



il.1 Zimowy pejzaż, olej na płótnie, 1959, 66 × 62, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

„Czerwień uważałem za zbyt bezczelną”.

Wspomnienie o Marianie Poźniaku

Sylwia Świsłocka-Karwot

Instytut Historii Sztuki UWr

*Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
w minucie nieskończoność czasu.*

R. M. Rilke

Wstęp

W listopadzie 2016 r. minęła piąta rocznica śmierci wybitnego wrocławskiego artysty Mariana Poźniaka. Stojąc jakby na uboczu nabrzmiewających w drugiej połowie lat 60. XX w. kierunków konceptualizujących dzieło, był malarzem do końca swojego życia. Stroniący od udziału w oficjalnym obiegu sztuki, słabo zainteresowany sprzedażą swoich dzieł, które szczelnie zapełniały ściany jego niemałego mieszkania przy Wybrzeżu Wyspiańskiego we Wrocławiu, wciąż pozostaje artystą, którego twórczość oczekuje na gruntowniejsze zbadanie i umiejscowienie w powojennej historii sztuki polskiej. Próbę skatalogowania oraz usystematyzowania spuścizny podjęła autorka artykułu w 2008 r., kiedy to ukazał się dwujęzyczny katalog towarzyszący największej monograficznej wystawie artysty. W Muzeum Architektury zaprezentowano wówczas ponad 150 dzieł pochodzących z różnych okresów jego twórczości. Pokaz potwierdził nowatorstwo oraz niesztampowość prac Poźniaka, którego obrazy zachwycają po dziś dzień zarówno laików, jak i krytyków sztuki współczesnej. Należy wspomnieć, że w kwartalniku „Quart” pojawił się już tekst o tym malarzu. Cenne informacje na temat jego działalności artystycznej zawarł w artykule zamieszczonym na jego łamach Ryszard Hołownia. Tekst – powstały niezależnie od wystawy – został opublikowany w tym samym czasie: *Marian Poźniak – stary mistrz malarstwa*¹.



¹R. Hołownia, *Marian Poźniak – stary mistrz malarstwa*, „Quart” 2008, nr 2(8).

Początek

Poźniak był artystą z powołania, artystą uczciwym. Od najmłodszych lat, wrażliwy na piękno otaczającego świata, przejawiał zainteresowanie wszelkimi możliwymi sposobami uwieczniania tegoż piękna, czy to na płaszczyźnie kartki, skrawku tektury, czy na płótnie. W wieku dziecięcym z pasją rysował karykatury szkolnych kolegów, później próbował wiernie oddać wdzięczność rysów twarzy swoich sióstr. Z czasem na skrupulatnie zapełnianych kartkach pojawiły się notowane szkicowo zbiorowe sceny rodzajowe, opisujące językiem form i kolorów codzienność życia ludzi z najbliższego otoczenia. Trwało osvajanie świata dokonujące się w malarskim geście, rysunkowej notacji. Ten etap intensywnego beztróskiego poznawania świata na kilka lat przerwała wojna.

Przyszły artysta malarz został zwerbowany do partyzantki. W wolnych chwilach tworzył wówczas akwarele, portretował. Efekty pracy były obiecujące. Wtedy zrodziła się myśl, aby po wojnie kształcić się w tym kierunku. Tuż po zakończeniu działań zbrojnych Poźniak wrócił do dawania upustu swojej pasji. Malował coraz intensywniej i coraz lepiej. Od 1946 r. uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie. Po roku nauki ubiegał się o przyjęcie na ASP. Kandydatura została odrzucona, bo nie miał jeszcze zdanej matury. Rok później Poźniak, już jako student, kroczył korytarzami krakowskiej akademii.

To jeden z tych twórców, którym było dane dostrzec „świat w ziarenku piasku, w minucie nieskończoność czasu”. Był bowiem Poźniak typem wędrowca, a jego celem: iść i dziwić się światu. Oddalać dysonanse doświadczenia świata, aby objąć jego przestrzeń, objąć jego chaos porządkiem form, harmonią barw, rodzących wespół na płaszczyźnie obrazu emanację dobra.

Świat objawił się artyście w całej złożoności heteronomii zachodzących pomiędzy punktem, linią, płaszczyzną, przestrzenią, figurą i jej negatywowym otoczeniem wydobytych temperaturą uwikłanych weń światła, cieni, kolorów. Niemożność ujednoczenia wizji, świadomość obserwowanych procesów rozpadu i narodzin stały się bodźcem do tworzenia nowych reprezentacji świata, nowych konfiguracji sposobów jego jawienia się. Każda rodząca się w umyśle artysty koncepcja wynikała z zakorzenienia w osobliwie percypowanej rzeczywistości ulegającej w procesie twórczym malarskiej transpozycji. Tak powstawały obrazy.

Zobaczyć kolorem

Zanim Poźniak zdecydował się na własną drogę twórczą, podążał śladami swoich akademickich mistrzów, z których największym dla niego i jednocześnie najmniej wówczas rozumianym był Eugeniusz Eibisch. Jako młody adept sztuki długo nie pojmował obrazów mistrza uwiedzionego kolorem i stylistykami właściwymi artystom

z kręgu École de Paris. Spotkał się z nim na drugim roku swoich studiów i przez niecałe dwa lata miał sposobność kontaktu z uznanym już wówczas twórcą. Jak wspominał, w trakcie zajęć niewiele można się było nauczyć. Eibisch podchodził, zazwyczaj wzruszał ramionami i w milczeniu odchodził. Ale czasem, będąc zapewne w lepszym niż zazwyczaj humorze, zapraszał studentów do swojej pracowni, gdzie pozwalał oglądać własne obrazy. Wnikliwie i ze swadą omawiał wszystkie fazy, etapy, które przeszedł każdy z nich. Opowieść była swoistą spowiedzią malarza, cechującego się wytężonym wysiłkiem widzenia koloru. Mistrza nie zainteresowało oddawanie dosłowności, nie interesowała go geometria. Całą odpowiedzialność za „prawdę” obrazu przerzucał bowiem na uprzywilejowaną przez siebie barwę.

Potrzebne były te spotkania, wizyty w pracowni mistrza. Stanowiły bowiem dla Poźniaka, wówczas młodego chłopca, otwarcie bramy do nowego widzenia świata. Od Eibischa przyszły malarz usłyszał dobitnie wypowiedzianą tezę, że w s z y s t k o w o k ó ł j e s t t y l k o i a ż k o l o r e m. Tak została w przyszłym artyście zaszczerpiona ciekawość barw, wyrażana od tego czasu w nieustannej chęci poszukiwania mieniących się ciepłem i chłodem, zespolonych w jedno płaszczyzn. To pod okiem mistrza powstały pierwsze bardziej świadome notacje kolorystyczne, pierwsze uwiecznione na płótnie próby porządkowania płaszczyzn o różnych gradacjach temperaturowych. Okazji do ćwiczeń na uczelni było wiele: niezliczone studia martwej natury ustawionej w rogu pracowni, na wyższych latach – studium postaci. Z tego okresu pozostało dziś w jego pracowni studium modelek siedzących przy stole. Chodziło o realistyczny obraz [il. 1], o dostrzeżenie sedna natury i posadowienie jej w obrazie. W tle, jak węzeł gordyjski, widniała draperia, która sama w sobie stanowiła wyzwanie dla artysty. Ale właśnie takie wyzwania Poźniak lubił najbardziej. Satysfakcję czerpał ze zmagania się z trudnościami, jakie napotykał w pracy twórczej. Malując, odczuwał przemożną chęć uporządkowania na płótnie tego, co percypowane w bezpośrednim kontakcie z obiektem.

Z czasem wśród szkolnych prac i gromadzonych w papierowym pudełku miniaturowych studiów zaczęły się pojawiać samodzielne szkice – próby ujęcia w karby feerii barw dyktowanych oczom artysty przez widziany z oddali pejzaż. Ten coraz częściej przybierał na płótnie postać różnicowanych temperaturowo płaszczyzn o zmieniających natężeniach barw prowokowanych określonym natężeniem światła. Perspektywa powietrzna i niedoskonałość oka ujednolicały obraz widziany z oddali. Na płaszczyźnie płótna ten sam efekt artysta uzyskiwał za pomocą „łamania” kolorów skrupulatnie dobranymi odcieniami ugrów (od żółtych przez ciemne i palone) oraz licznych zróżnicowanych tonalnie brązów. Takiemu ujednoliceniu uległa notacja porządkowanych na płaszczyźnie płótna barw „notowanych” gdzieś między Śnieżnymi Kotłami a Szrenicą [il. 2]. Nigdy nie mogły one jednak stłamsić siły priorytetowo traktowanego przez Poźniaka

