętam. Jednym z elementów tego pół happeningu, pół wystawy była ogromna, ruchoma, pasiasta białoróżowa płachta. W pewnej chwili kilkoro młodych ludzi, przyjaciół Grupy „Od Nowa", postanowiło włączyć się do akcji. Ukryło się mianowicie pod wzmiankowaną płachtą i tworząc najprzeróżniejsze konfiguracje, wytoczyło się z budynku, w którym była wystawa, na ulicę. Wyglądało to z daleka jak wielki smok chiński i niewątpliwie robiło wrażenie na przygodnych przechodniach, licznie gromadzących się na trasie wędrówki tajemniczego stwora. Niestety, w owym czasie przebywała w Lublinie jakaś ważna delegacja zaprzyjaźnionego mocarstwa zza wschodniej miedzy, przez co milicja wykazywała się wzmożoną czujnością. Rychło też zjawiła się na miejscu publicznego przestępstwa i w sile kilku pojazdów mechanicznych różnego kalibru dokonała aresztowania smoka, pod zarzutem, jak się potem okazało, zakłócania porządku publicznego oraz hańbienia barw narodowych. W tym ostatnim wypadku chodziło o białoróżowy kolor płachty.

Na szczęście udało się przekonać odnośne władze lubelskie, zamieszane w sprawę już polityczną, że kolor różowy to niekoniecznie czerwony i że nikt tu niczego nie podważał, nie naruszał ani nie obrażał. Uczestników happeningu wypuszczono z aresztu po kilku godzinach. Było i śmieszno, i straszno, jak mawiają bracia Rosjanie. Wiem coś o tym, bo tam byłem i to piwo piłem, siedząc najpierw pod płachtą, potem w areszcie z paroma kolegami i jedną koleżanką, słynną swego czasu aktorką filmu polskiego, Mają Wachowiak, później pracowniczką Radia Wolna Europa w Monachium, dokąd wyemigrowała między innymi w poczuciu bezsensu robienia czegokolwiek w ojczyźnie. Jaki udział w tym jej wyborze miał areszt lubelski, nigdy pewnie się nie dowiemy.

Pragnę tylko jeszcze wspomnieć, że współtwórcami, inicjatorami i głównymi projektodawcami działań Grupy „Od Nowa" była dobrana parka, odnotowywana w raportach milicyjnych jako Izabella Gustowska i Wojciech Müller.

Droga od awanturnictwa estetyczno-kryminalnego, znamiennego dla działań prawdziwej awangardy, do pluszowych gabinetów rektorskich jest, jak się łatwo domyślić, długa i najeżona mnóstwem przeciwieństw. Jednak do pokonania, jak to udowodniła wspomniana para niegdysiejszych prowokatorów, a późniejszych zwierzchników szacownej Uczelni, dzisiejszej jubilatki. Twierdzenie o sklasycznieniu awangardy w przypadku poznańskiej PWSSP nie jest więc wymysłem, ale historycznym faktem.

Jaki udział w tym oswajaniu awangardowej rewolucji, wyrywaniu jej kłów i wyciskaniu jadów miała krakowska grupa artystów sprowadzonych swego czasu do Poznania rzekomo w celu „poszerzenia profilu nauczania"? Czy był to tylko skutek dalekosiężnego myślenia Stanisława Teisseyre'a, niekoniecznie awangardzisty, a nawet przeciwnie, niegdysiejszego autora sławnego dzieła „Pomoc wojska przy żniwach", późniejszego solidnego kolorysty, nieprzypadkowo wymienianego obok Piotra Potworowskiego czy Wacława Taranczewskiego?

W tamtych latach, kiedy Teisseyre sprowadzał do Poznania Tadeusza Brzozowskiego, Jacka Pugeta, Andrzeja Pietscha, Lucjana Mianowskiego, Tadeusza Jackowskiego i Zbigniewa Lutomskiego, mogło to wyglądać na politykę, mówiąc językiem panującego nam obecnie prezydenta – równoważenia awangardowej lewej nogi – prawą konserwatywną. I tak się to przez długie lata na zewnątrz postrzegało. Model poznański wydawał się dzięki temu wprost idealny. Studenci, wzrastający pośród mnogich a sprzecznych nurtów, prądów, wpływów i tendencji, walki starego z nowym, nowego ze starym, konwencji z antykonwencją i tak dalej – mieli do dyspozycji całą paletę wyborów. Chcieli postawić kilka stołków, posmarować je marmoladą, obudować je teorią Ogino-Knausa poszerzoną o zależność konsystencji marmolady od wiązki światła rozszczepionego w okularach minus 6 – proszę uprzejmie. Chcieli zapoznać się z najzwyklejszym płótnem i farbami? Z tradycyjnym ryciem w miedzi, zakwaszaniem cynku albo smarowaniem po kamieniu, a wszystko w celu udowodnienia światu, że motyw gruszki na stole bądź gołej baby na tle okna jest wiecznie żywy – owszem, czemu nie.

A jednak z dzisiejszej perspektywy patrząc, mam wątpliwości, czy ten podział był i jest tak banalnie prosty. I w związku z tym, czy nadal jest zasadna metafora konia trojańskiego w odniesieniu do obecności krakowskich

artystów w poznańskiej Uczelni. Sądzę, głównie zresztą na podstawie domysłów i tak zwanego dowolnego wnioskowania z odległości kilkuset kilometrów od Poznania, że ani rewolucja awangardowa propagowana w tej Szkole nie była tak rewolucyjna, ani tradycyjność krakowskich Odyseuszy tak konwencjonalna. I że to tylko nasza skłonna do uproszczeń wyobraźnia stworzyła sobie tę dwubiegunową opozycyjność.

Spójrzmy na dumnego, z jednej jakoby bryły wyciosanego, krakowskiego konia trojańskiego. Jaki on tam jednorodny, konsekwentny. Świętej już pamięci półkrakowianin, właściwie zakopiańczyk – Tadeusz Brzozowski: toż to sama esencja nowoczesności. Lutomski z Mianowskim – pierwsze wówczas, w latach sześćdziesiątych, nazwiska awangardy graficznej: Lutomski prawie abstrakcjonista, Mianowski prekursor pop-artu w polskiej sztuce. Waltoś, nabytek z lat siedemdziesiątych, jako członek Grupy „Wprost" też uchodził swego czasu za reprezentanta „nowego" w sztuce, kontestatora i antyestetę. Sam pamiętam jego obrazy malowane i dłubane w miękkich pilśniach, smarowane piaskiem i drutowane. A Jerzy Kałucki? Kwintesencja nowoczesności.

Na dobrą sprawę tylko Jacek Puget, Andrzej Pietsch i Tadeusz Jackowski zasługiwaliby na miano tradycjonalistów, w najszlachetniejszym skądinąd tego słowa znaczeniu. Więc choć mogę sobie wyobrazić, że koncepcje sztuki Berdyszaka i Waltosia dzielą lata świetlne, przecież są to tylko dopełniające się skrajności, między którymi rozciąga się strefa wpływów wcale nie tak jednoznacznie definiowalnych. I wręcz może się okazać, że to właśnie jest całkiem zwyczajne i naturalne.

Mitologie miast wskazują zresztą zadziwiające podobieństwo Poznania i Krakowa. Oba uchodzą za siedliska mieszczańskiej tradycyjności, swoistego konserwatyzmu intelektualnego i obyczajowego, chroniącego jakoby przed popełnianiem pospiesznych głupstw i nabieraniem się na przejściowe mody. A jednocześnie właśnie tu odbywały się najśmielsze rewolucje filozoficzne i artystyczne, antymieszczańskie prowokacje i odkrycia naukowe.

Piszącemu te słowa wystarczy odwołać się do pierwszych z brzegu wspomnień z młodości górnej i chmurnej, by uświadomić sobie i innym tę prostą prawdę, że kiedy dwie dekady temu z okładem, jako tak zwane wstępujące pokolenie, usiłowaliśmy stworzyć front duchowo-artystyczny będący naszą wizytówką w świecie kultury, nam, zawłaszczającym wówczas stare mury Krakowa, najbliższymi sojusznikami byli właśnie poznaniacy. To ze wspomnianą Grupą „Od Nowa", ze Staszkiem Barańczakiem, Ryszardem Krynickim i Leszkiem Dymarskim, niegdysiejszym poetą, dziś lepiej znanym jako członek Rady Radiofonii i Telewizji, z Wojtkiem Wołyńskim i Lechem

Raczakiem z jego Teatrem Ósmego Dnia było nam bardziej po drodze niż z kimkolwiek innym.

