

ART ykucy

#7

magazyn studentów historii sztuki kul

nr 7/2013
ISSN 2081 - 1411

TEMAT NUMERU: MIASTO

ARTYKUŁY

6 Agnieszka Chwiałkowska
August Rodin i Camille Claudel
- mistrz i uczennica czy artystyczna symbioza?

MIASTO

29 Aleksander Furtak
Miasto w twórczości Brunona Schulza

40 Dominika Piluk
Le Corbusier i jego wpływ na osiedla mieszkaniowe w Polsce Ludowej

57 Miasto (nie)idealne
O wystawie redakcja ARTykułów rozmawia z kuratorami

DROGA

67 Ignacy Oboz
„Autostrady” Stanisława Fijałkowskiego

80 Agnieszka Dudek
W drodze - Robert Frank fotografuje „Amerykanów”

MIASTO KONKRETNE

104 Maciej Bieniasz. „Portret Miasta”
O Katowicach rozmawia Maria Olejarnik

118 Agnieszka Chwiałkowska
Świat z metalu - czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

126 Paulina Kempisty
Interakcje - Międzynarodowy Festiwal Sztuki w Piotrkowie Trybunalskim

GALERIA NUMERU

Fotografie z wystawy *Miasto (nie)idealne*

144 Spis ilustracji







Agnieszka Chwiałkowska

Auguste Rodin i Camille Claudel – mistrz i uczennica czy artystyczna symbioza?

Ona miała niespełna dwadzieścia lat i na przekór całemu światu przyjechała do Paryża po to, by studiować sztukę. On powrócił z ziemi azylu, jaką była wówczas Belgia i został oskarżony o wykonywanie odlewów z ludzkich ciał, wzbudzając tym samym niebywały skandal na salonach. Nie ma pewności kiedy dokładnie się poznali, ale spotkanie to sprawiło, że ona znalazła nauczyciela, poważnie traktującego ją jako rzeźbiarkę, on zaś odnalazł w niej nieustannie powracające natchnienie, które, jak się okazało, tkwiło w jego pamięci do końca życia. Początkowo ich stosunki opierały się jedynie na relacji mistrz i uczennica, ale tylko po to, by „wyżerająca wszystko pasja”¹, jaką była rzeźba, zarówno dla Auguste’a jak i Camille, połączyła dwa oddzielne organizmy, tworząc artystyczną symbiozę.

Rok 1880 był niezwykle ważny zarówno dla Rodina jak i Claudel, którzy prawdopodobnie nie wiedzieli wówczas o swoim istnieniu. Rodzina Claudel, pochodząca z małego miasteczka Tardenois, za namową Alfreda Bouchera

przeniosła się do Paryża po to, by młoda Camille mogła uczęszczać na lekcję rzeźby w Atelier Colarossi, a jej brat Paul kształcić się jako pisarz. Do Auguste’a Rodina – dojrzałego i wciąż jeszcze mało znanego artysty – po raz pierwszy od dłuższego czasu uśmiechnęło się szczęście. Pracującego w studiu Laoust rzeźbiarza zauważył Boucher, stwierdzając, że owy fałszerz Rodin był „zdolny do wykonania Wieku brązu bez uciekania się do oszustwa”². Za jego namową kilkunastu młodych artystów wystosowało wspólnie napisany list do dyrektora Administracji Sztuk Pięknych, który przyczynił się do tego, że 2 maja podpisano umowę nabycia *Wieku brązu*³, odstępując tym samym od oskarżenia przeciwko artyście.

16 sierpnia 1880 roku rzeźbiarz otrzymał zamówienie, które pomogło mu ugruntować swą pozycję w świecie artystycznym. Administracja Sztuk Pięknych zleciła, jak uważano, obiecującemu artyście, wykonanie „dekoracyjnych drzwi” do mającego powstać w miejscu dawnego Cour des Comptes Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. Zamówienie określało jedynie,

1. Y. Lacasse, *Camille Claudel: The Early Works*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*. Katalog wystawy, Musée national des beaux-arts du Québec, 26. May – 11. September 2005, Detroit Institute of Arts, 2. October 2005 – 5. February 2006, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 3. March – 15. June 2006, Paris 2005, s.20.

2. A. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 32.

3. *Taż*, *Rodin in 1882: On the road to success*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 32.



współtowarzyszy, którzy w obronie miasta wyruszyli na pewną śmierć do obozu najeźdźcy. Artysta, który początkowo korzystał jedynie z usług pomocników, takich jak Almere Huguet czy Léon Fourquet⁵, teraz potrzebował również wielu asystentów. Przysłoczony ogromną ilością pracy, zatrudnił nawet kilka kobiet⁶. Jak sugeruje Ruth Butler, były to: Madeleine Jouvray (podpisała list datowany na 29 grudnia 1883), Thérèse Caillaux (wystawiła swoje prace na salonie jako uczennica Rodina i Bouchera w 1883 oraz 1884 roku), Sigrid z Forselles (jako swój podała adres pracowni Rodina), Amélia Casini (w liście do Rodina z 1883 Léon Lhermitte dziękuje mistrzowi za przyjęcie jej do studia), oraz Angielki: Amy Singer, Emily Fawcett i Jessie Lipscomb⁷. W grupie praktykantów znalazła się również niemniej zdolna rzeźbiarka – Camille Claudel, o której mówiono, że była „cicha i pilna, siedziała na swoim małym krześle. [...] Zajęta wyłącznie swoją pracą formowała glinę i modelowała stopę lub dłoń postaci umieszczonej tuż przed nią”⁸. Istnieje jednakże hipoteza mówiąca o tym, że kobieta mogła poznać swego mistrza nieco wcześniej. Potwierdzać to zdaje się przechowywana w Musée Rodin portretowa fotografia (il. 1), która wykona została przez Césara i według sugestii Yvesa Lacasse’a powinna być datowana na 1881 rok. Jeśli przypuszczenie badacza potwierdziłoby się, wówczas można by stwierdzić, że pierwszy wizerunek artystki jaki stworzył Auguste, czyli popiersie *Camille* z krótkimi włosami (il. 2) mogło zostać wyrzeźbione już w 1882 roku⁹. Co więcej, na

4. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 37.

5. *Taż*, *Rodin in 1882...*, s. 57.

6. *Tamże*, s. 40.

7. R. Butler, *Rodin. The shape of a genius*, Ne Haven 1993, s. 181-2.

8. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 40.

9. *Taż*, *Tête-à-Tête*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 69.



że dzieło powinno być „udekorowane płaskimi reliefami inspirowanymi *Boską Komedią* Dantego”⁴.

Cztery lata później, w trakcie nieustającej pracy nad *Wrotami*, Rodin otrzymał zamówienie od komitetu miasta Calais na wykonanie monumentalnego pomnika, którego zadaniem było upamiętnienie Eustache’a de Saint-Pierre’a i jego

ten sam rok datowany jest bezcenny dziennik artysty, na którego wewnętrznej stronie okładki znajdują się informacje dotyczące Wrót oraz obecności trzech osób w studiu mistrza między lutym i lipcem. Dwie z nich to doskonale znani modele – Adèle Abbruzzesi i César Pignatelli, trzecią osobą jest niejaka „Camille”. Nie mamy żadnej pewności, czy dziennik mówi o Mlle Claduel, ale nie posiadamy również żadnej wiedzy o fakcie przebywania w tym czasie w jego studiu jakiegokolwiek innej kobiety o tym imieniu¹⁰. Tym bardziej, że Boucher, który dawał rady młodej artystce, mógł ich ze sobą poznać wcześniej, ponieważ Camille być może należała do grupy rzeźbiarzy, która wstawiła się za Rodinem po odrzuceniu *Wieku brązu*.

Niewątpliwie, dzięki swojej pracowitości jak i silnemu charakterowi, którego, jak określa cioteczna wnuczka artystki – Reine-Marie Paris, nie łągodził „Ani wiatr, ani lasy zalewane potokami deszczu, ani surowe życie wiejskie”¹¹, Camille zajmowała ważne miejsce w atelier na 117 rue Notre-Dame-des-Champs. Szybko powierzono jej obrabianie marmurów i doprowadzanie dzieł do takiego stanu, by mistrz mógł nadać im ostateczny szlif. Jak uważa biografka Auguste’a – Judith Clavel – była ona „mądrą i przewidującą współpracownicą. Rodin dopuszczał ją do własnych prac, we wszystkim pytał o zdanie...”¹². Mademoiselle Claudel miała to wszystko czego brakowało prawie niepiśmiennej i nie zainteresowanej sprawami intelektualnymi żonie

Rodina, Rose¹³. Prawdopodobnie to sprawiło, że w krótkim czasie rzeźbiarka, rozumiejąca go wówczas jak nikt inny, stała się kimś więcej niż tylko uczennicą. O ich zażyłej znajomości świadczą, datowane na koniec 1883 roku, listy skierowane do Rodina, w których autorzy przekazywali najlepsze życzenia nie dla towarzyszk jego życia – Mlle Beuret, ale dla Camille. Co więcej, świadczą one, że romans mistrza był powszechnie znany w kręgach paryskich¹⁴.

W 1884 roku będący u szczytu sił artystycznych Rodin, w odniesieniu do wiersza Victora Hugo „Zima na mej głowie, lecz wieczna wiosna w sercu moim”¹⁵, wyraził ogromną radość w rzeźbie, która rok wcześniej została wystawiona w galerii Georges’a Petita jako Grupa, gips, a od tego czasu nosiła nowy tytuł – *Wieczna wiosna* (il. 3)¹⁶. Mówiono, że utwór ten odnowił uczucia, które mistrz żywił do swej uczennicy¹⁷, a wystawiony w 1884 roku brąz stał się jedynie namacalnym dowodem przypieczętowującym plotki. Rzeźba, która początkowo miała stanowić część *Wrót piekieł* (ostatecznie nie została włączona w całość), dostarcza nam informacji o sposobie pracy mistrza – niejednokrotnie wykorzystywał on fragmenty wcześniej powstałych dzieł, tworząc asamblaże. Korpus ciała młodej kobiety, będącej fragmentem grupy, jest niczym innym jak *Torsem Adèli* (il. 4) wzbogaconym o przedłużone nogi, ramiona i głowę. Co więcej, Auguste umieścił go również po lewej stronie *Mysliciela* w górnym rogu *Wrót*¹⁸. Od tego czasu dzieła mistrza i jego uczennicy będą lustrzanym

10. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 38-40.

11. M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 71.

12. Tamże, s. 72.

13. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin and Camille Claudel*, New York 1994, s. 35.

14. Autor nieznany, *Joint Chronology*, w: *Camille Claudel and Rodin...*, s. 301.

15. Le Normand-Romain, *Camille, My beloved in spite of everything*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 81.

16. Tamże.

17. Tamże.

18. Autor nieznany, *The Eternal Spring*, <http://www.boutique-musee-rodin.fr/en/sculpture-reproductions/73-the-eternal-spring-3533231000152.html>, dostęp z dnia 20.03.2012

3 odbiciem uczuciowych zmian zachodzących pomiędzy kochankami. Ich gipsowe, terakotowe i marmurowe pary będą przepełniać żądza i namiętność, które, jak się okaże, w połączeniu z wybuchowym charakterem Camille i niezdecydowaniem Auguste'a, zniszczą uczucie, po którym

nieustannie będzie powracać w jego dziełach, odnajdziemy ją w grupach takich jak: *Paolo i Francesca*, *Fugit Amor*, czy też w *Danaidzie*, *Rekonwalescentce*. Kobieta, która wymagała od Rodina porzucenia prowadzonego dotychczas przez niego życia, jak i również odejścia od wieloletniej towarzyszki, była wielką



pozostanie jedynie bolesny dialog prowadzony w kolejnych rzeźbiarskich figurach. Jednakże bez względu na to, czy Mlle Claudel będzie w związku z Rodinem, czy też nie, jej twarz

i ostatnia miłością Auguste'a, mimo wielu jego późniejszych romansów ¹⁹. Kiedy odeszła, pisał: „Nie mogę dłużej wytrzymać dnia nie widząc Ciebie. W przeciwnym wypadku chorobliwe

19. Schmoll gen. Eisenwerth, dz.cyt., s. 120.



szaleństwo. Dość. Dłużej już nie pracuję, szkodliwe bóstwo, i kocham Cię namiętnie. Moja Camille, zapewniam Cię, że nie ma żadnej innej kobiety, że cała moja dusza należy do

Ciebie”²⁰.

Niewątpliwie związek Auguste’a i Camille był owocny dla obojgu, wywarli oni na siebie duży wpływ, zarówno na podłożu prywatnym jak i zawodowym. Dziennikarz Mathias Morhardt, będący autorem najważniejszej biografii, opublikowanej za życia artystki, podaje, że do najwcześniejszych prac Mlle Claudel należała wykonana w wieku dwunastu lat grupa *Dawid i Goliat*²¹. Jak sugeruje Reine-Marie Paris, która utworzyła galerię prac Camille, innymi dziełami powstałymi przed rozpoczęciem artystycznej współpracy rzeźbiarzy jest: *Głowa Bismarcka*, datowana na lata 1879-81 (kolekcja prywatna), *Diana*, wykonana prawdopodobnie w 1881 roku (znajduje się w kolekcji rodziny artystki) oraz *Popiersie Młodego Achillesa*,

pochodzące z 1881 roku (znajduje się w Musée Bertrand de Chateauroux)²². Yves Lacasse do opisanej powyżej grupy zalicza



20. List od A. Rodina do C. Claudel sprzed maja 1886, Archiwum Musée Rodin, cyt. za: *Camille Claudel and Rodin...*, s. 370.

21. Lacasse, dz. cyt., s. 19.

22. R. M. Paris, *Les Sculptures*, <http://camilleclaudel00.free.fr/spip.php?rubrique10>, dostęp z dnia 11.04.2012.

23. Lacasse, dz. cyt., s. 27.

24. Tamże, s. 25.

jeszcze popiersie *Starej Heleny*²³, „służącej Madame Claudel, kobiety z Alzacji”, której wizerunek, jak uważał Morhardt, jest poważny, przemyślany i można w nim wyczuć „nadmierną wierność wobec modela!”²⁴. Zestawiając te dzieła z powstałymi w podobnym czasie pracami Auguste’a, takimi jak choćby *Popiersie Jeana-Paula Laurensa*, *Mysliciel*, czy wizerunek portretowy *Alberta-Ernesta Carrier-Belleuse’a*, zauważymy, że styl artystów jest całkowicie różny. Wszystko jednak zmienia się około lat 1884-85.

Rodin, w atelier pełnym modeli, praktykantów, twórców form i odlewników, w dalszym czasie pracuje nad *Wrotami Piekła* i *Mieszczanami z Calais*. Pracę nad niemalże każdym studium rozpoczyna od wykonania figury w glinie, po czym sam nadzoruje zrealizowanie rzeźby w innym materiale, nadając jej ostateczny szlif²⁵. W tym samym czasie, „biorąca udział w dziele mistrza²⁶” Camille, zainspirowana jego rzeźbą, tworzy *Kucającą kobietę* (il. 5), która, jak uważa Morhardt, jest pierwszą pracą powstałą w studiu Rodina przed *Popiersiem Louise*²⁷. Rzeźba, pozostająca w dialogu z pracą Auguste’a o tym samym tytule, tak samo ignoruje „akademickie zasady swoich czasów”²⁸. Jednakże, mimo wielu podobieństw, wymowa dzieła jest całkowicie inna. Jak pisze Ruth Butler, w *Kucającej kobiecie* (il. 6) dłuta Rodina: „[...]Ręka dotykająca piersi wskazuje na erotyczny charakter pracy; zaś druga, chwytająca stopę, przypuszczalnie odnosi się do francuskiego wyrażenia »prendre son pied«

używanego wśród prostytutek”²⁹. Postać wyrzeźbiona przez Camille nie eksponuje swoich kobiecych walorów, jest zamknięta i nieśmiała. Poza, jak się nam wydaje, obserwowanej przez wszystkich kobiety, jest scalona, niewątpliwie pragnie ona ukrycia, przypominając nam tym samym inną pracę autorstwa rzeźbiarki – *Pochylającego się mężczyznę*³⁰.

Zarówno w twórczości artystycznej, jak i w życiu prywatnym ścieżki Camille i Auguste’a łączą się nierozzerwalnie, a potwierdza to wystawiony w 1886 roku asamblaż *Jestem piękna*, stworzony z dwóch istniejących już figur: *Kucającej kobiety* i *Spadającego mężczyzny*³¹. Mimo tego, że początkowymi źródłami inspiracji Camille był renesans florencki, styl Donatella i rzeźba francuska XVII i XVIII wieku, w pracach z omawianego okresu do głosu wyraźnie dochodzi wpływ mistrza³². Również na ten sam rok datuje się dwie rzeźby, jedną wykonaną przez Camille, ukazującą *Głowę dziewczyny*



25. Autor nieznan, Camille Claudel & Rodin: *Fateful Encounter*, Oct.9 – Feb. 5, http://www.dia.org/exhibitions/claudel_rodin/preview2.asp, dostęp z dnia 02.12.2011.

26. Laurent, dz. cyt., s.72.

27. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 60.

28. Autor nieznan, Auguste Rodin / *The Crouching Woman* / Collection I The National Museum of Western Art, Tokyo, <http://collection.nmwa.go.jp/en/S.1959-0020.html>, dostęp z dnia 23.04.2012.



z kokiem (il. 7) oraz drugą pt. *Płacz* (il. 8), dłuta Auguste'a. Zarówno w jednym, jak i drugim studium w niemalże identyczny sposób wyciągnięto do przodu dolną część żuchwy, modelując prawie jednakowo podbródek i kości policzkowe. Zastosowano tę samą skalę oraz w taki sam sposób ukazano prążkowane włosy³³.

O ścisłej kolaboracji i jedności artystycznego wyrazu prac obydwójga artystów może również świadczyć



przechowywana w Musée Rodina *Głowa śmiejącego się człowieka* (il. 9). Według Antoinette Le Normand-Romain rzeźba mogła zostać wykonana przez jednego z asystentów pod kierownictwem mistrza. Po porównaniu *Głowy* z innymi studiami podobnej wielkości wykonanymi przez mistrza, jak np. ze studiami *Głowy* Jeana de Fiennesa, wiemy, że owym asystentem nie mógł być nikt inny, jak tylko ten, kogo rzeźbiarski styl równy był Rodinowemu³⁴.

29. Tamże.

30. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 60.

31. Autor niezany, *I am beautiful*, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/i-am-beautiful>, dostęp z dnia, 22.04. 2012.

32. R. Masson, *Camille Claudel The Portraitist*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 123.

33. Le Normand-Romain, *In Rodin's studio...*, s. 61.

34. Taż, *Claudet or Rodin?*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 67.

35. Taż, *In Rodin's Studio...*, s. 43.

36. Tamże., s 82.

Również rok 1884 jest niezwykle ważnym w artystycznym rozwoju Auguste'a i Camille. Kiedy mistrz w wirze szafu pracuje nad kolejnymi postaciami do *Wrót Piekła*, miasto Calais, chcące już kilkakrotnie złożyć hołd heroizmowi swoich przodków, pragnie wznieść pomnik sześciu bohaterów, którzy uratowali rodzimą ziemię przed królem Anglii – Edwardem III. Żaden z wcześniejszych projektów nie został ukończony, a teraz odczuto potrzebę utwierdzenia tożsamości starego Calais, które miało zostać zjednoczone z sąsiednią społecznością Saint-Pierre³⁵.

Mer miasta Calais, Omer Dewavrin, kierując się radą Paula Isaaca, który jako osobę odpowiednią do wykonania rzeźby polecił Rodina, po rozmowie z artystą i obejrzeniu jego pracowni, złożył u niego zamówienie na wykonanie monumentu³⁶. Dla Auguste'a – rzeźbiarza patrioty – podjęcie takiego tematu stało się ogromną szansą, która służyła również ugruntowaniu jego pozycji w oczach opinii publicznej³⁷.

XIV-wieczna historia czynu Mieszczan z Calais była doskonale znana, skomentował ją już Wolter w *Eseju o obyczajach*. W XIX wieku stanowiła źródło inspiracji dla wielu obrazów, rysunków i projektów rzeźbiarskich, wszyscy jednakże podchodzili do tematu jednakowo, eksponując jedynie postać Eustachego de Saint-Pierre'a³⁸.

Rodin bez chwili zwłoki wyruszył do Calais, by rozpocząć pracę. Niedługo później napisano: „Wynajduje różne rzeczy,

pożyczył kroniki Froissarta i czyta rozdział o tym, jak francuski król Filip nie chciał oddać miasta Calais, i jak angielski król Edward je zajął! Pod wrażeniem relacji Froissarta nie przedstawi jednego mieszczanina z Calais, ale sześciu bohaterów razem; nie można ich rozdzielać. Sześciu za uzgodnioną sumę”³⁹.

W 1347 roku, w trakcie wojny stuletniej, król Francji Filip VI opuścił miasto, pozostawiając je na łaskę Anglików. Po rocznym oblężeniu Edward III zgodził się oswobodzić miasto pod warunkiem, że sześciu wybitnych obywateli odda się w jego ręce, „aby z nimi postąpić według jego woli”⁴⁰. Zażądał, aby opuścili miasto jedynie w samych koszulach, z powrozami u szyi i kluczami do miasta⁴¹. Jak uważa Rainer Maria Rilke, dla Rodina był to wystarczający materiał: „Wyczuł od razu, że istnieje w tej historii chwila, w której stało się coś wielkiego, coś co nie znało nazwy ni czasu, coś niezależnego, a prostego... Widział sposób, w jaki ci mężczyźni rozpoczęli swoją wędrówkę; poczuł, jak w każdym z nich raz jeszcze ocknęło się całe życie, które przeżył... Ukształtował ich nagich, każdego z osobna, w pełnej wymowie ich dreszczem przejętych ciał. Nadnaturalnej wielkości, w naturalnej wielkości ich decyzji”⁴².

Według Alberta Elsen, pod koniec października 1884 roku Rodin ukończył pierwszą makietę. Pełen zadowolenia z rzeźbiarskiego szkicu, napisał: „Pomysł wydaje mi się kompletnie oryginalny z punktu widzenia architektury i rzeźby. Niemniej jednak to sam

37. A. Elsen, R. F. Jameson, *Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, Stanford 2003, s. 178.

38. Laurent, dz. cyt., s. 15.

39. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 43.

40. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, Kraków 1963, s. 87.

41. Laurent, dz. cyt., s. 82.

42. Rilke, dz. cyt., s. 88-90.

43. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 69.



temat jest ważny i on narzuca heroiczną koncepcję. Ogólny efekt sześciu postaci poświęcających się jest ekspresyjny i poruszający. Piedestał jest triumfalny i niesie z sobą załóżki cech łuku triumfalnego, ale nie kwadrygę (rydwan zaprzężony czterema końmi), lecz ludzki patriotyzm, zaparcie i cnotę”⁴³. Ale jak się szybko okazało, artystyczna wizja przepełniona bólem, strachem i fatalizmem zaszokowała komitet miasta, który oczekiwał grupy bardziej wyrazistej, takiej jak *Marsylianka* Rude’a: „Nie tak wyobrażamy sobie naszych chwalebnych ziomków, udających się do obozu króla Anglii. Ich zrezygnowana postawa obraża nas”⁴⁴. Fragment powyższego listu może świadczyć o istnieniu dwóch koncepcji dotyczących realizacji pomnika. Jednej – stworzonej przez radę miasta, która chciała, aby mężczyźni byli ukazani w sposób chwalebny i dumny, jak przystało na bohaterów, oraz drugiej – ukształtowanej przez mistrza, oczywiście całkowicie odmiennej.

Komitet Calais domagał się wielu zmian, a Rodin nieustannie wytaczał nowe argumenty: „Wiedziecie, że jedna poprawka psuje harmonię i trzeba wprowadzać następne. Rzeźba, niczym sztuka teatralna lub opera, rozpada się, gdy się coś ujmie i wówczas trzeba ogromnym wysiłkiem opracować inną harmonię...”⁴⁵

Jednakże ostatecznie, jak podkreśla Albert Elsen, artysta narzucił swoją wizję radzie miasta oraz odbiorcom i między innymi właśnie na tym polegała nowoczesność *Mieszczan*⁴⁶.

Nie zmienia to jednak faktu, że takowe dwie, całkowicie różne koncepcje mogły istnieć, a dowodem mówiącym o tym mogą być wykonane w tym czasie dwie rzeźby, jedna Auguste’a, druga Camille. Jest to okres, kiedy Rodin wciąż pracuje nad *Wrotami Piekła*. Wiemy, że w jego studiu przebywają zatrudnieni do pomocy przy tym zleceniu praktykanci i pomocnicy, w tym Mille Claudel, której praca cieszy się dużym uznaniem swego nauczyciela i kochanka. Dodatkowo, według Monique Laurent, około 1885 roku artysta wykonał samodzielne rzeźby takie jak: *Psyche-Wiosna*, Ta, która była piękną płatnerzową, *Idylla*, *Młoda matka*, *Myjąca się Wenus*, *Danajda* oraz *Męczennica*⁴⁷. Jak wynika z powyższych informacji, okres ten był niezwykle pracowity dla mistrza, a komitet Calais usiłował dodatkowo wymóc na nim duże zmiany. Wiemy, że Rodin nie miał ochoty podążać za wizją niosącą ze sobą całkowicie inną wymowę. Według katalogu zbiorów Gallerii Coskun w Londynie, Auguste właśnie w tym samym czasie (1885 rok) zaczął rzeźbić głowę *Gigantiego* (il. 10). Dziś rzeźba ta, przypominająca raczej jeden ze wstępnych szkiców, prezentowana jest jako odlew wykonany w brązie. Jest to ewidentnie stadium początkowe, dlatego też przypuszczam, że wraz z innymi głowami rzeźba znajdowała się w studiu mistrza, a odlew został wykonany już po jego śmierci. Rodinowski *Giganti* zdaje się potwierdzać hipotezę o istnieniu drugiej koncepcji. Mistrz być może podjął próbę „dopasowania się” do wymaganej stylistyki, o czym świadczy bardziej dumny i wyniosły szkic rzeźbiarski. Ale jak widać, owa

44. Laurent, dz. cyt., s. 82.

45. Tamże.

46. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 65.

47. Laurent, dz. cyt., s. 156.

48. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.

49. L. Oullet, *Camille's Exile, Rodin's Glory*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 295.



próba nie trwała długo.

Z tego samego czasu znana jest nam jeszcze jedna głowa, ukazująca tego samego modela, jednakże wykonana przez Camille. *Giganti* (il. 11) bacznej uczennicy nosi pewne podobieństwo i spójność z głową Rodina. Ogólna bryła głowy oraz sposób ułożenia włosów świadczą o tym, że modelem był mężczyzna o takiej samej fizjonomii. Ekspresja zawarta zarówno w jednej, jak i drugiej rzeźbie jest do siebie bardzo podobna. W dodatku jest ona dokładnie taka, jakiej wymagał od mistrza komitet z Calais. Mimo tego, że głowa wykonana przez Camille jest efektem finalnym, a praca Auguste'a jedynie początkowym szkicem rzeźbiarskim, nie można nie zauważyć podobieństwa również w detalach. Zarówno w jednej, jak i drugiej głowie linia brwi zarysowana została w podobny sposób, rozstawienie oczu jest takie samo, tak jak ukształtowanie kości policzkowych oraz linii zmarszczek wokół ust i nosa. Usta *Gigantiego* Camille są dumnie zaciśnięte, Rodinowskie – otwarte, ucho nie zostało w ogóle wymodelowane, zaś Mlle Claudel ukazała małżowinę uszną z dużą dokładnością. Tak samo przedstawiła nos, który w rzeźbie Rodina jest po prostu niedokończony. Niemożliwe, aby mistrz nagle zobaczył modela w całkowicie innym świetle, ponieważ doskonale znał jego fizjonomię – pozował mu już wcześniej do postaci Ugolina⁴⁸.

Wspólne cechy obydwu rzeźb oraz czasowa zbieżność

w ich wykonaniu (głowa zrobiona przez rzeźbiarkę została wystawiona w maju 1885, a więc pracę nad nią musiała rozpocząć najpóźniej z początkiem roku, czyli w tym samym czasie, kiedy Auguste pracował nad drugą makietą) świadczą o tym, że Camille na prośbę mistrza mogła rozwinąć koncepcję wykonanego przez niego studium. Auguste prawdopodobnie zaczął pracę nad wyniosłym wizerunkiem mieszczanina, czego dowodem jest jedynie londyński szkic, który później, rzeźbiarka rozwinęła, tworząc swój wizerunek *Gigantiego*. Głowa wykonana przez młodą artystkę mogła być gotowym dziełem, czekającym jedynie na włączenie do całości projektu, tym samym była zgodna z koncepcją, której rozwinięcia rada Calais oczekiwała od Rodina. Dziś rzeźba znana jest jako samodzielna praca, którą Mlle Claudel wystawiła po raz pierwszy 1 maja 1885 roku na Salon des Artistes Français⁴⁹. Baron Alphonse de Rothschild, ujęty indywidualizmem sportretowanego mężczyzny, zakupił posiadające dwukrotną sygnaturę Camille popiersie i podarował je Musée des Beaux-Arts w Cherbourg⁵⁰. Przypuszczalnie powstały co najmniej cztery brązy przedstawiające głowę *Gigantiego*. Jeden, który został wystawiony w 1885 roku w Paryżu, jest prawdopodobnie tym zakupionym przez Barona Alphonse'a de Rothschilda. Drugi, niepodpisany, znajduje się w posiadaniu muzeum w Lille. Trzeci odlew zakupił H. Fontaine tuż przed 1913 rokiem, zaś w kolekcji Kunsthalle Bremen znajduje się ostatni, z krótką szyją, która posiada sygnaturę Rodina. Jak uważa Schmoll gen. Eisenwerth, rzeźba została

50. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.

51. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28-30.

52. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 62.

53. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.





12

nabyta w 1960 roku jako dzieło Auguste'a, co ewidentnie świadczy o jedności stylu mistrza i uczennicy. Ową głowę wyprodukował prawdopodobnie przedsiębiorczy handlarz dziełami sztuki lub właściciel odlewni, który usunął część szyi z autentyczną sygnaturą, po czym na pozostałej części wyrzył nazwisko Rodina⁵¹. Z kolei Antoinette Le Normand-Romain twierdzi, że zainteresowany od około 1885 roku twórczością Camille Léon Gauchez zakupił dwa brązy, które dodatkowo, jak większość odlewów z lat 80., nie posiadają znamienia odlewni. Przypisuje się ich autorstwo Charlesowi Adolphe'owi Gruetowi, on jednak nie mógł ich wykonać. Możliwe, że twórcą odlewów był François Rudier lub Griffoul et Lorge, ponieważ wszyscy wyżej wymienieni odlewnicy pracowali w latach 80. dla rzeźbiarza⁵².

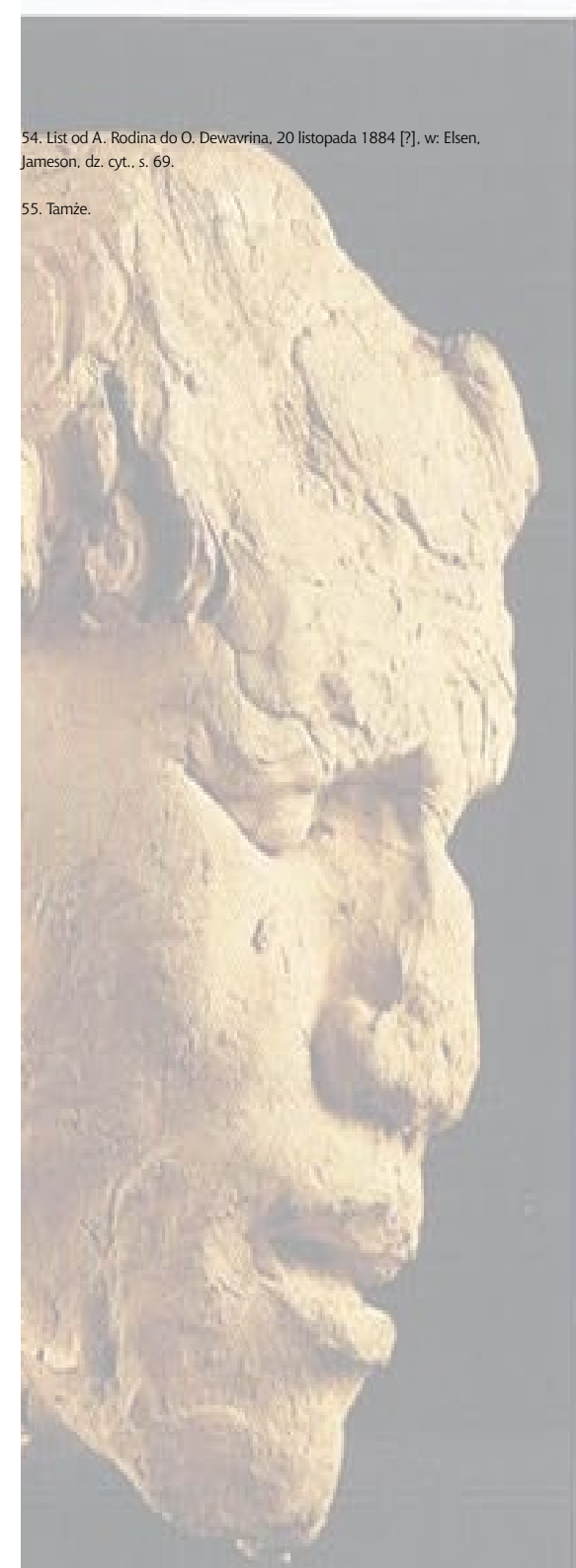
Faktem zaskakującym i mogącym świadczyć o niezwykłym talencie młodej rzeźbiarki jest to, że jedna z jej tak wczesnych prac cieszyła się aż tak dużym uznaniem, co więcej, nie tylko wśród kolekcjonerów, ale i krytyki. Claudelowski *Giganti* zyskał uznanie również samego Rodina, który, być może chcąc złożyć hołd jej talentowi, wykorzystał wykonaną przez nią głowę do postaci *Chciwości* w rzeźbie ukazującej dwa śmiertelne grzechy – *Żądzę i Chciwość* (il. 12)⁵³. Grupa została

początkowo wykonana jako część *Wrót Piekła*, umieszczono ją w dolnym lewym rogu prawego skrzydła. Wymodelowany później jako samodzielna rzeźba gips datuje się na około 1887 rok.

W tym samym czasie, kiedy Camille odnosiła pierwsze sukcesy na Salonie i kształtował się jej styl artystyczny, Rodin wciąż pracował nad makietą. Według Alberta Elseny, kilka tygodni po pierwszym spotkaniu z Dewavrinem, prawdopodobnie pod koniec października 1884 roku, mistrz wykonał makietę *Mieszczan z Calais*. O swoim entuzjazmie artysta mówi w listach: „Od zaszczytu Twojej wizyty myślałem o pomniku i szczęśliwie napotkałem myśl, która mi się spodobała, wykonanie której byłoby oryginalne... Wykonam tym samym gliniany model,

54. List od A. Rodina do O. Dewavrina, 20 listopada 1884 [?], w: Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 69.

55. Tamże.





który sfotografuję, i byłbym wdzięczny, jeśli poparłbyś mnie, gwarantując mi swój istotny wpływ... Ukończyłem właśnie szkic w glinie i kazałem go odlać”⁵⁴.

W liście do P. A. Isaaca, którego Dewavrin poprosił o kierowanie p a r y s k i m komitetem, Rodin

rozszerzył swoje idee: „Jeśli Ci panowie stwierdzą, że makieta jest niewystarczająco rozwinięta, rozwinę ją bardziej i trochę powiększę”⁵⁵. W styczniu 1885 roku, kiedy powstał model w skali 1:3, artysta napisał burmistrzowi: „Zamierzam studiować kilka ekspresyjnych głów portretowych z prowincji dla towarzyszy Eustachego”⁵⁶. Nie mamy pewności co do tego, w jaki sposób Rodin kwalifikował i wybierał modeli oraz jak długo to trwało. Według przypuszczeń Musée Rodin, rzeźbiarz, poszukując pierwowzoru postaci *Wissanta*, sięgnął do samych źródeł. Odpowiednie rysy odnalazł w osobie aktora pochodzącego z Boulogne-sur-Mer z regionu Nord-

Pas-de-Calais, Ernesta Alexandre’a Honoré Coquelina. Do dziś w archiwum Hôtelu Biron przechowywana jest odbitka zdjęcia autorstwa P. Boyera, przedstawiająca uśmiechniętego aktora (il. 13). Taka sama fotografia została umieszczona na 33 stronie w 500 *Celebrités Contemporaines* autorstwa Felixa Potina⁵⁷. Fizjonomia roześmianej twarzy Francuza, który posługiwał się pseudonimem artystycznym Coquelin Cadet, mimo innej ekspresji wykazuje wiele cech podobieństwa ze studium postaci *Pierra de Wissanta* typu C (il. 14). Zarówno w jednej, jak i drugiej głowie struktura kośćca budującego górną część czaszki jest taka sama. Dolna nieco różni się od siebie, żuchwa i kości policzkowe w popiersiu *Pierra de Wissanta* typu C są wyraźniej zaznaczone, tak samo jak i zakola. Być może stosując właśnie taki zabieg, artysta chciał nieco postarzyć swojego modela, nadając jego twarzy bardziej poważny i cierpiętniczy wyraz. Zarówno Cadet, jak i *Wissant* mają charakterystyczne, wyraźnie zaznaczone i umieszczone na tej samej wysokości brwi, głęboko osadzone oczy i prosty, klasycznie ukształtowany nos. Czoło jest wysokie, a u *Wissanta* dodatkowo poorane zmarszczkami. Ich usta są pełne, ostro zakończone w kącikach, a dolna wargę wyraźnie wydatniejsza od górnej. Wizerunek *Pierre’a de Wissanta* typu C i fotografia modela są doskonałym świadectwem mówiącym o sposobie pracy artysty, pokazującym zarazem w jakim stopniu reinterpretował i przekształcał modela.

W lipcu druga makieta została ukończona⁵⁸, a przez resztę roku, aż do 1887, według Antoinette Le Normand-Romain,

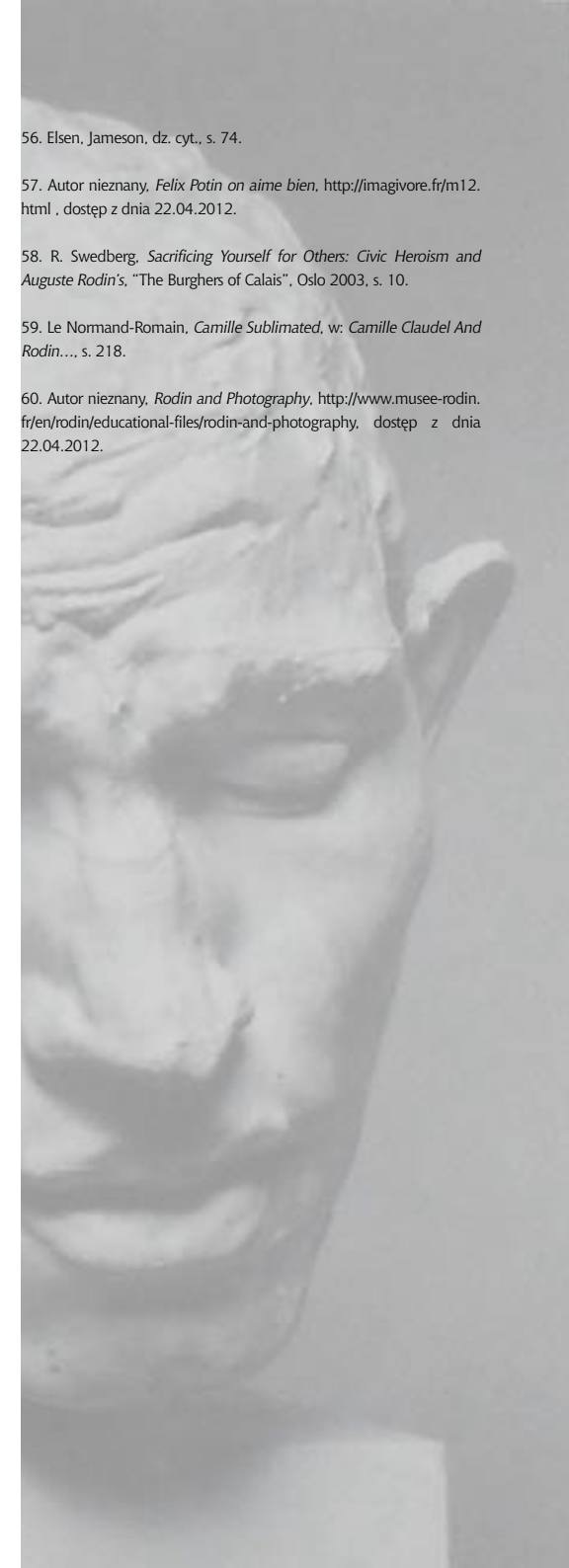
56. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 74.

