

il. 1 Marian Poźniak, *Kompozycja złota* z cyklu *Płaszczyzna ziarnista*, 1983, fot. R. Hołownia



# Marian Poźniak

## – stary mistrz malarstwa

Ryszard Hołownia

W styczniu 1994 r. jeden z obrazów Mariana Poźniaka, wybrany przez prezydenta Wrocławia jako dar władz miasta dla papieża Jana Pawła II w związku z audiencją oficjalnej delegacji w Watykanie, został zatrzymany przez włoskich celników, ponieważ uznano go „za zabytkowy i bardzo cenny”<sup>1</sup>. To zdarzenie – paradoksalny dowód uznania wysokiej wartości artystycznych dzieła sztuki – było okazją do satysfakcji dla dzisiejszego Ministra Kultury, Sztuki i Dziedzictwa Narodowego. Współczesnemu artyście takie świadectwo mogło dać jednak zarówno powody do dumy, jak i zadumy. Do przemysłów skłania trudny wybór między postawą twórczą z dążeniem do nowatorstwa a usposobieniem artystycznym z zamiłowaniem do tradycjonalizmu warsztatowego. Preferuje ono bowiem na pozór staroświecki typ malarstwa – obraz sztalugowy i anachroniczną technikę olejną, kultywowane już od wieków.

Dzieło ofiarowane papieżowi jest reprezentatywne dla twórczości Poźniaka. Obraz *Wspomnienie* mógł uchodzić za stary z powodu cech stylistycznych i kompozycji izokefalicznej w typie ikony. Symbolika ośmiu odrealnionych postaci i wzajemnych relacji bliskich sobie figur, objętych prostokątem obrazu, była ważna dla autora ze względów osobistych i uczuciowych. Forma poddana archaizacji i hieratyzacji ujawniła niewymierną „drogocенność” tego poświęconego rodzinie, w zamyśle bardzo prywatnego obrazu, oraz „przeszłość”, która stanowi główny składnik jego utajonych treści.

### Geneza malarstwa

Poźniak to interesująca osobowość i wybitna indywidualność twórcza. Wyróżnia go odrębność oryginalnych dokonań i własny, rozpoznawalny styl. Należy „do tych artystów, którzy konsekwentnie i nie zważając na dokonujące się wokół przemiany w sztuce, są wierni swemu indywidualnemu odczuciu świata wyrażonemu na płaszczyźnie obrazu”<sup>2</sup>. „Obce są mu nagłe przemiany i perturbacje sztuki awangardowej, obojętne nowe techniki i ich wartości

### Marian Zygmunt Poźniak

urodził się 14.10.1928 r. w Tłumaczu w d. województwie stanisławowskim. W latach 1936–1945 przebywał w Wilnie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa (1947–1952), gdzie uzyskał dyplom w 1953 r. Od 1953 r. pracował w Katedrze Rysunku, Malarstwa i Rzeźby Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Wrocławskiej. W latach 1980–1987 był kierownikiem Zakładu Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, a od 1994 do 2003 r. kierował Katedrą Rysunku, Malarstwa i Rzeźby Wydziału Architektury PWr. W 1991 r. otrzymał tytuł profesora. W 1953 r. został członkiem ZPAP Okręgu Wrocławskiego. Od 1962 r. należy do Szkoły Wrocławskiej (późniejszej Grupy Wrocławskiej). Od 1957 r. wzięł udział w blisko 200 wystawach indywidualnych i zbiorowych oraz jest laureatem wielu nagród. Został odznaczony m.in. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem Komisji Edukacji Narodowej i Krzyżem Armii Krajowej.



<sup>1</sup> „Dopiero wstawiennictwo przedstawicieli Watykanu spowodowało, że po trzech dniach” ten i drugi zatrzymany obraz (autorstwa M. Żelechower–Aleksion) został wydany ze składu celnego; wywiad z Bogdanem Zdrojewskim, **T. Emerling, Wrocław mój widzę ogromny. W roli gospodarza**, „Wieczór Wrocławia”, 21(7381), 31.1.1994, s. 1 i 6.