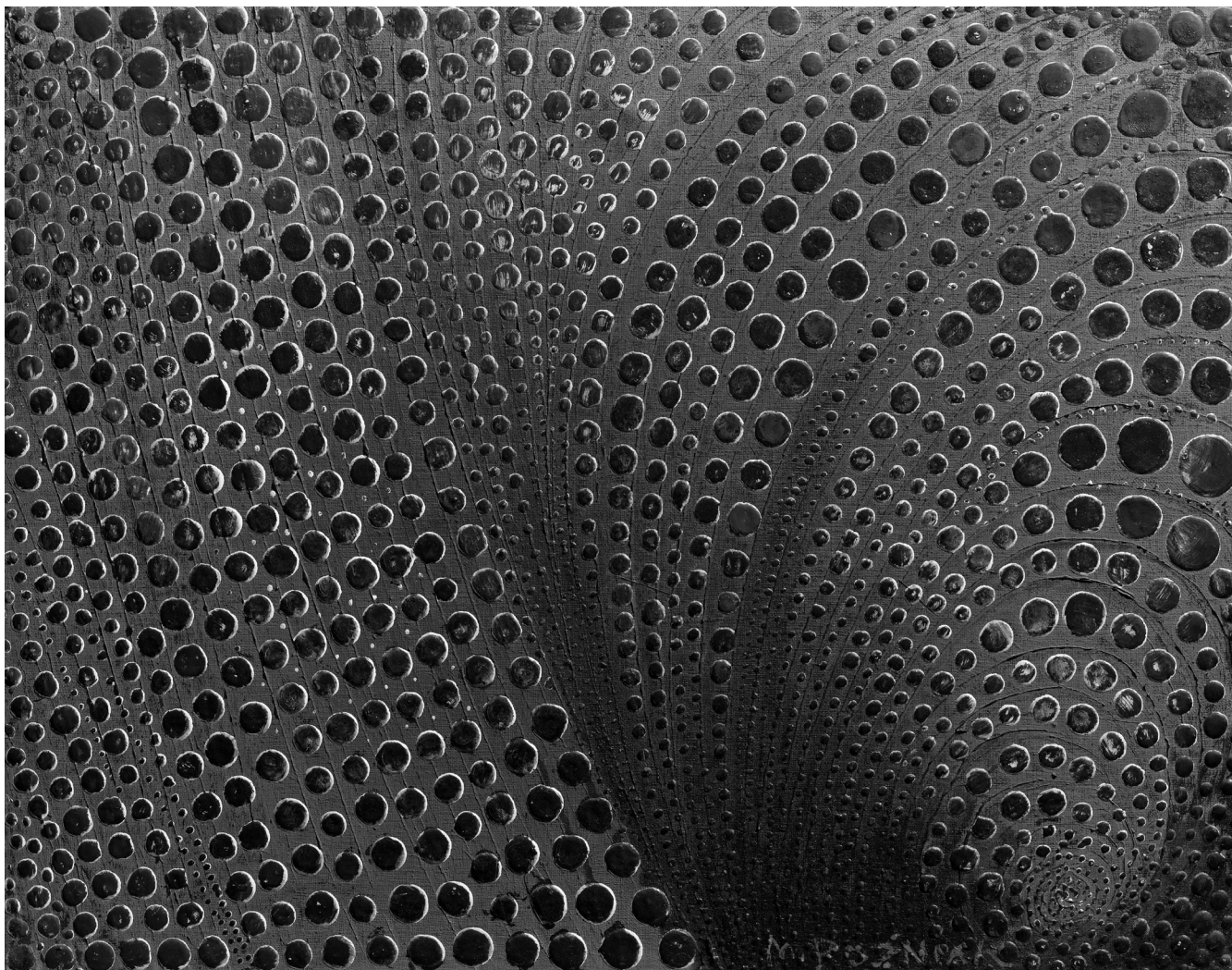
koloru. Chodziło o uzyskanie tej samej co w naturze emanacji siły, chciałoby się powiedzieć – energii koloru.

Już w trakcie studiów pejzażu artysta doszedł do przekonania, iż siły malarstwa nie stanowi obiektywnie postrzegana rzeczywistość, a pochodząca od postrzegającego rzeczywistość widzenia. W sztuce tej nie chodzi o mimesis – zasadę naśladownictwa natury (nawet jeśli to naśladownictwo jest twórcze), wierne kopiowanie jej lub dzieł mistrzów. Nieważna jest tzw. prawda rzeczywistości, a prawda jej widzenia, postrzegania – p r a w d a w i d z e n i a r z e c z y w i s t o ś c i. Zależna od wrażliwości i zdolności widzenia patrzącego narzuca ona s u b i e k t y w n e s a m o j a w i e n i e s i ę o b r a z ó w. To rodzi w artyście przekonanie o romantycznej proveniencji – wiarę w demiurgiczny pierwiastek, którego posiadanie daje mu nadzieję na uczestnictwo w kreacji odnoszącej się nie tylko do tworzenia dzieł, lecz także tworzenia świata.

Obraz ma prawo być obrazem

W trakcie studiów Poźniakowi było obce zainteresowanie abstrakcją, bo i wszelkie pokusy, jakie czyhały na młodego adepta sztuki, tłuścił on w zarodku. Przyszły artysta bardzo poważnie traktował swoje obowiązki akademickie. W sposób niezwykle świadomy podchodził do zadań, jakie wyznaczali mu profesorowie. Chciał kształcić swój warsztat, korzystać w jak największym stopniu z rad i korekt dziś bardzo dobrze znanych krakowskich mistrzów. Wśród nich znaleźli się – poza wspomnianym wyżej Eugeniuszem Eibischem – Hanna Rudzka-Cybisowa, Czesław Rzepiński, Andrzej Strumiłło, Zygmunt Radnicki, Jerzy Fedkowicz. Na korytarzach akademii Poźniak spotykał i kształcącego się wówczas na malarza Andrzeja Wajdę, i „szalonego” kontynuatora przedwojennej awangardy – Tadeusza Kantora. Nie pociągało go jednak wówczas żadne z coraz głośniejszych odkryć tzw. nowych obszarów sztuki: podszyty przedwojenną awangardą surrealizm, informel, taszyzm czy abstrakcja.

Dopiero po zdobyciu szlifów warsztatowych, ukoronowanych dyplomem, Poźniak rozpoczął własne poszukiwania. Należy jednak zaznaczyć, że pewna teza, znacząca dla kierunku jego dalszej drogi twórczej, dźwięczała mu w głowie od czasu studiów: „obraz ma prawo być sobą”. Zważywszy na znane z historii sztuki wypowiedzi artystów chociaż o wiek młodszych od Poźniaka, konstatacja taka nie była wielkim odkryciem. Refleksja nad autonomią obrazu malarskiego posiada co najmniej modernistyczny rodowód, jednak w Polsce drugiej połowy lat 50. miała znaczenie szczególne. Nie chodziło tylko o autonomię płaszczyzny pokrytej farbami – nabrzmiewała wola walki o wolność spętanej socrealistyczną doktryną sztuki. Sytuacja społeczno-polityczna prowokowała do przełamywania granic. Również Poźniak był świadom, że nie ma powodu, dla którego należałoby porównywać obraz z rzeczywistością, że stanowi on odrębnym byt.

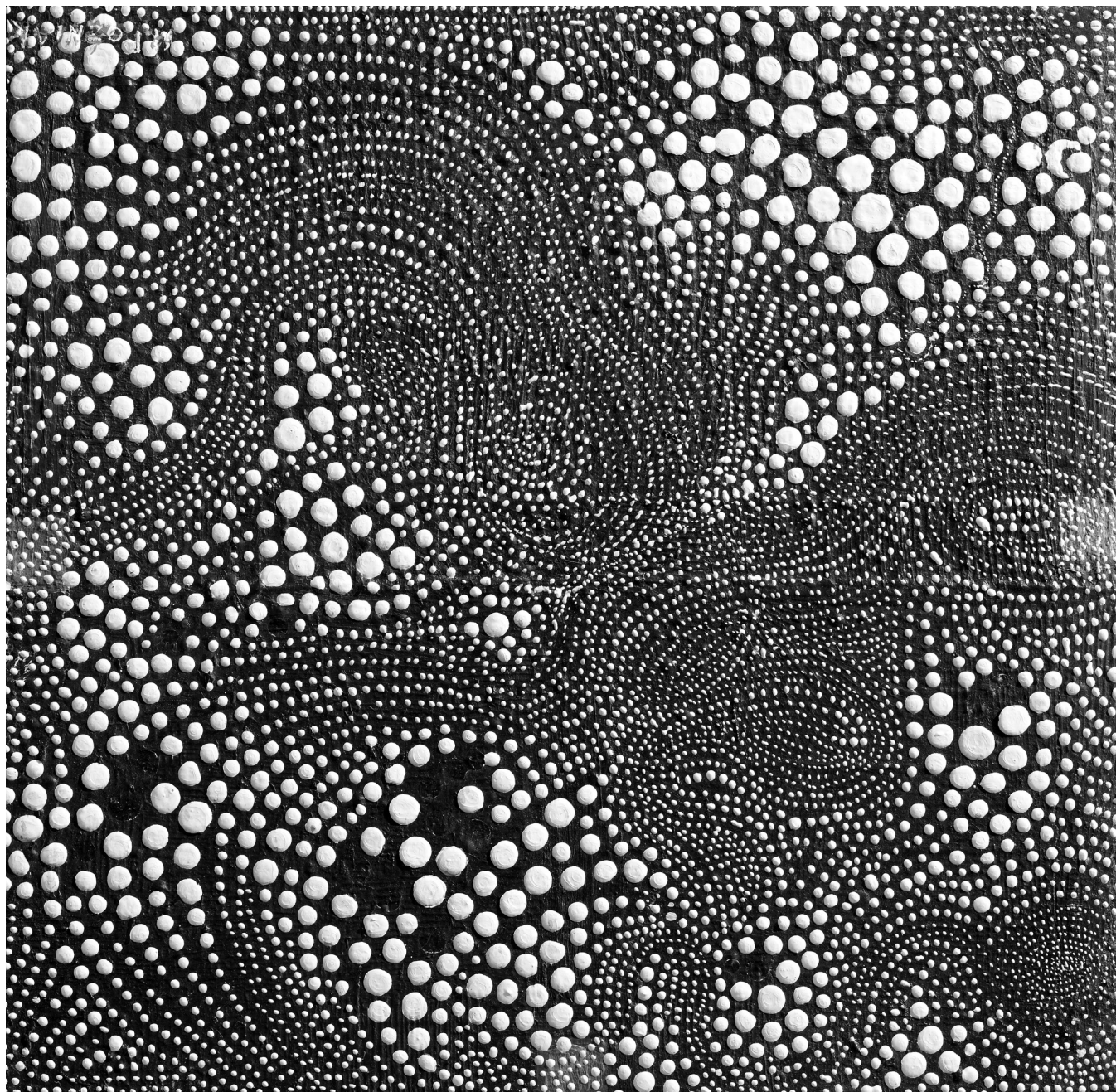


Już jako student zdawał sobie sprawę z jakiejś prawdy malarskiej przeciwstawionej prawdzie rzeczywistości. Intrygował go problem, jak z tej wiedzy skorzystać, jak wyposażyć płaszczyznę obrazu, aby stała się ona wartością bezwzględną i bezbłędną? To pytanie towarzyszyło artyście przez co najmniej kilka lat. Do momentu, który stał się początkiem nowego spojrzenia na malarstwo, na dwuwymiarową przestrzeń ograniczoną blejtrmem.