57. Autor nieznany, *Felix Potin on aime bien*, <http://fimagivore.fr/m12.html>, dostęp z dnia 22.04.2012.

58. R. Swedberg, *Sacrificing Yourself for Others: Civic Heroism and Auguste Rodin's, "The Burghers of Calais"*, Oslo 2003, s. 10.

59. Le Normand-Romain, *Camille Sublimated*, w: *Camille Claudel And Rodin...*, s. 218.

60. Autor nieznany, *Rodin and Photography*, <http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/educational-files/rodin-and-photography>, dostęp z dnia 22.04.2012.



rzeźbiarz pracował nad powiększeniem swoich postaci do naturalnych rozmiarów, co miało miejsce, jak uważa badaczka, „w obecności Camille i zdecydowanie przy jej pomocy”⁵⁹. Wszystko to potwierdza znajdująca się w Musée Rodin fotografia, datowana na około 1886 rok i wykonana przez Karla Bodmera, przedstawiająca całą postać nagiego *Pierre’a de Wissanta*⁶⁰. Wiemy również, że powstał on w grupie trzech pierwszych spośród sześciu figur⁶¹. Dodatkowo, również dzięki Antoinette Le Normand-

Romain, wiemy, że „ostateczne figury, dość różniące się od szkiców, były przygotowywane w studiach głów i rąk, a potem, jak to było w zwyczaju Rodina, wykonywane w naturalnym rozmiarze, nagię”⁶².

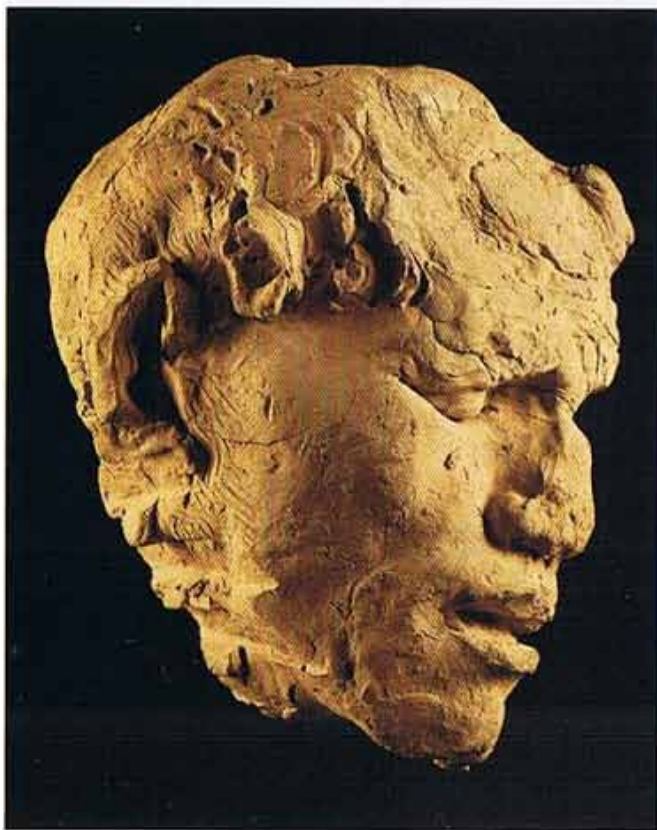
Jak wynika z tych informacji, prawdopodobnie w 1885 roku artysta rozpoczął studia nad głowami do poszczególnych mieszczan „dla towarzyszy Eustachego”, którego wizerunek mógł już wówczas istnieć. Postać starca, który poprowadził pozostałych pięciu obywateli do obozu Edwarda III, nie

61. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 218.

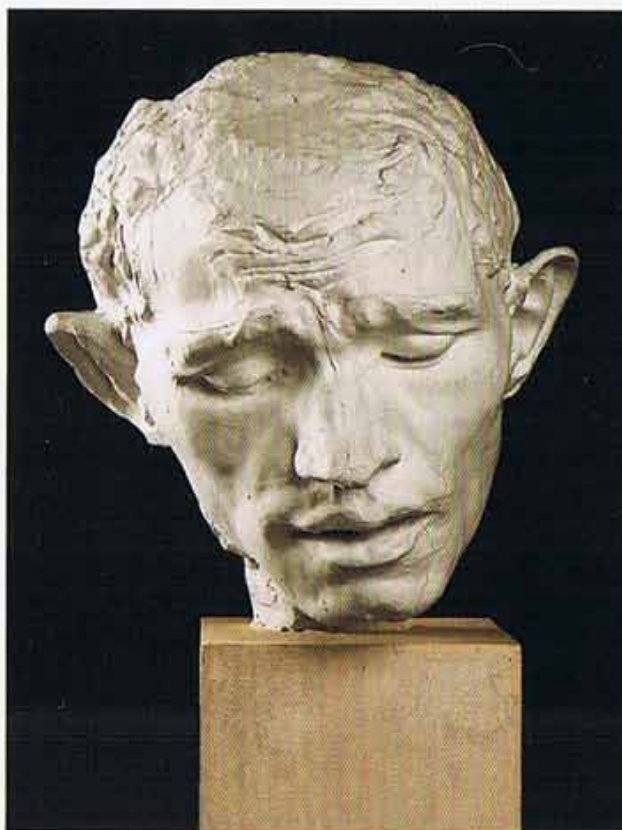
62. Tamże, s. 51.

63. Tamże, s. 52-3.

64. Masson, dz. cyt., s. 127.



15



16



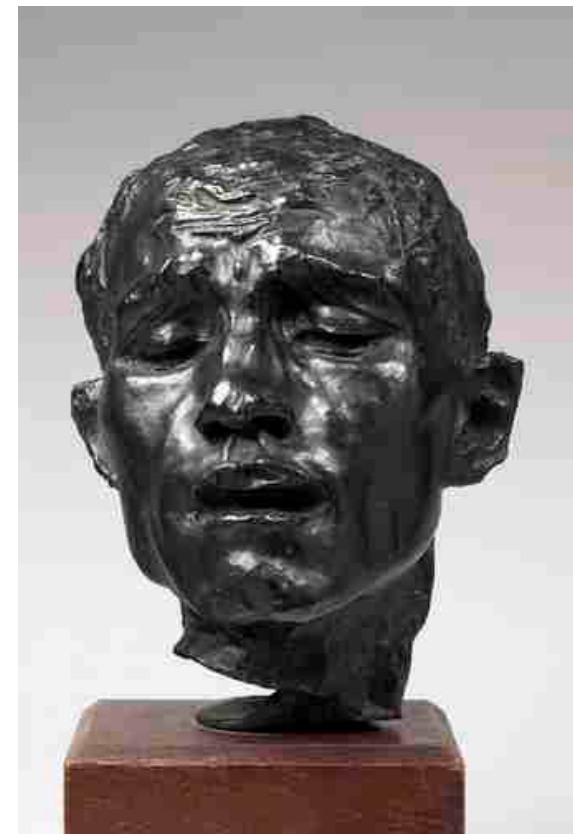
17

pozostawia żadnych wątpliwości – nie ma tutaj dumy ani chwały. Koncepcja jest taka, jaką mistrz widział od początku. Różnice w wykonaniu tego oraz innego studium do grupy *Mieszczan z Calais* nasuwają na myśl hipotezę mówiącą o więcej niż jednej parze rąk kształtującej rzeźbę.

Być może Rodin, przytłoczony ilością postaci, jakie miał wykonać lub wykonywał w tym czasie oraz niebagatelnym sukcesem odniesionym przez młodą uczennicę na Salon des Artistes Français, zlecił jej wykonanie głowy do postaci Pierre'a de Wissanta. Jest to możliwe, jeśli wziąć pod uwagę znajdującą się w Musée Rodin terakotę *Maski, studium Pierre'a de Wissanta* (il. 15) datowaną na lata 1885-6 oraz gips *Studium głowy Pierre'a de Wissanta, typu C* (il. 15) również z 1885-1886 roku⁶³. Podobieństwo widzimy szczególnie pomiędzy claudelowskim *Gigantem*, a terakotą *Maski, studium Pierre'a de Wissanta*. Terakota nie posiada tak bujnych włosów jak *Giganti*, w końcu mogłyby one zakłócać odbiór całej koncepcji, być zbyt dekoracyjne dla tak dramatycznego tematu. Jednakże nie można nie zauważyć ukształtowanych delikatnie niewielkich kosmyków w okolicach ucha oraz na czubku głowy. W początkowych pracach Auguste'a, takich jak *Maska człowieka ze złamanym nosem* (marmur, 1875), czy *Święty Jan Chrzciciel* (brąz, 1880), widoczne jest zainteresowanie dokładnym kształtowaniem pasm włosów, które później znika, a fryzura staje się uogólnioną masą. Całkowicie inaczej do tego motywu

podchodziła Camille, która przez cały czas wykonywała włosy z olbrzymią uwagą. Subtelnie ukazane pasma zdają się być również podobne do tych z gipsu *Kucającego mężczyzny*, który Mlle Claudel wykonała prawdopodobnie około 1886 roku. W obydwu rzeźbach w podobny sposób została ukształtowana szczęka oraz kości policzkowe, chociaż w terakocie podbródek jest nieco dłuższy, jakby jego część została doklejona. Oczy umieszczono na takiej samej głębokości. Ucho w przypadku *Pierre'a de Wissanta* nie zostało ukształtowane, widać jedynie jego rzeźbiarski zarys, ale już na tej podstawie można przypuszczać, że twórca niekoniecznie chciał się skupić na dokładności w ukazaniu małżowiny usznej, tak jak Mlle Claudel zrobiła to w *Popiersiu Louise Claudel* (terakota, 1886)⁶⁴. Niemniej jednak forma owego ucha, a także nos czy podbródek były ciągłym przedmiotem poszukiwań, o czym świadczą dwie niedatowane i niepodpisane fotografie, znajdujące się w archiwum Musée Rodin, ukazujące studia tej samej głowy. Trzy rzeźbiarskie szkice, co do których można przypuszczać, że powstały w bliskim odstępie czasu, łączy ta sama, przepełniona patosem, wymowa.

We wspomnianej już *Masce Pierre'a de Wissanta*, jak i w niezatytułowanym studium (il. 16), którego fotografia znajduje wśród dokumentów przechowywanych w Musée Rodin, autor z dużą dokładnością ukształtował kilka pukli włosów umieszczonych nad uchem, wymodelował garbaty nos, nieco przy tym spłaszczając jego skrzydło. W obydwu





głowach oczy znajdują się na tej samej wysokości, wydatne usta są tak samo rozwarte, w okolicach szyi widać ślady tego samego szerokiego, płaskiego narzędzia, a sposób ukształtowania małżowin usznych jest równie niedbały, przy czym w studium (il.16) kształt samego ucha został zmieniony poprzez wysmuklenie i zwężenie go. Zniknął tu również wydłużony, jak gdyby doklejony, podbródek. Z kolei ten sam kształt dolnych partii żuchwy, występujący w *Masce, studium Pierre'a de Wissanta*, został zachowany w trzeciej głowie, która również nie posiada żadnego tytułu (il. 17). Dwie głowy, wykazujące pewne cechy podobieństwa, w znaczny sposób odróżnia od siebie kształt ucha. W tym drugim studium (il. 17) wyraźnie ukształtowano płatek małżowiny usznej, wymodelowano umieszczony tuż przed ujściem zewnętrznego przewodu słuchowego skrawek, a także znacznie powiększono obrąbek, jednocześnie spiczasto go zakańczając. Na podstawie znanych mi prac Mademoiselle Claudel mogę stwierdzić, że artystka w wielu swoich rzeźbach nie przywiązywała szczególnej uwagi do wykonywania ucha, jednakże powstały i takie popiersia, które są tego całkowitym zaprzeczeniem. W *Portrecie Rodina* czy *Popiersiu Charlesa Lhermitte'a* wyraźnie wyodrębniono poszczególne jego elementy, ukazując przy tym najdrobniejsze szczegóły, zaś w datowanym na około 1888 rok *Popiersiu Ferdinanda de Massary'ego*, ucho posiada łudząco podobnie wydłużoną formę jak w studiach z omawianych fotografii.

O autorstwie Camille, lub choćby jej udziale przy pracy nad terakotą bądź też dwoma pozostałymi studiami, mogą również świadczyć wspomniane już wcześniej, umieszczone w okolicach ucha oraz pozostawione na włosach ślady narzędzia. Przyjmuje się, że to rzeźbiarka w trakcie pracy korzystała z narzędzi – szczególnie łopatkki, a Auguste rzeźbił rękoma. Ukośne ślady są bardzo podobne do tych, które znajdują się również w okolicach włosów na terakocie *Młodej dziewczyny ze snopem* wykonanej przez Camille. Ale nie można być całkowicie pewnym tego, że Rodin modelował jedynie rękoma, patrząc szczególnie na wykonane również w terakocie *Popiersie Camille w czepku*, na którym ewidentnie widać ślady narzędzia, jednakże bardziej masywnego. Duże usta *Gigantiego* są zaciśnięte, *Pierre’a de Wissanta*, mimo tego, że również wyraziste, są otwarte, nie dumne, ale krzyczące z rozpacz. To, co ewidentnie różni obydwie rzeźby, to ekspresja, ale nie mogła być ona inna, jeśli prace miały odpowiadać dwóm, całkowicie innym koncepcjom pomnika. Dokładnie wymodelowane usta *Gigantiego* przypominają bardziej te z gipsu *Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu C*, mimo tego, że te drugie są otwarte. W obydwu pracach widać również podobieństwo w samym rozstawieniu uszu, ich odstawianiu od czaszki oraz delikatnym, okrągłym

zakończeniu obróbki. Zastanawiające jest również samo ukazanie zmarszczek w *Studium typu C*. Są one ostre i głębokie, więc ewidentnie musiało je wykonać narzędzie. *Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu C* jest dziełem skończonym i gotowym do wykorzystania, jednakże trochę różniącym się od ostatecznego wizerunku mieszczanina. Co więcej, według

20





rzeźbą mistrza, „nieforemną masą, kolosalnym embrionem⁶⁶” – *Balzakiem* (il. 20). Kolejna wersja maski *Mieszczanina* zdaje się być pytaniem dotyczącym granic możliwego przekształcenia i interpretacji wizerunku. Przerysowanie niektórych elementów twarzy, a co za tym idzie również i podkreślenie wyrazistych cech, które widzimy w studium S.444, dojdzie znów do głosu w 1893 roku, kiedy Rodin wyrzeźbi Balzaka w mnisim habicie po to, abyśmy mogli w pełni zaznajomić się z taką fizjonomią w finalnym wizerunku pisarza,

wyznaczającym, jak powiedział Brâncusi, „początek rzeźby nowoczesnej”⁶⁷.

Do grupy licznych studiów znajdujących się w Musée Rodin zaliczyć należy również pochodzący z 1886 lub 1887 roku gips *Głowy Pierre’a de Wissanta* (il. 15)⁶⁸, który może świadczyć o tym, że twórca głów, mimo wykonania tak wielu rzeźbiarskich szkiców, nadal prowadził poszukiwania. W terakocie odnalazł ogólny zarys bryły oraz fragment ekspresji, w *Studium typu A, B i C* dopracował szczegóły, ale to w odpowiednim pochyleniu *Głowy Pierre’a de Wissanta* znalazł prawdziwą rozpacz podążającego na śmierć człowieka.

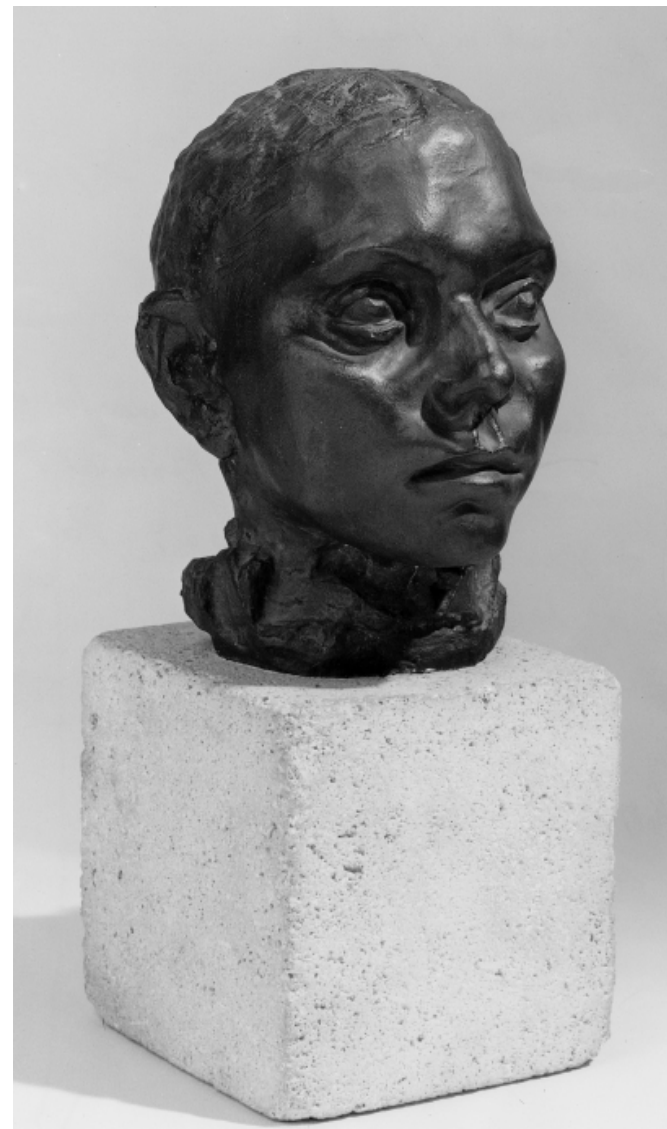
Tak naprawdę nie da się jednoznacznie ustalić, czy to Camille wykonała którąś z głów *Pierre’a de Wissanta*, jakiś jej

65. A. Le Normand-Romain, A. Haudiquet, *Rodin: The Burghers of Calais*, Paris 2001, s.174, 176-7.

66. Laurent, dz.cyt., s. 114.

67. Schmoll gen. Eisenwerth, dz.cyt., s. 115.

68. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 53.



21 Antoinette Le Normand-Romain oraz Annette Haudiquet, jest ono jedynie powiększeniem Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu B (il. 18), które w swej ekspresji nawiązuje do powstałego prawdopodobnie nieco wcześniej Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu A. Studium typu B, które zostało wykonane w brązie i gipsie różni się od Studium typu A jedynie szczegółami⁶⁵.

Na okres pracy nad drugą makietą przyjęło się również datować rzeźbę wykonaną w całości odmienną stylistyce, wręcz karykaturalną i na pierwszy rzut oka niepasującą do stylu mistrza. Głowa o numerze inwentarzowym S.444 (il. 19), jest kolejnym wstępnym studium nie posiadającym tytułu. Terakota będąca niewątpliwie eksperymentem, który nie prowadzi żadnego dialogu z innymi wizerunkami *Pierre’a de Wissanta*, znajduje jednak wspólne cechy z inną



fragment lub je wszystkie, ale pewne jest, że Mlle Claudel pracowała nad studiami bohaterów z Calais. Według sugestii Reine-Marie Paris, która utworzyła dokładną galerię rzeźb artystki, wiemy, że Camille wykonywała w 1885 roku w gipsie studia głów *Mieszczan* (il. 21), które dziś znajdują się między innymi w prywatnych kolekcjach. Zdjęcie, na którym umieszczone są trzy studia, według Paris zostało opublikowane w *L'Art Décoratif* w lipcu 1913 roku, na stronie 48⁶⁹. Co więcej, jedna z głów przedstawiona na fotografii, tytułowana niekiedy jako *Głowa dziecka* (il. 22), wykazuje pewne podobieństwa ze studiami *Mieszczan*, na co wskazuje



analiza stylistyczna wykonana przez cioteczną wnuczkę artystki oraz Arnauda de La Chapelle'a. Gipsowa wersja rzeźby została odnaleziona w atelier rzeźbiarki w 1913 roku. Wykonano również jej dwie kopie w brązie, jedna pozostająca w rodzinie Camille została prawdopodobnie odlana w 1907 roku przez Eugène Blota, druga zaś do 1987 roku była w posiadaniu rodziny Courty⁷⁰. O pracy Mlle Claudel nad głowami może świadczyć również pochodzący z 14 lipca 1885 roku list, który Rodin napisał do Mera Calais: „Ukończyłem dolne części moich nagusów i poprawiam je, aby nie tracić czasu. Wkrótce ujrzysz to, czego nie można zobaczyć, ważną rzecz, gdy będzie ona

69. Paris, *Etude pour un bourgeois de Calais*, <http://www.camille-claudel.fr/Etude-pour-un-bourgeois-de-Calais.125.html>, dostęp z dnia 22.04.2012.

70. Autor nieznany, *Tête d'Enfant de Camille Claudel*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/tete-enfant.html>, dostęp z dnia 21.02.2013.

71. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 51.



ukończona”⁷¹. W liście Auguste nie wspomina nic o pracy nad głowami ani rękoma, mówi jedynie o wykonaniu dolnych części rzeźb. Truman Bartlett, który przeprowadzał wywiad z artystą w listopadzie 1887 roku, wspomina, że modelował on ciała, nie przejmując się głowami, dłońmi i stopami, które pozostawiał swoim asystentom⁷², czyli grupie, do której należała również Mlle Claudel. Dzięki dokumentom przechowywanym w archiwum Musée Rodin wiemy, że w trakcie pracy nad pomnikiem *Mieszczan* powstała cała seria nie tylko głów, ale również i nagich figur przedstawiających postać *Pierre’a de Wissanta*⁷³. Niektóre z nich były jedynie szkicami wstępnymi, inne znalazły rozwinięcie w późniejszych studiach. W trakcie kształtowania całopostaciowej figury, głównym zainteresowaniem artysty stało się odpowiednie uchwycenie ruchu. Ukształtowanie głowy nie było tym razem aż tak ważne, mimo tego, że już tutaj zachowuje ona ekspresję, którą odnajdziemy później w *Studium typu C*. Rodin, który prosił swoich modeli, aby przechadzali się po atelier po to, by on mógł odnaleźć odpowiednią pozę i ukazać ją w ruchu, sięgnął tym razem nie tylko do natury, lecz częściowo również do swego wielkiego poprzednika Michała Anioła. Kiedy porównamy powstałe w trakcie prac nad drugą makietą studia *Pierre’a de Wissanta* o numerze inwentarzowym S.397 (il. 23), czy S.410 (il. 24) z *Dawidem* (il. 25) włoskiego mistrza, zauważymy pewną nutę podobieństwa. Oczywiście siła

ekspresji ukazana w ciele i geście mieszczanina oraz biblijnego bohatera jest inna, ale poza, którą przyjmuje mieszkaniec Calais, jest niczym jego lustrzane odbicie. Zarówno *Dawid*, jak i *Pierre de Wissant* (S.397) przedstawieni zostali w kontrapoście, jedna noga jest lekko wysunięta do przodu i zgięta w kolanie, na drugiej oparty został cały ciężar ciała. Jedna ręka jest pracująca, druga odciążona, a dłoń swobodnie spoczywa na biodrze. Ramiona zarówno jednej, jak i drugiej postaci zostały lekko przechylone w lewo, głowy zaś odwrócone w przeciwnych sobie kierunkach. Zamyślony i przepełniony powagą *Dawid* patrzy w dal, oczekując na swego przeciwnika, zrezygnowany i wyczerpany *Pierre de Wissant* wyrusza na pewną śmierć do obozu Edwarda III.

Echo studiów do grupy *Mieszczan z Calais*, jak i artystycznej symbiozy widać w rzeźbie *Wstyd* (il. 26), odnalezionej przez wiodącego eksperta badającego sztukę Rodina – Gillesa Perraulta⁷⁴. Jak uważa badacz, poza datowanego na 1885 rok posągu jest ewidentnym powtórzeniem ukształtowania ciała innego *Mieszczanina* – Eustache’a de Saint-Pierre’a (il. 27)⁷⁵. Zarówno jedna, jak i druga postać nie stoją prosto, ale zostały lekko pochylone do przodu, cały ciężar ciała opiera się na lewej nodze, podczas gdy prawa wykonuje krok w tył, a stopa w całości nie zostaje oparta o podłogę. Ramiona w jednej i drugiej rzeźbie swobodnie opadają w dół, tak samo jak lewa ręka, podczas gdy prawa w postaci kobiecej podtrzymuje udrapowaną pomiędzy nogami szatę. Materiał w niemalże

72. Tamże, s. 57.

73. Dokument ze zdjęcia, nr zdjęcia 15548

74. Autor nieznany, *Oeuvres problématiques*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/oeuvresprobl.html>, dostęp z dnia 23.04. 2012.

75. G. Perrault, *An unpublished Rodin work?*, <http://www.gillesperrault.com/blog/en/an-unpublished-rodin-work>, dostęp z dnia 23.02. 2013.

76. Autor nieznany, *Oeuvres problématiques*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/oeuvresprobl.html>, dostęp z dnia 23.04. 2012.





identyczny sposób zostaje ukształtowany u Eustachego. O ważności rzeźby mówi również analiza stylistyczna wykonana przez badacza, z której dowiadujemy się, że: „sam temat jest bardzo Rodinowski, jednakże ukształtowanie twarzy, piersi i stóp jest bardziej Claudelowskie, co po raz kolejny doskonale pokazuje, że Camille była kimś więcej niż tylko pomocnicą”⁷⁶. Praca nad *Mieszczanami z Calais* (il. 28) była dla Monsieur Auguste’a Rodina bardzo ważnym, a zarazem trudnym doświadczeniem. To, jaki udział miała w niej Mademoiselle Camille Claudel wzbudza wiele wątpliwości i pozostaje do końca nie określone, tak samo jak i istnienie więcej niż jednej koncepcji całej figury. Pewne jest jednak to, że mimo późniejszego rozstania i pogorszenia relacji między kochankami, mistrz cały czas cenił talent artystki, niejednokrotnie składał mu hołd, potwierdzając tym samym istnienie owej artystycznej symbiozy.

Część materiałów źródłowych oraz ilustracji została udostępniona dzięki uprzejmości Musée Rodin.





SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. César, *Camille Claudel*, 1881, fotografia, 15,5x10,3 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 2. Auguste Rodin, *Popiersie Camille z krótkimi włosami*, przed 1884 [?], gips, 22,8x17x16 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 3. Auguste Rodin, *Wieczna wiosna*, przed 1884 [?], brąz, 64,5x58x44,5 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 4. Auguste Rodin, *Tors Adeli*, przed 1884, terakota, 11x37,5x16,4 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 5. Camille Claudel, *Kucająca kobieta*, ok. 1885, brąz, 37,8x24x37,3 cm, kolekcja prywatna, Paris.
- Il. 6. Auguste Rodin, *Kucająca kobieta*, ok. 1906-8, brąz, 85,8x60x52 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 7. Camille Claudel, *Głowa dziewczyny z kokiem*, 1886, 14,3x9,5x14,8 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 8. Auguste Rodin, *Płacz*, 1886, brąz, 25,2x28,7x18,9 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 9. Camille Claudel, *Głowy śmiejącego się człowieka*, 1891-2, brąz, 12,5x9,3x11,7 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 10. Auguste Rodin, *Giganti*, 1885, brąz, 8x9x8,3 cm, Coskun & Co LTD, London.
- Il. 11. Camille Claudel, *Giganti*, 1885, brąz, 30,6x30x26,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Rheims.
- Il. 12. Auguste Rodin, *Żądza i chciwość*, 1887 [?], gips, 22,5x53,5x46 cm, Musée Rodin, Paris.

- Il. 13. Paul Boyer, *Coquelin Cadet*, Giclee, 46x61 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 14. Auguste Rodin, *Głowa Pierre'a de Wissant*, 1886-7, gips, 36x24,5x27,5 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 15. Auguste Rodin, *Maska studium głowy Pierre'a de Wissant*, 1885-6, terakota, 27,4x20,5x11,5 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 16. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissant typ C*, 1885-6, gips, 48x28,2x28,5 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 17. Auguste Rodin, *Głowa Pierre'a de Wissant*, 1886-7, gips, 36x24,5x27,5 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 18. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissanta typ B*, gips, 29,6x22,5x22,2 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 19. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissanta*, terakota, 8,7x5,2x6,4 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 20. Auguste Rodin, *Balzac*, 1898, brąz, 270x120,5x128 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 21. Autor nieznany, *Studia głów Mieszczan z Calais*, 1885, gips.
- Il. 22. Camille Claudel, *Głowa dziecka*, 1885, brąz, kolekcja prywatna.
- Il. 23. Auguste Rodin, *Postać Pierre'a de Wissanta z drugiej makiety Mieszczan z Calais*, 1885, brąz, 70x29x29 cm, Musée Rodin, Paris.
- Il. 24. Auguste Rodin, *Studium (nagiego) Pierre'a de Wissanta do drugiej makiety Mieszczan z Calais*, 1885 [?], gips,

69x37,5x23,7 cm, Musée Rodin, Paris.

- Il. 25. Michał Anioł, *Dawid*, 1501-4, marmur, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florencja.
- Il. 26. Auguste Rodin [?], *Wstyd*, 1886 [?], kolekcja prywatna.
- Il. 27. Auguste Rodin, *Eustache de Saint-Pierre*.
- Il. 28. Auguste Rodin, *Mieszczanie z Calais*, 1884-95, brąz, 210 cm, Place de l'Hôtel de Ville, Calais.



Miasto w twórczości Brunona Schulza

Pamięci Pani Profesor Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak



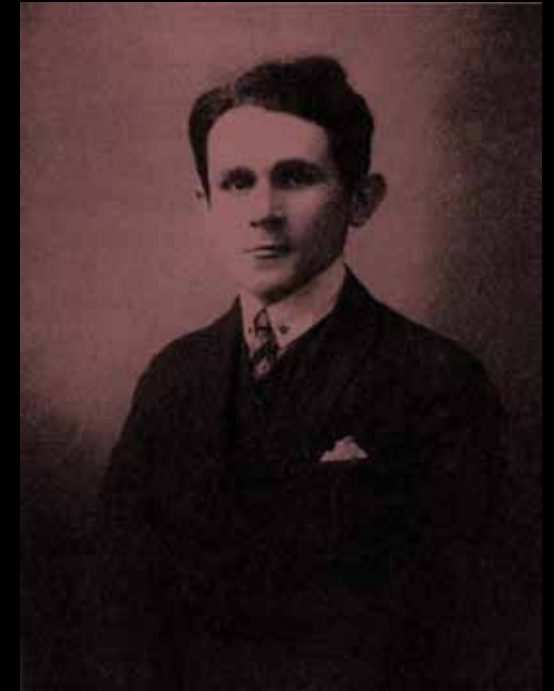
1

Schulz jako ostatni Baudelaire'owski *flâneur* przemierzał w wyobraźni już w młodości wieki, u początków stulecia wojen i rewolucji, tęskne ścieżki kultury – monumentalnej, emanującej wzniosłym duchem przeszłości, dla której tłem stało się inspirujące

wielowymiarowo rodzinne miasto artysty, miasto na poły realne, na poły wyśnione, „odpoznane”, jakby powiedział sam Schulz.

Obraz noszący tytuł *Spotkanie*, jedyne zachowane olejne dzieło Brunona Schulza, przedstawia młodego Żyda w tradycyjnym stroju, spotykającego nieoczekiwanie w miejskim zaułku dwie elegancko ubrane młode kobiety. Mężczyzna, zatrzymany jakby w ruchu w chwili, gdy wchodzi na tarasowe podwyższenie, zwraca się w prawo w geście zaskoczenia i zakłopotania z powodu spotkania. Kobięce postacie, z mieszaniną dumy i lekceważenia, schodzą schodkami w dół ku rysującemu się w tle obrazu miastu.

Kobiety to typowe elegantki, w wyszukanych sukniach-garsonkach, z szalami na ramionach, w pantoflach na wysokich obcasach. W twórczości prozatorskiej Schulza nie ma jednego konkretnego fragmentu odnoszącego



2



się do sceny z tego obrazu. W jego różnych utworach literackich istnieją jednak frazy zarówno oddające ogólną atmosferę i ideowe przesłanie *Spotkania*, jak też odnoszące się do szczegółów tematycznych sceny.

Trzeba jednak powiedzieć, że bohaterem obrazu nie jest ani ów przedstawiony żydowski młodzieniec, ani też dwie małomiasteczkowe eleganki. Bohaterem jest tu, niezwykle dla samego autora w swych metafizycznych treściach, Miasto.

¹ B. Schulz, *Republika marzeń*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław-Kraków 1998, s. 342.

W opowiadaniu *Republika marzeń* czytamy:

„Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza.”¹

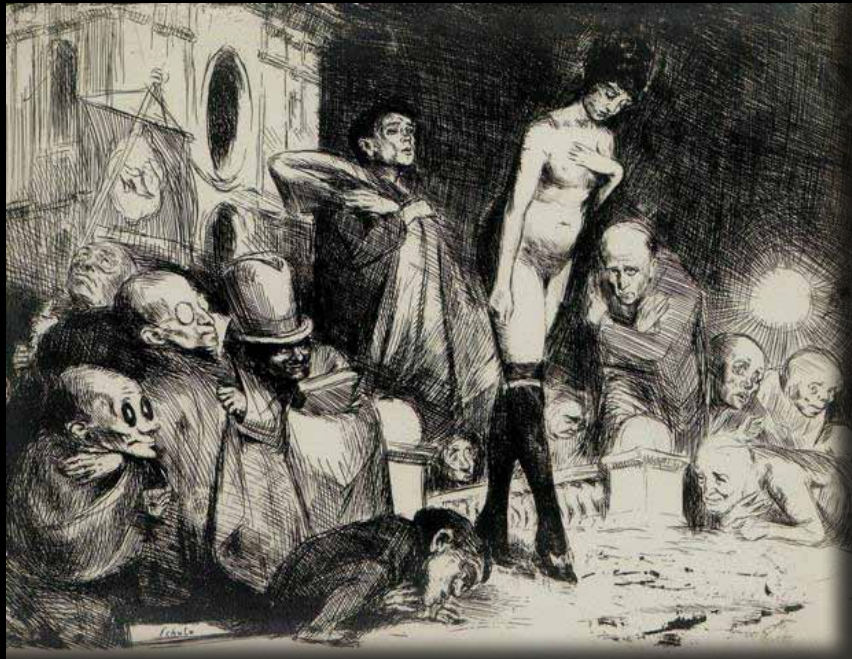


4

Sceneria *Spotkania* ma swój realny odpowiednik w topografii Drohobycza. Kuby domów widoczne w tle kompozycji w swej fizjonomii zbieżne są z fragmentem Ulicy krokodyli: „Rzędy małych parterowych domków podmiejskich zmieniają się z wielopiętrowymi kamienicami, które, zbudowane jak z kartonu, są konglomeratem sztyldów, ślepych okien biurowych, szklistoszarych wystaw.”²

Inny opis, z *Sanatorium pod klepsydrą*, zdaje się być dokładnie odtworzony w obrazie:

„Szedłem spokojnie pustymi ulicami do parku miejskiego. [...] Po trawnikach i ścieżkach



spacerowali przechodnie, pogrążeni w beztroskich rozmowach. Ostatnie drzewa zwieszają się nad podwórzami domów leżących nisko w dole i przypartych do muru parkowego. Wędrowałem wzdłuż tego muru, który od mojej strony sięga zaledwie do piersi, ale na zewnątrz opada ku poziomowi podwórzy wysokimi na piętro szkarpami. W pewnym miejscu podchodziła pomiędzy podwórzy rampa z ubitej ziemi aż do wysokości muru”³.

W całej twórczości Schulza można odszukać zaledwie trzy podobne kompozycje. Ich cechą wspólną jest m.in. kulisowe użycie zgeometryzowanego tła architektonicznego.

Patrząc na inne kompozycje miejskie Schulza odnosi się wrażenie, że mamy w nich do czynienia z teatralnym spektaklem, wymyślnym misterium, w którym młodzieńcy i inne postacie doświadczają uczucia dotąd nieznanego, przechodząc rodzaj seksualnej inicjacji, wszechogarniającej mocy pożądania tego, co zakazane.



5

2. Tenże, *Ulica krokodyli*, w: *Opowiadania...*, s. 81.

3. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, w: *Opowiadania...*, s. 262.

Świadkiem tych wtajemniczeń często jest Miasto.

Między człowiekiem a Miastem dochodzi do ważnej korelacji. Figurą, którą Schulz ustanowił kluczem do tej relacji jest Błękitnooki z opowiadania *Republika marzeń*:

„Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podśluchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaneiczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną”⁴.

W tej relacji człowiek podejmuje próbę uwewnętrznienia miasta, jego organicznej całości istniejącej obiektywnie. Przejmuje wszystkie metafizycznie ugruntowane przymioty Miasta jako łącznika niebios z ziemią, miary porządku, zegara wyznaczającego z perspektywy kosmicznej całą złożoność przemian w ich cykliczności. Uwewnętrzniona treść miasta staje się fantastycznym lustrem służącym samopoznaniu, wiodącym Błękitnookiego ku „odpoznawaniu” w swej architektonicznej psychice odwiecznych tajemnic archetypów z całą ich głębią nieświadomości, a szczególnie z tymi miejscami, gdzie styka się ona z niezmiennymi prawdami materii i ducha. Warto podkreślić, że „czas u Schulza nie porządkuje zdarzeń i faktów w granicach immanentnej rzeczywistości dzieła – sam istnieje jako fakt bogaty w szczególne znaczenia, ewokujący określoną specyfikę artystycznej i ontologicznej postawy pisarza. Poddane zabiegom metaforyzacji to abstrakcyjne pojęcie zyskuje niezwykłą konkretność, wręcz namacalność swego istnienia, urasta miejscami do rozmiarów dominującej nad wszystkim obsesji”⁵.

Mówiło się bardzo wiele o przynależności Schulza do formacji modernistycznego ujmowania problematyki rzeczywistości, a także – co szczególnie istotne – miasta właśnie, jako jednego z głównych tematów modernizmu. Z pewnością zatem klasyczny temat „zepsucia wielkomiejskiego”, demoralizacji, wykorzenienia z tradycyjnej kultury i zniszczenia więzi międzyludzkich, nie



7

4. B. Schulz, *Republika marzeń*, w: *Opowiadania...*, s. 349.

5. G. Kordecki, *Kategorie czasu w „Prozie” Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny”, 1981, nr 1/2, s. 140.

znika z Schulzowskiego obrazu miejskiej rzeczywistości. Dla tej „niższej sfery” zarezerwowane jest jednak miejsce odrębne, Ulica Krokodyli, która – jak czytamy w opowiadaniu pod tym samym tytułem⁶ – była „koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”. Jej opis, wypełniony bezbarwną zbieraniną tandety, krzykliwych szyldów, uwodzeniem przechodnia ku zatrąceniu w demoralizacji i użyciu, swoista anonimowość zakazanych relacji międzyludzkich – wszystko w istocie stanowi repertuar stereotypowych, znanych modernistycznej literaturze wizji nowej rzeczywistości. Tym, co Schulza różni od innych autorów, którzy podejmowali temat miejskiego zepsucia, jest ograniczony wymiar oddziaływania tych groźnych tendencji. Choć mieszkańcy – jak czytamy – „dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie Ulica Krokodyli”, to nie rozprzestrzenia się on bez oporów, ekscesy ustępują w końcu dominującej tendencji konserwatywnej, przepełnionej miarą, ideami, tradycją i wartościami.

Schulza interesuje jednak cały bezmiar życia, cały obszar bytu, w którym obok potrzeb bezpieczeństwa istnieją także fascynujące pokusy „eksperymentowania w nie wypróbowanych rejestrach bytu”. Na te dwuznaczne i często przeciwstawne modele ujmowania życia pozwala autorowi kluczowa kategoria ironii i „migotliwa oscylacja między serio a nie-serio, będąca elementem wyrafinowanej gry, jaką Schulz prowadzi z czytelnikiem,

pozbawionym możliwości łatwych rozstrzygnięć właśnie przez nieustanną niemal obecność ironii”⁷.

To ambiwalentny poważno-ironiczny stosunek do natury warunkuje zasadę świata w opowiadaniach Schulza, którą rządzi tajemnicza i nieokreślona siła. Przenika ona do głębi rzeczy, naturę, ale jej zasięg nie omija także tworów ludzkich. Jest nią swoisty *élan vital*, zaangażowany we wszystko za wyjątkiem jednego – struktury miasta – która pozostaje z zasady niezmienna, przypominająca tradycyjny obraz żydowskiego miasteczka. Miasto, jego centrum w szczególności (wraz z domem rodzinnym, jego ciepłem i kupieckim ugruntowaniem bezpiecznego bytu), to siedziba stałości, niewzruszonych reguł i zasad, rytuałów

6. B. Schulz, *Ulica krokodyli*, dz. cyt., s. 74-85.

7. *Ironia*, w: *Słownik Schulzowski*, opr. I red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.



codzienności.