<sup>2</sup> **A. Sarnowicz, Malarstwo Mariana Poźniaka**, katalog wystawy BWA Wrocław 1979 [b.n.s.].

ekspresyjne. Jest malarzem pracującym tradycyjnie, szpachlą lub pędzlem”<sup>3</sup>. *Maluję obrazy, ponieważ czuję szacunek dla obrazu i twórczości zamkniętej w dziele dokonanym. Wyrostem w czasie, gdy malarstwo było jeszcze czymś niezwykłym – dla mnie takim zostało*<sup>4</sup>. Podczas studiów w Krakowie Poźniak zetknął się z autorytetami w malarstwie, m.in. Eugeniuszem Eibischem i Czesławem Rzepińskim, którzy reprezentowali wpływy środowiska paryskiego. Muzeum wyobraźni artysty uległo przeobrażeniu po 1956 r. Wstrząsem było odkrycie nowoczesnych tendencji w sztuce, dotąd mało znanych w Polsce i różnych od tradycji propagowanych przez profesorów na Akademii. Naruszyło to fundament z metody odtwórczej, realistycznego malowania na bazie rysunku i perspektywy zbieżnej. Przemiany sztuki na Zachodzie podważyły zaufanie do wskazywanych przez poprzedników kierunków artystycznych oraz spowodowały odrzucenie konserwatywnych schematów i zmianę orientacji artystycznej. Poszerzenie świadomości plastycznej o nowe zjawiska w sztuce współczesnej<sup>5</sup> skłoniło malarza do samodzielnych poszukiwań w oparciu o własny artyzm i do podążania indywidualną drogą rozwoju osobowości twórczej ku pełnej dojrzałości w okresie ponad 40 lat aktywności.

*Malarstwo pociąga mnie też dlatego, że tak wielu ludzi dotąd się nim zajmowało, tak trudno przebić się przez mnogość ich dokonań, rodzących tym większe ograniczenia, tak trudno znaleźć coś nowego, odrzucić balast tego, co było dotąd – ale ten trud właśnie przyciąga, jeżeli dokonano się wyboru tej dyscypliny sztuki*<sup>6</sup>. Geneza malarstwa Poźniaka wyrasta z tradycji koloru, lecz jest zakorzeniona bardziej w historii kolorystów niż w nurcie koloryzmu. Sięga także do rozmaitych źródeł zainteresowań materią malarską. Uznano ją, obok maestrii warsztatowej, za specjalność tego malarza i kilku innych, którzy tak jak on na początku lat 60. XX wieku weszli w skład grupy Szkoła Wrocławska. W rezultacie przesilenia w sztuce, jakie wiązało się z rozrostem ikonosfery, artysta doszedł do przekonania, że *musi rozprawić się z kolorami, istotą malarstwa*. Ponowne oswoadzania się z okowów tradycji i konformizmu pociągnęło za sobą zawężenie palety i inne samoograniczenia w podejściu do malowania.

Wśród konwencji stylowych od realizmu i iluzji do konkretności Poźniak obrał kierunek między abstrakcją a figuracją, by unikając dosłowności, poprzez malarstwo szukać kontaktu z nadprzyrodzonym. Artysta odrzuca praktyczny cel malarstwa, twierdząc, że *sztuka zaczyna się tam, gdzie kończy się funkcja*. Bliskie mu są natomiast idealny cel i wzniosła rola sztuki, mające zbliżyć do sfer metafizyki oraz wyrażać to, co ponadczasowe. Dzieło sztuki staje się wówczas znakiem, który może uobecnić transcendentne. Malarz zwraca się ku prymarnym pokładom kultury plastycznej. Czerpie też z dorobku sztuki europejskiej okresu po obrazoburstwie, nawiązując do formuł kompozycyjnych znanych ze średniowiecza i kręgu wschodniego chrześcijaństwa. Zdobycze renesansu i ich konsekwencje w epoce nowożytnej traktuje z rezerwą. Nie dokonał wyboru między racjonalizmem i spirytualizmem, ale nie jest w stanie uniknąć tego dylematu typowego dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Poszukując elementarnych form i środków wyrazu, nie posuwa się do skrajności kierunków programowych – wyrozumowanych, jak neoplastycyzm czy antyskojarzeniowych, jak unizm. Z szerokiego nurtu abstrakcji strukturalnej



