

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

ESTETYKA TYMCZASOWOŚCI A MALARSTWO CZASU RZECZYWISTEGO

mgr Jakub Malinowski

praca doktorska wykonana pod kierunkiem
prof. dr hab. Bogdana Wegnera

Poznań, marzec 2016

*Bardzo dziękuję za pomoc w napisaniu pracy,
poświęcony czas, cenne uwagi i życzliwość mojemu
promotorowi prof. Bogdanowi Wegnerowi.*

*Dziękuję za wsparcie i całą pomoc mojej rodzinie:
Rodzicom, a szczególnie mojej Żonie, Magdzie.*

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
PRZESTRZEŃ ARCHITEKTURY	12
KRAJOBRAZ – WSPÓŁCZESNE DEFINICJE	16
TURKU – ZAWYŻONA ŚREDNIA AALTO	20
SKOPJE – RÓWNOLEGŁE KRAJOBRAZY MIASTA	33
SOPOT – EKSLUZYWNA ZAMKNIĘTOŚĆ	41
MRZEŻYNO, TRZĘSACZ – HARMONIA CZASÓW FEININGER’A	45
MRZEŻYNO- W STRONĘ HIPERRZECZYWISTOŚCI WZASOWEJ TRZĘSACZ I NAWIĄZANIA DO SZTUKI WŁADYSŁAWA HASIORA.....	51
KOSZALIN – PTAKI HASIORA	59
TRZEBIATÓW – ZIMOWY WYŻ 1020 hPA I HANSKENOLOGIA	63
SARBINOWO – WYŻ 1020 hPA – MANEKINY W OKNIE.....	71
BIBLIOGRAFIA.....	75
SPIS ILUSTRACJI.....	78

“Dzisiaj to my jesteśmy świadkami ich narodzin, dojrzewania i śmierci, podczas gdy w obrębie wszystkich poprzednich cywilizacji to zwyciężające czas przedmioty, narzędzia i pomniki trwały dłużej niż kolejne ludzkie pokolenia.”¹

¹ Jean Baudillard, *Spółeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. J. Królak, Sic!, Warszawa,

WSTĘP

Przestrzeń jest niemożliwa do podporządkowania. Jej postrzeganie dzieje się w ruchu, który w czasie oddziałuje na jej ogląd.² W niniejszej pracy przywołuję miejsca, w których się wychowałem oraz takie, które odwiedzałem później – czasem tylko na chwilę w ramach wakacyjnych podróży, czasami zatrzymując się w nich na dłużej. Trudno mi w tej chwili rozpatrywać je osobno, ponieważ dla postrzegania każdego z nich znaczenie mają wszystkie poprzednie, jak i późniejsze. W związku z pracą z pamięcią, fotografiami i tekstami z danej lokalizacji, znaczenie traci nie tylko kolejność, ale także czas ich odwiedzania. Proces doświadczania rozlewa się poza moment realnej eksploracji. Często miejsce zostaje poznane poprzez media elektroniczne jeszcze przed rzeczywistymi odwiedzinami. Przygotowania, lektura oraz trywialne formalności związane z podróżą, sprawiają, że turysta mimowolnie natrafia na masę informacji wizualnej o celu wyjazdu.

W przywoływanych miejscach interesuje mnie przede wszystkim przestrzeń architektoniczna, która podważa poczucie estetyki, wprowadza dysharmonię, niszczy porządkę, jest im wbrew. Na tym oczyszczonym polu możliwe jest ponowne ustanowienie reguł w działaniu artystycznym.

Wobec bagażu tradycji Lyotard proponuje ich "przepisywanie" w znaczeniu prze-myślenia i pozostawania w procesie ciągłej redefinicji, unikanie zastygnięcia w nowych przesądach.³ Ma to znaczenie w kontekście ciągłości działań pojedynczego artysty, jak i dla historii sztuki i filozofii XX wieku. Nie ma jedynej właściwej estetyki, "prawdy" w tej materii. Sztuka jeszcze przed filozofią unieważniła pojęcie "prawdy" przez podważenie "realności" jako systemu, w którym zaistnieć może potencjalnie opozycja "prawda" - "fałsz".⁴

² Mark Wigley, *Architecture of deconstruction. Derrida's haunt*, The MIT Press, Cambridge, 1996

³ Alicja Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań, 2003, s. 16

⁴ Ibidem, s. 17

"Tadao Ando, podkreślając (...) aspekt (zamknięcia) architektury europejskiej - jej stosowane od zarania grube mury i małą ilość otworów - przeciwstawia ją architekturze japońskiej, która potrafiła przekroczyć wszelkie ograniczenia terenu i otworzyć się nań(...)." ⁵

Zamknięcie i niedostępność architektury są zjawiskami, które zajmują mnie od dawna. Budynki i przestrzenie omawiane w niniejszej pracy zamknięte są na różny sposób. Posiadłość na brzegu jeziora Kiekrz wysokim ogrodzeniem i niedostępną formą odwraca się od otoczenia i wyklucza przechodnia. Socrealistyczny wieżowiec Akademii Nauk Łotwy zlokalizowany w centrum Rygi, podobnie jak warszawski Pałac Kultury i Nauki, powtarza wzór stalinowskiego wysokościowca. Straszy swoim kształtem i rozmiarem, zwłaszcza z perspektywy sąsiedniej ulicy o niskiej zabudowie drewnianej. Pomniki historycznych bohaterów w Skopju i Belgradzie stoją na wysokich postumentach i kolumnach, a spojrzenie herosów jest nieuchwytnie dla przechodnia.

Estetyka jest nierozzerwalnie związana ze sztuką, a pojęcie piękna towarzyszy jej od początku manualnej twórczości człowieka. Ulegało ono przeobrażeniom poprzez całą historię kultury ludzkiej. Wypracowywane było przez pojedynczych twórców i ośrodki artystyczne oraz całe cywilizacje. Dzieła sztuki, które przetrwały upływ czasu i odnotowywane są jako istotne przez historyków sztuki, często są pracami zleconymi przez ośrodki władzy. Wpisuje się w to niebywale istotną dla malarstwa europejskiego gałąź sztuki sakralnej. Tycjan i Velazquez, malując portrety Filipa II i Filipa IV, wiedzieli doskonale z jakiego rodzaju zadaniem się mierzą, w jaki sposób powinni ukazać modela. Nie znaczy to wcale, że wspomniani artyści skupiali się na pierwiastku politycznym w momencie tworzenia dzieł. Polityka jednak dotyczyła zamawianych prac, których wartość stanowiła wyraz pozycji społecznej zleceniodawcy.

Przemiany w estetyce, rozumianej jako wyraz ducha epoki, wiązały się często z przemianami politycznymi. Napędzała je także moda oraz zjawiska wynikające z mechanizmów gospodarczo-ekonomicznych. Sztuka, w pierwotnym rozumieniu

⁵ Ibidem, s. 30

skupiona na antycznych kategoriach piękna, dobra i prawdy, pozostawać mogła by teoretycznie na zawsze w „raju niewinności”. Niestety została z tego raju wygnana przez „nierozzerwalną więź pomiędzy ideą piękna i rynkiem.”⁶ Z marksistowskiego punktu widzenia, piękno zostało zawłaszczone przez politykę i socjologię jako idea pochlebna burżuazji i utrwalająca swoim pasywnym oddziaływaniem istniejące *status quo*. W rzeczywistości jednak piękno pełniło funkcję katalizatora dla nieodłącznego człowieczeństwu doświadczenia *katharsis*. W tym sensie ma ono właściwości aktywnego pierwiastka umożliwiającego zmianę spojrzenia na świat. Awangardowa sztuka dwudziestowieczna na zawsze jednak zmieniła znaczenie estetyki. Dadaizm, surrealizm, a także minimalizm i sztuka konceptualna odczytały piękno jako ideologicznie uwikłane w mechanizmy władzy. W tym momencie rzuciły nowe światło na odepchnięte kategorie brzydoty, degradacji, wykluczenia. XX wiek przyniósł prawdziwą rewolucję na polu społecznej świadomości artysty.⁷

Historia sztuki tego okresu dowodzi jednocześnie, że twórczość jest przede wszystkim doświadczeniem osobistym. Świetnych przykładów potwierdzających tę tezę jest bardzo wiele. W tym miejscu wystarczy wspomnieć takich artystów, jak Chaim Soutine i Francis Bacon. Obydwaj pracowali zupełnie wbrew duchowi epok, w których przyszło im tworzyć. Soutine pozostawał głuchy na odgłosy neo-klasycystycznej rewolucji przeprowadzanej w połowie lat dwudziestych XX wieku pod dowództwem Pablo Picasso. Bacon tworzył figuratywne obrazy w czasie niemal absolutnej dominacji malarstwa abstrakcyjnego. Obaj skupieni byli na poszukiwaniu malarskiej formy, czystego piękna. Negacja takiej postawy twórczej byłaby równie niesprawiedliwa, jak sprowadzenie indywidualnej drogi artysty do roli wehikułu społecznej zmiany.⁸

Malarstwo w XX wieku poddawane było próbom negacji przez swój ciężar historyczny. Uznawane było za skompromitowane po doświadczeniach I i II Wojny Światowej. Malarski gest i ślad farby na płaskiej powierzchni starano się zastąpić innymi narzędziami. Ten proces poszerzania granic sztuki nadal trwa. Pojawiające się wciąż nowe media cały czas jednak potykają się o odkrycia znane z historii malarstwa i chętnie je eksploatują. Malarstwo i jego warsztat także ewoluuje i czerpie inspiracje z nowo pojawiających się mediów. Stało się ono dla niektórych artystów współczesnych prawdziwie wolną przestrzenią działalności twórczej. Przykładem może

⁶ Ian Rosenfeld, w: *The continuation of romance. Painting. An unperturbed discourse*, Londyn, 2012, s. 5

⁷ Ibidem, s. 7

⁸ Ibidem, s. 8

być tutaj fiński malarz Heikki Marila. Porównuje on malarstwo do bardzo starego i zabałaganionego kotła, w którym wszystko już jest, z którego można czerpać garściami i który przyjmuje dowolną formę wypowiedzi.⁹ Mimo zaangażowania w zewnętrzne konteksty sztuki, Marila nie traci animuszu w bardzo swobodnym i intuicyjnym poruszeniu się w granicach medium, które jest w jego obrazach żywe i pulsujące.

Punktem wyjścia dla malarskich poszukiwań było dla mnie doświadczenie krajobrazu miejsca, z którego pochodzę – zachodniopomorskiego pasa nadmorskiego. Moje spojrzenie na ten region ulegało przeobrażeniu. Kluczowym dla wyabstrahowania z lokalnego kontekstu treści istotnych dla działań plastycznych było przebywanie z dala od niego i doświadczenie odmiennego porządku. Szczególnie wyraźny kontrast w stosunku do polskiego wybrzeża zaobserwowałem w Finlandii, także nad brzegiem Bałtyku. Różnica między tymi dwoma regionami wynika przede wszystkim z poziomów rozwoju obydwu krajów i funkcji pełnionych przez porównywane miejsca. Polskie wybrzeże jest obecnie głównie nastawione na bierną turystykę, podczas gdy fińskie nie ma takich aspiracji, m.in. ze względu na klimat. Oferuje jednak atrakcje turystyczne odmiennie od masowego plażowania, a dotyczą one głównie żeglarstwa, turystyki pieszej i rowerowej. Z punktu widzenia historii znaleźć można pewne podobieństwa: oba regiony były dotknięte przez wojny oraz znajdowały się pod wpływami wielkich mocarstw. Dzisiaj to Finlandia okazuje się wizualną ostoją spokoju i harmonii w porównaniu z nadmorskim zgiełkiem polskiego wybrzeża. Mimo, iż pamięć kulturowa sięga w obu miejscach bardzo głęboko, to jednak tylko na północno-wschodnim brzegu Morza Bałtyckiego ma to swoją konsekwencję w postaci ciągłości wizualnej tkanki regionu. Polskie wybrzeże prezentuje odmienny stan. Naoczny chaos odzwierciedla tutaj poczucie tymczasowości zakorzenione w wielu dziedzinach działalności ludzkiej. Pytania o przyczyny takiej kondycji przestrzeni wizualnej nie przynoszą jednoznacznych odpowiedzi, ale próby poszukiwania powodów tej sytuacji pozostają jak najbardziej zasadne.

⁹ z prywatnej rozmowy z Heikki Marilą w Turku, 1.02.2016

W moich obrazach zawieram klarowne odniesienia do miejsc i regionów. Istotny jest dla mnie ich wymiar estetyczny, jednak staram się również zgłębić ich genezę, zrozumieć obecny stan. Co warto podkreślić, zakładam także możliwość atopicznego odbioru moich prac. Podobny trop odnajduję w twórczości zajmującego się fotografią Łukasza Trzczińskiego. Autor ten nie ogranicza się do „egzekucji kadru”, ale poprzez określony dobór konwencji, analizuje sposób formatowania obrazu przez autora i odbiorców. Inspiracją są dla niego własne doświadczenia wystawiennicze. Mówiąc o nich wprowadza pojęcie *glokalności* w odniesieniu do zaskakującego odbioru swoich prac przez widzów w odległych zakątkach świata: „*ludzie niemal odcinają ich pierwotną proveniencję, automatycznie przekładając na doświadczenia własnego kraju.*”¹⁰

Podobnie w przypadku moich prac, mimo że „gdziekolwiek” ograniczone jest do konkretnego obszaru globu, nadal może być odbierane w szerszy sposób. Odbiorca bowiem, charakteryzując się różną wnikliwością, wrażliwością i doświadczeniem, porusza się w nieograniczenie gęstej sieci tekstów kultury, „*istota czasów współczesnych bowiem polega na tym, że towarzyszy im świadomość szczerze wypełnionej przestrzeni, braku »wolnego« i neutralnego miejsca. Wszystkie one są zawłaszczone przez rozmaite systemy i referencje semantyczne.*”¹¹ Dla twórcy potencjalnie niesie to ze sobą utratę celowości lub elementu prometeizmu. Być może jednak odwrotnie – przynosi oswobodzające poczucie wolności w obliczu faktu, że: „*(...) każdy gest buntownika zostanie odniesiony do innego buntu zawłaszczonego już przez historię kultury, co gorsza, przejętego przez kulturę konsumpcyjną, strywializowany i ośmieszony przez masowy nakład kieszonkowego wydania jakiegoś wielkiego peintre-maudit, który głodując, umierał na gruźlicę...*”¹²

W bardzo ciekawy sposób tego rodzaju współczesne mechanizmy ukazuje obraz filmowy autorstwa Charliego Brookera, pt. *Fifteen Million Merits*.¹³ W wyobrażonej niedalekiej przyszłości ludzka egzystencja zostaje zredukowana do napędzania maszyny wirtualnej rzeczywistości, którą następnie karmi się każda z jednostek. Głównemu

¹⁰ Łukasz Trzcziński, *Nowa Europa*, w: *Herito nr 15 (2/2014)*, MCK Kraków, 2014, s. 79-91

¹¹ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1999, s. 231

¹² *Ibidem*, s. 234

¹³ *Fifteen Million Merits*, scenariusz: Charlie Brooker i Konnie Huq, reżyseria: Euros Lyn, seria tv: *Black Mirror*, wydawca: Channel 4, UK, data emisji: 21.11.2011

bohaterowi, mimo usilnych prób, nie udaje się wyrwać z tego zamkniętego obiegu. Jedynym, co na drodze buntu osiąga, jest wstąpienie o stopień wyżej w hierarchii, gdzie sam „kreuje” treści wysyłane do mas. Nadal pozostaje jednak całkowicie zależny od systemu i musi odsprzedawać i powielać bezustannie swoje buntownicze przesłanie. Będąc w potrzasku, korzysta jedynie na luksusie wyboru treści, z którymi musi się mierzyć.

W niniejszej pracy stosuję strukturę zatytułowanych rozdziałów. Mają one charakter krzyżujących się tropów. Ze specyfiki poruszanego tematu i równoległości wątków wynika opowiadanie „wychodzące z kilku kierunków/miejsc”.

O podobnych formach narracyjnych pisze Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie Imienia Róży*¹⁴:

„Sieć, czyli labirynt, który Deleuze i Guattari nazywają klęczem. Tutaj każda droga może się skrzyżować z inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ klęcze jest potencjalnie nieskończone.”¹⁵

Oczywistym jest, że tekst kształtowany z pomocą współczesnych narzędzi edytorskich, oparty jest m.in. o „cytowanie innych intryg i fastrygowanie fragmentów.”¹⁶ W sposób naturalny wyraża „stanowisko postmodernistyczne, które zakłada że żaden tekst (dzieło) nie powstaje ex nihilo, że każdy odnosi się do czegoś, co już zostało wypowiedziane.”¹⁷ Bezkresność źródeł nakierowują autora na określony rodzaj działania. Polega ono na snuciu opowieści i szukaniu kolejnych ich odgałęzień. Wybrane wątki poddawane są wyrachowanej eksploracji – cięciu dla uzyskania określonych wartości. Te z kolei mają budować harmonię nie koniecznie trafionych, ale przez to intrygujących dźwięków. Pobocznym celem jest znalezienie osobnych ścieżek, wąskich strumieni, dopływów wielkiego, oficjalnego kanonu wiedzy o sztuce i kulturze. Okazuje się, że płynięcie w górę małych potoków, doprowadza z powrotem

¹⁴ Alicja Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań, 2003, s. 109

¹⁵ Umberto Eco, *Dopiski na marginesie Imienia Róży*, w: U. Eco, *Imię Róży*, przekład: Adam Szymanowski, PIW, 1990, s. 593-623

¹⁶ Alicja Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań, 2003, s. 109

¹⁷ Ibidem, s. 109

do głównego nurtu. Kierunek przepływu myśli i inspiracji nie jest oczywisty, i nie da się go zilustrować za pomocą schematycznego rysunku dorzecza rzeki lub jego odwrotnością (gdzie mniejsze kanały wypływają z głównego, jak w układzie krwionośnym).

PRZESTRZEŃ ARCHITEKTURY

Przestrzeń - za sprawą osiągnięć filozofii, fizyki teoretycznej, literatury i sztuki XX wieku została ściśle powiązana z czasem. Pojęcie czasoprzestrzeni rozpałiło wyobraźnię naukowców i artystów.¹⁸ Architekci, działając w różnych okolicznościach, także zawierali w swoich projektach specyficzne dane o czasie ich powstawania, które zostawały wplecione w formę. Gotowe realizacje są dokumentem rozumienia w danym okresie tak podstawowych i uniwersalnych kwestii, jak podział na zewnętrzną i wewnętrzną część przestrzeni obiektu.¹⁹

Współczesny kształt przestrzeni publicznej w państwach Europy Środkowo-Wschodniej ma ścisły związek z czasem skoncentrowanych działań urbanistycznych w drugiej połowie XX wieku. Na ten czas przypadło oddziaływanie niedemokratycznych ustrojów politycznych w całym bloku wschodnim. Doktryna socjalistyczna zakładała określony rodzaj zachowań i posunięć na wszystkich polach.