Warto jednak pamiętać, że to tylko kanwa dla przeobrażeń, jakie zachodzą niespodziewanie na oczach czytelnika. Zresztą rzeczywisty gród rodzinny Schulza, Drohobycz, zdecydowanie odbiegał od typowego *shtetl* jako ośrodek znacznie większy, wielokulturowy, a sam Schulz odżegnywał się od takich utożsamień i protestował przeciw zestawianiu miasta i bohaterów jego opowiadań z konkretnymi realnymi pierwowzorami. Czasem jednak, wbrew tym zapewnieniom, uważny czytelnik odnajdzie w opowiadaniach miejsca opisane z takim urokiem i poczuciem topografii, że chociaż nazwa miasta ani razu się nie pojawia, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż Schulz odwołuje się do konkretnych, realnych miejsc ze swojego rodzinnego Drohobycza, jak ulice Podwale i Liszniańska, czy też faktycznie ulokowany przy Rynku dom rodzinny pisarza i funkcjonująca do naszych czasów apteka przy

ul. Stryjskiej.

Przeważającą część zachowanych rysunków Schulza stanowią prace ołówkowe wykonane na lichym, żółknącym papierze. Podobnie jak w znanym cyklu grafik *Xięga bałwochwalcza*, tło dla przedstawianych działań postaci, ich wtajemniczeń „w nie wypróbowane rejestry bytu”, stanowią elementy wizerunku widzialnego świata (w tym, co szczególnie istotne, charakterystyczna wieża drohobyckiego ratusza, frontony tamtejszych świątyń i sześcią przyrynkowych kamieniczek). Jak zauważył Jerzy Ficowski, „te świadectwa ciągłych odniesień do autobiograficznych realiów były (...) [dla Schulza – przyp. A.F.] niezbędną legitymizacją własnych poczynąń twórczych, zapewniającą przekonanie o prawdomówności dzieła w jego najbardziej nawet fantasmagorycznych warstwach. Połączenie i przemieszanie wytworów kreacjonizmu z wiernością wobec znaków realnego świata – sprowadza obie te sfery do wspólnego mianownika, umiastyczniając



10

8. J. Ficowski, Bruno Schulz. Ilustracje do własnych utworów, Warszawa 1992, s. 12.

9. B. Schulz, Wichura, w: Opowiadania..., s. 90-96.

10. Tamże, s. 13.

11. Tamże, s. 63-64.



9



11

rzeczywistość i urealnając fantomy”⁸.

Wbrew wspomnianej zasadniczej niezmienności Miasta – co szczególnie ciekawe – w ramach konkretnych obiektów zachodzi nieustanny proces przemian. Kamienice (wraz ze strycharzami, jak w opowiadaniu *Wichura*⁹), podobnie jak zjawiska przyrody, pory roku, dnia, zachowują się jak żywe organizmy. Celowe pomieszanie kategorii rzeczy i zjawisk tworzy poetycką całość, pełną odniesień organicznych i mitycznych. Obraz miasta staje się kosmicznym archetypem, na którego tle pojawiają się na chwilę konkretni bohaterowie, prowadzący swoje „afery” i akcje, lecz również podlegający przemianom.

Wędrujący miastem bohater często daje się ponieść pragnieniu penetrowania jego zakamarków i mniej znanych mu rejonów. Wówczas poznajemy jeszcze jeden aspekt miejskiej specyfiki, jego labiryntowe zagmatwanie. Traktują o tym dwa fragmenty, pierwszy znaleźć można w opowiadaniu *Nawiedzenie*:

„Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało

się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świetle przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.”¹⁰

Kolejnym fragmentem jest opis z opowiadania *Sklepy cynamonowe*:

„Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświecie z wielokrotnością się, płacząc i wymieniając jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego lub prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawiłej wędrówki jakąś nie wypróbowaną przecznicą.”¹¹



12

13

14



Okazuje się zatem, że ład przestrzenny, jaki stwarza obraz idealnego „Drohobycza” w Schulzowskich opowiadaniach, jest również rodzajem „maski”, która przy każdej okazji może zostać zastąpiona inną. W tym poprzestawianiu, czy – żeby użyć sformułowania Jerzego Jarzębskiego – „przemeblowaniu” przestrzeni miasta, ujawnia się cały zasób odmiennych, zróżnicowanych możliwości istnienia, innych form miasta, które bohater rozpoznaje oddając się sennej, onirycznej atmosferze wędrówki. Schulz zadbał o to, aby tekst stał się *illustratio* – rozjaśnianiem, unaocznianiem – ryciny, obrazu, który z kolei stanowi zapowiedź i proklamację obrazu wywołanego malarsko oddanym słowem.

Schulz zaprasza czytelnika do „skrócenia sobie drogi” w czasie zimowych nocy. Aura owej srogiej pory roku – jak się paradoksalnie okazuje – umożliwia bohaterowi-wędrowcy współtworzenie topografii miasta, które ostatecznie okazuje się naturalnym, lecz ekstremalnie tajemniczym polem odkryć, miejscem znanym, lecz otwartym na eksperymenty: „zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedno z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji”¹².



12. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: Tegoż, *Proza*, Kraków 1973, s. 84.



16



- Il. 1. B. Schulz, *Spotkanie (Młody chasyd i dwie kobiety)*, 1920, olej na tekturze, 53 x 70 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 486.
- Il. 2. Autor nieznany, *Bruno Schulz jako maturzysta lub student*, fotografia, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 486.
- Il. 3. *Widok Drohobycza* (fragment), fotografia, okres przed II wojną światową.
- Il. 4. B. Schulz, *Spotkanie...*, fragment, reprodukcja z: J. Gondowicz, *Bruno Schulz*, Warszawa 2006, s. 82-83.
- Il. 5. B. Schulz, *Procesja* z cyklu *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, 17,7 x 23,2 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, Olszanica 2003, s. 43.
- Il. 6. B. Schulz, *Bachanalia*, 1920, tusz lawowany, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 450.
- Il. 7. Autor nieznany, *Bruno Schulz*, fotografia, przed II wojną światową, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 503.
- Il. 8. Autor nieznany, *Rynek w Drohobyczu*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, reprodukcja z: Prowincja osobliwa: Drohobycz Brunona Schulza, Drohobycz 2010, s. 2.
- Il. 9. A. Furtak, *Apteka przy Rynku w Drohobyczu*, 2010,

fotografia cyfrowa, zbiory autora.

- Il. 10. Autor nieznany, *Drohobycz. Ulica Stryjska*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, reprodukcja z: *Prowincja osobliwa...*, s. 6.
- Il. 11. Autor nieznany, *Drohobycz. Ulica Stryjska* (fragment), kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, s. 6.
- Il. 12. Autor nieznany, *Cerkiew p.w. św. Trójcy i klasztor o.o. bazylianów, Plac św. Trójcy (obecnie greko-katolicka cerkiew katedralna)*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, za: http://hieronim.wbp.lublin.pl/wbp/b/wyd_kult/wystawy/franko/drohobycz.jpg, dostęp z dnia 13.09.2013.
- Il. 13. B. Schulz, *Undula idzie w noc* z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, 14,5 x 9,7 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, s. 8.
- Il. 14. B. Schulz, *Bestie* (fragment) z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 259.
- Il. 15. A. Furtak, *Ratusz w Drohobyczu*, 2010, fotografia cyfrowa, zbiory autora.
- Il. 16. B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza II* (fragment), z teki *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1922, cliché-verre, 13,6 x 23,1 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, s. 21.
- Il. 17. B. Schulz, *Autoportret*, pocz. I. 20. XX wieku, tusz, ołówki/papier, 52 x 37 cm, Lwowska Galeria Narodowa we Lwowie, reprodukcja z: *Bruno Schulz. Horyzont czasu* [katalog wystawy], Lwów 2002.



Le Corbusier i jego wpływ na osiedla mieszkaniowe w Polsce *Ludowej*

1 „Można się zastanowić czy Le Corbusier jest największym architektem dwudziestego wieku. Niektórzy, o krytycznym nastawieniu jak Lewis Mumford¹, powiedzieliby – tym gorzej dla dwudziestego wieku” – tak Charles Jencks² rozpoczyna wstęp do swojej książki o „papieżu architektury”, która w polskim tłumaczeniu ukazała się pod przewrotnym tytułem *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*. Dwukrotny wpływ Le Corbusiera na kształt architektury dwudziestego wieku jest niepodważalny – w latach dwudziestych poprzez wprowadzenie estetyki puryzmu, a w latach pięćdziesiątych – zapoczątkowując brutalizm budową Jednostki Marsylskiej. Czas po wojnie wymusił dostosowanie idei budowania ogromnych bloków mieszkalnych, takich jak Unité d’Habitation, dla zapewnienia ofiarom wojny godnego, standardowego mieszkania, co było celem Le Corbusiera już od lat dwudziestych. Jednostka Marsylska była pierwszą próbą zmiany budownictwa mieszkaniowego po II wojnie, czego Szwajcar podjął się

jako jedyny z grona wielkich architektów pierwszej połowy wieku. Ów „tragizm architektury” możemy rozumieć jako pauperyzację idei Le Corbusiera, która dokonała się w Polsce Ludowej i w innych krajach bloku wschodniego, ale też w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, jako – używając określenia Jencksa – „nieprzemyślany modernizm”, którego Le Corbusier był zagorzałym przeciwnikiem.



1. Amerykański historyk, socjolog, wpływowy krytyk literatury, a także przyjaciel Franka Lloyd Wrighta, za: www3.nd.edu/~ehalton/mumfordbio.html, dostęp z dnia 26. 06. 2013.

2. Amerykańsko-brytyjski teoretyk i historyk architektury, architekt krajobrazu. Autor kanonicznych publikacji na temat architektury modernizmu i postmodernizmu, którego jest admiratorem, za: www.charlesjencks.com/#!biography, dostęp z dnia 26. 05. 2013.

Unité d'Habitation

Od czasu II wojny światowej w twórczości Le Corbusiera małe budowle i domy jednorodzinne nie odgrywały już zasadniczej roli. Główne miejsce w jego praktyce zajmowały odtąd przedsięwzięcia na wielką skalę, co wynikało z postawy architekta odpowiedzialnego za społeczeństwo borykające się z piętnem wojny. Poruszył on problem przewidywania potrzeb jednostek i odpowiadania na nie, co w praktyce urbanistyczno-architektonicznej jest dzisiaj, w dwudziestym pierwszym wieku, niebywale ważną, ale pomijaną kwestią³.

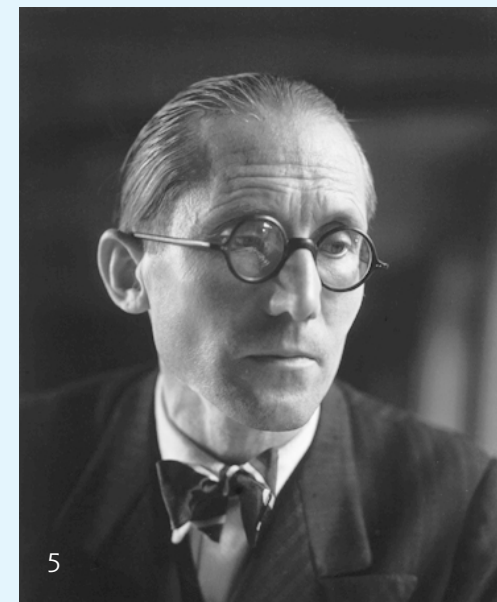


W latach 1947-52 Szwajcar realizuje w Marsylii Unité d'Habitation, nazywany później Blokiem Marsylskim lub Jednostką Mieszkaniową. Zamówienie złożone przez rząd Marsylii musiało uporać się z falą ataków i krytyki. W czasie niewygodnych, trudnych lat powojennych architekt i inwestor wykazali się ogromną odwagą, ale przede wszystkim umiejętnością wykorzystania możliwości, jakie ów czas przyniósł dla zmiany myśli architektonicznej. Zapewnienie „mieszkania dla każdego” i oczyszczenie miast ze slumsów miało na celu, w mniemaniu Szwajcara, uzdrowienie architektury.



Le Corbusier w centrum postawił zagadnienie związków jednostki z kolektywem, na które zwrócił uwagę już podczas swoich pierwszych podróży na początku wieku, zwiedzając klasztory we Włoszech i w Grecji. Ogromny blok mieszkalny został pomyślany

3. S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura*, Warszawa 1968, s. 568.



jako samowystarczalne miasto w mieście. Dla 1600 mieszkańców przeznaczono 337 mieszkań w 23 różnych typach, zawsze lokując je na dwóch kondygnacjach, tak aby każde mieszkanie było dwupoziomowe. Le Corbusier umieścił w Jednostce centrum handlowe na środkowej kondygnacji, przenosząc je ze swego standardowego usytuowania na parterze. Jako udogodnienia zostały przewidziane: wszelkiego rodzaju sklepy, pralnia, usługi kosmetyczne i fryzjerskie, kiosk, poczta, kawiarnia, pokoje hotelowe, a także przedszkole dla 150 dzieci na najwyższym 17. piętrze. Na tarasie wieńczącym budynek umieszczono pomieszczenia rekreacyjne: basen, plac zabaw, salę do ćwiczeń. W północnej części dachu Le Corbusier umieścił dużą płytę chroniącą przed silnym północnym wiatrem – mistralem, a także mającą zastosowanie jako tło do przedstawień teatralnych. Ideą Le Corbusiera było, aby mieszkaniec mógł sam zdecydować czy chce brać udział w grupowych działaniach czy woli samotność we własnym mieszkaniu, w którym każdy miałby swoją własną przestrzeń⁴. Przy projektowaniu mieszkań „Corbu” oparł się na proporcjach wymyślonego przez siebie Modulora, aby zminimalizować przestrzeń przypadającą na jednego mieszkańca.

Poza aspektami ideologicznymi tego gigantycznego monolitu szczególną rolę odgrywają walory plastyczne. Marsylski blok na planie prostokąta tworzy zwartą bryłę umieszczoną na filarach (*pilotis*) zwężających się ku dołowi.

Mieszczą się w nich urządzenia klimatyzacyjne, instalacje wodno-kanalizacyjne i gazowe. Elewacje fasad różnią się znacząco od poprzednich realizacji Le Corbusiera. Gładkie, białe płaszczyzny ścian z lat międzywojennych zastąpione zostały ekspresyjnym ciągiem zagłębień tworzących balkony. Architekt wprowadza do fasady kolor, ale tylko w ścianach wewnętrznych loggi, dzięki czemu zostaje przełamana monotonia ciągów okien i pomniejszona skala obiektu⁵.



Przy budowie Jednostki Mieszkaniowej zabrakło stali zbrojeniowej, stąd decyzja Le Corbusiera o użyciu surowego betonu. Architekt szybko dostrzegł, że po odcisnięciu drewnianych szalunków w materiale pozostają naturalne formy drewna. Tak narodził się nowy kierunek w architekturze

4. S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura...*, s. 571.

5. Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 32.

nazwany brutalizmem, od fr. *beton brut*, co oznacza surowy beton. Charles Jencks opisywał go na przykładzie Unité jako styl realistyczny, zmysłowy, oddający agresję tkwiącą w człowieku, ale również witalność, które wynikały z nastrojów powojennej rzeczywistości⁶. Po Bloku Marsylskim Le Corbusier wzniósł bardzo podobne w Nantes, Briey i Firminy. Nowy styl został szybko zaadaptowany przez architektów brytyjskich, początkowo przez małżeństwo Smithsonów, tworzących projekty osiedli mieszkaniowych z ogromnymi blokami mieszkalnymi w estetyce surowego betonu, co szybko zaczęło inspirować twórców na całym świecie, szczególnie w państwach bloku komunistycznego. W ten sposób w zabudowie osiedli mieszkaniowych przyjęła się idea miast wertykalnych ze stypizowanymi, wielokondygnacyjnymi blokami mieszkalnymi, gromadzącymi kilku lub kilkunastokrotnie większą liczbę mieszkańców niż przedwojenne kamienice.

Architektura mieszkaniowa czasów PRL-u

Po II wojnie światowej Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej kierował Państwem Polskim do 1947 roku. W tamtym czasie odbyły się wybory, które zostały sfałszowane przez aparat policyjny. Oficjalnie zapanowała doktryna komunistyczna, a od 1948 roku, według

wytycznych Józefa Stalina, państwo polskie miało się nazywać Polską Rzeczpospolitą Ludową.

Z nadejściem końca wojny padło pytanie jak odbudować miasta naznaczone piętnem zniszczeń wojennych. Czy organizm miejski powinien pozostać wierny tradycji, czy odpowiadać nowym potrzebom mieszkańców, a zatem podążać z nowoczesnym duchem czasu? Opinie na ten temat były zróżnicowane. W rezultacie, w pierwszych latach po wojnie, poza typowo historycznymi odbudowami starówek, zdołano przemycić kilka świetnych, nowoczesnych realizacji⁷. Bardzo szybko, bo już w 1949 roku, zapanował socrealizm w architekturze, zabijając tym samym zapał twórców do architektonicznych nowinek. Estetyka i funkcjonalizm modernizmu zostały odrzucone na rzecz monumentalizmu, splendoru podkreślającego potęgę państwa, a przede wszystkim form historyzujących, zazwyczaj słabej jakości. Do sztandarowych przykładów socrealizmu w Polsce należą: MDM z placem Konstytucji, Nowa Huta, dzielnica Muranów i oczywiście Pałac Kultury i Nauki.

Odejście od realizmu socjalistycznego w ZSRR zapoczątkował Nikita Chruszczow w 1954 roku, domagając się w architekturze oszczędności i typizacji. Rok później na polskiej arenie jeszcze dalej poszedł Józef Cyrankiewicz, nawołując na Ogólnopolskiej Naradzie Architektów w Warszawie do swobody w twórczości architektów, nowatorstwa, a nawet eksperymentatorstwa⁸. Te gesty, pochodzące od władzy, nakreśliły drogę do szybkiego rozwoju form nowoczesnych i przybrały formę nadrabiania

6. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 148.

7. J. Friedrich, *Problem nowoczesności w kulturze architektonicznej powojennego Gdańska*, [w:] *Niechciane dziedzictwo*, Katalog wystawy, Centrum Sztuki Łaźnia w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 33.

8. J. Friedrich, *Problem nowoczesności...*, s. 39.



zaległości za wszelką cenę.

Ustawa nacjonalizacyjna, wprowadzona w 1946 roku, zmieniła całkowicie obraz przedwojennej gospodarki w Polsce. W jej następstwie państwo przejmowało prywatne majątki, ziemię i przedsiębiorstwa i zastąpiło sektor prywatny sektorem publicznym. W kwestii architektury oznaczało to pełny nadzór władzy nad całym procesem jej powstawania, jak i późniejszego użytkowania⁹. Od tamtej pory do samego końca panowania komunizmu obowiązywała zasada przydziału kwaterunkowego mieszkań i powszechna kontrola obywateli. Aby uprzykrzyć życie społeczeństwu, rozwinęto system biurokracji do absurdalnych rozmiarów – mnożono akty prawne, które nieustannie zmieniano. Nadrzędny stał się interes państwa. Powtarzano slogany o wydajności pracy i oszczędności, które nie były respektowane, bo własność publiczną traktowano jako niczyją. Organy władzy wydawały humorystyczne rozporządzenia – jak pisał Andrzej Basista – wytyczne dotyczące ograniczania rozmów telefonicznych, zbierania zniszczonych żarówek, ponownego wykorzystywania znaczków pocztowych, racjonalnego zużycia papieru, a nawet regeneracji kalki maszynowej¹⁰.

Czasy reżimu komunistycznego nie sprzyjały architekturze. Ministerstwa odpowiedzialne za sprawy architektury, urbanistyki i mieszkalnictwa, a początkowo też odbudowę, ulegały ciągłym przemianom. Często ważne decyzje

podejmowały osoby niekompetentne, a nawet bez wykształcenia na poziomie szkoły średniej, co było wynikiem bezmyślnego rozdawania miejsc pracy. Nie wykorzystywano potencjału twórczego architektów, gdyż głównymi wytycznymi projektowania mieszkaniówki była typizacja i bezwzględne szukanie oszczędności, często przynoszące odwrotny skutek. Władza chętnie wcieliła w życie wytyczne Karty Ateńskiej, określające sposób planowania nowych zespołów mieszkaniowych, ale niestety tylko na poziomie formalnym, znacznie zubożonym, pomijając najważniejszy aspekt, czyli człowieka, dla którego ta architektura miała powstawać.

Karta Ateńska – sprawozdanie z najsłynniejszego, IV Kongresu CIAM-u, który odbył się w 1933 roku na statku płynącym z Marsylii do Aten – szybko odbiła się echem w kręgach architektonicznych na całym świecie. Spotkanie poświęcone było problematyce nowoczesnego miasta. Twórcy dokumentu – z Le Corbusierem na czele – pragnęli wydostać każdego mieszkańca z ciasnego, ciemnego, dziewiętnastowiecznego miasta, a w zamian ulokować go w dokładnie zorganizowanej i dobrze skomunikowanej strukturze miejskiej, gdzie miałby swoje higienicznie czyste mieszkanie, z dostępem do światła i zieleni, łatwym dojazdem do pracy oraz prawem do wypoczynku¹¹. Założenia Karty, poszerzone o komentarz Le Corbusiera, zostały wdrożone na całym świecie po II wojnie światowej. Grzegorz Piątek, kurator

9. A. Basista, *Betonowe dziedzictwo*, Warszawa-Kraków 2001, s. 12.

10. Tamże, s. 34.

11. P. Biegański, *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1979, s. 438.



wystawy *Varsovie Radieuse. Powrót Le Corbusiera za Żelazną Bramę*, zorganizowanej w ramach programu LeCorbusYear, słusznie określa genezę warszawskiego osiedla Za Żelazną Bramą jako wprowadzenie w życie założeń Karty Ateńskiej, a samo osiedle określa jako „na wskroś corbusierowskie”¹². W 1925 roku „Corbu” ogłosił *Plan Voisin*, w którym nawoływał do zburzenia najbardziej zabudowanych i zatłoczonych dzielnic Paryża, pozostawiając zaledwie najcenniejsze zabytki architektury sakralnej, które znalazłyby się w sąsiedztwie



9

dwustumetrowych wieżowców oraz niższych bloków mieszkalnych. Wówczas traktowano wizję Le Corbusiera jedynie jako teoretyczną nowinkę, ale już 20 lat później zniszczenia wojenne wymusiły nowe podejście do sprawy planowania miast, tak aby przeciwdziałać niedoborom mieszkaniowym. Był to czas, kiedy racjonalne wytyczne Karty Ateńskiej zyskały ogólne poparcie w praktyce

architektoniczno-urbanistycznej po obu stronach Żelaznej Kurtyny.

„Oczyszczony” teren po tzw. Małym Getcie w Warszawie był idealnym miejscem do wdrożenia idei Le Corbusiera,

których jemu samemu nigdy nie było dane urzeczywistnić. Osiedle Za Żelazną Bramą zostało wybudowane w latach 1965-1972, kiedy na Zachodzie modernizm praktycznie się skończył. Z kolei w Polsce Ludowej był to dopiero początek najbardziej masowego, uprzemysłowionego i jak najtańszego budownictwa mieszkaniowego na nieporównanie większą

skalę niż w poprzedniej dekadzie. Socjalistyczna doktryna aprobowana szczególnie ostatni 95. punkt w zapisie Karty Ateńskiej: „Interesy prywatne będą podporządkowane interesom zbiorowości”¹³. Projektantom osiedla Za Żelazną Bramą: Andrzejowi Skopińskiemu, Jerzemu Czyżowi i Janowi Furmanowi przyświecały inne wartości niż np. jedenaście metrów na osobę¹⁴. Realizatorzy pragnęli wcielić w nowo

10

12. G. Piątek, Broszura wystawy, *Varsovie Radieuse. Powrót Le Corbusiera za Żelazną Bramę*, s. 4.

13. Cyt. Za: Karta teńska, [w:] P. Bieganski, *U źródeł...*, s. 458.

14. Norma przypadająca w mieszkaniu na osobę, ustalona przez Władysława Gomułkę, za: „Życie Osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, 1959, nr 3/4 (184-185).



powstające osiedle koncepcję CIAM-u i samego Le Corbusiera, aby nowemu, powojennemu społeczeństwu żyło się lepiej, na miarę nowoczesnych czasów. Zgodnie z projektem jednostki mieszkaniowe miały być otoczone terenami zielonymi z miejscami „użytku publicznego”, gdzie mieszkańcy mogliby wspólnie spędzać czas, z wszelkiego rodzaju usługami w postaci ciągów sklepowych w blokach, miejscami do spotkań mieszkańców w budynkach i na terenie osiedla, a także z wyjątkowo nowocześnie, jak na owe czasy, urządzonymi mieszkaniami. Same bloki częściowo wzorowane były na samej Jednostce Marsylskiej. Niestety, projektanci musieli zrezygnować z wielu udogodnień, jak chociażby balkony – niezwykle ważne od strony estetycznej i funkcjonalnej dla Bloku Marsylskiego – gdyż władza,

a konkretnie wicepremier Julian Tokarski nie wyraził zgody na ich budowę. Zasugerował on również, zwiększenie liczby budynków osiedla do 19 szesnastokondygnacyjnych i pięciu jedenastokondygnacyjnych¹⁵. Ponadto

z powodu minimalizacji kosztów architekci zmuszeni byli do przeprojektowania mieszkań, w wyniku czego powstały „ślepe kuchnie”, co było częstą praktyką budowlaną końca lat sześćdziesiątych. Jednak twórcom osiedla Za Żelazną Bramą udało się wdrożyć w Polsce Ludowej główną ideę Le Corbusiera

– budowę od podstaw, na tak ogromną skalę, osiedla mieszkaniowego z wysokimi blokami, rozmieszczonymi w dużych odległościach od siebie, aby wytworzyły się między nimi tereny zielone, dające mieszkańcom świeże powietrze i dostęp promieni słonecznych. Wpływ reżimu na wygląd architektury mieszkaniowej był w zasadzie nieograniczony. Architekci byli niemal bezradni, gdyż system

odgómie i skutecznie regulował cały proces budowlany. Na przykład wynagrodzenie architekta zależało od kubatury, którą wyprodukuje. Nie liczyła się innowacyjność ani jakość projektu, ale ilość metrów sześciennych oddanych do realizacji. Tłumaczy to, dlaczego większość polskich bloków



12

15. M. Fryze, *Próba analizy osiedla Za Żelazną Bramą w Warszawie*, „Artfex”, nr. 11, 2009, s. 52.



11



13

wygląda tak samo. Architekci, którzy wyłamywali się ze schematu typizacji, nie tylko zniechęcali do siebie władzę, ale dodatkowo mniej zarabiali. Były od tego oczywiście odstępstwa i tutaj należy wymienić Osiedle Tysiąclecia Henryka Buszki i Aleksandra Franty z blokami o różnej wysokości oraz w formach charakterystycznych kukurydzy. Dodatkowo na szczególne wyróżnienie zasługuje wrocławskie osiedle przy Placu Grunwaldzkim Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, jako konsekwentnie wzniesiony kompleks z surowego betonu, którego elewacje z prefabrykowanych elementów potraktowane zostały niezwykle rzeźbiarsko, odstupując od monotonii większości polskich blokowisk. Niestety, ciekawa forma nadana tym osiedlom nie przesądziła o komforcie mieszkań, które pozostały niewygodne i małe, tak jak większość w polskich blokowiskach.

Dla wielu odbiorców estetyki blokowisk zmorą była, jest i zapewne będzie, wielka płyta. Budynki wznoszono z surowego betonu lub z wielkoformatowych prefabrykowanych okładzin. W Polsce po raz pierwszy została zastosowana w latach pięćdziesiątych w Nowej Hucie na Osiedlu Hutniczym. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była już królującym prefabrykatem, konsekwentnie zachwalanym przez propagandę jako recepta na mieszkania wygodne i piękniejsze¹⁷. Osiedle Przymorze w Gdańsku, przy budowie którego zastosowano wielką

płytę, miało być przykładem wdrożenia zmian jakościowych dzięki nowym technologiom, jak produkcja elementów na miejscu budowy. Projekt Przymorza powstał dzięki konkursowi ogłoszonemu przez SARP. Autorem wybranej koncepcji był Tadeusz Różański.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powstało siedem bloków na Przymorzu Wielkim i jeden w Nowym Porcie. Najdłuższy, przy ul. Obrońców Wybrzeża, ma 860 m długości. Falowce, z charakterystycznymi załamaniem fasad przypominającymi fale, ustawione są równolegle do siebie. Mają ograniczoną liczbę klatek schodowych i jedynie poprzez zewnętrzne galerie można się dostać do mieszkań. Same lokale są bardzo niewygodne, zbyt małe, projektowane zgodnie z ówczesnymi normatywami z początku lat siedemdziesiątych, kiedy budowano na największą skalę¹⁸. Gdańskie galeriowce są niewątpliwie ciekawym i oryginalnym pomysłem na poziomie formalnym. Za zaletę osiedli można uznać przestronność, jednak bardzo słaba jakość wykonania, nefunkcjonalność, jak też przytłaczająca wielkość przesądza o ich negatywnym odbiorze przez mieszkańców.

16. F. Singer, *Żle urodzone*, Kraków 2012, s. 217.
17. A. Wołodźko, *Przekłeta utopia? Le Corbusier wcielony (w Gdańsku...)*, [w:] *Niechciane dziedzictwo...*, s. 56.
18. D. Kucharczyk, *Powojenna architektura mieszkaniowa w Gdańsku na przykładzie osiedla Przymorze*, [w:] *Trwałość, Użyteczność, Piękno*, red. A. Zabłocka-Kos, Wrocław 2011, s. 119.



Należy również zwrócić uwagę na polski odpowiednik, a nawet cytaty Jednostki Mieszaniowej Le Corbusiera – katowicką Superjednostkę Mieczysława Króla. Kolosalny, 15 piętrowy blok mieszkalny z 772 mieszkaniami miał problemy od samego początku budowy. Król musiał zmagać się z pracą polskiego architekta tamtych czasów. Dlatego liczyła się pomysłowość. Architekt przez niedobór wind zmuszony był do opracowania wewnętrznego systemu ich użytkowania. Do dziś zatrzymują się one co trzy piętra i w dalszym ciągu uczą cierpliwości mieszkańców „Superbloku”. Problemem była również kwestia parkingów, gdyż władza zwierzchnia wspańałomyślnie przewidziała na ten cel cztery miejsca parkingowe dla ok. czterech tysięcy mieszkańców. Po długiej walce architekt otrzymał zgodę na wykorzystanie podziemi i w ten sposób powstał parking na 240 samochodów. Kuchnie bez okien, doświetlane pośrednio, nie miały nic wspólnego z projektem Króla, były wynikiem wytycznych planów oszczędnościowych¹⁹. Superjednostka, daleka od idei perfekcyjnej „maszyny do mieszkania”, po zakończeniu realizacji cieszyła się ogromnym zainteresowaniem. Do dzisiaj dość chętnie szukają tu mieszkania studenci i cudzoziemcy ze względu na niską cenę.



15

Należy pamiętać, że pomimo czasów reżimu, całkowicie niesprzyjającemu rozwojowi dobrej architektury, były przemyślane przez twórców ciekawe, co więcej, heroiczne rozwiązania i projekty. Najbardziej szandarową koncepcją są Sady Żoliborskie w Warszawie Haliny Skibniewskiej z 1961 roku, uchodzące za najpiękniejsze osiedle czasów PRL-u. Architekt wykorzystwała teren sadów, nie pozwalając na wycięcie drzew. Modernistyczne, białe bryły budynków harmonijnie wtapiają się w zieleni, dzięki prawidłowemu odczytaniu intencji Le Corbusiera. Skibniewska bardzo poważnie traktowała przyszłego odbiorcę swojej architektury. Funkcjonalizmowi nadała rys zindywidualizowany, aby mieszkańcy czuli przynależność do swego osiedla, wyjątkowo dokładnie wykonanego w detalach. Co więcej, niecodziennym rozwiązaniem były mieszkania pomyślane specjalnie dla niepełnosprawnych²⁰. Realizatorka twierdziła: „Wydaje mi się tym bardziej ważne, że współczesne budownictwo stosując powielone technologie łatwo może prowadzić do całkowitej anonimowości. Wyróżnikiem sadów Żoliborskich jest ich układ przestrzenny oraz prawdziwe sady otaczające budynki...”²¹ Trzeba jednak pamiętać o wysokiej pozycji Skibniewskiej w ówczesnym państwie polskim – była kilkakrotną posłanką na sejm oraz wicemarszałkiem sejmu w latach 1971-85. Możliwości, jakie przed nią otworzyły zajmowane posady świetnie wykorzystwała dla realizacji własnych pomysłów architektonicznych.

19. F. Singer, *Żle urodzone...*, s. 153.

20. T. P. Szafer, *Współczesna architektura polska*, Warszawa 1988, s. 96.

21. H. Skibniewska, za: T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Działalność lat 1971-1975*, Warszawa 1979, s. 11.



16

Niestety, Sady Żoliborskie, czy inna realizacja Skibniewskiej – Osiedle Szwoleżerów, należały do odosobnionych. Problem anonimowości i niemożności identyfikacji z otoczeniem był i jest nierozdzielny z pojęciem blokowiska. Moderniści, z Le Niestety, Sady Żoliborskie, czy inna realizacja Skibniewskiej – Osiedle Szwoleżerów, należały do odosobnionych. Problem anonimowości i niemożności identyfikacji z otoczeniem był i jest nierozdzielny z pojęciem blokowiska. Moderniści, z Le Corbusierem na czele, chcieli poprawić warunki życia każdego obywatela, lokując go w wielkim bloku z betonu, w identycznym mieszkaniu jak mieszkanie jego sąsiada. Nie należy jednak mylić pojęcia standardu tożsamego z ujednoliceniem ze standardem w pojęciu Le Corbusiera, czyli stałym elementem rzeczy, przejawem dążenia do perfekcji całej myśli ludzkiej. Tak samo należy rozumieć bezlitośnie krytykowaną „maszynę do mieszkania” – nie jako przykład dehumanizacji, ale jako skrupulatne, perfekcyjne wykończenie domu, precyzyjnie przemyślane, jak przy konstruowaniu maszyny. Błędnym okazał się naiwny pogląd, iż forma budynku, osiedla sama zrodzi jego wartościową treść, że mieszkańcy wykształcą w sobie, dzięki przemyślanej architekturze, właściwe zachowanie i sposób bycia²². Niestety w Polsce komunistycznej, ale i wszędzie

tam, gdzie powstawały blokowiska, skupienie ogromnej liczby ludności na względnie niewielkiej powierzchni, częste oddalenie od miejsc pracy, nienadążająca za budownictwem infrastruktura, słaby jakościowo budulec, monotonia krajobrazu, niegenerowały pozytywnych postaw obywatelskich. W przeważającej większości mieszkania były zbyt małe, z niskim standardem, niefunkcjonalne, słabo wykonane, co z biegiem czasu zmieniało się tylko na gorsze, do tego stopnia, że w latach osiemdziesiątych, szukając oszczędności, oddawano mieszkania z niewykończonymi podłogami, z wyposażeniem, zredukowanym do minimum.



17

22. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 10.



18

Sytuacja osiedli mieszkaniowych na Zachodzie

Osiedla mieszkaniowe, takie jak Bródno, Wrzeciono, czy Jelonki nie należą według opinii publicznej do wymarzonych miejsc na poszukiwanie lokum. Ich przyszłość jest jednak pewna – pozostaną w krajobrazie miasta. Mimo że wiele osób ucieka do nowych osiedli lub na przedmieścia, to znienawidzone blokowiska w Polsce wcale nie świecą pustkami. Nie spotka ich raczej los jednego z najśłynniejszych osiedli mieszkaniowych świata, przez które architektura modernistyczna dokonała swego żywota 15 lipca 1972

o godz. 15.32, a przynajmniej jest to symboliczna data jej końca. Stało się to w St. Louis w stanie Missouri, kiedy Osiedle Pruitt-Igoe, a raczej kilka z jego wielkoapartmentowych bloków zostało potraktowane dynamitem. Najwidoczniej Afroamerykańskim mieszkańcom tych bloków nie udzieliły się racjonalne dobra owej architektury i bez żadnych skrupułów bezczęścili i dosłownie dewastowali swoje



19

mieszkania oraz mury budynków²³. Historia Pruitt-Igoe jest skomplikowana, ponieważ wzniesione zostało w latach 1952-57 przez Minoru Yamasakiego na slumsach, z przeznaczeniem na getto dla murzynów. Co ciekawe, osoby które spędziły tam dzieciństwo i młodość, mówią o najszcześniejszych momentach

ich życia, bo dzięki Pruitt-Igoe miały dostęp do cywilizacji i takich udogodnień jak własne łóżko. W tym miejscu wydaje się słuszną tezę, że chociaż PRL-owskie osiedla nie miały wiele wspólnego z humanizmem, to mieszkali w nich wszyscy, bez względu na zamożność i status

społeczny. Segregacja rasowa, dla której stworzono Pruitt-Igoe, była głównym powodem jego klęski.

Osiedle Yamasakiego to przykład najbardziej drastycznej historii osiedla mieszkaniowego, choć w Europie zdarzały się podobne przypadki np. we Francji, dawnym NRD czy Wielkiej Brytanii. W Polsce nigdy nie podjęto tak drastycznych kroków z jednego głównego powodu – polskie



20

blokowiska są nadal zamieszkiwane. Na Zachodzie zaś wielkie osiedla wyludniają się. Miasto Halle-Nuestad



we wschodnich Niemczech, wybudowane od podstaw w latach sześćdziesiątych specjalnie dla klasy robotniczej, po upadku bloku komunistycznego utraciło jedną-trzecią mieszkańców²⁴. Inny niemiecki przykład to Osiedle Grünau w Lipsku, które planowane na 100 tysięcy mieszkańców, w 2009 roku zasiedlone było jedynie przez ok. 45 tysięcy, dlatego wyburzono jego sporą część²⁵. Blokowiska na Zachodzie są najczęściej zamieszkiwane przez ludzi starszych, obawiających się zmiany lokalu. Młodszy i lepiej sytuowani finansowo mieszkańcy uciekają, a pozostaje tzw. lumpenproletariat. We francuskim Nantes oddano do częściowego wyburzenia czterotysięczne blokowisko Haut

de Lievre. Wybudowane w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, początkowo cieszące się dużym zainteresowaniem dzięki najnowocześniejszym ówczesnie standardom, parę lat później stało się miejscem zamieszkania imigrantów i bezrobotnych, obdarowanych przez państwo francuskie bezpłatnymi mieszkaniami²⁶. Podobny los spotkał dzielnicę Bijlmer w Amsterdamie, utworzoną z długich, położonych wśród zieleni bloków, od lat osiemdziesiątych cieszącą się złą sławą jako getto imigrantów.

Na Zachodzie praktyka wznoszenia ogromnych osiedli zakończyła się już na początku lat sześćdziesiątych, kiedy zaczęto wycofywać postulaty Karty Ateńskiej²⁷. W Polsce nie było jednak innej alternatywy budowlanej. W latach siedemdziesiątych wznoszono osiedla z wielkiej płyty, gdyż cały czas było duże zapotrzebowanie na mieszkania. Reżim, którego największą zbrodnią był totalitaryzm, w kwestii mieszkalnictwa wprowadził bardzo niskie standardy, kontrolę nad całym procesem budowlano-projektowym oraz przydziałem kwaterunkowym, a także zbyt daleko idącą typizacją przestrzeni miast. Posuwając dalej rozważania, ośmielę się jednak stwierdzić, że system ten przy wszystkich swoich wadach wziął na siebie ciężar owych trudnych czasów, jak i krytykę trwającą do dzisiaj, czasami niesłuszną. Le Corbusier zmienił kierunek rozwoju miasta pod względem wizualnym, a przede wszystkim funkcjonalnym, próbując zaradzić problemom narastającym w miastach od czasów średniowiecza.

23. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna...*, s. 9.

24. J. Wenzel, *Dlaczego modernizm przestał być nowoczesny?* [w:] *Niechciane dziedzictwo...*, s. 71.

25. M. Kądziera, *Jaka przyszłość czeka wielkie osiedla mieszkaniowe?*, „Architektura & Biznes”, dostęp z dnia 01. 2013, s. 34.a

Praktyka architektoniczna ostatniego dwudziestolecia w wolnej Polsce

Zmiany ustrojowe, jakie zaszły w Polsce w 1989 roku, odejście od finansowania przez państwo mieszkalnictwa oraz odgórnej kontroli nad nim miały niebagatelny wpływ na polską architekturę lat dziewięćdziesiątych, a także budownictwo dzisiaj powstające. Po 1989 roku nastąpiło pewnego rodzaju załamanie się budownictwa mieszkaniowego. Prywatyzacja części gospodarki narodowej spowodowała zmniejszenie się zamówień państwowych, które były następstwem systemu nakazowo-rozdziałczego. Nowy system rynkowy spowodował wzrost dostępności gruntów przeznaczonych pod nowe budowy. Sytuacja ekonomiczna w pierwszych latach wolności rynkowej miała charakter nierzetelnego wykonawstwa, niskiej kultury procesu inwestycyjnego, a luki prawne nie zabezpieczały interesów stron²⁸.