I kto tu mówi, że w nowoczesnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu siedzi jakaś grupka małopolskich zaprzańców i dłubie swoje na pohybel czystemu ideologicznie i estetycznie w obliczu dostojnej Jubilatki? Jeśli jest pod słońcem coś bardziej naturalnego niż taki mariaż, to właśnie obchodzicie Państwo kolejne udane gody szczęśliwego, mam nadzieję, pożycia wielkopolsko-małopolskiego duetu. I tak trzymać!

Mariusz Rosiak

Lokalny uniwersalizm, uniwersalna lokalność

Losy artystycznych karier bywają bardzo kapryśne. Trudno tu o wyodrębnienie jakichś prawidłowości, gdyż przypadek, tzw. zrządzenie losu, odgrywa najczęściej kolosalną rolę. W tym sensie mit Kopciuszka jakże często działa niezwykle odurzająco i poglądowo, jeśli uprzemy się prześledzić choćby tylko kariery znanych i uznanych artystów.

Choć na ogół biografie wybitnych artystów układają się w pewne logiczne całości, to trudno na ich podstawie zbudować jakiś idealny model czy wzorzec. Pewne pozostaje cały czas tylko jedno: konsekwencja i upór, poparte żmudną i niestrudzoną pracą zaprawioną choćby tylko odrobiną talentu, zostają w końcu dostrzeżone. Reszta jakże często bywa po prostu loterią. A mówiąc nieco innym językiem – sztuką spotkania odpowiednich ludzi w odpowiednim czasie.

W świadomości uczestników życia artystycznego w Poznaniu utrwaliło się obiegowe przekonanie, że przez ostatnie pięćdziesiąt lat żaden z poznańskich artystów nie zrobił nigdy kariery nawet ogólnopolskiej, nie mówiąc o skali Europy czy świata. Wytworzył się niejako niewidzialny krąg niemożności. Zaklęte koło, poza które nie może wydostać się żaden z artystów. A tymczasem potencjał artystyczny środowiska poznańskiego rośnie z roku na rok, choć nie w każdym sezonie pojawiają się talenty choćby na miarę artystów z kręgu Koło Klipsa.

W latach pięćdziesiątych pewną rolę odegrała Grupa 4F+R, której wystąpienia odbiły się nawet jakimś echem w ówczesnej Polsce. W latach sześćdziesiątych poznańska Galeria OdNowa, prowadzona przez Andrzeja Matuszewskiego, należała do jednego z najbardziej radykalnych miejsc artystycznych w kraju. W latach siedemdziesiątych mówiło się i pisało sporo

o poznańskiej figuracji (Lech Ratajczyk, Danuta Waberska, Norbert Skupniewicz i inni). W latach osiemdziesiątych zdecydowanie zabrzmiały propozycje Koło Klipsa (Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Krzysztof Markowski, Wojciech Kujawski). W latach dziewięćdziesiątych pojawiła się znów duża grupa młodych artystów, z których – kto wie – może niejeden odegra jeszcze znaczącą rolę.

Najbardziej spektakularny sukces odniósł jednak – jeśli chodzi o rezonans międzynarodowy – Mariusz Kruk, zaproszony przez Jana Hoeta do udziału w ostatnich Documenta w Kasel, w 1992 roku. Po sukcesie tej prezentacji Kruk wchodzi szybko w obieg poważnych europejskich galerii komercyjnych, choć trudno jeszcze wykreślić precyzyjnie perspektywy rozwoju tej kariery artystycznej. Jedno nie ulega dla mnie wątpliwości: sztuka Mariusza Kruka zdecydowanie, choć nie bez wewnętrznych pęknięć i wątpliwości, wkroczyła w swoją dojrzałą fazę.

Wcześniej kilku innych artystów nieźle wystartowało w Paryżu, tudzież zapewne w paru innych mniejszych i pomniejszych miastach, ale zachłyśnięci nagłym sukcesem komercyjnym, dość szybko porzucili kreację na rzecz produkcji. Dzisiaj płacą cenę zbyt pospiesznych i zbyt pochopnych rozstrzygnięć. To, oczywiście, zawsze kwestia formatu człowieka, osobowości twórczej, która zdolna jest oprzeć się tej najgroźniejszej z pokus...

Wydawało się także, że po kilku sukcesach międzynarodowych i prezentacji na Biennale w Wenecji w 1988 roku otworzą się znacznie ciekawsze perspektywy dla twórczości Izabelli Gustowskiej, która – nie waham się użyć tego porównania – odpowiednio wsparta – moralnie, finansowo i organizacyjnie – byłaby w stanie odnieść nie mniejszy sukces niż Magdalena Abakanowicz. A przynajmniej jej propozycja jest w równym stopniu całościowa, poparta ogromną pracowitością – co jest dużym atutem artysty w grze o profesjonalnie rozumiany rynek.

Warto przypomnieć, że wcześniej, w 1986 roku, Izabella Gustowska otrzymała złoty medal na II Triennale Sztuki Współczesnej w New Delhi oraz prestiżowe zawsze nagrody na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie, Ljublianie, Fredrikstad. Tym bardziej że kreowana przez Gustowską formuła „sztuki kobiet" miała niezłe zaplecze instytucjonalne, została poparta wieloma problemowymi i tematycznymi wystawami oraz sympozjami. Wychodziła naprzeciw feministycznie usposobionej epoce. Te działania animacyjne – prowadzone również w ramach Galerii O.N. – wspomagały œuvre Gustowskiej, pozyskiwały naturalnych i wdzięcznych sprzymierzeńców, rozszerzały krąg publiczności. Wprowadzały wreszcie aspekt wymiany – zawsze ważny w promocji i popularyzacji własnej sztuki.

Podobnie zresztą funkcjonował w latach 1972-1991 Jarosław Kozłowski – współtwórca i długoletni animator Galerii Akumulatory, która miała w Poznaniu olbrzymie zasługi w spopularyzowaniu sztuki konceptualnej, ukazując wielowątkowość jej ewolucyjnych realizacji w akcjach, działaniach i wystąpieniach artystów z Polski, Anglii, Holandii, Niemiec czy Stanów Zjednoczonych. Kozłowski, bez zabiegania o rozgłos dla własnej sztuki, po doświadczeniach animatora i kreatora galerii podejmował się z pasją kolejnych ról społecznych, najpierw jako rektor poznańskiej PWSSP, a później jako kurator Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Jednocześnie jednak realizował własne idee i wystawy w coraz poważniejszych galeriach i muzeach, nie tylko europejskich, które ugruntowały jego pozycję jako jednego z wschodnioeuropejskich klasyków konceptualizmu.

Urzekającą siłę przebicia ujawniła Joanna Przybyła, która jako jedna z nielicznych poznańskich artystów trafnie rozpoznała meandry światowego rynku sztuki i już niemalże na starcie odnotowała kilka spektakularnych sukcesów. Ale też artystycznie jej propozycja była od razu dojrzała, miała swój ciężar gatunkowy i głębię. Wystawiła swoje prace w takich galeriach, jak Demarco Gallery w Edynburgu, Galeria Krzysztofory w Krakowie czy Atelier 340 w Brukseli. Nic dziwnego, że jej twórczość dostrzeżono w poważnych pismach (m.in. okładkę poświęcił jej prestiżowy amerykański kwartalnik poświęcony nowoczesnej rzeźbie – „Sculpture").

Wcześniej przez Poznań przewinęła się, oczywiście, cała plejada artystów wybitnych, którzy „przebili się" do świadomości ogólnopolskiej, weszli do podręczników historii sztuki swojego czasu: Alfred Lenica, Wacław Taranczewski, Piotr Potworowski. Nie wiadomo właściwie, jak zaszeregować z kolei twórczość takich artystów – niewątpliwie wielkich indywidualności nie tylko na miarę Poznania – jak Jan Spychalski, Ildefons Houwalt, Andrzej Matuszewski, koloryści poznańscy (Hipolit Polański, Eustachy Wasilkowski, Józef Krzyżański, Józef Flieger, Stanisław Szczepański). Każdy z nich miał swoich zagorzałych wyznawców, oddanych kolekcjonerów, pilnych uczniów.