Indywidualizm to cecha, która została usunięta – jako zbytek – z architektury typowej ZSRR. Brak indywidualizmu okazał się bardzo istotną właściwością działań urbanistycznych tego ustroju. Rzeczywistość użytkowania tak zaplanowanej przestrzeni stworzyła pole do zaistnienia absurdalnych, choć prawdopodobnych sytuacji, które opisuje radziecki film „*Ironia losu*” w reżyserii Eldara Riazanowa z 1975 roku. Filmowy bohater dociera pod adres swojego zamieszkania, ale w innym mieście. Brnie w głąb komicznej sytuacji, ponieważ nowe otoczenie jest identyczne z domowym. Nawet klucz pasuje do zamka w drzwiach.²⁰

Budownictwo typowe i zupełnym brak indywidualności funkcjonują w powszechnej świadomości jako wyznaczniki socrealizmu, a ten z kolei jako jedyna forma architektury powstałej w ZSRR. Od początku drugiej dekady XXI wieku, świadomość ta podlega jednak ewolucji. Obok socrealizmu pojawił się termin *soviet modernism*, który opisuje budownictwo ZSRR w okresie od śmierci Stalina (rok 1953) i odwilży Chruszczowa (rok 1956) do pierestrojki (lata 1985-1991). Jako źródło tego zjawiska zgodnie wskazuje się awangardowe centrum kreatywnej awangardy w młodym państwie sowieckim z lat 20. XX wieku. Stalin skutecznie stłamsił swoim

¹⁸ Ibidem, s. 30

¹⁹ Ibidem, s. 30

²⁰ Żanna Komar, *Sowiecki modernizm oczami Zachodu*, w: *Herito nr 17-18 (4/2014-1/2015)*, MCK Kraków, s. 252

„zainteresowaniem” ten twórczy ferment w środowisku architektonicznym. Przez dwadzieścia lat powstało coś na kształt stalinowskiego stylu *empire*, który w swoich neoklasycystycznych formach nawiązywał do włoskiego renesansu i rosyjskiego klasycyzmu. W latach pięćdziesiątych taka forma architektury utrwaliła się już jako sowiecko-swojska.²¹

Po śmierci Stalina, za sprawą Nikity Chruszczowa, nastąpił zwrot. Architekci radzieccy sięgnęli po dorobek światowego modernizmu. Podstawowym celem stały się utylitaryzm i ekonomia budownictwa. Rozpoczęła się walka z „nadmierami w architekturze”, a były nimi wszelkie style i porządki architektoniczne. Rozprzestrzeniło się budownictwo typowe w wydaniu przemysłowym. Stan ten utrwał się do rozpoczęcia epoki Breżniewa w 1964 roku. Wtedy to partyjny rygor egalitaryzmu na polu architektury zaczął słabnąć i pojawiły się zjawiska takie, jak „projekt ulepszony” oraz najbardziej luksusowy „projekt indywidualny”. Z kolei projekty budowli użyteczności publicznej, tj. szkoły, szpitale i hotele podlegały procedurze adaptacji lokalnej. To „poluzowanie” szło w parze z napływem wzorców zachodnich, które przechodziły przez filtr lokalnej estetyki i administracyjną maszynę produkcji planów, co zaowocowało wieloma realizacjami unikatowymi z perspektywy globalnej.²²

Wzajemne odkrywanie się modernizmów, zachodniego i sowieckiego, trwało od lat 60., jednakże odbywało się w sposób ograniczony. Dopiero po upadku „żelaznej kurtyny” nastąpiła szersza eksploracja, głównie po sowieckiej stronie. W drugiej dekadzie XXI wieku pojawiły się efekty kilku zrealizowanych na ten temat projektów, z pogranicza architektury i sztuk wizualnych. Wpłynęły one na wywołanie efektu „wow” w obiegu medialnym i pojawianie się kolejnych publikacji na ten temat. Jednym z bardziej spektakularnych projektów jest album autorstwa francuskiego fotografa Frederica Chaubina *Cosmic Communist Constructions Photographed*.²³ Album ten jest wynikiem najpierw przypadkowej, a później celowych podróży autora do ZSRR. Wypowiedzi fotografa na temat obiektu jego pracy mogą wydawać się powierzchowne.

²¹ Ibidem, s. 254

²² Ibidem, s. 256

²³ Frederic Chaubin, *Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, 2011

Człowiek wyrosły w zupełnie innym krajobrazie, odbierając przestrzenie i obiekty industrialne w sposób intuicyjny, jest nim estetycznie zaintrygowany:²⁴

„Po prostu byłem zaskoczony.(...)Wynika to z mojego osobistego doświadczenia. (...)Te budynki różnią się od wszystkiego, co widziałem w innych krajach(...). Ta architektura jest bardziej oryginalna.”²⁵

Architektura krajów komunistycznych ma skomplikowane znaczenie dla jej użytkownika, mieszkańca Europy Środkowej i Wschodniej. Jednak zachodni badacze tego fenomenu postrzegają ją głównie przez pryzmat modernizmu. Dowodem na to była wystawa z 2012 roku, zorganizowana przez Instytut Architektury w Wiedniu, zatytułowana: *Soviet Modernism 1955-1991. Unknown Story*. Rozwinięciem takiego podejścia do tematu była ekspozycja *Trespassing Modernities* w Salt Galata w Stambule w 2013 roku, która stanowiła etap projektu *Local Modernities* (zainicjowanego w 2004 roku), badającego schyłkowe tendencje modernistyczne na całym świecie.²⁶

W natłoku zachwytów zachodnich krytyków padają także pytania o rzeczywistą wartość odkrywanych obiektów. We współczesnym myśleniu na temat sztuki to pytanie nie ma już sensu, jednak ciekawe są różnice spojrzeń odbiorców, krytyków i twórców. Rosyjski badacz architektury Dmitrij Chmielnicki w następujący sposób określa sowiecką odmianę modernizmu²⁷:

„(...) sowiecka architektura jest na wskroś biurokratyczna. Jest wytworem jednych urzędników na zamówienie drugich, według typowych projektów opracowanych przez trzecich... Innymi słowy wszystkie »arcydzieła radzieckiego modernizmu« – to również arcydzieła urzędników.”²⁸

Tego rodzaju sowiecką architekturą inspirował się rumuński malarz Bogdan Vladuta. Maluje on scenerie rozpadających się blokowisk rumuńskich. Można do tych obrazów zastosować ogólną kategorię pejzażu wschodnio-europejskiego. Mieszkańcy tej części świata mogą odnaleźć w nich znajomy widok z sąsiedztwa. Twórczość Bogdana Vladuty szczegółowo omówiona została w dalszej części pracy.

²⁴ Żanna Komar, *Sowiecki modernizm oczami Zachodu*, w: *Herito nr 17-18 (4/2014-1/2015)*, MCK Kraków, 2014, s. 255

²⁵ Ibidem, s. 255

²⁶ Ibidem, s. 258

²⁷ Ibidem, s. 258

²⁸ Ibidem, s. 259



1. Ryga – budynek Akademii Nauk Łotwy, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015

KRAJOBRAZ – WSPÓŁCZESNE DEFINICJE

Miejsca, do których odwołuję się w niniejszej pracy, są uwarunkowane przez przerysowaną i zdeformowaną, wtórną wobec wzorców klasycznych lub ignorancją architekturę. Hugo Friedrich określa deformację jako jedną z głównych cech estetyki współczesnej.²⁹

Brzeg jeziora Kiekrz pod Poznaniem, to miejsce spotkania przyrody i architektury, dobra ogólnodostępnego oraz prywatnych, zamkniętych rezydencji. Stykają się tam i wzajemnie oddziałują na siebie dwie sfery: natura i kultura. Nie trzeba wymieniać tutaj szczegółowych powodów popularności i elitarności tego rodzaju lokalizacji. Przypadek tego miejsca jest interesujący głównie z punktu widzenia współczesnych badań nad krajobrazem.

Krajobraz jest obecnie rozpatrywany w szeroko pojętej humanistyce w kilku odrębnych, ale jednocześnie uzupełniających się, nurtach. W artykule *Krajobraz. Krótkie wprowadzenie*, Elżbieta Rybicka wymienia następujące: estetyczny, percepcyjny, ideologiczny i performatywny.³⁰

W estetycznym postrzeganiu krajobrazu, Beata Frydryczak wyróżnia dwie podstawowe kategorie, tj. malowniczość oraz wzniosłość.³¹ Malowniczość wywodzi się z renesansowych początków funkcjonowania pejzażu jako samodzielnego tematu malarskiego. Wyewoluował on ze zdobyczy Giotta i Cimabue'go, poprzez pejzażowe tła w obrazach Rafaela, Leonarda i Tycjana, by usamodzielnąć się jako temat twórczości Canaletta. Specyfiką malowniczego ujęcia krajobrazu było zdystansowanie się od niego, odsunięcie w ramy pięknego obrazu, brak uczestnictwa i okopanie się na stanowisku obserwatora zjawiska wizualnego. Współcześnie podobne podejście obserwować można w marketingu terytorialnym krajów i regionów, który funkcjonuje jako reklama turystyczna m.in. w mediach masowych.

Nieco inaczej estetyka krajobrazu wyglądała w czasach romantyzmu, kiedy dominowała kategoria wzniosłości i zrezygnowano z nadrzędnego usytuowania człowieka wobec natury.³² W obrazach sztandarowego malarza tej epoki, Caspara

²⁹ Alicja Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań, 2003, s. 80

³⁰ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków, 2015, s. 12

³¹ *Ibidem*, s. 13

³² Beata Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań, 2013

David Friedricha, wyraźne staje się uczestnictwo człowieka w pejzażu. Jednocześnie charakter preferowanego typu krajobrazu ewoluuje w stronę dzikiego, budzącego grozę, skrajnego w swojej wymowie. Popularnym motywem stają się górskie granie, bezkres pustkowiec i wzburzone fale morskie. Kategoria wzniosłości znajduje współczesne rozwinięcie w sztuce *site-specific* i *land art* oraz innych formach, które akcentują „bycie-w-krajobrazie”.³³

Percepcyjny nurt badań nad krajobrazem wyrasta bezpośrednio z refleksji estetycznej narosłej wokół malarstwa pejzażowego, która stopniowo rozszerza się wokół wkraczających do świata sztuki kolejnych mediów: fotografii i filmu. Łączy się to z naukową analizą zjawisk zmysłowych i mechanizmów widzenia – psychofizjologią widzenia, wyrosłą z doświadczeń impresjonistów i postimpresjonistów. Aktualnie badania nad zmysłowością przekraczają utrwalone przez wieki podejście wzrokocentryczne i w swoje polisensoryczne spektrum zainteresowań włączają krajobraz dźwiękowy (*soundscape*) i zapachowy (*smellscape*).³⁴

Krajobraz jest współcześnie analizowany pod kątem ideologicznym – jako zjawisko podlegające wpływowi różnych polityk. W tej perspektywie badaniu podlegają konflikty i partykularne interesy ideologiczne zainteresowanych danym krajobrazem grup narodowych, etnicznych i społecznych. Demaskowane są ideologie: narodowe, kolonialne, płciowe, klasowe i ekonomiczne, a proces ten odbywa się na polach kilku dyscyplin.³⁵ William J.T. Mitchell wskazuje na dwukierunkowość wzajemnych oddziaływań krajobrazu i ideologii. W książce „*Landscape and Power*” formułuje następującą myśl: „*Krajobraz jest instrumentem władzy kulturowej, a czasem nawet jej czynnikiem sprawczym.*”³⁶ Z kolei Tim Edensor określa krajobraz narodowy, jako „*naładowany afektywnymi i symbolicznymi znaczeniami w tworzeniu tożsamości narodowej.*”³⁷ W takim ujęciu pejzaż staje się gwarantem niezmienności i ciągłości historycznej, naturalizującym prawo narodowości do danego terytorium.³⁸

³³ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków, 2015 s. 14

³⁴ Ibidem, s. 15

³⁵ Katarzyna Rozmarynowska, *Ideologia w przyrodzie, ogrodzie i krajobrazie*, w: *Estetyka i krytyka*, nr 15/16, 2008/2009

³⁶ William John Thomas Mitchell, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, Chicago, 2002, s. 1–2

³⁷ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków, 2015 s. 20

³⁸ Ibidem, s. 19

Z ideologicznym postrzeganiem krajobrazu ściśle związane jest pojęcie miejsca pamięci lub mnemotoposu, czyli obszaru oddziaływania kultury i cywilizacji.³⁹ Właśnie to oddziaływanie podlega analitycznemu rozwarstwieniu za sprawą historyzacji pamięci kulturowej. Często wielokulturowe przestrzenie o zmiennej przynależności państwowej, przechowują pamięci wielu autorów pisane w nie jednym języku.⁴⁰ Część z tych pamięci jest odrzucanych lub staje się przedmiotem sporów.

Najbardziej odległym od pierwotnego ujęcia estetycznego nastawionego na antropocentryzm i wzrokocentryzm, jest spojrzenie performatywne. Upatruje ono w krajobrazie czynnika sprawczego, kształtującego społeczne i jednostkowe tożsamości, najczęściej w sferze emocji i znaczeń.⁴¹ Z tego punktu widzenia możliwe jest także oddziaływanie krajobrazu na poczucie estetyki. Ujęcie performatywne zakłada wzajemne oddziaływanie z innymi nurtami badań nad krajobrazem.

Cechą wspólną wielu miejsc geograficznych, które opisuję w niniejszej w pracy jest historia. Z tych doświadczeń Martin Pollack, tytułując swoją książkę, wywodzi określenie *krajobrazów skażonych*.⁴² Austriacki pisarz wskazuje, że krajobrazy Austrii, Niemiec, Słowenii, Rumunii, Ukrainy, Polski i Czech utraciły niewinność przez znajdujące się w nich ukryte miejsca masowego ludobójstwa.⁴³ Dla noblistki Herthy Müller, krajobraz Europy Środkowej jest miejscem skażonym przez ideologie:

*„Krajobrazu nie można oddzielić od państwa. Nie ma żadnego przejścia między represjami państwa a pięknem natury, zniszczone nerwy nie dorastały do niego. Krajobraz pokazywał, że jest mu obojętne, co dzieje się z ludźmi. Był zawieszeniem broni, ciszą, której nie interesował zgiełk dnia, niewiedzą w zielone ząbki, która wystarcza sama sobie. Nieoczekiwany atak ze strony piękna trudno wytrzymać przy nadwerężonych nerwach. Krajobraz staje się migotliwą inscenizacją egzystencji, panoramą lęków, podwojeniem zrabowanej oczywistości.”*⁴⁴

Krajobraz jest więc współcześnie traktowany wielowymiarowo – jako miejsce styku natury i kultury, materii i psychiki, czasu i przestrzeni oraz estetyki i ideologii.

³⁹ Ibidem, s. 21

⁴⁰ Karl Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, tłum. Elżbieta Nowakowska, Kraków, 2011

⁴¹ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków, 2015 s. 17

⁴² Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. Katarzyna Leszczyńska, Czarne, Wołowiec, 2005

⁴³ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków, 2015 s. 18

⁴⁴ Hertha Müller, *Król kłania się i zabija*, tłum. Katarzyna Leszczyńska, Czarne, Wołowiec, 2005, s. 172

Jego rolą nie jest rozwiązywanie problemów ludzkości czy problemów lokalnych, ale generowanie pytań o miejsce człowieka w świecie.⁴⁵

⁴⁵ Elżbieta Rybicka, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK Kraków 2015, s.21

TURKU – ZAWYŻONA ŚREDNIA AALTO

„*Alvar Aalto... tak, znajdziesz go w każdym fińskim domu. To oczywiste.*” – jak zauważył mój znajomy, Szwed mieszkający w Turku w Finlandii. Aalto jest obecny w każdej kuchni lub salonie pod postacią prostych, ponadczasowych przedmiotów codziennego użytku, które są emblematem jakości, ale także świadczą o przynależności posiadacza do pewnej grupy. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że chodzi tutaj o przynależność do grona obywateli Finlandii. Dla tej małej w skali Europy zbiorowości, w kwestiach tożsamości, ważne są nawet tak drobne detale jak szklany półmisek autorstwa rodzimego projektanta.

Historia Finlandii, a może raczej Finów, jest bardzo zawiła. Finlandia jako samodzielne państwo zaistniała na mapie Europy dopiero w 1917 roku. Przez wcześniejszy wiek była częścią Rosji, a jeszcze wcześniej znajdowała się pod panowaniem szwedzkim. Przez tysiąclecie od chrystianizacji udało się Finom zachować język i poczucie odrębności. Mimo, że współczesne społeczeństwo fińskie jest w pełni zsekularyzowane, to jako główny czynnik kształtujący orientację światopoglądową oraz moralność Finów wskazuje się dziedzictwo luterzańskie. Finowie są dumni z płynącego z niego systemu wartości, w większości przypadków bardzo sumiennie i wzorowo wcielanego w życie. Co istotne, światopogląd jest wyraźnie oddzielany od „*religii, która traktowana jest jako element sfery prywatnej.*”⁴⁶ Kluczowym pierwiastkiem, który podtrzymywał tożsamość małego narodu był język o odrębnym od sąsiadujących nacji charakterze. Dopiero w latach 30. XX wieku stał się on językiem urzędowym i stopniowo zdobywał pozycję dominującą wobec szwedzkiego, który pozostaje drugim językiem oficjalnym. W międzyczasie do obiegu (od lat 70. XX wieku, szczególnie w kręgu naukowym i przedsiębiorczym) wszedł z impetem język angielski. Jak mówi fiński politolog i historyk Tuomo Melasuo: „*Jest to zapewne szybki odzew niewielkiego państwa na powszechną globalizację.*”⁴⁷

W Finlandii język władzy i elit zawsze związany był z dominującą kulturą, a obywatele „od zawsze” zorientowani byli na zachód. Przez wieki pozostawali pod silnym wpływem Szwedów, współcześnie spoglądają w kierunku Europy, szczególnie

⁴⁶ Tuomo Melasuo, *Finowie, Finlandia i Morze Bałtyckie*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK Kraków, 2015, s. 123

⁴⁷ *Ibidem*, s. 125

Niemiec (co ma również źródła w historii) oraz Stanów Zjednoczonych, do których odniesienia pojawiały się często w debatach publicznych początku XXI wieku.⁴⁸ Według badań, kultura Finlandii należy do najbardziej zamerykanizowanych w Zachodniej Europie. Dotyczy to tzw. tożsamości powierzchownej (wirtualnej), podczas gdy kultura głęboka zorientowana jest na Europę.⁴⁹

Finowie nie wiedzą wszystkiego na temat swojego pochodzenia. Czują swoją odrębność wobec sąsiadów i stawiają pytania o swoje korzenie. Najnowsze badania genealogiczne DNA wysuwają hipotezę o europejskim pochodzeniu ludności fińskiej – z południowego wybrzeża Bałtyku. Staje to w kontraście ze wschodnimi początkami języka fińskiego i pozostawia spore pole do dalszych działań dla zainteresowanych tematem badaczy. Tożsamość obywateli Finlandii kształtowana jest obecnie w obrębie zdynamiczowanej rzeczywistości kulturowej zachodniej Europy. Jest także nacechowana dużą dozą indywidualizmu, co wynika z historii silnego oddziaływania na Finlandię jej wielkich sąsiadów – Szwecji i Rosji. Tożsamość kulturowa Finlandii definiuje się wobec nich, jak w XIX-wiecznym haśle: „*Szwedami być nie możemy, Rosjanami być nie chcemy, bądźmy więc Finami.*”⁵⁰