Początek lat dziewięćdziesiątych w wolnej Polsce dla formy architektonicznej był okresem eksplozji postmodernizmu. Na zachodzie narodził się on po 1970 roku, jako zaprzeczenie modernizmu. Postmodernizm zakładał różnorodność wypowiedzi architektonicznej, nawiązanie do historyzmów, zainteresowanie lokalną architekturą, a nawet wprowadzał swego rodzaju żart i ironię. W Polsce ostatnie lata reżimu to ciągle czas utrudnionego kontaktu z Europą

Zachodnią i Stanami Zjednoczonymi, przy jednoczesnej żywej wymianie z Bliskim Wschodem, gdzie państwo umożliwiło pracę architektom. Doświadczenie przywiezione z Syrii, Algieru, Kuweytu miało ogromny wpływ na praktykę budowlaną po 1989 roku²⁹. Przy wznoszeniu gmachów, najczęściej



22

publicznych, w nowych technologiach budowlanych, za najważniejsze postulaty obrano wpisanie danego obiektu w kontekst historyczny albo skonstrastowanie go z architekturą modernistyczną (jeśli nowa budowla z nią sąsiadowała), malowniczość elewacji, czyli fasadowość, bez troski o całą bryłę budynku. Akcentowano lokalność, poszukiwano

26. www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,3665600.html, dostęp z dnia 18. 04. 2013.

27. A. Basista, *Betonowe dziedzictwo...*, s. 121.

28. G. Wojtkun, *Polityka mieszkaniowa, mieszkalnictwo, architektura i architektki – relacja ciągle niedoskonała?*, „Przestrzeń i Forma” 2009., nr. 12, s. 125.

29. Ł. Stanek, *Postmodernizm jest prawie w porządku*, Warszawa 2012, s. 8.



regionalizmów, chłonięto zachodnią technologię, czasami w sposób nieprzemyślany. Sztandarowymi budynkami polskiego postmodernizmu są Galeria Dominikańska oraz Dom Towarowy „Solpol” we Wrocławiu, Zespół Atrium w Warszawie, czy budynki Marka Budzyńskiego, takie jak siedziba Sądu Najwyższego w Warszawie. W kwestii architektury mieszkaniowej nowy system został w pełni opanowany przez praktykę developerską,

23 nastawioną na ilościowy zysk przychodów danej firmy, zbyt często traktującą architekturę jako element uboczny. Developerzy stosują przemyślane chwyt marketingowe, aby nakłonić potencjalnego nabywcę do zakupu nowego mieszkania bądź domu. Najważniejszym problemem, który pojawił się wraz ze zmianą ustroju jest niekontrolowany żadnym prawem urbanistyczno-budowlanym rozrost osiedli mieszkaniowych, otaczających duże miasta, bez wystarczającej infrastruktury

w postaci dróg i chodników oraz wszelkiego rodzaju usług niezbędnych w organizmie miejskim. W kwestii estetycznej nowe osiedla powstają według woli ich twórców, którzy w przeważającej większości nie posiadają wykształcenia architektonicznego, a zatem nowo powstający krajobraz jest nieprzemyślany i wywołuje dysharmonię estetyczną³⁰. Powstające osiedla charakteryzują się monofunkcyjnością, a zamieszkujące je wspólnoty są homogeniczne. Sami mieszkańcy (domów jednorodzinnych) preferują formy odwołujące się do dawnego dworu polskiego, a zatem niezbędny jest spadzisty dach, portyk kolumnowy – wybudowany najczęściej niezgodnie z proporcjami i detalem oraz garaż, uwidoczniiony w fasadzie domu.

Wnioski

Modernizm poniósł klęskę, ale my wciąż żyjemy pośród pozostałości epoki Karty Ateńskiej. Dzisiejsze miasta, mimo swych historycznych korzeni, są naznaczone piętnem modernizmu. Zapożyczono samą jego formę, daleką od oryginału, bez niezbędnych treści. Le Corbusier, jak można sądzić, nigdy by się nie podpisał pod takim osiedlem jak warszawskie Bródno, nie wyraziłby zgody na mieszkania ze wspólnymi łazienkami na piętrze, bo takie również budowano, szukając oszczędności. Niewątpliwie reżim komunistyczny ponosi winę za dehumanizację polskich

osiedli, które projektowano zbyt duże, bez możliwości tworzenia małych, spółdzielczych wspólnot mieszkalnych, dbających o swoją przestrzeń. Ważna jest także kwestia nieporównywalnych środków pieniężnych przeznaczonych na mieszkaniówkę na Zachodzie. W żadnym kraju zachodnim blokowiska nie przybrały tak wielkiej skali jak u nas, ponieważ wzorce zaczerpnięte z Karty Ateńskiej znacznie wcześniej zaczęto tam wycofywać. Z drugiej strony, przy całej bezdyskusyjnej krytyce systemu totalitarnego, taki sposób budowania wydawał się niezbędny, zważywszy na głód mieszkaniowy, spowodowany wojną i migracjami ludności do miast. Ówczesnego państwa, wyniszczonego konfliktem zbrojnym, nie było stać na inną formę mieszkalnictwa, a tym bardziej samych obywateli. W pewnym sensie PRL wziął na siebie ciężar ówczesnego problemu. Trzeba także pamiętać, że modernizm pozostawił po sobie całą gamę logicznych, wyjątkowo pomocnych rozwiązań, na które dzisiaj nie zwracamy uwagi. Bez przewidywania potrzeb i planowania urbanistycznego w miastach panowałby chaos, mający swe korzenie w dziewiętnastowiecznym mieście³¹. Le Corbusier miał idealistyczne podejście do architektury, które po zweryfikowaniu, nie było do końca prawidłowe, ponieważ nie jest możliwym przewidzenie wszystkich potrzeb jednostek. Z kolei dzisiejsze czasy charakteryzuje kompletny brak idealizmu przy planowaniu przestrzeni miejskich, jak również brak jakiegokolwiek świadomości i wiedzy. Czas pokaże do czego doprowadzi brak choćby częściowej ingerencji państwa we wspólną przestrzeń.

30. D. Mantey, *Podwarszawskie osiedla – głos w dyskusji nad chaotycznym rozrostem stolicy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, tom LVI, zeszyt 2/2011, Warszawa, s. 39.

31. G. Piątek, J. Trybuś, *Lukier i mięso. Wokół architektury w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 205.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. O. i Z. Hansen, *Osiedle Przyczółek Grochowski*, Warszawa, łączna dł. 1,5 km.
- Il. 2. Le Corbusier, *Villa Savoye- Poissy* koło Paryża 1929-30.
- Il. 3. Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marsylia, 1947-52.
- Il. 4. Le Corbusier, *Unité d'Habitation*.
- Il. 5. Le Corbusier, fotografia, za : http://thedisplacedcity.files.wordpress.com/2012/08/le_corbusier2.jpg, dostęp z dnia 13.09.2013.
- Il. 6. Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, projekt trzy-milionowego miasta, 1922
- Il. 7. L. Rudniew, *Pałac kultury i nauki*, Warszawa, 1952-1955.
- Il. 8. *Karta ateńska*, 1933.
- Il. 9. A. Skopiński, J. Czyż i J. Furman, *Osiedle Za Żelazną Bramą*, połowa I. 80. XX wieku.
- Il. 10. J. Grabowska-Hawrylak, *Osiedle przy Placu Grunwaldzkim*, Wrocław.
- Il. 11. M. Król, *Superjednostka*, Katowice, 1967-1972.
- Il. 12. J. Grabowska-Hawrylak, *Osiedle przy Placu Grunwaldzkim*, Wrocław, 1967-1975.
- Il. 13. J. Grabowska-Hawrylak, *Osiedle przy Placu Grunwaldzkim*, Wrocław.
- Il. 14. T. Różański, D. Olędzka i J. Morek, *Falowiec przy ul. Obrońców Wybrzeża*, Gdańsk, dł. 860 m, 1970-1973.
- Il. 15. M. Król, *Superjednostka*, Katowice.
- Il. 16. H. Skibniewska, *Osiedle Sady Żoliborskie*, lata 60. XX wieku, Warszawa.
- Il. 17. H. Skibniewska, *Osiedle Sady Żoliborskie*.
- Il. 18. *Profesor Halina Skibniewska, fotografia*, za: <http://bi.gazeta.pl/im/4/9504/z9504504Q,Prof--Halina-Skibniewska.jpg>, dostęp z dnia 13.09.2013.
- Il. 19. M. Yamasaki, *Pruitt Igoe*, St. Louis, 1952-55, wyburzenie 1972.
- Il. 20. M. Yamasaki, *Pruitt Igoe*, St. Louis.
- Il. 21. *Osiedle Grünau*, Lipsk, lata 80. XX wieku.
- Il. 22. W. Jarząbek i zespół, *Dom Towarowy „Solpol”*, Wrocław, 1993-1994.
- Il. 23. *Galeria Dominikańska*, Wrocław, 2001.



MIASTO (NIE)IDEALNE.

12-28. 04. 2013.

Wystawa zorganizowana przez Galerię 1, Wydział Artystyczny UMCS
i Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

O wystawie rozmawiają kuratorzy: Iza Bartkowiak, Dagmara Jędrzejewska, Marcin Lachowski i przedstawiciele redakcji ARTykułów: Maria Olejarnik i Jacek Jaźwierski. Rozmowa miała miejsce 17 maja 2013.





Jacek Jaźwierski: Wystawa jest efektem niecodziennej współpracy. Skąd wziął się pomysł i jak doszło do jej zorganizowania?

Marcin Lachowski: Pomysł na organizację wystawy wziął się z rosnących ambicji Galerii 1, chęci wyjścia poza uczelnię, znalezienia nowej publiczności, wypróbowania innej przestrzeni wystawienniczej, słowem zrobienia czegoś nowego, przełamującego rutynę pracy studenckiej galerii.

Dagmara Jędrzejewska: W Galerii 1 planowaliśmy zrobić wystawę Grzegorza Więcka, absolwenta Wydziału Artystycznego UMCS, który tworzy fotorealistyczne obrazy o tematyce miejskiej. Przyszedł nam do głowy pomysł, żeby zrobić wystawę o tematyce miejskiej, ale obejmującą szersze grono młodych twórców, studentów wydziału. Na marginesie dodam, że Więcek był jedynym absolwentem, który wziął udział w wystawie Miasto (nie)idealne, pozostali uczestnicy to studenci.

ML: Nawiązaliśmy współpracę z Wydziałem Artystycznym i wspólnie z prof. Sławomirem Tomanem ustaliliśmy warunki. Zobowiązaliśmy się do zorganizowania wystawy, przede wszystkim poprowadzenia działań kuratorskich, a studenci wydziału do dostarczenia prac. Dogadaliśmy się także z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk

Pięknych, które zgodziło się odstąpić nam swoją przestrzeń wystawienniczą przy Lipowej 13.

Iza Bartkowiak: Wybraliśmy tytuł wystawy, Miasto (nie)idealne, i ogłosiliśmy konkurs skierowany do studentów Wydziału.

JJ: Jak duże było zainteresowanie projektem wśród młodych artystów?

DJ: Otrzymaliśmy około 50 zgłoszeń...

JJ: W takim razie selekcja nie mogła być łatwa.

ML: Pozwolę sobie opowiedzieć historię, która miała miejsce podczas wyboru prac. Wiadomo, zebrało się jury: Iza Bartkowiak, Sławek Toman, no i ja, i jako że podjęcie ostatecznych decyzji nie było takie proste, oznaczaliśmy prace plusami, minusami i znakami zapytania. Nie było z nami Dagmary. Przekazaliśmy jej więc reprodukcje prac z naszymi uwagami, żeby mogła się wypowiedzieć. Kiedy spotkaliśmy się po raz kolejny, Dagmara pokazała nam swój wybór i okazało się, że na dobrą sprawę nie ma czego oglądać – zostawiła może 5 prac!

IB: Tak, Dagmara odrzuciła najwięcej prac.

DJ: Odrzuciłam większość tego, wobec czego mieliście wątpliwości, plus wszystko to, co mi nie odpowiadało.

Maria Olejarnik: Jakimi kryteriami kierowaliście się dokonując wyboru?

DJ: Interesował nas przede wszystkim sposób interpretacji tematu, siła przekazu, oryginalność, ale też jakość wykonania.

ML: Tak się składa, że początkowo oglądaliśmy tylko zdjęcia, i po obejrzeniu samych prac trzeba było niektóre sądy zweryfikować.

MO: Wiemy już, że temat wystawy podsunęły Wam obrazy Więcka, ale właściwie dlaczego uznaliście miasto za najlepszy pomysł?

DJ: Bo to po prostu ciekawy, nośny treściowo i artystycznie temat.

IB: Pierwotnie myśleliśmy raczej o mieście w relacji do jego mieszkańców: Człowiek miasto – miasto człowiek, ale ostatecznie postanowiliśmy zaproponować znacznie szerszy problem.

JJ: Na czym polega specyfika organizowania wystaw tematycznych? Myślicie, że temat ułatwia artystom zadanie, czy może nieco ich ogranicza?

IB: Wydaje mi się, że przede wszystkim temat stanowi konkretne kryterium, które pomaga w selekcji prac, choć z drugiej strony narzuca pewne ramy, których trzeba się trzymać, a wiadomo, w sztuce nie zawsze można pozostać w granicach, także tematycznych.

DJ: Jednak nasz temat niby był zamknięty, ale równocześnie na tyle pojemny, że, jak sądzę, nie stanowił uciążliwego ograniczenia ani dla twórców, ani dla nas.

IB: Dodatkowo pozostawiliśmy sobie furtkę w postaci tego „nie” ujętego w nawias.

JJ: Skąd więc taka jednostronna interpretacja tematu? Przeważająca większość prac pokazywała miasto nieidealne, i to niekiedy z silnym akcentem na owo „nie”. Czy taka była koncepcja kuratorska, czy po prostu większość prac miała taki charakter?

DJ: Nadesłane prace faktycznie w większości pokazywały miasto nieidealne.



ML: Myślę, że ogromną rolę odegrał list intencyjny napisany przez nas i skierowany do studentów wydziału. Była w nim mowa o różnych odniesieniach do przedstawień miasta w sztuce dwudziestowiecznej, choć zaznaczyliśmy dwa główne nurty: pierwszy, powiedzmy o proveniencji konstruktywistycznej, miasta utopijnego i drugi, poddający krytyce zastany porządek, odwołujący się do strategii dadaistycznych. Staraliśmy się zachować pewną równowagę, choć akcentowaliśmy raczej napięcia, dynamikę przemian tego typu wyobrażeń.

JJ: Czyli przynajmniej po części sami odpowiadacie za tę krytyczną postawę.

MO: Prawdę mówiąc, idąc na wystawę spodziewałam się jeszcze większej krytyki miasta. To „nie” wydawało mi się celową, kuratorską prowokacją. Zobaczyłam jednak wiele prac poszukujących pewnej estetyki w mieście, na przykład zdjęcia Jowity Paszko czy Katarzyny Nikitenko, pokazujące uporządkowane, estetyzujące kadry. Krytyki żadnej nie dostrzegam też w pracach Wojciecha Łysiaka – jest w nich jakaś refleksja nad miejskim mikro- i makroświatem. Myślę, że to dobra przeciwwaga dla tej dominującej negacji.

ML: Prace Paszko, ale i Więcka, wyrażają pewien eskapizm – ucieczkę od miasta. Trzy prace Paszko podpisane *Bez tytułu* ...

IB: ... początkowo miały tytuły: *Z boku, Z góry, Z dołu* ...

ML: ... przedstawiają różne ujęcia: nieba, trawnika, fragmentów architektury, ale są tak skadrowane, że zbliżają się do płaskich, abstrakcyjnych, „malarskich” kompozycji, wykonanych jednak za pomocą aparatu fotograficznego. Odwrotnie fotorealistyczne obrazy Więcka, również przedstawiające pewne oddalenie od miejskiego zgiełku, akcentują wyrazistość detalu, precyzję przedstawienia portretowego modelu. Przypominając złudzenie fotograficznego kadru, są starannie opracowanymi studiami malarskimi.

Zgodzę się natomiast z Marysią, że zdjęcia Katarzyny Nikitenko to poszukiwanie ciekawych kompozycyjnie ujęć w krajobrazie miasta, szczególnie fotografia, także bez tytułu, pokazująca fragment wieży Eiffla. To kompozycja wręcz abstrakcyjna.

JJ: Ale miasta idealnego na wystawie nie było.

MO: Zdaje się, że nie. Faktycznie sporo było krytyki, na przykład Alicji Pulik *Miasto nieidealne*, pokazujące ulicę

zredukowaną do samych reklam, które nas zalewają.

IB: Również obraz Marcina Proczka *Blokowisko*. Myślę, że ta praca szczególnie ma w sobie dużo goryczy. Bloki z osiedla Słowackiego w Lublinie otoczone siatką – miasto stało się klatką.

DJ: Studenci pokazali miasto jako nieidealne, mimo, że tworzymy przecież miasto po to, by żyło się nam lepiej.

MO: Były też prace niejednoznaczne. Moim zdaniem ciekawym obiektem są wykonane z wosku *Betony* Mikołaja Kowalskiego. Są dekoracyjne, mają ciekawą fakturę i kolorystykę, a przedstawiają naturalnych rozmiarów betonowe płytki chodnikowe, które tworzą geometryczną kompozycję abstrakcyjną. Powiesiliście je obok *Blokowiska* Proczka sugerując, że to kolejna odsłona „betonowego miasta”. Tymczasem *Betony* wchodzi z *Blokowiskiem* w swoisty dialog, ujawniają swoistą estetykę miasta, która oczywiście może się podobać lub nie.

ML: Zestawienie obok siebie prac z podobnym motywem, ujętych jednak w innych mediach i konwencjach, nie miało prowadzić do sugerowania analogii, czy podobieństw – raczej przeciwnie, wystawa sama w sobie, w naszej intencji, miała tworzyć pewną dramaturgię, wpisana

w tytuł ekspozycji. Podobne inspiracje, tematy, określające charakter poszczególnych prac, były przedstawiane w bardzo różny sposób – wystawa pokazała szerokie spektrum odniesień do tematyki miejskiej. Kierując się pewnym porządkiem określonych typów przedstawień (eksponowanych na poszczególnych ścianach galerii) chcieliśmy także podkreślić dzielące je, zasadnicze różnice, nieustannie przywołując dwuznaczność tytułu wystawy: (nie)idealne.

JJ: Jedną z najlepszych prac na wystawie był obraz *Trash beauty* Rafała Czepińskiego, z czym chyba wszyscy się zgodzimy. Przedstawiona ściana chyba faktycznie istnieje?

ML: Rzeczywiście wygląda znajomo i bardzo przekonująco. Może być także próbą szukania piękna wśród odpadków, marginesów kultury.

JJ: Jak myślicie, łatwiej jest pokazywać tę złą i brzydką stronę miasta?

DJ: Wydaje mi się, że łatwiej, że brzydota jest w sztuce, paradoksalnie, bardziej atrakcyjna wizualnie, ale też bardziej nośna treściowo.

MO: Sztuka krytyczna jest też dzisiaj po prostu modna.





ML: Chyba rzeczywiście wywołaliśmy wilka z lasu tym listem intencyjnym.

MO: A może sami macie taki czarny obraz miasta?

IB: Nie dorabiałabym do tej wystawy zbędnej ideologii. Po prostu zaciekawieni pracami Więcka chcieliśmy zobaczyć, jak studenci podejść do tego tematu.

ML: Wystawa miała raczej charakter dydaktyczny – zarówno dla młodych kuratorów jak i artystów. Była ciekawym doświadczeniem związanym z organizacją tego typu wydarzeń, pozwoliła wykazać się obu stronom. Przy okazji, co było jednak bardzo ważnym powodem powstania wystawy, można było zobaczyć interpretację miasta (nie) idealnego przez studentów Wydziału Artystycznego. Temat ten nie od dziś frapuje artystów i warto było poznać świeże podejście do niego.

JJ: Jak radziliście sobie z ułożeniem całości i z samym wieszaniem?

DJ: W tej kwestii sporo pomógł nam szef Zachęty, Zbigniew Sobczuk.

ML: Na początku rozplanowaliśmy to ideowo, co z czym

i obok czego, tak żeby wydobyć z wystawy jakiś uporządkowany przekaz, natomiast Zbyszek pomagał nam rozwiesić wystawę technicznie, biorąc pod uwagę przestrzeń i oświetlenie.

IB: Ważnym doświadczeniem wynikającym z realizacji wystawy multimedialnej w stosunkowo niedużej galerii, było pogodzenie często sprzecznych warunków prezentacji poszczególnych prac. Taka aranżacja wymaga nieustannego poszukiwania kompromisu: dobrego doświetlenia prac malarskich, stworzenia zaciemnionej strefy dla projekcji, wreszcie regulowania dźwięku, który powinien korespondować z poszczególnymi projekcjami, ale nie powinien dominować nad całością wystawy.

DJ: Wydaje się, że cel ten został osiągnięty, bo odbiór prac był naturalny – problemy, dotyczące ekspozycji prac o różnym charakterze były „niewidoczne”.

MO: Jak oceniacie wystawę?

IB: Bardzo dobrze, to było pouczające, nowe doświadczenie.

ML: Zajęliśmy się całą strukturą, od katalogu po ekspozycję.

JJ: Wyglądacie na zadowolonych. A artyści?



DJ: Niedawno oddawałam im prace, wydaje się, że byli bardzo zadowoleni.

IB: Jowita Paszko napisała, że dziękuje kuratorce. To była dobra lekcja, zarówno dla nas, jak i dla młodych artystów.

MO, JJ: My także dziękujemy za rozmowę i gratulujemy.









Ignacy Oboz

„Autostrady” Stanisława Fijałkowskiego

Dla zrozumienia sztuki Stanisława Fijałkowskiego kluczowe są zagadnienia intuicji i świadomości. Zainteresowania symbolem motywowane są właśnie umiejętnością przypisania ich do przedmiotów, osób, znaków, przynależną człowiekowi i odbywającą się bez użycia świadomości. Sam artysta określa symbol jako formę otwartą, wymagającą pracy duchowej i pozwalającą na pewnego rodzaju interpretację¹. „Ślady stóp na piasku – mówi Fijałkowski – mogą być znakiem, że przeszedł tędy człowiek; w pewnych okolicznościach mogą jednak stać się symbolem naszej drogi przez pustynię do oazy życia”². Koncepcję obrazu jako formy dającej możliwości interpretacji opisuje Umberto Eco w książce *Dzieło otwarte*. To od odbiorcy zależy czy podejmie próbę odczytania intencji artysty, czy da się ponieść wyobraźni i na zasadzie skojarzeń poszuka głębszego sensu dzieła, którego, paradoksalnie, artysta nie musiał świadomie znać, tworząc swój obraz³. Zagadnienie formy otwartej przedstawione w książce Eco jest bliskie

pojmowaniu symbolu przez Stanisława Fijałkowskiego, według którego nie jest on skonwencjonalizowany (w odróżnieniu od znaku)⁴. Według Carla Gustawa Junga symbol jest wyrazem życia wewnętrznego, a forma symboliczna przerasta rozumowe myślenie⁵. Symbol w mniemaniu Fijałkowskiego może być odbierany świadomie lub nieświadomie. Jak pisze Fijałkowski „ważne jest żeby odróżnić prawdziwy symbol, który należy do nieświadomej struktury naszej psychiki, od skonwencjonalizowanej symboliki, pojawiającej się w naszej świadomości jako umowny znak treści zewnętrznych w stosunku do naszej psychiki”⁶. Dla przykładu, Drabina Jakubowa jest dla Fijałkowskiego symbolem zakorzenionym zarówno w świadomości człowieka wywodzącego się z kręgu judeochrześcijańskiej kultury, jak i symbolem aktywnym w podświadomości każdego innego człowieka⁷. Można go odbierać jako symbol konkretnego zdarzenia, jakim był sen biblijnego Jakuba, lub szukać w nim innych możliwości, których według Fijałkowskiego jest nieskończenie wiele. Ów motyw,

1. O pierwiastku duchowym w sztuce, z profesorem Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Krzysztof Jurecki, „Format” 18/19 (1995), nr 1-2, s. 30.

2. Tamże, s. 31.

3. U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008, s. 214-215.

4. O pierwiastku duchowym ... , s. 30.

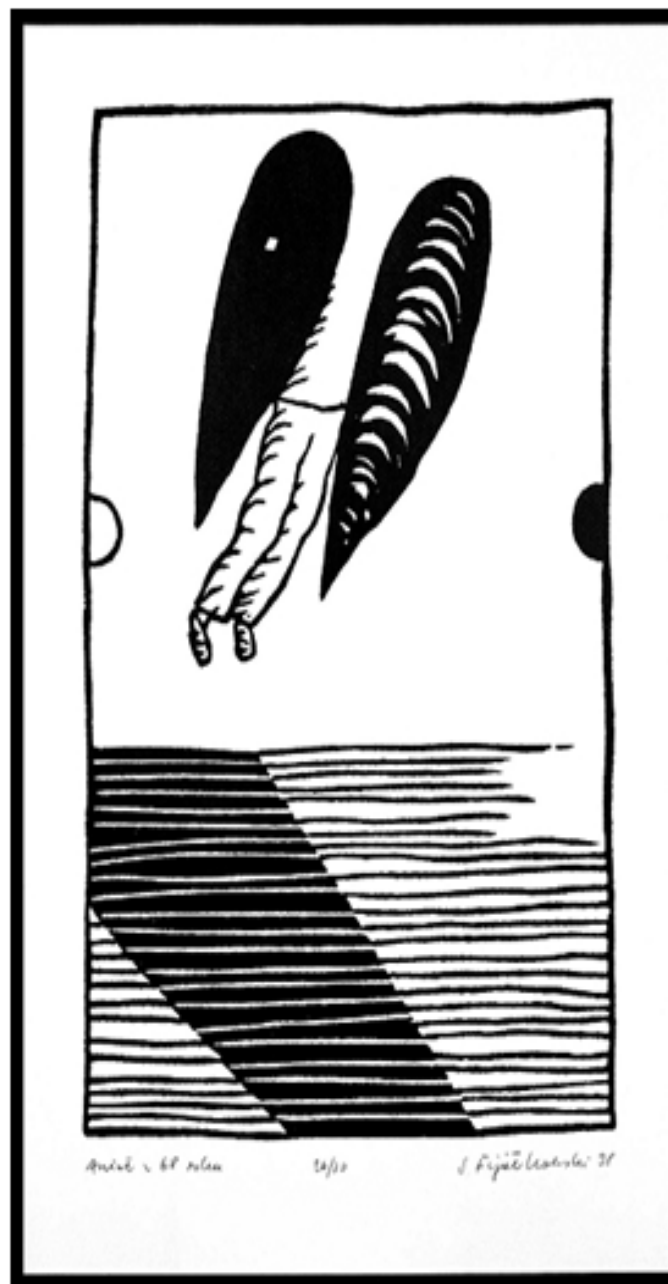
5. C. G. Jung, *O istocie psychiczności*, Warszawa 1996, s. 32.

6. S. Fijałkowski, *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, s. 57.

7. Dużo pracy. Bardzo dużo. Bardzo dużo! Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Jaromir Jedliński, [w:] Stanisław Fijałkowski. *Prace na papierze 2*, Katalog wystawy, Poznań 2010, s. 14

przedstawiony na obrazie jako oś pionowa, zmierzająca w określonym kierunku może być np. symbolem drogi duchowej ku transcendencji lub symbolem komunikacji nieba z ziemią⁸. Określone wartości symboliczne możemy dostrzec dokładnie analizując formę obrazu. Kolorystyka poszczególnych motywów, kierunki linii oraz skala płaszczyzn barwnych w stosunku do rozmiaru obrazu mogą sugerować treść umieszczoną w obrazie.

Stosunek do formy jako elementu, który nadaje treść obrazowi oraz zainteresowanie duchowością w sztuce wyniósł Fijałkowski z lektury pism Wasyła Kandyńskiego. Stanisław Fijałkowski, przekonany o tym, że nie można uprawiać sztuki pozbawionej duchowości, stara się w swoich pracach umieścić ów ślad duchowego życia. Według Kandyńskiego, prawdziwa sztuka powinna być tworzona z głębokiej wewnętrznej potrzeby duszy artysty. Powinna ona starać się dążyć do piękna duchowego (wewnętrznego), porzucając piękno zewnętrzne. „Piękno wewnętrzne – pisze Kandyński – rodzi się jako nieodparta duchowa konieczność i jest rezygnacją z piękności, do której już przywykliśmy”⁹. Kandyński podkreśla, że wszystkie formy posiadają wewnętrzne życie, a zadaniem malarza jest stworzyć jak najbardziej dźwięczną kompozycję¹⁰. „Każda forma – pisze Kandyński – posiada swą własną treść. Forma jest bowiem wypowiedzaniem wewnętrznej treści”¹¹.



8. S. Fijałkowski, *Lata nauki i ...*, s. 60.

9. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 48.

10. Tamże, s. 67.

11. Tamże.

Język formy

Forma i możliwości jej oddziaływania jest zagadnieniem bardzo istotnym w twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Żeby jednak móc głębiej wniknąć w tę twórczość, trzeba najpierw wyjaśnić skrótowo definicję i język formy. Jak twierdzi artysta (za Wasylem Kandyńskim) sama forma może ujawniać treść¹². Stanisław Fijałkowski rozróżnił dwie definicje formy – semantyczną i asemantyczną¹³. Semantyczną interpretacją formy jest postrzeganie jej jako symbolu pewnej rzeczywistości. Interpretując w ten sposób, można przypisywać znaczenie konkretnym rozwiązaniom formalnym (jak np. linia pionowa, punkt, itd.). Druga interpretacja – asemantyczna, zakłada widzenie formy jako zasady tworzącej obraz. Widoczne są napięcia w formie, takie jak np. uderzenie linii o linię, albo zestawienie formy miękkiej i twardej. Nieistotne jest natomiast znaczenie poszczególnych napięć.

W tłumaczonych przez Stanisława Fijałkowskiego pismach Wasyla Kandyńskiego opisane zostały właściwości różnorodnych form, barw i działań malarskich. Kandyński stara się wyjaśnić język form i barw. Według niego każde dzieło malarskie, podobnie jak utwór muzyczny, powinno być odczuwane bezpośrednio przez zmysły¹⁴. Możliwe jest to właśnie dzięki odpowiednim zabiegom formalnym, które mają tworzyć określoną kompozycję. „Sama forma

– pisze Kandyński – jako kształt przedmiotów (rzeczywistych lub nierealnych), lub czysto abstrakcyjne wydzielenie jakiejś przestrzeni, płaszczyzny – może egzystować samodzielnie”¹⁵. Pomijając symboliczne znaczenie kolorów i figur geometrycznych, możemy skupić się na ich bezpośrednim oddziaływaniu na zmysły. Poszczególne barwy zawierają w sobie określoną dynamikę i dostarczają zmysłom rozmaitych doznań. Działanie koloru możemy zauważyć na podstawie obserwacji dwóch barw – żółci i błękitu. Na kole barwnym kolory te kontrastują ze sobą, mają więc inną dynamikę. Błękit jako kolor zimny posiada dynamikę dośrodkową – cofa się w głąb, natomiast żółć przybliża się ku oku patrzącego, ponieważ obdarzona jest dynamiką odśrodkową¹⁶. Wewnętrzna energia tych dwóch barw bezpośrednio oddziałuje na oko widza. Zestawienie tych barw obok siebie powoduje, że żółć wydaje się być przed błękitem. „Jaskrawa żółć cytrynowa – pisze Kandyński – podrażnia oko, kiedy działa dłużej, podobnie jak ostry dźwięk trąbki – ucho. Oko staje się niespokojne, nie wytrzymuje dłuższego patrzenia i szuka odpoczynku oraz odświeżenia się w błękicie, albo w zieleni”¹⁷. Inne barwy także nasycone są ładunkiem energii, która odbierana jest bezpośrednio przez oko. Innym przykładem jest np. kontrast czerni i bieli – kolorów o dużo mniejszej aktywności niż żółć i błękit. Również i one posiadają swoistą dynamikę i zdolność do poruszania się w kierunku patrzącego i odwrotnym do niego. Barwy te są jednak bardziej statyczne, a ruch odśrodkowy

12. Dużo pracy. *Bardzo* ..., s. 14.

13. Tamże.

14. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 64.

15. Tamże, s. 64.

16. Tamże, s. 84.

17. Tamże, s. 59.

i dośrodkowy jest mniej widoczny. Być może dlatego kolory te utożsamiane są z początkiem i końcem życia¹⁸. Biel jako kolor światła, niezapisanej kartki jest symbolem początku, możliwości nowego – utożsamiana jest z narodzinami¹⁹. Czerń natomiast utożsamiana jest ze śmiercią i brakiem możliwości nowego. Nie we wszystkich kulturach kolory te mają taką symbolikę. Co do samego odczuwania barw, o różnicach nie może być mowy. Podstawowe kontrasty barw (np. czerni i bieli) odczuwane są w większości kultur. Różnice polegają jednak na znaczeniu jakie przypisuje się poszczególnym zjawiskom w różnych kulturach. Przykładowo, w świecie judeochrześcijańskim kolor czarny jest kolorem żałobnym, natomiast Chińczycy utożsamiają ze śmiercią kolor biały. Wynika to z odmiennego pojmowania śmierci. Jak to określił Kandyński – chrześcijanie odczuwają śmierć jako definitywne milczenie lub nieskończoną otchłań, do wyrażenia jej najbardziej adekwatny wydaje się kolor czarny²⁰. U Chińczyków śmierć pojmowana jest jako początek nowego, jako narodziny, więc symbolizuje ją kolor biały²¹.

Podobnie jak barwy swój język posiadają również figury geometryczne. Te podstawowe (trójkąt, kwadrat, koło), zawierają w sobie określoną dynamikę i naturalną zdolność do ruchu. Wasyl Kandyński utożsamia poszczególne figury z odpowiednimi barwami²². We wcześniej opisanych rozważaniach o kolorach, Kandyński zestawiał obok siebie

kontrastujące ze sobą żółć i błękit. W podobny sposób autor ten opisuje figury, przypisując je do odpowiednich kolorów. Tak więc trójkąt jako forma najbardziej dynamiczna (zawierająca kąt ostry) odpowiada barwie żółtej, natomiast koło jako forma miękka i spokojna utożsamiana jest z błękitem. Duże znaczenie dla dynamiki poszczególnych figur ma to, jaki kąt jest dla nich dominujący. Najbardziej dynamiczny jest kąt ostry, a najmniej dynamiczny – kąt rozwarty. Przykładów poszczególnych oddziaływań form oraz napięć między nimi jest bardzo dużo. Opisywanie ich wszystkich przekroczyłoby znacznie ramy tej pracy.

Środki formalne jakimi posługuje się artysta, same w sobie zawierają treści. Przykładowo, mając obok siebie dwie linie – wykonaną odręcznie i narysowaną od linijki – zauważamy, że mają one różną dynamikę i oddziałują w inny sposób na nasz aparat wzrokowy. Linia prowadzona odręcznie posiada liczne drgania i niedoskonałości, może ona opowiadać o ułomności ludzkiej ręki i pewnej nieumiejętności manualnej²³. Natomiast linia wykonana przy pomocy narzędzia jest pozbawiona drgań, dzięki czemu staje się bardziej obiektywna, pozbawiona cech indywidualnych²⁴. Określone formy abstrakcyjne, takie jak kolor, linia czy kształt plamy, budują wrażenia u widza. Nie to, co jest namalowane na obrazie, ale to w jaki sposób ów obraz jest malowany sprawia, że oglądając go, odczuwamy emocje w nim zawarte. Roman Ingarden rozróżnia dwa przedmioty wzajemnie od siebie zależne, ale różne – malowidło i obraz

18. Tamże, s. 85.

19. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 116.

20. W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s. 81.

21. Tamże.

22. Tamże, s. 77.

23. Lub, idąc dalej tym tropem, o niedoskonałości stworzenia jakim jest człowiek.

24. Na przestrzeni dziejów sztuki, artyści mieli do tego różnorodny stosunek. Często by wyzbyć się jakichkolwiek cech indywidualnych posługiwano się linijką. Największym tego przykładem jest twórczość Aleksandra Rodcenki. Również w prawosławnej ikonie, obecna jest owa „idealna geometria”.

właściwy²⁵. Pierwszym przedmiotem jest istniejące fizycznie podobrazie, pokryte farbami w określonym porządku. Drugim przedmiotem jest to, co przedstawia malowidło, a więc to, co zostało na nim zobrazowane. Mogą to być zarówno sceny figuratywne, jak i abstrakcyjne kompozycje, które budują u widza określone skojarzenia bądź emocje, a więc odsyłają wyobraźnię do rzeczywistości nie-fizycznej (metafizycznej). Sam Fijałkowski często powołuje się na teorię Ingardena dotyczącą obrazu.

Bliższa Stanisławowi Fijałkowskiemu, uznającemu swoją sztukę za symboliczną²⁶, wydaje się być definicja semantyczna. Jak sam twierdzi, formy abstrakcyjne, które nie zawierają w sobie treści symbolicznych, stają się dekoracją. Zarówno barwy, jak i formy mają znaczenie symboliczne lub archetypowe. Przykładowo kolor czerwony, utożsamiany jest z ogniem, jest on symbolem siły, młodzieńczej witalności i w sensie przenośnym „ognia miłości”²⁷. Natomiast błękit niemal zawsze kojarzony jest z firmamentem. Poszczególne barwy w różny sposób oddziałują na psychikę człowieka i na jego zmysły. Jedne mogą wydawać się chropowate lub ostre (np. żółć cytrynowa), inne sprawiają wrażenie gładkich i przyjemnych w dotyku (np. ultramaryna, kraplak)²⁸. Kandyński uważa, że kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę²⁹. Każda barwa kryje w sobie tajemnicze moce, które aktywnie oddziałują na organizmy żywe. Podobnie sprawa ma się z formami, które

mają określone właściwości. Możemy wyróżnić formy ostre lub łagodne, ciężkie i lekkie czy miękkie i twarde. Wszystkie te czynniki – barwy oraz formy – tworzą kompozycję malarską, która obdarzona jest wewnętrznym życiem.



25. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, Kraków 1946, s. 39.

26. E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 102.

27. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 118.

28. W. Kandyński, *O duchowości w ...*, s. 61.

29. Tamże, s. 62.

Symbol a forma dzieła

W pracach Stanisława Fijałkowskiego pojawiają się bardzo różnorodne formy, którym artysta nadaje określone znaczenie, zawsze jednak odwołując się do kultury, która, jak sam twierdzi, jest „pożywieniem dla naszych myśli, tęsknot, pragnień i marzeń”³⁰. Podstawowe formy, takie jak linia pionowa i pozioma mają w kulturze europejskiej symboliczne znaczenie. Pion symbolizuje aktywność, pierwiastek męski, życie, niebo. Natomiast poziomej linii odpowiada pierwiastek żeński, pasywność, ziemia, śmierć³¹. Również podstawowe figury geometryczne łączone są z określonym znaczeniem nadanym mu w europejskiej kulturze. Koło symbolizuje pełnię i doskonałość, jest także symbolem kosmicznego ruchu³². Kwadrat symbolizuje świat materialny³³. Jego cztery boki utożsamiane są z czterema stronami świata, czterema żywiołami oraz z czterema wiatrami. Kwadrat jako figura o stabilnej podstawie i o równych bokach jest figurą najbardziej obiektywną. Figura ta zawiera w sobie kąty proste, a przecinające się linie przekątne tworzą znak krzyża. W kwadracie ma miejsce połączenie pionu i poziomu, dwóch form mających ambiwalentną symbolikę. Trójkąt w kulturze chrześcijańskiej pojmowany jest jako symbol Trójcy Świętej³⁴. Wierzchołek skierowany ku

górze oraz swoista dynamika³⁵ symbolizują drogę do Boga. Figura ta utożsamiana jest również ze świętą górą, czyli miejscem spotkania człowieka z bóstwem. Obraz oparty na kompozycji trójkąta poprzez kierunek wierzchołka kieruje wzrok patrzącego do rzeczy najważniejszej na obrazie, która jest jego centrum merytorycznym.