— il.2 *Płaszczyzna ziarnista*, olej na płótnie, 1978, 36 × 44,5, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

Punkt - ziarno - dot

Na przełomie lat 1961/1962, jadąc samochodem, Poźniak odkrył w świetle reflektora porządek przestrzeni wypełnionej punktami. Powstał obraz z przedstawieniem niesionych podmuchem wiatru płatków śniegu. Wnikliwa analiza zaobserwowanego zjawiska doprowadziła artystę do konkluzji, że punkt to początek Wszechświata. Naniesiony pędzlem na płaszczyznę płótna stawał się praślądem.



— il.3 *Płaszczyzna ziarnista*, olej na płótnie, 1974, 53,5 × 54,5, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

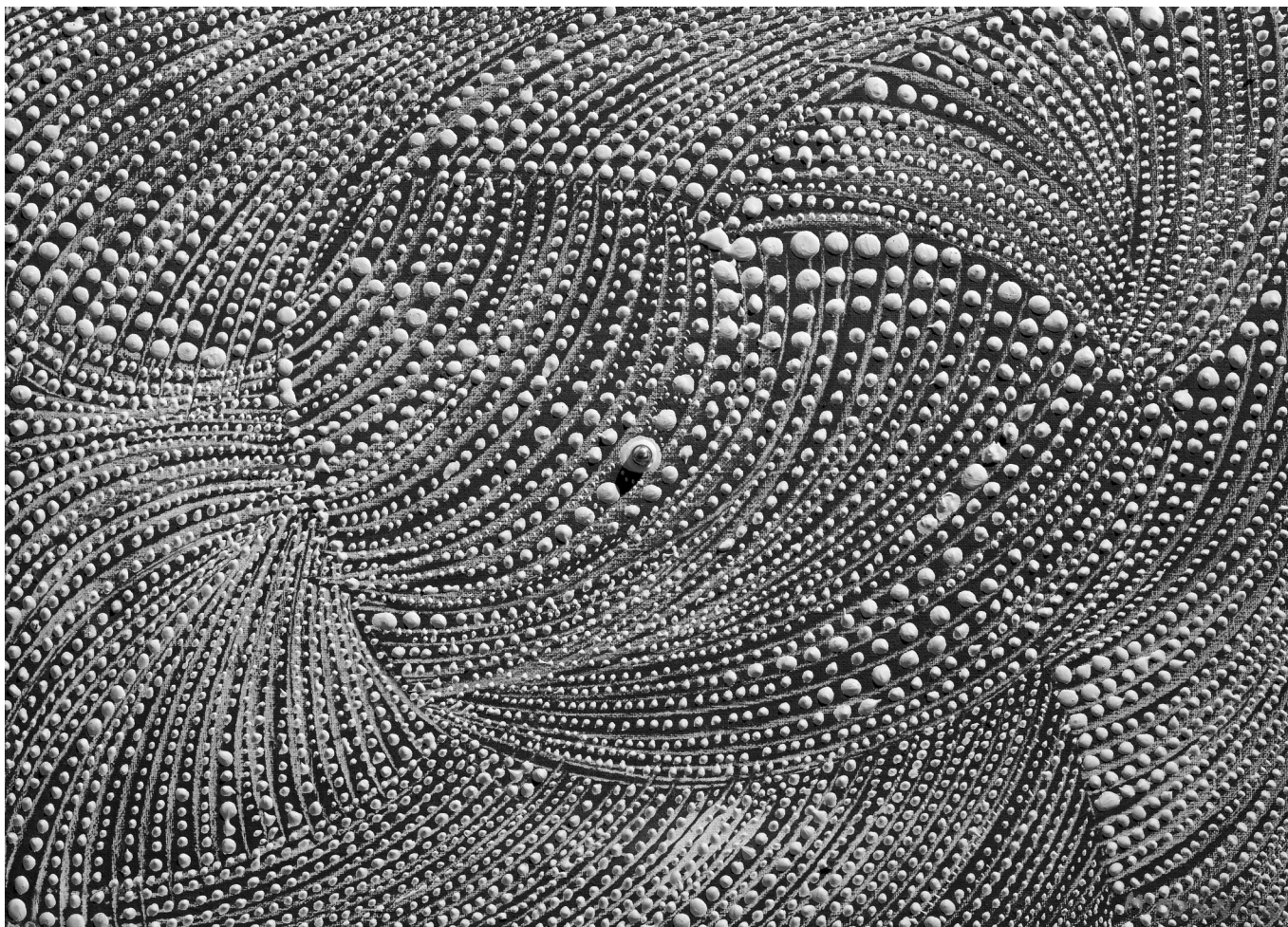
Cała natura stanowi jakiś rodzaj alfabetu, a podstawowym znakiem graficznym (literą) – jest p u n k t. Wprawiony w ruch konstytuuje on linię, która – jeśli ją poruszyć – ustanowi płaszczyznę. Poruszona zaś płaszczyzna stworzy bryłę, zaś jej ruch penetruje przestrzeń. Budujący Wszechświat punkt artysta przyjął za początek i koniec swojego malarskiego alfabetu. Stał się on dla malarza jakąś niezwykle wartościową. Świadomość pochodzenia tej wartości wynikała z głębokiej wrażliwości i religijności Poźniaka, czyniąc tym samym punkt rodzajem sacrum jako niezbywalnego elementu jakiegokolwiek malarstwa.

Po skończeniu studiów, po okresie zmagania natury warsztatowej z percypowaną rzeczywistością, artysta rozpoczął studia nad „rzeczywistością widzenia”. Te doprowadziły go do różnicującej jego podejście tezy, zmieniającej pasywną względem rzeczywistości postawę w aktywne działanie, implikujące nieustanny proces myślowych i malarskich poszukiwań/zmagania zmierzających do stworzenia nowych światów, nowych bytów. Wynikają one z obserwowanej natury, z rzeczywistości, w niej mają swoje zakorzenienie, jednak ich istota koncentruje się na pewnym symbolicznym abstrakcie odkrywanych wraz z próbą odpowiedzi na rodzące się pytania natury metafizycznej, filozoficznej, estetycznej, aksjologicznej: czym jest sztuka, czym jest malarstwo, czym jest świat, czym Absolut, jak powstaje materia, jak powstaje obraz? A ponieważ Poźniak był osobą głęboko wierzącą, są to również pytania o to, kto ma moc tworzenia, i czy Bóg Stworzyciel może udzielić człowiekowi swej demiurgicznej mocy, mocy kreowania, tak, że się ufa samemu sobie, że się wierzy, że również człowiek jest zdolny wykrzesać tę boską iskrę, która pozwala mu wciąż na nowo odnajdywać sens swojego istnienia, sens malowania, sens drogi, którą obrał, w końcu s e n s „s o b i s t o ś c i”, a więc s i e b i e.

Cała twórczość Poźniaka wynikała z wnikliwej lektury zamyślanej przezeń biblii. To biblia malarstwa, którego początek określają słowa: „na początku był punkt”. Punktowi przez szereg wieków przypisywano szczególne znaczenie. Raz był to barokowy „*punto stabile*”, pozycjonujący oko widza w jedynym miejscu, w którym mogła się objawić cała maestria wykorzystywanych od XV w. iluzyjnych perspektywicznych skrótów², raz ślad o naturze impresyjnej, zaledwie muśnięty pędzlem. Innym razem wynikały z chłodnej kalkulacji o postimpresjonistycznej proveniencji – point (pointyizm), kiedy indziej translacyjny „*dot*” (ang. ‘kropka’, czy po prostu punkt) znaczący w y j ś c i e, punkt widzenia, punkt docelowy, k r e s. Całe dziesiątki prac artysta oparł na abstrakcyjnym, zawierającym symboliczne treści p u n k c i e, ustanawiając go tym samym paradygmatem, archetypem, osią ogniskową całego dojrzałego okresu swojej twórczości. Punkt w jego filozofii jawi się jako najprostsze, najbardziej naturalne i najdalsze zarazem wspólne źródło wszystkich przekazów malarskich, wciąż na nowo powielane, rekonstruowane w każdym podjętym przezeń procesie tworzenia. Najprostszy gest, środek – dotknięcie, które zamienia biel płótna w obraz, które zanika, aż do



² Dotyczy to iluzjonistycznej odmiany malarstwa, zwłaszcza monumentalnego malarstwa ściennego, które przez mistrzowskie opracowanie różnych rodzajów perspektywy i przy stosowaniu skrótów stara się powierzchnię sklepienia i ściany przedstawić jako przestrzeń uciekającą wgłąb, zupełnie otwartą lub ograniczoną ramami architektonicznymi, często tworzącą złudzenie zatarcia granicy między architekturą malowaną a rzeczywistością. Tego typu malarstwo rozwinęło się we Włoszech od drugiej połowy XV w. (m.in. Andrer Mantegna, we Wrocławiu Andrea Pozzo – sklepienie Auli Leopoldyna na Uniwersytecie Wrocławskim).



il.4 Płaszczyzna ziarnista (Kompozycja 3), olej na płótnie, 1974, 39 x 53, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

następnego umoczenia pędzla. Punkt stanowiący nie centrum, a początek wszechrzeczy³.

Dekoracyjny charakter obrazów niepokoił, ale rozmyślania o punkcie znajdowały kolejne uzasadnienia. Dla stworzenia koncepcji punktu przydatna okazała się teoria prawybuchu – materia skupiona w punkcie, wielość światów jako punktowych bytów względem nieogarnionego Wszechświata, analogia punktu do ziarna, z którego rodzi się nowe życie, odczytanie słońca na niebie jako szczególnie znaczącego punktu (stąd liczne „doty” ze słońcem).

