

warstwy

3

Rocznik Instytutu Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Nr 3/2019 ISSN 2544-4824



użyteczność i piękno | z zagadnień projektowych

Zespół redakcyjny:

Tadeusz Boruta
Tadeusz Błoński
Marcin Dudek
Wiesław Grzegorzczak
Agnieszka Iskra-Paczkowska
Anna Jamrozek-Sowa
Joanna Janowska-Augustyn
Marlena Makiel-Hędrzak (redaktor naczelna)
Karolina Niwelińska
Ondrej Revický
Grażyna Ryba
Jadwiga Sawicka (zast. redaktor naczelnej)
Anna Steliga

Sekretarz redakcji:

Barbara Kawa

Rada naukowa:

prof. Lex Drewnski (Akademia Sztuki w Szczecinie)
prof. Władysław Pluta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie)
dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR (Uniwersytet Rzeszowski)
dr hab. Lucyna Rotter (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)
prof. Joanna M. Wężyk (Kean University, New York, USA)

Redaktorzy naukowemu numeru:

Tadeusz Błoński i Wiesław Grzegorzczak

Recenzenci:

prof. dr hab. Elżbieta Dutka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
prof. dr hab. Grzegorz Nowicki (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu)

Współpracownicy:

Orest Holubets
Łukasz Huculak
Tadeusz Nuckowski
Janusz Szuber

Projekt okładki: Władysław Pluta

Na IV str. okładki: Agata Kulik-Pomorska, Paweł Pomorski, fotel *Błow*,
produkcja Malafor, 2011

Layout, skład:

Ondrej Revický i Edyta Czernecka

Tłumaczenie na jęz. angielski:

Agnieszka Andrzejewska

Korekta:

Bogdan Strycharz

Wydawca:

Instytut Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego

Druk:

ARTIS Poligrafia s.c.

Adres redakcji i wydawcy:

Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Rzeszowski
al. mjr. W. Kopisto 2a,
35-959 Rzeszów
tel.: (17) 87 21 174
e-mail: warstw@ur.edu.pl

Marlena Makiel-Hędrzak
1968–2019

warstwy

Rocznik Instytutu Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Nr 3/2019 ISSN 2544-4824

WPROWADZENIE

- 4 Tadeusz Błoński / Wiesław Grzegorzczak

TEMAT NUMERU: UŻYTECZNOŚĆ I PIĘKNO. Z ZAGADNIEŃ PROJEKTOWYCH

- 8 Witold Nowak: *żyć, aby patrzeć*. Refleksje o pięknie i użyteczności
18 Jacek Mrowczyk: Po(d)stawy projektowe
22 Andrzej-Ludwik Włoszczyński: Identyfikacja (tożsamość) wizualna państwa polskiego okiem projektanta
38 Grażyna Stojak: Nierozłączny duet: *sojalistyczne* w treści i *narodowe* w formie
47 Zdeno Kolesár: Historia designu w kontekście kształcenia projektantów
52 Anna Steliga: Ilustratorki. Analiza wybranych przykładów ilustracji artystycznej wartościowej we współczesnej polskiej książce dziecięcej
64 Pedro Alexandre Matos: Projektanci a zrównoważony rozwój: nastąpi ciąg dalszy czy „można zapomnieć”?
72 Przemysław Paczkowski: Powab kształtu. Zarys historii designu samochodowego
80 Katarzyna Bieniasz: Litera po literze... Projektowanie kroju pisma Europa Familiaris

KONTEKSTY SZTUKI

- 88 Barbara Trygar: *Aller plus loin dans vos peintures...* O *Portrecie Czapskiego* Wojciecha Karpińskiego
96 Anna Perłowska-Weiser: Matryce podróżne
98 Tadeusz Boruta: *Via Crucis* autorstwa Józefa Jerzego Kierskiego
100 Józef Jerzy Kierski: Refleksje na temat „mojej” Drogi Krzyżowej
101 Sylwia Tulik: Moje rzeczy
105 Jacek Balicki: Zatrzymując spojrzenie, pejzażowa konieczność
108 Tadeusz Zdzisław Błoński: O projektowaniu i sztuce
113 Tomáš Agat Błoński: Łączenie jako naturalny wynik szukania nowych dróg fotograficznego medium
118 Piotr Woroniec jr: Modele zastępcze

SYLWETKI

- 122 Wiesław Banach: Franciszek Prochaska. Sanocki malarz we Francji
127 Jerzy Janusz Fąfara: Esej, który nie powinien mieć końca
134 Tadeusz Boruta: Od feminizmu do duchowości ignacjańskiej. Sylwetka Ireny Popiołek-Rodzińskiej
138 Henryk Waniek: Na skraju rzeczywistości. O malarstwie Mikołaja Birka
140 Magdalena Rabizo-Birek: Kobieta z wielkim okiem. O plakatach Patrycji Longawy

ILUMINACJE

- 145 Jerzy Wratny: Elegia dla skrzyni
146 Alicja Jakubowska-Ozóg: Niepiękne piękno

ROZMOWY

- 148 Z Tadeuszem Gustawem Wiktorem, laureatem 17. edycji Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, rozmawia Joanna Warchoń
168 Z Czesławą Frejlich o polskim wzornictwie rozmawia Tadeusz Zdzisław Błoński
172 Z Iwoną Demko o jej książce *Zofia Bałtarowicz-Dzielińska. Pierwsza studentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* rozmawia Agata Sulikowska-Dejena
176 Z Michałem Suchorą, kuratorem projektu *Spragnieni piękna*, rozmawia Dobrochna Minich

PRACOWNIE

- 180 Stanisław Białogłowicz: W Pracowni Mistrzów Form Otwartych
184 Zdenka Blonska-Záborská: Myśląc o książce. Przystanek „bibliofilia”

NAGRODA IM. JERZEGO PANKA

- 186 Łukasz Cywicki: X edycja Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka
187 Wiesław Grzegorzczak: O laureatach

GALERIA WYDZIAŁU SZTUKI

- 192 Agnieszka Lech-Bińczycka: *Maciuch. Pokrywka. Magdziak*
193 Renata Szyszlak: Maria Siuta-Górecka i Stanisław Górecki, *Interpretacje*
194 Joanna Janowska-Augustyn: *Dźwięczna cisza*
195 Katarzyna Woźniak: *Lab Oro*
198 Mirosław Pawłowski: *transPRINT*

WYDARZENIA I WYSTAWY

- 200 Magdalena Uchman: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie 2018
202 Agnieszka Lech-Bińczycka: 10. edycja Triennale Grafiki Polskiej – Katowice 2018
204 Stanisław Zbigniew Kamieński: Henry Moore w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
208 Ks. Paweł Batory: List bólu i tęsknoty. Wystawa *Pamięć i ślad* w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie
211 Artur Mordka: Refleksywna władza plakatu. Wystawa Wiesława Grzegorzczaka *Plakaty malowane i drukowane*
213 Jadwiga Sawicka: *Krzyczałem, a kiedy krzyczałem, pękały rzeczy cenne...*
216 Jadwiga Sawicka: 100 FLAG na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety
221 Dariusz Leśnikowski: Materia, światło i magia. Szkło artystyczne Witolda Śliwińskiego
222 Agnieszka Iskra-Paczkowska, Marlena Makiel-Hędrzak: Dwugłos o wystawie Jadwigi Sawickiej
226 Małgorzata Kaczmarska: *Języki w czterech czasach* w Galerii r_z w Rzeszowie
228 Piotr Delimata: Pomnik z lodu

RELACJE / RECENZJE / KOMENTARZE

- 230 Dorota Jajko-Sankowska: Legendy rzeszowskie Marka Czarnoty w ilustracjach pracowników i studentów Wydziału Sztuki UR
232 Anna Steliga: Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy FRIDA. INTROSPEKCJE
235 Anna Steliga: Portugalski staż dydaktyczny
236 Lucía Tomaschová, Eva Jenčuráková: Eastern Design Conference

238 KALENDARIUM 2018

245 NOTY O AUTORACH

LABIRYNTY

- 252 Łukasz Huculak: Grabarz, mogiła, szkielet i geometria

ETC.

Patrycja Longawa: Plakaty

Użyteczność

Pogodzić użyteczność z pięknem – trudne to czy łatwe zadanie? Czy wszystko, co użyteczne, jest automatycznie piękne (i na odwrót)? Czy można piękno tak wysublimować, by niczemu nie służyło? Projektant odpowiada na te pytania mimochodem. Jego odpowiedź jest praktyczna i namacalna, wynika ze specjalistycznej wiedzy, zdolności artystycznych i umiejętności manualnych, doświadczenia i intuicji. Jego odpowiedzią jest dobry projekt – publikacja drukowana, strona internetowa, krój pisma, narzędzie, urządzenie, pojazd, budynek. Ale co właściwie znaczy „dobry projekt”? Być może – stwierdzenie najoczywistsze z możliwych – projekt jest dobry, gdy łączy użyteczność z pięknem.

Zapragnęliśmy, by taka właśnie była okładka naszego numeru rocznika. Powierzyliśmy jej wykonanie wybitnemu projektantowi książek, mistrzowi i nauczycielowi plakatu – Władysławowi Plucie, który już od wielu lat cały swój świat wyraża przy pomocy kompozycji złożonych ze znaków typograficznych. I oto jest litera. Biała, odcina się delikatnie od gradientowych, barwnych kół, wraz z którymi stanowi jeszcze abstrakcyjną formę o funkcji czysto estetycznej, lecz równocześnie jest już strukturą w pełni czytelną – więc użyteczną. Litera *a*, druga litera „Warstw” i pierwsza alfabetu. Od niej zaczniemy...

W artykule otwierającym rocznik Witold Nowak dowodzi, jak względnym zjawiskiem jest czysta użyteczność, a jak ponadczasowym i koniecznym – piękno. Tekst ten jest wielką apologią dzieł i rzeczy dawnych, swego rodzaju manifestem potrzeby, czy nawet nieuchronności szeroko rozumianego historyzmu w sztukach pięknych i projektowych, jeśli chcą one być godne swej nazwy.

Myśl tę uzupełnia Sylwia Tulik, pisząc o uroku kolekcjonowania antyków. Dla wielbicieli – i co nie bez znaczenia, właścicieli – przedmioty te są źródłem

radości i dumy, a dla co dociekliwszych – także cennej wiedzy. Posiadanie antyków pozwala w każdej chwili, bez żadnych „muzealnych” ograniczeń, wziąć do ręki dzieło sztuki czy rzemiosła, patrzeć na nie do woli, kontemplować piękno i użyteczność, odkrywać lub wymyślać koleje jego losu. I wreszcie: samemu pisać dalszy ciąg tej przez kogoś innego zaczętej historii.

Jak pasjonująca może być dawna sztuka, nawet gdy dostępna tylko za pośrednictwem muzeum, dowodzi brawurowy esej Łukasza Huculaka o niedużym obrazie ze zbiorów jarosławskiej Kamienicy Orsettich. Możliwe, że to obraz siedemnastowieczny. Możliwe, że autorstwa Hendricka van Vlieta, holenderskiego malarza specjalizującego się w przedstawianiu scen pochówków w surowych, protestanckich wnętrzach gotyckich kościołów – taki też jest temat jarosławskiego obrazu. A jednak ani jego atrybucja, ani datowanie pewne nie są. Niepewność – może mało użyteczna, ale jakże piękna.

Swe oko historyka sztuki, a zarazem wieloletniego wojewódzkiego konserwatora zabytków, zatrzymuje Grażyna Stojak na obiektach architektonicznych nieco zapomnianych, niedocenianych, obciążonych balastem epoki, w której zostały wzniesione, i ideologii, której miały służyć. Socrealistyczne domy kultury – budowane według wzorów narzuconych z góry, rodem z „ojczyzny światowego proletariatu” (choć rzeczywiste inspiracje bywały zaskakujące i bynajmniej nie „wschodnie”), a przecież użyteczne, o ciekawej formie, projektowane nieraz przez wybitnych architektów, wciąż obecne w krajobrazie miast dawnego województwa rzeszowskiego. Często w nowej roli.

Zupełnie inna, niewymuszona ideologicznie, czysta i szczerza fascynacja dawną kulturą Rusi skłoniła pewną studentkę Wydziału Sztuki UR do zrealizowania bardzo trudnej i bardzo dojrzałej pracy dyplomowej: projektu ksenotypowego kroju pisma o nazwie *Europa*

i piękno

Familiaris. Krój łaciński, ale o formie inspirowanej cyrylicą, a o nazwie – znanym esejem Czesława Miłosza. Czytelnikom, ciekawym, jak i po co powstaje nowa czcionka (dla wielu: *font*), którą może prowadzić droga twórcza od „pisania” ikon do typografii, polecamy tekst Katarzyny Bieniasz o jej własnej pracy.

Wciąż patrzymy na Wschód, lecz tym razem ten, który – choć fizycznie dalszy – zwie się Bliskim. I z pewnością bliski jest Annie Perłowskiej-Weiser, która relacje ze swych podróży do Izraela zdaje w dwójki sposób: do grafik dodaje – jak na widokówkach – ich opisy. A wszystko to zamyka w pięknym komentarzu autorskim.

Wracamy do Europy, ale duchem pozostajemy w Ziemi Świętej. Oto Droga Krzyżowa realizowana dla międzyrzeckiego kościoła oo. Pallotynów, praca znakomitego współczesnego rzeźbiarza i dydaktyka Jerzego Kierskiego. Czytamy o niej w tekstach Tadeusza Boruty oraz samego autora dzieła. Monumentalny, kamienny relief, *opus vitae* artysty, będzie w naturalny sposób kierować myśl odbiorcy ku Golgocie jerozolimskiej, ale i ku wszystkim tym niezliczonym Kalwariom i Drogom Krzyżowym, które w ciągu wieków były budowane, rzeźbione i malowane w katolickiej Europie.

Irena Popiołek – mistrzyni akwareli, profesor uczelni krakowskich i... jednej rzeszowskiej – Uniwersytetu. Jej pełne światła i barwy autoportrety ustąpiły kilka lat temu miejsca obrazom mrocznym, o czarnym tle i zupełnie innej kompozycji. Tadeusz Boruta doszukuje się przyczyn tej zmiany w inspiracji hiszpańską mistyką katolicką, a bezpośrednio – siedemnastowiecznym tenebryzmem. Jego esej nosi intrygujący tytuł *Od feminizmu do duchowości ignacjańskiej*.

Czytając rozmowę Joanny Warchoń z Tadeuszem Gustawem Wiktoorem, mamy sposobność poznać artystę

w pełni świadomego swoich działań i pewnego swej postawy twórczej. Lektura to wymagająca, niełatwa. Precyzyjne, kategoryczne wypowiedzi twórcy są owocem jego przemyśleń na temat istoty sztuki rozpatrywanej w kategoriach estetycznych i filozoficznych, na temat miejsca, w jakim sytuuje on swoje własne dzieła. Inny charakter ma pierwsza połowa wywiadu, w której profesor-nauczyciel-mistrz (oraz promotor licznych zastępów magistrów i doktorów) – w żywej, a nawet nieco anegdotycznej formie – wspomina swoich mistrzów.

Relacja mistrz-uczeń jest jednym z piękniejszych i wartościowszych znamion sztuki. Ogromna różnorodność postaw artystycznych widoczna u absolwentów pracowni malarskiej profesora Stanisława Białogłowicza zaświadcza, iż pozostawił on swym wychowankom w pełni wolny wybór co do techniki i konwencji, a nauczył ich najważniejszego – jak być prawdziwym malarzem, realizującym własne upodobania i czerpiącym z tego radość. Wśród twórców, którzy opuścili tę pracownię, lecz na zawsze pozostali w jej „kręgu”, jest wielu artystów wybitnych, szeroko znanych także za granicą, nie tylko malarzy. Przeczytajmy dydaktyczne *credo* ich mistrza.

Słynne wezwanie Jacka Malczewskiego, profesora i rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: „Malujcie tak, aby Polska zmartwychwstała!” – w roku 1914 już nie wystarczało wielu studentom tej uczelni. Wyjątkowo licznie wstępowali oni do Legionów, by już nie w sposób metaforyczny, ale dosłownie, z bronią w ręku walczyć o niepodległość. Jednym z tych studentów-legionistów był pochodzący z Brzozowa Franciszek Prochaska. Artykuł Wiesława Banacha przybliżył nam sylwetkę tego stosunkowo mało znanego malarza i grafika, który jako oficer WP i dyplomata odrodzonej Rzeczypospolitej zamieszkał we Francji – i nadal tworzył.

Któż w latach PRL-u nie czytał słynnych, niedostępnych w oficjalnym obiegu wspomnień Józefa Czapskiego *Na nieludzkiej ziemi* albo przynajmniej o nich nie słyszał? Niekiedy dopiero później przychodziła świadomość, że ten świetny pisarz, oficer cudem ocalony ze Starobielska, niemalże naoczny świadek zbrodni katyńskiej, był „także” malarzem. Zanim sięgniemy po *Portret Czapskiego*, biografię autorstwa Wojciecha Karpińskiego, z artykułu Barbary Trygarmamy okazję dowiedzieć się czegoś więcej i o samej książce, i o jej bohaterze.

Jerzy Fąfara poświęcił swój esej o całe pokolenie młodszemu od Prochaski i Czapskiego rzeszowianinowi Józefowi Szajnie, jeszcze jednemu z tych, którzy w młodości, nie zważając na konsekwencje, „rzucili swój życia los na stos”: za przynależność do Związku Walki Zbrojnej i próbę przedostania się na Zachód trafił w roku 1940 na cztery lata do Auschwitz, później do Buchenwaldu. W zupełnie innych okolicznościach niż Czapski, ale też cudem ocalał, by po wojnie zostać światowej sławy malarzem i reżyserem.

Choć w tych dramatycznych chwilach były sprawy ważniejsze od dylematów artystyczno-projektowych, trzeba zauważyć, że i w Legionach, i w Polskim Państwie Podziemnym do spraw – jak byśmy dziś powiedzieli – dobrego designu związanego z symboliką narodową, państwową i wojskową przywiązywano dużą wagę. Wydaje się natomiast, że lata pokoju – międzywojenne, a zwłaszcza współczesne – mogły być pod tym względem lepiej wykorzystane.

W wieku XXI, gdy każda poważniejsza firma szczyli się precyzyjnie zaprojektowanym znakiem graficznym i regułami jego stosowania, chciałoby się, by także symbolami naszego państwa i jego instytucji rządziła podobna logika i dokładność, piękno i użyteczność. Po stu latach od odzyskania niepodległości Andrzej-Ludwik Włoszczyński, grafik propagujący od lat własną wizję uporządkowania sfery polskich symboli państwowych, wraca do ówczesnych wyborów i zaniechań w kwestii tożsamości wizualnej państwa. Opowiada, co wydarzyło się od tamtej pory i co się dzieje nowego.

O te same sto lat cofamy się także z innego powodu i w innym celu. Agata Sulikowska-Dejena rozmawia z Iwoną Demko – artystką i pedagożką (nieprzypadkowo w tym miejscu pojawia się *feminativum*) Akademii

Sztuk Pięknych w Krakowie – o tym, jak w grudniu pamiętnego 1918 roku uczelnia ta dopuściła kobiety do studiowania sztuki, i o tym, że Zofia Baltarowicz-Dzielińska, pierwsza z tych dzielnych pań, zaczęła studia nawet rok wcześniej. Nawet?

Jeszcze jeden przypadający w roku 2018 jubileusz, związany z równouprawnieniem kobiet w świeżo restytuowanej II Rzeczypospolitej, stał się okazją do zorganizowania akcji *100 FLAG na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety*. Niesione w czasie przemarszu-performansu projekty – indywidualne, więc w swej masie – różnorodne, były rodzajem manifestów zamienionych w weksylia, poświęconych współczesnym problemom kobiet. Wydarzenie zrelacjonowała Jadwiga Sawicka, a Anna Steliga uczciła tę samą rocznicę artykułem o współczesnych polskich ilustratorkach książek dla dzieci.

Cóż począć: o kobietach i ich sprawach mówią i piszą kobiety, a czym się w tym czasie zajmują mężczyźni? Oczywiście samochodami! Przemysław Paczkowski zaprasza Czytelników na „przejażdżkę” wybranymi modelami aut z kolejnych dekad XX wieku, by ujawnić po drodze, ile w ich nadwoziach użyteczności, a ile piękna.

Swą filozofią, doświadczeniami twórczymi w zakresie designu i głębokim przekonaniem o jedności wszystkich sztuk, a także o kulturowej bezgraniczności świata współczesnego dzieli się z Czytelnikami Tadeusz Błoński – artysta, projektant, profesor – we wszystkich tych rolach świetnie znany po obu stronach Tatr. Zdeno Kolesár akcentuje natomiast różnice między designem a sztuką i postuluje oddzielenie historii projektowania od historii sztuki ze względu na różne metodologie badania i nauczania, jakich wymagają obydwie nauki.

Bardzo nam wszystkim – projektantom i nie tylko – brakuje wydawanego drukiem periodyku poświęconego wyłącznie projektowaniu. Takiego, jakim było nieodżałowane „2+3D”. Mamy zaszczyt gościć na łamach „Warstw” oboje redaktorów naczelnych tego kwartalnika, czynnych dizajnerów (nieprzypadkowo pojawia się tutaj ta właśnie, spolszczona pisownia, popularyzowana przez środowisko „2+3D”) i nauczycieli akademickich. Czesława Frejlich opowiada Tadeuszowi Błońskiemu o przemianach polskiego wzornictwa po roku 1989,

podając przykłady zarówno imponujących sukcesów, jak i niepowodzeń. Jacek Mrowczyk, teoretyk i praktyk typografii, wspomina zaś swoich i nie tylko swoich mistrzów z dziedziny projektowania oraz podnosi kwestię odpowiedzialności społecznej projektanta.

Odpowiedzialne projektowanie graficzne, zgodne z ideą zrównoważonego rozwoju (*sustainability*), jest też tematem artykułu Pedra Matosa z Politechniki w Portalegre. Czy elektroniczna forma publikacji jest istotnie, jak by się mogło wydawać, bardziej „ekologiczna” od drukowanej na papierze? Czy z punktu

widzenia ekologii (i ekonomii) opłacalna jest zmiana formatu gazety, a jeśli tak – jak jej dokonać? Tekst jest próbą odpowiedzi na te pytania.

Nie sposób odnieść się tu do wszystkich ważnych i ciekawych materiałów zamieszczonych w niniejszym numerze naszego rocznika. Mamy nadzieję, iż w artykułach, esejach, relacjach, wierszach i towarzyszących tekstom reprodukcjach, bez względu na to, czy dotyczą one sztuki czystej czy projektowej, odnajdą Państwo i użyteczność, i piękno, a cechy te uznają za „zmieszane” w odpowiednich proporcjach.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

Myśli, koncepcje, zależności, sztuka, projektowanie, piękno, prawda...

Spojrzenie na siebie i miejsce, w którym byliśmy, jesteśmy i będziemy. Co jest konieczne, a co możliwe? Jak istnieć, żeby pokonywać przeszkody, kreować warunki i być zadowolonym? Dotykać i doświadczać piękna w codzienności...

Żyjemy w świecie, w którym prawie wszystko ma związek ze wszystkim. To stwierdzenie wydaje się proste i banalne, ale gdy zastanowimy się głębiej, znajdziemy niekończący się szereg zjawisk i zdarzeń, które bardzo trudno oddzielić od siebie. Jeżeli punktem odniesienia jest człowiek – jego doświadczenie, odczucia i działania, to tym, co nas kształtuje, jest środowisko, z jakim związana jest nasza egzystencja. Właśnie takie wartości – prócz uwarunkowań genetycznych – są tym, co nas stwarza. Przestrzeń życiowa już dawno nie jest przestrzenią naturalną, czyli nie jest bezpośrednio przyrodą. Jest ukształtowana przez człowieka w wyniku poznania, selekcji informacji i oczywiście techniki we wszystkich jej formach. Mamy też już dawno za sobą okres organizowania przestrzeni życiowej jako funkcjonalnej i użytkowej. Obiekty tworzące obejmującą nas przestrzeń oraz jej wyposażenie nie mają jedynie działać i spełniać podstawowe funkcje, ale powinny zaspokajać nasze duchowe potrzeby i optymalizować

warunki, w których żyjemy, pracujemy, odpoczywamy, zdobywamy wiedzę i realizujemy się.

Świadome kształtowanie naszego otoczenia powinno respektować różnorodne metody i działania, nie tylko w aspekcie fizycznym, ale również duchowym i emocjonalnym. Potrzebna jest też przestrzeń, w której można prezentować swoje doświadczenia i konfrontować postawy. Publikacja, którą oddajemy w Państwa ręce, daje możliwość zaprezentowania działań w szerszym kontekście. Ma to w założeniu pobudzić do refleksji, prowokować do wymiany poglądów i dyskusji. Czujemy się w obowiązku reagować na problemy społeczne, ekologiczne, na zmiany technologiczne oraz rzeczywistość charakteryzującą się zmiennością. Mamy obowiązek formułować cele i zamiary. Równocześnie warto czynić to tak, aby aspekt humanizacji, optymalizacji i empatii pozostawał w zgodzie ze sferą odczuć. Możemy używać różnego typu słów, ale najistotniejszy jest niezmienny punkt odniesienia: człowiek. Ten układ, przy całej swej różnorodności, miał, ma i będzie miał sens, dopóki trwa życie. Mam nadzieję i przekonanie, że „Warstwy” tworzą właśnie tę przestrzeń, w której mogą się ze sobą konfrontować odmienne wrażliwości.

TADEUSZ BŁOŃSKI

Życ, aby patrzeć

Refleksje o pięknie i użyteczności

Wstęp

Mówiąc o pięknie, dotykamy jednego z najbardziej tajemnych zjawisk życia. Istnienie piękna i jego oddziaływanie na ludzi jest bardzo frapujące. Zastanawiać musi zwłaszcza autonomiczność piękna: występuje ono w naturze, choć trudno dostrzec w niej dobro, przeciwnie – natura nie zna miłosierdzia. Piękno pojawia się jak gdyby „znikąd”, samo się objawia, budzi u ludzi zachwyt i pragnienie trwania w nim. Tomaszowa definicja piękna trafia tu w sedno, wiążąc je z upodobaniem i delektacją: piękne jest to, co widziane wzbudza upodobanie (*pulchrum est id quod visum placet*).

Nie istnieją czyste, wyczerpujące podziały sztuk ani rodzajów piękna. Znany jest podział sztuki na czystą i użytkową. Istnieje także pojęcie sztuki dekoracyjnej i – upowszechnione od połowy XIX w. – pojęcie sztuki stosowanej, która obejmuje rzemiosła i czynności związane z dekoracją wnętrza. Bliskie tym określeniom jest pojęcie *design*, które z terminu oznaczającego wzornictwo przemysłowe stało się nazwą na wiele praktyk projektowych odnoszących się do rzeczy, wnętrza i przestrzeni publicznych¹. Domaganie się od sztuki, aby była wyłącznie lub przede wszystkim użyteczna – który to postulat pojawia się w kulturze od czasu do czasu – jest oznaką naiwności, niekiedy agresywnej, i niezrozumienia jej istoty. Sztuka zaistniała jako *mimesis* szerszego porządku. Pierwsze dzieła sztuki – malowidła z jaskini Chauveta i malowidła z Lascaux – nie pełniły prawdopodobnie funkcji użytecznościowych. Nawet jeśli ich powstaniu towarzyszyły intencje magiczne – zaklinalanie przedstawianych zwierząt-ofiar przez malarzy-mysłiwych – to powstały jako obrazy świata widzialnego na jawie i być może we śnie².

Już w starożytności, u sofistów (np. Isokrates), nastąpił podział sztuk na te, które uprawiamy ze względu na ich użyteczność, i na te, które dostarczają przyjemności. Pierwsze są koniecznością życiową, drugie są przyjemnym dodatkiem do życia. „Klasyfikacja ta

znalazła uznanie i przyjęła się wśród Greków. W dobie hellenizmu pojawiała się też niekiedy w postaci bardziej rozwiniętej”³. Plutarch mianowicie dodał jeszcze do klasyfikacji jako trzecie te sztuki, które uprawia się dla ich doskonałości. Należy jednak powiedzieć, że nie postulowali Grecy sprowadzania wszystkich sztuk do sztuk użytecznych. Postulat taki uznaliby za pomniejszający rolę sztuk w życiu człowieka.

Mamy zresztą przykłady starożytne na jałowość postulatu użyteczności sztuki. W życiu społecznym Sparty sztuka była niemal nieobecna, a Rzymianie sprowadzili muzykę do roli służebnej względem wojskowości – co sprawiło, iż jej rozwój uległ wstrzymaniu. Sztuka rozkwita w wolności, rozkwita też w kryzysie, pod presją i w zagrożeniu wolności przez politykę (ang. *no pressure, no diamonds*), ale nie rozwija się w atmosferze powszechnego utylitarystycznego.

Należy też podkreślić, że podobnie jak pojęcie „efektywności” pojęcie „użyteczności” – tak często fetyszyzowane – nie jest terminem neutralnym i mającym ściśle określony zakres⁴. Jest to pojęcie uwikłane w konkretne wartości, koncepcje teoretyczne, wizje świata. Może to być wizja świata promująca przebojowość, zysk i wartości materialne, ale może też być wizja zakładająca, że najbardziej użyteczny w życiu jest minimalizm i samoograniczenie, i dlatego promująca postawy antymaterialistyczne, antykonsumpcyjne i proekologiczne.

Zwróćmy w tym kontekście uwagę na sport. Względem estetyczne, o których decydował indywidualny „styl” danego zawodnika, były niezwykle istotne w sporcie tradycyjnym. Wielokrotny mistrz świata GP w sportach motocyklowych V. Rossi był nie tylko niezwykle szybki, ale potrafił rywalizować w piękny sposób: kochano go przede wszystkim za niepodobny do nikogo innego styl jazdy, w którym były emocje i który nie stawiał kalkulacji na pierwszym miejscu⁵. Jeszcze dziś selekcjoner reprezentacji Niemiec w piłce nożnej

1 A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, Bloomsbury, London 2019; M. Malpass, *Critical Design in Context: History, Theory, and Practice*, Bloomsbury, London 2017; S. Yelavich (ed.), *Design as Future-Making*, Bloomsbury, London 2014. Współczesne projektowanie, zwłaszcza design ekologiczny i etyczny, zwraca uwagę na problem materiałów i etyki ich stosowania. Etyczny design – podobnie jak etyczna moda – sugeruje stosowanie materiałów, przy których produkcji nie wykorzystywano pracowników, oraz takich, które są łatwe do degradacji. Okazuje się, że w trakcie długiego trwania to, co etyczne, jest zarazem tym, co naprawdę użyteczne.

2 Zob. H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS PAN, Warszawa 1993.

3 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 63–64.

4 Niejednokrotnie zwracał na to uwagę A. MacIntyre w swoich polemikach z liberalizmem i z filozofią analityczną. Zob. A. MacIntyre, *Whose Justice?, Which Rationality?*, Notre Dame University Press, Duckworth 1984.

5 Zob. *Fastest. A Documentary Feature Film by Mark Neale*, narrated by E. McGregor, Universal 2011.

J. Löw stawia piękną grę ponad grę skuteczną⁶. Generalnie jednak w obecnych czasach – gdy sport uległ skrajnej komercjalizacji – na pierwszy plan wysunięto systematyczną pracę, dyscyplinę oraz kult wyniku, co odebrało sportowi nie tylko widowiskowość, ale też nieprzewidywalność wyników zmagania⁷.

Relacje między pięknem i użytecznością są subtelnie złożone. Widok piękna, jak zauważył niegdyś Platon, podnosi nastrój, a widok brzydoty przeciwnie – obniża go. Obcowanie z pięknem pomnaża zatem ludzkie siły żywotne, podczas gdy brzydota powoduje smutek i apatię. Piękno „jest po to”, aby człowiek mógł żyć. Nie jest ono bynajmniej luksusem i dekoracyjnym dodatkiem do życia, ale podstawowym pokarmem, którego ludzie instynktownie łakną. Pouczają nas o tym dobitnie przypadki społeczeństw totalitarnych, w których narzucanie ludziom tego, co brzydkie, miało ich pozbawić sił żywotnych i podporządkować władzy⁸.

Ponadto rozdzielanie piękna i użyteczności poza obszarem sztuki czystej oraz absolutyzowanie którejś z tych wartości trzeba uznać za niepotrzebne, a często nawet szkodliwe. W naturze wszak obie występują łącznie. Dość podać przykład opraw książek, które pełnią podwójną funkcję: protekcyjną (użyteczną w ścisłym sensie) i ozdobną⁹. Innego przykładu dostarcza nam projektowanie samochodów. Dla wielu nowszych modeli samochodów zaprojektowano piękną linię (*la bella figura* U. Zagata) i detale wykończenia, jednak – wskutek zaplanowanej zawodności podzespołów – ich eksploatacja bywa zmorą użytkowników. Wytwory tego rodzaju są paractwem i atrapami prawdziwych rzeczy. Motywacją ich powstania jest szyderstwo i pogarda dla ludzi. Często za źle wykonaną rzeczą stoją także ludzkie pomyłki i pośpiech.

Mówiąc o użyteczności warto też myśleć o niej w szerokiej perspektywie czasowej, a nie jedynie o użyteczności pojmowanej wąsko – jako służbie

bieżącym i podstawowym potrzebom życia, jak żywność, schronienie, dostęp do źródeł energii. Piękna budowla (skocznia narciarska, lotnisko, filharmonia) i piękna rzecz (samochód, kawiarka, fotel) mogą być bardzo użyteczne w szerokiej perspektywie właśnie: jako ikony i symbole twórców, miast, państw czy nawet całych kultur.

Homo videns

Cechą człowieka jako człowieka jest wytwarzanie przedmiotów przeznaczonych li tylko do oglądania. Być może *homo videns* jest definicją najściślej odnoszącą się do człowieka Zachodu – wszak prymat wzroku pośród zmysłów został zapoczątkowany w Arystotelesowskim obrazie świata¹⁰ – jednak zasadniczo stanowi cechę ponadkulturową. Obok narzędzi i przedmiotów o innym statusie – np. rzeczy uczestniczących w kulcie – ludzie wytwarzają pewne przedmioty, które istnieją po to, aby je ktoś oglądał¹¹. Wzorcem takiego oglądu jest postrzeżenie wzrokowe. Istnieją także obiekty przeznaczone do bycia dotykowymi – mamy dziś cały nurt sztuki haptycznej¹² – jednak wzorcowym oglądem pozostaje ogląd wzrokowy. Rzeczami do oglądania są dzieła sztuk (malarstwa, grafiki, rzeźby). Pokazuje się je w muzeach i galeriach oraz gromadzi w kolekcjach. Fenomenolog zbierania M. Sommer pisze: „Z jednej strony wszelkie zbieranie przebiega według jednego schematu: liczne przedmioty, które wcześniej były rozproszone, zostają tak poruszone, że następnie znajdują się razem. Z drugiej strony owo wspólne poruszenie ku byciu razem dokonuje się gwoli oglądania: To, co jest tu-oto, pozostaje tutaj i może być oglądane”¹³.

Oglądem wzorcowym jest spostrzeżenie wzrokowe. W przestrzeni domu ogląd wzrokowy łączy się z reguły z dotykiem – inaczej aniżeli w muzeum, gdzie najczęściej dotyk rzeczy-objektu jest wykluczony¹⁴. Z powyższego względu dla kolekcjonera tragicznym wydarzeniem może być nie tylko utrata zbiorów (wskutek kradzieży, bankructwa, pożaru, zalania wodą itd.), ale i niemożność ich oglądania. Co to oznacza? Bolesne jest już samo przestrzenne oddalenie od kolekcji. Zawiera ona bowiem rzeczy piękne, których oglądanie podnosi nastrój, daje radość i umożliwia gry wyobraźni. Tragiczna

6 Zob. Ch. Bausenwein, *Joachim Löw. Strateg, esteta, mistrz świata*, przeł. A. Janiszewska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2016, s. 365 n. Löw, który bywa nazywany trenerem-filozofem i który sam o sobie myśli jako o filozofie gry i „trenerze estetycznym”, dąży do uzyskania na boisku gry doskonale atrakcyjnej.

7 Zob. M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Wrocław 2012, s. 213–242.

8 W wywiadzie rzecze H. Müller mówi o planowanej brzydocie w krajach komunistycznych: „Ubrania w socjalizmie właściwie obrażały człowieka. (...) Gdy wchodziłam do sklepu odzieżowego, ogarniały mnie smutek, niechęć” – H. Müller, *Moja ojczyzna była pestką jabłka. Rozmawia Angelika Klammer*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2016, s. 65. I jeszcze: „Wszelobocna brzydota była w socjalizmie jedyną równością. Była zamierzona, należała do programu dyktatury. Produkowane w socjalizmie przedmioty zniechęcały do życia: betonowe bloki, meble, firanki, naczynia, klomby w parkach, plakaty, pomniki, wystawy. (...) Brzydka równość działa deprymująco, wpędza w apatię i pozbawia wymagań. Tego właśnie państwo chciało. Dla socjalizmu nasze przygnębienie było idealne, radość życia napelnia ludzi spontanicznością, a więc czyni ich nieprzewidywalnymi. Nędzą powleka brzydotą” – tamże, s. 66.

9 A. Wagner, *By chronić i zdobić*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014. Podobnie jak oprawa książkowa podwójną funkcję pełni ekslibris: jest znakiem własnościowym i jako taki zabezpiecza książkę przed przywłaszczeniem, a zarazem stanowi dekorację książki.

10 Zob. F. Brentano, *Arystoteles i jego światopogląd*, tłumaczenie, wstęp i opracowanie S. Kamińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 155 n. Na temat prymatu zmysłów i hierarchii zmysłów na Zachodzie zob. R.G. Newhauser (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, Bloomsbury, London 2016; D. Howes (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age 1920–2000*, Bloomsbury, London 2014. Na temat widzenia zob. też. W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Universitas, Kraków 2013.

11 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003. Z nowszych prac o kolekcjonerstwie zob.

R. Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

12 I. Heywood (ed.), *Sensory Arts and Design*, Bloomsbury, London 2017.

13 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, s. 5.

14 R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 2015, nr 2, s. 9–28.

natomiast jest utrata zmysłu, który umożliwia ogląd – zmysłu wzroku.

Inne zmysły w naturalny sposób „usiłują” zrekompensować braki spowodowane niewidzeniem, jednak kompensacja taka może być jedynie częściowa i niewystarczająca. Zmysł dotyku sprawdza się w pewnej mierze w wypadku rzeźby, jest jednak „słaby” wobec dzieł malarstwa. Istnieją co prawda obrazy przeznaczone do tego, aby je dotykano – są one jednak rzeczami rzadkimi, a pod pewnymi względami można je uważać za surogat obrazów w sensie tradycyjnym.

Uznanie, że dzieła sztuki istnieją po to, aby zamawiane do przestrzeni domu były tam prezentowane i oglądane jako rodzaj *decorum*, jest nieporozumieniem. Jeśli ktoś sprowadza sztukę do dekoracji, cieszy się nią w znikomym stopniu, o wiele mniejszym, aniżeli by mógł. Celem dzieł sztuki jest bycie oglądanymi i dostarczanie treści rozmaitym grom wyobraźni uprawianym przez osoby na owe rzeczy patrzące. Jeśli artysta intencjonalnie tworzy dzieło sztuki wyłącznie jako *decorum*, pomniejsza swą pracę.

Z powyższego powodu przebywanie w gabinecie kolekcjonera jest fascynujące, ale też męczące w pewien szczególny sposób. W gabinecie kolekcjonera panuje taki natłok dobrych rzeczy, że walczą one o uznanie patrzącego estymatora. Każda z nich chce się wyrwać z tłą przed inne rzeczy. Świadectwem uznania jest skupianie uwagi przez patrzącego na tej, a nie innej rzeczy z pominięciem innych. Uwaga zostaje wtedy przyciągnięta przez konkretny obiekt, a inne schodzą natychmiast na plan jej tłą.

Mówiąc o użyteczności, weźmy teraz przykład koncertu muzycznego. W kontekście życia politycznego wspólnoty może on pełnić – jako pewne wydarzenie – rozmaite funkcje. Lokalne władze przez zafundowanie koncertu podnoszą swój prestiż i prezentują się społeczeństwu jako zatroskane o kulturę. Impreza przynosi też materialny zysk różnym firmom przy niej zatrudnionym. Jednak sam koncert – będący publicznym wykonaniem utworów muzycznych – niczemu nie służy. Jest rodzajem święta (łac. *festum*). Ma swoją stronę spektakularną, ale skupienie się na niej byłoby niewłaściwe. Jako święto koncert zaprasza bowiem nie do oglądania, lecz do uczestnictwa¹⁵.

Wielkie rzeczy: architektura

Weźmy teraz za przykład dzieła architektury. Wielu powie, że właśnie ona jest sztuką, która jak żadna inna stara się o bycie użyteczną. Taki sąd jest

15 Z tego względu niewłaściwe i zakłócające odświętny charakter koncertu jest praktykowane od pewnego czasu nagrywanie jego przebiegu za pomocą telefonów komórkowych. Nagrywający spogląda na święto z zewnątrz, separuje się, zamiast uczestniczyć pozostaje widz. Na temat świętowania oczywiście J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2015.

jednak mylny. Pokazuje to przypadek funkcjonalizmu, który zyskał co prawda zwolenników, ale jako styl projektowania nie przyjął się na trwałe. Funkcjonalizm to „koncepcja, według której architekci powinni projektować budynki wyglądające tak, jakby je postawiły maszyny”¹⁶. Według Miesa van der Rohe i innych modernistów dom miał być maszyną do mieszkania, a budynki pozbawione wszelkiej dekoracyjności poza zamawianym malarstwem ściennym i dziełami sztuki niebędącymi ich integralną częścią. Budownictwo miało reprezentować architekturę czystą, wolną od subiektywizmu i tradycjonalizmu. Jak jednak łatwo zauważyć, funkcja i użyteczność podlegały w modernistycznym „stylu międzynarodowym” (1925–1965) swoistej fetyszyzacji i estetyzacji oraz powiązaniu ze stylem życia, który cechowała nowoczesność, dyscyplina, powściągliwość i minimalizm uznawany za synonim elegancji¹⁷. Użyteczność może być jedną spośród funkcji obiektu architektonicznego – *notabene* budynki modernistyczne nie zawsze zdawały egzamin z funkcjonalności, bo u architektów górę brały względy estetyczne – ale trudno na dłuższą metę chcieć czegoś, co jest przede wszystkim użyteczne i funkcjonalne.

Architektura to najtrwalszy z języków, jakimi przemawia człowiek. Osobliwością sztuki architektonicznej jest to, że jej przeznaczeniem jest nie tylko bycie ogladaną, ale też bycie zamieszkiwaną. Tradycyjne pobudki architektoniczne to władza, ciągłość i pamięć. D. Sudjic pisze: „Umieszczenie dzieł architektonicznych w odpowiedniej relacji z krajobrazem jest sposobem na nadanie im znaczenia; ma to sugerować, że są one częścią systemu. Krajobraz istnieje o wiele dłużej niż człowiek. Próba uczynienia obiektów stworzonych przez człowieka częścią tego trwania daje pocieszające poczucie złączenia z wiecznością”¹⁸.

Okazałość dzieł sztuki architektonicznej i ich zdolność trwania w czasie sprawiają, że od wieków upodobała ją sobie władza¹⁹. Dzieła architektury służą władzy jako jej domy władzy i jako pomniki. „Czy rzeczywiście możemy traktować architekturę jako broń – jak V-2? Być może chodzi o to, że jesteśmy skłonni obarczać większą odpowiedzialnością architekta niż inżyniera – ponieważ ten pierwszy

16 D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 273.

17 Na temat instrumentalnego traktowania środowiska w kontekście architektury modernistycznej, filozofii i polityki programów Le Corbusiera i Bauhausu zob. R. Scruton, *Zielona filozofia. Jak poważnie myśleć o naszej planecie*, przeł. J. Grzegorzczak, R.P. Wierchosławski, Zysk i S-ka, Poznań 2017, s. 243–274.

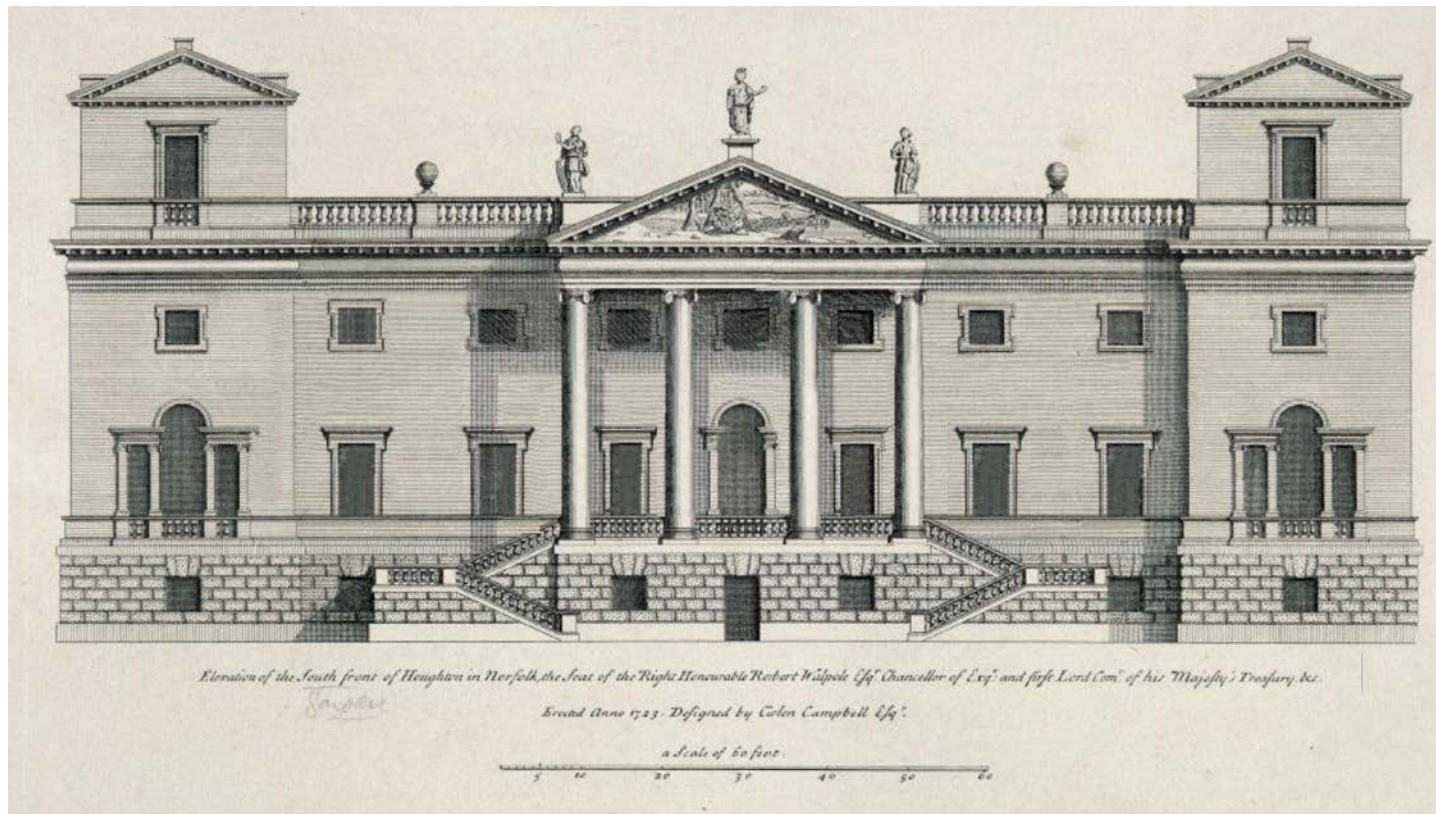
18 D. Sudjic, *Kompleks gmachu*, dz. cyt., s. 271.

19 Wiele dawnych budynków i wnętrz urzędowych wymaga do ich zrozumienia wysokich kompetencji kulturowych i erudycji. Na przykład uchwycenie treści ideowych dotyczących teologii władzy wyrażonych w wystroju Sali Czerwonej (Wielkiej Sali Rady) w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta – zaczerpniętych przez twórców z kalwińskiej teologii moralnej, filozofii stoickiej oraz historii i mitologii – jest wręcz wyzwaniem intelektualnym. Żadne chyba współczesne wnętrza nie stawiają nas przed takimi wyzwaniami.

nadawał formę totalitarnemu państwu²⁰. Jest bowiem tak, że: „Architekt może wyczarować wizje faszyzmu, stalinizmu czy saddamizmu, zanim one zaistnieją²¹.”

Budynki zamawiane przez władze mogą mieć ograniczone funkcje bezpośredniej użyteczności. Są jednak bardzo użyteczne na innym poziomie – jako ikony i symbole. „Kto próbuje zrozu-

wyrazistym przykładem. Jak wiadomo, na gruncie totalitaryzmu nie powstała nigdy sztuka najwyższej miary – co nie oznacza, iżby nie powstały obiekty wybitne, jak choćby Casa del Fascio (Dom Faszysty) w Como autorstwa G. Terragniego – a artyści uczestniczący w nurcie socrealizmu czy sztuce nazistowskiej cierpieli z powodu nieczystego sumienia lub potępienia społeczne-



Houghton Hall (Wielka Brytania) – rzut fasady, front

mieć świat, nie uwzględniając psychologicznego oddziaływania architektury, ten nie rozumie jej istoty²². Przywódcy światowej polityki posługują się architekturą, aby uwodzić, imponować i onieśmielać. Jest tak od dawna: „Architektoniczny splendor i sama lokalizacja Wersalu miały zneutralizować siłę arystokracji z francuskiej prowincji²³. Architekturą posłużył się Napoleon III, angażując do przebudowy Paryża G.E. Haussmanna, i F. Mitterrand, przebudowując Luwr i budując Wielki Luk przy La Défense, aby zaznaczyć, że to Paryż, a nie inne miasto jest stolicą nowoczesnej Europy. Znana jest megalomania N. Ceaușescu i S. Husajna, obie znalazły wyraz w budownictwie.

W dziejach niejednokrotnie formułowano postulaty wprzęgnięcia sztuki w rozmaite ideologie totalitarne. Obiekty architektury są tu

go ze strony kolejnych pokoleń. W wielu krajach, np. we Włoszech, do dziś nie ma zgody, co należy zrobić z budynkami po dawnych reżimach.

Sztuka rozkwita w wolności, rozkwita w sprzeciwie i w rywalizacji. Bardzo istotna jest prestiżowa funkcja sztuki. Jest to funkcja wysoka. O ile użyteczność oznacza praktycyzm i służbę podstawowym potrzebom życia, zabieganie o prestiż oznacza realizację potrzeb wyższych²⁴. Architektura wzmacnia prestiż w najwyższym stopniu. Jest odmianą piękna będącego mnożnikiem prestiżu i jako taka pozostaje w wysokim stopniu użyteczna. Taka była funkcja arystokratycznych założeń rezydencjonalnych, zarówno w Europie (w Polsce np. warszawskie pałace Branickich czy Czapskich), jak i w Ameryce. Dość przypomnieć wielkie założenia angielskie:

20 A. Sudjic, *Kompleks gmachu*, s. 110.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 22.

23 Tamże, s. 23.

24 Zob. J. English, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Holkham, Apethorpe, Houghton, Badminton²⁵, Harewood, Syon, Madresfield, Blenheim Palace (miejsce urodzin w Churchill, pałac w rzadkim w Anglii stylu barokowym), Goodwood, Chatworth (również barok), Arundel, Rodmarton. Cechą domów angielskich było, że z zewnątrz zawsze były skromne, niejako skrywając wspańnięte wnętrza. Rola kulturowa, intelektualna rezydencji angielskich – były wszak ośrodkami kultury, miały okazałe zbiory sztuki, biblioteki, wyrafinowane ogrody, były miejscami spotkań elit – to sprawa osobna²⁶.

W najnowszych czasach ogromny dom w stylu *english country house* – pomyślany jako dom prywatny i mauzoleum – zapragnął mieć wiedziony próżnością N. van Hoogstraten, potentat na rynku nieruchomości. W ten sposób powstał Hamilton Palace w Sussex. Jest to 183-metrowy gmach w stylu neoklasykcyjnym z przymieszką postmodernizmu, posiada galerię sztuki i wielki ogród. Budynek nie został ukończony z powodu problemów sądowych właściciela.

Prestiżowe funkcje miały rezydencje amerykańskie. Największa z nich – i zarazem największy dom w USA – to Biltmore Estate²⁷. Jest to składający się z 250 komnat neorenesansowy francuski zamek wybudowany z nowojorskiej fortuny George'a W. Vanderbilta, potentata w transporcie. Dom stoi w Karolinie Północnej w górach Blue Ridge. Vanderbilt zbudował też luksusowy Marble House, czyli Vanderbilt Mansion, na wschodnim brzegu rzeki Hudson. Motywacją dla budowy wielkich domów i dla

strojenia ich z przepychem była często rywalizacja właścicieli z innymi bogaczami: Harvey S. Firestone, właściciel koncernu oponiarskiego, zbudował swój wielki Harbel Manor koło Akron w Ohio, współzawodnicząc z Franklinem A. Seiberlingiem z Goodyear Tire and Rubber Company. Powstające w ten sposób budynki w swej bryle i pod względem urządzenia wnętrza nie zawsze spełniały kryteria subtelnego gustu. Cechował je raczej budowlany rozmach i eklektyczny przepych wnętrz.

Współcześnie wiele wybitnych projektów architektonicznych zamawianych jest po to, aby promować miasta, a nawet całe kraje. Oryginalne budynki – niektóre z nich obciążone są „efektem wow!”²⁸ – szybko stają się ikonami miast, ich wizualnymi wizytówkami, które turyści pragną ujrzeć na własne oczy przed wszystkim innym. Dość powiedzieć, jak ikoniczny status zyskały takie obiekty, jak zaprojektowane przez F. Gehry'ego Muzeum Guggenheima w Bilbao czy gmach opery w Sydney (Sydney Opera House) autorstwa J. Utzona i O. Arupa. To samo można powiedzieć o niektórych projektach innych architektów XX wieku: O. Niemeyera, L. Kahna, Z. Hadid, R. Piano, T. Ando, S. Calatravy. Gdy idzie o tego ostatniego, słynne są jego projekty mostów, jak most Alamillo w Sewilli. Wiele budynków Calatravy zdumiewa, jak gmach opery w Walencji (1995–2005) z ogromnym zakrzywionym dachem czy Tenerife Auditorium Santa Cruz, budowane w latach 1997–2003, o organicznej formie przypominającej głowę atakującej kobry i barwie szkieletowej bieli. Formy tych budowli zdają się sugerować ten sam poziom równowagi i ładu, jaki posiadają twory przyrody z ich ornamentyką i harmonijnymi strukturami²⁹.

Częścią strategii współczesnych budowniczych stało się uwodzenie, przy czym uwodzić najbardziej pragnęli sami zamawiający. „Przez minione dwa dziesięciolecia – pisał T. Dyckhoff w roku 2017 – coś bardzo dziwnego przydarzyło się naszym miastom i miasteczkom oraz stojącym w nich budynkom. To narastało niepostrzeżenie, ale ostatnio stało się wszechobecne. Budynki dziwne, krzykliwe i ostentacyjne okazały się normą, a nie wyjątkiem. Ten rodzaj architektury, w którym zakochałem się jako dzieciak, dzisiaj jest wszędzie. Lloyd's był zapowiedzią, prekursorem tego, co miało nadejść: epoki budynków typu superstar, wieku architektury 'ikonicznej', zaprojektowanej, by

25 Od nazwy tego miejsca (Badminton House) bierze swą nazwę XVIII-wieczny hebanowy kabinet (Badminton Cabinet), arcydzieło ebenistyki łączące różne gatunki drewna z *pietra dura*, stworzone we Florencji na zamówienie dla młodego księcia Beaufort. Trzydziestu kwalifikowanych rzemieślników budowało mebel przez sześć lat. Jest to najdroższy spośród kiedykolwiek sprzedanych na świecie mebli: po raz pierwszy sprzedano go w 1990 r. w domu aukcyjnym Christie's za osiem i pół miliona funtów, po raz drugi w 2004 r., uzyskał wtedy 36,7 milionów. Na drugim miejscu listy cen mebli sytuuje się Dragon Chair, nieduży skórzany fotel z drewnianymi poręczami projektu Irlandki E. Gray, należący ostatnio do prywatnej kolekcji Y. Saint Laurenta i P. Berge i sprzedany po śmierci projektanta na aukcji; wycytowano wtedy sumę 27 milionów dolarów. Trzecim najdroższym meblem pozostaje komoda Harrington autorstwa T. Chippendale'a. Ten XVIII-wieczny mebel został sprzedany na aukcji w Sotheby's w Londynie za niemal 6 milionów dolarów.

26 Zob. M. Dimmock, A. Hadfield, M. Healy (eds), *Intellectual Culture of the English Country House 1500–1700*, Manchester University Press, Manchester 2018; M. Girouard, *Life in an English Country House*, Yale University Press, Yale 1993; A. Sebba, *The Exiled Collector: William Bankes and the Making of an English Country House*, The Dovecote Press, Wimborne 2009; Ch. Hiskey, *Holkham: The Social, Architectural and Landscape History of a Great English Country House*, Unicorn Publishing Group, London 2016; M. Ridgill, *Raynham Hall: An English Country House Revealed*, foreword by J.J. Norwich, ACC Art Books, New York 2018; R. Wilson, A. Mackley, *Creating Paradise: The Building of an English Country House 1660–1880*, Continuum, New York 2000.

27 Zob. C. Aslet, *The American Country House*, Yale University Press, New Haven & London 1990, s. 19–33. Na temat amerykańskich kolekcji sztuki – dla których rezydencje były przestrzeniami prezentacji – zob. R. Salvatori, *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki XX wieku*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

28 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 14.

29 Przykładem symbiozy dzieła architektonicznego z naturą jest niezwykle dom Fallingwater w Pensylwanii zaprojektowany w 1935 r. przez Franka Lloyd Wrighta, skonstruowany tak, że pod budynkiem przepływa górská woda. Dom został wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

oszałamiać – po prostu czasów Wowhausu”³⁰. Strategia uwodzenia bywa zgubna dla zamawiających, gdyż nie musi wcale prowadzić do rozwoju miast. Jak to ujmuje Sudjic: „W rzeczywistości sukcesu nie odnoszą miasta, które prostodusznie budują muzea w nadziei, że coś się wydarzy. Sukces odnoszą miasta zanurzone w wystarczająco twórczym klimacie kulturalnym, by nie tylko wznosić muzea, ale wypełniać je ludźmi”³¹.

Rzeczy

Aby zrozumieć, czym jest rzecz, i aby sobie uświadomić, że jej funkcje użytecznościowe nie powinny być absolutyzowane, rozpocznę od przykładu. W powieści *Amras* (1964) T. Bernharda dwóch braci po samobójczej śmierci rodziców zostaje umieszczonych w Amras (jest to przetworzona nazwa miejscowości Ambras koło Innsbrucku, gdzie stoi zamek Habsburgów) w zwanym Czarną Kuchnią pokoju wieży należącej do ich wuja. Stara wieża stanowi azyl dla chłopców. Dni spędzają, leżąc na sienniku i rozmyślając, posilają się chlebem, suchym mięsem i owocami. Wśród nielicznych przedmiotów obecnych w pokoju znajduje się nóż. Jest to przedmiot sporych rozmiarów, określanej w narracji jednego z braci jako „nóż augsburski”, od wizerunku wież miasta precyzyjnie wygrawerowanego na ostrzu albo też „nóż Philippine Welser”³². Przytoczę teraz obszerny opis przedmiotu i stosunku, jaki przejawiali do niego obaj bracia: „Krajałem to wędzone mięso, jak również chleb nożem, który Philippine Welser przywiozła w 1557 roku arcyksięciu Ferdynandowi z Augsburga do Tyrolu i który, w odległości dwóch metrów od naszych sienników, wisiał na ścianie w Czarnej Kuchni. Walter nie miał odwagi się nim posługiwać, bał się nawet choćby wziąć go do ręki, ale był zachwycony, kiedy ja, znacznie zręczniejszy manualnie, wkrawałem się w mięso... podobał się nam niezwykle delikatny ‘filozoficzny cyzelunek’ (Walter) po obu stronach ostrego ostrza,

przedstawiający wieże Augsburga, miasta położonego nad rzeką Lech. Walter często miewał nocami fantazje związane z tym nożem... bał się, że w jego dłoni zostanie on użyty jedynie do ‘przysporzenia niezdarzającego się poza tym bólu’, żył w takim wyobrażeniu, co się tyczy noża, bał się, że ‘tym dziełem sztuki z Augsburga, należącym do wuja’, gdy tylko znajdzie się w jego, Waltera, ręce, dźgnie... tak więc przez cały czas, kiedy był w wieży, aż do swojej śmierci, nawet go nie tknął... kiedy szybkim ruchem wyciągałem ten nóż augsburski ze ściany, wokół ust Waltera pojawiał się jakiś chorobliwy rys... Walter każde okrojenie mięsa przeze mnie obserwował z wielkim zainteresowaniem, które wprawiało mnie w zadumę; to, jak ośmielał się mówić do mnie: ‘Ten nóż jest świeżo naostrzony’, było pouczające, dawało mi do myślenia; sposób, w jaki obchodził go z daleka i bał się przyglądać mu dłużej niż było to, jak mawiał ‘znośne’; nie patrzył na niego tak, jak człowiek patrzy na nóż... cokolwiek mówił w związku z tym nożem augsburskim, dawało mi do myślenia, zresztą wszystko, co Walter mówił w wieży, dawało mi do myślenia, powodowało we mnie najbardziej ponure braterskie myśli... Już jako dziecko widziałem ten nóż augsburski tkwiący na swoim miejscu w Czarnej Kuchni; był tam zawsze po to, żeby krajać nim wędzone mięso i chleb; osobliwe, ale Walter, jak sobie przypominam, już jako dziecko wzdragał się dotykać tego noża, kiedy przyjeżdżaliśmy do wieży na Wielkanoc, na Zielone Świątki, na Trzech Króli... w dni późnego lata, gonieni przez miliony pszczoł poszukujących miodu i szukający w wieży schronienia przed komarami... zagłębieni w tych samych siennikach, na których teraz mamy posłanie... szukający schronienia i znajdujący schronienie przed uprawiającą z nami nierząd rozeźloną naturą... Nóż augsburski czy też nóż Philippine Welser: wuj nie rozumiał, dlaczego mój brat bez przerwy boi się tego noża, który był najostrzejszy; raz chciał mu go wmusić, wcisnąć z szybkością dorosłego człowieka, ale mojemu Walterowi udało się odskoczyć... nóż poszybował na ziemię, dobrze to pamiętam: w chwili, kiedy leżał na ziemi, ujęło mnie, że tak pobłyskuje i migocze... O tym zdarzeniu przypominałem sobie od razu w momencie, gdy ostatnio znów spojrzałem na ten nóż... już pierwszego dnia pobytu w wieży zaproponowałem Walterowi, że oszczędzę mu sytuacji, aby musiał zdejmować go ze ściany... chciałem dać nóż wujowi, żeby go zabrał ale mój brat nie pozwolił na to... Przy zamkniętych okiennicach

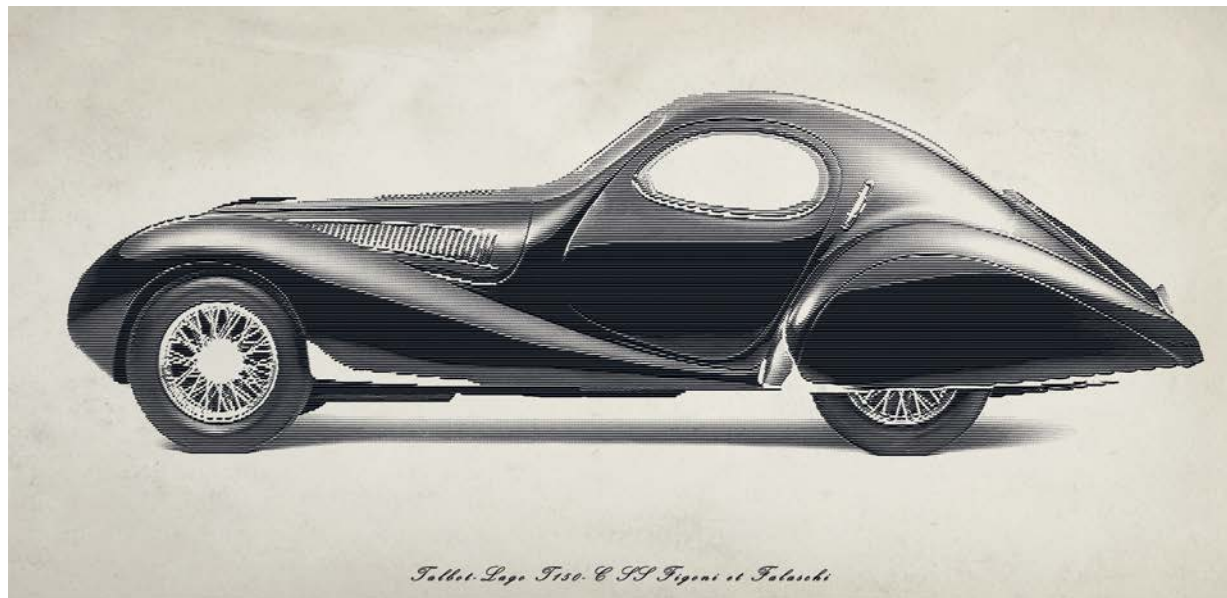
30 T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, s. 15. Autor mówi o londyńskim wieźowcu firmy Lloyd's autorstwa R. Rogersa. Dodajmy, że w obszarze designu projektantem *wow-rzeczy*, przedmiotów ikonicznych, jest wszechstronny Francuz P. Starck.

31 D. Sudjic, *Język miast*, przeł. A. Sak, Karakter, Kraków 2017, s. 46.

32 Bernhard bazuje tu na realnej postaci i przetwarza jej historię. Philippine Welser (1527–1580) wywodziła się z bogatej augsburskiej rodziny kupców i finansistów. Została żoną Ferdynanda II, arcyksięcia Tyrolu, którego ojciec wszakże nie zaakceptował związku syna. Dzieci-bliźnięta Philippiny i Ferdynanda zmarły w niemowlęctwie, ich grób odkryto w kościele w Innsbrucku dopiero w 1897 r. Philippina uczyniła z ulubionego zamku Ambras – w którym umarła – zamek prawdziwie renesansowy. Interesowała się ziołolecznictwem i kuchnią, napisała kodeks apteczny oraz książkę kucharską *De re coquinaria*. Po jej śmierci upowszechniono mit o jej niezwykłej urodzie.

nóż stanowił dla nas wyobrażenie ‘tureckiego’ księżycy... W Walterze widok tego noża augsburskiego, noża Philippine Welser, inaczej niż we mnie, w którym na widok swojej niezwyklej ostrości i wysokiej sztuki wywoływał wyłącznie rozkosz oraz fantazje rodzące się dzięki pięknu poszczegól-

określonych zasad i reguł. Do sztuk (*artes*) zaliczano zatem rozmaite odmiany rzemiosła: stolarstwo, tkactwo, garncarstwo. Pojęcie sztuki było wtedy szersze niż nasze i obejmowało rzemiosła, a nawet nauki – jako nie wytwarzające wprawdzie rzeczy, ale obejmujące umysłem. Wytwarzanie



Samochód Talbot Lago T 150 C SS (projekt Figoni et Falaschi, 1937)

nych elementów, otóż w Walterze budził on wyłącznie irytację, strach, niewiarygodny strach, straszliwe przerażenie...”³³.

W historyzującej narracji *Amras* niewątpliwie mamy do czynienia z „dobrą rzeczą”. Nóż augsburski, jak przystało na przedmiot, który może zyskać status daru dla osoby możnej, jest dziełem sztuki, wykonanym z wielką starannością, ze znakomitych materiałów i zgodnie z regułami rzemiosła. Jest to rzecz wykraczająca swym statusem poza rzeczy codziennego użytku i obdarzona trudną do wytłumaczenia mocą. Nóż taki ogniskuje uwagę i budzi respekt. Jego pojawianie się przyciąga oko. „Wysoka sztuka”, z jaką wykonany został przedmiot, budzi delektację („rozkosz”). Patrzenie na taką rzecz – gdy oko ujmuje ją całą, a następnie, gdy skupia się na poszczególnych elementach – umożliwia grę wyobraźni, a nawet czyni ją nieuchronną.

Nóż augsburski z powieści Bernharda ilustruje, czym były przedmioty w dawnych wiekach. Od czasów Greków wszelką umiejętność wykonywania rzeczy określano mianem sztuki lub też przez sztukę rozumiano wykonywanie rzeczy według

rzeczy dokonywało się poprzez praktyki mające swoje cnoty i swoje wzorce doskonałości³⁴. Wykonywana rzecz miała być „dobrą rzeczą”, rzemieślnik miał zmierzać do mistrzostwa w swojej pracy, a partactwo było czymś haniebnym.

Z lektury *Amras* nasuwa się też ważny wniosek, że nasz stosunek do rzeczy – nie tylko „dobrych rzeczy”, ale wszystkich rzeczy – nie jest nigdy ściśle wyznaczony przez reguły użyteczności. Rzeczy są przez nas obsadzane afektywnie, o czym mówił już Z. Freud, sam ogarnięty pasją kolekcjonerską. Niekiedy dzieje się to zgodnie z naszą wolą, wiele jest jednak przypadków, gdy uczuciowe przywiązanie do rzeczy pojawia się mimowolnie i jest trudne do wytłumaczenia³⁵.

Zakończenie: design i filozofia

Relacje piękna rzeczy do ich użyteczności zmieniały się w ciągu wieków. Piękno uznawano za powiązane z wyższym, obiektywnym porządkiem wartości i ceniono niezwykle wysoko. W tym kontekście nie

33 T. Bernhard, *Amras*, [w:] tegoż, *Chodzenie. Amras*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2017, s. 143–145.

34 Zob. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Chmielewski, przekład przejrzał J. Hołówka, PWN, Warszawa 1996, s. 327–364.

35 Zob. R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.

powinien dziwić fakt, że do XIX w. to człowiek był „dla mebla”, a nie meble dla człowieka³⁶. Dotyczyło to zresztą całych wnętrz mieszkalnych. Wnętrza – nie tylko urzędowe, ale i prywatne – wraz z wyposażeniem były przestrzeniami uczestniczącymi w wyższym porządku. Nawet jeśli meble projektowane były do konkretnego wnętrza, stając się w ten sposób przedmiotami „subiektywnymi” – co w domach warstw wyższych było bardzo częste – to reprezentowały one przez swe formy i elementy zdobnicze świat i bóstwa. Pełne symboli ornamenty, sceny alegoryczne ukazane za pomocą rzeźby, malarstwa i intarsji niosły ze sobą wizję świata, odwoływały się wszak do mitów antycznych i do chrześcijańskiej koncepcji ontoteologicznej³⁷.

W drugiej połowie XIX w., a zwłaszcza w wieku XX zaistniało wiele powiązanych ze sobą zjawisk, które odmieniły produkcję i dystrybucję rzeczy. Upadek wielkich narracji ontoteologicznych sprawił, że w ogólnym sensie człowiek i jego potrzeby stały się miarą wszystkiego. To jego wyгода okazała się decydująca przy projektowaniu rzeczy i budynków. Stąd notoryczne postulaty użyteczności i domaganie się – przy poparciu *vox populi* – aby kryterium użyteczności było decydujące w każdej dziedzinie. Z kolei po stronie wytwórców wraz z produkowaniem na wielką skalę zwyciężył cynizm. Zarządcy firm zaczęli gardzić ludźmi ukazującymi im się jako niewybredne masy: tłumy jednostek będące powtórzeniem tego samego typu, a więc i gustu. U podłoża produkcji legły szyderstwo, skłonność do manipulacji i uwodzenia.

W XX stuleciu pojawiła się także i szybko upowszechniła kategoria rzeczy, których użyteczność jest z definicji wątpliwa bądź bardzo ograniczona, a które są pożądane dla swych jakości estetycznych. Są to – kierowane przede wszystkim do młodych konsumentów – gadżety (ang. *gadget*). Gadżety służą zabawie, uruchamiają grę wyobraźni w obszarze technoestetyki. Ich powszechność jest dowodem materialnego dostatku współczesnych społeczeństw, naddatku środków do życia, które można przeznaczyć na zabawę. Przedmioty tego rodzaju mają też moc wzmagania społecznego prestiżu.

Niezwykle trudno napotkać dziś wytwory ludzkie o bardzo wysokiej jakości.

Od kilku dekad mamy do czynienia z drastycznym spadkiem jakości wytwarzanych rzeczy, które nas otaczają i które służą nam jako narzędzia. W dużej mierze wynika to ze świadomej ideologii producentów, którzy zamawiają u projektantów rzeczy z zaprogramowaną datą ich przydatności do użycia (sprzęt agd i rtv, auta, sprzęt biurowy itd.). Ideologia ta ma poważne skutki antropologiczne i ekologiczne³⁸.

H.G. Gadamer zwracał uwagę na to, że przed epoką masowej produkcji i „amerykanizacji” rzeczy – o której wspominał już z niechęcią R.M. Rilke – przez swe jakości formalne odsyłały ludzi do dziejów i do całego świata. Rzecz była niczym dzieło sztuki, stanowiła *mimesis* świata – odzwierciedlenie obiektywnego, zewnętrznego porządku³⁹. Kontakt z „prawdziwą rzeczą” uspokajał, bo osadzał nas wśród tego, co znane, co oswojone. Pozbawieni miejsc i rzeczy zakorzenionych w szerszym porządku i „historyzujących” tracimy bezpieczeństwo ontologiczne⁴⁰. Świat odarty z elementów tradycji i z symboli traci dla nas cechy domu, stając się gnostyckim „nigdzie”, „nie-miejscem” – przeciwieństwem oswojalnego antropologicznego „miejsca” – o którym mówi M. Auge⁴¹. Przestrzenie nowoczesnych „nie-miejsc” (*non-lieux*) są w wysokim stopniu użyteczne, a funkcjonalność odegrała w ich projektowaniu rolę główną. Są też zestandaryzowane, co tylko wzmacnia funkcjonalność: wnętrza sieciowych barów szybkiej obsługi, hipermarketów, hoteli, lotnisk i stacji benzynowych są wszędzie niemal takie same, ułatwiając poruszanie się w ich obrębie. Jako ahisteryczne i wyposażone w symbole kulturowe w stopniu minimalnym, nie wymagają rozumienia i kompetencji kulturowej. Inaczej niż wnętrza historyzujące – które osadzają nas w ludzkich dziejach, włączają w historię ludzkości – wnętrza „nie-miejsc” nas wyosabniają, a przy spojrzeniu z zewnątrz emanują nastrojem samotności. Stanowią przykład skrajnej użyteczności i funkcjonalizacji konsekwentnej, która – jak się okazuje – uniemożliwia nawiązanie więzi emocjonalnych z miejscem lub rzeczą.

38 Zob. C. Tonkinwise, *Ethics by Design or the Ethos of Things*, [w:] A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, s. 83–90.

39 H.G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski, przekł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 139–140.

40 Zob. H. Mamzer (red.), *Poczucie bezpieczeństwa ontologicznego. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.

41 Zob. M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.

36 Zob. J. Gloag, *A Social History of Furniture Design*, Cassel, London 1966.

37 Zob. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, edizione illustrata, Longanesi, Milano 2012 (I wyd. 1964). Praz jest twórcą „filozofii wnętrza” ukazującej związek między światopoglądami a sposobami aranżacji wnętrz mieszkalnych i publicznych.

Na to, czym jest rzecz – czym powinna być, aby być „prawdziwą rzeczą” – naprowadza nas rekwizyt. Byle jaka rzecz nie nadaje się do tego, aby wystąpić w roli rekwizytu na planie filmowym lub na scenie teatru. Tutaj rzecz – auto, krzesło, łyżka, książka, okulary – musi realizować swój *telos* zadany jej w ramach tworzącego ją rzemiosła-sztuki (gr. *technē*)⁴². Jedynie taka, wykonana zgodnie z zasadami sztuki wytwórczej rzecz ma dostateczną moc, aby przykuwać uwagę widza i stawać się nośnikiem rytuału⁴³. Inna rzecz jest lichotą, tandetą, wytworem spartaczonym, marnym, słabym, „do niczego”.

Dlatego w filmie ogromną moc mają na przykład klasyczne samochody.auta te – wytwarzane do końca lat 60. XX wieku – cechowały się w wielu wypadkach mistrzowską precyzją wykonania i użyciem najlepszych materiałów. O samochodzie Mercedes-Benz 540K Roadster (1936), wykonanym, jak większość aut w tamtych czasach ze stali – który to samochód A. Hitler wybrał na swój osobisty pojazd – S. Salvetti pisze, iż jego „jakość wykonania do dziś zapiera dech w piersiach”⁴⁴.auta marek znajdujących się na rynku od kilku dekad odsyłają nas do dziejów własnych i dziejów motoryzacji, a poprzez nią do dziejów całej kultury. Nie są produktami „znikąd”, lecz obiektami powiązаныmi z wieloma ludźmi i procesami. Dzięki tym powiązaniom klasyczne auta są czymś, o czym snuć można długie i bogate w treść opowieści.

Spółeczeństwo potrzebuje rzeczy pięknych i trwałych. Rzeczy takie są niezbędnymi jako nośniki stylu i kryteria estymacji. Bez takich – obecnych w przestrzeni publicznej – obiektów ludzie są skazani na estetyczną dezorientację, a bardziej jeszcze na zawłaszczenie przez złe wzorce. Życie wśród przedmiotów wytwarzanych byle jak i niebędących dziełami sztuki w sensie Gadamera – zatem

nieodsyłających do dziejów i do świata – musi skutkować świadomością płytką i wyalienowaną.

Słowa klucze: piękno, użyteczność, rzeczy, kolekcjonowanie

WITOLD NOWAK

Live to look. Reflections on beauty and utility

Summary

The paper analyzes the relation between beauty and utility. The author examines those two values using examples from architecture, interior design, handicrafts and mass production. He advances the thesis that the order of beauty and the order of utility need not be separated or absolutized, particularly as regards the latter. He distinguishes between utility in a narrow sense, which is meant to satisfy current and basic needs, and utility in a broader sense, where what is beautiful usually turns out useful, as it provides energy to live, brings joy and aesthetic pleasure. Beautiful objects can also enhance social prestige of creators, customers and owners.

Key words: beauty, utility, objects, collecting

Bibliografia

- Aslet C., *The American Country House*, Yale University Press, New Haven & London 1990, s. 19–33.
- Auge M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Bańus W., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Universitas, Kraków 2013.
- Bausenwein Ch., *Joachim Löw. Strateg, esteta, mistrz świata*, przeł. A. Janiszewska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2016, s. 365.
- Bernhard T., *Chodzenie. Amras*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2017, s. 143–145.
- Brentano F., *Arystoteles i jego światopogląd*, przeł. S. Kamińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 155.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.
- Czubaj M., Drozda J., Myszkowski J., *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Wrocław 2012, s. 213–242.
- Dimmock M., Hadfield A., Healy M. (eds), *Intellectual Culture of the English Country House 1500–1700*, Manchester University Press, Manchester 2018.
- Dyckhoff T., *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 14.
- English J., *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Gadamer H.G., *Sztuka i naśladownictwo*, [w:] tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 139–140.

42 Zob. L.E. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 19–20.

43 Zob. H. Jurkowski, *Materiał jako nośnik treści rytuału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018. Na temat roli i mocy rekwizytów zob. K. Waligóra, „*Koń nie jest nowy*”. *O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

44 S. Salvetti, *Złoty wiek samochodów klasycznych. Od początku XX wieku do końca lat 60.*, przeł. L. Erenfeicht, Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 96. Wyrazistym przykładem obecności auta-rekwizytu w narracji filmowej jest Aston Martin DB 6 Volante w filmie *Mrożony peppermint* (1967) C. Saury. Samochód ten uosabia tu żywotność, *sex appeal* i bogactwo.

- Girouard M., *Life in an English Country House*, Yale University Press, Yale 1993.
- Gloag J., *A Social History of Furniture Design*, Cassel, London 1966.
- Heywood I. (ed.), *Sensory Arts and Design*, Bloomsbury, London 2017.
- Hiskey Ch., *Holkham: The Social, Architectural and Landscape History of a Great English Country House*, Unicorn Publishing Group, London 2016.
- Howes D. (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age 1920–2000*, Bloomsbury, London 2014.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2015.
- Jonas H., *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS PAN, Warszawa 1993.
- Jurkowski H., *Materiał jako nośnik treści rytuału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996, s. 327–364.
- Malpass M., *Critical Design in Context: History, Theory, and Practice*, Bloomsbury, London 2017.
- Mamzer H. (red.), *Poczucie bezpieczeństwa ontologicznego. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.
- Müller H., *Moja ojczyzna była pestką jabłka. Rozmawia Angelika Klammer*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2016, s. 65.
- Newhauser R.G. (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, Bloomsbury, London 2016.
- Praz M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attaverso i secoli*, edizione illustrata, Longanesi, Milano 2012.
- Ridgdill M., *Raynham Hall: An English Country House Revealed*, foreword by J. J. Norwich, ACC Art Books, New York 2018.
- Salvatori R., *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki XX wieku*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Salveti S., *Złoty wiek samochodów klasycznych. Od początku XX wieku do końca lat 60.*, przeł. L. Erenfeicht, Firma Księgarska Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 96.
- Sebba A., *The Exiled Collector: William Bankes and the Making of an English Country House*, The Dovecote Press, Wimborne 2009.
- Shiner L.E., *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 19–20.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Sudjic D., *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 273.
- Tańczuk R., *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.
- Tańczuk R., *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 2015, nr 2, s. 9–28.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 63–64.
- Tonkinwise C., *Ethics by Design or the Ethos of Things*, [w:] A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, s. 83–90.
- Wagner A., *By chronić i zdobić*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Waligóra K., „*Koń nie jest nowy*”. *O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Willis A.M. (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, Bloomsbury, London 2019.
- Wilson R., Mackley A., *Creating Paradise: The Building of an English Country House 1660–1880*, Continuum, New York 2000.
- Yelavich S. (ed.), *Design as Future-Making*, Bloomsbury, London 2014.

Ilustracje

Houghton Hall (Wielka Brytania) - rzut fasady, front.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Houghton_Hall_20080720-2.jpg
 Samochód Talbot Lago T 150 C SS (projekt Figoni et Falaschi, 1937).

„Przezroczystość” jest niezwykle pożądaną cechą użytkową dobrze zaprojektowanego kroju dziełowego. Polega na tym, że osoba czytająca tekst skupia się wyłącznie na treści, nie myśli o wyglądzie liter i złożonych z nich wyrazów. To, co w tym przypadku jest zaletą, z drugiej strony w znacznym stopniu uniemożliwia czytelnikowi docenienie pięknych kształtów i proporcji zaprojektowanych liter. Zabieg zastosowany przy składaniu powyższego artykułu jest próbą płynnego zaburzania proporcji użyteczności i piękna, ilustruje sytuację, w której nadmiernie eksponowane cechy ozdobne biorą górę nad funkcjonalnością i ergonomią czytania. Za sprawą kroju *Pikny* – specjalnie zaprojektowanego do tego działania przez Jacka Machowskiego, mamy możliwość przekonać się, jak w niemal niezauważalny sposób odsłania się obecność pisma, które traci swoją początkową „przezroczystość”.

JACEK MROWCZYK

Po(d)stawy projektowe

O tym, że zakres pracy i obowiązki projektanta ciągle się zmieniają, pisze się już od dawna. Warto wspomnieć choćby ważną książkę Stevena McCarthy'ego *The Designer as...* (*Projektant jako...*) z roku 2013. W tekstach tych dużą wagę przywiązuje się do społecznego aspektu projektowania. William Drenttel we wstępie do książki *Designing for Social Change* (*Projektowanie dla zmiany społecznej*) autorstwa Andrew Shea napisał: „Projektowanie społeczne [...] oznacza zarazem postawę i stosunek do życia. W związku z tym może

pomóc określić, jak chcemy żyć w przyszłości”¹. Postawy projektowe były też tematem 5. Międzynarodowej Konferencji Projektowej AGRAFA 2017, organizowanej przez katowicką Akademię Sztuk Pięknych, w której trakcie dyskutowano, jak powinna wyglądać profesja projektanta. O to, jak rozumieją zmiany zachodzące w zawodzie projektanta i czym dla nich jest postawa projektowa, zapytałem w jednej z inspirowanych tematyką konferencji rozmów Tomka Bierkowskiego, który sam siebie nazywa projektantem badaczem, oraz Marcela Benčíka, specjalizującego się w grafice edytorskiej oraz kompleksowym projektowaniu wystawienniczym².

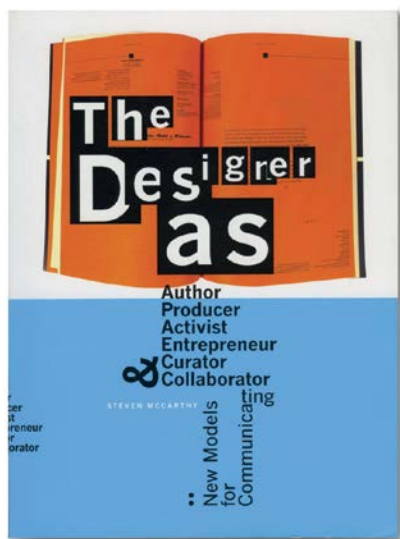
W opinii Tomka Bierkowskiego postawa projektowa wiąże się z wyznawanymi wartościami. Postawa przejawia się w tym, co wychodzi poza samo oczekiwanie klienta, a nawet odbiorcy. Ważna dla niego jest odpowiedzialność, bez której nie można być dobrym dizajnerem. „To, jak projekt wpłynie na społeczeństwo, jest miarą profesjonalizmu” – mówi. „Zadaniem projektanta jest poprawa jakości życia. Ważna jest kontrola i nadzór nad całym życiem produktu, od wyboru materiałów, przez produkcję i transport, do utylizacji”. Przychodzi tu na myśl cytat z książki *Just Design*, w którym brytyjska projektantka i pisarka Kate Andrews wspomina: „Pewien znajomy projektant zapytał mnie kiedyś, z czego chcę się utrzymać. Bez wahania

odpowiedziałam: »Chciałabym coś czynić lepszym«. Ponieważ kluczowe problemy społeczne są coraz bardziej związane z zawodem projektanta, a pojęcie tego, co »dobre«, wiąże się z grupą nowych standardów, wyzwanie to budzi zainteresowanie rosnącej liczby współczesnych projektantów”³.

Z kolei dla słowackiego dizajnera Marcela Benčíka sprawy nie wyglądają tak jednoznacznie. Projektant musi często podejmować wiele trudnych decyzji, licząc się z ich konsekwencjami. Często może spotkać się z nieoczekiwaną interpretacją, czy wręcz zniekształceniem przekazu. Według Benčíka postawy powiązane są z rolą, w którą wciela się projektant. Może on przecież być kuratorem, producentem, autorem itd. „Ważnym pytaniem jest, na ile dizajner może, lub nawet powinien, mieć wpływ na treść powstającego dzieła” – mówi. Benčík, podobnie jak Bierkowski, świadomy jest skutków projektowania. „Już na samym początku w trakcie wstępnych rozmów o projekcie wystawy z muzeum lub galerią zastanawiamy się, co będzie potem. Co stanie się ze wszystkimi elementami stworzonymi na wystawę po jej zakończeniu. Ważne jest, by obiekty wystawiennicze, opakowania czy postumenty, mogły być ponownie wykorzystane”.

„W procesie edukacji wciąż za mało się mówi o kompetencjach miękkich, budowaniu postaw czy etyce” – podkreśla Bierkowski. „Nie można jednak kształtować postaw, należy jedynie studentom mówić o wartościach”. Według Benčíka pedagog powinien pomagać studentowi w odnajdowaniu właściwych postaw projektowych. Nie może mu jednak oczywiście narzucać swojego zdania.

Zapytałem obu projektantów, co wpłynęło na kształtowanie się ich postaw. Dla Bierkowskiego ważne były lektury tekstów Andrzeja Pawłowskiego i Victora Papanka. „Na początku bardzo wiele wartościowych informacji znajdowałem w tekstach ludzi, którzy nie byli projektantami, takich jak chociażby Tadeusz Kotarbiński, czy u krytyków, szczególnie zajmujących się produktem. W przypadku komunikacji wizualnej niewiele osób o tym pisało. Później odkryłem teksty zagranicznych projektantów grafików, w tym Jorge Frascary. W każdym swoim tekście dotyka on problemu odpowiedzialności czy właśnie postawy projektowej”. Dla Marcela Benčíka ważną rolę w kształtowaniu się jego postaw projektowych odegrali pedagodzy⁴.



Martin Venezky's Appetite Engineers, okładka książki Stevena McCarthy'ego *The Designer as...* (*Projektant jako...*), 2013

1 W. Drenttel, *Foreword*, [w:] A. Shea, *Designing for Social Change: Strategies for Community-Based Graphic Design*, Princeton Architectural Press, New York 2012, s. 7.

2 Wszystkie wypowiedzi Tomka Bierkowskiego i Marcela Benčíka pochodzą ze wspomnianej rozmowy w czerwcu 2018 roku.

3 K. Andrews, *Matter*, [w:] Ch. Simmons, *Just Design: Socially Conscious Design for Critical Causes*, HOW Books, 2011, s. 63.

4 Marcel Benčík studiował w Akademii Sztuk Pięknych i Projektowania w Bratysławie (VŠVU) pod kierunkiem Emila Drličiaka oraz Pavla Chomy.

„Dali mi pewność siebie oraz nauczyli pokory. Te dwa elementy były dla mnie bardzo ważne”.

Na mnie – autora niniejszego tekstu – poza tekstami Andrzeja Pawłowskiego ogromny wpływ wywarła postać profesora Ryszarda Otręby. Wprowadził nas na studia w świat, w którym projektowanie, w przeciwieństwie do sztuki, podlega racjonalnym metodom oceny. Pisząc o różnicy pomiędzy sztuką a projektowaniem, warto przy okazji przypomnieć cytowaną przeze mnie często wypowiedź Diany Berno: „Tworzenie dla samego bycia kreatywnym jest w porządku. Tu jednak chodzi o to, by kreatywność służyła misji”⁵. Postawa profesora Otręby była dla mnie inspirująca i miała wpływ na moją późniejszą decyzję, by zająć się równoległe z projektowaniem krytyką i historią dizajnu, a w konsekwencji przez długie lata współtworzyć kwartalnik „2+3D”. Ważną rolę w kształtowaniu się mojej postawy projektowej odegrali również Krzysztof Lenk, który wprowadził mnie w świat grafiki edytorskiej, a przede wszystkim projektowania informacji, oraz Ellen Lupton ze swoim krytycznym podejściem do dizajnu. Lupton miałem okazję poznać w trakcie mo-



Ronny Edry z córką Elą, pierwszy plakat, który rozpoczął kampanię *Israel-Loves-Iran (Izrael kocha Iran)*, 13 marca 2012

jego stypendium Fulbrighta w Nowym Jorku w latach 2001–2002, kiedy była moim opiekunem naukowym.

„Inspirują mnie działania kanadyjskiego projektanta Bruce’a Mau – mówi Benčík. Przykładem może tu być współzałożony przez niego w 2003 roku Institute

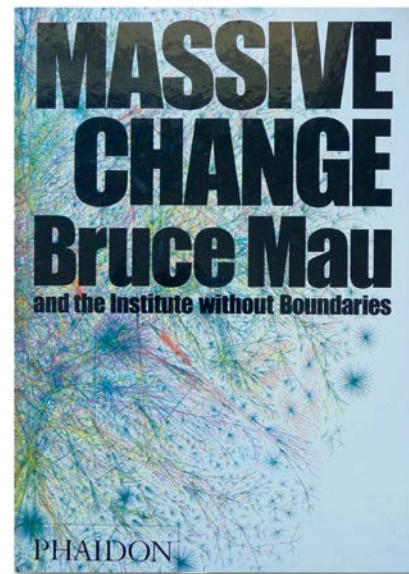
Without Boundaries, stworzony przy School of Design w George Brown College w Toronto, którego celem są badania projektowe nad innowacją społeczną, ekologiczną i ekonomiczną. Mau we współpracy z instytutem stworzył również wystawę oraz wydał książkę *Massive Change*, ukazującą, jak projektowanie może być elementem procesu rozwiązywania problemów”.

Wszyscy zgodziliśmy się, że jednym z najważniejszych projektów doskonale pokazujących, jak postawa dizajnera wpływa na ostateczne rozwiązanie, jest kampania społeczna Ronny’ego Edry’ego zapoczątkowana jednym wpisem na Facebooku. Izraelski projektant w 2012 roku w sprzeciwie wobec eskalacji konfliktu z Iranem zamieścił na portalu społecznościowym swoją fotografię z córką z napisem: „Irańczycy, nie zbombardujemy waszego kraju. Kochamy Was”.

Prosty w formie plakat pozwałała na powielanie. Wszyscy po obu stronach konfliktu mogli użyć swojej własnej fotografii, deklarując pacyfistyczne intencje. Kampania stała się manifestacją miłości zwykłych ludzi. Na początku ludzie przysyłały zdjęcia do Edry’ego, by stworzył z nich plakat. „[...] dostałem zdjęcie młodych Irańczyków, którzy wyglądają, jakby się świetnie bawili. Takie – zwykle kolorowe i wesołe – zdjęcie grupki przyjaciół. I myślę sobie: To mają być wrogowie? Ludzie, z którymi mam walczyć? To śmieszne”⁶.

W Polsce ważnym społecznie projektem, który świadczy o zaangażowanej postawie autora, jest symbol protestu społecznego w obronie praworządności – wszystkim dobrze znany plakat Luki Rayskiego *KONSTYTUCJA*. Plakat powstał w ramach projektu *Demokracji Ilustrowanej*⁷. Praca ta rozpowszechniona została poprzez media społecznościowe. Była również wielokrotnie reprodukowana w niezależnej prasie, w postaci butonów czy nadruków na koszulki.

W katowickiej ASP, gdzie uczę wraz z Tomkiem Bierkowskim, a Marcel Benčík bywa częstym gościem, poruszamy sporo tematów, w których studenci określają swoją postawę projektową. Są to często działania społeczne, tak jak w przypadku pracy magisterskiej Kingi Gazdy z roku 2016. Zajęła się ona dyskryminacją wśród uczniów szkoły podstawowej. Celem było przedstawienie skali tego zjawiska. „Projekt jest formą przestrzennej ankiety – parawanu, którego wewnętrzna strona wypełniana jest przez



Okładka książki Bruce’a Mau *Massive Change (Ogromna zmiana)*, 2004

⁶ Ronny Edry w wywiadzie Michała Korty *Poster Fighters. Rozmowy z izraelskimi grafikami*, „2+3D”, nr 48, s. 43.

⁷ Pomysłodawcami projektu byli Marianna Grzywaczewska i Edgar Bąk.

⁵ D. Berno, [w:] Ch. Simmons, *Just Design*, dz. cyt., s. 186.

dzieci używające naklejek, wrzucające żetony i wpisujące odpowiedzi. Zewnętrzną stronę wypełniają wyniki raportu NIK i komentarze autorki⁸. Projekt został przeprowadzony pilotażowo. Inną postawę projektową zaprezentowała w swojej pracy dyplomowej Maria Prochaczek. Problemem, który ją zainteresował, była obecność reklamy w przestrzeni publicznej. W swoim dyplomie przedstawiła w przystępny sposób planowaną w Mikołowie zmianę wynikającą z uchwały krajoobrazowej. Zapisy uchwały pokazane zostały w formie infografik. Całość zaprezentowano w postaci wystawy na Rynku w Mikołowie w 2018 roku. Praca powstała we współpracy merytorycznej z urzędem miasta oraz Mikołowskim Towarzystwem Historycznym.

Czy projektowanie to tylko umiejętność rzemieślnicza, która umożliwi sprawne rozwiązania zadania zleconego przez klienta? Na ile projektant powinien brać w swoje ręce również pracę z treścią? Czy postawa projektowa wpływać powinna na sposób pracy i przyjętą metodę badawczą i projektową? Steven McCarthy we wspomnianej na początku książce napisał: „Pomimo braku klienta w tradycyjnym sensie płatnej prowinzji projektowanie prospołeczne rozwiązuje często konkretny problem i kierowane jest do konkretnej grupy docelowej⁹”. Zawód projektanta wciąż jest na nowo definiowany, i to nie tylko ze względu na możliwości, jakie niosą za sobą zmiany technologiczne, ale przede wszystkim ze względu na wymagania stawiane projektantom przez społeczeństwo. Oby tylko wszystkie rozwiązania projektowe spełniały swoje zadania i pomagały w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego. Zawsze bowiem istnieje ryzyko, że dobry w założeniu projekt wymknie się spod kontroli i pomoże w powstaniu dystopijnego społeczeństwa rodem z brytyjskiego serialu *Czarne lustro*.

Słowa kluczowe: projektowanie, projektowanie graficzne, postawy projektowe, projektowanie prospołeczne, odpowiedzialność projektanta

JACEK MROWCZYK

Design Attitudes

Summary

The paper discusses the problem of changes in the job of a graphic designer, with a special focus on developing design attitudes. The latter are connected with the constantly redefined tasks set before designers. Mrowczyk's interlocutors – Tomek Bierkowski from the Academy of Fine Arts in Katowice, and Marcel Benčík from Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, are trying to establish e.g. what has shaped their design attitudes, how education influences successive generations and what may be the role of designers in

building civil society. The article includes references to among others Victor Papanek, Jorge Frascara and Bruce Mau. The article is illustrated with the works of both experienced designers and Polish and foreign students.



Luka Rayski, plakat *Konstytucja*, wydrukowany w wydaniu specjalnym „Gazety Wyborczej”, 24 lipca 2017

Key words: design, graphic design, design attitudes, social design, designer responsibility

Bibliografia

- Andrews K., *Matter*, [w:] Ch. Simmons, *Just Design: Socially Conscious Design for Critical Causes*, HOW Books, 2011, s. 63.
- Drenttel W., *Foreword*, [w:] Shea A., *Designing for Social Change: Strategies for Community-Based Graphic Design*, Princeton Architectural Press, New York 2012, s. 7.
- Korta M., *Poster Fighters. Rozmowy z izraelskimi grafikami*, „2+3D”, nr 48, s. 43.
- McCarthy S., *The Designer As...: Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator: New Models for Communicating*, Bis Publishers, Amsterdam 2013.

⁸ „2+3D”, nr 61, s. 96.

⁹ S. McCarthy, *The Designer as...*, Bis Publishers, Amsterdam 2013, s. 196.

Identyfikacja (tożsamość) wizualna państwa polskiego okiem projektanta

Identyfikacja wizualna państwa brzmi dumnie, pod warunkiem, że mamy rzeczywiście zaprojektowany całościowy system wizualnego znakowania symbolami tegoż państwa. Tak się niestety składa, że w wypadku polskiej tożsamości wizualnej jest to niekończący się ciąg przymiarek lub częściowych rozwiązań.

Zanim przyjrzymy się historii normowania naczelnego symbolu Rzeczypospolitej ostatnich 100 lat,

Powyższa definicja odnosi się co prawda do firm, ale bez jej naruszenia możemy słowo „firma” zastąpić słowem „państwo”. Zasady jej tworzenia pozostają niezmiennie – im szersza, bardziej szczegółowa, obejmująca wszystkie przewidywalne materiały i technologie, tym lepiej. Różnica między firmą a państwem tkwi w skali rzeczywistych i potencjalnych obszarów ekspozycji znaków firmy i państwa. Podstawowe założe-



Pieczęć „prawników warszawskich” (styczeń 1917 r.)



Orzeł Rady Regencyjnej, za Wikipedia

a także zakresowi tych unormowań, warto przywołać definicję – czym jest współczesna identyfikacja wizualna.

System identyfikacji wizualnej – zestaw symboli, znaków, kolorów, materiałów, które wyróżniają i pozwalają na identyfikację firmy w otoczeniu. SIW (system identyfikacji wizualnej) tworzą: symbol (znak i logotyp), druki używane przez firmę (papier firmowy, koperty, wizytówki i inne), kolory, aranżacja stoisk targowych oraz wnętrza firmy, identyfikatory i ubiór wyróżniające pracowników, materiały wykorzystywane w działaniach reklamowych i *public relations*, oznaczenia środków transportu firmowego (samochody osobowe i ciężarowe), zewnętrzne tablice informacyjne, opakowania. Wśród zasad przyświecających profesjonalnemu tworzeniu systemu identyfikacji wizualnej znajdują się: zgodność ze specyfiką działania firmy, spójność, rozpoznawalność, oryginalność i inne¹.

nie jednolitości występowania znaków, jak i oszczędności wynikające z wprowadzenia systemu, różnią się także wyłączenie skalą. Wobec różnicy wielkości firmy i państwa, a co za tym idzie – ilości elementów wymagających wprowadzenia, nadzoru, różny jest też czas pełnego wprowadzenia systemu w życie. Cała procedura projektowa wymaga pracy zespołu specjalistów – od projektanta po technologów, a także weryfikacji opracowań poprzez próby wykonania z konkretnych materiałów czy na konkretnych podłożach.

Odmienne od powyższego, heraldyka operuje ograniczonym do minimum zestawem stałych elementów, bez konieczności weryfikacji opracowania, nie tylko technologicznej, ale także materiałowej, czy skalowalności i czytelności znaku heraldycznego. Wynika to z takich historycznych zaszczości, jak choćby sama ekspozycja herbu bądź godła heraldycznego na stosunkowo dużych tarczach używanych przez rycerzy i ich oddziały. Zmieniły się co prawda czasy i możliwości, heraldyka jednak trzyma się kanonów wieku XIII–XIV.

1 Źródło: Media i Marketing Polska (DT), <http://www.newslines.pl/naukapublicrelations/slownikpojecz/art44,system-identyfikacji-wizualnej.html>

Historia budowania tożsamości wizualnej po odzyskaniu niepodległości

Za pierwsze próby urzędowego określenia kształtu znaku odradzającego się państwa możemy uznać dwa projekty z 1917 roku: orła „prawników warszawskich” Kazimierza Kierskiego, w formie kazimierzowsko-ja-giellońskiej, oraz orła Tymczasowej Rady Stanu, przyjętego następnie przez Radę Regencyjną, autorstwa Bronisława Gembarzewskiego. Swoją rolę w przywróceniu orła mieli także zaborcy, wprowadzając do pieczęci lokalnych wzór heraldycznego polskiego orła (administracja niemiecka).

Początkowy kształt orłów (były różne wersje) uznany został przez Sejm Ustawodawczy w roku 1919 za niewłaściwy, podjęto zatem prace nad godłem wzorowanym na orle z 1831 r. (data ostatniego wolno obradującego Sejmu). Miało to uzasadnienie polityczne – akcentowania ciągłości państwa. Dopracowywanie wyglądu herbu Rzeczypospolitej trwało równoległe w Ministerstwie Sztuki i Kultury oraz Ministerstwie Spraw Wojskowych, czego efektem było powstanie dwóch wersji kształtu orła i jednocześnie brak konsensusu przy jego wyborze.

Wyrazem poszukiwań kształtu godła państwowego były także projekty znaczków pocztowych przesłane na konkurs Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego w 1918 r. Niektóre z prac zostały zakupione przez WTA i opublikowane.²

Ks. dr Paweł Dudziński w artykule *Z dziejów Orła odrodzonej Rzeczypospolitej*³ ocenia ówczesne działania następująco:

Potrzeba stworzenia od podstaw systemu naczelných znaków odrodzonego państwa obnażyła dotkliwy brak wiedzy w zakresie identyfikacji wizualnej, jak i narodowe słabostki.

Kolejną inicjatywą był konkurs na projekt herbu Rzeczypospolitej ogłoszony przez Ministerstwo Sztuki i Kultury w lipcu 1919. Efekt tego konkursu był mierny, jako że najwybitniejsi artyści w nim udziału nie wzięli. Pośrednio efektem, wobec braku jednolitej wykładni plastycznej, a co za tym idzie – dość przypadkowego przetwarzania w projektach różnych wersji historycznych, była ustawa z roku 1919, niezawierająca załącznika z wzorem herbu Rzeczypospolitej.

Historyk Tomasz Pietras w popularnonaukowym artykule pt. *Z Orłem Białym poprzez wieki. Cz. 4: Spory o orła i koronę w XIX i XX wieku*⁴ pisze tak:

² Katalog prac konkursowych na marki pocztowe Królestwa Polskiego, wyd. Warszawskie Towarzystwo Artystyczne Warszawa 1918.

³ P. Dudziński, *Z dziejów Orła odrodzonej Rzeczypospolitej*, „Studia i Materiały Centralnej Biblioteki Wojskowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego”, nr 2 (9) 2018.

⁴ T. Pietras, *Z Orłem Białym poprzez wieki. Cz. 4: Spory o orła i koronę w XIX i XX wieku*, orzelbialy.edu http://orzelbialy.edu.pl/czesc-5/?fbclid=IwAR0yDuphFs8XjF0qoP8SeCELXfU79GchxPNmxAumkQdnyuhmi10_BfuXO4 oraz histmag.org, link: <https://histmag.org/Z-Orlem-Bialym-poprzez-wieki.-Cz.-4-Spory-o-orla-i-korone-w-XIX-i-XX-wieku-8290>

[...] rząd zgłosił do Sejmu Ustawodawczego wniosek w sprawie godła i barw narodowych. 1 sierpnia 1919 roku Sejm przyjął ten projekt w ustawie o godłach i barwach Rzeczypospolitej Polskiej. Postanowiono, że Polska po 123 latach niewoli miała odzyskać godło podobne do tego, które straciła w okresie rozbiorów. Główną inspiracją dla projektantów pierwszego herbu państwowego odrodzonej Rzeczypospolitej z 1919 roku został więc wcale nie orzeł piastowski czy renesansowy, ale klasycystyczny z 2. połowy XVIII wieku.



Godło z 1919. Oficjalny herb II Rzeczypospolitej z orłem wzorowanym na klasycystycznym (1919)

[...] Klasycystycznego w swej formie orła umieszczono na ahistorycznej, nowożytniej, francuskiej tarczy. **Przyjętą ustawę i wzór orła traktowano jednak jako tymczasowe**, gdyż trwały jeszcze walki o granice, a ostateczne rozstrzygnięcie miała przynieść konstytucja RP, w praktyce wzór ten miał jednak obowiązywać aż do 1927 roku. Projekt Orła Białego z 1919 roku nie był zbyt udany pod względem plastycznym i heraldycznym, wytykano mu m.in. zbyt naturalistyczny, „falbaniasty” rysunek upierzenia orła, nieco przyciężką i mało subtelną formę graficzną niezgodną z duchem czasu, przezywano go gęsią...

W artykule Tomasza Pietrasa mamy kilka niedopowiedzeń. Zaczniemy od stwierdzenia „1 sierpnia 1919 roku Sejm przyjął ten projekt w ustawie o godłach i barwach Rzeczypospolitej Polskiej” (mowa o herbie), które jest nieprawdziwe częściowo. Jeśli zajrzyjmy do wspomnianej Ustawy z dnia 1 sierpnia 1919 r. o godłach i barwach Rzeczypospolitej Polskiej⁵ i znajdziemy taki oto zapis, proszę zwrócić uwagę na jego wytłuszczone zakończenie:

Art. 1. Dopóki nie zostaną ustalone granice Państwa Polskiego i dopóki konstytucja nie określi godła, barw państwowych, jak i tytułów urzędów i instytucji pań-

⁵ Ustawa z dnia 1 sierpnia 1919 r. o godłach i barwach Rzeczypospolitej Polskiej. Dziennik Ustaw RP, nr 69 z 28 VIII 1919 r., poz. 416. – Internetowy System Aktów Prawnych, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19190690416>

stwowych, urzędy Rzeczypospolitej używać winny godeł i barw według załączonych wzorów:

1. Herbu Rzeczypospolitej.

Za herb Rzeczypospolitej Polskiej uznaje się znak orła białego z głową zwróconą w prawo (dla patrzącego w lewo), ze skrzydłami wzniesionymi do góry, ze złotymi szponami, koroną i dziobem w czerwonym polu prostokątnym (wzór No 1).

Szczegółowy rysunek orła państwowego ustali Rada Ministrów na wniosek Ministra Sztuki i Kultury.

Ustawa jasno stawia sprawę tymczasowości potencjalnego wyglądu herbu, jak i braku jego wzorca. Drugie przekłamanie dotyczy prezentowanego w artykule Pietrasa wzoru herbu podpisanego jako „Oficjalny herb II Rzeczypospolitej”. Wystarczy przyjrzeć się tejże ustawie, a szczególnie dokładnie jej załącznikom. Łatwo to sprawdzić, zaglądając do ustawy z 1919 r. w zasobach Sejmu⁶. Proszę zwrócić uwagę na załączniki



Wzór herbu jakoby pochodzący z broszury Łoży pt. *Godło i barwy Rzeczypospolitej Polskiej*, 1921

z flagami z herbem: nr 4, 5, 7a, bo to jedyne miejsca, gdzie pojawia się nieco szkicowy rysunek herbu.

Brak jakiegokolwiek prezentacji wzoru samego herbu, załącznik nr 1 prezentuje wzór pieczęci wielkiej z rysunkiem orła. Zatem wyżej prezentowany obrazek z herbem II RP (1919) trudno nazwać oficjalnym herbem.

Potwierdza ten fakt tymczasowości, również dr Jerzy Wrona w artykule *Najnowsze dzieje symboli państwowych i narodowych polski*. Choć i on pisze o wyglądzie herbu, którego nie zaprezentowano detalicznie w Ustawie:

Tekstowi ustawy towarzyszył jedynie wzór pieczęci Rzeczypospolitej, na której orzeł był identyczny do orła

herbowego⁷. Orzeł ten, choć nawiązywał w rysunku do klasycystycznego orła Rzeczypospolitej z końca XVIII w., był mało udany artystycznie i od samego początku jego postać wywoływała głosy krytyki⁸.

Kolejną odsłonę walki o kształt naszego godła przyniosły rządy premiera J. Moraczewskiego, formalnie Tymczasowy Rząd Ludowy Republiki Polskiej. Leszek Pudłowski opisuje to następująco:

Pierwszym urzędowym godłem Polski stał się jednak orzeł bez korony, ponieważ krótkotrwały (XI 1918 – I 1919) rząd Jędrzeja Moraczewskiego, składający się głównie z socjalistów i radykalizujących ludowców, dyrektywą ministra spraw wewnętrznych Stanisława Thugutta, próbował wprowadzić orła bez korony⁹.

Wspomniana wyżej dyrektywa ministra spraw wewnętrznych Stanisława Thugutta brzmiała zaś następująco:

Państwo polskie na mocy reskryptu obywatela Naczelnika Państwa do obywatela Ignacego Daszyńskiego z dnia 14-go listopada 1918 i późniejszych ustaw otrzymało ustrój republikański. W konsekwencji pociąga to za sobą drobną zmianę w herbie państwa, mianowicie: usunięcie z nad głowy Orła Białego korony królewskiej. Zgodnie z opinią rady ministrów polecam z pieczęci usunąć rzeczoną koronę¹⁰.

Cytowana wyżej dyrektywa weszła w życie na krótko, jest kilka artefaktów powstałych na jej bazie, jednak wywołała potężną burzę polityczną. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż sama dyrektywa była efektem zmiany koncepcji politycznej dużo szerszej – zakończenie próby politycznego odtworzenia Królestwa Polskiego i przejścia do budowania koncepcji państwa demokratycznego – Rzeczypospolitej. Próby określenie naszej tożsamości orłem bez korony sięgają zaś do samych początków zrywu wolnościowego (np. Powstanie Wielkopolskie, Legiony) a nawet wcześniej. Interesującym faktem, dotyczącym tejże dyrektywy, jest to, że choć szybko zaprzestano jej stosowania, to nigdy jej nie odwołano.

A skoro jesteśmy przy tymczasowości znaków państwa i braku wzorca herbu w Ustawie z 1919, warto zwrócić uwagę, że w roku 1921 ukazała się broszura Ministerstwa Spraw Wojskowych, opracowana przez

7 [przypis z cytatu] Ustawa nie ustaliła szczegółów rysunku orła państwowego, oczekując w tej kwestii wniosków Ministerstwa Sztuki i Kultury (M. Opalek, *Białe Orły. Rzecz o godle i barwach państwa polskiego*, „W obronie Ojczyzny” (Lwów) 1921, s. 20.

8 J. Wrona, *Najnowsze dzieje symboli państwowych i narodowych polski*, <https://www.pogotowieflagowe.pl/artykuly/najnowsze-dzieje-symboli-panstwowch-i-narodowych-polski.html>

9 Tamże.

10 Za: L. Pudłowski, *Z najnowszych dziejów Orła Białego*, [w:] *Orzeł Biały herb państwa polskiego. Materiały sesji naukowej w dniach 27–28 czerwca 1995 roku na Zamku Królewskim w Warszawie*, pod redakcją S.K. Kuczyńskiego, DiG, Warszawa 1996.

6 Tamże.

Stanisława Łoży pt. *Godło i barwy Rzeczypospolitej Polskiej* z barwnymi rysunkami godła państwowego według projektów Zygmunta Czaykowskiego. Trudno jednakowoż traktować tę broszurę jako uzupełnienie

OBJAŚNIENIA.—LÉGENDE.

1. Pieczęć wielką Rzeczypospolitej.
Grand sceau de la République.
2. Pieczęć Naczelnika Państwa.
Sceau du Chef de l'Etat.
3. Pieczęć władz i urzędów państwowych.
Sceau des autorités et des services d'Etat.
4. Flaga narodowa.
Pavillon national.
5. Flaga Naczelnika Państwa.
Pavillon du Chef de l'Etat.
6. Flaga handlowa oraz przedstawicieli dyplomatycznych i konsularnych.
Pavillon de commerce et des représentants diplomatiques et consulaires.
7. Flaga wojenna.
Pavillon de guerre.
8. Proporzec wynieszony na dziobie okrętu wojennego.
Pavillon de beaupré.
9. Znak wynieszony na szczycie maszty wielkiego okrętu wojennego.
Flamme hissée à la pomme du grand mât de navires de guerre.
- 10 i 10a. Chorągiew pułku i szkoły piechoty: strona prawa i lewa.
Drapeau de régiment et d'école d'infanterie: face et revers.
- 10b. Chorągiew pułku i szkoły piechoty: wymiary strony prawej i lewej.
Drapeau de régiment et d'école d'infanterie: dimensions de la face et du revers.
- 11 i 11a. Sztandar pułku i szkoły jazdy: strona prawa i lewa.
Étendard de régiment et d'école de cavalerie: face et revers.
- 11b i 11c. Sztandar pułku i szkoły jazdy: wymiary strony prawej i lewej.
Étendard de régiment et d'école de cavalerie: dimensions de la face et du revers.
12. Proporzcyk Naczelnika Państwa.
Guidon du Chef de l'Etat.

vi

Skan spisu załączników barwnych w broszurze Łoży



Porównanie skanu załącznika nr 5 z broszury Łoży z domniemanym herbem z tejże broszury

załączników do ustawy z roku 1919. Broszura powiela bowiem zasób załączników z Ustawy 1919 i, co ciekawe, również w niej brak wyodrębnionego wzoru herbu RP. Ciekawą rzeczą jest, na co zwraca w swojej pracy uwagę

Marek Adamczewski¹¹, iż zasób ilustracyjny tejże broszury jest niespójny – orły różnią się na poszczególnych ilustracjach – i nie wiadomo, czy jest to działanie przypadkowe, czy też celowe.

Skąd zatem obie te wersje herbu tymczasowego „wz. 1919”? Podejrzewać należy, że w pierwszym przypadku jest to odtworzenie współczesne na bazie wzoru pieczęci (załącznik nr 1 Ustawy z 1919 r.), natomiast w drugim wypadku jest to herb wyjęty z wzoru chorągwi, załącznik nr 5 z książeczki Łoży, z dodaną współcześnie tarczą. Można zatem przyjąć, iż nie istnieje żaden, mniej czy bardziej usankcjonowany prawnie, wzór herbu z tego okresu.

Warte przypomnienia jest też wypracowane przez wojskowych w 1919 r. jednoznaczne określenie barwy czerwonej jako vermillion, czyli minium. Wydaje się, że minia – odcień czerwony – jest zbliżona, a może nawet tożsama z cynobrem. Według Adama Chmiela (zob. niżej) w broszurze z 1921 r. „znaki Rzeczypospolitej wojskowi zabarwili karmazynem”¹². Niejednorodność barwy czerwonej pojawia się zresztą na wielu artefaktach z tego okresu.

W kwestii barwy czerwonej mamy jednak większe zamieszanie, a to z powodu ich słownego określania. W 1924 r., przy okazji prac nad nowelizacją ustawy z 1919 r., pojawia się z jednej strony ukonkretnienie barwy czerwonej – „z tem sprecyzowaniem, że kolor czerwony ma odpowiadać barwie cynobru”¹³. Z drugiej strony, przy okazji korespondencji w tym temacie Adama Chmiela, będącego orędownikiem cynobru jako kanonicznej barwy heraldycznej, pojawia się określenie barwy czerwonej w broszurze Łoży jako amarantu, który należy odrzucić.

Jak z tego widać, odbiór indywidualny tej samej barwy, a co za tym idzie, jej słowne określenie, może ulegać zmianom (karmazyn/amarant) nawet w przypadku tego samego odbiorcy (A. Chmiel). Temat nazewnictwa odcieni czerwieni, jak i małej precyzji przypisania im konkretnego odcienia np. barwie karmazynowej został przedstawiony w artykule *Niestata czerwień*:

„zaczniemy od polskiego produktu eksportowego, zwanego koszenilą (kwas karminowy), odpornego na działanie światła i utlenianie. Był to barwnik z wysuszonych i zmielonych owadów zwanych czerwcami polskimi *Porphyrophora polonica*. Dawał odcień określany jako karmazynowy, karmin, lub kolor krwi żyłnej, można też go określić jak Adam Kromer, w swoim *Małym herbarzu* – „Karmazynowy odcień czerwieni (określany także jako szkarłat albo karmin) można uznać za najbardziej polski”. Tu wypada dodać, że

11 M. Adamczewski, *Orzeł Biały, ale jaki? Poszukiwania formy polskiego orla państwowego w okresie międzywojennym*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, t. XVI (XXVII), s. 19.

12 Tamże, s. 16.

13 Tamże, s. 30.

użyte przez Kromera, jako synonimy, określenia tej czerwieni, wskazują na dużą trudność rozróżnienia odcieni, o ile karmin bywa opisywany jako „kolor ja-skrawoczerwony”, to już szkarłat „mocny, ciemno-



Wzór herbu RP z rozporządzenia Prezydenta z 1927

czerwony kolor, podobny do barwy krwi”, zaś karmazyn „bardzo intensywny czerwony kolor”. Jak widać, nie pomagają w tym rozróżnieniu również ich opisy, które można interpretować dwojako.¹⁴

Ta niejednorodność barwy czerwonej, różne jej odcienie, pojawia się zresztą na wielu artefaktach z tego okresu, szczególnie przedstawieniach herbu.

Okres między rokiem 1919 a 1927 to nadal ciąg nieustających sporów o wygląd godła państwowego, jak i prób jego zaprojektowania idących w trzech kierunkach: a) ewolucja orła z 1919, b) uwspółcześnienie orła historycznego, c) orzeł modernistyczny. Efektem tego była wielość wersji orła funkcjonujących w przestrzeni publicznej, zaczynając od jego przedstawień mniej lub bardziej urzędowych, poprzez monety i banknoty, a na artystycznych przedstawieniach w detalu architektonicznym kończąc, ale i brak konsensusu. Między innymi próbami znalezienia wzoru godła RP zainteresowana była także Mennica Państwowa, która uzyskała wolną rękę w tym względzie, mogąc poszukiwać jego nowej formy na rewersy monet. Wielość wzorów, przy jednoczesnej konieczności ręcznego odtwarzania z nich godła, przez różnych artystów i rzemieślników, zwielokrotniała chaos wizualny. Zwrócić należy przy tym uwagę na fakt, iż ważniejszym celem opracowania kształtu orła było jego wykorzystanie sfragistyczne, na pieczęciach urzędowych, i prace koncentrowały się przede wszystkim na tym polu. Jednocześnie w tym okresie wypracowany zostaje ogólny kanon projektowy, jak powinien wyglądać orzeł. Ostateczne skupiono się na ewolucyjnym poszukiwaniu właściwej formy orła z pieczęci z 1919 r.

W tym także okresie przyjęto jako wytyczną projektową, iż złoty powinien być dziób i pazury, czyli części rogowe, nie zaś nogi aż do upierzenia. Co miało głębokie uzasadnienie wynikające tak z nazwy własnej naszego godła – Orzeł Biały, a co za tym idzie – wyróżnialności tegoż wśród orłów europejskich.

Okres chaosu i rozchwiania przerywa rozporządzenie Prezydenta RP z roku 1927, wprowadzające nowy kształt Orła Białego na tarczy francuskiej, projektu Zygmunta Kamińskiego. Niejako na przekór twierdzeniu Z. Kamińskiego – „Uważałem, że godło Polski należy wybrać z okresu największego rozkwitu, kiedy Biały Orzeł reprezentował wielkość mocarstwową Polski. Bez wahania wybrałem typ orła Jagiellonów (...)”¹⁵ – pojawia się wątpliwość co do tejże inspiracji, z racji istnienia bardzo podobnego kształtu orła na plakiecie z roku 1924, autorstwa Elizy Beetz-Charpentier¹⁶. Wizerunek tejże plakiety został zamieszczony w 1995 r. w katalogu wystawy *Orzeł Biały – 700 lat herbu państwa polskiego* (s. 192, il. nr 210) prezentowanej na Zamku Królewskim w Warszawie. Sprawa tej, ewentualnej, inspiracji nie została dotąd wyjaśniona przez historyków.

W kwestii barwy czerwonej art. 2 rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 13 grudnia 1927 stanowi jasno: „Barwami państwowymi są kolory biały



Orzeł z plakiety Elizy Beetz-Charpentier, 1924

i czerwony w dwóch poziomych równoległych pasach o równej szerokości i długości, z których górny jest biały, dolny zaś czerwony. Kolor czerwony odpowiada barwie cynobru”¹⁷. Późniejszy dekret z 1955 r. powtórzy ten zapis *in extenso*.

¹⁵ za: <https://histmag.org/Z-Orlem-Bialym-poprzez-wieki.-Cz.-4-Spory-o-orla-i-korone-w-XIX-i-XX-wieku-8290>

¹⁶ A.L. Włoszczyński, *Dwa w jednym*, orlido.pl, link: <http://www.orlido.pl/index.php/historia/dwa-w-jednym/2332>

¹⁷ Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 13 grudnia 1927 r. o godłach i barwach państwowych oraz o oznakach, chorągwiach i pieczęciach, Dz.U. 1927 nr 115 poz. 980, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19271150980>

Systematyczna implementacja nowego wzoru godła państwowego (oraz jego drobne retusze) trwała do końca 1938 r., tj. do wydania ujednoliconego tekstu rozporządzenia z 13 XII 1927 r.



Nagrodzony projekt herbu, autorzy: Michał Bylina i Firmin Bandtke – wersja pokonkursowa, dopracowana

Okres po II wojnie światowej

Okres powojenny to całkowita zmiana ustroju państwa, a co za tym idzie – przemożna chęć zmiany godła państwa na wzór będący odzwierciedleniem nowej rzeczywistości społeczno-politycznej. Rozpisany w 1946 r. konkurs na projekt herbu państwowego, z zakreślonym kanonem orła bez korony i w duchu orłów piastowskich, ale też zachowujący wytyczną przedwojenną o złotych pazurach, przyniósł co prawda kilka



Herb PRL z 1955 r.

bardzo ciekawych projektów, w tym nagrodzony Bylina, jednak do realizacji jego efektów nie doszło.

Ostatecznie podjęto decyzję o pozbawieniu orła projektu Z. Kamińskiego z 1927 r. korony, co pozwalało na niemal bezkosztowe wprowadzenie go do użytku, przedwojenne orły pozbawiano korony w sposób

mechaniczny. Takim przekształceniom uległy także czcionki z orłami będące w zasobach typograficznych drukarni.

Kolejna wersja wyglądu orła Z. Kamińskiego, przerysowanie praktycznie bez rażących zmian, a jednocześnie usankcjonowanie nowego wyglądu herbu (orzeł bez korony), ukazała się wraz z nowym uregulowaniem kwestii symboli narodowych w 1955 r. Jak wspomniano wcześniej, dekret z 7 grudnia 1955 r.¹⁸ powtarza w kwestii barw zapis art. 2 z dekretu z 1927 r. – *in extenso*. Nie zmienia się zatem odcień barwy czerwonej – cynober. Tu jednak trzeba wskazać jasno, że o ile zapisy normatywne, dotyczące barwy czerwonej, nie zmieniły się od



Herb PRL z 1980 r., autor Szymon Kobyliński

1927 r., a cynober był preferowaną barwą dużo wcześniej (1919), to jednak zarówno wzorce w aktach prawnych, jak i egzekucje odbiegały od tej barwy tak w stronę karmazynu, jak i w stronę amarantu.

Większą i dość znamienne ingerencję w kształt orła Kamińskiego wprowadził dopiero Szymon Kobyliński w 1980 r., zmieniając dotychczasowe rozety na jednoznaczne gwiazdy pięcioramienne. Jednocześnie nowa Ustawa przyniosła precyzyjne określenie barw w systemie CIELUV. Co z kolei powtórzyła *in extenso* ustawa o godle z roku 1990. Trzeba tu jednak zauważyć, iż owo superprecyzyjne opisanie barw narodowych sprawiło i sprawia niewiele mniejszy problem w stosowaniu niż zapis słowny „cynober”.

Okres tak przedwojenny, jak i powojenny, charakteryzuje się skupieniem na samym kształcie orła w herbie i jego podstawowej implementacji na flagach, banderach, pieczęciach czy tablicach urzędowych, ale też stosowanie godła w porównaniu do czasów

18 Dekret z dnia 7 grudnia 1955 r. o godle i barwach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz o pieczęciach państwowych, Dz.U. 1955 nr 47 poz. 314.

obecnych było z jednej strony nieco węższe, a z drugiej mocno obwarowane przepisami. Jeśli do tego dodamy konieczność odtwarzania godła z opublikowanego drukiem wzorca, przestanie dziwić wielość wersji, jakie funkcjonowały w przestrzeni publicznej. Okres ten charakteryzuje również posługiwanie się, równolegle



*Tablica z godłem
Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*

Wzór urzędowej tablicy owalnej z godłem, 1955

do barwnego godła państwowego, jego wersją czarno-białą, w postaci kreskowego orła (ideogram) na drukach urzędowych. Wersją niewystępującą w załącznikach do dekretu z 1927 r. i późniejszych ustaw. Po zmianie ustrojowej w 1945 r. wycofano niektóre akty wykonawcze i załączniki, jak choćby rysunek techniczny tablicy owalnej z godłem, który to wzór pojawia się dopiero w roku 1955, jednak bez rysunku technicznego.

Interesującym faktem jest, że choć samą ustawę z roku 1955 uchylono, to według wykładni prawnej Ministerstwa Administracji i Cyfryzacji z 2013 r. załączniki zachowują moc prawną do dziś.

Uprzejmie informuję, że zawarte w art. 3 ust. 4 ustawy upoważnienie dla Rady Ministrów do określenia, w drodze rozporządzenia, wzorów oraz wymiarów urzędowych tablic z godłem Rzeczypospolitej Polskiej i napisem, a także sposobu ich umieszczania na budynkach siedzib podmiotów, o których mowa w art. 2a, **nie zostało jeszcze zrealizowane**. Należy przy tym jednak pamiętać, że art. 3 ust. 4 ustawy o godle (...) dodany został przez art. 1 pkt 2 lit. b) ustawy z dnia 28 lipca 2005 r. (Dz.U.2005 nr 172 poz. 1439) zmieniającej min. ustawę z dniem 24 września 2005 r. Ustawa ta uchyliła także, w art. 3, dekret z dnia 7 grudnia 1955 r. o godle i barwach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz o pieczęciach państwowych (Dz. U. 1955 nr 47, poz. 314, z późn. zm.). **Jednakże art. 2 ustawy stanowi, że akty prawne wydane w celu wykonania uchylonego dekretu, zachowują moc do czasu wydania rozporządzeń wymaganych przez ustawę, o której mowa w art. 1, w brzmieniu nadanym niniejszą ustawą. W związku z powyższym należy zauważyć, że**

zachowuje swą moc rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 7 grudnia 1955 r. w sprawie tablic i pieczęci urzędowych (Dz. U. 1955 nr 47 poz. 316 ze zm.), wydane na podstawie art. 12 wspomnianego wyżej dekretu¹⁹.

Transformacja ustrojowa z roku 1989 przywróciła nie tylko temat kształtu korony, ale i spór o kształt samego orła, min. powrotu do orła z roku 1919. Dyskusja, jaka toczyła się w Sejmie w latach 1989–1990, pokazała, że politycy albo nie wiedzą o czym mówią (S. Niesiołowski), albo dokonują nadinterpretacji pod przyjętą tezę (M. Jurek)²⁰. Marek Adamczewski przytacza słowa Przemysława Mrozowskiego, że w chwili podejmowania decyzji nie uwzględniono sugestii heraldyków, by opracować na nowo wzór herbu państwowego w zgodzie z regułami heraldyki i w duchu estetyki współczesnej, cechującej się prostotą²¹.

Powołana w tym celu komisja zajęła się ostatecznie jedynie przywróceniem korony i pierwotnego kształtu orła projektu Z. Kamińskiego. Z racji zachowania się pierwowzoru w fatalnym stanie Andrzej Heidrich



Herb RP, autor Andrzej Heidrich, 1990

odtworzył godło, wprowadzając, za radą heraldyków, dwie istotne zmiany – rozety nieco zmieniły kształt, poprzez zmniejszenie dwóch listków, zaś tarcza herbu zamiast dotychczasowej formy prostokąta zaczęła

19 A.L. Włoszczyński, MAiC odpowiada, orlido.pl, link: <http://www.orlido.pl/index.php/orli-dom/maic-odpowiada/1334>

20 M. Adamczewski, *Orzeł Biały z 1 VIII 1919 roku – idealny wzór polskiego orła państwowego czy „heraldyczne nieszczęście”? Uwagi na marginesie inicjatywy obywatelskiej w sprawie przywrócenia „tradycyjnego” herbu Rzeczypospolitej*, *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku* 2018, t. XX.

21 M. Adamczewski, *Orzeł Biały 1927–2017 ver. Orzeł Biały 2.0. Uwagi na marginesie prac prowadzonych w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego nad zmianą ustawy o godle państwowym i nad korektą realizacji plastycznej polskiego orła państwowego*, *„Rocznik Łódzki”* 2018, nr 68.

się zwręcać ku dołowi²². Nowa ustawa o godle została opublikowana w 1990 r. i nie wniosła żadnych zmian w barwie czerwonej, nadal obowiązującym był cynober. Choć przyznać trzeba, iż w tym momencie nastąpił pewien rozdźwięk między barwą czerwoną flagi i pola tarczy herbu.

Niestety, wola szybkiego jej wprowadzenia odbiła się nie tylko na rysunku godła, ale i treści samej ustawy. Tempo prac i ograniczenie się jedynie do kształtu herbu RP wpłynęło także na ilość załączników do niej. Pomimo rozpoczynającej się już komputeryzacji załączniki wydrukowano jedynie w Dzienniku Urzędowym, na kiepskim papierze, i wydruk ten, mimo swojej niedoskonałości, na długo pozostał jedynym źródłem wzorca. Zabrakło także refleksji, a może woli, by pokazać w załączniku ideogramową (kreskową) wersję godła, tak powszechnie stosowaną przez urzędy państwowe. Zabrakło także wzoru owalnej tablicy urzędowej z godłem, a co gorsza, po latach okazało się, że o ile ustawa z roku 1955 straciła moc, o tyle same załączniki, w tym i z tablicą owalną, są prawnie obowiązujące nadal²³, o czym mówiono wcześniej.

W roku 2005, wobec niecichnących zastrzeżeń do Ustawy z 1990 r., z upoważnienia Prezydenta Kwaśniewskiego powołano specjalny Zespół ds. Opracowania Ustawy o Symbolach Państwowych RP, mający uporządkować treść ustawy. Dopracowanie wzoru godła i innych załączników nie było celem komisji, choć ten temat pojawił się w jej pracach. Pomimo półtorarocznych prac komisji (pracowała od 10 marca 2004 do 28 września 2005 i odbyła 34 posiedzenia) i dopracowania treści ustawy zespół został rozwiązany z racji kończącej się prezydentury A. Kwaśniewskiego.

Interesującym faktem jest jedynie odwrotny udział w pracach nad kształtem orła projektantów, a co za tym idzie – skupianie się myślenia heraldyków i historyków na prezentacji podstawowych symboli. Brak zatem w dotychczasowych pracach szerszego spojrzenia projektowego, jakie mamy przy identyfikacji wizualnej firm i wynikających z niej implementacji obwarowanych technologicznie i materiałowo. Brak digitalizacji wzorca i jego odmian, mimo postępującej coraz szerszym frontem komputeryzacji. Brak nawet myślenia o tym. Sprawa opracowania szeroko pojętej identyfikacji wizualnej państwa właściwie nie istnieje. Od czasu do czasu pojawiają się okazjonalne teksty mówiące o potrzebie poprawienia ustawy i jej załączników, jednak bardziej są to spory o kształt korony czy zapisu o godle/herbie niż próba całościowego spojrzenia na problem i poszukiwania sposobu jego rozwiązania.

Ten brak przedstawicieli środowiska projektantów zaważył zapewne również na braku rozeznania heraldyków we współczesnych dokonaniach projektowych w zakresie identyfikacji wizualnej państw.

Opracowanie identyfikacji wizualnej rządu niemieckiego, z uwzględnieniem współczesnych wymogów jej implementacji, również cyfrowej, opracowano już w roku 1996 a oficjalnie wprowadzono w 1999. Od roku 1999 swoje identyfikacje wizualne zmieniło kilka krajów – Holandia, Estonia, Hiszpania, Wielka Brytania, Chile, Francja, Norwegia. Jest zatem materiał do przemyśleń nad taką całościową identyfikacją wizualną państwa. W Polsce tak pojmowany temat identyfikacji



Projekt herbu, Aleksander Bąk, 2009



Projekt herbu, Andrzej-Ludwik Włoszczyński, 2010

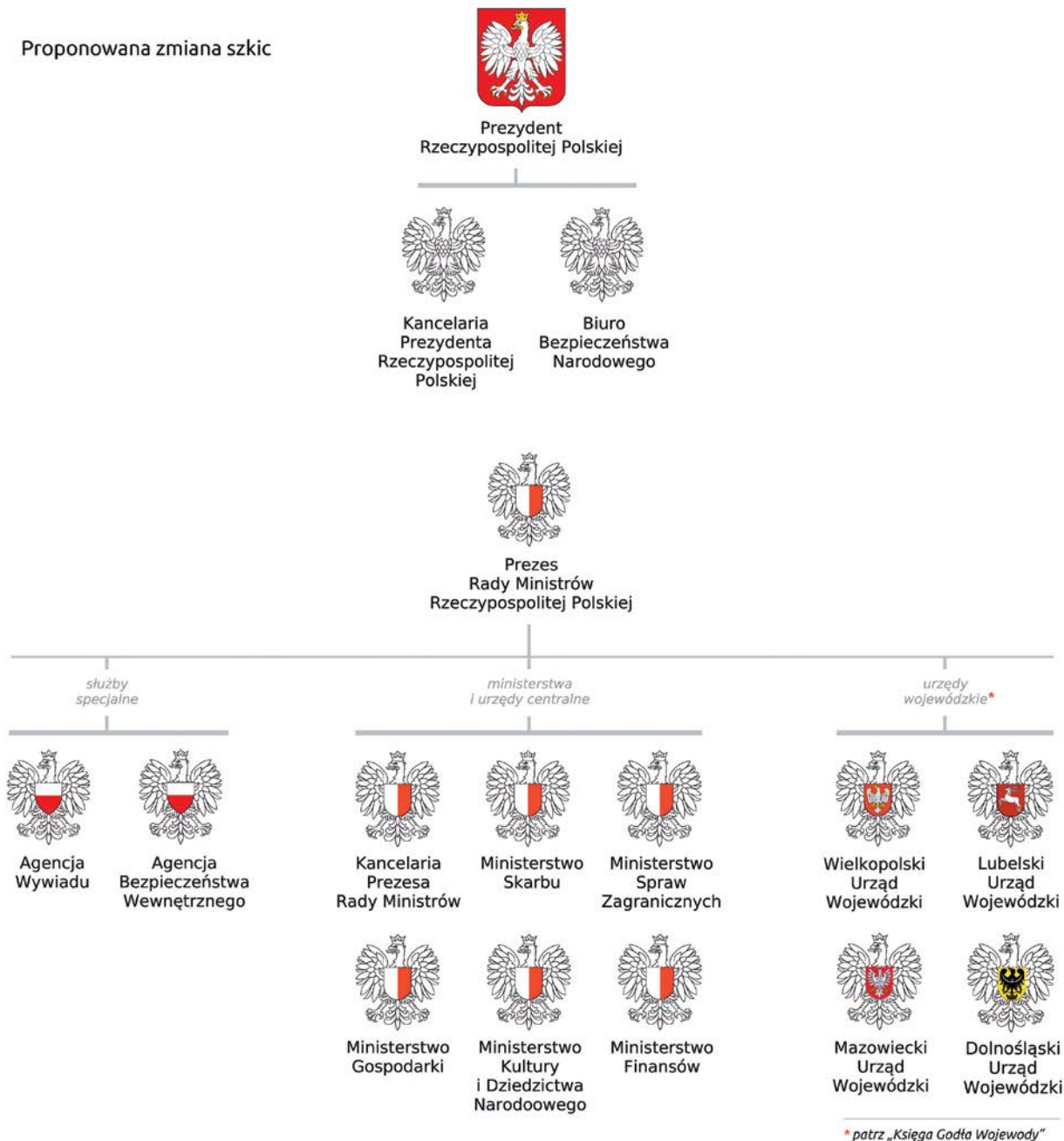
właściwie nie istniał, a za kolejnych prezydentów Zespół ds. Opracowania Ustawy o Symbolach Państwowych RP nie kontynuował zaczętych w 2005 roku prac.

Pojawiły się za to inicjatywy oddolne w środowisku projektantów, na co dzień stykających się z problemami stosowania godła państwowego, jego skalowalności, niedostosowania technologicznego do cyfrowego świata i współczesnych zasad projektowania identyfikacji wizualnej.

22 A.L. Włoszczyński, *Tarcza herbu*, orlido.pl, link: <http://www.orlido.pl/index.php/orli-dom/tarcza-herbu/163>

23 A.L. Włoszczyński, *Zaginiony wzorzec*, orlido.pl, link: <http://www.orlido.pl/index.php/strona-glowna/tablice-zaginiony-wzorzec/1926>

Proponowana zmiana szkic



Projekt Orli Dom, system godeł, Andrzej-Ludwik Włoszczyński

Próby uporządkowania symboli narodowych po roku 2005

1. Inicjatywy oddolne

W 2009 roku grafik Aleksander Bąk zrealizował projekt godła wg Z. Kamińskiego w wersji płaskiej (heraldycznej) w czterech odmianach – wersji kolorowej, ideogramowej (kreskowej), ideogramowej ze szrafurą i w skali szarości. Projekt, jak deklarował wówczas autor, był zrobiony pro publico bono (link <http://www.jakiznaktwoj.pl/herb>). Autor wysłał go do Prezydenta, Premiera i Marszałków Sejmu i Senatu. Bez efektu. Po roku 2011 autor usunął ze strony internetowej formułę *pro publico bono* i w jej miejsce wprowadził obostrzenia prawnoautorskie. W 2015 roku anonsował na swojej stronie JakiZnakTwoj.pl stworzenie „Systemu

Tożsamości Wizualnej Rzeczypospolitej Polskiej”, niestety, nie pokazał opracowania, poza okładką, nie ma zatem żadnej możliwości zapoznania się z nim, co utrudnia analizę i wyrobienie sobie zdania, tak co do zakresu opracowania, jak i jego stylistyki. Także to opracowanie zostało przesłane Prezydentowi, Premierowi i Marszałkom Sejmu i Senatu. Również bez efektu.

W 2010 roku projektant Andrzej-Ludwik Włoszczyński zaprezentował swój, trwający od 2006 r., autorski „projekt Orli Dom”, tak zakreślając jego założenia:

Orli Dom jest prywatnym projektem koncepcyjnym, powstałym na podstawie dotychczasowych doświadczeń i analiz stosowania godła państwowego Polski. Wobec nieprecyzyjności i błędności istniejących w „Ustawie o godle” zapisów oraz wynikających z nich problemów

przy stosowaniu znaków – tak herbu Rzeczypospolitej, jak i samego godła oraz weksyliów²⁴.

Wyznaczonym celem było:

Stworzenie wersji użytkowej herbu i godła RP – „herbu małego”, maksymalnie dostosowanej do różnych mediów i pozwalającej na poprawne stosowanie. Wersja uproszczona, tak w rysunku, jak i odmianach, ze skodyfikowanym w księgę opisem zastosowań danej odmiany oraz użytkową specyfikacją barw, pozwalającą prawidłowo odwzorować herb – system Pantone, CMYK, RGB, web color, RAL. Na tej podstawie opracowanie form i zasad stosowania herbu przez administrację państwa²⁵.

Projekt był konsultowany z heraldykiem p. Krzysztofem Jerzym Guzkiem, członkiem Szkockiego Towarzystwa Heraldycznego oraz Polskiego Towarzystwa Weksylogicznego. Podstawowy tom dokumentacji, dotyczący wersji użytkowych herbu Rzeczypospolitej, był prezentowany przez K.J. Guzka na Międzynarodowym Kongresie Heraldycznym w Maastricht w 2012 r.

„Zaprezentowany na Kongresie Maastricht 2012 projekt Orli Dom – wydana drukiem „Księga Herbu Małego”, a przede wszystkim elegancko wydana księga „Projekt Orli Dom” – zrobił na uczestnikach kongresu olbrzymie wrażenie i spotkał się z bardzo dużym zainteresowaniem. Niżej podpisany przygotował krótkie omówienie Projektu Orli Dom w języku angielskim, który otrzymywali wszyscy rozmówcy. Wszyscy bez mała interlokutorzy niżej podpisanego dokładnie przeglądali obydwa wydawnictwa zadając przy tym wiele szczegółowych pytań. Wszyscy też podkreślali, iż w ich krajach nie ma tak szczegółowego opisanie ich godła państwowego, a warto w tym miejscu dodać, że rozmówcy pochodzili praktycznie ze wszystkich krajów europejskich mających znaczący dorobek heraldyczny – krajów skandynawskich, Anglii, Szkocji, krajów kontynentalnych – Niemiec, Holandii, Belgii, Włoch i Francji, a także i Rosji, Ukrainy czy też Kanady²⁶.

W ramach projektu Orli Dom powstała nie tylko użytkowa wersja godła (w oparciu o znak Z. Kamińskiego), ale także dużo szersze opracowanie koncepcyjne z zakresu identyfikacji państwa obejmujące 5 tomów dokumentacji tak projektowej, jak i opisu stanu historycznego i analizy historycznej (łącznie ok. 1000 stron).

1. Projekt Orli Dom – wersje użytkowe herbu Rzeczypospolitej, z wprowadzonymi zmianami i wariantami, podstawowa księga znaku wraz z analizą stanu zastanego i historyczną godła i barw.

2. Księga godła ministra – koncepcja identyfikacji wizualnej rządu wraz z księgą znaku i analizą stanu zastanego.
3. Księga godła wojewody – koncepcja nowego oznakowania dla wojewodów, 16 wersji godła powiązanego z herbami województw wraz z księgami znaków i analizą stanu zastanego.



System znaków państwa z projektu Marty Gawin, 2011

4. Księga tablic urzędowych – odtworzenie i koncepcja zmian tablic owalnych i prostokątne z godłem, stan prawny i wnioskujące z niego problemy.
5. T-GLOS, system modularnej zmiany sylwety orła – opis systemu wraz z prezentacją wygenerowanych 2000 sylwet orłów
6. Księga marki narodowej – od faviconu do marki narodowej. Zastosowanie godła w najmniejszej skali oraz mediach cyfrowych. Drugim z tematów jest koncepcja zastosowania przetransponowanego Orła jako marki narodowej.

Całość prac nad projektem Orli Dom została zaprezentowana w roku 2015, w nieco zubożonej formie, w trzech ebookach wydanych przez Wydawnictwo e-bookowo.pl²⁷. Link do strony projektu <http://www.orlidom.pl>,

W roku 2011 Marta Gawin przedstawiła swoją pracę dyplomową pt. *System identyfikacji wizualnej struktury organów aparatu państwa polskiego*²⁸ (ASP w Katowicach, 2011 r.). Autorka zaprezentowała całkowicie świeże i bardzo odważne podejście do projektowania znaków państwa, oparte o dogłębną analizę problemu i przy wsparciu merytorycznym heraldyka. Cytat za Graduation Projects²⁹:

24 A.L. Włoszczyński, *Informacje*, orlidom.pl, link: <http://www.orlidom.pl/index.php/informacje>

25 Tamże.

26 J.K. Guzek, *XXX Światowy Kongres Heraldyczny Maastricht 2012*, powiat.lowicz.pl, link: <https://www.powiat.lowicz.pl/plik,9274,xxx-swiatowy-kongres-maastricht-2012-pdf.pdf>

27 Wydawnictwo e-bookowo.pl, Autorzy, link <https://www.e-bookowo.pl/nasi-autorzy/andrzej-ludwik-wloszczynski.html>

28 M. Gawin, *System identyfikacji wizualnej struktury organów aparatu państwa polskiego*, link <https://issuu.com/martagawin/docs/system>

29 Międzynarodowy przegląd projektów dyplomowych, 2011, graduationprojects.eu, link: <https://www.graduationprojects.eu/pl/2011/Marta-Gawin>

W jej systemie nie ma oficjalnego, konstytucyjnego orła, trudnego do przeprojektowania ze względów graficznych i legislacyjnych. Występuje on w kształtach nawiązujących do historycznych form heraldycznych, lecz w istocie mamy do czynienia z logo lub piktogramami, które nie muszą się podporządkowywać innym wymo-



Herb RP, projekt Jerzy Michta, 2017

gom niż czysto projektowe. W propozycji Gawin aparat państwowy został podzielony na cztery grupy: legislacyjną, egzekutywną (z podziałem na Prezydenta i Radę Ministrów z administracją rządową), judykacyjną oraz finanse publiczne, organy kontroli i ochrony prawa. Autorka przypisała im pięć przedstawień Orła Białego wpisanych w proste figury geometryczne.

Rok 2017 – dr Jerzy Michta prezentuje w dwóch książkach – *Średniowieczny i współczesny Orzeł Biały – godło państwa polskiego w państwowej i terytorialnej heraldyce* oraz *Teka samorządowa z herbami miast i województw.*



Identyfikacja wizualna Ministerstwo Gospodarki, projekt agencja Mamma Studio, 2011

Tablice (wyd. Herb, Kielce 2017) – swoją koncepcję, wraz z projektami godła państwowego i unifikacji herbów terytorialnych (miasta i województwa). Koncepcja zakłada zunifikowanie przedstawień orła i innych godła heraldycznych poprzez stworzenie jednolitego systemu, na bazie zasad heraldyki żywej (z okresu jej

początków). Ciekawa heraldycznie idea, interesująca w warstwie merytorycznej choć kontrowersyjna, niestety, nieprzystająca do współczesnego projektowania znaków i mało realna do wprowadzenia. Trudna, a wręcz niemożliwa do zrealizowania, tak z racji obecnego stanu prawnego, jak i ogromu kosztów wymiany tak szerokiego zakresu herbów. Wątpliwości budzi także unifikacja wszystkich orłów herbowych do jednej sylwety, a co za tym idzie – ztracenie ich indywidual-



Rzeczpospolita Polska Ministerstwo Spraw Zagranicznych

Identyfikacja wizualna Ministerstwa Spraw Zagranicznych, projekt Jerzy Janiszewski, 2011

alnego wyglądu. Założenie zunifikowania wszystkich orłów do jednego wzoru kłóci się z obecnym postrzeganiem znaku, jak i stojącym za tym bezwzględny wymogiem oryginalności i odróżnialności każdego ze znaków od innych. Z tego też punktu widzenia każdy orzeł w znakach terytorialnych musi nosić własne cechy charakterystyczne, niepowielające cech innych orłów (vide herby województw mazowieckiego, wielkopolskiego i małopolskiego).

2. Inicjatywy instytucji państwa

W 2011 roku Ministerstwo Gospodarki zleciło agencji Mamma Studio zaprojektowanie identyfikacji wizualnej ministerstwa. W ramach przyjętego do wdrożenia opracowania w logo ministerstwa pojawił się mocno zmodyfikowany orzeł.

Mamma Studio poszło z modyfikacją orła „na skróty” i w projekcie, niestety, wdrożonym, przedstawiło nie tylko źle narysowanego orła, wyrzucono nieco szczegółów rysunku i dodano szarobury kolor wypełnienia. Orzeł Biały stał się, jak to określili projektanci, stalowy. Dopiero po fali krytyki i kolejnych trzech latach ministerstwo postanowiło orła wybielić ogłaszając w BIP zapytanie ofertowe następującej treści:

Zapytanie ofertowe na modyfikację Systemu Identyfikacji Wizualnej. Zapytanie ofertowe, którego przedmiotem jest modyfikacja Systemu Identyfikacji Wizualnej polegająca na zmianie koloru elementu logotypu (orła) ze stalowego na biały w Księdze Systemu Identyfikacji Wi-

zualnej oraz wszystkich jej elementów. Termin składania ofert upływa dnia 23. 04.2014 r. o godz. 13.00.

Na szczęście Ministerstwo zostało zlikwidowane i orzeł przestał straszyć w przestrzeni publicznej.



Herb RP, opracowanie wersji elektronicznych, projekt Leszek Bielski, konsultacje Andrzej Heidrich, 2017

2011 – Ministerstwo Spraw Zagranicznych – identyfikacja wizualna ministerstwa, projekt Jerzy Janiszewski (twórca „solidarycy”)³⁰. Identyfikacja wizualna ograniczona do jednego ministerstwa, choć jej implementacja dla innych podmiotów nie byłaby trudna.