<sup>3</sup> M. Hermannsdorfer, *Interpretacje*, Olsztyn 1988, notatka 44. 1971 [b.n.s.].

<sup>4</sup> Z wypowiedzi Poźniaka, za: A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2]. Cytaty z wypowiedzi artysty zaznaczono w dalszej części tekstu kursywą.

<sup>5</sup> Trudna do przecenienia okazała się funkcja poznawcza wystaw sztuki (np. malarzy hiszpańskich) i rola reprodukcji dzieł malarstwa.

<sup>6</sup> Z wypowiedzi Poźniaka, za: A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

ralnej wyławia pojedyncze składniki, głównie fakturalne. Odrzuca zaś surowość, czysty formalizm i demistyfikację malarstwa, a także konceptualizm. Artystę interesują proste gesty malarskie, pierwotne znaki plastyczne i podstawowe podziały na płaszczyźnie w aspekcie kompleksowego ładu kompozycji oraz zawarty w nich potencjał wyobraźniowy, transponowany w obrazy. Wynika on z bogactwa jednostkowej spostrzegawczości i skojarzeniowości oraz ze zgromadzonych w kulturze zbiorowych pokładów symboli. Malarz kumuluje znaki o funkcji ikonicznej, symbolicznej i dystynktywnej. Doskonali składnię zindywidualizowanego słownictwa plastycznego, tworząc idiomy jako wyróżniki własnego stylu. Poźniak podkreśla „dwuwarstwowość swych obrazów: jednakową ważność treści, które obraz sobą wnosi, i formy”<sup>7</sup> oraz dwoistość obrazu i percepcji. W otoczeniu odbiorcy występuje fizycznie odczuwana powierzchnia fakturalno-tworzywowa malowidła, o cechach taktylnych i przedmiotowych, a w polu widzenia jawi mu się nierealna, światłocieniowo-barwna przestrzeń wizyjna obrazu, możliwa do penetracji wzrokiem i oczyma wyobraźni. Artysta wyposaża dzieło sztuki w zadowalającą estetycznie, formalno-kompozycyjną warstwę wyglądu płaszczyzny zaaranżowanej plastycznie, z jednoczesnym pogłębieniem wyrazowym i treściowym struktury przedstawiającej obrazu. Jej wieloznaczność umożliwia wielorakie konkretyzacje nie w pełni ewidentnego świata przedstawionego.

Poźniak w podstawowej dla niego kwestii – wglądu w naturę rzeczy – woli plastyczne wyobrażenia od wysłowienia treści programowych czy teorii. Ontologiczny status obrazu nie jest dla niego ważniejszy od pytań o pochodzenie świata. Zgodnie z własnymi predyspozycjami i przekonaniami tworzy obrazy potrzebne świadomości. Ich niezbędność usprawiedliwiono przed wiekami, twierdząc, że jedynie za pomocą wyobrażeń cielesnych można uprzytomnić i przyswoić umysłowi to, co abstrakcyjne. Malarstwo Poźniaka jest rozpięte pomiędzy subiektywnym uzmysłowieniem tego, co zewnętrzne a uzewnętrznieniem tego, co indywidualnie wyobrażone. *Obraz jest więc pomostem umożliwiającym fizyczne oglądanie (oczyma człowieka) wyobrażonej przez jego umysł przestrzeni*<sup>8</sup>. Jednocześnie malarz nie wyrzeka się nowatorstwa, gdy kontynuuje dziedzictwo tej sztuki, która wymaga „fantazji i rękoczynu, aby wynajdywać rzeczy niewidzialne, kryjące się pod wyglądem prawdziwych, i utrzymywać je ręką tak, by udowodnić, że to, czego nie ma – istnieje”<sup>9</sup>. Artysta, przywołując przesłanie, by uczynić widzialnym niewidzialne, dostrzega w sztuce możliwości przekraczania ziemskiej oczywistości. W malarstwie, o bogatej metaforyce, dąży do symbolu oraz przybliżenia absolutu bardziej poprzez emanację niż *mimesis*. Jeśli pragnie coś odbić – to prawzór, który stara się uchwycić w formach wyobraźniowych i unaocznić, lecz bez demonstracji.