Niebagatelną rolę w sztuce lat sześćdziesiątych odegrał, a właściwie odgrywa do dziś, Jan Berdyszak. W swoim czasie dostrzegany i doceniany przez ogólnopolskie instytucje życia artystycznego, wykreował bardzo indywidualną formułę sztuki wspartą na założeniach filozoficznych i intelektualnych – ezoteryczną, zimną, odważnie podejmującą dialog z kluczowymi problemami sztuki światowej. Dość powiedzieć, że Berdyszak jest jedynym artystą poznańskim, który doczekał się (wydanej zresztą już w 1979 roku) monografii, pióra Bożeny Kowalskiej.

Wydawało się z kolei, że dzieło Jerzego Piotrowicza znacznie dalej poniesie jego twórcę niż to się stało. Piotrowicza wykreował właściwie Teatr Ósmego Dnia, i to trochę na przekór poznańskim środowiskom opiniotwórczym, jako dzieło niosące duży ładunek ideowej i emocjonalnej kontrabandy. Dzisiaj myślę, że twórczość Piotrowicza w niewielkim jednak stopniu przekroczyła lokalną perspektywę oglądu i popularyzacji. Sztuka ta „utknęła" niejako w połowie drogi między Poznaniem a Polską. Sądzę, że w latach osiemdziesiątych fenomenalną rolę w sztuce polskiej odegrała grupa Koło Klipsa (Kruk, Knaflewski, Markowski, Kujawski, w pierwszych wystąpieniach także Kurka), i to rolę znacznie większą niż przereklamowana zbiorowym wysiłkiem warszawskim Gruppa. Koło Klipsa pozostało jednak ugrupowaniem przez krytykę nie dopieszczonym, nie opisanym i nie dointerpretowanym. Tymczasem monumentalne w swoich założeniach, zbiorowe realizacje Koło Klipsa, sytuujące się gdzieś pomiędzy konwencją instalacji czy environment a rzeźbą (pomalarską – jak ją określiła Anda Rottenberg), które rehabilitowały przedmiot, kolor, treść i poczucie ezoteryczności życia i sztuki – swoim rozmachem wykraczały poza lokalność artystycznego doświadczenia. Wiodły dyskurs z uniwersum. Były – co widać wyraźnie z perspektywy czasu – zjawiskiem oryginalnym w sztuce europejskiej, czego potwierdzeniem w pewnym sensie był udział Koło Klipsa w Group Art Work, jaka miała miejsce przy okazji Documenta w Kassel w 1987 roku.

Jest jeszcze cała plejada młodych i stosunkowo młodych artystów, przed którymi mogą otworzyć się niedostępne dla innych przedstawicieli tego środowiska perspektywy: Anna Tyczyńska, Adam Garnek, Maria Rokosz, Agata Tyczyńska, Wojciech Łazarczyk. W tzw. międzyczasie „zaginęli" gdzieś w Europie tak skądinąd znakomicie zapowiadający się artyści, jak Krystyna Piotrowska, Jan Chrzciciel Stokfisz, Danuta Haremska, Piotr Sonnewend, Mariusz Kozakiewicz, Jerzy Joachimiak czy Krystyna i Leszek Drzewińscy.

Trzeba to jednak powtórzyć dobitnie: wielu artystów cieszy się uznaniem i szacunkiem w środowisku poznańskim, lecz poza Poznaniem ich twórczość pozostaje właściwie nieznana. I jest to raczej symptomatyczne dla karier i biografii artystów poznańskich. Niektórzy, i owszem, uznawani są w Polsce tu i ówdzie, nie zawsze jednak głośno, raczej półgębkiem. Nie mówiąc już o Paryżach i Nowych Jorkach.

Zawsze jednak podkreślałem i podkreślam: to nie słabość lokalnego środowiska artystycznego, lecz słabość i mizeria lokalnego środowiska opiniotwórczego decyduje o nikłym rezonansie i nikłej recepcji sztuki w Poznaniu. Proszę zwrócić uwagę, że to środowisko (i tu sam biję się w piersi!)

nie potrafiło i nie potrafi przeprowadzić jakiegoś błyskotliwego dowodu interpretacyjnego na artystyczną wielkość jednego czy drugiego artysty z Poznania. A tymczasem – odnosząc się do filozofii argumentów Witolda Gombrowicza – wystarczy udowodnić wielkość jednego, by bez trudu przyszło udowodnić wielkość następnych artystów! Ta dziwna i niezrozumiała dla mnie niemożność dotyczy dziennikarzy, krytyków sztuki, historyków sztuki, właścicieli i dyrektorów galerii, muzealnych kustoszy...

Minoderia i skłócenie tego towarzystwa (rozbitego na kilka konkurujących ze sobą towarzystw wzajemnej adoracji) jest właściwie barierą nie do przekroczenia dla twórców, którzy zasługują na lepszy artystyczny los niż ten, jaki jest ich udziałem. Nazwiska? Ależ proszę: Gustowska, Berdyszak, Kruk, Knaflewski, Kowalski, Kurka... Kto ma zadbać o ich „artystyczne interesy", o ich artystyczny image? Na ogół dzieje się tak, że o te interesy dbają – z lepszym lub gorszym skutkiem – sami, w czym bardziej pomocne okazują się ciotki, żony, grupki przyjaciół, zapamiętali w swoim oddaniu koledzy z lat szkolnych i... pierwsi kolekcjonerzy.

Sens działań promocyjnych i popularyzatorskich, jakie winna podejmować – dajmy na to – krytyka, to jednak nie tylko konstruowanie dowodu interpretacyjnego na artystyczną doniosłość danego twórcy i jego dzieła. To może przede wszystkim, za każdym razem podejmowana na nowo, szansa uświadomienia sobie i innym – gdzie, kiedy i w jakim towarzystwie żyjemy, przemijamy, realizujemy własne mity zbiorowe i osobiste. O ile z mitami osobistymi jest różnie: raz lepiej, raz gorzej, o tyle mit kulturalny i artystyczny Poznania właściwie – o zgrozo! – nie istnieje. W przeszłości jego krótkotrwałe fantomy tworzył jeden czy drugi spektakl teatralny, książka, która stawała się kometą sezonu, kreacja aktorska, bal w operze, prawykonanie czy prapremiera w filharmonii. Gorzej już było z karierami malarzy, grafików, rzeźbiarzy. Jeszcze gorzej z karierami artystów bardziej niekonwencjonalnych, przełamujących ograniczenia tradycyjnych dyscyplin.

O co w tym wszystkim chodzi? Takie pytanie stawiałem sobie jeszcze jako student Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. A jednak nawet jakiś czas temu na pytanie dziennikarki „Gazety Wyborczej", Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej: „Czy Poznań jest kulturalną peryferią?", odpowiedziałem (i to mnie samego zaskoczyło): „Poznań jest centrum świata. Bo centrum świata jest, czy powinno być, zawsze tam, gdzie żyjemy, przemijamy, gramy w karty, tworzymy, cierpimy, odkrywamy w rzadkich chwilach radość istnienia..."

Jakiś czas potem Sergiusz Sterna-Wachowiak powiedział: „Wiesz, w literaturze trzeba pracować na Nagrodę Nobla. Inaczej nie warto. Choć

tej nagrody pewnie nigdy się nie dostanie. Ale tylko taka postawa ma sens..."

Utkwiło mi w pamięci to buńczuczne wyznanie. Lecz ilu ludzi w Poznaniu – stolicy małej stabilizacji, zwanej dla zmylenia socjologów gospodarnością – myśli podobnie jak on? Proszę przyjrzeć się mizerii poznańskich karier i karierek. Literaci, aktorzy, poeci, rzeźbiarze, malarze, graficy... Wśród nich wielu zasługiwałoby na lepszy artystyczny los niż ten, który jest ich udziałem. Czyżby nasze miasto ceniło miernotę i przeciętność?!

Napisałem te słowa i złapałem się za głowę. A jeśli tak samo myśli w tej chwili mieszkaniec Krakowa, Łodzi, Warszawy, Wrocławia, Gdańska? Nie mówiąc już o Koninach, Skierniewicach, Radomiach czy Częstochowach?