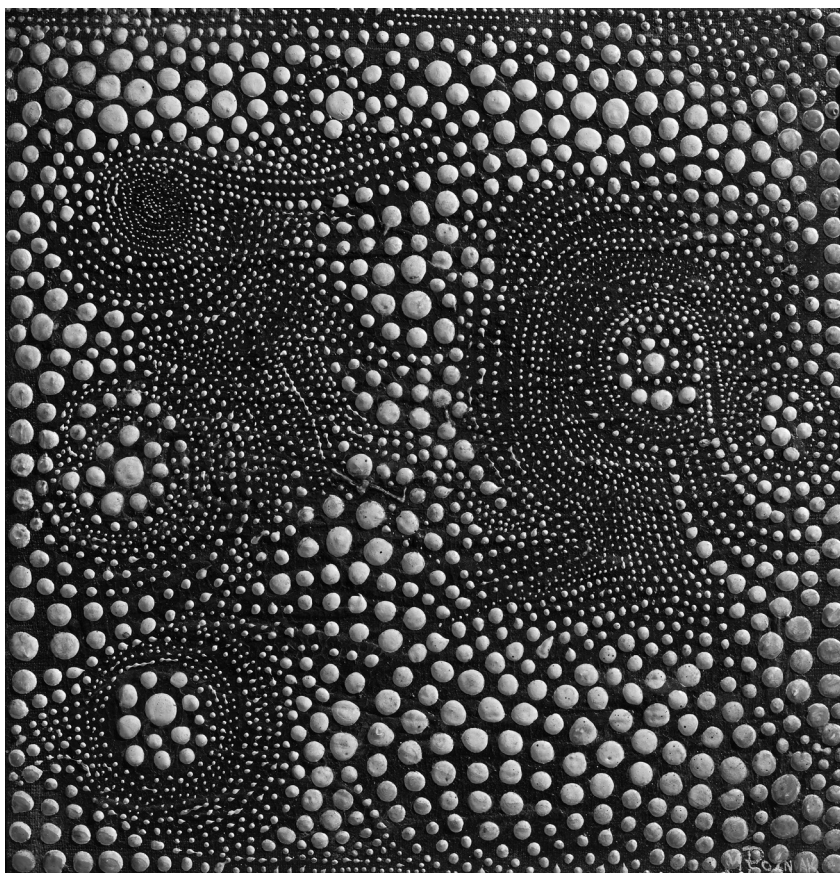
Dzięki wnikliwym analizom Poźniak odnalazł sens punktowego tropu, którym zaczął podążać w pracy malarskiej. Punkt na obrazie stawał się dla niego p r a p u n k t e m, p r a ś l a d e m. Dźwięczące w uszach słowa mistrza Eibischa: „zamieniaj to wszystko na kolor” ewoluowały do wewnętrznego imperatywu: „zamieniaj to wszystko na punkty”. Artysta zapragnął, aby jego dzieła ewokowały emanację prawybuchu. Wynikało to poniekąd z kolejnej przyjętej tezy – iż końcową emanacją obrazu jest również punkt.



³ Myślenie Poźniaka wydaje się bliskie myśleniu Mircei Eliadego. Artystę, podobnie jak rumuńskiego filozofa, frapował fenomen kultur archaicznych, hierofanii oraz archetypów, takich jak odwieczna zasada symetrii, jedność przeciwieństw, chaos i porządek czy kosmos i jednostkowo rozumiany człowiek. Wszelkie rozmyślania na temat powyższych zagadnień prowadzą malarza do punktu jako elementarnej przynajmniej początku i końca wszystkiego.

Intelektualna zabawa z punktem przerodziła się w filozofię. Poźniak porzucił zainteresowanie oficjalnym obiegiem sztuki, przestały go interesować wystawy, przeglądy, konkursy. Nic już poza myślą o punkcie nie zachwycało go tak, aby mógł się poddać temu odczuciu w sposób tak instynktowny czy intuicyjny jak w poprzednich latach. W 1968 r. powstały pierwsze „Płaszczyzny ziarniste”. Początkowo były to kręgi słońc [il. 3] znaczone fakturowo nakładaną, punktowaną brunatną farbą. Już wówczas anektowały całą płaszczyznę płótna. Jakby zgodnie z manierystyczną zasadą *horror vacui*, podobnie jak same słońca, znaczone punktowo promienie wypełniały szczelnie obraz po krawędzie blejtramu. Zniwelowana została perspektywa, tarcze słońc były dotykalne – „na wyciągnięcie naszej ręki”. Sama płaszczyzna płótna wzmacniała taktylne własności całego przedstawienia. Wydaje się, jakby była przeznaczona do kontaktu poprzez ukryte w ludzkich dłoniach receptory dotyku, ale również ciepła i zimna. Punkty trwają jak dwie zastygłe tarcze, spośród kręgów których przeziiera mieniące się złotymi odcieniami światło.

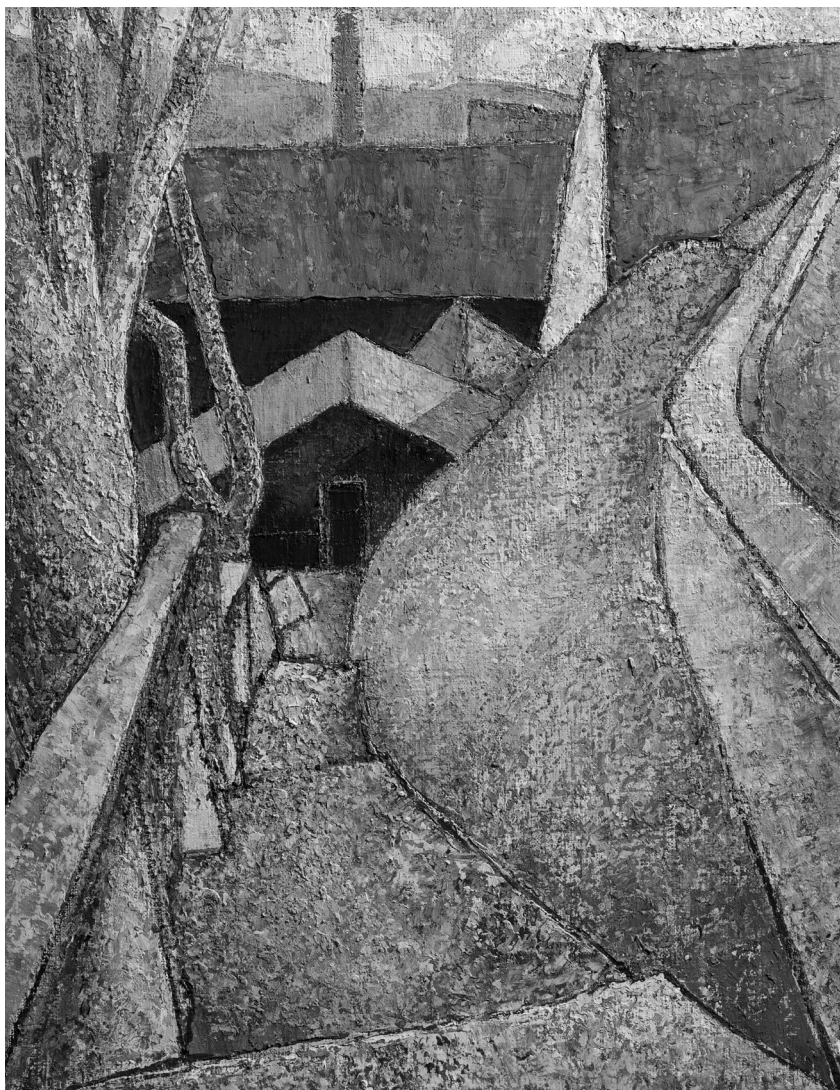
Te i inne wykorzystujące motyw kropki prace artysta nazywał „dotami”. Najwięcej powstało ich w latach 70. Raz znaczyły one meandryczny ornament tajemniczych przestrzeni [il. 4], raz przyjmowały kształt przypominający nieskończone struktury fraktali [il. 5], innym razem obrazowały chaotyczny ruch białych płatków zaobserwowanych



il. 5 Płaszczyzna ziarnista MK, olej na płótnie, 1977, 59 × 51, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki




— il.6 *Dot-I* (z cyklu „Płaszczyzny ziarniste”), olej na płótnie, 1979, 56 × 45, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki



il.7 W Żegiestowie, olej na płótnie, 1973, 81,5 × 68, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

w zadymce śnieżnej [il. 6]⁴. Tym, co w nich fascynujące, jest możliwość odkrywania wciąż na nowo ukrytych w mozaice punktów przedstawień: twarzy, sylwetek postaci, chmur, gwiazd, księżyców, słońc, całych fragmentów pejzaży, biologicznych struktur przypominających konkretne gatunki roślin i zwierząt. W procesie obserwacji każdej z prac można przeżyć przygodę, jak w tym, w którym znak nieskończoności ∞ wskazuje kierunek podążania pędzla, znaczy dukt, układający się zgodnie z rytmem podążającego za nim wzroku w charakterystyczny splot włosów kobiety. W obrazie da się odnaleźć ujęte z profilu jej popiersie. [il. 7]. Czy w przedstawieniach słońca, zagęszczenia punktów na jego tarczy, czy słońca, w którego najbardziej zewnętrznej powłoce dostrzeżemy jakby wiatr słoneczny, którego cząstki na skutek ogrzania przekroczyły tzw. prędkość ucieczki, a może układ cząstek obrazujących protuberancje i rozbłyski mogące w ułamku sekundy przyjąć temperaturę wyższą niż jądro Słońca [il. 8].

 ⁴ Ciekawe, że artysta wspominał moment powstania tego obrazu, który został namalowany tuż po śmierci 46-letniego prezydenta USA Johna F. Kennedy'ego, zastrzelonego podczas kampanii wyborczej 22 XI 1963 w Dallas w stanie Teksas przez radzieckiego szpiega Lee Harveya Oswalda.



il.8 Zamek w Sandomierzu, olej na płótnie, 1957, 73 × 110, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki



⁵ Atraktor (ang. *attract* 'przyciągać') to jedno z podstawowych pojęć używanych w teorii chaosu. Termin ten przywołuję tutaj w znaczeniu matematycznym, gdzie w analizie tzw. układów dynamicznych oznacza on zbiór (punktów) w przestrzeni, do którego w miarę upływu czasu zmierzają trajektorie rozpoczynające się w różnych obszarach tej samej przestrzeni. Układy punktów z obrazów Poźniaka przypominają właśnie takie atraktory. Najprostszym atraktorem jest uprzywilejowany przez artystę punkt, ale może nim być również zamknięta krzywa lub tzw. fraktal. W naukach ścisłych najśłynniejszym z przykładów jest trójwymiarowy atraktor Lorenza przypominający kształtem skrzydła motyla.