Finlandia i jej umocowanie w Europie inaczej wygląda z perspektywy jej bliskich sąsiadów – krajów bałtyckich. Przed II Wojną Światową państwo to było powszechnie zaliczane do grona czterech krajów bałtyckich, wraz z Litwą, Łotwą i Estonią.⁵¹ Po 1945 roku nastąpił podział, w wyniku którego siedemdziesiąt kilometrów Zatoki Fińskiej oddzielające Tallin i Helsinki stały się polityczną granicą między Wschodem i Zachodem.⁵² Kraje bałtyckie wkroczyły w XXI wiek w liczbie trzech. Po wspólnym wejściu do Unii Europejskiej bywają żartobliwie określane mianem „*trzech siostr bałtyckich, które sprzymierzyły się dlatego, że niegdyś dzieliły jedną celę.*”⁵³ Z tego grona to Estonia najgłośniej wyraża aspiracje zacieśniania więzi ze skandynawskimi sąsiadami. Pomagają jej w tym historyczne bliskie związki kulturowe z Finlandią. Jest szansa, że tym tropem podąży także Łotwa i Litwa. Kraje bałtyckie mogą upatrywać szansy na przesunięcie się z roli regionu granicznego

⁴⁸ Ibidem, s. 126

⁴⁹ Ibidem, s. 130

⁵⁰ Ibidem, s. 130

⁵¹ Leonidas Donskis, *Kraje bałtyckie w XXI wieku*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK Kraków, 2015, s. 120

⁵² Ibidem, s. 119

⁵³ Ibidem, s. 120

w stronę Zachodu właśnie przez swoich północnych sąsiadów, tak jak wcześniej z pomocą Szwecji uczyniła to Finlandia.⁵⁴

Z perspektywy polskiego turysty istnieje wiele bardzo interesujących aspektów fińskiej kultury. Pochodzący z Gdańska Paweł Huelle mówi w wywiadzie o „*byciu w kulturze Północy. Kulturze specyficznej melancholii i bardzo krótkiego lata.*”⁵⁵ Zaznacza przy tym, że lato może się „nie udać” i tym samym nie można z potencjalnych kilkudziesięciu dni ciepła skorzystać. Finowie nie idą nawet tak daleko w swoim optymizmie i ubiór oraz aktywności dostosowują do kalendarza słonecznego. Jeśli jest to akurat lato z temperaturą 16°C, nie przeszkodzi im to w plażowaniu i kąpeli w chłodnym Bałtyku. Za tego rodzaju postawą kryje się chyba przede wszystkim wychowanie, które od najmłodszych lat stawia nacisk na kontakt z naturą przez wszystkie pory roku. Kąpiel w Bałtyku jest także popularna zimą i stanowi element korzystania z sauny. Jest to tradycyjna forma spędzania czasu. Rozpowszechnione są sauny publiczne. Z drugiej strony, to zamożne społeczeństwo doskonale zna słoneczne plaże i ciepłe wody wielu zakątków globu i chętnie w te przyjemne miejsca się udaje, by wyrwać się z ciemności skandynawskiej zimy. W wyjątkowych przypadkach korzysta z niego w przerysowany i nad-intensywny sposób. Poparzenia słoneczne, dumnie prezentowane po powrocie z urlopu, na przykład w środku zimy – są całkiem normalnym zjawiskiem.

Finowie znają także i cenią kulturę kulinarną z różnych stron świata. I w tym zakresie globalizacja przychodzi im z odsieczą, zapewniając na północno-wschodnim wybrzeżu Bałtyku całe spektrum restauracji specjalizujących się w różnych kuchniach narodowych. Lokale są często prowadzone przez imigrantów z najodleglejszych zakątków globu. W kulturze wódki i śledzia coraz więcej miejsca znajduje się dla oliwek i owoców. Oliwki są oczywiście importowane. Owoce przez większość roku także. Specjalne miejsce na sklepowych półkach zajmują jednak rodzime płody rolne. I to właśnie one cieszą się niesłabnącą popularnością, mimo wyższej ceny i gorszego

⁵⁴ Ibidem, s. 119-120

⁵⁵ Paweł Huelle w rozmowie z Dorotą i Łukaszem Galuskami, *Odyseja chłodnego morza*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK Kraków, 2015, s. 159-160

wyglądu. Finowie są ewidentnie dumni z faktu wyhodowania rodzimych warzyw i owoców, które tak trudno uzyskać w tej szerokości geograficznej.

Mieszkańcy tego regionu przyzwyczajeni są do twardych reguł, które dyktuje im przyroda. Objawia się to także w wizualnym charakterze miejskiej przestrzeni i planowaniu urbanistycznym. W przypadku większych miast, takich jak Turku, widać wielką uwagę przywiązywaną do tego, co zastane przez człowieka w dziewiczym pejzażu. Ewidentne jest pozytywne wyszukiwanie naturalnych cech ukształtowania terenu, harmonizowanie planu urbanistycznego z istniejącymi terenami zielonymi. Warstwa wizualna zabudowy jest wyciszona i konsekwentna. Dowodzi świadomości oddziaływania formy i koloru. Ciekawym przykładem na to są, znajdujące się w miejskiej strefie luźniejszej zabudowy, zharmonizowane kolorystycznie z otoczeniem lekkie drewniane osłony parkingów samochodowych. Projektant w pierwszej kolejności pochyla się nad perspektywą widzenia pieszego i rowerzysty oraz kierowcy, którzy codziennie poruszają szlakami komunikacyjnymi miasta.

W Turku i jego okolicach jest wiele ciekawych przykładów obiektów i osiedli wzorowo zharmonizowanych z terenami zielonymi. Jednym z nich jest zaprojektowana przez Alvara Aalto klinika leczenia gruźlicy w Paimio. Budynek powstał w 1932 roku, jednak z estetycznego punktu widzenia nadal oddziałuje, przynajmniej w niektórych częściach, bardzo współcześnie. Od początku lat 70. aż do niedawna pełnił funkcję szpitala ogólnego, obecnie trwa dyskusja nad przyszłością budynku.

Szpital w Paimio w 2014 roku znalazł się w gronie dziesięciu najważniejszych budynków modernistycznych na świecie wybranych przez amerykańską Getty Foundation. Został jednocześnie objęty programem konserwatorskim "Keeping It Modern" i otrzymał dofinansowanie.⁵⁶

Aalto znany był z wnikliwości, pracowitości i dbałości o najmniejszy detal. Dla szpitala w Paimio zaprojektował ergonomiczne krzesła i inne sprzęty przeznaczone dla pacjentów chorych na gruźlicę. Dbłość projektanta o detale nie we wszystkich przypadkach przełożyła się na rzeczywistość. W wypadku projektu elewacji zawierającym okna o specjalnym kształcie, górę wzięły fiński pragmatyzm i ekonomia. Zastosowano standardowe okna, które były ówczesnie w produkcji.

⁵⁶www.bryla.pl/bryla/56,85298,16776875,Wybrano_dziesiec_najwazniejszych_obiektow_XX_wieku.htm



2. Paimio, Finlandia – budynek byłego szpitala według projektu Alvaara Aalto,
fot. Jakub Malinowski, listopad 2015

Doświadczenie fińskiej przestrzeni, jako zjawiska estetycznego bardzo różnego od polskich realiów, było dla mnie istotne w uświadomieniu sobie nowych treści. Po pierwszym dłuższym pobycie w tym bardzo poukładanym wizualnie środowisku, przeżyłem szok oglądając „świeżym okiem” bałagan dzielnicy jednego z polskich miast. Później doświadczyłem ponownie nadmorskiego zgiełku wakacji w moich rodzinnych stronach. Zacząłem szukać nowej wartości w tym pomieszaniu zmysłów, właśnie tam nad „polskim morzem”. Obiektem mojego zainteresowania stało się niezwykle żywe, kompulsywne budownictwo około-przedsiębiorcze, kiełkujące i przeobrażające się przed każdymi wakacjami. Z drugiej zaś strony moją uwagę przykuwały budynki opuszczone, które zakończyły już swoje funkcjonowanie. To zainteresowanie porzuconymi czy przeobrażonymi obiektami rozwinęło się później przy oglądaniu upiornych, tajemniczych gmachów w ośrodkach miejskich.

Od tamtego czasu szukałem podobnych obiektów, także w Finlandii. W tej wydawało by się bez reszty poukładanej skandynawskiej rzeczywistości, udało mi się znaleźć kilka budowli, które przykuwają uwagę na „wschodnioeuropejski” sposób. W samym Turku jest to wieża ciśnień – obiekt osadzony blisko osiedli mieszkalnych, ale ukryty w lesie. Ma w sobie jakiś „kosmiczny” ładunek – jak modernistyczne bryły z czasów ZSRR. Szkicowałem i fotografowałem go kilkukrotnie, ale nie udało mi się go dotąd przetransponować na obraz. Drugi z kuriozów leży na wyspie Hirvensalo („wyspie łosi”) nieopodal portu w Turku. Ten obiekt cechuje się zupełnie osobnym charakterem. Jest to właściwie zespół dwóch dopełniających się brył. Nie znając jego funkcji, mogę jedynie domyślać się jej po wyrazistych emblematkach na elewacji. Przejeżdżając jedną z dróg prowadzących w głąb wyspy można swobodnie „rozkoszować się” jego nieznośnie sztuczną i agresywną formą, szczególnie w kontekście bardzo wyciszonego otoczenia zieleni i sąsiednich budynków.

Sam główny plac w Turku z bardzo nieprzystępnymi, surowo-biuroowymi elewacjami otaczających go budynków, ma lekko totalitarne nacechowanie i jest osobny wobec leżącego nieopodal miękkiego „europejskiego” nabrzeża rzeki Aura i kamiennych zabytkowych budowli miasta.



3. Turku, Finlandia – budynki na wyspie Hirvensalo, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015



4. Turku – wieża ciśień w Parku Luoravuori, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015



5. Wystawa prac Heikki Marili w Wainio Aaltonen Museum, fot. Elina Siltanen, <http://museoblogi.wordpress.com>, dostęp: 29.02.2016

Wracając do kwestii powiązań Finlandii z zachodnią Europą, warto przyjrzeć się postawie Heikki Marili – fińskiego malarza, jednego z ważniejszych współczesnych artystów skandynawskich.

Jako źródło tematyki swoich obrazów Marila wskazuje obudzoną w młodości wrażliwość na kwestie społecznych mechanizmów wykluczenia i poniżenia przez instytucje władzy.⁵⁷ Źródłem takiej postawy w malarstwie szukać można w przybyłym do Finlandii w latach 80. XX wieku neoekspresjonizmie. Marila odbył w tym czasie kilka podróży do Niemiec, by *in situ* doświadczyć współczesnego malarstwa niemieckiego. Wyciągnął z tych podróży lekcję, która w prosty, lecz unikatowy w warunkach lokalnych sposób przełożyła się na jego malarstwo. Neoekspresjoniści niemieccy pochylali się bowiem nad tożsamością niemiecką, Marila zaś, jako jeden z niewielu Finów, odczytał treści poruszane przez Anselma Kiefera oraz Georga Baselitza i odniósł je do historii swojego kraju.

W pierwszych latach po ukończeniu studiów artystycznych na swoich płótnach umieszcza marszałka Mannerheima, kontrowersyjną postać z okresu II Wojny Światowej, która na polu sztuk wizualnych nie była dotąd przywoływana. U Marili Mannerheim jest symbolem politycznych wyborów fińskich decydentów, które wpłynęły na dzisiejszy kształt społeczeństwa. Światopoglądowe zorientowanie w kierunku Zachodniej Europy nie jest z jego perspektywy proste, oczywiste i niewinne – jest okupione ofiarami w przeszłości i do dzisiaj oddziałuje na schematy podziałów społecznych. Tak złożone i często nierozstrzygalne kwestie są drugim dnem prac Marili, a narzędziem ich przywołania jest nienachalna, swobodna i ironiczna forma malarska. Jak sam się wyraził w bezpośredniej rozmowie: „*istotne jest dla mnie wyjście od obrazu i pracy nad nim, jego forma jest w naturalny sposób powiązana z zajmującymi mnie treściami.*”⁵⁸

Motywy w pracach Marili ma znaczenie symboliczne. Budynki, które przedstawia to zwykle gmachy użyteczności publicznej uosabiające społeczne mechanizmy upokorzenia i poniżenia. Malując wysokościowce biurowe i budynki państwowe, artysta zaczął coraz bardziej interesować się procesem malarskim i jego

⁵⁷ Timo Valjakka, *Flowers and devils. Paintings by Heikki Marila 1995-2014*, Bookwell Oy, Porvoo, 2014, s. 36

⁵⁸ fragment rozmowy autora z Heikki Marilą w Turku, 1.02.2016

materia i możliwość poruszenia wcześniej podjętych treści za pomocą abstrakcyjnych form ekspresji. Sięgnął po mapy przedmieść miast fińskich i szwedzkich. W dwuwymiarowych rzutach odwołał się wyraźnie do osiągnięć powojennego malarstwa abstrakcyjnego. Wobec ewidentnego rozluźnienia formy i czysto malarskiego, eksperymentatorskiego podejścia w warstwie wizualnej, posługuje się tytułami, które dopełniają obrazy o treści właściwe jego wcześniejszym pracom. W tej serii obrazów, pochodzącej z połowy pierwszej dekady XXI wieku, Marila prowadzi inwentaryzację swojego malarskiego języka. Wreszcie osiąga moment, w którym musi skierować swoją uwagę w kierunku przeciwnym niż abstrakcja nie dająca mu pełnej satysfakcji w treściowym wyrazie prac.⁵⁹

Szukając odskoczni od wyczerpanego tematu, artysta spędza zimę w Rovaniemi w ciemności polarnej nocy. Wraca w tym czasie do szkicowej formy zapisu myśli odpowiedniej do eksploracji nowych motywów. Po powrocie na południe Finlandii przeprowadza selekcję materiału i zaczyna opracowywać docelowe obrazy. W 2007 roku maluje szereg wielkoformatowych autoportretów i powiązanych z nimi wizerunków Jana Chrzciciela. Identyfikuje się z dramatyczną: buntowniczą i osądzoną postacią. Kieruje swoją uwagę na możliwość wyzyskania tych atrybutów na płótnie dzięki, opanowanemu w poprzedniej serii obrazów, repertuarze ekspresyjnych i minimalistycznych jednocześnie środków. Malowane z zapamiętaniem i okrucieństwem autoportrety opowiadają o poniżeniu i winie, ale nie w pierwszej osobie. Opowiadają o szerszym zjawisku. Są malowane jakby bezosobowo i tytułowane w specyficzny sposób, m.in. *Autoportret jako zachodni człowiek*, *Autoportret jako drań*, *Autoportret jako pobity*. Marila staje tutaj wbrew tradycyjnemu ujęciu autoportretu związanego z prowadzeniem introspekcji i rachunkiem własnej osoby. Te obrazy są raczej kontynuacją wcześniej poruszonych wątków realistycznych.⁶⁰

Dziedzictwo sztuki zachodnioeuropejskiej jest dla Marili punktem odniesienia w materii formalnych poszukiwań, a także bezpośrednim źródłem tematów. W historii malarstwa wyszukuje archetypicznych obrazów i sprawdza, co podstawowego dla swojej pracy może z nich wyciągnąć. Sięga do tematów biblijnych, które są przecież jedną z głównych wątków podejmowanych przez sztukę europejską. Wśród nich jest ukrzyżowanie, które pierwszy raz maluje w 1995 roku i powraca do niego w serii

⁵⁹ Timo Valjakka, *Flowers and devils. Paintings by Heikki Marila 1995-2014*, s. 34-40

⁶⁰ Ibidem, s. 41

obrazów po 2014 roku. W 2008 roku przygląda się temu tematowi za pośrednictwem archetypicznego dla sztuki europejskiej dzieła Matthiasa Grunewalda – *Ołtarza z Isenheim*. Obraz znajdujący się we francuskim mieście Colmar wielokrotnie pojawiał się w twórczości pielgrzymujących do niego uznanych artystów europejskich. W latach 30. XX wieku szkice wykonane z dzieła Grunewalda w swoich obrazach wykorzystywał Pablo Picasso. Marila – typowo współczesny malarz korzystający głównie z fotografii – pofatygował się osobiście do Colmar już po namalowaniu obrazów bazujących na elementach *Ołtarza z Isenheim*. Do materiału swojej malarskiej analizy podszedł ze swobodą właściwą rasowemu ekspresjonizmowi. Wyciągnął z tej precyzyjnie zaplanowanej kompozycji tylko trzy postacie uosabiające główne emocje. Każdą z nich przedstawił we własny sposób na osobnych dużych płótnach. Pełna bólu i cierpienia postać Marii Magdaleny wyobrażona jest sylwetą malowaną płomieniami krwistej czerwieni. Fizyczne cierpienie Chrystusa uosabia detal jego przebitych gwoździem stóp zastygłych w bolesnym wygięciu. Pocieszeniem jest biała owieczka, ale z jej boku krew spływa do sakralnego kielicha.⁶¹

W pierwszej dekadzie XXI wieku Marila znany był z podejmowania w malarstwie problematycznych wątków defaworyzacji i marginalizacji społecznej, prób oddania na płótnie uczucia wstydu i głębokiego smutku. W 2010 roku jego wystawę w Helsinkach wypełniła ponownie seria wielkoformatowych obrazów. Ku zaskoczeniu widzów, tematem obrazów były tym razem motywy zaczerpnięte z kwiecistych martwych natur siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. Obrazy zrobiły piorunujące wrażenie przez typowy dla autora duży format i charakter malarskiego „pisma”. Marili udało się zaskoczyć publiczność kontynuując swoje poszukiwania i rozwijając metody pracy artystycznej. Znaczący dla wymowy tej serii obrazów był także temat, sięgnąć warto zatem do jego źródeł.

Malarstwo florystyczne było u szczytu popularności w XVII wiekowej Holandii. Martwe natury ukazujące wyłącznie kwiaty topopisowe dzieła ówczesnych mistrzów. Miały one swoje znaczenie symboliczne i potrafiły nieść złożone informacje o sile, bogactwie, a nawet liczbie kochanków właściciela obrazu. W szerszej skali były to jednak obrazy wanitatywne, podejmujące problem przemijalności i tymczasowości całej ziemskiej rzeczywistości. Kwieciste obrazy Marili można odebrać jako piękne, ale także jako brzydkie. Autorowi o tą wymienną odbioru i wynikający z niej paradoks

⁶¹ Ibidem, s. 42

właśnie chodzi. Nie wystarcza mu piękno malarskiej materii, którą przecież ubóstwia. Dodatkowa warstwa treściowa jest mu wyraźnie potrzebna dla podtrzymania specyficznego napięcia tych prac. W broszurze do wystawy z 2010 roku Marila pisze o popularnym w XIX wieku pojęciu *miasmy*, czyli substancji lotnej szerzącej choroby i zarazy. Miała ona także działać w przypadku pięknych i morderczych zarazem kwiatów. Równie ulotne i przewrotne jest rozumienie piękna. Świat sztuki podlega sezonowym zauroczeniom, które w dłuższej perspektywie okazują się tymczasową modą.