Wracając jednak do zasadniczego wątku tych dywagacji, chciałbym zauważyć, że twórczość artystów poznańskich z trudem wchodziła i wchodzi w obieg ogólnopolskich instytucji upowszechniania sztuki. W tym względzie obowiązuje duża przypadkowość czy – nierzadko – jednostronność reprezentacji tego, co w sztuce Poznania ważne, doniosłe, nowe, inne, artystycznie atrakcyjne, jednostkowe i niepowtarzalne, w duchu epoki, na miarę epoki i powyżej epoki...

Kilka przykładów.

W ramach wystawy własnej kolekcji, skądinąd prestiżowego, warszawskiego Centrum Sztuki Współczesnej, jaka od marca do sierpnia 1994 roku miała miejsce w Zamku Ujazdowskim, z artystów poznańskich pokazano prace jedynie (wymieniam alfabetycznie): Joanny Adamczewskiej, Hanny Łuczak, Jacka Jagielskiego, Andrzeja Pepłońskiego, Marka Sobczaka, Andrzeja Syski, Tomasza Wilmańskiego. Był to, oczywiście, wynik polityki zakupów prowadzonej przez wieloletniego kuratora Centrum – poznaniaka! – Jarosława Kozłowskiego. Zabrakło w kolekcji miejsca dla (no dobrze, tylko kilka nazwisk): Gustowskiej, Berdyszaka, Knaflewskiego, Kurki, Kruka... Nie mowiąc już o Matuszewskim. Tymczasem ten zestaw artystów ugruntowuje opinię artystycznego Poznania już od lat siedemdziesiątych począwszy, od Galerii Akumulatory. I może nawet nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie to, że sama kolekcja pokazuje współczesną sztuką polską panoramicznie – od Opałki do Rosołowicza, przez Beresia, Dłubaka, Dróżdża, Krasińskiego, Wodiczkę, aż po Dwurnika, Tarasewicza i Modzelewskiego. Poznański zestaw, niestety, wypada w tym towarzystwie dość jednowymiarowo i dość jednostronnie.

W perspektywie krajowego życia artystycznego, postrzeganego z kolei przez pryzmat galerii, Poznań zawsze mógł poszczycić się miejscami, w których hołdowano sztuce przełamującej stereotypy artystyczne, prezentują-

cej odważnie sztukę poszukującą, by wspomieć tylko – sięgając do historii – o Galerii OdNowa funkcjonującej w latach 1964-1969 – wymyślonej i prowadzonej przez Andrzeja Matuszewskiego. W latach osiemdziesiątych tych miejsc było już więcej: Akumulatory (których najlepszy okres przypadł na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych), Galeria Wielka 19, Galeria AT, Galeria Kontakt.

Zorganizowana w 1990 roku w warszawskiej „Zachęcie" wystawa „Galeria lat osiemdziesiątych" pokazuje z poznańskich galerii jedynie Galerię Wielka 19. Została ona wymarzona i ucieleśniona przez Jarosława Maszewskiego, później prowadzona przez Krzysztofa Ramusa, wreszcie – najdłużej – przez Stefana Ficnera. Ficner – komisarz poznańskiej ekspozycji – pokazał jako najbardziej reprezentatywne dla charakteru i klimatu galerii prace następujących artystów: Leszka Knaflewskiego, Mariusza Kruka, Krzysztofa Markowskiego i Tomasza Psui.

W tym miejscu warto jeszcze podkreślić, że w tejże „Zachęcie", kryptonimowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki jako Narodowa Galeria Sztuki, przez minione pięćdziesiąt lat nie doczekał się – ani w okresach chudych, ani w tłustych – indywidualnej wystawy żaden z artystów poznańskich. Te lody przełamała dopiero w ostatnich miesiącach Hanna Łuczak, której instalacja z betoniarkami przyjęta została raczej kontrowersyjnie.

Tak czy inaczej, Warszawa zakochana jest w Warszawie. I myślę, że prawem jakiegoś dziwnego paradoksu trudniej tu wkraść się w łaski decydentów, ministrów, krytyków, kierowników galerii i kuratorów niż w... Paryżu czy Nowym Jorku.

Nieco inną miarą dostrzeżenia i docenienia artysty i jego dzieła jest obecność w stałej ekspozycji muzealnej. Ten bardzo pouczający przegląd polskich sal muzealnych pod kątem obecności dzieł artystów poznańskich proponuję zacząć od Muzeum Narodowego w... Poznaniu. W ostatniej prezentacji kolekcji sztuki współczesnej kurator wystawy, Piotr Piotrowski, zaprosił do wzięcia w niej udziału następujących artystów: Jana Berdyszaka, Izabellę Gustowską, Jarosława Kozłowskiego, Hannę Łuczak, Andrzeja Pepłońskiego, Jerzego Piotrowicza, Joannę Przybyłę i Mariusza Kruka. Prezentacja ta, przygotowana specjalnie jako swoiste pendant odbywającego się w Poznaniu Kongresu Kultury Polskiej pod nazwą „Kultura czasu przełomu", nie cieszyła się dobrą sławą nawet wśród wystawionych artystów.

Z kolei w krakowskim Muzeum Narodowym, gdzie ciążenie określonej tradycji sztuki i specyficzny paradygmat towarzyski decydują o włączeniu do kolekcji, znajdujemy prace trzech poznaniaków: Jerzego Piotrowicza, Andrzeja Okińczyca i jego niedawnego asystenta, Janusza Marciniaka.

Jest, oczywiście, także cały zespół prac, który zalega w muzealnych magazynach.

W stałej ekspozycji łódzkiego Muzeum Sztuki natrafiamy z kolei na prace Mariusza Kruka. Indywidualny pokaz ma Jarosław Kozłowski. Oprócz nich, w zbiorach tego jedynego w swoim rodzaju muzeum, o bardzo określonym przecież profilu, reprezentowani są również: Jan Berdyszak, Izabella Gustowska, Piotr Kurka, Leszek Knaflewski, Andrzej Matuszewski, Andrzej Okińczyc, Krzysztof Markowski, Krystyna Piotrowska, Jan Spychalski, Józef Stasiński oraz Stanisław Teisseyre. Warto dodać, że dziedziczący schedę po Ryszardzie Stanisławskim, nowy dyrektor łódzkiego muzeum, Jaromir Jedliński, zapowiada na 1995 rok indywidualną wystawę Mariusza Kruka.

Ciekawie prezentuje się poznańska sztuka w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, jakkolwiek po zestawie artystów widać, że największy zespół prac zakupiono w latach siedemdziesiątych, kiedy wiele mówiło się o poznańskiej szkole grafiki, co wiązało się z fascynacją fotomechanicznymi sposobami rejestracji rzeczywistości. Końcowym efektem pracy była serigraficzna bądź offsetowa odbitka (Gustowska, Drążkiewicz, Müller, Piotrowska). Z innych artystów, których prace tam się znajdują, należy wspomnieć o Berdyszaku, Kurzawskim, Matuszewskim, Switce, Wasilkowskim.

Z kolei w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy na uwagę zasługuje zespół prac artystów poznańskich związanych z nową figuracją przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Norbert Skupniewicz, Jan Switka, Danuta Waberska). Z pozostałych artystów wymieńmy: Jerzego Piotrowicza, Bronisława Schlabsa, Jana Berdyszaka (najobszerniejszy zespół prac), Izabellę Gustowską, Józefa Fliegera, Janusza Bersza, Henryka Starikiewicza, Tadeusza Sobkowiaka, Mariusza Kruka.

Bardzo obszerne spektrum sztuki poznańskiej reprezentuje także kolekcja warszawskiego Muzeum Narodowego – od Jerzego Hulewicza, Jana Spychalskiego i Stanisława Teisseyre'a, po Izabellę Gustowską, Jerzego Piotrowicza i Jana Berdyszaka.