W obrazach Stanisława Fijałkowskiego formy i kolory zawsze nasyczone są swoistą symboliką. Wszystkie wyżej wymienione figury geometryczne, formy oraz barwy zestawiane są przez artystę w rozmaitych konfiguracjach. W pracach Fijałkowskiego z lat sześćdziesiątych XX wieku bardzo wyraźnie widać zainteresowanie figurą i jej symboliką. Różnorodne formy tworzące kompozycję sugerują treść obrazu. Artysta podejmuje decyzję, która forma ma znaczenie najważniejsze w obrazie, a która potraktowana jest marginesowo. Czasami zdarza się, że na niemal monochromatycznym obrazie możemy dostrzec małą kwadrat. Jednorodna płaszczyzna obrazu wydaje się być olbrzymia w stosunku do kwadratu, który symbolizować ma świat ziemski. W jeszcze innych pracach widzimy kilka kół o różnych kolorach i różnej wielkości. Różnorodność rozmiarów sugeruje perspektywę i ruch. Artysta uwydatnia formy najważniejsze, inne traktuje jako tło dla historii rozgrywającej się w centrum obrazu. W rozpoczętym w latach siedemdziesiątych cyklu *Autostrady* artysta odwołuje się do konkretnej symboliki Drabiny Jakubowej,

30. S. Fijałkowski, *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*, [w:] Fijałkowski. *Malowanie*, Katalog wystawy, Zabki 2008, s. 9.

31. Tamże,

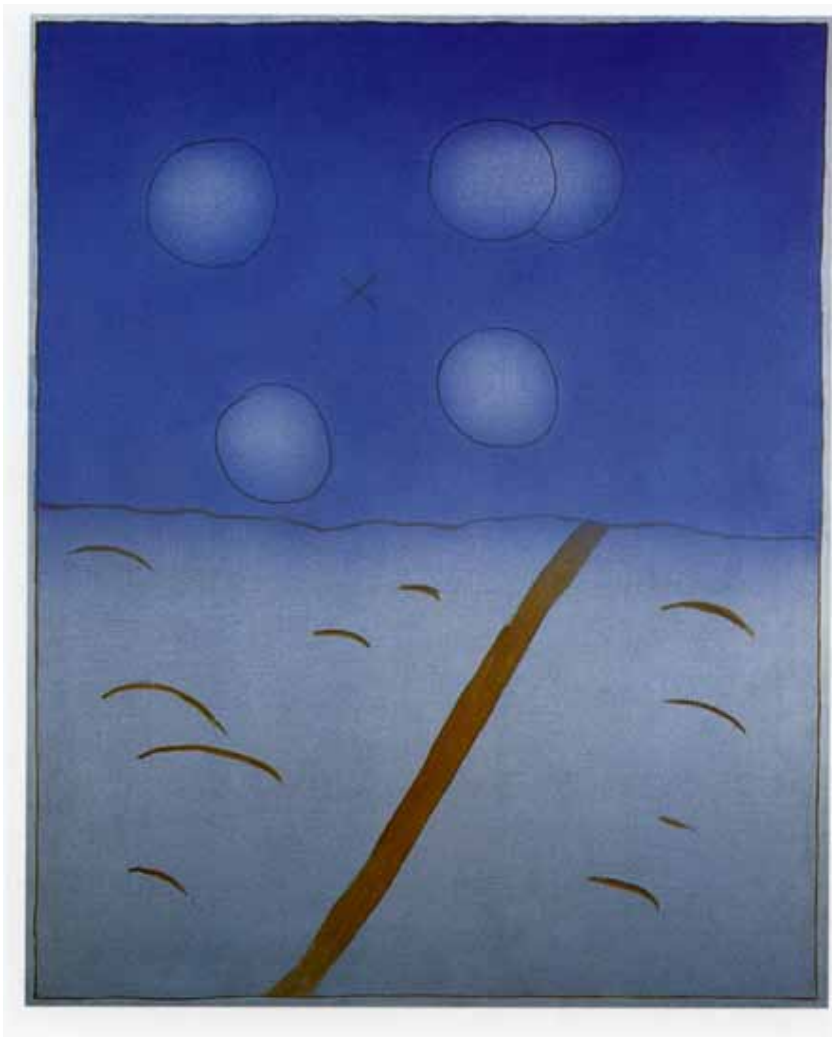
32. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 57.

33. Tamże, s. 60.

34. Tamże, s. 59.

35. Trójkąt posiada największą dynamikę z figur podstawowych, ponieważ występują w nim kąty ostre.

poszerzając ją w indywidualny sposób. Formy zawarte w obrazach z tego cyklu mają przywoływać na myśl jego treść. Autostrada będąca metaforą drogi oraz środki malarskie użyte do jej przedstawienia, mają otwierać przed odbiorcą możliwość doświadczenia sacrum.



Autostrada jako nowoczesny symbol Drabiny Jakubowej

Pierwsze obrazy z cyklu Autostrady powstały na początku lat siedemdziesiątych XX wieku³⁶. Stanisław Fijałkowski tworzył równoległe obrazy olejne oraz grafiki (najczęściej linoryty) związane z tematyką drabiny Jakubowej. Już wcześniej jednak, bo w połowie lat sześćdziesiątych, widoczne było zainteresowanie artysty tematyką bytów anielskich. Anioł był tematem wielu obrazów i grafik artysty. Początkowo przedstawiany był jako zsyntetyzowana forma figuratywna. Proces syntezy formy można zauważyć dokładnie na przykładzie linorytu *Anioł z 68 roku* (il. 1), w którym wyraźna jest uskrzydłona postać, potraktowana schematycznie. Nad horyzontem unosi się para czarnych skrzydeł trzymająca tylko częściowo widoczną postać w spodniach. Podobne skrzydła pojawiają się w innych pracach z tego okresu, jednak bez zarysowanej sylwety ludzkiej. Skrzydła te mają kształt obłych form organicznych ostro zakończonych na dole, przypominających przepoczwarczające się larwy motyli³⁷. Sprawiają one wrażenie uchwyconych w pędzie rakiet lub komet. Obłe, organiczne formy, pojawiające się często w twórczości Stanisława Fijałkowskiego, utożsamiane są właśnie z bytami anielskimi. W obrazie z 1970 roku pt. *Skrzydła* (il. 2), formy te sugerują skrzydła anielskie, a zarazem tworzą zarówno znaczeniowe jak

36. J. Ładnowska, *Czy obrazy są do czytania?*, [w:] Stanisław Fijałkowski. *Droga*, Katalog wystawy, Łódź 1996, s. 20.

37. B. Kowalska, *Stanisław Fijałkowski. Grafika*, Katalog wystawy, Łódź 1998, s. 5.

i geometryczne centrum obrazu. W obrazie pt. *Anioł w postaci Dżdżownicy* artysta również wykorzystuje formy owalne do przedstawienia bytów subtelnych. W owym dziele formy te nie są ostro zakończone, tak jak w opisanych wcześniej pracach, dzięki temu sprawiają wrażenie bardziej statycznych. Ruch bytów anielskich przedstawiony jest poprzez rytmiczne powielenie tych owalnych form. Tytuł obrazu, jak twierdzi Fijałkowski, ma prowokować do gry skojarzeniowej, choć podkreśla wszechobecność bytów anielskich we wszelkim stworzeniu Bożym, nawet tak pozornie nieistotnym jak dżdżownica³⁸. Koło jako forma miękka w połączeniu z błękitem będącym typowym kolorem niebios³⁹ wydaje się być najbardziej odpowiednia do oddania charakteru bytów subtelnych. Połączenie to działa kojąco na aparat wzrokowy. Pozwala oku zatopić się w miękkiej, ściszonej formie⁴⁰. W cyklu *Autostrady* syntetyczna forma, mająca przywoływać na myśl byty anielskie, pojawia się często. Można więc wnioskować, że ów cykl jest rozwinięciem tematyki związanej z bytami anielskimi.

Pierwsza praca rozpoczynająca cykl *Autostrad* powstała w roku 1972⁴¹. We wcześniej omawianej pracy *Anioł z 68 roku* również pojawił się motyw horyzontu przeciętego linią ukośną (oznaczającą autostradę), co świadczy o tym, że już w latach sześćdziesiątych Fijałkowski łączył tematykę Drabiny Jakubowej

z motywem autostrady. Krytycy zajmujący się sztuką artysty wyznaczają umownie datę rozpoczęcia cyklu *Autostrad* na początek lat siedemdziesiątych⁴². Sam Fijałkowski prowadzi dokumentację swoich obrazów – w bazie danych odnotował 108 prac posiadających w tytule słowo „autostrada”⁴³. Oprócz tego na cykl składają się prace formalnie i treściowo korespondujące z tematyką autostrady. Nie jest on zamknięty, nowe prace powstają na bieżąco. Obrazy z tego cyklu, mimo iż kojarzone są z motywem Drabiny Jakubowej, nie ilustrują dosłownie biblijnej sceny. Żaden z obrazów nie przedstawia postaci Jakuba. Artysta całkowicie rezygnując z malarstwa figuratywnego, stara się przekazać tylko wizję widzianą przez Jakuba. Nie ma także znanej ze snu drabiny (czy występujących w późniejszej ikonografii schodów), ponieważ autostrada ma zastępować ów przedmiot. Autostrada jest więc uwspółcześnionym i ożywionym przez artystę symbolem Drabiny Jakuba. Charakterystyczna dla omawianego cyklu obrazów jest kompozycja. Poprzez nią artysta sugeruje kierunek oglądania obrazów. Zazwyczaj autostrada prowadzona jest od lewego dolnego narożnika obrazu do górnego prawego⁴⁴. Artysta zaprasza do „czytania” obrazów. Proces czytania w naszej europejskiej kulturze odbywa się z lewej do prawej strony. W twórczości Stanisława Fijałkowskiego pojawiają się również prace o odwrotnym kierunku „narracji”. Motywowane są one zapewne kulturą wschodu,

38. *O pierwiastku duchowym ...*, s. 32.

39. W. Kandyński, *O duchowości w ...*, s. 88.

40. Tamże, s. 66.

41. W. Nowaczyk, *Świat z pudełka* akwarel, [w:] Stanisław Fijałkowski, *Prace na papierze 1*, Katalog wystawy, Poznań 2009, s. 17.

42. J. Ładnowska, *Czy obrazy są do czytania?*, [w:] Stanisław Fijałkowski, *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 20, zob. też. A. Turowski, *Magiczny kwadrat Stanisława Fijałkowskiego*, [w:] Stanisław Fijałkowski, *Prace na papierze 2*, Katalog wystawy, Poznań 2010, s. 96.

43. S. Fijałkowski, *Lata nauki i ...*, s. 59.

44. Podobny zabieg stosowany był w tradycyjnej ikonografii, jeżeli aniołowie wchodzili po drabinie do góry.

45. W. Juszcak, *Homo viator*, [w:] Stanisław Fijałkowski, *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 8.

46. *Wyznawca wolnej sztuki*. Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Marta Kowalewska, „Art and Business” 197 (2007), nr 3, s. 16.

47. W. Juszcak, *Homo viator*, [w:] Stanisław Fijałkowski, *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 7.

która jest bliska sztuce Fijałkowskiego⁴⁵. Podobnie jest z pracami z cyklu *Studia Talmudyczne*, którymi artysta chciał zaprotestować przeciwko antyżydowskim akcjom polskiego rządu w 1968 roku⁴⁶. Są one hołdem złożonym społeczności żydowskiej prześladowanej w Polsce. Formalnie obrazy te nawiązują do tematyki autostrady (pojawia się w nich motyw drogi). Różnica,

początkowo niezauważalna, leży w kierunku prowadzenia linii. Przy bliższym zapoznaniu się z obrazami zauważamy, że linie (tworzą one kompozycję oraz są w niej formą dominującą) kreślone są od strony prawej do lewej – podobnie jak pismo hebrajskie. Artysta celowo zastosował ten dość „nienaturalny” sposób budowania obrazu, po to by obraz poprzez swoją formę nawiązywał do kultury Izraela.

Autostrady Fijałkowskiego mogą być odczytywane jako metafora drogi duchowej. W niewielkim tekście autorstwa Wiesława Juszcza, dołączonym do katalogu wystawy prac Stanisława Fijałkowskiego, umieszczona została refleksja nad istotą „bycia w drodze”. Autor tekstu, cytując fragment wiersza R. M. Rilkego, zwraca uwagę na ludzką małość wobec krajobrazu⁴⁷. Mimo że człowiek jest tak nieznaczącym dodatkiem wpisanym w krajobraz, pełno jest wokół śladów jego działalności. Człowiek stale znajduje się w drodze, bezustannie do czegoś dąży. Czasami celem wędrówki jest konkretne miejsce, takie jak własny dom, czy oaza na pustyni. Innym razem dążymy do czegoś nieznanego, motywowanego tęsknotą za doskonałym światem. Możemy też dążyć do wewnętrznego spokoju ducha, wnikając coraz głębiej we własne wnętrze. Jak pisze Juszcza, człowiek pragnie uchwycenia Prawdy⁴⁸, jego działania motywowane są poszukiwaniem doskonałości. „Tam prowadzą drogi – pisze dalej – które jednym każą

48. Tamże.

49. Tamże.

50. S. Fijałkowski, *Lata nauki i...*, s. 60.



się zamknąć w klasztornej celi, innym rozważać jak istnieje to, co istnieje, innym wreszcie szukać granic poznawalnego w tym miejscu, jakie zwie się sztuką”⁴⁹. Praktykowanie sztuki porównywane jest do drogi duchowej, podobnej do tej, która jest celem mnichów i pustelników. Autostrada może zaistnieć jako symbol w świadomości współczesnego człowieka dlatego, że spotyka on się z nią na każdym kroku. Cały świat „opieczony” jest wielką pajęczyną autostrad, ulic miejskich i rozmaitych dróg tak, że nie zdajemy sobie sprawy gdzie jest ich koniec. Przemieszczamy się tylko od jednego miejsca do drugiego. Dbamy o to, by nasza podróż była jak najbardziej komfortowa, a wszystko co obniża komfort, powoduje zniechęcenie do podróży. Autostrada kojarzona jest z ruchem, hałasem silników i nieprzyjemnym, ciężkim od spalin powietrzem. W twórczości Stanisława Fijałkowskiego staje się ona symbolem drogi duchowej lub boskiej epifanii. Paradoksalnie niczego z tego co charakterystyczne dla znanych nam autostrad nie ma w obrazach artysty. Z jego prac bije spokój, ład i harmonia. Autostrady są idealnie czyste, a krajobraz wokół nich nierealny i idylliczny. Nie ma też na nich ludzi, samochodów czy jakichkolwiek innych śladów ingerencji człowieka w naturę. Stanisław Fijałkowski uważa, że tym co łączy ów cykl, jest pojmowanie autostrady jako wznoszenie

się w duchu, droga ku górze⁵⁰. Uznaje on także autostradę za nowoczesny symbol Drabiny Jakuba. Symbol Drabiny Jakuba zakorzeniony jest głęboko w podświadomości i nieświadomości człowieka, jest więc dla artysty bardzo atrakcyjny⁵¹. Ma on formę zarówno skonwencjonalizowaną, jak i formę aktywną, pozwalającą na nadawanie mu nowych treści. Może on istnieć jako symbol konkretnego wydarzenia biblijnego lub być odczytywany w sposób indywidualny. Stanisław Fijałkowski za sens owego symbolu uznaje wznoszenie się ku górze. Powołując się na pisma Mircei Eliadego, porównuje konkretne wydarzenie jakie miało miejsce w Bethel z archetypową symboliką świętej góry czy świętego drzewa⁵². Drabina Jakubowa w mniemaniu Fijałkowskiego jest symbolem komunikacji nieba z ziemią. Autostrada jest jej nowoczesnym odpowiednikiem. Być może dlatego na autostradach malowanych przez niego nigdy nie ma ludzi ani samochodów. Jedynymi rzeczami, jakie można spotkać na tych autostradach są abstrakcyjne formy unoszące się nad horyzontem. Są to zapewne byty bezcielesne, takie same jak te, które widział Jakub w swoim śnie, ale uwspółcześnione. W obrazach z cyklu *Autostrady* pojawiają się również formy, które mają symbolizować Boga przemawiającego. Trudno nie zgodzić się z Jackiem Sempolińskim, który uważa, że rozpowszechnienie się fotografii oraz do bólu ziemską sztuką impresjonistów spłyciły umiejętność odczuwania

51. *Dużo pracy. Bardzo ...*, s. 14.

52. *O pierwiastku duchowym ...*, s. 32.

53. *Różnica Ontologiczna. Rozmowa z Jackiem Sempolińskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 114.

54. C.G. Jung, *Podróż na wschód*, Warszawa 1987, s. 49.

55. Tamże.



sacrum w sztuce przedstawieniowej⁵³. Dopiero sztuka abstrakcyjna przywróciła możliwość kontemplacji Boga poprzez oglądanie obrazu.

Różnorodne formy występujące w pracach Stanisława Fijałkowskiego mogą być odczuwane w różny sposób. Jedne mogą uspokajać (a takich jest zdecydowanie więcej), inne niepokoić, a jeszcze inne zastanawiać. Fijałkowski jako wnikliwy badacz pism Junga, tworząc, nadaje znaczenie poszczególnym formom, korzystając z pokładów nieświadomości. Świadomość natomiast używana jest do akceptacji i weryfikacji owych form i znaczeń. Bardzo ważną rzeczą jest dopuszczanie do działania treści nieświadome, czyli pozwalać, by to, co dzieje się w psychice, dokonywało się samo przez się⁵⁴. Jak twierdzi Jung, świadomy rozum zawsze wtrąca się, zaprzecza i nie pozwala rozwijać się prawidłowo procesom psychicznym, a spontaniczne treści często są przez niego tłumione⁵⁵. Znaczenie form w pracach Fijałkowskiego możemy odkryć w podobny sposób – korzystając z podpowiedzi podświadomości i akceptując je. Symboliczna wizja Jakuba, do której odwołuje się artysta, została wyrażona poprzez czynności malarskie, które, jak sam twierdzi, przypominają działania sakralne. „Sztuka – mówi Fijałkowski – daje świadectwo istnienia *sacrum*, analogiczne do świadectwa religii lecz nie identyczne”⁵⁶ oraz „czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej

56. *O pierwiastku duchowym ...*, s. 30-32.

57. S. Fijałkowski, *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*, [w:] Fijałkowski. *Malowanie*, katalog wystawy, Ząbki 2008, s. 12.

rzeczywistości, w innym czasie i innej przestrzeni – w realności transcendentnej w stosunku do dzieła będącego jej symbolicznym znakiem”⁵⁷. W sztuce możliwe jest zatem realne ukazanie niematerialnej wizji właśnie poprzez symbol. Przestrzeń obrazu, dzięki odpowiednim zabiegom, staje się przestrzenią uświęconą. Daje zarówno twórcy, jak i odbiorcy możliwość poruszania się pomiędzy różnymi regionami kosmicznymi – możliwość przejścia ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*. Podobnie jak owa drabina ze starotestamentowego snu Jakuba, sztuka jest oknem na rzeczywistość transcendentną. Być może dlatego motywem, do którego sięgnął Stanisław Fijałkowski jest historia ze snu Jakuba, która w sposób symboliczny uświadamia nam bliskość świata Boskiego ze światem ludzkim.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Stanisław Fijałkowski, *Anioł z 68 roku*, 1968 rok, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski. Grafika*, katalog wystawy, Łódź 1998.
- Il. 2 Stanisław Fijałkowski, *Skrzydła*, 1970 rok, własność prywatna, Warszawa, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 3 Stanisław Fijałkowski, *XVII Autostrada*, 1974 rok, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 4 Stanisław Fijałkowski, *2.IX.74, 1974 rok*, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 5 Stanisław Fijałkowski. *Anioł w postaci dżdżownicy*, 1969 rok.



Agnieszka Dudek

W drodze – Robert Frank fotografuje „Amerykanów”¹

W połowie lat 50. XX wieku młody szwajcarski fotograf, Robert Frank, przemierza niemal całe Stany Zjednoczone używanym samochodem. Jako outsider spontanicznie i intuicyjnie chwyta złożoną powojenną rzeczywistość Ameryki i jej mieszkańców, chce „stworzyć wiarygodny, współczesny dokument o takim wizualnym oddziaływaniu, które nie wymagałoby wyjaśnień”². Burzy przy tym wszelkie kanony tematyczne i formalne, a efekt tej niezwyklej podróży, przełomowa w historii fotografii seria *The Americans* (*Amerykanie*), daleki jest od powszechnie przyjętej wizji „amerykańskiego snu”.

Robert Frank (ur. 9 listopada 1924 roku w Zurychu) od początku swojej niezależnej twórczości był fotografem „w drodze”. Jego podróż rozpoczęła się w 1946 roku, gdy uzyskawszy wykształcenie w licznych studiach fotograficznych w Zurychu i Bazylei zrezygnował z dotychczasowej komercyjnej pracy, chcąc rozwijać

indywidualną działalność artystyczną. Opuścił wówczas rodzimą Szwajcarię, która wydawała mu się miejscem zbyt ciasnym i przewidywalnym. Początkowo podróżował po Europie, w 1947 roku po raz pierwszy odwiedził Nowy Jork. Po roku udał się w sześciomiesięczną wyprawę do Ameryki Południowej, w kolejnych latach zaś stale przemieszczał się między Paryżem i Nowym Jorkiem, odwiedzał też Wielką Brytanię i Szwajcarię. Stale fotografował – najbardziej interesowały go tematy dotyczące poszczególnych krajów, miast i ich mieszkańców, fotografowanie ich „świeżym” okiem obcego przybysza wydobywającego to, co dla nich najbardziej charakterystyczne. Chciał przy tym tworzyć bardziej złożone formy ekspresji na wzór esejów fotograficznych. Zdjęcia z kolejnych podróży składał w przemyślane cykle-książki, w których nieprzypadkowo zestawione ze sobą obrazy jednocześnie wyrażały indywidualne spojrzenie artysty, a widza zmuszały do refleksji.

1. Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *W drodze – Robert Frank fotografuje Amerykanów (1955/1958)* napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Egzemplarz pracy znajduje się w Katedrze Sztuki Współczesnej Instytutu Historii Sztuki KUL.

2. Cyt. za: R. Frank, *A Statement...*, „U.S. Camera Annual 1958” 1957, s. 115. Za: *Robert Frank: New York to Nova Scotia* [katalog wystawy], red. A. W. Tucker, P. Brookman, Göttingen 2005, s. 31. Tłum. własne.

Gdy Robert Frank po raz pierwszy przybył do Nowego Jorku, napisał do rodziców: „Nigdy nie przeżyłem tyle w ciągu jednego tygodnia. Czuję się jak w filmie. Życie tu bardzo różni się od tego w Europie. Liczy się tylko chwila, nikt nie dba o to, co będzie jutro [...] To naprawdę wolny kraj. Każdy może robić to, co chce. Nikt nie sprawdza dokumentów [...] Nieważne czy jesteś tu osiem dni czy osiem lat, zawsze traktują cię jak Amerykanina! Jest tylko jedna rzecz, której nie powinno się robić – krytykować cokolwiek. Amerykanie są niezwykle dumni ze swojego kraju!”³. W przyszłości, w cyklu *The Americans*, fotograf złamie tę zasadę.

W 1954 roku Frank mieszkał już na stałe w Nowym Jorku. Wówczas za namową i z pomocą starszego fotografa, Walkera Evansa, złożył wniosek o stypendium Fundacji Guggenheima, które miało umożliwić mu zrealizowanie planowanego amerykańskiego projektu. Fotograf następująco określił jego cel: „Swobodnie fotografować całe Stany Zjednoczone używając wyłącznie aparatu małoobrazkowego. Stworzyć szeroki, obszerny zapis obrazowy tego, co amerykańskie, przeszłe i obecne. W swej istocie projekt ten stanowi wizualne studium cywilizacji, które opatrzone zostanie podpisami; lecz tylko częściowo będzie to dzieło dokumentalne: wśród jego celów są także te bardziej artystyczne niż sugeruje słowo dokumentalny [...]”⁴. W dołączonej notatce

wyjaśniał: „Mam na myśli obserwację i zapis tego, co okiem naturalizowanego Amerykanina wyróżnia Stany Zjednoczone jako rodzącą się tu i rozprzestrzeniającą dalej cywilizację”⁵. Dalej wymieniał aspekty kultury amerykańskiej, które chciał ukazać – obrazy codzienne i obecne wszędzie: „miasto nocą, parking, supermarket, autostrada, człowiek, który posiada trzy samochody i ten, który nie posiada żadnego, farmer i jego dzieci, nowy dom i wypaczony dom, wyznaczniki gustu, marzenie o świetności, reklamy, neony, portrety przywódców i portrety ich zwolenników, stacje benzynowe, urzędy pocztowe, podwórka...”⁶.

W kwietniu 1955 roku Robert Frank jako pierwszy Europejczyk w historii otrzymał roczne stypendium Fundacji Guggenheima. Już od roku w ramach projektu fotografował okolice Nowego Jorku, by pod koniec czerwca wyruszyć w podróż przez Amerykę. Złożyło się na nią kilka wypraw – dwie krótsze, w kierunku Detroit i wzdłuż wschodniego wybrzeża oraz dziewięciomiesięczna podróż licząca ok. 10 tysięcy mil i ponad 30 stanów⁷.

Wyruszając w drogę, Frank stał się kontynuatorem jednej z najważniejszych amerykańskich tradycji. Podróż należy do najistotniejszych czynników, które ukształtowały historię i kulturę Stanów Zjednoczonych, na przestrzeni wieków droga głęboko zakorzeniła się w świadomości Amerykanów. Ameryka przemierzana była przez licznych wędrowców od początku swojego istnienia. Stanowiła ziemię obiecaną dla

3. R. Frank, *List do rodziców, marzec 1947*, w: Robert Frank: *New York...*, s. 14. Tłum. własne.

4. Cyt. za: R. Frank, *Wniosek o stypendium Fundacji Guggenheima, 21 października 1954*, w: Robert Frank: *New York...*, s. 20. Tłum. własne.

5. Cyt. za: Tamże. Tłum. własne.

6. Cyt. za: Tamże. Tłum. własne. Należy zaznaczyć, że wniosek, który ostatecznie złożył Frank był „bezpieczną”, przeredagowaną przez Evansa wersją wcześniejszego szkicu. Podanie mogło sugerować, że amerykański projekt będzie stanowić w dużej mierze obiektywne studium socjologiczne, historyczne i estetyczne, co nie było zamiarem fotografa. Por. R. Frank, *draft application for John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship*, 1954. Za: *Manual Material*, w: *Looking In: Robert Frank's The Americans*, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 352; W. Evans, *revisions to Robert Frank's draft for John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship*, 1954. Za: *Manual Material*, w: *Looking In...*, s. 353.

7. S. Greenough, *Introduction*, w: *Looking in...*, s. XIX.

**„(...) DROGA TO MITYCZNY SYMBOL
AMERYKI PRZEMIERZANEJ NIEUSTANNIE
PRZEZ KOLEJNYCH WĘDROWCÓW.(...)”**

wędrujących nią europejskich osadników, jej nieskażona przyroda zachwycała badaczy i artystów. Podróże przez Amerykę początkowo były koniecznością, często wiązano z nimi wielkie nadzieje. Amerykańskie drogi zwykły wówczas prowadzić na Zachód, gdzie miały spełniać się „amerykańskie sny” o szczęściu i dostatku. Te same trasy przemierzały po drugiej wojnie światowej pokolenia buntowników, dla których droga oznaczała ucieczkę i wyzwolenie od ciasnej rzeczywistości „amerykańskich koszmarów” oraz szansę na odnalezienie samego siebie. Wreszcie Amerykę przemierzali obcokrajowcy, tacy jak Frank, badający i opisujący nieznaną kraj.

Od początku pracy nad cyklem *The Americans* zamiarem Franka było stworzenie dzieła zwartej, wielowarstwowej i wieloznaczonej, a jednocześnie ukazującego jego własny punkt widzenia⁸. Tak, jak osobista była jego podróż, takie też spojrzenie prezentują jego zdjęcia. Podróżując przez Amerykę, obserwował wciąż nowe aspekty tamtejszej kultury, wśród nich zjawiska fascynujące, zaskakujące, ale i szokujące dla przybysza z Europy. W liście do rodziców z 1955 roku pisał: „Odkąd zacząłem pracę nad projektem Guggenheima, moje podejście do tego, co robię, zmieniło się. Pracuję bardzo ciężko, aby nie tylko fotografować, ale wyrazić moje zdanie w zdjęciach Ameryki. [...] Fotografuję to, jak Amerykanie żyją, bawią się, jedzą, jeżdżą samochodami, pracują, etc. Ameryka to interesujący kraj,

lecz jest tu wiele rzeczy, które mi się nie podobają i których nigdy nie zaakceptuję. To również staram się pokazać w moich zdjęciach”⁹. Frank chciał zatem ukazać nie tylko to, co zobaczył podczas swojej podróży, lecz również własną reakcję na obserwowaną i doświadczaną rzeczywistość, przede wszystkim jednak, badając i fotografując rozległe tereny Ameryki, próbował dotrzeć do szerszej prawdy o niej, scharakteryzować amerykańską tożsamość¹⁰.

Frank fotografował codzienność Ameryki, która zarówno fascynowała, jak i przerażała go jako przybysza z zewnątrz, obserwującego nową, inną rzeczywistość. Wykonywał zdjęcia nawet najbardziej banalnych scen czy przedmiotów, co było wówczas działaniem niezwykle nowatorskim. Fotografował na ulicach, dworcach czy cmentarzach, w barach, restauracjach, sklepach, parkach, kinach objazdowych, a nawet w windach. W miarę podróżowania zaczął dostrzegać powtarzające się w jego zdjęciach motywy, swego rodzaju „symbole Ameryki” – amerykańskie flagi, autostrady, szafy grające, samochody, wizerunki polityków itp. Wiele elementów amerykańskiej codzienności lat 50., choć powszechnie spotykanych w kraju, budziło szczególną ciekawość fotografa, który jako outsider nie był do nich przywykły. Sami Amerykanie na zdjęciach Franka objawiali się często jako masa przypadkowych, obcych sobie ludzi, zgromadzonych w jednym miejscu. Wśród tłumu obywateli tego samego kraju dostrzegał on jednak poważne podziały i różnice. Z niekonwencjonalnych pod względem

8. S. Greenough, *Transforming Destiny into Awareness: The Americans*, w: *Looking In...*, s. 176.

9. Cyt. za: Frank R., *List do rodziców, zima 1955*, w: *Robert Frank: New York...*, s. 28. Tłum. własne.

10. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 176-177.

„(...) TYLKO TUTAJ AMERYKA WYDAJE SIĘ OBJAWIAĆ BEZPOŚREDNIO — JAKO BEZKRESNA ZIEMIA I PRZEBIEGAJĄCY PRZEZ NIĄ JASNY, PROSTY SZLAK AUTOSTRADY, SYMBOLIZUJĄCY JAKBY LEGENDARNY KIERUNEK WSCHÓD-ZACHÓD. (...)”



tematu zdjęć amerykańskiej codzienności zaczęły wyłaniać się równie nieznane, nie ukazywane dotąd w fotografii podstawowe jej problemy – segregacja rasowa, nierówności klasowe, materializm, konsumpcjonizm, anonimowość, samotność, alienacja i rozbitcie społeczeństwa.

Wizja Ameryki według Franka kłóciła się z tym, co powszechnie o niej sądzono. Również forma jego zdjęć i sposób pracy odbiegały znacznie od ówczesnych tendencji, cechowało je ogromne nowatorstwo. Jego obrazy łamały niemal wszystkie obowiązujące w fotografii zasady¹¹. Fotograf działał szybko, wykonywał tylko jedno lub kilka ujęć danej sceny, polegając na swojej intuicji i pierwszej, uznawanej za najbardziej trafną, reakcji. Same zdjęcia nigdy nie przedstawiają sytuacji pozowanej. Odnaczają się swobodnym, luźnym, migawkowym stylem. Komponowane w różny, zawsze dość zaskakujący sposób – niekiedy są to dynamiczne, uchwycone w ruchu, rozchwiane obrazy o przekrzywionym horyzoncie, czasem zaś statyczne, centralne, uderzające bezpośrednio lub chłodne, o silnych geometrycznych podziałach. Nietypowo kadrowane, bardzo często są to ujęcia fragmentaryczne, rozbijające rzeczywistość na zbiór poszczególnych, poucinanych elementów lub też przysłaniające, utrudniające odczytanie tego, co wydaje się ich głównym tematem. Zdjęcia Franka sprawiają wrażenie przypadkowych, niektóre z nich najprawdopodobniej zostały wykonane bez patrzenia przez wizjer czy ustawiania parametrów ekspozycji. Często obrazy są zbyt ciemne

11. Spontaniczny styl i niekonwencjonalna, antyestetyczna forma zdjęć z cyklu *The Americans* stały w opozycji do zasad i założeń ogólnie przyjętych w znacznej części środowiska fotograficznego, wyłamywały się z klasycznych schematów kompozycyjnych, wcześniejszego ładu i harmonii. Przede wszystkim obrazy te stanowiły zaprzeczenie powszechnie cenionego stylu „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona. Zdjęcia Franka nie ukazują wydarzeń w ich kulminacyjnym momencie, nie są efektem chłodnej i cierplivej obserwacji, ani też szczegółowego zaplanowania. Powstawały spontanicznie, pod wpływem chwili, ich nietypowa forma jest raczej wyrazem doświadczenia, subiektywnej reakcji fotografa na rzeczywistość – nie zaś jej wiernym zapisem. Por. T. Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, s. 3-4. Za: http://wphoto.pbworks.com/f/Papageorge_on_Evans_and_Frank.pdf, dostęp z dnia 5.09.2012.



lub przeświecone, nieostre, rozmyte, z widocznym ziarnem – technicznie niedoskonałe. Fotografując w ten sposób, Frank kierował się ideami charakterystycznymi dla działań nowojorskich akcjonistów – uważał, że zdjęcia nie muszą być do końca czytelne, by przemawiać do widza. Jego pozornie niejasne, zwyczajne, wręcz niedbałe fotografie są jednak wyjątkowo przejmujące, sugestywne i celowo niejednoznaczne¹². Coraz bardziej śmiałe, bezkompromisowe pod względem tematu i formy obrazy stanowiły odpowiedź Franka na skomplikowane, trudne, często nawet brutalne amerykańskie realia, które nie tylko obserwował, ale których sam doświadczał¹³.

Efekty swojej fotograficznej Odysei Frank zamknął ostatecznie w cyklu 83 zdjęć zatytułowanym *The Americans* (Amerykanie), opublikowanym w Stanach Zjednoczonych w 1959 roku. Książka stanowiła staranną, dokładnie przemyślaną kompozycję następujących po sobie (lecz nie w porządku chronologicznym), opatrzonych oszczędnymi tytułami, często skonstrastowanych ze sobą fotografii. Choć wiele poszczególnych zdjęć powstałych w trakcie projektu Franka charakteryzuje się silnym oddziaływaniem, cykl ten najlepiej wyraża się w formie albumu.

The Americans rozpoczyna się wstępem Jacka Kerouaca, pisarza, którego Frank poznał we wrześniu 1957 roku. Jego tekst odpowiadał w nastroju temu, co wyrażały zdjęcia, mówił o złożoności Ameryki, pewnego rodzaju pięknie

kraju, który zachwyca swoim ogromem i odmiennością, a jednocześnie o obecnych w nim, przerażających sprzecznościach¹⁴. Kerouac pisał: „Zwariowane uczucie, gdy amerykańskie ulice są nagrzane od słońca, a z grającej szafy czy pobliskiego konduktu pogrzebowego dochodzą dźwięki muzyki – oto co Robertowi Frankowi udało się uchwycić w tych niesamowitych fotografiach, wykonanych podczas podróży przez prawie czterdzieści osiem stanów, odbytej (dzięki stypendium Guggenheima) używanym samochodem. Z niesłychaną zwinnością i sprytem, tajemniczo, melancholijnie i z osobiłą dyskrecją cienia Frank uwiecznia sceny, jakie nigdy dotąd nie znalazły się na kliszy fotograficznej”¹⁵. Po chwili dodawał: „Po obejrzeniu tych zdjęć nie wiesz już, czy przypadkiem szafa grająca nie jest smutniejsza od trumny”¹⁶. Otwierające cykl zdjęcie pt. *Parade – Hoboken, New Jersey* z 1955 roku (il. 1) wydaje się niemal obrazem-symbolem esencji Ameryki i jej powojennej rzeczywistości. Zrobione podczas parady w mieście Hoboken przedstawia widok na sąsiadujące ze sobą okna ceglanego budynku, w których widnieją postaci dwóch kobiet obserwujących uroczystość. Choć w oknach wyraźnie odznaczają się sylwetki widzów, nie można odczytać ich twarzy – oblicze kobiety po lewej stronie ginie w cieniu opuszczonej rolety, zaś twarz stojącej w prawym oknie zasłonięta została zupełnie przez unoszącą się na wietrze amerykańską flagę, przymocowaną do sąsiedniego okna. Atmosfera zdjęcia jest bardziej ponura i niepokojąca niż uroczysta. Postaci

12. S. Greenough, *Disordering the Senses: Guggenheim Fellowship*, w: *Looking In...*, s. 123-124.

13. Podczas swojej podróży Frank jako obcokrajowiec, w dodatku żydowskiego pochodzenia, a także jako fotograf doświadczył ze strony społeczeństwa amerykańskiego przejawów niechęci i podejrzliwości, został nawet osadzony w areszcie i przesłuchiwany. Amerykanie, pozostający często pod silnym wpływem atmosfery makkartyzmu, widzieli w nim komunistycznego szpiega lub osobę próbującą zaszkodzić państwu. Por. Tamże, s. 125-126.

14. P. Brookman, *The Silence of Recognition: Exhibiting Robert Frank's Americans*, w: *Looking In...*, s. 324.

15. Cyt. za B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarans, Warszawa 2004, s. 191.

16. J. Kerouac, *Introduction*, w: R. Frank, *The Americans*, New York 1959. Za: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf, dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



mieszkających tak niedaleko siebie kobiet zdaje się oddzielać gruby, surowy, ceglany mur. Ich sylwetki wciśnięte zostały w ramy okien ograniczających przestrzeń i wyznaczających im właściwe miejsce. Postaci giną

pod natłokiem zasłony pozbawiającej ich twarzy, a tym samym osobowości. Nad wszystkim dominuje, wszystko okrywa, a jednocześnie łączy i obejmuje flaga – Ameryka – która w tym zdjęciu jawi się jako państwo anonimowych, wyalienowanych i odseparowanych od siebie obywateli, których nie sposób rozpoznać. Zdjęcie to zapowiada, że zapoczątkowany przez nie cykl *The Americans* będzie próbą odkrycia ich tożsamości¹⁷.

Amerykańska flaga pojawia się w albumie wiele razy i w różnych sytuacjach, dzieli album na cztery części. Choć stanowi symbol o dość oczywistym znaczeniu, ukazywana przez Franka w rozmaitych odsłonach staje się obrazem dość ambiwalentnym, wywołującym różne skojarzenia i emocje¹⁸. Zawieszoną z okazji święta 4. lipca, ogromną, opadającą niemal do ziemi amerykańską flagę widzimy na zdjęciu pt. *Fourth of July – Jay, New York* z 1954 roku (il. 2). Podobnie jak na fotografii parady w Hoboken obraz został zdominowany przez ten symbol. Flaga zdaje się tu przysłaniać cały przedstawiony świat, a jednocześnie góruje

nad ludźmi, niemal opada na nich – obywateli Ameryki – ufnie, jak dwie dziewczynki w centrum kompozycji, podążających w jej kierunku. Choć zdjęcie to jest na pozór pozytywnym obrazem święta narodowego, wydaje się nieść za sobą wiele głębszych, a może nawet przeciwnych znaczeń. Skala flagi mimowolnie wywołuje skojarzenia z ogromem samego państwa, zjednoczonego i uosobionego w tym wizerunku. Rozległa Ameryka z całą jej różnorodnością zamknięta została w jednym symbolu – obraz ten w konfrontacji z rzeczywistością kraju, jego historią, polityką, sytuacją społeczną, wydaje się odkrywać trudną, kontrowersyjną prawdę, skłania do refleksji nad tym, czym właściwie jest państwo Amerykanów i amerykańska tożsamość, czy i w jaki sposób możliwe jest stworzenie wspólnoty w tak wielkim i różnorodnym kraju.

Społeczeństwo amerykańskie – tytułowych Amerykanów – ukazał Frank w swoim cyklu zarówno poprzez portrety konkretnych ludzi, ale i za pośrednictwem zdjęć przedmiotów, elementów ich otoczenia lub też poszczególnych sytuacji. Choć pełny wizerunek Amerykanów wyłania się po obejrzeniu całego albumu, znalazły się w nim pojedyncze fotografie, które same w sobie stanowią portrety amerykańskiego społeczeństwa. Należą do nich umieszczone obok siebie w sekwencji *Trolley – New Orleans* (il. 3) oraz *Canal Street – New Orleans* (il. 4), oba wykonane w 1955 roku.

Pierwsze zdjęcie przedstawia fragment jadącego tramwaju i widocznych w jego oknach pasażerów. To obraz w doskonały

17. Według Sarah Greenough, Frank poprzez otwierające cykl zdjęcie sugeruje, że jego książka wymaga od widza nie tylko odczytywania obrazów, ale i domyslenia się ich, wczucia obserwującego, który w proces percepcji powinien zaangażować zarówno intelekt jak emocje. Zob. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 179.