Bukiety Marili to przede wszystkim malarstwo i szczerzy zachwyt nad osiągnięciami na tym polu XVII-wiecznych Holendrów. Wyrafinowane motywy przeniesione na wielkie płótna obnażają sam proces malarski i jego materialny aspekt. Malarstwo Marili przechodzi w tym cyklu na inny poziom. Wiele z tych prac wygląda na malowane dosłownie zębami i paznokciami, gdzie malarz znajduje się po łokcie w farbie. Mimo eksplozywnego traktowania farby, wszystko w tych obrazach wydaje się znajdować na swoim miejscu. Tak samo precyzyjna i mocna jest ich siła oddziaływania. Zdaje się być momentami pokrewną magii. Marila w prosty sposób przenosi klasyczny temat w rzeczywistość sztuki współczesnej. Jest to prawdziwie żywe malarstwo.⁶²

Kiedy rozmawiałem z Marilą w jego pracowni, wśród rozstawionych wszędzie zaczętych obrazów usłyszałem, że malarstwo postrzega on jako bardzo stare i szeroko eksploatowane medium i właśnie z tego powodu czuje się wolny i pozwala sobie „wrzucić w nie” wszystko na co ma ochotę. Jest w tych słowach ukryty klucz do zrozumienia jego postawy, która ewoluując od zaangażowania w treść, zmierza do coraz bardziej autonomicznego traktowania malarskiego medium. Pokażnych rozmiarów obrazy są przecież bardzo konkretnymi obiektami niereprodukowalnymi za pomocą mediów cyfrowych. Sprowadzają sztukę do jej podstaw. Ich pełny odbiór możliwy jest tylko w rzeczywistej formie, znajdując się bezpośrednio przed obrazem. Marila korzysta z nowoczesnych środków warsztatowych, także narzędzi komputerowych, tworzy jednak sztukę, która w swej namacalności nie daje pochłonąć się wirtualnej, iluzyjnej rzeczywistości. Stara się uodpornić ją także na działanie czasu poprzez stosowanie najstarszych, sprawdzonych technik i dbając o jakość materiałów.

⁶² Ibidem, s. 43

Jest w tym ukryta wytrwałość w stawianiu oporu tymczasowości lub też może próba zamknięcia jej w ponadczasowym wehikule obrazu.⁶³

⁶³ Ibidem, s. 47

SKOPJE – RÓWNOLEGŁE KRAJOBRAZY MIASTA

Do stolicy Macedonii udałem się bezpośrednio po kilku tygodniach spędzonych w uporządkowanym pejzażu skandynawskim. Wiedziałem, że mogę się tam spodziewać zupełnej odmiany. Przywitała mnie przestrzeń wypełniona radosną kakofonią form, skąpana w upale i jasnym, rozgrzanym świetle południa. Piaszczyste pobocza drogi wiodącej z lotniska, rozpadające się bariery autostrady i więdnące, przestarzałe pojazdy. Wszystko się zgadzało i zachęcało do eksploracji tej egzotyki.

Celem pieszego zwiedzania miasta była *Stara Czarszija* - dzielnica, która zawierała w sobie dawny porządek urbanistyczny sąsiadujących ze sobą budowli muzułmańskich i chrześcijańskich. W drodze do tego miejsca mijalem zniszczone blokowiska poprzątkane niską zabudową usługową. Im bliżej centrum, tym częściej wzdłuż głównej ulicy pojawiać zaczęły się pomniki. Po przekroczeniu potężnego łuku triumfalnego, znalazłem się w centrum patetycznej orgii figuratywnych przedstawień, ogromnych w swojej skali. Główny plac zdobił wybudowany w 2011 roku monstrualnych rozmiarów pomnik konny Aleksandra Wielkiego, którego koszt szacowany jest na 6 mln euro⁶⁴. Naprzeciwległa strona rzeki Wardar była usłana świeżo wzniesionymi klasycyzującymi budynkami administracyjnymi (jeszcze w trakcie budowy). Można było przekroczyć rzekę dwoma lub trzema mostami, gęsto ozdobionymi kilkudziesięcioma pomnikami przedstawiającymi wybitne osobowości kultury i nauki macedońskiej. Obok znajdował się zabytkowy Kamienny Most.

Sztuka w przestrzeni publicznej tradycyjnie w jednej ze swoich funkcji upamiętnia ważne dla społeczności wydarzenia i postaci. Odwołuje się przy tym m.in. do realistycznych form wypowiedzi artystycznej. Jest ustanawiana przez instytucje dla podtrzymania świadomości historycznej społeczeństwa, a w wypadku systemów

⁶⁴ Projekt wykonała macedońska rzeźbiarka Walentina Stewanowska; należy on do grupy pomników stawianych w ramach projektu rewitalizacji miasta „Skopje 2014”. Pomnik przedstawia 12-metrową postać jeźdźcy siedzącego na wspiętym koniu. Rzeźba spoczywa na cokole o wysokości 10 metrów. Pomnik otaczają cztery lwy z brązu oraz osiem 3-metrowych figur żołnierzy z kamienia. Źródło: Grecja: pomnik Aleksandra Wielkiego w Skopje to prowokacja, *Gazeta Wyborcza*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114881,9793030,Grecja__pomnik_Aleksandra_Wielkiego_w_Skopje_to_prowokacja.html, 2011-06-15; dostęp 2016-01-03.

totalitarnych, bezpośredniej gloryfikacji władzy reżimowej i narzucania obowiązującej ideologii.⁶⁵

Skopje jest świetnym przykładem jak daleko w odmęty absurdu zabrnąć mogą – w realizacji swoich celów - instytucje decydujące o kształcie przestrzeni publicznej. Poziom megalomanii wyraża zarówno skala, styl, jak i ilość artefaktów. Sytuacja w stolicy Macedonii może równać się jedynie z przykładami znanymi z historii społeczeństw totalitarnych. Fakt, że w tym kraju panuje ustrój demokratyczny, potęguje wrażenie obłądki. Władze zdają się zaprzeczać doświadczeniu modernizmu w sztuce i negują komunikatywność sztuki współczesnej, spychając ją na margines.

Pozostając w otoczeniu ulicznej estetyki centrum miasta, można by ze zrezygnowaniem uznać ją za jedyną obowiązującą w tym kraju. Odskoczną, która poza wspaniale zachowaną starą częścią miasta, pozwoliła uciec z obłądki agresywnej i nachalnej manifestacji siły, była Galeria Narodowa Macedonii. Nazwa wskazywać by mogła na instytucję, którą stolica małego kraju powinna się chlubić. W rzeczywistości jednak wejście do niej było ukryte w chaosie zdemontowanego ogrodzenia i pozostałościach niedokończonej budowy. Bardzo łatwo można było je przeoczyć przez wyeksponowane sąsiednie, potężne gmachy publiczne. Galeria przyciągała jednak ciekawą formą zabytkowego budynku, w którym się mieściła. Była to pierwotnie wzniesiona w drugiej połowie XV wieku przez Daut Paszę łaźnia turecka.

Galeria prezentowała przegląd macedońskiej sztuki XX wieku. Narracja ekspozycji prowadzona była chronologicznie, rozpoczynając od kilku przykładów z silnej tradycji religijnego malarstwa ikonowego i prac artystów z przełomu XIX i XX wieku, które próbowały zbliżyć się do ówczesnej awangardy zachodnio-europejskiej. Kolejne pomieszczenia ukazywały dekady podążania artystów za nurtami europejskimi, które miały jednak swój specyficzny lokalny ryt. Była to bardzo bogata i sycąca podróż przez dziesięciolecia pracy suwerennych artystycznych osobowości. Poszczególne eksponaty najczęściej nie wymagały objaśnienia, były po prostu wyrazem bogatej kultury plastycznej rozwijanej przez kolejne pokolenia artystów skupionych w lokalnych społecznościach. Dzisiejsze Skopje wydaje się zupełnie nimi nie chwalić, a wręcz o nich nie dbać. W zamian inwestuje w dość karykaturalną z punktu widzenia turysty architekturę, która odnosząc się do „trwałych” kanonów estetycznych świata

⁶⁵ Miroslav Silic, *Art in public space: spatial strategies, w: Bizzare love triangle. The public sculptures of Novi Sad*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2015, s. 28



6. Skopje, Macedonia – budynki użyteczności publicznej nad rzeką Wardar, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015



7. Skopje – Park Kobiety-Wojownika, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015

antycznego, sprawia wrażenie fałszywej i doraźnej. Również część mieszkańców jest zaniepokojona zachowaniem władzy pompującej w przedsięwzięcie duże pieniądze, które można by spożytkować w innych dziedzinach życia.

Galerie sztuki zdają się być ostoją niezależności, która pozwala na eksplorację kulturalnego dorobku Macedończyków. Obok wspomnianej wyżej Galerii Narodowej, sztukę współczesną prezentuje także w szerokim ujęciu Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje, powstałe jako wyraz międzynarodowej solidarności po trzęsieniu ziemi, które dotknęło Macedonię w 1963 roku. Pojawia się w tym miejscu wątek polskiego wkładu w powstanie obiektu. W toku międzynarodowego konkursu na projekt budynku przeprowadzonego w 1966 roku przez Stowarzyszenie Architektów Polskich, wybrano projekt autorstwa zespołu architektów „Tygrysy”: Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego (początkowo zwyciężył projekt Oskara Hansena, z którego zrezygnowano przez wysokie koszty wykonania). Nowoczesny, funkcjonalny budynek Muzeum otwarto dla zwiedzających 13 listopada 1970 roku. Podziwiać można go do dziś na wzgórzu nad twierdzą Kala.⁶⁶

Skopje zdaje się w obecnym czasie dryfować w bardzo wątpliwe i wsteczne wobec zaistniałych w latach 60. ubiegłego wieku poszukiwania architektoniczne i artystyczne. Po trzęsieniu ziemi w 1963 roku, w ramach płynącej ze wszystkich stron świata pomocy, zawiązał się międzynarodowy kolektyw, który w wieloetapowym procesie wypracował nowoczesną koncepcję urbanistyczną dla miasta na bazie pomysłów kilku zespołów urbanistycznych z całego świata. Kluczowym okazał się projekt grupy japońskiej - przewodzonej przez Kenzo Tange. Zaangażowanie zewnętrzne wywołało także optymistyczną postawę mieszkańców, którzy aktywnie włączyli się w odbudowę. Nowoczesna stolica stała się ich dumą, wyrazem wolności i dobrobytu epoki Tito. Była powszechnie uznawana za najpiękniejsze miasto Jugosławii.⁶⁷

Ciężko uwierzyć w tą opowieść, obserwując Skopje w roku 2015. Ideały zostały zapomniane. Tkanka planowej zabudowy jest praktycznie niewidoczna. Już w trakcie realizacji ambitnych planów w latach siedemdziesiątych, głównie przez ilość i tempo prac, powstawały budynki odbiegające formą od pierwotnej idei. Także one zostały

⁶⁶ <http://www.facebook.com/PolishEmbassySkopje/posts/635100019919355>, profil Ambasady RP w Skopje, dostęp: 26.12.2015

⁶⁷ http://issuu.com/polemboskopje/docs/skopje-_niedoko__czone_miasto_solid



8. Skopje – Pomnik Wojownika na koniu, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015

zasłonięte nieprzystającymi, destrukcyjnymi dla planu formami, które dla różnych celów powstawały w kolejnych dekadach. Zabrakło konsekwencji, na którą w początkowej fazie ideowej liczył Tange, rozczarowany wcześniej niekonsekwencją urbanistyczną rodzimej Japonii. Jugosławia pod rządami Tito wydawała mu się idealnym środowiskiem do pełnego urzeczywistnienia swojej wizji. Niestety rzeczywistość okazała się dużo bardziej złożona. Jeszcze za Tity, odśrodkowe wektory partykularnych interesów, uniemożliwiła precyzyjną realizację śmiałych planów. Następnie zostały one przykryte zgiełkiem kapitalistycznej rzeczywistości, a teraz w dziwny sposób ten nieład próbuje się uporządkować przy pomocy archaicznych i karykaturalnych środków.

Krajobraz Skopje to poza utopijnymi inwestycjami w ścisłym centrum miasta, przede wszystkim osiedla wysokich bloków. Z podobnego środowiska wywodzi się rumuński malarz Bogdan Vladuta. W swoich obrazach przedstawia on rozpadające się blokowiska bliżej nieokreślonego miasta we wschodniej Europie. Pejzaż w jego obrazach wypełniony jest częściowo zniszczonymi budynkami z czasów komunistycznych. Bryły przenikają się, spływają wraz z zastygłymi strużkami ekspresyjnie rzuconej farby. Z pewną dozą melancholii Vladuta utrwala tymczasowość tego krajobrazu i moment, w którym jego „przydatność do użycia” staje się wątpliwa. Tematyka tych obrazów siłą rzeczy niesie odniesienia do kwestii dezaktualizacji politycznych idei i utopijnych scenariuszy ich wcielania w życie. Obrazy w dużym stopniu skupiają się jednak na pojedynczym człowieku, żyjącym w cieniu wielkich polityk, w środowisku kształtowanym odgórnymi decyzjami. Malarz osobiście deklaruje jeszcze innego rodzaju pochodzenie tych obrazów. Interesuje go procesualność i rozpad pamięci. Odnosi to także do rozumienia medium, którym się posługuje. Stąd bierze się gęstość tych obrazów, ich nawarstwienie i miejscowe odsłanianie różnych etapów pracy. Co ciekawe, we wcześniejszej fazie swojej twórczości Vladuta przedstawiał za pomocą podobnych środków malarskich pozostałości ruin antycznych. Francesco Moschini w następujących słowach opisuje istniejący według niego ładunek mistyczny tych obrazów:

„Wymiar transcendentny sugerowany jest przez hieratyczne figury zamieszkujące portretowane scenerie, niezależnie czy jest to architektura, fragmenty archeologiczne, czy milczące ruiny. Ciemne, prawie monochromatyczne lub bitumiczne

ła potęgują to wrażenie, które pozostaje jednak odległe od poczucia śmierci czy grobowego nastroju.”⁶⁸

⁶⁸ Francesco Moschini, w: *The continuation of romance. Painting. An unperrupted discourse*, Londyn, 2012, s.176



9. Bogdan Vlăduță, *Czarne miasto*, 2011, olej na płótnie, 322 x 367 cm,
<http://www.anacristeagallery.com/past-vladuta>, dostęp: 29.02.2016



10. Bogdan Vlăduță, *Czerń*, 2011, olej na płótnie, 200 x 285 cm,
<http://calendar.artcat.com/exhibits/14622>, dostęp: 29.02.2016

SOPOT – EKSLUZYWNA ZAMKNIĘTOŚĆ

Moja wizyta w Sopocie miała przelotny charakter. Znalazłem się na słynnym moło podczas krótkiej wizyty w Trójmieście. Zainteresowanie tym konkretnym miejscem pojawiło się jakiś czas po odwiedzinach, kiedy przeglądałem zdjęcia w pamięci telefonu. Jedno z nich ukazywało centralnie ujęty budynek hotelu usytuowany u nasady mola. Stał się on szkicem do obrazu.

W trakcie pracy nad płótnem szukałem informacji o obiekcie. Sopockie moło i zwieńczający je hotel pojawiają się na interesującym materiale filmowym z prywatnej kolekcji udostępnionym w Internecie.⁶⁹ Materiał pochodzi z roku 1940 czyli schyłku okresu, kiedy Sopot wchodził w skład terenu Wolnego Miasta Gdańska. Już od dwudziestu lat kwitła wtedy jego sława wspaniałego, nowoczesnego kurortu nad Morzem Bałtyckim, gdzie wiele osobistości z całej Europy spędzało swoje wakacje.

Oryginalny materiał pojawia się w niespełna pięć-minutowym klipie w dwóch wersjach. Najpierw dopełnia go radosne tło muzyczne dopasowane do epoki. Następnie sekwencja odtwarzana jest bez dźwięku. Interesujące jest bardzo różne oddziaływanie następujących po sobie wersji. Materiał jest bardzo wymowny mimo, że klip jest jedynie reklamą agencji zajmującej się odzyskiwaniem zabytkowych nagrań. Jakość nagrania jest mizerna i nie widać wielu szczegółów. Może także dlatego kolorowy obraz momentami zdaje się bardzo współczesny. Sceny przedstawiające kąpiących się w morzu turystów pozwalają jedynie częściowo rozpoznać specyficzne dla tego czasu stroje plażowe. W wersji cichej całość nie jest jednak już tak sielankowa, jak przy akompaniamencie muzyki, choć także w pierwszej wersji na ekranie widoczne były flagi z mrocznymi emblematami hitlerowskiej Rzeszy. Wesóło łopoczą one rzędami na wysokich masztach sopockiego moła. Monumentalny obiekt hotelowy wydaje się być identyczny z dzisiejszym. Na skąpany w słońcu budynek o specyficznym stromym, szkarłatnym dachu pada cień historii, a jego forma w zaskakujący sposób przywołuje upiorność koszmaru II Wojny Światowej.

⁶⁹ Karl Hoeffkes - Ostseebad Zoppot 1940, <https://www.youtube.com/watch?v=4KQG8z7BNxw>, dostęp: 16.01.2016



11. Kadry z filmu Karla Hoeffkesa *Ostseebad Zoppot 1940*, <http://www.youtube.com/watch?v=4KGQ8z7BNxw>, dostęp: 29.02.2016

Sopot jako uzdrowisko funkcjonuje od lat 20. XIX wieku. Jego założenie związane jest z osobą Jeana Georga Haffnera – lekarza wojsk napoleońskich, który osiadł w Gdańsku. W 1811 roku założył publiczną łaźnię przy własnym mieszkaniu,⁷⁰ a w 1823 roku władze pruskie postawiły przed nim zadanie utworzenia w Sopocie kąpieliska morskiego i zaplecza kurortowego. Wykorzystano tradycję wiążącą Sopot z luksusem i istniejące już dookoła podmiejskie rezydencje, które tworzyły odpowiedni dla kurortu klimat. Od wieków bowiem najbogatsze rody gdańskie inwestowały w nieruchomości na tych terenach.⁷¹

Haffner dostał od władz w dzierżawę dwie morgi magdeburskie brzegu morskiego. Za prywatne pieniądze obsadził teren drzewami i wybudował dom kuracyjny oraz zakupił urządzenia do kąpieli zimnych i gorących. Sformułował pierwszy regulamin kąpieliska morskiego. Naprzeciw domu kuracyjnego zbudował pierwsze molo – o długości 36 m. Od tej pory długość sopockiego moła stopniowo się zwiększała, a w miejscu haffnerowskiego domu zdrojowego stawiano kolejne. Na początku XX wieku dojrzały i słynny w całej Europie kurort w następujący sposób opisywał dr Mieczysław Orłowicz:⁷²

„Sopoty to miasto ogród o 20 tysiącach mieszkańców, a równocześnie licznie frekwentowane miejsce kąpielowe nadmorskie, które Niemcy w prospektach nazywają Rivierą Północy (...) Rozrywek w sezonie nie zabraknie, kąpiele, koncerty zwykłe i symfoniczne, wycieczki morzem, łodziami żaglowymi, motorowymi, parowcami, przechadzki po okolicznych lasach, czytelnie i biblioteki, teatr niemiecki, opera leśna, co tydzień w Kurhausie bale dla dorosłych i podlotków, liczne place do gier sportowych, kryta ujeżdżalnia.”⁷³

W tym czasie, dokładnie od przebudowy z roku 1904, molo wychodziło w morze na 50 m. U jego nasady urządzono skwer, który zamykał wybudowany w 1881 roku drugi dom kuracyjny. Wykonany z drewna, przypominał renesansowy pałac. Został rozebrany już w 1909 r. Kolejny budynek powstał w latach 1910-12. Wykonany według projektu Augusta Wagnera, charakteryzował się dużym rozmachem.