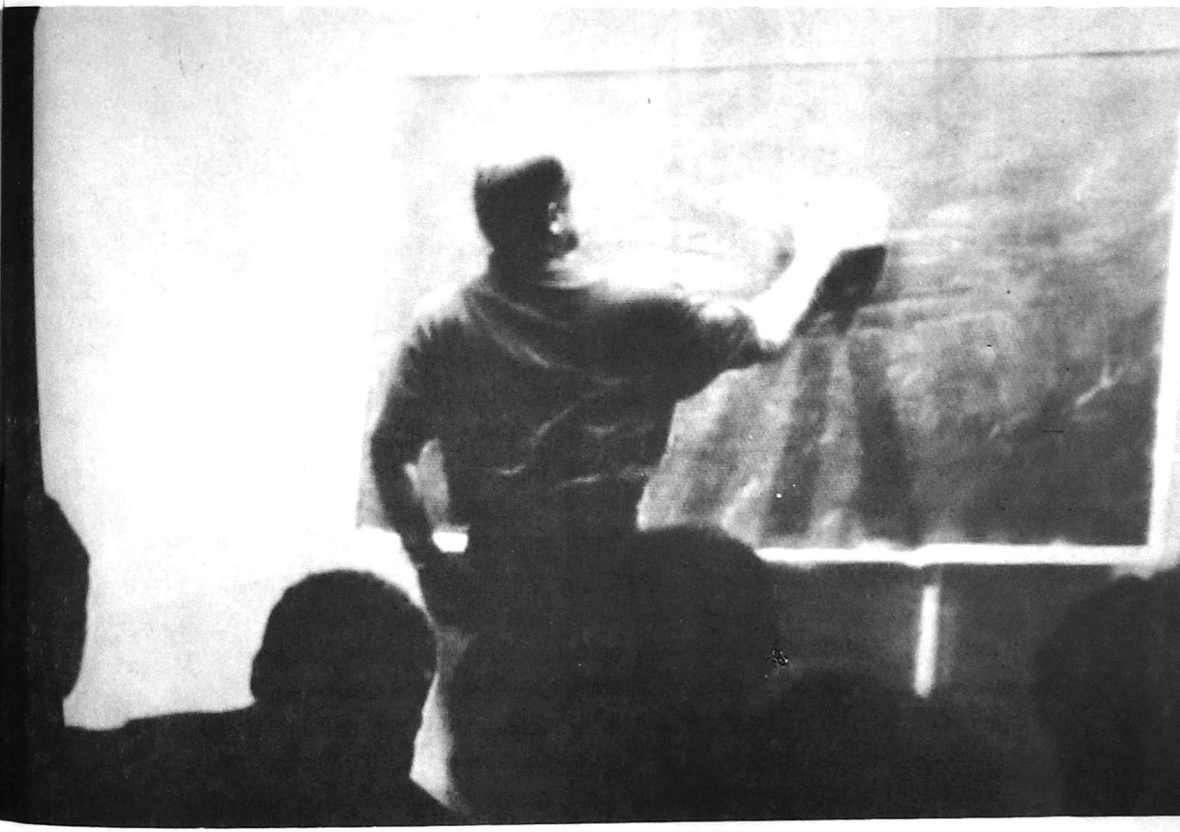
Generalnie jednak – i to jest dość smutna prawda – dzieła artystów poznańskich częściej zalegają w muzealnych magazynach niż goszczą w salach wystawowych.

Twórczość artystów poznańskich z trudem wchodziła i wchodzi w obieg ogólnopolskich galerii, na ogół przypadkowo reprezentowana jest na dużych wystawach problemowych. W tym względzie panuje duża przypadkowość czy – nierzadko – jednostronność reprezentacji tego, co w sztuce Poznania doniosłe, ważne, nowe, inne, artystycznie atrakcyjne, jednostkowe i niepowtarzalne.

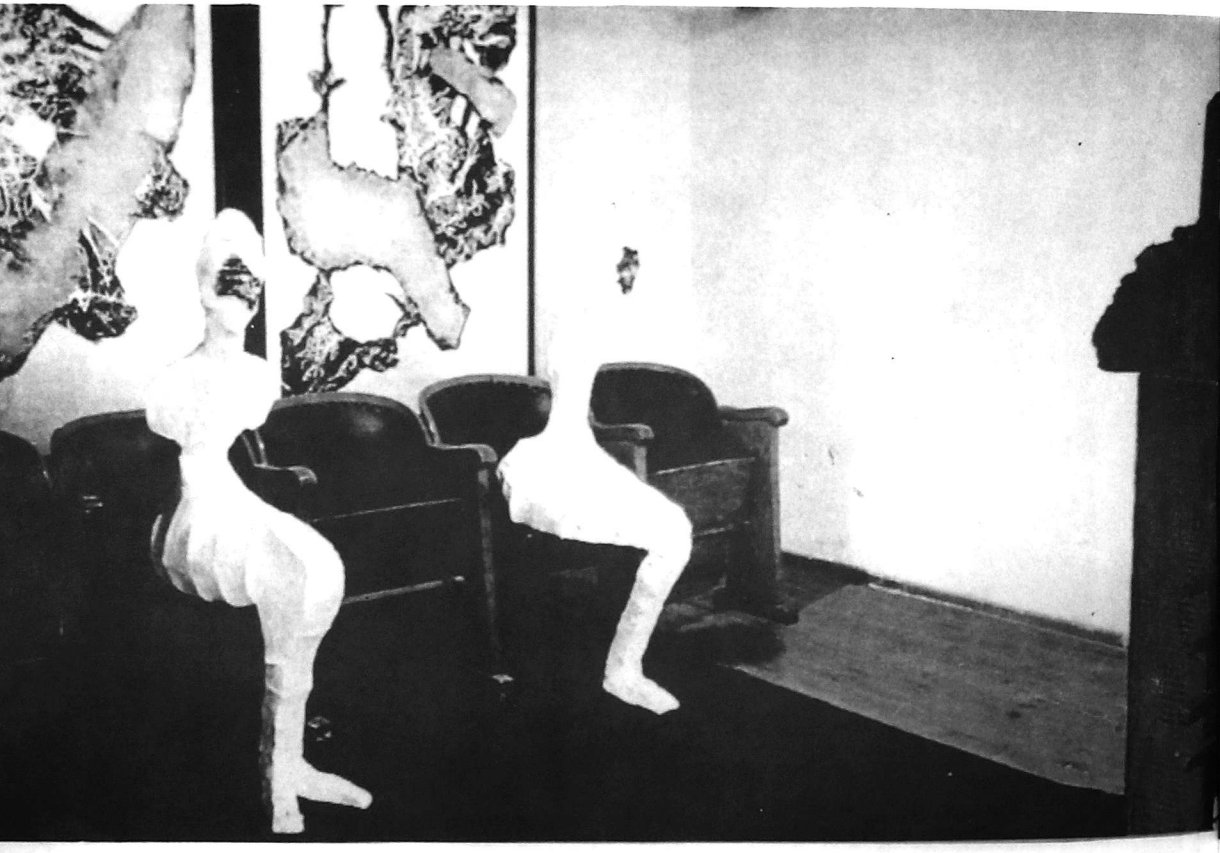
Myślę też, że zaplecze instytucjonalne życia artystycznego w samym Poznaniu nie przystaje do ambicji i aspiracji tego środowiska, jego dynamiki i potencjału. Ledwie ukształtowane instytucje rynku sztuki, niedorozwój mechanizmów promocji, wreszcie słabość i skłócenie lokalnych środowisk opiniotwórczych – to wszystko skazuje artystów poznańskich na getto własnego środowiska.