18. G. Clarke, *The Photograph*, New York 1997, s. 155.

sposób ukazujący przekrój amerykańskiego społeczeństwa i panujące w nim ścisłe podziały. Poszczególne okna tramwaju prezentują portrety przedstawicieli kolejnych warstw społecznych, każdy z nich ma z góry przydzielone, zarezerwowane miejsce. Jednocześnie wszyscy oni, podobnie jak obserwatorzy parady w Hoboken, oddzieleni są od siebie przez rytmiczną, geometryczną i zamykającą ich przestrzeń konstrukcję okien. Po lewej stronie zdjęcia, jako pierwszy z przodu tramwaju siedzi starszy, biały mężczyzna w garniturze i okularach. Jego twarz jest słabo widoczna, zasłania ją odbicie w szybie, mężczyzna jednak wyraźnie obraca się w stronę widza z wyrazem zaskoczenia czy też nawet oburzenia. Za nim znajduje się starsza, elegancko ubrana kobieta rasy białej. Siedzi prosto, jej poza jest sztywna, ale i ona lekko odwraca wzrok, spoglądając surowo i podejrzliwie na fotografa. Środkowe okno ukazuje dwoje białych dzieci. Starszy chłopiec poważnie, pytająco patrzy w stronę fotografującego, młodsza dziewczynka zaś wydaje się coś mówić lub płakać. Za nimi siedzi ciemnoskóry mężczyzna ubrany w strój roboczy. Całkiem odwraca się w kierunku widza, przekłada rękę przez ramy okna, prawie się z niego wychyla. Mężczyzna szuka wzroku fotografa, szeroko otwiera oczy, ma uchylone usta, jakby chciał coś powiedzieć. Jego poza i przejmujący wyraz twarzy manifestują chęć nawiązania kontaktu z widzem, a wręcz próbę zwrócenia jego uwagi na trudną sytuację,

w jakiej się znajduje. Ostatnie miejsce w tramwaju zajmuje ciemnoskóra kobieta, która odwraca się i patrzy za siebie – w prawo, poza kadr zdjęcia. *Trolley – New Orleans* to obraz bezlitosnej hierarchii w amerykańskim społeczeństwie. Ukazuje zarówno podział na uprzywilejowanych obywateli rasy białej i dyskryminowanych Afroamerykanów, jak również podział społeczeństwa ze względu na płeć i wiek. To także ilustracja odmiennych emocji i nastrojów ujawnianych w gestach i mimice pasażerów – przechodzących od oburzenia, podejrzliwości siedzących z przodu, poprzez ciekawość i powagę dzieci, aż do rozpacz ciemnoskórego mężczyzny i rezygnacji siedzącej za nim kobiety¹⁹.

Drugie zdjęcie, *Canal Street – New Orleans*, pozornie zupełnie różni się od poprzedniego. Ukazuje ono tłum ludzi przemierzających ulicę. Jego dynamiczna i chaotyczna kompozycja wyraźnie kontrastuje z chłodnym porządkiem nowoorleańskiego tramwaju. Tutaj wszyscy ludzie – młodzi i starzy, ciemnoskórzy i biali, bogaci i skromni, grubi i chudzi – wmieszani są w jedną masę tłumy. Liczba osób idących ulicą jest jednak zbyt duża, by móc ich

19. Por. S. Greenough, *Disordering the Senses...*, s. 126-127.



wszystkich dostrzec i rozpoznać, niektórzy znikają poza kadrem. Ludzie ci idą w różnych, często przeciwnych kierunkach niemal zderzają się ze sobą, a jednocześnie, wpatrzeni ślepo przed siebie, wydają się nie zwracać uwagi na pozostałych²⁰.

Obie fotografie zdają się obrazować charakterystyczne aspekty amerykańskiego społeczeństwa w rzeczywistości lat 50.: żaden z nich nie jest pozytywny. Nowoorleański tramwaj ukazuje wciąż żywe społeczne i rasowe podziały i nierówności, różnorodność nastrojów, a także izolację ludzi. Zatłoczona ulica Canal Street zaś wydaje się symbolizować kształtujące się po wojnie amerykańskie społeczeństwo masowe, jego dynamizm, mobilność, ale i anonimowość, unifikację, ignorancję i zagubienie. Zestawione ze sobą zdjęcia skłaniają do refleksji również nad problemem statusu jednostki w Ameryce. Sylwetka każdego pasażera nowoorleańskiego tramwaju wyraża inne emocje, inną, indywidualną postawę, ciemnoskóry mężczyzna chce nawet coś powiedzieć, jego głos jednak nie zostanie usłyszany przez obojętny, anonimowy tłum.

Patrząc na album *The Americans* całościowo, problem podziałów rasowych i wynikłej stąd dyskryminacji jawi się jako jeden z jego podstawowych wątków. Obecny jest nie tylko w zdjęciach przedstawiających grupy ludzi, które w naturalny sposób obrazują zróżnicowanie społeczeństwa. Sytuację Amerykanów różnego pochodzenia etnicznego

można odczytać także konfrontując ze sobą zdjęcia ukazujące ludzi o odmiennym kolorze skóry w podobnych sytuacjach – np. pary zakochanych lub dzieci w samochodach. Często z takich zestawień wyłania się przykra wizja życia dyskryminowanych Afroamerykanów na tle szczęśliwego życia pozostałych obywateli. Jednak nie zawsze – niektóre zdjęcia codzienności ciemnoskórych mają w sobie więcej radości i życia od pozostałych. Widoczne jest to np. w dynamicznym obrazie rodziny Afroamerykanów w pędzącym samochodzie przeciwstawionych podobnej, lecz dużo bardziej statycznej i przygnębiającej wizji jasnoskórych staruszków.

Jednym z najciekawszych i najbardziej zagadkowych zdjęć poruszających problem różnic rasowych jest *Charleston, South Carolina* z 1955 roku (il. 5). Ukazuje ono ciemnoskórą pielęgniarkę lub opiekunkę trzymającą na rękach białe dziecko. Twarze obu wyrażają duże skupienie, za nimi rysuje się rozmyty obraz ulicy. Postać opiekunki cechuje opanowanie, ale i pewna sztywność – kobieta zastygła w bezruchu, stoi profilem, patrzy przed siebie, jakby celowo unikając kontaktu wzrokowego. Z jej twarzy ciężko odczytać emocje czy osobowość. Wydaje się, że opiekunka stara się ukryć uczucia. Trzymane przez nią dziecko, choć również nie nawiązuje kontaktu z widzem, skupia na sobie jego uwagę, odwraca się w stronę ulicy z dość przenikliwym, niemal surowym wzrokiem. Kontrastujące ze sobą pod względem koloru figury ciemnej kobiety i jasnego dziecka skłaniają do refleksji nad relacją tych osób. Różnice

20. Por. Tamże, s. 126.



5

między nimi podkreśla nie tylko inny kolor skóry, ale i fakt, że patrzą w różne strony, a także uprzywilejowana pozycja dziecka. Jednocześnie obie postaci są bardzo blisko siebie, łączy je pewna zależność. Chociaż to opiekunka pełni tu najważniejszą rolę, ubrana w biały strój, w nienaturalny sposób wtapia się w otoczenie, wydaje się podporządkowywać zarówno dziecku, jak i regułom amerykańskiej rzeczywistości, która narzuca jej z góry określoną rolę i niższą, nawet od dziecka, pozycję w społeczeństwie. Utkwiony w dal wzrok kobiety, która nie nawiązuje kontaktu ani z widzem, ani z dzieckiem podkreśla napięcie, jakie charakteryzuje jej stan – konieczność podporządkowania i jednoczesny opór, niezadowolenie, żal. Staje się, podobnie jak nowoorleański tramwaj, symbolem wrogiej, niepokojącej atmosfery panującej w połowie lat 50. na południu Stanów Zjednoczonych²¹.

Podróżując przez Amerykę, Robert Frank dostrzegał podziały ludzi ze względu na ich status materialny, pochodzenie, otoczenie i zajęcie. W albumie *The Americans* znajduje się wiele zdjęć ukazujących nie tylko różnice rasowe, ale i klasowe. Pojawiają się tam portrety osób wyjątkowo zamożnych, jak i tych żyjących skromnie. Wizerunki eleganckich kobiet noszących wyrafinowane stroje i przesadne ilości biżuterii, bogatych polityków czy biznesmenów zestawione zostały z obrazami uboższych grup społecznych, przede wszystkim skromnych

Afroamerykanów, a także ludzi prostych, mieszkańców wsi, pracowników fabryk albo kelnerów w restauracjach.

Zdjęciem, które w doskonały sposób obrazuje nierówności przywilejów w społeczeństwie amerykańskim jest *Men's room, railway station – Memphis, Tennessee* z 1955 roku (il. 6). Zarówno temat, jak i forma tej fotografii jest dość szokująca. Ukazuje ona wnętrze męskiej toalety i dziejącą się tam, uchwyconą z zaskoczenia, scenę. W znacznej odległości od widza, w rogu pomieszczenia wśród pisuarów widocznych jest dwoje mężczyzn. Jeden z nich, ubrany w czarny garnitur, siedzi na podwyższeniu, podczas gdy drugi czyści mu buty. Rozchwiana kompozycja i migawkowy charakter zdjęcia podkreśla fakt, że zostało wykonane niepostrzeżenie, z ukrycia, to zaś potęguje wrażenie podglądania bardzo prywatnej sceny. Frank zaglądając do środka męskiej toalety i fotografując szybko zastaną sytuację, niejako wydobył na jaw pewną skrywaną prawdę. Chociaż ukazana scena nie mogła być dla widzów niczym nowym, przedstawiona na zdjęciu nabiera o wiele większej sugestywności i znaczenia. Zamożny mężczyzna dosłownie i w przenośni góruje nad drugim, skłaniającym się do jego stóp. Podpiera dłońią głowę i czyta gazetę nie zwracając niemal uwagi na tego, który czyści mu buty. W zdjęciu Franka wyraźnie wyczuwalna jest cisza ukazanej sytuacji i upokorzenie pochylonego człowieka. To obraz dwóch ludzi, ale i dwóch zupełnie odrębnych światów. Jack Kerouac pisał o nim: „najsamotniejsze zdjęcie, jakie kiedykolwiek wykonano,

21. Por. P. Brookman, *The Silence...*, s. 324-325.





pisuary, których kobiety nigdy nie widzą, czyszczenie butów trwa w smutnej wieczności”²².

Innym, istotnym w amerykańskiej rzeczywistości lat 50. problemem, jak został ukazany w *The Americans* był rozwijający się wówczas materializm i konsumpcjonizm społeczeństwa, często

skonfrontowany z jednoczesną biedą niektórych grup ludzi,

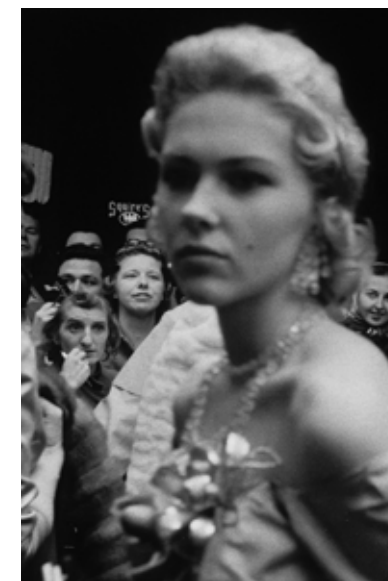
dzielnic i terenów leżących w głębi Ameryki. „Cywilizację obfitości”, jaką Frank odkrywał podczas swoich podróży wyraził za pomocą zdjęć zamożnych ludzi, należących do nich przedmiotów, a także wystaw sklepowych i afiszów reklamowych. Uosobieniem materialistycznego podejścia pewnej części Amerykanów jest zdjęcie pt. *Casino – Elko, Nevada* z 1956 roku (il. 7). Ukazuje ono przyciemnione wnętrze kasyna. Dużą część kompozycji stanowi stół do gry oświetlony lampą widoczną jako jasna, jakby wypalona w obrazie plama. Przy stole, w głębi stoją trzy osoby, widać także fragmenty dłoni pozostałych dwóch. Personifikacją materializmu staje się w tym zdjęciu kobieta sięgająca zachłannie po żetony lub kości do gry. Podczas gdy twarz grającej wyraża ekscytację, skupienie i determinację, postać człowieka po jej lewej stronie prezentuje zupełnie inne

emocje. Mężczyzna znudzony albo zmartwiony opiera się o stół i spuszcza wzrok. Jego brak zainteresowania czy uczestnictwa w grze można odczytywać jako kontrastującą względem kobiety postawę nieprzywiązywania wagi do zdobywania dóbr materialnych. Być może postać mężczyzny wyraża niepokój obcego przybysza (samego Franka), jego reakcję na obserwowane materialistyczne zachowania Amerykanów pochłoniętych bez reszty dążeniem do zrealizowania mitu *American Dream*.

Tę idealną wizję amerykańskich marzeń Frank ukazywał m.in. fotografując obiekty związane z kreowaniem ludzkiego wizerunku i mediami – salony fryzjerskie, wystawy sklepowe, ekrany telewizorów, kina dla zmotoryzowanych czy studia telewizyjne. Obrazy te obnażały sztuczną naturę kreowanych i popularyzowanych przedstawień – idealnych ludzi, kraju czy egzystencji.

Amerykański sen i jego zderzenie z rzeczywistością wyraźnie widoczne jest na zdjęciu pt. *Movie premiere – Hollywood* z 1955 roku (il. 8). W jego centrum, na pierwszym planie ukazana została postać hollywoodzkiej aktorki przybyłej na premierę filmową. Wystawnie ubrana kobieta sprawia wrażenie jasnej, pięknej, szlachetnej, jej sylwetka jest jednak rozmazana i niewyraźna. Ostrość w tej kompozycji ustawiona została na drugi plan – tłum zwyczajnych kobiet przybyłych, aby zobaczyć gwiazdę. W porównaniu z idealną urodą aktorki ich twarze wydają się niedoskonałe, wręcz groteskowe. Dla

22. J. Kerouac, *Introduction...* Za: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf, dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



patrzących z podziwem kobiet aktorka jest niedościgłym wzorem piękna, ideałem i jednocześnie ucieleśnieniem marzeń o sukcesie, sławie i szczęśliwym, dostatnim życiu. Fascynację tę dostrzega Frank, to właśnie ona, a nie aktorka, jest tematem tego zdjęcia. Celowo łamie on tradycyjne zasady „dobrej fotografii” – brutalnie pomija postać gwiazdy, choć stanowi ona centralną i największą sylwetę obecną na zdjęciu, wydobywając zza jej pleców i wskazując na poszczególne osoby w tłumie. To właśnie na nie zwraca szczególną uwagę i w ten sposób przypomina o prawdziwej rzeczywistości w Ameryce, jej codzienności, w której kreowane przez Hollywood ideały to tylko mgliste, nieistniejące naprawdę wyobrażenia.

Percepcja samego zdjęcia stanowi swego rodzaju zderzenie widza ze światem amerykańskiego snu. Podczas gdy obserwator, kierowany przez Franka w głąb tłumu, skupia wzrok na widocznych w tle osobach, dopiero po chwili zdaje sobie sprawę z tego, że sam jest jakby obiektem obserwacji aktorki. Tematem tego obrazu zatem staje się również sam akt obserwacji²³.

Bardziej wstrząsającą, ale i złożoną, konfrontację amerykańskich marzeń i rzeczywistości stanowi ukazane w omawianym albumie zestawienie zdjęcia pt. *Covered car* – *Long Beach, California* z 1956 roku (il. 9) i następującej po nim fotografii pt. *Car accident* – *U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona* z 1955 roku (il. 10). Pierwsze



z nich wykonane zostało najprawdopodobniej w bogatej dzielnicy kalifornijskich przedmieść. Wśród budynków i palm, po środku zdjęcia, na pierwszym planie widoczny jest jego główny motyw – forma samochodu. Wagę tego obiektu jeszcze bardziej podkreśla fakt, iż został on starannie osłonięty, w dodatku błyszczącym, jakby jedwabistym materiałem. Zakryty samochód jawi się tu jako przedmiot szczególnej troski i ochrony, niemal kultu, wydaje się symbolizować charakterystyczny dla lat 50. w Ameryce materializm, dążenie do bogacenia się i nabywania kolejnych przedmiotów, np. imponujących posiadłości czy pojazdów.

Drugie zdjęcie powstało w zupełnie odmiennych okolicznościach – ukazuje miejsce wypadku samochodowego, który wydarzył

23. S. Greenough, *Disordering the Senses...*, s. 130.

się na odległych, wiejskich terenach, przez które przebiega Droga 66. Czworo ludzi widocznych w centrum fotografii stoi z opuszczonymi głowami przyglądając się leżącemu przed nimi na ziemi zakrytym ciałom ofiar wypadku. Mężczyźni w kapeluszach pogrążeni są we własnych myślach, podczas gdy para obok rozmawia o tragicznym zdarzeniu. Za nimi rozciąga się widok terenów porośniętych suchą roślinnością i skromnych domów. Omawiane zdjęcia łączy nie tylko oczywiste skojarzenie samochodu z wypadkiem drogowym. Oba obrazy zakomponowane zostały w analogiczny sposób, prezentując w centrum pierwszego planu najważniejszy motyw. Najbardziej wstrząsające jest jednak łudzące podobieństwo form osłoniętego samochodu i zakrytych ciał. Zestawienie obu zdjęć tworzy w efekcie szokujący obraz konfrontacji materializmu amerykańskiego snu z amerykańskim koszmarem – dramatem ludzi mieszkających w sąsiednim stanie, ich odmienną, brutalną rzeczywistością. Śmierć nieznanych ludzi na nienazwanych terenach pomiędzy Winslow i Flagstaff w Arizonie przeciwstawiona została luksusowi i pogoni za bogactwem w leżącej obok Kalifornii, zadając pytanie o to, co stanowi prawdziwą wartość w Ameryce. W cyklu *The Americans* śmierć jest dość częstym tematem, co w znaczny sposób wpływa na silnie dramatyczny, przynębiający i przejmujący wydźwięk całej serii. Znalazły



się tam obrazy pogrzebów, trumien, czarnoskórych żałobników, chińskiego cmentarza, przydrożnych krzyży, a nawet wystawy sklepowej prezentującej wieńce nagrobne.

Sam symbol krzyża jest jednym z najczęściej powtarzających się obrazów w zdjęciach Franka dotyczących nie tylko śmierci, ale i religii czy religijności. Pojawia się np. w zestawieniu dwóch zdjęć – modlącego się samotnie nad brzegiem rzeki w Baton Rouge czarnoskórego kapłana i figury św. Franciszka unoszącego krzyż w kierunku stacji benzynowej i ratusza

24. I. Jeffrey, *Photography. A Concise History*, London 1981, s. 206.



w zamglonym Los Angeles, błogosławiąc im lub egzorcyzmując²⁴. Oczywiście odniesienia do religii widoczne są także w fotografiach prezentujących np. amerykańskie kościoły, czy religijne hasła w szybach samochodów. Frank dostrzegał ślady misterium również w nieoczekiwanych, zwyczajnych miejscach lub przedmiotach. Często mistycznego charakteru nabiera silne światło pojawiające się w niektórych zdjęciach Franka. Podobnie dzieje się w przypadku fotografowanych przez niego pojedynczych przedmiotów

charakterystycznych dla kultury amerykańskiej, takich jak świecące szafy grające, wystawy sklepowe, fotel fryzjerski, osłonięty samochód, które, będąc ucieleśnieniem amerykańskich snów, przypominają obiekty kultowe²⁵.

Ciekawym i nabierającym szczególnego wyrazu w kontekście całego cyklu zdjęciem o tematyce religijnej jest *Jehovah's Witness – Los Angeles* wykonane między 1955 i 1956 rokiem (il. 11), przedstawiające stojącego samotnie na ulicy starszego mężczyznę, propagatora wiary Świadków Jehowy. Oparty o jakby chwiejącą się ścianę, przygarbiony człowiek patrzy wprost na fotografującego, pokazując trzymaną przy sobie broszurę z wyraźnym napisem głoszącym: *Awake! (Obudźcie się!)*. Obraz ten daleko wykracza poza ramy dotychczasowego dokumentu

i czystej rejestracji życia ulicy. Zdjęcie mężczyzny, samotne pośród innych fotografii Amerykanów oraz wiadomość, jaką chce przekazać to w pewnym sensie głos samego Franka poszukującego prawdy o rzeczywistości skrywanej pod powierzchnią rozpowszechnionego mitu Ameryki – krainy spełniających się snów²⁶.

W trakcie swoich podróży przez Stany Zjednoczone Robert Frank odkrył wszechobecną samotność, alienację, anonimowość, smutek i rozbiecie Amerykanów. Sytuację tę doskonale obrazuje zdjęcie pt. *Elevator – Miami Beach* z 1955 roku (il. 12) Ukazuje ono scenę sfotografowaną z wnętrza windy w momencie, gdy pasażerowie ją opuszczają. Kompozycja zdjęcia sprawia wrażenie przypadkowej, wyraźnie podzielona jest na dwie nierówne płaszczyzny przez grubą, ciemną i krzywą linię otwartych drzwi windy. Postaci pasażerów przemieszczających się w lewo ukazane są w ruchu. Ich sylwetki tworzą pozbawione szczegółów, rozmyte plamy – przypominają raczej zjawy. To ludzie anonimowi, którzy przypadkowo i tylko przelotnie spotkali się razem w windzie. Jawi się ona zatem jako miejsce „przejściowe”, mało istotny przystanek między jednym punktem a celem podróży. W głębi obrazu po prawej stronie widnieje jedyna wyraźna sylwetka młodej dziewczyny obsługującej windę. Tylko ona i wnętrze windy stanowią stały – względnie nieporuszony element zdjęcia. Poza dziewczyny wyraża znudzenie, zniechęcenie. Jej zamyślony wzrok skierowany jest do góry, poza kadr zdjęcia, przez co fotografia

25. Tamże, s. 206-207.

26. To samo zdjęcie umieszczone zostało na stronie tytułowej albumu *Looking In: Robert Frank's The Americans*, co wydaje się potwierdzać zgodność przesłania fotografii i całego cyklu.



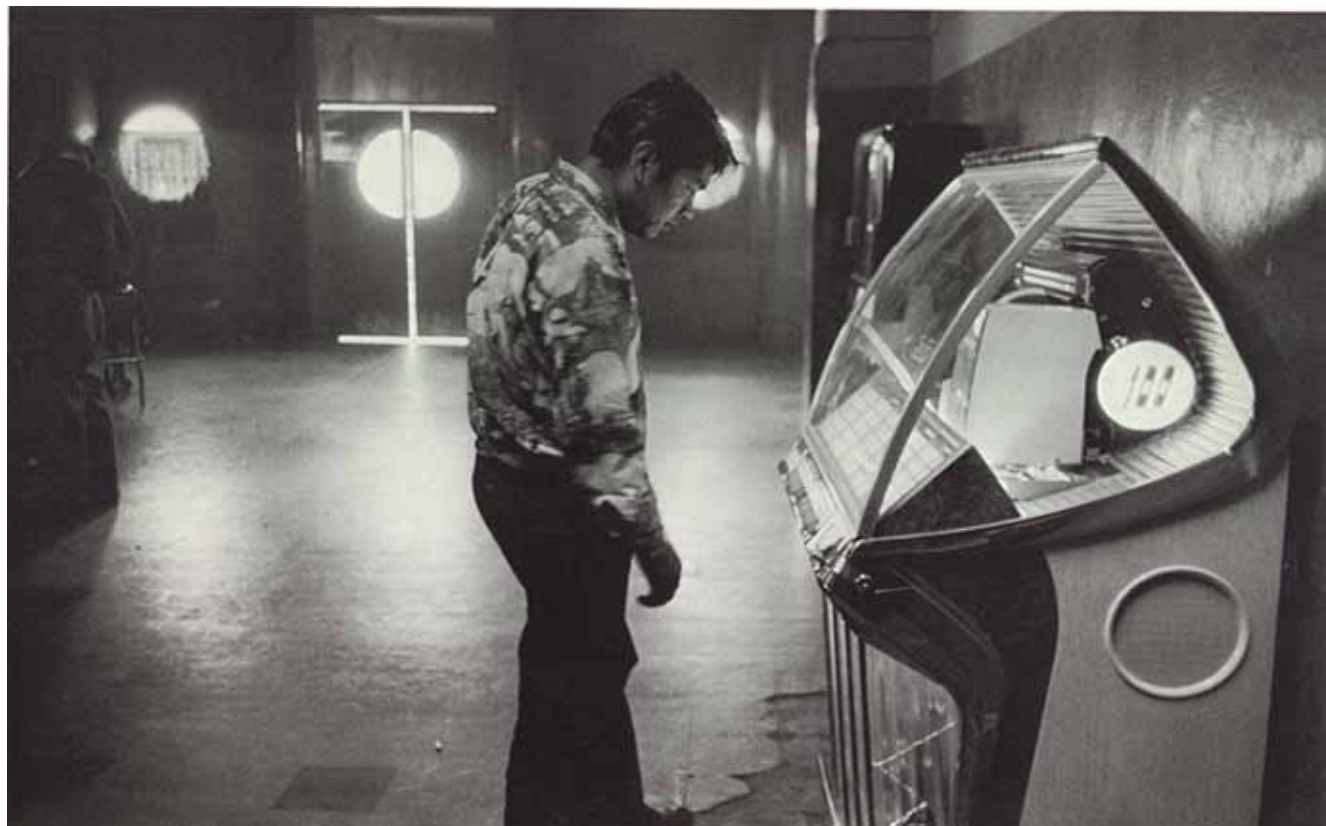
emanuje wyjątkowo smutną atmosferą.

Ameryka objawia się w zdjęciu Franka jako obojętna przestrzeń windy – chwilowe państwo przypadkowych, anonimowych pasażerów, w którym stałe są tylko granice. *Elevator – Miami Beach* to także przejmujący obraz samotności i alienacji Amerykanów ucieleśnionych w postaci głównej bohaterki zdjęcia. Dziewczyna jako pracownik windy jest jedynym „mieszkańcem” tego pomieszczenia. Wraz z nim tworzy odrębną rzeczywistość – świat stały, niezmienny, przez który co jakiś czas przemieszczają się inne, obce i odrębne światy ludzi podróżujących, śpieszących się gdzieś. Jednocześnie wzrok głównej bohaterki – *elevator girl* – staje się sugestią istnienia jeszcze jednego świata – jej myśli. Ona również, choć stale obecna, jest obca pasażerom, a nawet samej windzie, w której się znajduje. „Wtedy pytam: a ta mała, samotna *elevator girl*, wzdychająca w windzie pełnej rozmazanych zjaw, jakie jest jej imię i adres?”²⁷ – pisał Jack Kerouac na końcu wstępu do albumu *The Americans*.

Podobną atmosferę samotności, a jeszcze bardziej smutku i przygnębienia odczytać można w zdjęciu pt. *Bar – Las Vegas, Nevada* z 1955 roku (il. 13). Zostało ono wykonane w pustym i ciemnym wnętrzu baru, w centrum kompozycji ukazuje człowieka stojącego przy szafie grającej. To na pozór powszechny, codzienny w amerykańskiej rzeczywistości widok – mężczyzna zastanawia się nad wyborem utworu,

jaki chciałby usłyszeć. Mimo to poza pochylonego człowieka wydaje się wyrażać przygnębienie, pewną rezygnację. Stoi on naprzeciw szafy grającej, jednak ma zamknięte oczy, jego sylwetka jest poruszona, wydaje się chwiać, a jednocześnie jakby zastygła w obliczu świecącego obiektu. Nie jest to, jak mogłoby się wydawać, radosny obraz. Mężczyzna i szafa grająca to główni i jedyni bohaterowie tego zdjęcia, ich spotkanie jest smutnym wydarzeniem. Zmęczony, przygnębiony człowiek zwraca się w jej kierunku, poszukując rozrywki czy ukojenia.

27. J. Kerouac, *Introduction...* Za: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf, dostęp z dnia 5.10.2012. Tłum. własne.



Pustkę baru i tym samym samotność mężczyzny podkreśla światło trzech okrągłych okien odbijające się na rozległej powierzchni podłogi. Przestrzeń tę wypełnia tylko obecność mężczyzny i muzyka wydobywająca się z szafy grającej. To obraz człowieka osamotnionego – już nie wśród tłumu, a w samej amerykańskiej rzeczywistości.

The Americans, jako cykl zdjęć powstały w trakcie podróży i prezentujący różnorodne tereny, miasta i mieszkańców Ameryki, sam w sobie jest drogą, którą za każdym razem przebywa widz. Szlak, jaki wyznacza, prowadzi zarówno do największych miast Stanów Zjednoczonych, ich ulic, parków lub słynnych lokalizacji, mniejszych miasteczek czy wsi, jak również do miejsc cichych i bardziej prywatnych – cmentarzy, kawiarni, barów, wind, biur, studia telewizyjnego. Wśród tych „przystanków” pojawiają się również obrazy miejsc „pomiędzy” – jak w przypadku *Car accident – U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff* – powstałych dosłownie „w drodze”, gdzieś w głębi nieznanych lub zapomnianych terenów Ameryki. Album i jego narracja – symboliczna podróż – przybiera różne tempo. Rytm cyklu wyznaczają powtarzające się typowo amerykańskie motywy, przede wszystkim flagi, jak również szafy grające, samochody, krzyże i inne obiekty. Duży wpływ nań ma także dychotomia zdjęć, np. obecność ludzi na fotografiach i ich brak albo następujące po sobie wizerunki obserwujących i obserwowanych. Tempo w albumie zmienia się również

w zależności od stanu rzeczywistości ukazanej na zdjęciach – od scen statycznych, niemal pustych lub zawieszonych w czasie, jak ciche wnętrza kawiarni czy przestrzenie cmentarza, po te najbardziej dynamiczne – obrazy wędrującego tłumu albo pędzących samochodów²⁸.

Motyw drogi występuje w cyklu *The Americans* wielokrotnie. Nawiązują do niego powtarzające się sceny i wizerunki ludzi przemieszczających się w samochodach, tramwajach czy pieszo na ulicach. Jednym z najbardziej poetyckich i metaforycznych obrazów drogi zaprezentowanych w albumie jest zdjęcie pt. *Los Angeles* z 1955 lub 1956 roku (il. 14). Ukazuje ono widziany z góry fragment ulicy i stojący przy niej budynek. Niemał połowę zdjęcia zajmuje widok płaskiego i ciągnącego się daleko w głąb obrazu dachu. Przez pustą ulicę wędruje przygarbiony człowiek, jego sylwetka jest rozmazana, niewyraźna. Nad nim, podobnie jak wcześniej amerykańska flaga, góruje wielki neonowy znak strzały wskazujący kierunek, w którym idzie postać. Nastroj tej tajemniczej sceny jest dość ponury i mroczny. Wyraźnie odznaczająca się jasna, neonowa strzała rozbłyska w ciemnej ulicy jakby wskazując idącemu jedyny możliwy kierunek drogi. Przedstawioną sytuację można odczytywać jako obraz przeznaczenia, nie jest to jednak optymistyczna wizja. Ulica, którą idzie człowiek ukazana została jako krótki, prowadzący w nieznane, odcinek drogi. Nie widać żadnego skrzyżowania czy rozwidlenia, przestrzeń, w jakiej porusza się postać została niejako zablokowana

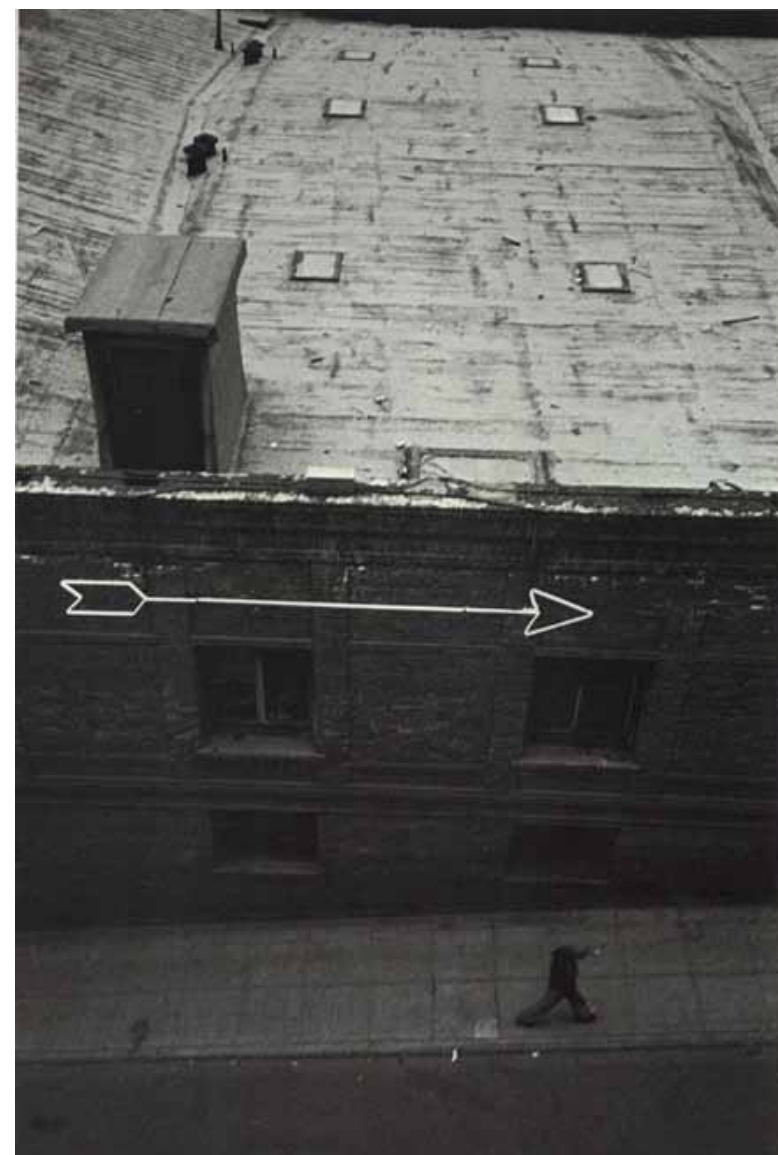
28. Por. S. Greenough, *Transforming Destiny...*, s. 177-178.

przez bryłę budynków i niekończących się, zasłaniających horyzont dachów. Sfotografowana przez Franka mroczna ulica Los Angeles wydaje się symbolizować przygnębiającą amerykańską rzeczywistość, gdzie świecąca strzała wyznacza wędrującemu drogę narzuconą i nieuniknioną – jedyną słuszną drogę. Przedstawiona scena skłania do refleksji nad tym, czy wolność istnieje i czym jest w Ameryce. Obraz Franka sprawia, że odpowiedź na te pytania nie jest jednoznaczna. Fotografia stawia w innym świetle amerykańską demokrację, ukazuje bowiem Amerykanów jako społeczeństwo konformistyczne, w którym obywatele posłusznie, a może nawet bez zastanowienia, przestrzegają narzuconych im reguł i schematów.

Zdjęcie pt. *U.S. 285, New Mexico* z 1955 roku (il. 15) to jakby ostateczny obraz amerykańskiej drogi. Być może to także symbol fascynującej, pełnej tajemnic, a momentami upiornej, przygnębiającej i trudnej podróży samego Franka. Ukazuje ono samą autostradę, biegnącą w głąb zdjęcia. Choć fotograf wykonał je w słoneczny dzień, przy wywoływaniu zdecydował się na bardzo ciemną ekspozycję, uzyskując w ten sposób scenę niemal pogrążoną w mroku, sprawiającą wrażenie nocnego ujęcia. Pośród ciemności bezkresnej pustyni Nowego Meksyku rozbłyska jedynie pas ciągnącej się w nieskończoność autostrady oraz cienki ślad horyzontu przytłoczonego ciężkim, czarnym niebem. W oddali słabo widoczny jest jeszcze

jeden jasny element – światła nadjeżdżającego z przeciwka samochodu. Obraz Drogi 285 jest wyjątkowo tajemniczy i wieloznaczny. Sprawia wrażenie beczasowości, a jednocześnie ukazuje niezwykłą na autostradach międzystanowych sytuację – moment spotkania dwóch kierowców podróżujących samotnie po niekończących się drogach w głębi rozległego kraju.

Droga to mityczny symbol Ameryki przemierzanej nieustannie przez kolejnych wędrowców. Frank wykonywał zdjęcia do swojego cyklu w dużej mierze podczas pobytu w kolejnych miastach czy miejscowościach – przystankach na jego trasie. Tam właśnie fotografował tytułowych Amerykanów i ich skomplikowaną rzeczywistość. Ukazywał Amerykę poprzez portrety jej mieszkańców, sceny uliczne lub bardziej prywatne, zdjęcia pogrzebów, wnętrz barów, wind oraz charakterystycznych dla kultury amerykańskiej przedmiotów. Na tle pozostałych, zdjęcie Drogi 285 jest zupełnie inne – to obraz powstały dosłownie „w drodze”, pomiędzy miastami, ukazujący już nie wypadek samochodowy czy przydrożne krzyże, ale samą drogę. Tylko tutaj Ameryka wydaje się objawiać bezpośrednio – jako bezkresna ziemia i przebiegający przez



nią jasny, prosty szlak autostrady, symbolizujący jakby legendarny kierunek Wschód-Zachód. Być może to właśnie jest prawdziwa i prawdziwie piękna Ameryka – otwarta droga biegnąca przez nienazwane ziemie. Ameryka, w której nie istnieją problemy polityczne, nierówności społeczne, dyskryminacja rasowa, materializm, konformizm i osamotnienie.

Mimo to wizja autostrady przecinającej zazwyczaj słoneczne tereny Nowego Meksyku znacznie odbiega od rzeczywistości. Nienaturalnie mroczne zdjęcie charakteryzuje niepokojący, wręcz złowieszczy nastrój. Spokój obrazu przerywa najeżdżający z oddali samochód, sama zaś świetlista droga ginie w nieprzeniknionej ciemności amerykańskiej pustyni. Podróż tą trasą wydaje się niebezpiecznym wyzwaniem, podczas gdy jej cel pozostaje nieznany. Tajemnicze zdjęcie *U.S. 285, New Mexico* wydaje się pytać słowami Jacka Kerouaca: „Dokąd zmierzasz Ameryko, w swym lśniącym samochodzie nocą?”²⁹.

*

Spojrzenie Roberta Franka, jakie wyłania się z jego zdjęć, jest dość sceptyczne, ironiczne, przygnębiające, ale jednocześnie szczere, pełne pasji, zapachu fotografa w poszukiwaniu prawdy o Amerykanach i ich państwie. Podróżując przez Amerykę, zetknął się on z jej pięknem, wszystkim tym, co dla niej charakterystyczne. Przede wszystkim jednak odkrył przykrą, pełną sprzeczności, fałszu, przemocy czy

smutku rzeczywistość tego kraju, istniejącą za zasłoną wizji powszechnego dobrobytu. Cykl *The Americans* stanowi rozrachunek z najważniejszymi społecznymi i kulturowymi problemami Ameryki lat 50, jak również największymi jej stereotypami³⁰. Mimo to nie on jest czystą, brutalną krytyką zdystansowanego obcokrajowca, przeciwnie – to wizja wrażliwego obserwatora, człowieka nie pozbawionego empatii. Sam Frank wspominał swoje doświadczenia w następujący sposób: „Myślę, że ta podróż była niemal czysto intuicyjna – po prostu nie przestawałem fotografować. Nie przestawałem patrzeć. Myślę, że w tym czasie byłem pełen współczucia. Odczuwałem współczucie wobec ludzi na ulicy. To stanowiło główną treść tej książki – to mnie napędzało – to sprawiało, że tak ciężko pracowałem, dopóki nie uznałem, że coś mam, nie wiedziałem jednak, że mam Amerykę”³¹.