⁷⁰ przy Ankerschmedegasse 16 (ul. Kotwiczników), a 10 VI 1811 przeniósł ją na Poggenpuhl 75 (ul. Żabi Kruk), gdzie funkcjonowała przez wiele lat; za: http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HAFFNER_JEAN_GEORG

⁷¹ Jerzy S. Majewski, *Z Zoppot – Sopot, z Seestraße – Monciak*, w: *Ale Historia*, Agora, Warszawa z dnia 05.10.2012

⁷² Ibidem

⁷³ Ibidem

Wybujałość formy podkreślały liczne dachy i tarasy, a wewnątrz imponujące sale. W tym czasie wydłużono ponownie moło. Liczyło od tej pory aż 315 m długości. Dla porównania, dzisiejsze ma 511 m. To właśnie ten „bajkowy” budynek autorstwa Wagnera jest widoczny na opisanym wyżej materiale filmowym.

MRZEŻYNO, TRZĘSACZ – HARMONIA CZASÓW FEININGER’A

Najbliższą miejscowością nadmorską administracyjnie związaną z Trzebiatowem – moim rodzinnym miastem, w którym spędziłem dzieciństwo – jest Mrzeżyno. To tu najczęściej przyjeżdżałem z rodziną nad morze. Obecnie, choć administracja lokalna pracuje usilnie nad jej urbanistycznym kształtem i estetyką, nadal w porównaniu ze swoim historycznym kształtem sprzed II Wojny Światowej, jest przykładem „rozpaczliwego nieogarnięcia polskiej, graniczącej z Niemcami przestrzeni.”⁷⁴ Różnie tłumaczy się ogólnie pojęty rozkład pewnego ustalonego wcześniej na tych ziemiach porządku: „rozbiciem więzów społecznych przez wojnę, wysiedleniami i wypaczeniami socjalizmu, poczuciem tymczasowości na ziemiach, na które w każdej chwili może wrócić Niemiec – ale rzadko Polacy skłonni są przyznać, że w gruncie rzeczy chodzi o najzwyczajszą nieumiejętność korzystania z urządzeń stworzonych przez bardziej cywilizacyjnie wyrobionych sąsiadów.”⁷⁵

Ciężko o wyważoną ocenę okresu powojennego i wykorzystania dziedzictwa pozostawionego przez wysiedlonych Niemców. Paweł Huelle, który dużo uwagi w swoich książkach poświęca rodzinnemu Gdańskowi i jego historii w XX wieku, ze zrozumieniem wypowiada się w prostych słowach o postawie pokolenia swoich rodziców: „Oni mieli dużo pracy, za dużo spraw na głowie, trudne lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte.”⁷⁶ O swoim i swoich rówieśników postrzeganiu rzeczywistości tych lat mówi z kolei: „Mieliśmy świadomość, że stąpamy po jakimś innym kontynencie, którego niemiecka przeszłość nas fascynowała i przerażała. (...) wychowano nas w komunistycznej szkole i wpajano nam, że musimy być solidarni z Armią Czerwoną, bo inaczej Niemcy znowu wejdą i wszystkich nas wyrzucą.”⁷⁷

⁷⁴ Ziemowit Szczerek, *Niežnośnie wschodnia Polska*, w: *Herito nr 15 (2/2014)*, MCK Kraków, 2014, s. 42-49

⁷⁵ Ibidem, s. 43

⁷⁶ Paweł Huelle w rozmowie z Dorotą i Łukaszem Galuskami, *Odyseja chłodnego morza*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK Kraków, 2015, s. 159

⁷⁷ Ibidem, s. 160



12. Lyonel Feininger, *Düne am Abend*, 1927, w: *Lyonel Feininger: von Sujet zum Bild*, Staatliches Museum Schwerin und die Autoren, Bonn, 2007



13. Mrzeżyno – obiekty gastronomiczne w porcie, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2014

W latach międzywojennych Mrzeżyno było miejscem, z którym regularnymi wizytami związał się amerykański malarz niemieckiego pochodzenia – Lyonel Feininger. Oglądając reprodukcje jego prac, zobaczyć można jak niewiele z tamtego czasu pozostało w Mrzeżynie. W pracach i listach Feiningera obecne są: wyciszony nastrój, intymność w obcowaniu z bezkresem plaży i morza. Malarza fascynowało także ujście rzeki Regi. Symboliczne miejsce spotkania żywiołów, było dla niego areną inspirujących zjawisk wizualnych. Obecnie port jest rozbudowywany i wkrótce prawdopodobnie znajdzie się w nim miejsce – poza obecnymi tutaj „od zawsze” kutrami – na żaglówki, których modele własnego wykonania wypuszczał w morze, a później umieszczał w obrazach Feininger.⁷⁸

Lyonel Feininger, wyrosły z rysunku karykaturalnego malarz, czerpał inspiracje do malarstwa z lokalności ulic małych i dużych miast, pejzażu wsi i wybrzeża. Jego „notatki z natury” były biblioteką, na bazie której stworzył później swoje dojrzałe obrazy.⁷⁹ Posługując się jednocześnie szkicownikiem i aparatem fotograficznym, traktował te media odmiennie, dopełniając. Fotografia pozostawała dla niego na torze odrębnym wobec wyrosłych z atmosfery paryskiego kubizmu i futuryzmu prac manualnych. Akwarele i obrazy sztalugowe opracowywał z dala od motywu, po pewnym czasie. Podstawowe decyzje plastyczne podejmował jednak już w początkowych szkicach, którym w docelowej realizacji pozostawał wierny. W szkicowych notatkach nie doszukuje się Feininger rzeczywistego kształtu natury. Podąża bezpośrednio za przejawionym odczuciem obserwowanego faktu, zjawiska, detalu. Szuka summy danego fenomenu, w czym bliski pozostaje właśnie pierwotnym założeniom kubizmu. Podąża jednocześnie własną już drogą. Jest chyba tym dla kubizmu tym, kim dla impresjonizmu w konsekwencji swoich malarskich poczynań był Claude Monet. Porównanie to postawione jest być może lekko na wyrost, ponieważ Feininger pozostaje przez całą swoją twórczość bardziej otwarty i prowadzi kilka równoległych nurtów zainteresowań formalnych i technicznych. Nie jest konserwatywnym kapłanem kubizmu, ale wykorzystuje ewidentnie jego zdobycze, tworząc „z natury” rezerwuar swoich znaków i symboli wykorzystywanych

⁷⁸ Renata T. Korek, *Ptasia chmura. O podróżach Lyonela Feiningera do Mrzeżyna i okolic w latach 1924-35*, w: *Spotkania Pomorskie 2003*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2003, Trzebiatów 2003, s. 147-160

⁷⁹ Kornelia von Berswordt-Wallrabe, *From subject to art.*, w: *Lyonel Feininger. Vom Sujet zum Bild*, VG Bild-Kunst, Bonn, 2007, s. 10

w malarstwie. Szkice wydają się pełne „kształtów już raz pomyślanych”, przemyślanych w wielu aspektach – przede wszystkim przestrzennie.⁸⁰

Artystę zafascynowała w Mrzeżynie plaża po zachodniej stronie ujścia rzeki Regi. Była to – i nadal jest, w porównaniu z bardziej zurbanizowaną wschodnią stroną – oaza spokoju. W szkicach, akwarelach i obrazach z lat 30. utrwała pustą plażę z wydmami – romantyczne w charakterze i przywołujące podobnie związaną z krajobrazem nadmorskim twórczość Caspara Davida Friedricha.

Malarz przybywał do Mrzeżyna zwykle z dwoma synami. Jednym z wielu małych rytuałów wczasowych było dla Feiningera siadywanie na plaży po godzinie dziewiętnastej i obserwowanie zachodu słońca. Malarza fascynowały dynamiczne fenomeny atmosferyczne wydarzające się nad bezkresnym błękitem wody. W listach do żony Julii, opisywał w całostronicowych passusach niesamowite formacje chmur, które widywał podczas wieczornych „seansów” nad Bałtykiem. W szkicach i obrazach poszukiwał alegorycznej reprezentacji nacechowanej transcendentnie formacji przestrzennej wyrażanej w naturze przez światło i przezierność unoszących się obłoków pary wodnej. Przez abstrakcję transformował je w wielowymiarowe, emanujące światłem fenomeny o kształtach przypominających runy lub ptasie skrzydła, jak w obrazie *Wieczne chmury II* (1934 rok).⁸¹

Feininger penetrował okolice Mrzeżyna w systematyczny i świadomy sposób. Znalazł tam wiele motywów, które trwale zakorzeniły się w jego twórczości. W Trzebiatowie upodobał sobie przede wszystkim Kościół Mariacki. Dominująca nad niską zabudową miasteczka potężna bryła, zrobiła ogromne wrażenie na malarzu (wnętrze, które odwiedził jedynie raz, rozczerowało go i jak stwierdził: „*nie miało tajemnicy w swoim świetle*”⁸²). Artysta wykazywał romantyczne zaciekawienie architekturą historyczną i dramatyzmem natury. Jak sam siebie określił: „*z punktu widzenia edukacji był purytaninem z inklinacją dogmatyczną, a z punktu widzenia instynktu – romantykiem z zainteresowaniem demonicznością.*”⁸³ Idealny do swoich zainteresowań obiekt „upolował” we wspaniałej, dramatycznej scenerii wysokiego klifu

⁸⁰ Renata T. Korek, *Ptasia chmura. O podróżach Lyonela Feiningera do Mrzeżyna i okolic w latach 1924-35*, w: *Spotkania Pomorskie 2003*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2003, Trzebiatów 2003r., s. 147-160

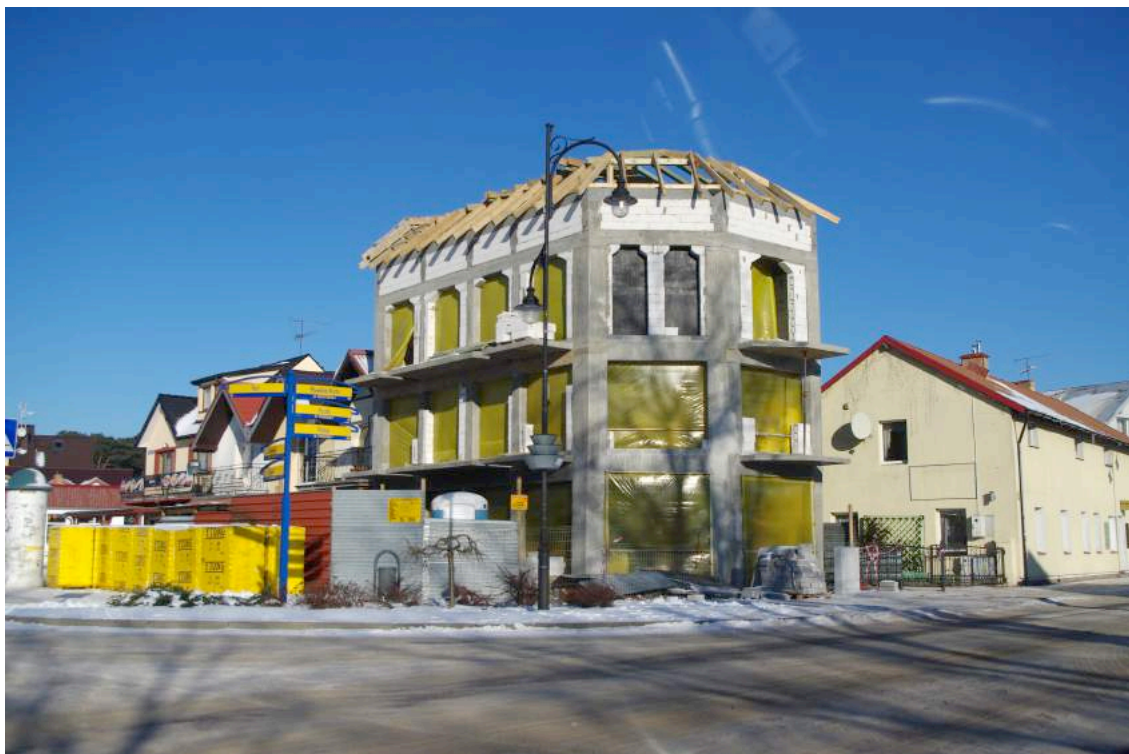
⁸¹ Birte Frenssen, *Texts on the subjects*, w: *Lyonel Feininger. Vom Sujet zum Bild*, s. 38-151

⁸² Ibidem, s. 38-151

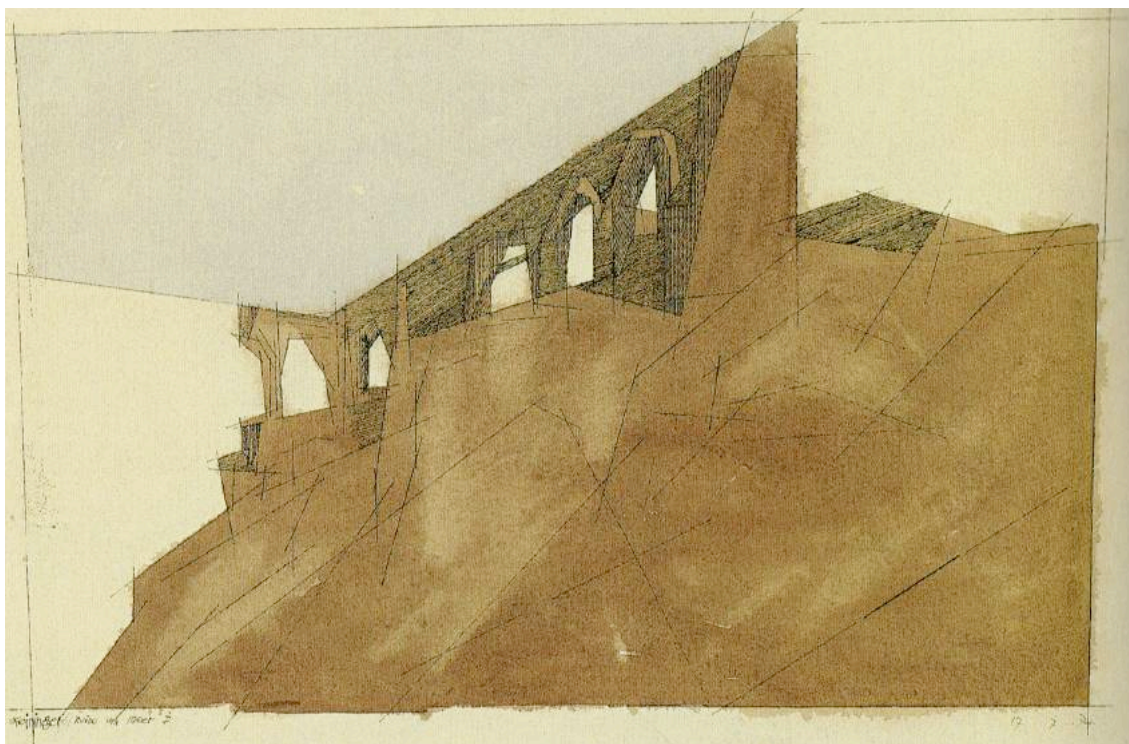
⁸³ *Z Nowego Yorku do Mrzeżyna*, reż. Lucas Treise, Stiftung Pommersches Landesmuseum, Greifswald 2007

w Trzęsaczu. Tajemnicze ruiny kościoła nad morzem rozpały wręcz wyobraźnię Feiningera. To miejsce, w swoim dziewiczym kształcie, było dla niego stworzone i na bazie szkiców stamtąd opracował wspaniałe rysunki, akwarele i obrazy. Obecnie widoki z obrazów Feiningera nie są już w tym miejscu dostępne. Można było je obserwować jeszcze zaledwie kilka lat temu, przed zupełną przebudową tarasu widokowego i konstrukcyjnym umocnieniem klifu. O tej przemianie klifu z runiami w Trzęsaczu będę szerzej pisał w dalszej części pracy.

Z motywem ruin z Trzęsacza Feininger zmagał się aż do śmierci, próbując dać mu ostateczny, wewnętrzny wyraz. W 1953 roku namalował cykl ośmiu akwareli zatytułowany *Wizje ruin*. Ostatni obraz olejny oparty na tym motywie, Feininger pozostawił niedokończony.



14. Mrzeżyno – budowa przy głównym skrzyżowaniu, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2014



15. Lyonel Feininger, *Ruine am Meer I*, 1934, w: *Lyonel Feininger: von Sujet zum Bild*, Staatliches Museum Schwerin und die Autoren, Bonn, 2007

MRZEŻYNO- W STRONĘ HIPERRZECZYWISTOŚCI WZASOWEJ TRZĘSACZ I NAWIĄZANIA DO SZTUKI WŁADYSŁAWA HASIORA

Dzisiejsze Mrzeżyno wydaje się być realizacją założeń teorii sformułowanych przez XX-wiecznych filozofów postmodernizmu. Miejscowość zamknięta jest w kompulsywnym rytmie określanym corocznym letnim okresem konsumpcyjnego obłądu. Nie wiadomo właściwie czy tutejsza oferta wakacyjna odpowiada na rzeczywiste potrzeby turystów, czy raczej je kreuje. Wczasowicze odwiedzający Mrzeżyno i jemu podobne miejsca, zdają się być wcieleniem postaw nakreślonych w kontrowersyjnych zdaniach głoszonych przez Baudillard'a w latach 80. XX w. Według niego jedynym sposobem funkcjonowania człowieka w kapitalistycznej rzeczywistości *globalnej wioski* jest świadoma kolaboracja – *hiperkonformizm*.⁸⁴ Konsumpcja jest najbardziej zauważalną jej formą. Oferta Mrzeżyna nie jest w tym względzie wyjątkowa. Pozwala zaspokoić podstawowe potrzeby w podstawowy sposób. Chociaż egzotyka nazw i liczba pozycji w menu fast-food'ów i „restauracji” przyprawia o zawrót głowy, to i tak sprowadza się to do mniej lub bardziej przewidywalnego nastawienia autorów dań. Podstawą jest bowiem ekonomia. Kluczowa część spektaklu rozgrywa się przez dwa miesiące w roku, często okres ten jest jeszcze nadgryziony przez tygodnie fatalnej pogody odstraszać turystów. Masowość, szybkość zrównują smak dorsza, flądry, łososia i pstrąga w bezkresie chrupiącej panierki; pizza na wiecznie świeżym cieście topi smak dodatków w ketchupie, a mięso w bułce pozostaje zupełnie anonimowe w powodzi mieszanki tłustych sosów. Te wszystkie „wykwintne dania” serwuje się w ogródkach restauracyjnych, które są sceną codziennego rytuału. Bycie, najlepiej w najbardziej zatłoczonym z obleganych przez turystów miejsc, jest „*podkreśleniem własnego istnienia we wspólnocie wczasowiczów*.”⁸⁵

Badacze nazywają kulturę przechodzącą transformację systemową w Polsce „kulturą symulaków”.⁸⁶ Krystyna Piątkowska i Ewa Sroczyńska, które tezy Baudillard'a odnoszą do wypoczynkowych okolic pojezierza prowincjonalnej

⁸⁴ Tomasz Siemiński, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002, s. 191

⁸⁵ Ibidem, s. 194

⁸⁶ Krystyna Piątkowska, Ewa Nowina-Sroczyńska, *Kultura w sytuacji transformacji systemu. Studium ikonosfery Włodawy*, w: *Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie*, t. VII, Włodawa, 1997, s. 46

Włodawy, w następujący sposób relacjonują swoje bezpośrednie obserwacje z tych miejsc:

„...odnosiło się wrażenie, że prawdziwa jest tu jedynie woda w miejscowym jeziorze. Wszystko inne to znaki odsyłające do disneylandowskiej rzeczywistości zachodniej.”⁸⁷

Z perspektywy dzisiejszego Mrzeżyna jest to raczej rzeczywistość targowej tandety sprowadzanej jak najniższym kosztem z Chin.