Wystawy i prezentacje

Włodzimierz Dreszer – wykład i prezentacja

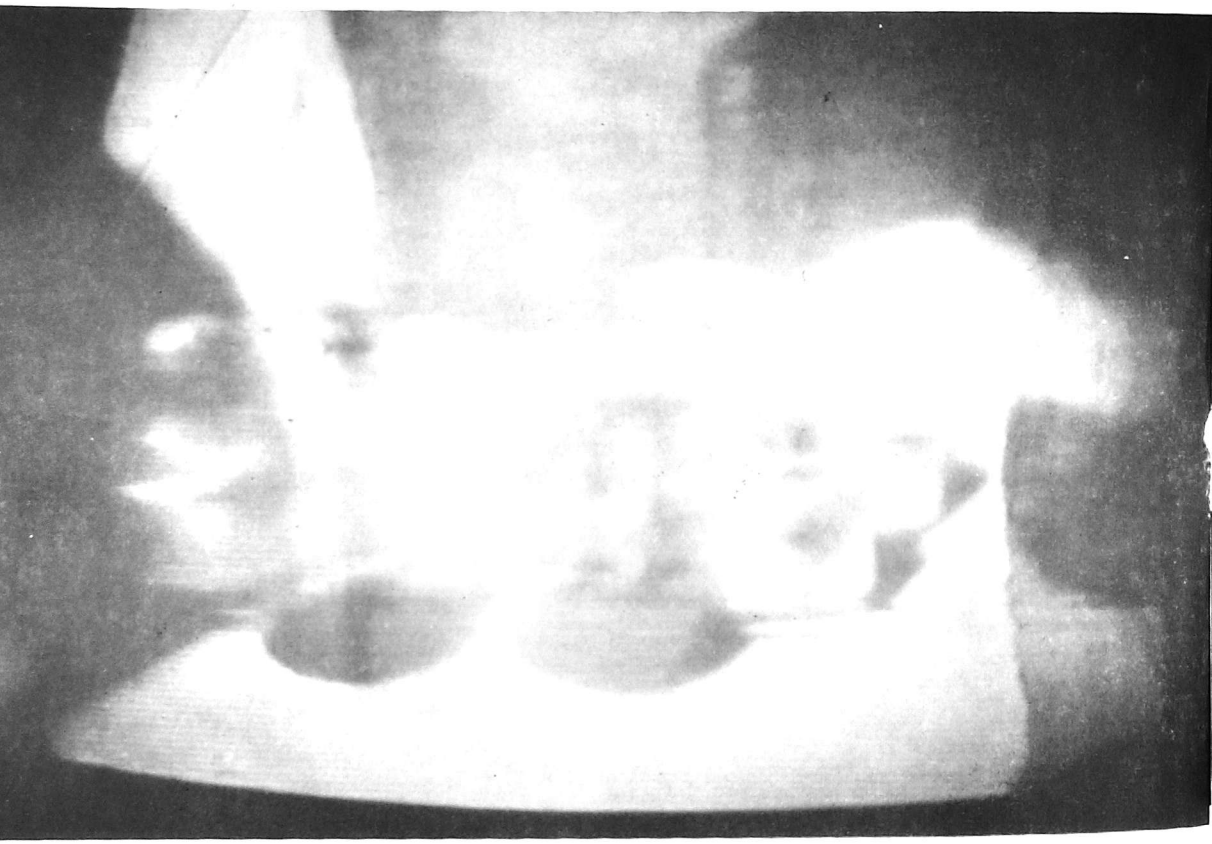


Jarosław Kozłowski – prezentacja



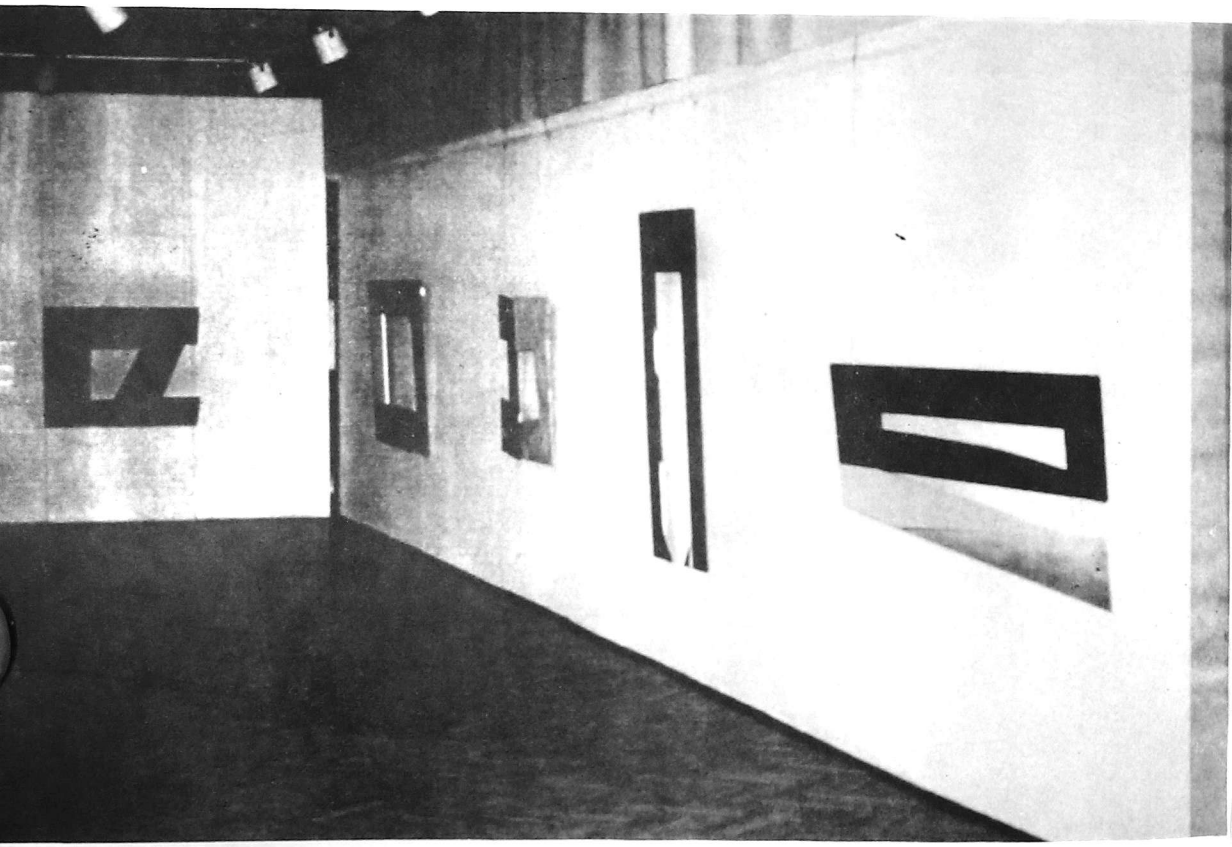
Jerzy Hejnowicz – prezentacja

Mariusz Kruk – wystawa



Izabella Gustowska – prezentacja (zdjęcie ekranu telewizyjnego)

Piotr C. Kowalski – wystawa „W moim ogrodzie III 6 X 94, godz. 19.00-20.00"



Jan Berdyszak – wystawa

Prezentacje artystów towarzyszące sesji jubileuszowej zaproszonych przez Rektora PWSSP

Włodzimierz Dreszer

Ur. w 1943 roku w Ślesinie | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1971 roku | Profesor w PWSSP

STRESZCZENIE WYKŁADU

Grudka gliny kruszy się w ręce, zwilżona odwzorowuje negatyw zaciśniętej dłoni. Po wypaleniu stanowi trwały zapis.

Co możemy odczytać?

Widzimy to samo, lecz każdy z nas postrzega co innego. Dla człowieka pozbawionego umiejętności interpretacji będzie to kawałek wypalonej gliny. Odczytanie obszarów zapisanych treści zależy od wiedzy, narzędzi, wrażliwości i wyobraźni. Percepcja może dotyczyć różnych poziomów i zakresów.

Możemy odczytać:

- kolor i formę
- miejsce, czas i procesy
- człowieka fizycznego
- człowieka myślącego
- człowieka emocjonalnego
- ideę.

Sam zapis jest możliwy dzięki materiałowi. Ma on określone, dane tylko jemu cechy, charakter, sposoby reakcji i zachowania. Przywykliśmy do tego, że za pomocą materiału zapisujemy lub realizujemy idee. Powstają obiekty, które są świadectwem kultury, myśli i wiedzy. Nie mamy wątpliwości, że jest w nich zawarty duch człowieka, epoki, społeczeństwa.

Odniesienie tych samych wartości do materii budzi wątpliwości. Rozwój techniczno-technologiczny sprawił, że nauczyliśmy się używać materiału w miejsce rozumienia zapisanych w nim sensów. „Ducha materii" jesteśmy gotowi uznać dopiero wówczas, gdy stajemy wobec: kilkusetmetrowej ściany skalnej, potężnego wodospadu lub bezmiaru pustyni. Utraciliśmy wrażliwość na subtelne stany materii, jej treści fizyczne i emocjonalne. Nadprodukcyjność i nadkonsumpcyjność współczesnej cywilizacji staje się elementem dominującym nad rozsądkiem i kulturą. Zbyt łatwo i chętnie zamieniamy energię i materię w śmietnisko.