*

Tuż po opublikowaniu w Stanach Zjednoczonych album *The Americans* spotkał się z dużym niezrozumieniem. Pierwsza reakcja krytyków była wyjątkowo negatywna. Opisywali cykl Franka słowami „wypaczony”, „chory”, „neurotyczny”, „ponury”. Dotyczyły one zarówno stylu, wizualnej strony zdjęć Franka, jak również ich warstwy znaczeniowej – widzianej jako podstępny atak na Amerykę³². Warto jednak zaznaczyć, że Frank nie był w swym budzącym kontrowersje spojrzeniu osamotniony – charakterystyczne dla postawy fotografa indywidualizm, spontaniczność, wolność i, czasem

29. Cyt. za: J. Kerouac, *W drodze*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2011, s. 156.

30. P. Brookman, *The Silence...*, s. 325.

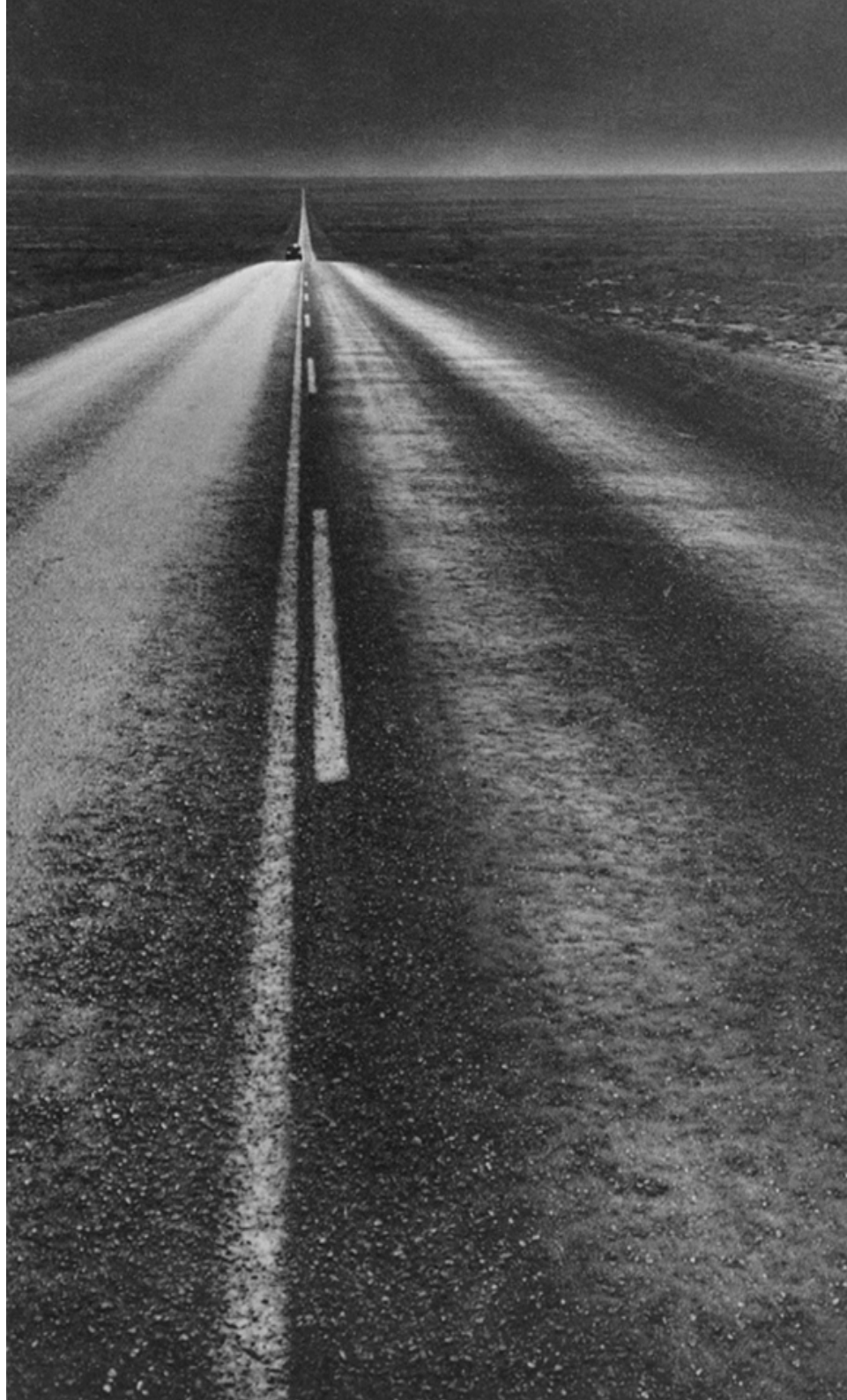
31. Cyt. za: A. W. Tucker, S. Alexander, *Chronology*, w: Robert Frank: *New York...*, s. 10. Tłum. własne.

32. T. Papageorge, dz. cyt., s. 2.

brutalna, szczerść pokrewne były ideom rozwijającego się w tym samym czasie ruchu Beat Generation, zdają się wynikać z podobnej wrażliwości i reakcji na amerykańską rzeczywistość³³.

Istnieje wiele podobieństw między albumem *The Americans* i opublikowaną w 1957 roku powieścią *W drodze* Jacka Kerouaca. Oba dzieła powstały w trakcie podróży przez Amerykę, oba też spotkały się z początkowym niezrozumieniem i ostrą krytyką, tak, że autorzy mieli trudności z ich opublikowaniem. W drodze to książka o poszukiwaniu prawdy, autentyczności w powojennej amerykańskiej rzeczywistości ograniczonego, konsumpcyjnego społeczeństwa. Podobnie jak zdjęcia Franka – opisuje Amerykę, różnorodność wśród jej mieszkańców oraz stałe elementy amerykańskiej kultury: drogi, ulice, rzeki, mosty, głośne miasta, tajemnicze przedmieścia, industrialne pejzaże i zapomniane tereny w głębi kraju, stacje benzynowe, samochody, motele, bary, kafejki, szafy grające itp.³⁴. Jednocześnie bohaterowie powieści Kerouaca to outsiderzy, nonkonformiści, buntownicy, podobnie jak Frank, dostrzegający koszmarnie oblicze amerykańskiego snu.

Wiele fragmentów książki mogłoby stanowić niemal słowne odpowiedniki zdjęć Franka³⁵. Smutna wizja Ameryki, charakterystyczna dla wielu zdjęć z albumu *The Americans*, rysuje się w powieści w opisie okolic Hollywood. Główny



33. Beat Generation był społeczno-kulturalnym ruchem w większości młodych ludzi, rozwijającym się w Nowym Jorku i San Francisco. Początki ruchu datuje się na 1944 rok, jego zmięch zaś wyznacza się na lata 60., gdy zastąpiony został ruchem hippisowskim. Bitnicy byli pionierami kontrkultury, sprzeciwiali się konformistycznej amerykańskiej rzeczywistości, swoje przekonania opierali na filozofii buddyzmu-zen. Do najważniejszych twórców ruchu zalicza się pisarzy Jacka Kerouaca, Williama Burroughsa i poetę Allena Ginsberga. Zob. U. Tes, *Kino beat generation*, Kraków 2010, s. 9-66.

34. L. Sante, Robert Frank and Jack Kerouac, w: *Looking in...*, s. 205.

35. Tamże, s. 205-206.

bohater W drodze wspomina: „Wyglądałem pożądliwie przez okno – domy zdobione sztukaterią, palmy, zajazdy, całe to szaleństwo, łachmaniarska ziemia obiecana, niezwykle kraniec Ameryki. Wysiedliśmy z autobusu przy Ulicy Głównej, która nie różniła się niczym od głównej ulicy, kiedy wysiada się z autobusu w Kansas City, Chicago czy Bostonie – kamieniczki, brud, wokół snują się rozmaite indywidua, tramwaje suną ze zgrzytem przez ten beznadziejny świt [...]”³⁶.

W powieści Kerouaca autor nawiązuje niekiedy do najważniejszych problemów amerykańskiej rzeczywistości – materializmu, konsumpcjonizmu, niewyobrażalnego tempa życia, konformizmu obywateli miast pochłoniętych dążeniem do zrealizowania w swoim życiu mitu amerykańskiego snu. Pisał: „Przejechałem trzynaście tysięcy kilometrów i znów byłem na Times Square; a do tego w samym środku godziny szczytu, zobaczyłem więc swoimi niewinnymi oczyma «prosto z drogi» cały ten obłęd i niesłychany zamęt Nowego Jorku z jego milionami ludzi uganiających się wiecznie za forszą, szalony sen – wszyscy łapią, biorą, dają, wzdychają, umierają, żeby ich tylko pochować w okropnych miastach cementarnych pod Long Island City. Wysokościowce tego kraju – drugi kraniec tej ziemi, gdzie rodzi się Papierowa Ameryka”³⁷.

Zarówno Frank, jak i Kerouac, przemierzając kolejne stany USA, odkryli prawdę o mitycznej Ameryce lat 50. Obraz

wyłaniający się z cyklu *The Americans* to, przywołując słowa wstępu Jacka Kerouaca, „smutny poemat” – przebudzenie z amerykańskiego snu.

36. Cyt. za: J. Kerouac, *W drodze...*, s. 109.

37. Cyt. za: Tamże, s. 141.

38. Cyt. za: J. Kerouac, *Introduction...* Za: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf, dostęp z dnia 5.10.2012.

SPIS ILUSTRACJI

Il. 1. Robert Frank, *Parade – Hoboken, New Jersey*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21.3 x 32.4 cm, własność prywatna, San Francisco. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-001.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 2. Robert Frank, *Fourth of July – Jay, New York*, 1954, odbitka żelatynowo-srebrowa, 56.7 x 38.7, własność prywatna, Nowy Jork. Za: <http://3.bp.blogspot.com/The+Americans+by+Robert+Frank.jpg>, dostęp z dnia 09. 10. 2012.

Il. 3. Robert Frank, *Trolley – New Orleans*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40.6 x 57.8 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: http://www.ricecracker.net/files/blog_images/18_robert-frank_trolley-new-orleans_955.jpg, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 4. Robert Frank, *Canal Street – New Orleans*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40.6 x 57.8 cm, własność prywatna. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/32.%20Canal%20Street,%20New%20Orleans%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 5. Robert Frank, *Charleston, South Carolina*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 41.3 x 59.1 cm,

Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-013.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 6. Robert Frank, *Men's room, railway station – Memphis, Tennessee*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21 x 34 cm, własność prywatna. Za: http://1.bp.blogspot.com/_x1jWa9UhhIQ/TBkXQ6patAI/AAAAAAAAABf4/0nVhy2AVglU/s1600/Frank.jpg, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 7. Robert Frank, *Casino – Elko, Nevada*, 1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 57.8 x 41.9 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: *Looking In: Robert Frank's The Americans*, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 247[fot. własna]

Il. 8. Robert Frank, *Movie premiere – Hollywood*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 25.5 x 17.2 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-066.jpg>, dostęp z dnia 7.10.2012

Il. 9. Robert Frank, *Covered car – Long Beach, California*, 1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 21.4 x 32.7, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/35.%20Covered%20Car,%20Long%20Beach%20CA%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 10. Robert Frank, *Car accident – U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 31 x 47.5 cm, Philadelphia Museum of Art. Za: http://phomul.canalblog.com/images/IMG_9244.JPG, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 11. Robert Frank, *Jehovah's Witness – Los Angeles*, 1955-1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 32.7 x 21.6 cm, The Bluff Collection LP Za: Looking In: Robert Frank's The Americans, [katalog wystawy], red. S. Greenough, Göttingen 2009, s. 243 [fot. własna]

Il. 12. Robert Frank, *Elevator – Miami Beach*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 31.4 x 47.8 cm, Philadelphia Museum of Art. Za: <http://www.indyweek.com/pdf/121708/frank-044.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 13. Robert Frank, *Bar – Las Vegas, Nevada*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 29.9 x 41.9 cm, Collection of Barbara and Eugene Schwartz. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/25.%20Bar,%20Las%20Vegas%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 14. Robert Frank, *Los Angeles*, 1955-1956, odbitka żelatynowo-srebrowa, 47.9 x 31.8 cm, Collection of Susan and Peter MacGill, Waszyngton/San Francisco. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/13.%20Los%20Angeles,%201955-56.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012

Il. 15. Robert Frank, *U.S. 285, New Mexico*, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, 33.7 x 21.9 cm, Mark Kelman, Nowy Jork. Za: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/summerwork/images/Frank,%20Robert/22.%20U.S.jpg>, dostęp z dnia 9.10.2012







MACIEJ BIENIASZ. *PORTRET MIASTA*

O Katowicach rozmawia Marysia Olejarnik. 05. 12. 2012

Maciej Bieniasz jest członkiem powstałej w 1966 roku grupy Wprost. W 1963 ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni Emila Krchy. Od 1968 roku na stałe zamieszkiwał Katowice; w 1974 podjął pracę w śląskiej filii krakowskiej ASP, później przekształconej w samodzielną uczelnię, na której został profesorem. W 2012 roku został laureatem nagrody „Lux ex Silesia”, przyznawanej osobom, które swoją działalnością reprezentują wysokie wartości moralne i na trwałe wpisują się w kulturalny krajobraz regionu. Od początku lat siedemdziesiątych przez dłuższy okres Maciej Bieniasz tworzył *Portret Miasta* – cykl obrazów olejnych oraz w większej części rysunków pokazujących Katowice, a raczej sposób ich widzenia przez artystę.

Maria Olejarnik: Interesują mnie sposoby przedstawienia przemysłu górnośląskiego w malarstwie. Rozumiem, że Pana cykl *Portret miasta* to miasto, a nie przemysł, ale jednak temat przemysłu jest tam obecny, choć nie bezpośrednio.

Maciej Bieniasz: Tak, ma pani rację. To miasto jest wytworem przemysłu, zostało stworzone na potrzeby robotników.

M.O.: Mnie ciekawi, jak industrialny krajobraz Śląska wpływał i wpływa na twórczość artystów. Jak to było w Pana przypadku, dlaczego namalował Pan *Portret miasta*?

M.B.: Przyjechałem do Katowic z Krakowa około 1968-69 r., moja żona dostała tu pracę, ja zresztą także. Kraków to miasto, w którym budynek mający 200 lat dojrzewa jak dobre wino, a w Katowicach dziesięcioletni blok często był już prawie ruiną. Dzisiaj, rzecz jasna, wiele się zmieniło na lepsze, ale wtedy dla mnie uderzające były złe warunki bytowania. Zastanawiałem się, jak ci ludzie godzą się żyć w tym mieście, gdzie nie było nic innego do roboty, jak tylko chodzenie do pracy w dzień, często pod ziemię, a wieczorem „robienie kolejnego górnika”. To nie było miasto, tylko sypialnia dla robotników. Chciałem dać im coś do zrozumienia, współczułem tym ludziom.



1

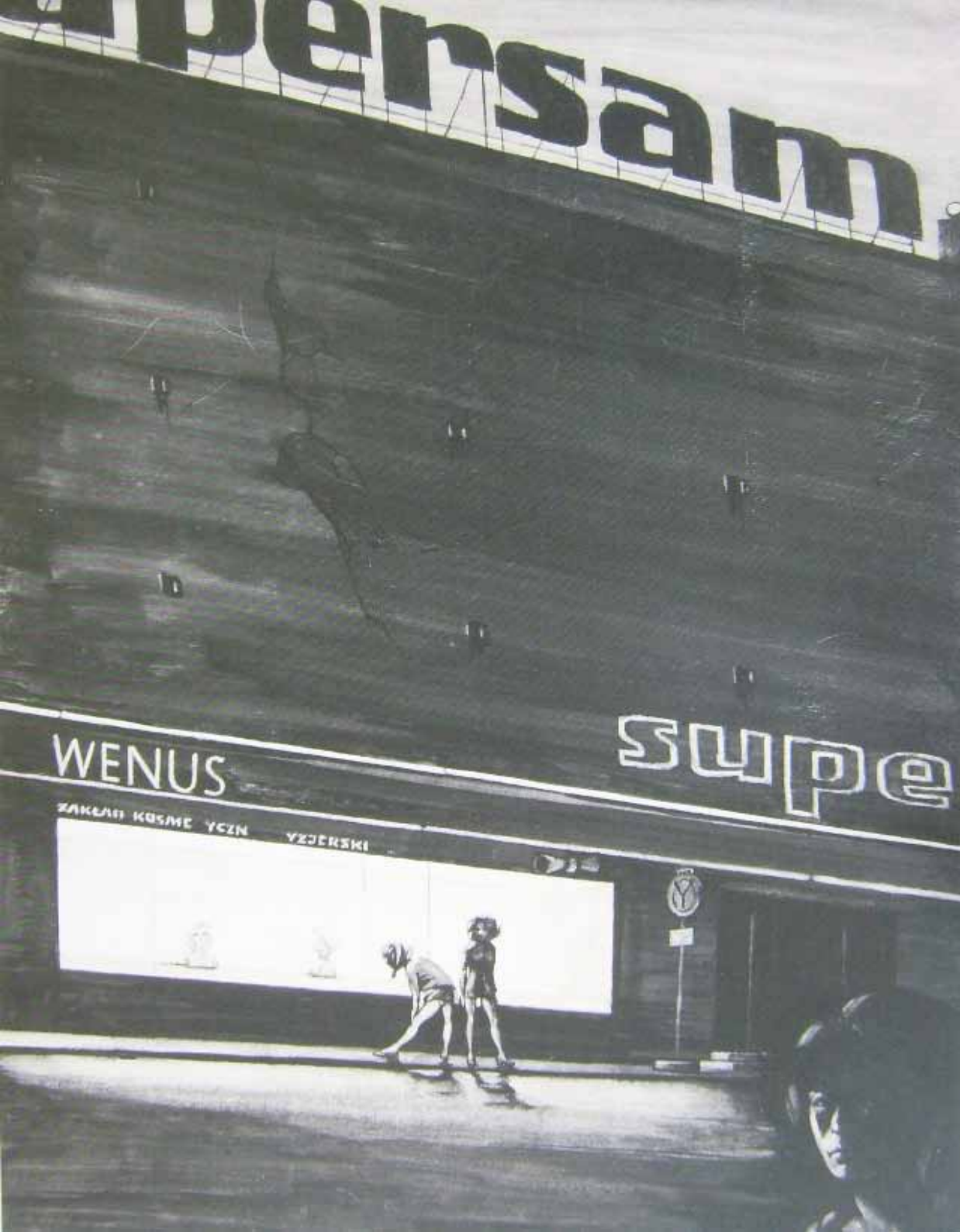
M.O.: Ja sama pochodzę ze Śląska, ale z Raciborza, i przyjeżdżając do aglomeracji lub przejeżdżając przez Górnośląski Okręg Przemysłowy bądź Rybnicki Okręg Węglowy, także dziwiłam się strasznie, jak ci ludzie żyją w tych małych mieszkaniach z betonowym, małym „ogródkiem”, w którym między śmietnikami bawią się dzieci, wszędzie rozsypana jest czarna „asza”...

M.B.: Tak, i to jeszcze przez środek „podwórka” przejeżdża tramwaj i jest rozciągnięta siatka odgradzająca, żeby dzieci nie wpadły pod ten tramwaj. Byłem przerażony, przyjechałem z miasta do „maszynki do mięsa”, malowałem po to, żeby nie krzyczeć po nocach „mamo ratuj, gdzie ja jestem”. Cykl ten nie jest więc obiektywną prawdą o tym mieście, jest nieco wykrzywionym wyobrażeniem rzeczywistości, w której przyszło nam żyć, malowanym po to, żeby odpocząć. Nie jest to zresztą „portret Katowic”, lecz „portret miasta”; dlatego znalazły się w nim m. in. bloki warszawskiego osiedla Stegny w rysunku *Pejzaż z nieuporządkowanym pierwszym planem* (1976). Wrzucałem w ten cykl wszystko, co mnie bolało w mieście – krytykę kierunku, w jakim podążał jego „rozwój”.

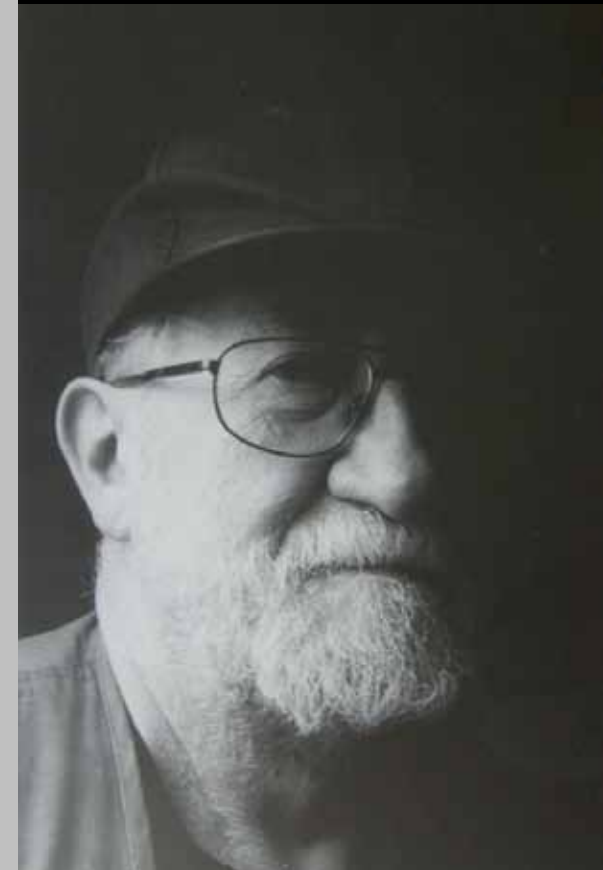
M.O.: Jakie więc dokładnie miejsca i sceny przedstawiają poszczególne prace cyklu?

M.B.: Mieszkaliśmy na siedemnastym piętrze „ślizgowca”, bloku nazwanego tak ze względu na typ budowy, naprzeciwko hotelu „Katowice” oraz pasażu z „Supersamem”. Jest to północna część śródmieścia pomiędzy Rynkiem a rondem i „Spodkiem”. Rysowałem to, co widziałem, chodząc codziennie do pracy. Szkicowałem to sobie na szybko, a potem w domu powstawał z tego obraz lub rysunek. Muszę dodać na marginesie, że rysunki są dla mnie ważniejsze.





Często malowałem jakiś temat po to, by potem zrobić z niego rysunek, odwrotnie niż przywykło się uważać –najpierw się rysuje, by potem namalować. Raz, wracając nocą do domu, zauważyłem, że pod „Supersamem”, korzystając ze światła bijącego z witryny zakładu kosmetyczno-fryzjerskiego „Wenus”, prostytutki zmieniały sobie majtki po pracy. Kontrast i paradoks nazwy zakładu z odbywającą się właśnie sceną dały wrażenie na tyle silne, że powstał obraz (*Supersam*, 1974). W tych pracach zawarty jest czasem pewien humor, ironia losu. Innym razem, przechodząc koło bloku aresztu śledczego, zobaczyłem, że ustawione pod murem huśtawki dla dzieci ktoś pomalował na śnieżnobiało, i stąd obraz *Plac*



zabaw (1976). Mam też parę szkiców leżącej na ziemi kobiety. Kiedyś ze swojego mieszkania zobaczyłem w oknach najwyższego piętra hotelu „Katowice” błyski milicyjnych fleszy – okazało się, że ktoś wyrzucił z okna pokoju kobietę. Na parterze budynku była restauracja – goście odsunęli firanki, by przyglądać się ciału, tej swoistej ciekawostce. Dopiero po pewnym czasie ciało przykryto. Od razu musiałem to narysować, potem wykorzystałem to do pracy (*Blues dla nieznanajomej*, 1975).

M.O.: A za hotelem widać wieżę neogotyckiego kościoła obok kopalnianej wieży szybowej z kołem wyciągowym.



M.B.: Tak. Malowałem ciasne podwórka wśród nowych, popękanych budynków z odpadającym tynkiem, ludzi, którzy tam odpoczywali, na przykład panią sklepową, która wyszła na zaplecze w przerwie w pracy i usiadła na krótki odpoczynek (*Fajrant*, 1974), lub kobiety łapiące słońce na ciasnym balkonie, widać nawet jakieś namiastki roślin w oknach (*Weekend*, 1973). Na innym rysunku widać cień całującej się pary, rzucony na płot otaczający ceglane budynki; na pierwszym planie przewrócony znak drogowy i puste butelki na chodniku. Samych całujących się osób tam nie ma, ale chciałem dać do zrozumienia, że w takiej rzeczywistości musi odgrywać się zwyczajne życie i tak wielkie uczucie jak miłość, stąd ten wspólny cień. *Martwa rzeka* (1973) to rzeka Rawka, która stała się cuchnącym rynsztokiem. Na drzewie rosnącym nad nią wisi pończocha, obok leżą puste butelki, śmieci, na drugim brzegu jakieś deski, w tle komin fabryczny. Narysowałem także dworzec kolejowy z zegarami bez wskazówek, symbolizującymi wiecznie spóźniające się pociągi i czekanie – *Perspektywa* (1975). Przedstawiłem tu swój autoportret – stoję odwrócony tyłem do widza na pustym peronie. *Podróźni* (1985) są pozbawieni twarzy, siedzą pod betonowym baldachimem. Narysowałem także przejście podziemne, które było zawsze





zasikane i w którym kibice wracający z meczu ze Stadionu Śląskiego w sąsiednim Chorzowie nagminnie rozbijali jarzeniówki.

M.O.: Wiadomo, że także rzeczywistość polityczna Polski w tamtych czasach budziła Pana sprzeciw.

M.B.: Tworzyłem w czasach wypaczonego socjalizmu, przymusu pracy, kolejek i ta rzeczywistość oczywiście mnie bolała. Chciałem ukazać miasto wprost, takie jakim jest, żeby obalić jego socrealistyczne wizerunki: radosnej pracy, dobrobytu itd. Stąd w rysunku *Gotyk Śląski* (1973) propagandowy napis „DO - RO” (dobra robota) na pierwszym planie, skrót „NA” opatrzony strzałką wskazującą drogę do niemieckiego schronu i powojenny slogan wyborczy „3 x TAK”. Jest też rysunek pokazujący kolejkę przed straganem z krupniokami oraz praca przedstawiająca propagandowy plakat z robotnikiem trzymającym koło sterowe i napisem PARTIA, zawieszony przed więziennymi oknami; pod nim leży narodowa



flaga w kałuży rozlanej benzyny. Przez swoisty styl naszej (mówię o moich kolegach z grupy Wprost) wypowiedzi i tematykę społeczną, jaką podejmowaliśmy, czasami kojarzono nas nawet z twórczością socrealistyczną. My z całą pewnością nie kontynuowaliśmy tego nurtu, wprost przeciwnie – odpowiadaliśmy na kłamliwą rzeczywistość tej sztuki. Wtedy oceniałem tę propagandową, partyjną „soc-sztukę” jednoznacznie krytycznie, dzisiaj patrzę już na to szerzej. Często były to dobre obrazy i dobrzy artyści, tylko uwikłani w fałszywą, złą doktrynę, a gdy się w tym zorientowali, było już za późno. Niejeden nie wytrzymał myśli o tym, komu się sprzedawał.

M.O.: Z jednej strony u Pana rodził się bunt przeciwko takiemu światu, z drugiej strony władze sprzeciwiały się takiej twórczości. Jak radził Pan sobie z cenzurą?

M.B.: Nie robiłem niczego specjalnie na wystawy, nie chciałem być skandalistą, rysowałem, bo utożsamiałem się z ludźmi, o których rzeczywistości opowiadałem, współczułem im. Nasze wystawy WPROST powstały naturalnie, po prostu przyjaźniliśmy się i wystawialiśmy razem. Później krytyka uczyniła z nas grupę artystyczną. Moja indywidualna wystawa w warszawskiej Kordegardzie w 1976 r. prezentująca prace z cyklu *Portret miasta* została zamknięta. Z powodu moich poglądów także dwa razy cofnięto mi otwarcie przewodu habilitacyjnego,

koniecznego w pracy na uczelni.

M.O.: Dlaczego?

M. B.: Bo nie chciałem pisać na tematy narzucane odgórnie, np. „Obraz i dola robotnika w twórczości Bronisława Linke”. Za trzecim razem, po długich namowach kolegów, gdy zgodziłem się na robienie habilitacji, powiedziałem, że musi się to odbyć na moich warunkach. Musiałem więc wymyślić taki temat, żeby nie budził podejrzeń cenzury, a mógł zmieścić wszystko



to, co mnie interesowało i co chciałem powiedzieć. Napisałem więc o postaci diabła w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa oraz o aniołach ekspresji erotycznej i wolności narodowej Jacka Malczewskiego. Mogłem w swoich wywodach spokojnie zawrzeć krytykę naszej ówczesnej rzeczywistości, ponieważ cenzura – nie znająca głębiej twórczości tych artystów – nie interesowała się tym tematem. Z pracą habilitacyjną wiąże się cykl ilustracji do *Mistrza i Małgorzaty*, jednej z najważniejszych książek w moim życiu. Cykl ten w gruncie rzeczy mówi o tym samym, co *Portret miasta* – powstał z poczucia braku zgody na zastaną rzeczywistość, wyrażał bunt przeciw niej, jest jej karykaturalnym wyobrażeniem. Nawiasem mówiąc, gdyby nie to, czego byliśmy świadkami w minionym półwieczu, sam byłbym socjalistą, lewicowcem. No, ale są różnego rodzaju socjalizmy...

M.O.: Słuchając Pana, nasuwa mi się pewne skojarzenie; niedawno czytałem *Idiotę* Fiodora Dostojewskiego i tam pewna nieco karykaturalna postać, Lebediew (lichwiarz uznający siebie za komentatora *Apokalipsy*) dowodzi, że kolej żelazna jako symbol rozwoju industrialnego jest zwiastunem upadku wartości oraz końca świata. Tłumaczy to tym, że ta sama „ręka”, która może nakarmić głodne rzesze, nie mając silnej podbudowy moralnej opartej na porządnym systemie wartości, może te same rzesze doprowadzić do nędzy jeszcze większej.

M.B.: Tu ujawnia się cała przenikliwość Dostojewskiego... Ale nie wydaje mi się, żeby to przemysł miał być rzeczywiście zwiastunem apokalipsy, upadku wartości i, w kontekście naszej rozmowy, także końca sztuki, czy raczej kultury.



M.O.: Wydaje się więc, że na Śląsku, tak jak w czasach międzywojennych kapitalizm był przyczyną wyczerpania robotników (co pokazywał Bronisław Linke w cyklu *Śląsk*), tak

10



zmian może być w zupełnie innym miejscu. Wartości mogą ogniskować się zupełnie wokół czegoś innego i trzeba tego poszukiwać.

1. T. Grzybkowska, *Bronisław Linke – założyciel tradycji*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987, s. 81.

M.O.: Teresa Grzybkowska w tekście *Bronisław Linke – założyciel tradycji*¹ wysnuwa wniosek, że pomimo faktu, iż oficjalnym patronem grupy Wprost stał się Andrzej Wróblewski, to jednak Wasza twórczość bliższa jest Linkemu niż Wróblewskiemu, a to ze względu zarówno na krytykę społeczną, jak i na formę.

M.B.: Bronisław Linke mniej przyciągał naszą uwagę. Owszem, znaliśmy go i ceniliśmy, ale nie rozmawialiśmy o nim szerzej, on reprezentował jednak mimo wszystko inny rodzaj ekspresji. Zdecydowanie Wróblewski jest naszym ojcem i, mimo że nigdy nie zamierzaliśmy go naśladować, to mentalnie on był dla nas wzorem. Szofer Wróblewskiego jest mi zdecydowanie bliższy niż *Czerwony autobus* Linkego.

M.O.: Chciałabym zatrzymać się na chwilę przy temacie formy i treści. Zainteresowałam się przemysłem górnośląskim w malarstwie, ponieważ ciekawiło mnie, na ile śląski krajobraz industrialny był dla malarzy natchnieniem do poszukiwań, pretekstem do wyrażania nowych form, inspiracją do przedstawień abstrakcyjnych. Zamiast tego znalazłam artystów zaangażowanych społecznie, np. Rafała Malczewskiego i Bronisława Linkego, a także fotografów współczesnych, Arkadiusza Golę, Michała Całę, którzy przedstawiają „widoki

11 w okresie powojennym przyczyną złych warunków życia i upadku kultury była błędna polityka.

M.B.: Trzeba pamiętać, że rzeczywistość wciąż się zmienia i jeśli dzisiaj coś wydaje nam się upadkiem sztuki, kultury czy wartości, to procesy te mogą rozgrywać się już na peryferiach merytorycznych zagadnień, a główny nerw

chorej ziemi”, ludzi wyzyskiwanych pod ziemią, smutne warunki bytu, o których mówiliśmy wcześniej. Także Pana twórczość wpisuje się zdecydowanie w nurt społeczny. Czy jednak forma w Pana pracach jest zupełnie bez znaczenia? Zdaje się, że nie, co wynika chociażby z Pana poprzedniej wypowiedzi. Jakiej więc ma ona znaczenie?

M.B.: Zanim odpowiem Pani bezpośrednio na pytanie, zwrócę uwagę na jedną rzecz. Oprócz formy i treści istnieje także temat – on tutaj jest bardzo istotny, podział na samą tylko formę i treść jest za ciasny i nieprawidłowy. W mojej twórczości po prostu ważny jest temat – to, o czym chcę powiedzieć, co zwróciło moją uwagę – człowiek i to, jakie wartości reprezentuje. Zresztą nie ma wartości, które sankcjonowałyby złą formę. Gdy do tematu wybiera się jakąś formę w celu jego wyrażenia, powstaje wtedy treść. Może być kilka prac o różnej formie i o takim samym temacie, więc jednak bardzo różnych treściowo. Historia sztuki pokazała także, że treścią obrazu może być również sama forma (np. Strzemiński). Artyści kubizmu – Picasso, Braque, Leger – interesowali się industrializmem właśnie jako formą i to było tematem ich dzieł. W moich pracach forma, jak sądzę, odpowiada tematyce i określa treść. Kolor często ma znaczenie symboliczne.



12

M.O.: W wielu wywiadach opowiada Pan o swojej edukacji na Akademii Krakowskiej, gdzie podstawową doktryną był koloryzm.

M.B.: Tak, uczono nas na przykład, że według zasad analizy spektralnej czerń i biel to nie kolory, a nas sztuka dla samej koncepcji estetycznej nie interesowała, chcieliśmy sięgnąć po przekaz TEMATYCZNY. Interesował nas los ludzi, co od wieków było istotnym obszarem wypowiedzi twórczych.

M.O.: Powrócę jeszcze na chwilę do Bronisława Linkego. Wspomniana już Teresa Grzybkowska, zresztą nie tylko ona, zwraca uwagę, że to właśnie Linke przed II wojną światową był jednym z bardzo niewielu, a może nawet jedynym artystą, dla którego najważniejszy był przekaz społeczny. Nie interesowały go zagadnienia dotyczące formy, koloru, konstrukcji, optyki, bo przede wszystkim był zaangażowany społecznie. Myślę, że z tego względu można go – w jakimś sensie – nazwać prekursorem grupy Wprost.

M.B.: Z tym bym się nie zgodził... Pod pewnym względem faktycznie wiele nas łączy, zwłaszcza wybór tematu. Znałem jego cykl *Śląsk*. Obawiałbym się jednak takiego upraszczania – wachlarz zagadnień, które budziły nasz sprzeciw, był zdecydowanie inny.

M.O.: Dla mnie pański cykl wydaje się być bliższy cyklowi pejzaży Rafała Malczewskiego *Czarny Śląsk*, niż sztuce Bronisława Linkego – można się dopatrzeć pewnych analogii w formie. Czy widział Pan przed przyjazdem na Śląsk te lub jakieś inne prace prezentujące krajobraz śląski?

M.B.: Być może widziałem, ale na pewno nie to określiło charakter moich prac. Rafał Malczewski był dla mnie przede wszystkim synem Jacka Malczewskiego... Co ciekawe, zanim przyjechałem na Śląsk, nie byłem pejzażystą, interesował mnie portret i martwa natura. Powodem powstania Portretu miasta było bezpośrednie dotknięcie nowej dla mnie rzeczywistości, musiałem to z siebie wyrzucić, czułem też moralną potrzebę mówienia na temat człowieka w czasach, kiedy malarze chcieli odreagować „soc” i woleli zająć się inną tematyką. Teraz już mogę wrócić do martwych natur, bo rzeczywistość stała się bardziej WPROST niż my. Wreszcie sztuka zaczęła mówić o człowieku, a problemy, z jakimi się dzisiaj boryka, są zupełnie inne.





Il. 1. Maciej Bieniasz, *Antena*, 1976, akryl na płótnie, 100x80, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 2. Maciej Bieniasz, *Pejzaż z nieuporządkowanym pierwszym planem*, 1976, tempera na kartonie, 35x47,5, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 3. Maciej Bieniasz, *Supersam*, 1974, tempera na kartonie, 47,5 x 35 cm, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 4. *Portret Macieja Bieniasza*, fot. Agnieszka Bieniasz, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 5. Maciej Bieniasz, *Plac zabaw*, 1976, olej na płótnie, 80x100, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 6. Maciej Bieniasz, *Blus dla nieznanomej*, 1975, tempera na kartonie, 47,5x35, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 7. Maciej Bieniasz, *Weekend*, 1973, tempera na kartonie, 49,5x35, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej*

Bieniasz. I was here [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 8. Maciej Bieniasz, *Pocafunek*, 1976/85, tempera na kartonie, 35x50, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 9. Maciej Bieniasz, *Martwa rzeka*, tempera na kartonie, 35x49,5 cm, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 10. Maciej Bieniasz, *Perspektywa*, 1975, tempera na kartonie, 35x47 cm, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 11. Maciej Bieniasz, *Podróźni*, rok, tempera na kartonie, wymiary, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 12. Maciej Bieniasz, *Gotyk śląski*, 1973, tempera na kartonie, 49x35 cm, wł. artysty, reprodukcja za: *Tu byłem. Maciej Bieniasz. I was here* [katalog wystawy], red. Andrzej Tobis, Katowice 2010.

Il. 13. Fot. Arkadiusz Ławrywianiec, *Maciej Bieniasz*, 2011-2012, za: www.areklawrywianiec.com/maciejbieniasz.html



Agnieszka Chwiałkowska

Świat z metalu – czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

Wszystko zaczęło się od Zakładów Mechanicznych „Zamech” założonych w drugiej połowie XIX wieku przez Ferdynanda Gottloba Schichaua, które funkcjonowały wówczas jeszcze jako Schichau-Werke, oraz od ruin kompletnie zniszczonego w trakcie wojny kościoła (z całości bryły zachowały się: prezbiterium, zakrystia i kruchtawki z dachami)¹. Połączyła je osoba Gerarda Kwiatkowskiego, artysty pracującego na stanowisku dekoratora w zakładach. W 1961 roku zwrócił się on do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej z prośbą o przekazanie mu ruin dominikańskiego kościoła Najświętszej Maryi Panny na pracownię artystyczną, która w szybkim czasie stała się również przestrzenią wystawienniczą. Pierwszy wernisaż, od którego datuje się powstanie Galerii El, miał miejsce 24 lipca 1961 roku². Wystawiono na nim prace samego Kwiatkowskiego oraz Janusza Hankowskiego, przybyłego z gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Rok później, przy pomocy Jana Góry oraz Gizeli Pierzyńskiej, przygotowano indywidualną wystawę

Kajetana Sosnowskiego oraz rozpoczęto aktywną współpracę z Marianem Boguszem – komisarzem warszawskiego Klubu Krzywe Koło. Jego poglądy oraz znajomości w znaczny sposób wpłynęły na dalsze losy instytucji³.



1. Autor nieznany, *Dawny kościół*, <http://www.galeria-el.pl/dawny-koosciol.html>, dostęp z dnia 15.02.2013.
2. Autor nieznany, *Historia Galerii El*, <http://www.galeria-el.pl/historia-galerii-el.html>, dostęp z dnia 15.02.2013.
3. J. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu*. Przewodnik, red. tegoż, Wrocław 2006, s. 5.

Wydarzeniem, które w pełni ugruntowało pozycję Galerii oraz przeobraziło Elbląg na kilkanaście lat z ośrodka wyłącznie przemysłowego w miejsce wskrzeszające mit przedwojennej sztuki awangardowej, było, odbywające się od 1965 roku, Biennale Form Przestrzennych, nad którym rolę mecenasa sztuki po raz pierwszy objął właśnie „Zamech”.



W I Biennale Form Przestrzennych wzięło udział około 50 artystów zaproszonych, często imiennie, przez Mariana Bogusza. Głównymi uczestnikami byli Polacy pochodzący z różnych części kraju, ale w grupie znaleźli się również: Czesi, Słowacy, Węgrzy, Amerykanin i Włoszka⁴.

Mimo wyjazdów i przyjazdów nowych artystów, biennale stało się wydarzeniem na miarę ogólnopolską, szeroko dyskutowanym w najważniejszych publikacjach artystyczno-kulturalnych swojego czasu. Przez miesiąc, od 23 lipca do 22 sierpnia, artystom udostępniano hale produkcyjne, materiały oraz oferowano pomoc robotników i inżynierów, którzy konfrontowali projekty plastyków z możliwościami technologicznymi⁵. Jak pisał Gerard Kwiatkowski: „(...)Dzieła będą realizowane metodą spawania oraz w betonie i drzewie. Widzimy również możliwość uzyskania i wykorzystania złomu użytkowego z elbląskiego Zamechu (...). Organizatorzy muszą również zapewnić twórcom 10 spawaczy z aparatami, którzy służyć będą radą i pomocą techniczną przy realizacji”⁶.