Mrzeżyno jest miejscem egzystencji kilkuset stałych mieszkańców, z których znaczna część (plus przyjeżdżający „na sezon” biznesmani) bierze czynny udział w przemyśle turystycznym. Tomasz Siemiński w artykule *„Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa”* zwraca uwagę właśnie na stale zamieszkujące tam osoby. Jego uwagę przykuwa kilka uśpionych jesienią w porcie łodzi rybackich. Znakiem czasów nazywa sytuację, w której: *„(...) dotychczasowi rybacy wykonują w ciągu roku profesje bardziej dochodowe, a latem na powrót stają się »rybakami« (już jako właściciele barów, restauracji, smażalni ryb), oferującymi »ryby prosto z kutra«, których sami już jednak nie łowią.”⁸⁸* Ludzie ci zamieniają się „w statystów w ich własnym świecie, w swoje własne przedstawienia, w muzealne eksponaty.”⁸⁹

Historia Mrzeżyna obrazuje przejście z harmonii i ładu małej wsi rybackiej przed rokiem 1939, do hiperkonsumcyjnej poczwarki wczasowej początku XXI wieku. Po drodze miejscowość przeżyła jeszcze swój demograficzny rozkwit jako baza mieszkaniowa dla rodzin pracowników pobliskich jednostek wojskowych. Był to okres, podobnego do współczesnej sytuacji sezonowej, napęcznienia demograficznego tej niepozornej miejscowości. Z dzisiejszej perspektywy można spojrzeć na to jako swego rodzaju wstępny wobec przemysłu turystycznego eksperyment, rozwijany zresztą przez władze PRL w formie wczasów zakładowych. W fazie szczytowej, tj. latach 80-tych, miejscowa ludność szacowana była na kilkanaście tysięcy osób.⁹⁰ Dzisiaj, w okresie letnim, bardzo prawdopodobne jest uzyskanie podobnych rzędów wielkości dzięki liczbie turystów zamieszkujących liczne ośrodki i kwatery prywatne. Można w tym

⁸⁷ Ibidem, s. 52

⁸⁸ Tomasz Siemiński, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002 r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002, s. 191

⁸⁹ Jean Baudillard, *Disneyworld Company*, oryg. w: *Liberation 4.03.1996*, tłum. Artur Stefański

⁹⁰ Tomasz Siemiński, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002 r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002, s. 193

przypadku mówić o *hiperpojemności*⁹¹ właśnie tego rodzaju małych miejscowości nadmorskich.

Przykład usunięcia betonowej, abstrakcyjnej, jedynej rzeźby wraz z likwidacją ronda w Mrzeżynie, dowodzi niekonsekwencji lokalnej polityki przestrzennej i braku szerszego planowania w samej turystyce regionu. Rzeźba anonimowego autora, oraz samo skrzyżowanie o ruchu okrężnym, były do roku 2000 charakterystycznym punktem Mrzeżyna. Rondo i rzeźba pojawiały się na wielu widokówkach wysyłanych przez dekady z Mrzeżyna. Dziwnym jest więc rezygnowanie z utrwalonego już w szerszej świadomości elementu wizualnego związanego z miejscowością. Nie był on pewnie nadzwyczaj spektakularny, ale z pewnością miał potencjał, który można było w inteligentny sposób wykorzystać.⁹²

W tym miejscu warto wrócić do leżącego nieco dalej na zachód nadmorskiego Trzęsacza. Zdecydowano tam o powstrzymaniu ostatecznego zniszczenia przez morze ruin kościoła na klifie. Politykę krajobrazową władz można by z jednej strony uznać za bardziej refleksyjną i przewidującą. Z drugiej natomiast, projekt i wykonanie budzą takie same jak w przypadku Mrzeżyna wątpliwości. Zabytkowy obiekt w Trzęsaczu ma zdecydowanie unikalną wartość, ale forma jego „zabezpieczenia” jest na tyle agresywna i transformująca spory fragment pejzażu, że jej słuszność może być kwestionowana. W swoim „betonowym rozmachu” stwarza wymarzoną jednak przestrzeń dla (wyrażonej w obrazie serwowanym we wszystkich mediach masowych) nowoczesnej globalnej rozrywki: konsumpcji. W Trzęsaczu, Mrzeżynie i innych tego rodzaju nadmorskich miejscowościach *„popkultura wyraża się w „małej” skali w postaci przetworzonej i zaadaptowanej do lokalnych warunków, chciałoby się rzec – w skali... ludowej.”*⁹³ „Mali mistrzowie” wcielają w rzeczywistość obrazy z mediów elektronicznych. Zamieniają błoto wśród zarośli na klifie w wyścieloną pol-brukiem arenę. Wypełniają ją obiektami o różnych funkcjach, jaskrawych i absurdalnie zestawionych elewacjach. Na koniec dekorują to wszystko szyldami i pisanymi odręcznie ogłoszeniami o przecenie.

⁹¹ Ibidem, s. 193

⁹² Tomasz Siemiński, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002 r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002, s. 193

⁹³ Ibidem, s. 196



16. Trzęsacz – umocnione ruiny nad morzem, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2013

W rolę twórców wcielają się pośrednio sami inwestorzy – biznesmeni, którzy niewiele sobie nie robią z restrykcji prawa budowlanego i zgodności z choćby najbardziej marnym, lecz jednak stworzonym przez profesjonalistę projektem. Bardzo rzadko zdarza się ktoś, kto traktuje projekt jako skończoną całość. Częściej odbierany jest raczej pół-serio. W trakcie realizacji przechodzi inwestorskie modyfikacje, które miotają poczynaniami ekipy budowlanej od lewa do prawa. Wszystko zależy od zawartości aktualnego numeru ulubionego czasopisma budowlanego lub „wnętrzarskiego” czy podszeptu znajomego. Nad polskim wybrzeżem można podziwiać wiele niesłychanie ekscentrycznych i żywotnych ikonograficznie owoców tego rodzaju interdyscyplinarnej współpracy.

Porównując dzisiejszy Trzęsacz i Mrzeżyno do miejscowości z epoki Feiningera, przywołać można pojęcia dekonstrukcji, rozpadu, zapożyczenia, cytatu. Formy o takim charakterze składają się na powierzchowność dzisiejszej przestrzeni. Prowincjonalny koloryt zbliża tę „nierealność”, sztafażowość obiektów, ale i użytkowników przestrzeni, w stronę twórczości Władysława Hasiora. On bowiem inspirował się tego rodzaju lokalnie przezroczystą materią wizualną i jej językiem operował.

Urodzony w Nowym Sączu artysta wykorzystywał w swoich rzeźbach i obrazach postać ludzką. Jego figury składają się z przedmiotów codziennego użytku, które zostają przez autora jakby uczłowiczone.⁹⁴ Jednocześnie buduje on odczucie kliszowości, przypisując poszczególnym elementom tradycyjne funkcje atrybutów ikonograficznych (święci, sztandary). Gotowe elementy zaprzęga do gry z odbiorcą – prowokuje, wciąga w intrygę, jemu pozostawia, czy odczyta je jako przedmioty, czy cechy, atrybuty postaci. Hasior proponuje wizję, która jest bardzo wyrazista i zogniskowana wokół ekspresyjnej siły zawartej w temacie i przedmiocie - budulcach jego sztuki. W swoim ludowym, bezpośrednim spojrzeniu nie wybiera odbiorców.

Władysław Hasior jest bliski spojrzeniu Baudilard’a w swoim „*unaocznieniu istoty materii cywilizacyjnej*”⁹⁵, w zaskakujący sposób zmienia jej funkcję i scala ją

⁹⁴ Hanna Kirchner, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa, 2005, s. 20

⁹⁵ Ibidem, s. 21

z figurą, a jednocześnie wskazuje na jej codzienną „przezroczystość kulturową”.⁹⁶ Jego metoda opiera się na przetwarzaniu materii – poddaje ją różnorodnym zabiegom: tłucze, rozdziera, gniecie, deformuje oryginalny kształt, poddaje działaniu rdzy. Jednocześnie pierwotna forma pozostaje rozpoznawalna i nazywalna. Hasiór poszukuje ekspresyjnej siły, rodzaju żarliwej emocji i prawdziwego przeżycia w zorkiestrowaniu przedmiotów gotowych. Odnosi się do uniwersalnie postrzeganego kultu, sacrum, magii – prymarnych powodów powstawania sztuki. Banalność i codzienności zamienia w odświętność lokalnego odpustu, baśniowość i fetyszyzm. W odcieniach niezwykłości panuje zupełne równouprawnienie. Hasiór nie wartościuje źródeł inspiracji, nie ocenia.⁹⁷ Obok *Czarnoksiężnika* stawia *Kapłana*, by zaktualizowali „magiczny, sakralny charakter treści, jakie niegdyś przekazywała sztuka.”⁹⁸

Hasiór porusza się po całym firmamencie kulturowego dziedzictwa Europy, a nawet świata – sięgając do innych kręgów kulturowych. Używa przedmiotów jako pojęć podstawowych i „sugeruje zawarty w nich element żarliwego odbioru, uwznioślenia, wyższego znaczenia.”⁹⁹ W wyobraźni widza wywołuje pojawienie się odniesień związanych z pamięcią kulturową, pierwotnym impulsem. Operuje w tym celu tytułami i nawiązuje chętnie do podstawowych „stereotypów” chrześcijaństwa, ale także mitologii, literatury.

Hasiór zdaje się udowadniać w swojej twórczości, z pozoru lekkiej, żartobliwej, a jednocześnie dotykającej kwestii uniwersalnych, często ostatecznych, że rzeczywistość nie jest przezroczysta, a wręcz przeciwnie: jest naładowana, przeładowana treścią. To z tej gęstej, dla większości ludzi na co dzień przezroczystej materii, tką swoje metaforyczne prace. Czuje w swojej działalności prometejskie posłannictwo, aktualne w sytuacji sztuki lat 60. Chce odzyskać w sztuce wzniosłą treść – przekreśloną już, przez jemu współczesnych. Istotnym jest tutaj fakt, że jego twórczość rozwija się w cieniu Wojny. Wątpiąca w samą siebie cywilizacja w postaci zdegradowanych produktów-symboli jest tworzywem dzieł Hasióra. Artysta z tej banalnej tkanki próbuje odtworzyć, jak to określa Hanna Kirchner, „*prastare mity ludzkości*”.¹⁰⁰

⁹⁶ Tomasz Siemiński, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002 r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002, s. 193

⁹⁷ Hanna Kirchner, *Hasiór. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa, 2005, s. 22

⁹⁸ Ibidem, s. 23

⁹⁹ Ibidem, s. 23

¹⁰⁰ Ibidem, s. 119

Dzisiejsza tkanka ikonograficzna Mrzeżyna dostarcza podobnie silnych odczuć. Swoją zgrzytliwością, niejednorodnością, a miejscami pięknem i niespodziewaną harmonią, prowokuje do wyłowienia z tego poznawczego dysonansu jakiegoś klucza. Moją odpowiedzią na zastaną tam rzeczywistość jest malarska sublimacja istniejących wizualnych fenomenów i poszukiwanie motywów o podobnej proveniencji poza regionem.



17. Władysław Hasiór, *Święto kwitnącej jabłoni*, 1973, www.muzeumtatrzańskie.com.pl,
dostęp: 29.02.2016



18. Władysław Hasiór, *Płomienne ptaki*, 1981, fot. Andrzej Nortus,
<http://koszalindailyphoto.blogspot.com/2010/11/ptaki-hasiora-czyli-pomnik-tym-co.html>,
dostęp: 5.03.2016

KOSZALIN – PTAKI HASIORA

Pomnik *Ogniste ptaki* w Koszalinie widywałem w dzieciństwie wielokrotnie z okna samochodu, z odległości głównej drogi. Był dla mnie ważnym elementem długiej podróży do rodziny mieszkającej pod Gdańskiem. Znajdował się niewiele ponad 70 km od domu, ale z mojej perspektywy było to już i wreszcie poza „naszą okolicą”. Wyjeżdżając z Koszalina mijało się właśnie „Ptaki” i wjeżdżało w las. Nabierał on w moim wyobrażeniu magicznego charakteru. Droga była w nim szeroka, dwupasmowa, rzadko wtedy dla mnie spotykana. Dodatkowo wiła się regularnymi, ostrymi i długimi zakrętami, jak wąż. Była to obca, egzotyczna i odległa od domu kraina. Zapowiadały ją mi chwilę wcześniej, równie zjawiskowe i magiczne – *Ogniste ptaki*.

Hanna Kirschner, w swoich wspomnieniach o Władysławie Hasiorze, określa okres pracy nad pomnikiem w Koszalinie jako fatalny. Prace nad nim artysta rozpoczął w październiku 1978 roku. Chciał wykorzystać formalnie doświadczenia szczecińskich *Ognistych ptaków* i zaadaptować je do oczekiwanych przez władze – w kontekście umiejscowienia pomnika ponownie na ziemiach odzyskanych – poważnych narodowych treści. Dynamiczna grupa drapieźnych orłów-wozów bojowych, sunąca po bieżni, zbrojna w oręż, miała zostać wyposażona w narzędzia rolnicze do władania od niedawna polską ziemią.¹⁰¹ Zleconemu zadaniu przyświecał bardzo konkretny cel ideologiczny związany z ówczesnymi potrzebami propagandowymi władzy. Mimo tej doraźnej funkcji artysta widział w temacie pierwiastek uniwersalny i podszedł do niego z pełnym zaangażowaniem. Niestety wykonawstwo projektu także nosiło wyraźne znamiona problemów ówczesnej epoki.

Do pomocy przydzielono mu ekipę z miejscowych zakładów metalowych. Nie byli oni łatwym materiałem na współpracowników. Sam fakt pracy z przymusu sprawiał, że poziom ich zaangażowania był niższy od oczekiwanego przez Hasiora. Wykonywali pracę od niechcenia, ukrywali się, unikali najcięższych robót – te spadały na nie tak znowu młodego, bo pięćdziesięcioletniego już i wyeksploatowanego fizycznie poprzednimi przedsięwzięciami, artystę. Poza tym był to dla Hasiora pobyt z dala od rodzinnych stron, bez najbliższych i często nawet bez partnera do rozmowy.

¹⁰¹ Ibidem, s. 211

Jego stan psychofizyczny stopniowo się pogarszał. Pojawił się problemy we współpracy z władzami. Już w trakcie wykonywania projektu, ciągłej dyskusji podlegało jego ostateczne umiejscowienie. Mimo tego Hasiór wciąż wkładał maksimum sił w dokończenie projektu.

Po roku pracy i jak sam mówi: „przekuciu 25 ton żelaza na koszalińską rzeźbę, okazało się, że nie ma miejsca dla niego w tym mieście.”¹⁰² Ogrom pracy fizycznej i problemy z jej ostatecznym umieszczeniem w przestrzeni, wpłynęły na załamanie się zdrowia artysty. Jego stan stał się na tyle poważny, że musiał spędzić dłuższy czas w szpitalu. Na początku 1980 roku, będąc przykutym do łóżka, cały czas liczył na jak najszybszy powrót do pracy i wykończenie pomnika. Ostatecznie udało mu się to pod koniec sierpnia. W tym samym czasie wydarzenia sierpniowe dotarły do Koszalina. Robotnicy, którzy pracowali przy pomniku dołączyli do strajków. Wobec gwałtownych zajęć nie było mowy o odsłonięciu dzieła. Artysta znalazł się w samym środku politycznego huraganu.

W kolejnych latach *Solidarność* stanęła po stronie Hasióra m.in. walcząc o powstanie jego galerii w Zakopanem. Dorobek Hasióra oczywiście w dłuższej perspektywie się obronił. Jednak cała ówczesna burzliwa dyskusja wokół twórczości i osoby artysty działającego na zamówienie publiczne obrazuje jak bardzo tymczasowe są konteksty wpływające na wartościowanie dzieła.