W listopadzie 2016 r. Ministerstwo Cyfryzacji rozpoczęło prace nad ujednoczeniem stron rządowych, serwisów ministerstw. Serwis gov.pl, mający skupiać strony ministerstw, ruszył w 2018 r. Projekt i wykonanie Michał Galubiński z zespołem. Kwestia wyglądu godła państwowego była sprawą drugorzędną. Po 2018 r. dalszy rozwój serwisu przebiega już bez nadzoru projektanta.

W marcu 2017 roku wykonano na zlecenie Senat RP opracowanie godła państwowego i orła zygmunto-wskiego (znak Kancelarii Senatu) w wersji elektronicznej, autor Leszek Bielski we współpracy z Andrzejem Heidrichem. Zakres prac obejmował warianty barwne, monochromatyczne i achromatyczne oraz do tłoczenia. Określenie kolorystyki na podstawie parametrów CMYK, RGB, PMS, HTML, ORACAL i RAL; określenia pól ochronnych; określenia zasad prezentacji z innymi znakami. Założeniem projektu było maksymalnie wierne przełożenie malarskiej wersji godła państwowego, będącej załącznikiem do Ustawy o godle, na wersję zdigitalizowaną, niebędącą po prostu skanem projektu A. Heidricha z roku 1990. Senat nie zdecydował się na opracowanie wersji kreskowej. Ten bardzo dobry projekt został wdrożony. L. Bielski opracował także na własny użytek wersję cieniowaną kreskowo w duchu drzeworytniczym. Ten zdigitalizowany projekt godła, przygotowany przez Senat, był oferowany Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego jednak nie skorzystano z oferty.

2018 r. Rozwinięciem wyżej opisanego opracowania godła był konkurs senacki, przy wsparciu merytorycz-



**KANCELARIA
PREZYDENTA
RZECZYPOSPOLITEJ
POLSKIEJ**

BIURO DO SPRAW
NARODOWEJ RADY ROZWOJU,
SAMORZĄDU
I INICJATYW OBYWATELSKICH



**KANCELARIA
PREZESA
RADY MINISTRÓW**

DEPARTAMENT STRATEGII
I KOMUNIKACJI INTERNETOWEJ



**MINISTERSTWO
KULTURY
I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO**

DEPARTAMENT
SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO
I EDUKACJI KULTURALNEJ

Wstępna identyfikacja organów państwa, projekt Marcin Władyka, 2018

14 czerwca 2016 zarządzeniem nr 74 Prezesa Rady Ministrów powołany zostaje Zespół do spraw identyfikacji wizualnej administracji rządowej pod przewodnictwem ministra Szefernakera, sekretarza stanu w KPRM³¹. Zespół istniał do momentu odejścia ministra Szefernakera, w styczniu 2018, do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Niestety, nic nie wiadomo na temat dokonań zespołu.

³⁰ http://www.jerzy-janiszewski.com/pdf/msz_3.pdf

³¹ https://bip.kprm.gov.pl/kpr/bip-rady-ministrow/organy-pomocnicze/organy-pomocnicze-preze/3709,Zespol-do-spraw-identyfikacji-wizualnej-administracji-rzadowej.html?fbclid=IwAR0Y3kokLnG4_sIDjmvfmqpMXUHx74Kjp-kuIm6uwsE5K_GRm3T4o8HV5VgE

nym Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej, na opracowanie identyfikacji wizualnej Senatu. Wybrany projektantem został Marcin Władyka. W trakcie prac nad projektem poszerzono jego zakres o wstępną przymiarę do identyfikacji organów państwa, na bazie systemu opracowywanego dla Senatu RP. System, w zakresie obejmującym tylko identyfikację wizualną Senatu, jest aktualnie wdrażany pod nadzorem projektanta.

W marcu 2018 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zaprosiło wybrane podmioty do składania ofert na opracowanie załączników do znowelizowanego projektu Ustawy o godle w następującym zakresie:

Opis przedmiotu zamówienia

UWAGA! Szczegółowy opis przedmiotu zamówienia zostanie przekazany wyłonionemu wykonawcy.

Przedmiotem zamówienia jest sporządzenie załączników graficznych do projektowanej ustawy o symbolach państwowych Rzeczypospolitej Polskiej, to jest:

- (1) opracowanie specyfikacji barw Rzeczypospolitej (biały i czerwony) we wszystkich aktualnie będących w użyciu systemach standaryzacji kolorów, przy czym barwy Rzeczypospolitej Polskiej stosują się również do kolorystyki herbu państwowego i Chorągwi Rzeczypospolitej. Czerwony (karmazyn), Biały, Żółty, Srebrny, Złoty, Czarny CMYK, Pantone®, Pantone® textil, RGB, NCS, RAL, HKS, web color, CIE 1976 (CieLab)
Założeniem jest wybór barwy czerwonej (karmazyn) o unikatowym charakterze, która mogłaby być używana wyłącznie dla celów polskich symboli państwowych (zastrzeżona).
- (2) Opracowanie w wersji cyfrowej godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi umieszczony w czerwonym polu tarczy stanowiący herb państwowy Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (3) Opracowanie w wersji cyfrowej wektorowej (dwuwymiarowej i czterokolorowej) wersji godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi umieszczony w czerwonym polu tarczy stanowiący herb państwowy Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (4) Opracowanie w wersji cyfrowej wektorowej (monochromatycznej) wersji godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi umieszczony w czerwonym polu tarczy stanowiący herb państwowy Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (5) Opracowanie w wersji cyfrowej wektorowej (achromatycznej zamkniętej ze szrafurą jasną oraz achromatycznej zamkniętej w postaci ideogramu) wersji godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi umieszczony w czerwonym polu tarczy stanowiący herb państwowy Rzeczypospolitej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (6) Opracowanie w wersji cyfrowej godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (7) Opracowanie w wersji cyfrowej wektorowej (dwuwymiarowej i trójkolorowej) godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (8) Opracowanie w wersji cyfrowej wektorowej (achromatycznej, ideogramu) godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (9) Opracowanie w wersji cyfrowej godła Rzeczypospolitej Polskiej przedstawiającego wizerunek orła białego w złotej koronie otwartej na głowie zwróconej w prawo, z rozwiniętymi skrzydłami, z dziobem i łapami złotymi umieszczony w czerwonym polu płata z białym obramieniem w kształcie wężyka generalskiego stanowiącego Chorągiew Rzeczypospolitej; oparte na Chorągwi używanej przez Prezydenta RP do 1989 r.
- (10) Konstrukcja pola ochronnego dla herbu Rzeczypospolitej Polskiej oraz wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem ich różnorodnych sposobów użytkowania.
- (11) Określenie graficzne przykładów niedopuszczalnych modyfikacji oraz zasad współwystępowania z innymi znakami, uwzględniającego konstrukcję pola ochronnego.
- (12) Opracowanie w wersji cyfrowej wzoru flagi państwowej Rzeczypospolitej Polskiej (także w wersji achromatycznej ze szrafurą jasną).

- (13) Opracowanie w wersji cyfrowej wzoru flagi narodowej (także w wersji achromatycznej ze szrafurą jasną).
- (14) Opracowanie w wersji cyfrowej wzoru sztandaru jednostki wojskowej uwzględniającego zmianę wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego (obecny załącznik 4a).
- (15) Opracowanie w wersji cyfrowej bandery wojennej z uwzględnieniem barw Rzeczypospolitej Polskiej oraz uwzględniającej zmianę wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (16) Opracowanie w wersji cyfrowej flagi lotnisk (lądowisk) wojskowych z uwzględnieniem barw Rzeczypospolitej Polskiej oraz uwzględniającej zmianę wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (17) Opracowanie wzoru rysunkowego medalu „Siły Zbrojne w Służbie Ojczyzny” z uwzględnieniem zmiany wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (18) Opracowanie wzoru odznaki „Medalu za Zasługi dla Policji” z uwzględnieniem zmiany wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (19) Opracowanie wzoru Krzyża Zesłańców Sybiru z uwzględnieniem zmiany wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego.
- (20) Opracowanie wzoru odznaki medali za zasługi dla Straży Granicznej z uwzględnieniem zmiany wizerunku orła białego ustalonego dla godła państwowego Rzeczypospolitej Polskiej z uwzględnieniem zmian zaproponowanych przez zamawiającego³².

W kwietniu 2018 zaproszono do rokowań nad podpisaniem umowy konsorcjum WallB (A.L. Włoszczyński i L. Bielski). Rokowania, dot. wykonania załącznika graficznego do ustawy, zakończyły się, po kolejnych trzech miesiącach bezruchu, z powodu formalnego

³² Cytat z zapytania ofertowego MKiDN, przesłanego autorowi e-mailem.

upłynięcia ważności szacowania wartości zamówienia. W sierpniu 2018 r. sprawa ponownie wróciła, w postaci rozesłanego wybranym podmiotom zapytania cenowego, a po kolejnych kilku dniach zapytania ofertowego. Rozstrzygnięciem był wybór jako wykonawcy Aleksandra Bąka, we wrześniu 2018 r. Początkowy zakładany czas wykonania opracowań uległ zmianie, z 30 dni roboczych w pierwszym zapytaniu, do 50 dni roboczych w drugim. Można zatem zakładać, że opracowanie zostało wykonane w grudniu 2018 r. Niestety, z racji utajnienia prac przez MKiDN ich efekty nie są znane w żadnym zakresie.

Na wspólnym posiedzeniu Komisji Kultury i Środków Przekazu i Komisji Ustawodawczej w dniu 13.03.2018 Paweł Lewandowski, wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego, odpowiadając na pytanie, kiedy zaprezentowana zostanie nowa wersja ustawy, stwierdził:

Gdy tylko będziemy mieć gotowe wszystkie załączniki. To zależy tylko od artystów i specjalistów, którzy się tym zajmują. Ja dałem czas mniej więcej do końca kwietnia na przedstawienie tego resortowi, czyli tej notacji i innych załączników, które są w ustawie³³.

Zaś w kwestii załączników graficznych odpowiedział, co następuje:

Ja mam tylko jedną uwagę szczegółową do art. 1 zmiany czwartej. W załączniku nr 1 w uwadze dodaje się wyrazy „korona, dziób i szpony – złote”. Tutaj mam pewien problem dotyczący pojęcia „szpony”, albowiem wydaje się, że w godle złote są pazury w szponach, a nie całe szpony. Pytanie, czy jeżeli zapiszemy słowo „szpony”, to nie spowoduje to konieczności dokonania zmiany godła, a konkretnie pokolorowania całych szponów orła, czyli mniej więcej, mówiąc umownie, do kolan, na złoto. Wtedy wbrew opinii Ministerstwa Finansów będzie to rodziło skutki finansowe, bo będziemy musieli najzwyczajniej w świecie wymienić wszystkie godła na zgodne z załącznikiem, z tym, jak to jest określone, więc...

³³ Wspólne posiedzenie Komisji Kultury i Środków Przekazu (nr 86), Komisji Ustawodawczej (nr 230) w dniu 13-03-2018, Senat.gov.pl, link https://www.senat.gov.pl/prace/komisje-senackie/przebieg,7638,1.html?fbclid=IwAR2GY-zNDtIGS0SS6Fc5OJsL42_Sxu8KFitmGBCvV2f8MEOT5VDeSbmtOAg

Tylko tego dotyczy moja uwaga, aczkolwiek sam załącznik się nie zmienia, chociaż się zmieniają słowa o pisujące³⁴.

Warto tu wspomnieć, iż tak przedwojenne konkursy, jak i ten powojenny, miały zapisane wyraźnie, że złote mają być części rogowe orła – dziób i szpony, inaczej mówiąc pazury/paznokcie. Domniemywać zatem należy, że skoro pojawia się taka wątpliwość pana ministra, to oznacza ona brak dogłębnego zapoznania się historycznego z tematem. Pozostaje zatem czekać na publiczną prezentację załączników do nowej ustawy o naczelnym symbolach państwa.

Najnowsze jednak enuncjacje prasowe nie napawają optymizmem. Dziennik Rzeczpospolita z 20.02.2018 w artykule *Dzień Flagi ma się przeistoczyć w święto symboli RP*, autorstwa Wiktora Ferfeckiego, cytuje ciekawe stwierdzenie senatora Jana Rulewskiego o pracach nad symbolami narodowymi w MKiDN:

– Prace te jednak nie wydają się być zaawansowane na tyle, by nowa ustawa mogła wejść w życie w tej kadencji – mówi Rulewski.

Stan prac nad nową ustawą w marcu 2019 r. wygląda bowiem tak, że o ile zakończono prace samą ustawą i jej załącznikami graficznymi, to nadal trwają prace nad hymnem Rzeczypospolitej. Z drugiej strony, Centrum Legislacyjne Rządu wpisało procedowanie nad tą ustawą na II kwartał 2019 r.

Konkluzja

Odwołując się do zaprezentowanej na początku definicji „identyfikacji wizualnej” można stwierdzić jedno – Polska nie posiadała i nie posiada takiego jednolitego opracowania, a to, co występuje w przestrzeni publicznej i możemy przyporządkować temu określeniu, jest zbiorem dość niejednorodnych opracowań jednostkowych, dla wąskiego zakresu użytkowego, tworzonych przez wielu projektantów bez wzajemnych związków i naczelnej idei za tym stojącej, przy jednoczesnym braku jednego ośrodka koordynującego i nadzorującego.

Opracowania oddolne, przynajmniej niektóre (Gawin, Włoszczyński), starają się zaprezentować szerszy zakres postrzegania i funkcjonowania symboliki państwa, a co za tym idzie – zasugerować wymóg kompleksowości takiego opracowania. Jednak jako inicjatywy prywatne i jednoosobowe nie są w stanie

zastąpić niezbędnego w takim zamierzeniu zespołu interdyscyplinarnego, obejmującego oprócz projektantów także technologów różnych specjalizacji. Dla którego to zespołu baza merytoryczna (historyczna i heraldyczna) już istnieje, wystarczy sięgnąć do wniosków z dyskusji okresu międzywojnia i okresu po transformacji ustrojowej z 1989 r. Efektem prac takiego zespołu powinno być wypracowanie całkowicie nowego kształtu symboliki państwa z zachowaniem zasad heraldycznych, odniesień historycznych, ale w duchu zgodnym z percepcją i stylem wieku XXI. Nie ma bowiem najmniejszego sensu ciągle retuszowanie i poprawianie naszego Orła Białego w wersji z roku 1927. Wypaczenie pierwotnego projektu Zygmunta Kamińskiego, które zaczęło się już w fazie przeniesienia go do druku Rozporządzenia w roku 1927, trwa do dziś. Ma rację prof. Marek Adamczewski³⁵, że albo trzeba wrócić do postaci kanonicznej, autorskiej, albo zaprojektować orła na nowo, tym bardziej, jeśli uznamy za wiążące wszystkie zastrzeżenia heraldyków międzywojnia, jak i doby współczesnej, sumujące się krótką oceną jego nieheraldyczności (dotyczy to samego orła, ale zastrzeżenia budzi także dobór kształtu tarczy herbowej). Nie da się na dłuższą metę tylko trochę poprawiać detale, czy wprowadzać nagle elementy, których w tym projekcie nigdy nie było (vide złote nogi), by orzeł Kamińskiego był trochę bardziej zgodny z heraldyką. Będąc bowiem trochę bardziej zgodny z heraldyką w detalu, nadal będzie aheraldyczny jako całość, jako herb Rzeczypospolitej.

Jak do tej pory rządzący przegapili najlepsze okazje, nie tyle na podjęcie prac nad unormowaniem symboliki państwa, a zakończenia tychże prac projektowych i wprowadzenia ich w życie. Minęło 90-lecie od wprowadzenia orła projektu Z. Kamińskiego, jako godła państwa (2017). Minęło 100-lecie odzyskania niepodległości (2018). Teraz wypada wyciągnąć wnioski i zabrać się do pracy – za siedem lat, w 2027 r., herb Kamińskiego będzie miał 100 lat, to okazja pierwsza, kolejna pojawi się rok później, przy okazji 110-lecia odzyskania niepodległości. Nie zmarnujmy tego czasu.

Słowa klucze: Orzeł Biały, godło, identyfikacja wizualna państwa, Rzeczpospolita Polska, Zygmunt Kamiński, symbolika narodowa

³⁵ M. Adamczewski, *Orzeł Biały 1927–2017 ver. Orzeł Biały 2.0. Uwagi na marginesie prac prowadzonych w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego nad zmianą ustawy o godle państwowym i nad korektą realizacji plastycznej polskiego orła państwowego*, „Rocznik Łódzki” 2018, nr 68.

ANDRZEJ-LUDWIK WŁOSZCZYŃSKI

Visual identity of the Polish state in the eyes of a designer

Summary

The author presents successive visual changes of the national emblem of the Republic of Poland in the past hundred years, i. e. since regaining independence until now, from the perspective of a professional visual identification designer. He shows how successive experiments with form, changes and modifications of the visual aspect of Poland's national symbols in the past 100 years have suffered from a major fault – hasty political decisions. Despite long discussions and stipulations by historians and heraldists, indeed, often against them, the decisions made have been flawed, admitting incomplete solutions, from the first attempts to regulate provisional national symbols (pursuant to the Law of 1 August 1919, where the attachment is missing containing the model of the national emblem of the Republic of Poland), to the White Eagle introduced by decree, designed by Zygmunt Kamiński (1927) and contemporary regulations. The author also presents current grass-roots attempts to address the anti-heraldic nature and incongruity of the Polish emblem as regards contemporary requirements of its implementation on various carriers of information and in various technologies.

Key words: White Eagle, national emblem, visual identity of the state, Republic of Poland, Zygmunt Kamiński, national symbols

Bibliografia

- Adamczewski M., *Orzeł Biały 1927–2017 ver. Orzeł Biały 2.0. Uwagi na marginesie prac prowadzonych w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego nad zmianą ustawy o godle państwowym i nad korektą realizacji plastycznej polskiego orła państwowego*, „Rocznik Łódzki” 2018, nr 68.
- Adamczewski M., *Orzeł Biały z 1 VIII 1919 roku – idealny wzór polskiego orła państwowego czy „heraldyczne nieszczęście”?* Uwagi na marginesie inicjatywy obywatelskiej w sprawie przywrócenia „tradycyjnego” herbu Rzeczypospolitej [w:] „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku” 2018, t. XX.
- Adamczewski M., *Orzeł Biały, ale jaki? Poszukiwania formy polskiego orła państwowego w okresie międzywojennym*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, t. XVI (XXVII), s. 19.
- Dudziński P., *Z dziejów Orła odrodzonej Rzeczypospolitej*, „Studia i Materiały Centralnej Biblioteki Wojskowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego” 2018, nr 2 (9).
- Gawin M., *System identyfikacji wizualnej struktury organów aparatu państwa polskiego*, <https://issuu.com/martagawin/docs/system>
- Katalog prac konkursowych na marki pocztowe królestwa polskiego*, Warszawskie Towarzystwo Artystyczne, Warszawa 1918
- Media i Marketing Polska (DT)*, <http://www.newslines.pl/naukapublicrelations/slownikpojec/art44,system-identyfikacji-wizualnej.html>
- Opalek M., *Białe Orły. Rzecz o godle i barwach państwa polskiego*, „W Obronie Ojczyzny” (Lwów) 1921.
- Pietras T., *Z Orłem Białym poprzez wieki. Cz. 4: Spory o orła i koronę w XIX i XX wieku*, orzelbialy.edu link: http://orzelbialy.edu.pl/czesc-5/?fbclid=IwARoyDuPhhFs8XjFoqoP8SeCELXfU79GchxPNmxAumkQdnyuhmi10_BfuXO4 oraz histmag.org, link: <https://histmag.org/Z-Orlem-Bialym-poprzez-wieki-Cz.-4-Spory-o-orla-i-korone-w-XIX-i-XX-wieku-8290>
- Pudłowski L., *Z najnowszych dziejów Orła Białego*, [w:] *Orzeł Biały, herb państwa polskiego. Materiały sesji naukowej w dniach 27–28 czerwca 1995 roku na Zamku Królewskim w Warszawie*, red. S.K. Kuczyński, DiG, Warszawa 1996.
- Wrona J., *Najnowsze dzieje symboli państwowych i narodowych polski*, <https://www.pogotowieflagowe.pl/artykuly/najnowsze-dzieje-symboli-panstwowych-i-narodowych-polski.html>
- Włoszczyński A.L., *Niestala czerwień*, 20.04.2012, orlidom.pl, <http://www.orlidom.pl/index.php/historia/niestala-czerwień/754>
- Włoszczyński A.L., *Dwa w jednym*, orlidom.pl, link: <http://www.orlidom.pl/index.php/historia/dwa-w-jednym/2332>
- Włoszczyński A.L., *MAiC odpowiada*, orlidom.pl, link: <http://www.orlidom.pl/index.php/orli-dom/maic-odpowiada/1334>

Nierozłączny duet: socjalistyczne w treści i narodowe w formie

O architekturze pierwszych socrealistycznych domów kultury w dawnym województwie rzeszowskim na początku lat 50. XX wieku

Upływ trzech dekad od upadku socjalizmu sprzyja refleksjom na temat szeroko pojętej sztuki kształtowania przestrzeni, a przede wszystkim warunków, w jakich przyszło działać architektom i twórcom wszystkich dziedzin sztuki w okresie realnego socjalizmu (1949–1956). Narodziny architektury socrealistycznej w Polsce to czas potępienia architektury nowoczesnej i sięgnięcie po wzorce radzieckie. Na takim „fundamencie”

łagodniejszej oceny architektury i urbanistyki socrealistycznej¹. Ocena ta dotyczy także domów kultury, które na początku lat 50. XX wieku powstawały w dawnym województwie rzeszowskim, czyli na obecnym Podkarpaciu.

Refleksje o kształtowaniu się powojennej architektury

Po transformacji ustrojowej w Polsce, która dokonała się w 1989 roku, zaczęto pochyłać się nad socrealistyczną spuścizną architektury w Polsce. Przez ostatnie trzy dekady najwybitniejsi znawcy polskiej architektury kilkakrotnie zabierali głos w sprawie określenia powojennego dziedzictwa miast i wsi. Refleksje nad minionym rozwojem architektury w Polsce wywołała zmiana systemu i upadek socjalizmu, a także zbliżający się koniec wieku.

Już w 1992 roku Andrzej K. Olszewski w artykule pt. *Architektura polska w latach 1944–1960* omówił polską działalność architektoniczną po zakończeniu II wojny światowej; artykuł został zamieszczony w zbiorowej publikacji poświęconej powojennemu życiu artystycznemu w Polsce². Wskazał, że nadrzędnym celem po 1945 roku, który mobilizował wszystkie siły w zakresie budownictwa i architektury, była odbudowa kraju ze zniszczeń wojennych.

Z determinacją podjęto działania organizacyjne i utworzono m.in. Biuro Odbudowy Stolicy w 1945 roku, a także powołano Naczelną Radę Odbudowy Warszawy w 1949 roku. Lata 1945–1949 wyznaczają ramy czasowe pierwszego okresu przemian w powojennej rzeczywistości polskich miast. W tychże ramach mieści się powołanie, na mocy dekretu rządu, biura projektowo-inwestycyjnego pod nazwą Zakład Osiedli Robotniczych, czyli ZOR. Stało się to wczesną wiosną w 1948 roku, ale działalność biura, które *de facto* miało zasięg ogólnopolski, zainaugurowano w drugiej połowie tego roku. Tym samym pod kontrolą państwa znalazła się praca młodych architektów, inżynierów i urbanistów, którym wiedzę przekazywali doświadczeni absolwenci



Pocztówka z widokiem Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli wydana w 1971 roku. Pocztówka w zbiorach Filipa Robaka

proklamowano doktrynę socrealizmu w Polsce, uznając za obowiązującą zasadę, że architektura ma być socjalistyczna w treści i narodowa w formie. Kolejne pół wieku od upadku stalinizmu w Polsce spowodowało krytykę dotychczasowej doktryny socrealistycznej architektury oraz zastąpienie jej nowymi falami modernizmu. Powstająca architektura polskich miast i wsi odznaczała się tym, że od czasu krótkotrwałej odwilży politycznej aż do czasu kryzysu lat 80. XX wieku, nadal pozostała socjalistyczna w treści, lecz nowoczesna w formie. Dzisiaj, gdy niejedno rozwiązanie architektoniczne z nieodległej przeszłości nie zachwyca naszych oczu, nieco inaczej oceniamy dorobek architektury socrealistycznej. „Doświadczenia późniejszych lat i pewne znużenie modernizmem skłaniają do znacznie

1 https://pl.wikipedia.org/wiki/Architektura_socrealistyczna_w_Polsce; [dostęp 4.11.2019].

2 A.K. Olszewski, *Architektura polska w latach 1944–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pr. zb. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

uczelnia politechnicznych ze Lwowa i Wiednia, co należy uznać za dobrą praktykę i jasną stronę przedsięwzięcia. „Zapotrzebowanie na projekty architektoniczne i urbanistyczne było w pierwszych latach po wojnie tak ogromne, że władze PRL-u były zmuszone do akceptowania »burżuazyjnej« przeszłości zatrudnionych fachowców, stanowiących elitę międzywojennej Polski” – napisał architekt Rafał Mazur, pracownik naukowy Politechniki Rzeszowskiej, w niedawno opublikowanej książce na temat architektury rzeszowskiego osiedla Dąbrowskiego pt. *Dobra kontynuacja*³. Czerpanie z doświadczeń przedwojennej kadry inżynierskiej, było najlepszym doświadczeniem, jakie mogło nam się przydarzyć w powojennej rzeczywistości.

Omawiając dziedzictwo architektoniczne pierwszych lat po zakończeniu działań wojennych, Małgorzata Rozbicka określiła ten niełatwy czas odbudowy kraju jako: „okres dość swobodnego rozwoju architektury polskiej w bezpośredniej relacji do dokonań modernizmu międzywojennego”⁴. Autorka zwróciła uwagę z jednej strony na ówczesne twórcze nawiązanie do przedwojennego „konstruktywizmu opartego na tradycji klasycyzmu”, czyli „akademickiego konstruktywizmu” (określenia Adama Miłobędzkiego⁵), z drugiej zaś do dokonań lewicującej awangardy, ukierunkowanej głównie na sprawy społeczne⁶.

Determinacja w zakresie realizacji odbudowy kraju była tak silna, że w omawianym pierwszym okresie powojennej architektury wszelkie próby budowy nowych domów kultury były przesuwane na późniejsze lata. Inicjatywy te podjęto już w końcu 1949 roku, zaś realizację rozpoczęto od początku lat 50. XX wieku.

Sytuacja taka miała miejsce w przypadku budowy Domu Ludowego w Stalowej Woli, o który upominało się społeczeństwo jeszcze przed wybuchem II wojny i presja społeczna nie gasła po jej zakończeniu⁷. Tym bardziej, że dom kultury w Stalowej Woli jako Dom Ludowy był planowany już w 1938 roku w ramach inwestycji COP-u⁸. Z powodu konieczności wzniesienia budynków użyteczności publicznej takich jak przychodnie lekarskie, szkoły, przedszkola, sklepy czy obiekty sportowe, jeszcze przed II wojną światową budowę Domu Ludowego w Stalowej Woli odłożono na późniejsze lata. Niemniej jednak w 1938 roku stalowowski dom kultury jako Dom Ludowy był planowany, choć z powodu finansowania pilniejszych potrzeb inwestycyjnych dla społeczności, nie został

zaprojektowany przed II wojną wraz z innymi budynkami COP-u⁹.

Powojenna rzeczywistość skupiła licznych projektantów, techników i wykonawców przy odbudowie wsi i miast na ziemiach Polski. Małgorzata Rozbicka ocenia ten stan, pisząc: „Trudno dziś dociec, co w zaistniałej sytuacji politycznej ostatecznie przesądziło o gremial-



Sala widowiskowa Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli; koniec lat 60. XX wieku. Zdjęcie w zbiorach Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli

nym włączeniu się polskiej inteligencji technicznej, w tym architektów, w zainicjowany przez komunistów scentralizowany proces odbudowy”¹⁰. Wśród licznych dywagacji na ten temat pojawia się przypuszczenie, że wielu spośród inteligencji technicznej żywiło nadzieję, że demokracja ludowa będzie szanować tradycję architektoniczno-urbanistyczną, gdyż własnej nie posiadała. Jaką uludą była zapewniona początkowo swoboda twórcza dla architektów i jakim kruchym podłożem było myślenie o liberalnym traktowaniu zespołów inżynierskich w zakresie planowania inwestycji, projektowania i wykonawstwa, przekonano się już w końcu 1948 roku.

Pierwszym przełomowym momentem był grudzień 1948 roku. Doszło wówczas do połączenia Polskiej Partii Socjalistycznej i Polskiej Partii Robotniczej w jeden

3 R. Mazur, *Dobra kontynuacja*, Rzeszów 2019, s. 49.

4 M. Rozbicka, *Dziedzictwo architektury powojennej Polski jako zapis przemian politycznych, społecznych i ekonomicznych*, [w:] B. Szymgin (red.), *Dziedzictwo XX wieku – kryteria wyboru, zasady ochrony*, Warszawa 2017, s. 46.

5 A. Miłobędzki, *Architektura ziem Polski*, Kraków 1994, s. 116–118.

6 M. Rozbicka, *Dziedzictwo architektury powojennej Polski jako zapis przemian (...)*, dz. cyt., s. 47.

7 Por.: M. Omilanowska, *Architektura powojenna Stalowej Woli i jej wartości artystyczne*, [w:] A. Sieradzka (red.), *Miasto Stalowa Wola. Unikatowy zespół urbanistyczno-architektoniczny z końca lat. 30. XX wieku*, Stalowa Wola 2008.

8 E. Przesmycka (red.), *Stalowa Wola. Europejskie miasto modernistyczne*, Stalowa Wola 2014, s. 232.

9 G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, Stalowa Wola 2018, s. 21–22.

10 M. Rozbicka, *Dziedzictwo architektury powojennej Polski jako zapis przemian (...)*, dz. cyt., s. 47.

organizm polityczny pod nazwą Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, całkowicie uzależniony od Związku Radzieckiego. Zmonopolizowano wówczas wszystkie gałęzie gospodarki narodowej, w tym budownictwo i architekturę. Tym samym pod kontrolą państwa zna-



Dom Kultury WSK w Rzeszowie, lata 60./70. XX wieku, ze zbiorów Jacka Stankiewicza z Rzeszowa

laża się wszelka działalność inwestycyjna, projektowo-wykonawcza w zakresie architektury, urbanistyki i budownictwa.

Wraz z początkiem 1949 roku rozpoczął się czas silnej ideologizacji w każdej dziedzinie życia. Podczas Krajowej Partyjnej Narady Architektów została przedstawiona „Rezolucja”, która była zbiorem zasad do projektowania nowej, socjalistycznej architektury, tak ważnej dla powojennej władzy ludowej. Jedną z wytycznych „Rezolucji” był zapis, który z założenia ukierunkowywał przystąpienie do projektowania: „Przyswajanie radzieckiej teorii architektury i urbanistyki; zapoczątkowanie polskich prac nad marksistowsko-leninowską teorią architektury ze szczególnym uwzględnieniem historii architektury polskiej”¹¹. W taki oto sposób zakończył się krótki okres względnej wolności w projektowaniu architektonicznym oraz kontynuacja dobrych praktyk przedwojennych, wyrosłych na europejskich tradycjach oraz wypracowanych przez CIAM zasadach modernizmu.

Socrealistyczny monopol dotyczył także domów kultury. Władza ludowa była nimi szczególnie zainteresowana jako instytucjami, które w przyszłości miały odgrywać istotną rolę propagandową. Już 22.09.1949 roku Mieczysław Wysocki, będący posłem na Sejm Ustawodawczy RP, pisał w piśmie do KC PZPR w sprawie podjęcia ogólnopolskiej inicjatywy budowy społecznych domów kultury, „będących kuźnią myśli

i oddziaływania socrealistycznego”¹². Poczynając od ich wizji oraz projektowania kubatury, zakładania instytucji i organizacji pracy na rzecz kultury – jednym słowem rzecz ujmując, cały proces inwestycyjny podlegał rządowej kontroli i odgórnie narzuconym zasadom. W takich oto warunkach rodziła się myśl o powstaniu domów kultury w Polsce, w tym także w ówczesnym województwie rzeszowskim. Niełatwe zadanie mieli inwestorzy, którzy musieli zmierzyć się z takim wyzwaniem! Poradzili sobie jednak znakomicie, tworząc domy kultury o architekturze wyrosłej na dobrych wzorcach europejskich.

Socrealizm żywy

Lata 1949–1955 to czas planu sześcioletniego i okres rodzącej się kultury i sztuki socrealizmu, w którym podjęto walkę z modernistyczną tradycją, uznaną za kosmopolityczną. W jej miejsce wprowadzano styl totalitarny, wykorzystujący wzorce neoklasycyzmu jako architektury reprezentacyjnej i odznaczającej się monumentalizmem. Rola socrealizmu jako stylu była ściśle ideologiczna, a nade wszystko ograniczona do skupienia uwagi na potrzebach klasy robotniczo-chłopskiej. Realizacja zadania tzw. polityki sukcesu nowej władzy miała być odbiciem społecznych zmian w kraju, propagowaniem rozwoju przemysłu i rolnictwa, a także dobrych efektów ekonomiczno-finansowych¹³. Zastosowanie wzorców z architektury pałacowej w budynkach użyteczności publicznej było zobrazowane jako jasne przesłanie o dokonanych zmianach społeczno-politycznych w krajach socjalistycznych. Dodatkowo dopuszczano detale i formy architektoniczne zaczerpnięte z zasobu narodowego dziedzictwa krajów wchodzących w skład państw obozu socrealistycznego, jednak dominujące miały być wzorce wypracowane w Związku Radzieckim. W architekturze zapanował neohistoryzm, architektura i sztuka stały się narzędziem polityki panującej w krajach obozu socjalistycznego. Ponadto wprowadzono tematyczną sztukę przedstawiającą, mocno osadzoną w realiach propagandowych¹⁴.

Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że od początku lat 50. XX wieku w takich właśnie warunkach powstawały trzy ważne domy kultury w wiodących miastach ówczesnego województwa rzeszowskiego: Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, Dom Kultury WSK w Rzeszowie i Zakładowy Dom Kultury WSK w Mielcu.

Była to swoista walka, gdyż z jednej strony obowiązującym był wzorzec radziecki, a z drugiej – ambicje

12 Mieczysław Wysocki. Pismo z dnia 22.09.1949 r. do posła Albrechta w KC PZPR, w sprawie podjęcia ogólnopolskiej inicjatywy budowy społecznych domów kultury, w zasobach Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Dokument opublikowany w: G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, dz. cyt., s. 26.

13 M. Rozbicka, *Dziedzictwo architektury powojennej Polski jako zapis przemian (...)*, dz. cyt., s. 49.

14 A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 93–95.

11 Cytuję za: R. Mazur, *Dobra kontynuacja*, dz. cyt., s. 59.

lokalnych władz w dążeniu do projektów na miarę nowych, rozwijających się miast przemysłowych. „Twórcom polskiego socrealizmu szczególnie atrakcyjny wydawał się renesans i klasycyzm, podczas gdy władze partyjne oczekiwały gmachów budowanych na wzór tych powstających w ZSRR. Analizując projekty prac wielu polskich mistrzów z tego okresu, łatwo odnieść wrażenie, że im mniej dany budynek przypominał w swojej stylistyce socrealizm radziecki, a sięgał głębiej w tradycję europejską, tym architektura stawała się bardziej szlachetna” – napisał Rafał Mazur¹⁵. Dlatego szukano rozmaitych sposobów odejścia od wzorców wypracowanych w ZSRR. Kwintesencją tych poszukiwań był dom kultury „narodowy w formie i socrealistyczny w treści”.

Już w 1949 roku M. Wysocki przygotował opracowanie na prawach rękopisu pt. *Zagadnienia ośrodków działania kulturalnego (Społeczne domy kultury)*, które zaopatrzył cytatem Lenina: „I jeśli nasuwają się nam myśli, że zbyt dużo uwagi udzielamy propagandzie, to trzeba stwierdzić, że musimy jej udzielić stokroć więcej”¹⁶. Było to stanowisko PZPR w zakresie idei upowszechniania kultury, którą partia rządząca postrzegała jedynie przez pryzmat sukcesów propagandowych.

Odpowiadając na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, w 1949 roku Politechnika Warszawska opracowała zasady projektowania domów kultury, nazywając je „domami społecznymi”. Inż. Wacław Królikowski omówił zagadnienia ich programowania, dokonując przeglądu materiałów radzieckich, angielskich, amerykańskich, a także wzorców z innych krajów (t. 1). W części zawierającej projekty W. Królikowski przedstawił typowe domy kultury, przeznaczone na 110, 150, 200 oraz 500 miejsc dla widzów w sali widowiskowej, które przerysowano w Zakładzie Architektury Polski Politechniki Warszawskiej. Bazą dla tych projektów były wzorce przywiezione z ZSRR, wykonane w Kijowie w 1948 roku¹⁷.

W 1950 roku opracowano „Zasady programowania domów kultury”¹⁸. Dokument ten normalizował wielkość i kubaturę domów kultury. Parametry te były uzależnione od liczby mieszkańców, ilości fabryk i szkół danego ośrodka, zarówno miejskiego, jak i wiejskiego. Wyszczególniono aż dziewięć tzw. rzędów zaszerogowania ośrodków. Wykaz ten otwierały przysiółki i osiedla pojedyncze jako pierwszy rząd zaszerogowania, a zamykała stolica państwa Warszawa jako dziesiąty rząd.

Dla Podkarpacia było ważne, aby znaleźć się w zaszerogowaniu V, VI i VII rzędu, gdyż dotyczyło to dużych, przemysłowo rozwijających się miast, tzw. miast z przyszłością: powiatowych, siedziby podregionu



Widok Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, fot. z archiwum Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli



Wnętrze Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, fot. z archiwum Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli

i miasta wojewódzkiego. Według V rzędu planowano wznieść Dom Ludowy w Stalowej Woli o wielkości kubatury przysługującej dla miasta powiatowego, gdy jeszcze powiatem nie była, lecz dopiero aspirowała do tej roli¹⁹. Natomiast Dom Kultury WSK w Rzeszowie miał uzyskać kubaturę przysługującą miastom wojewódzkim.

W ślad za podziałem wielkościowym domów kultury, którego autorem był Główny Urząd Planowania Przestrzennego, funkcjonował jeszcze przydział pomieszczeń do pełnienia funkcji kulturalnych w domu

15 R. Mazur, *Dobra kontynuacja*, dz. cyt., s. 67–68.

16 Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół nr 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Jednostka: 237/XVIII/11 Sektor Kulturalno-Oświatowy – Świetlice i Domy Kultury, mps, s. 34–44.

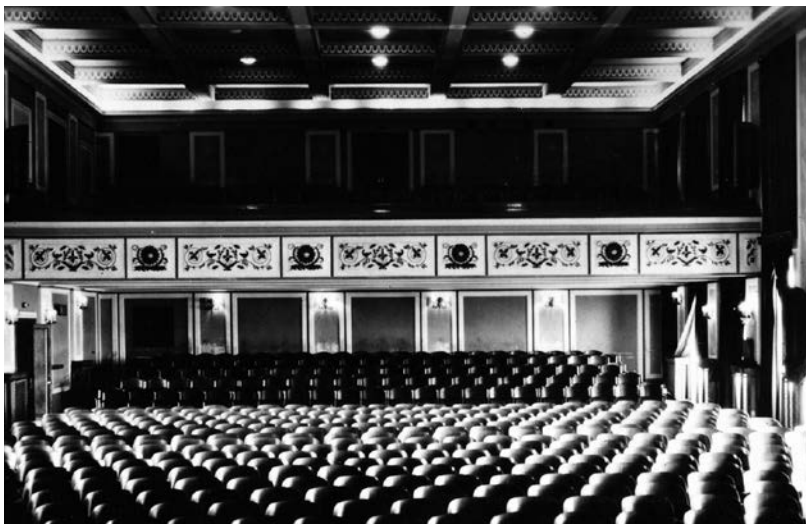
17 Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół: nr 366 – Ministerstwo Kultury i Sztuki, Jednostka: II 72 – Domy społeczne (kultury), t. I, s. 1–122; t. II, s. 3–25.

18 Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół: nr 160 – Związek Samopomocy Chłopskiej w Warszawie, Jednostka: 1660 – Zasady organizowania oraz programy użytkowe typowych domów kultury przesłane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zasady programowania Domów Kultury, s. 1–4.

19 G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, dz. cyt., s. 25.



Dom Kultury w Mielcu, w którym od 1953 roku działało kino „Metalowiec”, pocztówka wydana w 1963 roku, zbiory Muzeum Regionalnego w Mielcu



Sala widowiskowa Domu Kultury w Mielcu, pocztówka wydana w 1963 roku, zbiory Muzeum Regionalnego w Mielcu

kultury o określonej wielkości, także złożony z dziesięciu grup. Katalog ten otwierała grupa z salą widowiskową jako najważniejsza część domu kultury. Oprócz niej były pomieszczenia audytoryjne, sale do pracy społeczno-politycznej i naukowo-artystycznej, biblioteka i czytelnia, sale z przeznaczeniem dla ideologicznego kształcenia młodzieżowy, wychowania fizycznego, działalności wypoczynkowo-rozrywkowej, kawiarnia wraz z bufetem, a także pomieszczenia administracyjno-gospodarcze.

Największe znaczenie w prowadzeniu działalności artystycznej miała jednak sala widowiskowa usytuowana za reprezentacyjnym holem wejściowym. W kompleksie tym znajdowała się także sala wystawowa, scena, garderoby i pokoje dla artystek, kabiny dla operatora filmowego oraz radiowęzeł. Sala widowiskowa planowana była na liczbę widzów od 100 do 800, zaś powyżej liczby 500 osób w sali widowiskowej – przysługiwał nawet balkon, ukształtowany półkolistym i obiegający salę widowiskową.

Cała infrastruktura urbanistyczna miała powstawać według wzorcowych projektów, które zaopatrzone w programy użytkowe, w tym także dla typowych domów kultury. Ciekawym rozwiązaniem było połączenie domu kultury planowanego jako pałac z rozległym ogrodem, parkiem spacerowym i miejscem dla rekreacji i sportu. W ten sposób czerpano wzorce z osiemnastowiecznych rozwiązań pałacowych i nawiązywano do francuskiego wzorca zespołów parkowo-pałacowych „między dziedzińcem a ogrodem”.

Niełatwe decyzje – pierwszy domy kultury w województwie rzeszowskim

Decyzje o wzniesieniu od podstaw pierwszych domów kultury w powojennym województwie rzeszowskim nie były łatwe i bez wsparcia tej idei – w tym finansowego – przez potężne zakłady przemysłowe, ich budowa i funkcjonowanie nie byłoby możliwe.

Decyzja o budowie Domu Kultury w Stalowej Woli zapadła już w 1949 roku, choć planowano go jeszcze przed II wojną światową. Zamykała ona funkcjonowanie świetlicy, która pełniła dotychczas rolę kulturalno-oświatową²⁰. Sprawa jednak nie była prosta, gdyż Biuro Projektów ZOR wykonało szkic tzw. Społecznego Domu Kultury zamówionego dla Huty w Stalowej Woli w oparciu o przedłożony przez Dyрекcję Huty program. Koncepcja projektowa nie została akceptowana przez społeczność Huty, stanowiącej ponad dziesięćdziesiąt procent mieszkańców Stalowej Woli. Protest wzbudzał przerost Sali zebrań, która miała pełnić rolę wielofunkcyjną, w tym funkcję Sali widowiskowej. Wielkość Sali zebrań uzyskano kosztem słabo wydzielonych pomieszczeń z przeznaczeniem do prowadzenia działalności kulturalno-oświatowej. W koncepcji Domu Społecznego nie rozwinięto także pomieszczeń, które umożliwiałyby działalność klubów młodzieżowych i tych organizacji artystycznych, które już działały na terenie Stalowej Woli, w dodatku w trudnym okresie okupacji, m.in. Chór „Echo”, Zespół Pieśni i Tańca „Lasowiacy”. Spowodowało to protest i pismo do Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR z propozycją o zezwolenie na budowę tzw. Domu Społecznego, którego wielkość i funkcja byłaby adekwatna do potrzeb rozwijającego się przemysłowego miasta.

20 Zespół 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Wydział Kultury, Jednostka: 237/XVIII/8 Sektor Kulturalno-Oświatowy – Świetlice i Domy Kultury – Wykaz świetlic partyjnych woj. rzeszowskiego, 4 XI 1949 r., mps, s. 76–77.

„Na wniosek przedstawiciele Huty zgodzono się, że należy wykonać projekt Domu Kultury w skali miasta Stalowej Woli, z zachowaniem wytycznych programowych, uznanych przez Min. Kultury”²¹. Za wstawnictwem towarzyski Siekierskiej uzyskano zgodę na możliwość wprowadzenia zmian w dotychczasowej koncepcji projektowej, opartej na wzorcowym rozwiązaniu. Inżynier architekt Hanna Szwemin-Pater pracująca w ZOR w Warszawie przystąpiła do projektowania Domu Ludowego od początku 1950 roku²².

Nazwa „Dom Ludowy”, którą w projektach jeszcze stosowała Hanna Szwemin-Pater, nawiązywała do tradycji COP-u²³, została niebawem zmieniona na Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli. „Musiał zatem spełniać nie tylko założenia programowe aktywu partyjnego, ale także realizować oczekiwania robotniczej społeczności Stalowej Woli, a także Rady Zakładowej i dyrekcji Huty”²⁴. W wyniku porozumienia jakie zawarto pomiędzy Hutą „Stalowa Wola” a władzami miasta, planowany Dom Kultury w miał być Zakładowym Domem Kultury, ale miał być otwarty dla wszystkich mieszkańców. Tym samym odstąpiono od koncepcji dwóch odrębnych domów kultury, tym bardziej że Stalowa Wola nie była w tym czasie jeszcze miastem powiatowym. Warto przytoczyć zatem ogromne ambicje miasta w tym względzie i negowanie tych zamiarów przez specjalistów z ZOR podczas prac Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej. Architekci Stefan Koziński i Jerzy Szuszkiewicz w sprawie założeń programowych na temat zagospodarowania przestrzennego napisali, że: „Centralny Dom Kultury, zlokalizowany na zamknięciu arterii W-Z na terenach przyskarpowych, jest inwestycją nieuzasadnioną programowo i mało realną. (...) Zarówno Centralny Dom Kultury, jak i amfiteatr nie był programowany w założeniach i stanowi zdecydowany przerost. (...) Programowanie i projektowanie nad stawem parku kultury i wypoczynku na obszarze ok. 50 ha wydaje się wątpliwe. Park należałoby ograniczyć do

terenów przyskarpowych”²⁵. Decyzja o jednej wspólnej instytucji kultury dla miasta i Huty miała duży wpływ na finansowanie działalności Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola”. Sytuacja ta uległa zmianie, gdy 1 VII 1991 roku Zakładowy Dom Kultury został przejęty przez władze miasta i zmienił nazwę na Miejski Dom Kultury w Stalowej Woli²⁶.

Stalowowolski Dom Kultury został zaprojektowany w rekordowo krótkim czasie. Program funkcjonalny założenia, a zwłaszcza projekt urbanistyczno-archi-



Widok Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, fotografia archiwalna, lata 50./60. XX wieku, prywatne zbiory Filipa Robaka w Stalowej Woli

tektoniczny powstał na bazie wytycznych pt. „Alternatywa III”, według schematu opracowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.²⁷ Koncepcja Wzorcowego Domu Kultury zakładała, że będzie to budynek piętrowy, usytuowany w pobliżu terenów o charakterze wypoczynkowo-rekreacyjnym. Dlatego zmieniono lokalizację Domu Kultury z planowanej w 1938 roku przy szkole podstawowej i usytuowano go w centrum rozległego placu w zachodniej części miasta. Został posadowiony na tarasowym, niewielkim wyniesieniu, był zaplanowany jako budynek wolnostojący, o rozległej i rozczłonkowanej bryle, kubicznej i monumentalnej w charakterze, eleganckiej i chłodnej w odbiorze. Przed reprezentacyjnym, ryzalitowo wysuniętym wejściem głównym, usytuowano obszerny plac, a w otoczeniu budynku rozciągał się teren zielony. Choć projekt

21 Pismo z dnia 27 XII 1949 r. Znak: TP2/04/9146 Zakładu Osiedli Robotniczych – Centralne Biuro Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego w Warszawie, ul. Wierzbowa 11, do Komitetu Centralnego PZPR, Wydziału Kultury w Warszawie, w sprawie Domu Społecznego w Stalowej Woli. Zespół 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Wydział Kultury, Jednostka: 237/XVIII/4 Sektor Kulturalno-Oświatowy 3 I 1949 – 8 I 1954, mps, s. 18.

22 Hanna Szwemin-Pater (1918–1969), członek SARP o. Warszawa, absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (1938). Redaktor naczelna „Biuletynu Informacyjnego Budownictwa Służby Zdrowia”. Autorka licznych projektów architektonicznych i rozwiązań urbanistycznych wykonanych dla Stalowej Woli. Współpracowała z architektem Józefem Sigalinem, kierującym odbudową Warszawy.

23 G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, Stalowa Wola 2018, s. 10–11. Najstarsze zachowane plany pod taką właśnie nazwą figurują w zasobach Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Rzeszowie.

24 Tamże, s. 72.

25 Mgr inż. arch. Stefan Koziński, mgr inż. arch. Jerzy Szuszkiewicz, Koreferat wygłoszony na posiedzeniu Głównej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej KUA w dniu 14 VIII 1953 r. w sprawie założeń programowych i projektu ogólnego planu zagospodarowania przestrzennego m. Stalowa Wola, mps, Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Kielcach, Oddział WAP w Sandomierzu, sygn. 506.

26 Karta ewidencyjna zabytku nieruchomego wpisanego do rejestru zabytków pod nr A-1193. Podkarpacki Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Przemyślu, Delegatura WUOZ w Tarnobrzegu.

27 Zasoby Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół nr 272 – Centralny Zarząd Budowy Miast i Osiedli ZOR w Warszawie, Jednostka: 744, projekt typowy domu kultury na 350 osób. Alternatywa III. Cytuję za: G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, Stalowa Wola 2018, s. 102–117.

bazowy, który opracowała Hanna Szwemin-Pater i który był dostosowywany do potrzeb bieżącej działalności kulturalnej, przerabiano przez następne dziesięciolecie, to pierwotna koncepcja projektantki nie została zatarta.

Kompozycja budynku została zaplanowana jako bryła złożona z trzech części usytuowanych linowo wzdłuż osi głównej. W swoim zarysie przypomina odwrócony rzut litery „T”. W trójkondygnacyjnym skrzydle frontowym znalazły się kasy, hall, westybul, gabinety administracyjne i sale do prób. Część środkowa była dwukondygnacyjna i mieściła salę widowiskową na 750 osób wraz z balkonem na piętrze. Za nią



Wnętrze Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, fotografia archiwalna z prywatnych zbiorów Filipa Robaka, lata 50./60. XX wieku

usytuowano garderoby, magazyny, pracownie artystyczne, zaplecze techniczne i sceniczne²⁸. Odstępstwo od uniformu projektowego polegało na ponad dwukrotnym powiększeniu Sali widowiskowej w stosunku do wzorca i dokończoniu balkonu, a następnie obróceniu jej względem osi o 90 stopni²⁹. Dodatkowo za sceną rozbudowano zaplecze artystyczne. Hanna Szwemin-Pater zaprojektowała zrealizowała w ten sposób oczekiwania społeczności Stalowej Woli. Pomimo niewykończenia wnętrza i braku wyposażenia, Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” szumnie

zainaugurował działalność 09.11.1952 roku³⁰. Dalsze prace związane z aranżacją i wyposażeniem wnętrza trwały przez całe dziesięciolecie.

Opowieść o dziejach Zakładowego Domu Kultury Huty „Stalowa Wola” zawarłam w publikacji pt. *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury* wydanej staraniem władz Stalowej Woli w 2018 roku.

Kolejne prężne domy kultury w Rzeszowskim

Pomimo bezwzględnej oddziaływania socjalistycznej ideologii na urbanistów, architektów i projektantów, a nade wszystko na władze polskich miast, podejmowano kolejne decyzje o wznoszeniu nowych domów kultury. Powstające obiekty były sumą starań lokalnych władz o fundusze inwestycyjne w warszawskich ministerstwach, możliwości finansowych zakładów przemysłowych i aktywistów partyjnych PZPR, niestety, tak ważnych w niełatwej powojennej rzeczywistości. W tych warunkach przychodziło żyć artystom i architektom. Dopiero wówczas projektanci rozpoczynali walkę z ideologiczną doktryną i jej wpływami na koncepcję architektoniczną, aby znaleźć należne miejsce dla artystycznych walorów.

Ciekawy zbiór faktów o architekturze Domu Kultury WSK w Rzeszowie zebrał Rafał Mazur i opracował w ciekawej publikacji pt. *Dobra kontynuacja*³¹. Opisuje historię projektu i budowy Domu Kultury WSK, autorstwa Józefa Zbigniewa Polaka, wybitnego polskiego architekta, znanego w kraju i za granicą. Projekt został zaczerpnięty z wstępnej koncepcji Domu Kultury dla Łodzi, który był eksponowany podczas Pierwszego Ogólnopolskiego Pokazu Projektów Architektury w Zachęcie w 1951 roku. Koncepcja zyskała aprobatę Dyrekcji WSK w Rzeszowie, a w konsekwencji – realizację projektu³². Drugą cenną informacją przytoczoną przez R. Mazura było zacytowanie J.Z. Polaka, który przyznał, że twórczo nawiązywał do Pałacu na Wodzie i czerpał z najlepszych wzorców francuskiej architektury, czyli Wersalu³³. Tym samym historyzujące formy „narodowe”, które są zastosowane w rzeszowskiej architekturze Domu Kultury WSK, mają rodowód wpływający ze środowiska warszawskiego klasycyzmu. Prezentacja projektu odbyła się w „Zachęcie” w 1953 roku i była wielkim sukcesem zarówno dla zespołu projektowego, któremu przewodniczył J.Z. Polak, jak i dla Dyrekcji WSK w Rzeszowie³⁴.

Kolejną ważną inwestycją WSK był Dom Kultury w Mielcu. Wzniesiono go na początku lat 50. XX wieku. Salę widowiskową Zakładowego Domu Kultury (ZDK) z dumą otwierano w 1953 roku. Nazwa ta funkcjonowała aż do 1974 roku. Zbudowany został w stylu socrealistycznym, a kompozycje i podziały architektoniczne na elewacjach nawiązują do stalowowolskiego Domu Kultury. Także parkowe otoczenie ulokowane za

28 G. Stojak, *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, dz. cyt., s. 12

29 Tamże, s. 72–74.

30 Tamże, s. 28–29.

31 R. Mazur, *Dobra kontynuacja*, dz. cyt., s. 56–82.

32 Tamże, s. 64–65.

33 Tamże, s. 71.

34 Tamże, s. 73.

Domem Kultury wskazuje na zastosowanie wzorców opracowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, m.in. „Alternatywa III” z salą widowiskową na 350 osób. Była to kuźnia socjalistycznych kadr kultury, serce upowszechniania sztuki socrealizmu i „świętynia” dla socjalistycznego obywatela. W tamtym czasie była to duma Mielca³⁵.

Schyłek stalinizmu przypada na 1956 rok, co wiąże się z krytyką monumentalizmu architektury socrealistycznej. W jej miejsce, po kilkuletnim zapoznaniu się architektów ze światowymi osiągnięciami architektury nowoczesnej, zapanowały nowe trendy architektury: „socjalistycznej” w treści, a „nowoczesnej” w formie. Przez kolejne trzy dekady PRL-u kanony architektury i budownictwa tworzone w nowym duecie: socrealizmu i kolejnych odmian modernizmu.

Dobrze podsumował to Jerzy Skrzypczak, pisząc: „Rzeczywistość realnego socjalizmu okazała się znacznie dłuższa i znacznie bardziej złożona niż zdołano to przewidzieć. Kolejne jego etapy: brutalna walka o władzę, stalinizm, »odwilż« 1956 roku, gomułkowska »mała stabilizacja« lat 60., gierkowski »wielki skok« w latach 70. i krach systemu lat 80., przeplatane wybuchającymi mniej więcej co dekadę kryzysami, w których lała się krew, wyznaczały życie zwykłych obywateli, którzy chcieli po prostu normalnie żyć”³⁶.

W takich właśnie warunkach powstawały pierwsze domy kultury, które wznoszono od podstaw według założeń programowych specjalnie dla nich stworzonych.

GRAŻYNA STOJAK

The inseparable duo: socialist in content and national in form. On the architecture of first socialist realist culture centres in the former Rzeszów province in the early 1950s

Summary

The paper is a reflection on the conditions in which post-war architects had to work in the third quarter of the 20th century. It was a time when the pre-war school of modernist architectural design had been done away with, and trends and achievements of modern European architecture were rejected. Instead, they were replaced with designing guidelines invented in the USSR and ready Soviet patterns. The article shows how architectural solutions of the time were used when building cultural institutions in towns, using the example of three selected culture centres in the former Rzeszów province. The first centres were built with the help of the local Communist Party activists and financial support from large factories: The Stalowa Wola Steelworks Culture Centre in Stalowa Wola (1952), Transport Equipment Factory Culture Centre in Rzeszów (1953) and Transport Equipment Factory

Culture Centre in Mielec (1953). They were built from scratch according to Soviet patterns and adapted to the needs of the region.

Key words: architecture, socialist realism, culture centres, Soviet patterns



Sala widowiskowa Domu Kultury w Mielcu, pocztówka wydana w 1963 roku, zbiory Muzeum Regionalnego w Mielcu

Bibliografia

Materiały niepublikowane

- Błasik Piotr, *Karta ewidencyjna zabytku nieruchomego wpisanego do rejestru zabytków pod nr A-1193*. Podkarpacki Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Przemyślu, Delegatura WUOZ w Tarnobrzegu.
- Koziński Stefan, Szuszkiewicz Jerzy, *Koreferat wygłoszony na posiedzeniu Głównej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej KUA w dniu 14 VIII 1953 r. w sprawie założeń programowych i projektu ogólnego planu zagospodarowania przestrzennego m. Stalowa Wola*, mps, Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Kielcach, Oddział WAP w Sandomierzu, sygn. 506.
- Królikowski Wacław, *Domy społeczne (kultury)*, t. I i t. 2, Warszawa 1949, mps. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół: nr 366 – Ministerstwo Kultury i Sztuki, Jednostka: II 72 – Domy społeczne (kultury), t. I, s. 1–122, t. II, s. 3–25.
- Pismo z dnia 27 XII 1949 r. Znak: TP2/04/9146 Zakładu Osiedli Robotniczych – Centralne Biuro Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego w Warszawie, ul. Wierzbowa 11, do Komitetu Centralnego PZPR, Wydziału Kultury w Warszawie, w sprawie Domu Społecznego w Stalowej Woli. Zespół 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Wydział Kultury, Jednostka: 237/XVIII/4 Sektor Kulturalno-Oświatowy 3 I 1949–8 I 1954, mps, s. 18.
- Projekt typowy domu kultury na 350 osób. Alternatywa III*, Zasoby Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół nr 272 – Centralny Zarząd Budowy Miast i Osiedli ZOR w Warszawie, Jednostka: 744.

35 J. Halisz, J. Skrzypczak, *Mielec na dawnych pocztówkach*, Mielec 2007, s. 172–173.

36 J. Skrzypczak, *Mielec – historia opowiedziana pocztówką*, [w:] J. Halisz, J. Skrzypczak, *Mielec na dawnych pocztówkach*, dz. cyt., s. 28.



Dom Kultury WSK w Rzeszowie, elewacja frontowa w latach 90. XX wieku, fot. Jacek Stankiewicz

Wykaz świetlic partyjnych woj. rzeszowskiego, 4 XI 1949 r., mps, s. 76–77. Zespół 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Wydział Kultury, Jednostka: 237/XVIII/8 Sektor Kulturalno-Oświatowy – Świetlice i Domy Kultury.

Wysocki Mieczysław, Pismo z dnia 22.09.1949 r. do posła Albrechta w KC PZPR, w sprawie podjęcia ogólnopolskiej inicjatywy budowy społecznych domów kultury, w zasobach Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Wysocki Mieczysław, *Zagadnienia ośrodków działania kulturalnego (Społeczne domy kultury)*, Warszawa 1949, mps, s. 34–44. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół nr 1354 – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, Jednostka: 237/XVIII/11 Sektor Kulturalno-Oświatowy – Świetlice i Domy Kultury.

Zasady programowania Domów Kultury, mps, s. 1–4. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół: nr 160 – Związek Samopomocy Chłopskiej w Warszawie, Jednostka: 1660 – Zasady organizowania oraz programy użytkowe typowych domów kultury przesłane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Publikacje

Halisz J., Skrzypczak J., *Mielec na dawnych pocztówkach*, Muzeum Regionalne w Mielcu, Mielec 2007.

Mazur R., *Dobra kontynuacja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Rzeszowskiej, Rzeszów 2019.

Miłobędzki A., *Architektura ziem Polski*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 1994.

Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988, s. 81–106.

Olszewski A.K., *Architektura polska w latach 1944–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pr. zb. (red.) A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

Omilanowska M., *Architektura powojenna Stalowej Woli i jej wartości artystyczne*, [w:] A. Sieradzka (red.), *Miasto Stalowa Wola. Unikatowy zespół urbanistyczno-architektoniczny z końca lat 30. XX wieku*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2008.

Przesmycka E. (red.), *Stalowa Wola. Europejskie miasto modernistyczne*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2014.

Rozbicka M., *Dziedzictwo architektury powojennej Polski jako zapis przemian politycznych, społecznych i ekonomicznych*, [w:] B. Szmygin (red.), *Dziedzictwo XX wieku – kryteria wyboru, zasady ochrony*, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Warszawa 2017, s. 45–68.

Skrzypczak J., *Mielec – historia opowiedziana pocztówką*, [w:] J. Halisz, J. Skrzypczak, *Mielec na dawnych pocztówkach*, Muzeum Regionalne w Mielcu, Mielec 2007.

Stojak G., *Modernizm jako szczególnie ważne polskie dziedzictwo XX wieku. Kryteria wyboru i ochrony zasobów modernistycznych na przykładzie architektury Stalowej Woli*, [w:] B. Szmygin (red.), *Dziedzictwo XX wieku – kryteria wyboru, zasady ochrony*, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Warszawa 2017, s. 125–133.

Stojak G., *Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli*, Wydawnictwo „Sztafeta” Sp. z o.o. w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2018.

ZDENO KOLESÁR
PRZEŁ. TOMASZ GRABIŃSKI

Historia designu w kontekście kształcenia projektantów

Współczesny design obejmuje szeroką sferę twórczości użytkowej, od drobnych przedmiotów dekoracyjnych po duże systemy architektoniczne, od produktów nawiązujących do tradycji technik rzemieślniczych po produkty oparte na technologiach i materiałach z nowego tysiąclecia, od tworzenia pisma po interaktywne programy i ruchome obrazy. Jesteśmy świadkami naruszania tradycyjnych ograniczeń designu związanego z ustalonymi stereotypami technologiczno-ekonomicznymi i kulturowymi. Tego, co dziś uznajemy za pełnoprawne pole designu, kilkadziesiąt lat temu nie określilibyśmy tym terminem. Jednocześnie oczywistym jest, że postulaty zrównoważonego rozwoju cywilizacyjnego wymagają przesunięcia środka ciężkości potencjału designu z prostej zależności od ekspansji ekonomicznej i przemysłowej w sferę rozwijania wartości humanistycznych z naciskiem na kwestie społeczne, ekologiczne i kulturalne.

Czy można uchwycić hybrydową istotę designu, kompetentnie ją analizować i komentować? I czy takie komentarze mogą mieć wpływ na praktykę? W związku z tym, że koncentruję się na historii designu, zadaję sobie pytanie, czy poznanie przeszłości może przyczynić się do tego rodzaju oddziaływania. Powiada się, że historia jest nauczycielką życia (*Historia magistra vitae est*). A także to, że jeszcze nikt nie umiał wyciągnąć z niej wniosków oraz że wszelka teoria ma barwę szarą, a zieleni się tylko drzewo życia. Naturalnie, przychyliam się do tego optymistycznego punktu widzenia dotyczącego sensu studiowania historii, to znaczy do opinii, że historia designu nie powinna być jakąś hermetyczną dyscypliną akademicką, ale mogłaby choćby w skromnym zakresie przyczynić się do rozsądnego rozwoju designu. Tylko jak to zrobić?

Historia designu boryka się z wieloma problemami metodologicznymi. Oprócz tych, które są związane z ogólną charakterystyką nauk historycznych, pojawia się też szereg specyficznych niejasności metodologicznych. Do pewnego stopnia wpływają one z tego, że jest to relatywnie młoda dyscyplina, przede wszystkim jednak z eklektycznego charakteru samego przedmiotu badań (designu) oraz jego odmiennych interpretacji.

Zacznijmy od szerszego kontekstu. Historia designu stanowi specyficzną gałąź historii ogólnej i dlatego napotyka na podobne problemy metodologii co nadrzędna wobec niej dyscyplina. Niezależnie od sposobu, w jaki historyk stara się przedstawić obiektywny

obraz przeszłości, nie jest w stanie oddać jej w pełni. Zawsze znajduje się pod wpływem wielu czynników, które odciskają piętno na jego selektywnej rekonstrukcji minionych dziejów – czy mowa o czynnikach uświadomionych, to znaczy o wybranej koncepcji metodologicznej, czy też o tych, które podświadomie determinują wybór i interpretację danego materiału – w szerokiej skali od globalnych ideologii po subtelne preferencje osobiste. Jeśli zrezygnujemy z wizji nieuczestniczącego obserwatora, to musimy następnie przyznać, że stopień obiektywności historyka nigdy nie osiągnie wartości absolutnej, a relatywizm stanowi nieodłączny element dążeń do obiektywnego zrekonstruowania przeszłości.

W węższej perspektywie historyk zajmujący się designem musi zmierzyć się z kolejnymi problemami specyficznymi dla jego dziedziny. Są one związane przede wszystkim z wyznaczeniem samego przedmiotu badań. Historycy i teoretycy designu, ale też sami projektanci, nie są w stanie porozumieć się w kwestii, co znaczy samo pojęcie „design”. Od dekad stanowi to przedmiot dyskusji zainteresowanych specjalistów, nie mówiąc o tym, że modny obecnie termin „design” stosuje się często w różnych kontekstach. Dlatego poszczególne prace koncentrujące się na historii projektowania różnią się czasem tak diametralnie, jakby dotyczyły historii jakichś różnych dziedzin.

Odmienne definiowanie przedmiotu badań, które stanowi podstawowe kryterium ograniczające wybór artefaktów i ich interpretacje, jest związane z hybrydową istotą designu. Design wykorzystuje informacje i metody pracy dyscyplin naukowych, technicznych i artystycznych, jego wytwory można mierzyć za pomocą kryteriów technicznych, artystycznych i ekonomicznych, można go też oceniać w stosunku do różnorodnych dziedzin aktywności człowieka. Historykowi generalnie trudno jest zaakceptować fakt relatywnej wartości własnych sądów, natomiast historykowi koncentrującemu się na designie jest jeszcze trudniej pogodzić się z heteronomiczną istotą przedmiotu badań problematyzującą konstruowanie jednorodnej historii swojej dyscypliny.

Pierwsi historycy projektowania zazwyczaj absolutyzowali jedną ze sfer, które obejmuje design. Ich współcześni koledzy deklarują potrzebę kompleksowej analizy różnorodnych aspektów designu, różniąc się jednak tym, jaką wagę przypisują poszczególnym

czynnikom. Wskutek tego proponują alternatywne sposoby budowania opowieści o designie.

W początkowej fazie kształtowania historycznej refleksji na temat designu dominowały rozważania, które oceniały go za pomocą kryteriów sztuk pięknych. Syntetyczna praca Herberta Reada *Sztuka a przemysł* z 1934 roku¹, którą można uznać za punkt wyjścia historii designu jako odrębnej dyscypliny, zalicza projektowanie do systemu sztuk pięknych. Autor pomógł sobie w ten sposób, że podzielił sztuki piękne na dwa typy: sztuki humanistyczne (sztuka przedstawieniowa) oraz sztuki abstrakcyjne (*de facto design*). Wraz z pracą Nikolausa Pevsnera *Pionierzy ruchu modernistycznego* z 1936 roku² w historii designu pojawia się jednocześnie postępowy linearny schemat z akcentem modernistycznym oraz definiowanie designu jako działalności związanej z rewolucją przemysłową, produkcją masową oraz ruchem modernistycznym w architekturze.

Jeśli nie weźmiemy pod uwagę piszących projektantów, to od czasów Reada i Pevsnera historią designu zajmują się przede wszystkim historycy sztuki. Skutkiem tego jest przenoszenie tradycyjnych metod historii sztuki na historię designu, czyli koncentrowanie się na wybitnych postaciach, ich kluczowych dziełach, „wpływologii” i stylach. Schemat zbudowany na wybitnych postaciach przekazujących sobie pałeczkę sztafetową w postaci kluczowych dzieł jest dziś kwestionowany także w badaniach nad *fine arts*. W odniesieniu do sfery designu schemat ten jest w dużym stopniu błędny, ponieważ projektowanie często stanowi raczej dzieło zbiorowe, uwarunkowane okolicznościami swojego powstania, a nie jest wytworem genialnej jednostki.

Powyższy paradygmat obowiązuje w znacznym stopniu do dziś, choć punkt widzenia na historię designu prezentowany przez Reada i Pevsnera został w drugiej połowie XX wieku poddany krytyce z różnych pozycji, przede wszystkim w związku z osłabieniem hegemonii modernizmu. W kontekście projektowania graficznego wspomnijmy przede wszystkim szwajcarskiego projektanta i historyka Josefa Müllera-Brockmanna, który ukoronowaną przez modernizm historię zdefiniował w swojej trójjęzycznej *Historii komunikacji wizualnej* oraz *Historii plakatu* z 1971 roku³. Alternatywną wobec wytyczonej przez historię sztuki i modernizm koncepcję historii designu stanowiła już praca Siegfrieda Giediona *Mechanization Takes*

Command z 1948 roku⁴, podkreślająca powiązania historii designu z przemianami w technice. Książka ma znaczący podtytuł *Przyczynek do anonimowej historii*. Oprócz akcentowania więzi między designem a techniką stanowi zatem alternatywę wobec koncepcji Reada i Pevsnera także dzięki temu, że w porównaniu z ich historią pionierów Giedion buduje historię designu bez nazwisk. Choć takie stanowisko jest uzasadnione, to nie znalazło ono wielu naśladowców. Kontury designu rozprzeczają się w nim bowiem w powiązaniach z rozwojem techniki, materiałów, specyficznymi zadaniami, impulsami od producentów, przedsiębiorców itd. W porównaniu z modelem wyrosłym na polu historii sztuki brakuje tu możliwości obserwowania, kto, gdzie i u kogo studiował, kto miał wpływ na innych, kto był bohaterem odkrywającym nowe podejścia i formy, które szkoły i inne instytucje stanowiły źródło zasadniczych impulsów rozwoju. Owocne rozwinięcie koncepcji Giediona reprezentują na przykład prace Herwina Schaefera⁵, Adriana Forty’ego⁶, a przede wszystkim trzytomowa *History of Industrial Design*⁷ wydana w 1990 roku przez zespół autorów pod kierownictwem Carla Pirovana, choć akurat w tym przypadku nie zrezygnowano z podawania nazwisk wybitnych projektantów. Ta publikacja proponuje interdyscyplinarne podejście do poszczególnych etapów rozwoju designu, ma charakter zbiorowego tomu różnorodnych tekstów skupionych na powiązaniach designu z dziedzinami techniki, ogólnym rozwojem społecznym, ekonomią, a także psychologią. Koherencja całości została jednak podporządkowana dążeniu do uwzględnienia wszystkich aspektów designu. Rewizja modernistycznej koncepcji historii designu wniosła w pole widzenia historyków również pogardzaną przez modernistów secesję, art déco oraz inne „upadłe” prądy we wzornictwie przemysłowym i projektowaniu graficznym, a później też postmodernizm oraz eskapady designu na pola dotychczas zastrzeżone dla *fine arts*. Analizowano powiązania z rozwojem nauki, techniki i kultury materialnej, a z drugiej strony na przykład odniesienia do aspektów etycznych twórczości designerskiej czy relacje designu z „przyziemnymi” dziedzinami reklamy i mody.

Podobną metodę „kontaminowania” historii projektowania produktów i grafiki różnymi skrajnymi dziedzinami autor niniejszego artykułu stosował w książkach wydawanych od końca lat dziewięćdziesiątych XX

1 H. Read, *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*, Faber & Faber, London 1934. Wyd. polskie: *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*, przeł. J. Choroszuca, PWN, Warszawa 1964.

2 N. Pevsner, *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London 1936. Wyd. polskie: *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, WAiF, Warszawa 1978.

3 J. Müller-Brockmann, *A History of Visual Communication. Geschichte der visuellen Kommunikation. Histoire de la communication visuelle*, Verlag Arthur Niggli, Niederteufen 1971; J. i S. Müller-Brockmann, *History of the Poster. Geschichte des Plakates. Histoire de l'affiche*, ABC Verlag, Zürich 1971.

4 S. Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York 1948.

5 H. Schaefer, *The Roots of Modern Design. The Functional Tradition in the 19th Century*, Studio Vista, London 1970.

6 A. Forty, *Objects of Desire. Design and Society 1750–1980*, Thames and Hudson, London 1986.

7 C. Pirovano (ed.), *History of Industrial Design. Vol. 1: 1750–1850, The Age of the Industrial Revolution; Vol. 2: 1851–1918, The Great Emporium of the World; Vol. 3: 1919–1990, The Dominion of Design*, Electa, Milan 1990–1991.

wieku w Czechach i na Słowacji⁸, a niedawno też w publikacji wydanej w Polsce wspólnie z Jackiem Mrowczykiem⁹. Podobne podejście zamierzamy zastosować też wraz ze współpracownikami z praskiego Narodowego Muzeum Techniki (Národní technické muzeum) oraz Uniwersytetu Tomasza Baty w Zlinie (Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně), w ramach pięcioletniego grantu na badania poświęcone designowi w dyscyplinach technicznych w okresie istnienia Republiki Czesosłowackiej (1918–1992). Chcielibyśmy między innymi polemizować z fetyszyczą produktów designerskich, z ich postrzeganiem jako jakichś ikonicznych obiektów tworzących historię podobną do koncepcji readowsko-pevsnerowskiej. Dziś powszechnie, prawdopodobnie także w Polsce, funkcjonują takie terminy jak „meble designerskie” czy „sklep designerski”, jak gdyby powszechny produkt użytkowy nie wymagał designu. Większość populacji rozumie jako design pewną lukusową i drogą nadbudowę, bez której można by się obejść. Wraz z kolegami chcielibyśmy stworzyć bardziej demokratyczny obraz designu, przybliżyć realny proces jego formowania, wskazać na to, że okoliczności jego powstania, wprowadzania do produkcji oraz zastosowania są równie istotne jak postaci projektantów i ikoniczne produkty. W ramach naszych badań chcemy położyć nacisk na design jako instrument poprawy jakości codziennego życia oraz wskazać na to, że ze względu na kontekst polityczny, ekonomiczny i społeczny, design w naszej części Europy w okresie komunizmu miał odmienną pozycję niż w krajach gospodarki rynkowej. Pod tym względem przed historiami z byłego tzw. bloku wschodniego stoją wyzwania w zakresie poszukiwania optymalnych metod badawczych. Historia projektowania była do tej pory przede wszystkim historią designu tzw. świata zachodniego opartego na gospodarce kapitalistycznej, co od strony metodologicznej problematyzuje badanie alternatywnych systemów ekonomicznych. Można to zilustrować na przykładzie dwóch czechosłowackich projektantów, których twórczości poświęcono niedawno monograficzne publikacje¹⁰. Kształtowała się ona w okresie tzw. realnego socjalizmu. František Burian i Tibor Uhrín zaczynali jako projektanci przemysłowi – Burian w latach siedemdziesiątych, a Uhrín w latach osiemdziesiątych XX wieku. Brak zainteresowania przemysłu ich pracami spowodował, że przenieśli się na pole designu conceptualnego czy też twórczości rzemieślniczej, które potem okazały się jednak aktualne właśnie w kontekście wspomnianego designu „zachodniego”.

8 Z. Kolesár, *Kapitoly z dejín dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 1999, 2000; *idem*, *Nové kapitoly z dejín dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2009; *idem*, *Kapitoly z dejín designu*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2004, 2009; *idem*, *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2006; Z. Kolesár, A. Pekárová (eds.), *K dejinám dizajnu na Slovensku*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2013.

9 Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przekład tekstu słowackiego: J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018.

10 Z. Kolesár, M. Laššák (eds.), *Art dizajn. František Burian a študenti*, Slovart, Bratislava 2017; Z. Kolesár (ed.), *Tibor Uhrín. Forma prijíma funkciu*, Dive Buki, Košice 2019.

To, co w naszych warunkach można nazwać postmodernizacją, okazało się autentycznym wkładem w zachodni prąd designerskiego postmodernizmu. Historia projektowania obfituje w podobne paradoksy.

Powróćmy jednak do początkowego zagadnienia: czy historia designu ma potencjał, by wpływać na pracę projektantów? Przypuszczam, że jest to możliwe, jeśli studiowanie historii designu będzie oznaczać nie tylko zajmowanie się wybranymi osiągnięciami wybitnych postaci, ale również poświęcenie uwagi szerszemu kontekstowi procesów myślenia projektantów i rozwiązywania problemów, sposobom przekazywania tych rozwiązań do producentów, konsultowania i spełniania wielu różnorodnych wymogów w celu tworzenia optymalnych rozwiązań w ramach określonych warunków i interdyscyplinarnych relacji. Historia designu stara się przedstawić projektowanie w kontekście historycznym, w czasie i miejscu jego powstania oraz zastosowania w produkcji, a także przez pryzmat późniejszego rozwoju aż po okres, w którym historia jest poddawana analizie. W zakresie kontekstualizacji rozwiązań designerskich historia pokrywa się z czasami współczesnymi. Powyższe argumenty przemawiają za tym, by uznać za zasadne nauczanie historii designu w szkołach, które kształcą praktyków projektowania.

W czasach technologii cyfrowych, a zwłaszcza Internetu, pozyskanie pojedynczej informacji na temat designu z dowolnego okresu jest proste. Jesteśmy wręcz przytłoczeni informacjami, wydaje się jednak, że nie znajduje to odzwierciedlenia w stanie naszej wiedzy, a wręcz przeciwnie. Konkretny przykład: przed dwiema-trzema dekadami podczas egzaminów wstępnych można było dyskutować z przyszłymi słowackimi projektantami o specjalistycznych książkach i czasopiśmie. Dziesięć lat temu ich wiadomości pochodziły przeważnie ze specjalistycznych portali poświęconych designowi, gdzie było więcej obrazków, ale jeszcze ciągle towarzyszyły im poważne teksty. Obecna generacja adeptów projektowania bazuje w największym stopniu na „pinterestach”, publikujących obrazki, którym rzadko kiedy towarzyszy jakiś komentarz. Przyszły projektant czasem nawet nie wie, do czego służy przedmiot na obrazku. Dostępność informacji jest jakby odwrotnie proporcjonalna do zakresu wiedzy. Brakuje znajomości powiązań, kontekstu, w jakim funkcjonuje design.

Nie należy, naturalnie, walczyć ze stosowaniem nowych technologii w nauczaniu historii designu. Komputery podłączone do Internetu wraz z projektarami cyfrowymi stanowią o wiele bardziej efektywne środki edukacji w porównaniu z dawnym niezdarnym korzystaniem z książek i diapozytywów. W razie potrzeby można znaleźć online szczegółowe informacje (tekstowe i graficzne), czy uzupełnić statyczny obraz materiałem filmowym. Przyszłość procesu kształcenia przyniesie zapewne wzrost znaczenia e-learningu, choć nie zastąpi on raczej doświadczonego wykładowcy, który będzie w stanie rozsądnie improwizować i reagować na specyficzne cechy publiczności.

W sferze designu (nie tylko graficznego) ewidentnie przebiega proces dematerializacji oraz zmiana akcentu z hardware'u na software. Nie można jednak rezygnować z jego materialnego wymiaru. Mimo cyfryzacji świata ludzkość pozostaje jednak analogowa. Norweski teoretyk Kjetil Fallan¹¹ zwraca uwagę, że w badaniach z zakresu historii designu alternatywę wobec metod opartych na analizie dokumentów i wywodzących się z historii sztuki powinno stanowić podejście muzeologiczne uwzględniające fizyczny kontakt z artefaktami. Jan Michl¹² opowiada się wręcz za tym, by włączyć „pedagogikę przykładów” w system kształcenia projektantów. Wskazuje na to, że ideologia funkcjonalizmu, która jest nadal wpływowa w instytucjach kształcących projektantów, opierała się na nauczaniu pozbawionym przykładowych rozwiązań, modeli czy pierwowzorów. Po tym, gdy wyszły na jaw ograniczenia modernizmu, byłoby dobrze powrócić do modelu „pedagogiki przykładów”, która w XIX wieku zainicjowała paralelne powstawanie szkół przemysłu artystycznego oraz muzeów. Według Jana Michla pozwoliłoby to studentom na poznawanie „właściwości taktylnych produktów, ich skali oraz ogólnie trójwymiarowego istnienia... a na dodatek ich czwartego, historycznego wymiaru”¹³.

Z pewnością można się zgodzić z opinią, że elementem produktywnego wykorzystywania historii w kształceniu projektantów powinno być bezpośrednie doświadczenie, któremu towarzyszy analiza wybranych designerskich dzieł. Europejskie instytucje oświatowe z trudem mogą dotrzymać kroku bogatym uczelniom amerykańskim, w związku z czym zadanie prezentacji inspirujących wzorów spoczywa zwłaszcza na instytucjach budujących kolekcje i organizujących wystawy poświęcone designowi. Także tu jednak, podobnie jak w przypadku metod teoretycznego ujęcia problematyki designu, czyha wiele przeszkód. Jedną z nich stanowi to, że instytucje zakładane w celu zbierania produktów designerskich już od czasu powstania Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie w połowie XIX wieku skupiają swoją uwagę – zgodnie z linią wywodzącą się z historii sztuki – raczej na wyjątkowych produktach sztuki użytkowej niż na powszechnym designie, który mógłby formować mainstreamowy gust oraz kształcić projektantów, producentów i dystrybutorów – co było podstawowym zamiarem w okresie powstawania tych instytucji. Jeszcze większy problem stanowi jednak to, że design jest przeważnie prezentowany na wystawach w oderwaniu od kontekstu swojego przeznaczenia, bez możliwości praktycznej weryfikacji jego funkcjonalności. Widzowie wystaw i muzeów designu przeważnie mogą tylko zapoznać się z wizualnym aspektem prezentowanych artefaktów,

choć design nie stanowi wyłącznie medium plastycznego. Wizualny aspekt produktu designerskiego może z pewnością zawierać istotne informacje na temat jego przeznaczenia. Należy jednak uzupełnić taką prezentację o szerszy wgląd w procesy i konteksty funkcjonowania designu. Może w tym pomóc również aktywne włączenie widza, jego partycypacja w wydarzeniu. „Less exposition, more proposition” – tak brzmi hasło Muzeum Designu w Londynie. Ta instytucja powstała w 1989 roku i przejęła zadania, które początkowo zostały wyznaczone przed wspomnianym muzeum sztuki użytkowej (Victoria & Albert Museum). To znaczy wystawianie powszechnego designu, kształcenie publiczności, inspirowanie projektantów. Stała ekspozycja Designer Maker User stanowi przykład demokratycznego prezentowania designu. Pozwala widzom zapoznać się z procesami realizacji designu, a nawet na współdziałanie w nich. Zastępuje „arystokratyczną” koncepcję przygotowywanych, zgodnie z regułami historii sztuki, ekspozycji wyjątkowych dzieł genialnych autorów (mimo zauważalnych zmian w dalszym ciągu dominuje ona w instytucjach typu V&A). Łączy historię ze współczesnością, na przykład podczas dorocznych wystaw *Designs of the Year*. „Less exposition, more proposition” oznacza raczej zadawanie pytań niż autorytarne oferowanie widzowi niepodważalnych wartości designerskich. Na podobnych *open source* prezentacjach designu skupia się też wiedeńskie Museum für angewandte Kunst, które od 2015 roku organizuje biennale designu, architektury i sztuki pod znaczącym tytułem *Idee na rzecz zmiany*. I jako trzeci przykład wspomnijmy Biennale Designu we francuskim Saint-Etienne, którego pierwsza edycja odbyła się w 1998 roku. Tematy poszczególnych edycji ulegały zmianom, ale organizatorzy zamiast „gwiazd” designu z napuszonymi „produktami designerskimi” starają się przedstawić design jako katalizator głębszego i bardziej rozsądnego wywierania wpływu na życie.

Na zakończenie podsumujmy: w niniejszym artykule starałem się skomentować relewantne metody nauczania historii designu w szkołach kształcących praktyków projektowania. Powinna to być historia zakotwiczona w szerokich powiązaniach twórczości designerskiej oraz poszukująca relacji i kontekstów między przeszłością i współczesnością designu. Ponadto nie powinna ona pomijać dziś często stosowanych terminów jak zrównoważony rozwój cywilizacyjny, zielony czy też ekologiczny design. W przeszłości nie były one znane, ale świadomość odpowiedzialności społecznej designu ma długą i często zaskakująco aktualną historię. Podobnie jak w innych przypadkach, także w tym historia nie jest jednak w stanie zaferować czarodziejskiej różdżki, która rozwiązałaby problemy współczesności. Wskutek połączenia źródeł jej inspiracji mógłby jednak powstać szerszy prąd mający potencjał pozytywnego rozwoju. Jak wspomniano na wstępie, warto przesunąć punkt ciężkości oddziaływania designu z wartości materialnych na humanistyczne, wówczas poszukiwanie odpowiedzialności może

11 K. Fallan, *Design History. Understanding Theory and Methods*, Bloomsbury, London–New York 2010, s. 43–44.

12 J. Michl, *The crisis of the modernist pedagogy and its (possibly) gratifying consequences for museums of applied art*, „Scandinavian Journal of Design History” 1992, nr 2, s. 119–122.

13 Tamże, s. 121.

stanowiąc istotny element formowania optymalnych metod dyscypliny „historia designu” oraz jej zastosowania w kształceniu projektantów.

Słowa kluczowe: projektowanie, historia designu, kształcenie, interdyscyplinarność, kontekstualizacja

ZDENO KOLESÁR

History of design in the context of educating designers

Summary

Does teaching history of design in designer training schools have any sense? This paper argues that if we do not treat history of design as a hermetic academic discipline, it has a potential to significantly complement the process of designer training. With regard to history of design, aside from selected achievements of eminent creators, we need to consider a broader context of the processes of designer thinking and problem-solving. We also need to take into account the media which convey those solutions to producers, consultations and meeting diverse requirements in order to create optimal solutions in specific conditions as regards interdisciplinary relations. History of design tries to present design in historical context, when and where it was created and produced, and also from the perspective of its later development up to the point when history starts to be analyzed. As far as contextualization of designer solutions goes, history coincides with present time. That is why teaching history of design at designer training schools should be deemed well-founded.

Key words: design, history of design, teaching, interdisciplinary nature, contextualization

Bibliografia

- Fallan K., *Design History. Understanding Theory and Methods*, Bloomsbury, London – New York 2010, s. 43–44.
- Forty A., *Objects of Desire. Design and Society 1750–1980*, Thames and Hudson, London 1986.
- Giedion S., *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York 1948.
- Kolesár Z., *Kapitoly z dejín dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 1999, 2000.
- Kolesár Z., *Nové kapitoly z dejín dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2009.
- Kolesár Z., *Kapitoly z dejín designu*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2004, 2009.
- Kolesár Z., *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2006.
- Z. Kolesár, A. Pekárová (eds.), *K dejinám dizajnu na Slovensku*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2013.
- Kolesár Z. (ed.), *Tibor Uhrín. Forma spríjemňuje funkciu*, Dive Buki, Košice 2019.
- Kolesár Z., Laššák M., *Art dizajn. František Burian a študenti*, Slovart, Bratislava 2017.
- Kolesár Z., Mrowczyk J., *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018.
- Müller-Brockmann J., *A History of Visual Communication. Geschichte der visuellen Kommunikation. Histoire de la communication visuelle*, Verlag Arthur Niggli, Niederteufen 1971.
- Müller-Brockmann J., *History of the Poster. Geschichte des Plakates. Histoire de l'affiche*, ABC Verlag, Zürich 1971.
- Michl J., *The crisis of the modernist pedagogy and its (possibly) gratifying consequences for museums of applied art*, „Scandinavian Journal of Design History“ 1992, nr 2, s. 119–122.
- Pevsner N., *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London 1936. Wyd. polskie: *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, WAiF, Warszawa 1978.
- Pirovano C., (ed.) *History of Industrial Design. Vol. 1: 1750–1850, The Age of the Industrial Revolution.; Vol. 2: 1851–1918, The Great Emporium of the World.; Vol. 3: 1919–1990, The Dominion of Design*, Electa, Milan 1990–1991.
- Read H., *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*, Faber & Faber, London 1934. Wyd. polskie: *Sztuka i przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*, przeł. J. Choroszuca, PWN, Warszawa 1964.
- Schaefer H., *The Roots of Modern Design. The Functional Tradition in the 19th Century*, Studio Vista, London 1970.

Ilustratorki

Analiza wybranych przykładów ilustracji artystycznie wartościowej we współczesnej polskiej książce dziecięcej

*Ilustracja jest „sztuką dla ludu” –
odzwierciedla bowiem styl życia, jaki prowadzimy.
Jest ważna w osobistych historiach,
ale także pomaga zrozumieć rzeczywistość,
bo komunikuje, uczy, bawi, informuje, inspiruje
i przekonuje¹.*



Ewa Kozyra-Pawlak, *Książę*, ilustracja do baśni H.Ch. Andersena, *Księżniczka na ziarnku grochu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Poznań 2005

Wprowadzenie

Zagadnienie ilustracji w książkach dla najmłodszych odbiorców jest analizowane w różnego rodzaju publikacjach, na konferencjach i wystawach. Historię polskiej ilustracji dla dzieci tworzyli artyści obdarzeni silną indywidualnością twórczą. „Prace wielu zasłużonych artystów i organizatorów życia artystycznego złożyły się na wielką różnorodność form i stylów polskiej ilustracji książkowej w okresie dwudziestolecia międzywojennego i po drugiej wojnie światowej”². Triumfy tzw. Polskiej Szkoły Ilustracji potwierdziły, że wartości artystyczne naszych ilustracji stały się źródłem inspiracji dla twórczych środowisk innych krajów. Jednakże przed dwudziestu laty poruszanie tematu polskiej

ilustracji artystycznie wartościowej, przystępnej dla dziecka, wpływającej pozytywnie na jego rozwój, było zadaniem niezwykle trudnym do zrealizowania.

Lata 1990–2000 to okres prawdziwego „potopu”, marazmu i inercji wyrażających się w publikowaniu ograniczonego i często miernej jakości repertuaru ilustracyjnego³. Możemy dostrzec tę zależność choćby w *Almanachu Polskiej Sekcji IBBY 1990–2005 Twórcy dzieciom*, gdzie znajdziemy przekrój twórczości polskich ilustratorów i wydanych książek. Jednak znaczna większość wyróżnionych w nim ilustrowanych książek dla dzieci wydana jest po roku 2000. Obecnie polski rynek książki dziecięcej może poszczycić się wieloma wybitnymi ilustratorami, których prace są nagradzane, nie tylko w kraju, ale i za granicą. Nazwiska takie, jak np.: Jan Bajtlik, Katarzyna Bogucka, Iwona Chmielewska, Emilia Dziubak, Piotr Fąfrowicz, Małgorzata Gurowska, Monika Hanulak, Agata Królak, Grażka Lange, Krystyna Lipka-Sztarbałto, Aleksandra i Daniel Miziełińscy, Marianna Oklejak, Joanna Olech, Paweł Pawlak, Ewa Poklewska-Koziełto, Joanna Rusinek, Elżbieta Wasiuczyńska, Aleksandra Woldańska-Płocińska, czy Agnieszka Żelewska, w znakomity sposób przyczyniają się do promocji polskiej książki dla dzieci. Nadal też tworzą dla dzieci wielcy artyści starszego pokolenia m.in. Józef Wilkoń (nagrodzony m.in. Medalem Polskiej Sekcji IBBY w 2001 roku).

Artykuł prezentuje prace wybranych współczesnych polskich ilustratek, których twórczość szczególnie dobrze odpowiadała na potrzeby najmłodszych odbiorców w pierwszej dekadzie XXI wieku. Twórczość ta została ukazana poprzez analizę konkretnych dzieł ilustratek w konfrontacji z możliwościami percepcyjnymi i preferencjami dzieci.

Można – i słusznie – zadać pytanie, dlaczego autorka artykułu skupiła się tylko na ilustratorkach, a pominęła ogromną rzeszę wspaniałych polskich ilustratorów? Artykuł ukazuje się w 2018 roku, czyli równo 100 lat od momentu, gdy Polki jako jedne z pierwszych w Europie uzyskały czynne i bierne prawo wyborcze. Miała na to wpływ umocniona w XIX wieku rola kobiet w polskim społeczeństwie, gdzie wykształcenie dawało kobietom zawód, niezależność finansową, szansę na rozwijanie talentów i pasji. Możliwości głosowania i kandydowania w wyborach zaś dały im realny wpływ

1 L. Zeegen, C. Roberts, *50 lat ilustracji*, przeł. E. Tomczyk, C. Roberts, Raszyn 2014, s. 7.

2 Z. Czyż-Mazurkiewicz, *Ilustracja w książce dla dzieci – lata międzywojenne i Polska Ludowa*, [w:] *Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*, red. W. Limont, Toruń 2005, s. 90–91.

3 Zob. M. Zajęc, *Promocja książki dziecięcej*, Warszawa 2008.

na prawo i politykę, a dzięki temu współtworzenie państwa. Polki wiedziały, że dopiero na tej podstawie można budować równe społeczeństwo. I tak to, chcąc uczyć tamte rodaczki, skupiłam się na utalentowanych współczesnych Polkach-illustratorkach i na ich pracach, które powstały w kilka lat po opisanym wyżej czasie posuchy w polskiej ilustracji dziecięcej i przywróciły jej blask.

Ilustracja wartościowa artystycznie, prezentacja wybranych prac

Artysta projektujący ilustracje dla dzieci staje na czele wielkiego zadania.

Musi on na nowo wkroczyć w świat dzieciństwa i umiarkowania.

To ilustrator powinien znaleźć w sobie, choćby w niedużym stopniu emocje,

które towarzyszą młodocianemu czytelnikowi przeglądającemu ilustracje.

Należy być czujnym w swym działaniu.⁴

Ilustrowana książka jest nieodłącznym elementem życia każdego czytającego dziecka. Oddziałuje zarówno samym rysunkiem, jak i znakiem graficznym czy kolorem. Coraz częściej współczesna ilustracja wymaga współpracy od dziecka, gdyż nie jest tylko odtwórcza. Kształci jego wyobraźnię plastyczną, prowokuje go do myślenia, stymuluje jego wyobraźnię. Ilustratorzy wprowadzają na strony książek dziecięcych całą gamę języka sztuki XXI wieku, czyli prawie wszystko to, co się dzieje w sztuce wizualnej. W artykule przedstawiam twórczość wybranych ilustratorek: Ewy Kozyra-Pawlak, Anny Niemierko, Grażki Lange, Elżbiety Wasiuczyńskiej, Małgorzaty Bienkowskiej i Marty Ignerskiej. Twórczość każdej z nich na swój sposób jest nowatorska.

Ewa Kozyra-Pawlak

Ewa Kozyra-Pawlak tworzy charakterystyczne ilustracje w technice patchworku. Artystka urodzona w 1961 roku ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. Zajmuje się ilustracją książkową, projektowaniem graficznym, poezją dla dzieci, kaligrafią. W celu omówienia warsztatu artystki wybrałam książkę przygotowaną przez nią dla wydawnictwa Media Rodzina, wydaną w serii „Mistrzowie Klasyki Dziecięcej”, która prezentuje znane baśnie Hansa Christiana Andersena, m.in. *Księżniczkę na ziarnku grochu*⁵. Do każdej baśni z tej serii dołączona jest płyta z nagraniem utworu czytanim przez Jerzego Stuhra. Cała seria otrzymała wiele pochlebnych opinii, m.in. w kwartalniku poświęconym

książkom dla dzieci „Ryms” oraz popularnym miesięczniku dla rodziców w „Mamo to Ja”.

Książka została „uszyta” z kolorowych kawałków materiału, będących wyróżnikiem stylu artystki. Każda ilustracja wypełnia całą stronę. Materiałowa jest sama wyklejka – z czerwonego płótna z geometrycznym wzorem, strona tytułowa – czysty len z graficznym nadrukiem listków, współgrających z zieloną formą poduszki, która stanowi podkład tytułu baśni, a także wszystkie ilustracje z różnobarwnych tkanin. Dodatkowo jest „szafa prawdziwej księżniczki” na końcu książki, gdzie znajdują się sukienki do wycięcia razem z postacią księżniczki, które posłużą do dalszej zabawy. Nawet taki szczegół, jak linia cięcia i małe nożyczki wskazujące, co należy zrobić z elementami znajdującymi się na końcowych stronach, wykonane są z materiału. Tylko elementy typograficzne są potraktowane tradycyjnie. Niewielkie partie tekstu na stronach są wydrukowane w kolorze białym lub czarnym, w zależności od koloru tła.

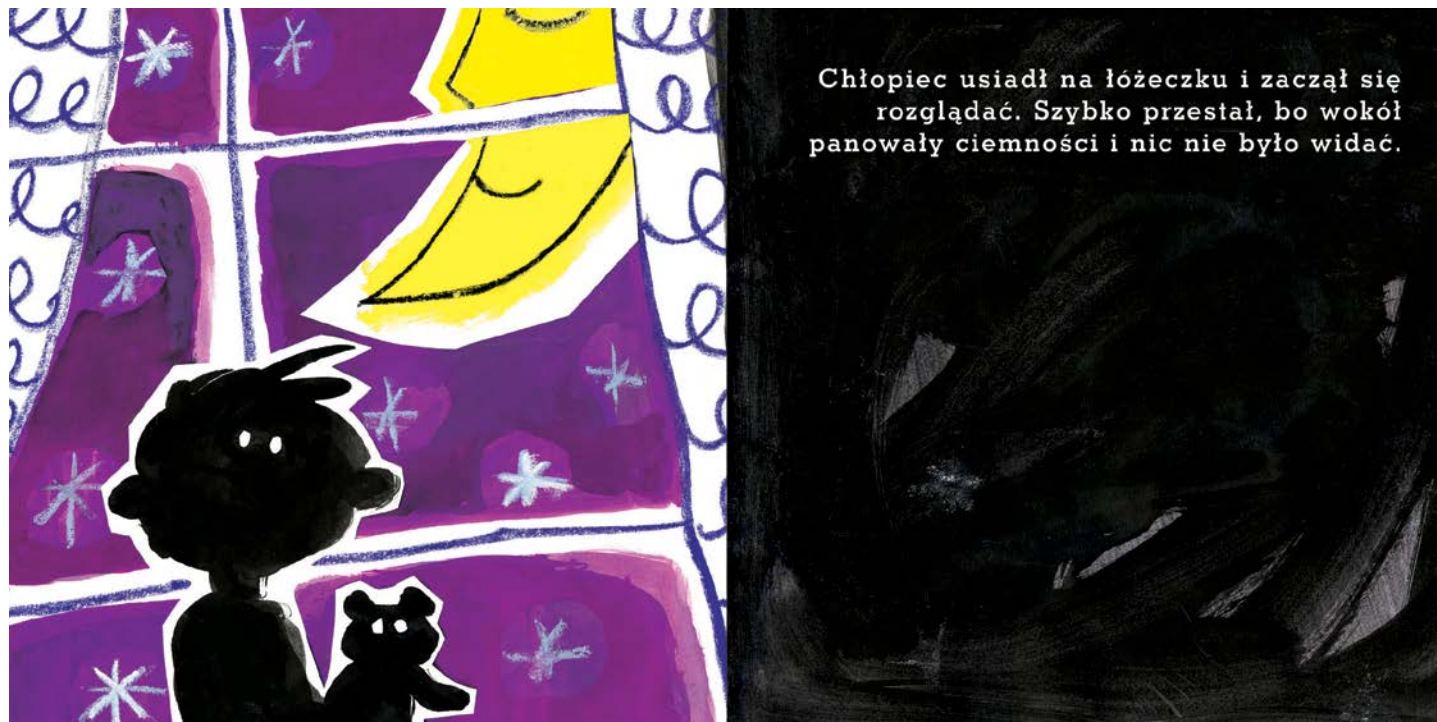
Artystka oddaje rzeczywistość, sprowadzając kształty do prostych form. Nie ztraca jednak istotnych szczegółów nadających baśni atrakcyjności w oczach dziecka. Widoczne jest to w charakterach postaci, których sylwety są z wielką precyzją wycięte. Mimika twarzy zaznaczona jest linią czarnej nitki lub małymi kawałkami czarnej tkaniny. Tego typu kontur, uzyskany z przeszycia nitką, pojawia się w pozostałych partiach książki sporadycznie. Podkreśla on detale, które wycięte z materiału stanowiłyby nawzajem zbyt dużą konkurencję na ilustracji, równocześnie przestałyby być szczegółem. Dzięki takiemu rozwiązaniu, np. kocie wąsy czy krople deszczu nie wybijają się na pierwszy plan, a zarazem świadczą o ich rzeczywistej skali. Artystka operuje nie tylko uproszczonymi, schematycznymi formami, ale również teksturą zastosowanych materiałów, wzorami na tkaninie, używa także różnych elementów pasmanteryjnych, jak: małe różyczki, koronki, tasiemki i lamówki. Struktura wykorzystanych materiałów, w zależności od istniejących rozwiązań, dobrana jest do ich rzeczywistego wyglądu. Pojawia się biały filc w postaci kota czy brody króla, który oddaje ich „prawdziwą” miękkość. Włosy księżniczki wykonane są z grubego, miękkiego materiału – poszarpanego, z wysnutymi nitkami, kiedy zmoczył je deszcz, lub upiętymi fantazyjnie z przewleczoną kolorową nitką. Fragmenty materiału są postrzępione nieprzypadkowo, ma to swoje uzasadnienie, np. na umieszczonym na pierwszym planie fragmencie łąki wykonanej z tkaniny w kwiecisty wzór. Zauważymy też końską grzywę i ogon powstałe po wysnuciu nitek ze splotu tkaniny. Artystka wykorzystuje lewą i prawą stronę wzorzystej tkaniny. Taki kontrast znajdujemy w formie szpaleru drzew lub wiszącej w oknie zasłonie na tle ściany. Wszystkie te detale, jak również świetny dobór kolorów i wzorów zastosowanych materiałów, nadają niepowtarzalnego uroku ilustracjom Kozyra-Pawlak.

⁴ B. Mazepa-Domagala, *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym w zakresie ilustracji książkowej*, Katowice 2011, s. 90.

⁵ H.Ch. Andersen, *Księżniczka na ziarnku grochu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Poznań 2005, s. 117–136.

Ważna jest również kolorystyka, która oddaje nastroj poszczególnych ilustracji. Od ciepłych, jasnych kolorów, po ciemne brązy, zielenie i granaty. Pojawia się wiele ilustracji obrazujących sypialnię księżniczki. Utrzymane są w różowej kolorystyce, deseń tkanin dostosowany jest do wzorów jakby „wyjętych” wprost z pościeli – delikatne kwiatuszki pojawiają się także

Pięknych, broniąc dyplom z wyróżnieniem w 2003 roku w Pracowni Projektowania Książki (u Macieja Buszewicza i Grażki Lange). Zajmuje się projektowaniem graficznym i ilustracją. Do omówienia wybrałam książkę *Kazio i Nocny Potwór*⁷, ilustrowaną i opracowaną graficznie przez artystkę, nominowaną w konkursie Polskiej Sekcji IBBY Książka Roku 2005. Książka poru-



Anna Niemierko, ilustracje do książki *Kazio i Nocny Potwór*, Warszawa 2005

na piżamie dziewczynki. Widzimy i inne ciekawe detale w nocnej koszuli księżniczki: bufki i koronki przy rękawkach, krój górnej części koszulki otrzymany poprzez dodatkowy kawałek materiału ułożony i przyszyty pod innym kątem niż dół. Również w innych elementach książki możemy się spotkać z tego typu rozwiązaniem nadającym urozmaicenia kompozycji obrazka. Ten efekt uzyskany jest poprzez łączenie ze sobą wzorzystych faktur. W książce dominującą rolę przejmuje obraz, tekst jest uzupełnieniem ilustracji, dlatego może być ona przeznaczona dla dzieci młodszych. Łatwość interpretacji, poprzez uproszczone formy, precyzyjne wykonanie, nadają baśni czytelności i wyrazistości w odbiorze. Bogata kolorystyka i różnorodność tkanin w pełni oddają zastosowaną przez artystkę technikę⁶.

Anna Niemierko

Anna Niemierko, urodzona w 1979 roku, ukończyła Wydział Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk

szka problem lęku przed ciemnością u dzieci i w ciekawy sposób obrazuje scenierię nocy. Wśród książek obrazkowych o podobnej tematyce znajdziemy np.: *Sen, który odszedł* Anny Onichimowskiej z ilustracjami Krystyny Lipki-Sztarbałło czy też *Lila i bestia z szafy* z ilustracjami i tekstem Joanny Jung z Gdańskiego Wydawnictwa Pedagogicznego. Wydawnictwo to ma w swej ofercie książki dla dzieci dotyczące trudnych spraw i tematów tabu obecnych w świecie dziecka oraz emocji dziecięcych, także lęku, który we wspomnianych tekstach zostaje potraktowany humorystycznie lub zneutralizowany.

Dzieci lubią się bać, ale lubią też źródło własnych lęków rozszyfrowywać⁸. Książka pomimo dość ciemnej kolorystyki w przyjazny sposób przedstawia noc. Strony malarsko potraktowane czarną farbą pozwalają dostrzec ekspresyjny sposób nakładania kolejnych warstw, o różnych odcieniach czerni, z pojawiającym się gdzieś fioletem. Cała książka składa się

6 Zob. E. Śledź, *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Steligi. Archiwum: spis nr 5375 poz. spisu 40 (DSz-4400) 039/26/30. Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2009, s. 78.

7 M. Skibińska, *Kazio i Nocny Potwór*, Warszawa 2005.

8 Zob. B. Pytlos, *Kazio i Nocny Potwór, Nieobliczalne owieczki oraz Duchy w Loch Ness* (M. Skibińska, A. Niemierko: *Kazio i Nocny Potwór*, M. Skibińska, J. Olech: *Nieobliczalne owieczki*; J. Duquenois: *Duchy w Loch Ness*) [recenzja], „Guliwer” 2006, nr 3, s. 94–97; K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimów do Gaimana*, Kraków 2016.

z kilku kolorów: dominującej czerni z kontrastową białą, różu, fioletu oraz granatu i niebieskich detali; kolor żółty reprezentuje księżyc. Książka wykonana jest kilkoma technikami: malarską, rysunkową i wycinanką. Kolor różowy spodoba się dzieciom, gdyż, jak wynika z wielu badań, w tym także tych przeprowadzonych przez Stanisława Popka⁹ w grupie dzieci w wieku przedszkolnym, preferują one kolory ciepłe, takie jak czerwony czy różowy¹⁰. Na preferencje kolorystyczne płęć dzieci ma niewielki wpływ. Prace dziewczynek są „minimalnie cieplejsze”, a chłopców – „minimalnie chłodniejsze”¹¹.

Uproszczenia rysunku, linearne potraktowanie postaci i przedmiotów wpływa na łatwość zrozumienia ilustracji wśród najmłodszych dzieci, ponieważ na tym etapie rozwojowym charakterystyczną cechą jest postrzeganie ogólnikowe, niejasne, niepoprzedzone analizą i wykazujące braki w zakresie syntezy¹².

Tytułowy Nocny Potwór przybiera różne zabawne postaci, upodabniając się do umeblowanego mieszkania. Artystka, pomimo zawężonej kolorystyki, łatwo i przystępnie „opowiada” całą historię. Elementy zgadrywki podzielone są na ilustracje ciemne – gdzie potwór przedstawiony jest za pomocą czarnej plamy obwiedzonej białym konturem powstałym z przycięcia kartki, na której był namalowany; oraz na ilustracje jasne, czyli ukazujące pomieszczenie po włączeniu światła. Wówczas okazuje się, że „potwór” to tak naprawdę wanna, wieszak na ubrania czy kredens. Przedmioty są malowane linearnie, czarnym konturem na białym tle. Wnętrza narysowane w uproszczonej formie nie wybijają się na pierwszy plan poprzez zmianę techniki na kredkę w kolorze granatowym. Daje to efekt zasugerowania tła, a nie wyrysowania go w szczegółach, choć artystka nie pozbawia wnętrza detali. Możemy zauważyć np. kosmetyki w łazience, zamek łucznic w drzwiach wejściowych czy wzór parkietu w przedpokoju czy płytek w kuchni. Kolor różowy na tych stronach miesza się z fioletem zamiennie. Stanowi obrys przycięty w zygzak wokół potwora, stwarzając wrażenie, jak gdyby był on jeszcze straszniejszy, lub też, już w pokoju, szerokimi pociągnięciami pędzla, jakby niedbale chlapniętymi, rozlanymi po kartce, tworzy barwne tło.

Linie i kreski w dobrym rysunku i w dobrej grafice położone są śmiało, zdecydowanie, pewnie. Wytrawna artystka, taka jak Niemierko, w momencie, w którym kładzie daną linię na rysunku, nie waha się. Każda niepewna linia zepsułaby go. Ponadto o charakterze danego pociągnięcia ołówkiem czy pędzlem decyduje temperament twórczy¹³.

Książka pobudza dziecięcą wyobraźnię. Jest bardziej przyjazna niż straszna, mimo że akcja dzieje się w nocy i towarzyszy jej potwór, o którego obecności świadczą „wyrysowane” odgłosy, jakie wydaje: „Grrr”. Na artystyczne napisy składają się elementy malarskie i rysunkowe, dodatkowo wycięte i ułożone na tle stron, gdzie pojawia się również postać Kazia z miną trochę zaciekawioną, jakby przestraszoną, a o wyrazie twarzy chłopca decyduje zarys poprowadzonej kreski. Patrząc na litery, ma się wrażenie, jakby je wykonało dziecko. Możemy zauważyć podobieństwo do dziecięcej twórczości okresu bazgrot bezprzedmiotowych, stanowiących zespół przypadkowych linii biegnących w wielu kierunkach lub swobodnie rzucanych plam barwnych¹⁴. Również sposób, w jaki litery są wycinane, sugeruje ruch niewprawnej jeszcze rączki dziecka.

Tekst znajdujący się w książce rozłożony jest na stronach niewielkimi partiami – najczęściej jest to jedno zdanie lub też nie ma go wcale. W tego typu książkach najsilniej na sferę uczuć, wyobraźni i intelektu odbiorcy działa obraz, słowo jest tylko pretekstem dla rysunku, który jest głównym nośnikiem narracji; zatem autor tekstu i ilustrator muszą ze sobą ściśle współpracować, gdyż słowo i obraz się wzajemnie warunkują¹⁵.

Artystka często stosuje przybliżone, zawężone kadry, które wprowadzają pewną tajemniczość, a zarazem skłaniają dziecko do myślenia i fantazjowania. Płaskie ujęcie ilustracji, przedmioty i postaci znajdują się wprost na tle, linia „podłogi” to kolejne elementy bliskie twórczości dziecka. Wyklejka współgra z całością książki. Tło potraktowane cienką warstwą fioletowej farby ukazuje prześwity jasnego podkładu. Urozmaiceniem są gwiazdki w formie uproszczonej – z trzech skrzyżowanych linii. Umieszczone są na stronie tytułowej i we wnętrzu książki. Zastosowanie wymienionych technik, w tym swobodne nakładanie plam i linii jest zgodne z dziecięcym sposobem wypowiedzi plastycznej.

Grażka Lange

Grażka Lange, urodzona w 1961 roku, ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Grafiki. Obroniła dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Książki i Ilustracji prof. Janusza Stannego w roku 1988. Na warszawskiej uczelni prowadzi z prof. Maciejem Buszewiczem Pracownię Projektowania Książki. Zajmuje się projektowaniem graficznym i ilustracją książkową. Opracowała graficznie i zilustrowała indywidualnie wiele książek. Otrzymała liczne nagrody i wyróżnienia, m.in. za książkę Marcina Brykczyńskiego *Biały niedźwiedź*, *Czarna krowa* Polska Sekcja IBBY uhonorowała ją nagrodą w kategorii Książka Roku 2004, zdobyła także wyróżnienie w konkursie PTWK Najpiękniejszej

9 Zob. S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 2001.

10 Zob. tamże, s. 195.

11 Tamże, s. 196.

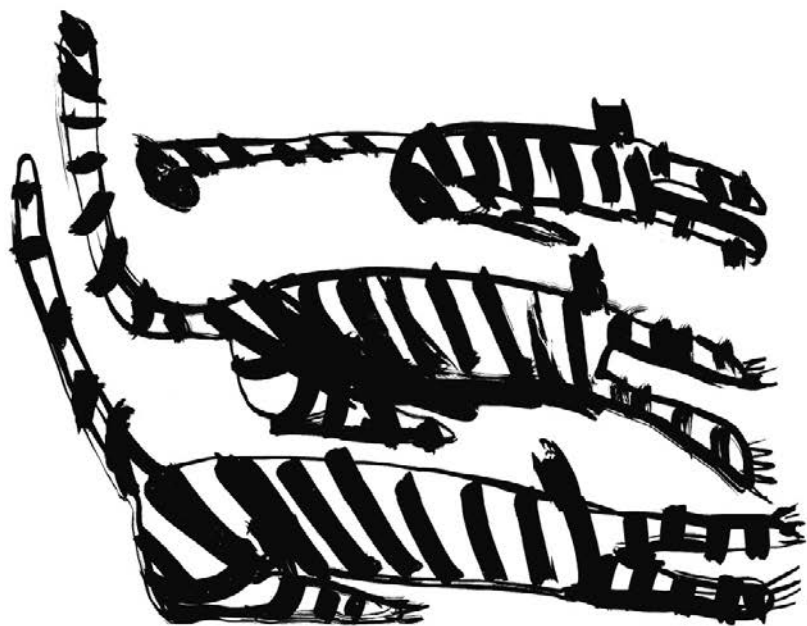
12 Zob. I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Wrocław 1977, s. 154.

13 Zob. S. Szuman, *Ilustracje w bajkach dla dzieci. Zagadnienia estetyczne i wychowawcze*, Kraków 1951.

14 Zob. R. Popek, *Ewolucja twórczości plastycznej dzieci na tle charakterystyki ich psychofizycznego rozwoju*, [w:] *Metodyka zajęć plastycznych w klasach początkowych*, red. S. Popek, Warszawa 1984.

15 Zob. B. Pytlos, *Kazio i Nocny Potwór*, dz. cyt., s. 95.

Następnego dnia mieliśmy pójść do ZOO. Co to jest ZOO? Tata mówił, że na pewno nam się spodoba. Oczywiście, że nam się podobało! Chyba każdemu by się podobało! Czy już tam byliście? Najfajniejsze ze wszystkiego są pantery i tygrysy. Nieśety są bardzo groźne i muszą siedzieć za kratkami. Namaluj ich piękne, kolorowe futra.



Grażka Lange, *Świat jest dziwny*, Warszawa 2007

Książki Roku oraz wyróżnienie w konkursie Dziecięcy Bestseller Roku 2004. Została również wpisana na Listę Honorową IBBY 2006. Jej praca *Świat jest dziwny*¹⁶ otrzymała nagrodę Polskiej Sekcji IBBY Książka Roku 2007.

Warto docenić tę książkę stworzoną na wzór kolorowanki za nowatorskie podejście do młodego czytelnika. Dziecko uczestniczy w jej tworzeniu poprzez „dokańczanie” ilustracji. Zastosowany do druku papier został przystosowany do tego typu działań artystycznych. Bajka Grażki Lange jest nietypowa – zapewne znajdzie swoich zwolenników, jak i przeciwników takiego stylu. Jest to mała rewolucja w książce tradycyjnej, jak uważa Joanna Olech:

Oto autorska „kolorowanka” – na pozór prościutka, w istocie mająca klasę japońskiej kaligrafii. Grażka to artystka o niepokromionej ciekawości, która z reguły przydarza się tylko posiadaczom mlecznych zębów. Projektując książkę dla kilkulatków, Grażka przedkłada

pytania nad odpowiedzi. Prowokuje dziecko i zachęca do dopowiadania puent, do tworzenia pospołu z autorem. Takie dorysowywanie i dopisywanie epizodów daje dziecku szansę współtworzenia – znika podział na dorosłego eksperta i małego głuptasa – tworzenie okazuje się być zajęciem dla każdego. Rysunek, prosty jak pierwsze dziecięce zabawy z tuszem i pędzlem, jest sugestywny i narzuca się z mocą ikonicznego znaku – nonszalanko machnięta pędzlem małpa jest bardziej „małpia” niż realistyczna rycina w encyklopedii, a tygrysy stąpają na miękkich łapach nieodparcie „tygryσιο”. Aby być dobrze zrozumianym przez dziecko, warto mówić prosto, także wtedy, kiedy przemawiamy obrazem. Grażka to wie i robi z tej wiedzy najlepszy użytek¹⁷.

Postaci w książce są uproszczone do niezbędnego minimum, tak aby dziecko było w stanie rozpoznać najważniejsze cechy przedmiotu czy zwierzęcia i są to

16 G. Lange, *Świat jest dziwny*, Warszawa 2007.

17 J. Olech, *Pierwsza książka, w której możesz malować, rysować, a nawet bazgrolić! Czy chcesz być ilustratorem? A pisarzem?*, <http://www.wydawnictwo-wiesiostry.pl/> [dostęp: 22.09.2016].

tylko te elementy, o których mowa w tekście. Rysunek wykonany jest czarnym tuszem na białej kartce, a wybór koloru wypełnienia należy do dziecka, ono decyduje o ostatecznym wyglądzie ilustracji. Możemy dostrzec różnorodność stosowanych linii w zależności od przedstawianego zwierzęcia, np. agresywne pociągnięcia pędzla w wizerunkach smoków. Rysunki wykonane szybkimi ruchami są dynamiczne, np. na stronie ukazującej kłótnie. Z dwóch stron kartki, po skosie, wystają dwie groźne smocze paszcze szczerzące kły. Miejsce „pomiędzy” głowami smoków celowo pozostawiono dla inwencji dziecka, które artystka zachęca do rysowania następującym komunikatem: „Chwytaj kredki – rysuj dym i płomień”¹⁸. Są też ilustracje potraktowane bardziej „miętko”. Postać tygrysa wypełnia prawie cały kadr stron widzających się. Jest on wielki i ciężki, co świetnie ilustrują linie łap – swobodnie opadające, grube i ciemne, zakończone pazurami. Takie same, mocne pociągnięcia na grzbiecie tworzą grube pręgi, na ogonie odpowiednio mniejsze kreski, maźnięte jakby niedokładnie, nadają postaci dynamikę.

Ilustracje autorstwa Grażki Lange są jak grafika, która operuje zwykle konturem mniej lub bardziej uproszczonym, a tym samym konturem geometryzującym kształt rzeczy. Ów kontur może być bardzo precyzyjny, skondensowany i lapidarny. Skrót celowy i umiejętny pomija szczegóły, podkreśla i wyodrębnia najistotniejsze momenty dla przedstawienia danego kształtu i jednym rzutem, jednym pociągnięciem pędzla, dokonuje jednolitej syntezy wszystkich ważnych elementów, potrzebnych do wyrażenia danego kształtu za pomocą konturu¹⁹.

Ukazanie zwierząt w ruchu towarzyszy małpom „skaczącym po stronie”. Zamaszyste ruchy łap, zakręcone na końcu ogony, podniesiona jedna noga oddają charakter postaci. Pomimo zastosowanego minimalizmu formy otrzymujemy maksimum treści. Przekaz jest właściwy i łatwy do odczytania przez dziecko. Niektóre strony zakomponowane są w taki sposób, aby uwzględniały puste miejsca przygotowane specjalnie dla dziecka i jego inwencji twórczej. Umieszczanie postaci bezpośrednio na kartce, bez jakiegokolwiek ilustracyjnego tła, ma swoje odbicie w twórczości najmłodszych dzieci. Również kompozycje centralne, które przeważają w książce, mają odzwierciedlenie w pracach plastycznych dzieci²⁰.

Anna Trojanowska zaznacza, że kompozycja przestrzeni na płaszczyźnie u cztero- i pięcioletków ma charakter egocentryczny. Elementy czy motywy najważniejsze w odczuciu dziecka są wyeksponowane, znajdują się w miejscu centralnym lub są wyolbrzymione. Wszystkie inne, mniej ważne, krążą wokół wybranego elementu. Daje to żywość i oryginalność kompozycyjną. Dzieci w wieku przedszkolnym mają bardzo

silne wycucie przestrzeni kompozycyjnej obrazka. Dlatego układy kompozycyjne są przez nie nierzadko znakomicie wyważone formalnie i wyrazowo²¹.

Ta zbieżność z dziecięcą ekspresją w pracy Grażki Lange wprost zachęca najmłodszych do sięgnięcia po farby czy kredki i inicjowania własnego twórczego działania. Innowacyjność w podejściu do książki



Elżbieta Wasiuczyńska, *Pan Kuleczka*, tytułowy bohater serii książek autorstwa Wojciecha Widłaka

dziecięcej, wywodząca się z najwcześniejszych działań plastycznych dziecka na płaszczyźnie, integruje sztukę „małych i dużych”. Dochodzi do zatarcia się granic w celu pełniejszego odbioru obrazu. Dziecko poniekąd uczestniczy w jego tworzeniu. Wydawałoby się, że prostym zadaniem jest narysować „jak dziecko”. Na zamieszczonym w książce zdjęciu artystki dokumentującym jej pracę nad ilustracjami widać, jak wiele powstało szkiców, zanim Lange wyłoniła te właściwe.

Elżbieta Wasiuczyńska

Kolejną znaną ilustratorką jest Elżbieta Wasiuczyńska. Artystka, urodzona w 1966 roku, ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Zajmuje się malarstwem i grafiką użytkową. Uzyskała dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Juliusza Joniaka i dyplom na Wydziale Grafiki w pracowni książki i typografii prof. Romana Banaszewskiego. Specjalizuje się w tworzeniu ilustracji w czasopismach „Bęc”, „Pentliczek”, „Plac Słoneczny 4”. Stale współpracuje z miesięcznikiem „Dziecko”, ilustrując bajki i artykuły edukacyjne. Spośród wielu zilustrowanych przez nią książek wybrałam *Pana Kuleczkę*²², tytułowego bohatera serii autorstwa Wojciecha Widłaka. Za ilustracje do

18 G. Lange, *Świat jest...*, dz. cyt., b.n.s.

19 Zob. S. Szuman, *Ilustracje w bajkach dla dzieci...*, dz. cyt., s. 25–36.

20 Zob. E. Sledź, *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej...*, dz. cyt., s. 72.

21 Zob. A. Trojanowska, *Dziecko i plastyka*, Warszawa 1983, s. 62.

22 W. Widłak, *Pan Kuleczka*, Poznań 2002.

książek z tej serii otrzymała w 2001 roku wyróżnienie na wystawie *Pro Bolonia*. Seria przeznaczona jest dla dzieci powyżej szóstego roku życia, o czym świadczy znacznie mniejsza liczba ilustracji niż w książkach obrazkowych przeznaczonych dla najmłodszych. Bogatsza jest natomiast warstwa tekstowa, zajmująca znaczną część strony. Krój i wielkość czcionki dostosowana jest do wieku dziecka, zaś same ilustracje są niezwykle barwne i nawet młodsze dzieci chętnie je oglądają.

Rozkład ilustracji na stronach dzieli się na śródtekstowe, wyróżnione w ramkach, pod którymi jest jeszcze kilka linijek tekstu. Pojawiają się też obrazki wkomponowane w tekst. Są one jednak mniejsze, zazwyczaj ograniczają się do jednej postaci lub kilku drobniejszych elementów. Tekst jest wtedy odpowiednio ułożony na stronie, „oblewa” konturu postaci. Książka ma strony numerowane i spis treści. Zgodnie z zasadą książki obrazkowej dla dzieci starszych, rozdziały są krótkie; mały odbiorca, który nie potrafi jeszcze skupić uwagi na jednej czynności, może czytać tekst fragmentami.

Użycie w tworzeniu przez ilustratorkę technik malarskich ma swoje uzasadnienie, gdyż z analizy całokształtu twórczości plastycznej dzieci w młodszym wieku szkolnym wynika, że niezależnie od problematyki i środków wyrazu plastycznego najchętniej wypowiadają się one malarsko, jako że ta forma pozwala łatwiej i szybciej zabudowywać płaszczyzny. Już od szóstego roku życia dzieci zarzucają uproszczone schemat konturowy na rzecz wzbogaconego schematu płaszczyznowego²³.

Technika farb wodnych pozwala na zróżnicowanie nasycenia barwy, wprowadza światłość w obrazie. Pojawiają się liczne światłocienie, nadające ilustracji trójwymiarowość. Pomimo nakładania farby plamą, bez użycia konturu, ilustracje są czytelne i przejrzyste. Akwarela pozwala na uzyskanie szerokiej gamy kolorystycznej nawet przy skromnej palecie barw. Dodatkowo wielość tonów uzyskuje się przez zastosowanie kontrastu symultanicznego, polegającego na tym, że barwa jaśniejsza jest bardziej świetlista, jeśli otaczają ją barwy ciemne. Barwa ciemna wydaje się zaś jeszcze ciemniejsza, jeśli zestawia się ją z jasną. Przejrzystość barw i natężenie tonów budują spójną kolorystycznie ilustrację. Zastosowane kolory – głównie podstawowe i dopełniające – są, jak wskazują liczne przeprowadzone badania, przez dzieci preferowane²⁴.

Dzieci sześć-, siedmioletnie chętnie operują paletą barw o dużym natężeniu, gdzie przeważają kolory podstawowe. Łamanie barw początkowo ma charakter przypadkowy, dopiero około dziewiątego, dziesiątego roku życia dzieci świadomie i celowo zaczynają

tworzyć barwy pochodne, a także warianty kolorystyczne tego samego koloru²⁵.

W wielu miejscach widoczna jest laserunkowo nakładana farba, kładzona na mokrą powierzchnię papieru. Odcienie łączą się ze sobą, plamy delikatnie przechodzą jedna w drugą, nadając plastyczny wyraz ilustracji. Oprócz świetlistych, lawowanych powierzchni, są też kładzione mocną plamą koloru, z wyraźnie zaznaczoną fakturą pędzla. W książce znajdują się również fragmenty ilustracji potraktowane „suchym” pędzlem, np. gałęzie drzew. Ilustracje mają dużo szczegółów niezwykle precyzyjnie namalowanych, co sprawia, że dziecko się nie nudzi. Może ono oglądać je znacznie dłużej i dokładniej, ponieważ nie wszystkie szczegóły wychwyty „jednym spojrzeniem”. U Wasiuczyńskiej odwzorowywanie rzeczywistości jest bardziej realistyczne niż w książkach dla dzieci młodszych, a uproszczenia form są rzadsze. Taka zmiana w interpretacji przestrzeni przez ilustratora podyktowana jest rozwojem ekspresji plastycznej dzieci młodszych²⁶.

Ciekawe jest to, że Wasiuczyńska w swoich pracach uwzględnia cechy rozwoju dziecka we wczesnym stadium okresu szkolnego. Rozwój plastyczny dziecka zmierza wtedy ku realizmowi, czego przyczyną jest obrazowanie świata zewnętrznego oraz wewnętrznego głównie poprzez doznania wzrokowe. Również zmiany zachodzące w ujmowaniu całości ilustracji zaznaczają się dosyć wyraźnie. W okresie przedszkolnym dzieci często operowały rysunkiem pojedynczego przedmiotu, powtarzając go w różnych układach na tej samej kartce lub zamieszczając go centralnie albo peryferyjnie w osamotnieniu. W młodszym wieku szkolnym widać wyraźne odejście od tych tendencji w kierunku scen rodzajowych, zamykających w sobie bogactwo treści literackich. Dlatego elementy formy pozostają w określonym stosunku do siebie, są wyraźnie powiązane, tworzą jednolitą całość²⁷.

W *Panu Kuleczce* wszystkie ilustracje śródtekstowe, które ogranicza graficzna linia ramki, obrazują przestrzeń w mieszkaniu, co pozwala na zastosowanie perspektywy równoległej we wnętrzach. Zachowanie symetrii i wyraźnych podziałów wewnątrz dodatkowo porządkuje przestrzeń. Ilustracje zazwyczaj zakomponowane są centralnie, przeważają przedstawienia statyczne, odznaczające się równowagą i spokojem.

Ilustracje Wasiuczyńskiej wprowadzają dzieci w niezwykle malarski świat, pełen świetlistych barw, lekkości, tworzący pogodny nastrój. Młodsze dzieci nieumiejące jeszcze samodzielnie czytać znajdują upodobanie w kolorystyce czystych i ciepłych barw, natomiast starsze mogą dzielić czytanie tekstu z oglądaniem pełnych szczegółów ilustracji.

23 Zob. R. Popek, *Ewolucja twórczości plastycznej...*, dz. cyt., s. 28.

24 Zob. tegoż, *Metodyka zajęć plastycznych w klasach początkowych*, Warszawa 1978; tegoż, *Barwy i psychika*, Lublin 2001; S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1975.

25 Zob. tegoż, *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Warszawa 1978, s. 95.

26 Zob. E. Śledź, *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej...*, dz. cyt., s. 62.

27 Zob. R. Popek, *Ewolucja twórczości plastycznej...*, dz. cyt., s. 30.



Małgorzata Bieńkowska, ilustracja do książki Anny Onichimowskiej *Wieczorynki z Kotem Miśkiem*, Warszawa 2005

Małgorzata Bieńkowska

Ilustratorką tworzącą w technice kolażu jest Małgorzata Bieńkowska. Urodzona w 1959 roku, ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego. W 1986 roku obroniła dyplom w Pracowni Projektowania Graficznego. Zajmuje się ilustracją i działalnością na rzecz jakości książki dziecięcej. Oprócz bajek zilustrowała wiele podręczników i książek edukacyjnych, które zostały przetłumaczone na inne języki wydane za granicą. Wśród licznych nagród, jakie otrzymała, *Wieczorynki z Kotem Miśkiem*²⁸ Anny Onichimowskiej zostały nominowane do nagrody Polskiej Sekcji IBBY Książka Roku 2005. Książka ukazała się w kolejnych wydaniach: *Wieczorynki z Żółciem Antosiem* z ilustracjami Bieńkowskiej oraz *Wieczorynki z Wielką Kaczką* z ilustracjami Iwony Całej.

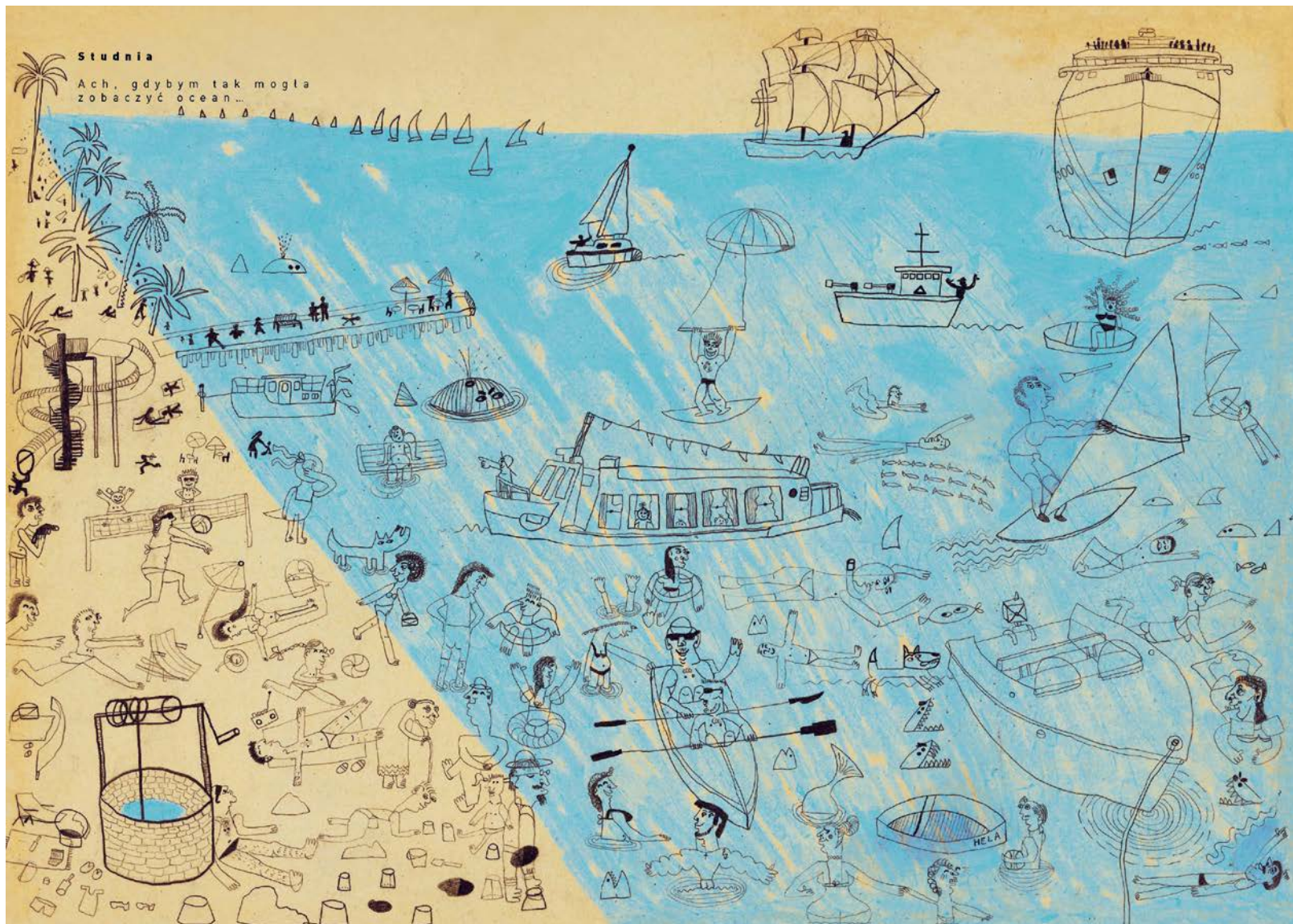
Wybrałam pierwszą z serii „wieczorynek” opowiedzianych przez Kota Miśka, widocznego już na okładce utrzymanej w różowej kolorystyce, lubianej przez najmłodszych. Wewnątrz zaznacza się podział na partie tekstu i ilustracji, lecz nie jest on zbyt rygorystyczny. Na stronach tekst przeplatają ilustracje, a na kolorowym tle umieszczone są napisy. Jest to bowiem, jak sugeruje wydawnictwo, książka przeznaczona dla dzieci w wieku przedszkolnym lub wczesnoszkolnym. Tekst stanowią krótkie, jednostronicowe opowiadania, opatrzone osobnymi tytułami. Książka zawiera spis treści. Tekst nie jest uwarunkowany obrazem, jak w przypadku książki obrazkowej.

W książkach dla dzieci szczególnie ważną rolę odgrywają ilustracje śródttekstowe. Obrazki takie są powiązane na stronie bezpośrednio z tekstem je otaczającym. Ilustracje całostronicowe stają się już obrazami samoistnymi²⁹.

Kolorystyka książki utrzymana jest w ciepłej tonacji. Jako barwne podkłady zostały wykorzystane naturalne właściwości różnorodnych gatunków papieru – ich struktura i faktura (szary papier, faktura falista, papier czerpany). W rogu na wyklejce z recyklingu umieszczona jest postać Kota Miśka. Oprócz jednolitych płaszczyzn koloru papieru użytego jako tło ilustracji, znajdziemy również malarskie rozwiązania – przenikające się pastelowe, rozbielone kolory, scalające elementy papierowe z następnymi warstwami ilustracji tworzące ciekawe kompozycje. Kolory przebijają spod farby lub kredki, mieszają się i ukazują coraz to nowe odcienie barw, zestawione z neutralnym kolorem tła. Artystka gdzieś tam wykorzystuje relatywizm barwny – pozorną zmianę określonej barwy w zależności od jej otoczenia. Neutralny charakter szarych podkładów nadaje inną wymowę barwom zastosowanym w samej ilustracji. Położone na białym tle są znacznie bardziej kontrastowe i świetliste, jednak wyraźnie zaznacza się wówczas granica pomiędzy partiami tekstu a obrazem. Natomiast wprowadzenie „papierowego” tła buduje nastrój, może „ocieplić” lub nadać chłodny wyraz zastosowanym barwom. Dodatkowo jednolite tło scala obraz. Nakładane warstwowo media przenikają się wzajemnie, uwidaczniając fragmenty podkładu. Raz

28 A. Onichimowska, *Wieczorynki z Kotem Miśkiem*, Warszawa 2005.

29 Zob. S. Szuman, *Ilustracje w bajkach dla dzieci...*, dz. cyt., s. 87–90.



Marta Ignerska, ilustracja do książki Przemysław Wechterowicz *Wielkie marzenia*, Kraków 2008

znajduje się on pod spodem, przebijając spod farby czy pasteli, ukazując fakturę papieru, innym razem wychodzi na wierzch powielony w jakimś przedmiocie na ilustracji³⁰.

Poprzez ilustracje wykonane w technice płaszczyznowej (m.in. kryjące techniki malarskie, wydzieranka, wycinanka, techniki kombinowane z różnych tworzyw), możemy zachęcić dziecko do samodzielnego wykonania takiego kolażu. Wiek przedszkolny jest jak najbardziej odpowiedni dla tego typu zajęć plastycznych. Płaszczyznowe wyrażanie przestrzeni otaczającego dziecko świata jest w tym okresie podstawową formą wypowiedzi plastycznej. Urozmaicone techniki artystyczne wprowadzone do dziecięcych zabaw pozwolą na kreatywne rozwijanie zdolności twórczych³¹.

30 Zob. E. Śledź, *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej...*, dz. cyt., s. 81.

31 Zob. R. Popiek, *Ewolucja twórczości plastycznej...*, dz. cyt., s. 39-40.

Przy zastosowaniu techniki kolażu kontur powstaje ze złożenia ze sobą poszczególnych elementów ilustracji. U Bieńkowskiej możemy jednak zauważyć kontur w postaci elementów malarskich lub rysunkowych. Podkreśla on fragmenty ilustracji dla ułatwienia interpretacji. Ciekawym detalem są także elementy „wyjęte” z rzeczywistości, jak np. znaczki pocztowe czy fragmenty map. Przydają „prawdziwości” całej historii, podczas gdy wiele fragmentów książki potraktowanych jest umownie, w dużym uproszczeniu.

Wiele kompozycji jest dynamicznych, otwartych. Zastosowanie elementów papierowych ułożonych pod wieloma skosami poprzez linie cięcia tworzy kompozycje obrazka, wyznaczając linie diagonalne, nadaje dynamiki, wprowadza „ruch” w ilustracji. Poszarpany, pognieciony papier ma wpływ na charakter i wymowę opowieści. Całość dobrze współgra z podziałem tekstu na króciutkie przygody Kota, dynamika obrazków ma swoje uzasadnienie w tekście.

Marta Ignerska

Interesującą artystką jest także Marta Ignerska, designerka i ilustratorka po warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom z wyróżnieniem rektorskim w 2005 roku). Zajmuje się ilustracją prasową, projektuje książki dla dzieci i dorosłych. Przedstawicielka polskiej ilustracji na międzynarodowej wystawie w Paryżu – *A Trip around Europe in 27 Children Picture Books*. Wiele książek zilustrowała wspólnie z Joanną Olech, m.in.: *Jak przeklinać. Poradnik dla dzieci, Różowy Prosiaczek, Tronik*.

Do analizy wybrałam *Wielkie marzenia*³² Przemysława Wechterowicza nominowane do nagrody Polskiej Sekcji IBBY 2008. Są one naprawdę wielkie, bo mają format gazety codziennej i składają się z 21 plansz z kolorowymi marzeniami narysowanymi na szarym papierze. Przeważającym środkiem wyrazu artystycznego w tej książce jest linia. Najczęściej potraktowana czarną kredką, tworząca wyraźny kontur postaci. Według Stefana Szumana linie konturowe służą do przedstawiania na ilustracji różnych przedmiotów w sposób mniej lub bardziej naturalistyczny, schematyczny lub tylko symboliczny. Kontur musi z wielką precyzją wyrażać kształt, który przedstawia. Jeżeli ten warunek nie jest spełniony, wtedy powstaje rysunek niepewny i niejasny³³.

Kolor w książce stosowany jest w różnych formach, w zależności od ilustracji. Jego funkcja została ograniczona do minimum, nie jest to przedstawienie malarskie. Kolor potraktowano płaszczyznowo jako tło lub wypełnienie (ocean, słońce, podłoga), lub jako kontur kładziony barwnym tuszem na papierze. Na kilku ilustracjach Ignerska zastosowała więcej kolorów po to, by podkreślały znaczenie przedmiotu i kierowały na niego uwagę odbiorcy.

Styl artystki wprowadza nas w świat widziany oczami dziecka, jest sporo form uproszczonych (nawiązanie do schematu tworzenia w wieku przedszkolnym). Także w sposobach wyrażania przestrzeni ilustratorka wykorzystuje wiele dziecięcych rozwiązań, np. ograniczenie płaszczyzny widocznej w rysowaniu linii podstawy lub przedstawianie ich w jakby nieograniczonej przestrzeni kartki.

W kompozycji zaznaczanie wielkości elementów zależy od funkcji, jaką pełnią na ilustracji. Ma to związek z rozwojem twórczości dziecięcej i zastosowaniem w pracach plastycznych hierarchii emocjonalnej, wyrażanej właśnie poprzez wielkość przedmiotu, w zależności od tego, jak bardzo jest on ważny. Ilustracja znajdująca się w omawianej publikacji na okładce (powtórzona w środku książki) to przykład układu topograficznego, który stosują dzieci w wieku przedszkolnym do wyrażania przestrzeni na płaszczyźnie, np. planeta widziana jest z góry, zaś postaci widziane z boku znajdują się dookoła niej. Część ilustracji jest zakomponowana z wieloma szczegółami, inne

natomiast, jak np. marzenie „słońca” ukazują ogromną postać na całej stronie³⁴.

Ilustratorka uwzględnia, że okres przechodzenia od konturu do płaszczyzny (około szóstego roku życia) powoduje zmiany charakteru wytworów plastycznych dzieci przedszkolnych. Wcześniej kolor wykorzystywany był do tworzenia linearnych kompozycji rysunkowych. Następnie zaczyna się bardzo ciekawy pod względem artystycznym okres przejściowy. Część elementów formy pozostaje konturem, a część jest już płaszczyzną. To zestawienie kontrastu linii i plamy, a z drugiej strony intensywnych kolorów dopełniających, z wprowadzeniem akcentów achromatycznych czerni i szarości, świadczy o odkrywaniu dysonansu intensywnej barwności przez dziecko podczas zabawy, która niekiedy je „oszałamia” emocjonalnie, stając się najlepszym motywatorem plastycznej aktywności twórczej dzieci³⁵.

Oprócz wielu ilustracji nawiązujących do wypowiedzi plastycznej dzieci w wieku przedszkolnym w książce jest kilka przepięknie zilustrowanych „marzeń”. Jedno z nich to rysunek lwa wykonany tuszem. Autorka zróżnicowała postać zwierzęcia poprzez zastosowanie różnego rodzaju kresek. Linie przechodzą w plamę, tworząc kontur pyska, oczu, nozdrzy. Rysunek jest realistyczny, lew wygląda jak „żywy”. Artystka nie zastosowała uproszczeń formy jak na wielu innych obrazkach, nadając zróżnicowanie wykonanym pracom. Przygotowana w technice tuszu ilustracja jętki to także wielość różnorodnych linii. Wybór samej techniki jest niezwykle trafny do tak fantazyjnych przedstawień. Rozlewające się plamy, poprzez swój miękki kontur, łagodnie łączą się z papierem. Przenikają w jego strukturę, tworząc barwne kleksy. Nie są one wcale przypadkowe, całość jest spójna i przemyślana. Na ilustracji można dostrzec wiele szczegółów, od małych delikatnych kresek i kropek, po duże plamy na ogonie jętki. Zastosowanie jednego koloru pozwala skupić się na formach i detalach. Czerwono-pomarańczowy tusz dobrze współgra z żółtawym tłem strony. W podobnym klimacie utrzymana jest ilustracja pieca wykonana różowym tuszem – ma znacznie więcej szczegółów, co również podoba się dzieciom.

Książka wydana jest w niespotykanej dużej formie, dlatego też artystka z łatwością mogła zastosować sporą ilość szczegółów na ilustracjach. Na końcu książki ilustratorka pozostawia dwie widzące się strony na ilustracje dla czytelnika. Po przejrzaniu wszystkich marzeń różnych postaci i przedmiotów, na zupełnie białej stronie widnieje napis: „A Ty? O czym marzysz?”³⁶. Jest to ciekawy finał opowieści, gdyż dziecko może aktywnie uczestniczyć w jej tworzeniu. Strony te zostaną przez nie zilustrowane według własnego pomysłu.

34 Zob. E. Śledź, *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej...*, dz. cyt., s. 66.

35 Zob. R. Popek, *Ewolucja twórczości plastycznej...*, dz. cyt., s. 27–31.

36 P. Wechterowicz, *Wielkie marzenia*, b.n.s.

32 P. Wechterowicz, *Wielkie marzenia*, Kraków 2008.

33 Zob. S. Szuman, *Ilustracje w bajkach dla dzieci...*, dz. cyt., s. 96–102.



Anna Niemierko, ilustracje do książki *Kazio i Nocny Potwór*, Warszawa 2005

Zakończenie

Jak słusznie zauważają Lawrence Zeegen i Caroline Roberts:

[...] nasze przywiązanie do ilustracji wiąże się z czasami dzieciństwa – z bajkami i książkami dla dzieci oraz szkołą – z encyklopediami i podręcznikami [...]. Ilustracja jest mocno osadzona w kulturze popularnej. [...] potrzeba komunikacji za pomocą języka wizualnego jest dziś tak samo istotna, jak była na początku historii rodzaju ludzkiego³⁷.

Ilustracje dla dzieci są wartościowym środkiem oddziaływania na ich rozwój. Kształtują wyobraźnię, kreatywność, są metaforą. To doskonałe ćwiczenia intelektualne. Podczas oglądania ilustracji dziecko analizuje, porównuje, ćwiczy pamięć i spostrzegawczość. Ilustracje wprowadzają młodego odbiorcę w świat sztuki i uczą go wrażliwości na piękno. Barwa używana w ilustracjach pomaga dziecku zauważać relacje istniejące pomiędzy różnymi elementami z kompozycji plastycznej. Przestrzeń ukazana na ilustracjach ma pobudzać wyobraźnię odbiorcy³⁸.

Ilustracja w książce dziecięcej pełni niezwykle ważną rolę w rozwoju młodego odbiorcy i kształtuje jego gust estetyczny. Jest jednym ze środków poznania świata, a dzięki swym właściwościom z łatwością trafia do psychiki dziecka. Dzieci wzrastają w cywilizacji

obrazkowej, słowo stapia się z obrazem, niejednokrotnie to obraz wysuwa się na pierwsze miejsce w komunikacji doby ekranów. Ważne jest, aby przekazy te były dostosowane do percepcji dziecka i wносиły w jego świat zrozumiałe dla niego treści i wartości. Stąd tak istotna jest dla dziecka właściwa książka. Dzięki ilustracjom w niej zawartym możliwe jest pełniejsze odczucie i głębsze rozumienie tego, o czym traktuje, czyli o szeroko pojętej rzeczywistości³⁹. Ilustracje należy traktować jako podstawowy składnik edycji literatury dla dzieci.

Dokonany przez artystki-illustratorki wybór konwencji, koncepcji graficznej i techniki nadaje wyraz książce dla najmłodszych i koresponduje z treścią wpisaną przez autora⁴⁰. Wszystkie przedstawione w tym artykule ilustracje spełniają podstawowe funkcje przypisane temu medium, a mianowicie:

- funkcję estetyczną – dostarczają doznań, uczą dziecko kształtować indywidualny gust, rozpoznawać piękno i uwrażliwiają na barwy;
- funkcję inspiracyjną – kształtują w dziecku umiejętność posługiwania się artystycznymi środkami wyrazu;
- funkcję kreacyjną – kształcą intuicję, wrażliwość i wyobraźnię dziecka;
- funkcję wychowawczą – kształcą światopogląd dziecka na świat oraz umiejętność wyrażania własnych poglądów przez najmłodszych⁴¹.

37 L. Zeegen, C. Roberts, *50 lat ilustracji...*, dz. cyt., s. 7, 15.

38 Zob. A. Janczy, *Ilustracja artystyczna w książkach dla dzieci – aspekt współczesny*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Steligi. Archiwum: spis nr 6107 poz. spisu 6 (DSz-4400) 042/5/28. Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2014, s. 22.

39 Zob. H. Diduszko, *Pełniej odczuwać – głębiej rozumieć*, „Ryms” 2009, nr 5, s. 2–4.

40 Zob. M. Zając, *Promocja książki dziecięcej...*, dz. cyt., s. 20.

41 Zob. B. Mazepa-Domagala, *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym...*, dz. cyt., s. 79–91.

Ilustracja artystycznie wartościowa rozwija dyspozycje psychiczne dziecka, utrwała i tworzy wyobraźnię, pobudza zainteresowania, zapoznaje dziecko ze światem sztuki. Jest także wspaniałą techniką relaksacyjną, wprowadzającą odbiorcę w dobry nastrój⁴².