Niektórzy z zaproszonych artystów przyjeżdżali do Elbląga z gotowymi projektami, które, jak się później okazało, były niemożliwe do realizacji. Do finalizacji nie doprowadzono na przykład kompozycji rzeźbiarskiej Edwarda Krasińskiego, gdyż forma złamała się podczas montażu. Jednak niektóre projekty, dzięki interwencji zespołu doradczego i drobnym zmianom lub też odpowiednim zabiegom, można było uratować⁷. Do rzeźby Jerzego Jamuszkiewicza, zbudowanej z płaskich, lekko wygiętych blach umieszczonych pod kątem ostrym w stosunku do ramy, która okazała się być całkowicie pozbawiona statyki, przymocowano i połączono z podstawą stalowe odciagi, co pozwoliło zachować pierwotny zamysł artysty⁸.

4. Autor nieznany, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965*, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elblagu_1965#cite_ref-0, dostęp z dnia 15.02.2013.

5. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 7.

6. G. Kwiatkowski, *Projekt I Biennale Sztuki Socjalistycznej – Elbląg 1965*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 233.

7. Autor nieznany, *Mini przewodnik po Otwartej Galerii*, <http://www.galeria-el.pl/formy-przestrzenne-w-elblagu.html>, dostęp z dnia 01.03.2013.

8. Autor nieznany, *Jerzy Jamuszkiewicz (1919-2005)*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 54.



Różnorodna w swej formie pomoc pracowników elbląskiego Zamechu sprawiała, że stawali się oni świadomymi współtwórcami projektów. W trakcie owego miesiąca niezwykle ważne okazały się również spotkania w piwnicach galeryjnych, w trakcie których ochoczo dyskutowano o sztuce i jej miejscu w przestrzeni, nawiązując jednocześnie do sztandarowych zagadnień międzywojennej awangardy⁹. Niewątpliwie, na związek przestrzeni z realizacjami rzeźbiarskimi silny wpływ

wywierały również światowe koncepcje. Coraz powszechniej uważano, że bryła powinna nie tylko być trójwymiarowa, ale również istnieć w przestrzeni. Koncepcje takie już wcześniej rozwijała Katarzyna Kobro¹⁰ i Władysław Strzemiński, którzy postulowali, że należy „włączyć przestrzeń w obręb dzieła, traktować przestrzeń miasta jako materiał tak samo istny, jak ten, z którego wykonano dzieło”¹¹. Niewątpliwie ważną rolę odegrała wówczas również teoria Formy Otwartej Oskara Hansena, według której zadaniem artysty nie jest stworzenie dzieła zamkniętego, lecz zbudowanie możliwych kontekstów i interpretacji, a także postulaty Juliana Przybosa, w których głosił „możliwość kształtowania świadomości społecznej poprzez właściwe ukształtowanie otoczenia”¹². Do najbardziej interesujących obiektów zrealizowanych w ramach pierwszej edycji pleneru można zaliczyć ulokowaną w sąsiedztwie Bramy Targowej i Galerii El monumentalną formę Juliana Bossa-Gosławskiego. Rzeźba, której w 2006 roku przywrócono pierwotną kolorystykę, przypomina kształtem czteroliść ze skierowanymi ku górze i ostro zakończonymi płaszczyznami¹³. Dodatkowo z jej środka wyrastają czerwone, wertykalne elementy, sugerujące swą formą szpikulce. Z odpowiedniego punktu oglądu, jakim jest ulica Stary Rynek, możemy dostrzec dialog i relacje przestrzenne z wertykalizmem gotyckiej zabudowy Starego Miasta, prowadzone według artystycznej koncepcji Bossa-Gosławskiego. Warta uwagi jest również wykonana w całkowicie innej konwencji forma Lecha Kunki przypominająca żubra i umieszczona w samym centrum Placu

9. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 7.

10. B. Kowalewska, *Szkic o prekursorstwie*, [w:] N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 1999, s. 8-11.

11. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s.12.

12. Tamże, s. 9.

13. Autor nieznany, *Julian Boss-Gosławski*, <http://www.galeria-el.pl/formy-przestrzenne/julian-boss-goslowski.html>, dostęp z dnia 17.02.2013.



Słowiańskiego. Najbardziej lubiana przez Elblązan rzeźba została wykonana z rur o zbliżonym do siebie przekroju i wielkości. Umieszczenie rzeźby ukośnie oraz na takiej samej wysokości, na jakiej znajduje się zakręt, w który wchodzi przejeżdżający nieopodal tramwaj, sprawia, że konstrukcja jawi się podróżującym w dwóch całkowicie różnych formach.



Ów żubr widziany z profilu staje się „fakturowym reliefem”, zaś oglądany frontalnie przypomina „ażurową kompozycję”¹⁴.

Ten etap twórczości artysty został zilustrowany rzeźbiarsko w podobnej w swej formie realizacji powstałej w trakcie

Lubelskich Spotkań Plastycznych, dziś znajdującej się na osiedlu Rury w Lublinie¹⁵. Zarówno przytoczone powyżej rzeźby, jak i pozostałe realizacje stworzone w ramach pleneru, ilustrują ustalone przez Kwiatkowskiego *Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych* gdzie czytamy: „Twórcy nie wysyłają swoich dzieł na czasową wystawę, lecz tworzą na miejscu, ustawiając w plenerze, na przestrzeni przez siebie wybranej, dzieła pozostawione w darze społeczeństwu. Twórca będzie kształtował formę dla konkretnej przestrzeni, z koniecznością uwzględnienia otoczenia. Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym wyzwalamym doznania, których człowiek bądź nie posiadał w ogóle, bądź miał je w stopniu ograniczonym (...)”¹⁶.



14. Autor nieznany, *Lech Kunka*, <http://www.galeria-el.pl/formy-przestrzenne/lech-kunka.html>, dostęp z dnia 17.02.2013.

15. W. Wójcikowski, *Lubelskie Spotkania Plastyczne. Lublin wczoraj i przedwczoraj*, <http://www.archiwum.kurierlubelski.pl/module-dzial-viewpub-tid-9-pid-35102.html>, dostęp z dnia 17.02.2013.

16. Kwiatkowski, *Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 235.

Wśród uczestników pierwszego elbląskiego pleneru znaleźli się również: Magdalena Abakanowicz, Jerzy Jarnuszkiewicz, Henryk Stażewski, Wanda Gołkowska, Kajetan Sosnowski, Zbigniew Gostomski, Jeeta Donegà czy Tihamér Gyarmathy¹⁷.

Jak uważa Tomasz Warejko-Rowdo, działania artystyczne podjęte w ramach I Biennale Form Przestrzennych były „aktem potwierdzającym odrodzenie się miasta, którego przestrzeń została doszczętnie zniszczona w trakcie wojny¹⁸”. Co więcej, było pierwszym o tak dużej skali przedsięwzięciem łączącym sztukę z przemysłem, które przyniosło prestiż oraz ukształtowało ogólnopolską rangę miasta oraz Galerii EL, wskazując im wiele artystyczno-kulturalnych oraz gospodarczych dróg rozwoju. Biennale, ukazując wymagane w przyszłości

zmiany, sprawiło, że Gerard Kwiatkowski, w obawie przed „zagraceniem miasta”, postanowił ograniczyć ilość artystów uczestniczących w kolejnych edycjach pleneru, zrezygnować z pomocy i pośrednictwa Mariana Bogusza oraz powołać Radę Naukowo-Artystyczną, której głównym zadaniem

było wytypowanie uczestników kolejnej edycji projektu¹⁹.

8 lipca 1967 roku wraz z udziałem władz wojewódzkich odbyło się oficjalne otwarcie II Biennale, które zyskało niestety już nieco odmienny charakter²⁰. Tym razem to Komitet Organizacyjny wskazał artystom przymusowe miejsce umieszczenia ich rzeźb, które również, jak się okazało, nie weszły w relacje z przestrzenią miejską, co stanowiło głos sprzeciwu krytyki. Wiele koncepcji wartych uwagi, nieco



futurystycznych, takich jak choćby połączenie kolejką linową Wysoczyzny Elbląskiej z centrum miasta i Krynica Morską projektu Oscara Hansena, okazało się zbyt utopijnymi w wykonaniu²¹. Realizacją, która zajęła znaczący punkt na mapie miasta była konstrukcja wykonana przez wybitną polską rzeźbiarkę Magdalenę Więcek-Wnuk,

która w 1967 roku w rozmowie z Ryszardem Tomczykiem udzielonej dla „Głosu Elbląga” powiedziała: „W Elblągu nauczyłam się rozumieć metal. [...] W naturze metalu dostrzegłam możliwości zdumiewające. Przystępując do zakomponowania ostatniej formy przestrzennej myślałam

17. Autor nieznany, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965*, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elblagu_1965, dostęp z dnia 17.02.2013.

18. T. Warejko-Rowdo, *Zamieszkajmy w mieście – obrazie...*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 19.

19. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 11-2.

20. Autor nieznany, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1967*, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elblagu_1967, dostęp z dnia 17.02.2013.

21. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 13.

kategoriami sportowymi – przy minimum konstrukcji uzyskać wrażenie rzutu bryły metalu w przestrzeń, rzutu kojarzącego się z lotem piłki”²².

W listopadzie 1967 roku pismo kulturalne „Projekt” zorganizowało wielkie podsumowanie ówczesnej imprezy w formie spotkania plastyków i krytyków z władzami miejskimi oraz Komitetem Organizacyjnym Biennale²³. Wynikiem obrad były nowatorskie jak na owe czasy pomysły, a także konkluzje wpływające na kolejne edycje Biennale. Najważniejszym stało się odejście od idei kolaboracji artysty z robotnikiem. Powstające w kolejnych latach projekty pokazały również wejście rzeźbiarskich form w zakres sztuki konceptualnej, ale przede wszystkim ujawnienie procesu rozszerzania się zakresu pojęć sztuki, które staną się głównym punktem biennale zorganizowanych w 1971 oraz 1973 roku²⁴.

Po wielu latach niemalże ciszy, w 1986 roku ówczesny komisarz Galerii EL – Ryszard Tomczyk, wychodząc naprzeciw

przedsięwzięciu Kwiatkowskiego, postanowił zorganizować cykl spotkań plenerowych. Koordynację nad pierwszym i niestety ostatnim zjazdem funkcjonującym pod nazwą *What now?* powierzono Ryszardowi Winiarskiemu z warszawskiej



ASP, który w cały projekt włączył Everdta Hilgemanna – artystę wykładowcę rzeźbę w holenderskiej ASP w Kampen. Projekt realizowany od 18 do 26 października 1986 roku utworzono w oparciu o konfrontację pracowni holenderskiej z warszawską. Uczestnikom udostępniono takie same materiały i pomoc techniczną, jak plastykom podczas poprzednich edycji Biennale²⁵. W wyniku owej konfrontacji powstały rzeźby nawiązujące skalą do tworzonych wcześniej form przestrzennych²⁶, z których trzy włączono w pejzaż miasta.

Jedyną zachowaną do dziś (wykonaną w trakcie pleneru) realizacją holenderskich studentów jest praca Jana Erica Vissera²⁷.

22. R. Tomczyk, *Magdalena Więcek-Wnuk*, [w:] *Głos Elbląga* 1967, nr 196, s. 4.

23. Dyskusja o Elbląskim Biennale, [w:] *Głos Wybrzeża*, Gdańsk 1967, nr 274.

24. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 14-5.

25. Tamże, s. 16-7.

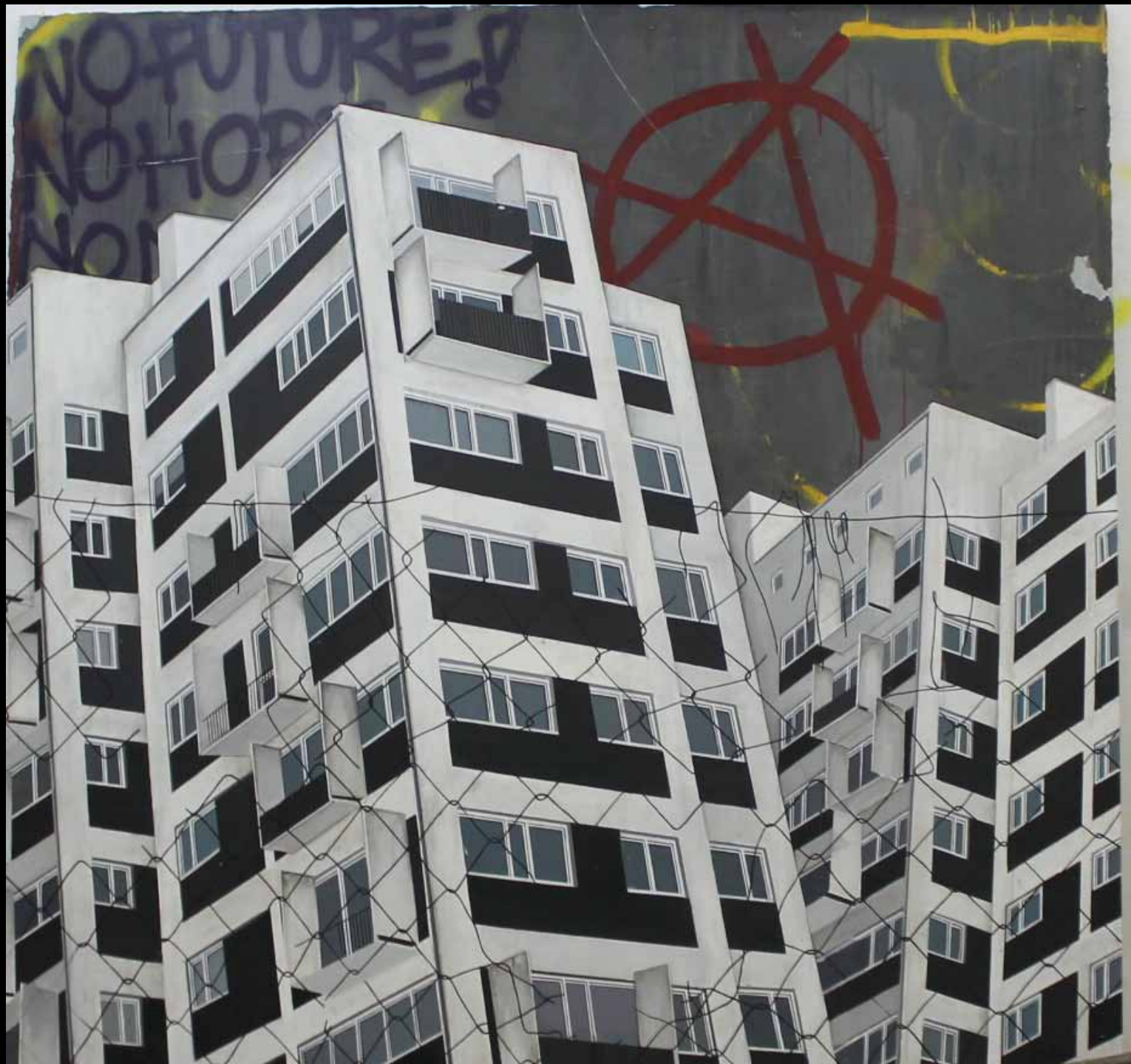
26. Tenże, *Rocznikowo. 50 urodziny Galerii EL*, [w:] *Elbląski informator kulturalny*, Elbląg, lipiec-sierpień 2012, nr 3, s.30-32.

27. Tenże, *Otwarta galeria form przestrzennych*, [w:] *Otwarta galeria...*, s. 17.

Dziś, 48 lat od momentu zorganizowania pierwszego pleneru w Elblągu możemy stwierdzić, że działania podjęte przez Kwiatkowskiego i Bogusza były niezwykle nowatorskie i to dzięki nim zebrano plony wpływające na rozwój polskiej sztuki rzeźbiarskiej. Przyjęto i zakorzeniono konstruktywistyczne przekonanie, że sztuka powinna powstawać w skutek kooperacji artystów i inżynierów. Postulowano jej wyjście z sal ekspozycyjnych i otwarcie się na przestrzeń, czy też wręcz próbę dopasowania się do niej, co idealnie zilustrował zespół form powstałych w trakcie I Biennale umieszczonych przy ulicy Tysiąclecia²⁸. Niewątpliwie można stwierdzić, że niektóre realizacje przestrzenne podjęły również tak ważne dla współczesnej tradycji zagadnienie zbliżenia rzeźby ku architekturze. W trakcie 21 lat (1965-1986) powstało 51 form rzeźbiarskich, które zostały włączone w miejski pejzaż, tworząc tym samym przestrzeń, gdzie do dziś żyje się, jak przewidział Kwiatkowski, niczym w obrazie.

28. Warejko-Rowdo, dz. cyt., s. 22.







PAULINA KEMPISTY

INTERAKCJE - MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

INTERAKCJE 99

Piotrków Trybunalski od piętnastu lat jest miejscem spotkań międzynarodowego środowiska artystów tworzących sztukę efemeryczną. Od 1999 roku odbywa się tu Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje, który jest jednym z nielicznych na świecie festiwali sztuki performance o tak długiej tradycji. W związku z piętnastą rocznicą istnienia warto pokrótce przypomnieć historię jego powstania. Można ją przedstawić jako logiczny ciąg następujących po sobie wypadków lub jako osobistą historię o fluxusowo-dadaistycznej proveniencji. Jakkolwiek by jej nie opisać, nie ulega wątpliwości, że gdyby nie kilkoro ludzi o otwartych umysłach, wybujałej fantazji, niespożytych pokładach energii i gdyby nie kilka zbiegów okoliczności, gdyby nie cały ten kontekst – nic by się nie udało. Historia, którą tu przytoczę, jest historią opowiedzianą przez Ryszarda Piegzę – inicjatora festiwalu, który w moim odczuciu, odegrał na tegorocznym festiwalu wyjątkową rolę.

JAN SWIDZIŃSKI



INTERAKCJE 99

RESTAURACJA EUROPA



RESTAURACJA EUROPA

Budynek mieszczący się przy Placu Kościuszki 4, w którym funkcjonowała kiedyś słynna Restauracja Europa to miejsce szczególnie ważne w historii festiwalu. Był to najbardziej ekskluzywny lokal rozrywkowy w mieście i całej okolicy,

istniejący od czasów przedwojennych do roku 2000. Znany był z wyśmienitej kuchni oraz niezapomnianych imprez i bali organizowanych z prawdziwym rozmachem. Przyjeżdżało tu wielu gości z Łodzi i Warszawy, wśród nich były osoby z wyższych sfer, politycy. Podobno piotrkowska „Europa” była popularna nie tylko w Polsce, ale i za granicą.

W „Europie” stołowali się również goście przyjeżdżający do Piotrkowa Trybunalskiego na międzynarodowy plener artystyczny „Translacje”, który odbywał się w latach 1995-1999. Każdego roku plener się powiększał, uczestniczyli w nim artyści z całego świata zajmujący się różnymi dziedzinami sztuki: malarstwem, rzeźbą, grafiką, filmem. Ideą fixe organizatorów wydarzenia było stworzenie Kolekcji Końca Wieku z dzieł stworzonych podczas pleneru. W 1998 roku jednym z zaproszonych artystów był Ryszard Piega. W ramach swojego działania dokonał symbolicznego przeniesienia centrum świata z dworca w Perpignan, ustanowionego tam przez Salvadora Dalego w 1963 roku, nigdzie indziej jak do Restauracji Europa w Piotrkowie Trybunalskim. Określił również jej budynek mianem dzieła sztuki. Piega wspomina: „na Translacje zostałem zaproszony jako artysta performance i musiałem pozostawić po sobie takie dzieło, jakie może pozostawić po sobie artysta zajmujący się sztuką dziejącą się w czasie. Myślałem o tym długo, zastanawiałem się co to mogłoby być za dzieło. Urzekła mnie ilość cudzoziemców szwędających się po Piotrkowie – ci wszyscy artyści z całego świata: Afrykańczycy, Japończycy,



Amerykanie, Francuzi. Raz w roku małe miasto, jakim jest Piotrków, stawał się metropolią, do której zjeżdżał się cały świat. No i poczułem się jak w Perpignan na dworcu, w centrum świata. Wszyscy jadaliśmy w restauracji Europa, najbardziej ekskluzywnej w okolicy, a nawet w całym województwie. Z okna restauracji widać było drzewo, które w odpowiednim oświetleniu wyglądało jak drzewo oliwne. Atmosfera była taka, jakbyśmy byli w jakimś zupełnie innym miejscu”.

Ogłoszenie przez Ryszarda Piegzę centrum świata w restauracji Europa miało spektakularną oprawę. Najważniejsza część odbyła się na I piętrze lokalu, w sali dyskotekowej, gdzie na podłodze znajdowała się podświetlana szklana tafla. Biały Lincoln, czerwony dywan, flesze aparatów, uroczyste przecięcie wstęgi, kolorowe światła, a później wizualno-dźwiękowe działanie artystyczne w oparach sztucznego dymu – to tylko niektóre atrakcje tamtego wieczoru. Na fali euforii, sukcesu i medialnego rozgłosu jakie wzbudziło całe wydarzenie, Ryszard Piegza wspólnie z Piotrem Gajdą i Gordianem Piecem, najbardziej aktywnymi podczas całego przedsięwzięcia, postanowili raz w roku organizować spotkania artystów, o których Piegza mówił, że „mają podobne pomysły jak ja, tylko są gdzie indziej”. Tak został zainicjowany Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji „Interakcje”. Ryszard Piegza był komisarzem pierwszych trzech edycji festiwalu, dziś pełni funkcję

Jean Dupuy

prawykonanie w restauracji

Europa: "Płacznik Polski 99"



7maja 1999r.
Restauracja **EUROPA**
Godz. 22⁰⁰





co może pojawić się nowego” – wspomina. Wskazuje na to treść manifestu Interakcji, spisane przez Michela Giroud: „Różnego rodzaju akcje pojawią się w miesiącu maju w sercu Polski w Piotrkowie Trybunalskim: akcje realizowane wspólnie przez uczestników, akcje wynikające z przypadkowych spotkań, akcje gastrofizyczne (w restauracji, koordynowane przez Michela Giroud – zainaugurowane przez konferencje – koncert

6



5

dyrektora artystycznego. „Ważne było dla mnie to, że Interakcje na początku nie były festiwalem jednej dyscypliny (performance), ale był to festiwal otwarty na wszystko to,



7



9



10



8

gastrofizyczny), akcje wewnątrz (w miejscach publicznych i prywatnych), akcje na zewnątrz (miejscza publiczne i inne), akcje dzienne, akcje nocne (w mieszkaniach, w klubach nocnych), akcje telepatyczne, akcje wirtualne (Internet), akcje niewidzialne, akcje bezpośrednie, pośrednie, akcje za darmo, akcje kosztowne, akcje teoretyczne, akcje pragmatyczne, akcje stare, nowoczesne, projekty akcji, akcje retrospektywne, akcje akcji, akcje bez akcji, nieakcje, akcje reakcji, akcje przewidujące, transformacje, akcje

transu, akcje przemiany, akcje transakcji..." Stałymi doradcami i uczestnikami festiwalu są Jan Świdziński oraz Przemysław Kwiek, którzy od początku mieli duży wpływ na program kolejnych edycji Interakcji. Z czasem, do współpracy nad



kolejnymi edycjami festiwalu zaczęto zapraszać kuratorów artystycznych.

Po zamknięciu restauracji Europa, opustoszały lokal na czas Interakcji stawał się prawdziwą świątynią sztuki. W 2007 roku festiwal został przeniesiony do nowego miejsca, gdzie

aktualnie znajduje się Galeria Off. Dziś budynek restauracji świeci pustkami i każdego roku popada w ruinę. Elewacja frontowa zakryta jest potężną reklamą, boczne zaś osłonięte są siatką chroniącą przechodniów przed osypującymi się kawałkami gruzu. O dawnych czasach, kiedy było to miejsce tętniące życiem, świadczy już tylko odlana w brązie tablica, przytwierdzona do ściany w pobliżu wejścia do budynku. Jej treść przypomina o wydarzeniach z 22.08.1998 roku, ustanowieniu restauracji Europa dziełem sztuki i przeniesieniu tu Centrum Świata.

Spotkanie w kreacji, 15 lat później

W związku z XV edycją, tegoroczny Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje upłynął pod hasłem urodzin i rocznic. Jubileusz ten zbiegł się z kilkoma innymi rocznicami, które stały się dla organizatorów punktem wyjścia koncepcji programowej festiwalu. W 2013 roku okrągłe urodziny obchodzi kilku artystów, mających istotny wpływ na rozwój światowej sztuki performance: dziewięćdziesiąte urodziny obchodzi Jan Świdziński, patron i stały uczestnik Interakcji od początku ich istnienia, autor sztuki kontekstualnej.





16

17

Osiemdziesiąt lat ukończy Stuart Brisley, nestor angielskiej sztuki performance, jeden z pionierów performance'u; siedemdziesiąte urodziny obchodzi także irlandzki artysta i pedagog Alastair MacLennan, sześćdziesiąte: Jaap Blonk (Holandia), Seiji Shimoda (Japonia), Artur Tajber (Polska) i Roi Vaara (Finlandia) – każdy z nich rozpoczął swoją praktykę performerską w latach siedemdziesiątych. Wychodząc poza listę jubileuszy indywidualnych, Artur Tajber, kurator artystyczny tej edycji festiwalu, przypominał o trzydziestoleciu istnienia Le Lieu, centre en art actuel – stowarzyszenia, galerii i centrum sztuki propagującego sztukę performance z Quebec City. Organizatorzy do rocznicowej puli dorzucili trzydziestopięciolecie International Artists Meeting (IAM), który odbył się w Warszawie w 1978 roku i był istotnym wydarzeniem w historii polskiej sztuki performance. Warto jeszcze przypomnieć o Międzynarodowych Spotkaniach



18



w serdecznej atmosferze grupy dobrze znających się ludzi, dostarczając wrażeń, które zapewnić mogą doświadczeni artyści doskonale znający swój warsztat. Podczas inauguracji festiwalu pokazany został film wideo z nagraniem słynnych Gestów Jana Świdzińskiego, zrealizowany w tym roku w domu artysty. W dalszej części programu pojawiła się grupa artystów z Francji, którzy uczestniczyli w pierwszej polsko-francuskiej edycji Interakcji: Michel Collet, Charles Dreyfus, Max Horde, Valentine Varhaeghe. Ryszard Piegza powtórzył akcję Jeana Dupuy z Interakcji z 1999 roku zatytułowanej Płacznik polski. Artysta wybrał spośród widzów

kilka osób, usadowił przy długim stole i każdemu wręczył dużą cebulę i pusty kieliszek do wódki. Uczestnicy akcji mieli za zadanie pokroić cebulę, zbierając do kieliszków powstałe wskutek tej czynności łzy, a następnie wypić je. W kolejnych dniach wystąpili m.in.: Chumpon Apisuk (Tajlandia), Janusz Bałdyga,



19

Artystów „Performance and Body”, które miały miejsce nieco później w Lublinie. W tym roku Interakcje odbywały się równolegle w dwóch miastach: Krakowie i Piotrkowie Trybunalskim. W Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie miała miejsce wystawa „1933, 1943, 1953” z udziałem Stuarta Brisley’a, Alastaira MacLennana oraz Jaapa Blonka, Seiji Shimody, Roia Vaary i Artura Tajbera. W sumie w Interakcjach udział wzięło ponad czterdziestu artystów, niektórzy wystąpili w obu miastach. W Piotrkowie Trybunalskim Interakcje rozpoczęły się 5 maja i trwały przez cały tydzień. Festiwal sęczył się każdego dnia

Nenad Bogdanovic (Serbia), Małgorzata Butterwick, Nieves Correa (Hiszpania), Alexander Del Re (Chile), Nicola Frangione (Włochy), Artur Grabowski, Angel Pastor (Hiszpania/Polska), Victor Petrov (Białoruś), Jiri Suruvka (Czechy), Balint Szombathy (Węgry). Prawie każdy z nich brał udział w poprzednich edycjach, czy to w roli kuratora, czy uczestnika programu. Taki zestaw nazwisk gwarantuje wysoki poziom artystyczny; każdy z artystów wykonał charakterystyczny dla siebie performance. Część programu festiwalu poświęcona była prezentacji grupy artystów kanadyjskiego miasta Quebec, zadedykowana Janowi



22

Świdzińskiemu, w ramach której wystąpili: Richard Martel, Julie Andree T., Amelie Laurence Fortin, Sara Letourneau, Whitney Lafleur, Doyon/Demers, James Partaïk, Francis O'Shaughnessy i Etienne Boulanger. Krag artystów pochodzenia azjatyckiego powiększyli goście specjalni festiwalu: Lee Tal, Jaeseon Moon oraz Sung

Neungkyung z Korei Południowej. Poważnie do jubileuszu podeszli artyści grupy Restauracja Europa, której historia powstania ściśle wiąże się ze słynnym lokalem gastronomiczno-rozrywkowym. Podczas tegorocznego festiwalu wykonali aż trzy performances, w każdym odwołując się do historii, bądź rocznicy istnienia Interakcji. Jeden z nich odbył się nieopodal budynku nieistniejącej już restauracji na Placu Kościuszki. Piotr Gajda i Mariusz Marchlewicz ustawili mały stolik pod wspomnianą tablicą pamiątkową Ryszarda Piegzy. Gajda, uzbrojony w nóż i wiertarkę zakończoną okrągłym pędzlem zamiast wiertła, wspiał się na stół i w ciągu

kilkunastu minut oczyścił tablicę z grubej warstwy brudu i gołębich pozostałości. Następnie artyści nakryli stół białym obrusem, postawili kwiatki, dwa kieliszki ze stężałą cieczą i kartkę z napisem „stolik Andrzeja Partuma”. Performance nawiązywał do działania Partuma z 1999 roku, kiedy artysta siedział przy podobnym stoliku w „Europie” i prowadził







się z rozmówcą, nawiązać z nim kontakt. Nawiązuje to o ogólnej idei Interakcji – spotkania człowieka z człowiekiem.

Pozytywnym zaskoczeniem był dla mnie performance Omara Ghayatt'a (Egipt/Szwajcaria). Artysta aktualnie związany jest z teatrem i postanowił wykorzystać to doświadczenie w swoim performance. Zaaranżował sytuację polegającą na odegraniu przez „aktorów” wybranych spośród widzów krótkiego spektaklu, którego wątkiem była zdrada małżeńska. Postacie występujące: Mąż, Żona, Kochanka, Chłopak kochanki. Ghayatt wcielił się w postać niewiernego Męża przyłapanego podczas sceny miłosnej z Kochanką przez jej partnera. W efekcie najpierw został poturbowany i wyrzucony za wyimaginowane drzwi przez Chłopaka kochanki, a następnie zwymyślany i spoliczkowany przez Żonę, która dowiedziała się o zdradzie. Sytuacja parateatralna i odgrywanie roli przed publicznością przez ludzi z widowni, którzy nie są wykwalifikowanymi aktorami, spowodowało uwolnienie w nich nadmiernych emocji. Ghayatt świadomie prowokował ich zachowania, utrzymując dynamikę wydarzeń i na bieżąco



26

konwersację z każdym, kto się do niego przysiadł. Na brzegu stołu znajdowała się informacja: „Uwaga! Stolik Andrzeja Partuma! Organizatorzy ostrzegają, że siadając przy tym stoliku stajesz się dziełem sztuki”. W czasie performance grupy Restauracja Europa ustawione przy stoliku dwa puste krzesła, zachęcały do tego, aby na chwilę przysiąść, spotkać



28

31





informując i prezentując „aktorom”, co mają robić. Odgrywanie roli przez amatorów jest bardziej szczere i prawdziwe niż przez profesjonalistów, łatwiej nimi manipulować. Artysta wręcz krzyczał na swoich „aktorów”, podnosząc napięcie i wyzwalając w nich agresję. Uczestnicy performance'u łatwo weszli w rolę i sumiennie wykonywali wszystkie



polecenia Ghayatta, który był jednocześnie: reżyserem, jedną z postaci narracji i „ofiara” ataków „na niby” – bo przecież to





spektakl, tyle że w ramach performance. O tym jednak, że był to performance, a nie spektakl, decydowały niuanse tkwiące właśnie w zachowaniu uczestników – faktycznych twórców performance, umiejętnie sterowanych przez artystę. Interesujący i odświeżający jest sposób, w jaki Ghayatt połączył swoje doświadczenia artysty performance z praktyką teatralną.

Poczucie niedosytu pozostawiła grupa młodych artystów, ze względu na ich nieliczny udział w festiwalu. Trudno więc mówić o międzypokoleniowej wymianie,

czy konfrontacji, o której pisali organizatorzy. Młode pokolenie artystów polskich reprezentowali Przemysław Branas oraz

40



Oskar Chmioła. Pojawili się także artyści ukraińscy: Yaryna Shumska oraz Volodymyr Topiy. Większość performances odbyła się w przestrzeni Galerii Off, jednak niektórzy artyści wybrali przestrzeń miejską. W Rynku Trybunalskim wystąpili Oskar Chmioła, Jadwiga Kiciak, grupa Restauracja Europa. Valentine Varhaeghe wykonała dwa performance, jeden w przestrzeni galerii, drugi – podobnie jak w czasie swojej pierwszej wizyty w Piotrkowie – w autobusie komunikacji miejskiej. Artystka usiadła na krześle, nałożyła na włosy białą glinę, a na kolana wysypała z niewielkiego worka kostki lodu, który powoli topniał i spływał na podłogę tworząc kałużę. Michel Collet zainicjował prostą i efektowną akcję na przystanku autobusowym przy dworcu PKP. Poprosił towarzyszącą mu grupę uczestników festiwalu, aby ustawili



42

się za nim w rzędzie. Sam jako pierwszy stanął twarzą do muru. W ten sposób utworzyła się abstrakcyjna kolejka donikąd, która

wzbudziła zainteresowanie wśród przechodniów i osób czekających na autobus.

Odrzech lat organizatorzy zapraszają artystów do działania w przestrzeni galerii handlowej Focus. W ciekawy sposób odnalazł się w niej Oskar Chmioła. Artysta wędrując po całym budynku zapisywał swoje myśli na małych, żółtych karteczkach, które pozostawiał w różnych miejscach galerii. Kartki zapisane były abstrakcyjnymi znakami, które wyglądały jak pozostawione dla przechodniów zaszyfrowane wiadomości. Alfabet, którym posłużył się Chmioła, powstał w oparciu o graficzny zapis dźwięków (wypowiadanych liter, czy wyrazów), który generuje spektrogram.

Interesujące wizualnie działanie wykonał Josef Juhasz (Słowacja) wraz ze swoją towarzyszką, którzy przez godzinę kursowali na ruchomej platformie



43

między parterem a I piętrzem galerii. Jedno z nich trzymało deskę do krojenia i nóż, drugie bukiet warzyw. Poruszali się w przeciwnych kierunkach, nie mogąc się spotkać.

Wychodzenie poza galerię i poszukiwanie nowych miejsc dla festiwalu jest cenne i być może jest to trop, którym organizatorzy mogliby podążać w kolejnych edycjach. Wydaje mi się jednak, że przestrzeń tej konkretnej galerii handlowej przez trzy ostatnie edycje



została już wyeksploatowana. Być może przeniesienie punktu ciężkości na działania w przestrzeni miejskiej, przypomnienie kontekstu miejsca, odświeżyłoby formułę festiwalu, co z pewnością przyda się po jego piętnastu edycjach. Wymaga to jednak dobrego przygotowania, przemyślanej listy artystów, mądrze przeprowadzonej, długofalowej kampanii promocyjnej i wreszcie programu edukacyjnego lub bloku dyskusyjnego ułożonego z myślą o mieszkańcach Piotrkowa.

Podczas jubileuszowej edycji Interakcji zabrakło refleksji teoretycznej, która wydawałaby się niezbędnym uzupełnieniem programu. Wprowadzie pierwszego dnia odbyła się prezentacja Michała Ostrowickiego z Krakowa, który wypowiadał się m.in. na temat właściwości i specyfiki sztuki performance, odwołując się do różnych przykładów. Bardziej pożądana byłaby konferencja z prawdziwego zdarzenia, z udziałem międzynarodowego grona teoretyków, specjalistów i krytyków zajmujących się performance'm, którzy sprowokowaliby i poprowadzili dyskusję, doprowadzili do wymiany poglądów, wykorzystując obecność znakomitych artystów z różnych części świata. W Polsce takich dyskusji wciąż bardzo brakuje. Mam też nadzieję, że doczekamy się obszernej publikacji podsumowującej 15 lat historii sztuki żywej w Piotrkowie Trybunalskim, do czego gorąco namawiam i czego życzę organizatorom Interakcji.



SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Jan Świdziński, Interakcje 1999, fot. z archiwum Ryszarda Piegzy.
- Il. 2. Przemysław Kwiek, Interakcje 2013, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 3. Tablica pamiątkowa na ścianie byłej Restauracji Europa, fot. Paulina Kempisty.
- Il. 4. Fot. z archiwum Ryszarda Piegzy.
- Il. 5. Ryszard Piegza, fot. Paulina Adaszek.
- Il. 6. Grupa Restauracja Europa, fot. Paulina Kempisty.
- Il. 7. Grupa Restauracja Europa, fot. Paulina Kempisty.
- Il. 8. Alastair MacLennan_fot. Anita Treścińska.
- Il. 9. Alexander Del Re, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 10. Amelie Laurence Fortin, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 11. Angel Pastor, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 12. Arti Grabowski, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 13. Balint Szombathy, fot. Anita Treścińska.
- Il. 14. Charles Dreyfus, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 15. Chumpon Apisuk, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 16. Dariusz Fodczuk, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 17. Doyon & Demers, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 18. Francis O'Shaugnessy & Etienne Boulanger, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 19. Grupa Restauracja Europa, fot. Paulina Adaszek.
- Il. 20. Jaap Blonk, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 21. Jaeseon Moon, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 22. James Partaik, fot. Paulina Kempisty.
- Il. 23. Janusz Bałdyga, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 24. Jiri Suruvka, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 25. Josef Juhasz, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 26. Julie Andree T., fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 27. Krąg Ambalangua Ryszarda Piegzy, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 28. Lee Tal, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 29. Małgorzata Butterwick, fot. Anita Treścińska.
- Il. 30. Max Horde, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 31. Michel Collet, fot. Martyna Piasecka.
- Il. 32. Nenad Bogdanovic, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 33. Nicola Frangione, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 34. Omar Ghayat, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 35. Oskar Chmioła, fot. Paulina Kempisty.
- Il. 36. Przemysław Branas, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 37. Richard Martel, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 38. Roi Vaara, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 39. Sara Letourneau, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 40. Seiji Shimoda, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 41. Volodymyr Topiy, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 42. Sung Neungkyung_fot. Anita Treścińska.
- Il. 43. Valentine Verhaeghe, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 44. Victor Petrov, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 45. Whitney Lafleur, fot. Mariusz Marchlewicz.
- Il. 46. Yaryna Shumska, fot. Mariusz Marchlewicz.





GALERIA NUMERU

FOTOGRAFIE Z WYSTAWY MIASTO (NIE)IDEALNE (12-28. 04. 2013.)

Wystawa zorganizowana przez Galerię 1, Wydział Artystyczny UMCS i Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

- II. 1. Katarzyna Nikitenko, *Bez tytułu*.
- II. 2. Katarzyna Nikitenko, *Exit*.
- II. 3. Katarzyna Nikitenko, *Miasto*.
- II. 4. Michał Mejnartowicz, *Instalacja*, fot. Michał Mejnartowicz.
- II. 5. Alicja Pulig, *Miasto nieidealne*, fot. Alicja Pulig.
- II. 6. Szymon Popielec, *Instalacja*, fot. Katarzyna Nikitenko.
- II. 7 - 9. Jowita Paszko, *Bez tytułu*.
- II. 10. Mikołaj Kowalski, *Betony*, fot. Mikołaj Kowalski.
- II. 11. Grzegorz Więcek, *Pejzaż miejski*, fot. Grzegorz Więcek.
- II. 12. Grzegorz Więcek, *Dziewczyna w czerwonych pantoflach*, fot. Grzegorz Więcek.
- II. 13. Grzegorz Więcek, *Camping*, fot. Grzegorz Więcek.
- II. 14. Waldemar Łysiak, *Instalacja*, fot. Katarzyna Nikitenko.
- II. 15. Marcin Proczek, *Błokowisko*, fot. Marcin Proczek.
- II. 16. Rafał Czępiński, *Trash beauty*, fot. Rafał Czępiński.

MŁODYCH TWÓRCÓW CHĘTNYCH DO PUBLIKACJI SWOICH TEKSTÓW
I PRAC ZAPRASZAMY DO PRZESYŁANIA PROPOZYCJI NA ADRES:

artykuly.redakcja@gmail.com



ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Opieka merytoryczna: dr JACEK JAŻWIERSKI

MARIA OLEJARNIK (redaktor naczelny, grafik), **ALEKSANDER FURTAK** (zastępca redaktora, grafik), **KINGA PRÓCHNIAK** (korektor), **IGNACY OBOZ**, **MONIKA REJMAN**, **AGNIESZKA SPRĘŻYNA**, **JULIA SYSKA**, **AGNIESZKA CHWIAŁKOWSKA**, **ANNA KUBICKA**

adres redakcji:

Instytut Historii Sztuki
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Al. Racławickie 14
20-950 Lublin