Inną, niezwykle interesującą gałęzią działalności Władysława Hasióra, która afektowała wszystkie jego prace, było poszukiwanie przejawów estetycznych w codzienności zwykłych wsi i miasteczek. Hasiór prowadził dokumentację dziwnych wytworów ludzkiej wyobraźni. W latach „szarego PRL-u” odnajdował i zachłannie kolekcjonował „*akty spontanicznych, lokalnych prób zdobienia domostw i krajobrazu.*”¹⁰³

Dziś takie kolekcjonowanie jest nie tylko nadal możliwe, ale także o ileż łatwiejsze! W natłoku budowlanych inwestycji po 1989 roku, „estetyczne kwiatki” zaczęły pojawiać się powszechnie, częściowo jako rezultat faktu, że wraz ze wzrostem

¹⁰² List Władysława Hasióra do Hanny Kirchner, w: Hanna Kirchner, *Hasiór. Opowieść na dwa głosy*, Warszawa, 2005, s. 213

¹⁰³ *Ibidem*, s. 187

zamożności społeczeństwa, podróżami, zew potrzeby estetycznej, nie ustaje, a wręcz się pogłębia, a: „...mimo wirtualnego zmniejszenia świata – Cejlon wciąż kusi Marysię i Burka! Wieczny duch przygody nie zamarł, lecz gna nas dalej i dalej...ruchliwy duch wolności... wyrażany wizualnym bzikiem tropikalnym wiejskiej architektury.”¹⁰⁴

W ciekawej publikacji pod dźwięcznym tytułem *Hawaikum*¹⁰⁵ zebrano artykuły dotyczące poszukiwania istoty estetyki przestrzeni publicznej i jej powszechnego rozumienia na poziomie polskiej prowincji. W artykule wprowadzającym Filip Springer próbuje odczarować nieznośność charakterystycznych lokalnych zjawisk w kilku słowach:

„Miało być ładnie – krzyczy nasza przestrzeń. (...)Śmiem twierdzić, że to kwestia krajobrazu. (...)jest tu zwykle bolesnie monotony(...)daje złudną nadzieję, że nad krajobrazem można jakoś zapanować(...), by w tej przestrzeni czasem krzyknąć.(...) w ruch idą łabędzie z opon, ogrodowe krasnale, gipsowe kolumnady, drewniane wiatraki i styropianowe fortece. Oto jest refren polskiej przestrzeni – przeraźliwy krzyk z importu.”¹⁰⁶

Inny autor widzi nieszczerłość w przejawach polskiej mikro-przedsiębiorczości, która jest głównym napędem powstawania tymczasowych form wizualnych:

„To ten zgrzyt, gdy w przestrzeni – wizualnej, muzycznej, kulinarnej – odkrywamy fałsz.”¹⁰⁷

Estetyka czasu transformacji ustrojowej jest przedmiotem refleksji Marty Urbańskiej. Bierze ona w obronę zjawiska zachodzące w przestrzeni ekonomicznej i rzutujące na wizualną stronę codzienności:

„(...) wszystkim lamentującym powszechnie nad amerykańską transformacją przestrzeni, rozumianą jako nieeuropejski, niecywilizowany chaos, umyka fakt, że elementarna logika dyktuje nieubłagane tylko taki stan rzeczy. To prosty efekt braku regulacji(...), jeśli mają zarazem miejsce gigantyczne transformacje ustrojowe, wymagające od obywateli inwencji i walki o ekonomiczne przetrwanie.”¹⁰⁸

¹⁰⁴ Marta A. Urbańska, *Marysia i Burek na Cejlonie: wiejska architektura egzotyczna*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015, s. 53

¹⁰⁵ *Hawaikum*, red. Monika Kozień, Marta Miskowicz, Agata Pankiewicz, Czarne, Kraków, 2015

¹⁰⁶ Filip Springer, *Brakujące słowo*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015, s.8

¹⁰⁷ Ibidem, s.11

¹⁰⁸ Marta A. Urbańska, *Marysia i Burek na Cejlonie: wiejska architektura egzotyczna*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015, s. 52

Ziemowit Szczerek przywołuje historię międzywojennej próby zdobycia kolonii dla niepodległej Polski, które miały być źródłem dobrobytu dla kraju. W odległych równikowych rajach wskazuje odpowiednią destynację dla współczesnego „rozedrgania” tkanki wizualnej przestrzeni publicznej:

„Polska – radośnie rozwłoczona – pasuje gdzie indziej. O, jak pięknie by wyglądały nasze kwartały kamieniczne oskwarezone słońcem Południa. O, jak nasza szyldoza by w tropikalnym słońcu zagrała.”¹⁰⁹

Przyczyn klimatycznych w zaistniałej sytuacji oraz odwołań do poprzedniego systemu politycznego szuka także Marta Miskowiec:

„(...) nadkoloryzm jest pozytywną reakcją na komunistyczną szarość zalegającą pod ołowianymi chmurami naszej strefy klimatycznej.”¹¹⁰

Hasior znajduje więc dzisiaj wielu kontynuatorów, którzy stają się wyczuleni na to, co większości jawi się na co dzień jako przezroczyście.

¹⁰⁹ Ziemowit Szczerek, *Polskie kolonie zamorskie*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015. s. 58

¹¹⁰ Marta Miskowiec, *Rośliny*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015, s. 98

TRZEBIATÓW – ZIMOWY WYŻ 1020 hPA I HANSKENOLOGIA

Trzebiatów jest małym miastem leżącym dziesięć kilometrów od brzegu Bałtyku w województwie Zachodniopomorskim. Jest to miejsce, z którego pochodzę. Trzebiatów leży w regionie charakteryzującym się historią pełną zwrotów, urwanych wątków. W powierzchni miasteczka obserwowanej w banalnie płaskim świetle dnia i w trakcie powolnie zmieniających się pór roku, przedzielanych letnim zrywem turystycznym, ciężko zaobserwować coś poza uśpioną doczesnością. Gdy jednak przyjrzeć się odpadającym warstwom kolejnych przemałowań elewacji, znaleźć można zaskakujące rozwinięcia niepozornych szczegółów. Poszukiwania tożsamość lokalnej polegają tutaj na znajdowaniu różnych jej odgałęzień i zaskakujących kierunków. Wobec radykalizmu zwrotów historycznych na tych ziemiach, szczęściem jest samo docieranie do materiałów źródłowych z przeszłości regionu. Dla potomków ludności przybyłej do Trzebiatowa po II Wojnie Światowej źródła te są – przynajmniej potencjalnie – otuchą.

Jesienna, szara i przygnębiająca aura pasa nadbrzeżnego, w którym leży Trzebiatów, potrafi przeistoczyć się podczas mroźnych zimowych dni w jasną i wyrazistą. Spektakularną pod względem światła i przejrzystości powietrza, ostrości barw. Jeśli pogoda ta utrzymuje się dłużej, a wiatr nagania na zamarzające na brzegu fale kolejne, tworzy także kurioza w postaci małych lodowych gór, rzadziej pokrywę lodową sięgającą w głąb morza. Ta pokrywa przywołuje czasy, gdy Bałtyk zamarzał regularnie, czasy bajecznie kameralne, gdzie wiele wydarzeń (tych, które jako istotne zostały zanotowane w pismach) miało ze sobą logiczny związek.

W Trzebiatowie znajduje się kilka bardzo wartościowych zabytkowych budynków, takich jak monumentalny średniowieczny kościół ceglany, ceglana kaplica, mury obronne z basztą i XVIII-wieczny pałac. Jedynym dziełem plastycznym o bardzo długiej historii w krajobrazie miasta, jest z pozoru nieistotna ozdoba kamienicy w kwartale trzebiatowskiego rynku. Rysunek na ścianie, przedstawiający słonia i tresera, jest wykonany w technice *sgraffito*. Do niedawna pozostawał anonimowy jeżeli chodzi o jego autorstwo, znaczenie i genezę. W pewnym momencie znalazł się w polu zainteresowań historyków i obecnie łączony jest z losami cejlońskiej słonicy Hansken. Badania nad ścieżkami życia tego słynnego w Europie XVII wieku zwierzęcia, nabrały w ostatnich latach dużego przyspieszenia. Rzuciły przy okazji

światło na zagadkowe dotąd *sgraffito* w Trzebiatowie. Dzięki postępującej digitalizacji i wynikającej z niej coraz większej dostępności dokumentów historycznych, udało się ustalić wiele interesujących faktów z związanych z rysunkiem. Kolejne dane publikowane są w artykułach o „sensacyjnych” tytułach, jak *"Nowe przygody słonicy Hansken"* autorstwa Wojciecha Jarząba.¹¹¹

Odkrywanie genezy *sgraffita* jest tym bardziej interesujące, że w małej miejscowości jaką jest Trzebiatów, naprawdę niewiele jest trwałych przejawów tego rodzaju działalności. Obecnie nawet szyldy sklepów zmieniane są w zasadzie co roku. Jedynie sztafaż w postaci rzędów kamienic wokół rynku i figura kościoła pozostają niezmiennie w przeobrażaniu realiów historycznych, ekonomicznych, społecznych. Te przemiany następowały czasem dość gwałtownie. Jak na ironię, w przetrzebionym krajobrazie przetrwał te wszystkie procesy kruchy wizerunek słonia na ścianie kamienicy, która podlegała przecież przebudowom. Przetrwał, ale – co również znamienne – bardzo długo pozostawał niemy.

Słoń to zwierzę, które zajmuje specjalne miejsce w świadomości Europejczyków. Wyraża to ikonografia obrosła wokół jego wizerunku. Długo po wyginięciu mamutów zamieszkujących tereny Europy, słoń pojawił się jako zwierzę importowane. Pierwszym, który sprowadził je na kontynent był Aleksander Wielki; miało to miejsce w IV w.p.n.e. Cztery słonie zwykły strzec jego namiotu, a po śmierci wodza generał Ptolemeusz wydał monetę z wizerunkiem władcy w przypominającym głowę słonia nakryciu głowy. Taki atrybut władcy stał się emblematem królewskości na całym zhellenizowanym wschodzie. Słonie zniknęły na jakiś czas z Europy po upadku Cesarstwa Rzymskiego. Jako zwierzę udomowione słoń powrócił na dwór Karola Wielkiego w IX w.n.e. Wśród kilkunastu przedstawicieli gatunku, którzy święcili triumfy na dworach i gościli w ogólnej świadomości Europejczyków w kolejnych wiekach, wymienia się także słonicę Hansken.

Hansken była słonicą indyjską, urodzoną na Cejlonie w 1630 roku. W lipcu 1633 roku przybyła do Amsterdamu na zamówienie holenderskiego księcia Henryka Fryderyka. Wydarzenie to było na tyle znaczące w realiach ówczesnej Europy, że pisały o tym lokalne gazety. Zwierzę było eksponowane na widok publiczny za opłatą, którą przekazywano na cele charytatywne. Po kilku miesiącach, książę zabrał słonicę

¹¹¹ Wojciech Jarząb, *Nowe przygody słonicy Hansken*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie 2013*, red. Janina Kochanowska, Trzebiatów, 2014, s. 101-117

do prywatnej rezydencji, gdzie była trzymana w stajni. W 1636 roku podarował ją swojemu przyrodniemu bratu – Johanowi Mauritsowi, który niedługo po tym został mianowany gubernatorem w Brazylii i sprzedał zwierzę. Hansken trafiła w końcu (po drodze miała na krótko jeszcze jednego prywatnego właściciela) w ręce Cornelisa Jacobsa von Groenewelda za niesamowitą sumę 20000 Guldenów. Oficjalnie był on właścicielem słonicy w latach 1640-1655, ale jest niemal pewne, że nabył zwierzę jeszcze w 1636 roku. "Pan słonia" podróżował ze słonicą po Europie przez niemal 20 lat i nauczył zwierzę 36 sztuczek wywodzących się z kawaleryjskich technik tresury koni.¹¹²

Tak szczegółowe światło na losy słonicy rzuciła wystawa w Muzeum Sreber Pałacu Pitti, która odbyła się w 2013 roku.¹¹³ Wystawa poświęcona była szerszemu tematowi. Prezentowała kolekcję arcydzieł wykonanych z kości słoniowej, należącą do zbiorów książąt Medyceuszy (będącą największym zbiorem tego rodzaju w Europie). Jednakże w katalogu wydanym do wystawy znalazł się artykuł¹¹⁴ poświęcony dziejom słonicy Hansken, będącej – jak się okazuje – najsłynniejszym słoniem, który odwiedził Florencję.

Ścieżki, którymi podążała za sprawą swych właścicieli słonica Hansken, prezentują się bardzo zawile i wiodą zarówno do spektakularnych centrów kultury europejskiej, jak też zahaczają o wschodnie rubieże Zachodniego Świata. Do niedawna to Trzebiatów był uznawany za najdalej na wschód wysunięte miasto w Europie, które odwiedziła Hansken. Po dotarciu do nowych źródeł, miasto zostało jednak zdeponowane przez Gdańsk, Elbląg i Królewiec.¹¹⁵

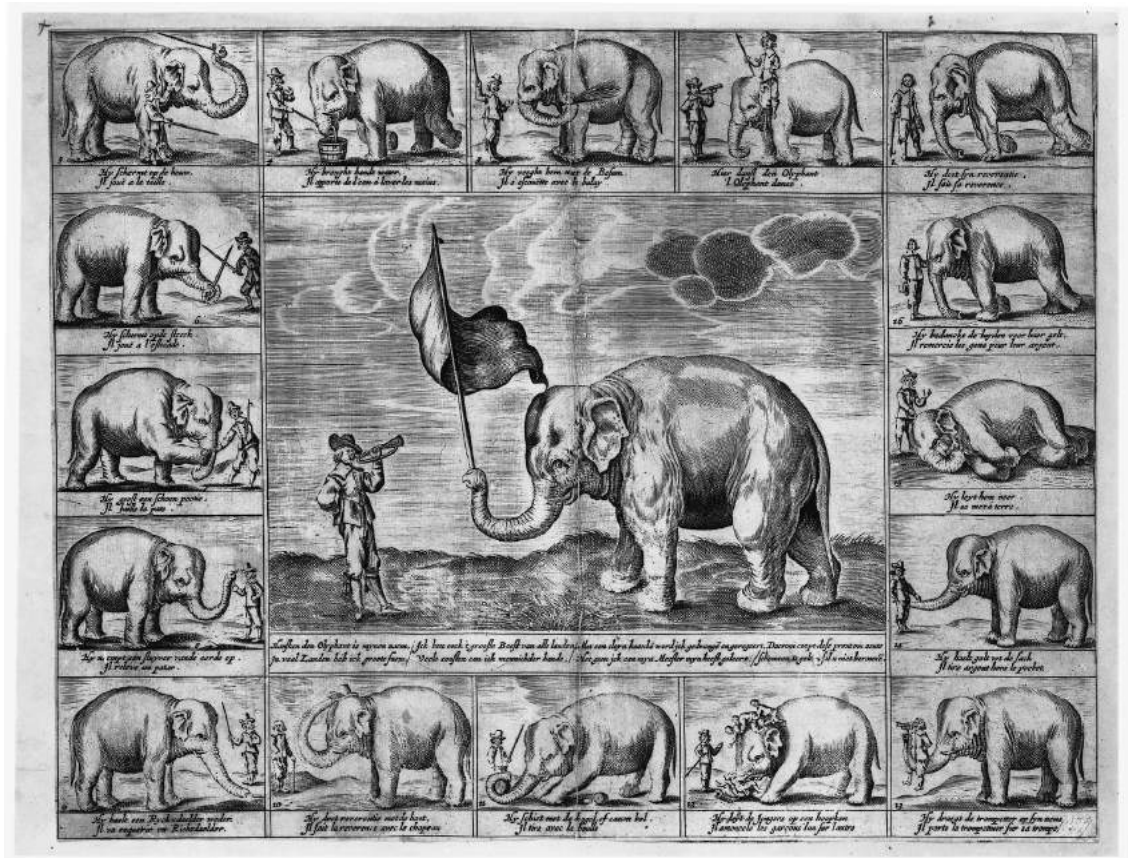
:

¹¹² <http://www.elephanthansken.com/>, dostęp: 11.01.2016

¹¹³ Nosiła tytuł: *Świetliste pasje. Kość słoniowa na dworach barokowej Europy* i trwała od 16 lipca do 3 listopada 2013 roku.

¹¹⁴ Detlef Heikamp i Michiel Roscam *Epitafium na śmierć słonia w Loggi dei Lanzi* autorstwa w: *Świetliste pasje. Kość słoniowa na dworach barokowej Europy* katalog wystawy, Florencja 2013.

¹¹⁵ Wojciech Jarzab, *Nowe przygody słonicy Hansken*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie 2013*, red. Janina Kochanowska, Trzebiatów 2014, s.105



19. XVII-wieczna grafika reklamowa ukazująca słońcę Hansken, www.elephanthansken.com, dostęp: 29.02.2016

Wzmianki o jej niesamowitych wyczynach znajdują się w wielu źródłach pisanych z epoki, m.in. w pamiętniku ks. Stefana Gawareckiego. Był on nauczycielem i przewodnikiem w młodzieńczej podróży po Europie braci Sobieskich (w tym Jana Sobieskiego, przyszłego króla Polski). Uwiecznia on w swoim dzienniku spotkanie młodych szlachciców ze słonią w Niderlandach:

„Widzieliśmy słonia, bardzo wielką bestyą, który rozmaite sztuki umiał chorągwią wywijać, z szpadą z pistoletu strzelać, z kieszenie u człowieka wybierał swym nosem cokolwiek miał, na swej trąbie nosiła chłopą i inszych.”¹¹⁶

Ciekawie prezentują się badania historyków nad źródłami ikonograficznymi wizerunku słonicy Hansken z Trzebiatowa. Tropy wiodą do szkicu Giulia Romano z około 1530 roku, który przedstawia innego ze sławnych w Europie wiek wcześniej słoni, samca Hanno. Obraz ten cieszył się dużą popularnością i był chętnie kopiowany. Powielanie było wówczas powszechną praktyką artystyczną i edytorską. Słoń autorstwa Romano ma charakterystyczny, okrągły tułów. Lewa przednia kończyna jest uniesiona i ugięta. Podgardle mocno pofałdowane, a trójkątna głowa zakończona esowatą trąbą. Ten wzorzec utrwalił się w praktyce artystycznej na ponad 100 lat. Korzystali z niego m.in. francuski malarz Antoine Caron, portugalski biolog i medyk Cristovao da Costa, a także anonimowy twórca kafli piecowych z Delft.¹¹⁷

Wzorcem Giulio Romano posłużył się Marcus Gerards Starszy przy ilustrowaniu bajek Ezopa. Zmodyfikował jednak detal uszu zwierzęcia, które w jego wersji są mocno postrzępione. W tej postaci słoń Gerardsa pojawia się w kolejnych niezliczonych wydaniach ezopowych bajek po dzień dzisiejszy. Jedną z wersji popularnej ryciny Gerardsa musiał odwzorowywać także twórca *sgraffita* w Trzebiatowie. Świadczy o tym właśnie detal postrzępionych uszu. *Sgraffito* realizuje założenia włoskiego manieryzmu i wprowadza w przedstawienie koronnej sztuczki słonicy Hansken elementy stylizacji, fantazyjności i czerpania z wzorców renesansowych. Fakt wykorzystania jako wzorca wizerunku o ponad wiek starszego słonia, w dodatku samca, spowodował niemałe trudności w powiązaniu Słonicy Hansken z trzebiatowskim *sgraffito*.

Porównując dekorację kamienicy w Trzebiatowie ze szkicem słonia Giulio Romano i ryciną Gerardsa Starszego, wyraźnie widać, że trzebiatowski zabytek

¹¹⁶ Ibidem, s.108

¹¹⁷ Ibidem, s.106

wzorowany jest na wspomnianych pracach. Wiernie skopiowano ułożenie ciała zwierzęcia. Proporcje są odtwarzane z istniejącego kanonu, a nie studiowane z natury. Mimo, że forma konstrukcyjnie się chwieje, całość sceny utrzymuje swą manierystyczną iluzyjność, dzięki zbieżnej perspektywie podłogi, obecności postaci ludzkiej kontrastującej skalą ze zwierzęciem i używany przy sztuczach miecz. Ten spoczywa na kamiennej podłodze, co dodatkowo uwiarygadnia scenę i można określić, że ukazany jest moment przed lub po wykonaniu popisu.