Słowa klucze: ilustracja artystyczna, współczesna książka dziecięca, dziecko, ilustratorki, twórczość

ANNA STELIGA

Women illustrators and their artistically valuable illustrations in contemporary Polish children's books – analysis of selected examples

Summary

The issue of illustrations in children's books often comes up in all sorts of publications, at conferences and exhibitions. Therefore it is worth raising the topic of artistically valuable Polish illustrations, which are accessible to the child and have a positive effect on its development. Illustrations shape the aesthetic taste of the child. A properly made picture book makes an integral whole, where the text is inseparable from the image, creating unity. This gives the child an opportunity to have a fuller sense and deeper understanding of what the book is about. The article presents the works of such illustrators as: Ewa Kozyra-Pawlak, Anna Niemierko, Grażka Lange, Elżbieta Wasieczyńska, Małgorzata Bieńkowska and Marta Ignerska, demonstrating the important role of illustrations in contemporary Polish children's books.

Key words: artistic illustrations, contemporary children's books, children, women illustrators, creation

Bibliografia

- Almanach Polskiej Sekcji IBBY Twórcy dzieciom 1990–2005* [dostęp 30.12.2016].
- Andersen H.Ch., *Księżniczka na ziarnku grochu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2005.
- Czyż-Mazurkiewicz Z., *Ilustracja w książce dla dzieci – lata międzywojennie i Polska Ludowa*, [w:] *Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*, red. W. Limont, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005.
- Diduszek H., *Pełniej odczuwać – głębiej rozumieć*, „Ryms” 2009, nr 5.
- Janczy A., *Ilustracja artystyczna w książkach dla dzieci – aspekt współczesny*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Steligi. Archiwum: spis nr 6107 poz. spisu 6 (DSz-4400) 042/5/28. Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2014.
- Lange G., *Świat jest dziwny*, Dwie Siostry, Warszawa 2007.
- Mazepa-Domagała B., *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym w zakresie ilustracji książkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Olech J., *Pierwsza książka, w której możesz malować, rysować, a nawet bazgrolić! Czy chcesz być ilustratorem? A pisarzem?*, <http://www.wydawnictwodwiesiostry.pl/> [dostęp: 22.09.2016].
- Onichimowska A., *Wieczorynki z Kotem Miśkiem*, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Popek R., *Ewolucja twórczości plastycznej dzieci na tle charakterystyki ich psychofizycznego rozwoju*, [w:] *Metodyka zajęć plastycznych w klasach początkowych*, red. S. Popek, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Popek S., *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978.
- Popek S., *Barwy i psychika*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001.
- Popek S., *Metodyka zajęć plastycznych w klasach początkowych*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1978.
- Pytlos B., *Kazio i Nocny Potwór, Nieobliczalne owieczki oraz Duchy w Loch Ness* (M. Skibińska, A. Niemierko: *Kazio i Nocny potwór*, M. Skibińska, J. Olech: *Nieobliczalne owieczki*; J. Duquenois: *Duchy w Loch Ness*) [recenzja], „Guliwer” 2006, nr 3, s. 94–96.
- Skibińska M., *Kazio i Nocny Potwór*, Wytwórnia, Warszawa 2005.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.
- Śońska I., *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław 1977.
- Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – Polska Sekcja IBBY, Warszawa 2006.
- Szuman S., *Ilustracje w bajkach dla dzieci. Zagadnienia estetyczne i wychowawcze*, Wiedza. Zawód. Kultura, Kraków 1951.
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975.
- Śledź E., *Współczesna ilustracja w polskiej książce dziecięcej*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Steligi. Archiwum: spis nr 5375 poz. spisu 40 (DSz-4400) 039/26/30. Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2009.
- Trojanowska A., *Dziecko i plastyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1983.
- Wechterowicz P., *Wielkie marzenia*, Znak, Kraków 2008.
- Wiślak W., *Pan Kuleczka*, Media Rodzina, Poznań 2002.
- Zajac M., *Promocja książki dziecięcej*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2008.
- Zeegen L., Roberts C., *50 lat ilustracji*, przeł. E. Tomczyk, Top Mark Centre, Raszyn 2014.

42 Zob. A. Janczy, *Ilustracja artystyczna w książkach dla dzieci...*, dz. cyt., s. 23.

Projektanci a zrównoważony rozwój: nastąpi ciąg dalszy czy „można zapomnieć”?

Wprowadzenie

Artyści i projektanci zawsze dbali o obecność piękna w codziennym życiu i w zwyczajnych przedmiotach. Głównym celem projektantów była i bywa nadal funkcjonalność. W społeczeństwach kapitalistycznych wielką wagę zyskał komercyjny wymiar designu. Podczas gdy jedni zaczynają uznawać kulturę i historię za elementy niezbędne w myśleniu projektantów, inni uparcie je ignorują, wierni modom i nowinkom. W ostatnich latach wielką karierę, również wśród projektantów, robi wyrażenie: zrównoważony rozwój. Wśród dziś obowiązujących haseł znajdziemy też cyfryzację i dematerializację. O co tu chodzi? Czy projektanci mają obowiązek brać odpowiedzialność za wszystko, co dobre i złe w kapitalizmie? Oczywiście, że nie! A czy powinni jako świadomi projektanci starać się minimalizować uboczne efekty swej pracy? Bez wątplenia tak! A zatem, porozmawiajmy o zrównoważonym rozwoju.

Wstęp

W jednej z edycji magazynu „Eye” z 2008 roku Barney Cox zadał proste pytanie: „Dlaczego zakładamy, że publikowanie w Internecie jest bardziej ekologiczne niż druk i papier?”. Obecnie możemy zastąpić wyrażenie „publikowanie w Internecie” frazą „media cyfrowe”. Problem jest jednak podobny i także powinna być odpowiedź. Ale Cox nie odpowiada wprost. Jak wskazuje, porównywanie tak różnych mediów, czy to z perspektywy ochrony środowiska, czy jakiejś innej, oraz wysnuwanie jednoznacznych wniosków jest praktycznie niemożliwe, a wręcz ociera się o *fake news*. Tak czy inaczej, po dziesięciu z górą latach od tej publikacji, wciąż wielu z nas, z jeszcze spokojniejszym sumieniem, uważa, że im bardziej cyfrowo, tym lepiej, i że wiele naszych problemów (jeśli nie wszystkie) rozwiąże technologia, która też może nas uratować – pod względem gospodarczym, społecznym, moralnym, a kto wie, czy nie duchowym!

W ciągu owych dziesięciu lat gwałtownie wzrosło wykorzystanie i użycie platform sprzętowych oraz gadżetów elektronicznych i tym podobnych. W świecie cyfrowym potrzebujemy komputerów, tabletów i smartfonów. A czyż to nie są rzeczy materialne? Zatem dlaczego tak często mamy tendencję do nazywania tego trendu wirtualizacją czy też dematerializacją? Tworzywa sztuczne, metale rzadkie i pospolite (które także się

w końcu wyczerpią) są nie tylko materialne, ale też ich zasoby ograniczone, a wydobycie i produkcja szkodliwe, szczególnie w krajach słabo rozwiniętych. Kolejnym istotnym problemem są baterie, szczególnie litowe. Zasilają nasze laptopy i smartfony, a w przyszłości będą masowo stosowane w rowerach elektrycznych, skuterach, samochodach i wszelkich urządzeniach gospodarstwa domowego czy fantazyjnych pojazdach, które jeszcze nie zostały wynalezione. Artykuł Coxa wspomina także o centrach danych oraz wielkiej ilości energii, jaką pochłaniają (a przecież wówczas nie były jeszcze rozwinięte: Internet przedmiotów, sztuczna inteligencja, czwarta rewolucja przemysłowa, telefonia komórkowa czwartej i piątej generacji...). Obok problemu energii – niewielkiego, zdaniem specjalistów – istotną kwestią jest wytwarzanie i recykling sprzętu elektrycznego i elektronicznego, aczkolwiek w tym zakresie dokonaliśmy olbrzymi postęp.

Niegdyś przewidywano, że smartfony mogą zastąpić komputery, tablety, a w przyszłości nawet odborniki telewizyjne. Teraz widzimy, że było to tylko idealistyczne marzenie. Jedno elektroniczne urządzenie wielofunkcyjne nie zastąpi różnych urządzeń; okres trwałości tych urządzeń ciągle się kurczy; wymyśla się i wprowadza do nich coraz to nowe funkcje, które wymagają coraz silniejszych systemów; poza tym, oferuje nam się coraz więcej danych i informacji, które zaspokajają nasze potrzeby, a także dostarczają rozrywki i zmuszają do coraz dłuższego wpatrywania się w ekrany.

Lorenz Hilty, profesor technologii informacyjnych i komunikacyjnych (*Information and Communication Technologies – ICT*), w swoim mądrym artykule wyjaśnia, dlaczego źle korzystamy z teleinformatyki. W skrócie: dlatego, że tę dziedzinę wykorzystuje się, aby zarabiać więcej pieniędzy i podnosić wydajność pracy – jednocześnie w pewnym sensie przyczyniając się do zwiększenia bezrobocia, a wydatnie do zużycia i marnowania zasobów naturalnych.

W takim razie, czy lepiej jest korzystać z tuszu i papieru? No cóż, to zależy; one też mają duży wpływ na środowisko.

Perspektywa cyklu życiowego: porównanie druku na papierze, Internecie i tablecie

Istnieje kilka opracowań oceniających i porównujących wpływ na środowisko naturalne przedmiotów

takich jak książki, czasopisma i gazety. Opracowania te w większości korzystają z narzędzi LCA (ocena cyklu życia – *Life Cycle Assessment*) oraz metody ReCiPe lub jej części, która przeprowadza analizę tych produktów „od kołyski do grobu”, a w wyniku tej analizy otrzymujemy do 18 zjawisk mających wpływ na środowisko, takich jak zmiany klimatu (śląd węglowy, CO2 lub odpowiedniki), eutrofizacja wody czy wyczerpywanie się złóż paliw kopalnych i metali. Są to złożone analizy, których wyniki są również złożone i rzadko przynoszą jednoznaczne odpowiedzi. Autorzy podkreślają też, że bardzo trudno jest porównywać różne media, a to z wielu przyczyn. Niemniej, jak na razie, nie dysponując lepszymi badaniami, musimy analizować istniejące, wyciągać wnioski i reagować jako wytwórcy i konsumenci, aby, na ile możemy, minimalizować konsekwencje naszych codziennych działań.

Ogólnie rzecz biorąc, badania wykazują, że urządzenia elektroniczne zazwyczaj mają mniejszy wpływ na środowisko niż zadrukowany papier. Wnioski mogą być odwrotne, w zależności od różnych kontekstów produkcji i użycia oraz punktów widzenia. Przykładowo, jeśli urządzenie elektryczne jest głównie używane do czytania gazet i czasopism, wówczas jego negatywny wpływ na środowisko jest większy niż nośników papierowych. Gdybyśmy wszyscy zmienili sposób czytania, porzucając papier, aby czytać na gadżetach elektronicznych, i gdyby czytelnicy poświęcali tyle samo czasu na czytanie online jak dotychczas na czytanie tekstów drukowanych, wpływ byłby o wiele większy.

Zgodnie z cytowanymi opracowaniami na temat gazet, a zwłaszcza zgodnie z najnowszym (i prawdopodobnie najpełniejszym) znanym nam opracowaniem na temat trzech gazet wydawanych przez fińskie wydawnictwo Alma Media, wpływ na środowisko czytania na różnych nośnikach przedstawia się następująco:

Jeśli chodzi o cykl życiowy gazety internetowej, największy wpływ na środowisko ma produkcja komputerów, które ludzie wykorzystują do jej czytania, i prąd potrzebny do działania komputerów. Ważna jest również produkcja treści i dystrybucja online, szczególnie jeśli czytających online nie ma wielu, lub jeśli treść zajmuje dużą objętość (np. filmy).

W przypadku cyklu życiowego gazety czytanej na tablecie największy wpływ na środowisko ma produkcja tych urządzeń; pewne znaczenie ma także sposób ich utylizacji. Istotnym czynnikiem jest także produkcja treści.



Javier Errea i Innovation (projekt), Marco Grieco (dyrektor artystyczny). Pierwsza strona obecnego berlińskiego formatu gazety „Expresso” z 31 stycznia 2015 (projekt oryginalny: rok 2006). Wymiary: 305 x 480 mm

Projekt wspólny z Pedrem Matosem (koordynacja projektu). Pierwsza strona mikroformatu prototypu gazety „Expresso”, 2015. Wymiary: 198 x 297 mm

Co się tyczy cyklu życiowego gazety drukowanej na papierze, największy wpływ na środowisko ma produkcja papieru; do pewnego stopnia również produkcja tuszu i form drukarskich. Produkcja treści może mieć znaczenie, zwłaszcza jeśli gazeta nie wychodzi w wysokim nakładzie. Istotny może być także transport gazet do punktów sprzedaży.

Rynek prasy: wykorzystanie społeczne, reklama i funkcjonalność

Sądząc po wynikach badań, sposobie, w jaki przedstawiają je ich autorzy, oraz po transformacji zachodzącej na rynku prasy, mamy tendencję do uważania urządzeń elektronicznych za naturalne i lepsze źródła dostępu do wiadomości i informacji. Tak naprawdę, liczba czytających online wzrasta, choć w wolnym tempie, a liczba czytających drukowane gazety spada. Ze względu na nasz kontekst społeczny, ekonomiczny i polityczny, zwykle też zwracamy większą uwagę



Projekt wspólny z Pedrem Matosem (koordynacja projektu). Arkusz prototypu gazety „Expresso” z głównym układem graficznym, sekcja wiadomości ze świata, 2015. Wielkość arkusza: 396 × 297 mm.

na rozwój nowych nośników, deprecjonując nośniki drukowane. Niemniej, w niektórych aspektach rzeczywistość zmienia się dość wolno, i gazety drukowane są nadal największymi nośnikami wiadomości w użyciu. Tak się dzieje z przyczyn społecznych i dlatego że reklamy prasowe wciąż głównie pojawiają się w druku. A zatem dla większości wydawnictw prasowych to nadal jest najważniejszy biznes, nawet jeśli dotyka go recesja. Dlatego też zadrukowany papier nie traci znaczenia, więc i projektanci nie powinni go lekceważyć.

Zakładając, że produkcja papieru w pierwszym rzędzie, a w dalszym produkcja tuszu i form drukarskich oraz dystrybucja gazet mają największy wpływ na cykl życiowy gazet drukowanych, zaczęliśmy zastanawiać się nad zmniejszeniem formatu i analizować, jakie zalety może mieć takie posunięcie z punktu widzenia ekologii. Idea nie jest całkiem nowatorska, jednak nie jest też szeroko stosowana. Takie zmiany, stosowane niemal wyłącznie w przypadku gazet, skupiają się na oszczędności pieniędzy, natomiast kwestie użyteczności i ochrony środowiska z zasady nie są poruszane.

Z punktu widzenia projektanta, i biorąc pod uwagę kwestie funkcjonalności, gazeta jest wciąż niewygodna. Tradycyjnie używa się formatów średniego i dużego, po pierwsze w celu skrócenia czasu produkcji, a po drugie ze względów symbolicznych – większy format sugeruje zwykle większe znaczenie. Jednak obecnie środki produkcji uległy zmianie i czas produkcji nie jest już takim problemem; znacznie trudniej poradzić sobie ze znaczeniem symbolicznym, ale tu podejście też powoli się zmienia (wolniej ze strony wydawnictw niż czytelników). Mimo intensywnego przejścia z wielkiego formatu na tabloidowy na przełomie ostatnich dwóch wieków w niektórych krajach europejskich ten temat to praktycznie nadal tabu. W wielu krajach (prawdopodobnie w większości) poważne, ambitniejsze gazety mają wielki format. Nawet jeśli weźmiemy format berliński lub tabloidowy, większość z nas chyba się zgodzi, że wcale nie są one bardziej poręczne. Trudno jest je czytać nawet w wygodnym miejscu, a jeśli weźmiemy pod uwagę środki komunikacji miejskiej lub inne ciśnie miejsca, jest jeszcze gorzej. Mniejsze formaty, jak

połowa berlińskiego (mniej więcej A4), istnieją i mają długą tradycję w kilku krajach, jak Szwajcaria, a przede wszystkim Austria. W innych krajach europejskich można spotkać kilka bezpłatnych gazet w miniformacie, niektóre o bardzo wysokim nakładzie. Jednak jest ich niewiele. Jeśli chodzi o prasę poważną, to o ile nam wiadomo, w takim formacie istniała tylko jedna gazeta w Europie, „The Guardian Weekly”, która przekształciła się w magazyn o podobnym formacie w październiku 2018 roku.

Miniformat gazet: prototypowanie i ocena przypadku portugalskiego

Biorąc pod uwagę powyższe, zaprojektowaliśmy miniformatową gazetę o ambitnej treści. Oparliśmy się na autentycznej gazecie z jej autentyczną zawartością i dopasowaliśmy ją do o wiele mniejszych rozmiarów. Ta gazeta to „Expresso”, najważniejszy portugalski tygodnik opinii. „Expresso” różniła się zawsze od gazet

Z powodu ograniczeń obecnych pras drukarskich dwie składki głównej gazety są składane ręcznie.

Nasz prototyp wykorzystuje treść 40-stronicowej głównej gazety „Expresso” i zajmuje 80 kolorowych stron połowy rozmiaru berlińskiego. Prototyp ma zmaksymalizować obecne warunki drukowania i wykańczania. Przy tylko jednej składce istniałaby możliwość wydrukowania jej maszynowo za jednym razem, bez potrzeby wykańczania manualnego. Można by użyć ulepszanego papieru gazetowego pochodzącego w całości z recyklingu, co (przynajmniej w teorii) miałoby lepszy wpływ na środowisko. Kroje pisma użyte w ostatecznej wersji prototypu zostały nam użyczone przez Gerarda Ungera i Andriya Konstantynova, odpowiednio: Capitulum News do tekstu głównego i Synerga do nagłówków, tekstów w ramkach, podpisów i innych elementów tekstu. Na koniec dokonano niewielkich modyfikacji treści oryginalnej, jak: nieznaczne zmniejszenie tekstu dwóch artykułów opinii i wstawienie czterech dodatkowych zdjęć.

Rozwiązania projektowe oszczędzające miejsce w prototypie

36% Więcej ilustracji zajmujących mniej miejsca

33% Zagęszczone nagłówki i mniejsze, kolorowe ramki z tekstem

15% Więcej marginesów, ale mniej białego tła

12% Ten sam tekst złożony zagęszczoną czcionką i z jak największym wykorzystaniem miejsca

100% Konsekwentnie pionowy układ

1 lub 2 ilustracje (maksymalnie) na artykuł, kontrastowe rozmiary

3 łamy na 10-łamowej siatce

Mniej miejsca na niewielkie elementy tekstu: nazwisko autora, podtytuły, podpisy i nagłówki

konkurencyjnych treścią i formą, początkowo jako jedyny tygodnik wielkoformatowy, a obecnie jako jedyny tygodnik w kraju o formacie berlińskim. Wszystkie inne gazety w Portugalii, dzienniki i tygodniki, mają format tabloidu. Oprócz gazety głównej „Expresso” posiada różne dodatki oraz magazyn. My przeprojektowaliśmy tylko gazetę główną, 40-, względnie 48-stronicową, złożoną z 2 składek liczących 24 + 16 lub 24 + 24 stron. „Expresso” jest drukowana w kolorze w technice HSWO na ulepszonym papierze o gramaturze 45 g/m².

Następnie projekt został poddany pod ocenę panelu szesnastu ekspertów z dziedzin takich jak: dziennikarstwo, projektowanie prasowe, marketing i produkcja graficzna, projektowanie kroju pisma, produkcja papieru i ekologia. Panel składał się z europejskich i amerykańskich naukowców i specjalistów-praktyków. Oceny dokonano z użyciem metody delfickiej na wszystkich trzech etapach. Eksperci zasugerowali poprawki, które zostały wprowadzone w drugiej i ostatecznej wersji prototypu. Wreszcie ulepszona wersja

prototypu została poddana ocenie grup fokusowych w trakcie pięciu sesji, trzech z udziałem czytelników „Expresso” i dwóch z udziałem młodych osób nieczytających gazet.

Ogólnie rezultaty były pozytywne. Ekspertzy zaakceptowali wszystkie rozwiązania mające na celu oszczędność miejsca, a ich sugestie dotyczyły głównie kwestii formalnych. Grupy fokusowe oceniły prototyp gazety jako estetyczny, praktyczny, innowacyjny i wiarygodny. Najbardziej kontrowersyjną kwestią były wymiary prototypu, szczególnie jeśli chodzi o czytelników. Większość uczestników sesji uważa miniformat za bliższy magazynom niż gazetom, mimo że uznali go za estetyczny i poręczny, szczególnie kobiety i grupa nieczytająca gazet. Ostatecznie, większość uczestników zaakceptowała zalety mniejszego formatu i nawet czytelnicy „Expresso”, którzy uznali miniformat za niepasujący do tego tytułu, stwierdzili, że najprawdopodobniej nie przestaną kupować gazety w zmienionym formacie.

Jak wspomniano wyżej, trudniej jest zmienić przyzwyczajenie do wartości symbolicznej. Jednak, jak widzieliśmy już na przykładzie gazet wielkoformatowych, które zmieniły format na berliński lub tabloidowy, ludzie zwykle skupiają się na tym, co istotniejsze i na przyczynie, dla której kupują gazety, czyli na treści, ostatecznie uznając, że format to aspekt drugorzędny. Jeśli czytelnicy dojdą do wniosku, że mniejsze gazety są bardziej funkcjonalne, a grafika atrakcyjna, i uwzględnią w dodatku aspekt ekologiczny i korzyści finansowe, praktycznie nie ma powodów, by nie zaakceptować mniejszego formatu czy uznawać go za gorszy. Poza tym, jeśli projektanci graficzni zdołają utrzymać taką samą treść przy użyciu mniejszej ilości środków, na zmniejszeniu formatu korzystają wszyscy.

Zasady projektowania graficznego i wskazówki dotyczące ekologii

Aby uzyskać efekty widoczne w prototypie, przeprowadziliśmy kilka eksperymentów, testując, jakie elementy graficzne mogą mieć większy wpływ na oszczędność miejsca. Okazało się, że najwięcej można zaoszczędzić, zmniejszając format o około 20% – jednak przy takich zmianach duże znaczenie mają także inne aspekty. Rozmiar ilustracji, nagłówek i ramek z tekstem odgrywają tu bardzo ważną rolę, ponieważ zajmują one sporo miejsca, a są głównymi elementami graficznymi, które tracą przy redukcji formatu.

Bardzo ważne w procesie projektowania są kroje pisma głównego tekstu gazety. Przeprowadzono różne testy, aby określić ilościowo oszczędność miejsca przy użyciu różnych krojów, ich rozmiaru, odstępów między wierszami, zagęszczenia oraz innych problemów adiustacyjnych. Optymalizacja kroju pisma dla głównego tekstu gazety jest tak istotna nie tylko dlatego, że ten element zajmuje sporo miejsca w gazecie, ale

także dlatego, że niezbędne jest zachowanie miejsca na informacje oraz klarowności tekstu. Oba kroje użyte w prototypie są nieco zagęszczone, co przyczynia się do oszczędności miejsca. Capitolium News, krój specjalnie zaprojektowany dla gazety, ma wyjątkowe cechy. Oprócz tego, że wpływa na oszczędność miejsca, to mimo nieznacznego zagęszczenia, nie daje wrażenia zniekształconych ani nieproporcjonalnych liter, jak w przypadku większości krojów. Jest to świetna cecha, którą Gerard Unger wykorzystywał w innych zaprojektowanych przez siebie krojach gazetowych.

Jeśli chodzi o zmniejszanie rozmiarów publikacji, ważne są także marginesy, jako że zazwyczaj zwiększa się znacznie liczba stron, niekiedy nawet podwaja się, jak w naszym przypadku. A zatem marginesów jest o wiele więcej i ich wymiary muszą być starannie zaplanowane. Pozostałe aspekty makiety, o których należy pamiętać, to użycie odpowiedniej liczby kolumn na stronie, w celu optymalizacji kompozycji głównego tekstu gazety. Nasz prototyp wykorzystuje siatkę o dziesięciu łamach, gdzie tekst pojawia się w trzech większych łamach (o szerokości trzech mniejszych łamów). Jeden mały łam został wykorzystany do zwiększenia ilości światła na ramki, podpisy i inne małe elementy tekstu, do oddzielania wiadomości i dla zwiększenia różnorodności układu graficznego.

Projektując układ elementów graficznych w miniformacie, dobrym sposobem jest konsekwentne stosowanie elementów pionowych, co pozwala na najlepsze wykorzystanie miejsca. Układ ilustracji jest również istotny, szczególnie gdy na cały artykuł przypada tylko jeden element wizualny. W takim przypadku warto rozplanować ilustrację na obu stronach, które zajmuje artykuł, co stwarza wrażenie równowagi; unika się wrażenia pustki na stronie bez ilustracji, nie ma też potrzeby dodawania innych elementów wizualnych. Między innymi dlatego w naszym prototypie musieliśmy dodać tylko cztery ilustracje do pierwotnej ich liczby w bieżącej wersji „Expresso”. Gdyby ogólna liczba obrazów wzrosła, zwiększyłoby się także miejsce przez nie zajmowane; zaistniałaby także potrzeba zatrudnienia większej liczby fotoreporterów i nabycia większej liczby zdjęć.

W kwestii układu reklam proponujemy duże zmiany. W związku z ogólną oszczędnością miejsca na treści redakcyjne możliwe jest utrzymanie zasadniczo takiego samego miejsca na reklamy. Możliwe jest więc zaoferowanie reklamodawcom dwukrotnie więcej miejsca – oryginalna reklama na całą stronę może zamienić się w reklamę na dwóch stronach, zwiększając siłę jej przekazu.

Na ilustracji widzimy syntezę wszystkich głównych zasad projektu, z uwzględnieniem największej procentowej oszczędności miejsca w prototypie z porównaniem z oryginalną gazetą „Expresso”.

Podsumowując wyniki tych rozwiązań, podkreślamy zalety dotyczące zużycia papieru, w tym oszczędność na etapie przygotowywania prasy drukarskiej (-23,3%), oszczędność w liczbie i powierzchni form drukarskich (-14,5%) oraz ilości tuszu (niewymieniona, ale przy mniej niż 36% miejsca zajętych przez ilustracje); czas przed drukiem (-14,5%), czas drukowania, w tym przygotowanie prasy (-33,5%), ręczne składanie (-100%) i dystrybucja (niewymieniona, ale przy mniej niż 20% obecnego obciążenia). Dodatkowo, jeśli chodzi o proces dystrybucji, ze względu na mniejszy format, zaletą będzie też możliwość drukowania na odległość, z czego korzysta się w prasach cyfrowych, w znanych nam przypadkach – nie tylko biorąc pod uwagę ograniczenia związane z rozmiarami drukarek i liczbą kolorów, ale także możliwość skorzystania z drukarek znajdujących się bliżej punktów, do których trafiają gazety, co skutkuje ograniczeniem transportu.

Podsumowanie

Celem niniejszego artykułu jest uświadomienie projektantom związku między zastosowaniem pewnych praktycznych środków w projektowaniu graficznym a ochroną środowiska naturalnego. Graficy są prawdopodobnie grupą, która najczęściej zapomina o tym aspekcie. Wraz z rozwojem teleinformatyki i przy coraz częstszym korzystaniu z niej przez wszystkie grupy wiekowe w społeczeństwach kapitalistycznych, znaczenie i dostępność tradycyjnego nośnika – zadrukowanego papieru – bywa przeceniane, co skutkuje lekceważeniem wagi tematu. Jednak, ponieważ pewne zmiany w produkcji i konsumpcji omawianego towaru – gazety – zachodzą coraz szybciej i na coraz większą skalę, coraz pilniejsze staje się kontrolowanie tego niepożądanego rozwoju, który powszechnie uważa się za naturalną ewolucję naszych społeczeństw. Kwestie ochrony środowiska stają się kluczowe, stąd ważna misja dla projektantów: przeciwdziałać tej tendencji i dbać o minimalizację negatywnych wpływów.

Nasz artykuł dotyczy gazety, jednak przykład ten można rozszerzyć na różne przedmioty, nie tylko w dziedzinie dziennikarstwa. Podkreśla on pewne praktyczne rozwiązania, które mogą się przyczynić do ochrony środowiska; niektóre z nich są już wykorzystywane przez innych projektantów. Celem naszego projektu jest również zobiektywizowanie tych rozwiązań na drodze konkretnych eksperymentów i określenie ilościowego wpływu pewnych decyzji podejmowanych w procesie projektowania graficznego.

Abstrahując od rozwiązań praktycznych, powinniśmy także pamiętać, że rola projektanta może pójść dalej. Projektanci zajmują konkretną pozycję w cyklu produkcyjnym, kontaktując ze sobą firmy, które chcą sprzedać towary lub usługi z innymi firmami, które produkują towary i środki do świadczenia usług.

Dlatego też projektanci mogą wpływać na opinie i decyzje swoich klientów i dostawców w celu propagowania ochrony środowiska oraz innych pozytywnych form myślenia i działania. Często oznacza to rezygnację z taniej rozrywki i pogoni za sensacją, jak również odrzucenie konsumpcjonizmu, kapitalizmu i rozwoju, jeśli ma się do czynienia z ich ograniczoną i krótkowzroczną wersją. Zatem, oprócz umiejętności technicznych, które muszą rozwijać projektanci – zwykle mających związek z pięknem, funkcjonalnością, kulturą lub ekologią – zasadnicze znaczenie mają także ich poglądy polityczne i ideologiczne oraz światopogląd i postawa społeczna jako wartości niezbędne do lepszego zrozumienia świata i rozwijania działań obywatelskich.

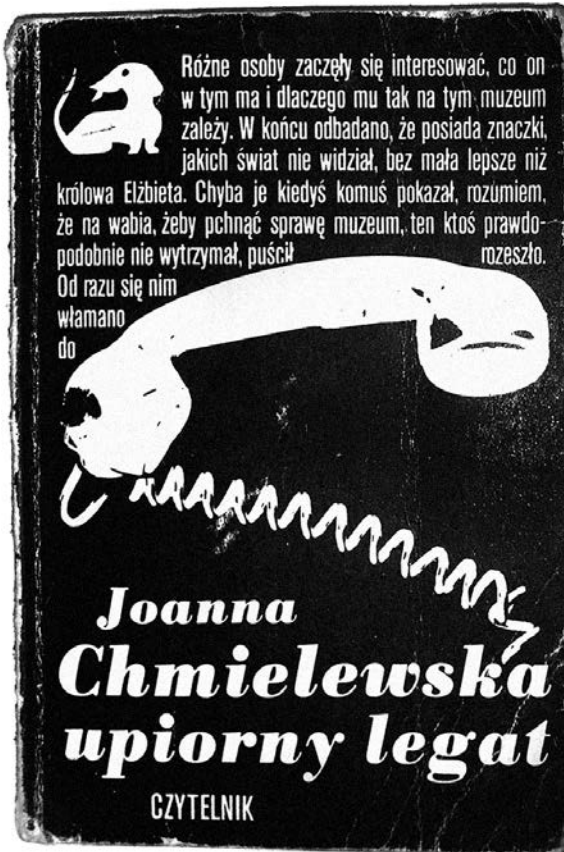
Postscriptum

Ciekawy przykład polski: „Seria z Jamnikiem”, kolekcja książek wydawnictwa „Czytelnik” w formacie kieszonkowym. O ile nam wiadomo, serię tę zaczęto wydawać w roku 1959, a po 1977 roku Zbigniew Czarnecki zmienił jej okładkę i strony tytułowe, po czym projektował je aż do 1996 roku. Zrezygnował z kolorów na rzecz czarno-białych okładek, używał prostej grafiki, jednak stosował szeroki wachlarz stylów i środków ekspresji, od zdjęć do symboli, za każdym razem w twórczy i zaskakujący sposób. Na okładkach zawsze pojawiał się niewielki fragment tekstu powieści oraz „logo” kolekcji, uroczy jamnik. Tytuły i nazwiska autorów komponowane były z różnych czcionek różnych rozmiarów, zawsze dopasowanych do ilustracji.

Owa kolekcja była jednym z pierwszych moich kontaktów z bogatą polską tradycją projektowania artystycznego, gdy po raz pierwszy odwiedziłem Polskę. Podczas targów ulicznych w Rzeszowie członkowie organizacji charytatywnej sprzedawali używane książki pobiblioteczne. Kupiłem kilka z nich za bezcen. Był to jeden z tych szczęśliwych życiowych przypadków, które powinno się doceniać. Wspomniane projekty to lekcja piękna, ekspresji, kreatywności i funkcjonalności – przy użyciu prostych, wręcz skromnych, środków. Idealny przykład równowagi i oszczędności w projektowaniu graficznym.



Zbigniew Czarnecki (projekt okładki).
Książki z „Serii z Jamnikiem”.
Lata publikacji 1977–1990.
Wymiary: 110 × 160 mm.



Podziękowania

Projektanci: Marco Grieco (Expresso), Gerard Unger, Andriy Konstantynov (Mint Type), Dino Dos Santos (DSType), Fernando Coelho, Silke Ulrich (Kleine Zeitung), Lucie LacavaA (Lacava Design) // Kierownicy produkcji: Manuel Matos (Konica Minolta), Manuel Parreira (Impresa), Avelino Soares (Cofina), Artur Caldeira (Sogapal), Luís Pederneira (Lisgráfica) // Producenci graficzni: João Paulo Font (Expresso), Nuno Gonçalves (Impresa), Paulo Duarte (Impresa), Miguel Santos (Konica Minolta) // Kierownicy sprzedaży: Alberto Santos (Holmen) i opiekunowie klientów: Pedro Dias (Epson Ibérica), Jorge Ginja (Inapa Viscom) // Dziennikarze: Gilles Milecan (La Libre Belgique), Abby Deveney (The Guardian Weekly), Vitor Serpa (A Bola) // Zastępca dyrektora generalnego: Manfred Werfel (WAN-IFRA) // Wszyscy uczestnicy Panelu Ekspertów i grup // Opiekunowie i pracownicy naukowci: Rita Almendra (Universidade de Lisboa), António Granado (Universidade Nova de Lisboa) i Aurelindo Jaime Ceia.

Słowa kluczowe: komunikacja wizualna, projektowanie, prasa, druk, zrównoważony rozwój

PEDRO ALEXANDRE MATOS

**Designers and Sustainability:
What next? or Just forget it**

Summary

Our main goal is to raise designers' awareness of the importance and urgency of including the sustainability dimension in their projects, trying to minimize the secondary effects of their designs, either in graphic, digital or other areas. Digitalization of everyday life – of social relations, economy and also in design – has been strongly induced in all occidental and capitalist societies, mostly without regarding a critical thought on the different and complex dimensions of its effects. In this process we are also conducted to tendentially forget critical thinking about printed artefacts that many designers still work with. Taking the case of newspapers, a central medium for democracy, we have a closer look at a print prototype designed to respond to sustainability issues. Here we can find some of the possibilities designers may use to design for sustainability

Key words: visual communication, design, sustainability, newspapers, print



Bibliografia

- Achachlouei M.A., Moberg Å., Hochschorner E., *Climate Change Impact of Electronic Media Solutions: Case Study of the Tablet Edition of a Magazine*, [w:] *Proceedings of the 1st International Conference on Information and Communication Technologies for Sustainability, ICT4S 2013*, Zurich, ETH, 2013.
- Arushanyan Y., Moberg Å., Nors M., Hohenthal C., Pihkola H., *Environmental Assessment of E-media Solutions: Challenges Experienced in Case Studies of Alma Media Newspapers*, [w:] *Proceedings of the 2nd International Conference on Information and Communication Technologies for Sustainability, ICT4S 2014*, Atlantis Press, 2014.
- Carbon Trust, *Carbon footprints in the supply chain: the next step for business*, London, Carbon Trust, 2006.
- Cox B., *Why do we assume that online publishing is greener than print and paper?*, "Eye", nr 70, Winter 2008.
- Hilty L. M., *El papel de las TIC en la productividad laboral y de los recursos. Estamos utilizando la innovacion tecnologica de forma equivocada?*, "Novatica", nr 234, ATI, 2015.
- Hohenthal C., Moberg Å., Arushanyan Y., Ovaskainen M., Nors M., Koskimäki A., *Environmental performance of Alma Media's online and print products*, VTT, 2013.
- Matos P., *Half-Berliners, pocket sizes e outros microformatos. O caminho da redução dos formatos dos jornais impressos*, [w:] *CIDAG 2012. Livro de Atas da 2.ª Conferência Internacional em Design e Artes Gráficas Comunicação Gráfica*, Tomar, IPT/ISEC, 2012.
- Matos P., *Newspaper Micro Formats: Design, Production and Sustainability*, [w:] *Book of Abstracts of the 50th Conference of the International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management*, Warsaw, Department of Printing Technologies, Warsaw University of Technology, 2018.
- Matos P., *Practical and symbolic dimensions in newspaper design and sustainability*, [w:] *Challenges for Technology Innovation: An Agenda for the Future*, Silva, F.M., Bartolo H.M., Bartolo P., Almendra, R., Roseta F., Almeida H.A., Lemos A.C. (red.), Boca Raton, CRC Press, 2017.
- Matos P., Delfino R., *Design de Jornais e Sustentabilidade: design e avaliação de um protótipo*, CIDAG 2016. [w:] *Livro de Atas da 4.ª Conferência Internacional em Design e Artes Gráficas Comunicação Gráfica. Meeting Points*, Lisboa / Tomar / Barcelona, ISEC / IPT / Salesians de Sarriá, 2017.
- Matos P., Delfino R., *Newspaper Design Contributions for Sustainable Development*, [w:] *Book of Abstracts of the 46th Conference of the International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management*, Athens & Corinthia, Hellenic Union of Graphic Arts and Media Technology Engineers / International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts Technology and Management.
- Moberg Å., Borggren C., Finnveden G., *Books from an environmental perspective. Part 2: e-books as an alternative to paper books*, [w:] *The International Journal of Life Cycle Assessment*, 16:238–246, Springer-Verlag, 2011.
- Moberg Å., Johansson M., Finnveden G., Jonsson A., *Screening environmental life cycle assessment of printed, web based and tablet e-paper newspaper*, Stockholm, KTH Centre for Sustainable Communications, 2009.
- Pihkola H., Nors M., Kujanpää M., Helin T., Kariniemi M., Pajula T., Dahlbo H., Koskela S., *Carbon footprint and environmental impacts of print products from cradle to grave. Results from the LEADER project (Part 1)*, Vuorimiehentie, VTT, 2010.

Powab kształtu

Zarys historii designu samochodowego

W latach 60. XX wieku samochód stał się wzorcowym przykładem dzieła sztuki użytkowej, ucieleśnieniem idei piękna jako formy, w której doskonale i w skoń-

czony sposób wyraża się funkcja wyrobu, jakim jest auto, piękna, które jest wizualizacją jego celu. Minęły już bowiem czasy eksperymentów technicznych dotyczących zasadniczej konstrukcji aut: budowy i umiejscowienia

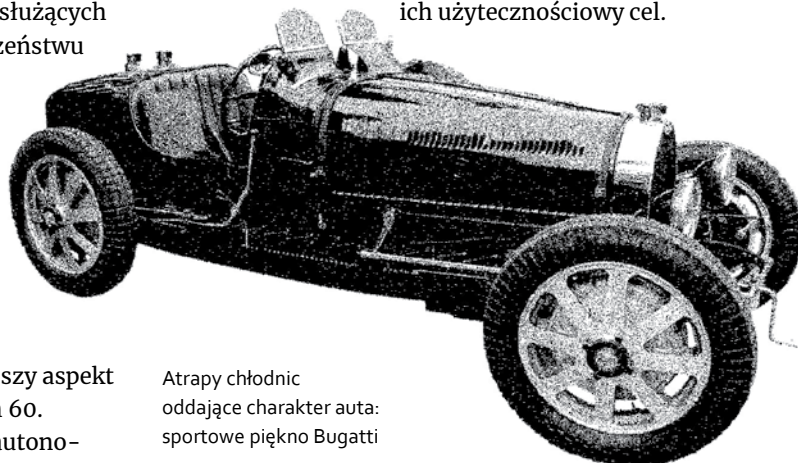
silnika, przeniesienia napędu, zawieszenia, hamulców, układu kierowniczego.

Poskutkowało to stałym rozmieszczeniem najważniejszych elementów mechanicznych w samochodzie: chłodnicy, silnika, skrzyni biegów, układu przeniesienia napędu. Bezpieczeństwo użytkowników wymusiło centralne usytuowanie kabiny pasażerskiej, między częścią silnikową a bagażową, oraz zastosowanie elementów nadwozia służących temu bezpieczeństwu

i zapewniających komfort podróżowania: zderzaków, reflektorów, drzwi umożliwiających wygodne wsiadanie i wysiadanie, okien zapewniających dobrą widoczność.

Po drugie, kształt nadwozia, najważniejszy aspekt samochodowego designu, przestał w latach 60. podlegać wpływom zewnętrznym i nabrał autonomicznego charakteru. Inspiracją dla aut użytkowych stał się samochód w postaci czystej – auto wyścigowe, stworzone dla jednego celu – jak najszybszego i jak najskuteczniejszego pokonywania drogi z punktu A do punktu B po utwardzonej powierzchni¹. Optywowe kształty aut nie były już odtąd naśladowaniem kadłubów łodzi czy samolotów ani ciał ryb czy ptaków – całkowicie bezcelowego z punktu widzenia aerodynamicznej wydajności nadwozia samochodowego – lecz wyrazem pełnej dbałości o tę ostatnią własność.

Lata 60. to również koniec dominującej jeszcze pod koniec lat 50. mody na ozdabianie karoserii elementami niemającymi żadnego praktycznego celu, imitującymi płetwy, skrzydła, skrzela, zęby, albo wyloty silników odrzutowych, stateczniki czy nawet lufy działek. Ten estetyczny eskapizm charakteryzował głównie amerykański przemysł motoryzacyjny, w europejskim znalazł jedynie śladowe echo i można go tłumaczyć społecznymi przyczynami, to znaczy mentalną atmosferą tamtej epoki w USA. Można też dostrzec jego podobieństwo do ekstrawaganckich projektów niektórych przedwojennych firm karosujących (*coachbuilders*), które tak wyraźnie nastawione były na przepych i splendor, że czasem przekraczały granice dobrego smaku. Jedną z nich, Figoni & Falaschi, zainspirowała nawet swoją nazwą określenie „*Phony and Flashy*” (sztuczny i krzykliwy), opisujące cechy tego designu². W latach 60. odrzucono ten „rokokowy” glamour, pozbawiając karoserie aut wszelkich niepotrzebnych ozdób, pozostawiając jedynie elementy funkcjonalnie niezbędne i starając się im nadać kształty, które najpiękniej realizowałyby ich użytecznościowy cel.



Atrapy chłodnic oddające charakter auta: sportowe piękno Bugatti

Spróbuję w tym krótkim eseju prześledzić ewolucję samochodowego designu do wspomnianego okresu lat 60. ubiegłego wieku, oraz omówić stylizację wybranych modeli, które – z różnych jednakże powodów – stały się ikonami tego designu.

*

1 Kiedy w 1973 r. świat na chwilę zamarł, zaskoczony kryzysem paliwowym, do szybkości i skuteczności podróżowania doszła jeszcze jego ekonomia; i wtedy karierę zrobił projekt auta prostego, taniego i ekonomicznego – VW Golf.

2 Co, obiektywnie, należy oceniać jako niesprawiedliwe wobec tej projektanckiej spółki, odpowiedzialnej za pewne nowatorskie idee w stylistyce samochodowej. Jej dziełem jest przepięknie opływowa karoseria Talbota Lago z 1937 r.

Samochód dość wcześnie uzyskał swoją ogólną formę, będącą wypadkową jego użytkowego przeznaczenia i technicznego rozwoju. Wspomniany wcześniej układ najważniejszych mechanicznych elementów stał się dominującym wzorem konstrukcji aut już na początku XX wieku. Patrząc od przodu, na konstrukcję tę składały się: przednia oś skrętna, chłodnica, silnik, skrzynia biegów, układ przeniesienia napędu i tylna oś napędowa³. Układ ten stosowany jest do dziś, choć należy wspomnieć, że pod wpływem słynnego projektu Aleca Issigonisa (Mini, 1959) w segmencie aut kompaktowych upowszechnił się układ alternatywny,

odpowiedniejszy dla samochodu użytkowanego w mieście⁴. Ten stały układ ujednolicił sylwetkę samochodu, a umiejscowiona z przodu chłodnica – w przedwojennych konstrukcjach duża i ustawiona pionowo – stanowiła dominujący element stylistyczny aut z lat 20. i 30. Jedynym liczącym się producentem, który stosował inny układ (chłodnica za silnikiem), był Renault. Z tego powodu jego modele wyraźnie różniły się stylistycznie od konkurencji: przednia część maski ukształtowana była w miarę opływowo, choć niektórym przypominać mogła wieko trumny. Efekt aerodynamiczny niwelowały jednak boczne szczeliny w masce, pełniące funkcję wlotów powietrza do chłodnicy, a więc działające hamująco. Chociaż było to rozwiązanie oryginalne i decydowało o image'u marki, to nie przekonywało wizualnie i nie było powielane. Bo właśnie umieszczona z przodu atrapa chłodnicy uważana była wtedy za główny element dekoracyjny, budujący wizerunek modeli każdej firmy⁵. Chłodnica, reflektory, zderzak i błotniki tworzyły „twarz” auta i styliści bardzo szybko wykorzystali ten efekt, aby wizualnie podkreślać charakter samochodu – jego solidność, walory wyścigowe, luksus albo prostotę i praktyczność. Kształt osłony chłodnicy nie miał przełożenia na jej efektywność, ale dobrze zaprojektowany, sugerował pewne cechy

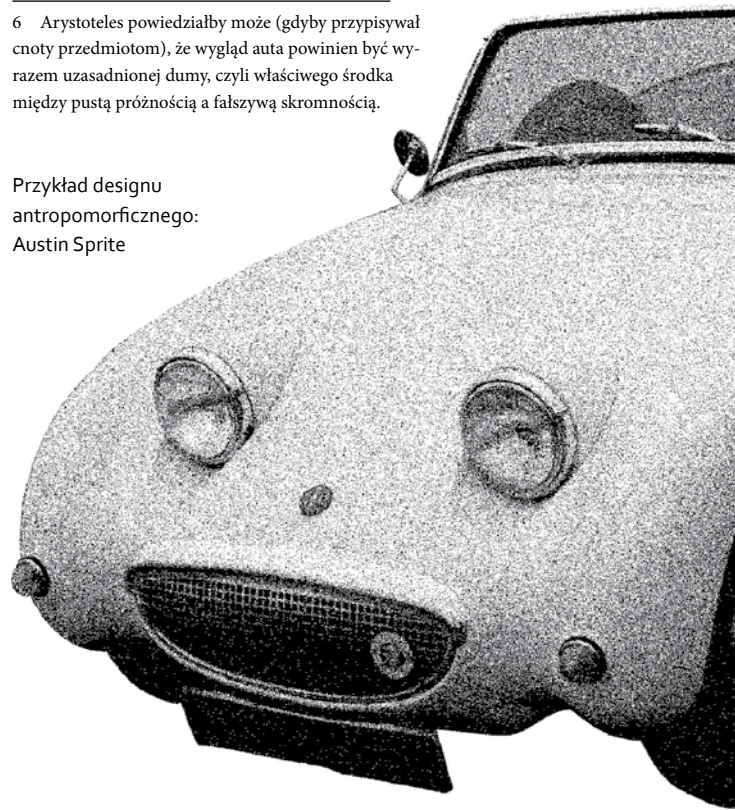
auta: wąska atrapa modelu Amilcar dawała wyobrażenie o jego szybkości; imponująca i wystylizowana na fronton klasycznej świątyni chłodnica Rolls-Royce'a oznajmiała jego królewskie ambicje; bijąca w oczy precyzją detali – zdobiła solidnego i drogiego Mercedesa; lekko pochylona do tyłu i dynamicznie wystylizowana – Alfę Romeo; groźna, strasząca olbrzymią mocą – potężnego Deussenberga; smukła, a zarazem elegancka i pełna wdzięku – przepiękne Bugatti.

Auto ma też swój profil; może on być elegancki, stateczny albo dynamiczny, o czym decydują takie cechy, jak długość maski, pochylenie przedniej szyby, kształt błotników, umiejscowienie przedniej osi w stosunku do atrapy chłodnicy itp. W tym wypadku powiązanie wyglądu auta z jego cechami jest wyraźnie funkcjonalne, nie opiera się na kodach kulturowych: długa maska kryć powinna duży, a więc mocny silnik, a znaczne przesunięcie silnika za przednią oś poprawia rozkład masy. Pod względem stylistycznym ideałem jest, kiedy wygląd auta oddaje doskonale jego prawdziwy charakter – nie sugeruje więcej, niż samochód oferuje, ale też nie ukrywa jego zalet⁶. A profil i *en face* auta pełnią do dziś w tym zadaniu rolę najważniejszą.

Wiele samochodów zawdzięcza swój sukces rynkowy antropo- lub zoomorficznym skojarzeniom, jakie budzi ich wygląd. Nic dziwnego, że kształty niektórych aut opisuje się takimi słowami, jak „zmysłowy”, „seksowny”, „drapieżny”. Przód Jaguara E-Type przypomina pysk rekina; reflektory Lamborghini Miura ozdobione są zalotnymi rzęsami; Austin Healey Sprite budzi sympatię swoim żabim uśmiechem; Corvette Stingray rzeczywiście wygląda jak groźna i jadowita płaszczka. Niektóre samochody poniosły jednak z tego samego powodu dotkliwą porażkę: rynkowa klęska Edsela, marki, na której Ford stracił

6 Arystoteles powiedziałby może (gdyby przypisywał cnoty przedmiotom), że wygląd auta powinien być wyrazem uzasadnionej dumy, czyli właściwego środka między pustą próżnością a fałszywą skromnością.

Przykład designu antropomorficznego: Austin Sprite



3 Za najstarszy wzorcowy przykład takiej konstrukcji uważa się na ogół model Mercedes Benz 35 HP z 1901 r.

4 Cały zespół napędowy umiejscowiony jest w przedniej części auta, przed linią wyznaczoną przez pedały gazu i hamulca.

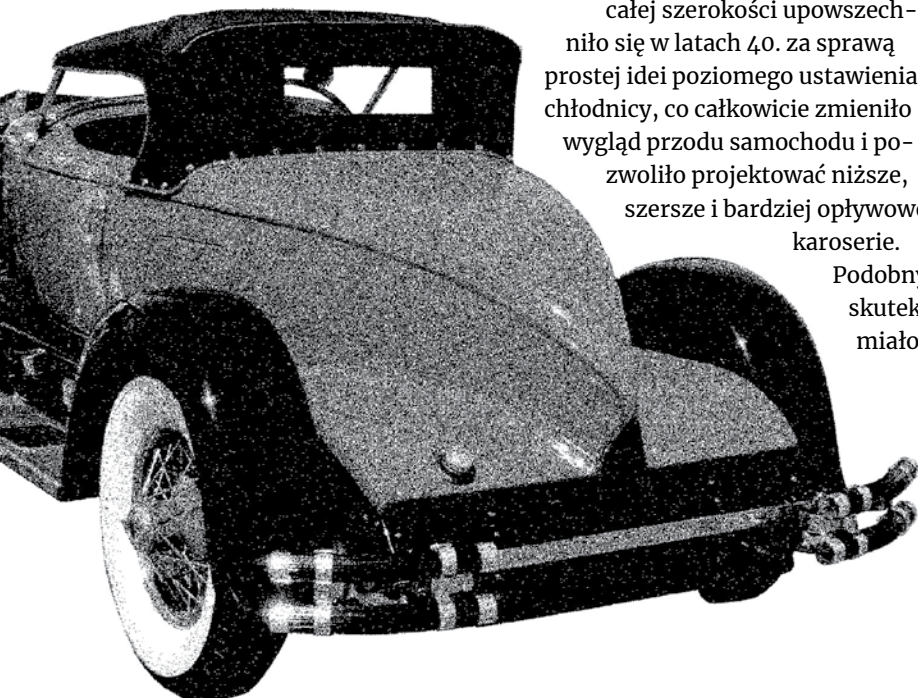
5 W epoce popularności firm karosujących częstą praktyką było zresztą, że producent samochodu sprzedawał klientowi niezabudowane podwozie z silnikiem i osłoną chłodnicy. Firma Rolls-Royce chciała nawet oprzeć swoją produkcję na sprzedaży takich podwozi, które miały służyć swoim właścicielom przez wiele lat i na które można by było nakładać coraz to nowe karoserie. Okazało się jednak, że postęp techniczny dorównywał w tempie zmianom trendów designerskich.

miliony, spowodowana była w dużej mierze nieudaną stylistyką przodu – auto wyglądało jak „Oldsmobile, który polizał cytrynę”.

Okresem najbardziej znaczącym dla zmian w wyglądzie samochodu było ćwierćwiecze między połową lat 20. a końcem lat 40. XX wieku. W 1925 r. samochód był składanką segmentów montowanych do drewnianego podwozia: część silnikowa z przodu, kabina pasażerska z tyłu. Do tej drugiej doczepiano kufry na bagaż, częściej z tyłu, czasem po bokach. Podwozie zawieszano na kołach – wysoko, na linii osi. Każde koło osłaniano oddzielnym błotnikiem i dodawano pozostałe elementy poprawiające komfort i bezpieczeństwo podróżowania: przednią szybę, dach na słupkach, przednie reflektory i tylne światła, koła zapasowe. Dbano przy tym, aby były one jak najbardziej dekoracyjne. Projektowanie nadwozi przypominało zatem sztukę klasycznych artystów-rzemieślników: krawców, stolarzy, architektów. I wymagało niekiedy współpracy specjalistów od różnych rzemiosł. Wynikało to oczywiście z genezy auta jako powozu z mechanicznym napędem, ale w ciągu wspomnianego ćwierćwiecza samochód wyzwalał się stopniowo z obciążeń tego dziedzictwa i nabierał istotowej autonomii, tożsamości, własnej, oryginalnej formy.

Proces ten miał dwie strony: techniczną i stylistyczną. Pewne techniczne pomysły i wynalazki wspierały albo wręcz umożliwiały stylistyczną ewolucję. Pontonowe nadwozie, czyli takie, które scala

Design Packarda Eight zainspirowany był kształtem łodzi



wszystkie elementy i obejmuje samochód na jego całej szerokości upowszechniło się w latach 40. za sprawą prostej idei poziomego ustawienia chłodnicy, co całkowicie zmieniło wygląd przodu samochodu i pozwoliło projektować niższe, szersze i bardziej opływowe karoserie.

Podobny skutek miało

zastosowanie giętych szyb (po raz pierwszy w Studebakerach zaprojektowanych przez firmę designerską Raymonda Loewy'ego w 1947 r.), które zrewolucjonizowało wygląd górnej części nadwozia.

W dziedzinie czystej stylistyki ewolucja samochodu przebiegała jako proces uwalniania jego formy od wpływów zewnętrznych. Projektanci szukali jego idei, przyglądając się kształtom innych pojazdów, naśladując ich formy, kopiując pewne elementy, zapożyczając reguły. Historia designu samochodowego to również najdoskonalsza ilustracja fascynacji szybkością, jaką przeżywała kultura w XX w. Słynny manifest futurystyczny F.T. Marinettiego jest chyba najbardziej znanym przykładem tej fascynacji⁷. Projektanci nadwozi samochodowych przez pół wieku szukali formy, która byłaby oryginalnym wyrazem idei szybkości.

W pierwszych latach po powstaniu samochodu był on, jak wspominałem, traktowany jak powóz bez konia.auta były wówczas w istocie pozabawionymi dyszla powozami, z oddzielnymi od siebie przedziałami dla



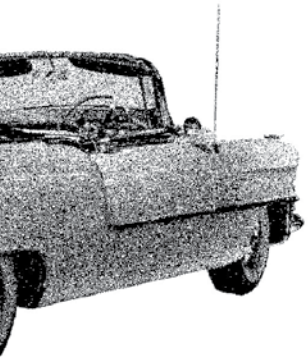
Tył Cadillaca Eldorado świadczy o ówczesnej fascynacji odrzutowcami

kierowcy i pasażerów (lub skrzyni bagażowej, jak w popularnym modelu Oldsmobile Curved Dash z 1901 r.), z silnikiem umieszczonym pod ławką i drążkiem, za pomocą którego sterowano przednimi kołami. Zarówno technologia budowania nadwozi (ręczne rzemiosło), jak i estetyczne priorytety (elegancja całości i ozdobność detali) były identyczne jak przy budowaniu powozów. Jednak z chwilą, kiedy samochód konstrukcyjnie nabrał indywidualności (układ z silnikiem i chłodnicą z przodu), styliści zaczęli szukać inspiracji gdzie indziej. W latach 20. w kształtach samochodów dominowały wpływy pojazdów poruszających się po wodzie. Smukłą, opływową formę łodzi, łączącą piękno z funkcjonalnością, naśladowano w kształtach błotników, maski, w budowie tylnej części nadwozia. Kwintesencją tego stylu i jego najdoskonalszy przykład stanowi nadwozie Bugatti 55 z 1932 r., zaprojektowane przez Jeana Bugattiego. Rodzina Bugattich łączyła talenty artystyczne i techniczne, dziadek Jeana był wytwórcą artystycznych mebli, ojciec, Ettore, genialnym mechanikiem, założycielem jednej z najświetniejszych

⁷ „Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy, ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu (...) ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki”. źródło: <https://pl.wikiquote.org/wiki/Futuryzm>.

firm w dziejach motoryzacji, zaś stryj – znanym rzeźbiarzem. Samochody Bugatti można traktować jak prawdziwe dzieła sztuki, liczba wyprodukowanych egzemplarzy typu 55 jest porównywalna z liczbą oryginalnych odbitek artystycznej grafiki.

Jednak kształt łodzi nie jest odpowiedni dla pojazdu poruszającego się w środowisku o wiele rzadszym niż woda, a przy większych szybkościach okazuje się wręcz niebezpieczny. Nadwozia samochodów z lat 20. i 30. XX wieku wyglądają pięknie, ale jeśli popatrzymy na nie jak na łódki odwrócone do góry dnem i poruszające się tyłem, dostrzeżemy sztuczność i bezcelowość takiej formy. Design naśladowujący statki i jachty często sprowadzał się do stylistycznych cytatów, bezsensownych z punktu



widzenia specyfiki samochodu jako takiego. Kierownica naśladowująca w formie koło sterowe jachtu i bagażnik wystylizowany i pomalowany jak dziób luksusowej motorówki mogą się wydawać ciekawą cechą stylu Packarda Eight z 1930 r., ale dziś wyglądają anachronicznie. A monstrualny tył Oldsmobile'a 98 z 1958 r. (i innych amerykańskich „krążowników szos” z tego okresu), przypominający pomost pełnomorskiego jachtu, robi wrażenie wręcz dziwaczne – niczym rogi i grzebień Triceratopsa.

Podobnie należy ocenić wpływ, jaki na design aut z lat 50. miało zafascynowanie samolotem odrzutowym. Podziwiano kształty odrzutowców, które odbierano jako ucieleśnienie idei prędkości. Tyle że zasady aerodynamiczne obowiązujące przy konstruowaniu naddźwiękowych samolotów nie mają żadnego zastosowania w samochodach użytkowych⁸. Styliści samochodowi w tych latach bez umiaru cytowali w swoich projektach elementy samolotu odrzutowego: olbrzymie ogony wystające z tylnej części nadwozia; potężne osłony chłodnic, szczerzące zęby jakby chciały wchłonąć jak najwięcej powietrza; odbijaki w zderzakach, przypominające podwieszane pod skrzydłami samolotów zbiorniki paliwa albo lufy działek; fałszywe wloty powietrza na masce albo po bokach karoserii; tylne światła uformowane na podobieństwo rozgrzanych do czerwoności wylotów silników odrzutowych.

I wszystko to w pojazdach, które podróżowały po autostradach z prędkością najwyżej stu mil na godzinę – raczej majestatycznie niż szybko. W dodatku te czysto dekoracyjne elementy

⁸ Pionowe stateczniki i odwrócone skrzydła stosuje się w bolidach wyścigowych jako elementy stabilizujące tor jazdy, ale w autach poruszających się po drogach publicznych nie mają one żadnego praktycznego zastosowania.

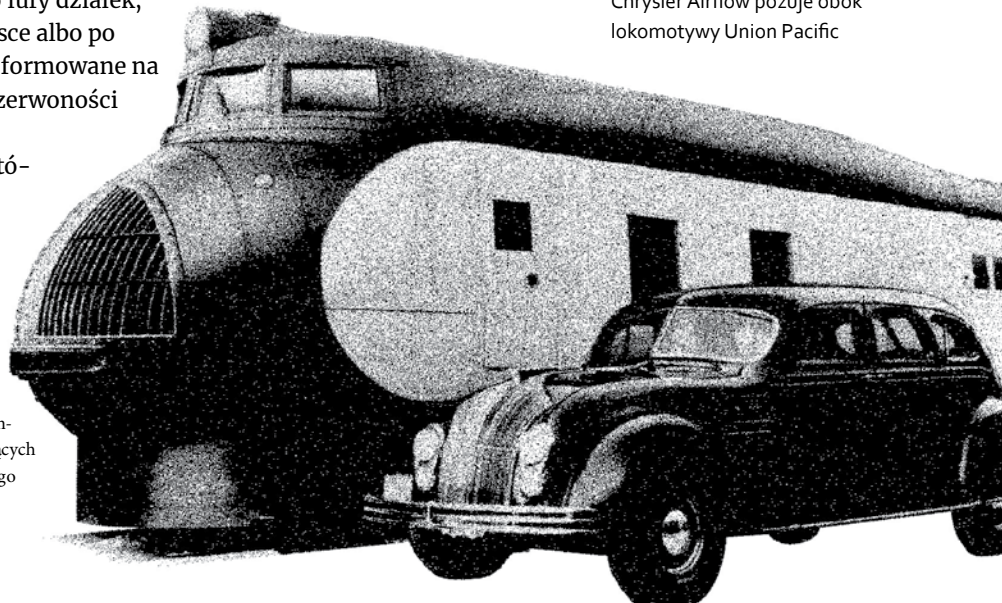
straszliwie i bezsensownie podnosiły masę samochodu. Na szczęście moda ta trwała krótko, nieco ponad dekadę, i została zastąpiona prostym i cudownie funkcjonalnym designem, który można określić jako autotematyczny – czerpiący inspiracje z samochodu w formie czystej, z auta wyścigowego.

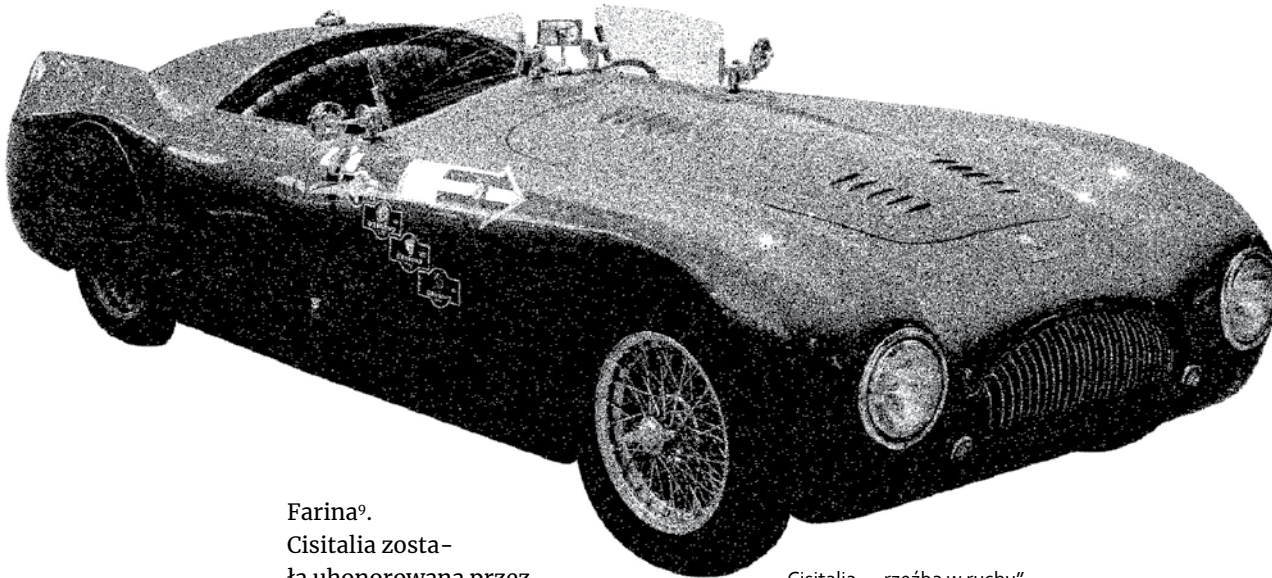
Wcześniej jednak pojawiła się na chwilę jeszcze jedna moda stylistyczna, wzorowana na lokomotywach – pojazdach o wiele bliższych idei samochodu niż łodzie

czy samoloty. Opływowe kształty szybkich lokomotyw spalinowo-elektrycznych, które pojawiły się w Stanach w latach 30., znalazły odbicie w stylistyce niektórych ówczesnych aut. Najbardziej znanym przykładem tej tendencji był Chrysler Airflow z 1934 r., którego stylistyka wymusiła zastosowanie rewolucyjnych pomysłów technicznych, takich jak przesunięcie kabiny do przodu (przez co zyskała ona znacznie na rozmiarach) i umieszczenie silnika nad przednią osią. Te ostatnie się przyjęły, design jednak nie – model okazał się rynkową kląpą. Choć znalazł naśladowców – znany powszechnie VW Garbus był jego mniejszą kopią.

To jednak nadwozie pontonowe – szerokie, zakrywające cały samochód, okazało się najlepszą formą dla auta. Pierwsze takie projekty realizowano już w latach 20. (Hanomag Kommissbrot, kilka modeli Bugatti). W latach 30. paru projektantów (Figoni, Spohn, Darrin) eksperymentowało z taką formą nadwozia, ale rzeczywisty wpływ na rozwój stylistyki samochodowej, niecierpiącej już z zewnętrznych wzorców, wywarli włoscy projektanci, tworzący w końcu lat 30. nadwozia takich aut jak BMW 328. A w 1946 r. we Włoszech powstał samochód, którego nadwozie można uznać za wzorec stylistyczny dla wszystkich późniejszych aut sportowych – Cisitalia 202. Jego konstruktorem był inżynier lotniczy Giovanni Savonuzzi, ale ostateczną formę nadał mu Battista „Pinin”

Chrysler Airflow pozuje obok lokomotywy Union Pacific





Farina⁹.

Cisitalia zosta-

ła uhonorowana przez

Nowojorskie Museum of Modern

Art i wystawiona jako pierwszy samochód

w historii MoMA jako stały eksponat i przykład

„rzeźby w ruchu” (*sculpture in movement*)¹⁰.

Wystarczy spojrzeć na boczną linię auta, by zrozumieć, na czym polegała rola tego projektu w historii samochodowego designu. „Pinin” Farina stworzył standard nadwozia typu *fastback* (odmiana coupé), jego wzorzec doskonały; ideę, która była potem kopiowana w najlepszych projektach lat 50. i 60. Trudno w zasadzie ocenić, czy na sukces tego designu wpłynęła bardziej rewolucyjność i prostota oryginału, czy piękno jego późniejszych naśladownictw w takich modelach jak Lancia Aurelia B20, Ferrari 375 Mille Miglia, Jaguar E Type, Aston Martin DB4, Maserati Ghibli, Datsun 240Z czy Ferrari Daytona. Sam Pininfarina rozwijał swoją ideę, ale własny talent dołożyli też do niej tacy projektanci jak Malcolm Sayer, Ercole Spada (firma Zagato), Albrecht von Goertz czy Giorgetto Giugiaro. Cudownie harmonijna linia nadwozia Cisitalii opływa łagodną falą przednie i tylne koła, komorę silnika oraz kabinę pasażerską, i stromo opada z tyłu. Całkowicie wbrew dotychczasowemu stylowi linia maski przebiega niżej niż przednie błotniki (umożliwił to stosunkowo mały silnik auta: pochodzący z Fiata, o pojemności zaledwie 1089cc i mocy 50 KM). Reflektory nie wystają poza obręb nadwozia, jak w większości konstrukcji przedwojennych, lecz wbudowane są w błotniki, a ich obrys poprawiają optycznie chromowe obwódki. Owalny wlot powietrza do chłodnicy jest spłaszczony u dołu i daje wrażenie kapryśnej „miny”. Pionowe stalowe elementy osłony chłodnicy stanowią piękny detal¹¹, podobnie jak dwa bliźniacze wyloty powietrza, umieszczone na błotnikach, za przednimi kołami, powtarzające kształt chłodnicy, oraz prosta kreska klamek, które wysuwały się z nadwozia po naciśnięciu małego guzika. W oryginalnym projekcie Pininfarina nie zastosował

Cisitalia – „rzeźba w ruchu”

w ogóle

zderzaków¹², nadał

natomiast przedniej i tyl-

nej części nadwozia kształt, który

oddawał ich funkcję – patrząc na te części

auta nie dostrzegamy żadnego „braku”.

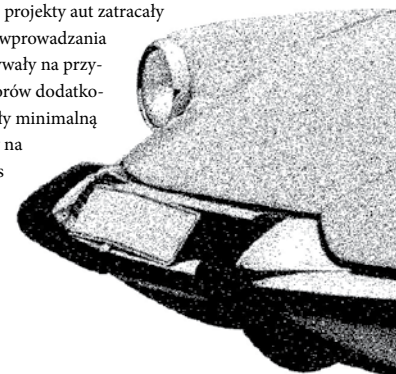
Jest też w historii motoryzacji samochód, który stanowi doskonale ucieleśnienie pojęć „awangarda” i „rewolucja”. To Citroen DS z 1955 r. Żaden inny samochód nie wywołał takiej sensacji w momencie jego publicznej prezentacji i żaden inny nie był połączeniem tyłu rewolucyjnych idei. Zaczniemy od nadwozia o opływowych, futurystycznych liniach, stworzonych przez rzeźbiarza Flaminio Bertonego. Zbudowano je z oddzielnych, wymiennych paneli. Dalej wewnątrz: oferujące przestrzeń zarezerwowaną dotąd dla aut o klasę wyższych; wysoki komfort podróżowania, zapewniony przez zastosowanie innowacyjnych materiałów i technologii; niecodzienne rozwiązania poprawiające ergonomię i bezpieczeństwo prowadzenia, jak jednoramienna kierownica, w pełni odsłaniająca widok na tablicę rozdzielczą. W późniejszych wersjach dodano jeszcze skrętne reflektory, które delikatnie podążały za ruchem kierownicy, doświetlając zakręty. Zaawansowany układ jezdny: nowoczesny przedni napęd ze wspomaganiami układu kierowniczego; automatyczne sprzęgło i niezwykle skuteczne

12 Egzemplarz Cisitalii wystawiony w MoMA jest wyposażony w szczątkowe zderzaki – zupełnie niepotrzebne, wyglądające jak doczepione do jego doskonałej formy. Przepisy drogowe często sprawiały, że projekty aut zatracaly swoją stylistyczną czystość w fazie produkcji albo wprowadzania na jakiś rynek. W latach 60. i 70. w USA obowiązywały na przykład przepisy, które zakazywały osłaniania reflektorów dodatkowymi przezroczystymi elementami oraz regulowały minimalną grubość zderzaków. Miało to dewastacyjny wpływ na wygląd europejskich aut eksportowanych wówczas do Stanów: Alfa Graduate i Jaguar E Type straciły jedynie opływowe osłony reflektorów, ale olbrzymie gumowe zderzaki MG B, Mercedes SL czy Porsche 911 to prawdziwy koszmar.

9 Przydomek „Pinin” (Mały) stał się częścią nazwiska Battisty Fariny.

10 Dzisiaj auta stanowią częsty element ekspozycji tego słynnego muzeum.

11 Zastosowanie tych elementów było wynikiem przypadku. Właściciel firmy Cisitalia miał w magazynie sporo części po dawnej fabryce rowerów i wykorzystał je po prostu.

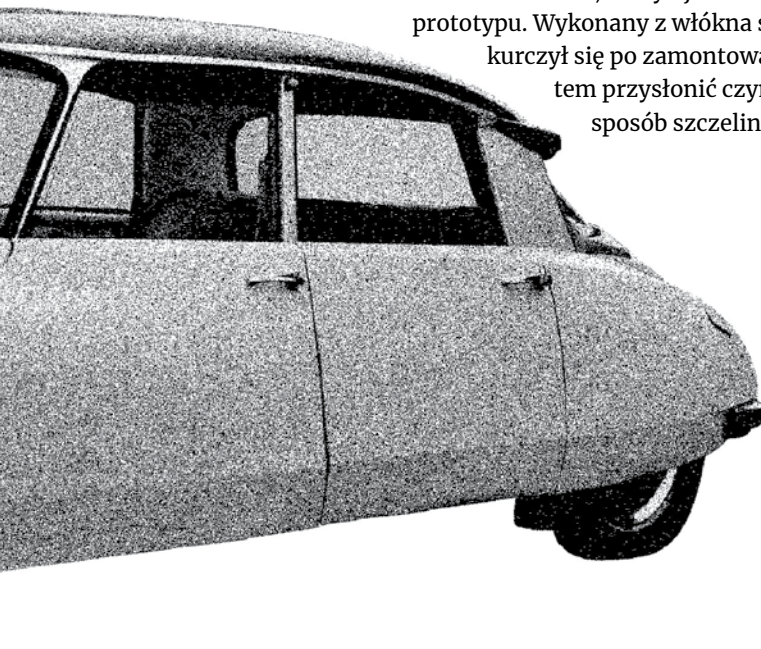


hamulce tarczowe na wszystkich kołach (uruchamiane nie pedałem, lecz okrągłym przyciskiem w podłodze). No i to królewskie zawieszenie: hydrauliczne i samopoziomujące, które sprawiało, że auto płynęło po najgorszych drogach jak po perskim dywanie i oferowało komfort, który nawet dwadzieścia lat później, w momencie wycofywania DS z produkcji, zdołały doścignąć jedynie najdroższe modele najbardziej luksusowych marek (jak Mercedes 600). Citroen DS miał tylko jeden mankament, za to istotny – silnik. Nawet kiedy przestała jednostka 1.9, pochodząca z przedwojennego modelu Traction

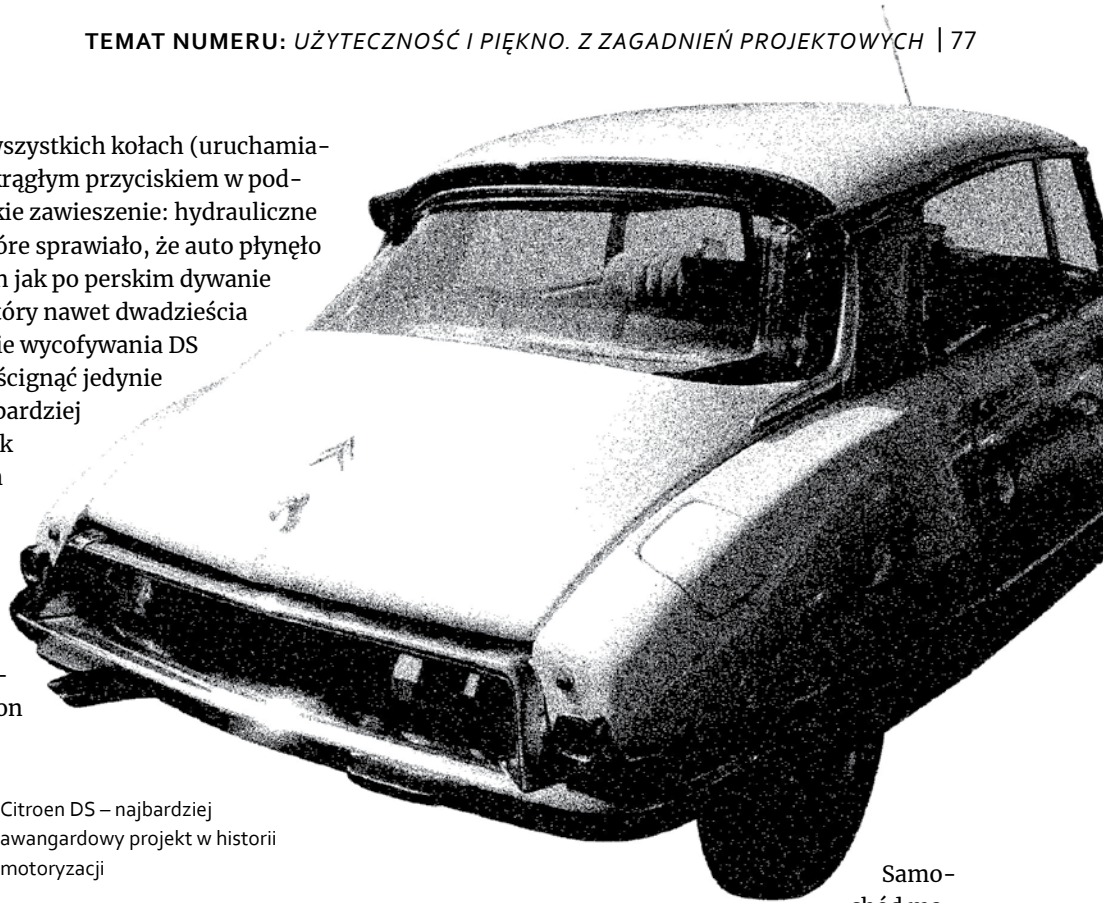
Citroen DS – najbardziej awangardowy projekt w historii motoryzacji

Avant, została zastąpiona nowocześniejszymi i mocniejszymi, to i tak nie dostawały one do poziomu całej konstrukcji. Gdyby Citroen DS otrzymał odpowiedni silnik, byłby ideałem.

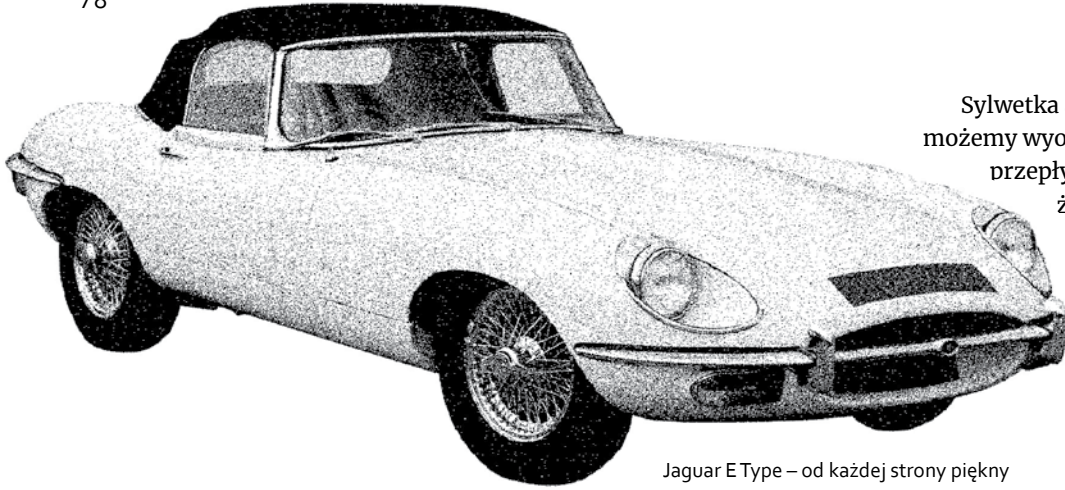
Skrót DS, czytany jako *déesse*, znaczy po francusku „bogini”; to właściwy przydomek dla tego modelu. Przód nadwozia przypomina Studebakera Starlina z 1953 r., całość jednak jest zdecydowanie oryginalna i ilustruje ówczesną fascynację „latającymi spodkami” (podobnie jak słynna Alfa Romeo Disco Volante, zaprojektowana przez Gioacchino Colombo w 1952 r.).



Citroen DS – najbardziej awangardowy projekt w historii motoryzacji



Samo- chód ma, jak na swoje wymiary, bardzo duży rozstaw osi – tylne koła znajdują się już za kabiną pasażerską, co pozwoliło ją znacznie powiększyć. Nadwozie składa się z dających się wymieniać paneli – błotniki, maska, dach stanowią osobne części, co ułatwiało naprawę w wypadku stłuczek. W dodatku wykonane one były z różnych materiałów, odpowiednich dla funkcji danej części – błotniki ze stali, maska i drzwi z aluminium, dach z włókna szklanego. Takie rozwiązanie pozwoliło zmniejszyć masę samochodu. Ciekawostką jest, że jeden z bardziej charakterystycznych detali stylistycznych nadwozia – wysoko umieszczone tylne kierunkowskazy, stanowiące harmonijne i konsekwentne zwieńczenie chromowanej listwy nad bocznymi oknami – został dodany w ostatniej chwili, żeby zamaskować defekt, który ujawnił się przy produkcji prototypu. Wykonany z włókna szklanego dach kurczył się po zamontowaniu, należało zatem przysłonić czymś powstałą w ten sposób szczelinę.



Jaguar E Type – od każdej strony piękny

Citroen DS

był samochodem dla wszystkich. Istniały tanie wersje ID, chętnie używane przez taksówkarzy; przestronne kombi, wykorzystywane jako karetki pogotowia; ekskluzywne i drogie kabriolety, osiągające horrendalne ceny i dzisiaj, na rynku klasyków; wreszcie, istniały liczne wersje rządowe, w tym samochody projektowane dla prezydentów Francji. I należy podkreślić, że nawet najtańsze ID zapewniały ten niebiański komfort, który stał się wizytówką modelu.

Wśród miłośników motoryzacji panuje przekonanie, że najpiękniejszy okres w stylistyce samochodowej to lata 60. ubiegłego wieku. I niemal równie powszechny jest pogląd, że najpiękniejszym autem lat 60. był Jaguar E Type. W samochodzie tym idea prędkości znalazła swoją widzialną formę. W dodatku ten kształt nie oszukiwał, osiągi auta czyniły go w 1961 r. najszybszym brytyjskim samochodem produkowanym seryjnie, porównywalnym pod tym względem z najlepszymi modelami z Włoch. Jego cena była szokiem dla konkurencji, niemal tak wielkim, jak ten, wywołany jego prezentacją na salonie w Genewie. Auto zachwycało wszystkich, stając się momentalnie obiektem kultu i pożądania. Sprawił to przede wszystkim wygląd samochodu. Malcolm Sayer, twórca nadwozia E Type, połączył w nim perfekcyjnie ówczesną wiedzę w zakresie aerodynamiki z elementami kulturowo kojarzonymi z mocą, pięknem i szybkością auta. Niektórzy twierdzą, że design Jaguara E Type był bezwstydnie i wyłącznie nakierowany na robienie wrażenia, na uwodzenie. To nieprawda: Sayer wykorzystał swoje doświadczenie z projektowaniem nadwozia dla wyczynowego modelu D Type, który odnosił sukcesy w wyścigach samochodowych w latach 50. i przyczynił się do utrwalenia sportowego wizerunku marki Jaguar. Skopiował w drogowym modelu środkową część nadwozia auta wyścigowego i „ucywilił” jego przód i tył. Nadwozie typu D było po prostu skuteczne; w E Type – stało się piękne.

Sylwetka auta wydaje się doskonale opływowa¹³, możemy wyobrazić sobie strugę powietrza, która przepływa po jego nadwoziu, nie napotykając żadnej przeszkody. Przód jest obły, maska nieziemsko długa, tył lekko uniesiony. Poprzeczny przekrój nadwozia to niemal doskonały owal, a wlot powietrza do chłodnicy jest jego geometryczną kopią. Szklane osłony reflektorów stanowią integralną część błotników i kontynuują ich linię. Zderzaki, kierunkowskazy,

klamki i rury wydechowe ukształtowano tak, jakby miały wskazywać powietrzu, które ma opływać auto. Wybrzuszenie na masce i szczeliny do odprowadzania ciepła, konieczne ze względów technicznych, ostentacyjnie informują o potężnej mocy kryjącej się pod nią. Kubełkowe fotele I serii, choć niewygodne i niedające się regulować, pasują do drapieżnego stylu E Type. To auto miało tak zmysłowy i ponętny wygląd, że prowokowało nawet do żartobliwych komentarzy we freudowskim duchu.

Jaguar E Type był prawdziwą gwiazdą, szczególnie I seria (1961–67). Seria II zyskała na użyteczności (nowocześniejszy silnik, mocniejsze hamulce, wygodniejsze wnętrze), ale straciła na pięknie (na skutek amerykańskich przepisów odkryto reflektory, zamontowano większe i przesunięte nad zderzak tylne światła)¹⁴. Ten samochód nie potrzebował żadnej reklamy – każdy o nim marzył. Jeździli nim sławni ludzie: członkowie rodziny królewskiej, aktorzy, muzycy, kierowcy wyścigowi; ale kiedy do niego wsiadali, to on był gwiazdą, nie oni. Firma nie nadążała z realizacją zamówień, więc kiedy zgłosił się do niej producent nowego serialu The Saint z prośbą o wypożyczenie egzemplarza do filmu, odmówiła. Są takie samochody, które stały się ikonami kultury masowej dzięki pewnym zewnętrznym okolicznościom: jak właśnie samochód Simona



13 Napisałem „wydaje się”, ponieważ wiedzy o aerodynamice samochodów nie sprawdzano jeszcze wtedy powszechnie w tunelach aerodynamicznych. Oparta była ona na teoriach pochodzących z inżynierii lotniczej.

14 O serii III, choć miała potężny silnik V12, lepiej nie wspominać: w 1975 r., kiedy kończono jej produkcję, firma miała kłopot ze sprzedażą ostatnich egzemplarzy (pomalowanych na żalobny czarny kolor).

Templara – Volvo P 1800¹⁵; jak Aston Martin DB5 – najśłynniejszy gadżet Jamesa Bonda; czy Porsche 550 RS – auto, w którym zginął James Dean. O Jaguarze E Type można stwierdzić, że sam zapracował na swój ikoniczny status.

W artykule ograniczyłem się do omówienia designu samochodów sportowych, dlatego jego tematem przewodnim było piękno kształtów. Muszę jednak dodać, że są takie modele, które stały się ikonami samochodowego designu z innych powodów: Citroen 2CV – dlatego, że był rozczulająco brzydki i zachwycająco

prosty; VW Golf – ponieważ stworzył nowy typ auta i sam stanowił jego przykład doskonały; Ford Mustang – bo reprezentował sobą wszystko, co kojarzy się z amerykańską kulturą; Jeep Willys – ponieważ stanowił archetyp auta terenowego. Design samochodowy może osiągać poziom sztuki nie tylko wtedy, kiedy jest nakierowany na piękno odzwierciedlające idee prędkości. Jednak *tylko* wtedy może ten poziom osiągnąć, kiedy uda się w formie konkretnego samochodu wyrazić w pełni jego *telos* – cel, dla którego go zaprojektowano.

15 Jak widać, przez przypadek – w zastępstwie Jaguara.

Słowa kluczowe: design samochodowy, projektanci, ikony stylu samochodowego

Bibliografia

- Buckley M., *Classic Cars. A Celebration of the Motor Car from 1945 to 1975*, Anness Publishing Limited, London 1996.
- Cumberford R., Zumbunn M., *Legendarne samochody. Klasyka stylu i projektowania*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska i J. Majszczyk, Wydawnictwo Olesiejuk, 2008.
- Guzzardi G., Rizzo E., *Wyśnione auta. Historia rozwoju kabrioletów*, przeł. R. Gołędowski, Wydawnictwo Warbud S.A., Warszawa 2000.

Źródła internetowe

- <https://pl.wikiquote.org/wiki/Futuryzm>
- <https://www.nytimes.com/2007/07/08/automobiles/collectibles/08AIRFLOW.html>
- <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2002/autobodies/cisitalia.html>

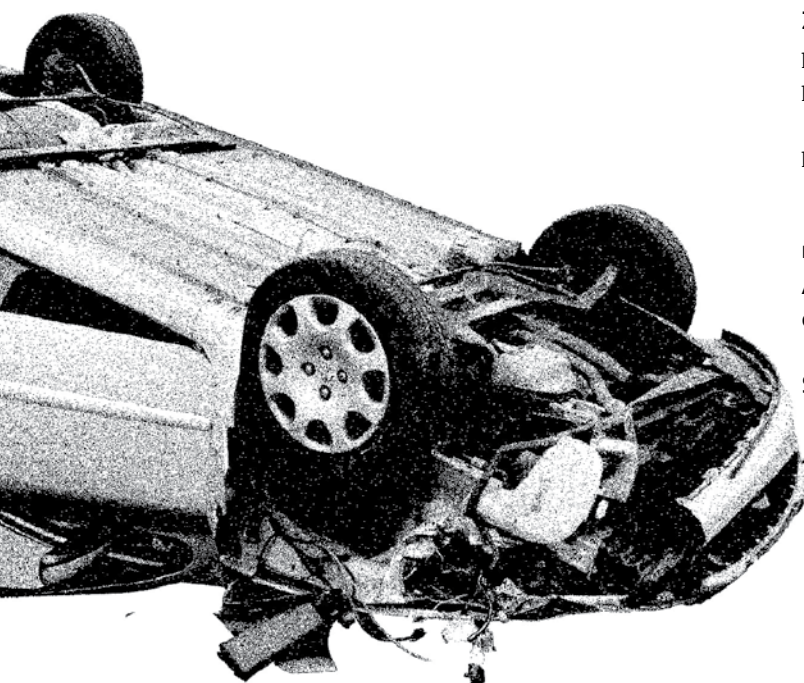
PRZEMYSŁAW PACZKOWSKI

A Charm of the Shape. Outline of the History of Car's Design

Summary

The test presents the history of evolution of car design until the 1960s, when car styles became functional art of autonomous nature, unaffected by any influences outside automotive industry. The author also discusses style-features of a few cars which have become icons of car design.

Key words: car design, designers, icons of car style



Litera po literze...

Projektowanie kroju pisma Europa Familiaris¹

Kaligraf nie pozwoliłby sobie na te zakrętasy albo, ściślej mówiąc, próby zakrętasów, o, tych niedokończonych ogonków (...), to doprawdy ma charakter, wзира stąd cała dusza pisarza wojskowego: i rozmachnąć by się chciało, i talent się domaga uzewnętrznienia, ale wojskowy kołnierz ciasno zapięty na haftkę, więc dyscyplina odbija się na kształcie liter; śliczna rzecz!

...ował zmieniony, troszkę okrągłszy, i w dodatku – pełno zakrętasów, a zakrętasy to najniebezpieczniejsza rzecz! Zakrętasy wymaga niezwykłego smaku; jeśli jednak uda się, jeśli nie naruszono proporcji, to pismo takie jest czymś niezrównanym, tak dalece, że można się w nim zakochać.

Inspiracje

Niedawno podczas rutynowego przeglądu zawartości domowej biblioteczki natrafiłam na materiały zgromadzone przy pracy nad dyplomem magisterskim. Był to cały segregator szkiców, wydruków, notatek. Niektóre szybkie i niedbałe, żeby tylko uchwycić odlatującą myśl. Inne znowu urzekły czystością linii, dokładnością nakreślonych konturów – uczta dla oka. Skupiając uwagę i przyzwyczajając wzrok do drażniącej siatki papieru milimetrowego mogę z powodzeniem prześledzić rozwój każdego ze znaków. Każdy przywołuje serię wspomnień. Przez ile wieczorów zasypiałam z uporczywą myślą o ogonku pod „A”? A litera „B”...? „G”, której kształt „spadł mi z nieba” prawie w ostatniej chwili? Ogólna wizja, charakter kroju był gotowy w momencie przystąpienia do projektu, ale ilość pytań powstających przy każdej świeżo postawionej kropce rosła lawinowo.

Patrzyłam z niedowierzaniem i podziwem, jakbym właśnie zakradła się niepostrzeżenie do szuflady ambitnego grafika. Milcząco pogratulowałam sama sobie (nie ma to nic wspólnego z nieskromnością!) i kiwając głową z miną udobruchanego krytyka, odłożyłam ciężki segregator z powrotem na półkę. Daruję sobie sentymenty związane z retrospektywą tych kilku lat i przejdę do rzeczowego (mam nadzieję) opisu tego, co wprawiło mnie w zdumienie.

Magisterska praca dyplomowa wykonana w „Pracowni projektowej I” Wydziału Sztuki UR, pod kierownictwem prof. Nuckowskiego nosi tytuł: *Historyczne kroje pisma. Estetyka liternictwa cyrylicznego w autorskim kroju pisma Europa Familiaris*.

Pomysł takiego tematu wyniknął spontanicznie, podczas lektury *Idioty* Dostojewskiego. Trudno wyrazić ogrom przeżywanego wtedy emocji. To czas, kiedy całą duszą podąża się za bohaterami powieści, żyjąc z nimi, czując to, co oni. Każda postać staje się tak znajoma, tak żywa, jakby wywołana z pamięci. Teksty powieści *Bracia Karamazow* i *Idiota* towarzyszyły mi przez kilka miesięcy, ale w pamięci ciągle dźwięczą poszczególne frazy, odżywają konkretne emocje i sceny. Byłam porażona wyszukaną estetyką wyrażenia, głębią motywów i przenikliwej charakterystyki postaci. Sama budowa dzieł, ich struktura i pełna życia narracja – niezwykle kreatywna i zaskakująca, wciąż dają powód do zachwytu. Zawarte w każdej powieści rozważania autora wkładane w usta bohaterów czy to na temat religii, moralności czy historii to skarb; słowa, które tak głęboko dotyczą istoty rzeczy, że zapamiętuje się je i powraca do nich w codziennym życiu. Filozofię Dostojewskiego uważam za jeden z niezwykle ważnych czynników nadających kształt moim teraźniejszym myślom.

Jednak lektura *Idioty* dała również bezpośredni impuls do napisania wspomnianej pracy. Opis kilku wykaligrafowanych przez księcia Myszkina zdań był jak nagle olśnienie. Zachwył szczegółami każdego z prezentowanych przez bohatera rodzajów pisma, wyczuwanie estetyki i trafne uchwycenie słowami charakteru liter, którymi autor czaruje czytelnika udzieliły się również mnie, choć opis przecież nie zawierał ilustracji. Napisy z tego rozdziału *Idioty* powstał w mojej wyobraźni po dokładniejszym zapoznaniu się z historią pisma, szczególnie cyrylicy.

Całą historię pisma, od jego początków aż po dzień dzisiejszy można byłoby zmieścić w jednym zdaniu, nazywając ją poszukiwaniem najlepszego (z punktu widzenia użytkownika, ale także estetyki) sposobu komunikacji międzyludzkiej, która jest w stanie przetrwać działanie czasu i przestrzeni.

Ścieżki rozwoju pism słowiańskich odróżniają się zasadniczo od historii przemian, jakie zachodziły w piśmie łacińskim. Wiąże się to z odmiennością kulturową nasadzoną przez rozłam w Kościele, który podzielił Europę na dwie strefy wpływów określonych już w IV w. n. e. poprzez podział Cesarstwa Rzymskiego.

Za twórcę cyrylicy uznaje się tradycyjnie braci – mnichów Cyryla (Konstantego) i Metodego, a także prawdopodobnie jednego z ich uczniów, Klemensa Ochrydzkiego. W swojej formie graficznej cyrylica jest pismem słowiańskim, które zostało stworzone na

1 Artykuł został opracowany na podstawie tekstu pisemnej pracy magisterskiej i stanowi jego rozwinięcie.

2 F. Dostojewski, *Dzieła wybrane*, t. 2, *Idiota*, PIW, Warszawa 1984, s. 37.



A B C D E F

G H I J K L M N

O P Q R S T

U V W X Y Z

? ! () ; : ,

podstawie greckiej majuskuły z dodatkiem liter zapożyczonych z alfabetu hebrajskiego. Jej powstanie datuje się na koniec wieku IX i umiejscawia się w Macedonii lub Presławiu, ówczesnej stolicy Bułgarii. Najdłużej cyrylica w pierwotnej postaci przetrwała w Rumunii, Bułgarii i Serbii, gdzie posługiwano się nią do XIX w. Na Rusi doczekała reform Piotra I w XVIII w. i została zamieniona na pismo grażdzańskie. Obecnie w tej formie jest w użyciu w krajach wschodniosłowiańskich, takich jak: Rosja, Białoruś, Ukraina oraz innych państwach byłego ZSRR i Mongolii.

Z wybranych przeze mnie krojów pisma cyrylickich najistotniejsza z punktu widzenia mojej pracy dyplomowej jest więź (lub pismo wiązane), charakteryzująca się zwiężłym, monogramowym sposobem łączenia liter. Ten rodzaj pisma występował w drogocennych, bogato zdobionych rękopisach oraz XVI-, XVII-wiecznych drukach nawiązujących do stylów poprzednich epok. Jest kojarzona głównie z tekstami religijnymi, ale zdarzają się również świeckie dokumenty (jak księgi rejestrów i nadania carskie) wykonane z użyciem więzi. Początkowo więź była używana w nagłówkach, pierwszych tekstowych ekslibrisach jako połączenie dwóch, trzech przeplatających się liter. Później zaczęto pisać nią już całe wiersze tekstu, ale zawsze tylko w jednym rzędzie. Charakterystyczną cechą więzi jest częste występowanie ligatur masztowych, w których dwie pionowe kreski sąsiadujących ze sobą liter zlewały się w jeden element. Więż była trudno czytelna, używano jej głównie do dekoracji nagłówków lub podkreślenia w tekście pojedynczych, najbardziej znaczących słów. Stylistycznie możemy rozróżnić dwa rodzaje więzi: okrągłą i ostrą. Najszerzej wykorzystywana była we wczesnych dziełach drukarskich. Więż przetrwała począwszy od swojej fazy początkowej w XV wieku, przekształcona na czcionki drukarskie była w użyciu aż po wiek XX i wykorzystywana jest również dzisiaj w różnego rodzaju wydawnictwach o tematyce sakralnej.

Obecnie w naszej kulturze cyrylica postrzegana jest nieco egzotycznie i nawet w swoim współczesnym kształcie przypomina o archaicznym formach pisma, kojarzy się z tak dla nas odmienną duchowością Wschodu. Jest także znakiem działania czasu, który oddzielił sąsiadujące ze sobą narody. Ich głęboki podział dokonywał się między innymi poprzez używanie różnych alfabetów. Dla krajów uznających zwierzchnictwo papieża była to łacina, tereny Bizancjum otrzymały w spadku po antycznym imperium grekę, która po modyfikacji i wchłonięciu tradycji piśmienniczych południowych Słowian, rozpowszechniła się jako cyrylica. W ciągu całych stuleci drogi tych dwóch alfabetów wciąż przeplatały się. W wielu krajach posługiwano się na co dzień zarówno jednym, jak i drugim

rodzajem pisma. Do takich terenów należały m.in. ziemie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, której wschodnie dzielnice zdominowane były przez ludność etnicznie ruską wyznania prawosławnego³.

Nawiązanie do tych zjawisk historyczno-kulturowych zawarte jest w nazwie kroju pisma. „Europa Familiaris” to zwrot zapożyczony z tytułu książki Czesława Miłosza *Rodzinną Europą*, który przetłumaczyłam na język łaciński. Autor maluje w niej niezwykle subiektywny i barwny obraz otaczającego świata; lejtmotywem jest poszukiwanie tożsamości człowieka pochodzącego z inteligentnej rodziny, żyjącego w tej „gorszej” części Europy. Jest to wewnętrzna walka między spuścizną historii i wymogami teraźniejszości. Tereny współczesnej Litwy, rodzinnych stron Miłosza, były tygłem wielu kultur, religii i języków, w których niegdyś dominowała łacina i cyrylica. Książka to zapis dylematów poety, będących rezultatem wewnętrznego konfliktu. Dla niego są one cennym źródłem twórczych inspiracji i stanowią o bogactwie efektów pracy artysty.

Oprócz pisma, które stanowi o odrębności i przynależności etnicznej, jednym z nieodłącznych elementów kultury chrześcijańskiego Wschodu jest religijność, przejawiająca się najepełniej w ikonie.

Zagadnienie malarstwa ikonowego zajmuje mnie nieprzerwanie od prawie dziesięciu lat. Ikona pojawiła się w mojej twórczości podczas pobytu we Lwowie. Na początku nieśmiało, niepewnie, zupełnie nieświadomie zaczęła wchodzić w mój świat, a po kilku latach nieustannych prób jej zrozumienia, ogarnęła całe moje myślenie artystyczne i stała się długo wyczekiwany, wypracowanym *credo*.

Cały świat przedstawiony w ikonie składa się w pierwszej kolejności z linii, które w zestawieniu z lokalnymi plamami barw dają harmonijny obraz świata. Tutaj linia rysunku jest niezastąpionym środkiem wyrazu, który strukturyzuje przestrzeń, potraktowany dekoracyjnie wprowadza dodatkowe elementy zdobnicze. Dogmatycznej poprawności, ale także wykwiutności ikonie dodają inskrypcje. Wykonywane jako ostatni etap tworzenia, zwieńczają dzieło i świadczą o jego gotowości. Właśnie linia, grafika jest klamrą spinającą cały proces powstawania ikony; zaczynając od odręcznego rysunku i grawerowania w zaprawie, po końcowe „bliki”, obrysy nimbów, kaligraficzne podpisy.

Artysta zajmujący się malowaniem czy też pisanie ikon staje przed ciekawym problemem; okazuje się, że liternictwo można i powinno się traktować jako oddzielną sferę twórczości – rozwijać ją, zgłębiać

³ Wprowadzenie postanowień unii lubelskiej z 1569 r., później unii brzeskiej 1596 (utworzenie Kościoła unickiego) utrwaliło i nasiliło obecne już wzajemne wpływy oraz obustronną wymianę kulturową.

teoretycznie i praktykować warsztatowo, ponieważ jest to taki sam element składowy, jak kwestia koloru czy rysunku. Zatem wszystko zaczyna się i kończy na Literze.

Niezwykle ważne jest umiejętne używanie pisma. Powielając znak graficzny bez jego zrozumienia popełniamy błędy, których nie jesteśmy świadomi. Osoba nie posługująca się wprawnie cyrylicą nie jest w stanie przepisać odręcznie prostego fragmentu tekstu bez chwili niepewności, elementu wahania, który bez wątpienia jest widoczny dla użytkownika tego rodzaju pisma. Podobnie będzie z ozdobnymi literami; każda z nich ma charakterystyczne cechy w formie wygięć, skosów, łuków. W przypadku nieświadomej stylizacji litera staje się nieczytelna.

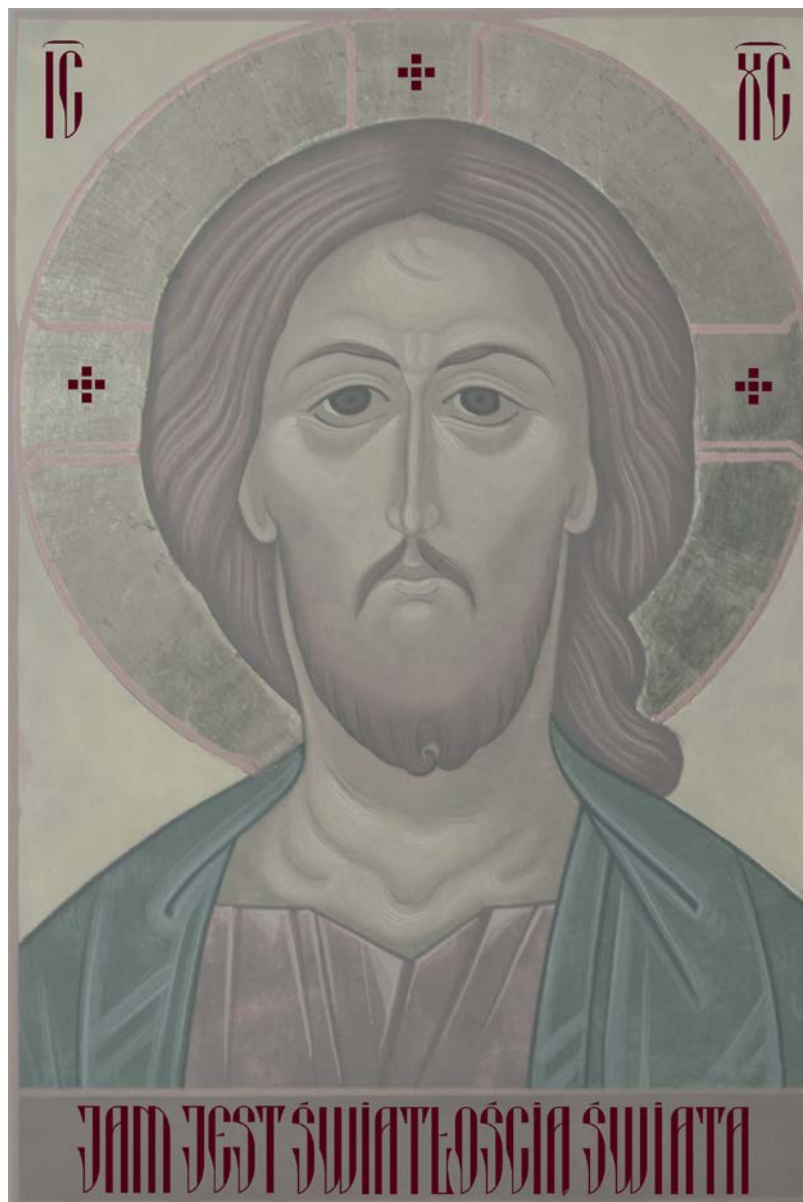
Kilkuletnia praktyka ikonopisania dała mi możliwość poznania różnych odmian krojów pisma cyrylicy. Posiłkując się znajomością dwóch języków wschodniosłowiańskich oraz dość długim doświadczeniem w posługiwaniu się nimi na co dzień, udało mi się osiągnąć zdolność rozumienia języka staro-cerkiewno-słowiańskiego w stopniu wystarczającym do samodzielnego tłumaczenia napisów na ikonach, fragmentów tekstów liturgicznych i świadomego uczestnictwa w prawosławnych nabożeństwach. Dzięki temu stało się możliwe komponowanie własnych, prostych tekstów oraz podpisów w tym języku. A to z kolei przyczyniło się do zapoczątkowania samodzielnych eksperymentów projektowych w celu stworzenia kroju, który można będzie zastosować dla alfabetu łacińskiego zachowując stylistykę cyrylicy.

Budowa

Nie będę próbowała powtórzyć barwnego stylu opisu, jaki Dostojewski umieścił w swojej powieści. Przedstawiając swój krój, ograniczę się do wymienienia jego kilku najważniejszych cech.

Jest to krój łaciński; składa się z kompletu wielkich liter, nie posiada kursywy ani minuskuły. Pismo, które inspirowało mnie najbardziej – cyrylicycka więź, która jest używana w drukowanych księgach liturgicznych po dziś dzień, występuje wyłącznie w majuskule. Podążając wiernie za specyfiką moich wzorców, zaprojektowałam EUROPA FAMILIARIS jako krój dekoracyjny, nagłówkowy. Ma charakter dwuelementowy, bezszeryfowy.

Litery charakteryzują się „blokową” budową oraz dużą powtarzalnością elementów. Są nimi fragmenty obrysów figur geometrycznych, takich jak owal i koło o różnych wartościach promienia przekształcone w taki sposób, aby zachowywały ten sam rozmiar i krzywiznę. Bazą jest masywna pionowa kreska o proporcjach grubości do wysokości 1:9. Jako wartość



Katarzyna Bieniasz, Ikona

kontrastowa pojawia się kreska cieńsza, odpowiadająca grubości 14 pkt.

Większość liter kroju ma nietypową budowę, co jest związane z chęcią upodobnienia ich do znaków cyrylicy. W kontekście podobieństwa i powtarzalności poszczególnych elementów budowy znaki można podzielić na grupy: B, K, P, R; C, E, O; M, N, U, V, W.

Najbardziej przypomina pisma cyrylicycka forma liter B, K, R. Kreski rozchodzące się od głównej linii bazowej posiadają ostre załamanie, które tworzą półokrągły łuk na poziomie 2/3 wysokości. Uzyskana w ten sposób przeciwforma odgrywa niezwykle ważną rolę i nadaje dekoracyjności w fakturze kroju. Ruch ten jest podtrzymany przez dość gwałtowny „uskok” w literach S, Z, X.

Dolna część znaków charakteryzuje się zaokrąglonymi wcięciami liter C, E, J, O, S, V, W. Ten zabieg wprowadził wrażenie lekkości i ażurowości ciężkawy w proporcji liter. Jednocześnie górna linia tekstu

charakteryzuje się niemal monotonnym spokojem. Dominują w niej zakończenia łukowate. Pozostałe zakończenia są to prostokątne belki (H, I, K, L, N, U, V, W, X, Y) lub podobne kształty złączone poziomą cienką kreską (F, T, Z).

Specyficznym elementem jest ozdobne zakończenie dolnej poziomej kreski w literach L, Z oraz S i J. W przypadku pierwszych dwóch jest to dodatek pozbawiony funkcji, w dwóch kolejnych znakach to element



Katarzyna Bieniasz, projekt kartki świątecznej

funkcjonalny, nieodłączna i rozpoznawalna część litery w postaci wychodzącego ku górze „zawijasa”. Jest to powtórzenie kształtu wcięcia z liter o owalnym rysunku (C, E, O, V, W).

Krój ma charakter bezszeryfowy, chociaż posiada kilka elementów podobnych do zakończeń szeryfowych. Jest to na przykład skierowany „ostrzem” do dołu klin przy poziomej kresce liter F, J, T, Z. Ten sam element jest obecny w postaci środkowej belki w E, F, Ł, został także wykorzystany jako akcent ozdobnego zakończenia dolnej części L oraz Z. Ten sam kształt posłużył jako „ogonek” przy literach A, Ę. Omawiany wyżej kształt znalazł swoje miejsce jako znak dodatkowy również w pozostałych literach diakrytycznych Ć, Ń, Ó, Ś, Ź. Tym razem ustawiony jest horyzontalnie, wystaje ponad górną linię tekstu i nie dotyka żadnej z liter.

Cyfry arabskie powstawały w podobny sposób, już po znalezieniu ostatecznej formy alfabetu. Cyfra 0 od różnia się od litery O dolnym zakończeniem. Z szeregu cyfr wyróżnia się 4 i 9. W przypadku tych dwóch cyfr konieczne było dodanie nowego elementu i nieznaczące

zakłócenie rytmu. Dopełnieniem kompletu liter są podstawowe i najczęściej używane glify projektowane na zasadach dotyczących pozostałych znaków.

Kolejnym, osobnym zagadnieniem przy projektowaniu było ustalenie odstępów między poszczególnymi literami, kierując się zasadą wizualnego postrzegania form. Ze względu na nietypowy wygląd większości liter najważniejszym kryterium okazały się światła utworzone przez ostre wcięcia i łuki. Stąd odległości między literami o pełnym lub prawie pełnym obrysie są większe niż między literami tworzącymi większe światło.

W związku z dużą powtarzalnością elementów pionowych szczególnie w zestawieniu liter pełnych, jak H, M, W, litera I jako najmniej zróżnicowana pozostawała nieczytelna i była odbierana jako luźny element przypadkowo „oderwany” z kształtu innego znaku. Dlatego nad wielką literą I została dodana kropka. Rozwiązanie to nie jest charakterystyczne dla prawidłowej pisowni, jednak zadanie projektowe – ułatwienie czytelności – zaważyło na tej decyzji.

W projekcie Europa Familiaris znaki alfabetu łacińskiego zostały rozszerzone o polskie litery diakrytyczne. Była to zarazem bezpośrednia motywacja, punkt kulminacyjny i najtrudniejszy etap pracy jednocześnie. W Internecie można znaleźć znaczną ilość krojów stylizowanych w oparciu o reprodukcje starodruków i rękopisów cyrylickich z różnych epok historycznych (m. in.: Cyree, MacedonianChurch, Fita, Izhitsa, Ewangelie), jednak niewiele z nich spełnia podstawowe warunki dobrego fontu. Nie wszystkie z nich wyróżniają się spójnością estetycznych form; rzadko są rzetelnie opracowane graficznie i niejednokrotnie budzą zastrzeżenia odnośnie wygody stosowania. Nie znalazłam żadnego fontu opartego na stylistyce średniowiecznej cyrylicy, który posiadałby komplet polskich znaków i glifów, a zaledwie kilka z nich miało w składzie cyfry arabskie.

W projekcie częściowo pominięte zostały kategorie czytelności i rozpoznawalności znaków kroju, które są tak istotne z perspektywy odbioru dłuższych tekstów. Krój Europa Familiaris ma za zadanie wywołać u czytelnika iluzję wibracji pisanego tekstu, ma być on odbierany jako ornament, jako ciąg znaków ujednoczonych na tyle, żeby „ukryć” na moment znaczenie tekstu. Jest to rodzaj zaproszenia do gry, wyzwania, które stawiają przed współczesnym, nieobeznanym czytelnikiem historyczne teksty ze swoimi zabiegami stylistycznymi i językowymi (ligatury, abrewiacje). Dzięki temu stają się jeszcze bardziej atrakcyjne wizualnie. Służą temu takie zabiegi jak: jednolita linia bazowa tekstu, zmniejszenie światła między znakami oraz między wyrazami, wydłużenie proporcji liter i podkreślenie kierunków pionowych, niewielkie deformacje niektórych krzywizn i upodobnienie znaków do liter cyrylickich, wprowadzenie dwóch grubości kreski w konstrukcji glifów, duża powtarzalność poszczególnych elementów budowy znaków – powodujące optyczne „zlewianie się” tekstu.

Omawiany krój wywodzi się z tradycji sztuki sakralnej obrządku wschodniego. Jest wzorowany na drukowanych w XIX w. prawosławnych księgach liturgicznych, modlitewnikach oraz napisach na ikonach, a także na średniowiecznych tekstach (w większości również o charakterze religijnym). U czytelników może więc wynikać bezpośrednio skojarzenie przyporządkowujące estetykę kroju bezpośrednio do sfery sacrum. Jednak nie jest to jego jedyna docelowa funkcja.

Krój może być stosowany w grafice użytkowej ze względu na akceptowalny stopień czytelności oraz artystycznej – dzięki nietypowej, ornamentальной stylizacji. Surowość, wyraźna dekoracyjność i wizualna spójność liter z powodzeniem może być wykorzystana jako element prac projektowych z zakresu różnych dziedzin. Archaiczna stylizacja znaków pomogą podkreślić autentyczny, unikalny charakter produktów i nawiązywać do treści drukowanych materiałów.

Jako przykład zaprojektowałam kilka kartek ilościowościowych, w których napis wykonany przy użyciu kroju jest jedynym elementem dekoracyjnym. Poza tym litery kroju można dostosować do przedstawień ikonowych, komponując z nich potrzebne podpisy i inskrypcje. Krój okazał się pomocnym również przy projektowaniu okładki książki, Czesława Miłosza *Rodzina Europa* stanowiącej bezpośrednią inspirację dla nazwy projektu.

Proces

Przytoczony we wstępie fragment *Idioty* wprowadził nas niepostrzeżenie w temat kaligrafii. Jednak proces tworzenia kroju pisma takiego jak EF bardziej niż z kaligrafią związany jest ze sztuką literacką.

Kaligrafia – sztuka pięknego pisma, która przez wieki uważana była za szczególną gałąź twórczości artystycznej, jaka za pomocą środków graficznych potrafi niezwykle czytelnie ukazywać równocześnie znaczenie kreślonych słów oraz myśli, odczucia autora. Ta dziedzina sztuki przedstawia najwyższe osiągnięcia każdej epoki, jest doskonałym przejawem i podsumowaniem poszczególnych etapów rozwoju pisma.

Liternictwo to sztuka rysowania liter. Jest to proces bardziej złożony niż pismo odręczne i zawiera w sobie sposób myślenia właściwy projektowaniu. Litery rysowane mogą mieć charakter bardziej syntetyczny, dekoracyjny, każda litera tworzona jest osobno.

Kroje pisma, dawniej nazywane w Polsce „szryftami”⁴ to zbiór charakterystycznych cech budowy znaków oddający upodobania ich twórców, gusta i pragnienia epoki w ten sam sposób co dzieła sztuki mówiące o współczesnych im czasach. „Krój pisma to podstawowa forma indywidualnej twórczości graficznej artystów amatorów we wszystkich sferach życia społecznego”⁵. Zgodnie z tym stwierdzeniem pismo odręczne możemy traktować jako środek wyrazu w amatorskiej twórczości każdego, kto potrafi pisać.

Nawet jeśli forma tego zapisu nie mieści się w ogólnie przyjętych kategoriach estetycznych, to bez wątpienia odzwierciedla ona wewnętrzny świat jej twórcy.

Projektowanie krojów pisma opiera się na wymienionych działaniach, może łączyć je w całość lub wyznikać bezpośrednio z jednego z nich. Ponadto, projektowanie czcionek czy fontów odnosi się do tworzenia wszystkich liter danego alfabetu oraz znaków dodatkowych używanych w pisaniu tekstów.

Proces tworzenia kroju Europa Familiaris rozpoczął się analizą istniejących fontów, które spełniają choćby częściowo założenia niniejszej pracy. Po zapoznaniu się z 14 wersjami okazało się, że nie są one przydatne dla użytkownika polskojęzycznego i nie wszystkie są zgodne z podstawowymi zasadami typografii międzynarodowej. Ponadto żaden z nich nie posiada kompletu polskich liter oraz większości znaków pisarskich.

Początkowym etapem projektowania było poszerzanie liter alfabetu na grupy, według ich struktury graficznej oraz analiza ich form w porównaniu ze znakami alfabetu cyrylicznego. Odręczne szkice służyły poszukiwaniom stylizacji, praca wymagała ruchu w kierunku od ogółu do szczegółu, a po zeskanowaniu rysunków i ich wstępnej obróbce można było przystąpić do dokładniejszego opracowania wyglądu każdej litery.

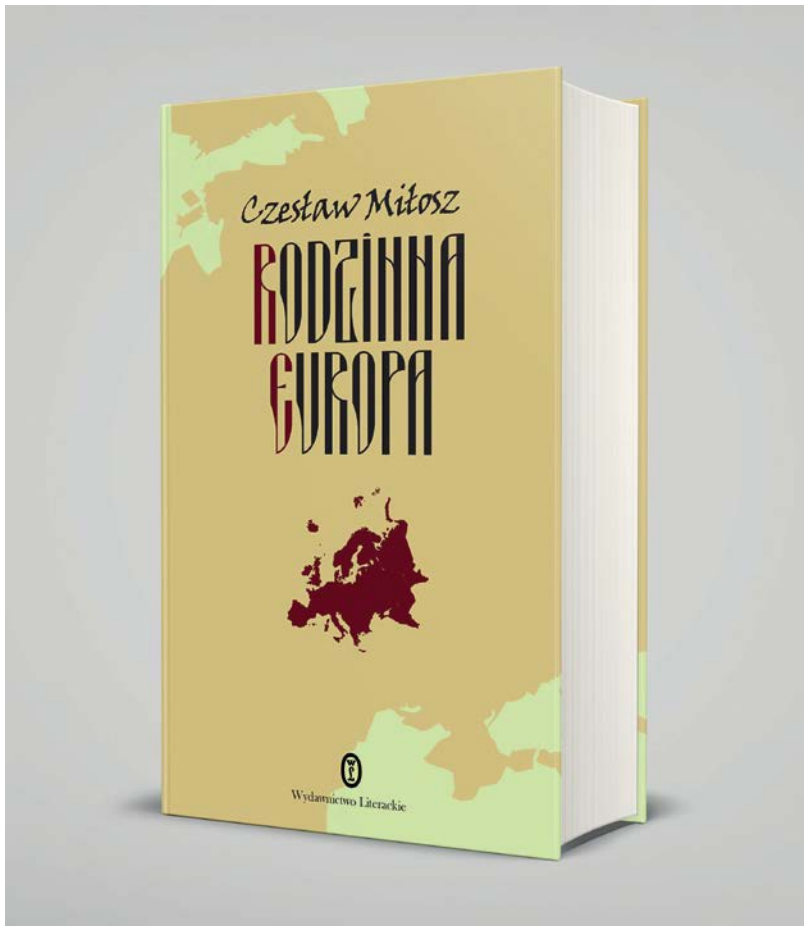
Wtedy okazało się, że w swojej praktyce twórczej (przeważnie ikonopisarskiej, ale również w kwestii tworzenia kroju pisma) PROJEKTOWANIEM potrafię nazwać właściwie tylko PROJEKTOWANIE ANALOGOWE, papierowo-ołówkowe, historyczne, jeśli ktoś woli. Komputer jest dla mnie narzędziem do OBRÓBKII najpierw wstępnej, później końcowej i traktuję go wyłącznie jak pomocnika (a niekiedy też przeszkadzacza). Dla mnie proces myślowy, który przebiega w trakcie poszukiwania nowej formy nie mieści się w opcjach programów graficznych. Owszem, to ułatwienie, można szybko zobaczyć efekty swojej pracy w różnych środowiskach, skalach, gradacjach kolorów. Można w chwilach zwątpienia porównać poszczególne etapy i modyfikować kolorystykę przy pomocy „suwaków”, a potem bezpiecznie dokonywać zmian na niemal ukończonej pracy. Ale samo przenoszenie na ekran PIERWOTNEGO pomysłu, szkicu, idei wydaje się zupełnie niedorzeczne.

Mogę to stwierdzić z całą pewnością, bo mam już za sobą pokusę „ułatwiania” sobie pracy przy tworzeniu własnych kompozycji ikonowych. Pamiętam, że szczerze odradzał mi to mój wykładowca i mistrz, profesor Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk W. Kordiuk, mówiąc, że kiedy opracuję już dokładny szkic-projekt danej kompozycji na komputerze, nie wystarczy mi twórczej energii na powtórzenie tej idei w materiale. Stało się właśnie tak, jak przewidział. Cały wysiłek, całe natchnienie i żywioł pracy zostały „pogrzebane” w pliku PSD, a ikona powstawała z wielkim trudem i nie była moim wybitnym osiągnięciem. Co ciekawe, ze szkicami wykonanymi na papierze, nawet bardzo szczegółowo, z uwzględnieniem waloru, wyglądu zdobień, kaligrafii, jest wprost odwrotnie. Dobrze

⁴ Z niem. *Schrift* – pismo, napis.

⁵ Н.Н. Таранов, Рукописный шрифт..., s. 6.

przygotowany odręczny szkic na papierze czy innym podłożu tradycyjnym (a właściwie – już projekt) jest motywacją, natchnieniem, wskazówką, która nie blo-



Katarzyna Bieniasz, projekt okładki

kuje dalszego procesu twórczego. Więc nieprzypadkowo dawni mistrzowie a w ślad za nimi wykładowcy szkół artystycznych stawiali nacisk na umiejętność szkicowania. (Uważam, że nie wynikało to z braku dostępnych nam obecnie urządzeń!) Jeszcze podczas moich studiów w LNAS ta praktyka była wciąż żywa. Ocenianie pracy studenta w pracowni malarskiej polegało na przeglądach bieżących etapów poszukiwań: szkice kompozycyjne, „ustawianie” modelu i studia anatomiczne poszczególnych części ciała, szkice światłocieniowe, szkice kolorystyczne... Ocena gotowego obrazu była tylko składową oceną całości pracy. Cóż, z ocen w indeksie wynikało, że to właśnie szkice były moją mocniejszą stroną...

Jednak sprawa projektowania czcionek wygląda nieco inaczej. Krój pisma, który przewidziany jest jako czcionka, a więc ma funkcjonować jako plik TTF, musi w końcu trafić na dysk komputera. Ale im później się to stanie, tym lepiej dla projektu.

Uważam, że już w trakcie obróbki komputerowej warto powracać do tych MANUALNYCH poprawek nanoszonych cienkopisem na świeżo wytłoczonym z drukarki, jeszcze ciepłym papierze. Oko zbyt łatwo

przyzwyczajają się do światła emitowanego przez ekran i może tracić wrażliwość. A po wielu godzinach pracy przy komputerze wydrukowany arkusz z próbką fontu staje się tak zaskakującym przeżyciem, czuje się właściwy ciężar i masę liter, nagle stają się one czymś tak materialnym, prawdziwym. Ledwie zauważalna wypukłość i satynowa powłoka farby drukarskiej, konkretny odcień bieli papieru o przyjemnej, chłonnej strukturze – są tak wyraziste! Idea przekształca się wtedy w obiekt, proces jest już faktem.

Translacja na język programu AI opracowanych już na papierze proporcji liter bywa ogromnie męcząca. Tym bardziej, że przy tak drobiazgowej pracy możliwości techniczne urządzenia są mocno nadwyżężane (maksymalne zbliżenia, szybkie skalowanie, dziesiątki pogrupowanych warstw i kilkanaście wersji każdego pliku) a znajomość opcji programu – nigdy dość wystarczająca. Zresztą, najistotniejszy aspekt opracowywania takiego projektu polega na znalezieniu rozsądnej i przejrzystej metody działania, która umożliwi łatwą pracę na warstwach. A więc istotne są też umiejętności organizacyjne pomocne przy zarządzaniu sporą bazą pojedynczych, spójnych wizualnie projektów (bo tak należałoby rozumieć tworzenie nowego kroju pisma). Wynika to z faktu, że każda znana nam litera okazuje się być osobnym dziełem kształtowanym przez stulecia, rezultatem długich poszukiwań tej właściwej, najdoskonalszej formy. Jest to droga stopniowego odrzucania zbędnych elementów, przypominająca pracę rzeźbiarza, który z bryły kamienia wydobywa ostateczny kształt formując w ten sposób twórczą ideę.

Podobny system pracy stosuje się przy projektowaniu czcionek. W czasie moich poszukiwań powstało wiele projektów „ubocznych”. Miały wspólny cel, genezę i charakter, ale różniły się między sobą stylistyką. Większość z nich należało jednak odrzucić, ponieważ nadrzędną jakością było zachowanie spójności między znakami. Pismo powinno charakteryzować się jakościami przypisywanymi klasycznym dziełom sztuki użytkowej, a więc: użyteczność i wygoda, harmonia i spójność formy, wreszcie – piękno...

Podsumowanie

Przystępując do pracy początkowo traktowałam swój projekt jako przygodę, zupełnie nowe doświadczenie, które nawet przeczy moim wcześniejszym dokonaniom. Praca manualna, akcent na rzemiosło, kult rękodzieła – to wartości, którymi kierowałam się dotychczas. Moje pierwsze wykształcenie (konserwacja dzieł sztuki) stawiało na piedestale technologie malarskie, a więc materię, tkankę, z której powstawały obiekty artystyczne. Na co dzień zajmowałam się zagadnieniami takimi, jak: badania ikonograficzne i atrybucja; obieranie środków i ustalanie programu działań; procesy zabezpieczania malowideł, uzupełniania ubytków, czasem rekonstrukcji. W praktyce było to wykonywanie niezwykle drobiazgowych prac, cierpliwe

posuwanie się milimetr po milimetrze systematycznie utrwalając i opisując poszczególne etapy pracy.

Oprócz ciągle pogłębianej wiedzy i wycucia materiału wymagało to ode mnie umiejętności organizacyjnych, grupowania problemów i systematycznego ich rozwiązywania. A także skrupulatności, bez której niemożliwe byłoby osiągnięcie efektu.

Wkrótce okazało się, że projektując krój pisma, pozostaję nadal przy tej samej metodzie działania, zmieniłam jedynie narzędzie. Zamiast pędzlem, skalpelem po powierzchni obrazu poruszałam strzałką kursora po ekranie komputera, posuwając się powoli do przodu, litera po literze...

Słowa kluczowe: projektowanie, font, czcionka, krój pisma, liternictwo, cyrylica, ikona

KATARZYNA BIENIASZ

Letter by letter...

Designing the Europa Familiaris typeface

Summary

This article continues the theme of the author's MA thesis titled *Historical typefaces. The aesthetic qualities of the Cyrillic lettering in the author's original typeface "Europa Familiaris"*. The author discusses the questions of literary inspirations and personal motivations directly connected with the theme of the thesis, like: experience in icon-painting and studying art conservation in Lviv. The article describes major aesthetic models, situating them in historical context, and explains the manner of their transformation. The result of her designing work – the ready typeface – has been described through the angle of the structure of characters as well as major design tasks. The author also analyzes the process of designing a typeface at particular stages, considering the nuances of creative work known to any artist, referring among others to her own experience in painting. She concludes that in terms of method, designing a font does not differ from the work of art conservator, only the tools are different. The text is complete with actual examples of application of the *Europa Familiaris* typeface and tables showing the secrets of the design work.

Key words: design, font, typeface, lettering, Cyrillic, icon

Bibliografia

- Dostojewski F., *Dzieła wybrane*, t. 2: *Idiota*, PIW, Warszawa 1984.
 Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
 Henestrosa C., Meseguer L., Scaglione J., *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu, d2d*, Kraków 2019.
 Pietkiewicz K., *Paleografia ruska*, DiG, Warszawa 2015.
The Insects Project. Problems of Diacritic Design for Central European Languages, ASP Katowice, s. 62–91 (Agnieszka Małecka, Zofia Oslislo).
 Чернигов Я., Соболев Н., *Построение шрифтов, Архитектура-С*, 2007.
 Wojeński J., *Technika liternictwa*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1990.

Aller plus loin dans vos peintures...

o Portrecie Czapskiego Wojciecha Karpińskiego

Wojciech Karpiński w książce *Portret Czapskiego* zaprasza czytelnika nie tylko do pogłębionej refleksji nad sylwetką artysty, pisarza, malarza, ale również do poznania jego duchowości i wrażliwości. Józef Czapski w swoich dziełach podejmuje kwestie estetyczne i etyczne, wyraża to, co jest niewyraźne, opisuje to, czego doświadcza ciało i dusza:

Kreślił szkice interesujących go światów, nie budował ideologii, systemów. Nie przez dedukcję odkrywał ludzi i siebie, nie dawał się szantażować spekulacjom, to stanowiło jego siłę; był jednak żywą, krytyczną, analityczną myślą zafascynowany, to też stanowiło jego siłę. Chciał chwycić mgnienia rzeczywistości, był malarzem, walczył o otwarcie malarstwu i malarzom, także rozumianym jako sposób postrzegania świata, szerszych horyzontów. Uderzał mądrością konkretną i ludzką (...). Chciał odnaleźć prawdę przeżycia, utrwalić sens doznanego szoku. (...) otwierał szary kajet i notował tok myśli, szkicując siebie¹.

Tam gdzie słowo nie wyartykułuje wszystkiego, pojawia się barwa, tam gdzie barwa nie ma dostatecznego odcienia, pojawia się słowo:

Intymnym świadectwem jego pasji życia i energii obserwacji jest ponad 250 tomów dziennika prowadzonego bez przerwy od wyjścia z obozu. Fragmenty drukowane były w czasopiśmie, a potem zebrane w tomie *Dzienniki, wspomnienia, relacje* wydanym w Polsce poza cenzurą, ale prawdziwy autoportret Czapskiego to właśnie całość tych kajetów, gdzie nieczytelne notatki splatają się z błyskawicznymi szkicami do przyszłych obrazów, z nakreśloną szybką kreską, czyjś twarzą, (...) widz (...) otwarty na wielość zdarzeń i angażujący się w nie z pasją – zawsze namiętnie wplątany w gorącą magmę życia².

Słowo, barwa i rysunek to trzy dominanty Józefa Czapskiego: słowo, barwa i rysunek nie są czymś od siebie różnym – można słowami malować, można malować słowami, a malując, zarazem rysujemy. Im bardziej barwa się harmonizuje, tym rysunek jest bardziej precyzyjny, kiedy barwa jest u szczytu bogactwa, wtedy forma osiąga pełnię. „*Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude* – to są słowa, które warto sobie na sercu

zapisać. To jest cały Cézanne”³ – tak opisuje Czapski francuskiego malarza, który był dla niego autorem: „Czytając parę zdań z listów Cézanne’a, zdaje mi się, że jestem Cézanne’em, ta jego droga jest moją drogą jedyną”⁴. Twórczy dialog z innym jest dla niego bardzo ważny, co podkreślił również Karpiński w eseju:

Czapski opisuje sobie siebie, kieruje uwagę ku sobie zmiennemu w czasie, sprawdza własne reakcje. Sprawdza je, posługując się tekstami najbliższymi, napisanymi przez tych, którzy też pochylali się nad sobą z całą odwagą. Aby ich dzieła stały mu się bliskie, musiał w nie wejść, przeniknąć ich sposób widzenia, dostać się do cudzego świata, być zarazem wewnątrz i na zewnątrz, to jest tajemnica twórczego czytania w sobie i w innych, twórczego patrzenia na świat i na siebie, jednocześnie na ja i na nie-ja⁵.

Artysta pozwala na ukazanie się tego, co bez niego i jego dzieła byłoby ukryte, nieodgadnione. Paul Klee podkreśla, że artysta czyni widzialnym nie tylko przedmiot, nie tylko jego umiejscowienia w przestrzeni, ale samo widzenie. Widzenie jest ujmowane po stronie ciała i po stronie umysłów⁶. Zadaniem artysty jest przedstawić świat, który „dotyka”⁷ człowieka, a człowieka, który przeżywa to, co dla niego ten świat przygotował.

Świat i człowiek są źródłem słów i barw: „Ja« powinno być zanurzone w kulturze, w historii, w życiu – nie gubiąc się. Tak samo dobry styl”⁸. Oko i wyobraźnia artysty przenika życie każdej istoty, każdy przedmiot w jego umyśle, rodzą się obrazy, które musi przepracować, przeżyć, nadać im sens. Dlatego tak ważne jest przesłanie francuskiego malarza, który w jednym z listów napisał, że należy: „Aller plus loin dans vos peintures...”, czyli „Wejść bardziej w głąb swoich obrazów...”⁹.

3 Wypowiedź Paula Cézanne’a zanotowana przez Émile’a Bernarda, opublikowana we wspomnieniu z 1904 roku. Zob. J. Czapski, *Lekcja Cézanne*, [w:] R.M. Rilke *Cézanne*, tłum. A. Serafin, z dodaniem tekstów: H. von Hofmannsthal i J. Czapskiego, wierszy M. Heideggera, wstęp. A. Zagajewski, Warszawa 2015, s. 91.

4 Na temat inspiracji Cézannem Czapski pisze w książce: *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 99.

5 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 108.

6 Zob. P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Band 1, Basel–Stuttgart 1971. Por. M. Murawska, *Fenomenologia i sztuka*, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. J. Migasiński, M. Pokropski, Warszawa 2017, s. 131–259.

7 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, tłum. M. Ochab, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 87.

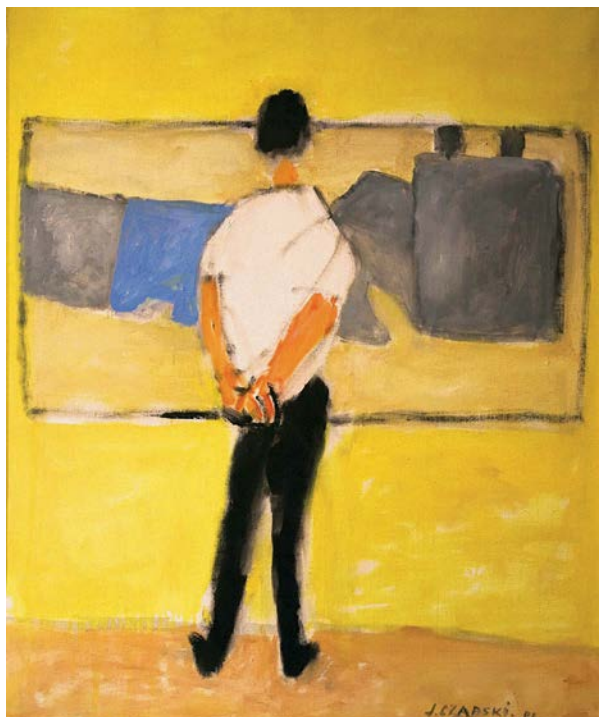
8 Tamże, s. 110.

9 J. Czapski, *Lekcja Cézanne’a*, dz. cyt., s. 81.

1 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007, s. 86–87.

2 Tamże, s. 22.

Józef Czapski (właśc. Józef Hutten-Czapski) urodził 2 kwietnia 1896 roku¹⁰ w Pradze, u stóp Hradczan. Pochodził z arystokratycznej rodziny, o międzynarodowych parantelach. Dzieciństwo spędził w Przyłukach (obecnie Białoruś), do gimnazjum uczęszczał w Petersburgu, tam również rozpoczął studia prawnicze. Od młodzieńczych lat interesował się muzyką



Józef Czapski, *Chłopak przed de Staëlem*, 1981

i malarstwem (naucę rysunku rozpoczął pod kierownictwem Feliksa Tuszyńskiego). W 1916 roku zapoznał się z dziełem *Au dessus de la melée* Romaina Rollanda i twórczością Lwa Tołstoja, co spowodowało przyjęcie przez niego postawy pacyfistycznej. Następnie wstąpił do Korpusu Paziów w Petersburgu, a potem zaciągnął się do 1 Pułku Ułanów Krechowickich, jednak po krótkim okresie opuścił je wraz z Antonim Marylskim ze względu na swoje przekonania religijno-antymilitarystyczne. W 1918 roku w Warszawie zaczął uczęszczać do Akademii Sztuk Pięknych (pracownia prof. Stanisława Lentza), w listopadzie wyjechał do Petersburga, poznał wtedy Dymitra Mereżkowskiego, jego żonę Zinaidę Gippius oraz Dymitra Fiłosofowa. Spotkanie to spowodowało odrzucenie wyznawanych do tej pory poglądów i idei Tołstoja. W 1919 roku przybył do Polski, ale tym razem do Krakowa, aby kontynuować naukę, na Akademii Sztuk Pięknych (uczęszczał na rysunek do Władysława Jarockiego i na malarstwo do Wojciecha Weissa). W tym okresie zapoznał się z pismami

Stanisława Brzozowskiego. W rozmowie przez telefon z Wojciechem Karpińskim w listopadzie 1988 roku wypowiedział bardzo ważne słowa:

Wiesz, zrozumiałem, że to Brzozowski doprowadził mnie do Cézanne'a. Czyli ostrość spojrzenia na siebie i na społeczeństwo (u Brzozowskiego, moim zdaniem, stanowczo bardziej na społeczeństwo niż na siebie) doprowadza do ideału sztuki czystej, ascetycznej, każe także w dziedzinie artystycznej stawiać sobie wymagania wysokie. To jest oczywiście prawda psychologiczna o jednym człowieku, o Józiu, nie o Brzozowskim czy Cézannie, czy o stosunku kultury do życia, sztuki do moralności¹¹.

Lektura pism Stanisława Brzozowskiego miała istotny wpływ na dalszą koncepcję artystyczną Czapskiego i wyznawane przez niego idee. W roku akademickim 1923/1924 studiował malarstwo u profesora Józefa Pankiewicza, który właśnie powrócił z Paryża. Od tego momentu Czapski zaczyna coraz mocniej inspirować się kulturą francuską, tak że postanowił w 1923 roku założyć z grupą przyjaciół Komitet Paryski (później określano ich kapistami). Rok później członkowie Komitetu wyjechali do Paryża. Najważniejsze osoby spotkane we Francji, które wywarły wpływ na autora *Swobody tajemnej*, to: André Malraux, Daniel Halévy i Jacques Maritain. Dogłębnie studiował literaturę francuską, o czym pisze Romain Rolland w swoim dzienniku pod datą 28 marca 1917 roku: „Deux petits Czapski, un frère et une soeur m' écrivent ne lettre débordante d'affection à propos de Jean-Christophe...”¹². Czapski przede wszystkim zafascynował się twórczością Raymonda Radigueta, Jeana Cocteau, Blaise'a Cendrarsa, Paula Moranda, Charles'a Péquya, Léona Bloya. W 1926 roku podczas rekonwalescencji w Londynie odkrył bogactwo myśli zawartych w dziełach Marcela Prousta. W 1931 roku powrócił do Warszawy, rozpoczął współpracę z grupą „Skamander” i z krakowskim czasopiśmie „Głos Plastyków”. W 1935 roku ponownie przebywał w Paryżu; to tutaj zrodził się pomysł napisania monografii o Józefie Pankiewiczu, zatytułowanej *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce* (ukończonej w marcu w 1936 roku). 1 września 1939 roku jako oficer rezerwy został powołany do 8 Pułku Ułanów w Krakowie. 27 września, w Chmielku, na granicy województwa lwowskiego, wraz z dwoma szwadronami tegoż pułku został wzięty do niewoli przez Armię Czerwoną. Początkowo był internowany w Starobielsku. Gdy na początku marca 1940 roku zapadła decyzja o likwidacji prawie piętnastu tysięcy jeńców polskich z trzech obozów specjalnych, między innymi ze Starobielska, trzystu dziewięćdziesięciu pięciu jeńców przeniesiono do obozu w Juchnowie (Pawliszczew Bor). W tej grupie ocalonych znalazł się rotmistrz Józef Czapski¹³. Z Pawliszczewa Boru

10 Artysta często podawał datę 3 kwietnia. Informacje na temat biografii Józefa Czapskiego pochodzą z następujących źródeł: J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt.; M. Czapska, *Europa w rodzinie*, Warszawa 1989; W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt.; E. Skoczek, *Biografia Józefa Czapskiego*, <http://www.jozefczapski.pl/biografia/> [dostęp: 30.05.2019].

11 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 77.

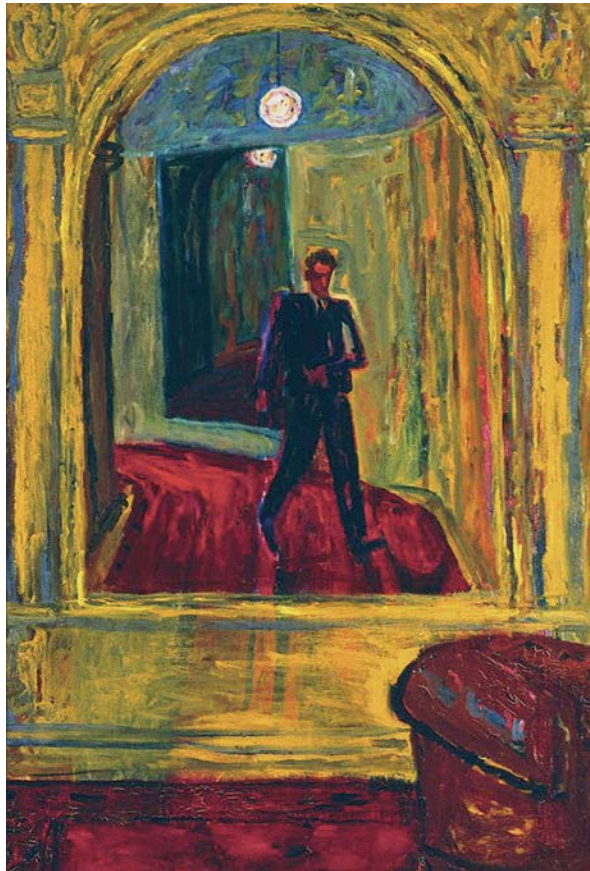
12 Cytat za: W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 12.

13 W wyniku interwencji ambasady niemieckiej.

trafił do obozu w Gрязowcu, gdzie udało mu się wraz z więźniami zorganizować działalność samokształceniową, tematami była historia Polski i Europy, literatura i sztuka. Czapski wygłosił prelekcje na temat francuskiego i polskiego malarstwa i francuskiej literatury. W ramach „konwersacji francuskich” mówił do współwięźniów o dziele Prousta. Wykłady o Proście spisywało dwóch więźniów, aby przedstawić je obozowej cenzurze. Dzięki temu rękopis zachował się w oryginalnej postaci. Czapski zdołał ten tekst wynieść z obozu. Tłumaczenie polskich wykładów opublikowała „Kultura” w 1948 roku. W 1987 roku tekst francuski został wydany przez szwajcarską oficynę Noir sur Blanc: *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Gрязowitz*. Publikacja zawiera kolorowe reprodukcje obozowych notatek Czapskiego, na podstawie których można odtworzyć drogę, którą musiał przejść artysta, jak również stanowi świadectwo oddziaływania kultury francuskiej i czerpania z niej sił duchowych. Można stwierdzić, że każde wydarzenie z przeszłości decyduje o tym, kim człowiek jest dzisiaj, przeszłość tworzy „Ja” człowieka, nieustannie je wzbogacając o nowe aspekty. Sens „Ja” jest ukryty, jak dowodził Edmund Husserl w czwartej *Medytacji*¹⁴, że odkrywanie siebie wymaga wielu intencjonalnych aktów o różnych modi, aktów wzajemnie się uzupełniających, przebiegających na różnych poziomach naszej egzystencji, przeżyć emocjonalnych, wolicjonalnych, czy właśnie wspomnieniowych. Czapski podkreślał: „Książki pomagały mi w budzeniu >>pamięci mimowolnej<<. Przypomniałem sobie, mając do tylu rzeczy fatalną pamięć, teksty, fragmenty innych książek, których przez wiele lat w ręku nie miałem, obrazy przeszłości widziałem oczami wyobraźni”¹⁵. Jacques Le Goff w swoich badaniach nad pamięcią użył interesującego zwrotu, że pamięć jest „na skrzyżowaniu dróg”¹⁶. Proces pamięciowy u Czapskiego polega nie tylko na dyslokowaniu w odpowiednim miejscu śladów, lecz także na ponownym ich przywoływaniu. Uważał, że pamięć odgrywa ważną rolę w procesie kształtowania się indywidualnych i zbiorowych tożsamości, szczególnie w momentach trudnych, jak doświadczenia wojenne.

W 1941 roku, po podpisaniu układu Sikorski-Majski, wstąpił do powstającej w Tocku Armii Polskiej w ZSRR. Do 1945 roku jako szef Wydziału Propagandy i Informacji przy Sztapie Armii Polskiej na Wschodzie przebywał w Iraku. W tym czasie pisał różne felietony, eseje na temat spraw narodowych do polskich gazet, wychodzących w Bagdadzie: „Orła Białego” i „Kuriera Polskiego”. Następnie udał się do Włoch, w Rzymie zostały opublikowane jego *Wspomnienia starobielskie* i artykuł *Prawda o Katyniu* w „Gavroche”. W 1942 roku w teherańskim antykwariacie znalazł książkę Arthura de Gobineau *Religions et philosophies dans l'Asie*

Centrale: „Towarzyszyła mu w wojennej wędrówce; postrzępiony i popodkreślany egzemplarz zawsze znajdował się w jego pokoju w zasięgu ręki na półce nad łóżkiem. We francuskiej filozofii Czapski podzi-



Józef Czapski, *Autoportret w lustrze (Lustra)*, 1937

wiał przenikliwego bezlitosnego obserwatora; Gobineau stanowił dla niego wyzwanie, fascynował go i odrzucał (trochę jak Rozanow)¹⁷.

W 1946 dotarł do Paryża i rozpoczął współtworzenie Instytutu Literackiego z Jerzym Giedroyciem i Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, jak również redagowanie „Kultury”. W 1950 roku wraz z Giedroyciem uczestniczył w Berlinie w Międzynarodowym Kongresie w Sprawie Wolności Kultury. Podróżował również po Stanach Zjednoczonych z wykładami dla Polonii, akumulując fundusze dla „Kultury”. W 1954 redakcja pisma przeniosła się do budynku przy Avenue Poissy. Od tego czasu Czapski tam mieszkał w słynnym „pokoiku na górze”. W 1955 roku odbył trzymiesięczną podróż po Ameryce Południowej z odczytami, w Argentynie spotkał się z Witoldem Gombrowiczem. Do końca życia mieszkał w Lafficie. Zmarł 12 stycznia 1993 roku został pochowany na cmentarzu w Le Mesnil-le-Roi w departamencie Yvelines, w grobie obok swojej siostry Marii.

Jak podaje Karpiński, dorobek artystyczny Czapskiego sprzed wojny uległ zniszczeniu. Podczas wojny, przebywając w obozie, później na Wschodzie cały

14 E. Husserl, *Medytacje Kartezjańskie. Wprowadzenie do fenomenologii*, tłum., wstęp A. Wajs, Warszawa 2009.

15 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 16.

16 J. Le Goff, *Historia i Pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 101–102.

17 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 20.

czas pisał, rysował, malował. W 1943 roku w Iraku został wydany katalog z wystawy, w którym są zawarte informacje na temat jego dwóch obrazów. Tak naprawdę do malarstwa powrócił na początku lat pięćdziesiątych, od tego momentu zaczął też regularnie wystawiać swoje dzieła w galeriach: w Galerie Motte w Genewie, w Grabowski Gallery w Londynie, Galerie Bénézit, Galerie Lambert, w latach siedemdziesiątych w Galerie Briance. W latach osiemdziesiątych w Galerie Plexus w Chexbres pod Lozanną i ta najważniejsza wystawa 30 czerwca 1990 roku w Musée Jenisch w Vevey pod Lozanną, podczas której można było zobaczyć w pełni jego malarstwo. Warto też przypomnieć książkę o Czapskim Murielle Werner-Gagnebin *Czapski: La main et l'espace, L'Age d'Homme*, Lausanne 1974. Książka zawiera obrazy (15 reprodukcji, 32 czarno-białe), wiele rysunków, strony z dziennika. Dopełnieniem książki Murielle Werner-Gagnebin jest album *Czapski* wydany z okazji wystawy w Vevey, zawierający 58 reprodukcji jego obrazów.

„Muszę (...) odkryć ten najmniejszy element podstawowy, tę komórkę mojej sztuki, ten uchwytyny niematerialny środek przedstawiający wszystko...”¹⁸ – pisał Rainer Maria Rilke w liście do Lou Andreas-Salomé 10 sierpnia 1903 roku. A co stanowi ten podstawowy element dla Józefa Czapskiego, za pomocą którego tworzy swoje obrazy? Jest nią linia, od niej wszystko się zaczyna. Marie-Agnès Charpin o linii napisała tak:

Linia bierze się z punktu. Jest śladem jego ruchu poprzez unicestwienie jego nieruchomości. Stworzona przez następstwo punktów, jest figurą geometryczną dwuwymiarową. Pod postacią linii prostej, krzywej, przerywanej czy kropkowanej wpisuje się w dychotomię: konkret i abstrakt. Punkt i linia zdefiniowane jako elementy początku przygody ludzkiej, są początkiem pisma i sztuki. Są dziełami niezbędnymi¹⁹.