⁶ Fraktal (łac. *fractus* 'złamany, cząstkowy') w znaczeniu potocznym oznacza zwykle obiekt samo-podobny (tzn. taki, którego części są podobne do całości).

⁷ Używam w tym miejscu liczby mnogiej, bowiem przyjmuję, iż traktowanie dzieł w sposób zgodny z fenomenologią definiuje nowe spojrzenie na nie. W miejscu uświęconego tradycją pojedynczego sensu dzieła pojawia się sens mnogi – mnogość sensów.

Obrazy „dotowane” są jak notacja akceleracji cząstek, zapis zjawisk z nieliniowej dynamiki, termodynamiki, elektromagnetyzmu czy fizyki kwantowej. Odnotowują one rodzaj układów chaotycznych, w których pojawiają się jednak pewne bardziej wyraziste formy, analogiczne do matematycznych atraktorów⁵. Mogą one przyjąć formę najprostszą (punktu) lub struktury bardziej złożonej – włącznie z niemal fraktalną⁶. Terminy te przywołuję tutaj nie bez przyczyny, albowiem jest zarówno w myśleniu artysty, jak i w jego pracach coś z myślenia kategoriami właściwymi strukturom tego rodzaju.

Logos i semeia

Każdy obraz widziany z oddali jest punktem. Zbiór tych obrazów-punktów zajmuje daną przestrzeń, w której można wyodrębnić pewną przenicowaną przez osobę artysty prawidłowość. To on naznacza puste płótna, zyskujące w ten sposób rangę wartości naznaczonej – *significant*. Ślad pędzla znaczy obraz, ale sam w sobie również skrywa jakieś sensy lub dające się usensować wartości⁷. Dzięki temu, jako wartość oznakowana, zapisana, dzieło staje się wartością *signifié* – oznaczającą, znaczącą, bo coś uobecniającą, na coś wskazującą.

Analiza twórczości Poźniaka pozwala sformułować tezę, iż w jego obrazach obie te wartości są ściśle związane z koncepcją znaku językowego (plastycznego) skrywającego *logos* świata. Artysta jawi się tutaj jako *animal semioticum*, które ma jedno wielkie zadanie – odczytać znak, z elementu *significant* wydobyć *signifié*. Jest to zadanie, przed jakim staje twórca, ale i przed jakim zawsze staje odbiorca obcujący z jego dziełami. Następuje powtórzenie relacji.

Podobnie jak Orygenes⁸ posiadał Poźniak przeświadczenie o pewnej preegzystencji. Dla współczesnego Plotynowi filozofa była to preegzystencja dusz i wiara, że wszystko, co się dzieje, dzieje się w tajemnicach i znakach. Podobnie Poźniak przyjął tezę o preegzystencji, lecz w jego przypadku chodziło o preegzystencję pewnego odwiecznego porządku, ukrytego w znakach, w piśmie, istniejącego w świecie. Można by ten porządek utożsamić z *logosem*⁹. Wydawałoby się to zasadne, bowiem *logos* nie jest właściwy człowiekowi, nie leży w jego naturze. Nie wynika z ludzkich skłonności, a przypisać go raczej należy wciąż słabo poznanej naturze sił kosmicznych, którym człowiek, jako cząstka Wszechświata, jedynie podlega, w nich współuczestniczy. Poźniak był świadom tego faktu – stąd wiara malarza w możliwość jakiegoś rozumowego plastycznego ujęcia świata. W możliwość opisaną go za pomocą plastycznego znaku – prapunktu. Ów prapunkt jest obecny w realnym świecie, we wszelkich przejawach toczącego się w nim życia i jego braku. Punkt ma względem tych wartości charakter immanentny i transcendentny zarazem. W tym sensie dzieła malarskie Poźniaka nie są obrazami w tradycyjnym tego słowa rozumieniu¹⁰. Trudno je też nazwać pracami symbolicznymi, które wskazywałyby na inną rzecz, wartość, nie uobecniając jej zarazem. Bliższe są znakom w znaczeniu *semeia*, uobecniającym rzeczywistość inną niż one same. Uobecnienie to ma charakter realny choć sama rzeczywistość uobecniania jest niewidzialna i tajemnicza. Więcej: można powiedzieć, że u Poźniaka obrazy-znaki nabierają szczególnego charakteru. Są swego rodzaju *sacrum signum*, bo skrywają w sobie aspekt religijności, głębokiej wiary artysty w Boga.

U Poźniaka cała natura to znak, cała percypowana rzeczywistość to alfabet, gdzie linia i punkt tworzą cały Wszechświat. Artysta wierzy, że każdy człowiek, również więc on sam, posiada własny klucz do odczytywania znaków, bez względu na to, czy to wiara, rozum, czy doświadczenie. Poźniak jest przekonany, że umiejętność odczytywania znaków subiektywnie, po swojemu, może stanowić o sposobności prowadzenia dyskursu najważniejszego dla człowieka, dla jego życia.

Walka Dawida z Goliatem

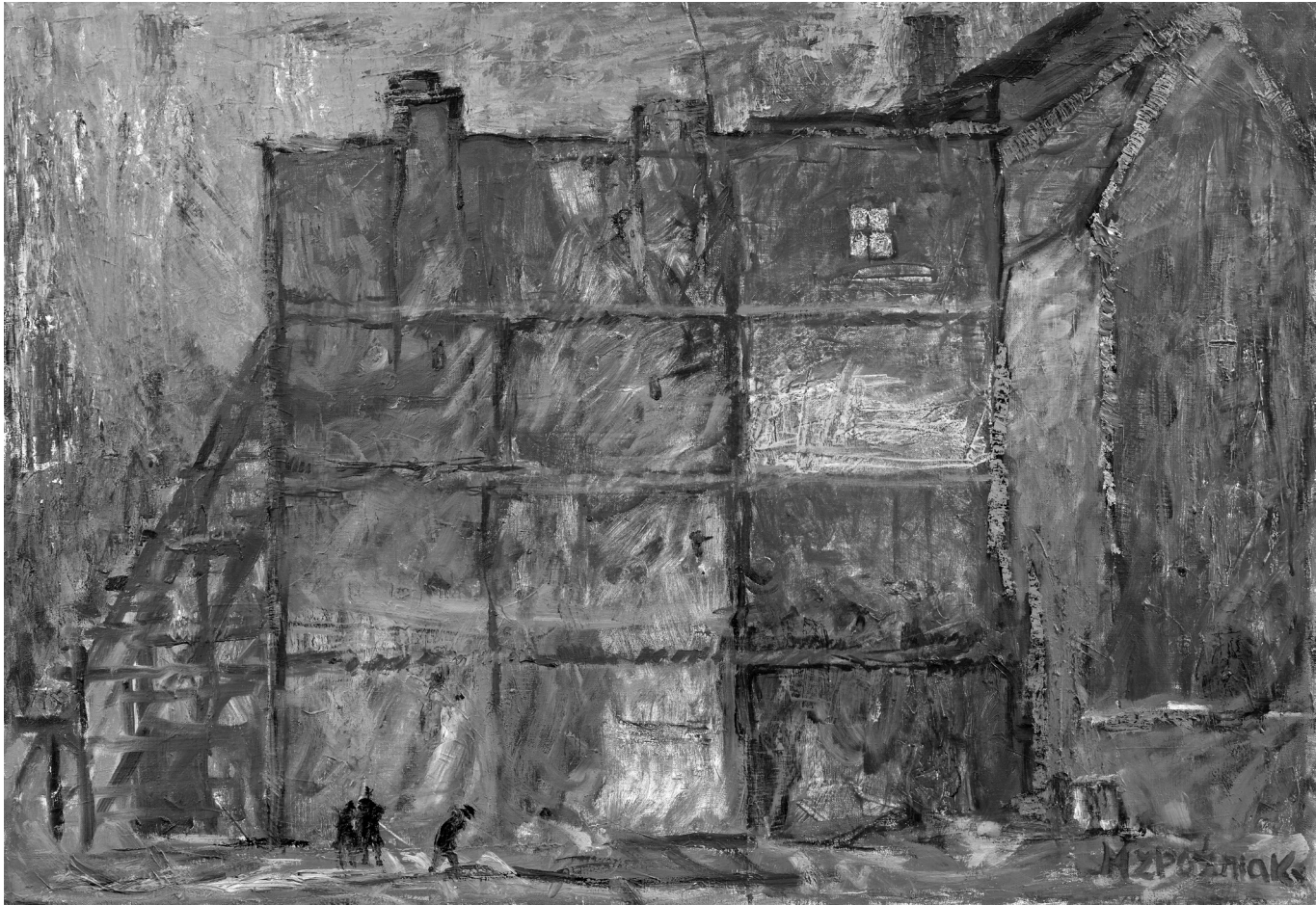
Odrębnym problemem, który nurtował artystę, była próba oddania napięcia towarzyszącego zmaganiom dwóch chyba najbardziej istotnych w dzisiejszym świecie partnerów i przeciwników zarazem – natury i cywilizacji. Na obrazie [il. 9] zostało uchwycone podstępne



⁸ Orygenes (gr. Ὀριγένης, Origenes) – filozof i teolog żyjący ok. 186–254 roku.

⁹ Do filozofii pojęcie to wprowadził Heraklit z Efezu.

¹⁰ Obraz (*eikon*) oznacza byt odbijający jedną rzecz w drugiej na zasadzie umowności, pewnych podobieństw lub alegorii.