Dwudziestoletnia kariera słonicy Hansken w Europie pozostawiła wiele unikatowych śladów. Okazuje się, że w Niderlandach szkicował ją sam Rembrandt. W lapidarny i niesłychanie celny sposób uchwycił formę słonia. W porównaniu z wywodzącymi się od Giulia Romano wizerunkami, widać tu zupełną wolność i świeżość obserwacji nieobarczonej dziedzictwem wcześniejszych wzorców. Rembrandt jest "obecny" w swoim tu i teraz, staje wobec słonia i we wspaniałej celności niewielkiej liczby kresek, znajduje jego prawdziwy ciężar, skalę, proporcje. To próba sportretowania rzeczywistego, konkretnego zwierzęcia. Autor używa tych samych środków, jak w przypadku portretowania ludzi, z podobną wnikliwością spogląda na zwierzę. Jest to czyste, humanitarne spojrzenie, pełne ciepła i empatii, które pozostaje ostre w trafności gestów zapisanych na arkuszu papieru. Bardzo wiele mówi o sztuce tego czasu samo zestawienie szkiców Rembrandta przedstawiających słonice z powielającymi kanon Giulia Romano wizerunkami, jak ten z trzebiatowskiego *sgraffita*. Jakże rewolucyjne i potężne jest bezpośrednie patrzenie genialnego Holendra! Wolne i pozbawione ciężaru schematu.



20. Sgraffito z 1639 roku w Trzebiatowie, www.elephanthansken.com, dostęp: 29.02.2016



21. Rembrandt, *Słoń z trzema figurami*, kredka na papierze, 1637, 18 x 26 cm,
www.elephanthansken.com, dostęp: 29.02.2016

SARBINOWO – WYŻ 1020 hPA – MANEKINY W OKNIE

Wiele z moich malarskich inspiracji pochodzi z nadmorskiego bałaganu w wersji posezonowej, wyludnionej, uśpionej. Takiej doświadczyłem w najbardziej mroźne zimowe dni w Mrzeżynie. Takiej atmosfery szukałem później w innych miejscach.

Sarbinowo leży kilkanaście kilometrów od Koszalina. Oglądałem je w ulubionym czasie, w typowej scenerii opustoszałej miejscowości nadmorskiej. Podobne przestrzenie widywałem już wcześniej wielokrotnie, nie spodziewałem się więc niczego niezwykłego. Jednak natłoczenie interesujących obiektów sprawiło, że miejsce oddziało na mnie z dużą siłą, świeżością. Na spacer poszedłem z pewnym przygotowaniem, gotowością do wyszukiwania określonych materiałów wizualnych. Utrwalone, czy może bardziej przetworzone przez obiektyw aparatu, z zamierzenia miały stać się szkicem do obrazów.

Słoneczny, wietrzny, zimowy dzień jest idealną okolicznością do penetracji tego rodzaju krajobrazu. Mała, rozwleczone nieco wzdłuż brzegu miejscowość, do której wjeżdża się wąską i wyboistą drogą przez płaski, podmokły ugór poprzecinany kanałami melioracyjnymi. Niewysoka, rozproszona zabudowa i zwaliste bryły obiektów noclegowych – znalazłem to, czego szukałem. Hotel pośrodku niczego, zbudowany w wyraźnie pospiesznym tempie w sąsiedztwie pustych działek i nieukończonych budynków rozszerzał wrażenie tymczasowości na okolicę.

W styczniu miejscowość była niemal wyludniona. Spektaklem dla skromnej liczby przechodniów w tym wietrzny, chłodnym dniu była trwająca rozbiórka metalowej hali. Wtedy dekomponowana, ubiegłego lata była prawdopodobnie tętniącą życiem księgarnią wypełnioną bestsellerami lub sklepem z tysiącem drobiazgów.

Plaża w Sarbinowie została zredukowana przez sztormy do nieco karykaturalnego minimum. Zabudowania, które w tak nędzny, rozwleczonej sposób prezentowały się od strony lądu, okazały się niemalże wchodzić w morze. Metalowe schody, falochrony – wszystko to odpierało napór wzburzonych fal. Jesiennie-zimowe zjawiska pogodowe sprawiły, że piaszczysta powierzchnia, na której w sezonie wygrzewają się wczasowicze, popadła w niebyt. Na pewno wiosną zostanie zrekonstruowana.



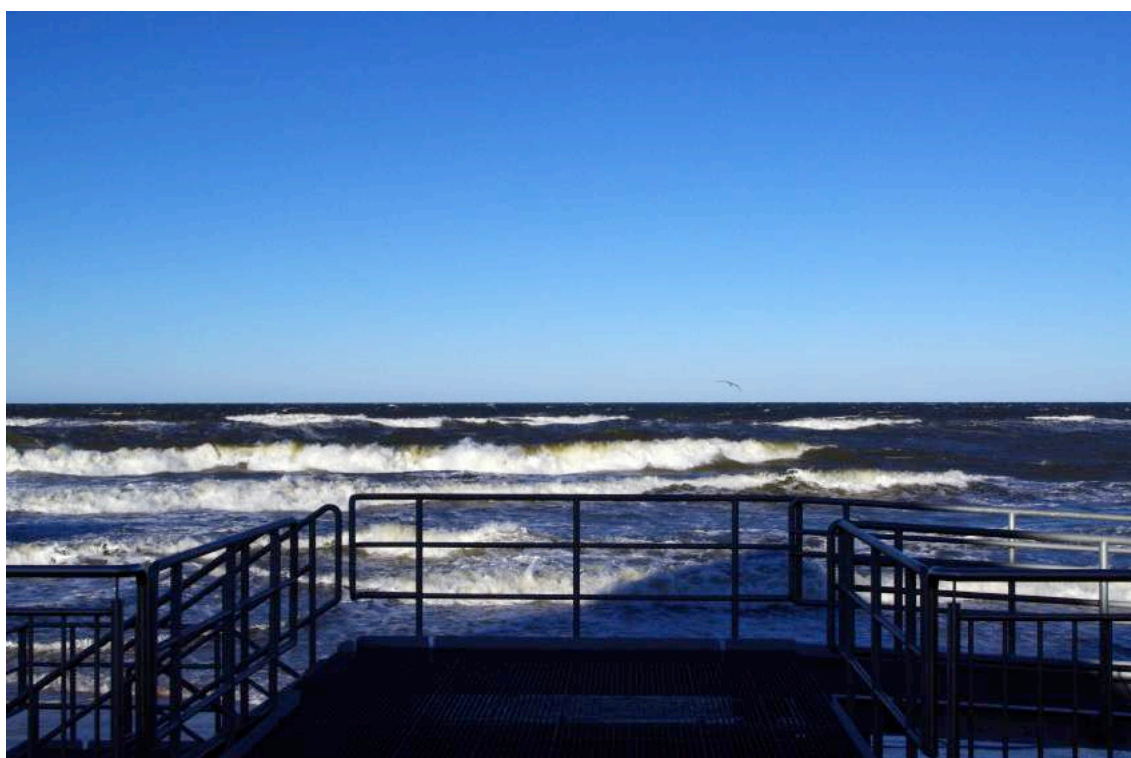
22. Sarbinowo – ogrodzenie posiadłości położonej 20 metrów od plaży, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015



23. Sarbinowo – główna ulica, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015



24. Sarbinowo – zabudowania gastronomiczne, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015



25. Sarbinowo – zejście na plażę, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015

Wśród różnych dziwacznych elementów dekoracyjnych i reklamowych, które występowały - w zdecydowanie mniejszym niż sezonowe – natężeniu, wyróżniały się plakaty protestacyjne dotyczące budowy elektrowni atomowej w sąsiedniej miejscowości. Jeden z nich wisiał na kuriozalnie żółtej ścianie z oknem zawierającym w połowie zdemontowaną witrynę sklepu odzieżowego z rozebranymi manekinami. Autor plakatu protestował przeciwko potencjalnej katastrofie nuklearnej, a ja patrzyłem jak w tym samym czasie inny rodzaj dramatu staje się milczącą oczywistością. Jawny rozpad tkanki urbanistyczno-wizualnej wydawał się nie niepokoić już nikogo. Taki stan rzeczy wyjaśnić można faktem, że percepcja wizualna ulega przytępieniu w natłoku agresywnych bodźców. Szczególnie zauważalne jest to w przypadku postrzegania, a dokładniej uodpornienia na zjawisko koloru i formy. Mnie jednak stan rozchwiania estetyki nie przestaje zadziwiać, a czasem inspirować. Staram się nie tracić wrażliwości na tego rodzaju rozwiązania przestrzenno-wizualne, a znajduję je w wielu miejscach: począwszy od gładkich skandynawskich krajobrazów, przez polskie wybrzeże, miasta wschodniej i połudnowej Europy, w kolekcjach zdjęć artystów lub prywatnych fotografiach moich przyjaciół.

Poza czerpaniem z kolorystycznego radykalizmu i surowości form, inspiracją do moich ostatnich obrazów jest także przestrzenne „nieugładzenie”, które generuje ciekawe konsekwencje dla widzenia. W gmatwaniu nachodzących na siebie budynków i ogrodzeń, naturalnymi, a przecież niezwykle interesującymi plastycznie są momenty zerkania, „zagładania przez”.

Bazę danych dla malarskich projektów wzbogacam fotografując opisane wyżej zjawiska. Ich estetyka wydaje się ulotna, tymczasowa, i prawdopodobnie nigdy nie zostanie zakwalifikowana jako kanon. Ma jednak całkiem silne osadzenie w rzeczywistości. Dla mnie ma dodatkowo znaczenie jako wyraz żywotności, zadziwiająco podobnej u ludzi w różnych częściach świata. Przyrównać można to bezpośrednio do generalnej potrzeby tworzenia, w prymarnym rozumieniu wynikającej z kreatywności i spontaniczności.

Jakub Malinowski

6.03.2016

BIBLIOGRAFIA

1. Baudillard Jean, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. Jerzy Królak, Sic!, Warszawa, 2006
2. Baudillard Jean, *Disneyworld Company*, oryg. w: *Liberation 4.03.1996*, tłum. Artur Stefański
3. Chaubin Frederic, *Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, 2011
4. Donskis Leonidas, *Kraje bałtyckie w XXI wieku*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK, Kraków, 2015
5. Eco Umberto, *Dopiski na marginesie Imienia Róży*, w: U. Eco, *Imię Róży*, przekład: Adam Szymanowski, PIW, 1990
6. Frenssen Birte, *Texts on the subjects*, w: *Lyonel Feininger. Vom Sujet zum Bild*, VG Bild-Kunst, Bonn, 2007
7. Frydryczak Beata, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań, 2013
8. Huelle Paweł w rozmowie z Dorotą i Łukaszem Galuskami, *Odyseja chłodnego morza*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK, Kraków, 2015
9. Jarzab Wojciech, *Nowe przygody słonicy Hansken*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie 2013*, red. J. Kochanowska, Trzebiatów, 2014
10. Kępińska Alicja, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenal, Poznań, 2003
11. Kirchner Hanna, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa, 2005
12. Komar Żanna, *Sowiecki modernizm oczami Zachodu*, w: *Herito nr 17-18 (4/2014-1/2015)*, MCK, Kraków, 2014
13. Korek Renata T., *Ptasia chmura. O podróżach Lyonela Feiningera do Mrzeżyna i okolic w latach 1924-35*, w: *Spotkania Pomorskie Trzebiatów 2003r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2003
14. Majewski Jerzy S., *Z Zoppot – Sopot, z Seestraße – Monciak*, w: *Ale Historia, z dnia 05.10.2012*, Agora, Warszawa
15. Melasuo Tuomo, *Finowie, Finlandia i Morze Bałtyckie*, w: *Herito nr 20 (3/2015)*, MCK, Kraków, 2015
16. Miskowiec Marta, *Rośliny*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015
17. Mitchell William John Thomas, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, Chicago, 2002
18. Moschini Francesco, w: *The continuation of romance. Painting. An inperupted discourse*, Londyn, 2012
19. Heikamp Detlef i Roscam Michiel, *Epitafium na śmierć słonia w Loggi dei Lanzi* w: *Świetliste pasje. Kość słoniowa na dworach barokowej Europy*, katalog wystawy, Florencja, 2013
20. Müller Hertha, *Król kłania się i zabija*, tłum. Katarzyna Leszczyńska, Czarne, Wołowiec, 2005
21. Piątkowska Krystyna, Ewa Nowina-Sroczyńska, *Kultura w sytuacji transformacji systemu. Studium ikonosfery Włodawy*, w: *Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie*, t. VII, Włodawa, 1997
22. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1999

23. Pollack Martin, *Skażone krajobrazy*, tłum. Katarzyna Leszczyńska, Czarne, Wołowiec, 2005
24. Rosenfeld Ian, w: *The continuation of romance. Painting. An unperturbed discourse*, Londyn, 2012
25. Rozmarynowska Katarzyna, *Ideologia w przyrodzie, ogrodzie i krajobrazie*, w: *Estetyka i krytyka*, nr 15/16, 2008
26. Rybicka Elżbieta, *Krajobraz. Krótkie Wprowadzenie*, w: *Herito nr 19 (2/2015)*, MCK, Kraków, 2015
27. Schlögel Karl, *W przestrzeni czas czytamy. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, tłum. Elżbieta Nowakowska, Kraków, 2011
28. Siemiński Tomasz, *Mrzeżyńska hiperrzeczywistość wczasowa*, w: *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2002r.*, red. Janina Kochanowska, Oficyna In Plus, Szczecin, 2002
29. Silic Miroslav, *Art in public space: spatial strategies*, w: *Bizzare love triangle. The public sculptures of Novi Sad*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2015
30. Springer Filip, *Brakujące słowo*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015
31. Szczerek Ziemowit, *Niežnośnie wschodnia Polska*, w: *Herito nr 15 (2/2014)*, MCK, Kraków, 2014
32. Trziński Łukasz, *Nowa Europa*, w: *Herito nr 15 (2/2014)*, MCK, Kraków, 2014
33. Urbańska Marta A., *Marysia i Burek na Cejlonie: wiejska architektura egzotyczna*, w: *Hawaikum*, Czarne, Kraków, 2015
34. Valjakka Timo, *Flowers and devils. Paintings by Heikki Marila 1995-2014*, Bookwell Oy, Porvoo, 2014
35. von Berswordt-Wallrabe Kornelia, *From subject to art.*, w: *Lyonel Feininger. Vom Sujet zum Bild*, VG Bild-Kunst, Bonn, 2007
36. Wigley Mark, *Architecture of deconstruction. Derrida's haunt*, The MIT Press, Cambridge, 1996

- Źródła internetowe

1. Dziesięć najważniejszych obiektów modernistycznych XX wieku, www.bryla.pl/bryla/56,85298,16776875,Wybrano_dziesiec_najwazniejszych_obiektow_XX_wieku.htm
2. Grecja: pomnik Aleksandra Wielkiego w Skopje to prowokacja, *Gazeta Wyborcza*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114881,9793030,Grecja_pomnik_Aleksandra_Wielkiego_w_Skopje_to_prowokacja.html, 2011-06-15; dostęp 2016-01-03.
3. profil Ambasady RP w Skopje, <http://www.facebook.com/PolishEmbassySkopje/>
4. Skopje – niedokończone miasto, http://issuu.com/polemboskopje/docs/skopje_niedoko_czone_miasto_solid
5. Karl Hoeffkes - Ostseebad Zoppot 1940, <https://www.youtube.com/watch?v=4KGQ8z7BNxw>
6. Haffner Jean Georg, http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HAFFNER_JEAN_GEORG
7. Serwis poświęcony słonicy Hansken, <http://www.elephanthansken.com/>

- Filmy

1. *Fifteen Million Merits*, scenariusz: Charlie Brooker i Konnie Huq, reżyseria: Euros Lyn, seria tv: *Black Mirror*, wydawca: Channel 4,UK, data emisji: 21.11.2011
2. *Ironia losu*, tytuł oryginalny: *Ironiya sudby, ili S legkim parom!*, scenariusz Eldar Riazanowa i Emil Braginskiyi, reżyseria Eldar Riazanowa, ZSRR, 1975
3. *Z Nowego Yorku do Mrzeżyna*, reżyseria Lucas Treise, Stiftung Pommersches Landesmuseum, Greifswald 2007

SPIS ILUSTRACJI

1. Ryga – budynek Akademii Nauk Łotwy, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015	15
2. Paimio, Finlandia – budynek byłego szpitala według projektu Alvaara Aalto, fot. Jakub Malinowski, listopad 2015	24
3. Turku, Finlandia – budynki na wyspie Hirvensalo, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015	26
4. Turku – wieża ciśnień w Parku Luoravuori, fot. Jakub Malinowski, lipiec 2015	27
5. Wystawa prac Heikki Marili w Wainio Aaltonen Museum, fot. Elina Siltanen, http://museoblogi.wordpress.com , dostęp: 29.02.2016	27
6. Skopje, Macedonia – budynki użyteczności publicznej nad rzeką Wardar, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015	35
7. Skopje – Park Kobiety-Wojownika, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015	35
8. Skopje – Pomnik Wojownika na koniu, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2015 ...	37
9. Bogdan Vláduťá, <i>Czarne miasto</i> , 2011, olej na płótnie, 322 x 367 cm, http://www.anacristeagallery.com/past-vladuta , dostęp: 29.02.2016	40
10. Bogdan Vláduťá, <i>Czerń</i> , 2011, olej na płótnie, 200 x 285 cm, http://calendar.artcat.com/exhibits/14622 , dostęp: 29.02.2016	40
11. Kadry z filmu Karla Hoeffkesa <i>Ostseebad Zoppot 1940</i> , http://www.youtube.com/watch?v=4KGQ8z7BNxw , dostęp: 29.02.2016	42
12. Lyonel Feininger, <i>Düne am Abend</i> , 1927, w: <i>Lyonel Feininger: von Sujet zum Bild</i> , Staatliches Museum Schwerin und die Autoren, Bonn, 2007	46
13. Mrzeżyno – obiekty gastronomiczne w porcie, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2014	46
14. Mrzeżyno – budowa przy głównym skrzyżowaniu, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2014	50
15. Lyonel Feininger, <i>Ruine am Meer I</i> , 1934, w: <i>Lyonel Feininger: von Sujet zum Bild</i> , Staatliches Museum Schwerin und die Autoren, Bonn, 2007	50
16. Trzęsacz – umocnione ruiny nad morzem, fot. Jakub Malinowski, wrzesień 2013	54
17. Władysław Hasior, <i>Święto kwitnącej jabłoni</i> , 1973, www.muzeumtatrzańskie.com.pl , dostęp: 29.02.2016	58
18. Władysław Hasior, <i>Płomienne ptaki</i> , 1981, fot. Andrzej Nortus, http://koszalindailyphoto.blogspot.com/2010/11/ptaki-hasiora-czyli-pomnik-tym-co.html , dostęp: 5.03.2016	58
19. XVII-wieczna grafika reklamowa ukazująca słonicę Hansken, www.elephanthansken.com , dostęp: 29.02.2016	66
20. Sgraffito z 1639 roku w Trzebiatowie, www.elephanthansken.com , dostęp: 29.02.2016	69
21. Rembrandt, <i>Słoń z trzema figurami</i> , kredka na papierze, 1637, 18 x 26 cm, www.elephanthansken.com , dostęp: 29.02.2016	70
22. Sarbinowo – ogrodzenie posiadłości położonej 20 metrów od plaży, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015	72
23. Sarbinowo – główna ulica, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015	72
24. Sarbinowo – zabudowania gastronomiczne, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015	73
25. Sarbinowo – zejście na plażę, fot. Jakub Malinowski, styczeń 2015	73