Linia dla autora jest początkiem kreślenia kolejnych figur geometrycznych, takich jak prostokąty, kwadraty czy czworoboki. Czapski, doświadczany różnymi sytuacjami życiowymi, zwrócił się w stronę tego, co nieożywione. W tym tak naprawdę poszukiwał spokoju i harmonii, uciekał od otaczającej rzeczywistości w sferę abstrakcji. Wilhelm Worringer w książce *L'art gothique*, jak również w pracy *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* napisał, że obrazy geometryczne są symbolami konieczności, oazami pewności i spokoju, co pozwala na kontakt z innym wymiarem i właściwymi dla niego wartościami stałymi i absolutnymi²⁰.

Tworzone figury są nie tylko dla autora *Wyrwanych stron* jakąś ozdobą czy zapełnieniem białego tła, posiadają głęboki wymiar symboliczny a zarazem otwierają odbiorcę na to, co pozaziemskie i transcendentalne. Wojciech Karpiński argumentuje, że:

Inny wymiar był mu potrzebny, wierzył w jego istnienie. Ktokolwiek się z Józefem Czapskim zetknął, z jego osobą czy z jego dziełem, nie wątpił o obecności w nim tej potrzeby, tego wymiaru. Stanowił żywy dowód istnienia „innego wymiaru świata”²¹.

Czapski interpretuje świat przy pomocy figur geometrycznych tak jak to czynił Martin Heidegger. Artysta i filozof za pomocą czworoboku²² ukazują napięcia, które istnieją w świecie: sfera sacrum i profanum, życie i nieśmiertelność, dobro i zło, prawda i kłamstwo, piękno i brzydota. Boki czworoboku, kwadratu czy innej figury geometrycznej mają charakter intencjonalny i wyznaczają kierunki: góra, dół, prawy i lewy. Góra jest bliżej nieba i sfery sacrum, dół jest bliżej ziemi i sfery profanum. Każdy człowiek nosi w sobie ukryty obraz, obraz ten jest piękny, gdy nosi znamiona cierpienia, walki dobra ze złem, prawdy z kłamstwem, kiedy człowiek podąża cały czas w górę, ku jasności, ku światłu. Tak jak to opisuje Martin Heidegger w wierszu *Cézanne*:

[...]
Droga strzegąca oblicza
tego, co naprzeciw,
ciągle na nowo szukanej tożsamości:
uobecniania góry
zwycięstwa świętości.

Wizerunku: ogrodnik i góra -
ledwie zauważalne ślady
drogi przemiany
dwoistości w jedność,
wiodącej do utożsamienia
brzemiennych źródeł
tworzenia i myślenia²³.

Robert Grosseteste połączył w swojej filozofii geometrię ze światłem, według której interpretował świat. Materia jest bierna, forma jest aktywna ze względu na to, że posiada w sobie światło, to ono jest pryncypium jej dynamiczności. Zrozumienie otaczającej rzeczywistości i jej tajemnic polega na odkrywaniu zasad geometrycznych, które wpływają na rozchodzenie się

18 R.M. Rilke, *Cézanne*, dz. cyt., s. 5.

19 M.A. Charpin, *Artystka*, [w:] J. Olka, M. Abramowicz, *O linii*, Studium Generale, Wrocław 2013, s. 11. Na temat linii i punktu pisał Wassyl Kandinsky w książce *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1986, s. 19–126.
20 W. Worringer, *L'art gothique*, Gallimard/electa, Paris 1967, s. 30; Por. tegoż, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, München 1911. Por. G. Sztabiński, *Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 11–22, 124–135, 202–205.

21 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 86.

22 Więcej na temat koncepcji Martina Heideggera, świat jako czworobok można przeczytać: M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002; tenże, *Bycie i czas*, Warszawa 2005; tenże, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007. Zob. M. Holy-Luczaj, *Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia „świat” w filozofii Martina Heideggera*, „Argument” 2013, Vol. 3, s. 339–356.

23 M. Heidegger, *Cézanne*, [w:] R.M. Rilke, *Cézanne*, dz. cyt., s. 105.

światła²⁴. Jak dowodził oksfordzki filozof świat materialny, w którym źródłem wszelkiej aktywności jest światło, pochodzi od Absolutu. Aby dojść do tej zasady najpierw należy dokonać właściwego wyboru, o którym pisze Czapski w tygodniku „Orzeł Biały” (1948) w tekście z cyklu *Ścieżki*: „Pamiętać musimy, że nikt z nas nie widzi wszystkiego, że widzenie polega na wyborze, wybór zaś ten jest zależny od ogromnej ilości elementów psychicznych i fizycznych”²⁵. Sztuka dla Czapskiego jest objawieniem się Prawdy, ale prawdy szczególnej o heideggerowskim znaczeniu:

Prawda jest nieskrytością bytu jako bytu. Prawda jest prawdą bycia. Piękno nie występuje obok prawdy. Kiedy prawda odkłada się w dzieło, wtedy się przejawia. Przejawianie się jako bycie prawdy w dziele i jako dzieło – jest pięknem. W ten sposób piękno należy do wydarzenia się prawdy. Nie jest ono czymś zrelatywizowanym tylko do upodobania ani jedynie jego przedmiotem. Piękno zasadza się jednak na formie, ale tylko dlatego, że dawniej forma prześwitywała z bycia jako bytości bytu. Bycie wydarzało się wtedy jako *eidos*. *Idea* usypa się w *morfe*. *Synolon*, *zgodna całość morfe i hyle*, *mianowicie ergon*, *jest na sposób energeia*. Ten sposób wyistoczenia (*Anwesenheit*) staje się *actualitas* odnoszącą się do *ens actu*. *Actualitas* staje się rzeczywistością. Rzeczywistość staje się przedmiotowością. Przedmiotowość staje się przeżyciem. W sposobie, w jaki dla świata określonego w stylu zachodnim byt jest czymś rzeczywistym, skrywa się swoista współbieżność piękna i prawdy. W równie małym stopniu można ją zrozumieć od strony wziętego dla siebie piękna, co od strony przeżycia, przyjmując, że metafizyczne pojęcie sztuki sięga jej istoty²⁶.

Piękno potrzebuje formy, która jest rozumiana jako „prześwitywanie” bytu i bycia. Forma jest zespolona z aktem, powodując, że byt jest *ens actu*. *Actualitas* jest zasadą rzeczywistości, która staje się przedmiotowością, w którą inkorporowana jest sztuka, która staje się przedmiotem przeżyć. Tylko byt rzeczywisty może być refugium prawdy i piękna: *pulchrum est quod visum placet*. Doświadczenie piękna u Czapskiego zaczyna się w momencie spotkania, pod warunkiem, że podmiot: „musi niejako posiadać dostęp do czegoś różnego od siebie i swoich przeżyć i właśnie by uzyskać ten dostęp, dochodzi do spotkania podmiotu i czegoś innego”²⁷:

24 Według Roberta Grosseteste moc promieniowania jest zależna od kąta padania promieni na płaszczyznę i powstających na niej odbić. Konstytutywnym pojęciem dla badacza była linia, a figurami geometrycznymi: kula i ostrosłup. Te dwie figury w najlepszy sposób kumulują i rozsyłają światło. Zob. R. Grosseteste, *O świetle, czyli o pochodzeniu form (De luce seu de inchoatione formarum)*, tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne”, (1981) nr 11, s. 18–22; S. Swieżawski, *Robert Grosseteste – filozof przyrody i uczonej*, [w:] *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1960, s. 270–271.

25 J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1990, s. 7.

26 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 58. Por. W. Stróżewski, *Wokół Piękna*, Kraków 2002, s. 169–178.

27 R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981.

Jego „muzeum wyobraźni” jest bogate, wciąż odnawiane i przywoływane w potrzebie. Jego refleksje nad przeszłością, mające pomóc w odnalezieniu własnej przyszłości (bez iluzji, że ją zastąpią), także prowadzone są z pozycji niedogmatycznych. W tonacji serio jako wprowadzenie do nich posłużyć chyba mogą często przez Czapskiego przytaczane piękne słowa Dürera: „Czym jest piękno, nie wiem. Prawdziwa sztuka tkwi w naturze, kto ją może z niej wydobyć, ten ją posiada. Im bardziej dzieło twoje zgodne jest z życiem, tym jest lepsze. Nie wyobrażaj sobie, że mógłbyś zrobić cokolwiek lepszego niż to, co Bóg stworzył. Z siebie samego człowiek nie może wykonać żadnego dobrego obrazu, ale jeżeli długo badał przedmiot i cały nim nasiąknął, to sztuka tak zasiana przyniesie owoc i wszystkie skarby tajemne serca będą wyrażone w dziele, w nowym stworzeniu”²⁸.

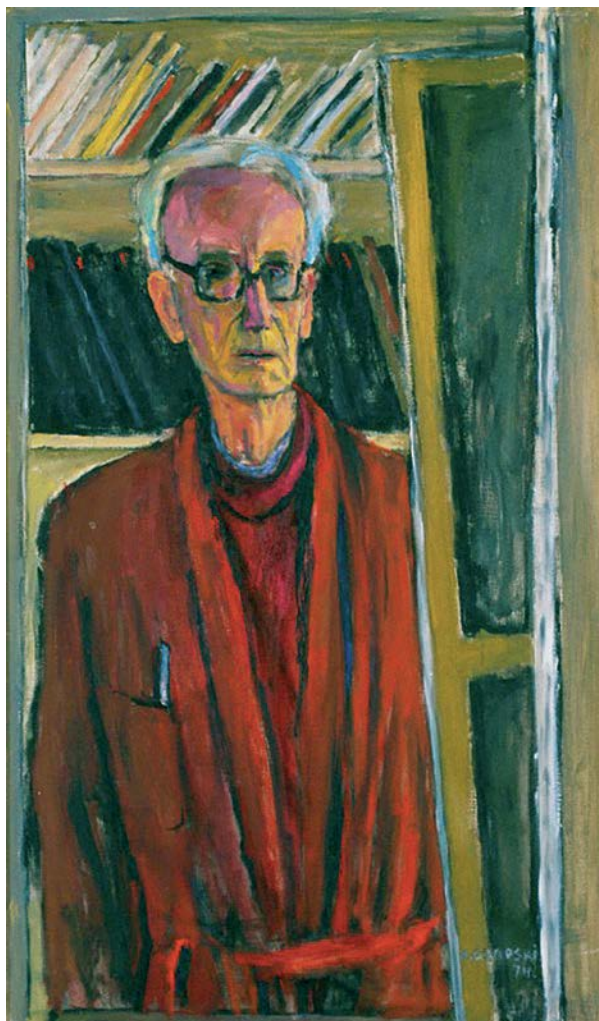
Transcendentalne doświadczenia mają reprodukcje w egzystencjalnej partycypacji (*Dasein*). Czapski pragnął, aby jego widzenia świata, ujęte w pamięci, w notatkach i w obrazach było przenikliwie, spokojne i dojrzałe, tak, aby to wszystko co zobaczyły jego oczy przenikało do jego duszy, aby to wszystko umiał zobaczyć oczami duszy. Odczuwał swoje człowieczeństwo tym mocniej, im mocniej przeżywał swoje życie. Wtedy otwierały się przed nim nowe przestrzenie, które go przenikały, wyzwały z jego wnętrza niepokonane siły, których potrzebował do kroczenia po mrocznych drogach w pocie czoła, w cierpieniach. Artysta malował to, od czego świat go chciał oddzielić, a czego obecność odczuwał w swoim wnętrzu. Taką sytuację trafnie opisał Cézanne w rozmowie z Joachimem Gasquetem:

To, co chciałbym objaśnić, jest bardzo tajemnicze, dotyka samych korzeni bytu, nieuchwytnego źródła wrażeń. Jest to zarazem tym, co, jak sądzę, konstytuuje nasz charakter. Wyłącznie siła inicjalna, to znaczy charakter może doprowadzić kogoś do tego, co musi osiągnąć. Umysł artysty, wyzwolony, powinien w momencie twórczości być jak światłoczuła płyta, aparat służący do rejestracji. Ta płyta wskutek licznych umiejętnych kąpiei została uzdatniona do receptywności, dzięki czemu może wrażeń w siebie sumienny obraz rzeczy. Przygotowały ją: długa praca, medytacja, nauka, radość, cierpienie, życie. Nieustanny namysł nad postępowaniem mistrzów. A poza tym środowisko, w którym się nieustannie znajdujemy – słońce... Los promieni słonecznych, ich wędrówka, przenikanie przez świat, wcielanie się weń, któż kiedykolwiek to namaluje, któż to opowie?

[...] Rozproszona siła moralna świata jest wysiłkiem, jaki ona czyni, aby na powrót stać się słońcem. Taka jest idea Boga, jej poczucie Boga, jej sen o Bogu. Promień słońca wszędzie uderza o ciemne wrota. Linia wszędzie oddziela, bierze w niewolę barwy. Chcę je wyzwolić. Wielkie kraje klasyczne, nasza Prowansja, Grecja, Italia, to kraje, w których, jak sobie wyobrażam, światło jest czymś duchowym, gdzie pejzaż jest wibrującym uśmie-

28 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 34–35.

chem najwyższej inteligencji. Czułość naszej atmosfery jest czułością naszego ducha. Są one jednym i tym samym. Barwa jest miejscem, w którym umysł spotyka świat. To dlatego jawi się tak dramatycznie prawdziwym



Józef Czapski, *Autoportret w czerwonym szlafroku*, 1974

malarzom. Wystarczy spojrzeć na Świętą Wiktoryę. Co za żywość, co za przemożne łaknienie słońca i co za melancholia, kiedy wieczorem cały ten ciężar opada... Te kamienie zrobione są z ognia. Wciąż jeszcze jest w nich ogień. W ciągu dnia cienie wydają się cofać, bojąc się tych kamieni.

Na tej górze jest jaskinia Platona. [...]

By dobrze namalować pejzaż, najpierw muszę odkrywać warstwy geologiczne. Wyobraź sobie, że historia świata datuje się od dnia, kiedy spotkały się dwa atomy, dwa wiry, dwa tańce chemiczne się zespoliły. Te ogromne tęcze, te pryzmaty kosmiczne, te jutrzeńki nas samych wschodzące z nicości, widzę, jak wnिकam w nie, nasycam się nimi, gdy czytam Lukrecjusza. W tym czystym deszczu oddycham dziedzictwem świata. Działa we mnie wyostrzony zmysł niuanse.

Odczuwam, jak moje zmysły mienią się wszystkimi barwami rzeczywistości. W takim momencie staję się jednością z mym płótnem. Jesteśmy rozlśnionym chaosem. Staję przed moim motywem i zatracam się w nim.

Śnię, mającę. Słońce penetruje mnie cicho (...). Potrzeba nocy, bym mógł oderwać me oczy od ziemi, od kąta ziemi, w który się wtopiłem. Nazajutrz pięknego poranka z wolna jawią się mi fundamenty geologiczne, ustalają się warstwy, ogromne płaszczyzny mego płótna. Za ich pomocą komponuję w umyśle kamienny szkielet. Widzę kamienie układające się pod wodą, widzę ciężenie nieboskłonu. Wszystko nabiera ładu. Linearne formy pulsują niemrawo. Z otchłani wyłania się czerwona ziemia. Zaczynam oddzielać się od pejzażu, aby go zobaczyć. Oddzielam się od niego za pomocą pierwszego szkicu, tych linii geologicznych. Tej geometrii, miary ziemi. Pojawia się przejmujące, delikatne odczucie, wślazające we mnie żywotne soki: barwy. Wyzwolenie. Lśnienie duszy, spojrzenie, uzewnętrznienie sekretu, wymiana między słońcem i ziemią, idealnym i realnym, barwy! (...) Widzę to. Plamami. (...) Ma miejsce kataklizm, dokonując odnowy. Nadchodzi nowa epoka. Prawdziwa! W której nic nie uchodzi mojej uwadze, wszystko jest gęste zarazem płynne, naturalne. Są już same tylko barwy, a w blasku barw istota, która je myśli, to wznoszenie się ziemi ku słońcu, ten oddech głębi ku miłości. (...) Chcę osiąść te idee, ten wykwit emocji, ten dym unoszący się nad płonąącym wszechświatem. (...) Geniusz potrafi wydobyć pokrewieństwo wszystkich tych rzeczy w przestworze, w samym tym wznoszeniu, w samym tym pragnieniu. Uplywa chwila świata. Namalować ją w jej rzeczywistości! W tym celu o wszystkim zapomnieć. Stać się nią samą. Być światłoczułą płytą. Dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co nas poprzedziło²⁹.

Ciemność, groza, tajemniczość, ruch, zmiana, czucie, przeżycie, radość, smutek, troska – po to, aby zobaczyć różnorodność otaczającego świata. Doświadczyć piękna można w chwili, kiedy człowiek najpierw doświadczy grozy, pustki, nicości, ciemności. Sztuka nie jest tylko komunikatem do przekazania wybranych treści, ale ma za zadanie wskazywać na inny wymiar. Odczytanie obrazu wymaga więc wyjścia poza sam obraz, ale nie w stronę tego, co przedstawia dany obraz, lecz w kierunku czystych treści, idei, które są ucieleśnione za pomocą dzieła sztuki. Interpretacja dzieła wymaga odczytania bogatej wizji ontologicznej świata. Oprócz otaczających nas zjawisk i przedmiotów istnieją przedmioty intencjonalne, idee i wartości (dlatego francuski malarz odwołuje się do Platona). Celem artysty jest uchwycenie tego, co jest nieuchwytnie, nieprzedstawialne. Należy uchwycić to, co rzeczywistość próbuje zaciemnić lub ukazuje jako niedostępne i nieosiągalne.

Alain Bonfand w tekście *L'experience esthetique a l'epreuve de la phenomenologie* dowodził za Jean-Luc Marionem, że to, co określa mianem niewidzialne, odsyła z pewnością do niewidzialnego, ale się z nim nie pokrywa, ponieważ przekracza niewidzialne, stając się widzialnym. Francuski uczonego posłużył się redukcją, która ukazuje dzieło w innym horyzoncie – od

29 P. Cézanne, *Być światłoczułą płytą* (z rozmów z Joachimem Gasquetem), [w:] R.M. Rilke, *Cézanne*, dz. cyt., s. 101–104.

wewnątrz. Podobnie odczytywał sztukę Czapski, który był: (...) zwolennikiem idiografii, ustalania, opisu i wyjaśniania jednostkowych faktów, nie zaś nomenologii, wykrywania praw rządzących sferą ducha i ciała. Chciał odnaleźć prawdę przeżycia, utrwalić sens doznanego szoku³⁰. Spojrzenie nie tyle opisuje dzieło, co zakreśla czasowość, z którego wypływa bycie człowieka. Jak pisze Karpiński o autorze *Oka*:



Józef Czapski, *Lśniąca chmura*, 1981

Posługując się słownictwem trochę mu bliższym, lecz ciągle jeszcze odległym od jego bezpośredniości, powiedzcie by można: był poszukiwaczem epifanii, łowcą chwil, gdy rzeczywistość odsłania się oku, sercu, ciału, rozumowi – dostatecznie skupionego, aby te znaki odkryć. (...) Nasze dochodzenie do rzeczywistości dzieje się tu, na tej ziemi, w chwili dzisiejszej, dzięki pracy przeszłej, z otwarciem ku jutru³¹.

Warto zwrócić uwagę na konsekwentny obraz Józefa Czapskiego *Autoportret w lustrze (Lustra)* 1937³²:

Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie* dowodził:

Prawdziwy obraz znajduje się na powierzchni płaskiego zwierciadła. Zwierciadło o powierzchni płaskiej zawiera w sobie prawdziwy obraz, [odbity] na tej powierzchni. Doskonałe malowidło, wykonane na płaskiej powierzchni jakiegokolwiek materiału, przypomina powierzchnię zwierciadła. Wy, malarze, obierzcie sobie powierzchnię zwierciadła za swego mistrza; nauczy on was światłocienia i skrótów wszystkich przedmiotów. Wśród wszystkich kolorów macie jeden, który jest jaśniejszy niż oświetlone partie odzwierciedlonego przedmiotu; również wśród tych kolorów [farb] znajduje się jeden ciemniejszy niż jakakolwiek ciemność tego przedmiotu. Stąd wynika, że ty

malarzu, wykonujesz swymi farbami obrazy podobne do obrazów w zwierciadle oglądanych jednym okiem; dwoje bowiem oczu obejmuje przedmiot, który jest mniejszy od oka³³.

Cały obraz porządkuje wprowadzenie właśnie tej prostej linii, biegnącej w głąb obrazu, która wiedzie nasz wzrok od rzeczy zmysłowych, aż po te duchowe, która łączy dół z górą, sferę profanum z sacrum. Odbiorca nie tylko przygląda się przestrzeni na obrazie, interpretuje układ plam barwnych, ale pobudzając swoją wyobraźnię udaje się na wędrowkę, w głąb obrazu, a zarazem w głąb swojej duszy. Wtedy może spojrzeć na obraz z innej perspektywy, a także percypować siebie samego jako widza przed obrazem (co Czapski przedstawia również na obrazie *Chłopak przed de Staëlem*). Zadaniem podmiotu nie jest bierna kontemplacja siebie, lecz pogłębiona refleksja nad sobą, aby odkryć to, co jeszcze nie odkryte, nadać kształt temu, co jeszcze nie jest doskonałe. *Regardez à travers les yeux de l'âme d'une image cachée dans votre cœur, découvrez-y les choses les plus précieuses pour pouvoir dire: C'est un beau tableau! C'est la belle vie!*

Słowa kluczowe: literatura, malarstwo, portret, linia, wartości

BARBARA TRYGAR

Aller plus loin dans vos peintures...

On A Portrait of Czapski by Wojciech Karpiński

Summary

The article analyzes the book *A Portrait of Czapski* by Wojciech Karpiński. In the first part the author describes Czapski's life and artistic work and in the second one, his paintings, *The Boy in Front of de Staël* and *Self-portrait in the Mirror (Mirrors)*. Czapski interprets the world using geometric figures; they help him to show the tension between the sacred and the profane, at the same time marking out the direction and way to genuine values. Czapski experiences beauty the moment he discovers truth in a work of art.

Key words: literature, painting, portrait, stroke, values

30 W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, dz. cyt., s. 87.

31 Tamże.

32 Reprodukacja obrazu pochodzi ze strony Wojciecha Karpińskiego – Galerie, <http://www.wojciechkarpiński.com/galeria-czapskiego> [dostęp: 30.06.2019].

33 L. da Vinci, *Księga III*, [w:] tegoż, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 269.

Bibliografia**Literatura podmiotowa**

Karpiński W., *Portret Czapskiego*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2007.

Literatura przedmiotowa**Druki zwarte**

- Czapska M., *Europa w rodzinie*, Res Publica, Warszawa 1989.
- Czapski J., *Czytając*, Znak, Kraków 1990.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2010.
- Goof J. Le, *Historia i Pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2005.
- Heidegger M., *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2007.
- Husserl E., *Medytacje Kartezjańskie. Wprowadzenie do fenomenologii*, tłum., wstęp A. Wajs, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2009.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Klee P., *Das bildnerische Denken*, Band 1, Basel–Stuttgart 1971.
- Merleau-Ponty M., *Wątpienie Cézanne*, tłum. M. Ochab, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996.
- Murawska M., *Fenomenologia i sztuka*, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. J. Migasiński, M. Pokropski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Olka J., Abramowicz M., *O linii*, Studium Generale, Wrocław 2013.
- Rilke R.M., *Cézanne*, tłum. A. Serafin, z dodaniem tekstów: H. von Hofmannsthal i J. Czapskiego, wierszy M. Heideggera, wstęp A. Zagajewski, Sic!, Warszawa 2015.
- Stróżewski W., *Wokół Piękna*, UNIVERSITAS, Kraków 2002.
- Swieżawski S., *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
- Sztabiński G., *Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Vinci L. da, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, München 1911.
- Worringer W., *L'art gothique*, Gallimard/electa, Paris 1967.

Druki ciągłe

- Holy-Łuczaj M., *Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia „świat” w filozofii Martina Heideggera*, „Argument” 2013, Vol. 3.
- Grosseteste R., *O świetle, czyli o pochodzeniu form (De luce seu de inchoatione formarum)*, tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 11.

Wersje elektroniczne

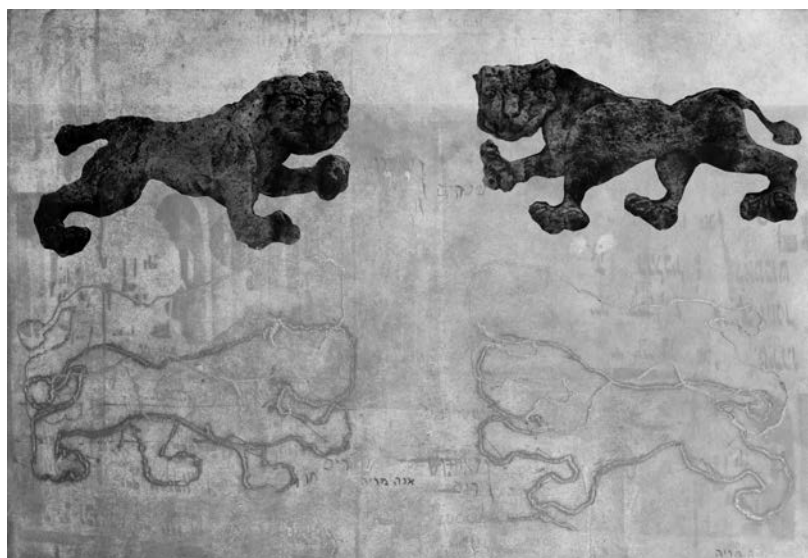
- Reprodukcje obrazów pochodzą ze strony Wojciecha Karpińskiego - Galerie, <http://www.wojciechkarpiński.com/galeria-czapskiego> [dostęp: 30.06.2019].
- Skoczek E., *Biografia Józefa Czapskiego*: <http://www.jozefczapski.pl/biografia/> [dostęp: 30.05.2019].

ANNA PERŁOWSKA-WEISER

Matryce podróżne

Tak, chciałabym, aby na moje grafiki patrzano jak na kartki pocztowe. Widokówki kupowało się kiedyś w perskich kioskach rozsianych po całym Izraelu, później na pocztach, teraz wszędzie oprócz tych dwóch miejsc.

Kartki są zapisywane z dwóch stron. Na jednej mamy widok miejsca pobytu, na drugiej pozdrowienia i słowo z podróży. Moje kartki zapisuję na jednej



Deszcz łez, 2017, akwatinta, akwaforta, pleksoryt, 70 × 100 cm

stronie, ale za to dwoma językami. Jest tam kadr z krajobrazu i słowo komentarza. Razem daje to moją prywatną opowieść o świecie, który poznaję i który leży zawsze pomiędzy: rzeczywistym krajobrazem oraz komentarzem, który został dopowiedziany.

Ten świat ma znaczenie. Czasami nawet myślę, że nie istnieją takie miejsca pod Słońcem, które nie zasługiwałyby na wyrysowanie, najwyżej jedno mniej a drugie bardziej wyraźną kreską. Ale szukanie miejsca będzie jednak chyba już zawsze ważną częścią mojego fachu. Droga do prasy graficznej wiedzie przez drogi i bezdroża zwane w tradycji artystycznej plenerem.

Moje polskie i izraelskie podróże nazywam właśnie tak. Uważam je za pracę w plenerze, może coraz mniej typową dla grafiki warsztatowej. Z tym, że nie ma mowy w niej o tkwieniu w jednym miejscu i czekaniu – niczym fotograf – na tę jedną, ostateczną chwilę, gdy przechodzień złamie gałąź albo ptak przycupnie na filarze kolumny. Plener to przyroda i historia zatrzymana w konkretnym miejscu. Rozumiem i doceniam naturalny ruch, ale w żadnym razie nie pęd. Miejskie gołębie latają, ale w polu pół kilometra kwadratowego. Tego białego z plamkami akurat teraz nie ma w zasięgu

wzroku, więc na chwilę mogę go odwrócić w stronę gzymsu sąsiedniego budynku i poczekać aż wróci. Rysunek nie lubi pośpiechu. Gzyms jest wieczny, gołąb w gruncie rzeczy też, z gołębiem się nie trzeba spieszyć i z gzymsem tym bardziej.

Grafika bierze się z poznania zmysłowego. Spostreżenia – tu warto się zatrzymać, obserwacji – usiąść i rozłożyć sztalugę, podglądania – wziąć ołówek do ręki, przyglądania się – dotknąć nim kartkę papieru. Szkicownik, jakie to zapomniane słowo, zastępowane aparatem fotograficznym, z którego także chętnie korzystam tylko dlatego, że kiedy zacznie padać będę musiała stąd sobie pójść.

Rola patrzenia nie oznacza, iż rezygnuję z artystycznych możliwości, jakie daje wyobraźnia. Z sensów, jakie niosą rzeczy, ludzie, stworzenia, których się domyślam. Być może domysł jest w moich grafikach tym, czym w naukach hipoteza – możliwością, prawdopodobieństwem. Przekształcenia, jakim poddawałam rzeczywiste obrazy mam wręcz ochotę nazwać realizmem wyobrażonym. Zachowuje on rzeczywisty wygląd tego, co przedstawione, tworząc zarazem nierzeczywiste układy. Nie tyle nawet nierzeczywiste, co niecodzienne. Ta niecodziennność to choćby usunięcie rzeczy, ludzi, stworzeń z przypisanych im miejsc i przeniesienie na inne, cudze, obce. Tak się dzieje w grafikach *Ostatni wjazd do Jerozolimy*, *Sodoma i Gomora*, *Pustynna menażeria*, *Pełne wielkiego zdziwienia*, *Przed oknem na gzymsie czy Piechotą do Jaffy*.

Tworzę więc wyrysowane, mam nadzieję pieczołowicie, mniej lub bardziej dosłowne obrazy oraz zaaranżowane w przestrzeni papieru sytuacje. Prowokowałam i preparowałam je wycinając, skalując i rozrzucając na papierze jakiś podstawowy rysunek: osła, wielbłąda, modliszki, gołębia, kolumny, ozdobionej ornamentem ściany, starca – Beduina. W tym samym celu niektóre rysunki zwielokrotniałam, co dodatkowo miało nadać im charakter ekspresyjny. Rozmnożyłam na przykład osła, klonując go razem z siodłem i uprzężą. Podobnie, przez powielenie tego samego rysunku, stworzyłam karawanę wielbłądów. Tak powstały *Wielkie firmamenta*, *Deszcz łez*, *Pustynia w oczy rzuca nam garść piasku*, *Oddech nut* albo *Twardy rym*. Z kolei w *I będę szedł tak, do ostatka*, *Ja idę ciągle szybszym krokiem*, *Plantacji kwiatów*, *Ścianach Jerozolimy* oraz *W skale kościoła kość dawidowa* rytm ten próbowałam uchwycić także dzięki multiplikacji części rysunku. To dlatego na jednej odbitce widać te powtarzające się motywy. Mają być lepiej widoczne, rzucić się w oczy, niechby nawet natrętnie.

Niektóre z moich podróżnych grafik zawierają cytaty. To dokładnie przepisane fragmenty z Księgi Jonasza, ale także chaotycznie ułożone fragmenty zdań



Przy drodze niewiasta, 2017,
akwaforta, akwatinata, 64 × 96 cm

lub słów pochodzące przeważnie z jerozolimskich paszkwilim. Te tablice z informacjami rozmieszczone w osiedlach zamieszkałych przez religijnych Żydów, są grafikami same w sobie. Nie tyle o ich treść mi chodziło, ile raczej o wygląd tekstu. Stanowią najlepszy dowód na to, że język nie tylko znaczy, ale i wygląda. Hebrajszczyzna służyła mi przeważnie jako tło, uzupełnienie, podkreślałam nią jednak i genezę grafik. Kwadratowy alfabet hebrajski pojawia się w *Łódce Jonasza* albo *Cytrynie w sadach*.

Moje izraelskie matryce to rysunki składające się z mnóstwa drobnych kresek i kropek, które po wypełnieniu farbą i odbiciu na papierze tworzą gradację szarości i ugrów. Zastanawiałam się, co bardziej pasuje do Izraela: rdzawy kolor Negewu czy srebrzysty murów. Kolor ma znaczenie, odbitki oprócz czerni i odcieni szarości, mieniają się także srebrem i złotem. Srebrzystymi obrazami kamienia budowałam miasto. Biało-srebrne mury Jerozolimy i pojawiające się na ich tle zwierzęta miałyby wywołać skojarzenia z miastem starożytnym. Z takiego pomysłu wzięła się *W skale kościoła kość dawidowa* albo *Do miasta, w którym cegła z cegłą spojone*. W *Deszczu łez* oraz *Wielkich firmamentach* dodałam natomiast motyw bramy. Niektóre fragmenty ornamentowych ścian złościłam, ale złotą farbę oszczędzałam raczej dla krajobrazów pustynnych z karawanami wielbłądów i wędrowcami zmierzającymi do bram Jerozolimy. Taką barwą pokryłam grafiki pod tytułem *Pustynia w oczy rzuca nam garść piasku*, *Poeto nie zwódz nie kotysz*, *Jadą Jemenici* oraz wspomnianą *Cytrynę w sadach*.

Moje podróże do Izraela oraz będące tego następstwem matryce, idą w parze ze znaczeniem, jakie przypisuję praktyce pleneru. Wyjście poza pracownię z rysownikiem i aparatem fotograficznym zawsze uważałam za naturalny dla plastyka, bo empiryczny,

punkt wyjścia jego pracy. Moje wielokrotne pobyty w Izraelu poświęcałam wędrownym i obserwacjom. Starłam się poznać go od kuchni. Nie chciałam być, uchowaj Boże, turystką, ale zbaczając z utartych szlaków, widzieć więcej niż proponowano w przewodnikach. Patrzyłam na pozujących arabskich straganiarzy i podglądałam zakrywających twarze przed obiektywem charedim. Ale od początku wiedziałam, że, nie rezygnując całkiem z portretów, będę rysowała raczej krajobrazy, a ludzie zejdą teraz na plan dalszy.

Moja pierwsza izraelska grafika była cytatem z muralu wymalowanego na jakimś obdrapanym warsztacie tuż przy plaży w Jaffie. Jaffa jest miastem z przeszłością, była znanym starożytnym i średniowiecznym portem, miastem legendą. Opowieść o pannie młodej, która wyszła tu z morza obrosła tekstami kultury. Mural przedstawia historyczne i popkulturowe postaci z Dawidem Ben Gurionem, Goldą Meir, Albertem Einsteinem, Teodorem Herzlem oraz nieznanym tubylcem. Może obrazoburczo postanowiłam przedstawić je w stylistyce Ostatniej Wieczery, a akcję przenieść do Jerozolimy.

Słowa kluczowe: grafika, Izrael, matryca, twórczość, podróż

ANNA PERŁOWSKA-WEISER

Traveller's matrices

Abstract

The paper presents prints as postcards from Israel, with images and texts from the trip. The country is seen not from the perspective of a tourist carrying a guidebook, but one getting off the beaten track. The article presents places worth drawing and putting on metal plates. The theme here is unusual arrangement of things, people and animals transferred to an unfamiliar territory, calibrated, copied and multiplied, retaining their real look, which is called here imagined realism. The traveller's matrices are covered with fine careful strokes and dots. As a result, reflected in grey and ochre shades, silver and gold, they allude to landscape colouring. Silver is intended exclusively for golden desert urban landscapes.

Key words: engravings, Israel, matrix, artwork, travel

Via Crucis autorstwa Józefa Jerzego Kierskiego

Mimo że od kilku stuleci tradycyjna, składająca się z czternastu stacji Droga Krzyżowa jest umieszczona niemal w każdym kościele katolickim na świecie, to jednak trudno wśród tych niezliczonych realizacji



Fragment stacji XIV w pracowni J.J. Kierskiego, fot. z archiwum autora

znaleźć wybitną. Także wśród tych współczesnych, które w samej Polsce można liczyć w tysiącach, niewiele artystycznie zaciekawia i porusza. Nie jest łatwo znaleźć przyczynę tej artystycznej niemocy, ale z własnego doświadczenia wiem, jak trudnym zadaniem jest stworzenie cyklu figuratywnych dzieł o charakterze narracyjnym, mających współtworzyć i prowadzić nabożeństwo symbolicznie odtwarzające, a przy tym unaoczniające, męczeńską śmierć Jezusa Chrystusa. Świadom tych trudności, z dużym zainteresowaniem zapoznałem się z rzeźbiarską Drogą Krzyżową w Międzyrzeczu, autorstwa Jerzego Kierskiego, artysty doświadczonego, o dużym potencjale twórczym, którego prace wielokrotnie przykuwały moją uwagę.

Ten absolwent Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, a od kilkunastu lat profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, ma olbrzymi i różnorodny dorobek artystyczny. Uprawia on rzeźbę monumentalną (jest autorem kilkunastu realizacji o charakterze pomnikowym) oraz kameralną, w tym także zajmuje się medalierstwem. Jerzy Kierski znakomicie opanował warsztat rzeźbiarski, a swoje prace wykonuje w różnych materiałach. Jest on także autorem kilku dzieł sakralnych, które zazwyczaj rzeźbi w kamieniu.

Taką kamienną realizacją jest rzeźbiarska Droga Krzyżowa w kościele oo. Pallotyńów, pw. Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu (woj. lubuskie). Jerzy Kierski pracuje nad nią od ponad dwóch lat. Wcześniej w tym samym kościele wykonał on już rzeźbę przedstawiającą zmartwychwstałego Chrystusa oraz mensę ołtarza, tabernakulum, chrzcielnicę i pulpity do czytań. To wszystko wyrzeźbił w swoim ulubionym kamieniu – piaskowcu janikowskim. W międzyrzeckiej realizacji ujawnia się cały kunszt rzeźbiarski Kierskiego.

Tworząc figuralne płaskorzeźby trzeba mieć na uwadze, że w przeciwieństwie do pełnoplastycznej rzeźby artysta ma do dyspozycji stosunkowo cienką warstwę materiału, w której musi uzyskać iluzję głębi symulująca wrażenie 3D. Szczegółnej umiejętności wymaga przedstawienie kilku brył przestrzennych nachodzących na siebie. O ile w malarstwie efekty iluzji przestrzeni i wzajemnej relacji wypełniających ją form uzyskuje się dzięki stosowaniu perspektywy oraz relacjom światła, cienia i różnicowaniu temperatury zastosowanych barw, to w niepolichromowanej płaskorzeźbie tylko zasady perspektywy pomagają w uplastycznieniu przedstawienia. Natomiast efekty chromatyczno-luministyczne rzeźbiarz może uzyskać tylko poprzez umiejętne wgłębianie się w materiał oraz różnicowanie gładzi powierzchni przedstawianych brył, tak by światło oświetlające z zewnątrz płaskorzeźbę dynamizowało przedstawienie. Cały wachlarz tych środków znajdziemy w rzeźbach Jerzego Kierskiego. Jego mistrzowski warsztat manifestuje się w m.in. w tym, że w kamieniu o grubości nie większej niż 15 cm potrafił uzyskać głębię przestrzeni, w której to niekiedy aż 4 bryły nakładają się na siebie, a każda z tych form imituje wrażenie pełnoplastycznej figury. Dużą trudność w realistycznej płaskorzeźbie stwarza także sugestywne przedstawianie skrótów anatomicznych, ale i z tym problemem poradził sobie artysta, mimo że scenę przybicia Jezusa do krzyża przedstawił w skrócie niemal tak głębokim, jaki mamy w słynnym obrazie Andrei Mantegni *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* z mediolańskiej Brery.

Jest to dzieło zaskakujące współczesnego wierzącego, który przyzwyczajony jest do czternastu stacji Drogi Krzyżowej rozmieszczonych równomiernie na ścianach lub filarach całego kościoła. Taka tradycyjna *Via Crucis* sprzyja procesyjnemu sprawowaniu tego pasyjnego nabożeństwa. W Międzyrzeczu Jerzy Kierski wszystkie stacje Drogi Krzyżowej umieścił tylko na jednej ze ścian świątyni. Narracja całości rozwija się wzdłuż, stworzonej przez artystę, kamienistej ścieżki wijącej się po płaszczyźnie muru od dołu ku górze.



Józef Jerzy Kierski, Droga Krzyżowa w kościele oo. Pallotynów pw. Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu, fot. z archiwum autora

Kamiennymi postaciami została zaaranżowana cała monumentalna ściana od podłogi po wieniec kopuły. Tym samym, w przeciwieństwie do tradycyjnej Drogi Krzyżowej, odbieranej przez widza w trakcie przechodzenia od stacji do stacji, wierny kontemplując dzieło Kierskiego przeżywa widzianą w całości Pasję Chrystusową, przy jednoczesnym modlitewnym rozpaмиętywaniu poszczególnych scen męki. Perspektywa krzyżowej ofiary Jezusa jest tu stale unaoczniana.

Oryginalność pracy Jerzego Kierskiego rysuje się mocno w kontekście tradycyjnego (w ostatnich trzech stuleciach) przedstawiania Drogi Krzyżowej, ale ma ona swoje korzenie w ikonografii późnośredniowiecznej i renesansowej. Wówczas to powstawały obrazy ukazujące wszystkie sceny pasyjne w kompozycji jednoobrazowej. Szczególnie wiele takich przedstawień mamy w malarstwie północnej Europy, jak choćby *Męka Chrystusa* Hansa Memlinga, a w Polsce najbardziej znana jest *Pasja toruńska* z kościoła św. Jakuba.

Owo widoczne w dziele Jerzego Kierskiego rozmieszczenie poszczególnych stacji wzdłuż kamienistej ścieżki wijącej się w górę jest niewątpliwie nawiązaniem artysty do „kalwaryjskich drózek”, budowanych zarówno w Polsce, jak i w całym katolickim świecie. Jedną z ich wspólnych cech jest ukazanie ostatniej ludzkiej drogi Jezusa jako pnącej się ku górze – na Golgotę. Realizacja w międzyrzeczkim kościele przywodzi mi jeszcze na myśl artystyczno-religijne doświadczenia z północnych Włoch, Lombardii i Piemontu, gdzie na przełomie XV i XVI wieku powstawały tzw. Święte Góry (*Sacro Monte*), będące prekursorkami Kalwarii. Są to mające religijną funkcję założenia

architektoniczno-rzeźbiarsko-malarskie, na które składa się wiele kaplic rozmieszczonych wzdłuż drogi pnącej się wzwyż, a prowadzących pielgrzymujących wiernych na Golgotę, by unaocznić im dramat Zbawienia. W tych miejscach pielgrzym rozpoczynał Drogę Krzyżową w dolnym kościele, w którym to prezbiterium z ołtarzem było oddzielone od nawy monumentalną ścianą (*parete*) z wymalowanymi scenami Męki Jezusa Chrystusa. Jest tylko kilka takich realizacji, z których najstarsza znajduje się w piemonckim miasteczku Varallo, a namalowana została przez Gaudenzia Ferrariego, będącego także autorem wszystkich kaplic na tamtejszej *Sacro Monte*. Jednak w kontekście rzeźb Jerzego Kierskiego należy przywołać *parete* z Lugano, gdzie w 1529 roku w kościele S. Maria degli Angeli znakomity malarz Bernardino Luini zrezygnował z podziałów na poszczególne sceny i, wzorując się na mistrzach niderlandzkich, wszystkie wydarzenia męki Pańskiej ukazał w jednej kompozycji.

Choć Jerzy Kierski ma w swym artystycznym dorobku olbrzymią ilość prac, to wyznaje on, że właśnie tu, w kościele Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu, realizuje swoje „dzieło życia”. Trudno się dziwić temu twierdzeniu autora, gdyż założenie to ma monumentalny charakter i aranżuje plastycznie całe wnętrze świątyni.

Bez przesady można stwierdzić, że kamienna kompozycja Jerzego Kierskiego w dużym stopniu organizuje liturgię w międzyrzeczkim kościele, tworząc dla jej sprawowania przestrzeń, nasycając ją treściami i symbolami oraz nadając jej odpowiedni wyraz, który pozwala unaocznić, przeżyć i uzmysłowić wiernym tajemnicę Misterium Zbawienia.

Refleksje na temat „mojej” Drogi Krzyżowej

Na przestrzeni czterdziestu lat mojej pracy twórczej zrealizowałem wiele monumentalnych rzeźb o charakterze pomnikowym, wykonanych w kamieniu lub w odlewie betonowym, ewentualnie w odlewie z brązu. Najczęściej były to monumenty upamiętniające miejsca bohaterskiej lub męczeńskiej śmierci Polaków w czasie II wojny światowej, postaci bohaterów, jak naczelnik Tadeusz Kościuszko czy hetman polny koronny Stefan Czarniecki, a nawet cztery kolosy anonimowych rycerzy z czasów Chrobrego jako „witaczy” w gminie Wojsławice w powiecie chełmskim.

Za „dzieło życia” uważam jednak tę wielką realizację, nad którą pracuję ponad dwa lata (od 1 czerwca 2017 r.). Jest to Droga Krzyżowa wykonywana z kamienia (piaskowiec janikowski) dla kościoła oo. Pallotyńców pw. Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu (woj. lubuskie).

Są to pełnowymiarowe (wys. 185 cm), półpełne rzeźby przedstawiające figury Jezusa Chrystusa oraz osób występujących w poszczególnych stacjach.

Kiedy otrzymałem propozycję tej realizacji, z jednej strony poczułem się wyróżniony i zaszczycony jako rzeźbiarz, z drugiej zaś zdałem sobie sprawę, jak ogromne jest wyzwanie, przed którym stoję. Pojawili się zwyczajnie ludzkie obawy – czy ja temu zadaniu podołam, czy mając do dyspozycji kamień o grubości jedynie 15 cm, potrafię wyrzeźbić bardzo trudne skróty, ukazać niekiedy cztery kulisowo ułożone plany. Ogrom trudności dostrzegłem też w dość niekonwencjonalnym „układzie” stacji, polegającym na ułożeniu ich wszystkich na jednej dużej ścianie, długiej na 12,5 a wysokiej na 8,5 m. Projekt wstępny wykonała mgr Jadwiga Maj, artysta plastyk, z którą przed rozpoczęciem przeze mnie pracy odbywaliśmy wiele konsultacji i telekonferencji na temat każdej stacji.

Moje początkowe obawy i wątpliwości rozwiązały się po realizacji stacji pierwszej – „Chrystus na śmierć skazany”. Wówczas nabrałem pewności siebie i wiedziałem już, że dam radę.

Pisząc te słowa, jestem w trakcie realizacji przedostatniej, XIII stacji – Piety. Chyba najtrudniejszej dla mnie, bo najboleśniejszej dla Matki Jezusa...

Jedenaście stacji już zostało zamontowanych na ścianie kościoła po lewej stronie od prezbiterium. Po prawej zaś schodzi do wiernych Jezus Zmartwychwstały wysokości 312 cm, wykonany w roku 2016, za



Fragment stacji VIII w pracowni J.J. Kierskiego, fot. z archiwum autora

którego postacią widoczny jest w oddali Grób Pański i wzgórze z trzema krzyżami zwane Golgotą...

Sądzę, iż z uwagi na dość niekonwencjonalne rozmieszczenie następujących po sobie stacji moja Droga Krzyżowa może budzić kontrowersje. Uważam jednak, że jest to rozwiązanie dość nowatorskie i odważne.

Pragnę dodać, iż poza rzeźbami figuralnymi w latach 2014–2017 wykonałem do wnętrza tego kościoła: płaskorzeźbę do ołtarza głównego, tabernakulum, ambonę i chrzcielnicę.

SYLWIA TULIK

Moje rzeczy

Dobre zbieractwo przedmiotów powinno być zawsze połączone ze zbieraniem wiadomości o nich i o tej sferze kultury, której dotyczą¹.

Rzeszów. Pierwsza niedziela miesiąca. Niedziela giełdy staroci. Moja niedziela. Chodzę pomiędzy stoiskami, kłaniam się znajomym sprzedawcom, uśmiecham się. Patrzę, szukam, łowię. Podchodzę do pana Zbyszka z Tarnowa. Zawsze ma dobry towar, choć „towar” to słowo nieprzystające do panującej tu atmosfery. Wszystkie leżące na prowizorycznych stołach, kocach czy czasem po prostu na trawie przedmioty, to coś więcej – niby martwe, a sprawiają, że giełda przypomina targowisko z emocjami. O! Tam, ktoś wypatrzył znaczek zamykający serię, wspaniale! Ktoś inny ogląda modlitewnik, dokładnie taki sam, jakiego używała jego babcia. Jest i ten, który cieszy się z drobnego oszustwa – udało mu się sprzedać butelkę ze szlifowaną siedmioramienną menorą. Butelka, owszem, stara, ale wzór zrobili w Krośnie spece od laserowego grawerowania szkła. Dobrze sprzedane złudzenia.

Pan Zbyszek wita mnie z daleka. Stoisko ma dziś „bogate”. Widać, że był na dużych giełdach gdzieś w Austrii albo Niemczech. Ma kilka ciekawych rzeczy z okresu biedermeieru, to ostatnio mój ulubiony. Kolejny, zresztą, ulubiony. Zwracam uwagę na filiżankę. Typ *jasmin*, jak określają specjaliści, czyli kształt przypominający kwiat jaśminu. Trzy nóżki w formie lwich łap. Jakiś czas temu widziałam identyczną, tylko dekorowaną srebrem, w Muzeum Narodowym w Warszawie². Ta jest złota. Piękna. I dumna pochodzeniem: Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie, okres ok. 1820–1830. Pan Zbyszek wyczuł, że mi się spodobała. Zachwała. Nie bardzo jednak wie, co sprzedaje, że to cacko ma prawie dwieście lat. To dobrze. Cena nie będzie wysoka.

Kupuję. Poznałam się na przedmiocie, więc go mam za niewielkie pieniądze. Jest mój. Jestem rozmocjonowana, nie patrzę już na inne stoiska. Chcę do domu! Chcę cieszyć się zdobyczą i rozpocząć osvajanie z nową rzeczą.

Aż tu nagle olśnienie: a cóż to? [...] zaskoczenie: czy mnie przypadkiem oczy nie mylą? Tutaj? Takie чудо? Oto spod

schodków werandy wystaje do połowy zabłocony, przykryty jadem dla drobiu i śladami kurzych łap, najautentyczniejszy z autentycznych talerz miśnieński. Porucznik, zapomniawszy o kaszlu, bólu w piersiach, przykuca, wyciąga ostrożnie – cały, co z szczęście! – zsuwa garścią zerwanej trawy resztki karmy kurzej, jakiejś kaszy z posiekany jajkiem – co z profanacją, jaka ciemnota, doprawdy! – podnosi do oczu odnalezione чудо, gładzi



Wnętrze serwantki, fot. Sylwia Tulik

końcami palców brzezi talerza, odwraca go, odnajduje potwierdzenie tego, czego i tak był pewien: data, tak, jest i data: 1713, i obok wyciśnięte w porcelanie litery A.R. – Augustus Rex, no oczywiście! – Skąd pan to ma, panie Szwanda? Czy pan wie, co to za talerz?³

Zapakowałam filiżankę w folię bąbelkową. Mój zakup musi być bezpieczny. Folię zawsze mam w torebce, kiedy idę na giełdę. Torebka też zawsze duża. Trzeba być przygotowanym.

Jestem z siebie dumna. Dzięki wiedzy kupiłam coś, co powinno trafić do muzeum. Moje ego szaleje. Ma prawo, bo informacje zdobywam codziennie, od lat. Czytam, szukam, jeżdżę, oglądam. Teraz dostałam nagrodę. Smakuje wybornie.

Zdobywanie wiedzy to pierwszy etap kolekcjonerstwa. To narzędzie zbieracza, które pozwala zaspokoić irracjonalną i dziką potrzebę posiadania upragnionych przedmiotów.

Mijają epoki kolekcjonerstwa, czasy wielkich galerii prywatnych mamy już za sobą, minął czas ulic z maleńkimi antykwariatami, których opisy pozostały w literaturze

1 E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983. Maria i Jerzy Łosiowie, jedni największych kolekcjonerów porcelany polskiej, lwiją część swoich zbiorów przekazali w darze Muzeum Narodowemu w Kielcach.

2 Wystawa *Biedermeier* odbywała się w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 5.10.2017 – 7.01.2018. Z tej okazji wydano katalog: A. Kozak, A. Rosales Rodriguez, *Biedermeier*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017, zdjęcie filiżanki znajduje się na s. 259.

3 A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 27.

pięknej i pamiętnikarstwie. Współczesność stara się znaleźć odpowiadający jej sposób, czy sposoby, na zaspokojenie poczynań „nieszkodliwych maniaków” czekających ciągle na swój dzień, wierzących, że zdobędą to, czego nikt inny mieć nie będzie. Dziać się to będzie tak długo,



Wystawa *Biedermeier* w Muzeum Narodowym w Warszawie,
fot. Monika Bajkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

jak długo istnieć będą dzieła sztuki. A one – jak pisze Jan Białostocki – „nie umierają. Przeciwnie, pod naszym wpływem (...), żywione naszym uczuciem i podziwem, stały się jeszcze piękniejsze, bardziej godne posiadania”⁴.

Równocześnie ze zbieraniem rzeczy, zaczęłam zbierać słowa – a słowa to wiedza. Wiele lat temu, przeproszam, „wiele” to chyba za dużo powiedziane, przecież, jak mawiał kolekcjoner Franciszek Starowieyski „jesteśmy tylko epizodem w życiu przedmiotu”, więc poprawiam się: kilka lat temu, ktoś dla mnie bardzo ważny, widząc moją pasję do czytania o przedmiotach, poradził mi założenie kartoteki na wzór wańkowskiej, której zasady opisane są w *Karafka la Fontaine’a*⁵. Założyłam ją (miałam motywację, zależało mi na opinii tego „ważnego”) i prowadzę. Patent

4 J. Sowiński, *Wędrowki przedmiotów. Kolekcje i kolekcjonerzy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977, str. 107.

5 M. Wańkiewicz, *Karafka la Fontaine’a*, Tom II, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2010.

Wańkovicza uważam za genialny. Moja Kartoteka ma dziś ponad 700 stron. Co zapisuję? Wszystko, co mnie zainteresuje: cytaty z książek, gazet, opowieści znajomych, czasem nieznanomych, anegdoty, informacje o porcelanie, szkle, srebrach, życiu w XIX-wiecznych dworach, dawnym leczeniu, ziołach, kuchni, kulturze stołu, biżuterii, czyjeś myśli, które mnie poruszyły, sentymentalne cytaty z wierszy... To systematyczne i metodyczne zbieranie informacji jest codziennym doszywaniem kolejnego, małego fragmentu do patchworku, jakim jestem ja sama.

Na wietrze robi zapiski, kto chce jedynie pamięci zawrzeć wiadomości, bo pamięć nasza jest ulotna, wiele rzeczy chwyta, które natychmiast porzuca i traci, jeśli ich nie ujmie w okowy pisma. Trzeba więc, gorliwie pomagać, by rzecz użyteczną chwytała jak swą zdobycz. Nic zaś temu lepiej nie służy, jak zapisywanie wszelkich wiadomości godnych pamięci i włączanie do naszych notatników, gdzie też w razie potrzeby bez trudu je odnajdziemy. Oto właśnie droga, po której wielu nad podziw uczonych mężów doszło do tak wspaniałych wyników, że zdumienie budzą u tych, co nie wiedzą, jakimi skróconymi ścieżkami tam się dochodzi⁶.

Prowadzenie kartoteki jest dziś łatwiejsze niż za czasów Wańkovicza. Są komputery. Kiedy chcę coś odszukać wpisuję po prostu hasło: „znajdź”. I gotowe. Nie potrzeba setek fiszek. Ważne by pamiętać o zasadzie: „bez poważnego szperactwa nie ma poważnego pisarza”. Pytanie: czy to, co robię, jest „poważne”? Dla mnie, tak. Pomaga w pisaniu artykułów, książek, pomaga w kojarzeniu faktów, odkrywaniu moich własnych tajemnic historii. Czasem siadam przed laptopem i przeglądam swoje notatki: pod literą „H”, zapis nr 46 z 23 lipca 2013 roku: pani Kryśka opowiedziała mi jak jej mama, przed wojną w ich domu w Kołomyi, haftowała serwetki w róże. Opisała dokładnie motyw, technikę, jaka była pora roku, pogoda, a nawet, jaką melodię nuciła mama. Starsi ludzie przeszłość pamiętają lepiej niż to, co było wczoraj. To cenna cecha. Trzeba korzystać. Pamiętam twarz pani Krysi, była przejęta, szczęśliwa.

Wracam z giełdy do domu. Zaczynam od delikatnego oczyszczenia mojej nowej filiżanki. Na szczęście nie jest zabrudzona. Widać, że stała przez wiele lat w serwantce. Potem wyciągam książki, katalogi i studiuje jej przeszłość. Gdzie powstała dobrze wiem, określam więc styl dekoracji, który zdradza gusta pierwszych właścicieli: „wyższe sfery mieszczańskie”. Ta „wysokość” niekoniecznie ekscytująca, ale ważne, że stać

6 Jan Amos Komensky, pedagog czeski, wróg scholastyki w szkołach, myśliciel, imigrant do Polski z braćmi czeskimi, tak mówił o kartotekach w mowie wygłoszonej w 1650 roku; [za:] M. Wańkiewicz, *Karafka La Fontaine’a*, dz. cyt., s. 442.

ich było na dobrze zaprojektowane i wykonane rzeczy. Na czarce napis: „Glücklich und froh sei Dein Leben” – „Szczęścia i zadowolenia w życiu”. Była więc typowym sentymentalnym, biedermeierowskim prezentem w typie *Freundschaftstassen*⁷ (filiżanek przyjaźni). Osoba obdarowywana to ktoś młody, z wróżbą stabilnej, dostatniej przyszłości. Ale kto był darującym? Kto kupił ten, kosztowny już wówczas, bibelot?

Na wystawie *Biedermeier* w warszawskim Muzeum Narodowym było takich wiele. Każda ze swoją, przeważnie znaną, historią i proveniencją. Zresztą widziałam tam wiele pięknych przedmiotów: obrazy, rysunki, szkła, srebra, tkaniny, meble. Wszystkie odrestaurowane, jak nowe i... całkiem martwe. A przecież biedermeier to epoka pełna domowego ciepła, małych codziennych egzaltacji, nic nieznaczących dziś trosk, poszukiwania spokoju. Tu tego zabrakło. Zabrakło ducha, który jest kwintesencją czasów. Wystarczyłaby chociażby mała dziergana serwetka na nieskazitelnie połyskującej politurze komody, albo łyżeczka, niby przypadkiem, w pośpiechu, oparta o spodek filiżanki – takie małe odejście od muzealnych zasad. A może dawna atmosfera jest niemożliwa do odtworzenia, ekspozycja rządzi się przeciwko swoimi prawami, ma pokazywać i edukować, a przedmiot jest przedmiotem, eksponatem. Może to zasadne. Wystawa ma być dla wszystkich: i dla szukających wzruszeń amatorów przeszłości, i dla badaczy, trzeźwo studiujących „anatomiczne” szczegóły przedmiotów. Autorki starały się zapewne pokazać jak najwięcej, ale czy przybite do ściany rzędy krzeseł, jak z pożółkłych stron katalogu pracowni meblarskiej, mówią nam coś o ludziach, którzy na tych krzesłach siadali? To raczej zestaw zdobionych fornirew i intarsją kształtów poprzecinany pionami dziesiątek drewnianych nóg: drewniany garnitur zębów poczciwego pana Maiera⁸.

Niektórzy zbieracze na katalogowej wiedzy na temat zebranych przez siebie przedmiotów poprzestają, ale ja chcę wiedzieć więcej, mam niedosyt, chcę poznać choćby jeden epizod z prawdziwego, intymnego życia mojej filiżanki. Zdradzi mi go? Śledzę każde pociągnięcie pędzla na delikatnych złotych palmetach, każdą rysę. Może dekorator się pomylił, może drgnęła mu ręka. Nie, takie błędy w królewskiej manufakturze w Berlinie były niedopuszczalne. Przyglądam się więc płynnym liniom wygiętego uszka. Dostrzegam ślad

naprawy. A więc coś się jednak stało! Ktoś nieuważny, niedbały, utracił porcelanowy azur... To przypadek, może nieostrożne odkurzenie, bo filiżanki przyjaźni nie były nigdy używane. Były pamiątką do oglądania. Nie znały smaku kawy.



Wystawa *Biedermeier* w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. Monika Bajkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

W epoce biedermeieru przedmiot miał wiele funkcji. Był piękny i użyteczny, to jasne, ale użyteczność była nie tylko wygodą użytkownika, lecz także nośnikiem emocji. Każda rzecz miała szerszy wymiar: z czymś się kojarzyła, coś lub kogoś przypominała. Użytecznością *Freundschaftstassen* było przypominanie.

Miało to znaczenie szczególnie w będącej pod zaborami Polsce, gdzie styl ten został przyjęty nie wśród mieszczaństwa, ale szlachty i ziemiaństwa. Patriotyczne symbole i sentencje ukryte były na meblach, porcelanie, biżuterii i innych przedmiotach, używanych na co dzień i co dzień przypominających o powinnościach patrioty. Przykładem mogą być zachowane w zbiorach polskich muzeów trzy wazy koreckie⁹ z przedstawieniem wierzby płaczącej (wierzba – symbol żałoby narodowej) i kamienia nagrobnego, na którym, w niewidoczny na pierwszy rzut oka sposób, została wydrapana sentencja: „To Drzewo jest ozdobą mojej Ojczyzny i zdaje się opłakiwać iey nieszczęścia”. Był to sekretny napis patriotyczny, którego treść miała być ukryta przed oczyma rosyjskich czynowników i funkcjonariuszy carskiej ochrony. Tylko w jednym przypadku, ktoś bardziej odważny, albo znaczący, zdecydował się na zaznaczenie napisu czarną, widoczną z daleka farbą. Jednak i on miał sposób na jego szybkie ukrycie: z drugiej strony wazy wymalowana jest wiązanka niezapominajek, którą można obrócić

7 W. Załęska, *Porcelana biedermeieru*, [w:] A. Kozak, A. Rosales Rodriguez, *Biedermeier*, dz. cyt. s. 248.

8 Nazwy epoki użyczył Weiland Gottlieb Biedermaier, „skromny nauczyciel wiejski i poeta, wymyślony przez prawnika Ludwiga Eichrodta oraz lekarza Adolfa Kußmaula i zaprezentowany przez nich na łamach monachijskiego pisma satyrycznego »Fliegende Blätter« w latach 1855–1857. Jego nazwisko, złożone ze słów »bieder« [poczciwy] i »Maier« (popularne niemieckie nazwisko, które się później przyjęło w formie Meier) stało się synonimem dawnych, dobrych czasów, a z biegiem lat także oportunistów i filisterstwa.” [za:] A. Kozak, A. Rosales Rodriguez, *Biedermeier*, dz.cyt., s. 11.

9 Pierwsza polska manufaktura fajansu i porcelany w Korcu funkcjonowała w latach 1783–1832; produkcja porcelany rozpoczęła się w roku 1790. [za:] L. Chrościcki, *Porcelana – znaki wytwórni europejskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 24.

na pokój, kryjąc do ściany płaczącą wierzbę¹⁰. Szkoda, że tylko jeden na trzech posiadaczy wazy wykazał się patriotyczną odwagą. Czasy się zmieniają, ludzie nie.

Berlińska filiżanka opowiedziała mi o sobie sporo. Wystarczy. Teraz czas, żeby opowiadała o mnie.

Rzeczy nie tylko są rzeczami, mają na sobie ludzkie znamię, przedłużają nasze istnienie. Przedmioty, które długo nam towarzyszyły, są na swój sposób – skromne i oddane – nie mniej wierne niż zwierzęta i rośliny. Każdy z nich ma swoją historię i znaczenie związane z losami osoby, która ich używała i je kochała. Ludzie i rzeczy tworzą więź, której nie można zerwać bez bólu¹¹.

Siedzę przed serwantką. Jestem wzruszona. Przyjaciółka dała mi kilka pamiątek z jej rodzinnego domu ze Słupna. To koło Płocka. Daleko, inne strony. Wszystkie pochodzą z czasów, kiedy miasto znajdowało się pod zaborem rosyjskim. Patrę na XIX-wieczną cukiernicę ze szkła warstwowego. Przypomina duży przezroczysty kielich poprzecinany żyłkami czerwieni. Czy wiecie, że pierwszy przedmiot z czerwonego szkła, puchar na wino, zrobiono w XVII wieku w Kolonii? W zaulkach miasta szemrano wówczas, że w procesie produkcji niezbędna była ludzka krew¹². Cukiernica, na falowanych brzegach, pokrytych jeszcze resztkami złocenia, ma drobne wyszczerbienia. Mam szczęście. Wiem, jak powstała. Nie wszystkie rzeczy mają wiarygodną historię. Ta ma, przez co porывa cię od razu ze sobą i staje się bardzo bliska, jak rodzina. Otóż, kiedy w czasie I wojny światowej pradziadkowie mojej przyjaciółki uciekali ze Słupna przed frontem niemiecko-rosyjskim, cukiernica wylądowała na szczycie furmanki z ich dobytkiem. Były tam najpotrzebniejsze rzeczy. Cóż zresztą można było w pośpiechu zabrać... Jednak cukiernica była na tyle ważna, że, w panice i nerwach ktoś po nią sięgnął i zabrał. Sentyment, przyzwyczajenie, przesąd? Wrzucona do metalowego baniaka, trzęsła się po kocich łbach, turlała i obijała. Była jednak na tyle dzielna, że wyszła z tej podróży: pokiereszowana, ale cała. Teraz jest u mnie. Zajmuje ważne miejsce. Postawiłam ją między rosenthalowskim przedwojennym serwisem w różyczki a XIX-wieczną filiżanką

z manufaktury Adolpha Schumanna. Jest jej dobrze. Moja przyjaciółka, dając mi ją, dopisała kolejny etap historii tego przedmiotu. Teraz kolej na mnie. Tak zostawię po sobie ślad.

A złocona filiżanka kupiona u pana Zbyszka? Odkąd jest u mnie, byliśmy w XIX-wiecznym Berlinie niejeden raz. Wciąż zresztą podróżuję. W czasie i przestrzeni. Dzieje się tak za każdym razem, kiedy siadam w starym fotelu, naprzeciw serwantki. Samochód niepotrzebny.

Słowa kluczowe: przedmiot, rzecz, kolekcjonerstwo, porcelana, Biedermeier, wystawa, Muzeum Narodowe w Warszawie

SYLWIA TULIK

My things

Summary

The article is an attempt to answer questions connected with objects, collecting and owning them, and their function. What is an object in a person's life, how many emotions and meanings does it carry? Is it beautiful or useful and is beauty utility? Why does it define the times it was created in, and why, in the course of time, acquiring meaning, does it become timeless and everlasting? How does a collector make his way in the world of objects, what is his attitude to them? Where is the borderline between the desire to possess and the madness of possessing at all costs? Can the line be drawn? Museum exhibitions and their evaluation; exhibition correctness and viewers' emotions.

Key words: object, thing, collecting, china, Biedermeier, exhibition, National Museum in Warsaw

Bibliografia

- Bodei R., *O życiu rzeczy*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2016, [za:] Flem L., *Jak likwidowałem dom moich rodziców*, przeł. E. Burakowska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2005.
- Chrościński L., *Porcelana – znaki wytwórni europejskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1974.
- Kowecka E., Łosiowie M. i Ł., Winogradow L., *Polska porcelana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Kuśniewicz A., *Lekcja martwego języka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. Sowiński J., *Wędrówki przedmiotów. Kolekcje i kolekcjonerzy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977.
- Wańkowicz M., *Karafka la Fontaine'a*, t. 2, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2010.
- Załęska W., *Porcelana Biedermeieru*, [w:] Kozak A., Rosales Rodriguez A., *Biedermeier*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017.

10 E. Kowecka, J. i M. Łosiowie, L. Winogradow, *Porcelana Polska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 149.

11 R. Bodei, *O życiu rzeczy*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2016, s. 39; [za:] L. Flem, *Jak likwidowałem dom moich rodziców*, przeł. E. Burakowska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2005, s. 38.

12 Twórcą szkła rubinowego (czerwonego) był w XVII wieku Niemiec Johann Kunckel. Przetłumaczył on i uzupełnił wielki włoski podręcznik o sztuce produkcji szkła pt. *Ars vitraria experimentalis, oder vollkommene Glasma-cher-Kunst*. Kiedy miał trzydzieści lat, powierzono mu klucze do alchemicznej biblioteki elektora Saksonii w Dreźnie i kazano odkryć sekret robienia złota. Zamiast tego wynalazł sposób wyrobienia czerwonego szkła, dodając do masy szklanej rozproszone cząsteczki złota, które odbijają światło na czerwono. Jego pierwszym arcydziełem był czerwony kielich wykonany dla elektora Kolonii.

JACEK BALICKI

Zatrzymując spojrzenie, pejzażowa konieczność

Odbywając podróż linią kolejową Rzeszów-Kraków, mając po jednej stronie krajobrazy Pogórza, po drugiej płaszczyny Kotliny Sandomierskiej, przypomniałem sobie jedną z rozmów z profesorem Włodzimierzem Kunzem w czasie zajęć z malarstwa, który wspominając swoje dzieciństwo i młodość spędzoną w okolicach



Jacek Balicki, *Pasma czasu*, 2012, akryl na płótnie, 120 x 150 cm

Gorlic, stwierdził, że prawdopodobnie nigdy nie byłby malarzem, gdyby nie jego wczesne doświadczenie pejzażu. Uświadomiłem sobie wtedy, że pejzaż jest zarazem wolnością i koniecznością wyboru.

Jak zauważa Janusz Krupiński, język polski ma trafne określenie na pejzaż namalowany czy przefiltrowany przez naszego ducha i zmysły, a mianowicie – krajobraz – obraz kraju, w odróżnieniu od niemieckiego nieprecyzyjnego słowa *Landschaft*, wywodzącego się od określenia topograficznego. Krajobraz to moje widzenie kraju. Krajobraz to mój indywidualny wybór. Człowiek dokonuje wyboru w postrzeganiu, więc przeprowadza wartościowanie. Krupiński powołuje się przy tym na Cassirera, który stwierdza, że człowiek to nie tylko organizm biologiczny, sensoryczno-efektorowa maszyna, lecz żyje on także w systemie form symbolicznych, do którego przynależą krajobrazy.

W takim rozumieniu pejzaż-krajobraz bardzo wcześnie znalazł się w sferze moich „stanów skupienia”.

Dzieciństwo przeżywane w podkarpackiej Błażowej na zawsze wdrukowało w moją pamięć: widoki z okna, wysoki widnokrąg, przestrzeń nieba, formy wzgórz i lasów, gry światła i wszystkie asocjacje w danej chwili z tym związane. Późniejsze doświadczenia i przeżycia krajobrazu, tego „za horyzontem”, samoistnie odnosiły się do tych pierwszych moich zmysłowych dotknięć natury. Po studiach malarskich, odczuwając konieczność wyrażenia natury, przetwarzałem ją, skupiając się na tworzeniu szerokich, syntetycznych podziałów płaszczyzn, czasem ukazywaniu jej materialności, aż do wręcz rzeźbiarskiego potraktowania struktury, w postaci nakładania piasku czy kamieni.

Po latach moje malarstwo stopniowo zatracalo cechę obrazowania konkretnych miejsc, stawało się bardziej efemeryczne, jawiąc się jako reminiscencja pejzażu oraz próba nie tylko przedstawiania natury i gry formalnej, ale sposób wyrażenia wielowymiarowej idei pejzażu. Istotność elementów biograficznych, obrazowanie przechowywanych w pamięci doświadczeń, tworzenie estetycznych struktur dla ich nazwania było pragnieniem poszukiwania przeze mnie środków do ujęcia natury we własnym, indywidualnym czasie historii.

Dla sztuki natura od wieków jest tworzywem, kontekstem, w którym ujawniają się postawy poznawcze. Sztuka „ma moc porządkowania i syntetyzowania naszego postrzegania zjawisk widzialnych, słyszalnych, dotykalnych i kłębiących się w ramach tego, co nazywamy wewnętrznym życiem ludzkim”¹. Określa również sytuację człowieka jako wyodrębnionego lub wtopionego w kosmosie wszechogarniającej przyrody. Ta swoista struktura postrzegania i wyrażania natury przez sztukę przejawia się raz jako miejsce istnienia Ducha, a więc metahistoryczna, wieczna, drugi raz, jako miejsce egzystencji ludzkiej, a więc czas historyczny, solarny, odbywający się w określonej przestrzeni.

Próbując dokonać wyboru i zobrazować te sytuacje na płótnie, staram się sięgać do pokładów myśli związanych z przedstawieniami czasów odległych. Szukam skojarzeń literackich i plastycznych, próbuję swoistego rodzaju syntezy znaczeń, aby przywoływane przeze mnie sytuacje, utrwalone w zbiorowej świadomości formy klasyczne podkreślały to, co

1 S. Raube, *Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera*, [w:] „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, (Białystok 2015), z. XXVII, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/111320/3918/1/idea27_S.Raube.pdf [dostęp: 6.02.2019].

stałe i niezmiennie, a przez to ponadczasowe. Relacje przeszłość – teraźniejszość stają się inspiracją dla wyobraźni, punktem wyjścia do zacierania granic między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone. Na pokłady historii ziemi nakładają się tutaj warstwy czasu działalności ludzkiej. Stanowią one niezaprzeczalny fakt, że każda kultura jest dalszym ciągiem przeszło-



Jacek Balicki, *Nazajutrz*, 2012, akryl na płótnie, 120 × 150 cm

ści. „Myśl historyczna – pisze Wiesław Juszcak, cytując Collingwooda – przez to, że dotyczy zawsze czegoś jednostkowego, jest w pewien sposób percepcją. Lecz jest percepcją szczególnego rodzaju, w której – wobec podmiotu, który postrzega – brak przedmiotu istniejącego w chwili postrzegania. Podmiot postrzegający stwarza tu przedmiot, postrzegając go równocześnie: akt percepcji musi być jednocześnie aktem kreowania pewnej ciągłości, która stanowi istotną cechę postrzeganego przedmiotu, a która poza samym takim aktem nie istnieje”².

Świat otaczający, obecny w świadomości i doświadczeniu malarskim, staje się dla mnie materiałem dla wyobraźni, grą między realnym a nierzeczywistym. Skłaniając się do redefinicji odwiecznego motywu, jakim jest Arkadia, weryfikuję go jako przestrzeń abstrakcyjnej myśli zamkniętej w kompozycji obrazu. Odnoszę się do owego symbolu miejsc, które Umberto Eco nazwał „krainami powołanymi do istnienia”, będącymi wyrazem tęsknoty za harmonią, spokojem i szczęściem, za wiecznym trwaniem. Odwołuję się do pejzażowych obrazowań malarzy francuskiego baroku, będących tłem dla przedstawień mitycznych, elegijnych, ale także sielskich scen wytchnienia posiadających pewną nieruchomość, melancholię,

nieosiągalność i niespełnienie, symboliczny nierozrwalny związek z naturą i podporządkowanie czasowi naturalnemu, w którym natura pozostawia piętno na dziełach człowieka. Przywołuję również rozwiązania odległych planów Starych Mistrzów, gdzie dal pełni funkcje, podobnie jak pejzaż, drugorzędne, a jednak jest istotna. Przyciąga ona wzrok, wciąga widza, skłania do refleksji, decyduje o atmosferze rozgrywającego się teatrum. Widnokraż staje się granicą, za którą jest Nieznane i Nieodkryte. Niebo zaś dopełnieniem kompozycji, kontrapunktem, czasem jej dominantą w postaci światła nad horyzontem oraz wyzwaniem do poszukiwań warsztatowych i wyrazowych. Staram się wydobywać drobne zarysy dalekich planów, odległych perspektyw ukrytych za architekturą widoków, parafrazuję je, szukam odniesień i skojarzeń. Przedstawiam wedutowe powidoki, zarysy łądów, przestrzenie spotkania cywilizacji i natury, terytoria niezależne od miejsca i czasu, będące jednocześnie złudzeniem i prawdą istnienia miejsca. Nanoszę swoje widzenie, swoją perspektywę, technikę i paletę barw. Próbuję swoje doświadczenie pejzażu potraktować jako rodzaj matrycy dla form malarskich, ze szczególnym uwzględnieniem wartości koloru, który jest dla mnie komponentem tkanki obrazu warunkującej jego istnienie i znaczenie. Wyobrażony przeze mnie świat, abstrahowany od konkretnego przedmiotu, staje się rodzajem malarskiej tęsknoty, metaforycznej w stosunku do konkretnych miejsc, oraz impresyjnej w wielokierunkowych odniesieniach i znaczeniach. Nie chcę jednak, aby owa tęsknota była tylko romantycznym żalem i stanem emocjonalnym, lecz skłaniając do kontemplacji i refleksji, zachęcała do ciągłego zgłębiania prawdy w naturze i prawdy o człowieku.

Na obrazie Poussina grupa pasterzy pochyla się nad starym grobowcem, ze zdziwieniem i niepokojem odczytując napis *Et in Arcadia ego* (*Jestem również w Arkadii*). Jakże bliskie jest to przemyśleniom Simone Weil, które przywołuje Janusz Krupiński. Piękno to harmonia, a więc konieczność współistnienia przeciwieństw, zaś konieczność to cierpienie, bo w estetyce pitagorejskiej w harmonię wpisane jest napięcie, z którym wiąże się cierpienie. Dla Weil piękno to również cierpienie. Cierpienie to stanięcie w prawdzie. Nawet w Arkadii istnieje więc cierpienie i konieczność zmierzenia się z uniwersalną prawdą.

Odnajdujemy ją również w ontologicznym trwaniu natury, „na wysokościach”, przyglądającej się sobie, którą Zbigniew Herbert nazwał „przyrodą niewspółczującą – chłodny świat w innym świecie”. Ulotne jej stany: żywiołowość, dynamika, mnogość struktur materii, z pozoru nieuporządkowane, tworzą jednak harmonijne układy wiecznej egzystencji.

W procesie powstawania obrazu istotną dla mnie rolę pełni gest oraz, w początkowej fazie, pewien pośpiech przy pracy. Niejednokrotnie związany jest on z obawą, aby nie umknął zamysł i pierwsze wrażenie kompozycji zawartej w szybkim szkicu na płótnie, potem jednak długo poszukuję właściwej formy. Staram

2 W. Juszcak, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 38–39.

się za pomocą techniki obrazowania przedstawić interesujący mnie motyw, przekształcić go, równocześnie zachowując jego pierwotny charakter i identyfikujące go cechy, także wtedy, kiedy dotyczy to widoku w danym momencie nieobecnego, lecz zapamiętanego, wydobytego z zakamarków pamięci ikonicznej.

W stawianych sobie wyzwaniach staram się na nowo spojrzeć na zagadnienie przedmiotu, jakim jest pejzaż i jego przedstawienie, które wyprowadza widza poza kontekst obrazu, nadając mu nowe znaczenie.

Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Hansa Beltinga: „Obrazy nie istniałyby bez naszego spojrzenia, bez niego byłyby one czymś innym lub w ogóle niczym [...] ożywają jednak dzięki naszemu spojrzeniu. Wyposażone są wszakże w ów sens, który wyłącznie my sami możemy im nadać”³.

I z myślą cytowanego już Janusza Krupińskiego: „Kto patrzy w obraz (a nie na obraz i tylko mu się przypatruje), ten promieniem swego spojrzenia mierzy świat, choć nie zna innego świata, jak ten, który wówczas zamierza i wykrawa, jak ten, który mieści



Jacek Balicki, *W poszukiwaniu Cytery*, 2012, akryl na płótnie, 80 x 120 cm

się w jego widnokregu (horyzoncie)”⁴. Kategoria obrazu jest więc „centralną kategorią świata człowieka, a „krajobraz jest granicznym przypadkiem przeistoczenia, w którym natura wkracza w świat człowieka”⁵.

Słowa kluczowe: sztuka, natura, Arkadia, piękno, estetyka, obraz

JACEK BALICKI

Capturing a look, landscape necessity

Summary

Landscapes belong to the system of symbolic forms. The structure of perceiving and expressing nature through art is manifested first as metahistorical and eternal, second, as a place of human existence, thus historical, solar time.

Et in Arcadia ego is close to the reflections of Simone Weil cited by Janusz Krupiński. Beauty is harmony, therefore opposites must coexist; whereas necessity means suffering because in the Pythagorean aesthetics, harmony entails tension suffering is connected with.

The world imagined by me, disregarding a concrete object, becomes a kind of painter's longing, metaphorical and impressionistic, and through contemplation and reflection it is meant to encourage the viewer to explore truth in nature and the truth about man.

As Janusz Karpiniński observes, the category of a painting is a central category of human world, and landscape is a border case of transformation in which nature enters human world.

Key words: art, nature, Arcadia, beauty, aesthetics, painting

Bibliografia

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

Krupiński J., *Krajobraz nasz świat*, [w:] *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Wyd. ASP, Kraków 1998.

Krupiński J., *Mistyfikacja piękna. Estetyka pitagorejska Platona w interpretacji S. Weil*, https://krupinski.asp.krakow.pl/pdf/janusz_krupinski_mistyfikacja_piekna_platon_weil.pdf

Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Słowo/Obraz Terytoria, Warszawa 2004.

Juszczak W., *Fakty i wyobrażenia*, PIW, Warszawa 1979.

Michałowska J., *Nicolas Poussin*, Arkady, Warszawa 1980.

Raube S., *Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera*, [w:] „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, z. XXVII, (Białystok) 2015, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/3918/1/idea27_S.Raube.pdf

Sztuka a Natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23–25 listopada 1989 w Katowicach, Oddział Górnośląski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice 1991.

3 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków cop. 2007, s. 48.

4 J. Krupiński, *Krajobraz nasz świat*, [w:] *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. Kraków 1998, s. 28.

5 Tamże, s. 29.

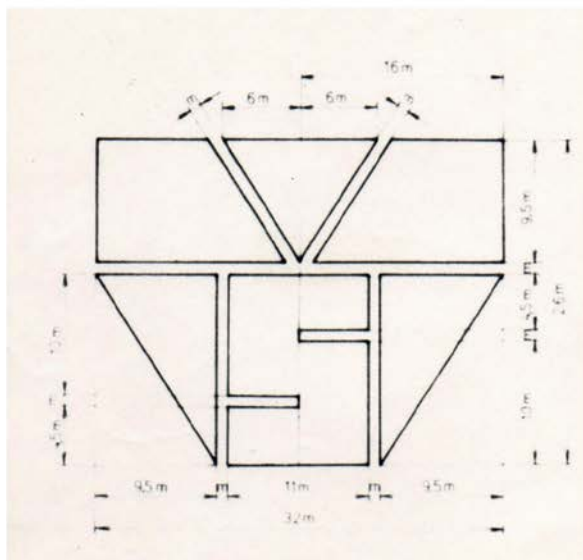
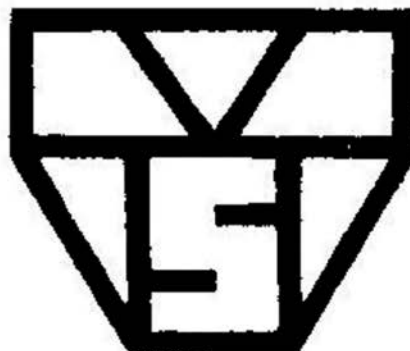
O projektowaniu i sztuce

Wszyscy podlegamy nieustannemu przyspieszaniu i uczestniczymy w zmianach naszego świata materialnego; nie jesteśmy już w stanie się od tego procesu uwolnić. Wchłonął nas i omamił ciągłą obecnością i działaniem na umysł, który jest nieograniczonym władcą naszego życia na ziemi. Przepłyły olbrzymie ilości informacji, będących ciągłą zmianą formy, wciągając człowieka w czarną przestrzeń z szybkością, której nie da się już nawet zmierzyć. Przewidywanie przyszłości często powoduje lęk, zaś przeszłość zaczyna wyglądać zupełnie inaczej niż była dotąd postrzegana. Ile czasu minęło od chwili, kiedy duch ludzki opuścił swój dom i z własnej woli wstąpił w materię? Jak ją formował na początku, a jaki wpływ ona miała na czystość duchową człowieka? Gdzie szukać śladów przesłania pochodzących od ducha i jak je odczytywać, by zrozumieć ich przesłanie w materii? Oryginalność i indywidualność artystycznego ducha ludzkiego wniosła do dzieła artystycznego człowieka i zmaterializowała w nim przesłanie duchowe. Zagadnienia kształtowania artystycznego są właśnie częścią składową programu twórczego, który realizuję. W pewnym sensie w ten sposób powstaje „ślad duszy”, ślad przetransformowany do materii, obecny w artefakcie. Zdając sobie sprawę, jak trudno i niezręcznie pisać o swojej drodze twórczej, warto wyjawiać myśli integralnie związane z własnym spojrzeniem, zwłaszcza, że dotykamy spraw o szerszym znaczeniu. Zamiar ów jest skomplikowany również dlatego, iż moje dotychczasowe działania były zawsze wielokierunkowe, a najczęściej kilkutorowe.

Poniższa wypowiedź ma charakter osobisty i nie uzurpuje sobie prawa do bezbłędności, choć w tym wypadku jest to wynik moich życiowych doświadczeń, głównie jako praktyka designera i tzw. wolnego kreatora w różnych formach sztuk wizualnych. To „tzw.” jest związane z moją świadomością, iż odczucie wolności jest bardzo relatywne.

Zawsze ważne pozostają dla mnie źródła emocjonalne i związane z nimi formy przekazu. Ta spontaniczność najpełniej przejawiała się w moich działaniach mających charakter wolnej twórczości. Zauważam tu wpływ okresu związanego z nauką w Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Jednak bez wątplenia najważniejszym czasem były dla mnie lata studiów na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Miałem to niesamowite szczęście znaleźć się w środowisku wspaniałych pedagogów, artystów i projektantów równocześnie. Te lata nie tylko wiele mnie nauczyły, wprowadziły w świat designu i oczywiście w sztukę



VYSOKÁ ŠKOLA TECHNICKÁ
HOSPIŤEKA RADU PRÁCE
Katedra částí strojů a mechanismů

Graficzny znak identyfikacyjny dla Wyższej Szkoły Technicznej w Koszycach, 1976 r.

jako jedną wielką całość, ale też umożliwiły stawianie kroków we właściwym kierunku, co potwierdziło życie. Właśnie zdolność postrzegania, widzenia, obserwacji i wyciągania wniosków pozwoliła mi na obiektywizowanie działań. Zrozumienie semantycznych procesów

zachodzących w konfiguracji: człowiek a środowisko pozwoliło mi zbudować swój własny system, dzięki któremu bliżej poznawałem otaczającą mnie przestrzeń, a przede wszystkim zauważałem relacje i procesy w niej zachodzące. Ten fundament umożliwiał mi prowadzenie obserwacji, notowanie uwag, pozwalał na formułowanie wniosków, a następnie zamiarów. Doświadczenie życiowe przyniosło nowe zadania, wyzwania, ale też kolejne możliwości. Cały następny okres w moim życiu wiązał się ze wspomnianym działaniem kilkutorowym.

Kierunek pierwszy bez większych ograniczeń wiązał się z realizowaniem wolnej twórczości, płaskiej i przestrzennej, i w niej znajdował wyraz.

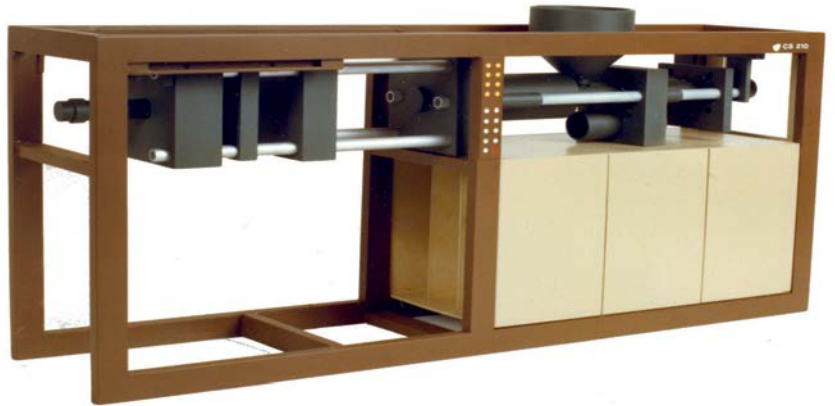
Ten drugi, ale główny kierunek – to był design w całej swojej sile, od komunikacji wizualnej aż po design produktu, łącznie z projektowaniem środków produkcji i dużych urządzeń technologicznych. Głównie było to projektowanie struktur użytkowych w formie produktu, ale często też duże projekty mające za zadanie humanizowanie środowiska pracy w zakładach przemysłowych w Czechach i na Słowacji. Był to mój jedenastoletni związek z UTRIN Praga (Instytut Rozwoju Technicznego i Informatyki – Atelier Designu).

Oczywiście w ramach rozwiązywania poszczególnych procesów projektowych zmieniały się obiekty, ich funkcje i kształty. Jednak zawsze myślą przewodnią było dla mnie dążenie do formy klarownej, czystej, wyrażającej podstawowe funkcje, a równocześnie maksymalnie otwartej na czas przyszły. Mam tu na myśli nie tylko wartości technologiczne, ale również koncepcyjne.

Gdy zagłębiałem się w swoich rozważaniach, muszę przyznać, że zawsze najbardziej pasjonujący w pracy projektowej jest dla mnie sam jej przebieg. Właściwe sformułowanie kierunku i celu umożliwia ustalenie warunków i określenie sposobu zaspokojenia rzeczywistej potrzeby. Moim głównym zamierzeniem jest stworzenie systemu umożliwiającego optymalne używanie produktu. Pierwszym rezultatem powinien być zawsze ideowy wzorzec, pełniący rolę celu, do którego należy bezwzględnie dążyć. Oczywiście często pojawia się konieczność wypracowywania kompromisów. Najczęściej są to kompromisy związane z aktualnymi ograniczeniami technologicznymi, materiałowymi itp. Dość częstym zjawiskiem jest też jednak pokonywanie przeszkód natury organizacyjno-osobowej. System organizacyjny, w którym znajduje się designer, często stwarza nieprzyjemne bariery, których przy projektowaniu struktur użytkowych zazwyczaj nie sposób ominąć. Wspomnę też o niekiedy pojawiających się przeszkodach znacznie uciążliwszych dla designera-praktyka, w postaci konieczności komunikowania się i współdziałania z osobami nie zawsze dobrze zorientowanymi w designie i nie zawsze kompetentnymi, ale posiadającymi odpowiednie upoważnienia i moc decydowania. Gdy tacy ludzie mają możliwość wyboru, wybierają częściej gorsze rozwiązania. Są to oczywiście sprawy dalekie od progresywnych designerskich

wyobrażeń. Jako praktykowi nie zawsze udawało mi się obronić przed powyższym, choć są to „szumy” nie zmieniające faktu, że najbardziej pasjonującym pozostaje właśnie właściwe kreowanie wizji i nowych modeli wzorcowych.

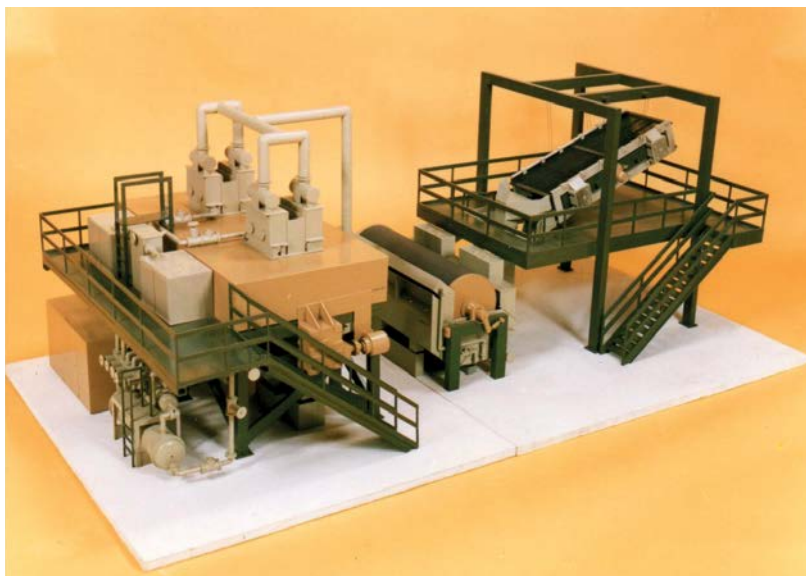
W moim przekonaniu i odczuciu jest to możliwe, pożyteczne i „radosne” przy równoczesnym głębokim zaangażowaniu w pozostałe dziedziny i formy sztuki. Po początkowych wahaniach, gdy z trudem łączyłem



Wtryskarka do tworzyw sztucznych 210-63, 1989 r.

racjonalne projektowanie z bezgranicznie spontaniczną wolną sztuką, doszedłem do przekonania, że są to różne części składowe tego samego wielotorowego procesu działań.

Na podstawie doświadczeń z działalności projektowej i pedagogicznej pragnę stwierdzić, że po długoletniej fascynacji projektowaniem produktu i struktur użytkowych dominującym obecnie obszarem działania jest dla mnie kreowanie formy i funkcji w sztuce wizualnej. Temat ten realizuję sukcesywnie w swoich działaniach twórczych: chodzi o określenie semantycznej charakterystyki elementów środowiska człowieka. Pole obserwacji i działań stanowi szeroko rozumiane otoczenie człowieka – o uprzednio danej formie, kształcie oraz przeznaczeniu funkcjonalnym. Szczególnie interesuje mnie analiza problematyki określającej funkcję poszczególnych elementów przestrzeni życiowej człowieka. Właśnie analiza funkcjonalna obok wizualnej stanowi podstawę moich działań. Takie tematy jak np. drugie życie przedmiotów lub nowe formy starych koncepcji, albo też niekonwencjonalne użycie konwencjonalnych materiałów, były i są nadal treścią moich badawczych penetracji. Wyniki tych metodycznych badań sukcesywnie konfrontuję w procesie dydaktycznym, gdzie są sprawdzane różne aspekty racjonalnego i intuicyjnego formowania obiektów oraz procesów wizualnych. Efekty swojej pracy w różnych dziedzinach sztuki wizualnej prezentowałem na wystawach w Polsce i za granicą. Przykładem kreowania formy i funkcji w sztuce wizualnej była moja indywidualna wystawa *Umenie na krku (Sztuka na szyi)* w listopadzie 2009 w Pałacu Zichych w Bratysławie.



Linia produkcyjna do opracowania rudy żelaza VMS 100 MR XKT, 1983 r.

Instalacja była zrealizowana w przestrzeni galerii z elementów plastycznych, które stanowił zbiór krawatów w liczbie 5000. Właśnie ta gęsto wypełniona przestrzeń, stosownie do potrzeb lekko kinetyczna, była w swojej rzeźbiarskiej (wiszącej u stropu) formie efektem realizacji tej głównej myśli badawczej. Poszczególne elementy – krawaty, zachowując teoretycznie swą funkcję, w nowym zastosowaniu nabrały nowej formy i zupełnie nowej funkcji. Ich pierwotna użytkowa rola, zanikając, przemieniła się w inną formę. To drugie życie zaistniało na kilku poziomach odbioru: od całościowego przestrzennego działania wielkich falujących brył, przez mniejsze grupy o różnej kolorystyce, aż po poszczególne elementy, które indywidualnie mogły zaspokoić np. potrzebę poznania różnych wzorów graficznych i barw.

Jestem przekonany, że w XXI wieku sztuka, design i użytkownik trwać będą we wzajemnej konfiguracji i właśnie te powiązania oraz kreowanie optymalnej dla nich przestrzeni jest wciąż przedmiotem moich zainteresowań.

Tematami, które zamierzam rozwijać, są i będą nadal: humanizacja przestrzeni życiowej człowieka, wpływ designu i sztuki na optymalizację warunków życia i pracy oraz poszukiwania nowej formy dla autorskiej, artystycznej prezentacji własnych doznań, doświadczeń i konstatacji.

Jesteśmy obecnie świadkami kilku zupełnie przeciwnych sobie tendencji. Są to występujące w różnych częściach świata działania globalne oraz lokalne. Tendencje te są na tyle silne i wszechobecne, że nie można ich nie zauważać i nie reagować na nie w jakiegokolwiek osobistej działalności twórczej, zwłaszcza jeżeli jesteśmy otwarci na wpływ środowiska, w którym żyjemy. Mam na myśli nie tylko zjawiska społeczne i związane z „zarządzaniem zasobami ludzkimi”, które poprzez różne media wkroczyły do naszej osobistej przestrzeni. Jako efektywny designer, chcący kreować otaczający

nas świat przedmiotów fizycznych, medialnych i innych struktur użytkowych, muszę i chcę reagować na różne impulsy, niezależnie od tego skąd przychodzą. Właściwa obserwacja, sformułowanie wniosków i wreszcie projekt – propozycja użytkowa, albo dzieło – propozycja emocjonalna są nadal głównym zadaniem do wypełnienia. Pragnę tu podkreślić na podstawie własnych spostrzeżeń, że mimo możliwości wykorzystania wszystkich szeroko dostępnych źródeł informacji (media elektroniczne itp.), niezwykle ważnym czynnikiem pozostaje wciąż kontakt osobisty. Dlatego przykładam ogromną wagę do wszystkich kontaktów na każdym etapie działania w obszarze sztuki.

Wszelkie spotkania artystów z różnych środowisk przynoszą korzyść wszystkim – zarówno aktywnym ich uczestnikom, jak i szerokiemu kręgowi odbiorców, którzy z pewnym opóźnieniem dokonują percepcji i kontemplują dzieło, częstokroć wykonane pod wpływem właśnie takich spotkań artystycznych. W moim przekonaniu sztuka jest bezgraniczna, zarówno w przenośni jak i dosłownie.

Gdy przez kilkadziesiąt lat mieszkałem za południowymi granicami Polski, było mi dane poznać bliżej nie tylko społeczeństwo słowackie i czeskie, ale również Węgrów, Ukraińców i Rusinów. Oczywiście miałem okazję poznać przedstawicieli również innych oficjalnie uznanych na Słowacji narodowości – Niemców, Bułgarów, Chorwatów, Rosjan, Morawiaków, Żydów i oczywiście Polaków.

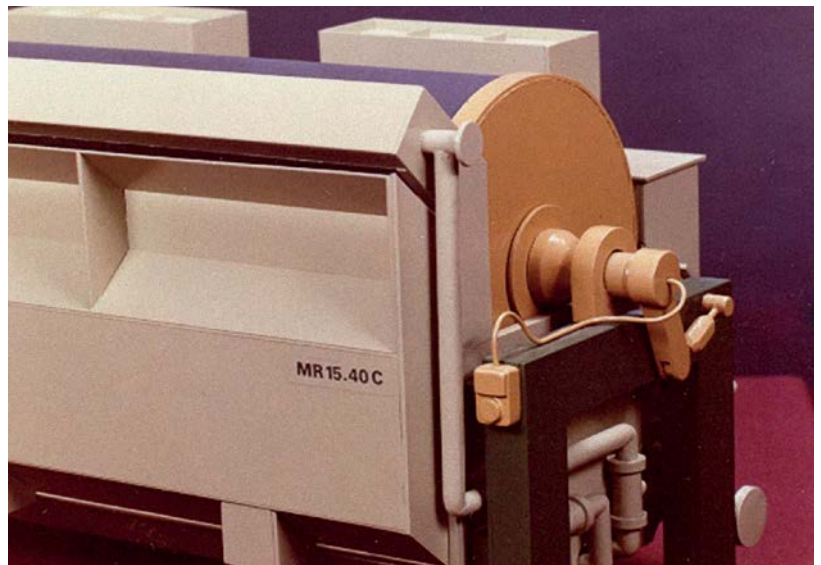
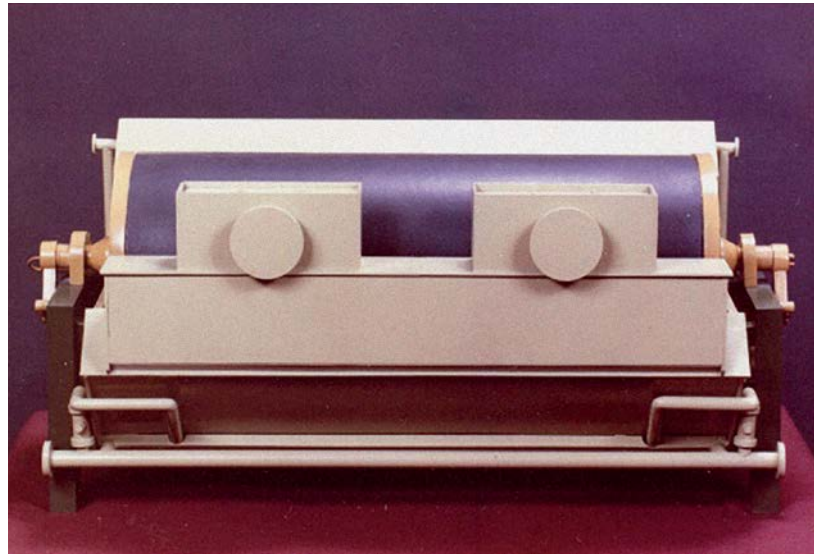
Z naszymi przyjaciółmi należącymi do tak różnych narodowości mamy wiele wspólnych doświadczeń, zależności i uwarunkowań. Zwłaszcza kultura polska, a szczególnie sztuka, zawsze bardzo głęboko tkwiła w kontekście europejskim. Ta europejska baza stanowiła w przeszłości i wciąż stanowi silny fundament i równocześnie punkt odniesienia dla działań w całej dziedzinie kultury. Sztuka współczesna ma rzeczywiście charakter szczególnie uniwersalny i chciałoby się powiedzieć „globalny”, choć to określenie obecnie ma też częściowo pejoratywne znaczenie. Jednak język sztuki ma dla ludzi wrażliwych zasięg nieograniczony; sztuka – choć powstaje w różnych częściach świata – jest rozumiana niezależnie od szerokości geograficznej, od przekonań religijnych i od języka, którym posługują się odbiorcy. Nieważny jest kolor skóry, ale kolor na płaszczyźnie obrazu, forma przestrzenna, nowe treści i przekaz w nowych formach medialnych z wykorzystaniem najnowszych środków technicznych i technologicznych.

W tym kontekście sztuka współczesna, mając charakter globalny, nie jest obciążona żadnym geograficznym, historycznym ani ideowym balastem. Ona się pojawia – i przełamuje przeszkody i granice.

Podczas różnych spotkań ludzi z kręgu sztuki, niezależnie od tego, czy są to twórcy, krytycy czy konserwy sztuk wizualnych albo sztuki dźwięku i słowa, uwagę zwracają emocjonalne reakcje uczestników na słowa bądź przedstawienia. Jestem przekonany, że to właśnie szczególne uwrażliwienie powoduje taki odbiór. Niekiedy reakcje są bardzo ostre i krytyczne. Ale to są właśnie prawdziwe reakcje. Bywa, iż cała nasza twórcza działalność spoczywa na dużej płaszczyźnie kry lodowej, która niezauważalnie przesuwa się z jakimś niewidocznym prądem w określonym kierunku. Raz dochodzi do zderzenia z nową sytuacją, innym razem odwrotnie – „kra” zaginie w wielkiej otwartej przestrzeni oceanu życia. Te zderzenia są bardzo istotne dla twórców – w większości przypadków nie kończą się tragicznie, choć mogą się zdarzać i zdarzają się różne „zaburzenia” po takiej konfrontacji z innymi twórcami lub odbiorcami.

Jednak z zasady konfrontacja jest momentem przebudzenia i skłania do nowych przemyśleń. Dzieje się tak właśnie na tego typu spotkaniach jak warsztaty, plenery, wspólna praca, wystawy. To są momenty otwierania własnej, często bardzo intymnej, przestrzeni warsztatu twórczego, który dla większości artystów jest nie tylko osobistą strefą pracy i przemyśleń, ale jest czymś w rodzaju własnej wirtualnej świątyni. Właśnie tam artysta nie tylko medytuje, kreuje swoją osobistą wizję transformującą świat w obraz, rzeźbę lub obiekt użytkowy, ale i bardzo dotkliwie odczuwa ewentualną profanację, jaką może być czyjaś powierzchowna ocena artefaktu.

Właśnie w sztuce współczesnej odbiór dzieł ze strony ludzi nie żyjących na co dzień sztuką ma często charakter instrumentalny i pobieżny. Nie jest to oczywiście wina samych odbiorców, ale wynik bardzo powierzchownego i niedbałego nauczania w tym zakresie. Na szczęście są też wśród odbiorców ludzie wrażliwi, którzy sztukę wizualną odbierają podobnie jak np. muzykę. W harmonii lub dysharmonii nie poszukują oni na siłę dźwięków tak zwanych konkretnych, jak różne odgłosy, dzwoneczki, gromy, itd., itp., ale odbierają je pod postacią silnego wrażenia, odczucia – chociażby – różnych klimatów. Tacy odbiorcy nie zadają pytań w rodzaju „co tam jest namalowane?”, ale przystają i kontemplują... A może i coś powiedzą – gdy przekaz



Magnetyczny rozkruszac MR 15.40 C, 1983 r.

na tyle silnie zadziała, że nie będą mogli przejść obok dzieła obojętnie. Właśnie tacy odbiorcy są siłą napędową dla wielu twórców; wtedy to sprzężenie zwrotne wywołuje efekt synergetyczny.

Sztuka w każdej postaci bywa śladem rozmowy duszy z umysłem. Ślad ten, w zależności od momentu naszego życia, może mieć bardzo zróżnicowaną formę. W tym sensie jest sztuka o wiele prawdziwsza niż przedmioty fizyczne, albo też formuły słowne, pełne tak zwanych mądrości i prawd. Największą prawdą jest własny ślad pędzla, dłuta lub choćby nawet minimalny symbol, np. punkt na płaszczyźnie bądź w jakiegokolwiek przestrzeni. Możemy ten ślad widzieć, słyszeć lub odczuwać wszystkimi zmysłami. W każdym razie największą wartością w sztuce, podobnie jak w życiu, są te sprawy ulotne, które silnie odczuwamy, choć nie możemy ich dotknąć ani wziąć do ręki. Właśnie to, że żyjemy w świecie absolutnie zrelatywizowanym pod każdym względem – nie tylko w świadomości koncepcyjno-naukowej, powoduje, że często jedną z największych wartości dla artysty pozostaje moment

tworzenia! Ten akt działania, proces albo chwila – przemijająca brutalnie – jest momentem znaczącym, który najintensywniej pobudza do działania.

Jestem wszak przekonany, że dzieła, które powstają i pojawiają się w tej czy innej formie – są publikowane bądź wystawiane – mają w sobie siłę, energię wysublimowaną z wzajemnych spotkań.

Wszystkie kontakty indywidualne i grupowe przetwarzają w jakiś sposób naszą świadomość, a następnie żyjąc w nas, pojawiają się w naszych prezentacjach 2D i 3D. Nieważne, czy jest to efekt racjonalnej

się zupełnie nowe możliwości realizacyjne z użyciem rozwiązań cyfrowych. Oczywiście zjawisko to występuje we wszystkich sferach ludzkiej twórczości, takich jak muzyka, literatura i szeroko pojęte działania plastyczne, w tym również formy związane z ruchem i światłem.

Sztuka interesuje mnie głównie jako efekt procesu twórczego artysty, jego dążenia do celu. Odniesienia do sfery indywidualnych odczuć i ocen wykorzystywane są w działaniach i strukturach plastycznych, które nazywamy dziełami sztuki. Ich percepcja i odbiór nie zawsze następują już w pierwszej chwili. Niekiedy człowiek dopiero za którymś razem – patrząc, poczuje olśnienie.

W projektach struktur użytkowych mamy na szczęście jeszcze możliwość sprawdzania wartości użytkowej pod kątem jej integralności z odbiorem emocjonalnym. Podobnie dla wrażliwego odbiorcy jest zupełnie nieistotne, czy autor-artysta jest takiej czy innej narodowości, czy mieszka w tym, czy innym kraju... Warunkiem dobrego odbioru jest, jak wspomniałem, wrażliwość i pokrewieństwo duchowe z autorem, czyli podobne reakcje na zewnętrzne i wewnętrzne impulsy. Sprawy odczuwania i przeżywania łączą się ze zdolnością komunikowania między wszystkimi osobami w tym układzie.

Sztuka zawsze była, jest i będzie sposobem ukazania wartości duchowych w formie materialnej, odczuwanej zmysłami poprzez percepcję dzieła.

Słowa kluczowe: projektowanie, produkt, funkcjonalność, środowisko, sztuka

TADEUSZ ZDZISŁAW BŁOŃSKI

On design and art

Summary

Based on personal experience in designing and teaching, the author presents his long-standing fascination with product design and functional structures, describing successive areas of activity, i. e. creating form and function in visual art. The author depicts semantic characteristics of the elements of human environment. Of special interest to him is analyzing the functions of particular elements of man's living space. The article discusses the issues of contemporary art as a specific phenomenon affected by very fast changes brought about by new technologies (digitalization and new media). New possibilities emerge in art along with digital solutions, present in all spheres of human creative activity, like music, literature and visual arts, including forms connected with movement and light.

Key words: design, product, functionality, environment, art



Kolorystyka taboru kolejowego Państwowych Kolei Słowackich ZS SK, 2005 r.

twórczości czy działań zupełnie żywiołowych. Obecnie, w okresie przełamania wszystkich kanońców i zasad, na pierwszym planie jest autentyczna projekcja indywidualnych, twórczych programów artystów, niezależnie od miejsca ich pochodzenia. Nieistotne, czy są to wysoce poetyczne subtelności, czy raczej wiwisekcja osobowości biologicznej. To jest działanie za pomocą różnych środków wyrazu, lecz wyraźnie naznaczone własnym, autorskim rysem.

Nic człowieka nie obudzi tak, jak właściwy impuls we właściwym momencie. Nawet długo trwające programy wymagają choćby krótkich chwil, w których niespodziewanie dokonują się małe, osobiste odkrycia. Właśnie to nazwałem impulsem. Te przebudzenia i ożywienia są koniecznością, jeżeli człowiek pragnie wpływać na swoją twórczość tak, aby wciąż „wzrastała”. Nic nie zabija bardziej niż rutyna i przyzwyczajenia. Tak jak w życiu, również w procesie twórczym poszukiwania formalne i znaczeniowe są podstawowym sposobem przekazywania treści merytorycznych.

Gdy mówimy o sztuce, nie sposób pominąć zagadnienia sztuki współczesnej jako specyficznego fenomenu, na który ma wpływ bardzo szybko zmieniający się pod wpływem nowych technologii świat. Myślę między innymi o całej sferze digitalizacji i tak zwanych nowych mediów. Również w sztuce pojawiły

TOMÁŠ AGAT BŁOŃSKI

Łączenie jako naturalny wynik szukania nowych dróg fotograficznego medium

Już dadaści w latach dwudziestych XX wieku postulowali inne przestrzenie działań twórczych niż powszechnie uznane. Łączyli różne media, malarze pisali poezje, poeci rysowali. „W ten sposób powstały rysunki poety – Tristana Tzary, poematy malarzy Maksa Ernsta i Jeana Arpa, fotomontażowe ulotki Raoula Hausmanna i Johna Heartfielda, kalkomanie Ernsta”¹. Man Ray używał medium fotograficznego jako działań malarskich (rayogramy, solaryzacja) Hannah Hoch i inni dadaści używają kolażu w obrazie, Duchamp koloruje fotografię swojego obrazu (*Akt schodzący po schodach nr 3*, 1912), László Moholy Nagy (Bauhaus) pokazuje medium fotograficzne jako idealne narzędzie do tworzenia plakatów. Wiele innych przykładów z lat dwudziestych ubiegłego wieku można wskazać jako łączenie różnych dziedzin artystycznych, wzbogacające samą sztukę i – niejako – szukanie sztuki poza sztuką, otwierające jeszcze większe możliwości. Właśnie takie działanie, poprzez łączenie, stanowi bardzo istotną przestrzeń twórczą w dzisiejszych czasach. Otwieranie się na inne technologie możemy zauważać w nowych kierunkach na uczelniach artystycznych: nowe media, intermedia, multimedia. Łączenie i powstawanie nowych kierunków widzimy również w nauce – na przykład neuroinformatyka (dziedzina badawcza na pograniczu neurologii, informatyki, biotechnologii, kognitywistyki, medycyny, fizyki i matematyki), Biotechnologia, Ekonomia behawioralna i dużo innych.

Wpływ Internetu na twórczość i psychikę fotografa. Fotograficzna twórczość w Internecie

Dzisiaj już jesteśmy przyzwyczajeni do masowej popularności medium fotograficznego i równocześnie jesteśmy świadomi, że to nastąpiło po upowszechnieniu Internetu. Ale największy wpływ ma tu powstanie smartfonów (połączenie telefonu komórkowego z „komputerem”, dotykowym displayem i aparatem fotograficznym). Smartfon jest obecnie najważniejszym i najbardziej wszechstronnym, wielozadaniowym narzędziem, choć – paradoksalnie – funkcja telefonu stała się jedynie dopełnieniem, nie zaś główną cechą urządzeń mobilnych. Wywarło to duży wpływ na samą twórczość fotograficzną. Łatwość robienia i udostępniania zdjęć poprzez komórki, Internet i portale społecznościowe sprawiła, iż jakiś czas uważano tego typu dzieła za zbyt proste i popularne, więc dla dużej części profesjonalnych fotografów zdjęcia

zrobione komórką nie były *stricte* sztuką. Nie dotyczy to tylko fotografii artystycznej, w której można łatwiej uzasadnić pewną konieczność, czy użyć nietypowych narzędzi, lecz bardziej fotografii reporterskiej. Ale i to się zmienia. W roku 2017, w presti-



Tomáš Agat Błoński, © (KPM), z cyklu: *lampyrus_insanus* – wersja internetowa Instagram, 2019, archiwum autora

żowym konkursie fotografii dziennikarskiej „Czech Press Photo” wygrało zdjęcie pod tytułem *Hezbollah, święto zwycięstwa nad Izraelem* zrobione telefonem komórkowym, którego autorem jest Martin Bandžák z agencji Magna.

Interesującym zjawiskiem było dla mnie użycie sieci społecznościowej Instagram, znanej z typowo masowego zasięgu. W ostatnich latach wiele zmieniło

¹ U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka: perspektywy historyczne*, t. 2, Gdańsk 2006.



Tomáš Agat Błoński, *pustka*, lampyris_insanus – wersja internetowa, Instagram, 2019, archiwum autora

się w tej kwestii; dziś już większość twórców i instytucji artystycznych posiada konto na Instagramie. Użycie masowego narzędzia do celów przekazywania wewnętrznych, cichych uczuć stało się nową możliwością, którą chciałem wypróbować. Podobnie intrygowało mnie łączenie tekstu – poezji – z fotografią.

Obecnie interesuje mnie zagadnienie: co artyście oferuje sieć internetowa... W jaki sposób zmienia myślenie w fotografii. Fascynującą rzeczą jest możliwość natychmiastowego publikowania i związanych z tym momentalnych reakcji widzów (like'ów) oraz reklamowania (hashtagów), fakt ten zmienia w dużej mierze motywacje i samą twórczość. W ten sposób medium fotograficzne angażuje więcej ludzi i potencjonalnych talentów, którzy w innym razie nigdy nie wpadli by na pomysł zajmowania się tą dziedziną. Podobnie zmienia to widzenie artystów nie-fotografów używających społeczne media do prezentacji swojej twórczości. Fakt, że dziś prawie każdy może mieć aparat fotograficzny, przynajmniej w komórce, daje rozmaite możliwości, a wręcz prowokuje do twórczości w tym zakresie.

Internet i małe urządzenia techniczne dają możliwość natychmiastowej artystycznej reakcji na jakiś bodziec z rzeczywistości. To zasadniczo zmienia dotychczasowe sposoby tworzenia i myślenia o tworzeniu. Nowością jest też możliwość natychmiastowej reakcji na zdjęcie zrobione chwilę temu. To było w czasach chemicznej fotografii niemożliwe. W tym sensie fotografia zbliża się do starych mediów, takich jak rysunek i malarstwo, gdzie po pierwszym ruchu pędzla czy ołówka widzimy coś narysowanego lub

namalowanego, a nasze następne decyzje twórcze są pewnym sensie reakcją na to działanie.

Artyści i fotografowie używają Instagramu w dwóch celach: do prezentacji swoich prac (portfolio) lub jako autonomiczne narzędzie do nowej twórczości. Mnie interesuje to drugie podejście – twórcze, korzystanie z tego medium otwierającego nowe kierunki w tworzeniu zdjęć.

lampyris_insanus **Badanie własnych uczuć**

Platforma Instagram posłużyła mojej pracy *lampyris_insanus* jako najbardziej naturalne „narzędzie” do łączenia sztuki wizualnej ze sztuką pisaną, konkretnie medium fotografii z medium tekstowym – poezją. Widzę to jako całość, bez potrzeby definiowania czego jest więcej, co jest ważniejsze – zdjęcie czy tekst. Nawet słowa „łączenie mediów” nie pasują dokładnie do tego w jaki sposób odczuwam proces tworzenia tego projektu. Ważne jest też narzędzie – telefon komórkowy, który w dzisiejszych czasach stał się niemal częścią naszego ciała.

Możliwość udostępniania moich uczuć i myśli w wizualno-tekstowej formie poprzez Internet – portal społecznościowy, miała wyraźny wpływ na twórczość. Chodziło o wizualną komunikację z konkretnymi osobami, gdzie celowo nie używałem hashtagów – bardziej z powodów estetycznych niż zapobiegania reklamom czy rozpowszechnianiu mojego projektu. Początek projektu był pewnego rodzaju wyzwaniem, które podjąłem w pracy ze studentami. W tym czasie

Instagram był już znany, choć nie używany w tak masowej skali. Zadawałem sobie pytania: czy jest możliwe poprzez tak „odczłowieczone” techniczne narzędzie, jakim jest komórka i równocześnie masowe, jakim są portale społecznościowe, przekazać ciche, intymne uczucia?

Paradoksalnie, w żadnym ze zdjęć nie zostało użyte proste wizualne nawiązanie, a większość była robiona w czasie i miejscu niezwiązanym bezpośrednio z danymi wspomnieniami czy uczuciami. Przeważnie używam takich wizualnych narzędzi, które mówią o konkretnym uczuciu lub myśli poprzez atmosferę – klimat końcowego zdjęcia lub poprzez pewną wizualną metaforę. Podobnie i teksty nie mówią opisowo, ale metaforycznie nawiązują do myśli, które czułem w danym momencie lub ostatnim czasie. Niekiedy pierwszą rolę gra zdjęcie, czasami tekst, bądź też nie ma tekstu i brak zdjęcia.

Formalnie największy wpływ na projekt *lampyris_insanus* mają moje prace: *...losy duchem pełnych...* i *Projekt Agat*. Można powiedzieć, że jest to w pewnym sensie połączenie różnych wątków tych dwóch projektów, z wykorzystaniem typowych cech smartfonu i możliwości Internetu.

Przetwarzanie uczuć do rzeczywistości?

Bardzo odpowiadała mi możliwość wykonywania zdjęć telefonem komórkowym, gdzie możliwa jest natychmiastowa korekta zdjęcia według aktualnie przeżywanego uczucia. Podobnie funkcja dołączenia tekstu umożliwiła użycie tego „narzędzia” do wyrażania tego, co czuję w danym momencie. W pewnym sensie jest to bliskie technice szkicu, czy malarstwu impresjonistycznemu lub innym kierunkom artystycznym, na przykład improwizacji w aktorstwie czy poezji. Z drugiej strony, pojawiają się tam cechy moich doświadczeń z chemicznej fotografii, które są w tym projekcie widoczne we wrażliwości na detale i postrzeganiu światła oraz akcentowanej ekspresji czasu. Jest jeszcze jedna rzecz, która wpływa na końcowy efekt – są to niektóre możliwości aplikacji Instagram, pozwalające na „manualne” – nieautomatyczne poprawianie zdjęcia w postprodukcji, bez użycia filtrów. Wszystkie zdjęcia więc, od ich zrobienia aż po publikację w Instagram’ie, z formalnego poziomu, powstają tylko w telefonie komórkowym.

W projekcie *lampyris_insanus* zakłóca się myślenie o prawdzie zgodnej z rzeczywistością. Pojawia się inna prawda o doświadczaniu świata. Jest to eksperyment i korespondencja pomiędzy rzeczywistością, tworzeniem nowej estetyki, procesem fotografowania, projektowaniem zdjęcia, poetycką twórczością, myśleniem i odczuwaniem.

Kwiat Polskiej Młodzieży

Zupełnie inną reakcją na aktualne wyzwania dzisiejszych czasów, w których łączenie jest podstawową cechą, pokazuje mój fotograficzno-koncepcyjny projekt związany z albumem *Kwiat Polskiej Młodzieży* rapera i autora tekstów Bedoesa z muzyką KubiProducenta.

Sens wyrażania wewnętrznych uczuć

Publiczne ukazywanie prawdziwych uczuć nie jest modne. Myśli są intymne, publiczność postrzega to jako nieumiejętność radzenia sobie ze swoimi prywatnymi sprawami oraz przerzucanie ich na innych. Płyta *Kwiat Polskiej Młodzieży* pokazuje, że autobiograficzna „spowiedź” rapera Borysa Przybylskiego ma nie tylko sens społeczny, ale okazuje się również, iż owe myśli są bliskie masom oraz każdemu ze słuchaczy osobno. Teksty piosenek odnoszą się do ciężkiego życia młodych ludzi, którzy nierzadko mogą



Tomáš Agat Błoński, *Reksio – Kwiat Polskiej Młodzieży*, zdjęcie ukryte pod płytą CD, 2018

mieć wrażenie, że są odrzuceni i nie kochani lub tylko „niby” kochani. Wizualna część, czyli okładka, jest idyllicznym zdjęciem czerwonego kwiatu na tle białej firanki i obłoków w oknie wiejskiego domku, poniżej zaś jakby śpiący pies na zielonej trawie. Muzyk śpiewa – czy bardziej krzyczy – o tym, co dzieje się w jego duszy. Okładka zaś cicho „patrzy” na widza. Dopóki nie przeczyta treści SMS-a o ukochanym Reksiu i nie zobaczy nieżywego pieska ukrytego pod płytą, dopóki nie usłyszy prawdziwej wypowiedzi, niby zapomnianej, w ostatnich pięciu minutach albumu.



Tomáš Agat Błoński, *Projekt Agat*, fotografia chemiczna, druk cyfrowy, 2004, archiwum autora

Łączenie

W samym projekcie oraz pomiędzy uczestnikami jest więcej rzeczy, które powinny nas dzielić niż łączyć: narodowość, wiek, grupa społeczna, profesja, poglądy, itp. W tym przypadku jednak jest tu coś wartościowego, co nas połączyło – podobny sposób wrażliwości i swoisty przypadek. Do takiej współpracy jest potrzebny duży stopień otwartości. Pojawiają się także inne rodzaje połączeń, na przykład: grup społecznych, sztuki i biznesu, wątki narodowe (utwór *Janosik*), łączenie mediów artystycznych jak muzyka czy literatura ze sztukami wizualnymi jak fotografia – video – performance. Łączenie jest współcześnie naturalnym sposobem wyrażania swoich uczuć, myśli i poglądów.

Fotograficzne medium jako oryginał

Podpisywanie płyt nie było dla mnie komercyjnym wydarzeniem. Chodziło o nadanie wartości oryginału sztuce masowej produkcji. W czasach możliwości drukowania mnóstwa identycznych kopii jednego zdjęcia podpis autora staje się czymś, co zmienia pracę fotograficzną w oryginał. W mojej dotychczasowej praktyce artystycznej nie stworzyłem na podstawie dzieła fotograficznego 10 000 oryginałów. Trudno

powiedzieć na ile odbiorcy są świadomi takich cech, ale bezsprzecznie jest wśród publiczności duża chęć posiadania – kupienia – oryginału płyty, nawet jeżeli nie jest trudno pobrać te same utwory poprzez Internet, za darmo. Nadanie złotej i platynowej płyty temu albumowi (sprzedaż płyty ponad 15 000 i 30 000 egzemplarzy), jest tego namacalnym potwierdzeniem. Interesujące i miłe równocześnie jest zauważać potrzebę fizyczności w dzisiejszych czasach wirtualnej rzeczywistości (wirtualnego świata Internetu). Zakupienie płyty przez fanów i dzielenie się tą wiadomością na portalach społecznościowych jest ciekawym połączeniem tych dwóch światów. Ten fakt potrzeby świata fizycznego potwierdzają również wysprzedane bilety na koncerty Bedoes i KubiProducent.

Dla kogo jest sztuka? Kogo sztuka szuka?

Od chwili powstania fotografii w XIX wieku zadawano sobie pytania z dzisiejszego punktu widzenia absurdałne: czy fotografia jest sztuką? We współczesnym świecie ujawniają się kolejne wątpliwości, choć są adresowane w innym kierunku i mają różną genezę. Pozwolę sobie zadać parę mniej lub bardziej ważnych, a może absurdałnych pytań:

Czy to już jest sztuka?
 Czy to jeszcze jest sztuka?
 Czy sztuka jest dla artystów?
 Czy sztuka jest dla „dresiarzy”?
 Czy ludzie ulicy są artystami?
 Dla kogo jest sztuka?
 Kogo sztuka szuka?
 Co to jest sztuka?

Szybki rozwój technologii i zmiany w społeczeństwie prowokują do stawiania nowych wyzwań przed światem sztuki. I właśnie słowo ŁĄCZENIE w szerokim ujęciu jest tą wartością, która w naturalny sposób daje odpowiedź na pytanie, gdzie poszukiwać istoty kreacji.

Słowa klucze: fotografia, poezja Instagram, *lampyris_insanus*, KPM, Kwiat Polskiej Młodzieży, Tomáš Agat Błoński, Bedoes

TOMÁŠ AGAT BŁOŃSKI

Combining... Autonomous photographs

Summary

An interesting phenomenon for the author is using the Instagram social networking site, known for large numbers of users presenting personal content through their art work. What is also intriguing in this aspect is combining text (poetry) with photography. The author seeks an answer to the question: what does the Internet offer to an artist? How does it change thinking in photography? What is fascinating here is the possibility of instant publication and getting instant feedback (likes) as well as advertising oneself (hashtags); to a great extent this changes motivation and artwork itself. Instagram has been used by the author to create the work *lampyris_insanus* as the most natural “tool” for combining visual and written art, to be specific: photography and poetry.

Key words: photography, Instagram, mass art, artwork, Internet

Bibliografia

Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka: Perspektywy historyczne*, t. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.



Tomáš Agat Błoński, *latający kwadrat*, z cyklu: *lampyris_insanus* – wersja internetowa, Instagram, 2019, archiwum autora

Modele zastępcze

Model / geneza

Posługując się kategorią „model zastępczy”, mam na uwadze przede wszystkim malarski stan rzeczy budowany w obrazach przez elementy geometryczne, kolor, fakturę oraz utrwalone na płaszczyźnie emocje. Obecność modelu rozumianego jako pewien schemat prowadzi do wytworzenia specyficznego, zredukowanego świata, pozbawionego wyglądu wielobarwnych rzeczy. Nie zostaje on jednak sprowadzony do form abstrakcyjnych na zasadzie prostej negacji rzeczywistości. Związek modelu z tym co realne, przejawia się przede wszystkim w ten sposób, że stanowi on raczej przetworzoną, właśnie wymodelowaną formę rzeczy. Toteż można mówić jedynie o podobieństwie „formalnym” rzeczy



Piotr Woroniec jr, *Capti Impetus*, akryl, technika mieszana, 2018, 200 × 207 cm

i jej modelu. Niezależnie od sporu, który dotyczy np. idealnego sposobu istnienia modelu, dla mnie istotne jest jego znaczenie malarskie.

Często stawiając tezę o tym, czym jest obraz, zapomina się, że u swych podstaw stanowi on myśl, koncept lub ideę. Niezależnie od historycznie zmieniających się definicji sztuki i dzieła przesłanie było zawsze cechą wyznaczającą sens kreacji, nadającą jej wartość bytu.

Sama definicja dzieła próbowała znaleźć optymalne określenie zależne od filozofii myślenia jej autorów i statusu nurtów, z którymi się utożsamiali.

Model / konstruowanie

W dzisiejszych czasach coraz trudniej jest nam sprecyzować pojęcie dzieła wobec powiększania się jego przestrzeni, zajęcia nowych terytoriów z pogranicza teatru czy filmu. Zamazała się odrębność dzieła w związku z poszerzaniem go o działania performatywne, multimedialne, wirtualne. Bardzo często sam proces twórczy staje się dziełem.

Idea sformułowana werbalnie, posiadająca w konceptualizmie status obrazu, dla mnie jest podstawą procesu kształtowania myśli i wizualizacji środkami malarskimi. Podłoże, format, środki ekspresji, ich jakość, sposób użycia są w równym stopniu odpowiedzialne za końcowy efekt i ostateczny kształt obrazu.

Ich właściwy dobór poprzedzają próby na mniejszych formatach, których istotą jest badanie właściwości technologicznych medium w zetknięciu się z podłożem, opór materiału, jego elastyczność, chłonność struktury gruntu, wytrzymałość na czynniki zewnętrzne. Po takich doświadczeniach z materiałem, w trakcie dalszej pracy nie stwarza ona przykrych niespodzianek. Świadome do pewnego stopnia panowanie nad konstrukcją obrazu w jego wczesnej fazie, również przewidywanie następstw w kolejnych etapach daje nam pewność i swobodę w jego dalszej realizacji.

W cyklu *Modele zastępcze* podłożem prac są płyty, płótno oraz formy gipsowe. Wybór twardego podłoża wynika z ingerencji szpachli malarskiej w grunt tła, szlifowania materii oraz fizycznej obróbki podłoża poprzez docisk, prasowanie, wgniatanie, rycie, wnikanie w głąb podobrazia.

Model / format

Format obrazu jest pierwszym elementem konstruowania modelu wyznaczając ramy poszukiwań. Jako pierwszy sugeruje bądź wymusza użycie danych środków. Obraz w moim mniemaniu jest postrzegany właśnie jako model pod względem swojego formatu. Obraz monumentalny, wychodzący w przestrzeń czy obiekt trójwymiarowy odbieramy jako fizycznie ciężką, przytłaczającą formę. Obraz bowiem, jak pisze Łukasz Kiepuszewski, *przyjmuje na siebie sposób bycia przedmiotów i ich swoiste mechanizmy odnoszenia się do naszego spojrzenia*¹. Szukając właściwego formatu dla własnego projektu, odnalazłem go w klasycznej wersji: kwadratu,

1 Ł. Kiepuszewski, *Rzeczy Morandiego* [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i M. Lachowskiego, Lublin 2002, s. 218.

prostokąta, tonda. Równoległoboczne formy dominują nad cyklem, dlatego uparcie sięgam po kwadrat, który poprzez swą centralizację (jak koło) bardziej intryguje odbiorcę. Dominuje nad panoramicznym prostokątem. W przestrzeni intencjonalnej galerii kwadrat uspokaja, wprowadza ład, porządkuje, wycisza, działa jak dyskretny dźwięk harmonii.

Format koła działa podobnie, staje się wyzwaniem przy szukaniu kompozycji. Tondo wymaga analizy i skupienia w rozstrzygnięciach właśnie kompozycyjnych, formalnych. Energia, jaką oddaje, jest silna i sugestywna. Ten format to symbol, znak, który – by przytoczyć Borysa Uspienskiego – przy swej prostocie w planie wyrażenia ma niezwykle złożoną i wieloznaczną treść².

Model / faktura

Nakładanie gruntu to bezpośredni kontakt z licem obrazu. Badamy jego fizyczność nanosząc klej jako podkład i tworząc pierwszą warstwę malarską. Takie oznaczenie, stykanie medium narzędzia to modelowanie formy obrazu. Już na tym poziomie pojawia się zatem kategoria modelu, tyle że jest ona ściśle związana z użytym narzędziem i pierwszą warstwą malarską.

Każde medium nałożone na płótno to materia tworząca strukturę, która tym samym nadaje przestrzenność pracy. Warstwy tak rozumiane to także etap koncepcyjny oraz konstrukcyjny. Fakturowe modelowanie obrazu to fizyczne nakładanie warstw medium malarskiego. Na podłoże płaskie płyty płótna nakładam kolejno kleje, grunty tworzące teksturę.

Od momentu zetknięcia się medium z podłożem powstają faktury malarskie. Te pierwsze – niewidoczne – stają się następstwem kolejnych warstw. Choć nie widzimy ich uzewnętrznienia, to każda taka ingerencja zostawia ślad istotny dla całości dalszych etapów twórczych. Skala danej warstwy zależy tak od materiałów, jak i użytych narzędzi, począwszy od pędzli syntetycznych, kończąc na nanoszeniu „fabrykantów” za pomocą szpachli lub z narzutu. Ta ostatnia metoda jest pierwszą warstwą uwidocznioną w obrazie. Pierwszą warstwę ujawniającą formę, kreującą kształt obrazu tworzy gest narzucania, nanoszenia medium malarskiego z góry w sposób spontaniczny (bez dotykania podłoża) metodą zbliżoną do Jacksona Pollocka. Podobnie jak on używam narzędzi i farb, które wdzierają się na płótno uderzając z wielkim impetem. Zależy mi na tym, aby emulsja, akryl oddały w swym wyrazie ekspresję i dynamikę pracy. Linie i plamy łączą się w rodzaj sieci, mapy, schematu, drogi. Mniej lub bardziej



Piotr Woroniec jr, *Cube I*, 2018, technika mieszana, płyta, 26 × 26 × 26 cm

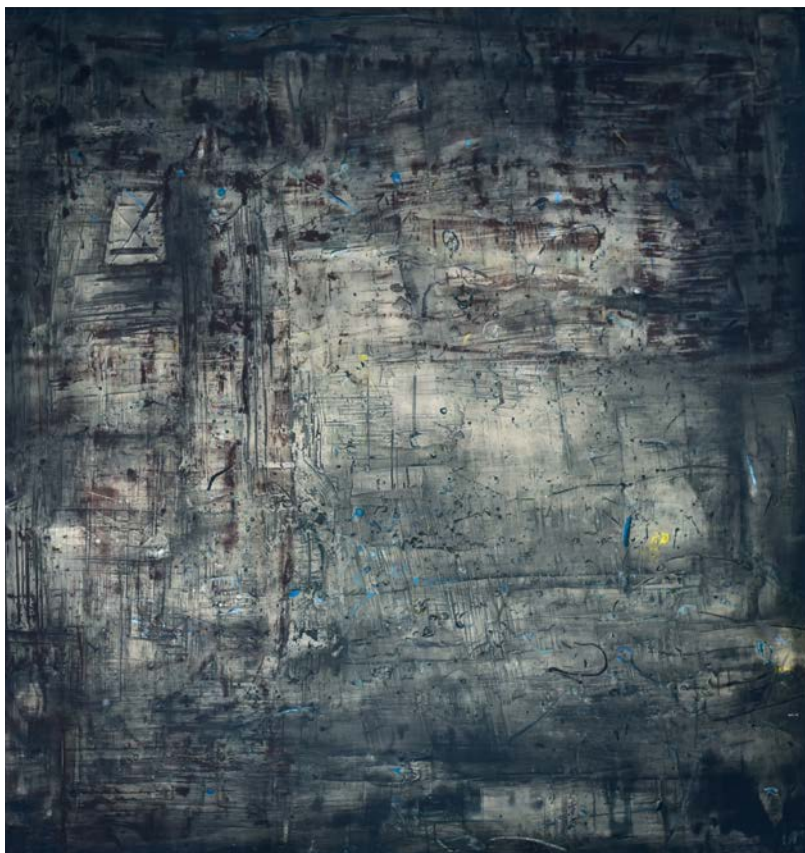
scentralizowane tworzą siatkę z często otwartą kompozycją. Przypadkowo wyrzucone linie tworzą formy rysunkowe oraz plamy o kształtach nieregularnych, obłych. Struktury wprowadzają do obrazu ładunek energii, nadając kształt, wyraz, tworzą też odpowiedni nastrój: łagodne opadające linie ciągłe, harmonijne, liryczne wywołują emocje spokoju, wyciszenia, ładu. Przedstawienia te mogą być zakłócone przez plamy rozedrgane, dynamiczne, kanciaste urwane linie tworzące chaos i niepokój. W cyklu często zestawiam owe formy, które działają na zasadzie kontrastu. Obraz staje się przez to wielopłaszczyznowy. Proces oraz obecny etap twórczy to zestawienia kontrastowe właśnie takie jak chaos – porządek, ekspresja – geometria, faktura – płaszczyzna, forma – treść, kolaż – *de kolaż*, etc. Wypadkową takich przeciwieństw jest energia, dla której owe kontrasty znoszą się, ścierają tworzą się napięcia, *voltage*.

Model / proces

Dla powstania ostatecznego charakteru obrazu znacząca staje się warstwa masy szpachlowej. Chciałbym wskazać teraz na inspirację, do zastosowania tego medium.

Wood filler – szpachla był to materiał, który wykorzystywałem do prac renowacyjnych głównie drewnianych okien i drzwi. Prace wykonywane cyklicznie pozwalały poznać właściwości oraz zastosowanie materiału. Od pierwszych prób technologicznych uwierzyłem w kreatywną wartość tego medium w malarstwie, włączając go na stałe do arsenału używanych środków.

² B. Uspienski, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, Gdańsk 2010, s. 10.



Piotr Woroniec jr, *Plansza*, 2018, akryl na płycie, 180 × 180 cm

W procesie twórczym poszerzanie tradycyjnych metod kreacji o nowe media odkrywa nowe możliwości poszukiwawcze, w efekcie ukazuje nam kolejne oblicza, odsłony. Wciąż nas zaskakuje i pomimo wielokrotnych zapowiedzi śmierci sztuki w końcu XX wieku jest doświadczeniem rozwijającym się. Bywa nieprzewidywalne bądź zaprogramowane od początku do końca, bowiem przewidywalność, intuicja i przypadek w równym stopniu stanowią o kształcie formy, jej modelowaniu.

Podczas prac budowlanych i po doświadczeniach emigracyjnych nabrałem dużo dystansu do form artystycznych. Nie mając styczności z „płótnem i pędzlem”, czerpałem inspiracje z prac remontowych. Każdego dnia ukazywały mi się obrazy niemal gotowe: ściany pokryte licznymi substancjami, gruntami, tynkami, szpachlami. One same tworzyły liczne struktury uderzały swoją chropowatością, gładkością lub tonacją. Mam świadomość, że to przeżycie, doświadczenie ukierunkowało mnie i stały się punktem wyjścia do poszukiwań form i łączenia klasycznego medium z materiałami budowlanymi. Ta interdyscyplinarność dokonuje się właśnie w wyborze medium oraz podłoża.

To ekscytujące: znaleźć metodę, której eksploatacja daje nam szeroki zakres pod względem jej zastosowań. Na masę szpachli kładziemy malaturę, werniksy, łączymy inne media. Jest to moment wciągający. Po nałożeniu szpachlówki pokrywamy wcześniejszą warstwę form rysunkowych powstałych z narzutu farby akrylu i emulsji wymieszanej z pigmentem, tworząc

tonację głównie pastelową. Struktury zostają przysłonięte masą do czasu jej późniejszej obróbki. Tępe powierzchnie, ostre krawędzie zostają oszlifowane, wypukłe formy pod powierzchnią medium ulegają odsłonięciu. Obraz ulega obróbce i zmatowiony staje się reliefem strukturalnym z płaszczyznami zarysowanymi krawędziami, wyżłobieniami, spękaniem. Każdy szlif i rysa zostają utrwalone i niejako wywołane podczas nałożenia malatury, każda wklęsłość wchłania więcej farby. Jawi nam się obraz transparentny, którego odpowiednio od grubości szlif i przetartej warstwy kolorowego medium akrylu odkrywamy poszczególne warstwy, ich przekrój. Wszystko, co było przed pokryciem szpachli, zostaje uwidocznione. Czasami są to tylko fragmenty takich *de-warstw*, czasami mocniej i grubiej eksponuje efekt szpachli, która estetycznie sama w sobie ma wartości malarskie. Dynamika zastygła w masie szpachli nadała płaszczyźnie energii i wyrazu tworząc fakturalne struktury, dziury, spękania przypominające formę organiczną, monolit kamienia, fragment ściany lub betonowej płyty. Modelowanie i destruowanie to działanie w myśl zasady „buduj i burz”. Jest to również swoisty ekwiwalent ekspresji czasu, rodzaj „przebywania”, by posłużyć się sformułowaniem Hansa Gadamera³. Tworzę warstwy, a potem wydobywam z nich ukryte wcześniej formy przypadkowe. W obrazie poprzez kolejne nawarstwiania następuje kondensacja wielu płaszczyzn zbitych pod powierzchnią warstwą twardej materii, z których tylko część zostaje uwolniona za pomocą szlifowania odsłaniając ostateczną topografię modelu.

*Płaszczyzna obrazu jest po to, by przyjmować w siebie inne sensory i wartości*⁴ – swoista dynamika aktu kreacji stwarza pole dla kontekstualnej analizy form rzeczywistości.

Model / treść / odbiór

Ograniczony formatem prostokąt lub kwadrat modeli zastępczych, pomimo swojego abstrakcyjnego ujęcia jest nośnikiem określonych form i treści. Powstał z inspiracji naturą, rzeczywistością. Z niej czerpał doświadczenia, choć w ostatecznym kształcie może być jej zaprzeczeniem. Natura jest naszym jedynym wzorcem i modelem doświadczenia. Stanowi podstawę kreacji; tej o mimetycznym, jak i abstrakcyjnym obliczu. Malarstwo abstrakcyjne skupiając się na formie, tworząc harmonię znaków i znaczeń jest wieloznaczne,

3 H.G. Gadamer w swoich rozważaniach porusza kwestię istoty doświadczenia o charakterze temporalnym, obecnym w procesie twórczym, ich obecność nazywa *skończoną odpowiednością tego, co zwie się wiecznością*. Patrz H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 61.

4 P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, Kraków 2016, s. 58.

trudne w odbiorze. Taki paradygmat modelowania stwarza u odbiorcy dyskomfort i kłopot w odczytywaniu podmiotu. Chęć zrozumienia i odczytania intencji jego nadawcy stanowi często warunek akceptacji bądź odrzucenia. Stąd rodzą się pytania widza: „Co dosłownie oznaczają użyte ślady w obrazie?“, „Co artysta chciał powiedzieć?“, „Dlaczego taka, a nie inna kolorystyka?“. A tymczasem dzieło nie jest zagadką do rozwiązania, nie ma patentu na zrozumienie. Broni się przed rozszyfrowaniem, a każdy widz odbiera je „na własność“, według swoich możliwości. Taki interpretacyjny odbiór jest obroną dzieła i sztuki, jej tajemniczy sensu i stałego rozwoju. Wasyl Kandyński pisał o dziele powstającym „z artysty” w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny⁵.

Werbalizowanie sztuki jest dziś zbyt łatwe i proste. Zbyt często, bezrefleksyjnie feruje się opinie, wyciąga daleko idące wnioski, wyznacza rankingi czy określa kryzysy. Zapominamy, że to twórca bierze odpowiedzialność za swoje dzieło, a po śmierci dzieło reprezentuje go z wszelkimi konsekwencjami.

Chciałbym przytoczyć przykład Marcela Duchampa, któremu przypisywano prekursorstwo wielu nurtów twórczych sztuki nowoczesnej, jak kubizm, dadaizm i surrealizm. Jak twierdził, nie chciał przynależeć do żadnego z nich. Odrzucał wszystko wytyczając nowy rozdział w sztuce („Chciałem być Marceliem Duchampem”). To stwierdzenie czyni go świadomym artystą prekursorem, który znał swoją przynależność i wartość. Każdy kształt nadany przez człowieka w każdej z dziedzin sztuk niesie za sobą ślad, którego nie można się wyzybyć. Ta kulturowa niewyczerpalna spuścizna i jej energia istnieje, stając się wzorcem, podstawą lub przyczyną sprzężenia fermentu. Każde z tych działań jest istotne. Sztuka żywi się sztuką. Słowo, dźwięk, kształt oraz wszystkie zmysły są znaczące dla twórcy, który kumuluje, rejestruje, chłonie wiele sytuacji, zdarzeń i emocji. Ich sublimacją, wypadkową staje się obraz. Takie pojmowanie znaczenia obrazu jest dla mnie istotne. Ta konkretna kompozycja, forma modelu obrazu zastępuje treści, ale nie odcina się od natury, pejzażu, przedmiotu, sytuacji społeczno-psychologicznych, relacji osoby z drugim człowiekiem. Nie jest obojętna wobec uczuć emocji, miłości, dobra, piękna.

Słowa kluczowe: model, abstrakcja, gest, kreacja, przypadek, *action-painting*

PIOTR WORONIEC JR.

Substitute models

Summary

The article presents a set of works which are a reflection upon and, to some extent, a summary of the author's previous accomplishments from the period of his fascination with Constructivism, the austere anti-aesthetic variation of geometric abstraction. An important question here is spontaneity of the painter's actions or "switching off" consciousness in the creative act, which may lead to surprising results. Correcting chance means lending it author's qualities. Chance is an important form-creating value in art, particularly modernist art (action painting, Art Informel, Tachisme). At the stage of building the first layer, substitute models used the element of chance through the action-painting method. The spontaneous image corrected at the second stage sanctioned the randomness function of the previous layer of painting matter. Both layers in a permanent dispute formed the outer matter and could exist only as a bond between those actions. For the artist they are a picture of a changing painter's experience, just like flowing reality changes before our eyes.

Key words: model, abstraction, gesture, creation, chance, action painting

Bibliografia

- Gadamer H.G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
- Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowskiej-Łysiak i M. Lachowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002.
- Taranczewski P., Tendera P., *Rozmowy o malarstwie*, Wydawnictwo Nowa Strona, Kraków 2016.
- Uspiński B., *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

⁵ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 123.

WIESŁAW BANACH

Franciszek Prochaska

Sanocki malarz we Francji

Franciszek Prochaska jest postacią prawie nieznaną w sztuce polskiej XX wieku. Na pewno nie należy on do wybitnych twórców, nic więc dziwnego, że zainteresowanie jego twórczością jest stosunkowo małe. Jego dorobek malarski znany właściwie dość fragmentarycznie i to niemalże wyłącznie na podstawie prac przekazanych do Muzeum Historycznego w Sanoku. Na polskim rynku niezwykle rzadko pojawiają się jego obrazy. W muzeach innych niż sanockie brak jego malarstwa w ogóle. Znacznie lepiej rozpoznany jest dorobek graficzny artysty, a jego prace oprócz Muzeum Historycznego w Sanoku posiada również Muzeum Narodowe w Warszawie. Omówienie jego drzeworytów oraz grafiki książkowej znalazło miejsce w pracach Marii Grońskiej *Nowoczesny drzeworyt polski i Grafika w książce, tece i albumie*¹.

Franciszek Prochaska urodził się 27 czerwca 1891 roku w Brzozowie jako czwarte dziecko zasłużonego dla miasta Franciszka Prochaski i Jadwigi z domu Charzewskiej. Kiedy umarł ojciec przyszłego artysty,

1 M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, oraz M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1994.



Franciszek Prochaska, *Pejzaż z Aix*, płótno, olej, 46 × 61 cm, zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku, fot. D. Szuwalski

rodzina przeniosła się do Sanoka (1904). Tutaj Franciszek chodził do szkoły, ucząc się raczej średnio – celujące oceny miał tylko z rysunku i religii. Swoje młodzińcze prace pokazywał w 1911 roku na wystawie artystów amatorów. Sanockie gimnazjum ukończył w 1913 roku z wynikiem dobrym i po wakacjach rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wybuch I wojny światowej zastał go w Sanoku, skąd wyruszył z tutejszą drużyną strzelecką do Krakowa, a następnie do Krzeszowic, gdzie został przydzielony do kompanii „Wicza”². Spod Raclawic lekarz odesłał go do Komendy Placu w Krakowie. W Noworadomsku został przydzielony do 4. Pułku Piechoty, gdzie pozostał aż do momentu rozwiązania Legionów. W 1916 roku uczył się w Szkole Oficerów Administracji i Ekonomii, po czym ponownie wrócił do 4. Pułku Piechoty, gdzie kierował komórką gospodarczą i komórką likwidacyjną. Między 16 a 26 marca 1918 roku został internowany w Żurawicy. 1 września odnajdujemy go w Sanoku, gdzie zajmował się zakupem koni dla wojska. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości został w wojsku. W 1919 roku przez kilka miesięcy (luty–czerwiec) przebywał po raz pierwszy jako oficer kasowy z Misją Wojskową we Francji. Po ślubie z Marią Podolską (portretowaną przez wielu artystów) w 1921 roku wyjechał na stałe do Paryża. Został tam kierownikiem referatu budżetowego Polskiej Wojskowej Misji Zakupów. W Paryżu lat 20. miał wreszcie okazję odnowić kontakty z polskimi artystami, których poznał jeszcze w ASP, a przede wszystkim z profesorem z krakowskiej ASP Józefem Pankiewiczem. Prochaskowie zamieszkali na Montparnasse, przy ulicy Campagne Première, która stanie się miejscem spotkań artystów polskich tam już mieszkających lub, jak np. kapiści, przyjeżdżających do Paryża, by studiować, i liczących na zrobienie w przyszłości kariery. Franciszek rysował i malował, nawet będąc w legionach. Przerwane studia nie zniechęciły go do uprawiania malarstwa. W Paryżu uczył się dalej. W świat grafiki wprowadzał go zadomowiony od lat we Francji starszy kolega Konstanty Brandel. Nie wiemy, czy w Krakowie zetknął się w formizmem, ale pierwsze znane nam prace z Paryża z 1921 roku (dwie wersje *Rue Odessa* i *Pejzaż*) ukazują pokubistyczną syntezę i rytmikę. Są też dość intensywne w kolorystyce, co mogłoby świadczyć, że najsilniej oddziaływały na niego obrazy z hiszpańskiego okresu Pankiewicza malowane

2 Julian Stachiewicz ps. *Wicz* – przyp. red.



Franciszek Prochaska, Scena rodzajowa (Rue d'Odessa w Paryżu), 1921, papier, akwarela, 18 x 23 cm, zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku, fot. D. Szuwalski

pod widocznym wpływem orfizmu Roberta Delaunaya. Podobne uproszczenia i silne kontrasty znajdziemy w drzeworytach Prochaski z lat 20. minionego wieku. Tutaj jednak zaznaczy się dość wyraźnie nuta o charakterze ekspresjonistycznym. Ten flirt z awangardą będzie jednak dość dyskretny i potrwa zaledwie kilka lat. Jako pracownik misji wojskowej nie będzie mógł sobie pozwolić na zbyt swobodny tryb życia polskiej kolonii artystycznej. Prochaska nigdy nie będzie miał wystawy indywidualnej ani we Francji, ani w Polsce, jednakże swoje prace będzie pokazywał na wystawach zbiorowych oraz w Salonie Jesiennym i Salonie Niezależnych w Paryżu. W Polsce również pojawiają się jego prace, choćby na 3. wystawie ugrupowania „Jednoróg” w kwietniu 1926 roku czy w 1927 roku na ogólnopolskiej wystawie grafiki w warszawskiej „Zachęcie”. Artysta tylko jeden raz w latach 30. odwiedził Polskę, przyjeżdżając do rodzinnego Sanoka.