Struktury wizualne obrazów sugerują świat niewidzialny, ukryty pod powierzchnią w niedookreśloności form, rozświetleniach barw i prześwitach przestrzeni malarskiej. Odpowiadają temu wrażenia wielu odbiorców, którym pewne urzekające ich dzieła Poźniaka kojarzą się ze sferą sacrum. Sprzyjają temu efekty światłocieniowe, hieratyczna figuratywność czy frontalność. Symbolika motywów przewodnich, specyficzny zasób środków wyrazu oraz swoistość nośnych znaczeniowo form – niejako archetypicznych, rudymenarnych, reliktowych<sup>10</sup> czy z pozoru bizantyńskich lub gotyckich, skłania widzów



<sup>7</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyt. 2].

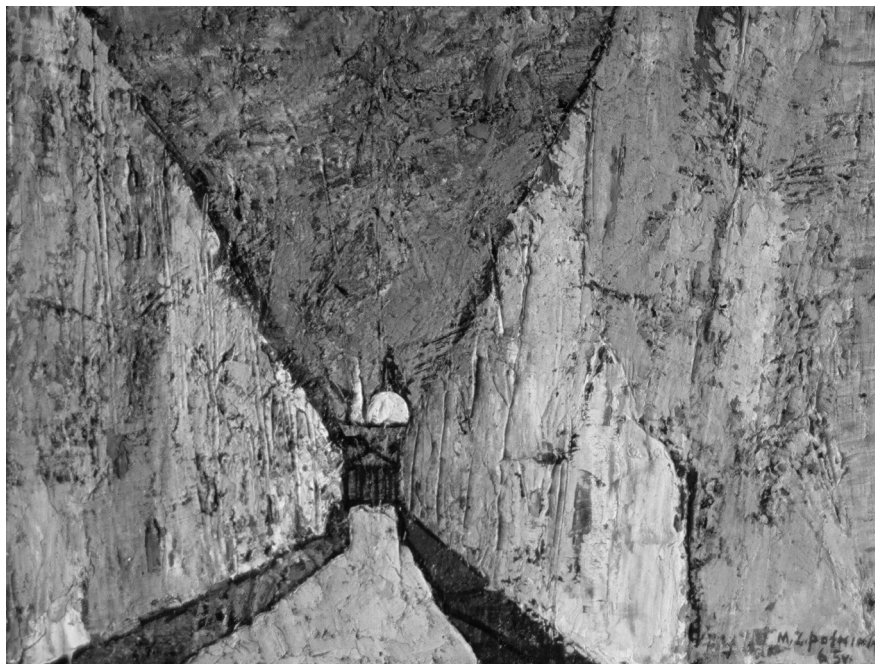
<sup>8</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna i przestrzeń w obrazie (od iluzji do konkretności)*, [w:] *Płaszczyzna i przestrzeń. Od iluzji do konkretności*, Wrocław 1995, s.20–23, tu: 20.

<sup>9</sup> Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, za: J. Białoostocki (oprac.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978, s. 321–337, tu: 321–322.