Wyzwaniem czasu staje się przywrócenie szacunku dla materii, wzbudzanie wrażliwości i zrozumienia dla jej natury, dla wyjątkowych cech każdej jej postaci. Idea ta wyznacza założenia i cel programu dydaktycznego, który nazwałem „Etyka projektanta wobec materiału".

Włodzimierz Dreszer

Wykładowi – który odbył się 5 października 1994 roku – towarzyszyła fotograficzna refleksja nad „życiem" kamienia poczyniona przez autora w tatrzańskiej dolinie Białki, latem 1994 roku.

Włodzimierz Dreszer

Ur. w 1943 roku w Ślesinie ▮ Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1971 roku ▮ Profesor w PWSSP

STRESZCZENIE WYKŁADU

Grudka gliny kruszy się w ręce, zwilżona odwzorowuje negatyw zaciśniętej dłoni. Po wypaleniu stanowi trwały zapis.

Co możemy odczytać?

Widzimy to samo, lecz każdy z nas postrzega co innego. Dla człowieka pozbawionego umiejętności interpretacji będzie to kawałek wypalonej gliny. Odczytanie obszarów zapisanych treści zależy od wiedzy, narzędzi, wrażliwości i wyobraźni. Percepcja może dotyczyć różnych poziomów i zakresów.

Możemy odczytać:

- kolor i formę
- miejsce, czas i procesy
- człowieka fizycznego
- człowieka myślącego
- człowieka emocjonalnego
- ideę.

Sam zapis jest możliwy dzięki materiałowi. Ma on określone, dane tylko jemu cechy, charakter, sposoby reakcji i zachowania. Przywykliśmy do tego, że za pomocą materiału zapisujemy lub realizujemy idee. Powstają obiekty, które są świadectwem kultury, myśli i wiedzy. Nie mamy wątpliwości, że jest w nich zawarty duch człowieka, epoki, społeczeństwa.

Odniesienie tych samych wartości do materii budzi wątpliwości. Rozwój techniczno-technologiczny sprawił, że nauczyliśmy się używać materiału w miejsce rozumienia zapisanych w nim sensów. „Ducha materii" jesteśmy gotowi uznać dopiero wówczas, gdy stajemy wobec: kilkusetmetrowej ściany skalnej, potężnego wodospadu lub bezmiaru pustyni. Utraciliśmy wrażliwość na subtelne stany materii, jej treści fizyczne i emocjonalne. Nadprodukcyjność i nadkonsumpcyjność współczesnej cywilizacji staje się elementem dominującym nad rozsądkiem i kulturą. Zbyt łatwo i chętnie zamieniamy energię i materię w śmietnisko.

Wyzwaniem czasu staje się przywrócenie szacunku dla materii, wzbudzanie wrażliwości i zrozumienia dla jej natury, dla wyjątkowych cech każdej jej postaci. Idea ta wyznacza założenia i cel programu dydaktycznego, który nazwałem „Etyka projektanta wobec materiału".

Włodzimierz Dreszer

Wykładowi – który odbył się 5 października 1994 roku – towarzyszyła fotograficzna refleksja nad „życiem" kamienia poczyniona przez autora w tatrzańskiej dolinie Białki, latem 1994 roku.

Jarosław Kozłowski

Ur. w 1945 roku w Śremie | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1969 roku | Profesor w PWSSP

JEDENASTE CONTINUUM

Jedenaste Continuum to kolejna realizacja działania rysunkowego, po raz pierwszy wykonanego w 1978 roku.

Początkowo każde z działań, opartych na dokładnie tej samej procedurze rysunkowej, nosiło indywidualny tytuł, odnoszący się do kontekstu sytuacyjnego lub do wybranych stereotypów artystycznych. Późniejsze działania – od 1988 roku – oprócz analogicznej procedury, łączy stały tytuł dopełniony numeracją oraz – z oczywistych względów zmienne – odniesienie do aktualnego czasu i miejsca.

1978, Pawłowice, sympozjum „Relartacje" – *Ułan i dziewczyna*
1978, Jankowice, sympozjum „Nowa sztuka i nowe wartości" – *Leda z łabędziem*
1979, Osieki, Spotkanie Artystów i Naukowców – *Mona Lisa w czwartym wymiarze*
1980, Radom, Muzeum Okręgowe – *Rysunek z komentarzem*
1980, Lublin, Galeria Labirynt – *Tu i teraz*
1980, Hamburg, Hochschule für Bildenden Künste – *Demonstracja*
1981, Poznań, Galeria Akumulatory 2 – *Indywidualna mitologia J.K.*
1988, Zielona Góra, Biuro Wystaw Artystycznych – *Pierwsze Continuum*
1988, Montreal, Concordia University – *Drugie Continuum*
1989, Edmonton, Royal le Page Building – *Trzecie Continuum*
1989, Apeldoorn, Galerie Archipel – *Czwarte Continuum*
1990, London, Byam Shaw School of Art – *Piąte Continuum*
1990, Sydney, University of New South Wales – *Szóste Continuum*
1991, Oxford, Museum of Modern Art – *Siódme Continuum*
1992, Poznań, pracownia – *Ósme Continuum*
1993, Haga, Haags Centrum voor Aktuele Kunst – *Dziewiąte Continuum*
1994, Oslo, Statens Kunstakademi – *Dziesiąte Continuum*
1994, Poznań, PWSSP – *Jedenaste Continuum*

Jarosław Kozłowski

| Realizacja miała miejsce 5 października 1994 roku.

Jerzy Hejnowicz

Ur. w 1962 roku w Poznaniu ❙ Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1990 roku ❙ Asystent w PWSSP

Mr. Cage

Z niemałym trudem zakończyłem pracę nad zamówionym przez Pana instrumentem. Tak jak uzgodniliśmy wcześniej, dostrojony został do ulubionych akordów Pańskiego utworu pod tytułem 4'33.

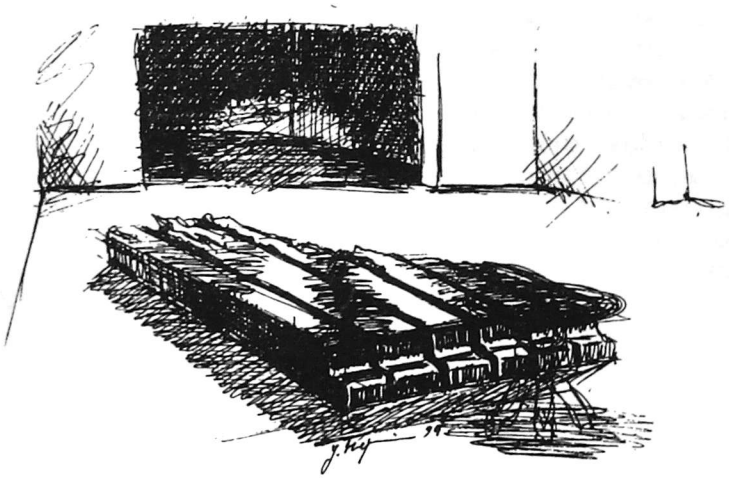
Mam nadzieję, że jest wystarczająco niemy.

Podczas naszego ostatniego spotkania zapomniałem wspomnieć o jednym drobnym szczególe dotyczącym zamówienia. Otóż nie udało mi się zastosować do jego produkcji oczekiwanego przez Pana materiału. Użyłem drewna o zmienionej grubości. Sześć solidnych belek zmienionych zostało (nie bez wysiłku z mojej strony) w bryłę instrumentu. Jest czarny, masywny, pełny. Nie było żadnej możliwości zamontowania strun, młoteczków, klawiszy, tego całego śmietnika, który wypełnia zawyczaj wnętrze. Nie ma w nim „forte", nie ma w nim „piano", jednak jest. Choć pozbawiony nóg, nie traci nic ze swojej powagi, aczkolwiek jego ciężki tors leży bezpośrednio na podłodze, TRWA, zastygły poza czasem.

W galerii – tej, o której pisałem Panu wcześniej – zaprezentowany został po raz pierwszy. Towarzyszył mu stary, wysłużony taboret, a na ścianie migocząca, mała czerwona lampka.

Jerzy Hejnowicz

P.S. Zgubiłem Pański adres.