Twórczość malarska Prochaski z okresu międzywojennego nie przedstawia się imponująco, jeżeli chodzi o ilość zachowanych prac. Co prawda nie możemy być pewni, jaki procent obrazów jest nam znany, gdyż pewna ich ilość mogła trafić do zaprzyjaźnionych z rodziną osób we Francji i dzisiaj są nie do odnalezienia. Po początkowych śmielszych poczynaniach z formą dość szybko wypracował sobie taki rodzaj malarstwa kolorystycznego, który bliski był ostatniemu okresowi twórczości Józefa Pankiewicza. Obaj zresztą wyjeżdżali razem do Prowansji i stawiali obok siebie sztalugi. W okresie międzywojennym Pankiewicz miał już za sobą kolejne etapy eksperymentów i poszukiwań (impresjonizm, postimpresjonizm w duchu Cézanne'a i hiszpańskie doświadczenia w duchu orfizmu) i ograniczając kolorystykę, operując walorem, tworzył dzieła w nawiązaniu do dawnych mistrzów, zwłaszcza



Franciszek Prochaska, Szyjąca kobieta, 1929 r., płótno, olej, 45 x 38 cm, zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku, fot. D. Szuwalski

weneckiego renesansu, ale zarazem z wielkim zbliżeniem się do późnego malarstwa Renoira. Sanocki artysta po swoim podąża za swoim profesorem. Widać to w dwóch kobiecych portretach: żony (1930) pochylającej się nad układanym na stole pasjensem z kart oraz portrecie Laury de Zarate – damy z rozpostartym wachlarzem. Oba te portrety daje się zestawić z malowanym przez Pankiewicza na przełomie 1929 i 1930 roku *Portretem Marii Prochaskowej*, malowanym w pracowni artysty przy rue Bonaparte, na około 50 sesjach³. Ta starannie zaaranżowana kompozycja siedzącej w fotelu żony przyjaciela, ze stolikiem w głębi, z książką i z wazonem z anemonami oraz kotarą, a także w lewym górnym rogu fragmentem wiszącego na ścianie obrazu, jest przede wszystkim poszukiwaniem bogatych zestawień kolorystycznych. Oba portrety Prochaski są daleko uboższe pod każdym względem. Autoportret Prochaski pochodzący również z początku lat 30. niemalże powtarza układ kompozycyjny obrazu Pankiewicza, jakby miał stanowić skromny *pendant* do portretu żony. Model zasiada w fotelu prawie identycznie, na ścianie z lewej i z prawej widzimy fragmenty obrazów zamiast stolika z bukietem anemonów, jest

3 Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło. *Artyście w 140. rocznicę urodzin* (katalog pod redakcją Elżbiety Charazińskiej), Warszawa 2006, s. 468.



Franciszek Prochaska, *Martwa natura z kieliszkiem*, 1937, olej, płótno 38 × 46 cm, zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku, fot. D. Szuwalski

lampka z abażurem za plecami modela. Skromność wyrażona poprzez mniejszą zdolność usytuowania postaci w przestrzeni, niepewną budowę formy i ograniczoną, zawężoną kolorystykę. Uczeń nie dorównuje mistrzowi. Pankiewiczowski portret Marii Prochaskowej był własnością modelki i dla sanockiego artysty niewątpliwą inspiracją. Takich zestawień możemy zrobić więcej. Najbardziej jest to widoczne w dwóch pejzażach z La Ciotat w zbiorach Muzeum Historycznego. Zapewne oba obrazy były malowane podczas wspólnego pleneru, a artyści ustawili sztalugi nieopodal siebie – Prochaska nieco wyżej – i malowali widok na tę samą zatokę z widniejącą w głębi wyspą. I znowu uczeń nie dorównuje mistrzowi. Wśród akwarel warto tutaj wymienić autoportret z 1936 roku. Widzimy na nim popiersie artysty w kapeluszu na głowie i z fajką w ustach, zwracającego ku nam rzucone spoza okularów badawcze spojrzenie. Model jest na nim niewątpliwie rozluźniony, a obraz malowany ze swobodą raczej w malarstwie olejnym niezauważalną. Jednym z najbardziej subtelnie malowanych obrazów jest intymistyczne *Wnętrze z kobietą szyjącą* z 1929 roku. Poprzez otwarte drzwi patrzymy na pochyloną nad maszyną do szycia kobietę. Światło miękko pada do wnętrza na widoczne fragmentaryczne okno. Zharmonizowana delikatna kolorystyka ciepłych tonów wygaszanych delikatnymi błękitami, swobodne, miękkie pociągnięcia pędzla, rytmika pionowych linii, intymna atmosfera



Józef Pankiewicz, *Portret Marii Prochaskowej*, ok. 1929–30, olej na płótnie, 80 × 65 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa

podglądanej z drugiego pokoju skupionej na pracy modelki przypominają nam obrazy Vermeera. Do tych obrazów bardziej wystudiowanych i ciekawszych malarstwo możemy zaliczyć *Martwą naturę z kieliszkiem* z 1937 roku. Po twórczości Cézanne'a takie studium dla ówczesnej generacji artystów było wręcz obowiązkowe, a dla tego obrazu moglibyśmy znaleźć analogie także u Pankiewicza i Zawadowskiego, dwóch najbliższych artystów malarzy. Do martwych natur Prochaska powróci jeszcze w okresie powojennym, ale nie osiągnie już takiej dyscypliny i harmonii. Tuż przed wybuchem II wojny światowej Prochaska namaluje jedyną kompozycję wielofigurową – *Bal* z 1939 roku, ze zgaszonymi ciemnymi zieleńmi skonstrastowanymi dość harmonijnie czerwienią.

We wrześniu 1939 roku wielu z przyjaciół artysty opuszcza Paryż. Jan Wacław Zawadowski, który do wybuchu wojny sprawował funkcję kierownika paryskiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przenosi się do Aix-en-Provence, gdzie w posiadłości Orceł będzie malował, aż do swojej śmierci w 1982 roku. Józef Pankiewicz wyjeżdża także na południe Francji, do La Ciotat, gdzie umrze 3 lipca 1940 roku. 13 września Franciszek Prochaska przestaje pełnić funkcję oficera gospodarczego Biura Zakupu i zostaje kierownikiem referatu Szefa Intendentury Ministerstwa Spraw Wojskowych; wkrótce zostaje awansowany na podpułkownika. 3 czerwca wraz z żoną są już w Anglii. Prochaska otrzymuje przydział do VI Oddziału do Spraw Krajowych w Londynie, gdzie pracuje aż do końca wojny. Po zakończeniu wojny, do maja 1946

roku, przebywa w Londynie bez uposażenia. Wnosi prośbę o przeniesienie do Paryża – w 1947 roku wraz z żoną wracają do swojego mieszkania na Montparnasse. Zostaje zdemobilizowany w kwietniu 1948 roku. Prochaska od wczesnych lat interesował się grafiką, a także typografią. W 1949 roku kupił okazjnie prasę do druku ręcznego. Pierwsza książka, którą opublikował jako druk bibliofilski w 150 egzemplarzach z wykonaną przez siebie grafiką, to *Młyn w Nadolniku* (Pamiętnik Pomorski Zbiorów Wierszy Aleksandra Janty). W londyńskich „Wiadomościach”⁴ ukazał się entuzjastyczny artykuł o sukcesie wydanej przez Prochaskę książki *Intimité de l’Ile Saint-Louis* André T’Serstevensa, która została pokazana w sali najpiękniejszych druków Bibliothèque Nationale, a krytyk Le Monda określił ją jako „L’oeuvre rare d’une grande beauté”. W 1957 roku ze względu na chorobę serca żony Prochaskowie przenieśli się do Aix-en-Provence. Kupili tam dom znaleziony dla nich przez Wacława Zawadowskiego – przyjaciela jeszcze z czasów paryskich. Prochaska kontynuował w Prowansji swoją działalność drukarsko-wydawniczą oraz malarską. W latach 60. przekazał do Muzeum Historycznego w Sanoku część swojej kolekcji (druga część dotrze do muzeum dopiero w 7 lat po śmierci twórcy w 1979 roku). Oprócz prac sanockiego artysty znajdują się tam dzieła między innymi Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza, Olgi Boznańskiej, Wacława

4 J.A. Tesler, *Polska drukarnia w Paryżu*, „Wiadomości” (Londyn) 1955, nr 15/16, s. 7.



Franciszek Prochaska podczas służby wojskowej w 4. Pułku Piechoty Legionów, okres I wojny światowej, zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku

Zawadowskiego, Konstantego Brandla. W 1969 roku umarła jego żona, a 26 lipca 1972 roku sam artysta. W „Le Courrier D’Aix” ukazał się artykuł wspominający artystę: „Pan Franciszek Prochaska, malarz i rytownik o wielkim talencie, osiedlił się był w Aix bardzo dawno temu przy drodze do Jas-de-Bouffan, pracował tam, mając przed sobą górę Ste Victoire. Teraz nie żyje. Zostawił po sobie pamięć niezatartą u każdego, kto miał szczęście – powiem, prawie łaskę – poznać tego miłego i serdecznego artystę. (...) Był zawsze skromny. Nie opowiadał o swoim przeszłym życiu, chociaż jego przyjaciele wiedzieli przecież kim był w Polsce, jego ojczyźnie, przed osiedleniem się w Aix”⁵.

W okresie powojennym w malarstwie Prochaski nie zaszły wyraźne zmiany. Jedną z jego martwych natur została rozpoczęta jeszcze w Londynie w 1946 roku, a wrócił do niej w 1962 roku, kończąc tę jeszcze bardzo zdyscyplinowaną kompozycję. Na jednej z nielicznych zachowanych fotografii widzimy artystę w kapełuszu, z laseczką i nieodzowną fajką, trzymającego pod pachą składaną sztalugę i teczkę z papierami. Wychodzi ze swojego letniego domku, „Ermitażu”, by malować plener prowansalski – podobnie jak Paul Cézanne na pomniku w centrum Aix, podobnie też jak jego przyjaciel Zawado. Pejzaż śródziemnomorski teraz zdominuje twórczość malarską i będzie także obecny w grafice. Największą swobodę i spon-taniczność uzyskuje w akwarelach (*Pejzaż z Cévennes-Coillognac* jeszcze z 1948 roku czy *St. Siffret*). Nie żyje już Pankiewicz i ta drobna zmiana w malarstwie Prochaski, zwłaszcza w malarstwie pejzażowym, prowadzi bliżej Zawadowskiego. *Pejzaż z Collias* z 1947 roku jest jeszcze bardzo pankiewiczowski w swojej tonacji i bezruchu. Późniejszy, zapewne z lat 60., *Pejzaż z Aix* malowany jest miękko, szeroko, swobodniejszą i bardziej ruchliwą plamą. Natomiast w martwych naturach zauważamy jakby większą intensyfikację koloru. „Patrząc na dorobek malarski Franciszka Prochaski – pisałem przed laty w katalogu – mamy poczucie jednorodności dzieła. Nie był to malarz poszukujący. W tym, co robił, poza kilkoma wczesnymi pracami, nie widać dialogu ze sztuką współczesną. Nie miał charakteru odkrywcy. Może też zbyt szybko poddał się profesorskim radom Józefa Pankiewicza, nie wychodząc poza jego ówczesne zainteresowania malarskie. W obrazie sztuki XX wieku jego miejsce należy widzieć wśród ostatnich kolorystów”⁶. Najpełniej talent artysty ukazał się w grafice. W grafice Prochaska od początku podąża jednak drogą zupełnie niezależną od swojego nauczyciela – jest tak zwłaszcza w przypadku ekspresyjnych drzeworytów o wyrazistych, nieco geometryzowanych kształtach oraz silnym kontraście bieli i czerni, bez półtonów. Te najciekawsze

5 J. M. Loutanau, *Un artiste est mort: Francis Prochaska*, „Le Courrier D’Aix” 1972, R. 29, nr 1448, s. 3 (tłum.: J. Banach).

6 W. Banach, *Franciszek Prochaska, malarstwo, grafika, rysunek*, Sanok 2003, s. 27.



Franciszek Prochaska w Aix-en-Provence w drodze na plener...
Zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku

to *Przestraszona, Szachy, Apasze*. Jego grafika będzie ewoluować stopniowo ku większej malowniczości, przestrzenności. Kupienie prasy i wydawanie książek ukierunkuje jego prace drzeworytnicze na szukanie powiązania z czcionką i budową kompozycyjną strony. Bardzo subtelne efekty osiągnie w technikach metalowych, akwaforcie, miedziorycie i suchej igle. Tu będą dominowały pejzaże i będą to głównie pejzaże prowansalskie. Z własnej potrzeby, ale także na zlecenie innych osób, będzie wykonywał grafikę rozsyłaną potem jako kartki z życzeniami świątecznymi na Boże Narodzenie, niejednokrotnie jako tło wykorzystując pejzaż z Aix i górę Ste Victoire.

28 kwietnia 1972 roku, pragnąc przekazać dalszą część swojej kolekcji do Sanoka, napisał w liście do Ministerstwa Sztuk Pięknych w Paryżu: „Mam już 80 lat i gorąco pragnę, aby dorobek artystyczny Mego życia oraz zgromadzone przeze mnie obrazy, grafiki i inne różnych polskich artystów znajdujące się w moim posiadaniu znalazły się w muzeum w moim ukochanym mieście Sanoku w Polsce. Taka jest moja decyzja i niedawno zmarłej mej żony Marii Prochaska”⁷.

Słowa kluczowe: Franciszek Prochaska, malarstwo, grafika, Muzeum Historyczne w Sanoku

WIEŚLAW BANACH

Franciszek Prochaska. A Sanok artist in France

Summary

The author discusses Franciszek Prochaska born on 27 June 1891 in Brzozów, a figure unacknowledged in 20th-century Polish art. The artist is not rated among eminent ones, therefore the interest in his art is slight. Few of his works are known; all the known paintings are kept at the Historical Museum in Sanok. His art works hardly ever appear on the Polish art market. There aren't any paintings by him in any other museum than the one in Sanok. His prints are far better known; apart from Sanok, they can be found in the National Museum in Warsaw. His woodcuts and illustrations have been discussed in publications by Maria Grońska: *Nowoczesny drzeworyt polski* and *Grafika w książce, tece i albumie*.

Key words: Franciszek Prochaska, painting, graphics, Historical Museum in Sanok

⁷ Odpis dokumentu w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

JERZY JANUSZ FAŁFARA

Esej, który nie powinien mieć końca

Józef Szajna zmarł 24 czerwca 2008. W roku 2018 przypada 10. rocznica śmierci, ale i 77. rocznica, gdy jako polski więzień polityczny przekroczył bramy Auschwitz, oraz 75. rocznica, gdy w Auschwitz rodzi się na nowo wyrwany ze śmierci, ze ściany śmierci, jak sylweta człowieka z placu Cichociemnych w Rzeszowie. O rzeźbie *Przejście*, często niezbyt precyzyjnie interpretowanej jako przejście z dwudziestego w dwudziesty pierwszy wiek, powiedział: „Wyrwanie człowieka ze ściany śmierci. Wyrwanie życia ze śmierci. Ze ściany śmierci wyrwano ludzkie życie. Ta sylweta jest wycięta z życia i postawiona może trochę dziwnie, a równocześnie może cudem boskim w inny czas, w inną epokę, tak że siły życia zwyciężają i to wyrwanie człowieka ze śmierci jest kontynuacją samego życia, jego niezniszczalnej istoty” (zapis magnetofonowy – arch. autora).

Pewnego sobotniego popołudnia w połowie lat osiemdziesiątych zaczęła się największa przygoda mojego życia. Ktoś może zapytać – „jak to przygoda?”. Oczywiście że tak, ale i, co ważniejsze, zdobycie niemalże fakultetu na prywatnym wydziale sztuki, w którym wykładowcą był prof. Józef Szajna, a jedynym słuchaczem byłem ja, nad czym Szajna trochę żartem ubolewał, bo gdy nasze rozmowy przybierały poziom (oczywiście ze strony profesora) uniwersytecki, przerywał i w moim gabinecie w Budziwoju lub w jego warszawskim mieszkaniu mówił: „I proszę, czy ja tego nie powinienem mówić w auli uniwersyteckiej”. Po czym wybuchał śmiechem i rozmawialiśmy dalej, popijając „Słoneczny Brzeg”, winiak, który smakował nam obu jako nie najgorszy substytut markowych zachodnich trunków tego typu.

Jak to odbieram po latach? Zaszczyt, ale i szczęście, bo trzeba mieć szczęście, żeby wejść na kilka lat w krąg życia, podróży, wspomnień kogoś takiego jak Józef Szajna, który tzw. wspomnieniowych wywiadów udzielał niechętnie, a jego obozowe przeżycia były przez wiele lat nieprzekraczalnym tabu. Opowiadali mi o tym aktorzy teatru Studio z Warszawy: „Przychodzili do profesora ludzie o dziwnym spojrzeniu, koledzy obozowi. Szajna zapraszał ich na scenę. Nam aktorom ogłaszał przerwę do odwołania i siedząc naprzeciw siebie, gadali. Czasem było to piętnaście minut, a czasem całe godziny. Nikt profesorowi nie śmiał przeszkodzić w tych rozmowach. Mówili cicho, od czasu do czasu podrywając się z krzesel i gestykulując, chodzili nerwowo po scenie.”

To był przypadek. Józefa Szajnę poznałem w połowie lat osiemdziesiątych. W domu mojego przyjaciela

Zbigniewa Bentkowskiego mieszkającego przy ulicy Staszica w Rzeszowie. Bentkowski interesował mnie jako człowiek, który przeżył prawie pięć lat w Auschwitz, numer obozowy 383. Pierwszy transport. Nagrywałem jego opowieści, jeździłem z nim i innymi byłymi więźniami Auschwitz do Oświęcimia, pracowałem jako wiceprezes w Towarzystwie Opieki nad Oświęcimiem w Rzeszowie, organizowaliśmy imprezy oraz prelekcje dla byłych więźniów obozów koncentracyjnych, młodzieży szkół średnich, a na wakacjach zwiedzaliśmy obozy w Polsce i Niemczech.

Nie pamiętam dokładnej daty – chodzi mi o dzień i miesiąc, bo rok w przybliżeniu to 1982. Miałem dwadzieścia sześć lat i pasję. Literatura była moją pasją. I od literatury to wszystko się zaczęło i od drukowania moich pierwszych wierszy w dzienniku „Nowiny”. Jeszcze jako student wydałem tomik wierszy *Kto lepszy*, co było nie lada sensacją (w tym czasie na tomik wierszy w wydawnictwie państwowym, a innych nie było, czekało się nawet sześć lat) w środowisku akademickim, ale i sąsiedzkim. Mieszkałem przy ulicy Hetmańskiej, wówczas Obrońców Stalingradu, pod numerem 32, a Bentkowski przy ulicy Staszica po drugiej stronie podwórka, gdzie mieszkali, chociaż w innych blokach, ale blisko siebie, Stanisław Szpunar, nr 133, oraz Edward Pyś, nr 379. Bentkowski zatrzymał mnie w kolejce po chleb, bo na parterze numeru 32, wejście od Hetmańskiej, był sklep spożywczy.

– Pan pisze wiersze, a ja mam życie, które może pana jako poetę zainteresować.

Podniósł rękaw koszuli. Trzysta Osiemdziesiąt Trzy. 383 – granatowy, nieduży, wytatuowany numer z lekko przekrzywioną drugą trójką. Nie wiem dlaczego, ale od tej drugiej, nieco przekrzywionej trójki nie mogłem oderwać oczu. Wtedy uświadomiłem sobie, że to nie tylko numer, nie tylko cyfry. To imię, nazwisko, wizytówka kogoś, kto 14 czerwca 1940 roku po południu w ładnym słońcu zachodzącym nad rzeką Sołą w Auschwitz został numerem. Numerem na pięć lat. A prawdę mówiąc – na zawsze. Na całe życie. Zaniemówiłem, niedowierzając, że ktoś o tak niskim numerze przeżył pięć lat w Auschwitz i stoi przede mną na ulicy mojego miasta niczym ocalały trzycyfrowy fragment wyrzucony jakimś cudem z historii Świata.

– Pierwszy transport – powiedział Zbyszek. Kiwnąłem głową. I tak się zaczęło.

Jest rok 1985. Sobota. Dzwoni telefon. W słuchawce rozpoznaję głos Zbyszka Bentkowskiego. Troszkę ciężki, astmatyczny, ale ciepły, serdeczny, jakby uśmiechał się do słuchawki. Zbyszek miał jedną

trzecią płuc, właściwie same szczyty. Reszta została w Auschwitz.

– George'u – lubiłem, gdy się tak niekonwencjonalnie do mnie zwracał. Zresztą nigdy nie mówił do mnie Jerzy czy Jurek, a zawsze z francuska: George, zaś do swojej żony mówił Mary, mimo że tak naprawdę to przecież Maria. Imponowało mi to, bo świadczyło o tym, że w ten sposób zmieniał imiona tylko najbliższym.

– Słucham. Coś się stało, panie Zbyszku?

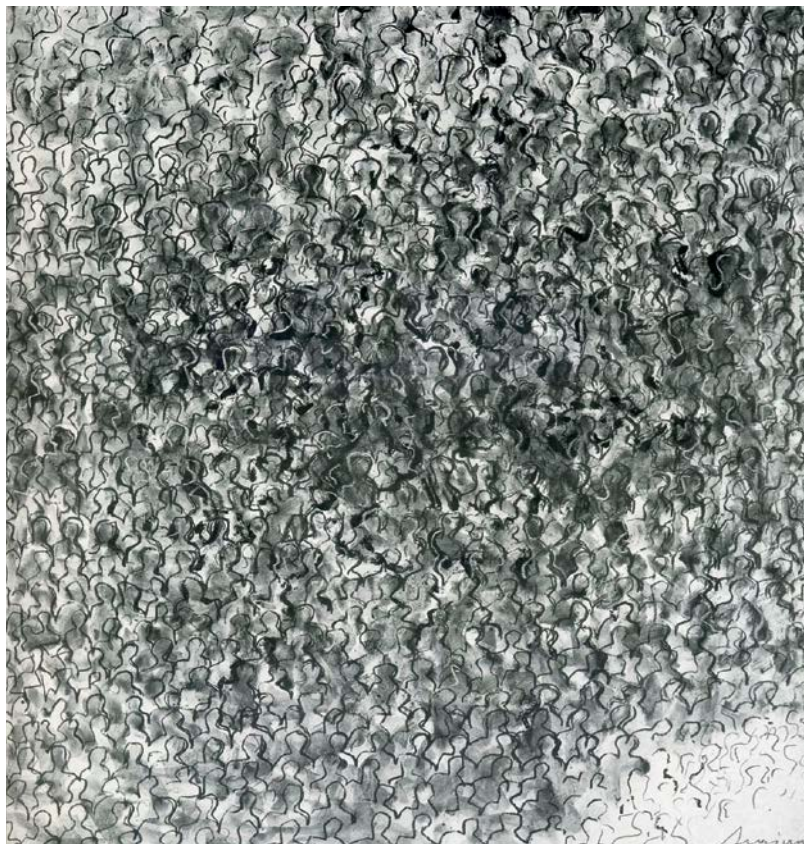
– Za godzinę będzie u mnie Józek Szajna. Jak chcesz mu zadać kilka pytań, wpadnij, wiesz, niby przypadkowo... on nie lubi tłoku (śmiech), a ja cię przedstawię jako człowieka piszącego o Auschwitz, o naszych rzeszowskich więźniach z pierwszego transportu. Nie przejmuj się. On lubi młodych. Spodobasz mu się.

– Ten Józef Szajna? – pytam naiwnie.

– A znasz innego?

– Przyjdę, jasne, że przyjdę – odpowiadam, czując, jak uginają mi się kolana.

W tym czasie Szajna był moim idolem. Jeszcze jako student byłem w jego teatrze Studio w Warszawie. Już nie pamiętam, jaka to była sztuka, może Majakowski albo Cervantes. Zresztą to nieważne. Bo co by się nie widziało, jakikolwiek spektakl tego artysty, zawsze to był przede wszystkim Szajna z jego niepowtarzalną koncepcją teatru. Kiedy Ernest Bryll zobaczył swoją *Noc listopadową* w reżyserii i scenografii Szajny, powiedział: „Józefie, ale to nie jest moje przedstawienie”. Na co żona Brylla, która była w ich towarzystwie, odpowiedziała: „Masz rację, Erneście. Twój jest tekst, ale przedstawienie Szajny”. Zresztą Szajna wielokrotnie podkreślał, że takie przedstawienia jak Dante, Cervantes, Witkacy, inne oparte na dziełach wielkich klasyków literatury są dla niego inspiracją do przemyśleń i tworzenia jakby na ten temat swojej wizji w jego autorskiej koncepcji Teartu („...wybór dramatu literackiego jest tu zaproszeniem autora tekstu do współuczestniczenia we wspólnym dziele, jakim jest przedstawienie. Teatr twórczy jest pełnoprawnym partnerem dramaturga, a spektakl – formą spotkania aktorów, reżysera, scenografa, kompozytora w zbiorowym akcie twórczym”). Teart. Niby drobna literówka. Przeniesione z rozmysłem „r” – czeski błąd, a wywraca myślenie o teatrze, do jakiego przez wieki teatralni widzowie zostali przyzwyczajeni. Teart – teatr sztuki. Nie tylko słów, ale plastyki, obrazu, wyobraźni, muzyki, dźwięków. Ulubione



Józef Szajna, Obraz z cyklu *Mrowisko*, 1988, akryl, 69 × 65 cm

zdanie Szajny: „Tam gdzie kończy się literatura, tam zaczyna się teatr”. Wszystko, co do tej pory przypisywano teatrowi: słowo, literaturę, w teatrze Szajny przestało odgrywać pierwszoplanową rolę. Więc teatr nie tylko słowa, gry aktorskiej, popisów reżyserskich, ale przedsięwzięcia plastycznego, które ma oddziaływać na widza na równi ze słowem. Szajna pisze w eseju *Teatr organiczny*: „Teatr literacki z jego mechanizmem uwarunkowań nie stanowi jeszcze o propozycji twórczej samego teatru”. Obraz i słowo bez dominanty żadnego z nich. To ma być zabieg równoległy, a nawet więcej, bo jeden wynikający z drugiego. Słowo z muzyki i plastyki, a plastyka i muzyka ze słowa, i tak w niekończących się konfiguracjach i akcie twórczym, który jednak trzeba sprowadzić do jedności, przejrzystości i jasności odbioru. Każde przedstawienie Szajny zaczynało się od plastycznego, trójwymiarowego obrazu, którego ramami była teatralna scena i który z minuty na minutę ożywia kolejne obrazy, a z nich wydobywają się zupełnie inne przestrzenie percepcji: słowa, cytaty, sylaby, krzyki, stające się: „nowym światem metafory, nowych znaków i znaczeń osiąganym grą konfliktów” (J. Szajna, *Teatr organiczny*). Grzegorz Sinko w *E-teatrze* pisze: „W teatrze traktował dotąd Szajna słowo jako sprawę podrzędną. Świadomie niszczył cudze dzieła sztuki języka, traktując je jako mało znaczący akompaniament własnej działalności na scenie. Owo niszczenie musiało wywoływać opory części widzów, przy całym zresztą podziwem dla nowych twórców, powstałych na gruzach cudzego sensu. Kto zdaje sobie np. sprawę, że Stanisław Ignacy Witkiewicz był

precyzyjnym myślicielem, filozofem, krytykiem, publicystą i artystą pracującym w teatrze przede wszystkim w tworzywie słownym, ten musi ulec wstrząsowi, kiedy widzi, że teksty superintelektualisty zostały potraktowane jako nonsensowny bełkot, jako hałas podporządkowany innym znakom i znaczeniom”. Tak, to wszystko prawda, tylko że Szajna robił to z pełną premedytacją i świadomością celów, jakie chciał osiągnąć na scenie. Nie adaptował sztuk dla swego teatru, wybierał cytaty i doszukiwał się w nich zupełnie innych od zamierzeń autora, a bliskich, naszej rzeczywistości, znaczeń. Stąd tak dużo plastyki w utworach Szajny, stąd tak dużo trójwymiarowości w jego plastyce, gdzie dopuszcza do głosu przedmioty z pozoru przynależne do świata martwych. Gdyby trzymał się tekstów Witkacego, Dantego, Cervantesa, byłiby oni co prawda na scenie, byłyby ich fantastyczna literatura, wyobrażenia, ale nie byłoby Szajny i idei, jaką chciał przybliżyć widzowi. W eseju *Teatr organiczny* Szajna pisze: „Twórczość jest zawsze czymś na pojutrze, literatura na wczoraj, a muzyka na dziś”. Szajna pyta, gdzie należy dopatrywać się prawdziwej sztuki w teatrze? Na scenie? W grze aktorskiej? (Szajna niejednokrotnie powtarzał: „Aktor staje się nie tyle kreatorem roli, co animatorem zdarzeń teatralnych”). W scenografii? W pomysłach reżyserskich (... „to poszukiwania i próby wyjścia poza dotychczasowe doświadczenia pracy reżyserskiej i konwencjonalnych kierunków w sztuce”)? Nie. Prawdziwa sztuka w teatrze to wypełnienie przestrzeni między widownią a sceną i w tym z czym widz wróci do domu i co ze sztuki na scenie utkwiło w jego przeżywaniu, doznaniach, sensie rozumienia sztuki, ale przede wszystkim świata i zagrożeń, jakie czyhają na niego każdego dnia po wyjściu z domu. Miał obsesję na punkcie wojny, zagłady, mówił, że od zakończenia II wojny światowej nie było na świecie dnia bez wojny, i że wystarczy chwila nieuwagi, a wojna z jej okropnościami powróci do nas. Wszystkie jego sztuki, choćby nie wiem jak mroczne, bez kolorów, szaro-białe jak obozowe życie, zawsze kończyły się nadzieją, dawały rozwiązanie, jak ze strzępów ludzkiej egzystencji zbudować nowe. Mówił:

po doświadczeniach Auschwitz mam malować kwiatki, pejzażyki, roześmiane kobiety z ich pięknymi ciałami. Nigdy. Ja muszę krzyżeć, rozrywać płótno obojętności, którym usilnie owijamy się jak kokonem, żeby nic nie widzieć, nie słyszeć, nie mówić.

Lubił po swoich spektaklach wychodzić na scenę z dziecięcym żuczkiem, bączkiem – różnie tę wirującą zabawkę nazywamy. Widownia milkła. Szajna przykładał wskazujący palec do ust, schodził ze sceny, a samotny bączek wirował na pustej scenie. Każdy z widzów, a przynajmniej ci, którzy poddali się magii Szajny, mieli świadomość jakiegoś początku, od którego jak od fantazji dziecka wszystko zaczyna się na nowo. Kolor, ruch, dźwięk – i początek czegoś, co nazywamy wyobraźnią. Na widowni panowała kompletna

cisza rozrywana powietrzem, specyficznym, jakby zawieszonym w kosmosie dźwiękiem wydobywającym się z wirującej zabawki. „Kosmos zaczyna się od tego dźwięku” – zdawał się mówić Szajna, i kto choć raz widział ten metaforyczny, plastyczno-dźwiękowy zabieg, musiał zgodzić się z tym stwierdzeniem i jego głęboką metaforą. Wydaje się, że była w tym zabiegu jeszcze jedna myśl: A teraz zostawię was, drodzy widzowie sami z tym, co zobaczyliście na scenie i tą wirującą puentą.

Nasze pierwsze spotkanie było dla mnie szokiem. Panowie Szajna z Bentkowskim rozmawiali tak, jak tylko potrafią rozmawiać ze sobą starzy przyjaciele (Szajna zawsze nazywał Bentkowskiego bratem, „bo tylko brat mógł się zdobyć w obozowych realiach na takie poświęcenie. On uratował mi życie”), a ja wciśnięty w fotel słuchałem, nie mogąc wydobyć z siebie słowa. Każde nasuwające się pytanie wydawało mi się banalne, bez sensu, nie *à propos* w zetknięciu z tym, co im życie przyniosło.

Nagle Szajna przeszedł z jakichś warszawskich artystycznych opowieści i niespodziewanie zaczął: – W Tarnowie 1941 roku myślałem, że umrę z głodu – powiedział to zdanie, jakby ocknął się z zamyślenia. – Olbrzymie więzienie. Grube przepocone mury, wysokie ogrodzenie. Porcje żywnościowe głodowe, a i te wywoływały torsje. Niektórzy więźniowie dostawali paczki z domu, ale moja rodzina nie wiedziała gdzie jestem, więc na ich pomoc nie mogłem liczyć. Coś mi tam z litości oczywiście koledzy z celi podrzucali. Ważyłem 43 kilogramy. Z 78 kilogramów przed więzieniem. Przyznacie, że to dość spory ubytek masy ciała. Odlatywałem w niebyt. Przedziwny świat otwiera się przed człowiekiem, jakbyś nie potrzebował jeść, a zjadał samego siebie od środka, sycił się myślami na pograniczu jawy i snu, sensu bytu i nieświadomości. A każdy kęs normalnego jedzenia czy łyk wody budzi cię do rzeczywistości, która staje się bólem, fizycznym bólem człowieka, który chce, pragnie żyć i jeść. I wtedy boli najbardziej. Wszystko boli, i ciało, i dusza.

– Ale wcześniej byłeś w więzieniu w Nowym Sączu – przypomina Bentkowski; doskonale zdaje sobie sprawę, że to pytanie jest pytaniem jakby ode mnie. Bentkowski nie patrzy na mnie, ale czuję, że kąciaki jego oczu wskakują na moje „wody terytorialne” widzenia. Jest taki niewidoczny obszar widzenia, w którym widzi się, nie patrząc, i za co odpowiedzialne są kąciaki oczu.

– Oczywiście. W Nowym Sączu, w Muszynie, Przeszowie. Pół roku z więzienia do więzienia. Zatrzymali mnie na granicy węgiersko-słowackiej. Jakiś służbista węgierski oddał nas Słowakom, mnie i Olka Naganowskiego, z którym uciekałem z Rzeszowa. Słowacy już w 1941 roku współpracowali z Niemcami. Uciekaliśmy przez granicę wpierw przez rzekę Poprad w Muszynie, później, niesamowicie narażając się, pociągami przez całą Słowację i gdy byliśmy krok od Węgier, dosłownie na przejściu granicznym jakiś węgierski chyba naziśta zaarrestował nas i oddał słowackiej żandarmerii. Ci przetransportowali nas do gestapo w Polsce.

W jakimś więzieniu po słowackiej stronie siedziałem w celi ze Słowakiem i Żydem. Młodzi jak ja chłopcy. Dużo rozmawialiśmy o tym, co z nami będzie. Któregoś dnia budzi nas straszliwy smród. Więzień, ten żydowskiego pochodzenia, kucnął na środku celi wypróżnił się i zjadał to, co wyszło z niego. Po raz pierwszy pomyślałem, że jestem w piekle. Myliłem się. Do piekła miałem się dopiero dostać. Żyda, który był w stanie zupełnego obłądu, wyprowadzono z celi. Usłyszeliśmy jeszcze głuchy strzał na podwórku. Cisza... Do Auschwitz z Tarnowa trafiłem w niedużym może sześćdziesięciosobowym transporcie w połowie lipca 1941.

– To była przerwa obiadowa – wtrąca Bentkowski. Wtedy przyprowadzano nas jeszcze do obozu macierzystego na miskę zupy i żeby nas policzyć, czy nikt nie uciekł i ilu umarło, a raczej ilu zabito w pracy.

– Moje komando mieściło się w baraku chyba 12, tak na lewo skos od baraku 24. Tym po lewej stronie przy samym wejściu do obozu, gdzie były pomieszczenia dla więźniarskiej „elity” obozowej: kucharzy, sanitariuszy, kelnerów z esesmańskich kantyn, piekarzy, a na piętrze którego w późniejszym czasie zorganizowano dom publiczny dla więźniów. Od razu jakimś cudem rozpoznałem Józka. Oczywiście wychudzony, ale kształt głowy, sylwetka, znałem go przecież od ochronki w Rzeszowie, razem przystępowaliśmy u ojców Bernardynów do pierwszej komunii. Wiedziałem, czułem jakimś szóstym zmysłem, że to Józek. Stali twarzą do budynku. Nie wolno było im patrzeć na obóz, tym bardziej że szły komanda z pracy do obozu.

– Na zawsze utkwiał mi w pamięci odgłos setek drewniaków miarowo stukających po drodze. Między barakami i tej głównej, na której odbywały się apele i którą nazywaliśmy „Dali, Dali Strasse”. Skąd ta nazwa? ...od poganiania więźniów przez niemieckich kapo i esesmanów, którzy wrzeszczeli tak trochę zniemczone „dali, dali...”, czyli dalej, dalej albo prędko, prędko. Im się zawsze śpieszyło – zapanowało chwilowe milczenie.

– Tak było – potwierdza Bentkowski.

– I nagle słyszę głos, który do dzisiaj śni mi się po nocach. – Józek, jak masz coś do jedzenia, to zjedz, bo tutaj wszystko wam zabiorą. – Poznałem go po głosie i kątem oka zobaczyłem, jak z okna na pierwszym piętrze wychyla się twarz. Nie do poznania twarz wychudzonego dryblasza. Ale głos nie pozostawiał złudzeń: Zbyszek. Mój Zbyszek z Rzeszowa z Sienkiewicza, ze szkoły, łzy napłynęły mi do oczu. Bezwiednie sięgam do kieszeni spodni. Nie mam jedzenia – o czym on pieprzy – myślę. – Ja od dwóch dni niczego nie jadłem.

– Skąd miałem wiedzieć. Wydawało mi się, że każdy, kto trafia z drutów do Auschwitz, ma ze sobą co najmniej kromkę chleba. Ja swego czasu miałem. Ale prawda, że o naszym pobycie w więzieniu w Tarnowie dowiedziały się rodziny, kolejarzkie rodziny, a kolejarze wiedzieli w czasie wojny wszystko. Kolejarzka poczta działała na terenie całej Generalnej Guberni. Kolejarze docierali wszędzie. Przekupywali strażników więziennych, a ci dostarczali nam paczki.

– Mój ojciec był maszynistą kolejowym, ale nawet nie przypuszczał, że siedzę w Tarnowie – mówi Szajna. – Tego samego dnia otrzymałem numer 18729, pasiak, czapkę. Czapka była konieczna. Przede wszystkim do ściągania jej na widok Niemca i na apelach po komendzie „mice ap” (*Mütze ab!*). Trzeba było słyszeć ten przerażający odgłos tysiąca czapek uderzających o uda więźniów. Idealnie wyćwiczony, bezbłędny, takie jedno na komendę głuche kłaśnięcie, jakby to była jakaś koszmarna muzyka orkiestry idącej na śmierć. Kiedyś zapisałem „...stanąłem przed nowym światem, który nosił tytuł *Arbeit macht frei*. Tutaj wszystko staje się metafizyką – i przemoc, i okrucieństwo, i bohaterstwo, i poświęcenie. (...) Stanowimy archipelag psychik ludzkich-nieludzkich, kiedy człowiek staje się numerem”. Zostałem skierowany na blok 10 na kwarantannę, moi żydowscy koledzy z więzienia w Tarnowie – na blok 11. Blok śmierci, gdzie mieściła się karna kompania. Tam rzeczywiście nikt nie żył dłużej jak dwa tygodnie. Wszystkie polecenia wykonywano biegiem. Więzień ani na chwilę nie mógł się zatrzymać. Pasiak wisiał na mnie jak na drucianym wieszaku. Po wieczornym apelu zjawił się Zbyszek i Edek Pyś. Zbyszek przyniósł mi kawałek chleba, a Edek, który pracował w SS-rewirze, witaminy. Był jeszcze jeden plus tej wizyty... blokowy zobaczył, kto mnie odwiedza. A już w 1941 najniższe numery cieszyły się wielkim szacunkiem u blokowych i kapo. Numer 383 i numer 379 Edka to było „coś”, tym bardziej że codziennie zabijano dziesiątki ludzi.

– To prawda. Nawet esesmani patrzyli na nas z zainteresowaniem i jakimś specyficznym zdziwieniem, że jeszcze żyjemy, a skoro żyjemy, to możemy blokowemu czy kapo się przydać.

– Uratowali mi życie. Zawsze mówiłem, że Zbyszek jest moim bratem. Prawda? – zwraca się do Zbyszka, a ten kiwa głową. – Pomoc otrzymywałem codziennie, aż w końcu zostałem przeniesiony do komanda krawców, też za ich sprawą. Niewyobrażalnym szczęściem dla każdego więźnia była praca pod dachem. Dach chronił przed słońcem, deszczem, śniegiem, spojrzemianami esesmanów. Kapo w komandzie krawców też był normalny i raczej spokojny – jak to krawiec. Bo był krawcem przed wojną. Jak mówił – ekskluzywnej garderoby. Moim zadaniem było przyszywanie i obszywanie guzików w esesmańskich mundurach. Szybko się tego nauczyłem. – Profesor wstał i podszedł do okna. Długo patrzył na blok naprzeciwko. – Tutaj mieszka Edek Pyś, jak się nie mylę?

– Tu ma mieszkanie. Teraz jest w Słupsku. Mówi coś o powrocie, ale wiesz jak to jest.

– Uratowaliście mi życie – powtarza do siebie. – Już po miesiącu przytyłem ze dwa kilogramy. – Niech pan sobie wyobrazi... czysty surrealizm – powiedział do mnie, patrząc w moje oczy, jakby chciał je swoim wzrokiem przewiercić. – Przytyć w Auschwitz... paradne, nie? Ale cholernie prawdziwe. Wie pan, jest taki stan wychudzenia, że można już tylko przytyć. Albo przytyjesz, albo umieras. Ja nie myślałem umierać.



Wylewanie fundamentów pod rzeźbę *Przejście 2001*, Rzeszów, 2002 rok. Na zdjęciu od lewej: Marcin Rut – wykonawca rzeźby, N.N., Józef Szajna, Jerzy Fąfara, autor książki *18 znaczy życie. Rzecz o Józefie Szajnie*, Helena Maria Grad, pierwszy kustosz Galerii Szajna w Rzeszowie, fot. z archiwum autora

– Wie pan, co to jest „stehcela”?

Kiwnąłem głową. Zorientowałem się, że to kiwniecie nie przypadło mu do gustu. Chwilę trwało milczenie, jakby chciał mnie upomnieć, że odpowiada się na pytania słowami. Kiwać to sobie można do kumpla. Zaczzerwieniłem się. Zauważył to.

– Dwa tygodnie w tym kominie narodziłem się artystą, jakiego teraz mnie znacie. Zawsze, będąc już reżyserem, ciągle walczyłem z jakąś materią, żeby wydobyć się na zewnątrz. Do światła. Nieba. Oddechu. Tak, oddechu, to ważniejsze czasem od światła. Przy robieniu „Akropolis” mówiłem do aktora: *wkładam ci worek na głowę*. A on oczywiście: *nic nie widzę... Zrobię ci dziurę, żeby widać było twój łeb*. – *Ale mam ciągle ręce w środku*. – Jesteś zniewolony, musisz się wyzwolić. Zrobię ci jeszcze dwie dziury. Ale musisz zacząć od tego, że nie możesz widzieć, nie możesz słyszeć, nie możesz się poruszać. Skóra, którą masz na sobie, zamknęła twoją duszę”.

Szajna w 1943 roku za próbę ucieczki z Auschwitz zostaje skazany na dwutygodniowy pobyt w *Stehzelle* – cela do stania. Klaustrofobiczna przestrzeń, jakby cię ktoś zamknął w zaciśniętej pięści. Z otworem przy suficie 5 × 5 cm (kwadrat), przez które miało wpływać powietrze, drzwiami o wysokości i szerokości 60 cm (kwadrat), przez które możesz przejść tylko na czworakach, i powierzchni podłogi 90 × 90 cm (kwadrat). Stań kiedyś w kabinie przysznycowej, zamknij oczy i myśl, że nie wyjdiesz stąd przez dwa tygodnie. „Teraz to nie on przychodzi na świat, ale świat rodzi go do wnętrza brzucha. Wypluwa ze swych przestrzeni,

zapachów, kolorów, powietrza, ludzi, zwierząt, lasów, rzek, gór. Rodzi się w o wiele większych bólach i z większym lękiem. Lękiem świadomym, kontrolowanym, przez wszystkie ziemskie doświadczenia strachu, a równocześnie, bez kontroli, bez możliwości przeciwstawienia się czy zapanowania nad strachem. (...) Wyobraźni podsycanej strachem nie można zmierzyć, zważyć, a gdy stajemy się nagle ślepcami, bo ciemność celi wykluwa ci milionami palców oczy, nie można nad nią zapanować, rozszerza się, wypycha w podświadomości na zewnątrz, krąży już nie tylko nad głową, ale w moim wnętrzu, i wtedy można oszaleć. Tak, można oszaleć albo nie zostaje ci nic innego, jak pokonać ją wyobraźnią”. „Moim doświadczeniem jest prawda polegająca na tym, że kto raz widział, nigdy nie będzie ślepcem, kto raz słyszał, nigdy nie będzie głuchym, kto raz poczuł nozdrzami świat, nigdy nie zostanie pozabawiony węchu. Tak jest skonstruowany nasz mózg. W ciszy, samotności tworzy nowe obrazy, których nigdy nie widzieliśmy na jawie. Podobnie jest ze słuchem, z muzyką, którą tworzymy na potrzeby własnej niedoskonałości ograniczonej ścianami celi i swojego mózgu. Każdy zmysł w takich warunkach staje się kreatorem naszego myślenia. Jakby kolorami zmysłów wrzytał się w strukturę płótna czy papieru, niwecząc ich płaską strukturę”.

„– Puk stuk, stuku puk, puk, puk, puk – to serduszko moje bije, coraz ciszej... znowu głośniejsze (...). Klaustrofobia dusi, rzeczy martwe żyją, a natręt przeszłości pomocy woła...” (J. Szajna, *Deballage*).

„Zamyka oczy. Czerń podbiega ze ścian *Stehzelle* i rozłupuje się na małe kwadraciki bieli. Krążą pod powiekami, łączą się w płaszczyznę. Ściana przed nim staje się jednolicie biała, tak podpowiada wyobraźnia, doświadczenie bieli (...). Od bieli w kolor łatwiej się przedostać... I gdy to się uda, jesteśmy w innym świecie (J. Fąfara, „18 znaczy życie”).

Wiele lat później w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką Szajna powie: „Yves Klein zostawił nam po sobie nie tylko ślad własnej śmierci, ale i swoje piękne obrazy, gdzie wszystko jest niebieskie. Wie Pan, dlaczego tak bardzo wzięły mnie jego obrazy? Przypomniało mi to bliskie kwadraciki, wysoko umieszczone okienko więzienne. Wszystko dookoła ponure i szare, a tam błękit. Mówiłem sobie, ja tam jutro będę. Gdzie ja będę? Sądzę, że Klein nie wybierał koloru podobnego

do nieba, tylko do jakiejś niewymiarowości: wszystkie inne kolory posiadają wymiary. Klein zatrzymał się na jednym z kolorów, barw tęczy, można go nazwać jego nowym życiem, czasem poranku...”

Szajna nie malował swoich obrazów w prostokącie, bo uważał że prostokąt narzuca obecność i dominację przestrzeni. Przestrzeń uspokaja, rozprasza, staje się w jakimś sensie pejzażem. Kwadrat zaś powoduje, że skupiamy się na nim jak na punkcie w przestrzeni, czy idąc dalej – w krajobrazie. Patrząc na obraz namalowany w kwadracie, szybciej stajemy się drapieżnikami. Gdy chcemy, aby namalowane przez artystę przedmioty zaczęły żyć, krzyczeć, ruszać się, trzeba zrobić krok dalej i wejść w wielowymiarowość rzeźby, *collage'u* czy kwadratu, jakim jest scena w teatrze. Zaczyna się zupełnie inna z punktu widzenia artystycznego kreacja rzeczywistości proponowanej przez wyobraźnię twórcy.

Kiedyś, już po latach, profesor powiedział mi, że jego sztuka jest bezustannym wyklejaniem z kwadracików zdarzeń – zarówno z jego osobistych przeżyć, jak i tego, co narzuca i czym prowokuje go świat zewnętrzny. – Pisz tak swoje książki. Wyklejaj, wyklejaj, jeżeli w finale przyglądniesz się swojej powieści tak jak patrzy się na obraz namalowany przez malarza i zobaczysz, że to wszystko trzyma się kupy, zwyciężysz jako artysta. Oczywiście tą odległością od obrazu w przypadku pisarza jest czas. Daj swojemu dziełu czas.

Profesor Józef Szajna („z tym profesorem to wy nie przesadzajcie. Nigdy tytułu profesora oficjalnie nie otrzymałem, ale gdy ktoś raz nazwał mnie profesorem, nikomu nie przyszło do głowy, żeby inaczej się do mnie zwracać jak tylko per panie profesorze. A to, tak mi się przynajmniej wydaje, jest chyba ważniejsze niż wszystkie akademickie tytuły”) po odbyciu dwutygodniowej kary pobytu w Stehzelle zostaje przeniesiony do kilkusobowej celi w piwnicach bloku 11. Zamaskowane deskami okno z tej celi wychodzi na plac między blokami 10 a 11, gdzie ustawiono ścianę śmierci. Słyszeli strzały rozstrzelanych więźniów.

Kiedy 28 maja 2006 roku na placu między blokami czeka na spotkanie z papieżem Benedyktem XVI w grupie 32 byłych więźniów Auschwitz, „... unika obecności ściany, jakby bał się spojrzeń, tych którzy stali do niej plecami. Ich już nie ma. Spojrzenia zostały. Są. Wypełniają przestrzeń między ścianą a profesorem. Ten plac między blokiem jedenastym a dziesiątym jest



Józef Szajna na tle swoich prac, fot. z archiwum autora

wypełniony kilkunastoma tysiącami spojrzeń. Czuję ich ulotną gęstość. Zupełnie niedającą się zważyć, zmierzyć, dotknąć, niematerialną substancję ludzkich spojrzeń sekundę przed śmiercią”. To było dziwne spotkanie. Plac, ściana śmierci, więźniowie Polacy, trzydziestu dwóch, i Ojciec Święty, który jest Niemcem. Ponad sześćdziesiąt lat i słowa Józefa Szajny do papieża powiedziane po niemiecku: „Ja kiedyś przed tą ścianą już stałem”. I zaskoczenie papieża. Jak to stało? W odpowiedzi, łamiąc protokół dyplomatyczny, profesor wręcza papieżowi miniaturkę rzeźby *Przejsie*. O. Waclaw Osajca w wierszu *Widziałem Boga* tak pisał o tym zdarzeniu:

nie dosłyszałem
co powiedział
dziennikarzy nie dopuszczono
nikt nie podstawił mikrofonu

widziałem
trójjedynego
jednojedynego
w trzydziestudwuosobach
(...)
widziałem
bóg
stoi pod ścianą
klęka
przed niemcem
całuje niemca
po rękach
z nieśmiałym uśmiechem
pokazuje fotografię

tak wyglądał
gdy go tu przywieźli
a tak gdy go wywozili
widziałem

boga
 drżące ręce i wargi
 i spadł na ziemię wichur
 i strugi deszczu
 a bóg
 wszystkieswojetrydzieścidwiewtarze
 gładzi po policzkach
 pięści wzrokiem
 ociera z łez i deszczu
 całuje
 a za jego plecami
 podnosi się tęcza
 raz jeszcze

Warszawa, 28 maja 2006
 (fragment wiersza)

Numer 18729 czeka na swoją kolej w celi. „Kaździe wyjście pod ścianę straceń słyse jak własne. Nie mogę pojąć, dlaczego jeszcze jestem i żyję. Przeżyłem własną śmierć, nie wiedząc po co”. I przychodzi ten moment. Wychodzić. Rozbiera się do naga w łaźni na końcu korytarza w piwnicach bloku 11. Wychodzi na zewnątrz. Ma być rozstrzelany. Staje przed ścianą. Na prawo leży stos rozstrzelanych dzisiejszego dnia. „Masakry tej nie mogę wymazać z pamięci, duszę się wspomnieniami, bo żyję”. Kiedy był w Izraelu, naczelnny rabin Jeruzolimy wyjaśnił mu magię cyfr jego więziennego numeru. „Pan musiał przeżyć. 18 – dwie pierwsze cyfry znaczą życie. Bowiem w języku hebrajskim cyfry zapisane są literami alfabetu i każda litera ma wartość liczbowa. I tak liczba 18, zapisana literami, tworzy jednocześnie słowo *chajim* – życie. Suma kolejnych cyfr z obozowego numeru 729 też wynosi 18, czyli również *chajim*. Życie podwójne”.

Tyle o magii cyfr. W obozowej rzeczywistości musimy zwrócić uwagę na fakt, że w tym dniu stanowisko komendanta obozu obejmuje Arthur Liebehenschel. Zastępuje Rudolfa Hössa, który zostaje przeniesiony do Berlina. Esesmani nie darzą się sympatią. Liebehenschel robi na złość Hössowi i w dniu i godzinie objęcia stanowiska komendanta obozu ogłasza jednodniową amnestię. Wszystkie wyroki śmierci w tym dniu są odwołane. Szajnie zamieniają wyrok śmierci na dożywotni pobyt w kompanii karnej na bloku 11.

Dlaczego i z tej opresji wyszedł cało. „Będziesz miał życie podwójne”. Sam Szajna do końca życia wierzył, że nic mu się stać nie może, żartował, że gdyby nawet skoczył z Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, też by mu się nic nie stało. Ja myślę, że to życie podwójne ma jeszcze jedno znaczenie. Życie byłego więźnia Auschwitz i życie artysty, który miał krzyknąć swoją niełatwą sztuką na cały świat, że siły życia muszą zwyciężyć nad siłami zła.

Drabina do nieba to tytuł jednej z najbardziej przejmujących instalacji Józefa Szajny. Eugeniusz Kabatc tak napisał: „Drabina Szajny jest konstrukcją materialną, prostą, elementarną, lecz wspaniale strze-listą. Na jej szczeblach pozostały tylko więzienne buty (...)”. Pomysł Józef Szajna zaczerpnął z biblijnej drabiny Jakubowej: „We śnie [Jakub] ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół. A oto Pan stał na jej szczycie i mówił: »Ja jestem Bóg«” (Stary Testament, Księga Rodzaju). U Szajny buty na szczeblach drabiny są jak odcisk, ślad, linie papilarne tych, którzy wyrwali się z piekła i poszli do nieba.

Rzeszów od lat przymierza się do postawienia *Drabiny do nieba* na szczycie ulicy Krakowskiej (to miejsce wybrał Szajna – byłem przy tym, jak powiedział: „Tylko tu, bo tylko z tego miejsca między szczeblami drabiny, niczym specyficznym *memento*, będzie wi-dać mój Rzeszów”). Drabina byłaby również symbolem ludzkiego losu. Symbolizowałaby dwa światy ludzkiego dążenia. Jak u Szajny w jego niepospolitym, ale i pełnym okrucieństwa życiu: świat przemocy – drabina prowadząca w dół, do piekieł, i drugi, który nie tylko Szajna, ale każdy z nas powinien sobie tworzyć – z nadzieją, jak we śnie Jakuba, że na szczycie drabiny sięgającej nieba czeka nagroda.

Słowa kluczowe: Józef Szajna, Auschwitz, obóz koncentracyjny, teatr, awangarda, literatura

JERZY JANUSZ FAJARA

An essay which should not have an end

Summary

Józef Szajna: artist, thinker, art theoretician. The concentration camp experience is one part of his life; the other is what happened to artist and man in camp conditions. His works are not only art, they are first of all a cry. Szajna's cry is not merely theatre, it is a specific attitude to world literature from which he would draw his themes throughout his artistic life; it is visual arts in theatre and theatre in visual arts. In Józef Szajna's plays visual arts played a major role, being a basis, a literary vector of director's work. This paper is an attempt to present, at least to some extent, a look at the sources and secrets of Szajna's avant-garde.

Key words: Józef Szajna, Auschwitz, concentration camp, theatre, avant-garde, literature

TADEUSZ BORUTA

Od feminizmu do duchowości ignacjańskiej

Sylwetka Ireny Popiołek-Rodzińskiej



Irena Popiołek-Rodzińska, *Pożegnanie*, 2016, olej na płótnie, 70 × 70 cm, fot. T. Boruta

Jak każda wyrazista twórczość, malarstwo Ireny Popiołek poprzez lata wywoływało silne, a jednocześnie skrajne emocje. Jest to tym dziwniejsze, że nie epatuje ono zideologizowaną tematyką, agresywną formą czy nachalnym ekshibicjonizmem. Jej sztukę cechuje wysoka kultura malarska, znakomity, swobodny warsztat i przebijający się z kompozycji imperatyw piękna, który realizowany jest zarówno w użytych formach, jak i niemal muzycznej harmoniczności prac. A jednak spotykałem osoby emocjonalnie negujące każde jej dzieło, jak i te zafascynowane, które chcąc na co dzień obcować z twórczością Ireny Popiołek, nabywały jej prace, tworząc duże, prywatne kolekcje.

Szerzej z twórczością Ireny Popiołek spotkałem się z początkiem lat 80. Wtedy to, jako reprezentant samorządu studenckiego w składzie Rady Wydziału

Artykuł ten został po raz pierwszy opublikowany w: *Dzieło chwali Mistrza. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr hab. Irenie Popiołek z okazji 50-lecia pracy artystycznej oraz pracy pedagogicznej*, red. naukowa Anna Królikowska, Marek Łątkowski, Beata Topij-Stempińska, Kraków 2016.

Malarstwa krakowskiej ASP, obserwowałem jej prze-wód kwalifikacyjny I stopnia. Oczywiście, wcześniej znałem pojedyncze prace, gdyż Irena Popiołek była zawsze bardzo aktywna i obecna w życiu artystycznym kraju, ale wówczas, po raz pierwszy, miałem możliwość poznać duży zestaw jej obrazów i wysłuchać wypowiedzi. Pamiętam, że jej teoretyczna dysertacja, która wywołała żywą dyskusję, poruszała problematykę sztuki kobiet. Tak deklaratywnie sformułowany temat rozprawy wymagał niewątpliwie odwagi. W owych czasach feminizm nie był modny. W przeciwieństwie do olbrzymiego dzisiaj zainteresowania sztuką kobiet, wówczas, a zwłaszcza w krakowskim środowisku akademickim, artystka poruszająca ten temat łatwiej mogła wywołać seksistowskie przytyczki niż poważną refleksję.

Ówczesne obrazy Ireny Popiołek były pełnymi swobody kompozycjami malarskimi, w których głównym elementem narracyjnym była pojedyncza lub podwójna, filigranowa sylwetka obnażonej kobiety. Akty te nie dominowały w kadrze, lecz wtapiały się w całość tła, stanowiąc jego integralną część. Były one wkomponowane niczym kwiaty w bukiet, gdyż całość kadru tych prac tworzyła wrażenie bukietowo-pejzażowych struktur iskrzących feerią barw i ledwie dookreślonych, rozlewających się form malarskich.

Chociaż we wczesnych obrazach przeważała u niej warsztat malarstwa olejnego, to z czasem dominującą techniką plastyczną, w której wyrażała się Irena Popiołek, stała się akwarela. Opanowana przez nią mistrzowsko, budowała wrażenie ulotności chwili i przemijania, co stwarzało atmosferę psychicznego napięcia, introspekcji, zmienności.

Ten introspekcyjny charakter obrazów manifestuje się niemal we wszystkich pracach Ireny Popiołek. Może nawet jeszcze mocniej staje się obecny na kolejnych etapach jej artystycznej drogi, kiedy akcenty narracyjne zostały przeniesione z aktów na portret, a właściwie autoportret krakowskiej malarki. Blisko ćwierć wieku temu fenomen tej twórczości trafnie ujął znakomity pisarz Jan Józef Szczepański:

„Stałym elementem każdego kolejnego obrazu jest twarz ludzka – twarz kobieca z wyraźną sugestią

autoportretu. Czasami eksponowana dobitnie, czasem lekko widoczna, stanowi niewątpliwie ważne, kluczowe przesłanie. Jest to przesłanie niepokojące, niemal obsesyjne, przywodzące na myśl senną zjawę. I chyba właśnie poetyka snu jest materią twórczości Ireny Popiołek. Przy tej monotematyczności zadziwia różnorodność emocjonalnego klimatu. Formy, dla których twarz jest punktem odniesienia, kojarzą się z jesiennymi liśćmi, z chmurami nadciągającej burzy, ze zjawiskami przyrody, będącymi projekcją uczuć i nastrojów wrażliwej, samotnej wobec świata ludzkiej istoty¹.

Kilkanaście lat później J.J. Szczepańskiemu wtóruje, swoją pogłębioną analizą, artysta i filozof Paweł Taranczewski, który mocniej zwraca uwagę na introspekcyjny charakter jej malarstwa:

Irena Popiołek maluje twarze, które – choć do malarki podobne – nie są autoportretami, raczej odsłaniają jej świadomość siebie, jej sposób doświadczania i przeżywania. Nie są bowiem na zewnątrz niej. Malując autoportret staje malarz przed lustrem i czyni się przedmiotem własnego widzenia. Tymczasem Irena Popiołek pozostaje wewnątrz swych myśli, ale otoczone bajeczną florą twarze w jej obrazach nie świadczą o egocentryzmie, a o nieustannej refleksji. Popiołek nie tyle kocha siebie, ile raczej bada stan swej duszy, wydobywając jej zawartość tworzy malarski opis własnej świadomości: od smutku, poprzez niepokój do wzniosłej zadumy, czy wręcz kontemplacji².

W przytoczonych refleksjach autorki zwracają uwagę zarówno na manifestujące się w obrazach psychologiczne stany osoby, jak i integralność malowanej twarzy/podmiotu z otaczającym światem – malarskim tłem konstruowanym ze swobodnych form, które w zależności



Irena Popiołek-Rodzińska, *Manresa 1522*, 2010, technika mieszana, 100 × 81 cm, fot. T. Boruta

od budowanego nastroju przybierają kształty parkowo-bukietowych girland lub zasłanego chmurami nieba. O ile we wcześniejszych pracach postać kobiety nie była dominującym elementem kompozycji, to niewątpliwie w twórczości późniejszej malowana twarz staje się zwornikiem obrazu. Zmienia się też chromatyka, która staje się współbrzmiąca z wyrażanym nastrojem. Bowiem poprzez kolor Irena Popiołek notuje czas, w którym żyje, jak i towarzyszące jej emocje. I tak, w okresie stanu wojennego jej paleta staje się mroczna, wyszarzałe lub „przegniłe” barwy są jakby zbrudzone, przełamane w kierunku tonów szarych, brązowych, czy nawet czerni. Mimo że ciągle wierna jest technice akwareli, to coraz częściej sięga po płótno i farbę olejną; zachowując przy tym efekt lekkości, laserunkowej przezroczystości i płynności charakterystycznej dla technik wodnych.

W kolejnych dekadach, mimo pozornej monotematyczności obserwujemy w twórczości Ireny Popiołek potęgowanie siły wyrazu; zarówno poprzez podejmowanie tematów wynikłych z lektury Biblii, jak i z szukania odpowiednich środków formalno-warsztatowych. Poruszające są tu akwarele z cyklu *Psalm Dawidowy*, w których ledwie czytelne, jakby efemeryczne formy wydobywają się z wypłukanego tła, a także mocne, stojące niejako na przeciwnym technologicznym

1 J.J. Szczepański (tekst ze stycznia 1991 r.), za: Galeria „Dekady”: *Irena Popiołek Wystawa retrospektywna malarstwa, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie*, czerwiec 2001 r., „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6 (175/176).

2 P. Taranczewski, *Myśli o obrazach malarzy z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego*, w katalogu: *19 malarzy Instytutu Sztuk Pięknych UR, Galeria „Przymat”, Kraków – lipiec 2005*.



Irena Popiołek-Rodzińska, *Pożegnanie*, 2017, technika mieszana, 85 x 100 cm, fot. T. Boruta

biegunie, obrazy olejne, w których malatura staje się gęsta i ciężka zarówno w kolorze, jak i grubości materii farby. To poszukiwanie siły wyrazu, adekwatnego do stanu własnych emocji, doprowadziło Irenę Popiołek do obrazów radykalnie różnych niż dotychczas pokazywała. Można je było zobaczyć na jej tegorocznej wystawie w krakowskim Muzeum Archidiecezjalnym. Nie tylko na mnie zrobiły one olbrzymie wrażenie. Budowane są z czerni i bieli. Przy czym czerń jest dominująca; konstruuje formy i wypełnia niemal w całości kadr płótna. W niektórych obrazach pojawia się kolor zielony, niebieski lub żółty wstawiany na zasadzie chromatycznego kontrastu. Zmieniła się także struktura obrazów, które na pierwszy rzut oka wydają się kompozycjami abstrakcyjnymi, a precyzyjniej należałoby powiedzieć, że posiadają tektonikę kubistyczną. Kadr płótna konstruowany jest z form geometrycznych,

najczęściej trójkątów i rombów. Pojawiają się także elementy kolażowe w postaci wklejonych czarnobiałych reprodukcji obrazów i zdjęć znanych osób. Niewątpliwie na kształt tych obrazów ma wpływ duchowość ignacjańska, w której to ciemność ma istotne znaczenie, jako sprzyjająca modlitewnej medytacji. Wszak św. Ignacy Loyola zalecał w swoich *Ćwiczeniach duchownych*: „pozbawić się światła dziennego (...) zamykając okna i drzwi na ten czas gdy będę w pokoju”. Jego też postać i piszącą rękę Irena Popiołek wkleiła w obraz pt. *Manresa 1522* jednoznacznie nawiązując do hiszpańskiej miejscowości, gdzie Loyola mieszkając przez kilkanaście miesięcy w jaskini, modląc się i kontemplując, budował swą przemianę duchową. Ten powstały 2010 roku obraz jest kluczem do nowej, mrocznej ekspresji Ireny Popiołek. Artystka kontynuowała ten motyw w kolejnej pracy pt. *W Manresie*, a kubistyczna



Irena Popiołek-Rodzińska, *W Manresie*, 2011, technika mieszana, 81 × 63 cm, fot. T. Boruta

struktura budowana czernią pojawia się także w takich obrazach jak: *Goa*, *Brewiarz*, *Rycerski Zakon Złotego Runa*, *Jutrznia*, *Psalm Dawidowy 71* i w wielu innych z tego okresu.

Można przypuszczać, że w znacznym stopniu zainteresowanie duchowością ignacjańską u Ireny Popiołek wzięło się z długoletniego kontaktu z jezuicką Akademią Ignatianum w Krakowie, w której to od 1993 roku jest profesorem. Wprawdzie dydaktyce poświęciła ona nie mniej czasu niż twórczości, ucząc z pasją i oddaniem także w krakowskiej WSP (1978–1997) i na Uniwersytecie Rzeszowskim (1997–2005), ale przypuszczam, że praca na uczelni, której fundamentem jest duchowość Ignacego Loyoli, mającej charakter formacyjny, nie może pozostać bez śladu. Dotychczas, mimo pozostawania w ciągłej bliskości z Kościołem, Irena Popiołek rzadko podejmowała tematykę

religijną, nie znam też jej żadnych realizacji do miejsc kultu. Pamiętając jednak obrazy do *Psalmów Dawidowych*, malowane w różnych okresach, można przypuszczać, że bliska jest jej postawa kontemplacyjna, medytacyjna i modlitewna. Duchowość hiszpańskich mistyków: św. Jana od Krzyża, św. Teresy z Ávili, św. Ignacego Loyoli, św. Franciszka Ksawerego – nieraz w historii odcisnęła się w twórczości wielu artystów. Była ona ideową podstawą dla siedemnastowiecznego tenebryzmu, w którym ciemność jest wartością pozytywną i istotnym środkiem wyrazu. W najnowszych pracach duchowość ignacjańska inspirowała Irenę Popiołek i prowadzi do nowego tenebryzmu, budowanego przy pomocy surowej, mrocznej chromatyki i zgeometryzowanych form; i tak jak ta dawna, jest on wyrazem poszukiwania współczesnej formy malarskiej dla wyrażenia rzeczywistości Ducha.

HENRYK WANIEK

Na skraju rzeczywistości

O malarstwie Mikołaja Birka

Śmiałe pociągnięcia pędzlem. Rozpryskująca się farba. Lub odwrotnie – z dużą fachowością wcierana na sucho. Gdy patrzy się na to przez lupę lub w odpowiednim powiększeniu, widać jakieś zacięcie wirtuozerskie, łatwość gestu, trafność malarskiej decyzji. Po prostu – maestria. Znając te obrazy zaledwie z reprodukcji i bardzo poruszony ich mistrzostwem, dałem się nabrać. Są to tylko rezultaty biegłości w uży-

Zatem w pierwszych słowach trzeba wyrazić uznanie dla tej cnoty, którą Niemcy nazywają – niezbyt elegancko – *Sitzfleisch*. Tak jest – bez cierpliwości i determinacji nie oglądalibyśmy tego wszystkiego. To, że się tu odwołuję do niemieckiego, może mieć związek, z tym, że gdy to wszystko obejrzałem po raz pierwszy, nie byłem w stanie odeprzeć najnaturalniejszego pod słońcem skojarzenia z obrazami Caspara Davida Frie-



Hollow, part II, 2018, malarstwo cyfrowe, z archiwum autora

waniu technik komputerowego retuszu. Dałem się nabrać, co nie znaczy, że skończyło się poczuciem zawodu. Bynajmniej.

Po pierwsze – takie czasy. Elektroniczne. Po drugie – obraz, niezależnie od techniki, jaką jest wykonany, pozostaje obrazem. Po trzecie wreszcie – szybciej i łatwiej byłoby, gdyby Mikołaj Birek posłużył się tradycyjną techniką malarską. Jest bowiem sprawnym rysownikiem i malarzem, co wiem z jego innych obrazów. Wyobrażam sobie, że posłużenie się Photoshopem (czy innym programem graficznym) zamiast ułatwiać trud kreacji, tylko dodaje nowych trudności i zmusza do stosowania całkiem odmiennej strategii. Niech nas nie łudzi nawet fakt, że wszystko to dzieje się na podłożu pierwotnego materiału fotograficznego. Przerobić zdjęcie na obraz quasi-malarski, to dalsze utrudnienie.

dricha. I w ogóle z malarstwem niemieckiego romantyzmu. To mnie nie mogło zaskoczyć, skoro oczywiste było, że są to wyimki z krajobrazu Dolnego Śląska, z którego nie zdążył jeszcze wyparować idiom kultury niemieckiej, choć już jest powleczone grubą warstwą barbarzyństwa. Poza tym znam ten świat jak własną kieszeń, jego trywialne, ale też i nadprzyrodzone uroki, rozpoznaję go nawet z zamkniętymi oczami, tym bardziej więc z otwartymi.

Ale skojarzenie z C.D. Friedrichem potraktujmy z przymrużeniem oka. Przede wszystkim przełom XVIII i XIX stulecia jest już dawno przebrzmiałą przeszłością. Friedrich nigdy w życiu nie widział torów kolejowych, choćby zarastających trawą. Nie widział – bo nie dożył – pięknego obrazu Johna Everetta Millais'a *Ofelia*, namalowanego dwadzieścia lat po śmierci



Ophelia, 2018, malarstwo cyfrowe, z archiwum autora

dreźnieńskiego mistrza. A poza tym, jeśli głębiej wejrzeć w estetykę obrazów Mikołaja, widać w niej, że jednak malarskie efekty bliższe są warsztatowi Jana Styki czy Wojciecha Kossaka. Czyli ducha słowiańskiego. Ale nie ma potrzeby uciekania się do lupy. Wspomniałem tu o *Ofelii*, która nieco odstaje od tego zestawu obrazów. Właściwie należałoby jej poświęcić całkiem osobny tekst, bo piękny to i poruszający obraz. Zresztą niemal wszystkie, a przynajmniej większość jest poruszająca i piękna, więc tym się zajmijmy.

Zacznę od ich wiarygodności, pochodnej wszak od fotografii, czyli tego realizmu, do którego wkrada się jednak poetyka metafory. Że potoczna rzeczywistość Dolnego Śląska potrafi być żywą baśnią, to wiem skądinąd. Opustoszałe domostwo na podgórskim odludziu jest najprawdziwszą chatą z piernika i marcepanów. I wcale nie przeczy temu odłazający tynk, dziurawy dach i zwisające rynny. Dukt leśny kończący się mglistą jasnością to przecież wyraźna droga na drugą stronę lustra. Oczy jelonka fosforyzujące w leśnym półmroku są równie oczywiste jak stacyjka przy torze, po którym już nie pojedzie żaden pociąg. Nie zdarzyło mi się co prawda widzieć ludzkiej dłoni wystającej nad trawę, ale dzięki Mikołajowi już wiem, jak to może

wyglądać. Ale za to dobrze znam ten zapach, jaki panuje na strychach domów, gdzie nikt już nie mieszka. I widzę, że ten zapach również został namalowany jak trzeba. Podobnie jak cisza nocy z ożywionym Marsem i Drogą Mleczną. Podobnie jak głosy ptaków, plusk wody i szum wiatru – także namalowane. To właśnie przesądza o wiarygodności tych obrazów, które są głęboko zakorzenione w świecie widzialnym i realnym. Ale... Bierzemy za rzeczywistość taki stan rzeczy, jaki nie kłóci się z naszym zdrowym rozsądkiem. Który nie odbiega od prozy naszego potocznego doświadczenia. Jednym słowem – zwyczajność. Lecz, co to takiego ta zwyczajność? Gdy nieco uważniej przyjrzymy się otaczającemu nas stanowi rzeczy, łatwo dostrzeżemy pewne zachwiania, dziwności zaprzeczające trywialnemu porządkowi, jakieś wyjątki od reguł, w które niepotrzebnie tak ślepo wierzymy. Nigdzie tak silnie jak w górach Dolnego Śląska nie doznałem olśniewającego odkrycia, że rzeczywistość graniczy z czymś jeszcze. I tuż za jej progiem otwiera się dalszy, niewidzialny ciąg świata. Niewidzialny dopokąd coś go nie uczyni widzialnym. To może być obraz, piękna opowieść lub wędrówka po krajobrazie, który sam jest jak tajemnicza księga. Tak. W tych obrazach mógłbym zamieszkać.

Kobieta z wielkim okiem

O plakatach Patrycji Longawy

Na pewno nie tylko mnie rzuciło się w oczy, że jednym z motywów stale powracających w plakatach Patrycji Longawy jest oko. Jawi się ono w jej pracach w różnych graficznych ujęciach, ale najczęściej artystka nawiązuje do prastarego, staroegipskiego i kreteńskiego przedstawienia, w którym szeroko otwarte oko bez powieki (w jej transkrypcji – czarna źrenica na białym tle) spogląda na widza z twarzy przedstawionej z profilu. Oko staje się tym samym emblematem i sygnaturą plakacistki – przedstawionej w wielu pracach długowłosej „kobiety z wielkim okiem” (mnie szczególnie spodobała się ta z plakatu 13. Festiwalu Święto Ogrodów w Krakowie – jakby żywcem przeniesiona z pałacu w Knossos, wpatrująca się intensywnie w „twarz” słońca).

Równie często powracają w pracach Longawy jedynie przedmiotowe znaki wybranej przez nią domeny sztuki: tuba – opakowanie, w którym przenosi się i przewozi plakaty (znamienny tytuł jej indywidualnej wystawy w galerii ICN Polfa – *Sztuka z tuby*), oraz one same, lekko zrolowane – jako wdzięczne i podatne na metaforyzację tworzywo rozmaitych przedstawień (zwłaszcza w licznych w jej dorobku posterach reklamujących wydarzenia artystyczne związane z plakatem – własnych wystaw, ekspozycji przeglądowych i tematycznych oraz wieczorów z poezją odbywających się w krakowskiej galerii plakatu Krzysztofa Dydy, z którym artystka intensywnie współpracuje w ostatnich latach).

Oglądając jej portretowe plakaty, można przypomnieć sobie także wizerunki twarzy kubistów (skądinąd także wzorujących się na sztuce prehistorycznej oraz kulturze ludów pierwotnych). Przychodzą na myśl zwłaszcza prace Pabla Picassa, żartobliwie łączącego ujęcia z profilu i *en face*, co sprawia wrażenie, jakby przedstawiona przezeń osoba przyglądała się sobie, patrzyła jednym okiem w drugie (gdy to piszę, spoglądam na jego wariację na kanwie obrazu Diega Velázqueza – *Las Meninas N° 12 (Infanta Margarita María)* z 1957 roku, także wysmakowaną prostotą kilku podstawowych barw przypominającą kolorystykę plakatów Longawy). Podobny pomysł jak w portretach Picassa pojawia się w plakacie do indywidualnej wystawy artystki w Dworze Karwacjanów w Gorlicach zatytułowanej *O emocjach*, ale tam wyraża on ideę współczucia, sugeruje wspólnotę dwóch osób, z których jedna obejmuje drugą, pogrążoną w smutku.

Mocne, osobiste naznaczenie motywu oka manifestuje się szczególnie w plakacie do własnej wystawy w galerii Hetta w Krośnie zatytułowanej znamiennie

Jak widzę ten świat. Widnieje na nim wielka ośmiornica, której głowa jest zwróconym w stronę widza wielkim okiem z przejrzyście zieloną tęczówką (co sugeruje, że taki kolor oczu ma artystka). W jednej z macek dzierży ona zrolowany plakat – niczym przedstawieni na wczesnorenesansowych portretach uczeni, dyplomaci i politycy... Nie jest to skojarzenie dowolne – plakat, chociażby przez literniczy komponent i znakowy charakter, ściśle łączy się z literaturą oraz pracą intelektualną.

W kontynuowanej od kilku lat serii prac ekologicznych (ekokrytycznych) zatytułowanej *Octopus* (łac. nazwa głowonogów) Longawa przedstawiła ośmiornicę uwieczoną w jednym z pływających w oceanie cywilizacyjnych odpadków – białej plastikowej siatce. Jest ona bowiem także jednym z niezwykłych z wyglądu i zwyczajów unikatowych zwierząt zagrożonych zagładą – podobnie jak wieloryb, kangur, żyrafa, nosorożec, hipopotam, miś koala. Zatem obdarzona wielkim okiem ośmiornica z afisza wystawy byłaby „kobiecą” reprezentantką ginących gatunków – kimś niespotykanym i rzadkim, jakim jawi się kobieta plakacistka w niemal całkowicie przez mężczyznę zdominowanej domenie sztuki... Na pewno są w Polsce, Europie i świecie jakieś znane i wybitne plakacistki, ale przyznaję – choć interesuję się plakatem oraz piszę o nim od wielu lat – jedyną artystką tej dziedziny, jaką znam, jest właśnie Patrycja Longawa. Ośmiornica – już przez żeńską formę swej nazwy – łączy się z kobiecością, jej osiem macek można kojarzyć z wielością form aktywności współczesnych kobiet i mnogością pełnionych przez nie życiowych ról.

Charakteryzując sztukę plakatu, wiele razy próbowałam przedstawić predyspozycje charakteru, temperamentu, osobowości i talentów, które sprawiają, że tylko niektórzy twórcy i twórczynie znajdują w nim artystyczne spełnienie. Zdecydowanie takimi cechami czy też predyspozycjami są: inteligencja, pragnienie poznania, chęć zgłębiania wiedzy, zainteresowanie różnymi gałęziami sztuki, które, oczywiście, muszą się łączyć z talentami plastycznymi. Co już wydaje się pewną sprzecznością – sztuki piękne są raczej domeną zmysłów oraz intuicji. Artyści nader często mają problemy z konceptualizacją swoich poszukiwań i deklarują (zwykle podczas wernisaży swych wystaw), że „ich prace mówią za nich”. Zapamiętałam krytyczną uwagę malarza Jana Lebensteina na temat zainteresowań kolegów po fachu, skwitowaną stwierdzeniem, że partnerów do rozmów na interesujące tematy znajdował przez całe życie w gronie pisarzy... A miał wspianiałych



Sztuka z tuby, plakat 100 × 70 cm, 2018

rozmówców: Czesława Miłosza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Zbigniewa Herberta. Lebenstein, świetny malarz, także ilustrator *Apokalipsy św. Jana* w przekładzie Miłosza, oglądając w 1997 roku w BWA w Rzeszowie wystawę pedagogów Instytutu Sztuki ówczesnej WSP (dziś Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego), dłużej zatrzymał się przy plakatach Wiesława Grzegorzcyka, podziwiając zwłaszcza jego interpretację dramatu *Antygona*. Autor ciekawie, choć nieco makabrycznie, połączył w nim ze sobą antyczną maskę wyobrażającą starego mężczyznę i motyw z obrazu szwajcarskiego malarza Johanna Heinricha Füssiego *Nocna mara (Nightmare, 1781)* – „przewlekając” postać dręczoną sennymi koszmarami kobiety przez puste, okrwawione oczodoły starca. Po mistrzowsku przedstawił istotę rodzinnego fatum oraz tragiczny konflikt wartości, pokoleń i poci.

Grzegorzcyk jest mistrzem Patrycji Longawy, pod jego okiem rozwijała swe umiejętności na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Był promotorem

jej dyplomu magisterskiego, obecnie czuwa nad jej doktoratem. Pomógł jej też w nawiązaniu ważnych zawodowych kontaktów. To naprawdę szczęśliwy zbieg okoliczności, że młoda adeptka sztuki spotkała na swojej drodze wrażliwego, otwartego mentora, który pomógł jej odnaleźć własne miejsce i rozwinąć dane jej unikatowe talenty i predyspozycje. Potwierdzeniem są liczne nagrody plakacistki (w swoim portfolio podaje, że jest ich już blisko trzydzieści), zdobyte na międzynarodowych konkursach plakatu, w tym dwie pierwsze nagrody – w niemieckim konkursie upamiętniającym stulecie wybuchu I wojny światowej *Never Forget 1914* (2014) oraz w dziedzinie plakatu na Ogaki Matsuri Festival International w Japonii (2017).

Symbol oka wydaje się symboliczną reprezentacją kompetencji plakacistki. Łączą się w nim znaczenia „widzieć” i „wiedzieć”, czyli oglądania, notowania wzrokiem oraz dążenia do poznania tego, co ukryte pod mieniącą się kolorami, wielopostaciową powierzchnią świata. W chrześcijaństwie wpisane

w trójkąt oko jest symbolem Trójcy Świętej – jedności trzech boskich uobecnień, opatrności i omnipotencji. Oko łączy także to, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne. Wielkie oko z prac Patrycji Longawy jest zatem także metaforycznym „okiem wewnętrznym”, okiem duszy. Powrócę do wielkookiej kobiety wpatrującej się w skupieniu w słońce – w niej, podobnie

ale jest ona – podobnie jak w rozmaitych sprawdzianach wiedzy – weryfikowana, zatem musi zawierać w sobie poza innowacyjnością, odkrywczością także „porcję” wiedzy znanej i skodyfikowanej. Wypadkową sukcesu plakatu, podobnie jak w przypadku odkrywczej interpretacji jakiegoś arcydzieła czy fenomenu natury, jest „gra” w znane i nieznanne. To „nieznane” – plakatowy koncept, bonus, niespodzianka – musi zawsze wynikać z tego, co powszechnie znane i dające się rozpoznać.

Spójrzmy z tego punktu widzenia na jedno z arcydzieł Longawy – plakat do *Balladyny* Juliusza Słowackiego, zaprojektowany dla przedstawienia Teatru im. L. Soluskiego w Tarnowie. Przedstawia wspaniałą w prostocie znak – łabędziokształtną kobrę (węża o żeńskiej nazwie), której głowa ma kształt dłoni z zamkniętym w niej (znów nieco na podobieństwo źrenicy oka) różowym owocem maliny. Mamy do czynienia z charakterystycznym dla plakatów procesem wymiany i interferencji znaczeń między podobnymi do siebie przekazami i obrazami (z) różnych tekstów kultury – w tym przypadku z biblijnym mitem o grzechu pierworodnym, historycznym przekazem o okolicznościach samobójczej śmierci ambitnej królowej Kleopatry, która dała się ukąsić kobre, oraz przypomnieniem, że to przegrana starszej siostry z młodszą w rywalizacji o mężczyznę, polegającej na zebraniu większej ilości malin, zainicjowała tragiczne wydarzenia w baśniowym dramacie Słowackiego. Żeby wymyślić taki zachwycający prostotą plakat, inspirujący do refleksji o złożonych związkach ambicji i grzechów (nie tylko kobiet – zwłaszcza „żądzy” władzy – trzeba wiele wiedzieć, wiele czytać...

Patrycja Longawa nie jest w stylu artystycznej ekspresji podobna do swego mistrza, choć także jej twórczość wyrasta z tradycji polskiej szkoły plakatu, jednak innego jej nurtu, nie jak u Grzegorzycyka surrealistycznego, malarskiego, a „popartowego” – upraszczającego i redukującego figurację i formy przedstawione do postaci znaków. Wizualnie niektóre prace Longawy przypominają realizacje klasyków polskiego plakatu: Jana Lenicy, Waldemara Świerzego i Jana Młodoczeńca, z młodszych – Mirosława Adamczyka. Wiele znaczy w jej pracach symbolika koloru i w ogóle kolor, co zmanifestowała w listopadzie 2019 roku tytułem wystawy w Dydo Poster Gallery *Kolorowe widzenie* (na plakacie przedstawiła umieszczony na błękitnym tle rozkwitły kwiat o ciepłych, czerwono-brązowych płatkach, z którego dna spogląda na nas dobrze znane „wielkie oko”). Czy pamiętała, wymyślając ten obraz, frazę z wiersza Bolesława Leśmiana *Odjazd*: „Gdym odjeżdżał na zawsze znajomym gościńcem, / Patrzyły na mnie bratki wielkie, złote oczy, / Podkute szafirowym dookoła sińcem”?

W jej pracach barwy kładzione są „plakatowo”: soczyście, zazwyczaj płasko i dużymi płaszczyznami, zaś osoby, przedmioty i formy przedstawione – wyodrębnione mocnymi, czarnymi, białymi, ogólnie kontrastowymi konturami. Lubi barwy podstawowe: różne



Hakka, plakat 100 × 70 cm, 2019

jak w zwieńczonej głową-okiem ośmiornicy z plakatu reklamującego wystawę jej prac, wyeksponowana została chęć poznania (i dar widzenia), która w plakacie ściśle wiąże się z potrzebą i koniecznością interpretacji zdarzeń, zjawisk, zagadnień i problemów, dawaniem na nie własnej odpowiedzi.

Zawsze miałam wrażenie, że plakacisci, ilustratorzy oraz artyści uprawiający abstrakcję geometryczną są intelektualistami sztuk pięknych. Plakat – jako rzecz wykonywana na konkretne zamówienie – stanowi dla jego twórców poznawczo-artystyczne wyzwanie. Trzeba znaleźć na nie własną wizualną odpowiedź,

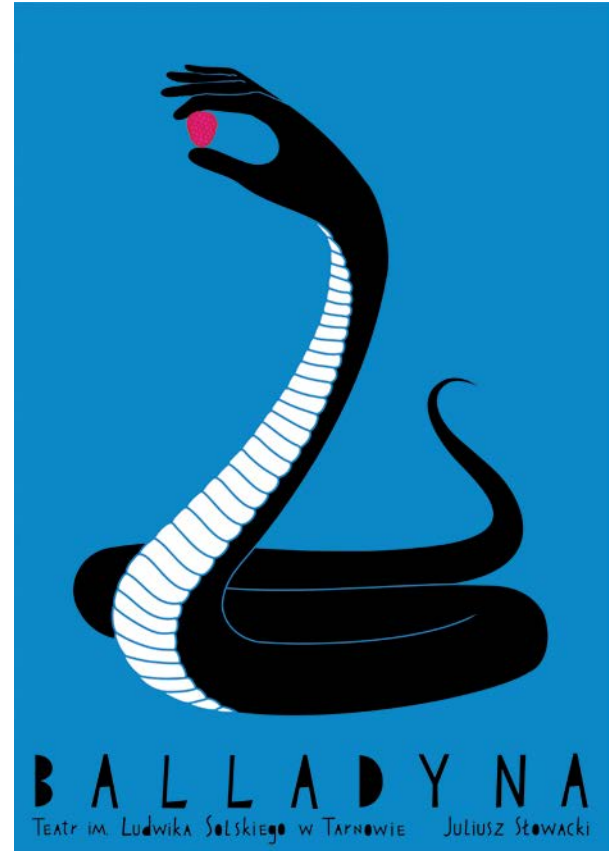
odcienie czerwieni i błękitu, także żółć i zieleń. Można też dostrzec, że coraz odważniej operuje zestawieniami barw, z maestrią zestawiając je w układy dopełniające i kontrastowe. To już sztuka podpatrzona u wielkich mistrzów koloru: Tycjana, Velázquez, Vermeera, Whistlera, Mehoffera, fowistów, na pewno także trwały ślad pracy pod kierunkiem innego rzeszowskiego pedagoga sztuki – malarza Stanisława Białogłowicza – wybitnego kontynuatora krakowskich kolorystów.

Wspomniałam o niektórych inspiracjach plakatów Longawy: motywach antycznych i starożytnych z kręgu szeroko rozumianej kultury Zachodu. W ostatnich kilku latach, nie bez wpływu tematycznych konkursów, w których uczestniczyła, jej zainteresowania objęły inne dawne kultury: japońską, koreańską, chińską, irańską. Urzekła ją zwłaszcza – jak się zdaje – wielość i różnorodność form przedstawiania ludzkiej twarzy i postaci oraz odkrywanie różnorodności znaków pisma – zatem radość odkrywania bardzo starożytnych źródeł sztuki plakatu, opartych na umiejętności wykorzystywania i tworzenia wizualnych znaków oraz dostrzeżone paralele z nimi własnego stylu. Jest w tym geście powrotu do tradycji podwójna radość – poznawania bogactwa sztuk i kultur dotąd jej nieznanych oraz odkrywania pobratymców we wrażliwości i podobnym typie plastycznego myślenia – zawsze przedstawiającego, ale abstrahującego od naturalizmu i fotorealizmu.

Dostrzeżone przeze mnie cechy stylistyczne twórczości plakatu Patrycji Longawy mogą się zmieniać – mam przecież do czynienia z kilkuletnim dorobkiem artystki wciąż bardzo młodej. Dodam jednak – dorobku imponującego ilościowo, co świadczy o wielkiej dynamice tworzenia, wręcz twórczej erupcji, która nie liczy się z komercyjnym aspektem plakatu do tego stopnia, że kiedy autorka nie realizuje zamówień (a są to niekiedy zamówienia za przysłowiowy grosz), tworzy plakaty tak, jak zwykli tworzyć artyści sztuk warsztatowych – *con amore*, z natchnienia i wewnętrznej potrzeby. Tak powstają kolejne realizacje zaangażowanego cyklu ekologicznego oraz powiązanego z nim cyklu plakatów ilustrujących ludzkie emocje oraz własne interpretacje inspirujących artystkę dzieł kultury (np. filmów *Dziecko Rosemary* w reżyserii Romana Polańskiego i *Dracula* w reżyserii Francisa Forda Coppoli).

Nie ukrywam, że szczególnie śledzę ten nurt jej prac, który kojarzę z kobiecą wrażliwością, choć Patrycja Longawa przypomina nieco Wisławę Szymborską – jej sztuka nie wydaje się „kobieca”, przynajmniej na pierwszy rzut oka jest przede wszystkim uniwersalna, ogólnoludzka. W jej skomplikowaną, bo inteligentną i mądrą kobiecość trzeba się „wczytywać” i uważnie „wpatrywać”. Na pewno jej znakiem jest wielość w jej plakatach wizerunków kobiet i „kobięcych” zwierząt (poza ośmiornicą jest to np. w cyklu ekologicznym uwięziona w oponie foka). Nie jest to samo w sobie wyznacznikiem płci, kobiety są przecież uprzywilejowanym motywem sztuk plastycznych z racji przypisanej im kulturowo cechy „piękna”. Warto jednak zauważyć,

że kobiety z plakatów Longawy nie są stereotypowo urodziwe i nie są „typami” kobiet (jak kochanka i matka). Wydają się raczej reprezentant(k)ami człowieczeństwa i ludzkiego rodzaju, choć autorce plakatów trudno jest całkowicie przekroczyć, jeśli chce być rozumiana, także obszar przypisanych kobietom stereotypowych oraz kulturowych ról, symboli i znaków. Jeśli jednak może użyć postaci kobiety lub dziewczynki



Balladyna, plakat 100 × 70 cm, 2018

– jako znaku kondycji człowieka, ilustracji bliskich sobie dziedzin sztuki, wartości lub idei – czyni to bardzo często, np. na plakacie do pięknego filmu Emila Loteanu pod polskim tytułem *Tabor wędruje do nieba*, prezentacji miast Huizhou w Chinach i Hakka w Japonii, posterze z cyklu *Faces of Jazz*, pracach: *Charity, Children. Owners of the Future World, Graphic Design Challenging Perception Art Perspectives*, projektach *Isfahan – miasto polskich dzieci*.

Kobięcym rysem jest plakatów jest na pewno stałe podkreślanie w opisie człowieka, świata, zagrożeń współczesnej cywilizacji oraz kultury, sfery uczuć. *O emocjach* jest tytułem jej wystawy w galerii Dwór Karwacjanów w Gorlicach. W ważnym, kontynuowanym od lat, a realizowanym także z głębokiej potrzeby wewnętrznej, cyklu plakatów stara się ukazać m.in. istotę: miłości, tolerancji, pokoju, smutku, miłosierdzia, tolerancji, samotności i zgiełku. Zaintrygował mnie zwłaszcza jej plakat poświęcony miłości, kulturowo bowiem jest to uczucie przypisane kobietom. Także one same, przedstawiając własną hierarchię wartości, najczęściej



Tabor wędruje do nieba, plakat 100 × 70 cm, 2018

stawiają miłość na pierwszym miejscu, podporządkowując jej ucieleśnieniu całą swoją egzystencję.

Dla utalentowanych kobiet zawsze był to poważny dylemat – w tekstach kultury zwykle muszą wybierać między sztuką a miłością (ilustrowaną przez kochankę, rodzinę, dzieci, starych rodziców, często ojca tyra na i... wybitnego artystę). Nie podaję przykładów, tak wiele przynoszą ich dawne, jak i współczesne teksty kultury. Dopiero feministki (i to niektóre) ośmieliły się powiedzieć coś intrygującego na temat „przeceńniania” miłości, a nawet ukuły termin „niewola miłości” – ograniczającej kreatywność kobiet, wpędzającej je w przypisane im od wieków kulturowe role. Dobrze pamiętam z okresu wczesnej młodości rewolucyjny wymiar jednego lub dwóch filmów, których bohaterki decydowały się na wybór sztuki i wolności samorealizacji – a nie kochanka, małżeństwa i rodziny. To był prawdziwy szok poznawczy. I rozumiem dylematy wielu artystek, które tworzą z „garbem” – głęboko uwewnętrznionym poczuciem winy, że poświęcają własnej pracy czas, który winny są najbliższym, nawet wtedy, gdy to one utrzymują ich swoją pracą lub twórczością.

Spójrzmy zatem na intrygujący mnie, bardzo nie-stereotypowy wizerunek miłości Patrycji Longawy. Na plakacie utrzymanym w paletcie czerwieni (kolorze miłości i wojny) widzimy przedstawioną od tyłu, w półprofilu sylwetkę mężczyzny – typ niemłodego „prostego człowieka” w kaszkiecie, z charakterystycznym węzełkiem na patyku, którym jest... serce. Kieruje się w stronę niewidocznego słońca, o czym świadczy oświetlona twarz i nogi rzucające złotawy cień. W fenomenie miłości artystka akcentuje rys jej nieobecności i poszukiwanie (złoty, świetlisty kolor sugeruje jej transcendentny charakter), może także podkreśla bezdomność i samotność kochającego.

Niełatwo spuentować twórczość, która jest wciąż na początku drogi i w drodze. Plakacistka Patrycja Longawa o świetnym w brzmieniu, „artystycznym” imieniu i nazwisku – mocno w to wierzę – na pewno jeszcze wielokrotnie mnie swymi pracami zaskoczy, zaintryguje, zastanowi, rzuci poznawcze wyzwanie. Jest już także chlubą sztuki Podkarpacia i jej świetną reprezentantką w Polsce i na świecie.

JERZY WRATNY

Elegia dla skrzyni

Temat skrzyni jest często przywoływany w moich wierszach. Najpierw była to tylko i d e a skrzyni, wyimaginowanego przedmiotu podpatrzonego gdzieś, w zamienionych na muzea gotyckich lub renesansowych rezydencjach. Później zjawiał się przedmiot rzeczywisty, o którym mowa w elegii. Pochodzi z Belgii, ma łapy z lwimi pazurami, których boją się trochę moje małe wnuki. Stoi naprzeciw biblioteczki z tomami dzieł teologicznych i filozoficznych, co stwarza nastrój transcendencji. Nabyta została przed paru laty dla celów praktycznych. Miała ogarnąć, przynajmniej do pewnego stopnia, papierowy bałagan narastający w zakamarkach domu. Nigdy jednak nie uważaliśmy jej za *nature morte*, jak tytułuje się pewien rodzaj płócien dawnych mistrzów. Skrzynia z cierpliwością i oddaniem spełnia przede wszystkim rolę czułego strażnika pamięci. Skrywa w swoim wnętrzu wiersze i pamiętniki prowadzone przeze mnie nieprzerwanie od czasu szkoły podstawowej po dzień dzisiejszy. Pisane były najpierw w zeszytach 16-kartkowych, dziś już pożółkłych, a później w okazałych 100-kartkowych brulionach. Są też tam bardzo stare nuty, na których moja żona uczyła się niegdyś gry na pianinie – „białe kruki”,

jak mawiał jej nauczyciel. Skrzynia to więc pewnego rodzaju azyl, zakotwiczenie. Nie jest to jednak cała prawda o jej egzystencji. Jest ona także bytem samym dla siebie, strzegącym z powagą i dostojeństwem niedostępnej tajemnicy własnego istnienia i stawiającym wytrwale opór przemijaniu czasu. Jest piękna, nie tyle szlachetnym kształtem, złotą przeciętnością proporcji (aluzja do rzymskiego wyrażenia *aurea mediocritas*), wyszukany ornamentem, ile przede wszystkim materialnym przejawem swej wewnętrznej mocy.

Jerzy Wratny

Elegia dla skrzyni

Moja dumna księżniczko,
Na lwich łapach wsparta,
Moich skarbów strażniczko,
Czy wytrwasz na warcie?
Zakotwiczona arko
Na grzbietach fali,
Potrafisz w zakamarkach
Przeszłość mą ocalić?
Czy będziesz im zawadą,
Nadgorliwym sprzętem,
Zatartych śladów składem,
Zbytecznym potknięciem?

I co wówczas się stanie
Z trwaniem twym pośmiertnym,
Z wiernym czułości dzbanem,
Szelestem pamięci?

Ursynów,
24 lutego 2017 r.

Niepiękne piękno

Zamiłowanie do portretowania napotkanych osób jest znakiem szczególnym poezji Janusza Szubera. Przykuwa jego uwagę wygląd, strój, zachowuje w pamięci słowa i gesty. Stają się one materiałem do wiersza, w nim ożywają i w ten sposób otrzymują nowe, nieco inne już życie. Obserwacja postaci w tej poezji ma róż-



Małgorzata Drozd-Witek, *Pamięć*, 2013, technika mieszana, 29,6 x 21 cm. Praca zamieszczona w polsko-niemieckim tomie poezji Janusza Szubera pt. *Eseje o niewinności*, przekł. Anna Hanus i Ruth Buttner; Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe / Neisse Verlag, Detlef Krell Dresden, Dresden – Wrocław 2015

ne wymiary – inne, kiedy poeta wydobywa żółknięte już fotografie z domowego archiwum i projektuje życiorysy utrwalonych na nim osób, inne, kiedy powraca pamięcią do tych znanych z przeszłości, zapamiętanych w kontekście sytuacji czy wypowiedzianych słów, odmienne wobec mijanych przed chwilą czy ujrzanych w szybko mijającym kadrze na ekranie telewizora. Tę typologię można by jeszcze rozbudować. Tym, co je łączy, jest upodobanie, z jakim odnajduje w człowieku

znaki szczególne, nadające przywołanej postaci rys niepowtarzalności, i tworzy z fragmentów na powrót ich biografie, rozmawia z dawno już nieobecnymi. Krytycy i badacze jego poezji wskazywali na miejsce kobiet w tych poetyckich zatrzymaniach, kobiety bowiem w sposób szczególny określają jego teraz i jego przeszłość. Wydawałoby się, że poszukuje – w szczególności u kobiet – piękna zewnętrznego. Urzeka go kobiecy profil, oczy, gibkość sylwetki, okrycie podkreślające zarys młodego ciała, wreszcie pamięta nie tylko miejsca spotkań, czas pierwszych zauroczeń, ale także zatrzymany w pół gest i zapach – wszystko, co odróżnia je (i będzie odróżniać już na zawsze) od wielu innych napotkanych w życiu. To tylko pozór.

Oprócz postaci młodych pięknych kobiet pojawiają się w jego wspomnieniach także sylwetki, wydawałoby się, mało znaczące, zewnętrznie nieatrakcyjne, obecne we wspomnieniach tylko dlatego, że towarzyszą jakiejś sekwencji zdarzeń czy miejscu z pozoru ważniejszemu od nich samych. Ale dla Szubera tak naprawdę nie ma spotkań nieważnych i nieważnych ludzi. Każde spotkanie, choć wydaje się przypadkowe, nie wiadomo dlaczego i po co, okazuje się nieprzypadkowe, przygotowane przez całą przeszłość osób, które się spotkały. To wtedy dostrzec można, jak wielką rolę we wzajemnych „naprzeciw siebie”, jak mówił ksiądz Józef Tischner, odgrywa to, co inni niosą ze sobą. Z takim spotkaniem niezatartym w pamięci mamy do czynienia w *Eseju o niewinności* z tomu *Apokryfy i epitafia sanockie*. Sam tytuł jest tu znaczący – esej pokazuje świat przez pryzmat uczuć i filtr skojarzeń. Nie można go jednoznacznie zakwalifikować do żadnego z rodzajów literackich, bo czerpie z każdego nich i bardziej otwiera, czy raczej prowokuje do przemyśleń, niż wyczerpuje temat. To materia niełatwa, tematy ważne, niepoddające się łatwemu definiowaniu. Co zatem odnajduje w sylwetce starej kobiety, fizycznie nieatrakcyjnej, niemodnie ubranej, która przez lata przywoziła potrzebny „miastowym” prowiant, i dlaczego czyni ją bohaterką eseju o niewinności. Jej opowieści o trudnym życiu, których słuchał w przeszłości, kolejnych nieudanych małżeństwach i związkach, stają się dla poety świadectwem człowieczeństwa. Wyznacza jej rolę mędrca, dostrzega sens w najmniejszych i najtrudniejszych drobinach jej życia, które oznaczało cierpliwe trwanie wbrew przeciwnościom losu i złu, jakie ją spotykało, nieustanne poświadczanie swej prawości i oddania tym, którzy zasługiwali na miłość.



Małgorzata Drozd-Witek, *Psalm 61*, 2008, monotypia, 29,5 × 21 cm.
Praca zamieszczona w polsko-niemieckim tomie poezji Janusza Szubera pt. *Esej o niewinności*, przekł.: Anna Hanus i Ruth Buttner; Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe/ Neisse Verlag, Detlef Krell Dresden, Dresden – Wrocław 2015

Wszystkie istoty godne są litości z racji
samego faktu, że żyją.

Emil M. Cioran
Niedotężny demiurg

W każdym tkwi jego własna niewinność
Hugo von Hofmannsthal
Buch der Freunde

Po starej znajomości przywoziła
biały ser, masło, śmietanę, czasem oskubaną kurę.
Potężnie zbudowana, pogodna, ale szorstka.
Z czułością wspominała jedynie pierwszego męża,
mimo nienawiści okazywanej jej przez teściów.
Śmierć jego i dwu córeczek od przypadkowej
Bomby. Sama ocalała cudem.
Późniejsi mężowie, wdowcy z dorastającymi
lub dorosłymi dziećmi. Drugi mąż, trzeci
Z czwartym już bez ślubu.
Ten drugi sypiał ze swoją młodziutką
synową – bolało więc podwójnie
za siebie i za pasierba, który był dla niej

jak rodzony syn. Życie, własne i cudze,
i kazania wiejskich proboszczy
pchnęły ją ku teologii, co prawda heretyckiej:
Bóg był współwinny, miał tego świadomość,
upokorzone stworzenie bardziej jeszcze
upokarzało Stwórcę. Zamknięte koło,
w nim nasza pogoń za niemożliwą przecież
niewinnością. Złośliwy nowotwór z trudem pokonał
jej duże ciało.

Kobieta z utworu Szubera trwa, kocha bezwarunkowo
i rozumie więcej niż można sobie wyobrazić.

Szuber komponuje swój tekst z kolejnych sekwen-
cji obrazów, jakie wyłaniają się z jej opowieści, bez-
namiętny rejestr upokorzeń opatrzony jest jedynym
komentarzem o wypracowaniu „teologii, co prawda he-
retyckiej”, która pozwalała jej przeżyć. Poeta niczego nie
tłumaczy, bo nie o zrozumienie tu chodzi. Najważniejsze
w człowieku jest bowiem jego człowieczeństwo, które
nie potrzebuje uzasadnienia. A stare kobiety znające
życie we wszystkich jego odcieniach to piękne kobiety,
jak bowiem pisał Tadeusz Różewicz:

(...)
nie brzydzą się
ludzkimi odpadkami
znają odwrotną stronę
medalu
miłości
wiary
(...)
ich synowie odkrywają Amerykę
giną pod Termopilami
umierają na krzyżach
zdobywają kosmos

stare kobiety wychodzą o świcie
do miasta kupują mleko chleb
mięso przyprawiają zupę
otwierają okna
(...)
stare kobiety
są jajem
są tajemnicą bez tajemnicy
są kulą która się toczy
(...)
kiedy umierają
z oka wypływa
łza
i łączy się
na ustach z uśmiechem
młodej dziewczyny

Z Tadeuszem Gustawem Wiktorem, laureatem 17. edycji Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, rozmawia Joanna Warchoł

Joanna Warchoł: Panie Profesorze! Tadeuszu! Jesteś artystą, który ma na swoim koncie ogromną ilość prestiżowych nagród za działalność artystyczną¹. W zeszłym roku zostałeś laureatem kolejnej edycji Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, która przyznawana jest za najlepszą indywidualną wystawę w Krakowie. Jak przyjąłeś to wyróżnienie?

Tadeusz Gustaw Wiktor: Joanno, laur ten traktuję jako jeden z ważniejszych, jakie otrzymałem. Nadal się z nim oswajam, gdyż bezustannie we mnie promieniuje dobrą energią. Gdy Janina Górka-Czarnecka powiadomiła mnie o zamiarze zgłoszenia pokazu w Galerii Artemis do „krakowskiej nagrody indywidualnych wystaw”, przyjąłem tę informację z dystansem sceptyka. Zapowiedziany przez Janinę Górkę-Czarnecką zamiar

oceniałem skalą maksymalisty, którym jestem na co dzień. Myślałem wtedy, że może byłyby takie szanse, gdybym zrealizował prezentację obrazów składającą się, powiedzmy, z pięćdziesięciu *Transcendentów*, i to tych „wielkoformatowych”, bo taką właśnie ich odsłonę planowałem w jednej z krakowskich galerii. Tymczasem dziesięć średniej wielkości płócien wystarczyło – i stał się cud, na którego spełnienie się Galeria Artemis postawiła, a ja nie... Gdy padła propozycja zorganizowania tego pokazu, przyjąłem ją bez wahania, gdyż byłem pewien, że mała prezentacja utworów z serii *Transcendenty* w niczym nie zakłóci mi organizacji dużej wystawy, a wręcz przeciwnie – może być jej korzystną zapowiedzią. Lecz stało się odwrotnie: przyznany mi laur organizację dużego pokazu *Transcendentów* przesunął do przyszłości.

I jeszcze jedno: przez swój, powiedzmy, specyficzny środowiskowy outsiderizm nigdy nie nastawiałem się na otrzymanie Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, co sprawiło, że pamięć o niej była we mnie jakby uśpiona.

Warto w tym miejscu zauważyć, że w 2011 roku miałem, jak sądzę, spory artystyczno-malarski argument, by ewentualnie kandydować do krakowskiej nagrody ZPAP. Mam tu na myśli moją indywidualną wystawę w Otwartej Pracowni. W jej oryginalnych surowych przestrzeniach wyeksponowałem namalowane z wykorzystaniem „warsztatu romantycznego” ikony zbioru *Treny smoleńskie*. I była to bodaj czy nie najważniejsza moja wystawa malarska w Krakowie, przynajmniej do tamtego czasu. W *Trenach* dokonałem czegoś w rodzaju językowej syntezy niemal wszystkich autonomicznych środków malarskiego wyrazu; oczywiście nie stało się to po raz pierwszy, ale mówiąc tak, myślę przede wszystkim o ciężarce gatunkowym tych obrazów. Okazało się, że już sam tytuł cyklu paraliżował receptory wielu jego odbiorców. Bardzo sobie ceniłem żywą reakcję na pokaz wybitnych malarzy Grupy Nowohuckiej – Danuty i Witolda Urbanowiczów, Janusza Tarabuły i Jerzego Wrońskiego. Tyle że wystawa *Trenów smoleńskich* w Otwartej Pracowni minęła bez większego „krakowskiego” echa. Było za to echo „poznańskie”: prof. Renata Rogozińska, wybitna hermeneutka sztuki duchowej/sakralnej, zareagowała na ten pokaz odważnym, a zarazem przenikliwym tekstem: *Przywracanie pamięci. Treny smoleńskie Tadeusza Gustawa Wiktora* („Arttak. Sztuki Piękne” 2014, nr 1 [8]).

Przed laty, tuż po śmierci Syna Filipa, rozpocząłem cykl malarskich liryków, który nazwałem *Treny* (1984).

¹ Od redakcji rocznika „Warstwy” – wybór ważniejszych nagród T.G. Wiktora: Nagrody krajowe:

1978 – Nagroda-stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki, IV Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, Poznań;
1997 – Grand Prix III Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów;
1997 – Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej '97, Katowice;
1997 – Nagroda Galerii Kordegarda (dla laureata Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej), Warszawa;
2001 – Nagroda Przewodniczącego Sejmiku Śląskiego, 17. Biennale Plakatu Polskiego, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice;
2008 – Nagroda Związku Polskich Artystów Plastyków, XXII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin;
2015 – Nagroda Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, 24. Biennale Plakatu Polskiego, Katowice;
2017 – Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza (17. edycja), ZPAP Okręg Krakowski, Kraków;
2017 – Grand Prix 25. Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach.

Nagrody międzynarodowe:

1978 – Special Prize, VII Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;
1983 – Stypendium Fundacji Kultury Polskiej, Norrköping (Szwecja);
1984 – Prix Ex Aequo, X Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;
1986 – Nagroda Miesięcznika „Projekt”, XI Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;
1988 – Grand Prix, Exposition Internationale de Dessins Originaux, Rijeka;
1997 – Prix Ex Aequo, nagroda regulaminowa, XV Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;
2000 – Nagroda Specjalna, XVI Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;
2006 – Nagroda regulaminowa, XVIII Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;
2006 – Medal 40-lecia, XVIII Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;
2007 – Irene und Peter Ludwig Preis, Print Internationale Grafik Triennale, Wiedeń.

Nagrody naukowe:

1998 – Nagroda I Stopnia Rektora Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów;
2002 – Nagroda Indywidualna Ministra Edukacji Narodowej i Sportu, Warszawa;
2008 – Nagroda Miasta Rzeszowa;
2013 – Nagroda I Stopnia (zbiorowa) Rektora ASP w Krakowie;
2019 – Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

To właśnie wtedy po raz pierwszy użyłem pojęcia „treny” w tytule prac. Po odejściu Matki namalowałem zbiór *Siedem modlitw za Eugenię* (2003), którego głównym motywem jest monumentalny moduł krzyża. Formogeneza *Trenów smoleńskich* wypływa w dużej mierze z tej serii „modlitw”, ale przede wszystkim jest przeistoczeniem do monumentalnej skali motywu krzyża z otwartego cyklu *Etiudy pasyjne* (olej na papierze), dla których to etiud krzyż stanowi zarówno kompozycyjne, jak i tematyczne centrum. Tworząc czternaście stacji „drogi smoleńskiej”, kontynuowałem zatem swój modlitewno-artystyczny program. Akurat tak się stało, że tragedia smoleńska zsynchronizowała się losowo z moimi malarskimi zamierzeniami, stąd się wzięła owa błyskawiczna – choć tworzona blisko rok – dedykacja. Oczywiście jest, że malując *Treny*, nosiłem w sobie posmoleński ból, który dla malowanych obrazów stanowił rzeczywiste emocjonalne odniesienie. A zatem – niezależnie od zaistniałych tragicznych okoliczności i emocji z nimi związanych – w *Trenach smoleńskich* realizowałem wypracowany dużo wcześniej „program” artystyczno-językowy, którego głównym symbolicznym motywem jest Oś Wszechświata, jej wielorakie interpretacyjne postaci i duchowe przetworzenia.

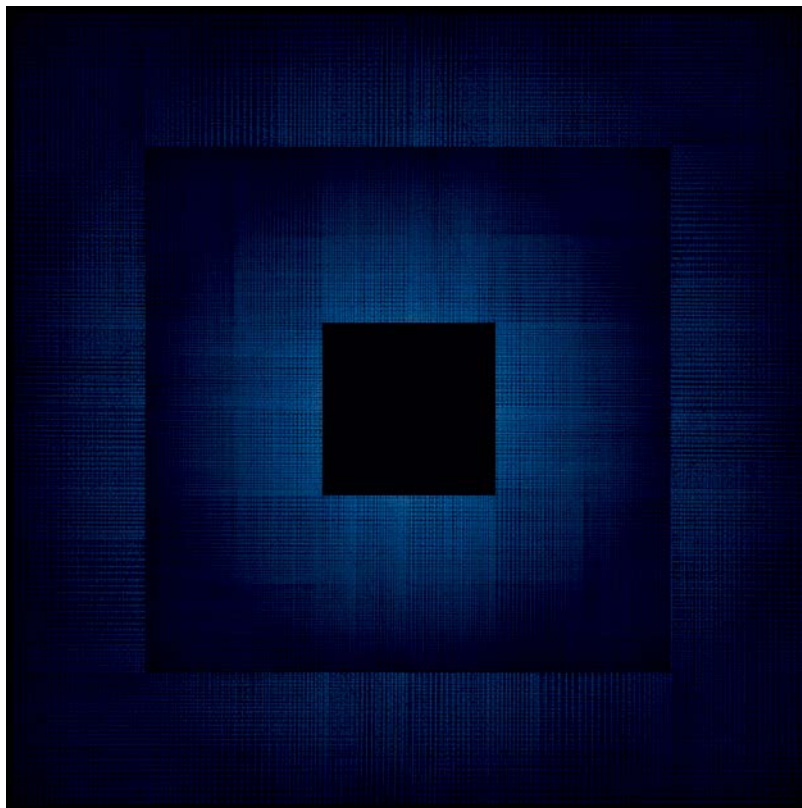
W czterech obrazach tej serii pojawia się biel i czerwień, które niejako nadają im stygmaty polskości, a jeden z tych obrazów wręcz jednoznacznie nawiązuje do obrazowych cech polskiej flagi, wszakże jest „rozwiązany” czysto abstrakcyjnie. Tak więc czternastokadrowy cykl *Treny smoleńskie vel Droga smoleńska* ma charakter liryku o patriotycznych konotacjach, a jako taki stanowi moje osobiste upamiętnienie tragedii narodowej, która wydarzyła się pod Smoleńskiem w kwietniu 2010 roku.

Dlaczego, Joanno, wykraczam w tej wypowiedzi poza tematyczny zakres Twojego pytania? Otóż, jak sądzę, jest jeden zawaolowany symptom (pozwól, że takim go w naszej rozmowie pozostawię), który wedle mnie świadczy o tym, że nie byłoby nagrody, gdyby wystawionych w Galerii Artemis *Transcendentów* (2017) nie „wsparała” wcześniejsza prezentacja *Trenów* w *Otwartej Pracowni* (2011). To właśnie dlatego, już jako laureat nagrody krakowskiego ZPAP, postanowiłem wyeksponować w Galerii Pryzmat dziewięć odsłon „krzyży smoleńskich”.

Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza ma dla mnie walor szczególny, bo odbieram ją jako bardzo krakowską. Choć, w rzeczy samej, ma charakter ogólnopolski, a nawet szerszy, albowiem może ją otrzymać artysta mieszkający gdziekolwiek, byle tylko był Polakiem, miał wystawę swych dzieł w Krakowie i zdobył uznanie Kapituły przyznającej ten laur.

Reasumując, wszystko harmonijnie łączy się ze sobą: moja duchowość, która od wczesnej młodości dialoguje twórczo z duchowością Krakowa; moje studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, podczas których spotkałem pedagogów życia; otrzymanie „podwawelskiej” Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza,

co dla mnie ważne: za malarstwo, i to z nadania Jury reprezentującego Zarząd Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego. Wyróżnienie to cenię sobie tym bardziej, że w gronie laureatów nagrody krakowskiego ZPAP są moi Mentorzy – wybitni arty-



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Homage à Kazimierz Malewicz. Kwadratura kwadratu. Januszowi Tarbule 1*, 2014–2019, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

ści: Janina Kraupe, Alina Kalczyńska, Jerzy Nowosielski, Janusz Tarabuła, że są pośród nich moi Przyjaciele – wybitni artyści: Tamara Berdowska, Jan Pamuła, a także inni wybitni polscy artyści, którzy w większości są absolwentami Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

J.W.: Pytanie to dotyczy czterech osób, które niezaprzeczalnie są Tobie bliskie. Nagrodzona wystawa w Galerii Artemis poświęcona była damie polskiej sztuki duchowej – prof. Janinie Kraupe. Prof. Mikołajowi Kochanowskiemu, pedagogowi i malarzowi, zadedykowałeś wystawę pt. *Wpisany w Oś Świata*, prezentowaną w ramach nagrody w Galerii Pryzmat. Studiując na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP, byłeś m.in. studentem prof. Witolda Skulicza. Od wielu lat przyjaźnisz się z Bożeną Kowalską, opiekunką i mentorką sztuki zwanej językiem geometrii. Opowiedz, proszę, o więziach i relacjach łączących Cię z tymi osobami i ich ewentualnym wpływie na Twoje wybory i postawy twórcze.

T.G.W.: Na uroczystości wręczenia Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza – dziękując Członkom jej Kapituły – wyraziłem pewność, że do tego szacownego grona

– na czas wyboru laureata – dołączył Duch prof. Janiny Kraupe i jako sprzyjający mi Anioł „lobbował” za moją kandydaturą. To dlatego owe podziękowania kierowałem także pod adresem Pani Profesor.

Prof. Janina Kraupe

W przedostatniej rozmowie telefonicznej, którą przeprowadziłem z Artystką w ostatnich dniach Jej życia, zapytała mnie bez ogródek: „Dlaczego Pan nie robi wystawy malarstwa w Krakowie, żeby otrzymać Nagrodę Wojtkiewicza, przecież ma Pan tego tyle do pokazania”. A gdy w ostatniej z naszych telefonicznych rozmów Malarka zwracała się do mnie już na „ty”, Jej bezpośrednio odebrałem jako formę tak naturalną jak w relacji matki rozmawiającej z synem. Wtedy zrozumiałem, że Janina Kraupe przekroczyła jakąś mentalną granicę, iż żegna się ze światem samsarycznym/doczesnym i pomału go opuszcza. Gdy ktoś odchodzi, to zwykły konwenans nie ma już dla niego żadnego znaczenia, bo jest dlań czymś zewnętrznym, a nie istotowym. W takim stanie potrzeba czystej bezpośredniości wypiera w rozmowie to, co zbędne.

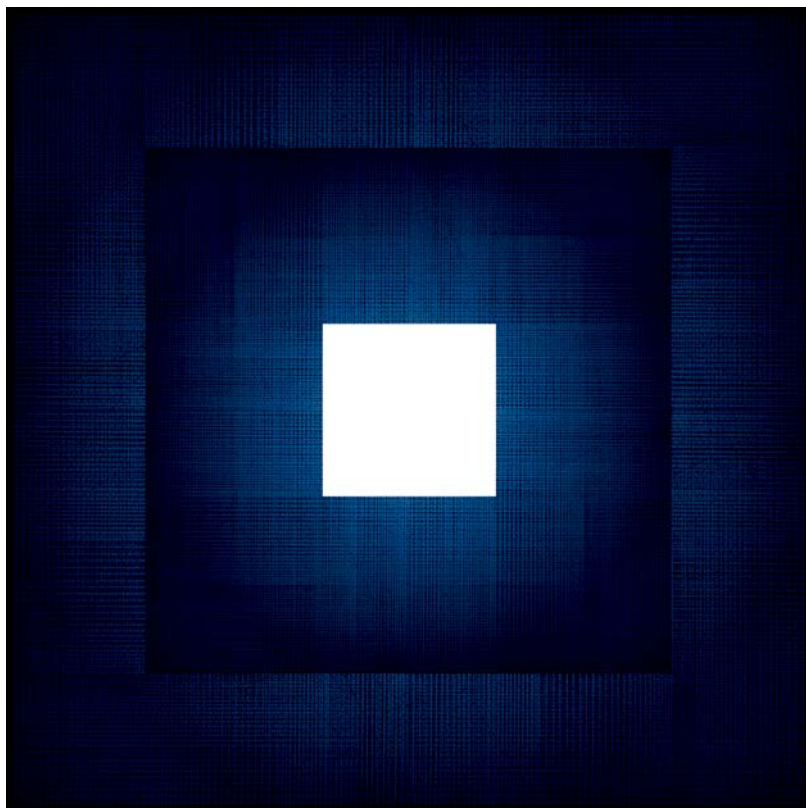
Kilka dni potem otrzymałem wiadomość, że wybitna krakowska Malarka odeszła do swego bezosobowe-

twórczość oraz społeczna działalność – moim osobistym zdaniem – zasługuje na wieczną pamięć. Proroctwa przewidywania Artystki co do mojej osoby, a *propos* Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, szybko się spełniły. O treści naszej przedostatniej rozmowy nikomu nie mówiłem, nawet zaczęła zacierać się w mojej pamięci. Przypomnienie nastąpiło, gdy dotarła do mnie wieść, że otrzymałem wyróżnienie krakowskiego ZPAP.

Przyjaciele Janiny Kraupe, a w Krakowie miała ich wielu – Ty, Joanno, i ja należeliśmy do tego grona – mieli świadomość, że wszystko o nich wiedziała, gdyż swym przenikliwym, mądrym spojrzeniem oświeconej prześwieciła nas na wylot. Wiele faktów odnoszących się do mojej „przyjaźni” z Panią Profesor wskazuje na to, że byłem przez Nią wnikliwie obserwowany. Już w którejś ze swych wypowiedzi wspominającej czasy studenckie domniemywałem, że sprzyjające mi otwarcie się Artystki na moją osobę mogło nastąpić wówczas, gdy recenzowała moją pracę magisterską. O sympatii i szacunku Pani Profesor do mojej osoby i twórczości dowiedziałem się po raz pierwszy od Jej męża, prof. Jana Świdorskiego, tuż po ukończeniu ASP. Miało to miejsce podczas któregoś z naszych związkowych spotkań w klubie ZPAP przy ul. Łobzowskiej. Profesor był bardzo bezpośrednim, niebywale rozmownym człowiekiem. Świadom był tego, że moje artystyczne relacje z Jego żoną były bliższe niż z Nim, mimo że będąc studentem Wydziału Grafiki, przez dwa lata byłem w Jego Pracowni Malarstwa.

To, że Janina Kraupe wchodziła w środowiskowe interakcje, które okazywały się korzystne dla mojej osoby, docierało do mnie zawsze *post factum*. Na przykład zdarzyło się, że bez żadnego wcześniejszego kontaktu ze mną, *per se*, zgłosiła na Radzie Wydziału Malarstwa moją kandydaturę na stanowisko prowadzącego Pracownię Rysunku w katedrze Jerzego Nowosielskiego. O tym, że moja kandydatura przeszła, powiadomił mnie kolega; przy okazji dodał, że wybierano mnie na wniosek zgłoszony osobiście przez Panią Profesor. Łatwo sobie wyobrazić, jakim zaskoczeniem była dla mnie ta wiadomość. Nigdy wcześniej na ten temat ze sobą nie rozmawialiśmy. Prof. Kraupe mogła tylko przypuszczać, że przyjmę propozycję tej pracy, gdyż rok lub dwa lata wcześniej uczestniczyłem w konkursie na stanowisko asystenta na swoim macierzystym Wydziale. Wtedy wygrał ktoś inny. Wszakże coś swym udziałem we wspomnianym konkursie zyskałem, gdyż właśnie ten epizod, jak sądzę, stał się podstawą do zgłoszenia mojej osoby przez prof. Kraupe do pracy na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP.

Jeszcze jeden mocny fakt o podobnym charakterze: dopiero z tekstu Agnieszki Tes o mojej wystawie w Galerii Artemis² dowiedziałem się o wywiadzie, który z Janiną Kraupe przeprowadził Andrzej Pollo³, a w którym Pani Profesor wyraziła o mnie wielce pochlebną opinię.



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Homage à Kazimierz Malewicz. Kwadratura kwadratu. Januszowi*
Tarbule 2, 2014–2019, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

go Pancentrum. A gdy niedługo po Jej śmierci Janina Górka-Czarnecka zaproponowała mi wystawę w Galerii Artemis, stało się dla mnie oczywiste, że pokaz ten poświęcę pamięci Pani Profesor w ramach kontynuowanego od kilku lat otwartego cyklu grafik i plakatów pt. *Epitafia polskie*. Cykl ten dedykuję niezwykłym wybitnym osobowościom polskiej sztuki, których

² A. Tes, *Tadeusza Gustawa Wiktora Epitafium dla Janiny Kraupe*, „Wiadomości ASP” [im. Jana Matejki w Krakowie] 2017, nr 78.

³ A. Pollo, *Twórczość a ezoteryzm*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne” [Wydział Malarstwa ASP im. Jana Matejki w Krakowie] 2004, z. 5.

Ja przez blisko piętnaście lat nic o tym wywiadzie nie wiedziałem. Nigdy też ani słowem nie zostałem przez Malarkę o tej wypowiedzi poinformowany.

Spotykaliśmy się rzadko, nieregularnie, by nie powiedzieć – sporadycznie. Nasza znajomość żyła intensywniej w przestrzeni sztuki niż towarzysko. Ja ceniłem dzieło Pani Profesor, Ona dawała mi „sygnały”, że ceni moją twórczość.

W krótkiej rozmowie nie da się wszystkich ważnych faktów odnośnie do naszej znajomości opisać; było tego wiele. Powiedziałem już, że tym, którzy Artystkę znali bliżej, wydawało się, że ich przeświała, że wiedziała o nich wszystko. Była mądrym, przenikliwym obserwatorem codzienności, a zarazem miała do niej duży dystans. Powiedziałbym, że cechą przenikliwości miała rozwiniętą do granic widzenia człowieka oświeconego, wtajemniczonego, kogoś w rodzaju guru, mistrza. Jej wewnętrzny spokój uzdrawiał, dlatego do aśramu malarki przychodziło wielu dyskutantów, by nie powiedzieć – pacjentów.

Swoją głęboką empatycznością, a zarazem cierpliwością mentora działała na nas kojąco. Choć była terapeutką zagubionych dusz, leczyła je niewidzialnie, tak że beneficjenci tych relacji nie mieli świadomości, iż są uzdrawiani. To samo dotyczy sztuki obrazu Janiny Kraupe; kto zgrywa się z duchowymi falami Jej medytacyjnych dzieł, ten się relaksuje. Artystka była osobowością anielską; każdego poranka z błękitu nieba schodziła na ziemię po złotych, rześkości oświetlonych schodach po to, żeby obdarować dobrym słowem i dobrą energią tych, którzy byli na nią otwarci, a po spełnieniu misji miłości – powrócić tam, gdzie od zawsze zamieszkiwała, żeby się zregenerować, oczyścić duchowo i znowu powrócić do swoich przyjaciół; oni potrzebowali Jej, Ona potrzebowała ich.

Każdy z nas postrzegał wybitną Malarkę inaczej, bo każdy z nas jest inny. Dla mnie była „bytem subtelnym”, eteryczną zjawą, z którą, jeśli już rozmawiałem, to nigdy językiem zewnętrznego opisu, tylko ezoterycznym, duchowym językiem ciszy; dialogowaliśmy bardziej oczami niż słowem.

Mieć Jej pozytywną ocenę własnej twórczości to była i jest nie lada duchowa rekomendacja.

Sięgnę teraz do odległej przeszłości, gdy jako dziecko błąkałem się po omacku po stalinowskiej rzeczywistości, szukając prawdy, sensu życia, jakiejś mimo wszystko jasności w tamtym świecie. Owe egzystencjalne wysiłki chłopaka żyjącego w opresyjnym państwie już wtedy przybierały formę, którą zwie się potocznie emigracją wewnętrzną. Od świata niezrozumiałego dla mnie brutalnego, od jego społecznej patologii uciekałem do enklaw czystych reguł gry, które odnawiałem w swoim wnętrzu. W tej fazie życia ratował mnie jeszcze sport, pogardzany przez pięknoduchów ze względu na jego ludyczny wymiar.

Poszukiwanie jasności, już wówczas intensywnie wypatrywanej, stało się moim programem na całe życie. Tematyka jednego z moich esejów, który tytułowałem *Widzieć jasno w tajemnicy* (1991–1992),

zapewne tu miała swe źródło. Przyspieszenie na tej drodze, i to znaczne, nastąpiło w pierwszych miesiącach studiów. Był to swego rodzaju *Big Bang*, egzystencjalnie, osobowo rozumiany. Ten wybuch w moim wnętrzu spowodowali w dużej mierze Aniołowie Sztuki, których spotkałem w krakowskiej Akademii. Wśród nich ścisłą czołówkę stanowili: prof. Mikołaj Kochanowski, prof. Janina Kraupe i prof. Witold Skulicz. Na piątym roku w moim akademickim życiu pojawił się prof. Adam Marczyński. On to namaścił mnie na magistra sztuki, co sobie bardzo cenię. W ostatnich latach (2016–2018) napisałem dwa stosunkowo szczegółowe wspomnienia o tym Pedagogu. Gdy Adam Marczyński przyjmował mnie do swojej Pracowni Malarstwa, byłem już twórcą ukształtowanym przez wcześniej spotkanych Mentorów, do których zaliczam też prof. Juliusza Joniaka. Każda z wymienionych nauczycielskich Person oświeślała mi drogę w innym czasie i w innym obszarze języka obrazu.

Po uzyskaniu Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza wspominałem wielokrotnie Janinę Kraupe w krakowskim środowisku, również z Tobą, Joanno. Teraz, odpowiadając na Twoje pytanie, ujmuję to wszystko w swoistą całość.

Prof. Mikołaj Kochanowski

Pedagogiczna faza mojej znajomości z prof. Mikołajem Kochanowskim zamknęła się ledwie w jednym roku akademickim (1968/1969), natomiast nasza przyjaźń trwała do końca Jego dni. Wystarczył rok rysunkowego kursu, a nawet tylko jego pierwsze półrocze, by Kochanowski jako nauczyciel spełnił się wzorcowo wobec swojego ucznia. Mówię to z całym przekonaniem, które po latach jeszcze się umocniło. Nasze spotkanie nazywam kosmicznym; to nie była tylko typowa uczelniana relacja pedagoga ze studentem. Sądzę, że obustronnie byliśmy sobie potrzebni.

Wcześniej mówiłem Ci, Joanno, o mojej młodszej dezorientacji. Nie znaczy to, że w młodości byłem bezwolnym, zagubionym człowiekiem. Przeciwnie, miałem w sobie ten rodzaj mocy, a nawet buty, które sprawiały, że u spotykanych na studiach pedagogów potrafiłem wręcz demonstracyjnie odrzucać wszelkie zauważane merytoryczne płycizny, psychologiczne fałszy czy celebryckie lub koniunkturalne zachowania. Taki wtedy byłem. Od dawna już wiem, że odreagowałem w ten sposób fatalnych pedagogów z dziecięcej szkolnej ławy.

Mikołaj Kochanowski doskonale wiedział, czego w ramach rysunku ma uczyć studentów, to po pierwsze. Po drugie, czynił tę powinność z wielkim zaangażowaniem i powagą, powiedziałbym – nad wyraz serio. Ja tryskałem w owym czasie „piękną energią”. Jako pedagog tak określam u młodych twórców nie tyle ich zdolności, co możliwości realizowania się w różnych czytelnych dla mnie zakresach twórczych, wspierane pasją oraz tym, co nazywam miłością do pracy. U mnie ta energia była niczym nieokiełzany, nieuporządkowany – wręcz wulkaniczny – językowy quasi-chaos.

Mikołaj Kochanowski poprzez rysunek studyjny i mądrą psychologicznie perswazję ten „wulkanizm” ujarzmił, porządkował, wyprowadzał mnie z chaosu na prostą. Albo dosadniej: wprowadzał moje „myślenie obrazem” na właściwe tory. I stał się cud. Jeszcze przed zakończeniem pierwszego semestru „wpuścił mnie na wolność” tymi oto słowami: „Proszę Pana. Już opanował Pan podstawy widzenia na tyle, że z tą chwilą oddaję Pana samemu sobie. W dalszym ciągu, i to nie tylko na rysunku, ale i w każdej innej technice obrazowania, powinien Pan poradzić sobie samodzielnie. Jako nauczyciel rysunku nie jestem już Panu potrzebny”. Nie przywołuję tu, rzecz jasna, dosłownej wypowiedzi Profesora, lecz jej znaczenie. Nie od razu Jego słowa były dla mnie jasne. Ich sens dotarł do mnie w pełni po jakimś czasie. A gdy na drugim roku studiów, spotkawszy swego Mistrza od podstaw widzenia, dziękowałem Mu za to, że mnie nauczył rysowania, odrzekł: „Proszę Pana, ja Pana niczego nie nauczyłem, Pan się sam nauczył rysowania”. Oto cała skromność pedagoga, a zarazem mądrość. Jakiś czas potem – było to już po ukończeniu studiów na Akademii – Artysta zaproponował mi przejście na „ty”.

Spotkanie Mikołaja Kochanowskiego na pierwszym roku miało fundamentalne znaczenie dla mojego artystycznego rozwoju. Stan formowego wglądu w naturę obrazu, który osiągnąłem w Pracowni Rysunku, nazywam „małym *satori* w zakresie widzenia”, stąd się bierze nazwanie Mikołaja Kochanowskiego mianem Mistrza od podstaw widzenia. Siłą rzeczy, jeszcze na studiach, ale już nieformalnie, pokazywałem Mikołajowi Kochanowskiemu moje obrazy. Reagował na nie pięknie. Ciągłe był mi potrzebny, choć już nie jako Pedagog – sprawdziło się bowiem to, że praktykując u Niego „w pracowni nauki widzenia”, uzyskałem pełną samodzielność tworzenia – lecz jako doświadczony życiem Przyjaciel, którego różnorakie reakcje na moją twórczość, czy malarską, czy rysunkową, bezgranicznie szanowałem i ceniłem. Sztukę obrazu widział i czuł znakomicie; gdy w kontaktach pracownianych dzielił się ze mną jakąś kompozycyjną uwagą, zawsze miał rację.

Adam Marczyński akceptował moje malarstwo bez wyrażania emocji, na zimno. Mikołaj Kochanowski reagował na moje obrazy jak ojciec wtajemniczony w zakresy malarskiego komponowania. On moim rozwojem autentycznie się cieszył. Z Mikołajem byłem związany przyjacielsko i w dużej mierze synowsko aż do Jego ostatnich dni.

Był przystojnym mężczyzną o aparycji amanta. Lubilem Go słuchać: mówił pełnymi zdaniami, prostą, piękną polszczyzną. Zdaje się, że Cybisowa nie wybaczyła Mu „zdrady koloryzmu”. Jako pedagog Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP był nad wyraz skromny, wręcz wyciszony, ale z całej Jego postaci biła szlachetna duma. Pamiętam, gdy przed podjęciem studiów rozdzielono nasz rok na dwie grupy. W jednej Pracowni Rysunku miał uczyć pedagog z tytułem profesora, w drugiej – pedagog z kwalifikacjami starszego wykładowcy. Studenci pracowni bardziej utytułowanej

zadzierali nosa, bo druga pracownia, w której i ja się znalazłem, miała niższy stopień naukowy. Szybko okazało się, że znajomość encyklopedii na pamięć i posiadanie tytułu profesora niekoniecznie musi być głównym atutem pedagoga artystycznej uczelni, lecz jest nim raczej głębokie wtajemniczenie w językowe/formowe zakresy widzenia. „Drewniane oko” malarza (ulubione pojęcie Mikołaja Kochanowskiego) powinno go dyskwalifikować jako pedagoga.

Jako student ceniłem rzeczywiste kompetencje nauczycieli, oczywiście na miarę swojego rozumienia problemu, a na gwiazdorstwo niektórych z nich po prostu się nie nabierałem. Tytuł docenta Mikołaj Kochanowski otrzymał już po solidarnościowej odwilży, czyli o wiele za późno.

Prof. Witold Skulicz

Należy mieć świadomość, Joanno, że to, co tu przywołuję z przeszłości, dotyczy młodzieńca, który choć był po dwuletniej służbie wojskowej, to w pierwszych miesiącach studiowania czuł się nieco onieśmielony, gdyż nie miał za sobą wcześniejszego „wejścia w sztukę”, choćby poprzez artystyczną szkołę średnią. Mój ówczesny stan świadomości artystycznej był surowy, nieprzebudzony. Od czasu do czasu miałem obiektywne przebłyski talentu; przecież to dzięki nim mogłem dostać się na studia. Dlatego najbardziej cenię sobie tych moich Pedagogów, którzy w pierwszej kolejności przyczynili się do mojego artystycznego rozwoju. Zaliczam też do nich Witolda Skulicza, u którego na zajęciach pod wpływem Jego trafnych korekt sublimowałem swe projektowe pomysły. Prof. Witolda Skulicza poznałem na Wydziale Grafiki, gdzie uczył szeroko rozumianych podstaw projektowania graficznego. Pedagog ten pojawił się na naszym Wydziale jako tzw. docent kontraktowy. Graficy wcale nie byli pewni, czy nowy przedmiot zostanie przez ich Wydział przyswojony. Przedmiot był absolutną nowością, wiele zależało od prowadzącego. Powierzenie nauki graficznego projektowania Witoldowi Skuliczowi okazało się strzałem w dziesiątkę. Profesor odniósł sukces! To On jest ojcem projektowych przedmiotów na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP. Ba! Wszystko, za co się zabrał, było z góry skazane na powodzenie! Przecież cykliczne imprezy, których był alfą i omegą – Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, a później Triennale – od strony merytorycznej i organizacyjnej, odniosły wręcz gigantyczny sukces, i to na międzynarodową skalę.

Piekielnie wymagający pedagog i... piekielnie wymagający prezes SMTG w Krakowie. Gdy okazało się, że „czuję” także projektowanie, chodziłem na zajęcia z Profesorem z wielką przyjemnością, wręcz nie mogłem się ich doczekać.

Dobrze jest, gdy w pracowni projektowania graficznego osoba prowadząca ćwiczenia podczas udzielania korekt ma sytuacyjny refleks, wspierany dużą projektową kulturą. Takie nauczycielskie walory posiadał prof. Skulicz. Obcowanie z Nim w relacji pedagog-uczeń

sprawiało mi twórczą radość, gdyż natychmiast „łapałem” Jego korektowe sugestie. Owocowało to szybkimi postęпами w przedmiotowym zakresie.

Witold Skulicz zarażał mnie swoim entuzjazmem do wszystkiego, co robił. Dla Niego nie było rzeczy niemożliwych do wykonania. Był błyskotliwie decyzyjny, merytorycznie solidny i na swój sposób odważny, by nie powiedzieć – szalony. To między innymi dzięki tym cechom mógł odnieść sukces na międzynarodową skalę w promowaniu grafiki artystycznej.

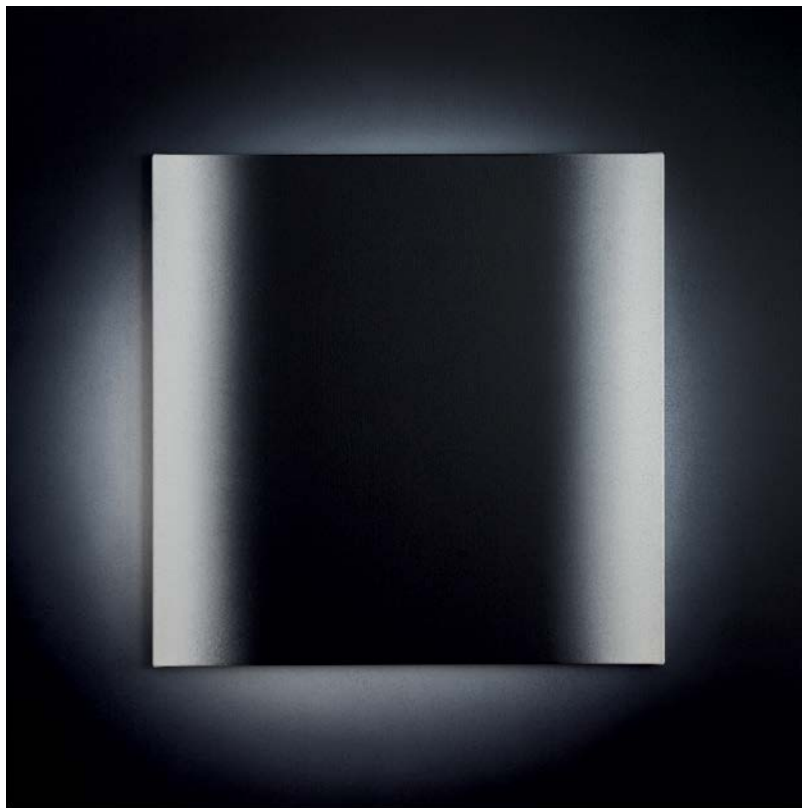
O miłości Profesora do grafiki dużo by mówić. Dla kultury Krakowa, dla kultury Polski, dla kultury Europy to pomnikowa postać. Wszakże nie był doceniany na miarę swoich rzeczywistych kuratorsko-menedżerskich osiągnięć. Nie tolerował lenistwa czy pójścia na łatwiznę. Piekliennie wymagający od siebie, trudno było Mu pod tym względem dorównać. Ilekroć z Jego powodu grafika jako dyscyplina artystyczna odnosiła sukcesy, widać to było na twarzy Artysty: uśmiechał się wtedy szeroko jak dziecko.

Po przeniesieniu się z Wydziału Grafiki na Wydział Malarstwa mój kontakt z Profesorem urwał się na kilka lat. Myślę, że do jego odnowienia mogło dojść nie wcześniej niż w 1978 roku, gdy po raz pierwszy zakwalifikowałem się grafikami na Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie (historycznie VII), na którym otrzymałem pierwszy laur krakowskich świąt grafiki – Special Prize – ale, szczerze mówiąc, dokładnych okoliczności oraz roku tej odnowy już nie pamiętam.

Kiedyś, w stanie jakiegoś outsiderskiego wyobcowania, zdystansowałem się do zaproponowanej mi przez Profesora współpracy, ale czy dotyczyła ona Biennale, czy Triennale, tego też już nie pamiętam. Moja pamięć w większym stopniu ma, powiedziałbym, charakter istotowo-ontologiczny aniżeli faktograficzno-naturalistyczny. To zapewne dlatego z przywołanego przypadkowego spotkania z Profesorem na krakowskich Plantach zapamiętałem zaskoczenie Artysty spowodowane brakiem mojej zgody na wspomnianą propozycję. Tymczasem reakcja ta nawet w najmniejszym stopniu nie była skierowana *ad personam*, lecz – świetnie to pamiętam – stanowiła niezbyt zręcznie wyrażony sprzeciw – z całą pewnością źle zaadresowany – wobec ogólnej sytuacji polityczno-kulturowej Krakowa tamtego czasu, spontaniczną reakcją na to, kto i jak nią „sterował”. Przyznaję, że jako młody, wstępujący twórca szamoczący się z tamtą epoką byłem nazbyt rozgorzyczony codzienną egzystencją w peerelowskiej mgłę, by móc odczytać rzeczywiste intencje Profesora i choć na chwilę wyjść z tej pomroki wprost na proponowaną mi ścieżkę.

W politycznych realiach tamtych lat pilotowanie najpierw Biennale, a później Triennale z zachowaniem pełnej niezależności było wielką sztuką. Profesor posiadał ją dzięki osobistej kulturze i umiejętności mądrego działania w obszarze stosunków interpersonalnych. Dzięki dyplomatycznym zdolnościom jako organizator cyklicznych świąt grafiki polskiej i światowej potrafił uniezależnić się od Wydziału Grafiki krakowskiej ASP.

Nie dał sobie nic narzucić. Merytorycznie, organizacyjnie i strategicznie był niezależny. To była mądra i wielka rzecz. Swoim poszerzeniem definicji fenomenu grafiki wykraczał daleko poza akademizm krakowskich warsztatowców, skądinąd wybitnych grafików.



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Lux umbra Dei. Światło jest cieniem Boga IV, Rodzicom*, olej, 2019, płótno, relief, 160 × 160 cm

Gdy w 1987 roku, po trzech latach nauczania rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP, z przyczyn godnościowych zrezygnowałem z pracy na tej uczelni, dla wielu jej pedagogów, a szczególnie dla Rektora, decyzja ta była wręcz irracjonalna, niezrozumiała. Odebrałem wtedy od Witolda niespodziewany telefon, w którym gratulował mi podjęcia owej decyzji, podkreślając, że wykazałem się dużą odwagą. Może to był ten czas, w którym i on, jako pedagog tej samej uczelni, myślał o podobnym ruchu? Tego nie wiem, ale wiem, że opuścił Akademię dla ukochanej grafiki, czyli dla krakowskiego Triennale.

Kończąc charakterystykę moich Nauczycieli-Mistrzów, o którą mnie poprosiłaś, Joanno, pozwól, że tę wypowiedź o nich jeszcze spuentuję. Otóż nie miałem szczęścia do nauczycieli w stalinowskich czasach mojego dzieciństwa. Nieco lepiej pod tym względem było podczas mojej nauki w szkole średniej. Gdy za drugim podejściem do egzaminu na krakowską ASP szczęśliwie zdałem (do egzaminu podchodziłem w mundurze LWP jako czynny jeszcze żołnierz), nawet w najśmielszych marzeniach nie przeczuwałem, że w moim życiu rozpoczyna się najwspanialszy okres, który potrwa sześć lat. Nie przypuszczałem, że spotkam na tej uczelni swoich Mistrzów. A przecież te spotkania dla mojego

artystycznego rozwoju były fundamentalne. Jako twórca cały jestem z Tradycji, której Ci moi Mistrzowie są wybitnymi – tak od strony artystycznej, jak i pedagogicznej – reprezentantami. Dlatego uprawnione jest stwierdzenie, że jako twórca cały jestem z Nich. Nie byłoby moich – choćby i tych dwóch ostatnich – sukcesów bez twórczego dialogowania z moimi Mistrzami, do których zaliczam między innymi przedstawionych Artystów.

Dlatego Nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza przyznaną mi w roku 2017 z głębi serca dedykuję prof. Mikołajowi Kochanowskiemu i prof. Janinie Kraupe, a Grand Prix otrzymane na 25. Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach (2017) – prof. Witoldowi Skuliczowi.

Dr Bożena Kowalska

Pytałaś mnie też, Joanno, o więzi i relacje łączące mnie z dr Bożeną Kowalską. Rzeczywiście, to kolejna z pomnikowych postaci mojego twórczego życia. Dr Bożenę Kowalską poznałem w 1986 roku, gdy na XI Międzynarodo-

krytyczne omówienie własnej twórczości ilustrowane zestawem reprodukcji. Do tego dochodził – w postaci wkładki do pisma – druk techniką offsetową miniaturowej kopii nagrodzonego dzieła. Ta nagroda powodowała, że jej zdobywca „z automatu” wchodził ze swoją twórczością w ogólnopolski krwioobieg. I radość jeszcze większa: autorką omówienia mojej twórczości w „Projekcie” była Bożena Kowalska, wybitna hermeneutka sztuki współczesnej, krytyk i teoretyk, która szczególną miłością obdarzyła – że użyję Jej pojęcia – „sztukę języka geometrii”. Nie sposób wymienić tu wszystkich dóbr, które posypały się na mnie po tym wyróżnieniu. Bożena Kowalska zaprosiła mnie na najbliższą edycję Międzynarodowego Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, co jest kontynuowane po dziś dzień.

Dr Bożena Kowalska jest wybitnym znawcą i analitykiem sztuki współczesnej nie tylko w skali polskiej, ale i światowej. Na Jej już klasycznym dziele *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* wychowują się całe pokolenia historyków sztuki oraz artystów plastyków. Jest autorką kilkunastu wybitnych opracowań książkowych o biograficzno-analitycznym charakterze, które poświęciła między innymi twórczości Stażewskiego, Opałki, Fangora, Berdyszaka czy Sosnowskiego. W tej wypowiedzi nie sposób nawet skróto wymienić Jej szerokiej twórczej aktywności, jako kuratora, badacza sztuki współczesnej, koneserskiego opiniotwórcy abstrakcji geometrycznej czy arcymistrza eseistyki.

Wspomniana Nagroda „Projektu” niejako zapoczątkowała moją artystyczną przyjaźń z Bożeną Kowalską, kwitnącą pięknie już od ponad trzydziestu lat w postaci wystaw, tekstowych analiz mojej twórczości, plenerowych rozmów przy kawie i teoretycznych dysput o sztuce w ramach wykładów odbywających się na międzynarodowych plenerach (Okuninka, Osieki, Radziejowice). Wszystkie te artystyczne spotkania, dyskusje, wystawy – jako żywe, a zarazem twórcze continuum lauru „Projektu” – nazywam „Nagrodą Bożeny Kowalskiej”.