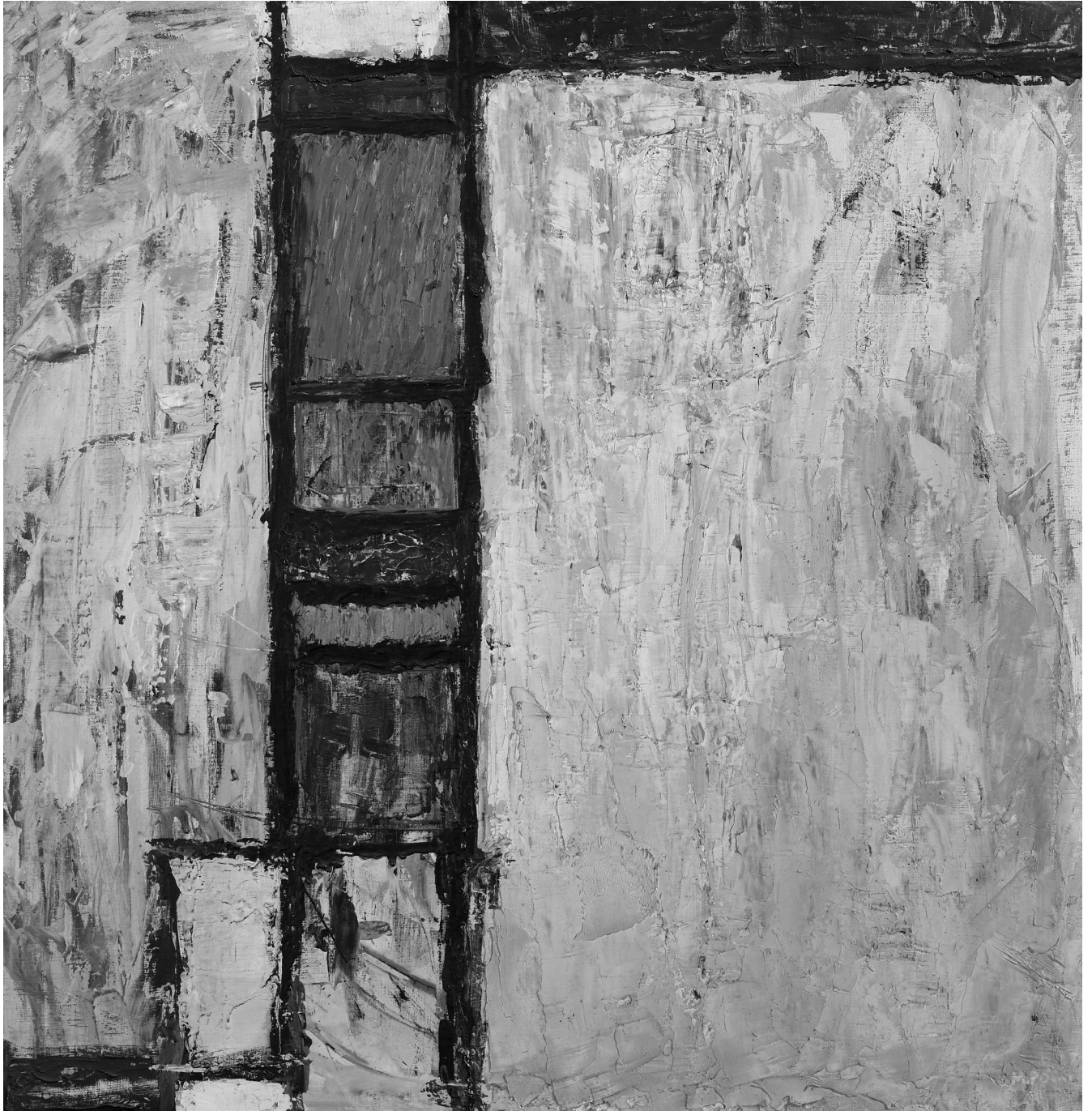
il.9 *Domy we Wrocławiu*, olej na płótnie, 1952/1953, 68 × 96, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

wnikanie cywilizacji w przestrzeń natury. Świetną ilustracją tej sytuacji dostrzegł twórca w linii odgraniczającej chodnik od skrawka zieleni. Całe napięcie skumulowało się w ujętej z zabiegiem perspektywy linii, stanowiącej pas graniczny pól obu podmiotów występujących w roli antagonistów. Konflikt powierzchni, walka o hegemonię w naturze i w obrazie. Być może temat taki jest związany, nawet jeśli w sposób podświadomy, z ideą zrównoważonego rozwoju¹¹ jako alternatywną drogą rozwoju współczesnego człowieka. Już w latach 60. głośne stały się hasła zbudowania nowej cywilizacji w celu uniknięcia wszelkich zagrożeń dla dalszej egzystencji człowieka. Wtedy utworzył się proekologiczny front, o którym Poźniak musiał słyszeć. Dekadę później została sformułowana koncepcja ekorozwoju, akcentująca zachłanność cywilizacji, głównie przemysłu względem terenów zielonych. Niewątpliwie wszystkie te zrodzone na obcym gruncie idee silnie wpływały na artystów zza żelaznej kurtyny.

Poźniak w swojej pracy nie formułował dezyderatów, raczej uzmysławiał problem. Człowiek i natura stanowią jedność, tworzą coś, co można by za socjologami nazwać socjosferą stanowiącą część ogólniejszej względem niej biosfery. W tym sensie nie wolno skrawka



¹¹ Idea zrównoważonego rozwoju została ostatecznie sformułowana w 1987 roku.



il. 10 *Przejście między domami*, olej na płótnie, 1960, 61,5 × 59, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

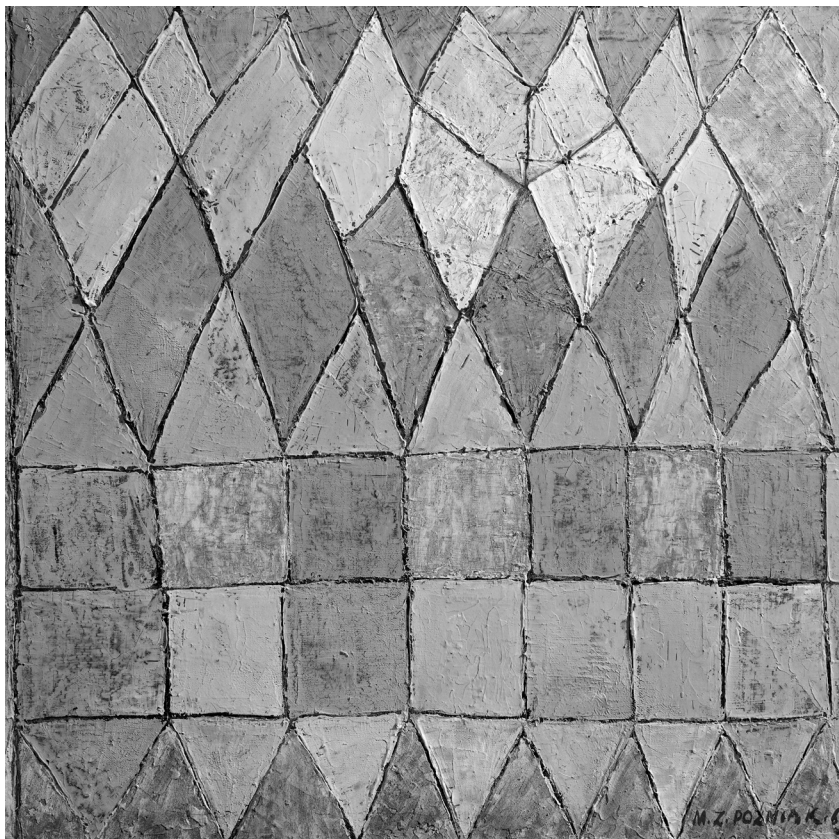
il.11 *Otwarta furтка*, olej na płótnie,
1961, 64 × 65, własność prywatna.
Fot. M. Łanowiecki



zieleni i zabudowanego płytami chodnika rozpatrywać w kategorii opozycji. To holistyczne podejście Poźniaka do rzeczywistości jest w pracy wyczuwalne. Została też zachowana wyjątkowość człowieka – myśl. Polega ona na świadomości bycia immanentnym elementem kosmicznego ekosystemu i wynikającego stąd moralnego, refleksyjnego stosunku do niej. Właściwa człowiekowi zdolność myślenia, wyrażania myśli staje się fundamentalnym wyróżnikiem lepszego człowieka. Poźniak ufał, że *metanoia* – zmiana, przekroczenie tego, co jest *differentia specifica* człowieka – tkwi w jego zdolności do myślenia.

***Differentia specifica* – myśl**

Traktując wiedzę jako relację myśli do tego, co nas otacza, co percypowane, można wysnuć wniosek, iż świat konstytuuje się w ludzkiej świadomości jako korelat wiedzy. Model wykorzystujący kognitywne zdolności człowieka, utożsamiony ze sposobem naszego świadomego bycia w świecie, nie jest wszak jedyny. Ulega on bowiem znaczącej modyfikacji, gdy do głosu dopuścimy zarówno pozaracjonalną intuicję, jak i ludyczny aspekt wnikliwych poszukiwań fascynata. Okazuje się więc wówczas, że wiedza to nie czynnik determinujący możliwość



il.12 *Miasteczko*, olej na płótnie, 1965, 63 × 65, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

otwierania czy czytania świata. Wystarcza wiara we własną myśl, zdolność refleksyjnego trwania „w drodze”.

Znakiem myśli obrał Poźniak figurę o szczególnych własnościach – kwadrat [il. 10]. Może wykorzystał go, nawiązując tym samym do idei kwadratu magicznego¹² – zagadki, łamigłówki niemającej żadnego zastosowania w życiu ani nauce, która była już znana starożytnym Chińczykom i Hindusom¹³.

Wykorzystywany przez Poźniaka kwadrat jest odpowiednikiem myślenia, które dla artysty stanowi nieodzowny element procesu twórczego. Symbolizuje on też formę obrazu – jego najprostszego, najbardziej podstawowego i elementarnego kształtu: blejtramu i naciągniętego nań płótna – początek nowego autonomicznego bytu. Wyraża ideę zakodowania informacji sformułowanej przez człowieka w nie pochodzącej od niego abstrakcyjnej formie. Człowiek nie jest autorem tej formy, pochodzi ona z natury. Dążenie człowieka do zamknięcia myśli w abstrakcie staje się tedy współbieżne z dążeniem natury do życia.