Bez tytułu (dedykowane Johnowi Cage'owi). Drewno, 280 x 170 x 25 cm, taboret, lampa. Wystawa w przestrzeni Galerii AT podczas obchodów 75-lecia PWSSP w Poznaniu. Otwarcie: 5 października 1994 roku.

Mariusz Kruk

Ur. w 1952 roku w Poznaniu | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1982 roku | Profesor nadzw. w PWSSP

A tu księżyc z drzewa spadł.
Z drzewa czy z nieba?
Spyta ktoś?
Taki gość.

Mariusz Kruk

Wystawa akryli i gwaszy z lat 1990-1994 w Galerii Miejskiej „Arsenał".
Otwarcie wystawy: 5 października 1994 roku.

Izabella Gustowska

Ur. w 1948 roku w Poznaniu | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1972 roku | Profesor w PWSSP

I. *AUTOPREZENTACJA*

Moja prezentacja autorska to film video zawierający notatki o sztuce i o życiu, fragmenty z wystaw, ale przede wszystkim całe partie cytatów z realizacji video-performance i video-instalacji.

Teksty to raczej zapytania:

- dlaczego czas
- dlaczego kobieta
- dlaczego gra (itp.)
- dlaczego fotografie
- dlaczego performance
- dlaczego video.

Dlatego też zapytanie – życie, co to jest? – jest równie ważne co banalne.

II. *...DZWONIĄC...* – VIDEO-OBIEKT

Interesujące mnie pętle czasowe ujawnione we wcześniejszych realizacjach chciałam przedłużyć o trwanie w tym samym czasie i miejscu.

...Zbliżenie filmowe dzwonków, których dźwięk jest zmienny, bo zależy od ruchu mojego ciała, to w zasadzie całe mono-tematyczne dzianie się. Zatopiony w zielonej wodzie i zamknięty w kapsule metalowej dźwięk – wydobywa się na zewnątrz. Tajemniczy obiekt ma swoje własne życie, swój ruch, swoją rezonację dźwięku – tyle przenosi go, co ogranicza i zamyka w sobie.

– Ale dźwięk w swoim spowolniałym, niezależnym rytmie – trwa...

Izabella Gustowska

| Prezentacje odbyły się 6 października 1994 roku, w holu przed aulą PWSSP.

Piotr C. Kowalski

Ur. w 1951 roku w Mieszkowie | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1978 roku | Dziekan Wydziału Wychowania Plastycznego PWSSP

W MOIM OGRODZIE – III

19 obrazów formatu 6 x 205 x 60 cm, pozbijanych deskami, 19 rzutników i 19 przezroczy z miejsc malowania, taśma magnetofonowa z dźwiękami natury.

Wszystkie obrazy prezentowane na wystawie powstały bezpośrednio w naturze – ja je malowałem lub same się malowały – w latach 1988-1994, w Bełczu Wielkim, Gębicach, Łasku, Grabanowie, Turnie, na Ostrowie Lednickim, w Boszkowie, Skokach, Poznaniu, Chodzieży, Giewartowie, Rokosowie, Wałczu, Barlinku, Lubniewicach, Strzegomiu i Kobylempolu.

Piotr C. Kowalski

| Prezentacja odbyła się 6 października 1994 roku, w Galerii Miejskiej „Arsenał".

Jan Berdyszak

Ur. w 1934 roku w Zaworach | Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ukończone w 1958 roku | Profesor w PWSSP

PASSE-PAR-TOUT

Czy nie jest tak, że passe-partout służy zdeterminowane od swojego powstania albo nie funkcjonuje inaczej, jak tylko swoim brakiem przeznaczenia, oczekując otwarcia na przyszłość ewentualnych przypadkowych zdarzeń?

Czym jest i czym może być *Passe-par-tout*, rozcięte, rozerwane, ciemne, mieniące się barwą albo będące prześwitem? Jakie może być *Passe-par-tout* dla ściany, dla półcienia, dla podłogi, dla ciemności?

Oprawia się oknem światło, nieoprawiona bywa ciemność. Dlaczego nie oprawiać przyszłości? Dlaczego nie tylko *Passe-par-tout*?

Jan Berdyszak

17946

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu Biblioteka Główna

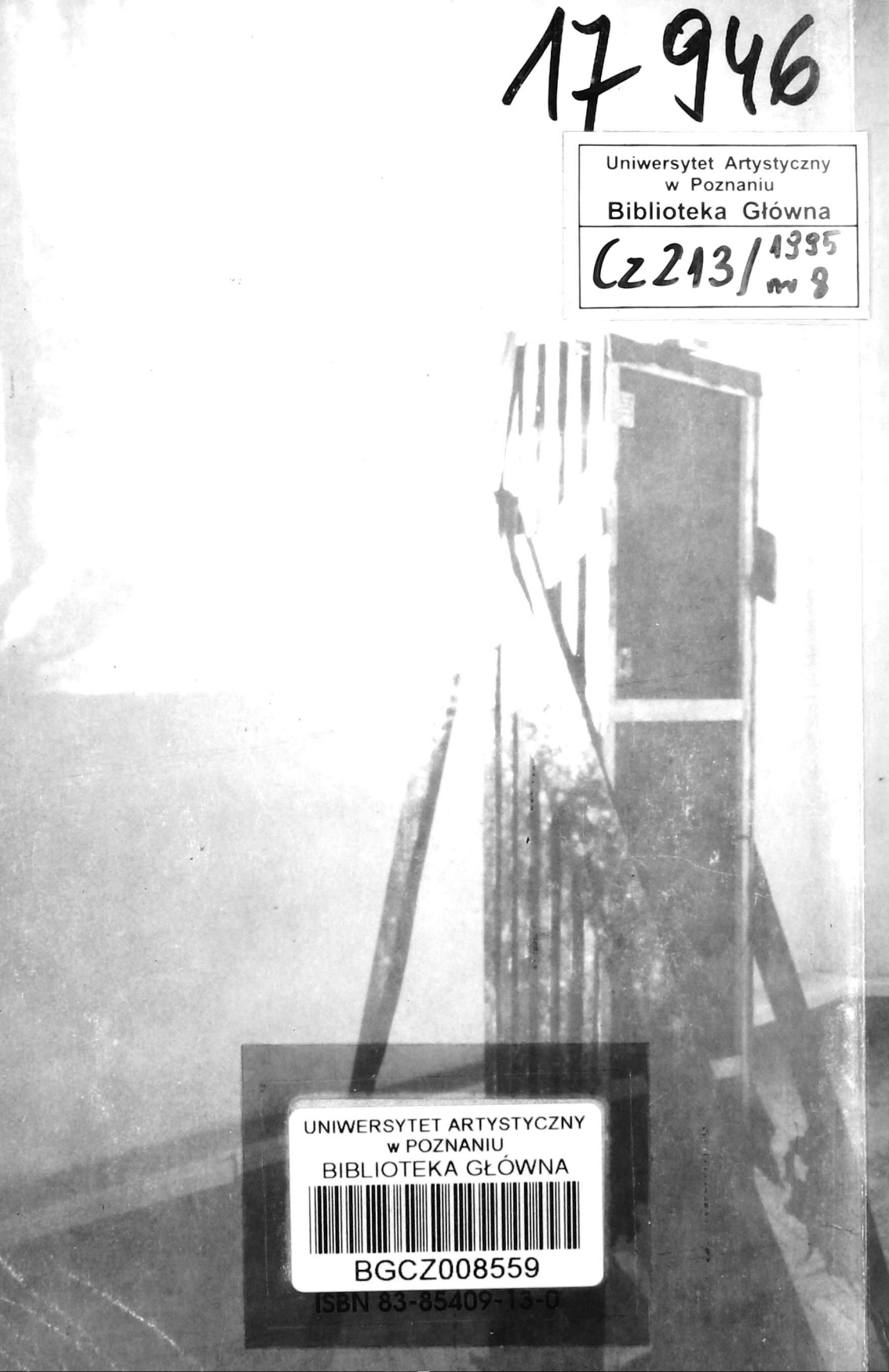
Pokaz – zawierający 12 prac z cyklu *Passe-par-tout* z lat 1992-1994 – odbył się w Galerii Miejskiej „Arsenał", 6 października 1994 roku.

Akademia Sztuk Pięknych
Biblioteka
Główna
w Poznaniu

Nr inw. 17946

17946

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/1995
nr 8



UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008559

ISBN 83-85409-13-0