Dla nas, członków Jej „Rodziny Geometrystów”, jest Ona jak Matka. Kiedyś napisałem, że jest naszym duchowym i artystycznym Przewodnikiem-Mentorem. Pojęcie „Matka” odnośnie do Bożeny Kowalskiej funkcjonuje w naszej „Rodzinie Geometrystów” od dawna; konotuje ono opiekuńczość, mądrość, decyzyjność, autorytet, ciepło.

Bożena Kowalska to Człowiek absolutnie oddany uniwersalnym wartościom w sztuce, tak jak Witold Skulicz, jak Janina Kraupe czy jak Mikołaj Kochanowski.

Dziękuję Losowi, że Ich poznałem.

J.W.: Stworzyłeś unikatową Jednolitą (vel Unitarną) Teorię Pola Panobrazu, którą realizujesz i rozwijasz konsekwentnie od dziesiątków lat. Jaka jest geneza jej powstania oraz wewnętrzna przyczyna, która



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Lux umbra Dei. Światło jest cieniem Boga V, Rodzicom*, olej, 2019, płótno, relief, 160 x 160 cm

wym Biennale Grafiki w Krakowie otrzymałem Nagrodę „Projektu”, kultowego już dzisiaj dwumiesięcznika, na którym wychowywały się całe generacje twórców zarówno polskich, jak i z bloku wschodniego, reprezentujących wszystkie dziedziny sztuk plastycznych.

To była bardzo ceniona przez grafików nagroda, gdyż jej laureat miał zapewnione na łamach pisma

skierowała Twoje twórcze poszukiwania w stronę Ikonozofii Wieczystej?

T.G.W.: Pozwól, Joanno, że mówiąc o genezie konceptu, który nazwałem Unitarną Teorią Pola Panobrazu, będę się też odwoływał do tła czy okoliczności, w których ta teoria się rodziła/powstawała.

Otóż już na studiach zauważyłem/zdiagnozowałem, że w którymś momencie malarskich oraz rysunkowych realizacji obok głównego nurtu mojej twórczości, który miał charakter czysto intuicyjny/wraźniowy, zaczął się pojawiać sam z siebie, samorzutnie, wręcz natarczywie, jakiś quasi-analityczny jego odcień w postaci swoście rozumianego – formistyczno-formowego – powidoku. I nie mam tu na myśli syntetycznych, wielkoformatowych, poklatkowych zbiorów, które wówczas brawurowo malowałem w stylistyce abstrakcji geometrycznej, lecz ich „formowy sublimat”, który z tych obrazów się wywodził/„ulatywał”, a jako taki swoją metajęzykową „narracją” transcendował ich „malarskość”, przez co, w swoim obrazowym wyrazie, stawał się bardziej spekulatywny/oschły. Paradoksalnie można zatem powiedzieć, że ja tego trendu nie wymyśliłem, gdyż sam w sobie jest on żywą immanentną składową Formy moich obrazów (i, co oczywiste, nie tylko moich), że poprzez tę Formę był on w nich – i jest – głęboko ugruntowany/zakotwiczony, że stanowi ich ideowe/formowe fundamenty, a ja z tych głębin tylko go wydobyłem, wysublimowałem, odsłoniłem – wyabstrahowałem, i tą drogą – metaplastycznie, ikonozoficznie – zwizualizowałem/unaoczniałem.

Z czasem ów analityczny trend w zakresie metaobrazowania, jako działalność „drugiego” rzędu, nazwałem metaplastycyzmem. Pojęcie to wyraża, obejmuje, odwołuje się do takiego rodzaju obrazowania, które środkami plastycznymi/obrazowymi analizuje, bada, komentuje czy hermeneutyzuje inne obrazy.

Na marginesie powyższej konstatacji: coraz bardziej jestem przekonany, że określona idea ma swój odpowiednik w postaci określonej formy, i odwrotnie. To, co Platon nazywa „cieniem idei”, ja nazywam „powidokiem formy”. I w tym też sensie idea oraz forma są względem siebie ekwiwalentne. Albo inaczej: są nie tyle tożsame, co są tym samym. Pozostają metafizyczne pytania: Czym jest „przedcień” idei, jako jej esencja, czyli to, co tę ideę rzutuje/odbija/ustanawia? Czym jest „przedwidok” formy, jako jej esencja, czyli to, co ją rzutuje/odbija/ustanawia? Odpowiedź na nie może być tylko jedna: jest Logosem!

Diagram analityczny Zbioru 20, 1974⁴

Pierwszą, w miarę ważną, skonkretyzowaną na tę modłę realizacją stał się zaprezentowany na Wydziale Malarstwa podczas obrony dyplomu (1974) rysunkowy *Diagram analityczny Zbioru 20*. Mimo że nie było formalnego nakazu, który by mnie obligował do przedstawienia przed komisją tej realizacji, pokazałem ją z przekonaniem, że będzie znaczącym merytorycznym dopełnieniem jednego z trzech prezentowanych podczas „egzaminu życia” malarskich zbiorów, ale u egzaminujących mnie pedagogów rysunki te nie wzbudziły żadnego zainteresowania.

Ten nieformalny aneks rysunkowy składał się z trzech niewielkich kartonów (1: 50,3 × 37,7 cm; 2: 50,2 × 37,8 cm; 3: 50,2 × 37,7 cm), na których w manierze quasi-technicznego rysunku przedstawiłem strukturalną analizę *Zbioru 20* oraz kompozycyjne wersje/permutacje *vel* dekompozycyjne warianty jego potencjalnych aleatorycznych przedstawień. Diagramy te zatytułowałem *Analiza formalna zespołu metakosmoegzystencjalnego (2-18.04.1974)/K*. Jakiś czas potem ów niezręcznie pod względem składni semantycznej sformułowany tytuł zmieniłem na *Diagram analityczny Zbioru 20*. Casus ten stanowi świetny przykład moich ówczesnych, mniej lub bardziej udanych, słowotwórczych zmaganiań w poszukiwaniu odpowiednich wyrazów na określenie pojawiających się w mojej twórczości formowych obszarów, które (tak wtedy uważałem) tych nazw/określeń – w przedmiotowym nazewnictwie/zakresie – jeszcze nie miały.

Wielokrotnie przeze mnie chwalony system szkolenictwa artystycznego, jaki obowiązywał w okresie moich studiów, miał też swoje słabości. Na przykład na Wydziale Malarstwa nie było seminaryjnych kontaktów pedagog-student. Moją pracę dyplomową, która jak na tradycję Wydziału była rekordowo dużym tekstem, jeden z „noblanych” profesorów/malarzy nazwał ironicznie „potężnym elaboratem”. I niby miał rację. Mój ambitny pod względem merytorycznym tekst był pisany paskudną, nadętą stylistycznie manierą. Wszakże pisząc go, byłem skazany tylko na siebie; nikt „z urzędu” nie konsultował z nami, młodymi twórcami, teoretycznych opracowań do dyplomu. Od promotora dowiedziałem się, że poddał tekst ocenie teoretyka, ale nie po to, ażeby mógł w nim cokolwiek zmienić/poprawić, lecz po to, żeby samemu się dowiedzieć, jaka jest jego rzeczywista wartość. Tak zwani kolorysty – bo to oni w tamtym czasie nadawali główny, kierunkowy ton Wydziałowi Malarstwa – sferę teoretyczno-analityczną edukacji studentów uważali za mało istotną, czego, głośno o tym mówiąc, nie ukrywali. Mimo to ich „intuicyjne” nauczanie przedmiotu zwanego malarstwem było na dużo wyższym poziomie niż obecnie, i za tę stosowaną przez nich „naturalną szkołę nauczania” malarstwa będę ich zawsze cenił.

4 Wszystkie cykle rysunkowe oraz malarskie analizowane przez T.G. Wiktora są zreprodukowane w katalogu: tenże, *Wieloobrazy. Panobraz. Malarstwo 1972-2005*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2006, *passim*.

Warto podkreślić, iż powstanie pojęciowej hybrydy „metakosmoegzystencjalizm”, której użyłem w tytule dyplomowych diagramów, miało duże słowotwórcze znaczenie dla rozwoju mojej dalszej teoretycznej i metaplastycznej aktywności. Fakt ten potwierdził zasadę, że w każdym procesie twórczym spełniającym się w sposób naturalny/kreatywny wszystko, co jest z nim związane – w tym także błędy i porażki – wcześniej czy później wpływa na jego progres/rozwój. Tak też było i w opisanym przypadku: to, co w przeszłości chciałem ująć w przekombinowanej, niejasno brzmiącej zbitce pojęciowej, z czasem zostało rozpisane na wiele kluczowych intersubiektywnych pojęć (najważniejsze z nich to: transrealizm, metaplastycyzm, ikonozofia, Ikonozofia Wieczysta, Panobraz, wieloobraz, stała transcendentna), które zresztą – jako hermeneuta Formy – stosuję już od lat w swoich ikonozoficznych wypowiedziach/przemysleniach. Mam też nadzieję, że pojęcia te wejdą w przyszłości do przedmiotowego języka filozofii/estetyki oraz filozofii wieczystej/metafizyki.

Podsumowując ten leksykalny wątek: widać wyraźnie, że słowotwórstwo wymienionych neologizmów, które rezonują/obejmują/denotują semantyczne pole mojej twórczości – przez które rozumiem poznanie poprzez obraz – wypływa wprost ze źródła-hybrydy, jakim dla opisanego procesu jest szkicowe, robocze, wyjściowe pojęcie „metakosmoegzystencjalizm”, ukute pospiesznie dla celów dyplomowych w 1974 roku.

Rysunki *Diagramu analitycznego Zbioru 20* nie tylko stanowiły strukturalną/sięciową/półową analizę wieloobrazu składającego się z dwudziestu płócien o tym samym prostokątnym module, ale były też czymś w rodzaju jego kompozytorskiego scenariusza/instrukcji *vel* kompozycyjnej partytury. Okazało się, a czyniłem to nieświadomie, że partytura ta posiadała/posiada cechy notacji aleatorycznej – tyle że nie w Cage’owskim rozumieniu (jako otwartej, uwolnionej techniki odtwarzania utworu, którą rządzi przypadek), lecz w rozumieniu Lutosławskiego (jako zawartego w partyturze systemu, dającego możliwość kontrolowania wystawienniczej/kompozycyjnej prezentacji utworu, którą to technikę komponowania polski kompozytor nazywał aleatoryzmem kontrolowanym).

Niezrażony tym, że przedstawiony komisji *Diagram analityczny Zbioru 20* nie wzbudził u niej żadnego zaciekawienia, zaraz po studiach, naturalnie/płynnie, kontynuowałem metaplastyczną aktywność. W ten sposób powstały dalsze, bardziej pogłębione, metaanalizy mojej malarskiej, rysunkowej i graficznej twórczości, choć jeszcze wtedy nie uświadamiałem sobie, dokąd mnie ten metaplastyczny dryf poprowadzi.

Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 20, 1974

Krokiem milowym w zakresie moich metaplastycznych dociekań stał się parakonceptualny foto-rysunkowy cykl pt. *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25/74* z 1974 roku (cykl składa się z osiemnastu

kolaży foto-rysunkowych o rozmiarach 100 × 70 cm każdy oraz ich negatywów w wersji cyfrowej), dla którego – co wynika z jego tytułu – przedmiotem badań był/jest malarski *Zbiór 25*, składający się – co też jest utrwalone w jego tytule – z dwudziestu pięciu „smukłych” prostokątnych obrazów. Cykl ten może być postaciovany/wystawiany, kompozycyjnie profilowany, w dwóch strukturalnych systemach, różniących się pomiędzy sobą zasadniczo:

– Po pierwsze, w „zamkniętym” systemie układu pierwotnego *Zbioru 25*, czyli takiej jego kompozycyjnej postaci, którą w trakcie jego malowania uznałem za rozwiązana/zakończoną. W tym kompozytorskim systemie układ *Zbioru 25* jest czasoprzestrzennie/topograficznie zamknięty, niezmienny, stały. Jego kompozycyjny rys warunkuje – ustanawia, strukturalnie stabilizuje – „zamrożony” w układzie pierwotnym *Zbioru 25* wertykalno-horyzontalny układ odniesienia jego kadrów.

– Po drugie, w „otwartym” systemie układu pierwotnego *Zbioru 25*, czyli takich jego zmiennych/kompozycyjnych postaciach, które powstają z rozbicia układu pierwotnego wieloobrazu 25. Tym razem jest przeciwnie – pierwotny układ *Zbioru 25* jest czasoprzestrzennie/topograficznie otwarty, zmienny, niestały i – w tym sensie – nieoznaczony. Bierze się to stąd, że nie ma w nim żadnego stałego układu odniesienia (poza wewnętrzną strukturą poszczególnych kadrów *Zbioru 25*, choć i one, w postaci fotograficznych przedstawień/cytatów użytych w kolażach *Metodycznego zapisu pola czasoprzestrzeni Zbioru 25*, są destruowane, dekomponowane). Do strukturalnego rozbicia *vel* dekompozycyjnego uwolnienia wieloobrazu 25 dochodzi dzięki aleatorycznej, strukturalnie uwolnionej, technice komponowania.

Zbiór 25 skonfigurowany kompozycyjnie w systemie pierwotnym ma zatem układ niezmienny, strukturalnie nienaruszalny/stały; jego poklatkowe prostokątne moduły niczym klawisze fortepianu są uszeregowane wertykalnie – jeden obok drugiego. W takiej postaci *Zbiór 25* tworzą muzycznie *vel* architektonicznie trzy kompozycyjne podzbiory: podzbiór I, który składa się z ośmiu obrazów o rozmiarach 190 × 60 cm łączonych na styk (w sumie 190 × 480 cm); podzbiór II, który składa się z ośmiu obrazów (2 × 190 × 60 cm i 6 × 190 × 30 cm) łączonych na styk (w sumie 190 × 300 cm); podzbiór III, który składa się z dziewięciu obrazów (5 × 190 × 60 cm i 4 × 190 × 30 cm) łączonych na styk (w sumie 190 × 420 cm). Trzy podzbiory *Zbioru 25* zestawione liniowo – z uwzględnieniem dzielących je małych odstępów – wedle kolejności A, B, C tworzą duży poklatkowy tryptyk o łącznych rozmiarach 190 × 1200 cm.

Zbiór 25 skonfigurowany pod względem kompozycyjnym w systemie otwartym/wtórny ma natomiast układy zmienne, aleatorycznie uwolnione, topologicznie, strukturalnie „rozbite”, połowo nieoznaczone. Stosując ten drugi system ich prezentacji, można uzyskać nieskończenie wiele aleatorycznych

czasoprzestrzennych jego konfiguracji/przedstawień. To głównie o tym kompozycyjnym potencjale *Zbioru 25* „mówią” językiem metaplastycznym foto-rysunki cyklu *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25*.

W 1978 roku, uczestnicząc w III Spotkaniach Muzycznych w Baranowie, prezentowałem *Zbiór 25* na kolorowych przeźroczach, a dokumentujący jego metaegzystencję *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* (każdy kadr tego cyklu) wyeksponowałem na sztalugach. W pokaz ten wprowadzało moje słowo, czego pokłosiem jest spory tekst pt. *O muzyczności moich obrazów*, który jak dotąd nigdzie nie został opublikowany. To ważna moja teoretyczna wypowiedź.

Nie ulega wątpliwości, że metaanalizy zastosowane w kolażowo-rysunkowej serii pt. *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* pod względem badawczo-poznawczym są – od rysunkowego dyplomowego diagramu – bardziej rozbudowane, pogłębione.

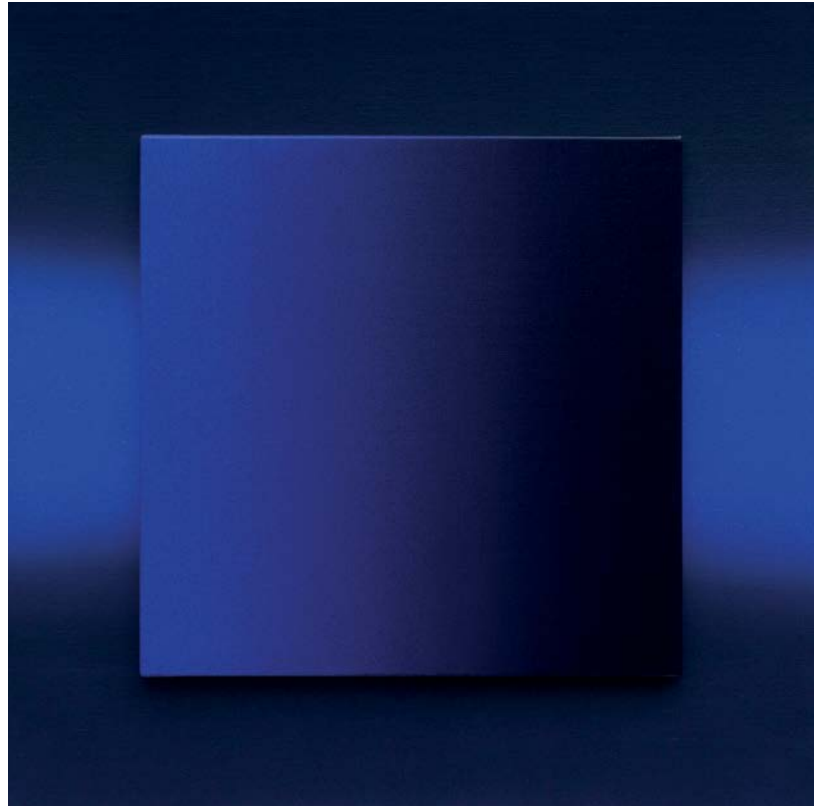
Ważne uzupełnienie: Na dyplomie chciałem pokazać najmłodszy wieloobraz pt. *Zbiór 25* z 1974 roku (który nazywam też *Biało-różowo-szarym*), ale do tego nie doszło, gdyż poliptyk był jeszcze mokry. Nie chcąc ryzykować jego uszkodzenia, pokazałem trzy starsze wieloobrazy: *Zbiór 20* z 1973/1974 roku (który nazywam też *Białym*), *Zbiór 19* z 1973 roku (który nazywam też *Seledynowym*) oraz *Zbiór 19* z 1972 roku (który nazywam też *Czarnym*).

Transformacje $\pm\infty$ '74, 1974

Po *Diagramie analitycznym Zbioru 20* (1974) oraz po *Metodycznym zapisie pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* (1974) wykonałem koncept w postaci foto-rysunkowych kolaży o wspólnym, wiele mówiącym tytule: *Transformacje $\pm\infty$ '74* (cykl składa się z dziewięciu rysunków-kolaży o rozmiarach 100 × 70 cm każdy oraz ich negatywów w wersji cyfrowej). W rysunkach tego zbioru z dużą metaplastyczną swobodą dialogowałem/dialoguję z niektórymi aspektami suprematyzmu. Zastosowany w kompozycjach poklatkowy system przeobrażeniowej „animacji” formy kwadratu (czarnego kwadratu, białego kwadratu i konstruktów kwadratu – jako idei archetypu bramy – łączącego świat przedstawiający ze światem nieprzedstawiającym) stanowił ewidentny zaczyn/zapowiedź mających wkrótce powstać diagramów/modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu.

W cyklu *Transformacje $\pm\infty$* pod względem formowym (konwencyjnym, językowym, stylistycznym) związki przeobrażeniowe użytych w nim motywów powstają/rodzą się z trzech paradygmatycznych porządków/kategorii estetycznych: naturalistycznej, abstrakcyjnej i archetypowej. W przestrzeniach tegoż cyklu relatywizuję/zgrywam/przetwarzam ze sobą, a także pomiędzy sobą, motywy realistyczne/przedmiotowe (obiekt budynku na tle zimowego pejzażu), motywy aprioryczne/abstrakcyjne (czarny i biały kwadrat w pozytywno-negatywowej postaci) oraz motywy archetypalne (kontur kwadratu, jako idea/forma całości/całkowitości). W tych metarysunkach po raz pierwszy *expressis verbis* – w czystej postaci

– konkretyzuję, wizualizuję żywy pozytywno-negatywny związek przeciwieństw, jaki zachodzi pomiędzy „czarnym kwadratem” a jego przeciwbiciem – „białym kwadratem”. Fluktuujące naprzemiennie barwne ekstrema obu stref w osobliwym żywym zawar-



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Światło dla Bożeny VII*, 2014/2019, olej, płótno, relief/panneau, 100 × 100 cm

ciu jedności przeciwieństw współtworzą rzeczywistość Panobrazu – są barwnym, wyabstrahowanym odbiciem jego całości, i w tym sensie przedstawiają archetypowy, graniczny stan tej całości. Pomiedzy owymi ekstremami rozciąga się ich wieczne, relacyjne, naprzemiennie, nieprzemijające, przeobrażeniowe trwanie – ich wieczna/wieczysta koegzystencja (stąd się wzięły w tytule cyklu znaki $\pm\infty$).

W tym miejscu słownej retrospekcji omawianego problemu należy podkreślić, iż kompozycjami cyklu *Transformacje $\pm\infty$* niejako antycypowałem (czego tworząc je, nie byłem świadom) mające wkrótce powstać fundamentalne równanie metaplastycyzmu, które nazwałem *Fenomenologiczną redukcją Czarnego kwadratu Malewicza* – oraz to, że w cyklu tym zastosowałem poklatkowy, przeobrażeniowy system obrazowania diagramów, który w pełnym rozkwicie został przeze mnie wykorzystany przy tworzeniu całej serii modeli UTPP.

Choć gdy to piszę, gwoli – procesowej/transformatywnej/chronologicznej – precyzji należy dodać, że owo „myślenie” żywym, przeobrażającym się, poklatkowym kadrem stosowałem dużo wcześniej, i to wielokrotnie. Wręcz modelowo spełniło się ono w „czarnych” pejzażach *vel* kwadratowych olejach pt. *Transcendenty* z 1971 roku, a jeszcze wcześniej – w moich rysunkowych seriach/zbiorach. A zatem formowe

rodowody w pierwszej kolejności: metarysunków cyklu *Transformacje $\pm\infty$* , a w drugiej – *Modeli UTPP* (1982/1983) należy w prostej linii wywieść z malarzkiego cyklu *Transcendenty*, którego narodziny sięgają przełomu lat 1970 i 1971! I tak oto, po raz nie wiadomo który, potwierdza się prawo/prawidłowość, że w naturalnie przebiegającym procesie twórczym *intuitio* zawsze poprzedza/wyprzedza *ratio*.

Droga Joanno, Twoje pytanie zadane *expressis verbis* – o genezę Unitarnej Teorii Pola Panobrazu – jest pierwszym „poważnym” pytaniem, jakie od czasu jej narodzin usłyszałem od artysty! Bo choć zadałaś mi je jako Prezes ZPAP Okręgu Krakowskiego, który jest zobowiązany do organizacyjnego oraz merytorycznego pilotowania procesu kwalifikacji do Nagród im. Witolda Wojtkiewicza – czego konsekwencją jest właśnie nasza rozmowa – to, jako zadająca mi to pytanie, jesteś dla mnie w pierwszym rzędzie spełniającym się twórczo artystą, a dopiero potem Panią Prezes krakowskiego Związku. Dlatego tym bardziej sobie cenię zawartą w Twoim pytaniu powagę i merytoryczną docieklivość. Ponadto tak sprofilowanym pytaniem otworzyłaś mi możliwość chronologicznego ujęcia/uporządkowania zawartej w nim problematyki. Może Cię zaskoczę, ale to, co przekazałem Ci do tej pory, czyli kompleksowe, w miarę całościowe ujęcie problematyki metaplastycyzmu sięgające czasów studiów, aż po redukcję *Ikony zerowej* Malewicza, wykonałem po raz pierwszy, choć realizacja tego zadania czekała na mnie od dawna. Ty, Joanno, spowodowałaś jej urzeczywistnienie, za co Ci bardzo dziękuję.

Wedle chronologii opisywanego procesu następnym ważkim jego etapem był mój kongenialny wgląd w ideę suprematyzmu. Stosunkowo niedawno problematykę tego wglądu streszczałem następująco:

Cytat pierwszy:

W 1982 roku dokonałem reduktywnej transformacji na kluczowym opusie suprematyzmu, którym jest *Czarny kwadrat na białym tle*. Operację tę zatytułowałem *Redukcja Czarnego kwadratu Malewicza*. Zabieg ów polegał na wykonaniu negatywu tego dzieła, czyli powołaniu do realności/naoczności *Białego kwadratu na czarnym tle*. Czysta inwersja centralnego opusu suprematyzmu dopełniła o nim wiedzę jako o obrazie, który jest jedną ze składowych wiecznie trwającego, niekończącego się procesu – wskazuje na to diagramowe kontinuum Unitarnej Teorii Pola Panobrazu – i jako taki właśnie jest tego procesu jedną z wielu możliwych zmiennych. Otóż uzyskane z redukcji suprematyczne pozytywno-negatywowe duopole poddałem dalszej *stricte* reduktywnej/metaplastycznej przemianie, w wyniku czego powstały dwa postsuprematyczne kwadraty: *Kwadrat biały* i *Kwadrat czarny*. Według mnie dopiero ta faza redukcyjnej przemiany *Ikony zerowej*, czyli *Kwadrat biały* jako „białe w białym” i *Kwadrat czarny* jako „czarne w czarnym”, może być uznana za fenomenologicznie rozumiany przejaw „ostatecznej” wielkiej językowej metamorfozy obrazów rzeczywistości, która trwała od

impresjonizmu do suprematyzmu włącznie. Gdy do prowadziłem tę redukcję do opisanej postaci, doznałem kolejnego olśnienia, mianowicie dotarło do mnie, że odkryłem, wymedytowałem czy natrafiłem na jeszcze jeden, jakże istotny, o fundamentalnym znaczeniu, człon owej metamorfozy/redukcji – jej niewzruszone, niewidzialne, pozazmysłowe, niedualne, pierwotne, niematerialne *Arché*. Pojąłem, że dla tak zwizualizowanego kontinuum duopolowych niekończących się obrazowych faz opisanego procesu owo *Arché* stanowi osobliwie rozumiane źródło, które – jako samoistne w sobie – jest istnieniową/bytową praprzyczyną wszystkich/wszelkich możliwych postaci dualnej egzystencji obu sfer: białej i czarnej (czyli negatywno-pozytywnego ich związania *vel* ich ontologicznego zespolenia, bytowej współzależności). Po tej hermeneutycznej diagnozie redukcji *Ikony zerowej* i po skojarzeniu jej z licznymi wcześniejszymi analizami metaplastycznymi hiperpola rzeczywistości obrazu (moje poklatkowe metarysunkowe zbiory oraz twórczość czysta w zakresie malarstwa, rysunku i grafiki) był już tylko krok do utworzenia, metaplastycznego doprecyzowania/sfinalizowania, otwartej serii diagramów/konceptów/modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu. Pierwszą publiczną prezentacją tej problematyki, dla której odniesieniem były te właśnie modele, miałem w Norrköpings Konstmuseum w Szwecji w 1983 roku. Wszakże najistotniejszą/główną część pokazu stanowiły czarno-białe grafiki/kolaże cyklu *I Msza transcendentna...*, w których intuicyjnie/medytatywnie, można rzec – programowo, została rozpisana/zwizualizowana muzyka owej wiecznej gry czarno-białych, pozytywno-negatywnych przeciwieństw. Wystąpienie moje miało charakter teoretyczno-hermeneutycznej rekapitulacji prezentowanych w trakcie jego trwania metarysunków, diagramów, modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu, które to modele dla tej słownej prezentacji zostały wykonane na czysto w hotelowych warunkach w Norrköping⁵.

Cytat drugi:

Brzegowe/barwne ekstrema dualnej natury Panobrazu/Panświata – Wielką Biel i Wielką Czerń [w rzeczy samej, myślę tu o nieskończenie wielu osobliwie granicznych stadiach periodycznej, powtarzającej się duopolowej przemienności stref białej z czarną, czyli ich pozytywno negatywnych faz (by problem uściślić: mimo że powyższą wypowiedź kontekstualnie odnoszę do kontrastowych, biało-czarnych, „twardych” – „korpuskularnych” modeli UTPP, to w sposób naturalny/automatyczny należy ją też odnosić do „miękkiej” wersji/postaci tych modeli, które w moich diagramach są zinterpretowane walorowo jako szare, płynne – „falowe”)] – łączy, spaja, ale przede wszystkim odbija/projektuje, by nie powiedzieć: kreuje, niewidzialna, niedualna, przedsiociowa,

5 T.G. Wiktor, *Arché Panobrazu. Logos Panobrazu*, [w:] *Pierwsze Triennale Malarstwa Współczesnego*, Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019.

przedgeometryczna, w sensie ontycznym pierwotna względem nich Wielka Macierz *vel* Wielka Matryca, *vel* Wielka Sieć. Pojmuję ją/je jako osobliwą krainę: Pierwotnię, Archetypię, z której rodzą się/emanują wszystkie byty/obrazy, istnienia, przejawy, idee oraz władające nimi prawa, zasady, systemy, związki, porządki. Owa przedustawna potencja Archetypii niczym – albo jak – heraklityjska *Arché* przejawia się człowiekowi pod postacią fenomenalnych, transformujących się formowo wielkich/obrazowych cieni, wielkich/obrazowych odbić, wielkich/obrazowych powidoków i ich zjawiskowych, płynnych, nieustających przeobrażeń, przemian, transformacji, metamorfoz.

Podmiot poznający, twórczy/kreacyjny, przechwytuje czy sublimuje z Wielkiej Matrycy dwa porządki: porządek arche-archetypowy i porządek arche-geometryczny, matematyczny.

Pierwszy porządek pojmuję jako osobliwą przedsięciową, przedobrazową Macierz – suprasięciową *Arché* Panobrazu, którą/które konstituuje/odbija/ustanawia/tworzy, którymi jest żywy Logos Panobrazu; to z niego/z niej emanują archetypy konstituujące całość/całkowitość sfery, którą nazywam Archetypią. W tej osobliwej sferze porządek ów ma charakter archetypowy, przedgeometryczny, przedplatoński – absolutny, dlatego ikonozofom wieczystym przejawia się on pod postacią *stricte* archetypalnych światłocieniowych przejawów/obrazów.

Pojmuję je jako czyste, bezpośrednie powidoki Absolutu, czyli czegoś, co istnieje samo przez się, jest niematerialne, niesubstancjalne, niewidzialne, niedualne, a względem tych powidoków jest pierwotne/źródłowe – nadprzyrodzone. Owo tajemnicze, niezjawiskowe „Coś” może być pochwytnie przez człowieka tylko oczami ego-jaźni, a zatem intuicyjnie, medytacyjnie – duchowo. To właśnie tą drogą duchowy podmiot rozpoznaje wszelkie obrazowe kategorie Piękna Przedustawnego *vel* Piękna Wieczystego, gdyż to On, Absolut, sam w sobie, jest tego piękna Wieczystą Emanacją. W malarstwie objawia się to między innymi w abstrakcji metafizycznej – a raczej poprzez abstrakcję metafizyczną *vel* figurację archetypowo-medytacyjną – o czysto archetypalnej proveniencji, która tak sprofilowana, wedle mnie, stanowi jedną z istotniejszych odnóg Ikonozofii Wieczystej. W europejskim/zachodnim kręgu kulturowym tę tendencję reprezentują zwłaszcza Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz czy duchowy spadkobierca neoplastycyzmu, suprematyzmu, prawosławnej ikony, ale też sztuki tantry – Mark Rothko.

Drugi porządek, jest matematyczno-geometryczną, zwizualizowaną obiektywizacją porządku pierwszego, w rozumieniu platońskim. Jest on estetyczno-matematycznym sublimatem Piękna Przedustawnego. Najogólniej mówiąc, przejawia się to w abstrakcji matematyczno-geometryczno-racjonalnej, żeby wymienić tylko niektóre jej kategorie, na przykład: konstruktywizm, sztukę konkretną, sensualny, dekoracyjny, fizyczny op-art czy różne odmiany wizualizmu. Wszakże

ten rodzaj obrazowania, w którym estetyka wypiera duchowość – w odniesieniu do Ikonozofii Wieczystej – traktuję jako przejaw obrazowania niższego rzędu.

Gdy w swojej twórczości sięgam po archetypowe motywy – za które uważam okrąg, kwadrat, krzyż (przecięcie pionu z poziomem) oraz punkt – to czynię tak nie tyle jako malarz uprawiający tzw. abstrakcję geometryczną, lecz jako ikonozof wieczysty, dla którego wymienione archetypowe motywy, archefigurury, archekonstrukty, archekanony, archestruktury nie mają proveniencji geometrycznej, lecz archetypalną, przedgeometryczną; jako byty bezwzględne są prądzkami, prawzorcami Supraformy, którą emanuje/odbija Logos. W tym rozumieniu okrąg, kwadrat, krzyż oraz punkt odwołują do metafizycznie/intuicyjnie pojmowanej całości Panobrazu. W tej perspektywie archekrzyż symbolizuje/odbija Oś Świata Panobrazu; archepunkt symbolizuje/odbija Centrum Panobrazu/Świata; archeokrąg, a także archekwadrat symbolizują/odbijają żywą całość/całkowitość Panobrazu⁶.

Cytat trzeci:

Z Unitarnej Teorii Panobrazu, która jest holistycznym konceptem zwizualizowanym w poklatkowym *stricte* geometrycznym diagramie/grafie (T.G. Wiktor, 1982/1983), wynika, że obie dualne strefy Panobrazu: białe w białym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe białe ekstremum, i czarne w czarnym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe czarne ekstremum, są obrazowymi projekcjami/przejawami jedności przeciwieństw, jakiejś osobliwie rozumianej dwoistości, która nie tyle konfliktuje owe przeciwieństwa, co – w sensie istnieniowym – pobudza do „idealnej” wiecznej koegzystencji. Tak upostaciowione obrazują/przedstawiają najprostsze, a zarazem najskańskie/najradykańskie/najczystsze z możliwych dualnych wyobrażeń/przedstawięń jedności przeciwieństw całości świata obrazów; są wszelką obrazową potencjalnością tej całości; są ekstremalnymi stanami jej wiecznego obrazowego kontinuum; są ze sobą nierozdzielnie zespolone, co wynika z ich ontycznego pozytywno-negatywnego związku. Są harmonią przedustawną z góry ustanowioną – Piękna Wieczystego Macierzą, Piękna Przedustawnego mistycznym portretem⁷.

Cytat czwarty:

Fizycy nazywają „horyzontem zdarzeń” taki stan materii, w którym załamują się wszelkie prawa przyrody. Podobnie jest w przemiennym świecie obrazów: gdy ikonozof metodą transformatywnego abstrahowania „dobija” do brzegowych atrybutów obrazu, to zatrzymuje się na granicy, którą jest Horyzont Formy czy też horyzont zdarzeń tej Formy. Tak pojmowany kraniec, jako „ostateczny” powidok świata rzeczy, niczym „czarna dziura” dekoduje, pochłania i w osobliwie

⁶ Tamże.

⁷ Tenże, *Piękno Wieczyste. Piękno Przedustawne*, „ArsForum” (Warszawa) 2018, nr 4.

rozumianym sensie anihiluje wszelkie ejdetyczne przejawy odbić tego świata. Można zatem powiedzieć, że z przedmiotowego czy opisowego punktu widzenia ów hiperhoryzont Formy/Supraformy to najbardziej wyabstrahowany przejaw Panobrazu. W tejże postaci stanowi on żywe, dynamiczne, ciągle fluktuujące dupole jedności przeciwieństw, jakie istnieje pomiędzy bezbrzeżną Białą a bezbrzeżną Czernią (w symbolowym sensie jest to gra pomiędzy Światłem i Ciemnością, Pustką i Pełnią, Nicością i Wszechbytem). Jeżeli ikonozof wieczysty osiąga taki stan granicznego wglądu w naturę Panobrazu, wówczas jako malarz portretuje światłocieniowe *vel* „światło-ciemnościowe” powidokowe przejawy tej natury w postaci przedmiotowych, amorficznych emanacji czegoś, co jest dla niego niewidoczne, skryte – wszakże, jako tajemnicze Coś, jest źródłem tych enigmatycznych przedstawień. Dlatego sędzę, myślę, mniemam, jako ikonozof wieczysty, że w moich najgłębszych pod względem gnostycznym medytacjach Panobrazu, a zarazem w najgłębiej wyabstrahowanych przejawach świata Formy tego Panobrazu niczym w ikonach odbijają się obrazowe przejawy Nierzeczywistego, Nadprzyrodzonego⁸.

Glosa do powyższego

Z językowego, ściśle formowego punktu widzenia *casus* suprematyzmu – tak jak mondrianowski neoplastycyzm – należy pojmować jako przesunięcie granic obrazowego abstrahowania od werystyczno-naturalistycznej opisowości świata obrazów/rzeczy do najdalej wyabstrahowanej geometryczno-archetypicznej jego wielopostaciowości.

Mam – ciągle jeszcze niedoprecyzowane hermeneutycznie – następujące rozpoznanie: uważam, że Mondrian, jako ikonozof wieczysty – w sensie językowym/formowym – w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji „sieciorowej”, natomiast Malewicz, jako ikonozof wieczysty, w tym samym zakresie, w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji „polowej”. Wszakże nie znaczy to, że te ich predyspozycje/uzdolnienia miały charakter jednostronny, albowiem u obu artystów wymienione kategorie twórczo się wspomagały/stymulowały/uzupełniały. Dla mnie jednak twórczość Mondriana to w pierwszym rzędzie strukturalno-sieciorowa penetracja pola Panobrazu, która jako taka szła/dryfowała raczej w głąb jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mikro, mniej od sfery mikro ku sferze mega. Natomiast twórczość Malewicza to w pierwszym rzędzie polowa penetracja Panobrazu, która jako taka szła/dryfowała głównie wszerek, ku „granicom” jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mega, a mniej od sfery makro ku sferze mikro.

Wielokrotnie mówiłem/pisałem, że w którymś ważnym momencie dla mojego ikonozoficznego rozwoju

wszedłem w głęboki dialog z Wielką Trójcą Abstrakcji, którą wtedy stanowili: Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz i Wassily Kandinsky; z tejże trójcy w żywym ikonozoficznym dyskursie pozostają z Malewiczem i Mondrianem. Uważam, że w naszym kręgu kulturowym ikonozofowie ci przesunęli najdalej granice abstrahowania otaczającej nas rzeczywistości obrazu. W studenckiej młodości do ich wielkich abstrahonistycznych nurtów – suprematyzmu i neoplastycyzmu – wskoczyłem bez wahania. I poniekąd nadal w tych nurtach płynę, choć w opisanej procesowej sytuacji jest to już nasz wspólny nurt, albowiem od pewnego czasu, jako nurt nurtów, ma na imię Unitarna Teoria Pola Panobrazu. Można wręcz powiedzieć, że holistyczny „koncept” UTPP niczym „czarna dziura” pochłonił/wessał w siebie obie drogi ikonozoficznego poznania, tak neoplastycyzm, jak i suprematyzm, i że pod względem formowym wstawił je na właściwe tory wielkiego transformacyjnego, żywego, formowego megaprocesu, jakim jest Panobraz [podobnie jest w świecie fizyki, gdy „nowy” paradygmat pochłania „stary”, wcale go nie niszczy, lecz sytuuje w naturalnej, czyli „przyrodniczej”, kolejności; tak też jest w omawianym przypadku: nowy paradygmat formowy, UTPP, pochłania stary paradygmat formowy, mondrianowsko-malewiczowski, wcale ich nie degradując artystycznie/formowo – uzup. T.G.W.J. Tak pojmowana/dorozumiana/kontemplowana idea Panobrazu jako całości/całkowitości, obejmuje/zawiera w sobie wszystkie istnieniowe kategorie obrazów, a jako taka odbija/portretuje ich najszerszej i zarazem najgłębiej wyabstrahowany wizerunkowy/obrazowy horyzont. Dlatego, choć każda przeobrażeniowa/diagramowa postać poszczególnych poklatkowych modeli UTPP (czy w modelach „prostopadłościennych”/płaskich, „kolistych”/płaskich, czy trójwymiarowych/przestrzennych) wyraża/przedstawia inną diagramową/rysunkową/fazową zmienność, to – paradoksalnie – w każdej z nich obrazuje się/portretuje się niezmiennie ta sama całość rzeczywistości obrazów. Jest tak, gdyż w sensie „postaciowym” owo przeobrażenie ma charakter zmienny/płynny/oscyłacyjny, a w sensie „ilościowym” jest niezmiennie/stałe. Albo inaczej: każdy poklatkowy, oscylacyjny, przeobrażeniowy przejaw Panobrazu, który nazwałem UTPP, w rzeczy samej odbija sobą – reprezentuje swoimi „mandalicznymi” wizerunkami – zawsze tę samą, ale w każdej nowej swej postaci inaczej ustrukturyzowaną, inaczej uwarunkowaną procesowo całość/całkowitość Panobrazu. W tym też sensie każda diagramowa faza modeli UTPP obrazuje najskrajniej wyabstrahowaną całość rzeczywistości obrazów w ich niekończącym się oscylacyjnym, przeobrażeniowym procesie/trwaniu. Jako takie modele te przedstawiają najskrajniej wyabstrahowane, obrazowe, osobliwie „poformowe” horyzonty zdarzeń, które w swych ekstremalnie granicznych postaciach/stanach cechuje absolutna, czysta, światłoprzestrzenna/światłocieniowa – entropowa – amorfia.

⁸ Tenże, *Fizycy nazywają...*, [w:] XXXIII Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Forma i Nieprzedstawialne, Radziejowice 2015, Radom 2015.

Bardzo często w wypowiedziach o własnej sztuce kładę nacisk na to – a w niniejszej hermeneutycznej „spowiedzi” przed Tobą, Joanno, czynię to po raz wtóry – że „czyste” obrazowanie poprzedza w mojej twórczości „spekulatywne”, że pierwsze z nich jest dla drugiego źródłem, nigdy odwrotnie. Prawdopodobnie ta, kolejność ta stanowi w mojej gnozie poprzez obraz swoistą odmianę – procesowej – stałej niezmiennej. Wszakże odkąd pamiętam, oba te formowe twórcze obszary wspierały się, stymulowały się, oddziaływały na siebie na każdym znaczącym etapie mojej ikonozoficznej twórczości. Choć bywało też, że okresowo moje metaplastyczne osiągi mocniej oddziaływały/wpływały na Formę moich utworów niż czynniki czysto intuicyjne.

Już od lat kanonowym otwartym konstruktem wielu moich utworów jest „malewiczowski” sieciowo-półowy „kwadrat w kwadracie” (wszakże, jak wiemy, to nie Malewicz jest „odkrywcą” tego konstrukt/sieci). Za jego przetworzoną nieco inną postać uznaję żywy konstrukt sieciowy: „prostokąt w prostokącie” (szerzej o tym problemie piszę w eseju z 1989 roku *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*⁹). Ponieważ z przyczyn obiektywnych nigdy nie mogłem malować tylu obrazów na płótnie, ile w danym okresie chciałem/mogłem kreować, dlatego owe niespełnione pragnienia malarskie zastępowała/rekompensowała mi aktywność w zakresie rysunku (od szkiców po ciężkie monumentalne realizacje w tej technice), w zakresie kolażu (kolaż wielotechniczny), w zakresie grafiki czystej (głównie kolaż pochodzenia graficznego), w zakresie metarysunku (diagramy, modele) i w zakresie działalności twórczej, która na „wyjściu” z marginalnej urosła w moich oczach i sercu do równoprawnej rangi w stosunku do najlepszych moich olejnych obrazów; mam tu na myśli „małe” olejne etiudowe formy malarskie komponowane na papierze (*Etiudy transcendentne, Etiudy pasyjne*).

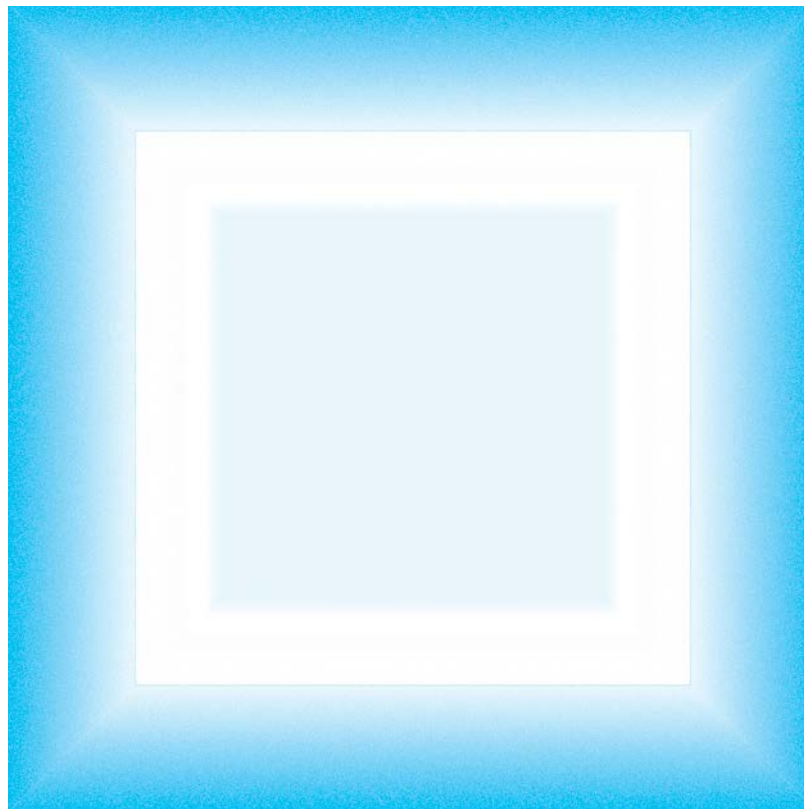
A zatem, Droga Joanno, bywało w mojej twórczości i tak, że quasi-konceptualne modele/rysunki/diagramy zastępowały mi aktywność malarską, choć – znowu się powtarzam – tego wymiaru aktywności twórczej nigdy nie ceniłem wyżej od malarstwa „czystego”.

Należy zauważyć, że choć poklatkowo-wariantywne postaci kanonów tworzących diagramy UTPP – kwadrat w kwadracie, koło w kole – powstały sporo lat temu (przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego wieku), to dopiero od kilkunastu lat mogę interpretować je po malarsku, powiedzmy, w ilościach przyzwoitych, a zatem już nie sporadycznie/cząstkowo/z doskoku, lecz w otwartych, stylistycznie/formowo jednorodnych poklatkowych cyklicznych ciągach. Realizacje te, które ostatnio udaje mi się intensyfikować – nie tyle w sensie ilościowym, co jakościowym – najczęściej spełniają się między innymi w następujących malarskich i graficznych (światłoprzestrzennych, światłocieniowych, amorficznych) otwartych seriach: *Hommage à Kazimierz Malewicz, Kwadratura kwadratu*

$\pm\infty$ (grafika), *Światło dla Bożeny $\pm\infty$* (malarstwo), *Lux umbra Dei – Światło jest cieniem Boga $\pm\infty$* (malarstwo).

Marginalnie

Głównym myślnym/medytatywnym narzędziem, dzięki któremu wchodziłem w metaprzestrzenie rzeczywistości obrazów, była metamorfozowa/przeobrażeniowa zdolność do abstrahowania, rozumiana tu jako wykraczanie poza ich realne, obrazowe przedstawienia, reprezentacje, wyglądy. Czyniłem to drogą



Hommage à Kazimierz Malewicz, Kwadratura kwadratu, Marlenie Makiel-Hędrzak I, 2020, druk cyfrowy, 150 x 150 cm

transformacji, redukcyjnych przeobrażeń czy postaciowych przekształceń – przeistoczeń.

Stosunkowo niedawno pojęcie „abstrahować”/„abstrahowanie” definiowałem następująco: „Przez umiejętność tę (w omawianym tu kontekście) należy rozumieć zdolność do formistycznego, językowego wykraczania poza weryzm Natury, poza jej »przedmiotowość«. Innymi słowy: jest to zdolność do pomijania w procesie formistycznej przemiany danego motywu jego obrazowych atrybutów na rzecz innych, bardziej »skrytych« czy przesłoniętych jego cech”¹⁰.

Tak rozumiane abstrahowanie stanowiło jedno z głównych moich instrumentarium poznawczych, które – mniej czy bardziej świadomie – stosowałem i nadal stosuję w zakresie metaplastycznej aktywności; wspierały je jeszcze między innymi następujące predyspozycje:

⁹ Tenże, *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, [w:] Tadeusz Gustaw Wiktor. *Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994.

¹⁰ Tenże, *Wokół Adama Marczyńskiego – dyskusja*, [w:] Profesor Adam Marczyński i jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948–1980. *Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków 2018, s. 163.

1) Rozumowanie/„widzenie” indukcyjne (obrazowe kreowanie/formułowanie ogólnych wniosków na podstawie obserwowalnych zdarzeń); myślenie wzrokowo-przestrzenne na rzecz syntezy, redukcji.

2) Zdolność do morfingu „wyższego rzędu”, czyli do transformacji, przekształceń motywów, obiektów naturalistycznych, przedmiotowych – od ich naturalistycznych przejawień po skrajnie uproszczoną figurację aż do abstrakcji, oraz motywów geometrycznych/abstrakcyjnych, rozpostartych pomiędzy biologizmem kształtów a ich geometrycznością.

3) Wyobraźnia geometryczna/przestrzenna; zdolność do metamorficznego wglądu w makroprzestrzenie obrazowych manifestacji Natury/Przyrody, jak i wychodzenia poza ich lokalność polową i wchodzenia w ich mikro- oraz megawymiary/otchłanie.

4) Holizm, jako zdolność do całościowego ujmowania zjawisk; holistyczne widzenie/ujmowanie wszelkich obrazowych zjawisk w jeden wielki, całościowy – procesowy – wszechzwiązek, czyli osobiwie widziany, pojmowany, dorozumiany, wyobrażany, żywy me-

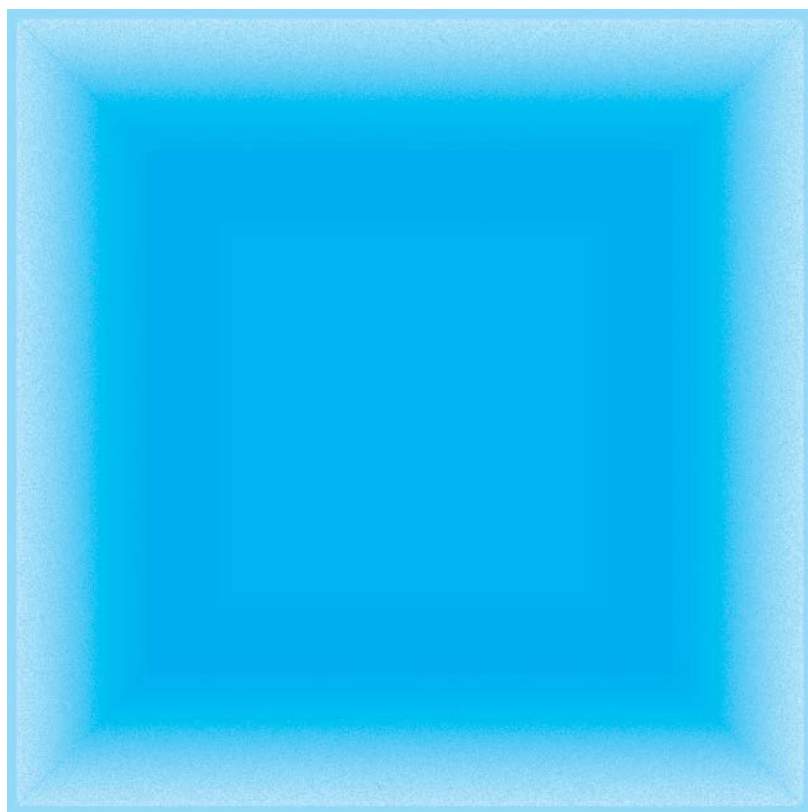
atrybuty, a wkraczały/wkroczyły w obszar, w pole ciągle słabo rozpoznanej megaotchłannej światłoprzestrzeni, megaotchłannych światłocieni Panobrazu. Oto jest wieczny, beczasowy, niewidzialny, nadprzyrodzony megamotywy, do którego poprzez malowanie „modłę się”.

Choć tak rozumiana moja aktywność miała początek w szkolnych ławach Akademii, a może jeszcze wcześniej, to już w tamtej fazie rozwojowej zawierała rys transakademicki. Brało się to stąd, że przez swoją językową/formową specyficzną zdecydowanie odbiegała czy raczej wykraczała poza formowe/artystyczne doświadczenie moich akademickich nauczycieli. Między innymi dlatego nie mogli oni wejść ze mną w głęboko merytoryczny, istotowy dialog o *stricte* metaplastycznym charakterze. Oczywiście to, co teraz stwierdzam, dotyczy mojego metaobrazowania, a nie „czystego” obrazowania, albowiem z reakcją pedagogów na obrazy nurtu „głównego” Wiktora – czystego/intuicyjnego – było niezłe, o czym Ci, Droga Joanno, już wcześniej mówiłem.

Żeby nie było nieporozumień: z dyplomu z malarstwa otrzymałem wyróżnienie, a z ust prof. Jerzego Nowosielskiego pod adresem dyplomowych wieloobrazów usłyszałem jeden z piękniejszych o mojej twórczości – ale także o obronie dyplomu – komplementów. Gdy po latach znalazłem się na macierzystej Akademii w roli pedagoga w katedrze prowadzonej – o losie! – przez mistrza „realizmu eschatologicznego”, to podczas obrony pracy doktorskiej (której recenzentami byli prof. Janina Kraupe i mój „ostrzy” dyplomowy dyskutant prof. Jerzy Nowosielski) – poza wybranymi obrazami z następujących cykli: *Bramy*, *Transcendenty*, *Etiudy transcendentne* oraz *Treny* – przedstawiłem obowiązkowy duży tekst, w którym między innymi pawiłem o związkach mojej teorii (już wtedy dojrzałej – a był to 1984 rok) z kosmologią. Po obronie dowiedziałem się od jednego z pedagogów, świadków tego zdarzenia, że jeden z członków komisji rzucił pod moim adresem następującą ironiczną uwagę: Co on tutaj będzie nam mówić o kosmologii; jak pójdzie z tym do fizyków, to go wyśmieją. Oto jeden z przykładów charakterystycznej reakcji na moje metaobrazowe odstępstwa czy herezje pedagoga, którego skądinąd bardzo cenię zarówno za twórczość malarską, jak i za dydaktykę.

A koledzy ze studiów, jako słabszy pod względem merytorycznym pogłós „filozofii obrazu”, którą reprezentowali ich mistrzowie, tym bardziej reagowali na pierwsze przejawy mojej metaobrazowej aktywności niedojrzale, alergicznie, bywało, że zgryźliwie – co zresztą pozostało im do dziś.

Z uwagi na te i inne okoliczności z jeszcze nie do końca ikonozoficznie rozpoznany/przyswojony metaplastyczny nurtem pozostawałem w owym czasie sam ze sobą. Dopiero po latach zrozumiałem, że nie mogło być inaczej, że owo nieustające ścieranie się z malarzami w tej kwestii było w pełni naturalne, gdyż wynikało z różnicy widzenia, z różnicy wrodzonych uzdolnień, z różnicy doświadczeń w zakresie



Homage à Kazimierz Malewicz, Kwadratura kwadratu, Marlenie Makiel-Hędrzak II, 2020, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

gaobraz, żywy megazbiór wszystkich obrazów, które denotuje, do których odwołuje zakres znaczeniowy pojęcia Panobraz.

To dzięki wymienionym narzędziom, metodom, technikom poznania moje metawglądy w przesłonięte/skryte obrazowe przejawy Przyrody/Natury, ale także dotychczasowe ikonowe osiągnięcia kulturowego dorobku, transcendowały poza ich opisowe, zewnętrzne, przedmiotowe, werystyczne właściwości, cechy,

rozumienia zjawiskowych/obrazowych przejawów rzeczy. Gdy więc jako hermeneuta Formy *vel* Procesu bardziej dojrzałem, pojąłem, że na ogół jest tak, iż każdy twórca jest na takim poziomie formowego wglądu w naturę obrazu/Panobrazu, na jakim poziomie, w sensie formowym/językowym, jest jego dzieło, gdyż to ono jest „prawowitym” świadectwem jego faktycznych kompetencji w zakresie pojmowania, rozumienia, czytania obrazowych fenomenów Natury/rzeczy, a nie posiadany tytuł naukowy czy wolicjonalne uzurpacje/mniemania. Każdy praktyk, jako mniej czy bardziej aktywny twórca, wypracowuje artystyczną świadomość – „formową świadomość” – na wrodzoną miarę w mniej czy bardziej efektywnym doświadczeniu twórczym, gdyż jest ono zdeterminowane, uwarunkowane jego rzeczywistymi autonomicznymi uzdolnieniami. Dlatego o formowych właściwościach obrazu wie on tyle, ile poprzez to doświadczenie zyska/doświadczy o nich tej wiedzy. Natomiast to, co wykracza poza jego świadomość twórczą *vel* doświadczenie twórcze, *vel* wrodzone/autonomiczne uzdolnienia, czyli to, czego w doświadczeniu twórczym nie przerobił, co się w nim nie zmieściło, czego ono nie objęło, nie pojęło, jest dlań mniej czytelne, niepewne, wątpliwe, a zatem mniej warte, mniej rozpoznane, a najczęściej – nic niewarte czy w ogóle nierozpoznane. Ze strony nauczycieli i kolegów jakieś reakcje na to, co robiłem, pojawiały się na przykład w postaci tak zwanych dobrych rad, tyle że pod względem merytorycznym były one chybione. Ale ja już wtedy „wiedziałem swoje”, miałem wewnętrzną pewność, że w procesie twórczym należy śmiało wchodzić we wszystko, co nie jest sztucznie wydumane, a co nosi cechy samorzutnego zjawiska, rodzącej się naturalnej potrzeby twórczej.

Za tym wszystkim, co Ci, Joanno, w przedstawionym wywodzie zrelacjonowałem – z konieczności zawężonym, skróconym – stoi duża pewność merytorycznej świadomości, którą wspierają moja, że tak powiem, procesowa inteligencja *vel* procesowy słuch, a także wysoki iloraz zdolności do abstrahowania. Może to, co teraz wyraziłem, zabrzmiało nieskromnie, ale, co oczywiste, nie jest to trywialnie rozumiana pewność siebie, lecz intelektualna precyzja i powinność badacza twórczej ludzkiej natury; mówiąc tak, formułując tak myśl, nie mówię o sobie, lecz o tej naturze; inaczej się nie da; chyba że ktoś zrobi to za mnie; ale przecież nikt tego za mnie nie zrobi. Jung wy dobył koncept/teorię indywiduacji w pierwszej kolejności z siebie samego, a w drugiej – z psychiatrycznej analizy psychicznej natury swoich pacjentów. Tak samo jest z badaniem procesu twórczego u mnie.

Oczywiście mówię tu o swoim widzeniu/interpretowaniu problemu, choć – o czym jestem święcie przekonany – podobnie jest u innych twórców posiadających introspektywne predyspozycje. Jest tak, albowiem źródłano-źródłową wiedzę o nas samych implikuje/generuje nasze własne doświadczenie twórcze, w sensie procesowej, spełnionej do granic możliwości autopsji – i tylko ono!

Za każdym psychicznym/podmiotowym „ja” kryje się subtelna, trudno rozpoznawalna przez owo „ja” jego nieświadoma natura. Ich związek, czyli dynamiczne sprzężenie zwrotne świadomości z podświadomością, pojmuję jako jakiś osobowościowy, żywy twór, mający postać osobliwego „kwantowego” obłoku – chmury/pola. Jest on niczym osobowościowy wszechświat, którego charakter/obraz/specyfikę niejako z góry warunkują/determinują nasze wrodzone predyspozycje, i poza ich „polowe” właściwości/uzdolnienia nie jesteśmy w stanie wyjść. Możemy się twórczo rozwijać, ale tylko „w polu” tak właśnie nam nadanym/przyrodzonym, wszakże zawsze jakoś tam pod względem predyspozycji ograniczonym.

Moje uzdolnienia/predyspozycje, które wyzwoliły się definitywnie z uwięzi formowej niewiedzy w trakcie nauki widzenia w Pracowni Rysunku, którą prowadził Mikołaj Kochanowski, podpowiadały mi, że to, co nie jest jeszcze przez twórcę językowo/formowo oswojone, dojrzałe zasymilowane – ale z nakazu intuicji dobija się do istnienia poprzez silną potrzebę twórczą – należy zrealizować/wykonać. Tak też postępowałem, pomimo mniej lub bardziej sugestywnych hamulcowych mądrali, albowiem podmiot twórczy zanurzony w żywiole procesu, który nazywam „poznaniem poprzez malarstwo”, jest skazany tylko na siebie – w najgłębszym tych słów rozumieniu.

I jeszcze jedno: w swojej odpowiedzi przemilczałem ważną hipotezę, która wynika z UTPP, a mianowicie to, że prawa, które powodują/ustanawiają procesową specyfikę Panobrazu, ekstrapolują/przenoszą na żywy, procesowy megafenomen zwany Wszechświatem. Bierze się to stąd, iż wedle tej hipotezy Panobraz, jako „wszechświat obrazów”, stanowi osobliwie rozumiane obrazowe odbicie Wszechświata jako takiego. Mam konkretne przemyślenia/wnioski na ten temat¹¹. Już choćby poprzez samą nazwę mojego unitarnego konceptu dialoguję „perwersyjnie” z kosmologią...

Ikonozofia, Ikonozofia Wieczysta – geneza pojęć

Joanno, odpowiadając Ci na trzecie pytanie, uwagę skupiłem dotąd na pierwszym jego członie dotyczącym metaplastycznych obszarów mojej twórczej aktywności, którego koncepcyjnym ukoronowaniem jest Unitarna Teoria Pola Panobrazu. W drugiej części pytasz o „wewnętrzną przyczynę, która skierowała moje twórcze poszukiwania w stronę Ikonozofii Wieczystej”. I to jest kolejne – bardzo ważne – Twoje pytanie, na które chciałbym odpowiedzieć z nie mniejszą wnikliwością jak powyżej.

Dla filozofa *sensu stricto* środkiem poznawczym jest wyrafinowany intelektualnie i przedmiotowo język pojęciowy. Natomiast w przypadku ikonozofa, za którego się uważam, poznanie umożliwia wyrafinowany formowo język obrazu, a precyzyjniej: konstytuowana

11 T.G. Wiktor pisze o tej hipotezie wielokrotnie, między innymi w: *Metawizualizm i transrealizm wobec tradycji*, [w:] Wiktor. *Wystawa laureata Prix Ex Aequo 10. Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie*, Galeria Pryzmat, Kraków 1986; *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, dz. cyt.

z jego udziałem Forma. Jeśli więc etymologicznie filozofia znaczy „umiłowanie mądrości”, i w tym umiłowaniu, filozofowaniu, zmierza ona do poznania istoty, struktury oraz zasad bytu, to ikonozofia, jako jej analogon, znaczy „mądrość obrazu” – *vel* „obrazowanie mądrości”, odzyskiwanie jej z Panobrazu. To dlatego ikonozof zmierza tam gdzie filozof. I w tym też sensie ikonozofia jest niepojęciową odnogą filozofii.

Inspiracją do utworzenia przed laty neologizmu „Ikonozofia Wieczysta” były dla mnie dwa źródła. Pierwsze to książka Jerzego Brauna *Z dziejów filozofii Boga*¹², w której autor pisze o filozofii wiecznej (*vel* absolutnej) Józefa Hoene-Wrońskiego. Obu wybitnych polskich myślicieli mesjanistów – Józefa Hoene-Wrońskiego i rozwijającego w kolejnym stuleciu jego koncepcję Jerzego Brauna – odkrywałem dla siebie tuż po studiach. W późniejszym okresie nieomal o nich zapomniałem, ale ten pierwszy entuzjastyczny kontakt z myślą Hoene-Wrońskiego musiał pozostawić we mnie trwałe ślad. Drugim inspirującym źródłem, które już bezpośrednio przyczyniło się do utworzenia przeze mnie pojęć „ikonozof/ikonozofia”, „ikonozof wieczysty/Ikonozofia Wieczysta”, było dzieło Aldousa Huxleya *Filozofia wieczysta*¹³. Huxley pisze w nim: „Filozofia wieczysta [autor pojęcie »filozofia wieczysta« stosuje w rozumieniu Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1714), ale i sam wprowadza jego oryginalną wykładnię, choć twórcą terminu *philosophia perennis* był Augustyn Steuchus (1540) – T.G.W.] w pierwszym rzędzie interesuje się jedną, boską Rzeczywistością, będącą podstawą różnorodnego świata rzeczy, istot żywych i umysłów”. Angielski myśliciel uważa, że tylko nielicznym jest dane uchwycić w doświadczeniu wewnętrznym istotę Rzeczywistości, a jeśli już dochodzi do takiego głębokiego wglądu w naturę rzeczy, to wcale za tym nie musi stać jakaś nadzwyczajna filozoficzno-przedmiotowa erudycja. Wedle pisarza otwarcia na boską naturę doznają „tylko ci, którzy stali się ludźmi miłującymi, czystego serca i ubogimi duchem”.

Dzieło Huxleya stanowi bogatą antologię opisów słownych granicznych doświadczeń mistyków, a jako takie jest cennym źródłem wiedzy z zakresu filozofii wieczystej. Dowiadujemy się z niego *expressis verbis*, że czysty wgląd filozofa wieczystego w naturę rzeczy jest *par excellence* „doświadczeniem Królestwa Niebieskiego”. Podobnie zdarza się w Ikonozofii Wieczystej: tak rozumiany wgląd w Nadprzyrodzone jako przekroczenie czy też przekraczanie tego, co profaniczne, ziemskie, materialne, warunkuje, a zarazem naznacza mistyczny, transcendentny, sakralny stygmat Formy Ikony Wieczystej¹⁴.

12 J. Braun, *Z dziejów filozofii Boga. Nowe aspekty metafizyki Absolutu*, Rzym–Londyn 1974.

13 A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, przekł. J. Prokopiuk, K. Środa, Pusty Obłok, Warszawa 1989.

14 T.G. Wiktor, *Wytwarzam ciepło na własny użytek. Dyskusja w Podparkkiej Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu (13 stycznia 2016 r.)*, „Fraza. Poezja. Proza. Esej” (Rzeszów) 2017, nr 1–2.

Philosophia perennis, Ikonozofia Wieczysta – rozwinięcie

Jestem pod wrażeniem średniowiecznej sentencji *Lux umbra Dei* (Światło jest cieniem Boga) – pełnej mistycznej głębi, którą stwarza/buduje oksymoroniczna antylogia „światło jest cieniem”. W zdroworozsądkowym/potocznym rozumieniu fraza ta brzmi niedorzecznie, nierealnie, wręcz paradoksalnie. Wszakże nie mówi ona o świetle fizycznym/materialnym, lecz o świetle niematerialnym/boskim, które, jeśli się człowiekowi objawia, to tylko drogą iluminacji mistycznej – najczęściej we śnie, ale także na jawie – jako powidokowa epifania Najwyższego. Obraz tego światła, czyli ikonowe, postrzegalne oczyma duszy mistyka odbicie Boga, nie jest Nim samym, lecz Jego świetlną emanacją *vel* światłocieniową powłoką, i w tym sensie jest Jego odbiciem czy metaforycznie/symbolowo rozumianym cieniem. Noszę w pamięci i w duszy – jako największe skarby – kilka iluminacyjnych epifanii, zobaczonych/objawionych we śnie w różnych duchowych fazach mojego życia. Rzęsiste mistyczne światło objawiające się w widokowym teatrum marzenia sennego ego – jaźni jest odbiciem/emanacją tajemniczego, osobliwego, niewidocznego, niewidzialnego, nierozpoznanego, nierozpoznawalnego transcendentnego Bytu, który z samej swej istoty jest nadprzyrodzony, a jako taki jest niematerialnym źródłem swego świetlnego odbicia, „postrzegalnego” przez człowieka oczyma duszy. Emanujące z Nadprzyrodzonego światło jest zatem Jego zasłoną – cieniowym/światłocieniowym portretem. Mistyczny wgląd ikonozofa wieczystego w to, co boskie, polega na duchowym dotarciu do tej zasłony, do jej świetlistego cienia i „zatrzymaniu” na niej/nanym wzroku – na ujrzeniu jej/go. Boga nie można zobaczyć, gdyż jest poza/ponad realnością. Można „ujrzeć duchowo” świetlno-cieniowe emanacje Najwyższego, subtelne powidoki boskiego światła, a nie Jego samego. Owo medytacyjno-modlitewne zatrzymanie/zatrzymywanie przez ikonozofa wieczystego duchowych oczu na bramie wiekuistego światła/cienia nazywam „poznaniem poprzez malarstwo/obraz”, które *de facto* jest modleniem się do tej zasłony – jako bramy mistycznego przejścia – jest jej duchową kontemplacją, malarskim uwielbieniem, mistycznym portretowaniem, i to bez względu na zastosowaną językową, formową konwencję/stylistykę/technikę.

W każdej z dziejowych/duchowych epok człowiek dokonywał mistycznego oglądu owej zasłony. Wszakże – czy w prehistorii, czy w średniowieczu, czy w renesansie, czy w modernizmie, czy współcześnie – możliwość oglądu Nadprzyrodzonego warunkował/warunkuje stan głębokiego przebudzenia/otwarcia ikonozofa wieczystego czy każdego innego duchowego człowieka na Transcendencję (przez co rozumiem głęboki, rzeczywisty, czysto intuicyjny/wewnętrzny, a nie erudycyjno-teoretyczny, wgląd w metafizyczną naturę Bóstwa). A zatem Bóg był/jest dla podmiotu poznającego „dostępny” w każdej z epok człowieczej egzystencji poprzez zakotwiczoną w nim duchową potencję,

którą jest uśpione, mniej czy bardziej przebudzone, mniej czy bardziej otwarte na Transcendencję „boskie ogniwo”. W kulturowej przestrzeni tych dziejów zmieniały się/zmieniają się tylko sposoby, techniki, językowe formy wyrażania/zapisywania mistycznych/epifanicznych doznań/objawień Boga, natomiast nie zmieniało się/nie zmienia się to, co stanowiło/stanowi istotę owych granicznych/szczytowych przeżyć: Boska istność *vel* Boże istnienie Najwyższego, Jego duchowa stałość/niezmiennność, Jego nadprzyrodzona takłość. W przeszłości te wieczne „atrybuty” Nadprzyrodzonego, z inspiracji terminologią fizyki, nazwałem „stałą transcendentną”¹⁵. Pojęcie to nie jest semantycznym równoważnikiem słowa „Bóg”, lecz pojęciowo/metaforycznym określeniem transcendentnego stanu/wymiaru Jego boskiej permanencji, stałości, niezmienności, takości. Innymi słowy: rozumiem przez nie osobliwie niezmienny Boski Byt, który na przestrzeni duchowych dziejów niejako reinkarnował się/reinkarnuje się w mistycznych przejawach/odstłonach, za które między innymi uznaję ikony wieczyste *vel* święte odbicia Transcendencji. Z ikon tych promieniuje/emanuje „wiecznie ten sam” święty Duch, mimo że były/są malowane w innych, pod różnymi postaciami, epokach. To dlatego jedną z głównych cech opusów wieczystych jest to, że choć pod względem formowym reprezentują różne tendencje/estetyki, ich duchowe przesłania zawsze odwołują do wiecznie tej samej nadprzyrodzonej energii Wieczystego Piękna Transcendencji.

Summa summarum: warunkiem powstania „obrazu świętego” nie jest li tylko bezbłędna/erudycyjna znajomość procedur kanonowych – formowych, technologicznych, formalnych – jakiegokolwiek ikonowej szkoły i ich wierne, zgodne z literą kanonu tej szkoły malarskie spełnienia, lecz *conditio sine qua non* jest głęboko duchowy wgląd w Transcendencję; tylko taki wewnętrzny stan podmiotu twórczego *per se* stygmatyzuje/profiluje mistyczną duchowość jego dzieła, bez względu na zastosowaną przezeń językową konwencję.

Rekapitulując: z człowieczej perspektywy czysta/absolutna Transcendencja skrywa się za obrazem swej świetlnej zasłony jako jej Wielki Cień. Malując ją/go, medytując ją/go, modląc się do niej/do niego poprzez obraz/ikonę, podmiot twórczy/poznający/duchowy zbliża się do jej/jego wrót; im jest „bliżej” nich, tym bardziej jego podmiotowość zatracza się, anihiluje, jakby powracała, a raczej zawracała do swego transcendentnego źródła i poprzez ten akt wtapiała się/roztopiała się w Panjedni/Transcendencji. Byłoby to wykraczanie człowieka, jako podmiotu duchowego, poza ograniczenia świata dualnego, jego „opuszczanie” i stopniowe „wstępowanie” do niedualnej Transcendencji, a może tylko/ledwie do jej niematerialnego, niedualnego „przedmurza”/„progu”?

Ośmielam się tak formułować tę słowną/konceptualną medytację, ponieważ przed laty „moja” ego-jaźń podobnego przekroczenia, albo quasi-przekroczenia,

dostała. Wtedy pojmowałem/odczułem je nie tyle jako dojście/przechodzenie ukierunkowane ku Transcendencji, ile jako zawrót z doczesności do Transcendencji, do źródłanego duchowego habitatu, czyli osobliwie dorozumianej pneumatycznej Pierwotni, w której „zawsze byłem/jestem”, tyle że nie jako ego-ja, lecz jako bezosobowy, niedualny, niezmysłowy, niematerialny błogostan, który sam w sobie był/jest niezemską, nieosiągalną w doczesności Panmiłością.

Czy było to „ostateczne oswobodzenie się z omamień bytu i połączonych z nim uczuć” – jak definiuje nirwanę *Słownik wyrazów obcych* (Warszawa 1939), tego nie mogę stwierdzić, wszakże na pewno *post factum* stan ten można uznać za doświadczenie/doznanie quasi-nirwaniczne. Z dualnego punktu widzenia/rozumienia owo rozproszone „niedualne” coś – którym się „wtedy” stałem, do którego „jakby” zawróciłem – „było” transosobową, transzmysłową, bezgraniczną, panoceaniczną całością, „było” „rajską”, transpodmiotową Miłością, nieistniejącym, niewystępującym w życiu doczesnym błogostanem, będącym jednocześnie osobliwie dorozumianą/rozumianą świadomością wyższego rzędu. I – co należy z całą mocą podkreślić – owo niedualne permanentne coś nie stanowiło jakiegokolwiek znanego z doczesnego życia obrazu, stanu psychicznego, jakiegokolwiek dualnej projekcji, nie było jakąkolwiek zmysłową, emocjonalną, uczuciową, intelektualną czy senną emanacją czegokolwiek. Ale nie było też nicością czy pustką, lecz czystą transzmysłową, transosobową ekstazą nieziemskiej szczęśliwości *vel* „stanem” niewyobrażalnej, nieosiągalnej przez człowieka w przyczynowym świecie błogości, spełnieniem Miłości, w którym „mogłem pozostać”/którym mogłem pozostać, ale owa „wyższa świadomość” nakazała, nie tyle „mnie” jako „mnie-ja”, lecz „mnie” jako „nie-ja”, powrót do świata realnego.

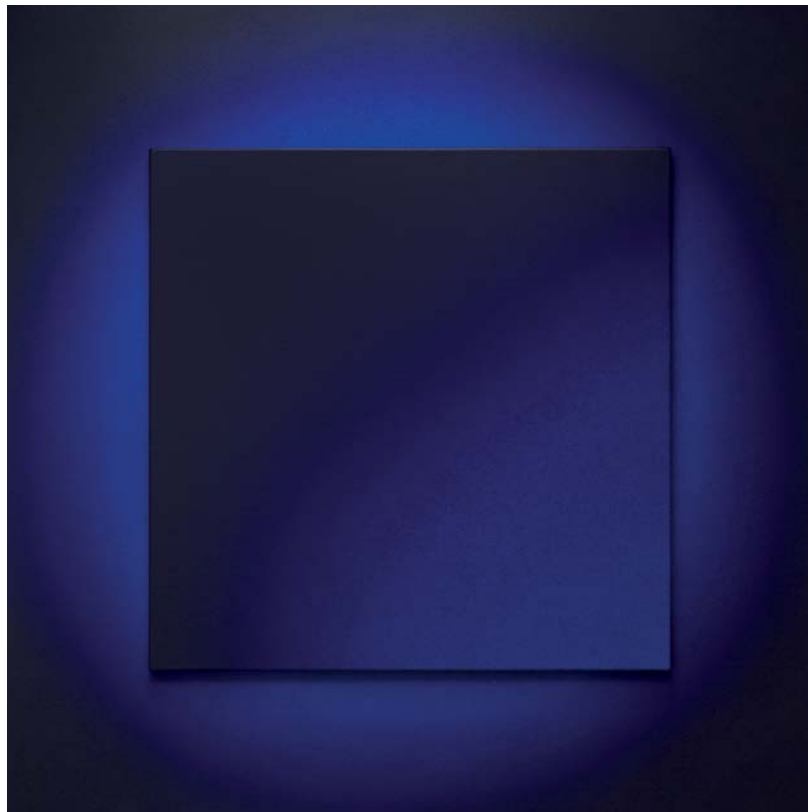
Kiedyś owo „przekroczenie” doznane podczas snu – które odbieram jako wykroczenie poza świat przyuczynowy i paruzję, powrót do niego – opisałem (w celu faktograficznym, kronikarskim) na miarę swoich indywidualnych uwarunkowań/predyspozycji, dualnych ograniczeń, choć *de facto* stany takie są poza zasięgiem jakiegokolwiek opisu. Co znamienne, dokonałem tego po kilku latach od omawianego przeżycia, a zatem nie na gorąco, lecz po jego intelektualnej asymilacji – z dystansu, na zimno¹⁶.

Duchowe dotarcie do zasłony Najwyższego, kąpanie duszy w jej świetle i w jej cieniu, stanowi malarzką, a zarazem metafizyczną istotę modlitewnego misterium, którym są akty duchowych przekroczeń *vel* świetlno-barwnych malarskich doświadczeń ikonozofa wieczystego. A gdy to się spełnia/urzeczywistnia/staje, wtedy wewnętrzny wzrok podmiotu poznającego zatrzymuje się na granicy doczesnego z nadprzyrodzonym po to, ażeby malować/iluminować bramy światła, jako bramy przejścia – przejścia duchowego – na drugą stronę istnienia.

16 Tenże, ...*Znikąd. Nigdzie. Donikąd...*, [w:] Tadeusz Gustaw Wiktor. *Teksty artystów...*, dz. cyt.

15 Tenże, *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, dz. cyt.

Można zatem powiedzieć, że w tak pojmowanym procesowym/żywym suprastanie już nie podmiotowe „ja”, ale „jego” transpodmiotowe/a ego-jaźń, „znajduje się” na granicy świata i bezświata, czyli że jest pomiędzy nimi, a może nawet tę granicę, jako zanihilowane/odpodmiotowane „nie-ja”, przekracza. Owo graniczne przed-za jest horyzontem, który osobliwie dzieli, a zarazem łączy to, co boskie, w Bogu z tym, co



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Światło dla Bożeny X*, 2019, olej, płótno, relief/panneau, 160 x 160 cm

boskie, w człowieku. Ku tej granicy zmiierzają – losowo – ikonozofowie wieczyści; niektórym z nich udaje się wstąpić/wpłynąć w obszar wyznaczony tą granicą, bywa też, że udaje się im ją przekroczyć/przepłynąć.

Tak więc boskie, nadprzyrodzone „Coś”, które dla podmiotowego „ja” jest niewidzialne, niepojęte, swoje istnienie iluminuje, odbija poprzez świetlno-cieniową zasłonę, którą mistyk postrzega oczyma duszy – podobnie jak niewolnicy uwięzieni w „jaskini Platona” obserwujący całe życie na jej ścianach cienie/odbicia niewidocznych przez siebie ludzkich sylwet *vel* niewidzianych w bezpośrednim oglądzie idei.

Jeżeli ikonozofowi wieczystemu jest dane ujrzyć świetlne odbicia *vel* obrazowe przejawy Najwyższego, to z dużą dozą pewności można stwierdzić, iż tym samym „postrzega” on Jego różne obrazowe przejawy/cienie, jako światłocieniowe epifanie, a poprzez to odczuwa „jedność” z ontologiczną podstawą Panobrazu.

Niewykluczone, że anonimowa średniowieczna sentencja *Lux umbra Dei* powstała z inspiracji bogatego/bogatej w wielorakie symbolowe znaczenia żywego obrazu/metafory, zwanego/zwanej „jaskinią Platona”.

Gdy sublimowałem/konceptualizowałem powyższą medytację, przyszło mi na myśl kolejne, jakże dla tych rozważań istotne, skojarzenie, mianowicie, czy nie ma podobieństw, wręcz analogii, pomiędzy dopiero co przedstawioną interpretacją średniowiecznej metafory/sentencji *Lux umbra Dei* a wywodem przeprowadzonym nieco wcześniej? Pozwolę sobie zatem powtórzyć jedno z kluczowych zdań tamtej wcześniejszej analizy, ażeby sugerowana paralela była bardziej uchwytna/zrozumiała: „W tej osobliwej sferze porządek ów ma charakter przedgeometryczny, przedplatoński – absolutny, dlatego ikonozofom wieczystym przejawia się on pod postacią *stricte* archetypalnych światłocieniowych obrazów. Pojmuję je jako czyste, bezpośrednie powidoki Absolutu, czyli czegoś, co istnieje samo przez się, jest niematerialne, niesubstancjalne, niewidzialne, niedualne, a względem tych powidoków jest pierwotne/źródłowe – nadprzyrodzone”.

W eseju *Widzieć jasno w tajemnicy*¹⁷ między innymi piszę: „Gnostyk przede wszystkim dlatego nabywa »wiedzę«, że *doświadcza*, a nie dlatego *doświadcza*, że *wie*; jego »wiarą« jest wiedza wyrosła na fundamencie doświadczenia wewnętrznego. Innymi słowy: wiem lub usiłuję wiedzieć nie dlatego, że przeczytałem lub usłyszałem albo że mi powiedziano, lecz dlatego, że doświadczyłem. I jeszcze prościej: czego duchowo nie doświadczyłem, tego duchowo nie wiem”.

Odnosząc myśl wyrażoną w cytacie do odpowiedzi na trzecie pytanie, należy skonstatować, że to, co w niej wyraziłem, nie zostało pozyskane/wzięte z erudycji, z lektury oraz takich czy innych „akademickich zasobów”, tylko z intuicji, z duszy i z „zasobów” rzeczywistego/naturalnego doświadczenia ikonozofa wieczystego. A stało się tak dzięki temu, iż pobierałem i nadal pobieram intensywne lekcje u mistrzyni, która ma na imię Tradycja, również dlatego, że twórczo dialogowałem/dialoguję ze staro- i nowożytną kulturą ducha i myśli, ale nade wszystko dlatego, że nieustannie wsłuchuję się w „rady” mistrza wsobnego – któremu, jak sądzę, „doradza” zakotwiczone/rozbudzone we mnie „boskie ogniwo” (choć, może jest i tak, czego nie można wykluczyć, że ów mistrz oraz boskie ogniwo są tym samym) – i wdrażam je w poznawczą praktykę. I w tym też sensie przedstawiona/zarysowana w tej wypowiedzi hermeneutyczna wykładnia filozofii/Ikonozofii Wieczystej jest „moja”, a nie Steuchusa, Leibniza czy Gilsona.

W żywym historyczno-semantycznym losie/trwaniu pojęcia „filozofia wieczysta” – w jego konceptualnej, encyklopedycznej, uczonej interpretacji – jest tyle filozoficznych wykładni, odmian, odcieni, ilu definiowało je mistrzów; niestety, nie ma w tych opiniach jedności, pierwiastka jednoznacznie dla nich wspólnego.

Osobiście uważam, że na przestrzeni człowieczych dziejów na miano filozofii wieczystej (w tym Ikonozofii Wieczystej) zasługują tylko te filozoficzne szkoły,

17 Tenże, *Widzieć jasno w tajemnicy*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” (Warszawa) 1993, nr 3 (15).

dla których trwałym rdzeniem jest desygnat, do którego odwołuje zdefiniowane w moim wcześniejszym wywodzie określenie „stała transcendentna” – czyli nieprzemijający, niezmienny, wieczny, niematerialny byt, który z samej swej istoty jest bezwzględny – samoistnie stały.

Istoczyć wieczyście może się tylko to, co jest przedwieczne. Tylko Bóg, jako jedyna „Przedwieczność Ktora Jest”, stanowi dla wszelkich odmian filozofii wieczystej naturalne, jedyne, bezwzględne odniesienie – tylko On! Sposoby/rodzaje/formy, dzięki którym czy poprzez które dochodzi do duchowego „dialogowania” podmiotu poznającego z Nadprzyrodzonym, mogą mieć różne językowe oblicza oraz medytacyjno-mo-dlitewne techniki; jeśli na skutek tego dialogu osiągają głęboko mistyczny charakter, to ich przedstawienie-mo-myślne prezentacje, wyobrażenia, zawsze będą odwoływały do desygnatu skrytego za osobliwą metaforą „stała transcendentna”.

Kończąc odpowiedź na Twoje trzecie pytanie, Joanno, z całą mocą chcę podkreślić, że Ikonozofia Wieczysta nie jest żadnym „izmem”, nie jest żadną nowością! Jest tak wiekowym „nurtem duchowego poznania” jak wiekowa jest duchowość człowieka.

Postscriptum:

Jak dotąd na osiem pytań zadanych mi w otwartym pi-sanym wywiadzie przez Prezes ZPAP Okręgu Krakow-skiego Joannę Warchoń odpowiedziałem na trzy. Każde z nich jest dla mnie trudne, ale cenne, więc odpowie-dzi są rozważne, niespiesznie, w miarę, a nawet ponad miarę, wyczerpujące. Jestem za nie Pani Prezes bardzo wdzięczny, a także za to, że wyraziła zgodę na druk wywiadu w roczniku ISP UR „Warstwy”.

Propozycję druku wywiadu w „Warstwach” otrzy-małem od Redaktor Naczelnej pisma dr hab. Marleny Makiel-Hędrzak, prof. UR, na początku roku akade-mickiego 2019/2020. Wyraziła wtedy sugestię, ażebym rozmowę z Joanną Warchoń powiększył o odpowiedź na trzecie pytanie. Jest 6 kwietnia 2020 roku; tekst mam już za sobą. To ważna realizacja w moim analityczno-hermeneutycznym dorobku. Jej napisanie zawdzię-czam wręcz anielskiej cierpliwości *vel* niewinnemu uporowi Pani Profesor. Jako ikonozof wieczysty wierzę w to, że śp. Marlena Makiel-Hędrzak, przeistoczona w subtelny Byt Anielski, niezmiennie nadal roztacza światło swoich błękitnych skrzydeł nad/ponad Arty-stami WS UR, tak jak to czyniła na co dzień, gdy była pośród Nich/nas. To dlatego duchowe *vibrato* dwóch kompozycji mojego autorstwa powstałych *pro memo-ria* Marleny wybrzmiewa w kolorze Nieba.

Jestem wdzięczny Panu Redaktorowi Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego Bogdanowi Strycharzowi za zadowalającą mnie pod każdym względem redakcję tekstu, którą cechują: intelektualna/meryto-ryczna przenikliwość oraz perfekcyjny profesjonalizm. Należy też dodać, że osobista wysoka kultura Pana Re-daktora sprzyja twórczej z Nim współpracy.

Dziękuję Ziemowitowi Kościelnemu, grafikowi, mistrzowi cyfrowego instrumentarium, za warsztato-wą pomoc przy komponowaniu przeze mnie utworów, które zadedykowałem Marlenie.

Dziękuję dr hab. Jadwidze Sawickiej, prof. UR, peł-niącej obowiązki Redaktor Naczelnej „Warstw”, za życzliwą redakcyjną współpracę.

Tadeusz Gustaw Wiktor

Z Czesławą Frejlich o polskim wzornictwie rozmawia Tadeusz Zdzisław Błoński

Tadeusz Błoński: Cały okres wydawanego kwartalnika „2+3D” pod Twoją redakcją zapisał się w pamięci czytelników jako pasmo samych sukcesów, gdyż forma i zawartość nie miała wcześniej ani potem konkurencji. Chciałbym poprosić o odpowiedź na kilka pytań. Co było w naszym kraju interesującego we wzornictwie w ostatnich latach?



Tomasz Rygalik, fotel *Czesław*, produkcja Comforty od 2011, fot. E. Wińczyk & B. Górka

Czesława Frejlich: Kwartalnik ukazywał się w latach 2001–2016. To piętnaście lat, ale szczególnych dla wzornictwa i rozwoju kraju. W latach 90. państwowa gospodarka z jednej strony przechodziła trudny okres transformacji, a z drugiej na rynek zaczęło wchodzić wiele niewielkich firm prywatnych bazujących głównie na handlu. Po 2000 roku ten dziki kapitalizm okrzepł i zaczęto również wytwarzać dobra. Początkowo jako podwykonawca zachodnich produktów, ale w następnej dekadzie pojawiły się własne wdrożenia. Ten czas był potrzebny, abyśmy nauczyli się handlu, marketingu, reklamy, zarządzania i nowych technologii. Należy wziąć pod uwagę, że w latach 80. i 90., więc przez dwa dziesięciolecia, polska gospodarka znajdowała się w stanie zapaści. Było więc co nadrabiać. Wzornictwo, czy jak byśmy powiedzieli bardziej współczesnym językiem – dizajn, praktycznie narodził się od nowa. To

nie przypadek, że język polski odnotował tę przemianę. Początkowo przedsiębiorcy wzornictwo postrzegali jako narzędzie bardziej wizerunkowe. Nie zależało im na sprzedaży drogich wyrobów, ale na międzynarodowych targach chcieli pokazać coś nowego, „dizajnerskiego”. Chcieli być postrzegani nie tylko jako podwykonawcy. Klient polski był przecież biedny i przy zakupie przede wszystkim powodował się ceną. Zmieniło się to w następnej dekadzie, czyli po 2010 roku, gdy zaczęliśmy być nieco bardziej zamożnym społeczeństwem. Przeciętny miesięczny dochód na osobę wzrósł z 735 zł w 2004 roku do 14,75 zł w 2016. Równie ważni byli nowi, młodzi klienci. Urodzeni po 1989 roku, obyci z nowymi wzorcami za sprawą łatwości podróżowania i lepszej edukacji, zaczęli wymagać nowych, współczesnych produktów. Konsumenci zaczęli być bardziej wymagający i dotyczyło to zarówno lepszej jakości materiałów, wykonania i samych projektów. Choć przybywa w postępie geometrycznie dobrych produktów, już nie tylko wizerunkowych, ale sprzedażowych, to nadal wielu producentów oferuje tradycyjny asortyment. Widać to w naszym flagowym przemyśle, meblarstwie. W roku 2016 osiągnął wartość 42,45 mld złotych, a eksport wartość 9,56 mld euro. Jesteśmy szóstym producentem i czwartym eksporterem mebli na świecie. Mimo tak dobrych wskaźników niewiele przedsiębiorstw wprowadza nowe wzory. Większość to dostawcy komponentów lub wykonawcy gotowych produktów na zlecenia z innych krajów. Jak zauważa Tomasz Wiktorski, monitorujący polski przemysł meblowy, efektem takiego stanu rzeczy jest niska wartość wyrobów: „Średnia cena polskiego mebla wysyłanego na eksport wynosi 211 euro. Mebel niemiecki kosztuje 415 euro, a włoski 448. Oznacza to stratę 5,6 miliarda euro rocznie”¹. Z drugiej strony powstają firmy (lub marki) dostarczające na rynek meble zaprojektowane

¹ Cyt. za: C. Frejlich, *Dizajn udomowiony*, „2+3D”, 15.06.2011, //www.2plus3d.pl/artykuly/dizajn-udomowiony [dostęp: 19.09.2017].



Pociąg DMU BR632 Link dla Deutsche Bahn, projektant: dr hab. Bartosz Piotrowski, producent: PESA Bydgoszcz SA

przez czołowych polskich projektantów, czasem zagranicznych, nagradzane w międzynarodowych konkursach. Robiąc w 2018 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawę *Z drugiej strony rzeczy*², mogłam wiele z tych propozycji pokazać i nie było kłopotu z wyborem. Na te sprzyjające warunki trafiło pokolenie projektantów, wyjeżdżających na studia czy stypendia w ramach programów edukacyjnych Erasmus i Sokrates, praktykujących w zachodnich biurach projektowych, a nawet mieszkających za granicą i pracujących dla polskich klientów lub odwrotnie. Młodzi odważniej wchodzi na rynek, zakładają studia, czasem zatrudniając większy zespół, jak: Maja Gaszyniec (Studio Gaszyniec, 2013), Marta Niemywska-Grynasz i Dawid Grynasz (Grynasz Studio, 2010), Krystian Kowalski (Krystian Kowalski Industrial Design, 2013), Katarzyna Borkowska i Tomasz Pydo (Kabo & Pydo, 2011), Paulina Ryń i Jacek Ryń (Razy2 Grupa Projektowa, 2008), Jadwiga Husarska-Sobina (Studio Projektowe Husarska, 2014). Teraz jesteśmy świadkami kolejnych zmian. Jest to związane z podważaniem paradygmatu wzrostu produkcji, który – jak się okazało – prowadzi do nadmiaru, do wyczerpywania się nieodnawialnych surowców, do kryzysu ekologicznego.

Tadeusz Błoński: Mam czasami wątpliwości co do wartości, jaką wnosi dizajn. Czy to nie jest bardziej kategoria mody, czy wytwarzania nowych produktów za wszelką cenę?

Czesława Frejlich: Pewnie mamy wiele takich przykładów, szczególnie w czasach nadmiaru produktów, gdy za wszelką cenę wytwórcy chcą wprowadzić nowe wyroby, żeby wyróżnić się na rynku i przyciągnąć klientów. Widać to nie tylko na targach, ale i w sklepach. Nabywcy zaczynają mieć kłopot nie z brakiem jakiegoś produktu, który zaspakajałby ich potrzeby, ale z wyborem. Stąd szerząca się kastomizacja polegająca na – jednak jeszcze w pewnym zakresie – definiowaniu produktów przez samych nabywców. Dzieje się to za sprawą nowych, cyfrowych narzędzi produkcyjnych dających możliwości bardziej elastycznego procesu wytwarzania, ale i za sprawą zmiany sprzedaży poprzez Internet. Jak sądzę, to dopiero początek tych zmian. Widzimy również inną tendencję. Wiele wyrobów znika z rynku na rzecz usług. Przykładem niech będzie smartfon, w którym mamy od kilku do kilkudziesięciu produktów, jak: gazety, książki, aparat fotograficzny, kamerę filmową, kompas, mapy itp. To wszystko wymaga projektowania. Nie jest to już XX-wieczne podejście do dizajnu, w którym produkt fizyczny był najważniejszy. Zaczynają liczyć się takie czynniki, jak: doświadczenie użytkownika – bo wymaga tego skomplikowane środowisko cyfrowe, projektowanie uniwersalne – bo zwiększa się liczba osób starszych gotowych płacić za produkty dostosowane dla swoich potrzeb, czy projektowanie prospołeczne i proekologiczne – bo zmieniają się wartości. Jednym słowem dizajn zmienia się, tak jak zmienia się społeczeństwo.

Tadeusz Błoński: Czy społeczeństwo rozumie potrzebę rozwoju dizajnu?

Czesława Frejlich: Myślę, że nie każdy w społeczeństwie rozumie potrzebę rozwoju dizajnu, nie tylko u nas. Niemniej jednak producenci muszą. Wielu z nich chcących się rozwijać szuka na różne sposoby wyróżnienia się na rynku. To dotyczy również naszego kraju. Prawdę powiedziawszy, wzornictwo jest stosunkowo tanim narzędziem pozyskiwania klientów. Nowe produkty, które najczęściej wymagają kosztownych badań – materiałowych, technologicznych czy jakichkolwiek innych – wymagają dużych nakładów finansowych, przygotowanej kadry naukowej i gotowego na to przemysłu chcącego inwestować duże środki. Natomiast projektanci wzornictwa, współpracując z przemysłem, najczęściej polepszają wartości użytkowe, ergonomiczne, zmieniają lub nadają nową formę produktom, znajdują nowe sposoby promocji. W gruncie rzeczy każdy nowy produkt wymaga takich działań. Można to robić po amatorsku, czy jak to do niedawna miało miejsce, poprzez kopiowanie, ale coraz więcej firm zdaje sobie sprawę, że zatrudnienie projektantów jest znacznie skuteczniejsze i w ostatecznym rozrachunku tańsze. Tak też się dzieje. W Polsce pomocne

² Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, 6 kwietnia – 19 sierpnia 2018



Agata Kulik-Pomorska, Paweł Pomorski, fotel *Blow*, produkcja Malafor, 2011

w rozwoju innowacyjności przemysłu, w tym dizajnu, były unijne dotacje. W latach 2007–2013 otrzymaliśmy fundusze, które zostały przeznaczone m.in. na powołanie do życia centrów dizajnu, organizowanie wystaw czy konkursów. Ta pomoc w niewielkim stopniu przyczyniła się do poprawy poziomu wzornictwa w firmach produkcyjnych, ale zwiększyła świadomość społeczną. Następne wsparcie finansowe przyznano Polsce na lata 2014–2020 i teraz wzmacniają one nasz przemysł. Tym razem pieniądze kierowane są wprost do firm, które opracowując nowy produkt, zatrudniają projektantów. Mimo wielu pozytywnych zmian w raporcie Komisji Europejskiej *Europa 2020 w Polsce*³ nisko ocenia się innowacyjność polskiej gospodarki. Jak widzimy, czynione są wysiłki w tym kierunku, ale ich efekty nie zawsze są zadowalające. Tego typu przemiany nie zachodzą z dnia na dzień, to proces długotrwały. Zmiany jednak widzimy. Odbiorców dizajnu, czyli konsumentów – tych, którzy kupują i tych, którzy upatrują we wzornictwie wartości kulturowych przybywa, szczególnie w młodym pokoleniu. Mamy przynajmniej trzy ważne festiwale dizajnu (w Łodzi, Gdyni, Poznaniu), mamy konkursy (*Dobry Wzór*, *Śląską Rzecz*), pokazujemy dizajn za granicą jako część naszej kultury. To tylko niektóre działania świadczące o tym, że dziedzina rozwija się i jest społecznie akceptowana. Kupujący też są znacznie bardziej wybredni, o czym świadczy zmieniający się asortyment większości polskich firm, ale i zagranicznych, które zaczynają traktować polski rynek już jako bardziej wymagający.

Tadeusz Błoński: Czy możesz podać konkretne przykłady twórców i projektantów, którzy wpływają na jakość wzornictwa w Polsce?

Czesława Frejlich: Takich mamy wielu i pewnie, jak podam niektórych, innym będzie przykro, że ich pominęłam. Aby odpowiedzieć, wymienię jedynie czterech projektantów, których działania – z różnych powodów – były ważne i wpłynęły na kształt polskiego wzornictwa. Jeszcze raz podkreślam, należy traktować te nazwiska jako przykłady, a nie obiektywny wybór. Tomek Rygalik jest niewątpliwie na naszym rynku dobrze rozpoznawalnym dizajnerem. Wykształcony w Pratt Institute w Nowym Jorku (1999) i w Royal College of Art w Londynie (2005), z doświadczeniem w kilku zagranicznych firmach, powrócił w 2008 roku do Polski. Nasi producenci, jeszcze mało rozumiejący wzornictwo, ufali mu bardziej niż wykształconym w Polsce projektantom. W przełomowych latach pierwszej dekady XXI wieku mógł projektować odważniej. Niewątpliwie wpłynęło to edukacyjnie, również na konsumentów, gdyż często prezentowano jego twórczość w lajfstajlowych magazynach. Jako projektant, głównie mebli, współpracował z wieloma firmami, m.in.: Noti, Paged Meble, Comforty, Tre. Odświeżył dość konserwatywną ofertę i pokazał, że wzornictwo pełni nie tylko funkcje wizerunkowe. Efekt tego taki, że nabywca zaczyna doceniać wzornictwo i jest gotów, jak wykazały badania, zapłacić za meble 20 procent więcej, jeśli są dobrze zaprojektowane. Takim ważnym komunikatem społecznym był specjalny projekt Tomka Rygalika wyposażenia m.in. w meble i lampy towarzyszącego międzynarodowym spotkaniom w czasie polskiej prezydencji w Unii w roku 2011. Już nie tylko sztuka czy folklor, ale i wzornictwo zaświadczało o naszej kulturze i kondycji wytwórczej. Innym przykładem jest Bartosz Piotrowski, który wykonał kilkanaście projektów pociągów dla Pesa Bydgoszcz. Zmiany własnościowe najgorzej obeszły się z dużymi producentami, którym w większości nie udało się podźwignąć i musieli ogłosić upadłość. Narodziły się jednak nowe, jak bydgoska Pesa, która w 2001 roku z Zakładu Naprawczego Taboru Kolejowego przekształciła się w producenta. Za sprawą wymiany w Polsce taboru kolejowego i tramwajowego oraz kontraktów zagranicznych wyrosła na dużego producenta i eksportera. Przyczynił się do tego dizajn, do którego producent przekonał się jako do skutecznego narzędzia ułatwiającego wygrywanie przetargów. W roku 2005 zatrudniono Bartosza Piotrowskiego, absolwenta gdańskiej ASP, który zorganizował w firmie pokaźne biuro odpowiedzialne za wzornictwo. Od tego czasu opracował tam wzorniczo kilkanaście pojazdów, m.in. pociągi – *Bydgostię* (2008), *Elfa* (2010), *Darta* (2015), lokomotywę *Gamma* (2012), tramwaje – *Swing* (2010), *Jazz* (2014), *Krakowiak* (2015). Niewątpliwym sukcesem okazał się pociąg do przewozów regionalnych i aglomeracyjnych *DMU Link*, który powstał jako oferta eksportowa na rynki zachodnie. Innym przykładem

3 2017 European Semester: Country Report – Poland, European Commission, https://ec.europa.eu/info/files/2017_european_semester_country_report_poland_en [dostęp: 8.11.2017].

jest twórczość małżeństwa Agaty Kulik-Pomorskiej i Pawła Pomorskiego. Byli oni jednymi z pierwszych, którzy na polskim gruncie zaczęli nie tylko projektować i produkować, ale wzięli na siebie ciężar promocji i sprzedaży. Studio Malafor założyli w 2004 roku. Jak mówią, „poszukujemy nowego zastosowania dla powszechnie znanych materiałów”, np. dakronu, z którego skonstruowali pneumatyczne fotele (m.in. siedzisko *Blow*, 2011)⁴. W tradycyjnym rzemiośle artystycznym, zajmującym się przedmiotami użytkowymi, głównym polem działania jest stylizacja i dekoracja. To one określają kształt mebli, wzór na tkaninie czy zdobienia na ceramice. „Nowe rzemiosło” to wytwory niskoseryjne, przy opracowywaniu których wykorzystuje się metody projektowania typowe dla wzornictwa. Bazują one na pomysły – na dostrzeżeniu nowej potrzeby lub na lepszym sposobie zaspokajania potrzeby znanej, na innym zdefiniowaniu funkcji, nietypowym wykorzystaniu materiału czy zastosowaniu starych technik dla nadania wyrobom współczesnej formy lub dekoracji. W ostatnim czasie takich inicjatyw widzimy wiele, szczególnie dotyczy to młodych, opuszczających mury uczelni i szukających swojego miejsca w zawodzie.

Tadeusz Błoński: Czy wzornictwo wymaga większego wsparcia ze strony ośrodków decyzyjnych? Co może pomóc w rozwoju dizajnu?

Czesława Frejlich: Wzornictwo okrzepło, co nie oznacza, że nasza gospodarka jest innowacyjna. W firmach robione są audyty wzornicze, nawet przestrzenie publiczne zaczynają wyglądać nieco lepiej. Pewnie przemysł sobie poradzi, jak również samorządy. To, czego nam brakuje, to rzetelnej krytyki dizajnu. Cały czas w społecznym odczuciu dizajn łączony jest z estetyzacją czy dekorowaniem, dlatego często tę dziedzinę lokuje się w trendach i modzie, a nie w społecznych wartościach. Krytyka jest nieodzowna, bez niej profesja ucieka albo w komercję, gdzie jedynym wyznacznikiem jest zysk – choć to ważny czynnik, albo w unikaty chcące pretendować do miana sztuki, a to się nie udaje. Krytyka jest konieczna, bo dizajn, jak każde projektowanie, to wyobrażanie sobie kształtu przyszłości. O tym trzeba rozmawiać, bez tego nasze działania będą jałowe. Szczególnie teraz, gdy jesteśmy świadkami zmieniających się wartości.

Tadeusz Błoński: Dziękuję bardzo za rozmowę.

⁴ C. Frejlich, D. Lisik, *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000–2013*, 2+3D, Kraków 2014, s. 13.

Z Iwoną Demko o jej książce *Zofia Baltarowicz-Dzielińska. Pierwsza studentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* rozmawia Agata Sulikowska-Dejena

Agata Sulikowska-Dejena: Rok 2018 był rokiem w wielu aspektach szczególnym. W Polsce świętowano 100-lecie niepodległości. Dla kobiet oznaczało to 100-lecie praw wyborczych. W Krakowie na ten rok przypadł jeszcze jeden ważny jubileusz, mianowicie 200-lecie Akademii Sztuk Pięknych. W związku z nim zainicjowałam obchody 100-lecia kobiet w ASP w Krakowie, a historię pierwszej studentki opisałam w wydanej wówczas książce pt. *Zofia Baltarowicz-Dzielińska. Pierwsza studentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*.

Iwona Demko: Na 2018 rok przypadła 200. rocznica utworzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 14 grudnia 1918 r. na posiedzeniu grona profesorów podjęto decyzję o dopuszczeniu kobiet do studiowania. Było to dokładnie 100 lat po tym, jak swoje studia rozpoczęli w tej uczelni mężczyźni. Mimo tego, że podjęto taką decyzję oficjalnie dopiero 14 grudnia 1918 r., kobiety były już obecne na uczelni. Pierwsza z nich została przyjęta na akademię w październiku 1917 r. Była to Zofia Baltarowicz-Dzielińska. Studiowała ona rzeźbę w pracowni prof. Konstantego Laszczki jako „uczennica nadzwyczajna”, co oznaczało, że nie można jej było wpisać na oficjalne listy studentów. Dla historyków była studentką-duchem. Tymczasem nasza obecność po latach jest pamiętana tylko wtedy, gdy została zapisana w dokumentach. Dlatego pamięć o Zofii nie przetrwała próby czasu. O tym, że była pierwszą studentką, wiedzano za jej życia, bo sama o tym przypominała. Pamięć tę pielęgnowała jeszcze jej córka Danuta Dzielińska. Po jej śmierci zapomniano o Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej.

Agata Sulikowska-Dejena: Dlaczego właśnie temat pierwszej kobiety-studentki ASP tak Cię zainteresował?

Iwona Demko: W 2016 r. poszłam do naszego archiwum, aby poszukać informacji o pierwszych studentkach. Nie znałam ani jednego nazwiska. Pomyślałam, że jako pedagożka ASP powinnam znać kobiety, które studiowały przede mną. Ciekawiło mnie, kto przetał szlak. Znalazłam listę z 17 nazwiskami kobiet, które ukończyły pierwszy semestr w 1919/1920 r. Zaczęłam szukać ich śladów i wtedy natrafiłam na Zofię.

Agata Sulikowska-Dejena: Poczulaś powinność poznania kobiet, które przetały szlak. Czy Twoje koleżanki studentki zdają sobie sprawę z tego, jaka walka została stoczona przez ich poprzedniczki oraz jak w sumie krótka jest historia obecności kobiet na uczelniach artystycznych?

Iwona Demko: Do tej pory nikt się na akademii tym tematem nie interesował. Myślę, że gdyby nie moje feministyczne zamiłowania, pewnie nie poszłabym do archiwum. Być może nie przyszłoby mi to do głowy. Wszyscy uczymy się w szkole historii, jednak raczej nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że historia jest pisana z perspektywy mężczyzny. Dopiero gdy zaczynamy się tym interesować, okazuje się, że opowieść zupełnie inaczej wygląda, kiedy jej autorką jest kobieta. Oczywiście jest to związane ze specyficznymi rolami, jakie na przestrzeni wieków były (i nadal są) przypisane konkretnej płci. Większość osób nie zastanawia się, od kiedy kobiety mają możliwość studiowania, przyjmując, że był to ten sam czas dla wszystkich. Ze zdziwieniem odkrywają, że kobiety nie miały dostępu do nauki i że musiały o niego walczyć. Świadomość tych różnic wiele wyjaśnia, np. to, dlaczego mamy tak mało znanych kobiet w historii. Gdy powiedziałam na uczelni o stuletniej nieobecności na niej kobiet, wiele osób było bardzo zaskoczonych.

Agata Sulikowska-Dejena: Zofia Baltarowicz-Dzielińska miała poczucie swojej wyjątkowości, jej historia jest o tyle smutna, że przez całe swoje życie sumiennie pisała własną autobiografię, ale to i tak nie uchroniło jej od zapomnienia.

Iwona Demko: Poczucie wyjątkowości, które towarzyszyło Zofii, było (i jest ciągle) rzadko spotykane wśród kobiet. Kobiety były wychowywane w przynależnym ich płci poczuciu skromności, co w życiu codziennym przekłada się na niedoceniecie i umniejszanie własnego wysiłku. Wielu kobietom cały czas z trudem przychodzi walczenie o swoje prawa, a nawet dostrzeganie swojego wysiłku i znaczenia. To oczywiście powoli się zmienia. Jednak, jeżeli weźmiemy pod uwagę te elementy wychowania kobiet, tym bardziej zadziwiająca staje się postać Zofii. Zofia przez dużą część swego życia pisała dziennik. W przypadku Zofii jej dzienniki ułatwiły jej potem spisanie swojej autobiografii. Już samo to, że była pierwszą studentką na krakowskiej

ASP, wydawało jej się wystarczające, aby stać się bohaterką autobiografii. Pozostała czynną rzeźbiarką do końca życia. Ale nawet kobiety-artystki nie zdobywały się wówczas na sporządzenie własnej autobiografii.

Agata Sulikowska-Dejena: Powstaje pytanie, dlaczego zrobiła to Zofia?

Iwona Demko: Być może wpływało to z faktu konieczności sprostaniu oczekiwaniom rodziców, którzy pragnęli mieć syna. Być może chciała być jak mężczyzna i robić to, co oni, czyli studiować rzeźbę, nawet jeśli wszyscy dookoła jej powtarzali, że kobiet do akademii nie przyjmują? Gdyby nie zostawiła swojej autobiografii, nie rozsyłała swoich życiorysów, nie udzielała wywiadów, czyli gdyby się tak nie starała, aby o niej pamiętano, odeszłaby w zapomnienie. Po jej śmierci jej córka pisała listy do Polskiej Akademii Nauk w Warszawie z prośbą, by umieszczono nazwisko jej matki w *Słowniku artystów polskich*. Tam też po śmierci Danuty trafiły materiały dotyczące obu artystek. W swoich poszukiwaniach śladami Zofii najpierw dotarłam do spadkobierczyni Danuty, a ta powiedziała mi o dużym pudle dokumentów, które zostały wysłane do Warszawy. Jednak, kiedy tam dotarłam, czekała na mnie skromna teczką, z kilkoma wycinkami z prasy dotyczącymi Zofii. Dopiero moja determinacja spowodowała odnalezienie dużego niepodpisanego pudła, które leżało w archiwum. Jest bardzo wiele nieodkrytych historii kobiet. Być może dlatego, że do tej pory historię pisali głównie mężczyźni interesujący się siłą rzeczy innymi mężczyznami. Teraz jest coraz więcej kobiet naukowczyń, które materiałem swych badań czynią inne kobiety.

Agata Sulikowska-Dejena: Z wielkim zainteresowaniem czytałam o dzieciństwie i młodości Zofii. Szczególnie zaciękała mnie patriotyczna atmosfera w jej w domu. Wszyscy uważali, że należy służyć ojczyźnie; najpierw walczyć o jej wyzwolenie, a następnie o jej rozwój. Matka Zofii była kobietą bardzo zaangażowaną w pracę społeczną i tak też widziała przyszłość córki. Tymczasem ta chciała służyć Polsce swoim talentem, rzeźbiąc. Matka nie chciała zaakceptować tej decyzji, nie chciała, by jej córka była artystką. Otwartość matki miała zatem konkretne granice?



Zofia Dzielińska w swojej pracowni przy ul. Kurkowej 3 we Lwowie, około 1932, archiwum ASP w Krakowie. Zakład fotograficzny L. Wieleżyński

Iwona Demko: Były to granice wytyczone przez epokę, w której żyły. Polska była pod zaborami. Kolejne pokolenie Polaków rosnęło bez wolnej ojczyzny. Rodzina Zofii tak jak i wiele innych pragnęła odzyskania niepodległości. Kobieta miała służbę ojczyźnie przekładać na pielęgnowanie patriotycznych uczuć w domu i w rodzinie, być wzorową matką i gospodarną żoną. Dodatkowo mogła realizować szczytne cele w pracy społecznej. Tak też robiła matka Zofii. Jej córki wspominały, że matka zawsze była na jakimś zebraniu. Tego też oczekiwała od swoich córek. Janina, młodsza siostra Zofii, wypełniła swoją powinność. Skończyła słynną szkołę dla dziewcząt w Snopkowie, gdzie uczono panny prowadzenia gospodarstwa. Szybko wyszła za mąż i urodziła trójkę dzieci. Zajmowała się dbaniem o dom. Natomiast Zofia chciała się uczyć. Matka Zofii powtarzała, że nie zniesie w domu emancypantki. Dlatego nie chciała, by córki zdobyły wyższe niż domowa nauka wykształcenie, a już na pewno nie myślała o tym, aby studiowały. Zofia była bardzo uparta. Jej pragnienia wspierał ojciec, który rozumiał ją i jej pasję rzeźbienia. Tak jak i Zofia uważał, że poprzez sztukę można służyć ojczyźnie. Dlatego Zofia traktowała swoją pracę artystyczną misyjnie. Marzyła również o tym, aby pod przebraniem mężczyzny walczyć o odzyskanie niepodległości na froncie. To marzenie pozostało niespełnione. Pełniła rolę kurierki, za co została potem odznaczona Krzyżem Walecznych. W swojej autobiografii pisała, że niestraszna była dla niej świadomość ewentualnej śmierci, natomiast prawdziwą torturą było to, że musiała przy wypełnianiu misji kurierki kłamać. Brzydziła się kłamstwem. Poza tym również nigdy nie płakała.



Zofia Baltarowicz-Dzielińska z córką Danutą Dzielińską, archiwum ASP w Krakowie

Agata Sulikowska-Dejena: W trakcie lektury książki wielokrotnie ogarniało mnie uczucie niedowierzania, a zarazem ulgi, że żyjemy w zupełnie innych czasach. Na przykład, czytając o dość specyficznych komplementach, jakimi raczyli Zofię w pracowni rzeźby jej koledzy, zastanawiałam się, czy mieli oni poczucie niestosowności takich komentarzy, czy też takie refleksje były wówczas czymś normalnym?

Iwona Demko: Myślisz pewnie o sytuacji, kiedy koleżdy Zofii powiedzieli jej: „Koleżanka Baltarowicz nie jest kobietą – koleżanka Baltarowicz to człowiek”. Oczywiście zarówno w ich mniemaniu, jak i samej Zofii był to nie lada komplement. Jak zapisała w swoich wspomnieniach, była to „bardzo wymowna pochwała”, z której najwyraźniej była dumna. Kiedy Zofia dostała się do pracowni rzeźby prowadzonej przez prof. Konstantego Laszczkę, była jedyną kobietą i starała się w milczeniu pracować. Podkreślała fakt, że nie wykazywała „kobiecej gadatliwości”, dzięki czemu nie przeszkadzała kolegom w pracy. To podobno spowodowało ich szacunek i wspomnianą już pochwałę. Rzeczywiście dzisiaj nie odczytujemy tego jako komplementu. Wiemy, że kobieta jest człowiekiem, w związku z tym cytowane powyżej zdanie brzmi absurdalnie. Mimo upływu czasu i coraz większej emancypacji kobiet są jednak jeszcze sytuacje, z którymi mamy problem. Wiele kobiet na przykład stroni od używania feminatywów. Wolą mówić o sobie w formie męskiej. Była dyrektorka Muzeum Narodowego w Krakowie Zofia Gołubiew lubiła powtarzać, że ona nie jest dyrektorką, tylko dyrektorem, bo dyrektorki są w przedszkolach.

Wypierała się w ten sposób swojej kobiecej tożsamości i równocześnie dystansowała się wobec kobiet pracujących na stanowiskach dyrektorek w przedszkolach. Wtedy taka deklaracja nie raziła. Teraz brzmi już inaczej, ale nadal wiele kobiet wypiera swoją kobiecość i to, co postrzegane jest jako kobiece. Boimy się koloru różowego czy łez. Cały czas przekazuje się w procesie socjalizacji, że „babskie jest gorsze”. Określenie „być jak baba” jest nadal negatywne – co jest najlepszym świadectwem tego, że proces równouprawnienia kobiet ciągle jeszcze trwa. Wiele kobiet nieświadomie unika tego, co przypisane jest do rezerwuaru cech kobiecych. Tak jak Zofia unikała w pracowni gadatliwości. Niejednokrotnie nie potrafimy wspierać innych kobiet, stawać w ich obronie. Bo wtedy dajemy dowód przynależności do „słabszej” grupy. Jeszcze nie wiemy, jak wielką siłę ma głos zbiorowy, wypowiedziany nie przez jedną kobietę, ale przez wiele kobiet. Musimy się tego uczyć. To doda nam siły.

Agata Sulikowska-Dejena: Poprzez swoją książkę starasz się aktywizować kobiety i pokazać im, że ich historia jest ważna. Na końcu pozostawiłaś puste strony z nagłówkiem *Twój życiorys* – miejsce na życiorysy czytelniczek. Wcześniej umieściłaś własną biografię.

Iwona Demko: Nigdy wcześniej nie zdobyłabym się na taki gest. W dodatku w książce, której nie ja jestem bohaterką. Kiedyś wydawało mi się to egocentryczne. Teraz myślę o tym inaczej. Zofia nauczyła mnie tego, że trzeba dbać o swoje osiągnięcia. Poza tym pisanie historii o innych kobietach przestaje być mniej prestiżowe. Zaczyna wręcz panować moda na „herstorię”. Powstaje coraz więcej książek biograficznych poświęconych kobietom. W ostatnim czasie zostały wydane książki o Kobro¹, Berezowskiej², Stryjeńskiej³, czy najnowsza o Jaremiance⁴. Zaczynamy powoli również interesować się tym, co działo się z osobami, które nie „grały pierwszych skrzypiec”. Myślę tutaj o książce *Służące do wszystkiego* Joanny Kuciel-Frydryszak o kobietach, które należały do najniższego szczebla hierarchii służby domowej (często nieznanych z nazwiska). Oczywiście autorkami tych książek są kobiety. Po latach skupionych na historii dotyczącej mężczyzn przyszedł

1 Małgorzata Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

2 Małgorzata Czyńska, *Berezowska. Nagość dla wszystkich*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.

3 Angelika Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

4 Agnieszka Dauksza, *Jaremianka. Biografia*, Znak, Kraków 2019.

czas na pisaną z perspektywy kobiet – „herstorię”⁵. Rzeczy dotąd nieistotne stają w centrum uwagi. Historia każdej kobiety jest ważna. Opisanie życia codziennego za sto lat stanowić będzie cenne źródło informacji. Dziewczynki socjalizowane zgodnie z powiedzeniem „siedź cicho w kącie, a znajdą cię” nie są przyzwyczajone do skupiania uwagi na sobie. Nie doceniają swoich osiągnięć, wolą być na drugim planie. Spisanie własnego życiorysu to jednocześnie uwierzenie w to, że ma on jakąś wartość, że może być istotny dla kogoś innego. Kobiety rzadko tak myślą o sobie. W dużym stopniu wynika to również z tego, że nauczyliśmy się doceniać jedynie osiągnięcia w życiu publicznym, bagatelizując te z życia prywatnego. Stało się tak z prostej przyczyny. W jednej sferze życia do tej pory dominowali mężczyźni, w drugiej kobiety. Aby napisać swój życiorys, trzeba go przemyśleć, zrozumieć, że ma on wartość, zmierzyć się z tym, co nie było w nim dobre, zebrać siły na spisanie wszystkiego i odwagę powiedzenia wielu rzeczy na głos. Na końcu książki o Zofii zamieściłam puste strony, tak, aby czytelniczka mogła wpisać swój własny życiorys, a zanim to zrobi, przejść proces, który opisałam. Wierzę, że z pozoru zwykłe spisanie (szczerego) życiorysu zawierającego nie tylko elementy z życia zawodowego, ale i prywatnego doda siły i wiary w siebie. W ramach *Roku Kobiet z ASP* postanowiłam również zorganizować akcję zbierania życiorysów wszystkich kobiet, które kiedykolwiek zetknęły się z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie. Akcja skierowana jest do absolwentek, studentek, doktorantek, pedagożek, a także pań pracujących w administracji, modelek, pań pracujących na portierniach – wszystkich KOBIEC związanych z ASP w Krakowie. Życiorysy zbieram do końca grudnia 2019 r. Potem chcę je zdeponować w archiwum ASP w Krakowie. Może za sto lat ktoś trafi na ten zbiór.

Agata Sulikowska-Dejena: Na koniec chciałabym Cię zapytać, czy planujesz kontynuować pracę nad zapomnianymi artystkami i opisać kolejne biografie, których, jak podejrzewam, jest wiele.

Iwona Demko: Otrzymałam w tym roku stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i do końca 2019 r. jestem zobowiązana do oddania tekstu kolejnej książki. Właściwie wracam do tematu, od którego wyszłam, czyli do listy 17 kobiet, które jako pierwsze ukończyły semestr 1919/1920 na naszej akademii. Oprócz tego dodałam dwa nazwiska kobiet, które nie zostały tam ujęte, ale wiem, że również

wtedy studiowały. Była to przyjaciółka Zofii, Izabella Polakiewicz (po mężu Wichlińska), oraz Zofia Rudzka. Obydwie studiowały na kursach prof. Wojciecha Weissa. Opisuję również szkoły prywatne, jakie istniały dla kobiet przed dopuszczeniem ich na akademię, a także starania, jakie kobiety czyniły, aby przełamać opór uczelni. Prześledzenie losów – w większości nieznanych – 19 kobiet nie jest prostym zadaniem. Prowadzę rozliczną korespondencję (w której powoli zaczynam się gubić) z archiwami w całej Polsce. Moje tegoroczne wakacje poświęciłam na zbieranie materiałów. Czekałam na wyjazdy i kwerendy, siedzenie w archiwach, ale również spotkania z różnymi osobami, które są spokrewnione z pierwszymi studentkami. Nie jestem z wykształcenia historyczką, w związku z tym do swego zadania podchodzę intuicyjnie i niestereotypowo, sięgając po różnego rodzaju środki. Zdarza mi się puścić bez zapowiedzi do drzwi, pod adresy, na które natrafiam w poszukiwaniach. Z powodu dużej odległości czasowej zwykle takie działania skazane są na niepowodzenia – nikt z obecnych mieszkańców nie pamięta, kto mieszkał w ich mieszkaniu 70 lat wcześniej. Jednak już nieraz przekonałam się, że zdarzają się niespodzianki. Sytuacje, które z pozoru wydają się mało owocne, okazują się doprowadzać do istotnych informacji. W przypadku Zofii miałam niezwykle szczęście. Zachęcona takim odkryciem teraz uparcie szukam kontaktu z potomkami, wierząc, że zachowali oni jakieś listy, osobiste notatki, zdjęcia. Informacje dotyczące życia prywatnego, które dla mnie jest zawsze bardzo istotne. Niestety, potomkowie rzadko kiedy dbają o spuściznę, nie przywiązują do niej wagi. Najczęściej dokumenty trafiają do kosza po śmierci osoby, której dotyczą. Ten wątek badań „herstorycznych” w moim życiu bardzo wiele mnie nauczył. Zaczęłam doceniać trud przygotowywania katalogów, jako dokumentacji wystaw. Wcześniej zupełnie nie przywiązywałam do nich wagi. Zaczęłam zwracać uwagę na konieczność podpisywania fotografii. Dowiedziałam się również, jak bardzo utrudnia śledzenie losów kobiet przyjmowanie nazwisk po mężu. Nagle kobieta przestaje istnieć, pojawia się jakaś nowa osoba o innym nazwisku. Kiedy uda się już wysledzić to nowe nazwisko, kobieta ma córkę, która również zmienia nazwisko. Nigdy wcześniej nie myślałam o tym, że zmieniając nazwisko, kobiety wykreślają się z historii, a ta staje się o wiele trudniejsza do napisania. Nauczyłam się również dbać o własne dokonania. Tego nauczyła mnie Zofia.

Agata Sulikowska-Dejena: Dziękuję bardzo za spotkanie i rozmowę.

5 Z języka angielskiego: *his* – jego, *her* – jej.

Z Michałem Suchorą, kuratorem projektu *Spragnieni piękna*, rozmawia Dobrochna Minich

Dobrochna Minich: Rozmawiamy w siedzibie Stowarzyszenia Przyjaciele MNW. Czym zajmuje się ta organizacja?

Michał Suchora: Stowarzyszenie Przyjaciele MNW to sformalizowana grupa osób prywatnych, które łączy poczucie odpowiedzialności za Muzeum i zainteresowanie sztuką. Członkowie zarządu to ludzie wywodzący się z bardzo różnych środowisk, mający różne doświadczenie zawodowe. Są wśród nas prawnicy i prawniczki, specjaliści i specjalistki od PR, historycy i historyczki sztuki. Naszą podstawową działalnością jest animowanie wydarzeń dedykowanych członkom Stowarzyszenia (jest ich kilkuset). Są to oprowadzania po wystawach, wykłady, spotkania z kuratorami MNW.

Dobrochna Minich: Stowarzyszenie jest też organizatorem projektu *Spragnieni piękna*

Michał Suchora: Tak, to wisienka na torcie, kulminacja naszej całorocznej pracy. Każdego roku projekt ma inny temat. Może to być epoka, postać wybitnego artysty albo, jak to miało miejsce w tym roku, motyw związany z aktualnie odbywającą się w MNW wystawą czasową. Głównym wydarzeniem jest bal charytatywny, który odbywa się co roku w ostatni poniedziałek



Karol Radziszewski, modyfikacja stolika *Pelagie*, fot. E. Wińczyk

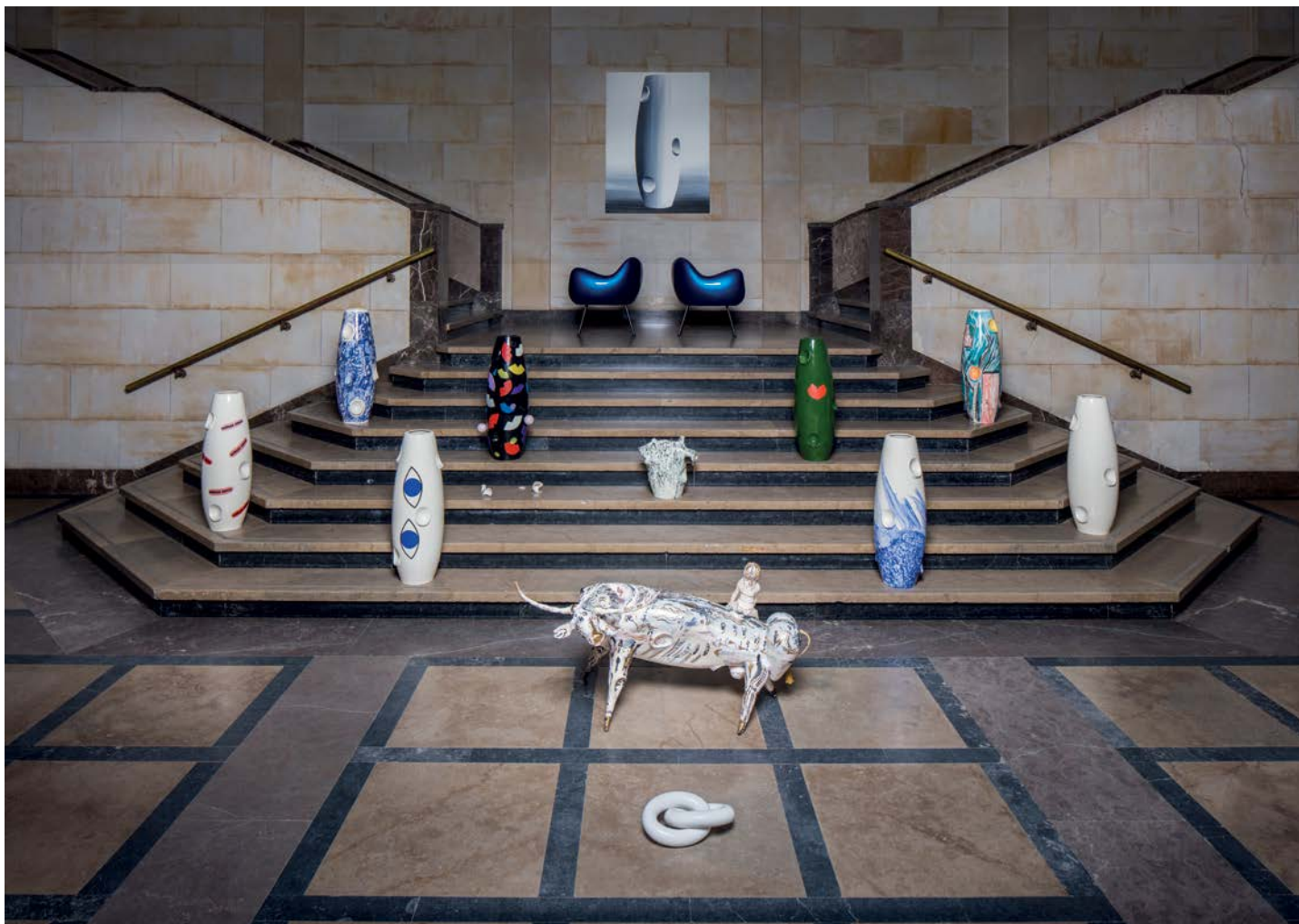
karnawału, oczywiście w Gmachu Głównym MNW. Po uroczystej kolacji, a jeszcze przed pierwszym walcem, ma miejsce aukcja charytatywna prowadzona przez Juliusza Windorbskiego.

Dobrochna Minich: Kalendarz pełen jest aukcji charytatywnych, na które artyści przekazują swoje prace. Czym więc różni się Wasza inicjatywa?

Michał Suchora: Z ręką na sercu mogę powiedzieć, że nasza aukcja jest wyjątkowa i to pod wieloma względami. Przede wszystkim wszystkie licytowane przedmioty powstają specjalnie na tę okazję, nie można więc ich kupić nigdzie indziej. Poza tym każdy z nich jest wynikiem współpracy pomiędzy zaproszonym do współpracy projektantem a grupą artystów. W pierwszej edycji 10 artystów pracowało na stole *Pelagie* projektu Doroty Koziary, który produkuje firma Comforty. W zeszłym roku pracowaliśmy na słynnym wazonie OKO Malwiny Konopackiej, a w tym zaprosiliśmy do współpracy studio architektoniczne Mood Works.



Maurycy Gomulicki, modyfikacja stolika *Pelagie*, fot. E. Wińczyk



Zdjęcie zbiorowe prac na aukcję *Spragnieni piękna 2018*, fot. E. Wińczyk

Dobrochna Minich: Czy współpraca co roku przebiega podobnie?

Michał Suchora: Nie, co roku projekt przynosi zmiany i niespodzianki. Pierwsza edycja to był całkowity eksperyment. Na szczęście naszym partnerem był Paweł Kubara, manager firmy Comforty, który sprawił, że niemożliwe stało się możliwe. To on stanowił pomost między autorką projektu Dorotą Koziarą, właścicielami firmy, rzemieślnikami a artystami. Determinacja Pawła oraz chęć pokazania pełnej gamy możliwości, jaką dawała praca na tym konkretnym modelu mebla, sprawiła, że powstało 10 prawdziwych dzieł sztuki. Karol Radziszewski wygrawerował swojego *Syrena* w blacie z czarnego marmuru, a rysunek pokrył płatkami złota. Maurycy Gomulicki wytoczył dwa drewniane sutki i umieścił je na blatach różowych stołów. Jakub Woynarowski natomiast zaprojektował wzór, który rzemieślnicy Comforty wycięli w fornirze i stworzyli spektakularną intarsję.

Dobrochna Minich: Czy to znaczy, że zawsze pracujecie na gotowych projektach?

Michał Suchora: Nie. *Pelagie* Doroty Koziary figurował w katalogu Comforty już od kilku lat, zaproszeni artyści dali mu drugie życie. Inaczej układała się współpraca z Malwiną Konopacką, która zdecydowała się oddać nam swój najstynniejszy projekt, czyli wazon *OKO*. Nazwisko Konopackiej to w świecie designu marka sama w sobie, ale mało osób zdaje sobie sprawę, że za tym sukcesem nie stoi sztab PR-owców, dyrektorów produkcji i asystentów, ale jedna jedyna osoba, dziewczyna z dwójką małych dzieci na głowie. Z tego prostego względu współpraca z nią wyglądała zupełnie inaczej niż w wielką firmą, jaką jest Comforty. Malwina, zgadzając się na udział w projekcie poprosiła, o jedną rzecz, która okazała się kluczowa dla sukcesu tej edycji *Spragnionych piękna*. Mianowicie poprosiła nas o sfinansowanie formy dwa razy większej od tej, której używała do tej pory. W ten sposób powstał wazon *OKO*. *Teresa*, niemal 80-centymetrowy kolos, wzrostem równy młodszej córce Malwiny, Teresce. Malwina poświęciła nam bardzo wiele swojego czasu i uwagi. Na kilkunastu sesjach w swoim zaufanym zakładzie ceramicznym tłumaczyła zaproszonym artystom tajniki pracy z masą porcelanową, uczyła nakładania farb,



Jarosław Fliciński, malarstwo na parawanie Mood Works, fot. E. Wińczyk

technik wypału. Co ciekawe, Konopacka sama została autorką jednego ze zdobień.

Dobrochna Minich: Rozumiem, że w efekcie powstało 10 malowanych wazonów?

Michał Suchora: To dla współpracujących z nami byłoby zbyt banalne. Włodzimierz Pawlak na przykład zażyczył sobie, by jego praca z serii *Dziennik* znalazła się nie na zewnątrz, a wewnątrz wazonu. Matejka i Paweł Althamer przerobili wazon na figurkę byka, a Agata Bogacka namalowała piękny gradientowy portret wazonu w skali 1:1.

Dobrochna Minich: A ostatnia, tegoroczna edycja?

Michał Suchora: W tym roku ponownie wywróciliśmy wszystko do góry nogami. Autorkami projektu zostały

Dorota Kuć i Karina Snuszka, przyjaciółki naszego Stowarzyszenia i jedne z najbardziej znanych polskich architektów wnętrz. W projektach ich autorstwa, sygnowanych Mood Works, bardzo istotne miejsce zajmuje sztuka współczesna. Kuć i Snuszka zaproponowały, że zaprojektują dla nas specjalny przedmiot sztuki użytkowej, który stanie się punktem odniesienia i kanwą dla prac artystów. Wybór projektantek padł na parawan, przedmiot, który idealnie sprawdził się w roli „podobrazia”. Złożony z modułowych kwater, które artyści mogli dowolnie ze sobą zestawiać, stał się parawan przedmiotem ingerencji m.in. Sławomira Pawszaka, Radka Szłagi czy Jadwigi Sawickiej. Każdy z artystów inaczej zinterpretował zadany temat: Włodzimierz Zakrzewski użył go jako „stelaża” dla swoich abstrakcyjnych płócien, Jarosław Fliciński zagrał z funkcją parawanu i zdecydował się na półprzezroczysty materiał, Jadwiga Sawicka użyła lustra, przez co zawarty w jej parawanie komunikat (KATASTROFA) zestawiał się każdorazowo z postacią oglądającego. Największą popularnością w mediach społecznościowych cieszył się parawan autorstwa grupy LUXUS, która stworzyła malarski portret wicedyrektora MNW, dr. Piotra Rypsona.

Dobrochna Minich: To w kontekście zmian zachodzących w Muzeum poważny statement.

Michał Suchora: Nigdy nie narzucamy naszym artystom tematu pracy. Czasem odnoszą się oni w jakiś



Dorota Buczkowska, modyfikacja wazonu OKO, fot. E. Wińczyk



Grupa LUXUS, malarstwo na parawanie Mood Works, fot. E. Wińczyk

sposób do tematu edycji balu, ale jako kurator projektu wychodzę z założenia, że forma, z jaką przychodzi się zmierzyć artystom, jest już na tyle silna, że nie mam prawa jeszcze bardziej ingerować w proces twórczy. Co bardzo mnie cieszy, zauważyłem, że artyści włączają tworzone przez nas prace do swoich portfolio. To dla mnie czytelny znak; *Spragnieni piękna* to nie zlecenie, a wyzwanie, w wyniku którego powstaje integralne dzieło sztuki.

Dobrochna Minich: Co roku w okazji projektu powstaje też wyjątkowa sesja fotograficzna

Michał Suchora: Jej celem jest, jak wszystko w naszej działalności, promocja MNW. Dlatego sesja co roku odbywa się w innej galerii Muzeum. W pierwszym roku korzystaliśmy z uprzejmości Królikarni, wazony fotografowaliśmy na tle dzieł z Galerii Sztuki Polskiej.

W tym roku zdjęcia powstały na Galerii Sztuki Średniowiecznej. Autorem zdjęć jest niezmiennie Ernest Wińczyk, wybitny fotograf młodego pokolenia i wielki przyjaciel Stowarzyszenia. W obiektywie Wińczyka nasze dzieła wyglądają naprawdę spektakularnie, a wnętrza Muzeum nabierają jeszcze więcej szlachetności.

Dobrochna Minich: Czy wiesz już, jaki będzie motyw przewodni przyszłorocznej edycji *Spragnionych piękna*?

Michał Suchora: Kończymy rozmowy na ten temat, mamy wiele pomysłów, ale ostateczna decyzja jeszcze nie zapadła. Co do partnera aukcji również finalizujemy już podpisanie umowy. Mogę tylko zdradzić, że prace, które powstaną, będą zupełnie inne w formie niż te z poprzednich edycji.

Dobrochna Minich: Dziękuję za rozmowę.

STANISŁAW BIAŁOGŁOWICZ

W Pracowni Mistrzów Form Otwartych

W 1979 roku brałem udział w wystawie zorganizowanej przez Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Poznaniu oraz Zachęcie w Warszawie zatytułowanej *Pracownia Wacława Taranczewskiego*. W 1981 roku zrealizowałem projekt wystawy uczniów profesora Wacława Taranczewskiego w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Opolu pt. *Klimaty*, w której uczestniczyli wybitni polscy artyści, m.in. Teresa Pągowska, Zbysław Maciejewski, Leszek Misiak, Adam Wsiółkowski, Piotr Kmieć, Teresa Kotkowska-Rzepecka oraz z okręgu opolskiego Krzysztof Bucki, a także ja jako autor projektu. Wystawa z cyklu *Mistrz i uczniowie* była pierwszą wystawą zorganizowaną w latach siedemdziesiątych XX wieku, po której odbyło się kilkanaście wystaw o podobnym charakterze, prezentujących pracownie profesorów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. Juliusza Joniaka, Jana Szancenbacha, Czesława Rzepińskiego, i kilku innych uczelni artystycznych.

Każda z wymienionych wystaw to najczęściej ambitne projekty, które miały na celu nie tylko zaprezentowanie twórczości i dorobku poszczególnych artystów, ale również promocję indywidualności i zapowiadających się osobowości twórczych. Warto więc



Maksym Fedirchuk, *Trzy gracje*, 2016, olej, płótno, 100 x 80 cm

włożyć wysiłek w organizowanie wystaw na uczelniach artystycznych, by prezentować artystów twórczych i poszukujących w swej sztuce nowych środków wyrazu, dla których misją nie jest odtwórstwo, ale kreatywna odkrywczność w oparciu o sprawdzone idee i wartości. Bywa jednak i tak, iż choć drogi artystyczne studentów odbiegają od dróg, którymi podążał mistrz, to rozpalony przez niego żar pozwala



Stanisław Białogłowicz, fot. P. Białogłowicz

utrzymywać temperaturę ognia lub rozniecić go w taki sposób, że osiągnięcia młodego artysty będą nawet dla samego mistrza zaskoczeniem. Na swojej drodze artystycznej miałem szczęście spotkać wybitnych pedagogów i jednocześnie artystów, którzy stali się moimi przewodnikami i do dzisiaj stanowią drogowskazy w nieubłaganie odchodzącym czasie. To bardzo osobiste wyznanie stanowi świadectwo pielęgnowania i przechowywania wartości, które jako nauczyciel akademicki starałem się przekazać kolejnym pokoleniom studentów szkół i uczelni artystycznych, z którymi miałem przyjemność pracować.

Do wystawy zatytułowanej *W Kręgu Pracowni Profesora Białogłowicza. Pomiędzy wyobraźnią a tajemnicą formy* zaprosiłem kilka pokoleń moich byłych uczniów i studentów, wybitnych młodych artystów, którzy w swoich poszukiwaniach odnajdują twórczą pasję, inspirację do myślenia w kategoriach wartości uniwersalnych, dla których konsekwentne poszukiwanie prawdy i piękna w sztuce stanowi cel nadrzędny.

Do najstarszych moich uczniów, zaproszonych jako gości do wystawy należą wybitni artyści: Małgorzata Borek, obecnie adiunkt na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, oraz profesor Andrzej Bobrowski, obecnie dziekan Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Do wystawy zaprosiłem również Piotra Białogłowicza, absolwenta Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, który od kilkunastu lat mieszka i pracuje w Berlinie. Przykład dydaktyki realizowanej od dziecka w rodzinnym domu, której skutki

ujawniły się w sposób istotny po latach, wyznaczyły drogę twórczą i postawę artystyczną autora, czyniąc ją wyrazistą i w sposób oczywisty, konsekwentnie, nawiązującą do wartości koloru jako istoty obrazu. Twórczość ta jest wyjątkowa w świecie Zachodu, w którym artysta żyje i tworzy.

Na wystawie są prezentowane prace zmarłego w 2015 roku Maćka Wieczczaka, jednego z najlepiej zapowiadających się polskich artystów młodego pokolenia, który ukończył Wydział Sztuki na Uniwersytecie Rzeszowskim i studiował malarstwo w mojej pracowni. Ilość zorganizowanych wystaw wykazanych w nocy biograficznej artysty oraz ranga galerii w Polsce i poza jej granicami, w których wystawiał swoje obrazy, są świadectwem uznania i zainteresowania sztuką Maćka do tego stopnia, że również po jego śmierci jego obrazy są poszukiwane przez kolekcjonerów polskich i zagranicznych. Ich dynamika kolorystyczna i forma sprawiają, że stały się niejako ikoną XXI wieku.

Liczne grono zaproszonych artystów stanowili byli studenci mojej pracowni na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: Kamila Bednarska oraz Łukasz Gil, obecnie pracownicy Wydziału Sztuki UR, którzy wybrali drogę akademicką i zdecydowali dzielić się własnymi doświadczeniami ze studentami, realizując własne ambicje twórcze poprzez udział w licznych wystawach ogólnopolskich czy międzynarodowych. Również Dorota Magryś oraz Halina Olechowska-Cwanek spełniają się jako pedagodzy szkół średnich, będąc jednocześnie aktywnymi twórcami. Halina Olechowska-Cwanek za swoją twórczość uzyskała kilka ważnych nagród na wystawach ogólnopolskich. Jadwiga Magryś-Borowiec, Piotr Szczur, Maksymilian Fedirczuk, Michał Mieszkowicz, Tomasz Mistak, Wojciech Kornacki, Sebastian Kalemba, Piotr Kolanko, Barbara Porczyńska, Arkadiusz Andrejkow, Patrycja Longawa to artyści biorący udział w wystawie, którzy wybrali własną drogę twórczą, a ta stała się jedyną treścią i formą ich życia. Tak jest w wypadku Jadwigi Magryś-Borowiec i jej abstrakcyjnych kompozycji, rodzinnych portretów Barbary Porczyńskiej i Arkadiusza Andrejkowa, dla których inspiracją są stare rodzinne fotografie osób żyjących i nieżyjących, pięknych pejzaży Piotra Szczura, ekspresyjnych kompozycji figuralnych Michała Mieszkowicza oraz niezwykłych kompozycji strukturalnych Tomasza Mistaka, które znalazły uznanie nie tylko wśród odbiorców, ale również wśród wielu znawców sztuki. Patrycja Longawa, której twórczość sprawia mi wielką radość, ukończyła licencjat z malarstwa w mojej pracowni w Wyższej Szkole Zawodowej w Sanoku, natomiast studia magisterskie z grafiki na Uniwersytecie Rzeszowskim. Jak sama przyznaje, studia z malarstwa zdecydowały o wyborze plakatu jako dyscypliny twórczej, za które otrzymuje wiele nagród i wyróżnień.

Wszyscy zaproszeni artyści zastępują na osobne opracowania, wszystkich podziwiam za pasję do sztuki, którą realizują, a świat ich artystycznych refleksji



Tomasz Mistak, *cnc01*, 2016, akryl, płótno, 100 × 150 cm

to odkrywanie na nowo moich osobistych doświadczeń z ich wyobraźnią, ich własnym doświadczeniem życiowym, przeżyciami, w końcu umiejętnościami, które stały się najważniejszą częścią świata odnalezionego w ich dziełach. To jakże wyjątkowe, bo dokonane po wielu latach, spotkanie osobnych światów artystycznych, indywidualnych doświadczeń, samodzielnego zmagania się z procesem twórczym od ostatniego spotkania ze swoim mistrzem. Obcowanie z naturą własnych myśli wyzwoliło u każdego z nich zaskakujące przestrzenie zainteresowań i nowego



Małgorzata Borek, *Grey*, 2013, olej, płótno, 200 × 125 cm

widzenia twórczego. Jako pedagog zawsze pozwalałem studentom iść własną drogą twórczą w poszukiwaniu takich form w malarstwie, które były dla nich nowe, zaskakujące a zarazem odkrywcz. Aby sprostać temu wyzwaniu, starałem się uszanować ich indywidualne pomysły twórcze, niezależnie od zadań programowych, które mieli na swej drodze do pokonania i zrealizowania. W pracy z uczniami i studentami starałem się być bardziej opiekunem, przeciwnikiem dogmatycznych i ściśle określonych zasad, mając świadomość, że nauka malarstwa to nieustanna rozmowa



Piotr Kolanko, *Acid Prince 3*, 2017, technika własna, 120 × 150 cm

mistrza z uczniem oraz rozmowa malarza z młodym malarzem, bez narzucania własnej metody twórczej.

Obecnie, po latach, uświadomiłem sobie, że zawsze dla każdego ucznia czy studenta starałem się dobrać taką metodę dydaktyczną, która prowadziła do wolności twórczej, w której każdy mógł odkrywać radość tworzenia i własną indywidualność, wierząc, że malowanie obrazu jest wyrazem *czudu*. To, co niektórzy



Barbara Porczyńska, *Szamanka*, 2017, olej, płótno, 100 × 80 cm

z uporem nazywają stylem, zaledwie może otwierać drogę do rozpoznawania cech artystycznych twórcy. Ulubionym moim zajęciem jako nauczyciela akademickiego, było zapoznawanie się z przynoszonymi przez studentów na zajęcia albumami z ich własnymi

szkicami oraz prezentowanymi wizjami malarskimi, które otwierały wyobraźnię młodego artysty, wspierając jego własne widzenie.

Rozwijanie widzenia było więc od samego początku edukacji artystycznej zadaniem, mającym na celu uczenie nowego języka, rejestrowanie na płótnie czy skrawku papieru spontanicznie wyrażanych przeżyć, jakie każdy czerpał z podglądania otaczającego świata. Wiedziałem doskonale, że kolor najprecyzyjniej wyraża wszelkie stany emocjonalne, przeżycia, refleksje czy przemyślenia podczas malowania, pozostawiania na płótnie własnego pisma, odkrywanego w formach i kształtach postaci ludzkich, w przedmiotach i w otaczającej przestrzeni, nie tylko pejzażowej.

Moją intencją w pracy dydaktycznej na uczelni było takie rozwijanie widzenia twórczego u studentów, którego efektem byłyby wyjątkowe doświadczenia i indywidualne odkrycia malarskie, nie zawsze możliwe do racjonalnego wytłumaczenia.

Z zachwytem oglądałem obrazy, w których młodzi adepci sztuki współczesnej odnajdywali swoje spełnienie, jakby w odkrytej przez siebie formie pragnęli dotknąć własnej obecności we współczesnym świecie. Ich malarskie doświadczenie i olśnienie artystyczne ich przekracza, wywołuje w nich pragnienie pozostawania w tajemnicy obrazu, jakby chcieli powiedzieć: „Moja sztuka to sztuka mojego czasu, mojego świata, mojej wrażliwości, która wyrasta z tego, w co wierzę, czego pragnę i czego się lękam”.

Wystawa zorganizowana przez Galerię Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego *W Kręgu Pracowni Profesora Białogłowicza. Pomiędzy wyobraźnią a tajemnicą formy*, była wystawą podsumowującą niejako mój dorobek pedagogiczny i wkład w rozwój świadomości twórczej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Była podkreśleniem mojej postawy dydaktycznej jako prowadzącego pracownię artystyczną: trwania przy zdobytych i uznanych wartościach malarskich, dla których nadrzędną wartością zawsze był obraz i piękno w nim zawarte. Patrząc z perspektywy lat na współczesny obraz sztuki, doświadczenia pedagogiczne i artystyczne, na wynikające z nich skutki dydaktyczne, myślę iż był to okres dydaktyki intrygującej, pochłaniającej i pasjonującej, dydaktyki poszukującej i pełnej wiary w nieprzemijające wartości, ale i buntu wyzwającego u studentów sztukę poszukującą i nową.

Kiedy dzisiaj zadaję sobie pytania: „czy zmieniłbym coś w swej postawie artysty i pedagoga?” oraz „po której stronie leży racja?”, w odpowiedzi przyznałbym rację postawie poszukującej w jej trwałym i ciągłym odwoływaniu się do tradycji, z uwagi na fakt ich wzajemnego uwarunkowania, które, łącząc przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, stanowi podstawę nieustannego trwania i przemijania.