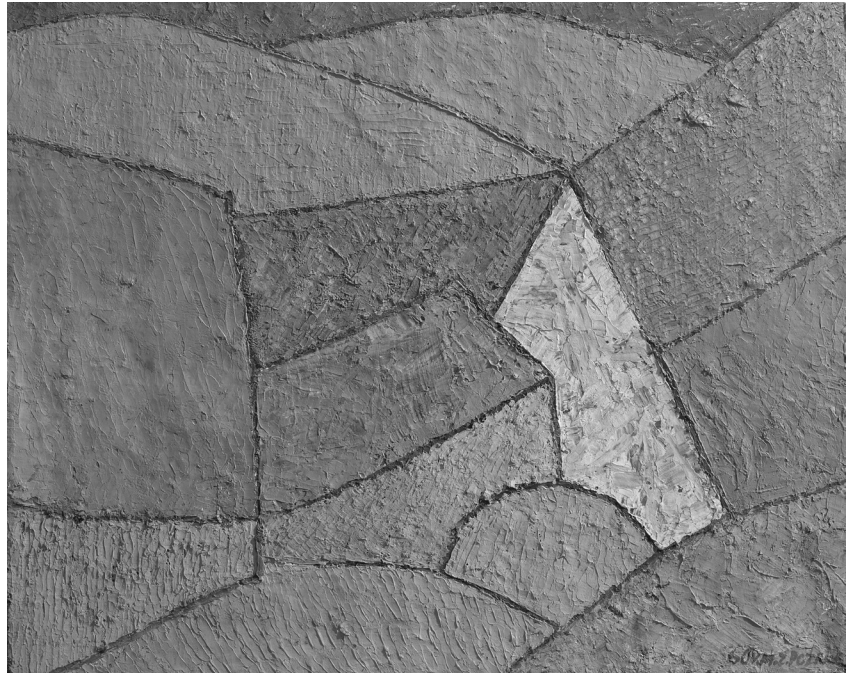
Kwadraty z obrazów artysty wskazują na implicytnie w nich zawarty tajemniczy byt, są jak puzderka skrywające myśl ludzką zawieszoną w continuum przestrzeni. Gdzieś w niej, według Poźniaka, istnieje myśl doskonała, zrodzona przez doskonały umysł – Absolut.



¹² Układ liczb składający się z n wierszy i n kolumn ($n > 2$), w którą wpisano n^2 różnych liczb naturalnych w ten sposób, że suma liczb w każdym wierszu, w każdej kolumnie i w każdej przekątnej jest taka sama.

¹³ Warto dodać, że do ich popularności w naszej kulturze przyczynił się kwadrat magiczny, który odnajdujemy na słynnym miedziorycie *Melancholia I* Albrechta Dürera. Niemiecki malarz i grafik nieprzypadkowo w dwu wewnętrznych kratkach ostatniego wiersza przedstawił obok siebie liczby 15 i 14, składające się na datę powstania grafiki – 1514 rok.

il.13 *Góry Sowie*, olej na płótnie,
1960, 60 × 77, własność prywatna.
Fot. M. Łanowiecki



Synteza widzianego – ku jedni płaszczyzny obrazu



¹⁴ Artyści ci w 1957 r. utworzyli działającą we Wrocławiu Grupę X.

Wystawa w warszawskim Arsenale w 1955 r. była pierwszą po okresie obowiązywania doktryny socrealizmu w sztuce prezentacją prac wyzwolonych z jej wędzideł. Odwilżowy oddech historii musieli poczuć wszyscy, którzy tworzyli w tamtych latach. Możliwość wyjścia poza ściśle określone granice realizmu dawała szansę na rozpoczęcie penetracji nowych obszarów sztuki, bez względu na dotychczasowe stylistyczne preferencje artystów. Realnie dostępny obraz rzeczywistości, mieniący się siermiężnym nastrojem, społecznym tematem i mnóstwem detali ulegał w oczach twórców sublimacji. Kolor i forma wróciły do łask, zapowiadając wielki pochód syntetyzmu w malarstwie, z czasem zręcznie przekształconego w liryczny strukturalizm przez takich artystów, jak Alfons Mazurkiewicz, Józef Hałas, Małgorzata Grabowska czy Krzesława Maliszewska¹⁴.

W 1957 r. Poźniak namalował *Zamek w Sandomierzu* [il. 11]. W porównaniu z powstałym jeszcze w pierwszej połowie lat 50. obrazem ogarniętych pożarem *Domów we Wrocławiu* [il. 12] objęciu granicą uległ kolor, przypisany teraz ściśle wydzielonym partiom pozostającym w pełnym pokrewieństwie kolorystycznym z sąsiadującymi płaszczyznami, jednak wyraźnie przez swój stan skupienia akcentującym porządek wydzielonych płaszczyzn. Z ciepłej tonacji kolorów budujących pejzaż w partii nieba wyłaniają się zimne bryły zamku i kościoła. Spłaszczeniu uległa iluzoryczna głębia przedstawienia, w którym wyraźnie jesteśmy w stanie rozróżnić trzy perspektywiczne plany. Jest to pierwszy obraz artysty zapowiadający w jego pracach kierunek syntetyzmu i redukcjonizmu.



il. 14 *Kompozycja z wejściem*, olej na płótnie, 1991, 80 × 70, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki



— il.15 *Kompozycja biała*, olej na płótnie, 1995, 73 × 55, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

W procesie syntezy dematerializacji uległa forma sięgającego XV w. zespołu kamieniczek Jasia i Małgosi z Wrocławia, namalowanych w 1960 roku. Z tego samego okresu pochodzą kolejne prace o wyraźnie syntetyzującym wydźwięku. Uzyskują one niemal status abstrakcji, dzięki dobitniej wypowiedzianej na płótnie syntezie koloru i zgeometryzowanemu porządkowi form. Niełatwo wszak odczytać z tych obrazów ukryte przedstawienia: *Przejścia między domami* [il. 13] czy tytułowej *Otwartej furtki* [il. 14].

Najlepszym i może w sensie malarskim najdoskonalej oddającym intencje artysty przykładem przekształcenia w kierunku uproszczenia jest obraz *Góry Sowie* z 1960 roku. Fakturalnie potraktowana płaszczyzna, wyzbyta jakichkolwiek gradientów kompozycyjnych czy kolorystycznych, skrywa jakby zszyte igłą fragmenty płaszczyzn, wśród których rozpoznajemy znaczone liniami kalenic dachy, trójkątne szczyty zabudowań tonących pośród okalających je gór. Niemal materialny wąski pas nieba znaczony paryskim błękitem ledwie mający ponad wierzchołkami łagodnych linii szczytów, pomagając w odnalezieniu tzw. tematu w obrazie. Jest to pierwsza praca artysty, w której takiej nobilitacji uległ szary kolor, pojawiający się w jego dziełach już kilka lat wcześniej, ale nigdy do tej pory niepoddany aż takiej tonalnej gradacji.

Zawężeniu i ujednoczeniu uległa paleta barwna. Gasząca temperaturę i nasycenie koloru domieszka zbrunatnionej szarości dała na płaszczyźnie płótna efekt wyciszenia barw, jednak niepozbawiający przezierających zeń fioletoów, zieleni, brązów czy granatów, subtelnie różnicujących kolorystykę znaczonych linią form. Autor uzyskał dzięki temu wrażenie j e d n i p ł a s z c z y z n y, w której właśnie owa p ł a s z c z y z n o w o ś ć, żeby nie powiedzieć: p ł a s k o ś ć, staje się wartością nadrzędną. Efekt jest bliski malarstwu all over skontaminowanemu z unistycznym, pozbawionemu szczególnego rodzaju przywilejów w jakimkolwiek fragmencie płótna. Nie sposób nie zauważyć w tym miejscu pokrewieństwa postrzegania obrazu z koncepcją Władysława Strzemińskiego. Leżąca u podstaw zasada pełnej jednorodności dzieła – respektująca autonomię obrazu rozumianego jako płaski czworobok wydzielony ograniczającymi go ramami, eliminacja wszelkich elementów służących dynamizacji przedstawienia, budowania napięć, kontrastów – została najprawdopodobniej za pośrednictwem poprzez opublikowaną pośmiertnie w 1958 r. książkę *Teoria widzenia*, napisaną przez związanego z łódzkim środowiskiem artystę w latach 1948–1949.