Każdej z wystaw towarzyszy katalog mojego projektu i z moim słowem wstępnym, pięknie opracowany graficznie przez Marcina Dudka. Katalog zawiera reprodukcje prac uczestników wystawy, biogramy



Michał Mieszkowicz, z cyklu *Pomiędzy*, 2016–17, olej, płótno, 120 × 150 cm



Arkadiusz Andrejkow, *Bez tytułu*, 2017, olej, spray na płótnie, 140 × 100 cm



Piotr Białogłowicz, *Ensemble c'est tout*, 2014–2016, olej, płótno, 170 × 200 cm

i wizerunki autorów oraz ich krótkie wypowiedzi o inspiracjach we własnej twórczości. Na okładce umieszczono mój portret autorstwa przedwcześnie zmarłego Maćka Wieczarzaka, dla którego tłem stał się obraz *Sari*.

Prezentacja wystawy *W Kręgu Pracowni Profesora Białogłowicza. Pomiędzy wyobraźnią a tajemnicą formy* miała swoją inaugurację w Galerii Wydziału Sztuki im. Prof. Włodzimierza Kotkowskiego (Uniwersytet Rzeszowski), a następnie była prezentowana w Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay” w Krakowie, w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, w Muzeum Dworze Karwacjanów w Gorlicach, w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Krośnie. Projekt zakończył się jesiennym pokazem w Biurze Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim w 2019 roku.

ZDENKA BLOŃSKA-ZÁBORSKÁ

Myśląc o książce Przystanek „bibliofilia”

Wydawać by się mogło, że we wschodniej części Słowacji czas się na dobre zatrzymał, a przecież i tu, w Koszycach, funkcjonuje szkoła średnia, której uczniowie z powodzeniem rozwijają swój potencjał twórczy i pod kierunkiem nauczycieli-artystów przygotowują się do prawdziwego życia. Szkoła, której absolwenci co roku zdają egzaminy wstępne na wyższe uczelnie artystyczne: w Bratysławie, Pradze, Koszycach, a nawet Krakowie.

Od 40 lat jestem pedagogiem w tej placówce. Jej nazwa to Szkoła Sztuki Użytkowej (ŠUV – Škola Úžitkového Výtvarníctva).

Uczę w dziale graficznym, który podąża za nowymi technologiami, nowymi możliwościami zastosowania komputerów w projektowaniu graficznym. Nazwa mojego przedmiotu mogłaby w wolnym przekładzie na polski brzmieć „książka bibliofilska i artystyczna”, a w skrócie – „bibliofilia”¹. Przedmiot to czasochłonny, lecz niezwykle interesujący, a efekty pracy uczniów zapierają dech w piersiach.

Przez lata powstało tu wiele wyjątkowych książek autorskich i wydawnictw bibliofilskich (stworzonych w pojedynczym, sygnowanym egzemplarzu, z cennymi grafikami wykonanymi w technice linorytu lub

¹ Słowacki termin *bibliofilia* oznacza też po prostu książkę bibliofilską [przyj. red.].



Circle book



Diamond book

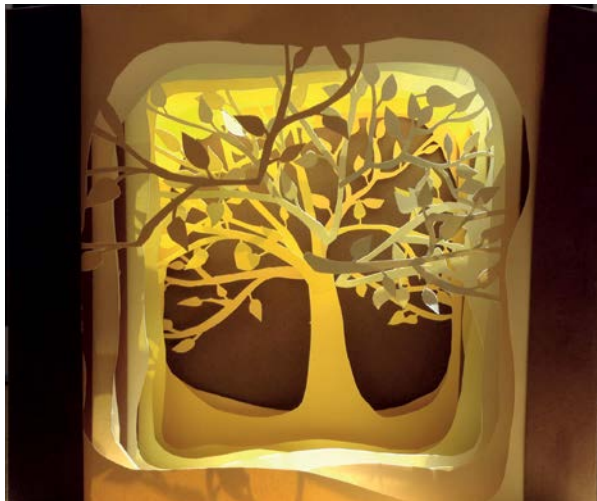
technikach wklęsłodrukowych). Te dzieła sztuki pozostają ukryte przed światem w różnych skrzynkach i szafkach. Cechują się doskonałym poziomem artystycznym w zakresie projektowania i warsztatu graficznego, są świadectwem inwencji twórczej i pomysłowości, zasługują na rozgłos i sławę, a przynajmniej odrobinę uwagi. Jednakże realia życia i twarda konkurencja na „rynku sztuki” sprawiają, że przypada im miejsce z tyłu półki.

Podczas zajęć z „bibliofilii” uczniowie wykonują różnego rodzaju oprawy intraligatorskie. Zaczynają zawsze od oprawy zeszytowej V1². Mają za zadanie połączyć 16 stron autorskich ilustracji i tekstu w jedną całość. Moi podopieczni pracują również w programie Adobe InDesign i przygotowują całą książkę do druku. Po wydrukowaniu oprawiają ją ręcznie. Następnym zadaniem jest *leporello*, książeczka dla dzieci – śmieszna i bogato ilustrowana. Ponadto *accordion book* – książka harmonijkowa, składana z paska papieru, do której ilustracje powstają w różnych technikach graficznych.

Wśród nietypowych form rozwijających wyobraźnię przestrzenną są rozmaite papierowe książki typu *tunnel book*, *carousel book*, *flag book*, *pop-up card*, *triangle book* i *diamond book*, z ilustracjami w formie odbitek graficznych lub kolaży.

² W Czechach i na Słowacji różne rodzaje opraw książkowych oznacza się literą V i cyfrą. Przykładowo V1–V4 to oprawy miękkie, a V7–V9 – twarde [przyj. red.].

Stopniowo w trakcie procesu dydaktycznego przechodzimy do opraw introligatorskich wykonywanych metodami tzw. szycia koptyjskiego, belgijskiego, długim ścięciem i ich pochodnych. Uczniowie realizują także, w oparciu o własne propozycje, książki w pełni autorskie, często z materiałów alternatywnych. Praca z książką to sprawdzian wytrwałości, pomysłowości, maestrii rzemieślniczej i talentu artystycznego. Ale w efekcie powstają książki-arcydzieła godne nagród i wyróżnień. Smutne byłoby życie bez książek.



Tunnel book



Triangle book



Leporello



ŁUKASZ CYWICKI

ORCID: 0000-0002-7221-8290

X edycja Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka



Wręczenie nagrody X edycji Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka; dziekan Wydziału Sztuki i laureat Patryk Krygowski, fot. K. Skrzypiec

16 listopada 2018 roku odbyło się posiedzenie Kapituły Nagrody w składzie: prof. UR Antoni Nikiel – przewodniczący, prof. UR Józef Jerzy Kierski, prof. UR Paweł Bińczycki, prof. UR Wiesław Grzegorzcyk, dr Agnieszka Iskra-Paczkowska z Instytutu Filozofii UR, prof. UR Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, dr Grzegorz Frydryk – protokolant. Kapituła obejrzała i oceniła dwadzieścia osiem dyplomów. Decyzją Kapituły Nagroda im. Jerzego Panka za Najlepszy Dyplom Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku 2018 została przyznana Panu Patrykowi Krygowskiemu, za magisterską artystyczną pracę dyplomową pt. *Seria plakatów teatralnych*, zrealizowaną w Pracowni Grafiki Projektowej II pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka.

Dwa równorzędne wyróżnienia zostały przyznane Pani Klaudii Kordyaczny-Rychlec za magisterską pracę artystyczną pt. *Domowy warsztat*, zrealizowaną również w Pracowni Grafiki Projektowej II pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka, oraz Panu Juliuszowi Bachcie za magisterską pracę artystyczną pt. *System identyfikacji wizualnej Gminy Fryszak* zrealizowaną w Pracowni Form Przestrzennych pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka.

Otwarcie wystawy pokonkursowej wraz z wręczeniem nagród miało miejsce 6 grudnia 2018 roku w Galerii Wydziału Sztuki im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego. Wystawę można było oglądać do 13 stycznia 2019 roku.

Prezentujemy prace laureatów i fragmenty komentarzy promotora.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

O laureatach

Patryk Krygowski

Seria plakatów teatralnych

praca pod kierunkiem dr. hab. Wiesława Grzegorzcyka,
prof. UR, i mgr. Ondreja Revického

Wydział Sztuki; kierunek studiów: sztuki wizualne
(dwuletnie); studia drugiego stopnia, magisterskie,
stacjonarne

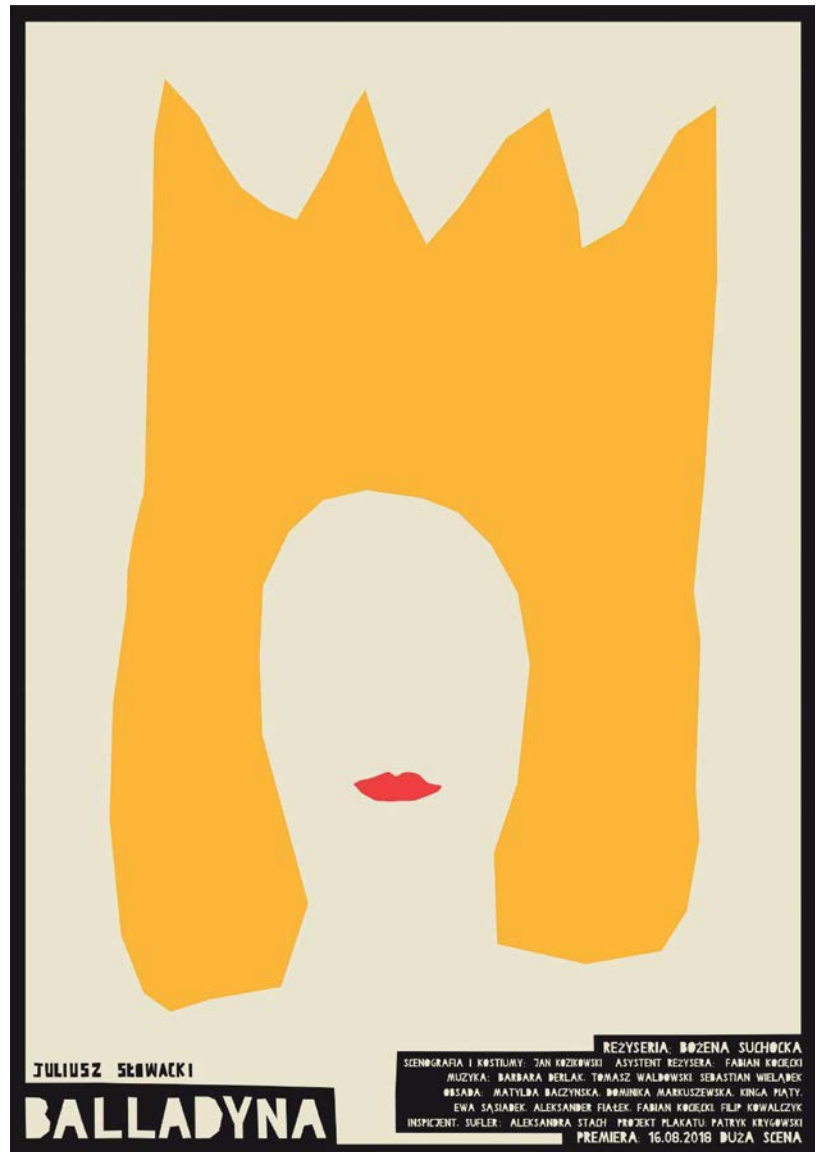
Chyba już kiedyś wspominałem o tym niezwykłym roczniku, który zainaugurował studia projektowo-graficzne w przemyskiej PWSW, by po trzech latach – jakże licznie – zasilić szeregi studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. O roczniku, z którym miałem możliwość prowadzić zajęcia przez wszystkie lata studiów w Przemyślu, a w przypadku kilku osób – także w Rzeszowie. O roczniku obfitującym w ogromne talenty i indywidualności. O, roczniku ów!

Dziś kończy się pięcioletni okres, w ciągu którego z rosnącym podziwem obserwowałem niebawmy rozwój talentu i umiejętności pana Patryka Krygowskiego. Obserwowałem – jako jego nauczyciel, który pragnął w toku kształcenia, zgodnie z hipokratejskim zaleceniem, przynajmniej „nie szkodzić”. Mam nadzieję, że mi się to w jakimś stopniu udało, skoro już w czasie studiów zaczął pan Patryk odnosić naprawdę światowe sukcesy. Nie zawaham się określić naszego magistranta mianem wschodzącej gwiazdy – i nadziei – plakatu polskiego (a jeśli polskiego, to przecież i światowego).

Dziesiątki nagród i wyróżnień w najważniejszych międzynarodowych i krajowych konkursach i przeglądach plakatu, udział w dziesiątkach, poprzedzonych ostrą selekcją, ważnych, prestiżowych wystaw, w towarzystwie najwybitniejszych plakacistów z całego świata – to codzienność drogi zawodowej pana Krygowskiego.

Ponadto – zamówienia. Bez nich wszystkie te sukcesy byłyby niepełne; to zamówienia są esencją projektowania graficznego. Iluż świetnych grafików marzy o możliwości tworzenia na zamówienie plakatów teatralnych (uchodzących, słusznie, za najbardziej prestiżowe), jakże często na próżno... Tymczasem pan Krygowski – pamiętajmy: jeszcze przez chwilę student! – współpracuje już z przynajmniej dwoma profesjonalnymi teatrami i projektuje plakaty na ich zamówienie.

Plakaty dyplomowe, które tu dziś podziwiamy, są właśnie owocem dotychczasowej i zapowiedzią dalszej



współpracy pana Patryka Krygowskiego z Teatrem im. Ludwika Solskiego w Tarnowie. Placówka ta przywiązuje do jakości zamawianych i wydawanych plakatów wielką wagę; dość wspomnieć o wieloletniej współpracy Teatru z arcymistrzem plakatu – śp. prof. Mieczysławem Górowskim...

Artystyczno-projektową część pracy dyplomowej pana Krygowskiego stanowi seria ośmiu plakatów do na ogół znanych polskich i zagranicznych sztuk teatralnych. W plakatach tych doskonale jest widoczny i rozpoznawalny – zarówno ze względu na kształt plastyczny, jak i rodzaj pomysłu – autorski styl pana Patryka. Odznaczają się one może nie minimalistyczną, ale z pewnością powściągliwą formą. Kolorystyka każdego projektu ograniczona jest do kilku „płaskich” barw, a postaci i przedmioty przedstawione są przy pomocy prostych, jakby wyciętych z kolorowego papieru, na ogół kanciastych sylwetek. Równie charakterystyczne jest proste i kanciaste, autorskie liternictwo. Pan Patryk Krygowski często wykorzystuje w swych plakatach motywy i symbole tradycyjne, obecne w „repertuarze” plakacistów od lat, jak choćby



koronę, serce, dziurkę od klucza, lecz przecież zawsze eksponuje w nich coś nowego lub zestawia je w sposób paradoksalny z innymi elementami, tworząc zawsze oryginalną, intrygującą intelektualnie i wizualnie, nową całość. Owe formalnie proste i zapadające w pamięć motywy obecne w jego plakatach uznać można za swego rodzaju znaki graficzne zaprojektowane w celu łatwej identyfikacji poszczególnych sztuk teatralnych, znaki, które sprawdzają się doskonale w małych i dużych formatach, od znaczka pocztowego po billboard.

O klasie plakatu świadczy nieraz najlepiej drugie jego życie, życie dzieła, które już spełniło tę funkcję, dla której zostało stworzone, i zniknęło ze słupów plakatowych i gablot w teatralnych foyers, a jednak nie zostało zapomniane. Trafiają więc plakaty do obiegu kolekcjonerskiego, wystawiane są w galeriach i muzeach.

Nieczęsto się zdarza, by dzieła studenckie reproduktowane były w szkolnych podręcznikach. A panu

Patrykowi Krygowskiemu się tak zdarzyło. Całkiem niedawno jego plakat do *Balladyny* – jeden z prezentowanych tu plakatów dyplomowych zamówionych przez tarnowski teatr, tym właśnie sposobem „zblądził pod strzechy”. Odtąd młodzież z ósmych klas szkół podstawowych przy omawianiu dramatu Juliusza Słowackiego będzie miała okazję zapoznać się ze zjawiskiem plakatu teatralnego – i to na przykładzie dzieła stojącego na niezwykle wysokim poziomie artystycznym i intelektualnym, nawiązującego do najlepszych tradycji „polskiej szkoły plakatu”. Jakież będzie zdziwienie uczniów, gdy się dowiedzą, że autor tego dzieła, pan Krygowski, ów domniemany klasyk polskiego plakatu, nie tylko wciąż żyje i tworzy, ale jest od nich o jedyne dziesięć lat starszy, a *Balladyna* nie jest bynajmniej ukoronowaniem jego kariery, ale dopiero początkiem...

16 września 2018 roku

Juliusz Bachta

System identyfikacji wizualnej Gminy Frysztak

praca pod kierunkiem dr. hab. Wiesława Grzegorzcyka,
prof. UR, i mgr. Ondreja Revického

Wydział Sztuki; kierunek studiów: sztuki wizualne
(dwuletnie); studia drugiego stopnia, magisterskie,
stacjonarne

W przeciwieństwie do plakatu, który w Polsce „od zawsze” budził podziw, spotykał się ze społeczną akceptacją, a w latach rozkwitu tzw. polskiej szkoły plakatu zasłużenie, nawet jeśli nie bez przesady, wynoszony był na najwyższy piedestał i urósł do rangi sztandarowej dziedziny sztuki polskiej, znak graficzny był – i być może jest jeszcze wciąż – niedoceniany. Piszący te słowa powołać się może na doświadczenia własne

w tej dziedzinie: jego plakaty, lepsze czy gorsze, były przez zleceniodawców przyjmowane z zadowoleniem, czasem nawet – jakże niesprawiedliwie! – z podziwem; znaki graficzne, tzw. logo, rzadko się podobały; jeśli już były akceptowane, to – jako zło konieczne. Albo niekonieczne. Ich autor nabierał w związku z tym przekonania, że tak już musi być, że znak graficzny z założenia się nie podoba, bo nie jest plakatem.

O tym, że znak graficzny, choć plakatem nie jest, może się podobać nie tylko najbliższej rodzinie autora, przekonałem się, obserwując twórczość i sukcesy w tej dziedzinie moich znakomitych studentów, wśród których pozycję szczególną zajmuje pan Juliusz Bachta.

Do projektowania znaków graficznych i, w oparciu o nie, identyfikacji wizualnych potrzebne są specjalne umiejętności i predyspozycje. Tu nie wystarczy talent, potrzebna jest też zdolność logicznego myślenia, jak najdalej posunięta precyzja, intuicja geometryczna, wyczucie proporcji i kompozycji, a także szczególna wyobraźnia, która pomaga tworzyć uniwersalne znaki i systemy identyfikacyjne, nadające

Logo poziome



Logo w wersji poziomej z dwuwierszowym logotypem.

Siatka oparta na module „x”, wskazuje podstawowe proporcje i zależności w budowie logo.



Siatka umożliwia określenie zależności w budowie logotypu oraz wyznaczenie jednostek i ich zależności.

Układ kompozycyjny



O spójności i czytelności gminnych materiałów informacyjnych i promocyjnych stanowi ujednolicony i uporządkowany układ kompozycyjny. Do ich przygotowania służy siatka modułowa (grid), regulująca zarówno pozycjonowanie logo, podział strony oraz umieszczanie tekstów, zdjęć i ilustracji.



się do wszechstronnego użytku. Pan Juliusz Bachta posiada te cechy rozwinięte w wyjątkowym stopniu. Na zakończenie studiów przemyskich – bo jest jednym z tych nadzwyczaj zdolnych absolwentów PWSW, którzy zasilili szeregi studentów naszego Wydziału Sztuki – zaprojektował wspaniały album poświęcony katedrze w Przemyśle; chyba tylko użyta do składu typograficznego czcionka nie była autorstwa pana Juliusza; cała reszta, ze zdjęciami i tekstami – owszem...

Pan Juliusz Bachta jest bowiem wybitnym, już teraz w pełni profesjonalnym grafikiem projektantem, który poza znakami i identyfikacjami wizualnymi zajmuje się m.in. książką, fotografią, wzornictwem, i we wszystkich tych dziedzinach jest perfekcjonistą, zdobywa nagrody, wyróżnienia i odnosi inne sukcesy. Jego horyzonty intelektualne są szerokie – co bardzo pomaga w tym zawodzie.

Jako magisterską pracę dyplomową zaprojektował pan Bachta system identyfikacji wizualnej dla swej rodzinnej miejscowości – Frysztaka. Podstawą identyfikacji jest znakomity sygnet zaprojektowany z nawiązaniem do tradycyjnego herbu. Do tego świetnie dobrana typografia (krój pisma, wielkość, odległości,

kompozycja...) i cały szereg projektów z zastosowaniem znaku graficznego, konsekwencja we wprowadzaniu przepisów identyfikacyjnych.

Autor każdej pracy dyplomowej przeznaczonej do praktycznego zastosowania narażony jest na podwójną presję. Swoje własne racje godzić musi z jednej strony z oczekiwaniami promotora, z drugiej zaś z warunkami sformułowanymi przez przyszłego klienta. Pan Juliusz Bachta z próby tej wyszedł zwycięsko. Osiągnął najwyższy poziom w projektowaniu znaków i systemów identyfikacyjnych. Choć to mało powiedziane! Powstała praca wzorowa, niezwykle precyzyjna, o wybitnych walorach estetycznych i użytkowych, wprowadzająca porządek wizualny w miejscowości, a przynajmniej pomagająca w jego wprowadzaniu.

Frysztak to miejscowość niewielka (choć dawne miasto), ma jednak – wraz z całą gminą – to szczęście, że otrzymuje od swego syna – światowej klasy młodego projektanta, pana Juliusza Bachty, opracowanie, które z całą pewnością pomoże jej dynamicznie się promować i rozwijać; identyfikację wizualną godną najważniejszych światowych metropolii.



Klaudia Kordyaczny-Rychlec

Domowy warsztat

praca pod kierunkiem dr. hab. Wiesława Grzegorzcyka,
prof. UR, i mgr. Marcina Dudka

Wydział Sztuki; kierunek studiów: grafika (pięcioletnie);
studia jednolite magisterskie, stacjonarne

Z Sankt Pölten, gdzie miałem możliwość oceniania prac dyplomowych z projektowania graficznego, dobrze zapamiętałem zapewnienie autorki jednej z nich, wypowiedziane pięknie w którymś z austriackich dialektów: „I hob dos olles hondgmocht”, co znaczy mniej więcej: „Jo to wszystko robiła ryncznie”.

Ową ręczną robotę doceniamy coraz bardziej w naszym zautomatyzowanym i zdigitalizowanym świecie. Z jednej więc strony uczymy się najnowszych programów graficznych i chlubimy najmocniejszymi komputerami, z drugiej – patrzymy z podziwem na artystów i rzemieślników, którym te wynalazki nie są potrzebne, bo ich wyborem jest pędzel lub dłutko.

Pani Klaudia Kordyaczny-Rychlec łączy w sobie obydwie te postawy. Radzi sobie bardzo dobrze jako

nowoczesna projektantka znaków graficznych, druków akcydensowych, systemów identyfikacji wizualnej – tego wszystkiego, do czego zwykle komputer może się przydać. Z drugiej zaś strony podporządkowuje swe umiejętności „cyfrowe” takim „analogowym” wartościom, jak naturalność, ludowość, swojskość, niepowtarzalność. Przykładem tej postawy twórczej jest oceniana tu praca dyplomowa zatytułowana *Domowy Warsztat*. Duża litera w drugim wyrazie świadczy, iż mamy do czynienia z firmą o takiej właśnie nazwie. Chodzi w skrócie o, nawiązujące do sztuki ludowej mieszkańców Karpat, stylizowane nadruki na tkaninę bawełnianą (lub inne naturalne materiały, np. korek), z której potem powstają przedmioty codziennego, głównie kuchennego użytku. Przy ręcznym odbijaniu wzorów (druk wypukły) nie jest dla autorki tak ważne wrażenie precyzji, skądinąd trudnej do osiągnięcia na płótnie. Logo firmy, druki akcydensowe i promocyjne, księga identyfikacji wizualnej wykonane są komputerowo, ale mimo to efekt ręcznego wykonania widać doskonale: linearne, rysowane logo, odręczne liternictwo, „ekologiczne”, przygaszone barwy.

Obrazu tej bardzo solidnie wykonanej pracy dyplomowej dopełniają świetne fotografie, na których widzimy poszczególne przedmioty uszyte z tkaniny zaprojektowanej przez autorkę.

4 lipca 2018 roku

Maciuch. Pokrywka. Magdziak



Wernisaż wystawy, od lewej: Stanisław Magdziak, prorektor UR Wojciech Walat, dziekan Wydziału Sztuki UR Antoni Nikiel, Janusz Pokrywka i Jan Maciej Maciuch, fot. z archiwum galerii

Wystawa *Maciuch. Pokrywka. Magdziak* to prezentacja prac trzech pracowników Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: Jana Macieja Maciucha z Zakładu Grafiki Projektowej i Intermediów oraz Janusza Pokrywki i Stanisława Magdziaka z Zakładu Kształtowania Przestrzeni, Designu i Rysunku. Ekspozowane na przełomie grudnia 2017 i stycznia 2018 roku w wydziałowej galerii im. Włodzimierza Kotkowskiego, prace reprezentują bardzo różne dziedziny. Spoglądamy więc na dzieła malarskie, rzeźbiarskie i fotograficzne będące efektem pracy niezależnych twórców sięgających po różnorodne techniki wykonania.

Kolorystycznie zróżnicowane fotografie Maciucha to rysunki natury tworzone przez siatki pęknięć, linie drzewa, nieregularności słoików, a ich odpowiednio wybrany i zapisany fragment odkrywa mnogość struktur materii.

Wykreowany świat Janusza Pokrywki budowany jest z wielu oddziałujących na siebie płaszczyzn barwnych ujawniających nierzadko inspirację naturą. Obwiedzione linią przedstawione przedmioty, rytmicznie układające się elementy pejzażu, są podporządkowane świadomej syntezie.

Z kolei mocno zarysowane geometryczne podziały przestrzennych metalowych dzieł Magdziaka,

współistnieją z bryłami o organicznych kształtach i aluzyjnym rysunkiem na powierzchni metalu wypełniającego ramy obrazu.

Bezdiskusyjna różnorodność prezentowanych dzieł każe nam zastanowić się nad kluczem do wystawy. Widz może mieć kłopot ze zrozumieniem idei połączenia ze sobą w jednej ekspozycji twórczości trzech profesorów, których poza miejscem zatrudnienia nic nie łączy. Tak jak wcześniej wspomniałam, zarówno na poziomie formalnym, jak i w kwestii poruszanej problematyki są to działania niezwykle odległe, wręcz niekompatybilne. Nie mając zatem wskazówek, może należy jako trop potraktować samą nazwę wystawy, na którą składają się nazwiska autorów. Brak spajającego tytułu skłania do odczytania tej wystawy jako trzech równoległych wystaw wybranych profesorów Uniwersytetu Rzeszowskiego. W dalszym ciągu jednak istotne jest wyjaśnienie, dlaczego te trzy osoby spotkały się w przestrzeni galerii Wydziału Sztuki. Najbardziej dociekliwi, analizując życiorysy tych artystów, odkryją pewną prawidłowość, która każe sądzić, że wystawa ta jest formą pożegnania z nauczycielami, którzy kończąc swoją pracę dydaktyczną, pragną podzielić się raz jeszcze swoją twórczością i doświadczeniem ze społecznością akademicką.

RENATA SZYSZLAK

ORCID: 0000-0002-8587-1483

Maria Siuta-Górecka i Stanisław Górecki

Interpretacje

Do swojego świata wyobraźni zaprosili nas Maria Siuta-Górecka i Stanisław Górecki. Wystawa artystów miała miejsce w lutym 2018 roku w Galerii Wydziału Sztuki UR. Prof. dr hab. Maria Siuta-Górecka i prof. dr hab. Stanisław Górecki w początkowych latach pracowali jako nauczyciele akademicy w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. W kolejnych latach zaistnieli jako współzałożyciele Instytutu Wychowania Plastycznego WSP w Rzeszowie, powstałego w roku 1995, a następnie Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie pełnili funkcję kierowników zakładów: Zakładu Rzeźby i Zakładu Rysunku. Przewodzący też zajęcia w Instytucie Edukacji Artystycznej w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. J. Grodka w Sanoku. Powracając w rodzinne okolice, inspirowali powstanie szkoły artystycznej w tym regionie.

Wystawa prac pt. *Interpretacje* nie jest pierwszą ekspozycją, którą małżeństwo artystów wspólnie prezentuje. Ich prace w ciekawy sposób ze sobą kontrastują – Maria Siuta-Górecka tworzy oszczędne w formie rzeźby i maluje, używając skali barw o gorącej, rozświetlonej tonacji. Stanisław Górecki precyzyjnie wypełnia arkusze czarnymi punktami i liniami, tworząc obrazy, w których różne obiekty i płaszczyzny układają się w wielowymiarowe światy. Artyści w swojej twórczości przyglądają się rzeczywistości w sposób nieoczywisty. Pojawia się abstrakcyjna forma, kontrastowe walory, barwna gra światła, istotą ich przekazu jest indywidualność wypowiedzi.

Maria Siuta-Górecka eksperymentuje ze skalą, materiałem i formą. Potrafi zachwycić awangardowym ujęciem motywu. Jej rzeźby są koncentracją sił witalnych, przedstawionych w syntetycznej, zintegrowanej formie. Niekiedy płynne, obłe formy zyskują niezwykłą, choć przelotną żywotność. Emanuje z nich napięcie niezwykle czystych, gładkich, pozbawionych faktury form. Rzeźba żyje, stwarza się na nowo i przemienia poprzez światło, które ją dotyka. Lustro życia. Autentyczne, o mocnym, ciepłym przekazie są też prace malarskie. Plama (staje się) naczelnym motywem kreowania kompozycji w obrazach. Koloryt emanuje ciepłem i świetlistością. To abstrakcyjne mandale – ikony, wkraczające w pozaziemski, enigmatyczny świat, pozbawiony dosłownej narracji. Ekspresja śmiałych gestów, olśniewający blask, pulsujące nasycenia i szczerość przekazu otwierają dla odbiorcy przestrzeń empatii.

Profesor Stanisław Górecki to mistrz rysunku i warsztatowego działania w czerni i bieli. Formy abstrakcyjne nawiązują do rzeczywistości niejako

zaszyfrowanej. Żyjąc własnym życiem, stają się jednocześnie metaforą, znaczącym odniesieniem do form naturalnych. Otwartość kompozycji wychodzi poza ramy, poszukując świata równoległego, zasłoniętego zmysłami. Materia ujawnia genezę rozświetlonych przestrzeni, ewokuje konkret i wciąga widza w ten



Stanisław Górecki i Maria Siuta-Górecka na wernisażu swojej wystawy *Interpretacje*, w tle obrazy M. Siuty-Góreckiej, fot. z archiwum galerii

enigmatyczny świat. Tajemnicza kreatywność życia ma realizację w prostych narzędziach ołówka czy długopisu. Czarno-biały obraz uwikłany grą splotów materii wiedzie ku tajemnicy. Cykl rysunków obrazuje bogatą różnorodność i rytmiczność przecinających się linii, wykonanych narzędziem prowadzonym pewną ręką artysty, który już nie poszukuje, nie błądzi, nie skreśla, nie wymazuje niczego. To deklaracja bardzo wnikliwego spostrzegania świata, wyczuwanego poprzez podświadomość, wyraziście wyłaniającego się z zapisu konstruowanej rysunkowej przestrzeni. Przekaz artystyczny obojga artystów jest oczywisty: nie jesteśmy osadzeni tylko w rzeczywistości widzialnej. Przepleciona jest ona sygnałami zależności duchowych, metafizycznych, wszelkich przemian. Jesteśmy świadkami w przekazie wizualnym tego, co nienazwane, a co jest z perspektywy człowieka najbardziej istotne i niezbywalne: światło rozumiane dosłownie i symbolicznie.

Dźwięczna cisza



Otwarcie wystawy, stoją od lewej: kurator wystawy Stanisław Białogłowicz, Stanisław Baj, Joanna Janowska-Augustyn, Antoni Nikiel, fot. K. Skrzypiec

Od 18 maja do 10 czerwca 2018 roku w Galerii Wydziału Sztuki UR gościła niezwykła wystawa – prezentacja *Malarstwo* prof. Stanisława Baja, wybitnego artysty i pedagoga Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Motywem przewodnim, pojawiającym się na wszystkich płótnach Stanisława Baja, są przedstawienia bliskiej sercu autora rzeki Bug. Płótna są nastrojowe, tajemnicze, pełne subtelności światła, mroku, uderzające prawdziwością, niemal dotykalne i żywe. Uniwersum zostaje w nich połączone z tym, co najbardziej osobiste. Rzeka w wyobraźni autora to źródło wspomnień, świadek minionego czasu. W ciszy wykreowana przestrzeń obrazów nabiera dodatkowej głębi, przenikając się z realną przestrzenią galerii. Wypełnia ją przejrzystym

i wilgotnym powietrzem, zasnuwa mgłą, którą otuleni – stajemy na granicy światów. W skupieniu zanurzamy się w pejzaż utkany z materii nieba, ziemi i wody, podlegający nieustannej przemianie. Portretując z tak niezwykłą czułością oswojony i ukochany fragment natury w jej cyklicznym, nieraz niedostrzegalnym ruchu, artysta uwzniośliła codzienny rytm przyrody, kreuje rzeczywistość metafizyczną.

Stanisław Baj

Malarstwo

Wystawa: 18.05–10.06.2018

Wernisaż: 24.05.2018, godz. 16.00

KATARZYNA WOŹNIAK

Lab Oro

Na przełomie października i listopada 2018 roku w Galerii Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego doszło do spektakularnej konfrontacji profesjonalnych artystów rzeźbiarzy z międzynarodowych środowisk artystycznych, dla których głównym medium twórczym jest ceramika.

To właśnie w Orońsku, wsi liczącej 1595 mieszkańców, położonej w województwie mazowieckim, w dolinie rzeki Oronki, 15 kilometrów na południe od Radomia, kierując się drogą krajową nr 7 w stronę Krakowa, wszystko się zaczęło.

W malowniczo położonej scenerii Orońska, na terenie 13-hektarowego zespołu podworskiego wraz z parkiem krajobrazowym, który jest zarazem galerią rzeźby, mieści się Centrum Rzeźby Polskiej. Instytucja działająca od lat 60. XX wieku, po dzień dzisiejszy spełnia ważną rolę szczególnie dla artystów rzeźbiarzy. Przy wsparciu technicznym doświadczonych pracowników oraz korzystając z przestrzeni specjalistycznych pracowni, artysta może zrealizować rzeźbę w każdej technice. Materiał nie stanowi bariery twórczej. Niezależnie od tego, czy jest to brąz, kamień, drewno, ceramika, założenia poruszające tematykę instalacji rzeźbiarskiej w przestrzeni czy inne. Na terenie instytucji znajduje się warsztat stolarski, kuźnia, odlewnia brązu oraz pracownia ceramiczna.

Instytucja posiada również architektonicznie atrakcyjne przestrzenie wystawiennicze. Obejmują Muzeum Rzeźby Współczesnej i galerie znajdujące się w przestrzeni parku krajobrazowego – Galeria „Kaplica”, Galeria „Wozownia” oraz „Oranżeria” z pierwszej połowy XIX wieku.

W salach wystawowych rokrocznie odbywa się kilka prezentacji. Najważniejsze z nich dedykowane były historii rzeźby najnowszej oraz retrospektywnym przeglądom wybitnych rzeźbiarzy światowej sławy, jak Tony Cragg, Henry Moore z wystawą *Moc natury*, czy retrospektywa jednej z najbardziej znanych na świecie polskich rzeźbiarek Magdaleny Abakanowicz. Centrum popularyzuje również artystów młodego pokolenia, tworząc projekty takie jak Triennale Młodych, skupiające się na prezentacji najciekawszych tendencji w sztuce najmłodszego pokolenia, czy Ogólnopolska Płaszczyzna Współpracy Akademickiej, czyli projekt konfrontujący akademickie środowiska artystyczne.

CRP posiada również bogate zbiory dzieł sztuki. Najstarsze dzieła kolekcji orońskiej pochodzą z pierwszej dekady XX wieku. Instytucja w swoich zbiorach posiada dzieła takich artystów, jak: Konstanty Laszczka, Stanisław Ostrowski, Maria Jarema, Katarzyna Kobro, Bronisław Chromy, Józef Szajna, Władysław Hasior,

Gustaw Zemła, Jerzy Bereś, Mirosław Bałka, Paweł Althamer oraz wielu innych.

„Od 2008 roku na terenie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, na bazie pracowni ceramicznej rokrocznie organizowany jest Międzynarodowy Plener Ceramicz-



Michal Kušik, *Blossom into Frame*, 2014, z archiwum galerii

ny *Lab Oro*. Głównym celem pleneru jest konfrontacja postaw twórczych wobec tworzywa i warsztatu ceramicznego, wymiana doświadczeń, poszukiwanie nowych rozwiązań technologicznych oraz formalnych na styku ceramiki i rzeźby. Bardzo istotne jest również propagowanie możliwości realizacyjnych, jakie ma pracownia ceramiczna i inne pracownie Ośrodka Pracy Twórczej CRP.

Plenery *Lab Oro* to także okazja do wspólnej pracy przy wypalach alternatywnych, takich jak wypały w piecu raku, trocinowym czy piecu »węgierskim«. Podczas swojego pobytu artyści, korzystając z orońskich pracowni, nie tylko realizowali artystyczne wizje, ale także prezentowali swoje dotychczasowe osiągnięcia i wymieniali się spostrzeżeniami na temat kondycji współczesnej rzeźby ceramicznej¹. Uczestnicy na koniec pleneru zobowiązani są do pozostawienia przynajmniej jednej pracy, zasilając tym samym zbiory kolekcji orońskiej. Co roku organizowana jest wystawa poplenerowa, która lokalizuje się zawsze w innym miejscu.

Wystawa w Galerii Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego prezentowała prace uczestników edycji pleneru z 2017 roku oraz została

1 Fragment tekstu pochodzi z materiałów promocyjnych.



Krzysztof Rozpondek, *Balast*, 2009, z archiwum galerii

poszerzona o wybór prac artystów uczestniczących w Międzynarodowym Plenerze Ceramicznym *Lab Oro* od 2008 roku.

W plenerach *Lab Oro* brali udział artyści ceramicy z Polski, Litwy, Łotwy, Estonii, Gruzji, Ukrainy, Białorusi, Słowacji, a także Hiszpanii, Niemiec, Wlk. Brytanii i Stanów Zjednoczonych.

Organizatorem i wieloletnim komisarzem plenerów jest Bogusław Dobrowolski, który od 1992 roku prowadzi pracownię ceramiczną w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Zajmuje się twórczością w zakresie ceramiki artystycznej, rzeźby ceramicznej oraz garncarstwa. Na wystawie zaprezentował trzy bardzo ciekawe abstrakcyjne kompozycje przestrzenne: *Zwierzę* z 2018 roku oraz *Drzewo* i *Drzewo II* z 2017 roku. Do ich realizacji wykorzystał glinę ceramiczną z szamotem oraz szkliwa popiołowe. Około 1000 r. p.n.e. chińscy mistrzowie garncarstwa przypadkiem odkryli, że popiół z pieca do wypału ceramiki opalanego drewnem, osiadając na naczyniach, nadaje im specyficznej barwy. Eksperymentując z proporcją ilości szkliwa i popiołu, uzyskiwali bogatą kolorystykę. Pan Bogusław reaktywował tę technikę. Nasączając swoje rzeźby popiołem z drewna, który na skutek poddania działaniom wysokiej temperatury zaczyna się topić, nadawał rzeźbie wyjątkową czerwonawą kolorystykę.

Michał Kušík, artysta pochodzący ze Słowacji, nie ograniczył się jedynie do ceramiki. Zaproponował bardzo ciekawe połączenie dwóch materiałów rzeźbiarskich, a mianowicie ceramiki i metalu spawanego. Można powiedzieć więc, że w pełni wykorzystał możliwości, jakie oferuje Ośrodek Pracy Twórczej w Orońsku, tworząc w pracowni ceramiki oraz pracowni metalu. Prace zatytułowane *Rasing of the Frame* oraz *Blossom into Frame* z 2014 roku to kompozycje ażurowe, dające przekonanie, że ceramika jest tożsama z pewnego rodzaju zależnością, ale również chciałaby się od nich uwolnić, wyjść poza ich ramę.

Krzysztof Rozpondek, profesor wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, zaprezentował również ciekawą propozycję połączenia dwóch materiałów: ceramiki oraz liny jutowej, w pracy z 2009 roku zatytułowanej *Balast*. Artysta w następujący sposób mówił o swojej pracy: „Balast to wszystko to, co w sobie nosimy. Wszystkie myśli, uczucia, wspomnienia. To, co nas obciąża, a jednocześnie pozwala na stabilizację (...). Gлина i zaplecze ceramiczne jest dla mnie nie tylko środkiem, ale i wyrazem i inspiracją do pewnych działań (...). Materiał każe mi doświadczać i eksperymentować, a przede wszystkim dążyć do tego, aby zachować harmonię między bryłą a jej powierzchnią i jakąś zgodność z procesem kształtowania, a przede wszystkim wypału (...)”².

2 Wypowiedź artysty podczas wernisażu wystawy własnej twórczości, która miała miejsce w Galerii „Kaplica” na terenie CRP w 2014 roku, zatytułowanej *Balast – konfiguracje*, <https://www.youtube.com/watch?v=XUE8eGjGdhA> (29.09.2019 r.).

Pochodząca z Białorusi Hanna Ambrosava zaprezentowała kompozycję przestrzenną jednoelementową *Bez tytułu* z 2011 roku. Do realizacji swojej pracy artystka użyła czerwonej gliny szlachetnej. Ta praca została najpierw wypalona w piecu elektrycznym. Następnie została umieszczona w zakopanej w ziemi beczce z trocinami. Taką konstrukcję podpala się od góry i czeka, aż zetlą się całe trociny, których dym nada terra sigillacie niepowtarzalnych efektów, efektów, których nie da się osiągnąć w piecu elektrycznym.

Artystki Aleksandra Dobrowolska i Barbara Trzybulska pochodzące z Polski oraz Natalia Zuban z Ukrainy w swoich pracach zastosowały między innymi



Barbara Trzybulska, *Czytaj Poezję*, 2016, z archiwum galerii

technikę ceramiczną zwaną raku. Raku rozwinęło się w Japonii w XVI wieku, a oznacza radość. Rozżarzone do czerwoności ceramiczne naczynia, w temperaturze około 1000 °C, są wyciągane z ognia specjalnymi ogniotrwałymi szczypcami. Następnie umieszcza się je w beczce z materiałem redukcyjnym, takim jak trociny lub siano. Można również pozostawić je na wolnym powietrzu, w trawie lub bezpośrednio zanurzyć w wodzie. Każdy ze sposobów pozostawia unikatowe ślady na naczyniu. Do raku można zastosować szkliwa niskotopliwe, zawierające tlenki metali. Na przykład tlenek miedzi w wypale w atmosferze dotleniającej może

być zielony, a w raku może uzyskać kolor czerwony. Ceramika to pewnego rodzaju alchemia, a artysta ceramik, który umie się poruszać w tej materii, wypracowuje sobie swoje niepowtarzalne, bardzo ciekawe efekty. Wyżej wymienione artystki, a raczej ich prace artystyczne są tego doskonałym dowodem.

Opisane powyżej realizacje rzeźbiarskie oraz ich alternatywne technologie wypału w skrócie przedstawiają długi i pracochłonny proces powstawania dzieła finalnego.

Wszystkie prezentowane na wystawie prace, po wykonaniu w glinie ceramicznej, po ich całkowitym wyschnięciu, poddane zostały pierwszemu wypalowi w piecu elektrycznym, osiągającym temperaturę do 900 °C. Taki wypał nazywany biskwitem wykonuje się w celu wstępnego spieczenia masy ceramicznej. Wykonywany jest zazwyczaj bez używania szklów.

Następnie po całkowitym ostygnięciu pieca elektrycznego wyciąga się spieczone czerepy. W tym momencie, w zależności od tego, jaki efekt końcowy artysta chce uzyskać, w indywidualny sposób powinien potraktować swoje dzieło.

Co mogliśmy zauważyć podczas zwiedzania wystawy Galerii Wydziału Sztuki, to fakt, że każdy artysta z czułością i w sposób wyjątkowy potraktował swoją pracę.

Artyści ceramicy biorący udział w wystawie:

Hanna Ambrosava (Białoruś), Aleksandra Dobrowolska (Polska), Hanna Drul (Ukraina), Władysław Garnik (Polska), Zbigniew Guła (Niemcy), Tomas J. Daunora (Litwa), Igor Kowalewicz (Ukraina), Michał Kuśik (Słowacja), Jarosław Pajek (Polska), Krzysztof Rozpondek (Polska), Aldona Salteniene (Litwa), Siray Saxena (Indie), Kamila Szczęsna (USA), Barbara Trzybulska (Polska), Natalia Zuban (Ukraina)

Lab Oro

Wystawa Międzynarodowego Pleneru Ceramicznego

Wernisaż: 11 października 2018

Wystawa czynna: 12.10.2018 – 11.11.2018

Kuratorzy: Bogusław Dobrowolski i Jarosław Pajek
Galeria Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego

MIROŚLAW PAWŁOWSKI

transPRINT

Wystawa Współczesnej Grafiki Polskiej

Wystawa *transPRINT* stanowi przegląd współczesnej polskiej grafiki artystycznej. Do udziału w niej zostali zaproszeni przedstawiciele ośrodków akademickich i środowisk twórczych z całej Polski: Akademii Sztuk Pięknych z Wrocławia, Warszawy, Krakowa, Łodzi, Gdańska i Katowic, UAP w Poznaniu, AS w Szczecinie oraz z UMK w Toruniu, UR w Rzeszowie, UMCS w Lublinie i innych uczelni artystycznych. Prezentacja twórczości tak szerokiej i różnorodnej grupy artystów uznanych i cenionych zarówno w kraju, jak i na świecie, tworzących w różnych technikach graficznych (wklęsłodruk, wypukłodruk, serigrafia, litografia, offset, druk cyfrowy) będzie okazją do prześledzenia współczesnych zjawisk w grafice polskiej. Prezentacji *transPRINT* będzie poświęcone wydawnictwo z reprodukcjami wszystkich prac uczestników oraz dokumentacją zrealizowanych wystaw.

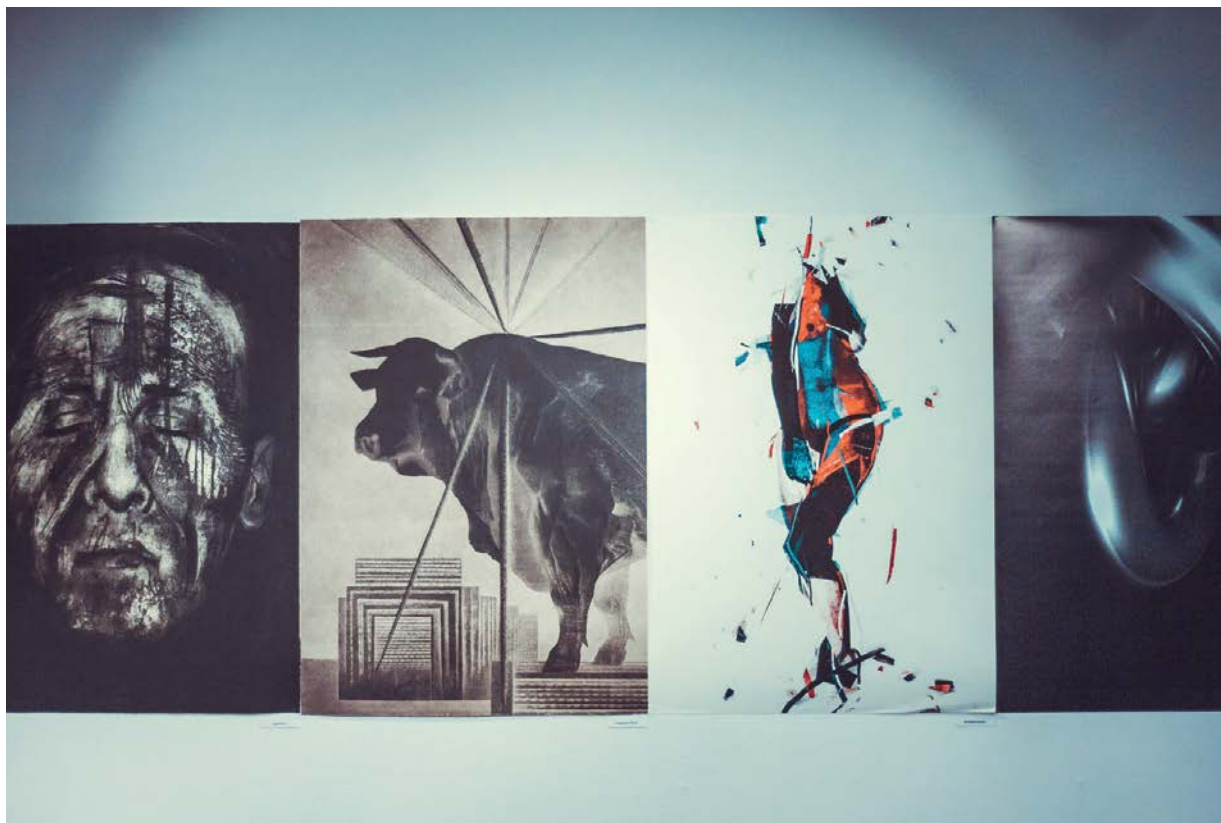
Kuratorem wszystkich wystaw był prof. Mirosław Pawłowski przy współpracy organizacyjnej dr Marty Dziomdzioro z Akademii Sztuki w Szczecinie oraz dr Magdaleny Uchman z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

W wystawie udział brali – ze Szczecina: Sara Carrillo, Ewa Czerwińska, Marta Dziomdziora, Andreas Guskos, Agnieszka Jankiewicz, Marta Kołodziejka, Arkadiusz Marcinkowski, Andrzej Wochnik, Andrzej Zalecki, z Rzeszowa: Kamila Bednarska, Paweł Bińczycki, Łukasz Cywicki, Paulina Dębosz, Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Marcin Dudek, Grzegorz Frydryk, Marcin Jachym, Joanna Janowska-Augustyn, Agnieszka Lech-Bińczycka, Mirosław Pawłowski, Kamil Skrzypiec, Magdalena Uchman, z Poznania: Krzysztof Balcerowiak, Jarosław Janas, Grzegorz Nowicki, Piotr Szurek, Maryna Mazur, z Wrocławia: Paweł Frąckiewicz, Agata Gertchen, Marta Kubiak, Jacek Szewczyk, Przemysław Tyszkiewicz, Małgorzata Etber Warlikowska, Chris Nowicki, z Torunia: Tomasz Barczyk, Piotr Gojowy, Zdzisław Mackiewicz, Michał Rygielski, Marek Zajko, z Katowic: Judyta Bernaś, Marcin Białas, Grzegorz Hańderek, Marta Pogorzelec, Adam Romaniuk, Waldemar Węgrzyn, Mariusz Pałka, Natalia Romaniuk, z Krakowa: Bogdan Miga, Henryk Ożóg, Piotr Panasiewicz, Krzysztof Świątek, Krzysztof Tomalski, Stefan Kaczmarek, Marcin Surzycki, z Warszawy: Elżbieta Banecka, Agnieszka Cieślińska-Kawecka, Mateusz Dąbrowski, Andrzej Węclawski, Piotr Smolnicki, Andrzej Kalina, Aleksandra Owczarek, z Gdańska: Zbigniew Gorlak, Katarzyna Łukasik, Łukasz Butowski, Barbara Kasperczyk, Cezary Paszkowski,

Kamil Kocurek, z Łodzi: Sławomir Ćwiek, Agata Stępień, Teodor Durski, Paweł Kwiatkowski, Dariusz Kaca, z Lublina: Małgorzata Bałdyga, Stanisław Bałdyga, Grzegorz D. Mazurek, Karol Pomykała, Barbara Sosnowska-Bałdyga, Krzysztof Szymanowicz i z Białogostoku Tomasz Kukawski.

Jak widać z tej obszernej listy uczestników wystawy *transPRINT*, mamy w niej reprezentację najbardziej znanych i wybitnych osobowości w polskiej grafice artystycznej, a pokazywane prace ukazują pełne *spectrum* współczesnych artykulacji w tej dziedzinie sztuki: od tradycji po najnowsze druki cyfrowe.

Ostatnie dwadzieścia lat rozwoju komputerów, rejestracji cyfrowych czy komunikacji globalnej spowodowało, że już inaczej patrzymy na grafikę. W ostatnich latach stopniowo zaczęły się pojawiać prace cyfrowe realizowane przy pomocy komputera bądź ze znaczącym jego użyciem. Jednak artyści, czy to nie dowierając nowemu medium, czy to z przyczyn natury osobistej, często mieszają techniki najnowsze z tymi o określonej hierarchii tradycyjnej. Metoda ta daje często interesujące skutki artystyczne. Pojawiają się cytaty fotograficzne, digitalne i to w jak najbardziej „szlachetnych” technikach, takich jak: akwaforta, akwatinta, sucha igła czy drzeworyt. Oczywiście są to świadome decyzje, które podporządkowane są wcześniej przyjętym kryteriom artystycznym. Moim zdaniem możliwości i sposób wykorzystanie kreatywnego potencjału komputera wciąż ewoluuje. Artyści szukają odpowiedniego sposobu pracy z komputerem, co jednak w żadnym stopniu nie wpływa na pozycję tradycyjnych technik graficznych i sferę sztuk manualnych. Być może rewolucyjność w kształtowaniu struktury obrazu jest pozorna, gdyż modyfikacji ulegają jedynie narzędzia, a zasady tworzenia pozostają niezmiennie. Technika cyfrowa – i o tym jestem mocno przekonany – wchłonęła pewne możliwości innych technik graficznych, jakkolwiek ich nie unieważniła. Pozycja, z której grafika podejmuje próby opisu świata bądź samej siebie, zawsze pochodziła spoza *naskórka sztuki*. Według mnie to jej cecha charakterystyczna. Takie też prace przysłałi artyści biorący udział w prezentacji. W ich reprezentatywnych pracach wyraźnie stawiany był cel artystyczny, idea czy próba opisu obszaru, w którym przyszło im żyć: prywatnego i publicznego. Świata pełnego konfliktów natury politycznej, religijnej, ekonomicznej czy socjalnej. Świata ery globalizacji, szybkiej komunikacji i masowej konsumpcji. Postawy te określają społeczną świadomość pokolenia artystów



Widok wystawy, fot. K. Skrzypiec

ery globalnej wioski. Myślę, że przyszłość grafiki to koegzystencja i to we wszelkich obszarach jej funkcjonowania. Nawet nie rozgraniczając na grafikę tradycyjną i na tę cyfrową – istotna jest idea, która jest podmiotem każdej kreacji. Na przestrzeni całych stuleci artysta dążył do pozostawienia indywidualnego śladu i to było podstawą jego istnienia. Grafika jest językiem uniwersalnym, zrozumiałym dla wszystkich. Sądzę, że grafika polska jest obecnie w trakcie budowania własnej świadomości i szukania adekwatnej formy do opisu współczesności. Stopniowo rezygnuje ze statusu jedynie obiektu w kolekcjonerskich zbiorach. Jest to dla mnie najbardziej obiecująca sytuacja, daje bowiem nadzieję na nieograniczoną perspektywę rozwoju, co wystawa *transPRINT* dobitnie pokazała. Współczesna grafika artystyczna funkcjonuje w pewnym stopniu poza oficjalnymi przeglądami sztuki, dlatego kontakt z nią jest niestety rzadszy. Niemniej dzięki dużym przeglądom cyklicznym, takim jak: krakowskie Międzynarodowe Triennale Grafiki, toruńskie Międzynarodowe Triennale Grafiki *Kolor w Grafice*, katowickie Triennale Grafiki Polskiej czy gdyńskie Międzynarodowe Triennale Grafiki Cyfrowej istnieje możliwość poznania tego, co obecnie w tej dziedzinie sztuki jest istotne, przekonania się, czy nowe metody obrazowania i druku znajdują swoje miejsce w obszarze szeroko rozumianej grafiki artystycznej.

Omówiona przeze mnie wystawa jest wspólnym przedsięwzięciem kuratorskim i organizacyjnym przedstawicieli Wydziału Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Pierwsza odsłona *transPRINT* została zaprezentowana publiczności w dniach 2–8 września 2018 r. w NOESIS Thessaloniki Science Center and Technology Museum (ΝΟΗΣΙΣ Κέντρο Διάδοσης Επιστημών και Μουσείο Τεχνολογίας) w Grecji jako wydarzenie towarzyszące Międzynarodowemu Interdyscyplinarnemu Sympozjum na temat Sztuki, Nauki i Technologii – MEDEA 2018. Ponadto w latach 2018–2019 wystawę prezentowaliśmy w Galerii Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, w Galerii Wydziału Sztuki UR im. Wł. Kotkowskiego w Rzeszowie, Galerii ART w Świnoujściu, w Galerii Zakładu Grafiki UMK w Toruniu oraz planowana jest na przełomie 2019 i 2020 r. w Auli Politechniki Białostockiej. Ostatnio wpłynęły do mnie dwie propozycje zorganizowania pokazów zagranicznych *transPRINT* w Palace of Culture w Iași (Rumunia) oraz w muzeum w Salonikach (Grecja), co jest adekwatne do idei i nazwy wystawy zakładającej przemieszczanie się.

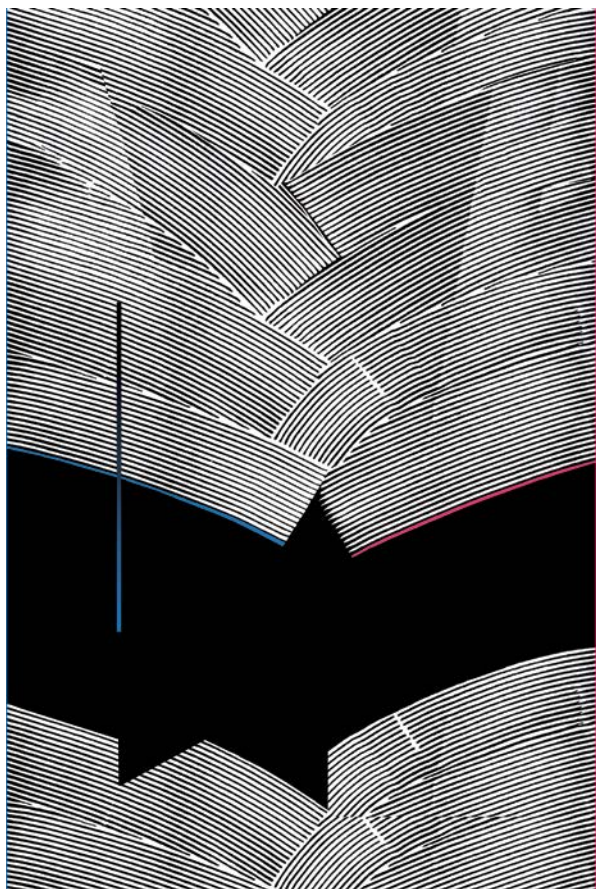
transPRINT

Wystawa Współczesnej Grafiki Polskiej

Thessaloniki (Grecja), Rzeszów, Szczecin, Świnoujście, Toruń, Białystok

Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie 2018

Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie (MTG Kraków), to impreza artystyczna organizowana od 1966 roku, początkowo jako Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie (MGB Kraków), które z kolei miało swój początek w wystawie o zasięgu krajowym – Ogólnopolskim Biennale Grafiki – organizowanej od 1960 roku. W 1992 powstało Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki kierujące pracami



Ryszard Otręba, *Oczyszczenie II*, 2017, druk cyfrowy, 88 × 59 cm, fot. z archiwum autora

związanymi z wystawą. Zmieniło nazwę na obecną, a cykl organizacji z dwuletniego na trzyletni. W ramach Triennale były organizowane imprezy graficzne również w innych miastach Polski: Międzynarodowe Triennale Grafiki Kolor w grafice, Toruń; Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej, Kraków; Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, a od 2006 za granicą: Międzynarodowe Triennale Grafiki, Wiedeń i Międzynarodowe Triennale Grafiki, Oldenburg. Na ubiegłoroczną edycję Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie

zakwalifikowano do wystawy pokonkursowej prace 116 artystów z 29 krajów oraz przyznano 11 nagród i 6 wyróżnień honorowych. Wystawa zorganizowana była pod hasłem *Zanurzeni w obrazach*, a jej otwarcie miało miejsce 6 lipca w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Wystawa Główna MTG 2018 trwała od 6.07.2018 do 21.08.2018 r. Konkurs obejmuje szeroko rozumianą grafikę, tj. prace stworzone w klasycznych technikach graficznych oraz prace wykorzystujące najnowsze osiągnięcia w dziedzinie zapisu cyfrowego i autorskiego sposobu tworzenia odbitki, a także projekty intermedialne, multimedialne i transmedialne, w tym instalacje graficzne.

Międzynarodowe Triennale Grafiki w 2018 roku odbyło się w nowej formule. Nadal zgodnie z tradycją jest konkursem, ale celem nowej edycji było ukazanie złożonej istoty procesu graficznego i przybliżenie jej w możliwie najpełniejszej formie odbiorcy. Jak już wspomniałam, MTG to jedna z najważniejszych i najstarszych wystaw pokonkursowych w Europie organizowanych nieprzerwanie od lat 60. Uczestnictwo w niej jest wielkim wyróżnieniem. Jest to impreza, na której otwarcie przyjeżdżają artyści z całego świata. Osobiście mogłam tego doświadczyć. Wracając z sympozjum w Austrii i lecąc na krakowską wystawę, poznałam w samolocie artystkę Tanję Softić z USA, profesor na Wydziale Sztuki i Historii Sztuki w University of Richmond, która również wybierała się do Krakowa, była bowiem uczestniczką wystawy – tak jak i ja – i mogłyśmy wymienić nasze opinie na temat tego wielkiego święta grafiki. Wracając do wystawy – mogłam na żywo obejrzeć prace artystów-grafików z całego świata i zastanowić się nad kondycją współczesnej grafiki. Niezmiernie ważna jest taka konfrontacja różnych postaw i poglądów, która dzięki sztuce, mówi o współczesnej kondycji świata i człowieka.

Wystawa podzielona była na hasła i działy m.in.: *Przekształcający – się – człowiek*, *The winter is coming*, *Antropocen*, *Różne wcielenia Flaneura*, *W szalonym świecie memów*, *Intymność zapisana w obrazach*, *Obraz, który wciąga*, *Doświadczenie bezpośrednie i zapośredniczone*. Patrząc z mojej perspektywy uważam, że obecność na wystawie jest ważna i ekscytująca zarazem, można bowiem podziwiać technikę i technologię wykonanych prac. W grafice forma stanowi klucz do postrzegania treści. Forma jest właśnie fundamentem. Zła konstrukcja, źle wytrawiona matryca – odbita bez dobrego warsztatu itd. nie udźwignie treści. Uważam, że tylko w formie i dzięki formie ujawnia się subtelna intelektualność grafiki. Artysta nie jest „projektantem treści”



Widok wystawy, fot. M. Uchman

– dlatego powinien być przede wszystkim pokorny wobec formy, którą poznaje i stara się oswoić. To mnie właśnie intrygowało, oglądając poszczególne odsłony wystawy głównej. Moim zdaniem na wystawie zabrakło jedynie większej przestrzeni ekspozycji, która mogłaby podkreślić czy wydobyć charakter poszczególnych prac. Niemniej całość stanowiła interesujący obraz różnorodnych artykulacji i pozwalała zastanowić się nad kondycją współczesnej grafiki. Sztuka graficzna jest procesem rozpisany na wiele faz i najpełniejszy wyraz osiąga prezentowana jako zestaw lub seria. Jednakże pojedyncze grafiki stanowiące zamkniętą formę graficzną, są równie cenne.

Wyboru nagrodzonych prac dokonało Międzynarodowe Jury w składzie:

Breda Škrjanec – przewodnicząca Jury | Słowenia
 Sean Caulfield – wiceprzewodniczący Jury | Kanada
 Thomas Kilpper | Niemcy
 Marta Anna Raczek-Karcz | Polska
 Krzysztof Tomalski | Polska
 Grand Prix d'Honneur Międzynarodowego Triennale Grafiki 2018
 Ryszard Otręba, Polska.

Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki 2018

Karol Pomykała, Polska
 Europejska Nagroda Graficzna 2018
 Tracy Hill, Wielka Brytania

Nagroda im. Profesora Witolda Skulicza 2018

Zuzanna Dyrda, Polska
 Nagroda Specjalna Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
 Krzysztof Kula, Polska

Nagroda Specjalna Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
 Morgan Wedderspoon, Kanada

Nagroda Specjalna Rektora Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
 Agata Derda, Kanada

Nagroda Specjalna Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu
 Toyoki Inatsugi, Japonia

Nagroda Specjalna Dziekana Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
 Fuki Hamada, Japonia

Nagroda Specjalna Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
 Jiantang Wu, Chiny

Nagroda Specjalna Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza
 Kamil Kocurek, Polska

Nagroda Specjalna im. Leona Wyczółkowskiego ufundowana przez Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
 Priscilla Romero, Kostaryka

Wyróżnienia Honorowe:

Marlena Biczak, Polska
 Joanna Kaczor, Polska
 Natalie Lamanova, Rosja
 Joanna Leszczyńska, Polska
 Przemysław Liput, Polska
 ROH, Norwegia

10. edycja Triennale Grafiki Polskiej – Katowice 2018



Karol Pomykała, *Przestrzeń osobista. Jeden kierunek 4*, grafika intermedialna, fot. M. Dudek



Marta Pogorzelec, *Refugium IV*, technika własna, fot. M. Dudek

Dziesiąta, jubileuszowa edycja konkursu jest przeglądem i promocją polskiej grafiki współczesnej mającym na celu zbadanie aktualnych tendencji, postaw oraz nurtów zaistniałych w grafice tradycyjnej. Pozwala także na śledzenie nowych możliwości wyrazowych – grafiki multimedialnej, form przestrzennych, instalacji graficznych oraz dyscyplin pokrewnych. Geneza przedsięwzięcia związana jest z Międzynarodową Wystawą Grafiki *Intergrafia* prezentowaną do lat 80. w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach.

Komisarzem wystawy był Ferdynand Szypuła. W formule trzyletniej przegląd funkcjonuje od roku 1991. Funkcję komisarza podczas pierwszej edycji pełnił Stanisław Kluska, w kolejnych – Ewa Zawadzka, Adam Romaniuk i Grzegorz Hańderek¹. Od roku 2015 organizatorem Triennale Grafiki Polskiej jest katowicka Akademia Sztuk Pięknych, w edycji dziewiątej i dziesiątej współpracująca z Muzeum Śląskim w Katowicach. Projekt konkursu, poza wystawą główną, składa się z szeregu wydarzeń towarzyszących, które obejmują: wystawy indywidualne, warsztaty edukacyjne i debaty, które poszerzają wiedzę na temat grafiki artystycznej, zjawisk w niej zachodzących oraz podnoszą prestiż wydarzenia.

Polska grafika artystyczna jest od lat wysoko ceniąca w różnego rodzaju przeglądach i wystawach w kraju i za granicą. Aktualnej dobrej kondycji tego medium dowodzą liczne nagrody, które polscy graficy uzyskują w najbardziej znaczących konkursach (nie sposób nie wspomnieć ostatniego sukcesu młodej artystki Eweliny Kołakowskiej, zdobywczyni Honorary Work Award na 7th Guanlan International Print Biennial – China 2019). Artyści podejmują eksperymenty warsztatowe w obszarze różnych technik graficznych, wychodzą poza płaszczyznę papieru, rozszerzając zakres powszechnie pojmowanej definicji grafiki. Jednocześnie znaczna część twórców artystów przywiązana jest do tradycyjnych technik opracowania matrycy i druku, a ich prace przyczyniają się do rozwoju współczesnych sztuk graficznych. Dynamiczne i skonsolidowane środowiska grafików często skoncentrowane są wokół uczelni. Z grup wyłaniają się wybitne indywidualności. Wzajemne oddziaływania tych ośrodków oraz wymiana doświadczeń kolejnych generacji artystów decyduje o kondycji grafiki w Polsce. Prezentacja dokonania artystów na wystawie w Muzeum Śląskim w ramach 10. Triennale Grafiki Polskiej stała się miejscem twórczych konfrontacji, w którym stawiane są pytania o pogranicza grafiki oraz przyszłość dziedziny. Poza klasycznymi technikami grafiki artystycznej (jak chociażby nagrodzone mezzotinty Tomasza Winiarskiego z cyklu *Perpetuum mobile* czy wielkoformatowy op-artowski drzeworyt Pawła Krzywdziaka z cyklu *Zasady*), wśród prac zaprezentowanych na wystawie znalazły się dzieła w zaskakujący sposób definiujące matrycę

¹ Zob. Mapa szkolnictwa artystycznego, *Wernisaż Wystawy Głównej 10 Triennale Grafiki Polskiej*, <http://szkolnictwoartystyczne.mk.gov.pl/index.php?page=calendar.Event&id=1473> [dostęp: 12.02.2019].

i odbitkę. Rozwój technik cyfrowych oraz indywidualne poszukiwania twórców doprowadziły do zmiany obrazu obecnej grafiki jako formy wypowiedzi artystycznej. W 10. edycji konkursu jury przyznało wysokie nagrody także artystom wykorzystującym nowe sposoby obrazowania cyfrowego. Były to m.in. istniejące w formie rozszerzonej rzeczywistości grafiki intermedialne Mariusza Filipowicza oraz Karola Pomykały (którego instalacja *Przestrzeń osobista. Jeden kierunek 4*, wykorzystująca okulary VR, jest połączeniem tradycyjnego linorytu z technologią rzeczywistości wirtualnej). Dzieła te, podobnie jak inne efemeryczne projekcje czy druki lentikularne – dające wrażenie głębi i ruchu, oddziałują na odbiorcę wielozmysłowo, wchodzą z nim w interakcje. Rozwój technik druku, narzędzi czy materiałów zawsze zauważany jest przez artystów i w sposób zupełnie naturalny prędzej czy później znajduje odzwierciedlenie w stosowanym przez nich warsztacie. Grafika, anektując nowe technologie, udowadnia, że jest żywą, reagującą sztuką, która interesująco się przeistacza. Historia pełna jest przykładów zastosowań nowinek technicznych, które w konsekwencji na stałe wpisywały się w klasyczne wyposażenie pracowni graficznych. 10. edycja TGP promująca aktualne zjawiska w obszarze sztuki graficznej, ale również hołdująca klasycznym technikom wskazuje, że medium graficzne od tradycyjnych technik po grafikę cyfrową, często wzajemnie się przenikających, stanowi podstawę współczesnego języka komunikacji wizualnej.

Do udziału w tej edycji triennale zgłoszono 633 prace 264 artystów, 97 grafik zakwalifikowano do wystawy głównej. Wśród nich, w murach Muzeum Śląskiego w Katowicach, od października 2018 do lutego 2019 roku znalazły się prace 5 pracowników Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: Pawła Bińczyckiego, Łukasza Cywickiego, Marcina Dudka, Agnieszki Lech-Bińczyckiej oraz Magdaleny Uchman. Analizując poprzednie edycje triennale pod kątem reprezentantów z Wydziału Sztuki UR, nie sposób nie zauważyć dwóch rzeczy. Po pierwsze – nastąpiła zmiana pokoleniowa, gdzie w miejsce takich nazwisk jak Tadeusz Nuckowski czy Janusz Cywicki, którzy będąc pracownikami wydziału, z sukcesami prezentowali swoje prace na wcześniejszych edycjach TGP, pojawiły się nazwiska grafików, których udział w znaczących imprezach graficznych jest coraz częściej dostrzegalny. Po drugie – znacznie wzrosła liczba zakwalifikowanych



Łukasz Cywicki, w tle *Przestrzeń czasu XXX*, technika własna, fot. A. Lech-Bińczycka



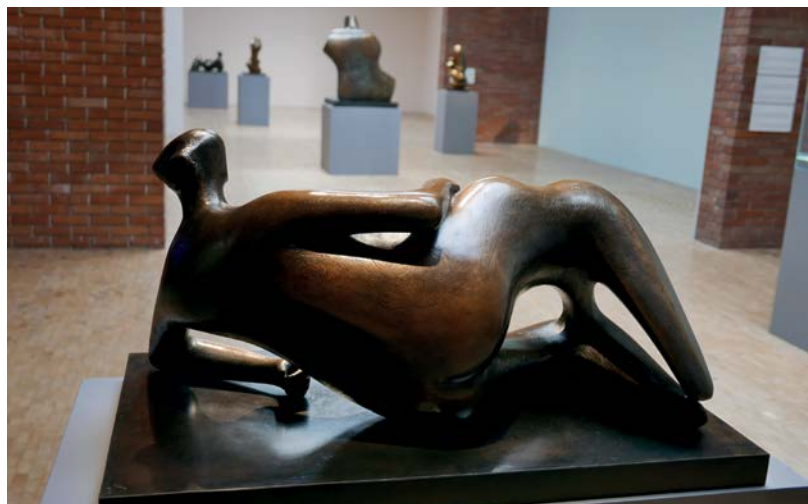
Marcin Dudek, Łukasz Cywicki, Agnieszka Lech-Bińczycka i Paweł Bińczycki, fot. M. Dudek

autorów z Wydziału Sztuki UR do wystawy głównej (w 2009 – 3 osoby, w 2012 – 3 osoby, w 2015 – 1 osoba). Można mieć nadzieję, że jest to stała tendencja, która w przyszłości zaowocuje jeszcze większą ilością uczestników. Wierzę, że jest to także świadectwo tworzenia się w Rzeszowie silnego środowiska grafików, które z czasem będzie miało coraz większy wpływ na kierunek, w jakim podąża współczesna grafika artystyczna.

STANISŁAW ZBIGNIEW KAMIEŃSKI

Henry Moore w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Gdy na radomskim horyzoncie (bo tak postrzegam Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku) pojawiła się z końcem kwietnia 2018 wystawa Henry'ego Moore'a, wybitnego brytyjskiego artysty uważanego za jednego z największych twórców XX wieku, rzeźby stojące od lat w przestrzeni publicznej Radomia okazały się na tym tle jakby bardziej widoczne, nabrały ważności. Tak w każdym razie imaginowałem sobie, myśląc o tej wyjątkowej wystawie i o rzeźbach, które będą mi-



Widok wystawy *Moc natury – Henry Moore w Polsce* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. S.Z. Kamieński

jął, jadąc ulicami miasta w stronę Orońska. Ktoś może uznać sugerowanie kontekstu pomiędzy rzeźbami Moore'a a tymi ustawionymi kiedyś w naszym mieście za bezsensowne, a przynajmniej przesadzone, mnie jednak nie chodzi o porównywanie ich artystycznych wartości, raczej o zwrócenie uwagi – za sprawą wystawy w CRZP pod Radomiem – na dziedzinę sztuki, jaką jest rzeźba.

Taki zresztą cel miało zapewne dodanie do ekspozycji aneksu polskiego, chodziło o pokazanie dzieł polskich rzeźbiarzy, ich ważnych realizacji z drugiej połowy lat 50., w których odnaleźć można inspirację twórczością Moore'a (żaden z autorów prezentowanych w Orońsku obiektów już nie żyje, większość urodziła się w pierwszych latach niepodległej Polski). Dyrektorka CRZP Eulalia Domanowska, jednocześnie jedna z czterech kuratorek wystawy i redaktorka wydanej z tej okazji książki, tak komentuje we wstępie udział rodzimych artystów w wystawie: „lata

1955–1961 były poszukiwaniem przez polskich rzeźbiarzy nowych dróg i sposobów uprawiania sztuki. Najwybitniejsi z nich – Alina Szapocznikow, Jerzy Januszkiewicz, Barbara Zbrożyna, Maria Pinińska-Bereś znaleźli inspirację dla swojej twórczości właśnie u brytyjskiego rzeźbiarza, który zyskał światową sławę po zdobyciu w 1948 roku Złotego Lwa na Biennale w Wenecji”¹. Polski aneks ma potwierdzić tę opinię o wpływie Moore'a na rzeźbę tamtego czasu, także w Polsce, ale pokazuje jednocześnie niezależność, samodzielność naszych artystów, którzy znajdowali dla swoich realizacji indywidualne rozwiązania w ramach ogólnych tendencji europejskich.

Wyobrażamy sobie zapewne, że geniusz, w tym przypadku – artystyczny, powstaje samorodnie w dowolnym zakątku świata, jaśnieje coraz bardziej swoim własnym blaskiem; świat dostrzega owo światło w sposób naturalny – nie może być inaczej – i wynosi na wyżyny sławy, zaś twórcy, nie tak genialni, wykorzystują przejawy owego wyjątkowego talentu; zafascynowani nowatorstwem myśli, wizjonerstwem rozwiązań, pozostają pod jego przemożnym wpływem. Tymczasem nie jest to takie proste, jakby mogło się wydawać; na powstanie zjawiska czy osobowości genialnej składa się wiele czynników, z których najistotniejszym, jak sądzę, jest tzw. duch czasu i jego dotknięcie. Kryje się za tym enigmatycznym określeniem jakaś boska, kosmiczna tendencja, presja, która ożywia intuicję, zagnieźdza się w przeczuciach i wyobraźni setek artystów, którzy często nie wiedzą nic o sobie nawzajem (trudno w to uwierzyć, w czasie totalnej komunikacji wydaje się to coraz mniej prawdopodobne, a jednak jeszcze niedawno tak bywało i chyba może zdarzyć się również dziś). Niektórzy wyprzedzają swoją epokę, wyczuwają nadchodzącego ducha czasu wcześniej niż większość; tacy zuchwalcy płacą za to wysoką, czasem najwyższą cenę, jaką jest powszechne niezrozumienie, a co za tym idzie – wyobcowanie, samotność, popadanie w depresję, obłąd, porywanie się na własne życie. Czy ci, których świat obwołuje geniuszami górują nad wszystkimi innymi, kumulując w jakiś tajemniczy sposób doświadczenia i osiągnięcia innych twórców, swoich rówieśników? „Duch kędy chce wieje”², zaś ludzie próbują okiełznać owego ducha; jego tajemna moc

1 E. Domanowska, *Wstęp*, [w:] E. Domanowska [red.], *Moc natury. Henry Moore w Polsce*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2018, s. 8.

2 Ewangelia św. Jana 3,8, [w:] *Biblia, to jest Księgi Starego i Nowego Przymierza*, tłum. S. Budny, Nieśwież 1572.

z wysoka oraz ludzkie oczekiwania, wyobrażenia i ambicje przeplatają się. W tym skomplikowanym procesie zapewne wszyscy są potrzebni, choć tylko nieliczni dostrzeżeni i uznani, docenieni. Świat potrzebuje geniuszy, bohaterów, idoli, którym mógłby składać hołdy, gdyż tym sposobem również jednostki przeciętne stają się wywyższone, przynajmniej we własnym mniemaniu: przecież ich dzieła, wytwory ich talentu, zazwyczaj wtórne, nie odbiegają zbyt po poziomem od nowatorskich, uznanych wzorów.

Istnieją jednak bardziej przyziemne czynniki, mające często wpływ na dostrzeżenie i akceptację geniusza przez świat, można je nazwać przypadkiem, trafem, zrzędzeniem losu czy po prostu szczęściem, ale w grę wchodzi również coś takiego, jak dziejowa konieczność. Cytuję Hannah Higham, pracującą w fundacji Henry'ego Moore'a, której tekst został zamieszczony w katalogu orońskiej wystawy: „... poprawa warunków socjalnych artysty w Wielkiej Brytanii nastąpiła w wyniku przytłaczającej wygranej Partii Pracy w 1945 roku. W kampanii wyborczej laburzyści obiecywali wprowadzenie państwa opiekuńczego (...) zwiększony dostęp społeczny do sztuki (...). Chciano zdemokratyzować kulturę, a państwo swym mecenatem nad sztuką podjęło się zadania poszerzenia dostępu do sztuki nowoczesnej (...). Moore z chęcią zabrał się do pracy na rzecz wspierania powyższych celów, aktywnie uczestnicząc w działaniach zarządczych różnych organizacji zajmujących się sztuką. (...) nadawał się do roli wiodącego realizatora powyższych celów (...). Lewicowe referencje Moore'a, jego robotnicze pochodzenie, a nawet akcent Yorkshire oraz głęboka wiedza na temat sztuki czyniły zeń kandydata idealnego. Ponadto, choć artysta był dobrze wykształcony i elokwentny, jednak cieszył się opinią *swojaka* – rzeźbiarza ciężko fizycznie pracującego na swoją sztukę, unikającego przypisania do pretensjonalnej bohemy”³.

Wybór Henry'ego Moore'a i jego niebywały sukces związany był, jak widać, z ogólnymi tendencjami i nastrojami, które doszły do głosu po II wojnie światowej, nie tylko na obszarze państw pozostających pod kontrolą Związku Sowieckiego (niezależnie od wyścigu zbrojeń i zimnej wojny), choć zachodnia wersja tych tendencji różniła się znacznie od wersji wschodniej: pierwszą można określić jako liberalną, jednocześnie zamożniejszą, drugą – sterroryzowaną i zgrzebną. Od sztuki oczekiwano, że będzie pokazywać i propagować model człowieka stanowiącego uosobienie spokoju i wewnętrznej harmonii, patrzącego optymistycznie w przyszłość, podejmować tematy rodziny i macierzyństwa; w wersji socrealistycznej – przede wszystkim pracy zbiorowej, kolektywnych działań dla wspólnego dobra w atmosferze bezwzględnej entuzjasmu dla ideologii komunistycznej, mającej uszczęśliwić

ludzkość. Jeśli sztuka podejmowała wątek miłości, to pozbawiony aspektu seksualnego czy choćby erotycznego. Być może była to naturalna reakcja na okropności wojny, brutalne, bestialskie traktowanie kobiet przez zdemoralizowanych żołnierzy nie tylko Armii Czerwonej. Władza po jednej i drugiej stronie przywiązywała dużą wagę do roli sztuki w procesach kształ-



Henry Moore, *Oval with Points* w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. S.Z. Kamieński

towania nowych powojennych społeczeństw, również w tej dziedzinie toczyła się rywalizacja pomiędzy Wschodem a Zachodem. „Kto ma lepszą sztukę, ma lepszy rząd – to jasne” – mówi Pan Cogito⁴.

Twórczość Moore'a, w której tak często pojawia się figura kobieca – leżąca czy pólśiedząca naga (?) kobieta – nie posiada erotycznego wyzwania, emanuje natomiast jakimś pierwotnym spokojem natury, której nie dotyczą kataklizmy czy gwałtowności żywiołów. Kobieta Moore'a wydaje się często personifikacją Matki Natury. Jej kształty mogą przywołać na myśl również zarysy pofalowanego pejzażu z jego wewnętrznymi liniami i zewnętrznymi krawędziami, łączą skalę człowieka i skalę dużego terytorium, które ogarniamy z daleka, stojąc w otwartej przestrzeni.

Krakowski malarz i rzeźbiarz Jacek Waltoś, który jako student oglądał wystawę Moore'a w 1959 roku w Warszawie, napisał wówczas pod jej wrażeniem i opublikował swój pierwszy tekst, któremu nadał tytuł *Pejzaże człowieka*. Pisał tam między innymi: „Patrzymy na figury, w które wnika powietrze, i zdajemy sobie sprawę, że one, zmieszane z masą przestrzeni istnieją gdzieś dalej, poza swoim zakresem, poza zakresem naszego pojmowania”⁵. Niedługo potem powrócił do własnych realizacji rzeźbiarskich; pierwsze próby

3 H. Higham, *Nowe perspektywy uniwersalnych form. Henry Moore i Polska*, [w:] E. Domanowska [red.], *Moc natury. Henry Moore w Polsce*, dz. cyt., s. 23.

4 Z. Herbert, *Co myśli Pan Cogito o piekle*, [w:] *Pan Cogito*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 74.

5 J. Waltoś, *Pejzaże człowieka*, „Fakty i Myśli” 1959, nr 12, dodatek „Wiatraki”.

w tej dziedzinie podejmował już w liceum plastycznym, rozwiązania Moore'a ożywiły jego wyobraźnię przestrzenną i z początkiem lat 60. powstały płasko-rzeźby, gdzie formy wypukłe, pociągając za sobą otaczającą przestrzeń, wymieniają się z wklęsłymi jakby odciskami, śladami obecności nieobecnego już człowieka. Zewnętrzność weszła w ten sposób do wnętrza bryły. Była to bardzo indywidualna odpowiedź na lekcję, jakiej udzielił kolegom rzeźbiarzom Henry Moore, podczas gdy większość artystów zaczęła tworzyć formy „z dziurą”, jak żartobliwie zaczęto nazywać ten typ rozwiązań w rzeźbie. Także w Radomiu, na osiedlu XV-lecia znajduje się taka abstrakcyjna forma, wykuta w żółtym piaskowcu, kiedyś już o niej pisałem⁶. Gdyby nie to, że w swoim rozwiązaniu jest naśladowca,



Widok wystawy *Moc natury – Henry Moore w Polsce* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. S.Z. Kamieński

można by uznać ją za ciekawą rzeźbę. Autor nie sygnował jej, być może zdawał sobie sprawę, że jego koncepcja jest zapożyczona od Moore'a. Dziś przykryta gałęzią świerku, jest słabo widoczna, piaskowiec zszarzał, niektóre partie kamienia pokrył mech.

Wśród rzeźb pokazywanych w ramach polskiej części wystawy jest jedna o ćwierć wieku wcześniejsza niż pozostałe (datowana 1933/1934) autorstwa Henryka Wicińskiego. Wiciński razem z Marią Jarewą i Katarzyną Kobro reprezentują międzywojenną awangardę odwołującą się do tradycji kubizmu, neoplastycyzmu czy konstruktywizmu. Gdy zatrzymuję się w takim miejscu orońskiego muzeum, że na pierwszym planie mam poddaną uproszczeniu i geometryzacji figurę *Siedzącej dziewczyny* Wicińskiego, zaś w tle monumentalną *Siedzącą matkę z dzieckiem* Moore'a, o formie dążącej do syntezy, kształtach obłych, zaokrąglonych, odczytuję tendencje dwóch epok: wcześniejszej, zafascynowanej

postępem technicznym, dla której inspiracją mogły być kształty maszyn, i tej powojennej, szukającej wyważenia i oparcia w zrównoważonej naturze. W cytowanym już tekście Hannah Higham komentuje ową relację pomiędzy rzeźbami angielskiego artysty a nowatorskimi tendencjami sztuki międzywojnia: „Tego rodzaju zestawienie wyzwala wspomnienia o Henrym Moore i jego ekscytacji odkryciem europejskiej awangardy, którą przyjął w całości (profesjonalnie i osobiście) w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. To właśnie na tej otwartej arenie wypracował on swój ikoniczny styl, wzbogacony językiem kultur świata i zakorzeniony w głębokiej relacji z naturą”⁷.

Oglądałem latem tego roku w krakowskiej Cricotece wystawę, gdzie obok tej samej rzeźby Wicińskiego, innego jej odlewu, pokazywana była rzeźbiarska *Głowa Marii Jaremy*, również z lat 30. ubiegłego wieku. Będąc potem po raz któryś w Orońsku na wystawie Moore'a pomyślałem, że gdyby wcześniej nie powstawały w różnych miejscach Europy takie formy, jak wspomniana *Głowa* polskiej artystki (Moore najpewniej nigdy jej nie widział), być może w 1951 roku nie powstałaby jego *Głowa zwierzęcia* (eksponowana w oranżerii), a potem, jako jedna z ostatnich jego realizacji, zatytułowana także *Głowa*, której formę poddał częściowej geometryzacji. Wszystkie rzeźby Moore'a, które przyjechały do Orońska, są brązowymi odlewami. Wypolerowany brąz lśni, owo lśnienie jest głębokie, szlachetne, jakby powstawało nie na ich powierzchni, a wydobywało się z wnętrza rzeźb tak, że ich kształty, kolor i materia, zmieniające się pod wpływem światła, zdają się nieuchwytnie, płynne, pozbawione fizycznej realności. Rzeźby polskich artystów w takim sąsiedztwie robią wrażenie realizacji ubogich; *Różowe narodziny* Marii Pinińskiej-Bereś (1956, malowany gips), forma odznaczająca się charakterystycznym dla tej artystki cierpkim poczuciem humoru, jest niestety popękana i zniszczona (własność Muzeum Narodowego w Krakowie), Ludmiła Stehnova, znakomita rzeźbiarka czeskiego pochodzenia, jest tutaj reprezentowana dwoma wczesnymi miniaturowymi rzeźbami, które nie dają wyobrażenia o jej możliwościach twórczych. W kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu znajdują się późniejsze rzeźby Stehnowej. Są to niestety gipsy na niestabilnych, delikatnych konstrukcjach metalowych, kruche, które można łatwo uszkodzić w transporcie. Myślę, że gdyby udało się zdobyć fundusze na wykonanie ich brązowych odlewów, a tym samym stworzenie możliwości ich przewożenia i pokazywania na wystawach, okazałoby się, że Stehnova dorównuje swoim talentem najwybitniejszym rzeźbiarzom drugiej połowy XX wieku.

Cztery rzeźby Moore'a, obok kilkunastu pokazywanych w muzeum i oranżerii, zostały ustawione w otwartej przestrzeni parku orońskiego jak

6 S.Z. Kamieński, *O czterech abstrakcyjnych rzeźbach ze wstępem o abstrakcji*, „Miesięcznik Prowincjonalny” 2013, nr 2(137), s. 6–10.

7 H. Higham, dz. cyt., s. 26.

w posiadłości autora Perry Green, w warunkach, które uważał za najkorzystniejsze dla eksponowania swoich monumentalnych prac; trzy w sąsiedztwie i kontekście pałacu Brandta, jedna *Oval with points* na skraj łąki, co umożliwiło jej oglądanie w powiązaniu z różnymi fragmentami pejzażu w tle w różnych warunkach atmosferycznych. Ciekaw jestem, jakie budziłyby skojarzenia oglądana po burzy, ociekająca wodą, pod łukiem tęczy na niebie. Ta potężna pionowa eliptyczna forma wysokości około trzech metrów wydaje się stworzona do ekspozycji w pejzażu, jakby była jego naturalnym składnikiem, choć nie przychodzi na myśl żadnego konkretnego elementu natury, nie przypomina skały czy głazu, drzewa, chmury, nie sposób oswoić ją za pomocą nazwy. Być może w tajemniczości formy, niemożności znalezienia dla niej nazwy, tkwi jej siła. Ovalny otwór nieregularnej elipsy jest podzielony na dwie strefy za pomocą wystających z jej boków ku środkowi dwóch stożków, które niemal stykają się spiczastymi końcami, są jednak nieco przesunięte wobec siebie i pozostaje pomiędzy nimi niewielka odległość. Spiętrzona, wydźwignięta masa i skumulowana energia, połączenie odmiennych sił przyrody w jakąś pierwotną jakość sprzed czasu, gdy nie istniały jeszcze słowa-nazwy.

A jednak można dostrzec podobieństwo między stożkami w *Owalu* a stożkowatymi piersiami *Siedzącej matki z dzieckiem*, owo skojarzenie z ciałem kobiety nasunęło się, być może, Jerzemu Nowosielskiemu, jeśli widział *Oval with points*; niektóre jego akty zdają się inspirować rozwiązaniem abstrakcyjnej formy w tej właśnie rzeźbie i, podobnie zresztą jak u Moore'a (tu w wydaniu pacyfistycznym, tam – mistycznym), Eros odgrywa drugorzędą rolę.

Pozycja Henry'ego Moore'a w historii sztuki XX wieku, ranga jego dzieła mogły okazać się przytłaczające dla wielu przybyłych na wystawę do Orońska, którzy, mając poczucie obcowania z wytworami geniusza, nie są w stanie zdobyć się na samodzielny, osobisty odbiór jego prac, oglądają je pod presją bezwarunkowego uznania czy nawet obowiązkowego zachwyty dla tej twórczości. Ale sam Moore przełamuje, jak sądzę, onieśmielenie tych widzów, którzy zechcieli poświęcić ekspozycji nieco więcej czasu i czytali umieszczone na ścianach muzeum krótkie fragmenty jego wypowiedzi, dotyczące własnego dzieła i rozumienia sztuki (dziś takie komentarze autora czy kuratorów obok pokazywanych prac stały się popularnym sposobem edukacji odbiorców). Wielu oglądających może poczuć ulgę konstatuując, że ich myśli, refleksje, intuicja są podobne do wypowiedzi wielkiego artysty, mówiącego językiem prostym, komunikatywnym, jakby patrzył na świat ich, naszymi oczami i miał podobne do naszych odczucia. Przytaczam jedną z takich autorskich wypowiedzi: „Krajobraz był dla mnie zawsze jednym ze źródeł energii. Panuje ogólne przekonanie, że rzeźbiarz nie interesuje się pejzażem, a zajmuje się

tylko trójwymiarową, zwartą formą postaci ludzkiej lub zwierzęcej. Jeśli o mnie chodzi, zawsze fascynowałem się krajobrazem (nie potrafię czytać, podróżując pociągiem, muszę patrzeć przez okno w obawie, że może mi coś umknąć). Uważam, że wszystkie naturalne formy, zarówno widoki pejzażu, jak i kształty chmur są niewyczerpanym źródłem inspiracji – pnie drzew, gałęzie



Widok wystawy *Moc natury – Henry Moore w Polsce* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. S.Z. Kamieński

wyrastające z pni w poszukiwaniu własnej przestrzeni, różnorodność i struktura traw, kształty muszli, kamyków itd. Natura jest niewyczerpanym źródłem nowych kształtów i form i dlatego dziwię się, gdy artyści próbują od niej uciekać”. Moore nie używa karkołomnych sformułowań teoretyków sztuki, mówi zwyczajnie, jakby był jednym z nas. Można powiedzieć, że Moore uwodzi, zdobywa nas dla swojej twórczości. Po przeczytaniu takiej myśli nie sposób boczyc się na którąś z jego form, byłaby to – czujemy – nielojalność wobec mistrza wyciągającego do nas przyjazną dłoń, spoglądającego z życzliwością na świat poprzez swoje rzeźby.

Miejsce: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Termin: 21.04–09.09.2018 r.

Kuratorki: Eulalia Domanowska, Hannah Higham

KS. PAWEŁ BATORY

List bólu i tęsknoty

Wystawa *Pamięć i ślad* w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie



Krystyna Piotrowska, *Oczy niebieskie*, 2009, z fotografie 20 × 24 cm każda

Od wystawy *Pamięć i ślad* w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie minęło już sporo czasu, odbyła się ona bowiem między 15 maja a 15 czerwca 2018 roku. Nie mogę jednak o niej zapomnieć. Ekspozycja przygotowana na moją prośbę przez kuratorów dr hab. Marlenę Makiel-Hędrzak, prof. UR, i dr. Łukasza Gila (we współpracy z dr. hab. Waławem Wierzbieńcem, prof. UR, dr. hab. Markiem Pokrywką, prof. UR, oraz Tomaszem Baranem) była dla mnie na tyle ważna, że tym skromnym tekstem chciałbym dać wyraz swojej pamięci oraz refleksji z perspektywy czasu – aby pozostał po niej dodatkowy materialny ślad.

Wystawa zebrała dzieła 25 współczesnych artystów z całej Polski i z zagranicy wykonane w różnych technikach. Co je ze sobą łączyło? Każda z prac była wyrazem pamięci o Żydach, którzy kiedyś zamieszkali nasze ziemie, byli naszymi sąsiadami i bliźniemi, a którzy niemal z dnia na dzień „zniknęli” – nie w jakiś magiczny sposób, ale na skutek brutalnej zbrodni, na niewyobrażalną dotąd skalę. Pozostała pamięć oraz mniejsze i większe ślady ich obecności. Do nich zaliczały się również niepozorne drobiazgi zaprezentowane na naszej wystawie: kartki pocztowe, stare rachunki, etykiety, książki, notesy

czy fragmenty przedmiotów liturgicznych oraz tych używanych na co dzień, do najwykleszych spraw (kolekcja Andrzeja Wesołowskiego). Kiedy myślę teraz o tym, jak artyści odnieśli się do zaproponowanego tematu, cała ekspozycja układa mi się w pewnego rodzaju wizualny list skierowany do tych, którzy odeszli. I przypomnienie, a nawet przestrożę dla tych, którzy pozostali.

To list, który upamiętnia kulturę i religię Żydów oraz czerpie z niej inspirację i natchnienie. Mogą to być przejmujące fotograficzne i malarskie obrazy chasydów w Leżajsku (Tomasz Baran, Andrzej Błoński, Piotr Sobota, Katarzyna Warańska, Artur Wysoczek) albo budynków Jerozolimy (Jan Maciej Maciuch). Może to być swoisty hołd wyrażony poprzez twórcze odwołanie się do imaginariów oraz samego języka i idei wyrosłych na gruncie kultury i religii żydowskiej. Frenetyczny, wzniosły taniec jak w *Hava nagila* Tadeusza Błońskiego, pociągające swoją tajemniczością rysunki Stanisława Ożoga, zachwycające kunsztem drobiazgowo wycinanki Marty Gołąb, czy wreszcie pochłaniające swoją głębią kompozycje Ewy Gordon. Nie zabrakło również świadectwa tego, jak Żydzi współtworzyli polską kulturę, co przypomniał nam Wiesław



Artur Wysocki, z cyklu *Chasydzi*, 2013, fotografia, 43 × 65 cm

Grzegorzycy w pracy odwołującej się do *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima.

W abstrakcyjnym obrazie *Znak* słowackiego artysty Denisa Tomki dostrzec można dalekie echa dziedzictwa Żydów – i to tego chyba najbardziej dla nich istotnego, jakim jest słowo. Biała plama na ciemnym tle układa się bowiem w kształt, który przypominać może jedną z liter hebrajskiego alfabetu. Zatarą, nie do końca czytelną, ale jednak wyczuwalną. Płótno nabiera osobistego charakteru, gdy w opisie czytamy wyznanie artysty:

Wielu moich przodków używało pisma hebrajskiego, o silnym wyrazie graficznym. Należę do pierwszej generacji, która hebrajskiego pisma już nie używa...

Takich osobistych dzieł znalazło się na wystawie więcej. Jedną z najbardziej poruszających była niewielka, niepozorna praca Krystyny Piotrowskiej, składająca się z dwóch fotografii mamy artystki. Starsza kobieta lekko się uśmiecha i patrzy prosto na nas. Siwe kosmyki włosów wystają spod szerokiego randa białego kapelusza, który mnie, katolikowi, przywodzi na myśl świetlistą aureolę. Skojarzenia ze strojem

w biało-czarne pasy, który kobieta ma na sobie, są bardziej złowieszcze. Co jednak uderza widza przede wszystkim, to przenikliwy wzrok kobiety, skierowany wprost na nas. Jest on zduplikowany przez dwa egzemplarze fotografii, jednak na jednej oczu kobiety są ciemne, niemal czarne, a na drugiej jasnobłękitne. Praca *Oczy niebieskie* staje się wyrazem jakiejś tęsknoty, której wyraz dała również Toni Morrison w swojej powieści *Najbardziej niebieskie oko*. Niebieskie oczy jako nieosiągalny „ideał” narzucony przez białą/aryjską „większość” i służący do represjonowania i wykluczania „innych”. Jak w tej dziecięcej wyliczance, do której odnosi się sama Krystyna Piotrowska w opisie swojej pracy: „Oczy niebieskie – życie królewskie, oczy czarne – życie marne”. Podczas Zagłady „zły” lub „dobry” wygląd mógł przesądzić o życiu człowieka, ale przecież i dziś może stygmatyzować i być przyczyną dyskryminacji. Bardzo osobistym malowidłem był również *Pamięć* – *autoportret* Marka Łątkowskiego, w którym zatarte rysy twarzy, jakby zredukowane do cech najbardziej istotnych, stały się odwołaniem do przodków artysty.

Takie nieco zatarte postaci stały się wreszcie istotnym komponentem dwóch innych kompozycji:



Antoni Nikiel, *Przerwany zapis*, 2018, akryl, płótno, 150 × 120 cm

Błękitu pamięci Marleny Makiel-Hędrzak, inspirowanego rodzinną fotografią Edyty Stein, oraz wykonanej przez Arkadiusza Andrejkowa na szkolnej mapie trawestacji fotografii rodziny Ulmów.

Jeszcze jedna konkretna postać z przeszłości zaistniała na wystawie – żydowska dziewczynka imieniem Teofila, po której pozostał tylko jeden ślad: góralski serdaczek, prezent od dziadka przywieziony z Zakopanego tuż przed wojną. Jest jedyną pamiątką po całej rodzinie Teofili. Aby pozostał, nie zaginął, nie zapodział się wśród wielu mu podobnych serdaczków, utrwalony został przez Jadwigę Sawicką w pracy *Kamizelka*.

Niewyobrażalnie bolesny czas wojny i Zagłady Żydów został też przywołany przez dwie ekspresyjne płaskorzeźby z cyklu *Powstanie w Getcie* autorstwa Sławomira Andrzeja Mielezki.

Nie mniej dramatyczne są jednak wyciszone prace będące wyrazem pustki, jaka pozostała po zamordowanych Żydach. Ona wciąż boli, jak potrafi boleć pustka po amputowanej kończynie. Samotne krzesło przed jerozolimską Ścianą Płaczu i białe plamy kartek z prośbami wiernych, które wzlatają w poszukiwaniu adresata (Marcin Jachym). Piękny, a jednak złowieszczy fiolet nieba nad horyzontem groźnego, ciemnego lasu (Łukasz Gil). Pusta przestrzeń w kształcie przypominającym leśny zagajnik. Wyrwa, rana w „płaczącym” abstrakcyjnym „pejzażu” Antoniego Nikla (*Przerwany zapis*).

Gdy stajemy wobec takiej wyrwy i takiej rany – najczęściej brakuje nam języka, pojęć, sposobu, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Jak napisać ten list bólu, współczucia, miłości i tęsknoty? Próbujemy sobie poradzić, używając obrazów, języka sztuki. Czasem obrazów fantastycznych, niezemskich, nadrealnych albo wprost abstrakcyjnych (Łukasz Huculak, Joanna Janowska-Augustyn, Agnieszka Jankowska, Marek Pokrywka). Nie znaczy to, że mniej boli. Ale to dobrze. Te ślady mają boleć. Dzięki nim pamiętamy.

ARTUR MORDKA

ORCID: 0000-0003-1565-5053

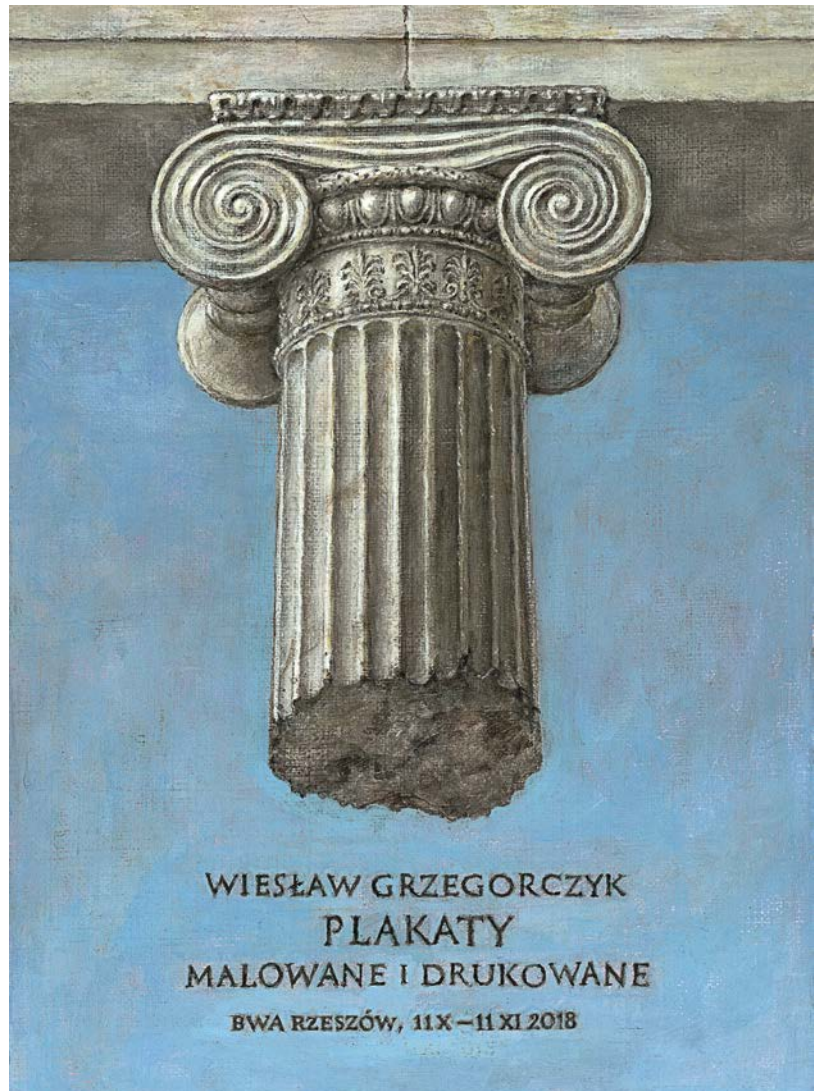
Refleksywna władza plakatu

Wystawa Wiesława Grzegorzcyka *Plakaty malowane i drukowane*

Plakat wiąże się bezpośrednio z aktualnością wydarzenia artystycznego, gdyż nie tylko je oznajmia i zapowiada, lecz także aktowo zdaje relację z jego treści. Utrata aktualności przez to zdarzenie: festiwal, koncert, film..., zdaje się zatem znosić jedną z podstawowych funkcji plakatu i skazywać go na artystyczne zapomnienie. Stanowi on wówczas zacierający się z upływem czasu ślad spektaklu, co najwyżej ważny dla archiwistów i kolekcjonerów, jednak nieposiadający już praktycznej władzy sprawczej, która zatrzymuje oko przechodnia i skłania go do partycypacji w artystycznym zdarzeniu. Plakat jest wtedy „refleksją” *post factum* w tym sensie, że trwale odbija to, co się już zdarzyło (łac. *reflexio*: odbicie). Tak rozumianą refleksywność można odnaleźć w prezentowanych na wystawie plakatów Wiesława Grzegorzcyka, zaś różnica w jej stopniu jest właściwa dla każdego z nich. Plakat *Jubileusz Stulecia II Liceum Ogólnokształcącego w Rzeszowie im. płk. Leopolda Lisa-Kuli*, 18 września 2004, stanowi raczej alegorię szkoły dojrzałości niż jej mimetyczne przedstawienie, takie natomiast pojawia się w plakacie *IV Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Człowiek – Wiara – Kultura”, O Wolność i Sprawiedliwość. Chrześcijańska Europa – Między Wiarą i Rewolucją, Częstochowa 18–20 września 2017.*

Właściwe dla plakatów Wiesława Grzegorzcyka jest jednak to, że „odbijając” to, co się już zdarzyło, nie przejmują jego przeszłego sposobu istnienia, lecz utrzymują się w modusie artystycznej obecności. Ich władza refleksywna jest zatem zachowana i wtedy, gdy znika realny przedmiot, do którego się odnoszą, kończy się uroczystość, o której informują, czy przebrzmiewa koncert. Plakaty czynią je ponownie „aktualnymi”, choć nie jest to już realna aktualność, lecz irrealna, mająca niewiele wspólnego z aktualnością czasowo uwarunkowaną, która nieustannie przesuwając się w przeszłość i staje się egzystencjalnie wyblakła, zacierając swe kontury. Zobrazowane w plakacie zdarzenie odzyskuje ponownie swe „istnienie”, choć za pośrednictwem w plakacie.

Ten fenomen przywołania do egzystencji nie jest jedynie charakterystyczny dla tej formy sztuki, wszak wszystkie dzieła przedstawiające mają tę władzę uobecniania. Jednakże w plakacie jest szczególnie widoczna, gdyż występuje w jawnym konflikcie (i w tym



konflikcie pokazuje swą siłę) z datami widniejącymi na jego płaszczyźnie, które przecież wyraźnie odnoszą się do tego, co przeszłe. W refleksywnym plakacie zostaje ono utrwalone, zachowane i utrzymane. Co więcej, może zostać ponownie przeżyte, choć już w formie przypomnienia. Ta władza plakatu sprawia zatem, że związek z realnością nie ustaje, choć mogłoby się wydać, że ich drogi dawno się już rozeszły.

Tego rodzaju refleksywność plakatu na niewiele by się zdała, gdyby za nią nie kryła się inna, ściśle artystyczna i estetyczna. Pierwsza jest już obecna w samym



procesie twórczym. Prezentowane na wystawie plakaty stanowią „odbicia” namalowanego wcześniej obrazu-plakatu. Są graficzną wielością malarzkiej jedności. Dzięki zestawieniu obrazu-„matrycy” z plakatem-„odbitką” oglądający wystawę mogli doświadczyć tej jedności i zarazem uchwycić różnice. Już zrozumiała zmiana formatu różnice te generuje, sprawia bowiem, że treści zobrazowane w plakacie, choć są przecież rodzajowo takie same jak te, które występują w obrazie, tworzą jedność odmienną od tej właściwej dla obrazu. Pojawiają się bowiem stosunki przestrzenne, które wyraźnie dzielą poszczególne partie plakatu zgodnie w wymogami tej formy sztuki. Jego część „użytkowa” zostaje oglądowo wyodrębniona, dzięki czemu odbiorca jest należycie „informowany” o zdarzeniu, zaś przedstawiona figura określa charakter tego zdarzenia. Plakat jako odbitka staje się zatem bardziej „racjonalny” od obrazu-matrycy, i to paradoksalnie dzięki swej refleksywności.

Ta racjonalność jest także widoczna w tym, co wedle Kanta należy do sfery zmysłów – w kolorze, ma zatem niewiele wspólnego z rozumem. W plakacie

dostrzegalne są bowiem nieznaczne przesunięcia kolorystyczne, które we wzajemnej grze tworzą uporządkowaną całość. Co więcej, dostrzegalny jest kolorystyczny walor, który różnicuje płaszczyznę plakatu, bogacąc ją w „racjonalny” sposób. Istotny staje się malarski detal, który przecież niemal zupełnie zanika w obrazie-matrycy. Dzięki swej refleksyjności rozumianej jako „odbicie”, plakat staje się samodzielnym dziełem sztuki i zyskuje autonomię w stosunku do swego źródła.

Charakterystyczne jest to, że mimo tożsamości tematycznej źródła i odbicia, obrazu i plakatu oraz różnic formalnych nieuprzedzone oko odbiorcy nie faworyzuje żadnej z tych form artystycznych, lecz raczej w równej mierze błądzi w nich i między nimi. Może jedynie „zachwiani” warsztatowo graficy bacniej przyglądali się plakatowi, zaś smakujący kolor malarze – obrazom. Była to zatem i wystawa malarstwa Wiesława Grzegorzczaka.

Estetyczna refleksywność tych plakatów polega natomiast na tym, że dzięki formie zostają one oderwane od związków życiowych i przeniesione w obszar sztuki, w którym obowiązują inne prawa, różne od tych właściwych dla świata realnego. Prawa te są prawami formy, która panuje nad wszelkimi momentami treściowymi, czyniąc z nich jedynie estetyczny użytek. Warkocze dziewczynki w plakacie *Hommage à Chopin* stają się klawiszami fortepianu, wiążąc te przedmiotowe elementy w zwartą całość i przyczyniając się do wzmocnienia jedności formalnej plakatu jako takiego, zaś w tytułowym plakacie *Wiesław Grzegorzczak, Plakaty malowane i drukowane*, BWA Rzeszów, 11 X–11 XI 2018, wsparciem kolumny jest architektoniczny brak. Plakaty te są zatem refleksem (odbiciem) praw formy, nie dających się wprawdzie rozumowo uchwycić, jednak obowiązujących i będących w sile.

Dzieło sztuki jako refleks czy to świata realnego, czy to praw formalnych nie jest jedynie zwierciadłem, które odbija to, co wobec niego zewnętrzne i pierwotne. Raczej samo staje się źródłem odbić, które promieniają na odbiorcę, pozostawiając w jego pamięci obrazy tego, co ujrane. Ich trwałość świadczy o estetycznej sile dzieła sztuki. Plakaty Wiesława Grzegorzczaka zawierają i ten rodzaj refleksywności, który osłabia ich historyczność i przenosi je do żywego „muzeum wyobraźni”.

Miejsce: BWA Rzeszów

Termin: 11.10–11.11.2018

JADWIGA SAWICKA

ORCID: 0000-0001-9420-575X

Krzyczałem, a kiedy krzyczałem, pękały rzeczy cenne...

Wystawa w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa



Widok wystawy, na pierwszym planie dokumentacja akcji protestacyjnych, w tle mural Jadwigi Sawickiej, *No nie*, fot. M. Horwat

Współpraca z Gdańską Galerią Güntera Grassa i kierującą nią Martą Wróblewską była dla mnie okazją do dalszego zgłębiania interesującego mnie tematu interdyscyplinarnych relacji, w tym wypadku pomiędzy sztukami wizualnymi, literaturą i dźwiękiem. Literacką inspiracją był *Blaszany bębenek* Güntera Grassa – doskonały przykład politycznej i artystycznej metafory; tytuł jest cytatem z powieści. Narrator, Oskar, odmawia uczestnictwa w rzeczywistości, w której przyszło mu żyć. Wybiera pasywny rodzaj oporu: nie rośnie, postanawia pozostać nieodpowiedzialnym trzyletnim dzieckiem. Jego działania mają także anarchistyczny, często agresywny charakter (jego głos rozbija szkło, a rytm wybijany na bębnieku destabilizuje zastany porządek i wprowadza chaos). O tym wątku pisał w towarzyszącym wystawie wydawnictwie specjalizujący się w twórczości Güntera Grassa Zbigniew Świątłowski (*Perspektywa outsidera, czyli rzeczywistość odkształcona*). Istotną rolę w myśleniu o wystawie odegrał także artykuł Marka Krajewskiego pt. *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna* („Kultura Współczesna” 2010, nr 2), w którym kontrastuje on różne formy oporu przeciw presji konsumpcyjnego nadmiaru w latach 60.–70. XX w. w krajach rozwiniętej gospodarki kapitalistycznej

i w Polsce pierwszej dekady XXI w. Przez kilka lat, które upłynęły od napisania tego artykułu, w życiu społecznym i politycznym Polski zaszło tyle zmian, że podjęcie tematu niezgody na otaczającą rzeczywistość wydawało się ważne i aktualne. Nowy artykuł Marka Krajewskiego, którego przedruk znalazł się w naszej publikacji, analizuje różne formy oporu i działania będące jego przejawem. Jest ich tak wiele, że jak pisze autor: „albo żyjemy w czasach, w których idea obywatelskości ma się lepiej, niż kiedykolwiek, a my jesteśmy coraz bardziej wrażliwi na niesprawiedliwości porządku, albo kategoria oporu jest dziś nadużywana”¹. Artykuł podejmuje próbę uporządkowania tej wielości.

Wystawa zgromadziła prace, które problematyzują zagadnienie stawiania oporu, wyrażania protestu. Inspirowała do refleksji nad rzeczywistymi sytuacjami (w skali społecznej, ale także w sferze prywatnej), w których opór lub protest miały miejsce. Interesowała nas destrukcyjna rola dźwięku, a także jego wykorzystanie dla wzmocnienia lub sygnalizowania protestu. Rozważaliśmy zasadność wyboru określonych

1 Wszystkie cytaty pochodzą z publikacji *Krzyczałem, a kiedy krzyczałem, pękały rzeczy cenne...*, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2018.



Performance Bartosza Fica w czasie wernisażu wystawy, fot. M. Horwat

strategii artystycznych, za których pomocą możliwe staje się wyrażenie protestu. Śledziliśmy proces odnajdywania własnego języka, którym sprzeciw można wyrazić w osobisty sposób. Myśleliśmy o tym, na ile nasze umiejętności mogą wspomóc protest.

Prace: rysunki i grafiki (w tym grafika samego Grassa, *Uchodźcy*), fotografie, dokumentacje performansów, filmy, można podzielić na dwa – czasami nakładające się na siebie – wątki: dokumentalny i refleksyjny. Wątek dokumentalny to prace, które są zapisem akcji protestacyjnych, podejmowanych w różnych sprawach, przez różne grupy społeczne – w tym artystów, także w sprawach artystycznych. Najbardziej wymownym przykładem jest *Katastrofa*, wstrząsający dokument Artura Żmijewskiego który już na trwałe zaznaczył swoją obecność we współczesnej polskiej sztuce. Artysta zaraz po oficjalnych wiadomościach o katastrofie rządowego samolotu 10 kwietnia 2010 zaczął dokumentować reakcje ludzi oddających hołd zmarłym oraz pierwsze komentarze dotyczące sytuacji politycznej. Do tej grupy należą też obserwacje socjologiczne Bartosza Ślosarskiego, plakaty Pogotowia Graficznego, dokumentacje działań kolektywu FeBRa i innych akcji protestacyjnych oraz fotografia z akcji *Matki Polki na wyrębie* Cecylii Malik.

Wątek refleksyjny to prace, w których motywy oporu i protestu (lub wybrany element, np. dźwięk) ulegają transformacji i/lub poddane są analizie formalnej. Jest to np. *Song of Resistance* Zorki Wollny, także prace Huberta Czerepoka, Bartosza Fica, Lili Kalinowskiej, Łukasza Kuśnierza, Justyny Łuczaj-Salej, Agnieszki Piksy. Przykładami prac wykorzystujących dźwięk są pieśń *Twoja władza* Ewy Łowżył i Chóru Czarownic oraz *Song of Resistance* Zorki Wollny.

Chór Czarownic prezentuje się jako zespół ponad 20 kobiet śpiewających i performerek, które wraz z zespołem – perkusja, live electronic i harfa stalowa – tworzą muzyczny spektakl. Same chórzystki również grają na instrumentach specjalnie dla nich skonstruowanych. Projekt łączy pracę artystów i artystek zawodowo zajmujących się sztuką z osobami pierwszy raz stojącymi na scenie, tworząc nową jakość w sztuce. Większość chórzystek to kobiety różnych zawodów, stylów życia i światopoglądów. Zespół Chór Czarownic wzbudza wśród widzów najwyższe emocje. Literacko to opowieść z punktu widzenia kobiet i ich skomplikowanych relacji ze współczesnym światem. Ta historia uniwersalnie wpisuje się we współczesne społeczne lęki związane ze wzrostem napięć lokalnych i globalnych, ze zmianami społecznymi, odradzającym się nacjonalizmem i faszyzmem w Europie i na świecie. Pieśń *Twoja władza* stała się znanym w całej Polsce oraz za granicą hymnem zaangażowanych ruchów prokobietych. Chór angażuje się w bezpośrednie działania polityczne: występował na demonstracjach przeciw próbom zmian w prawie aborcyjnym w Poznaniu w 2017 roku.

Zapis kolejnego muzycznego performansu, tym razem Zorki Wollny, przedstawia dwudziestominutowy utwór wykonany w Istanbulu w czasie festiwalu „Jazz&Experimental Music from Poland”. Utwór, jak pisze artystka: „powstał we współpracy ze studentami Uniwersytetu Boğaziçi w Istanbulu. Mając w pamięci wydarzenia na placu Taxim, pracowaliśmy z rewolucyjnym potencjałem głosu, zmieniając okrzyki, slogany i fragmenty pieśni w abstrakcyjne dźwięki i komponując krótką demonstrację”. Dwa kolejne przykłady reprezentują krańcowo odmienne podejście do idei



Prace wideo studentów Wydziału Sztuki UR: Pawła Matuły, Sylwii Sochy i Anny Zięby, fot. M. Horwat

naprawy świata. Pogotowie Graficzne to inicjatywa grupy grafików i ilustratorów projektujących plakaty lub udostępniających swoje prace, które można wydrukować i zabrać ze sobą na demonstrację. Tak było w przypadku ogólnokrajowych protestów w obronie konstytucji (lipiec 2017) oraz Czarnego protestu/Ogólnopolskiego Strajku Kobiet (3.10.16, 24.10.17, 23.03.18). To doskonały przykład sztuki zaangażowanej i użytecznej społecznie. Z kolei Liliana Piskorska, przyjrawszy się polskiej rzeczywistości, odrzuciła działania racjonalne. Piskorska wybrała działanie magiczne, dokonując zamawiania według reguł rytuału (*Unicestwić przez mówienie*, zapis wideo) – m.in. przed Sejmem i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, by odczynić urok rzucony na Polskę. Artystka wysuwa argumenty i apeluje do ludzi dobrej woli: „Świat znajduje się na krawędzi czasu – magia z powrotem przesącza się do świata polskiej polityki i sfery publicznej. Nie ukrywajmy dłużej prawdziwego wymiaru rzeczywistości, w której przyszło nam żyć. Przyjmijmy ze spokojem, że język magiczny stał się równoprawnym sposobem mówienia o skutkach i przyczynach, diagnozach i zjawiskach. Moc sacrum przepływa przez nasz kraj i odzwierciedla się w najróżniejszych formach”.

Wideo rejestrujące postępy w nauce boksu towarzyszyło muzyczno-bokserowskiemu performansowi Bartosza Fica zaprezentowanemu podczas wernisażu. „Umiejętność boksowania może posłużyć zarówno do ataku, jak i samoobrony, ale boksowanie worka to także wyładowanie frustracji, która mogłaby przerodzić się w bunt” – komentował wydarzenie autor. Na wystawie znalazły się też wybrane prace z projektu realizowanego przez semestr zimowy 2017 ze studentami

Wydziału Sztuki UR przez Jadwigę Sawicką, Justynę Łuczaj-Salej i Ondreja Revického w ramach zajęć (działania interdyscyplinarne, multimedia, komunikacja wizualna). *Błaszany bębenek* był inspiracją, ale protest i opór traktowany był bardziej abstrakcyjnie, w oderwaniu od realiów historycznych. Niezależnie od wybranego medium chodziło o zbadanie i pokazanie zjawisk (oporu, protestu) za pomocą obrazów, obiektów i działań. Zadania polegały np. na wykonaniu obiektu lub działania, które podobnie jak bębenek i głos mogłyby być wykorzystane przez pojedynczą osobę do stawiania oporu. Innym zadaniem było wymyślenie nowego gestu dla wyrażenia dezaprobaty.

Marek Krajewski kończył swój artykuł refleksją, którą można odnieść także do naszej wystawy: „opór – niezależnie od kształtu, jaki przybiera, od tego, jak głęboko jest on urefleksyjniony i od efektów, jakie za sobą niesie, zawsze stanowi przejaw zainteresowania tym, co publiczne. Zainteresowania, które powinniśmy pielęgnować, o ile mamy pozostać demokratyczną wspólnotą”.

Artyści: Hubert Czerepok, Monika Drożyńska / Pogotowie Graficzne, Bartosz Fic, Günter Grass, Lila Kalinowska, Łukasz Kuśnierz, Ewa Łowżył, Justyna Łuczaj-Salej, Cecylia Malik, Agnieszka Piksa, Liliana Piskorska, Ondrej Revicky i Paweł Bińczycki, Jadwiga Sawicka, Bartosz Ślosarski, Zorka Wollny, Artur Żmijewski; oraz studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego: Jagoda Duda, Edyta Kurc, Stanisław Lifar, Paweł Matuła, Sylwia Socha, Anna Zięba

Miejsce: Gdańska Galeria Güntera Grassa

Termin: 18.05–1.07.2018

Kuratorki: Jadwiga Sawicka, Marta Wróblewska

100 FLAG na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety



Marta Szulc, flaga z żeńską końcówką, fot. organizatorów

Obchody stulecia odzyskania niepodległości zdominowały polską sferę publiczną w 2018 roku. Odbywały się uroczyste koncerty, otwierano wystawy mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązujące do rocznicy, inscenizowano rekonstrukcje wydarzeń historycznych, ukazywały się okolicznościowe wydawnictwa... Wśród różnego rodzaju przedsięwzięć dominowały narracja historyczno-narodowa, motywy biało-czerwone i atmosfera doniosłości. Inicjatywa „100 FLAG na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety” pozornie wpisywała się w retorykę wielu innych pomysłów „sto... na stulecie”. Na ich tle wyróżniała się jednak

oddolną dynamiką, różnorodnością form i kolorów, a przede wszystkim użyciem języka współczesnej sztuki. Kolektyw organizatorski to grupa zaprzyjaźnionych osób, artystów, która chciała włączyć się do obchodów odzyskania niepodległości, ale na własnych warunkach, mówiąc własnym głosem, nie rezygnując z indywidualności i nie unikając problemów dnia dzisiejszego. Stąd decyzja skupienia się na rocznicy, która jest ważnym elementem celebrowania odzyskanej wolności, ale jednocześnie pozwala wyeksponować osobny wątek – z przesunięciem akcentów i skierowaniem uwagi na mniej znane fakty i postaci. Przypomniano historyczne fakty: gdy 28 listopada 1918 roku Naczelnik Państwa Józef Piłsudski podpisał Dekret o ordynacji wyborczej do Sejmu Ustawodawczego, stało się to dzięki inicjatywie członkiń Centralnego Komitetu Równouprawnienia Kobiet i memoriałom Zjazdu Kobiet Polskich z 1917 roku, żądających „pełni praw obywatelskich kobiety polskiej”. „W państwie prawdziwie demokratycznym, jakim stać się ma Polska, ograniczenie praw obywatelskich ze względu na płeć jest przeżytkiem i rażąco niesprawiedliwością (...)” – pisały delegatki w memoriale „Do Najdostojniejszej Rady Regencyjnej” 10 grudnia 1917 roku¹. Organizatorki i organizatorzy, publikując w sierpniu 2018 roku na swoim fanpage’u otwarte zaproszenie kierowane „do wszystkich”, zachęcali do przysyłania projektów flag, a także do wspólnego przemarszu z nimi po ulicach Warszawy 24 listopada. Pisali:

Jeżeli chcesz się przyłączyć i uważasz, że jest to dla Ciebie ważne – to po prostu jesteś z nami! Jeśli masz poczucie, że również i teraz – sto lat po uzyskaniu przez kobiety praw wyborczych – nasze propozycje, działania i prawa nie są respektowane – jesteś z nami! Jeśli chcesz uczcić upełnomocnienie i emancypację kobiet – jesteś z nami! Jeśli uważasz, że nic o nas bez nas – jesteś z nami! Jeśli uważasz, że demokracja bez kobiet to tylko pół demokracji – to jesteś z nami!²

1 Cyt. *Pamiętnik Zjazdu Kobiet Polskich w Warszawie w roku 1917*, red. J. Budzińska-Tylicka, Warszawa 1918; <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/sto-flag-na-stulecie-uzyskania-praw-wyborczych-przez-kobiety-2>.

2 Ten i poniższe cytaty z <https://www.facebook.com/100flagkobiet>.



Marsz 100 FLAG, 24 listopada 2018. Po prawej flaga Anny Królikiewicz, fot. organizatorów

Najważniejsze było „kolektywne działanie, oddolne i tworzone przez jak największą liczbę osób i grup”. Pojęcie „flaga” traktowane było bardzo swobodnie: z dozą ironii i dystansem w obliczu wielkiego narodowego powiewania biało-czerwonymi flagami, ale wykorzystano okazję, aby tak wyraziste formy ekspresji jak flaga i marsz odzyskać dla siebie i stać się widzialnym jako grupa posługująca się językiem, którego charakterystyczną cechą jest różnorodność. Dzięki wyjściu z pozycji sztuki pojawił się też nowy ton: radosny, ale nie triumfalistyczny, asertywny, a nawet wojowniczy, nielekąjący się użycia ironii i humoru na poziomie tak formy, jak i treści. Flaga mogła stać się obrazem, instalacją, obiektem, a kulminacją akcji, czyli przemarsz ulicami Warszawy – performansem. Zachęcano do uruchomienia wyobraźni: „Zapraszamy Was ze wszystkim, co potraficie – PR-em i muzyką, gotowaniem i czesaniem, rzeźbieniem i tańcem. Wszystko to może być flagą na 100 lat praw kobiet. Dla wszystkich!”. W efekcie ponad 200 artystek i artystów stworzyło flagi, które 24 listopada 2018 roku stały się częścią performansu „Marsz 100 FLAG”. Flagi powstawały również podczas warsztatów w MS2 w Łodzi, MSN nad Wisłą, Szkole Podstawowej Specjalnej nr 244 w Warszawie czy Galerii Labirynt w Lublinie. Nadsyłane projekty można było oglądać razem z komentarzami autorów i autorek na fanpage’u, które, czasami poetyckie, czasami rzeczowe, przybierały nieraz formę manifestów politycznych bądź szczegółowej egzegezy użytych elementów. Anna Królikiewicz definiowała swoją flagę następującymi słowami:

flaga na Marsz 100 FLAG! w formie kołderki pikowanej ręcznie, raczej nie będzie powiewać: grubsza, bardziej materialna, dosadna, ciężka ku ziemi. w centrum splecione symbolicznie jelita i serce, fizjologia i troska. ciało wolne do wyborów, ciało wolnych decyzji. ciało wolne od narzuconych ról. ciało wolne od ocen. ciało wolne pełne lub szczupłe, racjonalnie gospodarujące zdrowiem. ciało wolne i szanowane bez względu na niedoskonałość, stopień kalectwa, niewykorzystaną możliwość rozrodu. ciało wolne realizujące własną wizję kształtu życia w ciele. czujące i świadome, bez wstydu: Polki ciało niepodległe.

Flaga Filipa Madejskiego i Mateusza Jonasza Kowalczyka z napisem „równe szanse na awanse ASP” zdaniem autorów:

niesie postulat zdecydowanego przeciwdziałania systemowym przyczynom nierówności kadrowych na uczelniach artystycznych w Polsce. Hasło to jest odpowiedzią na wciąż aktualną publikację Fundacji Katarzyny Kozyry *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce* (2015). Projekt flagi to wynik dialogu w ramach inicjatywy #CzarnyProtestASP / Żądamy Specjalistki ds. równouprawnienia. Wykonawcy flagi to absolwent i student Wydziału Sztuki Mediów warszawskiej ASP, na którym pracownie dyplomowe magisterskie prowadzone są przez 12 profesorów i 2 profesorki.



Flaga Agaty Zbylut, fot. J. Sawicka

Max Wilemski wyjaśnia znaczenie swojej flagi:

Czarna, bo tak nadal wygląda sytuacja kobiet, mimo uzyskanych praw wyborczych (choć jeszcze nie wszędzie, patrz: Brunei, Liban). Mimo że kobiet na świecie jest niemal tyle co mężczyzn (100 na 101,5), ciągle są dyskryminowane i włączane w ograniczenia: kulturowe, ekonomiczne, religijne, społeczne. Czerń jest też kolorem oporu, buntu i niezgody. W środku symbol zaprojektowany w 1931 przez Rosjanina Siergieja Czachotina i Niemca Karola Mierendorffa dla niemieckiej organizacji antyfaszystowskiej Front Żelazny. Symbolizuje trzy najbardziej wrogie demokracji idee: monarchizm, faszyzm i państwowy komunizm. W każdą strzałę wpisane jest sto, dla podkreślenia roli kobiet w tej walce, dla uhonorowania tych, które dziś samotnie stoją naprzeciw tłumowi neofaszystów. Marta Mojnowska o swojej fladze-chorągwi *Kobieta* pisała zwięźle: „inspirowana kościelnymi chorągwiami, bo przecież prawo głosu to świętość”. Inna z artystek, Marta Staroszczyk, o swojej fladze ze ścierek mówiła: „flaga szyta po nocy, w kuchni”.

Dla niektórych autorów i autorek fanpage był okazją do prezentacji flagi w plenerze, jak np. melancholijna flaga Eli Jabłońskiej (z napisem: „rozważna i romantyczna / wolna i świadoma / smutna i zmęczona”) powiewająca w równie melancholijnym, rozległym nadwiślańskim pejzażu. Na podobnych zasadach zaistniała łopocząca energicznie na tle niebieskiego

nieba flaga Yoli Ponton (*Miłość i anarchia to najlepsze wybory*). Szarpane wiatrem flagi furkotały też nad Bałtykiem (flaga Ani Witkowskiej) i na Wiśle (Ewa Ciepiewska, *Nie bój się*).

Były flagi z fartuchów, rajstop, biustonoszy i kibicowskich szalików (z których Agata Zbylut usunęła jedną literę, zmieniając Polskę na Polkę), folii, tiulu, dziergane (kolektyw Siostrzeństwo) i wyszywane, patchworkowe (jak flaga Marty Skuzy zawierająca 100 nazw żeńskich zawodów wypisanych na zszytych ze sobą 100 kawałkach męskich koszul, z aneksem dźwiękowym) oraz splatane w warkocz (Karolina Freino).

Pierwszym – nieoficjalnym – publicznym pokazem flag stał się performans dokamerowy 11 listopada, kiedy to tłumy zmierzające ku placowi Defilad pozdrawiane były flagami powiewającymi z balkonu Galerii BWA Warszawa (ulożonej przy ulicy Marszałkowskiej). W tym dniu flagi zaznaczyły symbolicznie swoją obecność jako minimalna wysepka koloru w biało-czerwonym morzu flag narodowych i dymu petard. Kulminacją akcji był przemarsz kolorowego pochodu przez Krakowskie Przedmieście do Galerii Biuro Wystaw, gdzie odbyła się prezentacja tych flag, które przybrały inną formę niż tradycyjna (filmy, performance, dźwięk). Wydaje się, że najtrafniej podsumował wydarzenie Grzegorz Borkowski, który w *Podsumowaniu 2018 roku w sztuce dla Magazynu Szum*, w kategorii „najlepsza wystawa”, napisał:



Performance dokamerowy 11 listopada 2018, fot. A. Kubis

Marsz 100 FLAG na stulecie praw wyborczych kobiet w Polsce, na którym w Warszawie pojawiła się masa świetnych i bardzo różnorodnych (ideowo i artystycznie) prac artystek, artystów i innych ewidentnie kreatywnych osób przybyłych z różnych miast. Nagle okazało się, że pokaz typu *open call* na zaproszenie grupy inicjatywnej może być nie tylko słuszny, ale i wspaniały artystycznie. Właściwie było to przeniesienie języka plakatu na tak specjalne nośniki, jakimi są flagi i transparenty; inaczej niż na zwykłych wystawach, to widzowie tkwili w miejscu (na chodnikach), a przemieszczała się (ulicą) sztuka³.

Projekty flag napływały także po 24 listopada. Podczas zimy 2018/2019 symboliczna reprezentacja flag zaistniała w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (w ramach wystawy „Niepodległe” w Muzeum nad Wisłą), a na 2019 zaplanowano wystawy we wrocławskiej galerii Awangarda i w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Organizatorki / Organizatorzy: Aga Szreder, Aleka Polis, Rafał Żwirtek, Lena Wilemska, Krzysztof Wiluch, Agata Korba, Tomasz Chwiałkowski, Marta Skuza, Natalia Żychska, Agnieszka Żechowska

Identyfikacja wizualna: Tomasz Chwiałkowski

Uczestniczki i Uczestnicy: Bruno Althamer, Anna Baumgart, Martyna Beskiewicz, Magda Bieleśz, Julia Bistufa, Katka Blajchert, Ewa Bloom-Kwiatkowska, Dominika Bogdan, Karolina Breguła, Darya Buben, Bogna Burska, Angelika Ciach, Monika Chabior, Izabela Chamczyk, Dorota Chilińska, Jonasz Chlebowski, Wojciech Chrubasik, Anna Chudzik-Pawlik, Tomasz Chwiałkowski, Sebastian Cichocki, Ewa Ciepiewska, Adelina Cimochołowicz, Aleksandra Cybulska, Monika Cywińska, Mikołaj Daczka, Iwona Demko, Marta Deskur, Marianna Dobkowska, Kati Dobrogo, Jola Domagała, Anna Domańska, Julia Dorobińska, Monika Drożyńska, Marcin Dymiter, Olga Dziubak, Kamila Fałęcka, Joanna Fluder, FRAKCJA [grupa artystek], Karolina Freino, Galeria Labirynt, Galeria Próznia, Magdalena Gaładyk, Ewa Gaj, Martyna Gart, Stefania Gazda, Julka Golachowska, Gosia Golińska, Maya Gordon, Kasia Górna, Justyna Górowska, Jana Górską, Aleksandra Grabarz, Diana Grabowska, Joanna Graniczowska, Laura Grudniewska, Barbara Gryka, Gosia Grzegorek, Piotr Grzegorek, Bożena Grzyb-Jarodzka, Mariusz Harmasz, Zuzanna Hertzberg, Aleksandra Hirsfeld, Dominika Hoyle,

³ <https://magazynsum.pl/podsumowanie-2018-roku-w-sztuce/>



Flaga Marty Mojnowskiej, fot. organizatorów

Elżbieta Jabłońska, Aleksandra Jach, Karolina Jakoweńko, Piotr Jakoweńko, Zuzanna Janin, Paweł Jarodzki, Edka Jarząb, Barbara Kaczorowska, Kasia Kalinowska, Filip Kalkowski, Anna Kalwajtys, Karolina Karaś, Hanna Kaszewska, Marta Kawecka, Mirosław Klimkiewicz, Jagoda Kolanus, Oskar Kolbert, Monika Konrad, Piotr Kopik, Agata Korba, Ola Korbańska, Kuba Korczak, Jerzy Kosałka, Wojtek Kostrzewa, Mateusz Kowalczyk, Gabriela Kowaliczek, Marek Kowalski, Urszula Kozak, Grzegorz Kozera, Alicja Kozłowska,



Flaga Filipa Madejskiego i Mateusza Jonasza Kowalczyka, fot. R. Żwirek

Joanna Kozłowska, Anna Krenz, Sebastian Krok, Anna Królikiewicz, Natan Kryszk, Karolina Kubik, Jędrzej Kucznerowicz, Jana Kuczynska, Magda Kusojć, Jagoda Kwiatkowska, Przemysław Kwiek, Legia Rugby Sekcja Kobiet, Natalia Leszczyńska, Anka Leśniak, Katarzyna Lewandowska, Kasia Lorenz, Justyna Los, Ivka Macioszek, Marta Madej, Marta Madejska, Filip Madejski, Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk,

Ewa Majewska, Aleksandra Majzel, Dominika Malec, Cecylia Malik, Monika Mamzeta, Małgorzata Markiewicz, Nadia Markiewicz, Józef Markiewicz, Honorata Martin, Matki Polki na wyrębie, Mateusz Matysek, Międzywydziałowe Koło Naukowe FAK / ASP w Gdańsku, Danuta Milewska, Martyna Miller, Marzena Mirewicz-Czumaczenko, Paulina Mirowska, Katarzyna Mądrzycka, Marta Mojnowska, Magdalena Morawik, MY PAS (przyszli adepci sztuki), Jacek Niegoda, Ivo Nikić, Karolina Nowak-Sarbińska, Tomasz Opania, Anna Orbaczewska, Emilia Orzechowska, Patrycja Orzechowska, Wiktoria Owczarek, Anna Pacholik, Aleksandra Parol, Magdalena Pastor, Laura Pawela, Kaja Pawełek, Joanna Pawlik, Anka Pelc, Anna Piesiewicz, Aga Pindera, Monika Pitera, Marta Piwowarska, Joanna Plis, Dorota Podlaska, Aleka Poliss, Yola Ponton, Dorota Przygucka, Maria Przyszychowska, Tomasz Rafa, Joanna Rajkowska, Anna Rajzer, Grażyna Rigall, R.O.A.D, Alicja Rogalska, Barbara Romanowska, Natalia Romik, Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska, Anda Rottenberg, Dominik Róg, Agata Rucińska, Stanisław Ruksza, Marcin Rupiawicz, Irmina Rusicka, Joanna Rusinek, Anna Sałata, Jadwiga Sawicka, Julia Sawicka, Katya Shadkovska, Anna Shimomura, Anna Siekierska, Ida Sielska, Siostry Rzeki, Stowarzyszenie Sistrum – Przestrzeń Kultury Lesbijskiej, Aleksandra Ska, Sofia Skrypnikova, Marta Skuza, Michał Sleskin, Marta Sobala, Michał Kacper Sosiński, Michalina Staniszevska, Jacx Badder Staniszevski, Magda Staroszczyk, Patrycja Stefanek, Samuel Stevens, Klementyna Stępniewska KleMens, Monika Stolarska, Mania Strzelecka, Joanna Suchecka, Stach Szabłowski, Kacper Szalecki, Szkoła Podstawowa Specjalna nr 244 w Warszawie, Emilia Szostak, Aga Szreder, Marta Szulc, Dota Szymborska, Bogna Świątkowska, Maria Świetlik, Kamila Szejnoch, Joanna Szumacher, Monika Tarajko, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, Bogna Tęczynopol, Anna Tomaszewska, TRAF0 Trafostacja Sztuki, Dorota Trysła, Julia Tyszka, Katarzyna Ueberhan, Sylwia Urbańska, Monika Urzoń, Dorota Walentynowicz, Aleksandra Wałaszek, Monika Waraxa, Mariusz Waras M-city, Warszawski Strajk Kobiet, Justyna Wencel, Monika Weychert-Waluszko, Maga Wielecka, Krzysztof Wiluch, Maria Wierzbicka, Andrzej Wietieszka, Anna Wilczyńska, Magdalena Wilemska, Maks Wilemski, Natalia Wiśniewska, Ania Witkowska, Olga Wolniak, Agnieszka Wołodźko, Jaśmina Wójcik, Lea Wróblewska, Alicja Wysocka, Agata Zbylut, Joanna Zemanek, Ewa Ziajkowska, Wiktor Zmysłowski, Agnieszka Żechowska, Artur Żmijewski, Żubrzyce – grupa artystyczno-performatywna, Paweł Żukowski, Rafał Żwirek, Natalia Żychska, Młodzież z II LO w Ostrowie Wielkopolskim wraz z nauczycielką języka polskiego Justyną Żulicką.

DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

Materia, światło i magia

Szkło artystyczne Witolda Śliwińskiego

Witold Śliwiński, *White Crater*, 2017, szkło płaskie połączone z chromoniklem

Wystawa prac Witolda Śliwińskiego, która odbywała się w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, w terminie 28.09–03.11.2018 roku, była prezentacją ze wszechmiar zjawiskową. Przede wszystkim ze względu na charakter tworzywa, z jakim mierzy się twórca. Szkło to dla wielu odbiorców materiał nadal tajemniczy; przemiana, jakiej podlega gorąca płynna masa w pracowni artysty, ma walor niemal magiczny. Świadomość „alchemicznego” charakteru tej przemiany wsparta efektami światłocieniowymi wywoływanymi podczas ekspozycji powoduje, że przestrzeń galeryjna nabiera jak gdyby metafizycznej mocy.

Wystawa unikatowych kompozycji Witolda Śliwińskiego w naturalny sposób wpisała się w program łódzkiego Festiwalu Sztuki Kinetycznej Światła *Light. Move. Festival*. Artysta, łącząc szkło z metalem i kamieniem, zestawia ze sobą elementy o różnych wartościach plastycznych. Barwne warstwy składników dzieła, zróżnicowane pod względem grubości, przejrzystości i połyskliwości, poddane działaniu strumieni światła ujawniały podczas wystawy swoje nowe właściwości. Przenikające przez materię obiektów oraz odbijające się od ich powierzchni światło stawało się źródłem niepowtarzalnych efektów i pozwalało, aby rzeźby ukazywały swoje wielorakie, odmienne oblicza. W przestrzeni Galerii Re:Medium stanowiły one centrum niemal teatralnej scenografii, modyfikującej swój potencjał energetyczny i estetyczny wywoływany zmieniającym się oświetleniem. Materialność brył skonstruowana z fantomowymi zjawiskami świetlnokolorystycznymi rodziła dramatyczny kontrast. Odnosiło się wrażenie cyrkulacji, pulsowania,

ulotności. Luminacja witryn Galerii łamała granicę wnętrza ekspozycyjnego i przestrzeni publicznej, aktywizując odbiorcę oraz skupiając uwagę na prze-myślnych formach prac prezentowanych we wnętrzu, na perfekcyjności ich wykonania oraz ewokowanych znaczeniach.

Światło egzystowało podczas tej wystawy nie tylko jako autonomiczna wartość fizyczna, składnik oświetlenia, ale też jako rodzaj ektoplazmy uwolnionej z artystycznej formy, pochodna – czy wypadkowa – stanowiąca emanację wewnętrznego życia tego szczególnego tworzywa, jakim jest szkło.

Mnogość impulsów wizualnych uruchamiała i wyzwała wyobraźnię widzów, stanowiąc dla nich rzeczywistość, bogatą przestrzeń inspiracji. W tle przeżyć odbiorczych stały niewątpliwie aluzje kryjące się w bogactwie form, i tych abstrakcyjnych, odnoszących się do wartości ogólnych, podstawowych, i tych surrealnych, wysnutych z fantazji oraz tych, które wyrastały z kontemplowania natury, zbliżonych kształtami do wyrafinowanych form organicznych.

Witold Śliwiński, *Internal bevel*, 2015, szkło płaskie malowane, 200 × 6,4 × 20 cm

Wyobraźnia artysty, jego biegłość warsztatowa wsparta ogromnym wyczuciem formy, faktury i barwy stały się źródłem zaskakujących jakości, kierujących naszą uwagę na kolejne możliwości odczytania statusu i kondycji szkła artystycznego.

Dwugłos o wystawie Jadwigi Sawickiej *Nowe opakowanie* w Galerii Sztuki Współczesnej Pastula

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Pokój z widokiem na książkę

Wystawa Jadwigi Sawickiej – *Nowe opakowanie* – prezentowana w Galerii Sztuki Współczesnej Pastula we wrześniu 2018 roku przywodziła na myśl malarstwo iluzjonistyczne.

Już z zewnątrz, przez duże okno galerii, widać było jasno oświetlony pokój, a w nim rząd regałów gęsto zastawionych książkami. Iluzja realności była bardzo silna: duże plansze zdjęć autorstwa Marka Horwata przedstawiały regały ciasno wypełnione równymi rzędami tomów w nietypowym „odwróconym” układzie – grzbietami do wewnątrz. Przed książkami drobiazgi, jakieś figurki, wazoniki dające poczucie zadomowienia i stałości, jaką niesie powolne nawarstwianie się



Widok wystawy, fot. M. Horwat

przedmiotów pozornie przypadkowych, których znaczenie – estetyczne czy sentymentalne – nasycone jest osobistymi skojarzeniami.

Domowa biblioteka, prywatny księgozbiór złożony z dzieł najważniejszych, towarzyszących w różnych momentach, stale potrzebnych i powracających, ale też z książek zapomnianych, czasem przeoczonych w czytelniczych podróżach – to życie pośród książek zagarniających z latami coraz więcej miejsca dla wielu osób jest środowiskiem naturalnym; tak naturalnym, że właściwie niedostrzegalnym. Dopiero przestrzeń wydestylowana z ich obecności wywołuje poczucie dyskomfortu, *horror vacui*.

Być może dzisiaj ta potrzeba, z różnych powodów, jest coraz mniej oczywista. Książki są właściwie wszędzie, ale to paradoks obecności-nieobecności: we współczesnej kulturze często traktowane jako produkt do jednorazowej konsumpcji lub praktycznie degradowane do statusu rzeczy pośród innych rzeczy, unieważniane jako artefakt kulturowy w wakacyjnych „grzebakach” czy hipermarketach, „promocyjnie” eksponowane pośród patelni i rondli.

Książka-obiekt i książka – nośnik znaczeń zyskują u Jadwigi Sawickiej „nowe opakowanie”: przestrzeń galerii to stoły założone książkami leżącymi w stosach, jedna na drugiej; przestrzeń zagęszczona nie tylko wielością tomów, ale przede wszystkim ich wizualną oprawą. Barwną, często zabawną i paradoksalną, odsyłającą do nieoczywistych skojarzeń. To okładki-wydarzenia, okładki-rewelacje, w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadawali surrealiści. Pomysłowe, oryginalne, wieloznaczne i radosne w swym bezinteresownym nadmiarze. Intensywność plastycznego wyrazu – atrakcyjna sama w sobie – kieruje uwagę i strumień asocjacji w nieoczekiwanych kierunkach. To urzeczywistnienie wizji Jorgego Luisa Borgesa – wszechświata jako biblioteki totalnej, zaludnionej przez książki, z których każda istnieje tylko w jednym, niepowtarzalnym egzemplarzu, a obwoluty ani nie sugerują, ani nie odsyłają do tego, co znajdziemy wewnątrz, na stronach. Swoista wieża Babel, którą określa wielość niesprowadzalnych do siebie języków. Okładkowe eksperymenty biorą w nawias to, co pod okładką skryte i w sposób najbardziej zmysłowy, sensualny odsyłają do doświadczenia nieoczywistości lektury.

Regały i stoły: na tych pierwszych „zejście” z okładki, na drugich wizualny karnawał (w Bachtinowskim sensie słowa, jako uchylenie obowiązujących reguł i norm) – w obu przypadkach zmuszają do oderwania się od potocznego odbioru, w którym rzecz staje się przezroczysta estetycznie i semantycznie. Te dwa zabiegi, jakich dokonuje Jadwiga Sawicka: „unieważnienia” okładki, specyficznego rozpakowania książki i jej ponownego opakowania, osobistego przepisania obwoluty, nadania jej rysu indywidualnego, w efekcie



Widok wystawy, fot. M. Horwat

dają ten sam rezultat. Patrzymy na tomy, często znane i w jakimś sensie oswojone i oczywiste, tak, jakby były widziane po raz pierwszy – intrygujące i nowe. Kuszące zawartością. Jakby książki zaczytane, wtopione w życiową przestrzeń, pozbawione autonomii przez szereg oglądów i codzienność, w jakiej nam towarzyszą, odzyskiwały wigor.

Książka była motywem głównym, scalającym i porządkującym ekspozycję. Słowo – częsty motyw twórczości tej artystki – tutaj stanowiło swoisty „podmiot domyślny”. Prostymi – pozornie (!) – środkami nicuje i przekracza znaczenia: w jednym ruchu pokazuje książkę-przedmiot i złożoność sensów, jakie w niej współwystępują. Kolaż, gra słów, malarski ślad gestu prowokują do odsłonięcia, zajrzenia pod obwolotę, pod ten frenetyczny świat – w przestrzeń znaków poddanych rygorowi intelektualnemu. Gra z tym, co jawne-niejawne, zasłaniające-odsłaniające, znaczone i znaczące jest ekscytująca. Wędrówka od tomu do tomu, dostrzeżenie detali, skupianie na nich uwagi, by – pchani ciekawością – sięgać po kolejne

i zderzać oczekiwania rozbudzone okładką z tym, co wewnątrz niej. Jednak wystawa przemawiała przede wszystkim jako integralna, harmonijna całość. Miejsce ekspozycji szczególnie korzystnie służyło prezentacji: wszechobecne książki, przejrzysta, uporządkowana przestrzeń ściany i tomy porozkładane na stołach wydawały się być jak najbardziej na swoim miejscu, czymś naturalnym i bliskim. Być może inna, bardziej formalna przestrzeń wystawiennicza silniej wydobywałaby konceptualny charakter całości. Tutaj jednak uderzała oczywistość bycia pośród tych światów stworzonych i zatrzymanych na kartach. Wystawa, którą dobrze puentuje zakończenie powieści *Pokój z widokiem* Edwarda Morgana Forstera. Główny bohater, po wojennej zawierusze, pragnie odnaleźć we Florencji ważne miejsce sprzed lat – pokój z widokiem: widok wprawdzie pozostał, równie piękny jak dawniej, ale pokoju, niestety, nie udało się odnaleźć. Podobne nostalgiczne odczucia budziła wystawa i za Forsterem można powtórzyć: widok został, tylko pokoju brak...

Opakowanie – przedmiot, materiał, słowo

Lektury, tomiki, zeszyty, noszone zawsze gdzieś blisko, wleczone w walizce na krótkie wyjazdy, czytane równoległe, osobno, po zdaniu, słowie, z założonym pośrodku liściem, biletem, zdjęciem. Oprawiane wielokrotnie na nowo, by zakryć drażniące kroje liter strony tytułowej, zmienić kierunek orbity. Leżące dosłownie wszędzie, oddawane antykwariuszom, po kilkanaście starych za dwie, trzy nowe, ostatecznie odzyskiwane po latach, znów ustawiane w szeregi, sterty, stosy.

Wystawa Jadwigi Sawickiej *Nowe opakowanie* przypomina o bliskości przedmiotów, ich równoległej egzystencji, pietyzmie, z jakim dotykamy po raz pierwszy zatrzaśniętą pomiędzy dwoma brzegami, sunącą wolno materię słowa. Mówi też o torach myśli, rozrastających się gęstą tkanką na zewnątrz „opakowania”, ciągnących się jak struga miodu z wiersza Osipa Mandelsztama przez horyzont pamięci, cienką linią frazy. Zmaterializowaną przez artystkę w nabrzmiałe wzniesienia farby, artykułowane przeskalowaną literą wyrazy. Dotyk książki, towarzyszyki codzienności, posiada znamiona spotkania, za każdym razem uchyla osobistą przestrzeń, oferując specjalną przepustkę do miejsc przesyconych intensywnością, zakodowanych i jednocześnie oczekujących deszyfracji. To obiekt wyjątkowy w swojej naturze, oceniany często wpiernw poprzez wolumin, detale edytorskie. Ważony przez lekki obrót w dłoniach nabywcy, jakby z wolna wkupujący się w terminarz czytelniczy, następnie w większych czy mniejszych fragmentach dozowany, zawieszany w połowie rozdziału, gdy zahacza myśl i przemieszcza się gdzieś dalej, by uporczywie kołatać wyrwaną frazę. Trwałość rzeczy i ich ulotność, miejsce rzeczywiste unieśmiertelnione opisem. Słowo, które narasta i staje się echem ciszy. Przypomina się Borges opowiadający o Buenos Aires swojej młodości, lokum wielu jego pierwszych wierszy: „(...) miasto wymyślone, a jednak istniejące trwalej niż kamienie, bo istniejące w słowie¹”.

„Człowiek »obrosta w rzeczy« jak kamień w mech²”, Maria Gołaszewska, szkicując zarys kategorii rzeczy posiadanych, zalicza książki do tych, które na nas oczekują³. Czekają, przyzywając zbiorem myśli, tekstem. Tekst... Sprawa malarska, obraz wyrwany z narracji, szeregi słów-obrazów. Kolumny, szpalty, pojedyncze litery, zatarte bloki, nawet gdy zatraciły pierwotny sens, wciąż emanuje z nich siła uszeregowanych komunikatów. Powaga i dystans. Zestawienie

obrazu i słowa, a raczej zderzenie, ich kolizja, pewien wyłom, stały się podstawą działań twórczych Jadwigi Sawickiej. Lektura dzieł artystki jest nieustannym balansowaniem między dwiema strefami: wnętrzem a zewnątrz. Pośrodku nich pulsuje amplituda sensu, lecz jednoznaczne ustawienie owej balansującej osi będzie sprowadzeniem jej do wartości odcinka. Często przeciwstawiane czy wzmocnione powieleniem słowa uderzają, stają się nową odsłoną skojarzeń, jest w tym działaniu siła jakiejś pierwotnej rytmiki głosu, przypominająca Herbertowską *Kołatkę*, klucz do *nieostrzeżonych ogrodów*.

Inny wiersz, i tym razem w kolizji niemożliwego zetknięcia. Rilkego *Wnętrze róż*, w którym poeta pyta: „Gdzie jest do tego wnętrza / zewnątrz? / Na jaką ranę / kładzie się takie płótno lniane?”. Nieokreślone skojarzenie Rilkeńskiej róży z otwartą raną podobrazia, jaką posługuje się w cyklu *Nowe opakowanie* Jadwiga Sawicka. Dotykając tych obiektów, ma się wrażenie wnikięcia w otwartą ranę koloru, płaszczyzny, formy. Artystka ujawnia sferę swoistego „zamilczenia” poprzez słowo, oto obrazy, które poruszają zmysły, pozostają na granicy niepewności i przekonania, lęku i fascynacji, z zachwianym statusem „było”, „jest”, „pozostanie”. Szczególną rolę w tej przeprawie pełni kolor. Przywołane malarskie elementy nasycają słowa, nadają im kierunek i tempo, w działaniach artystki istnieje szczególne napięcie, spotkanie z obiektem jest rodzajem wykrzyknienia, słowo intensywnieje, dzieli się, odrywa. Jakby nagłe olśnienie ujawniało wielowarstwowość relacji *pars pro toto*.

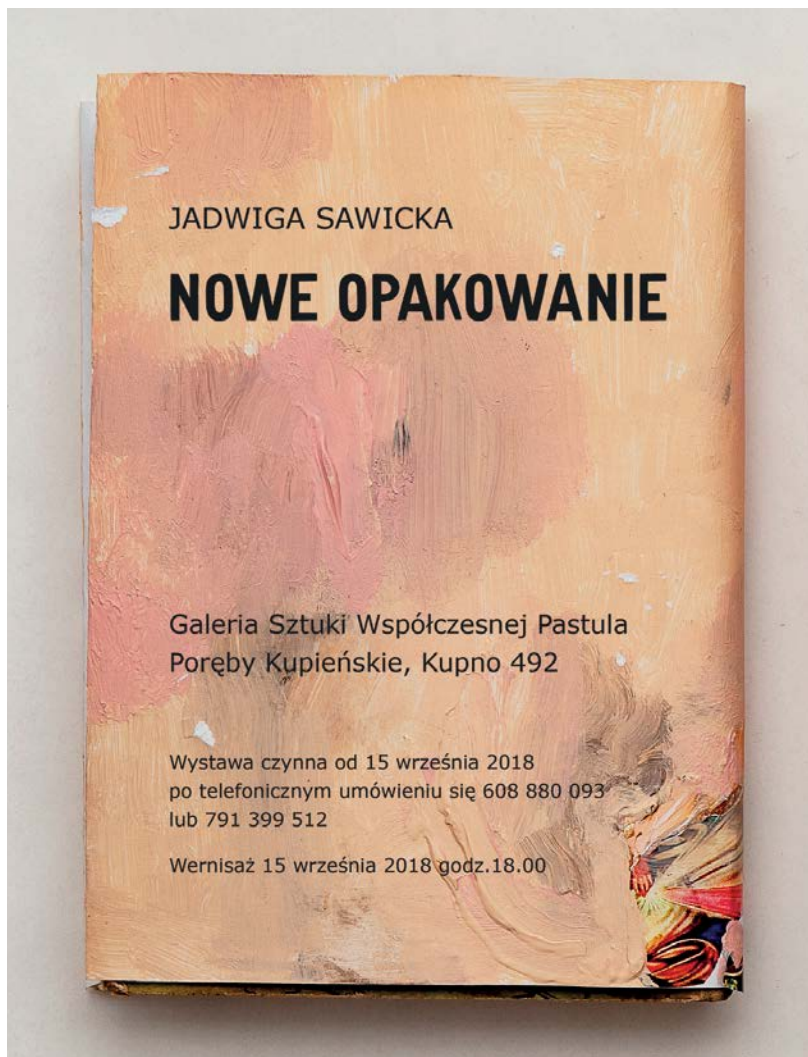
Na ścianie galerii artystka zamieściła fotografie ukazujące prywatną bibliotekę, książki ustawiono grzbietami do wewnątrz półki, tak, by oczom widza ukazały się zwarte pliki kartek, całe mnóstwo odcieni – od matowych bieli, przez kremy i beże, po dostojne brązy. Paleta czasu, nieuchronna ingerencja metahistorii, w niektórych miejscach drobne przedmioty, jak zwykle się je ustawiać pośród księgozbiorów, przypominają *coś, gdzieś, kiedyś*. Książki, które w ujęciu Jadwigi Sawickiej ukazują (bądź ukrywają) swoje „inne” strony, stanowią swego rodzaju labirynt pełen różnorodnych konfiguracji, właściwych grze, ale też tajemnicy czasu. Jak napisał św. Tomasz z Akwinu: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper* (Umysł naturalnie – spontanicznie – pragnie być wieczny)⁴. Słowo i zapis stanowią organiczny obszar, w którym czas może ulec zawieszeniu lub zaczyna funkcjonować na innych zasadach. Jeden z prezentowanych na wystawie

1 O. Paz, *Portret Jorge Luisa Borgesa. Lucznik, strzala i cel*, przeł. G. Sławińska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209), s. 6.

2 M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 65.

3 Tamże, s. 66.

4 Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku*, przeł. S. Świeżawski, Kęty 2001, s. 75.



zbiorów artystka wyróżniła brakiem słownych określeń, na opakowaniach narastają warstwy koloru, gdzieśgdzie jakiś cytat z natury, kolażowe wtrącenia i podskórne kontury rzeczy zobaczonych. Ten cykl łagodną lawą przenosi myśl w stronę narastającej fakturowości malarskiego płótna, nieograniczonego pola kontynuacji formy. Jan Cybis w zapiskach z roku 1960 zanotował:

(...) W pewnej chwili malarzowi zaczyna być niepotrzebna rama. Wtedy mianowicie, gdy obraz jego przestał być koncentryczny, sztalugowy i stał się pomalowaną tarczą (...). Płaszczyzna nie jest już polem wyobrażeń, staje się stroną pomalowanego przedmiotu⁵.

Przedmiot – strona otwartego dialogu, na zasadach, jak dyktuje hierarchia widzenia.

A jednak nie sposób nie zajrzeć pod obwolutę, nie uchylić zasłony, nie porównać zewnątrz z wnętrzem.

I tu widzowi ukazuje się spotkanie w punkcie, gdyż spodziewany tytuł nie jest ostatecznie tematem książki, poszerza się horyzont, podróż nabiera tempa. Następuje odwrócenie, charakterystyczny dla Jadwigi Sawickiej element percepcji, wyjątkowy moment dostrzeżenia rewersu rzeczy. Paul Celan ujął istotę tej operacji myśli w wierszu *Zmiana miejsc*⁶, który kończy pytaniem:

(...)
są dwa słońca, słyszysz,
dwa,
a nie jedno
no i?

Termin: wrzesień 2018

⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 159.

⁶ P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. R. Krynicki, Kraków 2013, s. 375.

MAŁGORZATA KACZMARSKA

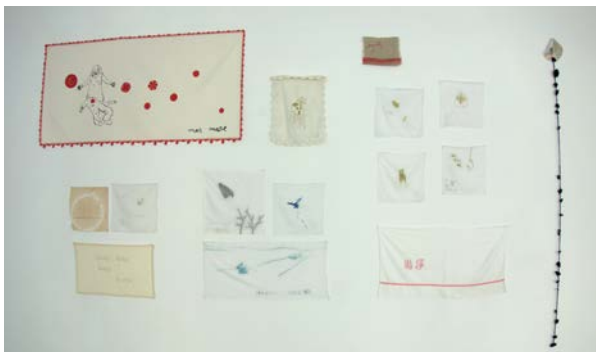
Języki w czterech czasach w Galerii r_z w Rzeszowie

Języki w czterech czasach to tytuł wystawy, która odbyła się w lipcu 2018 r. w Galerii r_z w Rzeszowie. Prezentowała prace Eugèнии Agustí, Tónii Coll, Małgorzaty Kaczmarskiej i Cristiny Pastó w formie dialogu artystycznego o ulotności i przemijaniu. Obszary zainteresowań, które doprowadziły artystki do wspólnej refleksji, są – w każdym przypadku – inne. Tak różne, jak i odmienne są użyte przez nie materiały i zastosowane techniki. Te czterokierunkowe poszukiwania artystyczne, skonfrontowane w ramach jednej wystawy, pokazują uniwersalny charakter sztuki jako języka, który wydobywa istotne znaczenia z materii dzieła.

Związek między artystkami narodził się w środowisku uniwersyteckim (Kraków i Barcelona), gdzie zarówno ich badania, jak i działalność dydaktyczna,

i jedna prawda przetykana igłą i splatana pasmami lodu i czasu – jak napisał o ich twórczości Joan Pons, nawiązując do ich kolejnej wspólnej prezentacji, w Instytucie Cervantesa w Krakowie (2019), za tytułowanej *Języki w czterech czasach. Sznury z lodu i czasu*. Upływ czasu, spokojny czas, tajemny czas – to inne określenia, które w kontekście ich prac z obu wystaw są często używane.

Flow pattern. Melancholie to tytuł instalacji Eugèнии Agustí złożonej z licznych, ułożonych w uporządkowaną kompozycję i nakładanych na siebie warstwowo kalek formatu A3. Na części pojawiają się wykonane pastelą kolorowe figury geometryczne lub ich fragmenty, na pozostałych zaś – naniesione ołówkiem grafitowym wariacje słowa „melancholia”, zawsze



Tonia Coll, 2016, nic na haftowanej chusteczce/materiałach z nadrukiem, fot. M. Kaczmarska



Eugèния Agustí, *Flow pattern. Melancholie*, 2018, ołówek grafitowy i pastel na papierze, wymiary zmienne, fot. M. Kaczmarska

prowadzą je do zdefiniowania ścieżki, która łączy je na polu artystycznym i edukacyjnym. Po raz pierwszy spotkały się kilka lat temu dzięki międzynarodowej mobilności w ramach programu Erasmus+. Regularna wymiana doświadczeń intelektualnych i artystycznych doprowadziła je do uzyskania swoistej więzi – osobistej i ludzkiej – oraz odkrycia wspólnych wątków w obrębie działalności twórczej. Zrozumienie tego kontekstu i zainteresowanie jego efektami plastycznymi w środowisku artystycznym związanym z Galerią r_z i Uniwersytetem w Rzeszowie zaowocowały wystawą *Języki w czterech czasach*. Równocześnie powstała wzajemna chęć współpracy akademickiej, ze względu na wysoki poziom edukacji artystycznej, w ramach grafiki warsztatowej w Rzeszowie i silnego zakorzenienia w grafice Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Barcelonie, gdzie pracują wszystkie katalońskie artystki. Eugèния Agustí, Tonia Coll, Małgorzata Kaczmarska, Cristina Pastó. *Języki* czterokrotnie

dużą literą, tą samą wielkością i krojem pisma, mimo że jej ślad jest odręczny. Poszczególne wyrazy różni zestaw liter i długość wyrazu, który jest zaprezentowany widzowi; słowa występują w układzie poziomym, często jednak są odwrócone lub wyglądają jak swoje lustrzane odbicie. Wielokrotne wykorzystanie tego samego słowa wskazuje, że jest ono ważne. Równocześnie rozmaicie użyty rytm słowa „melancholia”, jego znaczenie i interpretacja w różnych językach przestają być odczytywane jako tekst, by zamienić się w obraz. W kompozycji Agustí słowo i figura geometryczna wzajemnie się interpretują, będąc kluczem do odniesień intelektualno-artystycznych. Figura geometryczna powielana w różnych wersjach kolorystycznych, cała lub we fragmentach, to wielościan stworzony przez Albrechta Dürera w tajemniczej grafice zatytułowanej *Melancholia* (1514). Artystka wskazuje na różne płaszczyzny wielościanu, odkrywa go i zakrywa; podobnie jak traktuje słowo. Forma i słowo pomimo

przekształceń trwają, nawet jeśli w szczątkowej wersji, to jednak reprezentują siebie, pozostają jak pamięć, która trwa mimo swojej lekkości.

Waga pamięci jest widoczna także w pracach Tónii Coll. Przedstawia rodzinę i jej terytorium, na których z biegiem czasu odbywają się działania pamięci. Zastanawia się nad otrzymanymi rolami i pamięcią rodzinną. Codziennosc, jej detal, zwyczajność i tragizm, oddzielona i otoczona symbolicznym morzem (mar) jest jednocześnie metaforą kondycji ludzkiej. Poprzez fragment tkaniny, zwykle białej lub bliskiej bieli, czasami z jakimś nadrukiem fabrycznym lub haftem mechanicznym, wpisuje oszczędnym śladem, jednobarwną nicią precyzyjny element, obciążający ślad losu. Coll zastępuje nicią i igłą klasyczne narzędzia artysty, dokonując rewizji ról i przywracając ślad tradycyjnych relacji poprzez technikę wykorzystaną do wykonania swoich prac. Równocześnie przekształca świat domowy, związany z kobiecością, w sferę sztuki współczesnej. Jej haftowane obrazy charakteryzuje duża siła oddziaływania, mimo iż większość z nich jest niewielkich rozmiarów. Zwracają uwagę poprzez wyrazisty znak osiągnięty subtelными środkami.

Artystyczny dyskurs nad śladami istnienia prowadzi też Małgorzata Kaczmarska w swojej pracy wideo *life-water-still*. Ślad podobny odciskowi na śniegu, zmarszczeniu wody, kształtowi pary – czy temu równa się upływ czasu i przemijanie człowieka? Wydaje się, że człowiek w trakcie swojego życia zaznacza swoje istnienie w różny sposób – fizycznie, intelektualnie, duchowo. Czy jednak w ramach nieustannych transformacji i niepokojącej ulotności pozostaje coś trwałego? Oprócz pracy wideo wypowiedź artystki tworzyły obrazy olejne, zestawione w tryptyk i pentaptyk. Oba w układzie horyzontalnym z silnie zaznaczonym elementem linearnym przebiegającym przez wszystkie płótna. Prace te, zainspirowane śladem ludzkiego bytu wobec czasu i wszechświata, rozumianym jako linia życia, są równocześnie i abstrakcyjne, i skrajnie realistyczne. Chce się wierzyć, iż człowiek coś jednak zostawia; może to, co w chaosie własnego bytu stworzył; i to coś trwa jednak w pamięci wszechświata.

Całkowitym przeciwieństwem rytmu ludzkiego życia z jego „nasyconym i rozdrobnionym czasem” jest według Cristiny Pastó życie porostu – niezwykle powolne i regularne. Szuka w nim inspiracji, gdyż jest idealnym polem do eksploracji rysunku, a jego uważna obserwacja to pochwała „małych rzeczy”. Poprzez zagęszczenie drobnych punktów nanoszonych rotringiem na delikatny papier japoński artystka nasycza szarość, zbliżając się do czerni, lub uwalnia światło, jeśli punktów jest niewiele lub nie ma ich wcale. Uważna obserwacja i cierpliwość, niezbędne przy tej technice, współgrają z biologicznymi cechami portretowanego organizmu. Równocześnie rysunek łączy fakty pozornie odległe w czasie i przestrzeni. Czas biologiczny lasu, w którym żyją porosty, współlistnieje z czasem

ekosystemu, który określa tempo ludzkiego życia. Artystka rytmem tworzenia, ruchem własnej ręki wyznacza doświadczenie swojej egzystencji, wrażliwej jak japoński papier i trwałej poprzez dzieło, które tworzy. Seria *Líquens* (porosty) jest częścią większego projektu, wskazującego na sens dialogu między sztuką a nauką. Pastó udowadnia, że nauka i technologia



Małgorzata Kaczmarska, *Ślad*, 2018, wideo 00:01:31, loop

przenikają wszystkie wymiary naszego życia a (także doświadczenia artystyczne) i czynią je bogatszym, i bardziej złożonym.

Kruchość życia, które zostawia trwałe ślady, ulotność chwili, która jednak odciska się w pamięci, nieuchronność procesu przemijania zestawiona z wiarą, że sztuka bądź nauka podtrzymają naszą myśl, przekształca w sens nasze pragnienia i drobne zachwyty bądź dramaty codzienności – to wartości, które łączą twórczość Eugènie Agostí, Tónii Coll, Małgorzaty Kaczmarskiej i Cristiny Pastó, przebijając się przez pastelowy wielościan i grafitową melancholię, czerwień haftowanego motywu, śnieg i farbę olejną, zagęszczenie czerni i brak światła.

Termin: 11–31 lipca 2018

Pomnik z lodu



Instalacja płynnego pomnika, fot. z archiwum Piotra C. Kowalskiego

Od redakcji

„Zazdroszczę Florencji, że tam mogą stać rzeźby, a nie »pomniki« jak u nas”. Tym cytatem z listu Henryka Wicińskiego do Jana Cybisa (1937) opatrzył Waldemar Baraniewski artykuł *Rzeźby i pomniki. Wokół pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku*, w którym pisze o odsłoniętym 10 kwietnia 2018 roku dziele Jerzego Kaliny. Analizując pomnik jako rzeźbę, pisze o artystycznym kompromisie, który negatywnie wpłynął na końcowy wygląd wyłonionego w konkursie projektu, i chociaż nie wspomina o kontrowersjach dotyczących przyczyn katastrofy, które tak dramatycznie podzieliły nasz kraj, to nie unika politycznego wymiaru. Jerzy Kalina nie zmienił projektu po tym, gdy spory między władzami miasta a rządzącą partią wymusiły zmianę jego lokalizacji, przez co, jak pisze Baraniewski, przytaczając zresztą opinie członków jury konkursu, pomnik utracił swoją największą zaletę: nawiązanie do kontekstu miejsca i wycucie skali. Zamiast na kameralnym skwerze stanowiącym przestrzeń określoną przez regulamin konkursu, pomnik stanął „w pustce

ogromnego wygonu, jakim jest plac Piłsudskiego”¹. Z konsekwencjami takich nieprzemyślanych decyzji Warszawa będzie musiała żyć jeszcze długo, bo na trwałe zostały uwiecznione w granicie.

Efemeryczny *Pomnik dla Zygmunta Baumana*, wyrzeźbiony przez Piotra C. Kowalskiego, o którym pisze Piotr Delimata, również powstał w napiętej atmosferze, która uniemożliwia spokojną refleksję i wyważoną ocenę. Zasadne będzie wspomnienie w tym miejscu inicjatywy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN mającej na celu upamiętnienia osób zmuszonych do wyjazdu z Polski w marcu 1968 roku ze względu na żydowskie pochodzenie². Odsłonięte 28 maja 2018 roku na Dworcu Gdańskim murale przedstawiają Idę Kamińską, Annę Frajlich-Zajac, Alinę Margolis-Edelman, Mariana Eilego, Jerzego Lipmana oraz właśnie Zygmunta Baumana. Mural poświęcony jego pamięci został zdewastowany już po pięciu dniach...

1 „Władze miasta nie zgodziły się na realizację projektu na skwerze ks. Twardowskiego. Tymczasem wzniesienie pomnika było dla polityków PiS sprawą pierwszej wagi. (...) minister spraw wewnętrznych wydał zarządzenie o zamknięciu placu Piłsudskiego ze względu na obronność i bezpieczeństwo państwa. Na terenach zamkniętych pozwolenia na budowę wydaje wojewoda, czyli polityk PiS. Szybko stało się jasne, że to przygotowania do pomnikowych inwestycji”. W. Baraniewski, *Rzeźby i pomniki. Wokół pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku*, „Magazyn Szum” 2018, nr 22, s. 120.

2 <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/witamy-w-domu-murale-przy-dworcu-gdanskim> [dostęp: 6.08.2019].



Efemeryczny pomnik Zygmunta Baumana, fot. z archiwum Piotra C. Kowalskiego

19 listopada 2018 roku przypadła 93. rocznica urodzin profesora Zygmunta Baumana. Ten najślynniejszy i najczęściej cytowany polski humanista, współtwórca koncepcji „ponowoczesności”, autor dziesiątków książek na temat egzystencjalnych bolączek współczesnego świata nie doczekał się dotychczas należytego upamiętnienia w swoim rodzinnym Poznaniu (poza przyznaniem mu tytułu doktora *honoris causa* poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego). Okazuje się, że nawet umieszczenie tablicy pamiątkowej na budynku domu, w którym uczony urodził się i spędził pierwszych 14 lat życia, odbierane jest jako pomysł chybiony. Z tego powodu wspólnie z Piotrem C. Kowalskim przeprowadziliśmy na poznańskich Jeźcach akcję, której efektem było umieszczenie „płynnego pomnika” pod oknami dawnego mieszkania Baumana. Obiekt składał się ze specjalistycznie zmrożonych dwóch brył lodu – kubików wielkości 40 × 40 × 40 cm. Ustawiliśmy je na drewnianych postumentach. Następnie za pomocą piły łańcuchowej wycięliśmy z nich litery „Z” i „B”.

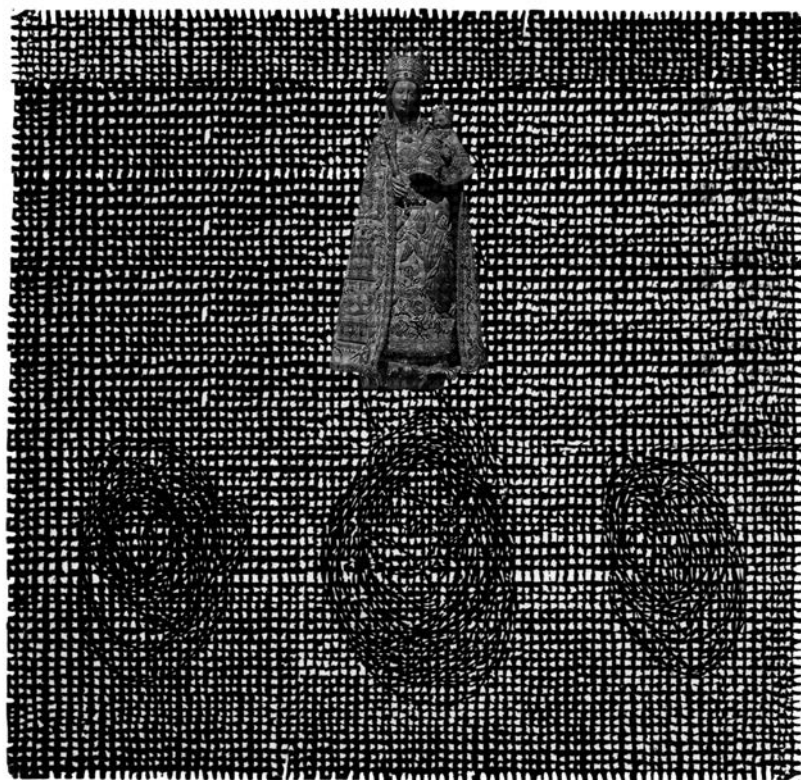
Przyznaję – pierwotny pomysł stworzenia pomnika narodził się z gniewu, z niezgody na martwość zastanej rzeczywistości, na podświadomą niechęć społeczeństwa do zrozumienia niuansów

własnej historii, na chroniczną niezdolność docenienia geniuszu, wreszcie na ewidentny, choć zakamuflowany antysemityzm. Owa symboliczna *pomroczność jasna* nie stoi wcale w sprzeczności, a wręcz logicznie łączy się z faktem, że kraj nasz pomnikami stoi, a narodowa tradycja wypełniania przestrzeni publicznej pomnikami ofiar lub odpowiednio wybielonych (a raczej wyjąłowionych z ludzkich cech) bohaterów, oczywistym uczyniła, że jeśli stawiać komuś pomnik – to ze spiżu i na lata, a przynajmniej do następnej zmiany władzy.

Wykorzystanie sztuki dla celów polityki historycznej z góry zakłada narzucenie pewnej spójnej narracji przystającej do aktualnych zapotrzebowań władzy, wybiórczej interpretacji zdarzeń i ocen historycznych postaci, a także utrwalenie jej na siłę w społecznej pamięci. Jednak – co również podkreślał sam Bauman, dzisiejsza pamięć kulturowa trwa bardzo krótko. Bohaterowie czasów „płynnej nowoczesności” pojawiają się i znikają z częstotliwością zbliżoną do scrolowanych memów w mediach społecznościowych. Płynny pomnik w założeniu miał być z jednej strony jawnym nawiązaniem do Baumanowskiej teorii ponowoczesności, z drugiej – stać się artystyczną prowokacją, twórczą, żywą (choć efemeryczną) ingerencją w tkankę miejską.

Legendy rzeszowskie Marka Czarnoty

w ilustracjach pracowników i studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego



Grzegorz Frydryk, *O chorobie kołtunem zwanej*, 2017, linoryt i grafika cyfrowa, fot. z archiwum autora

Legendy Rzeszowskie Marka Czarnoty to projekt badawczy, do którego zaproszeni zostali pracownicy i studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Przeprowadzony został w roku akademickim 2016/17. Wzięły w nim udział 33 osoby. Zaproszeni autorzy ilustracji to: prof. zw. Stanisław Białogłowicz, Dominika Biela, dr hab. Łukasz Cywicki, mgr Marcin Dudek, dr Grzegorz Frydryk, Artur Futyma, Aleksandra Garbacz, dr hab. Wiesław Grzegorzczak, mgr Marek Haba, Karolina Handerman, dr hab. Joanna Janowska-Augustyn, Paulina Kaczmarska, Katarzyna Konsur, Natalia Krzywda, Stanisław Lifar, mgr Natalia Łach, dr hab. Marlena Makiel-Hędrzak, Magdalena Niżnik-Misiak, Wiktoria Ostrowska, dr hab. Janusz Pokrywka, dr hab. Marek Pokrywka, Arkadiusz Popek, dr hab. Jarosław Sankowski, Bogusław Stopyra, Małgorzata Stopyra, mgr Aneta Suslownikow, dr hab. Renata Szyszlak, Justyna Świetlik, Magdalena Trojnar, dr Magdalena Uchman, Irena Walat, Monika Ziobro.

Pierwotnym zamierzeniem organizatorów było stworzenie możliwości współpracy pedagogów, uprawiających różne dziedziny sztuki, pracujących na jednym wydziale, a także włączenie do projektu studentów realizujących programowy przedmiot: media rysunkowe – ilustracja. Dobrą formą współdziałania artystów są wydawnictwa katalogowe, jednak dotyczą one rzeczy lub obiektów, które już powstały, bądź są formą dokumentacji działań artystycznych. Chcąc ożywić tę zależność, postanowiliśmy skupić artystów w projekcie, który wynika z bieżącego działania. Książka *Marka Czarnoty pt. Podania, legendy i opowieści z Rzeszowa i okolic* podsunęła nam myśl o połączeniu tekstu i obrazu – ilustracji, których autorami byłiby artyści i studenci¹. I tak powstała grupa twórców – ilustratorów. Wybór legendy należał do autora ilustracji, który kierował się własnymi kryteriami w poszukiwaniu tytułowej przestrzeni własnej wyobraźni.

Gatunek literacki, jakim jest legenda – opowieść, w pierwotnej formie przekazywana ustnie, spisana wciąż zawiera pierwiastek fantazji, osnuty na bazie historii przekazanej i zapamiętanej. Ta właśnie możliwość przemiany, nawarstwiania się treści – proces, który może trwać nieustannie, na chwilę utrwalaony zostaje w formie zbioru – książki – nagrania, jednak nadal stanowi żywą tkankę, prowadząc dialog z odbiorcą. Dialog – inspiracja tą nieokreśloną przestrzenią, wolną od zobowiązań prawdy historycznej, może stać się materią w rękę twórcy, zachowując cechy nieodkrycia faktów, a jednocześnie posiadając swoistą konstrukcję słowa. *Narracja*, słowo, które dla twórcy sztuk wizualnych raz jest bardzo ważne, innym razem mniej, niekiedy przyjmuje formę ilustracji. Prezentowane prace są różnorodne, kreują świat w wymiarze subiektywnym. Artefakty powstają na bazie przełożenia słowa zawartego w utworze literackim na obraz. Biorąc pod uwagę fakt, iż projekt jest pracą zbiorową, prezentująca 32 autorów ilustracji, mamy do czynienia ze spotkaniem się różnych indywidualności twórczych, prezentujących własną charakterystyczną stylistykę

¹ M. Czarnota, *Podania, legendy i opowieści z Rzeszowa i okolic*, Rzeszów 2009.

wypowiedzi artystycznej. Jest to ciekawe tak dla odbiorcy, jak i dla samego autora ilustracji legendy.

Ze zbioru powstałych prac został opracowany album będący efektem wspólnej pracy – działań ilustratorów, projektantów oraz wydawców. Koncepcja oprawy należy do Oficyny Wydawniczej Zimowit. Nad projektem

graficznym publikacji pracowały: dr hab. Dorota Sankowska, prof. UR, mgr Aneta Suslownik, mgr Natalia Łach. Do tej pory zostały wydane jedynie egzemplarze promocyjne i autorskie, mamy jednak nadzieję, że w przyszłości otrzymamy fundusze na druk większej liczby egzemplarzy.



Monika Ziobro, *Żabnik i Pogwizdoł*, 2017, digital painting, fot. z archiwum autorki



Marek Pokrywka, *Kościelnica*, 2017, collage, fot. z archiwum autora



Marlena Makiel-Hędrzak, *Studzianie źródetko*, 2017, ołówek i akwarela na papierze, fot. z archiwum autorki

Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy FRIDA. INTROSPEKCJE



Na wystawie *Frida Kahlo & Diego Rivera. Polski kontekst* w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, fot. z archiwum autorki

Pretekstem do rozpoczęcia projektu była wystawa *Frida Kahlo & Diego Rivera. Polski kontekst*, która stała się ogromnym wydarzeniem, a miała miejsce w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu na przełomie 2017 i 2018 roku. Autorki projektu dr Anna Steliga (Uniwersytet Rzeszowski) i dr Iwona Bugajska-Bigos (PWSZ w Nowym Sączu) zaprosiły środowiska akademickie z Polski i zagranicy do podjęcia dialogu z Fridą i jej wizjami, sposobem percepcji świata, formą obrazowania. Organizatorkom szczególnie zależało, aby uczestniczki i uczestnicy projektu uzewnętrznili swoje przemyślenia, koncepcje artystyczne w technikach tradycyjnych i współczesnych. Tak jak otwarta była Frida, tak otwarta była formuła projektu, z dbałością o czytelność dialogu. Unikając bezpośrednich cytatów z twórczości Fridy, uczestnicy projektu nawiązali indywidualną nić kontaktu z ideą tej wybitnej artystki.

Frida Kahlo jest jedną z najsłynniejszych artystek na świecie. To meksykańska malarka, która zasłynęła

niezwykłymi, pełnymi ekspresji autoportretami. Wizytówką Fridy Kahlo były charakterystyczne elementy jej prac: wpływy rdzennej kultury meksykańskiej, dramatyczna symbolika, ludowe elementy, a także stosowanie jasnych barw i wyrazistych kresek, cechy realizmu i uproszczone środki wyrazu. Tak samo ważne były tematy podejmowane w pracach, ściśle związane z jej życiem i doświadczeniami: choroba, poronienia, śmierć, samotność, fizjologia, ukazywanie kobiecej nagości, przemocy, zdrady, niedoskonałości ludzkiego ciała oraz obrazoburczych opinii, erotyzmu, patriotyzmu czy fascynacji politycznych, co nadało współczesnej sztuce nowy kierunek. Jej sztuka to symbol ciągłej walki i sprzeciwu wobec przyjętych reguł dominującej ideologii, lekceważącej znaczenie i potencjał kobiety.

Szczególność uwagi przykuwają przejmujące liczne autoportrety Fridy, które stanowią jej niezwykle pamiętnik, zapis życia pełnego bólu: fizycznego (poważna choroba, wypadek, trwałe kalectwo) i psychicznego (utrata dziecka, burzliwy związek z Diego, zdrady). Portrety ukazują zmieniającą się kobietę, bacznie przyglądającą się widzowi, swą twarzą wyrażającą niezwykle przeżycia, doznania i wizje.

Tytułowa w projekcie „introspekcja” to z języka łacińskiego – wglądanie do wnętrza. W psychologii i pedagogice oznacza analizę własnych subiektywnych stanów psychicznych, myśli i przemyśleń. Jednakże tu zyskuje ona szersze znaczenie. Introspekcja jest zarówno rozumiana jako analiza uczuć, targających nami emocji czy przyczyn różnych naszych zachowań, ale także dotyczyć będzie tego, co nas otacza i naszych relacji w rodzinie, wśród przyjaciół, w świecie, w którym żyjemy.

Sztuka Fridy była sztuką nadziei i pragnień. Jakie nadzieje i pragnienia mamy my? Czy determinują je nasze stany emocjonalne, wewnętrzny świat, płęć? Dla Fridy wolność miała szerokie znaczenie, jako niezależność osobista, ale także jako ideał. Czym dla nas jest wolność, w tym wolność artystyczna? Frida mówiła: „Po co mi stopy, skoro mam skrzydła?”, a nasze skrzydła dokąd nas poniosą? Czy potrafimy wznieść się ponad doświadczenia i jak Frida bogactwem wizji wnętrza wyrazić swe odczucia?

Do dyskursu z Mistrzynią Fridą Kahlo, Meksykanką znaną ze sztuki krzyczącej swą autentycznością i nonkonformizmem, przystąpili artyści z Polski, a także Słowacji, Danii, Portugalii i Stanów Zjednoczonych.



Podczas warsztatów w Centrum Kultury i Bibliotece Publicznej w Suchym Lesie, fot. z archiwum autorki

Uczestnicy i uczestniczki projektu to: studentki i studenci oraz wykładowczynie i wykładowcy z Uniwersytetu Rzeszowskiego (kierunki: sztuki wizualne i grafika), z Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu (kierunek: edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych), z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, z Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu (Instytut Sztuk Projektowych), z Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze na Słowacji, z Kean University oraz Bridgewater-Raritan High School z New Jersey w USA, z ESE Escola Superior de Educação, Politénico do Porto w Portugalii, a także z Institut for Kunstterapi/ Vibeke Skov w Danii.

Ważnym elementem struktury projektu jest uwzględnienie wątku arteterapeutycznego i prezentacja twórczości osób z niepełnosprawnością. Do projektu zostali zaproszeni uczestnicy i uczestniczki wraz ze swoimi instruktorami z dwóch ośrodków: z Warsztatów Terapii Zajęciowej MADA z Nowego Sącza i rzeszowskiego Domu Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekłe Chorych Psychiczenie (Pracownia Plastyczna).

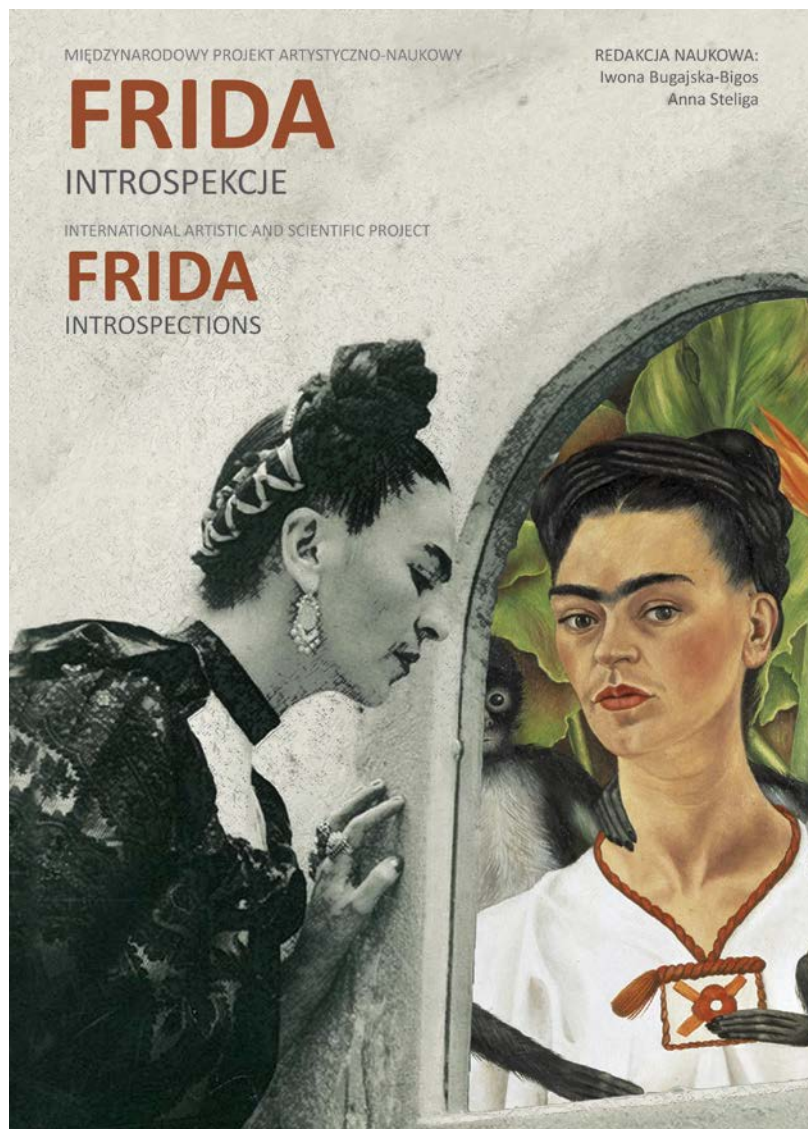
Organizatorki projektu szczególnie podziękowania kierują do Dyrekcji Centrum Kultury i Biblioteki Publicznej w gminie Suchy Las za udostępnienie przestronnych sal plastycznych, w których uczestnicy projektu mogli zrealizować swoje prace.

Miejsce: Poznań – Suchy Las

Termin: 18–19.01.2018 roku



Na wystawie *Frida Kahlo & Diego Rivera. Polski kontekst* w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, fot. z archiwum autorki



Monografia Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. FRIDA. INTROSPEKCJE. International Artistic and Scientific Project. FRIDA. INTROSPECTIONS, Iwona Bugajska-Bigos, Anna Steliga (red.), Wydawnictwo PWSZ w Nowym Sączu, publikacja polsko-angielska, Nowy Sącz 2018, ISBN 978-83-65575-28-9, stanowi część projektu o tej samej nazwie

O monografii

Publikacja naukowa jest jednym z wyników współpracy dr Anny Steligi (Wydział Sztuki UR) z dr Iwoną Bugajską-Bigos (PWSZ w Nowym Sączu) w tworzeniu projektów międzynarodowych. To trzeci projekt i trzecia publikacja (pierwszy był poświęcony Władysławowi Hasiorowi, drugi zaś Andy'emu Warholowi).

Monografia liczy 209 stron i została podzielona na pięć części, które są zatytułowane odpowiednio: *Projekt*, *Edukacja*, *Twórczość osób z niepełnosprawnością*, *Aneks* oraz *Partnerzy projektu*. Oprócz 139 prac uczestników (studentów i wykładowców z Polski, Słowacji, Danii, USA i Portugalii) publikacja zawiera 7 artykułów naukowych dotyczących sztuki kobiet, a także niezwykle ciekawe wypowiedzi artystów na temat stworzonych prac plastycznych.

Jak napisała w swojej recenzji prof. Marlena Makiel-Hędrzak:

cenną stroną tej publikacji są komplementarne wobec siebie artykuły dotyczące sztuki kobiet w różnych jej aspektach. Prezentowane w publikacji dzieła sztuki ujawniają niekończącą się podzielność pojedynczego doświadczenia i jego przystawalność do różnych wymiarów życia. Prace artystów, o często dramatycznej wymowie, poruszają struny najbardziej ukrytych dźwięków istnienia, których brzmienie nie ustaje po ich lekturze. Ekwiwalentem obrazu bywa słowo, często w przestrzeniach poetyckiej narracji, taka też domyka monografię, stanowiąc jej liryczny aneks. Wyjątkowym wymiarem tej publikacji jest zespolenie namysłu teoretycznego z obrazami prawdy własnego świata, jego indywidualnego odczucia i wieloaspektowych powiązań z obszarami kultury.

Należy także podkreślić i zaznaczyć ważność udziału osób z niepełnosprawnością w tym projekcie. W publikacji znalazło się 45 dzieł twórców z niepełnosprawnością intelektualną i z zaburzeniami psychicznymi, a udział w projekcie miał dla nich duże znaczenie arteterapeutyczne.

ANNA STELIGA

ORCID: 0000-0002-4750-7285

Portugalski staż dydaktyczny



Pamiątkowe zdjęcie z naszymi koordynatorami: Susaną Lopes i Ricardem Goncalvesem, fot. z archiwum autorki

W terminie 20–26 maja 2018 roku przebywałam na stażu dydaktycznym w Portugalii. Zarówno mój staż, jak i staż szkoleniowy mgr Doroty Rączki-Laski (kierownik dziekanatu Wydziału Sztuki) odbywał się w Politécnico do Porto na wydziale Escola Superior de Educação, na kierunku fine art.

Głównymi celami jakościowymi mojego wyjazdu, zapisanymi w Teaching Staff Mobility Agreement, były zajęcia dydaktyczne (wykłady i ćwiczenia) dla studentów I stopnia i II stopnia studiów z kierunku sztuki piękne z arteterapią oraz wykłady otwarte dla chętnych studentów z wydziału Escola Superior de Educação. Wygłoszone wykłady to: *Art therapy in the rehabilitation of patients with schizophrenia*, *A disease does not exclude from being an artist. An overview of projects involving people with disabilities*, *Art therapy in pre-school and school on the example of a Little Artist's Workshop*, a także wykład o Wydziale Sztuki pt. *Faculty of Art at the University of Rzeszow*. Ćwiczenia pt. *Drawing in psychotherapy*. *Drawing tests: K. Machover, A. Abrams, J.N. Buck* dotyczyły używania w praktyce technik rysunku w psychoterapii i cieszyły się dużą popularnością wśród studentów.

Wyjazd był nawiązaniem współpracy między Politécnico do Porto a Wydziałem Sztuki w zakresie wymiany nauczycieli akademickich. Prof. Ricardo Goncalves wziął czynny udział w Międzynarodowym Projekcie Artystyczno-Naukowym *Frida. Introspekcje*,

którego jestem współinicjatorką i współautorką. Obecnie pracujemy nad kolejnym międzynarodowym projektem pt. *Marina Abramović. Wolność absolutna*, w którym zarówno prof. Goncalves, jak i prof. Susana Lopes (nasi Erasmusowi koordynatorzy) zapowiedzieli czynny udział wraz ze swoimi studentami.

Wystarczyło nam także czasu, aby zobaczyć piękną Portugalie. Zwiedziłyśmy malowniczo położoną na siedmiu wzgórzach stolicę – Lizbonę, a także Aveiro, które słynie z sieci kanałów z kolorowymi łodziami zwanymi *moliceiros* i dzięki temu jest nazywane portugalską Wenecją. Z kolei w Costa Nova do Prado podziwiałyśmy pomalowane w różnokolorowe paski małe domki, zwane *palheiros*, które kiedyś służyły jako magazyny sprzętu dla rybaków. Samo Porto zaś zuroczyło nas m.in. monumentalnym dwukondygnacyjnym stalowym mostem Ludwika I, zachwycającym dworcem kolejowym św. Benedykta z ogromnymi panelami *azulejos* przedstawiającymi historię Portugalii, jedną z najpiękniejszych księgarni na świecie – Livraria Lello & Irmao, futurystycznymi budynkami sąsiadującymi z zabytkowym centrum wpisanym na listę UNESCO oraz rzeką Douro.



Wykłady otwarte w Escola Superior de Educação, fot. z archiwum autorki

LUCIA TOMASCHOVÁ, EVA JENČURÁKOVÁ
PRZEŁ. ALEKSANDRA JASZCZYK

Eastern Design Conference

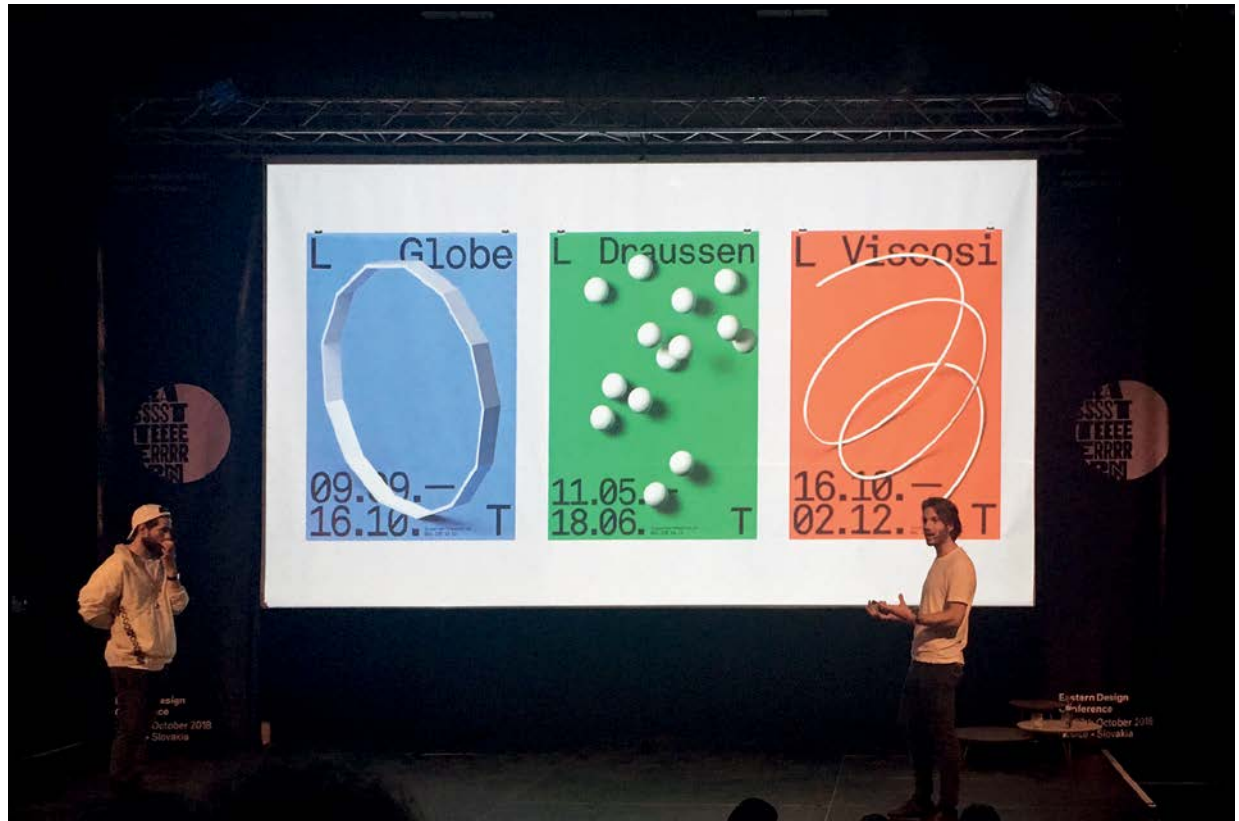
Jesienią zeszłego roku Koszyce były gospodarzem pierwszej Konferencji Wzornictwa Wschodniego, która miała miejsce 26 i 27 października 2018 r. w przestrzeniach Tabačky Kulturfabrik. Głównym tema-



Ján Turinič, Oliver Klimpel i Martin Bajaník podczas dyskusji na tematy związane z poprzednią prezentacją, fot. T. Czitó / Pokope Studio

tem konferencji było połączenie globalnego projektu z lokalnym biznesem, w którym ważny był nie tylko finalny produkt, ale przede wszystkim sam proces tworzenia. Podczas konferencji zaprezentowało się jedenastu znanych prelegentów z ośmiu krajów świata: Liv Siddall, Martin Bajaník + YEME, Czechdesign, David Gauquelin, Studio Marvil + TON, Studio Feixen, Erik Sikora, Jan Franciszek Cieślak, Petra Dočekalová, Peter Hajdin + LUNTER, Lars Harmsen (Slanted). Konferencję moderował Oliver Klimpel, organizatorami zaś byli trio: Roman Juhás (Studio 436), Viktor Suszter i Luboš Bišto. Program wydarzenia został ożywiony wspólnymi prezentacjami projektantów wraz z ich odbiorcami. Dzięki temu modelowi uczestnicy mogli dowiedzieć się wielu szczegółów dotyczących prac projektowych na podstawie konkretnych studiów przypadków. Co więcej, zapoznali się także z perspektywą klientów względem całego procesu tworzenia oraz zakresem ich wkładu i ingerencji na różnych poziomach i etapach projektu. Konferencję otworzyli sami organizatorzy, wyjaśniając na samym początku ideę jej motywu wizualnego, który miał zarazem nowoczesny, jak i lokalny charakter. Podstawą wizualną stał się krój pisma słowackiego typografa Ondreja

Jóba, Woodkit, inspirowany drewnianymi klockami używanymi do drukowania książek. Kolor wiodący konferencji był zainspirowany kolorem legendarnej ceramiki charakterystycznej dla obszaru między miastami Koszyce a Michałowce, o nazwie „pozdišovská”. Zwiłokrotnienie liter nawiązuje do ważnego czeskiego typografa Oldřicha Hlavsa. Jako pierwsza zaprezentowała swoją pracę Liv Siddall. W humorystyczny i oryginalny sposób przedstawiła proces tworzenia magazynu muzycznego z wyjątkowo niskim budżetem. Czy można robić rzeczy zarazem ładnie i dobrze? Odpowiedzią na to pytanie była prezentacja Martina Bajaníka i Jána Turiniča, projektanta i jego klienta, którzy przedstawili koncepcję sklepu spożywczych wytwarzanych z lokalnych składników oferuje on również uczciwy design, konsekwentny i dopasowany do indywidualnych potrzeb. Aspekt wizualny oddziałów sklepu i każdej kampanii został szczegółowo opracowany, a dobrze dobrane hasła wspierają udany marketing. Veronika Pařízková i Radim Tuček wzięli udział w konferencji w celu zaprezentowania działalności Czechdesign, który specjalizuje się w organizowaniu konkursów dla projektantów w Republice Czeskiej i oferuje pomoc firmom w stosowaniu zasad dla rozwiązań projektowych w praktyce. Ponadto posiada własną galerię w Pradze oraz najstarszy i najczęściej czytany portal projektowy w Republice Czeskiej. David Gauquelin, doświadczony projektant UX/UI, podkreślił humanistyczny aspekt projektowania w erze cyfrowej. Filarami jego prezentacji były tezy: ludzie na pierwszym miejscu, zmniejszanie negatywnych wpływów projektowania i technologii na środowisko i szanowanie ludzkiej różnorodności. Renomowane czeskie studio Marvil wraz z czeską firmą TON, zajmującą się projektowaniem produktów, przedstawiło na konferencji proces przekształcania wizerunku kultowej firmy z XIX wieku w jej obecną formę. Świeżym akcentem na zakończenie pierwszego dnia konferencji była prezentacja młodego, dynamicznego studia Feixen ze Szwajcarii. Studio przedstawiło wgląd we własny proces twórczy i, na konkretnych przypadkach, wyjaśniło sposób myślenia stojący za wyróżniającymi się i oryginalnymi rozwiązaniami. Drugi dzień rozpoczął się niekonwencjonalnie. W bardziej artystyczny niż projektowy sposób zainaugurowany został wystąpieniem Erika Sikory, który wprowadził zagranicznych uczestników w rzeczywistość Koszyc z bardzo osobistą prezentacją lokalnych ciekawostek. Jan Franciszek Cieślak, który w swojej pracy koncentruje się na



Prezentacja Studia Feixen, fot. L. Tomaschová

efektywniejszej komunikacji wizualnej w przestrzeni publicznej, przedstawił obszerny projekt w Warszawie eliminujący lokalny tzw. wizualny smog, narastający wprost proporcjonalnie do rosnącej liczby mediów wizualnych na ulicach. Petra Dočekalová zaprezentowała swoją pracę mającą na celu ponowne odkrycie piękna kaligrafii, kiedyś tak popularnej w byłej Czechosłowacji. Peter Hajdin i Ondrej Lunter przedstawili proces tworzenia kampanii politycznej, która mimo ograniczonego budżetu zakończyła się sukcesem i przyczyniła się do wyboru Jána Luntera na administratora regionu Bańska Bystrzyca. Założyciel Slanted, Lars Harmsen, zamknął konferencję swoim wykładem o pracy i kierowaniu tym prestiżowym magazynem. Wyjaśnił koncepcję ukierunkowaną przez zasadę, iż każdy numer jest dedykowany innemu miastu, a artykuły są zawsze oparte na osobistym doświadczeniu po wizycie w tymże ośrodku. Rezultat okazuje się zawsze bardzo autentyczny i przyciągający uwagę, zarówno pod względem wizualnym, jak i treściowym. W konferencji wzięło udział 165 uczestników ze Słowacji i z zagranicy. Otrzymała ona bardzo pozytywne opinie tak od profesjonalistów, jak i ogółu zainteresowanych. W szczególności uczestnicy docenili dynamiczny

program konferencji oraz jej swobodną, przyjazną atmosferę. Po sukcesie pierwszego roku organizatorzy przygotowują drugą edycję, która, jak ujawnił Roman Juhás, będzie jeszcze bardziej skoncentrowana na prezentacji najlepszych lokalnych prac projektowych i takich międzynarodowych projektów, które swoim kontekstem mogą zainteresować lokalnych projektantów.

Kalendarium 2018

Styczeń

5 stycznia w Galerii Sztuki Współczesnej Biuro Wystaw Artystycznych w Olkuszu otwarta została wystawa indywidualna malarstwa Tadeusza Boruty.

9 stycznia w Muzeum Archidiecezjalnym Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie rozpoczęła się wystawa indywidualna Wiesława Grzegorzczaka *Plakaty z lat 2006–2017*.

Od 17 do 30 stycznia w Galerii Instytutu Biologii Doświadczalnej im M. Nenckiego w Polskiej Akademii Nauk w Warszawie trwała wystawa *Art and Science – obrazowanie biologiczne: inspiracje niewidzialnym światem*, w której brali udział m.in. Kamila Bednarska, Marek Haba, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Mirosław Pawłowski, Magdalena Uchman i Piotr Woroniec jr. Wystawa została pokazana następnie w Olsztynie w Centrum Ekspozycyjnym Stara Kotłownia Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego (od 28 lutego do 11 marca).

Od 18–19 stycznia w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu oraz Centrum Kultury i Bibliotece Publicznej w Suchym Lesie odbył się Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy FRIDA. INTROSPEKCJE (Projekt No. APVV-15-0368/3). W projekcie brali udział artyści i studenci z kilku ośrodków krajowych i zagranicznych. Reprezentowali oni m.in. Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Sztuki, sztuki wizualne i Grafika; PWSZ w Nowym Sączu, edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Koło Artystyczno-Naukowe „Piekarnia”; Państwową Wyższą Szkołę Wschodnioeuropejską w Przemyślu; Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Wydział Edukacji, Katedra Sztuk Pięknych i Edukacji Artystycznej ze Słowacji, a także Kean University w New Jersey ze Stanów Zjednoczonych i Politécnico do Porto, Wydział Escola Superior de Educação. Współtwórczynią projektu była Anna Steliga.

Od 19 stycznia do 11 lutego w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie trwała 6. Wystawa Grafiki Członków Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, w której brali udział: Agnieszka Dobosz-Bruchnałska, Joanna Janowska-Augustyn, Grzegorz Frydryk i Łukasz Cywicki.

W dniach 22–31 stycznia w Khairagarh w Indiach odbył się 3 *International Graphic Arts Festival 2018*

organizowany przez Indira Kala Sangeet University. Festiwalowi towarzyszyła konferencja naukowa, w czasie której Magdalena Uchman wygłosiła referat pt. *Algraphy*.

Od 25 stycznia w Cultural Centre and Library in Vonyarcvashegy w West-Balaton na Węgrzech prezentowana była wystawa *VoVa- MINI Art – International Biennale of Miniatures*, z udziałem Łukasza Cywickiego i Magdaleny Cywickiej, która otrzymała I nagrodę w dziedzinie malarstwa.

26 stycznia w Małej Galerii Fotografii Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu odbył się wernisaż prac fotograficznych Łukasza Kuśnierza pt. *Obraz zamknięty*.

Luty

2 lutego w Galerii Głównej u Attavantich w Jarosławiu otwarta została indywidualna wystawa fotografii i grafiki Krzysztofa Pisarka pt. *Translokacje 2.0*.

2 lutego, również w Galerii Głównej u Attavantich w Jarosławiu, odbył się wernisaż wystawy *Rezonans*, prezentującej dorobek Pracowni Druku Cyfrowego Wydziału Sztuki UR. W wystawie brali udział wykładowcy: Joanna Janowska-Augustyn, Marcin Dudek i Marcin Stachów, a także studenci oraz absolwenci pracowni.

3 lutego w Galerii Sztuki Współczesnej Pastula w Porebach Kupieńskich otwarta została indywidualna wystawa malarstwa Marka Olszyńskiego *Obrazki MO*.

Od 14 lutego do 10 marca w Galerii Profil Centrum Kultury Zamek trwała indywidualna wystawa grafiki Magdaleny Uchman pt. *This is my movie...*

20 lutego w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie została otwarta wystawa pod tytułem *Miejsce w czasie – druga edycja* z udziałem Stanisława Białogłowicza, Jacka Balickiego, Tadeusza Boruty, Katarzyny Cwynar, Małgorzaty Drozd-Witek, Marcina Dudka, Łukasza Gila, Marka Haby, Doroty Jajko-Sankowskiej, Agnieszki Jankowskiej, Joanny Janowskiej-Augustyn, Marleny Makiel-Hędrzak, Antoniego Nikła, Marka Olszyńskiego, Marka Pokrywki, Ondreja Revickiego, Jarosława Sankowskiego, Renaty Szyszlak, Magdaleny Uchman i Piotra Worońca jr.

21 lutego w rzeszowskiej Galerii R_Z odbył się wernisaż indywidualnej wystawy grafiki Joanny

Janowskiej–Augustyn pt. *Dotknięcie*.
Od 22 lutego do 18 marca w BWA Rzeszów trwała indywidualna wystawa malarstwa Piotra Woronia jr. *Woron Voltage*.

Marzec

10 marca w Muzeum Regionalnym w Sołonce rozpoczęła się indywidualna wystawa malarstwa Marka Pokrywki *Zawidzenia*.

10 marca w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie rozpoczęła się wystawa pod tytułem *Radio Luxemburg – Między Nami – Entre Nous*, na której swoje prace prezentował Jacek Balicki. Kontynuacja projektu *Radio Luxemburg, wielokulturowe pejzaże sztuki i edukacji – Między Nami*.

10 marca w miejscowości La Oliva, Fuerteventura, w Hiszpanii otwarta została wystawa *A Girl and a Gun. House of Colonels* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Od 15 marca do 22 kwietnia w Pawilonie Ekspozycyjno–Dydaktycznym Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu odbyła się *Wystawa twórczości plastycznej inspirowanej naturą w ramach I Festiwalu Bliżej Natury*, na której swoje prace prezentowała Magdalena Cywicka.

16 marca w Tetovie w Macedonii otwarta została pokonkursowa wystawa *8th International Biennale Exhibition of Small Graphic Tetovo 2018*, w której brał udział Grzegorz Frydryk.

Od 17 marca w BWA Galeria Sanocka w Sanoku na wystawie *TRANS_FORMACJE RSA RZ* swoje prace pokazywał Marek Haba.

20 marca w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy została otwarta wystawa *Realizm. Dwa spojrzenia*, na której zaprezentowano pięć obrazów Tadeusza Boruty.

W Warszawie w dniach 22–23 marca miała miejsce konferencja naukowa pt. *O inkluzji i wykluczaniu – środowiska włączające w perspektywie pedagogiki specjalnej i pedagogiki społecznej*, zorganizowana przez Wydział Pedagogiczny na Uniwersytecie Warszawskim. Anna Steliga wystąpiła z referatem *Choroba nie wyklucza z bycia artystą. Przegląd projektów włączających osoby z niepełnosprawnościami*.

Kwiecień

Od 5 kwietnia na wystawie *Rezurekcja. Ogólnopolska Prezentacja Sztuki Malarstwo–Grafika–Rzeźba* w Galerii Diecezjalnego Wyższego Seminarium Duchownego w Bydgoszczy swoje prace pokazywali Dorota Sankowska i Jarosław Sankowski.

Od 11 do 30 kwietnia w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie trwała wystawa *Kafka – przełamywanie*

granic, której kuratorem był prof. Zbigniew Bajek z krakowskiej ASP. W wystawie brali udział Magdalena Uchman, Kamila Bednarska i Piotr Woroniec jr.

13 kwietnia w Galerii ART_INKUBATOR – Fabryka Sztuki w Łodzi otwarto wystawę pokonkursową 2. Międzynarodowego Biennale Grafiki – Łódź 2018, z udziałem Joanny Janowskiej–Augustyn, laureatki II nagrody oraz nagrody *Trecom Web Digital Award*.

W dniach 16–19 kwietnia w Lublinie i we Lwowie odbyło się IV Międzynarodowe Interdyscyplinarne Sympozjum Naukowe *...sztuka/twórczość – edukacja...* na temat: *Kreatywność w sztuce, nauce i życiu codziennym*, organizowane przez Wydział Pedagogiki i Psychologii UMCS oraz Lwowską Narodową Akademię Sztuk Pięknych. Anna Steliga wygłosiła referat *Kreatywność we współczesnej sztuce pop. Inspiracje twórczością Warhola w edukacji studentów kierunków artystycznych*.

20 kwietnia w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto wystawę pt. *Sytuacja się zmieniła. Sztuka polska XX i XXI wieku*, na której zaprezentowano obraz Tadeusza Boruty *Ślad* z cyklu *Via Crucis*.

20 kwietnia w galerii DAGART w Rzeszowie miała miejsce jubileuszowa wystawa pt. *DagArt Calling*, na której swoje prace prezentowała również Renata Szyszlak.

21 kwietnia w Galerii Pastula w Porębach Kupieńskich otwarta została wystawa Wiesława Grzegorzcyka i jego studentów zatytułowana *Grono*.

26 kwietnia w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie otwarta została wystawa *Ojczyzna w sztuce*; brała w niej udział Jadwiga Sawicka.

Wernisaż 29 kwietnia otworzył wystawę malarstwa pedagogów Wydziału Sztuki UR pt. *Unacznić Sacrum* w Europejskim Centrum Kultury Logos w Łodzi, z udziałem Jacka Balickiego, Stanisława Białogłowi-cza, Tadeusza Boruty, Katarzyny Cwynar, Magdaleny Cywickiej, Małgorzaty Drozd–Witek, Łukasza Gila, Marka Haby, Antoniego Nikła, Marka Olszyńskiego, Marka Pokrywki, Jarosława Sankowskiego, Jadwigi Szmyd–Sikory oraz Piotra Woronia jr.

Maj

4 maja w Galerii „U Jozefa Kondráča” w Lipanach na Słowacji otwarta została poplenerowa wystawa *V tieni Lipan*. Brali w niej udział Tadeusz Z. Błoński i Marek Pokrywka.

6 maja w Galerii Krużganek – Katolickie Centrum Kultury Dobre Miejsce w Warszawie otwarto wystawę pt. *Niewiasta obleczona w słońce... (Fatima 1917–2017)*, na której zaprezentowano obraz Tadeusza Boruty. Od 9 maja Wydział Grafiki ASP w Katowicach gościł

indywidualną wystawę grafiki Joanny Janowskiej-Augustyn zatytułowaną *Ślad Innego*. Wystawa jest efektem II nagrody na V Międzynarodowym Biennale Grafiki Cyfrowej – Gdynia 2016. Można ją było oglądać w Galerii 302, LAB 303 na Koszarowej.

10 maja w Galerii S przy UMK w Toruniu rozpoczęła się wystawa indywidualna Jadwigi Sawickiej *Ankieta*; wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Festiwalowi Grafiki Projektowej Plaster.

Podczas IV Konferencji Naukowej *Sztuka Wychowania* w Instytucie Pedagogicznym PWSZ w Nowym Sączu 11 maja Anna Steliga wygłosiła referat *Projekty artystyczne w kształceniu kierunkowym*.

Od 12 maja do 1 lipca w Galerii ARP w Zamku w Krasińcu trwała wystawa *Międzynarodowego Triennale Malarstwa Euroregionu Karpat – Srebrny Czworokąt*, w którym swoje prace prezentowali: Kamila Bednarska, Magdalena Cywicka, Łukasz Cywicki, Małgorzata Drozd-Witek, Marek Haba, Renata Szyszlak i Piotr Woroniec jr.

15 maja w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie miał miejsce wernisaż wystawy *Pamięć i ślad* z udziałem m.in. Tadeusza Z. Błońskiego, Łukasza Gila, Wiesława Grzegorzczaka, Marcina Jachyma, Agnieszki Jankowskiej, Joanny Janowskiej-Augustyn, Jana Macieja Maciucha, Marleny Makiel-Hędrzak, Antoniego Nikła, Marka Pokrywki i Jadwigi Sawickiej. Kuratorką wystawy była Marlena Makiel-Hędrzak.

16 maja w Domu Artysty Plastyka w Warszawie otwarta została wystawa laureatów Nagrody im. Jana Cybisa *Cybis=Malowanie*; brała w niej udział Jadwiga Sawicka.

Od 17 maja do 22 lipca w Muzeum Podkarpackim w Krośnie trwała wystawa pracowników Wydziału Sztuki UR *Znaki*. Braли w niej udział: Jacek Balicki, Kamila Bednarska, Stanisław Białogłowicz, Paweł Bińczycki, Tadeusz Z. Błoński, Tadeusz Boruta, Klaudia Cisek, Katarzyna Cwynar, Magdalena Cywicka, Paulina Dębosz, Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Małgorzata Drozd-Witek, Marcin Dudek, Grzegorz Frydryk, Łukasz Gil, Stanisław Górecki, Wiesław Grzegorzczak, Marek Haba, Marcin Jachym, Dorota Jajko-Sankowska, Agnieszka Jankowska, Joanna Janowska-Augustyn, Józef Jerzy Kierski, Anna Kamycka, Piotr Kisiel, Łukasz Kuśnierz, Agnieszka Lech-Bińczycka, Natalia Łach, Justyna Łuczaj-Salej, Marlena Makiel-Hędrzak, Jan Maciej Maciuch, Antoni Nikiel, Karolina Niwelińska, Tadeusz Nuckowski, Marek Olszyński, Krzysztof Pisarek, Janusz Pokrywka, Marek Pokrywka, Ondrej Revicky, Jarosław Sankowski, Jadwiga Sawicka, Maria Siuta-Górecka, Krzysztof Skórczewski, Kamil Skrzypiec, Marcin Stachów, Aneta Suslinnikow, Jadwiga Szmyd-Sikora, Renata Szyszlak, Magdalena Uchman, Piotr Woroniec jr, Katarzyna Woźniak. Kuratorką wystawy była Marlena Makiel-Hędrzak.

Od 18 maja do 22 czerwca w Printing Museum Gallery w Tartu w Estonii miała miejsce wystawa *Triikimuuseum Linoollõike konkurs / Linocut contest*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

18 maja w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa otwarta została wystawa *Krzyczałem, a kiedy krzyczałem pękały rzeczy cenne...*, będąca podsumowaniem interdyscyplinarnego projektu, którego kuratorką była Jadwiga Sawicka. Oprócz zaproszonych innych wybitnych artystów brali w niej udział Paweł Bińczycki i Ondrej Revicky, Łukasz Kuśnierz, Justyna Łuczaj-Salej oraz studenci Wydziału Sztuki UR.

W terminie 20–26 maja w ramach programu ERA-SMUS+ Anna Steliga przebywała w Politécnico do Porto na wydziale Escola Superior de Educação, kierunek: fine art. Celem wyjazdu było przeprowadzenie zajęć dydaktycznych dla studentów I i II stopnia studiów z kierunku sztuki piękne z arteterapią oraz wykładów otwartych dla studentów z wydziału Escola Superior de Educação.

27 maja w Galerii SDK w Stalowej Woli miał miejsce finał indywidualnej wystawy Antoniego Nikła *Malarstwo 88/18*.

28 maja w Galerii Korekta w Warszawie otwarta została indywidualna wystawa malarstwa Łukasza Gila *Pejzaże horyzontalne*.

Czerwiec

1 czerwca w kościele pw. Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu (woj. lubuskie) została umieszczona I stacja Drogi Krzyżowej, płaskorzeźba autorstwa Jerzego Kierskiego. Kolejne stacje (II-V) umieszczono w okresie 2.07–5.10.2018

6 czerwca w Przemyskim Centrum Kultury i Nauki Zamek w Przemyślu miała miejsce wystawa pokonkursowa Konkursu Malarskiego *Ksiądz Arcybiskup Ignacy Tokarczuk – budowniczy świętyń (w 100. rocznicę urodzin)* z udziałem Małgorzaty Drozd-Witek – laureatki I Nagrody (*ex aequo*).

7 czerwca w Muzeum Rzemiosła w Krośnie – Wieża Farna rozpoczęła się indywidualna wystawa rysunku i malarstwa Marleny Makiel-Hędrzak *Pasaże Czasu*.

9 czerwca w Tecnológico de Monterrey w Meksyku odbyło się otwarcie wystawy pokonkursowej *9. International Prints for Peace*, na której swoje prace prezentowali Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

12 czerwca w galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy otwarta została wystawa *III Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Leona Wyczółkowskiego*, w której brał udział Antoni Nikiel.

W Białymstoku 15–16 czerwca odbyła się Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Obrazy w literaturze dziecięcej – literatura dziecięca w obrazach* zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej UwB, Zakład Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych, Zespół Badań nad Literaturą Dziecięcą, Młodzieżową i Czytelnictwem, Książnicę Podlaską im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Anna Steliga wygłosiła referat *Dla kogo „Inna” książka? Rola obrazu w książce według studentów Wydziału Sztuki na Uniwersytecie Rzeszowskim. Przegląd wybranych prac.*

Agnieszka Lech-Bińczycka brała udział w *International Biennial Print Exhibit: 2018 ROC*, której otwarcie miało miejsce 23 czerwca w National Taiwan Museum of Fine Arts na Tajwanie.

Od 23 czerwca do 7 lipca w Istanbule miała miejsce wystawa *The 4th International Ex-libris Competition*, w której udział brali Paweł Bińczycki i Łukasz Cywicki.

26 czerwca w Galerii Sariskiej w Preszowie na Słowacji miał miejsce wernisaż prac Renaty Szyszlak i Kamili Bednarskiej; tytuł wystawy *Relacje*.

Lipiec

Od 5 do 25 Lipca w Galerii Muzeum Zamku w Premstätten w Austrii miała miejsce wystawa malarstwa *Les Sentiments* towarzysząca *5th International Art Symposium* z udziałem Magdaleny Uchman.

Wernisaż 6 lipca rozpoczął wystawę *3 pokolenia* w Galerii Głównej u Attavantich w Jarosławiu, z udziałem Marka Olszyńskiego.

Od 7 lipca w Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” w Krakowie trwało Międzynarodowe Triennale Grafiki 2018. W wystawie głównej pt. *Zanurzeni w Obrazach / Immersed Images* brały udział Agnieszka Dobosz-Bruchnalska oraz Magdalena Uchman.

7 lipca w Galerii Miejskiej (kościół poewangelicki) w Bisztyнку odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej II Ogólnopolskiego Biennale Malarstwa *Pejzaż Architektoniczny*, udział brali: Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek i Jarosław Sankowski.

Od 7 lipca w czasie trwania Festiwalu Open'er można było oglądać wystawę *Jutro będzie wojna?* przygotowaną przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej; brała w niej udział Jadwiga Sawicka.

Od 19 lipca do 8 sierpnia w Nowosądeckiej Małej Galerii można było oglądać wystawę indywidualną *Autoportret* autorstwa Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

20 lipca w Muzeul Național Brukenthal w Sibiu w Rumunii otwarta została wystawa zbiorowa z udziałem Wiesława Grzegorzcyka: *Polski plakat teatralny,*

filmowy i operowy z kolekcji Krzysztofa Dydo (Afișul Polonez de Teatru, Film și Operă din colecția Krzysztof Dydo), pokazywana następnie w Centru de Arte Diverse, Timișoara, i w Muzeul de Arta, Cluj-Napoca w Rumunii.

28 lipca w Galerii Sztuki Współczesnej Dom Doktora w Zakopanem otwarta została wystawa *Trzy wymiary grafiki* z udziałem Magdaleny Uchman oraz Kamili Bednarskiej.

Sierpień

1 sierpnia miało miejsce otwarcie wystawy, towarzyszącej 37 kongresowi FISAE, który tym razem odbywał się w Pradze. Na wystawie swoje prace pokazywali: Paweł Bińczycki, Łukasz Cywicki i Ondrej Revický.

2 sierpnia w galerii BWA w Rzeszowie otwarta została indywidualna wystawa malarstwa Łukasza Gila.

3 sierpnia w At Kalwit Studio & Gallery w Bangkoku w Tajlandii miało miejsce otwarcie międzynarodowej wystawy *3rd International MailArt*, na której prace pokazywali Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

Od 8 sierpnia podczas wystawy *Ex libris Competition Varna 2018* w Largo Art Gallery w Bułgarii prezentowano prace Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

Od 10 sierpnia do 31 września w Museum Alijó w Douro w Portugalii, odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *9th International Printmaking Biennial*, na której swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

11 sierpnia w Inter-Art Contemporary Art Gallery w Alba w Rumunii otwarta została wystawa *International Mail Art Exhibition 100 years of Romania* z udziałem prac Magdaleny Cywickiej i Łukasza Cywickiego.

Od 17 sierpnia do 30 września w Galerii Provincialny Dom w Starej Lubowni na Słowacji można było oglądać wystawę będącą efektem międzynarodowego pleneru, na której znalazły się prace Renaty Szyszlak i Kamili Bednarskiej.

25 sierpnia w Galerii Ośrodka Promocji i Kultury Gaude Mater w Częstochowie miało miejsce otwarcie wystawy *10. Międzynarodowe Biennale Miniatury*. Na wystawie swoje prace prezentowali: Magdalena Cywicka, Łukasz Cywicki, Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek, Marcin Jachym, Marlena Makiel-Hędrzak, Dorota Sankowska i Magdalena Uchman.

W Przemyskim Centrum Kultury i Nauki ZAMEK 30 sierpnia otwarto indywidualną wystawę grafik Agnieszki Lech-Bińczyckiej *Ja-Ona*.

Wrzesień

Od 2 do 8 września miała miejsce wystawa pt. *tranPRINT* - przegląd współczesnej polskiej grafiki artystycznej, zaprezentowana w NOESIS Thessaloniki Science Center and Technology Museum (ΝΟΗΣΙΣ Κέντρο Διάδοσης Επιστημών και Μουσείο Τεχνολογίας) w Grecji jako wydarzenie towarzyszące Międzynarodowemu Interdyscyplinarnemu Sympozjum na temat Sztuki, Nauki i Technologii – MEDEA 2018. W wystawie grafiki brali udział: Joanna Janowska-Augustyn, Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Magdalena Uchman, Kamila Bednarska, Łukasz Cywicki; Magdalena Uchman wygłosiła referat pt. *This is my movie...*

Od 2 września podczas *IV International Biennial of Nude „Marko Gregović“* w Petrovacu, w Czarnogórze prezentowano grafikę Agnieszki Lech-Bińczyckiej.

6 września w tarnowskim Biurze Wystaw Artystycznych miało miejsce otwarcie wystawy *Mono no aware*, której współautorem był Paweł Bińczycki

Od 8 września do 7 października w ramach *19. Biennale Internationale Petit Format de Papier* prace Łukasza Cywickiego, Magdaleny Cywickiej, Marka Pokrywki, Marleny Makiel-Hędrzak można było oglądać w Musee du Petit Format d'Art Contemporain, Nismes w Belgii.

Od 12 września w galerii Spectra Art Space można było oglądać wystawę *1918–2018. Wybrane fragmenty z polskiej HERstorii sztuki*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Podczas trwającej w dniach 13–15 września na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego Międzynarodowej Konferencji *Wspieranie rozwoju dzieci i młodzieży – perspektywa interdyscyplinarna* Anna Steliga wygłosiła referat *Arteterapia jako forma wspierania rozwoju dzieci i młodzieży*.

14 września w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki otwarta została wystawa *Co po Cybisie?* W wystawie laureatów Nagrody im. Jana Cybisa brała udział Jadwiga Sawicka.

15 września miało miejsce otwarcie wystawy zbiorowej *Polska sztuka plakatu 1985–2018 (Polnische Plakatkunst 1985–2018)*, Emmerich am Rhein (Niemcy) / PAN Kunstforum (Plakatmuseum am Niederrhein), z udziałem Wiesława Grzegorzczyka.

19 września w Marina Art Gallery w Gródku nad Dunajcem otwarta została wystawa *Marek Adam Olszyński – Rysunki i grafiki*.

21 września w galerii BWA Warszawa rozpoczęła się indywidualna wystawa Jadwigi Sawickiej *Odruchy protestu*.

25 września w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk otwarta została pokonkursowa wystawa *9. Międzynarodowy Konkursu na Ekslibris i Małą Formę Graficzną* pt. *Zwierzęta Morza Bałtyckiego*, w której brali udział Paweł Bińczycki, Grzegorz Frydryk, Agnieszka Lech-Bińczycka i Marlena Makiel-Hędrzak. Paweł Bińczycki uzyskał wyróżnienie w tym konkursie.

27 września w Novosibirsk State Art Museum w Nowosybirsku w Rosji, miało miejsce otwarcie wystawy *Second International Triennial of Graphic Arts*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

26 września w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu została otwarta wystawa *Wszystko widzę, nic nie słyszę*, w której zaprezentowano obraz Tadeusza Boruty *Five o'clock*.

28 września w Muzeum Historycznym „Pałac” w Dukli miał miejsce wernisaż indywidualnej wystawy rysunku i malarstwa Marleny Makiel-Hędrzak pt. *Vidis Horam*

29 września w Ruse w Bułgarii rozpoczął się konkurs *XIV International Exlibris Competition Exlibris– Ex Littera*, w którym uczestniczyli Paweł Bińczycki i Grzegorz Frydryk.

Październik

Od 9 października w Starej Drukarni – Pub Galeria w Rzeszowie można było oglądać wystawę *Grafika Grafików XIV*, z udziałem m.in. Kamili Bednarskiej, Pawła Bińczyckiego, Łukasza Cywickiego, Pauliny Dębosz, Grzegorza Frydryka, Joanny Janowskiej-Augustyn, Agnieszki Lech-Bińczyckiej, Ondreja Revicky'ego i Magdaleny Uchman.

Od 10 października do 20 grudnia w Ilia Beshkov Art Gallery w Pleven w Bułgarii trwała pokonkursowa wystawa *9th International Biennial of small forms*. W wystawie brali udział Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

10 października w Galerii Miejskiej w Rzeszowie miał miejsce wernisaż prac *Pracownia nr 14 Druku Płaskiego i Litografii* z udziałem studentów Wydziału Sztuki UR oraz Marka Olszyńskiego, Magdaleny Uchman i Kamili Bednarskiej.

11 października w BWA w Rzeszowie otwarta została wystawa indywidualna Wiesława Grzegorzczyka *Plakaty malowane i drukowane*.

11 października w BWA w Rzeszowie odbył się wernisaż *Ogólnopolskiej Wystawy Twórczości Pedagogów Plastyki/ Rzeszów 2018*, w której brała udział Małgorzata Drozd-Witek.

16 października w Galerii Wydziału Grafiki gdańskiej ASP w Domu Angielskim miał miejsce wernisaż indywidualnej wystawy grafiki Joanny Janowskiej-Augustyn zatytułowanej *Pustka*.

W dniach 18–19 października w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy i w Galerii Sztuki Nowoczesnej na Wyspie Młyńskiej trwała sesja naukowa *Wielość w jedności. Ofset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej*. Krzysztof Pisarek wygłosił referat *Od płaszczyzny do reliefu. Techniczne i artystyczne aspekty sitodruku wielowarstwowego i reliefowego*. Sesji naukowej towarzyszyła wystawa pod takim samym tytułem, w której udział wzięli m.in. Kamila Bednarska, Joanna Janowska-Augustyn i Magdalena Uchman.

Ujawnione to tytuł indywidualnej wystawy malarstwa Renaty Szyszlak. Prezentacja prac w sanockim BWA rozpoczęła się 22 października.

25 października w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Gliwicach rozpoczął się XII Międzynarodowy Konkurs Graficzny na Ekslibris, w którym uczestniczyli Paweł Bińczycki, Grzegorz Frydryk i Agnieszka Lech-Bińczycka. Paweł Bińczycki uzyskał wyróżnienie w tym konkursie.

W dniach 25–27 października podczas I Międzynarodowego Sympozjum Litograficznego w Lublinie Magdalena Uchman wygłosiła referat pt. *Sympozjum Płaskie przestrzenie druku, Rzeszów 2015–2017*.

25 października w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie otwarta została wystawa *Litografia – możliwości i wyzwania*, towarzysząca I Międzynarodowemu Sympozjum Litografii, z udziałem Magdaleny Uchman i Kamili Bednarskiej.

26 października w Muzeum Śląskim w Katowicach otworzono wystawę 10. Triennale Grafiki Polskiej Katowice 2018, z udziałem Pawła Bińczyckiego, Łukasza Cywickiego, Marcina Dudka, Joanny Janowskiej-Augustyn, Agnieszki Lech-Bińczyckiej i Magdaleny Uchman.

26 października w MDK Łąncucie została otwarta wystawa XIV Międzynarodowego Pleneru Malarskiego *W kręgu pogranicza*. W wystawie brali udział: Kamila Bednarska, Renata Szyszlak, Magdalena Uchman i Piotr Woroniec jr.

Od 27 października do 2 grudnia w Tama Art University Museum w Tokyo w Japonii trwała pokonkursowa wystawa *Tokyo International Mini Print Triennial*, w której brał udział Marcin Jachym.

Od 26 października do 15 listopada w Union Museum Alba Iulia w Rumunii trwała pokonkursowa wystawa *BIAMT International Biennial of Miniature Art*, w której brali udział Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

26 października w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie otwarta została wystawa *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy*; brała w niej udział Jadwiga Sawicka.

30 października otwarta została wystawa zbiorowa *15. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Meksyku (Bienal Internacional del Cartel en México)*, Museo Franz Mayer, Meksyk, z udziałem Wiesława Grzegorzczaka.

Listopad

W Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy'ego Warhola w Medzilaborcach od 2 do 6 listopada miała miejsce wystawa *Parametryzacja 2*, której autorami byli Paweł Bińczycki i Ondrej Revický.

2 listopada w Galerii Dom Polski i Galerii Wyższego Seminarium Duchownego Diecezji Bydgoskiej w Bydgoszczy otwarta została wystawa *Polonia Restituta, Ogólnopolska Wystawa Interdyscyplinarna*, z udziałem Doroty Sankowskiej.

3 listopada w Pragalerii w Warszawie odbył się wernisaż indywidualnej wystawy Piotra Woronia jr. pt. *Alt Realizm*.

6 listopada w Operze i Filharmonii Podlaskiej Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku otwarta została wystawa podsumowująca Konkurs Malarski 100. *Rocznica Odzyskania przez Polskę Niepodległości*, organizowana przez Fundację Art Hanza, z udziałem Małgorzaty Drozd-Witek.

6 listopada w Dworze Artusa w Toruniu otwarto wystawę pt. *100 obrazów na stulecie niepodległości Polski*, na której zaprezentowano obrazy Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Boruty.

Od 10 do 20 listopada w Museum Dan Tanah Liat w Yogyakarta w Indonezji miała miejsce wystawa 3rd *JOGJA International Miniprint Biennale*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

17 listopada w Nałęczowskim Ośrodku Kultury odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. Andriollego*, wyróżnienie honorowe otrzymała Dorota Sankowska, w wystawie brała też udział Marlena Makiel-Hędrzak.

W dniach 16–17 listopada w Krakowie na Uniwersytecie Pedagogicznym trwała IX Międzynarodowa Konferencja Szkoleniowo-Naukowa z cyklu *Psychiatria i Sztuka* pt. *Dlaczego kolaż? Możliwości formalne i wyrazowe kolażu i montażu artystycznego w sztuce profesjonalistów i outsiderów*. Anna Steliga wygłosiła referat „*To nie klej tworzy collage*” – *intermedializm techniki kolażu w twórczości osób z niepełnosprawnością i studentów uczelni artystycznych*.

19 listopada w Centrum Neurobiologii Instytutu Nenckiego PAN w Warszawie otwarta została wystawa *Sztuka Bioróżnorodności*, w ramach 2. edycji projektu *Art and Science*. Brali w niej udział m.in. Kamila Bednarska, Marek Haba, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Mirosław Pawłowski, Magdalena Uchman i Piotr Woroniec jr.

Od 23 listopada do 2 grudnia w Paderborn w Niemczech odbywało się międzynarodowe sympozjum graficzne *1st. Graphic Symposium Paderborn*, którego uczestnikiem był Łukasz Cywicki. Od 2 do 16 grudnia w gallery@19 odbyła się wystawa grafik uczestników sympozjum.

23 listopada w Dużej Synagodze w Jarosławiu otwarta została Wystawa Absolwentów Zespołu Szkół Plastycznych im. S. Wyspiańskiego w Jarosławiu z Okazji Jubileuszu 70-lecia Szkoły. Brali w niej udział Marek Pokrywka oraz Antoni Nikiel.

W Galerii Liceum Sztuk Plastycznych w Tarnowie otwarto indywidualną wystawę grafiki Agnieszki Lech-Bińczyckiej. Wernisaż miał miejsce 29 listopada.

Grudzień

4 grudnia w Galerii Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego miało miejsce otwarcie wystawy *Parametryzacja 0*, której autorami byli Paweł Bińczycki i Ondrej Revický.

8 grudnia w Galerii Głównej u Attavantich w Jarosławiu otwarta została wystawa *Reminiscencje 2018*, z udziałem Krzysztofa Pisarka.

9 grudnia w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu rozpoczęła się wystawa pokonkursowa Ogólnopolskiego Biennale Sztuki – 45. Salon Zimowy, z udziałem Agnieszki Jankowskiej, laureatki Nagrody Dziekana Wydziału Sztuki prof. Andrzeja Markiewicza, Joanny Janowskiej-Augustyn – wyróżnienie honorowe, oraz Małgorzaty Drozd-Witek, Marcina Dudka i Piotra Woronia jr.

12 grudnia w The Polish Catholic Mission in Swindon, Sacred Heart Roman Catholic Church in Swindon (Wielka Brytania), zostały umieszczone dwa monumentalne obrazy olejne Tadeusza Boruty: *Św. Jan Paweł II – Pentecoste* i *Najświętsze Serce Pana Jezusa*.
14 grudnia w Galerii Sztuki BWA w Sieradzu odbył się wernisaż wystawy VIII Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego *Triennale z Martwą Naturą*, udział wzięły: Małgorzata Drozd-Witek (laureatka wyróżnienia honorowego) oraz Agnieszka Jankowska i Marlena Makiel-Hędrzak.

Od 14 grudnia w BWA w Krośnie można było oglądać *Retrospekcje – Wystawę absolwentów i pedagogów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im T. Brzozowskiego w Miejscu Piastowym* z udziałem Marleny Makiel-Hędrzak i Doroty Sankowskiej.

19 grudnia w Lessedra Gallery w Sofii w Bułgarii miało miejsce otwarcie wystawy *9th Lessedra International Painting & Mixed Media Competition*, na wystawie prezentowali swoje prace Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

19 grudnia w Mazowieckim Instytucie Kultury – Galeria Test w Warszawie odbył się wernisaż pokonkursowej wystawy *Konfrontacje sztuki. W poszukiwaniu przestrzeni*, brały w niej udział Małgorzata Drozd-Witek i Marlena Makiel-Hędrzak.

20 grudnia w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2018*, laureatką Nagrody Marszałka Województwa Podkarpackiego za obraz *Ptaki* została Małgorzata Drozd-Witek, Nagrody BWA w Rzeszowie: Agnieszka Lech-Bińczycka, wyróżnienia honorowego Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie: Grzegorz Frydryk; w wystawie udział brali również: Katarzyna Cwynar, Łukasz Cywicki, Marcin Dudek, Dorota Jajko-Sankowska, Jarosław Sankowski, Renata Szyszlak, Piotr Woroniec jr (nominacja do nagrody).

26 grudnia w G2 Arena w Jasionce pod Rzeszowem została otwarta wystawa prac artystów ZPAP Okręgu Rzeszowskiego. W wystawie wzięli udział Magdalena Uchman, Kamila Bednarska i Piotr Woroniec jr.

W konkursie *Graphis Poster Annual 2019* w Nowym Jorku wyróżnienie otrzymał plakat Wiesława Grzegorzycy dla Międzynarodowej Konferencji Naukowej *O wolność i sprawiedliwość... Chrześcijańska Europa – między wiarą i rewolucją*.

Noty o Autorach

JACEK BALICKI

Ur. w 1961 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w roku 1994 w pracowni prof. W. Kunza. Od 1995 r. pracownik naukowo-dydaktyczny, w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie. Od roku 2003, po doktoracie w ASP w Krakowie, adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2019 r. uzyskał habilitację na UMK w Toruniu. Obecnie profesor uczelniany na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo. Zorganizował 30 wystaw indywidualnych, brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych.

WIESŁAW BANACH

Ur. w 1953 r. w Kościanie; ukończył historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w 1977. Po studiach osiadł w Sanoku i rozpoczął pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym; od 1990 jest dyrektorem tej placówki. Redaktor naczelnny pisma „Impresje Muzealne”. Publikuje opracowania dotyczące sztuki, w tym m.in. w zakresie twórczości artystów, których dzieła zostały eksponowane w sanockim muzeum, m.in. Otto Axer, Zdzisław Beksiński, Konstanty Brandel, Jan Cybis, Emil Krcha, Franciszek Prochaska.

KS. PAWEŁ BATORY

Dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Rzeszowie i wykładowca Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie.

STANISŁAW BIAŁOGŁOWICZ

Ur. w Dukli na Podkarpaciu. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w 1973 r. w pracowni malarstwa prof. Wacława Taranczewskiego. Od 1973 r. samodzielna praca twórcza i pedagogiczna w szkolnictwie artystycznym. Profesor zwyczajny Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Sanoku. Uprawia malarstwo sztalugowe, monumentalne i rysunek. Zorganizował 90 wystaw indywidualnych w galeriach i muzeach polskich i zagranicznych, uczestniczył w 200 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat nagród artystycznych, dydaktycznych jubileuszowych i wyróżnień.

KATARZYNA BIENIASZ

Ur. 1990 r., rzeszowianka. Absolwentka Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki i studium podyplomowego z zakresu konserwacji, kształtowania architektury i aranżacji wnętrz obiektów sakralnych na Politechnice Krakowskiej.

Dyplom magistra na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Obecnie zajmuje się sztuką ikony; prowadzi warsztaty ikonopisarskie.

PAWEŁ BIŃCZYCKI

Ur. w 1974 r. w Rzeszowie. Studia w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie. W latach 1998–2008 asystent na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kolejno w pracowniach: prof. Włodzimierza Kotkowskiego, prof. Andrzeja Pietscha i prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Obecnie jako profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego prowadzi na Wydziale Sztuki UR Pracownię Grafiki Warsztatowej. Zajmuje się głównie grafiką artystyczną, preferując techniki druku wklęsłego i wypukłego.

TADEUSZ ZDZISŁAW BŁOŃSKI

Ur. w 1947 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Form Przemysłowych w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1966–1972. W latach 1973–1977 pracował w Wyższej Szkole Technicznej w Koszycach (Słowacja). W latach 1977–1988 pracownik naukowy w Instytucie Rozwoju Technicznego i Informacji w Pradze (Czechy), filia UTRIN Koszyce (Słowacja). W 1995 r. został docentem w dziedzinie wzornictwa, a następnie profesorem na Wydziale Sztuk Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Od 2007 r. jest profesorem na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi pracownie designu i struktur użytkowych. W 2011 r. otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. Aktywnie działa w dziedzinach sztuki wizualnej: designu, malarstwa, rzeźby, rysunku, fotografii i instalacji.

TOMÁŠ AGAT BŁOŃSKI

Ur. w 1975 r. w Koszycach, Słowacja. Ukończył fotografię w Akademii Sztuk Pięknych w Bratysławie w 2001, doktorat w 2010. Zajmuje się szeroko rozumianą fotografią – od klasycznej fotografii wielkoformatowej przez fotografię eksperymentalną i inscenizowaną aż po wideo, interaktywną sztukę komputerową i instalacje. Prowadzi Pracownię Fotografii II na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz pracuje jako wykładowca w Szkole Kreatywnej Fotografii w Krakowie. Jest kuratorem wystaw oraz organizatorem warsztatów i plenerów artystycznych.

ZDENKA BLONSKA-ZÁBORSKÁ

Studiowała w Pradze ilustrację wydawniczą, pismo, grafikę filmową i telewizyjną; uprawia ilustrację książkową, rysunek, grafikę i malarstwo. Obecnie pracuje w Szkole Sztuki Użytkowej w Koszycach, prowadząc tam dział grafiki reklamowej.

TADEUSZ BORUTA

Ur. w 1957 r. w Krakowie. Studia: Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1983 r.) oraz Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, kierunek filozofia. W roku 2013 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Od 2004 r. zatrudniony na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe i ściennie, witraż, rysunek; kurator wystaw. Prowadzi badania z zakresu ikonologii i teologii dzieła sztuki. Prezentował obrazy na ponad 300 wystawach. Jego prace są m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego: Gdańsk, Kraków, Wrocław, Katowice. Autor tekstów o sztuce oraz 3 książek: *Szkola patrzenia* (2003), *O malowaniu duszy i ciała* (2006), *Figuracje* (2009).

ŁUKASZ CYWICKI

Ur. w 1975 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu – dyplom w 2000 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego i równolegle w Pracowni Malarstwa prof. Jana Świtki. Doktorat w 2008 r. na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie, habilitacja w 2018 r. na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego w Zakładzie Grafiki Warsztatowej na Wydziale Sztuki tej uczelni, gdzie od 2016 r. pełni funkcję kierownika zakładu. Od 2001 r. członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. W dorobku posiada 40 wystaw indywidualnych oraz udział w 750 wystawach zbiorowych międzynarodowych i ogólnopolskich laureat 63 nagród i wyróżnień.

EDYTA CZERNECKA

Ur. w 1997 r. w Nowym Sączu. Aktualnie studentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Posiada kwalifikacje w zawodzie technik organizacji reklamy. Sprzedaż produktów i usług reklamowych. Otrzymała kilka nagród i wyróżnień w konkursach plastycznych. Interesuje się sportem, grafiką komputerową oraz reklamą i marketingiem.

PIOTR DELIMATA

Absolwent reżyserii dźwięku, filozofii i kulturoznawstwa na UAM w Poznaniu. Muzyk, akustyk, sound-designer, animator kulturalny, pomysłodawca i producent wydarzeń muzycznych. Przez wiele lat związany z poznańskim Teatrem Nowym w Poznaniu, Herrang Dance Camp w Szwecji oraz Malta Poznań Festival. Założyciel agencji artystycznej Ładnie, współzałożyciel i animator Centrum Amarant oraz Stowarzyszenia Inicjatyw Twórczych Kod_Krowa. W latach 2012–2015 wokalista Poznańskiego Chóru Kameralnego pod batutą Bartosza Michałowskiego. Współpracuje z muzykami i muzycznymi formacjami w Polsce i za granicą.

IWONA DEMKO

Ur. w 1974 r. W 2001 r. uzyskała dyplom na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie, gdzie pracuje od 2008. rzeźbiarka, feministka, wykładowczyni akademicka: w 2012 r. obroniła tytuł doktora sztuk plastycznych na podstawie rozprawy *Waginatyzm* oraz pracy rzeźbiarskiej *Kaplica Waginy*. W 2016 r. otrzymała stopień doktora habilitowanej sztuki. Kuratorka wystaw feministycznych: m.in. *Krzq̄taczki*, *HERstoria sztuki*, *Gastro-nomki*, *Decycentki*. Ostatnio bada historię pierwszych studentek ASP. Orędowniczka i inicjatorka „Roku Kobiet z Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych”.

JERZY JANUSZ FAŁARA

Ur. w 1956 r. w Rzeszowie. Wykształcenie wyższe prawnicze na UMCS w Rzeszowie; dyplom w 1981 r., podyplomowe studium dziennikarskie przy Uniwersytecie Warszawskim. Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki – dwuletnie stypendium w Instytucie im. Gorkiego w Moskwie, wydział prozy, 1987–1989. Poeta, prozaik, scenarzysta, autor słuchowisk radiowych publikowanych na antenach radiowych w całym kraju i w programie I PR.

CZESŁAWA FREJLICH

Absolwentka Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Prof. zwyczajny, wykłada na krakowskiej i warszawskiej ASP. Do końca lat 90. pracowała jako projektantka wzornictwa, wykonując również prace z zakresu grafiki użytkowej i wystawiennictwa. Kuratorka wystaw poświęconych wzornictwu m.in. *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999* w Muzeum Narodowym w Warszawie (2000), *Dealing with Consumption* – polska ekspozycja na Biennale Designu w Saint-Étienne (2004) oraz *Real-world Laboratory. Central European Design* na Biennale Designu w Saint-Étienne (2008). Autorka wielu publikacji z zakresu wzornictwa m.in. *Rzeczy pospolite – polskie wyroby 1899–1999* (2001); *Out of the Ordinary. Polish Designers of the 20th Century* (2011); *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku* (2013). W latach 2001–2016 redaktor naczelna ogólnopolskiego kwartalnika 2+3D.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

Ur. w 1965 r. w Rzeszowie. Absolwent Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej (1990) i Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1995). Doktorat na ASP w Krakowie w 1999, habilitacja na ASP w Katowicach w 2008. Obecnie zatrudniony na stanowisku profesora na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor około 100 plakatów artystycznych, wielu znaków graficznych i identyfikacji wizualnych, projektów książek i czasopism; zajmuje się też heraldyką, weksylologią, medalierstwem, filmem animowanym, malarstwem. Ma na swym koncie 30 wystaw indywidualnych, brał udział w blisko 300 wystawach zbiorowych w 40 krajach, w tym od 1995 r. w większości najważniejszych cyklicznych międzynarodowych i krajowych wystaw plakatu. Laureat 30 nagród

i wyróżnień w krajowych i międzynarodowych konkursach projektowograficznych. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków i Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej.

ŁUKASZ HUCULAK

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, profesor Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby tej uczelni. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce („Format”, „Dwutygodnik”, „Quart”). Pod jego redakcją ukazało się kilka publikacji zbiorowych. Członek wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów. W jego praktyce malarskiej wybrzmiewa fascynacja ułomnością i fragmentarycznością, estetyka form „niepełnowartościowych”, zwłaszcza destruktu i *non finito*.

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Filozof, studia na UMCS w Lublinie w Instytucie Filozofii w latach 1989–1995, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. prof. UMCS Stefana Symotiuka; praca doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zachariasza, UŚ, Katowice, 2008; studia podyplomowe na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, 2010. Pracuje w Zakładzie Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się estetyką, filozofią sztuki, retoryką.

DOROTA JAJKO-SANKOWSKA

Ur. w 1968 r. w Brzozowie. Absolwentka PLSP w Miejscu Piastowym. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Dyplom z wyróżnieniem w 1993 r. w zakresie grafiki warsztatowej w Pracowni Serigrafii prof. Bogdana Przybylińskiego oraz aneks malarski w pracowni prof. Wojciecha Sadleya. W latach 1996–99 pełni funkcję Prezesa Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Olsztynie. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Kształtowania Przestrzeni, Designu i Rysunku Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo, rysunek, fotografię. Autorka 26 wystaw indywidualnych, brała udział w wielu wystawach zbiorowych.

JOANNA JANOWSKA-AUGUSTYN

Studiowała na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1991–1994) oraz na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie (1994–1999). Otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego i medal Rektora ASP. W 2008 r. obroniła doktorat na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. W 2018 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego na Wydziale Artystycznym ASP w Katowicach. Obecnie pracuje na Wydziale Sztuki UR jako profesor tej uczelni, prowadząc zajęcia w Pracowni Druku Cyfrowego oraz w Pracowni Technik Cyfrowych w Rysunku. Uprawia: grafikę, rysunek, malarstwo i fotografię. Zorganizowała 24 wystawy indywidualne, brała udział w ponad 100 wystawach zbiorowych; ogólnopolskich

i międzynarodowych. Laureatka licznych nagród i wyróżnień, w tym Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012.

ALICJA JAKUBOWSKA-OŻÓG

Studia na Wydziale Polonistyki UJ; dyplom 1982, dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Wydział Filologiczny – Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, 1998), dr habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Wydział Polonistyki – Uniwersytet Jagielloński, 2010). Obecnie profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe: literatura polska XX i XXI w. (inspiracje biblijne w literaturze, liryka religijna, poezja kapłańska, poezja emigracyjna), dydaktyka literatury, teksty kultury w edukacji polonistycznej. Autorka monografii, licznych artykułów, recenzji i omówień; współpracuje z kwartalnikiem „Fraza” oraz wydawnictwem z serii Biblioteka „Frazy”.

EVA JENČURÁKOVÁ

Ur. w 1991 r. w Vranove nad Topľou. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w roku 2017 w Pracowni Komunikacji Wizualnej prowadzonej przez doc. Mgr. art. Andreja Haščáka, ArtD. W 2017 i 2018 r. pracowała jako nauczycielka w szkole artystycznej w Koszycach. Od 2018 r. jest doktorantką na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Zajmuje się projektowaniem graficznym, tworzeniem książek oraz narzędzi dydaktycznych dla dzieci słabowidzących

MAŁGORZATA KACZMARSKA

Ur. w Krakowie, ukończyła z wyróżnieniem Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Stypendystka Ministerio español de Asuntos Exteriores (stypendium twórcze w Hiszpanii) oraz Association BecomeBecome (rezydencja artystyczna „Island of Consciousness” w Indonezji). Związana ze środowiskiem akademickim – uzyskała stopień dr. habilitowanego sztuki, pracuje dydaktycznie w Polsce i za granicą. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków oraz artystycznej grupy „20minut”. Zajmuje się malarstwem, realizuje projekty intermedialne, pisze o sztuce. Kluczowym motywem jej twórczości jest człowiek i jego relacje z otoczeniem.

STANISŁAW ZBIGNIEW KAMIEŃSKI

Ur. w 1951 r. w Radomiu. Studia w ASP w Krakowie (1970–1972) i w ASP w Warszawie (1972–1975). Dyplom w Pracowni Litografii Katedry Grafiki Warsztatowej na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP w 1975. Od 1989 r. pracuje w Politechnice Radomskiej; obecnie profesor, wykłada malarstwo i rysunek na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Techniczno-Humanistycznego w Radomiu. W latach 1991–2008 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, organizator wystaw polskiego rysunku współczesnego (1978–2007). Zajmuje się rysunkiem, malarstwem,

fotografią, uprawiał litografię (do 1985 r.), projektował plakaty i grafikę wydawniczą. Od 1996 r. tworzy fotograficzną dokumentację spotkań z artystami w ich pracowniach.

JÓZEF JERZY KIERSKI

Ur. w 1954 r. w Bydgoszczy. Absolwent Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; dyplom z rzeźby w pracowni profesora Sławomira Mieleszki w 1979 r.. Od ukończenia studiów związany z wyższym szkolnictwem artystycznym. W latach 1979–2003 pracował w Instytucie Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie. Od roku 2003 pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego na stanowisku profesora tej uczelni. W latach 2008–2016 pełnił funkcję dziekana wydziału. Uprawia rzeźbę monumentalną, kameralną i medalierstwo. Jest autorem 9 realizacji o charakterze pomnikowym, kilkunastu medali okolicznościowych i wielu tablic pamiątkowych.

ZDENO KOLESÁR

Ur. w 1960 r. Studiował historię sztuki na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Komeńskiego (Univerzita Komenského) w Bratysławie. Doktor habilitowany; wykłada w Wydziale Historii i Teorii sztuki Akademii Sztuk Pięknych i Designu w Bratysławie (Słowacja) oraz na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Tomasza Baťa (Tomáš Baťa) w Zlinie (Republika Czeska). Wykłady w Francji, Polsce i USA. Autor, współautor i redaktor publikacji o historii designu

DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

Adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Dyrektor Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. Teatrológ, krytyk sztuki, kurator. Autor licznych tekstów poświęconych teatrowi oraz sztuce współczesnej (książki: *Czytanie sztuki: postawy – interpretacje*, Łódź 2006; *Czytanie sztuki: postawy – interpretacje. Dekada druga*, Łódź 2016). Redaktor i współredaktor wydawnictw z zakresu sztuk plastycznych, literatury i teatru.

AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA

Ur. w 1984 r. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie Sztuk Plastycznych, specjalizacja: grafika warsztatowa (wkłęsłodruk). Dyplom z wyróżnieniem w 2008 r. w pracowni prof. Włodzimierza Kotkowskiego. W 2011 r. ukończyła studia doktoranckie na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (pracownia prof. Henryka Ożoga). Stypendystka Fundacji im. Tadeusza Kulisyewicza (2008). Od roku 2012 zatrudniona na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Wydziału Sztuki UR, gdzie prowadzi wykłady z historii grafiki oraz zajęcia w pracowni druku wkłęsłego. Brała udział w ponad 70 wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych.

PATRYCJA LONGAWA

Ur. w 1988 r. w Sanoku. Absolwentka Wydziału Sztuki UR, na kierunku edukacja artystyczna, specjalizacja malarstwo, w 2012 r.; drugi fakultet z grafiki, dyplom z wyróżnieniem w 2013 r. Zajmuje się rysunkiem, grafiką, plakatem i rysunkiem satyrycznym. Brała udział w wielu prestiżowych wystawach i przeglądach. Otrzymała 30 nagród, wyróżnień i nominacji w kraju i za granicą. Jej prace były prezentowane na 230 wystawach w około 40 krajach. Jest członkiem Oddziału Rzeszowskiego ZPAP. Należy do dwóch międzynarodowych organizacji projektowania graficznego: UDA (United Designers Alliance) od 2017 r. oraz Worldwide Graphic Designers od 2018.

MARLENA MAKIEL-HĘDRZAK

Ur. w 1968 r. w Krośnie. Studia na UMCS w Lublinie w Instytucie Wychowania Artystycznego w latach 1988–1995. Dyplom w pracowni rysunku prof. Stanisława Góreckiego w 1995 r. Od roku 1996 pracowała w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie, od 2001 ISP UR; profesor UR na Wydziale Sztuki. Prowadziła dyplomującą pracownię rysunku. Współpracowała z ogólnopolskim pismem literacko-artystycznym „Fraza”. Autorka tekstów o sztuce, publikowanych w katalogach wystaw i pismach naukowych, oraz opracowań graficznych wielu książek, w tym publikacji Wydawnictwa UR. Autorka tomu poezji *Linia* (Kraków 2000). Zm. w 2019 r.

PEDRO ALEXANDRE MATOS

Ur. w 1971 r. w Lizbonie; licencjat z projektowania komunikacji (1996) na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Lizbońskiego i magisterium z komunikacji i kultury (2003) na Instituto Universitário de Lisboa. Studia podyplomowe w dziedzinie grafiki (2007) na Instituto Superior de Educação e Ciências w Lizbonie. Obecnie odbywa studia doktoranckie z projektowania na Wydziale Architektury Uniwersytetu Lizbońskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują techniczne, konceptualne i historyczne kwestie projektowania graficznego, jak np. grafika edytorska, zrównoważony rozwój, typografia oraz historia designu.

DOBROCHNA MINICH

Doktor nauk prawnych, politolog, adiunkt na Uczelni Łazarskiego. Prywatnie miłośniczka sztuki.

ARTUR MORDKA

Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierownik Zakładu Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii UR. Studia filozoficzne ukończył w 1990 r. w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W tymże instytucie w roku 1994 podjął studia doktoranckie zakończone obroną rozprawy doktorskiej *Romana Ingardena koncepcja sposobów istnienia* (1998). W roku 2010 uzyskał stopień doktora habilitowanego nadany przez Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu

Śląskiego na podstawie rozprawy habilitacyjnej *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*. Od 1999 r. pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Był stypendystą fundacji KAAD: Albrecht-Ludwigs Universität Freiburg im Breisgau (1997/98). Autor książek: *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena* (2002); *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna* (2008) oraz artykułów z zakresu ontologii i estetyki, wstępów do katalogów artystycznych i recenzji. Tłumacz tekstów niemieckojęzycznych i angielskojęzycznych. Uczestnik wystaw artystycznych: udział w wystawie zbiorowej *Artefakty-11*, BWA Przemyśl (2011) – instalacja *Ficino* i wystawie zbiorowej *Lowe + 18 Rzeszów* (2012) – instalacja *Ostatni ścieg*.

JACEK MROWCZYK

Projektant grafiki użytkowej, redaktor, kurator, pedagog. Ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych oraz Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie. Współtwórca i redaktor ogólnopolskiego kwartalnika projektowego „2+3D”, ukazującego się w latach 2001–2016. Autor artykułów i książek poświęconych grafice użytkowej. Pracuje w katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Wykłada w uczelniach w kraju i za granicą, między innymi w Rhode Island School of Design w Providence (USA).

WITOLD NOWAK

Ur. w 1969 r. Polski filozof, specjalizujący się w antropologii filozoficznej, antropologii kulturowej, filozofii historii oraz filozofii kultury; nauczyciel akademicki związany z uczelniami w Rzeszowie i Sanoku.

PRZEMYSŁAW PACZKOWSKI

dr hab. prof. UR. Kierownik Zakładu Historii Filozofii w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania: filozofia antyczna, filozofia człowieka, etyka, filozofia kultury. Wybrane publikacje: *Filozoficzne modele życia w klasycznym Antyku*, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2005; artykuły: *Wprowadzenie: czy dawna filozofia może nas czegoś nauczyć o człowieku?*, [w:] *Człowiek. Podmiot. Osoba. Eseje z filozofii człowieka*, red. P. Paczkowski, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2019, *Ancient Doctrines of Passions: Plato and Aristotle* (współautorstwo z A. Iskra-Paczkowska), „*Studia Humana*” 2016, Vol. 5:3.

MIROŚLAW PAWŁOWSKI

Ur. w 1957 r., profesor, artysta grafik. W latach 1976–1981 studiował w PWSSP w Poznaniu; dyplom z wyróżnieniem (1981). Od 1982 r. pracuje w Zakładzie Grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jednocześnie od 1995 r. prowadzi Pracownię Serigrafii w Akademii Sztuk Pięknych (obecnie UAP) w Poznaniu. W latach 2002–2008 był dziekanem Wydziału Grafiki w ASP w Poznaniu. Obecnie pełni funkcję Pełnomocnika Rektora ds.

Promocji i Wydawnictw Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W latach 1983–2015 miał 63 wystawy indywidualne grafiki oraz brał udział w 315 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Kurator wystaw, wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość.

ANNA PERŁOWSKA-WEISER

Absolwentka Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Dyplom magisterski z wyróżnieniem oraz doktorat na macierzystej uczelni, gdzie obecnie prowadzi pracownię grafiki. Głównym obszarem jej zainteresowań jest druk wkleśły. Tworzy w technice akwaforty i akwatinty. Kuratorka Miesiący Grafiki, cyklu wystaw przedstawiającego osiągnięcia grafików z poszczególnych ośrodków akademickich. Autorka kilkunastu wystaw indywidualnych, uczestniczka kilkudziesięciu zbiorowych.

MAGDALENA RABIZO-BIREK

Literaturoznawczyni, krytyk literacki, krytyk sztuki. Dr hab. prof. UR w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI Wieku Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od 1998 r. redaktor naczelna kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”. Autorka książek: *Czytanie obrazów. Teksty o sztuce z lat 1991–1996* (1998), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002), *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (2012). Kuratorka wystaw, członkini Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Stowarzyszenia Literackiego im. K.K. Baczyńskiego w Łodzi, Stowarzyszenia Góry Babel w Nowej Rudzie. Laureatka Nagrody Fundacji Turzańskich (Toronto 2004).

ONDREJ REVICKÝ

Ur. w 1990 r. w Prešovie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom w 2015 r. w Pracowni Projektowej prof. UR Wiesława Grzegorzcyka oraz w Pracowni Grafiki Warsztatowej dra Pawła Bińczyckiego i dra Marcina Jachyma. Od roku 2016 asystent w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediiów. Zajmuje się proceduralną i interaktywną grafiką 3D oraz jej możliwościami w projektowaniu graficznym i grafice artystycznej. Autor wielu znaków graficznych, a także systemów identyfikacji wizualnych. Uczestniczył w kilku konkursach oraz wystawach w Polsce i za granicą.

JADWIGA SAWICKA

Ur. w 1959 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, dyplom w 1984 r. Doktorat w 2007 r. obroniony na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, habilitacja w 2011 r. na Wydziale Rzeźby tej samej uczelni. Uprawia malarstwo, fotografię, tworzy instalacje tekstowe. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego rozpoczęła w 2007 r., w latach 2007–2011 jako adiunkt, a od 2011 r. jako profesor tej uczelni. Obecnie prowadzi Pracownię Form Projektowych i Multimedialnych.

ANNA STELIGA

Doktor nauk humanistycznych, kierownik Zespołu Dydaktycznego Teorii Sztuki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, pedagog specjalny, magister nauczania początkowego i wychowania plastycznego z dyplomem z malarstwa. Autorka książek *Arteterapia w rehabilitacji osób chorych na schizofrenię* (2011), *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie* (2012), współredaktorka książki *Współczesna arteterapia. Aspekty teoretyczno-praktyczne* (2015). Autorka kilkudziesięciu artykułów z psychopedagogiki, pedagogiki specjalnej, arteterapii, tekstów o sztuce oraz warsztatów z zakresu terapii przez sztukę. Czynną uczestniczką wielu konferencji i sympozjów naukowych. Organizatorka międzynarodowych projektów artystyczno-naukowych.

GRAŻYNA STOJAK

Pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierownik kierunku Muzeologia. Z zawodu historyk sztuki i pedagog, z zamiłowania – historyk architektury i konserwacji zabytków architektury. Do 2008 r. pracowała jako kustosz w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej; autorka licznych wystaw artystycznych i historycznych. W latach 2008–2016 była podkarpackim wojewódzkim konserwatorem zabytków w Przemyślu. Od 2015 r. pracuje na Uniwersytecie Rzeszowskim, obecnie jako profesor UR. W swoim dorobku naukowym ma liczne publikacje z zakresu historii architektury, edukacji artystycznej, dziejów sztuki dawnej i współczesnej.

MICHAŁ SUCHORA

Animator kultury, mgr historii sztuki UW, w latach 2005–2010 współtworzył program galerii lokal_30 w Warszawie. W ramach tej działalności koordynował projekty we współpracy z m.in. ProHelvetią, Fundacją Współpracy Polsko-Niemieckiej, Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Instytutem Adama Mickiewicza. Członek zarządu Stowarzyszenia „Przyjaciele MNW”, współwłaściciel galerii BWA Warszawa

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

Ur. w 1976 r. w Biłgoraju. Absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Magister historii sztuki, kurator wystaw, krytyk sztuki. W latach 2003–2005 wykładowca w Instytucie Artystycznym PWSZ im. Jana Grodka w Sanoku. W latach 2006–2010 kurator wystaw w BWA Galerii Sanockiej. Obecnie doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Mieszka w Sanoku.

RENATA SZYSZLAK

Ur. w 1974 r. w Przemyślu. Studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie – kierunek: Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych. Dyplom w pracowni malarstwa prof. zw. Tadeusza Wiktora (2001). Obecnie zatrudniona jako profesor tej uczelni na Wydziale Sztuki. Należy do Związku Artystów Słowackich

„C+S”. W dorobku artystycznym posiada 31 wystaw indywidualnych, brała udział w kilkudziesięciu wystawach i konkursach ogólnopolskich oraz międzynarodowych w kraju i za granicą. Laureatka kilku nagród i wyróżnień, m.in. Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Międzynarodowym Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt 2012”.

LUCIA TOMASCHOVÁ

Ur. w 1990 r. w Koszycach. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w roku 2016 w Pracowni Komunikacji Wizualnej prowadzonej przez doc. Andreja Haščáka, ArtD. Od 2016 r. jest doktorantką na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Zajmuje się projektami z zakresu user experience (UX), projektowania interfejsu (UI), architektury informacji czy projektowania na potrzeby Internetu.

BARBARA TRYGAR

Doktor nauk humanistycznych, wykładowca na Uniwersytecie Rzeszowskim, członek Pracowni Badań Dokumentacji Literackich i Kulturowych w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa UR. W 2014 r. obroniła z wyróżnieniem rozprawę doktorską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jest współredaktorką (z prof. dr hab. Jolantą Pasterką) książki *Przeżycie-Doświadczenie-Kontemplacja. Pisarstwo Kazimierza Brauna*, obecnie przygotowuje do publikacji książkę „Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aksjologiczne aspekty twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniu tożsamości w literaturze emigracyjnej i migracyjnej, literaturze polskiej i obcej XX i XXI wieku w perspektywie badań aksjologicznych, fenomenologicznych, kognitywistycznych i (neuro)estetycznych.

SYLWIA TULIK

Ur. w 1978 r. w Krośnie, absolwentka kierunku Edukacja Artystyczna Uniwersytetu Rzeszowskiego; dyplom magistra sztuk pięknych w 2002 w pracowni profesor Ireny Popiołek-Rodzińskiej; malarka, autorka książek o porcelanie i porcelanie w farmacji, znawca sztuki kulinarnej i tradycji w dawnej Polsce. Obecnie stale współpracuje z pismem historycznym „Podkarpacka Historia”, a także „Farmacją Polską” i „Czasopismem Aptekarskim”. Autorka bloga „Dom tradycyjny”.

MAGDALENA UCHMAN

Ur. w 1981 r. w Przeworsku. Absolwentka Instytutu Sztuk Pięknych UR. W 2006 r. uzyskała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Za wybitne osiągnięcia w trakcie studiów otrzymała Dyplom Uznania Rektora. W roku 2010 ukończyła środowiskowe studia doktoranckie na Wydziale Grafiki w krakowskiej ASP. Od roku 2012 pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Grafiki Warszawskiej na Wydziale Sztuki UR, gdzie obecnie pełni

funkcję Prodziekana ds. jakości kształcenia (kadencja 2016–2020). Laureatka wielu nagród i wyróżnień. Zajmuje się grafiką.

HENRYK WANIEK

Ur. w 1942 w Oświęcimiu. Studiował na Wydziale Grafiki w Katowicach – filii ASP w Krakowie, dyplom uzyskał w 1970. Stypendysta Rządu Włoskiego i Fundacji Kościuszkowskiej. Malarz, prozaik, eseista, krytyk sztuki, tłumacz, twórca cenionych dzieł malarskich, grafik, projektów scenograficznych, znawca zagadnień ezoterycznych (alchemia, mistycyzm itp.). Autor kilku książek eseistycznych. Pisze drobne utwory literackie, uprawia krytykę artystyczną. Od 1971 r. publikuje w czasopismach kulturalnych i literackich.

JOANNA WARCHOŁ

Urodzona w Krakowie. W latach 1981–1985 studentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Jana Szancenbacha – dyplom z wyróżnieniem w roku 1985. Uprawia malarstwo sztalugowe i pastelowe, rysunek i grafikę projektową. Od 2002 r. jest członkiem Zarządu ZPAP Okręgu Krakowskiego, od 2014 r. pełni funkcję prezesa. Jest autorką licznych katalogów i wydawnictw oraz zamieszcza w nich tekstów o artystach i sztuce.

TADEUSZ GUSTAW WIKTOR

Absolwent Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. Profesor zw. ASP Krakowie oraz UR w Rzeszowie. Członek MSTG Kraków. W latach 1984–2018 uczestnik międzynarodowego *Pleneru malarzy posługujących się językiem geometrii* organizowanego przez Bożenę Kowalską. Członek ZPAP Kraków. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę warsztatową i projektową, pisze poezję, zajmuje się krytyką artystyczną. Działalność twórczą łączy z aktywnością teoretyczną, której główny przedmiot stanowi jego autorska Jednolita Teoria Pola Panobrazu. Ma na swoim koncie ponad 50 wystaw indywidualnych i ponad 500 zbiorowych.

ANDRZEJ-LUDWIK WŁOSZCZYŃSKI

Ur. 1951 r. Projektant grafik, ilustrator, doradca, freelancer, bloger. Był etatowym grafikiem w Państwowym Instytucie Wydawniczym w Warszawie, prowadził autorską pracownię projektową, wykładał projektowanie znaku i identyfikacji wizualnej w Warszawskiej Szkole Reklamy. Projektuje logo, logotypy, herby, winiety, piktogramy, monogramy oraz szersze opracowania systemów identyfikacji wizualnej. Pisze o logo i wizerunku na własnej stronie www.alw.pl, na stronie www.wizerunekmiasta.pl i w mediach fachowych. Pomysłodawca i autor „projektu Orli Dom” – koncepcji zmodernizowanego godła Rzeczypospolitej Polskiej oraz godeł administracji państwa wraz z założeniami identyfikacji wizualnej.

PIOTR WORONIEC

Ur. w 1981 r. w Rzeszowie. Absolwent Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom w 2005 r. w pracowni malarstwa prof. zw. dr hab. Ireny Popiołek-Rodzińskiej. Obecnie pracownik na Wydziale Sztuki UR. Od 2014 r. pełni funkcję prezesa Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Rzeszowskiego. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju oraz za granicą. Współorganizator, uczestnik i koordynator wystaw oraz projektów międzynarodowych m.in. Plac Sztuki, Mur-art, Festiwal Przestrzeni Miejskiej, Art Territory, Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt”. Działalność artystyczna w zakresie malarstwa, rysunku, fotografii, filmu, instalacji.

KATARZYNA WOŹNIAK

Ur. w 1988 r. w Sanoku. Studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Dyplom magisterski obroniła w 2013 r. w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego, co umożliwiło jej dalszy rozwój na studiach trzeciego stopnia w macierzystej uczelni. W roku 2017 ukończyła studia podyplomowe w zakresie edukacji plastycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Obecnie pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

JERZY WRATNY

profesor nauk prawnych. Zatrudniony m.in. w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II, w Uniwersytecie Rzeszowskim oraz w Instytucie Pracy i Spraw Socjalnych. Obecnie związany z Instytutem Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk. Członek Komitetu Nauk o Pracy i Polityce Społecznej PAN. Autor wielu prac naukowych z dziedziny prawa pracy i nauk pokrewnych, w tym z dziedziny katolickiej nauki społecznej. Autor trzech tomików poezji: *Powoli zamyka się koło*, 2000, *Kłopoty z istnieniem*, 2011, *Wiersze wybrane*, 2017, wydanych w rzeszowskiej oficynie „Fraza”.

ŁUKASZ HUCULAK

Grabarz, mogiła, szkielet i geometria

Cztery pogrzeby i jedna atrybucja

Historia tego obrazu może być krótsza niż oficjalne wskazania metryki. Trudno to orzec z całą pewnością bez szczegółowych badań pigmentów datujących. Jeśli jednak fiszka nie kłamie, może być i tak, że jest on znacznie cenniejszy niż kamionkowe kufle, obok których spoczywał na dębowym kredensie, kiedy natknąłem się na niego po raz pierwszy w jarosławskim muzeum. Użyte wraz z innymi utensyliami jako ilustracja siedemnastowiecznych gustów mieszczańskich *Wnętrze kościoła*, ujęte z prawej nawy bocznej w kierunku ołtarza, o wymiarach 32,5 × 23,5 cm, malowane olejno na płótnie, trafiło do Kamienicy Orsettich z przemyskiej DESY w roku 1979. Nr inwentarza MJ-H-361, cena 66 950 zł, w rubryce „wytwórnia”: Holandia, w okienku „czas powstania”: XVII. Ciemna, ziemista gama. W mroku pociętych gwałtownym światłowieniem, wyniosłych filarów, obwieszonych charakterystycznymi dla protestanckich wnętrz rombami epitafiów, grupa grabarzy o nieco groteskowych twarzach pochyla się nad ledwie widocznym szkieletem, ukazany w śmiałym skrócie i oddany z precyzją szczegółów. Mamy więc wszystko co trzeba, by było podniośle i dramatycznie: kościelne dzwony i trup.

Wraz z owym pochówkiem, przy założeniu, że oficjalne datowanie nie jest naciągane, na scenę wstępuje Hendrick Cornelisz van Vliet. Urodzony w 1611 w Delft, członek tamtejszego cechu, aktywny w latach 1635–1672 autor kilku pejzaży i portretów, lecz przede wszystkim architektonicznych perspektyw, przedstawiających prawie zawsze grzebanie zmarłych, bądź to w Nieuwe Kerk, bądź w Oude Kerk w Delft. Malarz wybitny, nie powszechnie znany, godny konkurent powszechnie uznawanego za mistrza *kerkinterieurs* Pietera Saenredama, który z kościelnej nawy uczynił prawdziwy konterfekt transcendencji. W obrazach Vlieta znać precyzję ręki i chromatyczną wybredność, jego obrazy odnajdziemy w Rijksmuseum w Amsterdamie, w Metropolitan Museum w Nowym Jorku, muzeach Lipska, Brunshwiku, Cambridge i Liverpoolu, a także – w Muzeum Narodowym w Warszawie. Cechuje je perfekcyjna perspektywa i monochromatyczna gama, wyróżnia zaś wprowadzenie niewielkich scen figuralnych podkreślających monumentalizm architektury (postaci u Saenredama są często



Wnętrze kościoła, olej na płótnie, 32.5 × 23.5 cm, Holandia, XVII wiek, Muzeum w Jarosławiu Kamienica Orsettich

efektem późniejszych interwencji). Nieodzowna niemal u Vlieta jest jednak przede wszystkim obecność wykupu dziurawiącego posadzkę świątyni i towarzyszący temu nieład: ziemne usypiska, deski, miotły, łopaty. Pośród tych zniszczeń odnajdujemy często ich sprawcę – grabarza.

Sam autor doczekał się losu podobnego, spoczywszy pod posadzką Oude Kerk 28 października 1675 roku. Jego obrazy nie są jednak zapowiedzią tych wydarzeń, lecz realizacją szczególnego programu ikonograficznego. Nie są to pocztówki z podróży, jak włoskie wedy z tego okresu, ani perspektywiczne ćwiczenia

czy dokumentacja kościelnej infrastruktury. Obrazy Vlieta stanowią szczególny rodzaj *vanitas*. Wyniosłe kolumny reprezentują kontrastującą z ludzką marnością wieczność. Odwinięta na bok kotara przypomina w nawiązaniu do toposu Zeuksisa o niedoskonałości zmysłów i istnieniu lepszego, niewidzialnego świata. Obecność i beztraska psów (wówczas jeszcze pewnie pozbawionych duszy) poucza o szczególnej roli sakramentów w ludzkiej egzystencji. W ten sposób ukazane wnętrze kościoła stanowi architektoniczny odpowiednik martwej natury z czaszką i świecą czy też pejzażu z ruiną. Kościotrup spoczywający w nieładzie u stóp kamiennej kolumny wymownie świadczy o tym, co warte jest nasze doczesne życie wobec rajskiej perspektywy. Jak trwałe i majestatyczne są teologiczne prawdy wobec marności odartych z cielesnej powłoki ludzkich szczątków. Ideały te zakłęte są zaś nie tylko w monumentalizmie budowli, ale też w geometrycznych prawidłach, matematycznych relacjach leżących u podstaw jej konstrukcji.

Upodobanie, z jakim malarz chwycił chwile grzebania pod kościelną posadzką, w pierwszej chwili może zaskakiwać. Kontrast wzniosłości i upadku, kupka ziemi kalająca posadzkę świątyni i beładnie porzucane łopaty, sprawiają wrażenie niemalże profanacji. Uświadamiają jednak, że kościół to nie tylko scena eucharystycznych rytuałów, ale także ekskluzywne miejsce pochówku. Kościelna nawa to portal do lepszego życia, a spoczywające w jego fundamentach szczątki doczesne przypominają: anim tu żywy, ani tam martwy. Inny pozornie obcy element, sprawiający zrazu wrażenie zaledwie malarskiego popisu, to iluzjonistycznie oddana kotara, wskazująca na istnienie lepszego, zasłoniętego przed naszym wzrokiem świata. Nagrobki, epitafia, ekshumacje i pochówki, nasze życie pośmiertne, wydają się właściwym tematem wielu obrazów Vlieta. Należałoby może traktować je nie jak przedstawienia wnętrza, ale portrety mogił, pośmiertnych siedzib wybitnych przedstawicieli społeczeństwa. Wielu nieboszczyków znanych jest z nazwiska i ujętych w tytułach obrazów – Piet Hein, Adriaen Teding, admirał Tromp. Szczególnie jednak popularny wśród wszystkich niemal malarzy aktywnych w Delft był okazały nagrobek Wilhelma Orańskiego w tamtejszym Nieuwe Kerk. Należy bowiem przyznać: Vliet nie był jedynym. Rozkopane kościelne posadzki i przetrzucone przez obraz kotary odnajdziemy u Emanuela de Witte'a czy Cornelisa de Mana, którego dwa przedstawiające Oude Kerk obrazy przechowuje Muzeum Narodowe w Gdańsku. Jest zresztą prawdopodobne, że i pozbawiony autorstwa obraz jarosławski pochodzi z Ziemi Odzyskanych, a trafił do Przemysła jako dzieło „trofiejne”, w wyniku samowolnej rewindykacji, którą tuż po wojnie intensywnie uprawiano na Ziemiach Zachodnich.

Jedyny nasz oficjalny Vliet jest Vlietem również od niedawna. Do roku 1981 autorstwo warszawskiego obrazu przypisywano Gerardowi Houckgeestowi. Vliet odzyskał go brawurowo dzięki kuratorowi malarstwa niderlandzkiego z nowojorskiego Met, Walterowi A. Liedtkemu. Malowany na desce dębowej i nieco większy od jarosławskiego (37 × 30 cm), pochodzi z kolekcji Jakuba Ksawerego Potockiego. Cechuje go przypominająca Saenredama oszczędność i powściągliwość. Możemy być więc pewni, że Saenredam, którego wnętrza kościelne zawsze są „niepokalane”, nie ma nic wspólnego obrazem jarosławskim. Co więcej, trzeba przyznać, że wiele detali nie pasuje nawet do ręki Vlieta, choć nie byłby to jedyny egzemplarz wykazujący odstępstwa od kanonu. Mnogość anegdotycznych szczegółów, groteskowe twarze grabarzy, dziwne tym bardziej, że znamy kilka niezgorszych portretów Vlieta (Ermitaż), nieurozmaicone rozmieszczenie postaci – wszystko to może świadczyć równie dobrze o nieudolności naśladowcy, jak i nieprofesjonalnej ingerencji



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft z grobowcem Admirata Trompa*, 1628, olej na płótnie, Toledo Museum of Art, USA

konserwatorskiej. Ważny detal, egzaltowana statua świętej o katolickim charakterze, świadczy także przeciwko lokalizacji kościoła w protestanckim Delft, choć wiadomo, że i Saenredam, pracując dla wiernych Watykanowi zleciodawców, wyposażał zreformowane już wnętrza w relikty papistowskiego anturazu, a wielu malarzy perspektywy pracowało w katolickich ośrodkach południa.

Najważniejszym elementem wiążącym obraz ze środowiskiem Vlieta byłyby obecność trzech elementów, których brak choćby u Saenredama. Epitafiom, duchownym i wiernym towarzyszą w kościelnych wnętrzach Vlieta grabarze, ziemne usypiska, a niekiedy także szkielety. Uważne oględziny ujawniają ludzkie szczątki w przechowywanym w kolekcji prywatnej *Grobowcu Pieta Heina*, w *Oude Kerk* z Muzeum w Winterthur czy *Wnętrzu kościoła św. Piotra w Lejdzie*. Ten przechowywany w Brunszwiku obraz wykazuje ponadto podobne do jarosławskiego opracowanie światłocienia na kolumnach oraz kotarę, której obecność w naszym obrazie sugeruje wąski i regularny pas zamykający kompozycję z prawej strony. Uczciwie przyznać jednak należy, iż nadzieja, że obraz ma cokolwiek wspólnego z Vlietem, ma charakter czysto statystyczny: choć zdarzają się pojedyncze dzieła de Mana czy de Witte'a spełniające podobne kryteria (np. szczątki ludzkie w jego obrazie z Muzeum Boijmans Van Beuningen, czy gwałtowne wieczorne światło i diagonalne podziały światłocieniowe na kolumnadzie nawy w obrazie z Winterthur), jest ich w dorobku tych malarzy nieporównanie mniej. I choć ciepła, brązowa paleta oraz nieco bardziej impastowa technika wydają się wskazywać raczej na de Witte'a, w *Oude Kerk* Vlieta z muzeum lipskiego znajdujemy podobne gamy. Mniej precedensów wskazać można dla karykaturalnego opracowania postaci. Choć amplituda jest spora, od tak oszczędnego zaludnienia jak w obrazie warszawskim po zatłoczone wnętrza *Oude Kerk* z muzeum w amerykańskim Toledo, postaci na obrazach Vlieta, nawet jeśli nie są wyłącznie wytworne, nigdy nie tracą subtelności. Zamiast jednak posądzać o autorstwo kogoś z mniej zdolnych malarzy epoki, Louysa Aernoutsza Elseviera czy Daniela De Blicck, który zresztą szczególnie upodobał sobie nocne oświetlenie, weźmy pod uwagę młodzieńczy temperament lub powykonawczą interwencję malarza z epoki (dla urozmaicenia anegdoty – ofiarą tej praktyki padł choćby Saenredam) bądź fantazję fachowca dokonującego późniejszej renowacji.

Zbyt szerokie rozumienie konserwatorskich obowiązków było charakterystyczne dla XIX wieku. Wtedy to nie tylko zamalowano na czarno tło *Damy z łasiczką* (w celu dodania powagi), lecz także, jak mówi dotycząca obrazu jarosławskiego dokumentacja konserwatorska z roku 1988, niezliczonym torturom poddano

nasze wnętrza kościoła. Zdaniem konserwatorки obraz jarosławski został dwa stulecia po namalowaniu brutalnie przeklejony na niewłaściwe podłoże o znacznie grubszym od oryginalnego splocie: „dublaż z użyciem masy klejącej wodoczułej przy obrazie malowanym techniką flamandzką, spowodował w dużym procencie (ok. 80% powierzchni) uszkodzenia w warstwie malarskiej wierzchniej – uszkodzenia laserunków i częścicowe (ok. 45%) warstwy malarskiej głębszej do podmalowań. Wysoka temperatura w połączeniu z parą wodną pochodzącą z masy dublażowej (z kłajstru), działając na odwrociu, wilgoć przedostała się poprzez spękania zaprawy w głąb warstwy malarskiej, powodują powstanie bardzo gęstej siatki drobnych spękań, w warstwie laserunkowej, wykończeniowej malowidła, uszkodzone zostały barwne wierzchnie nakłady i laserunki (...) w wyniku tych uszkodzeń nastąpiło silne zmatowienie obrazu”¹. Autorka konserwacji nie podważa więc siedemnastowiecznego datowania, choć pośrednio przyznaje, że w wyniku licznych szkód wyrażonych dziełu dziewiętnastowieczną „renowacją” trudno mówić o jego pełnej oryginalności. Brutalność transferu, jaki wtedy wykonano, może być jednak dowodem na to, że obraz oryginalnie wykonany był na sztywnym podobrazie, co jest ważne, bo choć znamy większe prace Vlieta wykonane na płóciennym bletramie, tak małe formaty malowano wówczas niemal wyłącznie na desce. Drastycznych środków, o jakich wspomina konserwatorska dokumentacja, wymagało być może nie tyle wtórne podklejenie obrazu, co poprzedzające je zdzieranie. Gęsta sieć równoległych spękań mogła powstać nie tyle w efekcie zwijania, co stopniowego „odwijania” obrazu, jakie musiało towarzyszyć odklejaniu płótna od płaszczyzny deski.

Do bogatego rejestru dziewiętnastowiecznych zmian należy zapewne też dodać, zasadniczo chwalaoną przez konserwatorkę, mroczną gamę obrazu, ową „muzealną patynę” ciemnych werniksów, które w poczuciu ówczesnych amatorów przydawały malowidłom stosownego dostojeństwa. Świadczy o tym przypadek *Nocnej straży*, która po konserwacji stała się *Wymarszem strzelców*. Wspaniałe, chłodne i szkliste gamy wnętrza Saenradama nie są tak rzadkie i u Vlieta. Powody, dla których „ktoś odważył się poddać zgubnym zabiegom konserwacji”² obraz w XIX wieku, nie są więc aż tak zagadkowe, jak pisze konserwatorka. Obraz mógł zostać zniszczony niemal celowo, w celu nadania mu bardziej godnego, „historycznego” charakteru.

1 Krystyna Sieniawska-Lisowska, dokumentacja konserwatorska obrazu.

2 Tamże.

W efekcie popytu wygenerowanego przez zasobnych kolekcjonerów z Nowego Świata wiek XIX odpowiada nie tylko za zbyt daleko idące ingerencje w istniejące obiekty, lecz także za wprowadzenie do obiegu handlowego licznych falsyfikatów. Wilanowski *Salvator Mundi*, który stać ma się dominantą nadchodzącej wystawy polskich leonardianów w pałacu Jana III, przez wiele lat uchodził w opinii znawców za dzieło dziesiętnastowieczne. W dokumentacji obrazu jarosławskiego brak wzmianek o jakichkolwiek badaniach i próbach potwierdzenia bądź podważenia datowania. Jest oczywiste, że zleceniodawca konserwacji wolałby zachować w swych zbiorach siedemnastowieczny oryginał, niż pozyskać doń stworzony w kręgu akademii wiedeńskiej dziesiętnastowieczny falsyfikat. Konserwatorka, nie szczędząc wysiłków praktycznych, unika dywagacji na temat pochodzenia i atrybucji obrazu, nie wspominając z nazwiska nikogo, prócz Rembrandta i Rubensa.

Pozostajemy więc sam na sam z lewitującymi pomiędzy kolumnami, ciemnymi rombami epitafiów. Zgrabnie omijając koślawe postaci grabarzy, kierujemy wzrok na kościotrupa, pytając go: Hendrick van Vliet? Cornelis de Man? A może bezimienny naśladowca lub dziesiętnastowieczny fałszerz? Po chwili wymownego milczenia wracamy do rytmicznej gry rozwieszonych na kolumnach czworokątów. Przywołują *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza. Stojący za estetyką protestanckiej świątyni racjonalizm i obrazoburstwo na wielu poziomach przenika się z mistyczno-hermetyczną ambicją neoplastycyzmu i pragmatyzmem nowoczesnego społeczeństwa odzwierciedlonym w ideach Bauhausu i konstruktywizmu. Architektonicznym kompozycjom El Lissitzkiego czy Moholy-Nagyego nie jest być może tak daleko do precyzyjnych perspektyw Saenredama czy Vlieta, które, choć przypominać miały o innej, niewidzialnej rzeczywistości, oparte były na ścisłych prawidłach siatki geometrycznej. Oba nurty niechybnie łączy ekerka, która jest głównym narzędziem kompozycyjnym tak dla siedemnastowiecznych perspektywistów, jak i dwudziestowiecznych konstruktywistów. Być może rola architektury dla rozwoju naszej kultury wizualnej jest dziś zasadniczo niedoceniona. Potoczne myślenie o malarstwie zdominował mit o obrysowaniu cienia ludzkiej twarzy. Jednak statystyka dowodziłaby, że znacznie ważniejsza mogła być dla starożytnych *skenografia*, wywodząca się z dekoracji teatralnej malarstwo perspektywiczne zainicjowane ok. 440 p.n.e. w Atenach przez Agatarchosa z Samos. Spadkobiercami monumentalnego, ambitnego optycznie ściennego malarstwa antycznego, które w znakomitej większości znanych nam przykładów opiera się na iluzyjnych perspektywach powiększających optycznie ciasne wnętrza pompejańskich willi, wydają się nie tylko Masaccio, Saenredam



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft*, 1655–1660, olej na desce dębowej, Muzeum Narodowe w Warszawie

i van Vliet, ale także El Lissitzky czy... Były być może okresy, kiedy słowo „obraz” utożsamiano ze słowem „perspektywa”, a był to wynalazek, który nie tylko umożliwił racjonalną organizację kompozycji obrazu, ale stanowił uniwersalny model trójwymiarowej przestrzeni. Opanowanie perspektywy równało się uwzniośnieniu malarstwa, otwierając malarzom drzwi do kręgu matematyków, filozofów i teologów.

Być może tekst ten stanowi jedynie dowód młodzieńczej fascynacji lekturą Pana Samochodzika. El Lissitzky – to brzmi jak hiszpański przydomek habsburskiego dworzanina znad Wełtawy, lecz mógłby go nosić także mieszkaniec galicyjskiego sztetlu. Dlaczegożby delftejski obraz van Vlieta nie mógł wylądować w jarosławskiej kamienicy Orsettich? Wybierając się wkrótce do pałacu w Morawie, nie mogę liczyć, że natknę się tam na *Portret młodzieńca* Rafaela, widziany po raz ostatni w dolnośląskiej posiadłości u schyłku wojny. Wobec przetrzebionych historycznymi zawirowaniami, a wcale bogatych niegdyś naszych arystokratycznych kolekcji każdy odnaleziony na plebanii El Greco jest na wagę złota. Zapewne Hendrick van Vliet, który przykuł mój wzrok pośród holenderskich kafli i kufla na muzealnym kredensie, Vlietem na wiele sposobów wcale nie jest, lecz również i Vliet warszawski



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft z grobowcem Pieta Heina*, 1652–1653, olej na desce, kolekcja prywatna

nie zawsze nim był. Dokonaną w roku 1981 atrybucję jedyne przypisywanego Vlietowi obrazu w zbiorach polskich zawdzięczamy Walterowi A. Liedtkemu, wybitnemu kuratorowi malarstwa holenderskiego w Metropolitan Museum of Art. Tym razem już nam nie pomoże. Zginął tragicznie w słynnej nowojorskiej katastrofie kolejowej Metro-North Valhalla. Równie przedwcześnie odeszła inna osoba, której pomoc byłaby nieoceniona w dalszych badaniach obrazu. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych dotyczącą obrazu pracę magisterską obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim Małgorzata Kaczor. Do tekstu jej pracy nie udało mi się jak dotąd dotrzeć. Umierając z ciekawości, zadaję sobie pytanie: co też zwróciło uwagę pani Małgorzaty? O tym właśnie jest sam obraz. O śmierci, grobowcach i pogrzebach. Tekst zaś o wywoływaniu duchów.

Dziękuję Muzeum Kamienica Orsettich w Jarosławiu za wszelką pomoc, szczególnie Pani Zofii Kostce-Bieńkowskiej, oraz Mikołajowi, za pomocne uwagi w trakcie oględzin.

Słowa kluczowe: Vliet, malarstwo niderlandzkie, wnętrza kościelne, nagrobki

ŁUKASZ HUCULAK

Gravedigger, grave, skeleton. And geometry

Summary

Taking as a pretext *The Church Interior*, a painting kept at the Museum Orsettich House in Jarosław, the text discusses the links between 17th-century Dutch painting and 20th-century modernism. Considering a potential connection between the small painting (32.5 × 23.5 cm) dated to the 17th century, purchased in an antique shop in Przemyśl in 1979, and paintings by Hendrick Corneliszoon van Vliet, I point out the presence of three elements characteristic of this painter, not always present in the paintings of other perspective painters, for example in the most famous of them, Pieter Saenredam's. In Vliet's church interiors epitaphs, the clergy and the faithful are accompanied by gravediggers, earth mounds and sometimes also skeletons. The author also invokes other paintings by the landscapist and portraitist active in Delft between 1635 and 1672, known mainly for his scenes of burying the dead, shown in the interiors of Nieuwe Kerk or Oude Kerk in Delft, stored at Rijksmuseum, the Metropolitan Museum, the Paris Louvre or the National Museum in Warsaw.

Indicating the mystical and hermeneutical ambitions of Malevich's suprematism or Mondrian's neoplasticism, as well as the pragmatism of modern society reflected in the ideas of Bauhaus and constructivism, the author discusses rationalism and iconoclasm behind the aesthetics of the Protestant church.

Key words: Vliet, Dutch painting, church interiors, tombstones

Bibliografia

- Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1991.
- Pieter Saenredam. The Utrecht Work: Paintings and Drawings by the 17th-century Master of Perspective*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.
- Zięba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

Ilustracje

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Cornelisz_van_Vliet_-_Interior_of_the_Oude_Kerk,_Delft,_with_the_Tomb_of_Admiral_Tromp_-_WGA25272.jpg
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houckgeest_Old_Church_in_Delft.jpg
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Cornelisz_van_Vliet_-_Interior_of_the_Oude_Kerk,_Delft,_with_the_Tomb_of_Piet_Hein_-_WGA25271.jpg



Troja, 2018

Patrycja Longawa

Według mnie plakat jest wypadkową zadawania sobie pytań i poszukiwania na nie odpowiedzi. Zaczynając projektować plakat, staram się zrozumieć, po co go tworzę i jakie treści chcę nim przekazać. Często zadaję sobie pozornie proste pytanie, co jest istotą danego tematu. Uważam, że pierwszym etapem projektowania

powinno być przede wszystkim myślenie. Kolejnym krokiem jest poszukiwanie pewnego rodzaju symbolu czy elementu, który pokaże istotę danego projektu w sposób klarowny, ale nieoczywisty w wysoce artystycznej i niejednokrotnie pięknej formie.