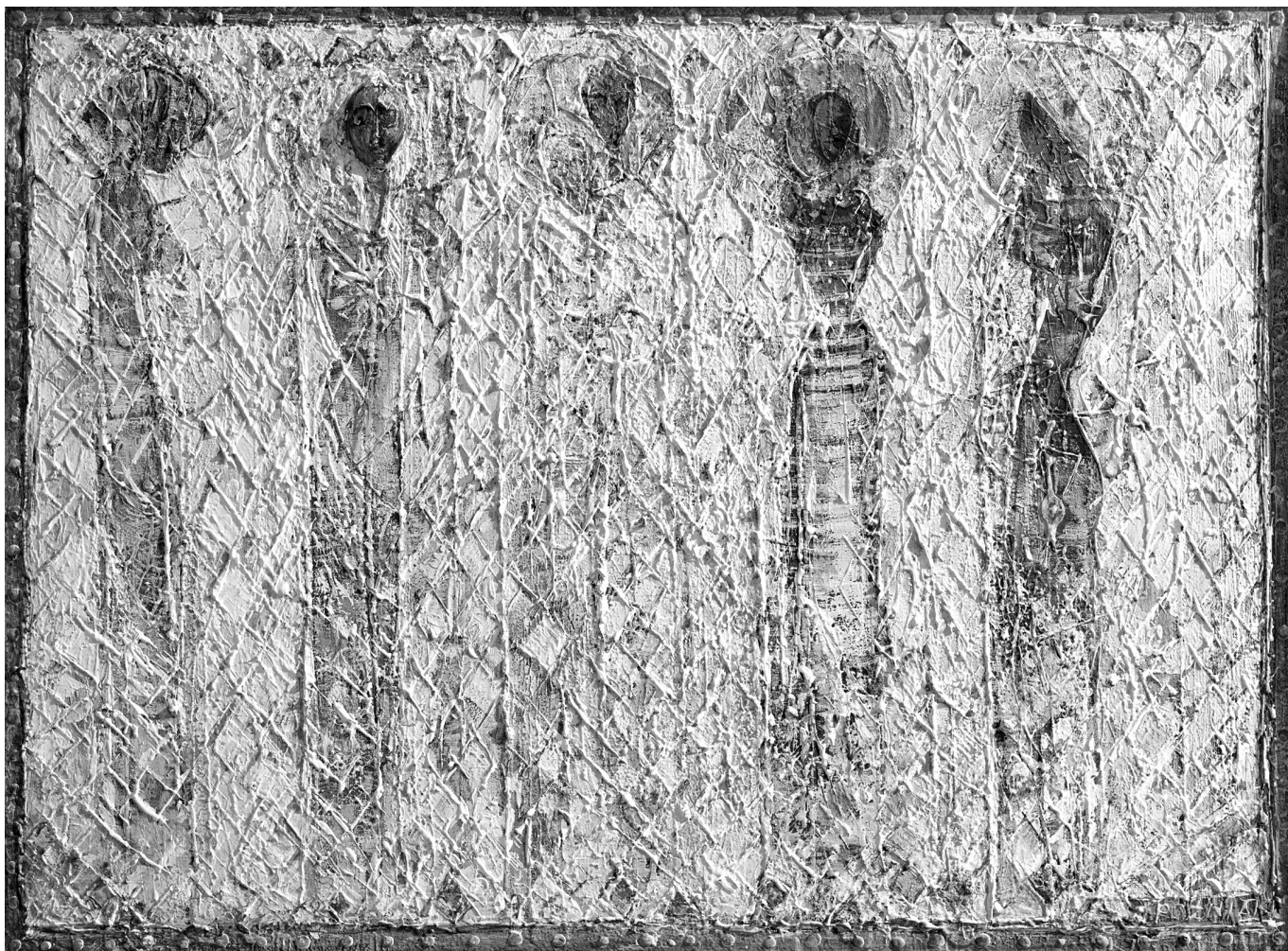
Pojawienie się tej publikacji wywarło duży wpływ na kształtowanie się awangardowych odłamów sztuki polskiej całej drugiej połowy XX wieku. Z głoszonego z jej kart nowatorskiego podejścia do sztuki skorzystało wówczas wielu artystów. Należał do nich najprawdopodobniej również Poźniak.



il.16 *Obraz z postaciami*, olej na płótnie, 1969, 54 × 71,5, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

Sacrum

Tak rzadko mamy szansę spotykać artystów tworzących obrazy o tematyce sakralnej... Penetrowanie obszaru *sacrum* wiąże się dziś z ryzykiem posądzenia o doktrynerstwo zasadom, które już dawno przestały kogokolwiek przejmować, nie mówiąc o obowiązkach ich respektowania. Wiara przyjmuje dziś coraz bardziej lakoniczne formy. Poźniakowi jakby nie po drodze było z obserwowaną tendencją. Głęboko religijny przez cały okres swojej twórczości wracał i wracał do malarstwa o tematyce religijnej. Jego obrazy zapełniają anielskie chóry, rozmodlone świątki, miejsca kultu religijnego – katedry [il. 15], mające w układach kwadratowych i prostokątnych struktur monstrancje [il. 16], same Hostie. Przypominają czasem fryzy świątyń średniowiecznych, czasem przedstawienia miniatur znanych z ksiąg iluminatorskich. Innym razem wyraźnie odwołują się do malarstwa ikonicznego. Na wzór średniowiecznych i nowożytnych sakramen-



il. 17 *Kompozycja - Opowieść o kobiecie*, olej na płótnie, 1996, 81 × 112, własność prywatna. Fot. M. Łanowiecki

taliów, ornamentyki manierystycznych retabulów, ciasno zazwyczaj stłoczone formy na obrazach, tu i ówdzie zdobione malarskimi klejnotami (np. kaboszonami), są swoistą *biblia pauperum* Poźniaka. Zawiera się w nich i głęboko przeżyta historia śmierci siostry Aliny [il. 17], i majestat Absolutu, i epifania doznań pochodzących z codzienności życia artysty [il. 18]. Dosadność i zmysłowość niektórych przedstawień burzy jednoznaczność przekazu. Miesza sferę *sacrum* z *profanum*.

Zakończenie

Poźniak nigdy nie realizował strategii skodyfikowanej w jakimś określonym malarskim stylu. Obraz zawsze był przez niego traktowany jako wehikuł dla śladów uchwyconej relacji między światem myśli i ludzi. W tym sensie, można powiedzieć, proces twórczy

Poźniaka rozpoczął się nie z momentem haptycznego poznawania świata, a z chwilą koncentracji na zamknięciu myśli o nim, na określeniu dostrzeżonego k r e s u r z e c z y w i s t o ś c i (jej istoty), który w tym samym czasie staje się p o c z ą t k i e m nowego bytu – autonomicznego o b r a z u. Artysta nie żywił zainteresowania do-
 rażnością rzeczywistości. To uczucie kazało mu sięgać po techniki eksperymentatorskie, które pozwoliły na kreowanie obrazów o formie rozbitej, fragmentarycznej. Tylko takie podejście do tworzenia jest gwarantem „bycia w drodze”. Określa ono formułę stanowiącą o niemożności przyzwyczajania się do czegokolwiek i niekończącą się ucieczkę od tego, co już było, co już utrwalone, zastygłe w dotknięciu pędzla. Tylko taka postawa nie pozwala na odebranie wolności twórczenia. Poźniak jawi się jako nomada, który odkrył w sobie pamięć przodków dającą mu siłę ucieczki poza stabilny układ, oficjalny porządek sztuki. Warto zauważyć, że tego typu podróż nie jest tożsama z kontestacją świata. Wręcz przeciwnie – dzięki niej malarz, artysta uzyskuje płynną tożsamość. Tworząc – uwalnia się od siebie i od tożsamości skonstruowanej przez oczekiwania innych. Zwyczajnie „robi swoje”.

Bibliografia / References

1. *Grupa Wrocławska* [kat. wystawy], Wrocław 1970.
2. *Grupa Wrocławska. Malarstwo, grafika, rzeźba* [kat. wystawy], Wrocław 1972.
3. *Le groupe de Wrocław. Geppert, Gołkowska, Hałas, Jurkiewicz, Poźniak, Rosołowicz, Szpakowska-Kujawska* [kat. wystawy], Paris 1967.
4. *Malarstwo. Wrocław* [kat. wystawy], Wrocław–Nowy Sącz 1976.
5. *Marian Poźniak. Malarstwo* [kat. wystawy], Wrocław 1976.
6. *Marian Poźniak. Malarstwo* [kat. wystawy], Wrocław 1987.
7. *Marian Poźniak. Malarstwo. Płaszczyzny ziarniste* [kat. wystawy], Wrocław 1990.
8. *Płaszczyzna a przestrzeń. Od uizji do konkretności* [kat. wystawy], Wrocław 1995.
9. *Środowisko wrocławskie. Malarstwo, grafika, ceramika, szkło* [kat. wystawy], Wrocław 1980.
10. *Świat malarzkiej metafory* [kat. wystawy], Wrocław 1970.
11. *Wystawa malarstwa Mariana Poźniaka* [kat. wystawy], Wrocław 1975.
12. *Wystawa malarstwa, rysunku Mariana Poźniaka* [kat. wystawy], Wrocław 1957.

Słowa kluczowe / Keywords

koloryzm, prapunkt, Orygenes, kwadrat, *metanoia*, *sacrum*, *profanum* /
 Colourism, pre-point, Origen, square, *metanoia*, *sacrum*, *profanum*

dr Sylwia Świsłocka-Karwot

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się badaniem sztuki XX i XXI w. ze szczególnym uwzględnieniem właściwych jej obszarowi heteronomii oraz uwikłań krytycznych, społecznych, politycznych i ekonomicznych. W obszarze jej zainteresowań znajduje się również metakrytyka oraz estetyka XX i XXI wieku. Autorka książki *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy* (Wrocław 2016) – obszernego opracowania dziejów powojennej sztuki wrocławskiej i tworzącego się tutaj środowiska artystycznego.

Summary

SYLWIA SWISŁOCKA-KARWOT (University of Wrocław) / "I thought red was too brash". A memory of Marian Poźniak

In the following paper the author takes a systematic and descriptive approach to the oeuvre of Marian Poźniak, an outstanding painter, a former longstanding scholar at The Wrocław University of Science and Technology, a member of Wrocław Group which gathered the most excellent personalities of Wrocław art. He seemed to stand aside the conceptual tendencies vivid after the mid 1960s. The artist remained a painter till the very last days of his life. He was a groundbreaking, original artist whose art was admired by both laypeople and contemporary art critics. Marian Poźniak never followed a strategy codified in a certain style of painting. He always treated a picture as a vehicle for traces left behind relations between a world of ideas and a world of people. Therefore it may be said that Marian Poźniak's creative process used to begin not at the moment of haptic recognition of the world but at the moment of concentrating the reflections on the world, of defining the e n d o f r e a l i t y (its essence), which becomes at the very same moment the b e g i n n i n g of a new being – an autonomous p a i n t i n g. The artist is not interested in temporality of the reality. This feeling forced him to apply experimental techniques. These techniques allowed him to create paintings of disintegrated and fragmented form. Only such approach to a creative process guarantees the state "of being on the way". It defines a formula of being incapable of getting used to anything, and an endless escape from what already was, what had been captured in a brush's touch. Only this attitude prevents from depriving of freedom. Marian Poźniak appears to be a nomad who discovered within himself a memory of ancestors, which gave him strength to escape beyond a stabile system, and an official art order. It is worth mentioning that this sort of journey does not equal resistance to the world. Just on the contrary, thanks to this resistance, the artist has gained his fluid identity. By creating he liberates himself from himself and also from the identity constructed by the others' expactations. He simply "does his job".