<sup>10</sup> Poźniak już w trakcie studiów i ćwiczeń z rysunku wolał rysować megality i wnętrza romańskie niż barokową architekturę kościelną, mimo – skądinąd silnych emocjonalnie – związków z bliskim mu Wilnem, miastem baroku.



il. 2 Marian Poźniak, *Uliczka w Paryżu*, 1965, fot. R. Hołownia



do dostrzegania w tych obrazach oprócz walorów artystycznych i estetycznych również wartości ponadestetycznych.

### Cykle obrazów

Twórczość Poźniaka rozwija się w ramach głównej dziedziny poszukiwań ujętych w kilku cyklach obrazów oraz towarzyszącego im chwilowego odcho-  
dzenia dla nabrania dystansu do twórczych fascynacji. Pogłębienie refleksji i odmiana doświadczeń artystycznych zachodzi na polu uprawiania kilku gatunków malarstwa. Należą do nich liczne pejzaże, bardzo rzadko wykonywane portrety oraz inne obrazy o motywach figuralnych, na ogół nieprzeznaczone do publicznej prezentacji. Poszczególne obrazy, niekiedy sprowadzane do kompozycji *lepiej rozwiązanej* lub eksperymentu, uzyskują różny status. Jest w nich miejsce dla postawy poznawczej, jak również gry i żartu. *Popelniając* czasem przedmioty artystyczne, autor zastrzega sobie w nich prawo do „niepowagi” i „rozkiełznania umysłu”. Malarz nie zawsze datuje i tytułuje swoje prace. Obrazy głównego nurtu zainteresowań, zazwyczaj określane mianem *Kompozycji*, niekiedy uzyskują symboliczne tytuły (np. *Zetknięcie* 1966, *Szukanie znaku* 1968, *Kwadrat magiczny* 1969, *Istnienie* 1974, *Wątpliwość* 1977, *Niesprawdzone* 1977, *Na ziemi* 1979, *Narodziny świata*). Autor nadaje nazwy cyklom dzieł, które łączy pokrewna formuła kompozycyjna lub tematyka (np. *Fresk z postaciami*, *Ikony*, *Znaki*), nie zaś seryjność wykonania. Szczególne znaczenie mają trzy cykle: wczesny, który można określić jako „Kwadraty”, *Cykl Starosądecki* oraz *Płaszczyzny Ziarniste*.

Udane realizacje w zakresie malarstwa figuralnego i umiejętność malowania obrazów dobrze przyjmowanych przez publiczność nie powstrzymywała Poźniaka od prób artystycznych związanych z nowym ryzykiem odbioru. Jako

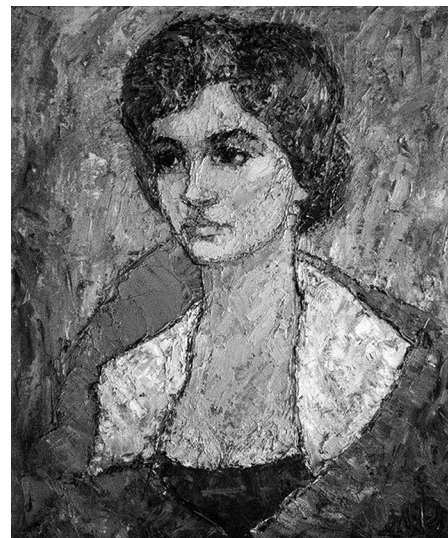
artysta różny od wytwórcy doskonalącego rzemiosło, mimo że nie wyczerpał potencjalnych możliwości cieszącego się uznaniem *Cyklu Starosądeckiego*, w latach 70. XX w. przeniósł akcent na kolejny cykl *Płaszczyzn Ziarnistych*. W tej domenie malarz z końcem lat osiemdziesiątych przystąpił do syntezy dotychczasowych osiągnięć i z początku ostatniej dekady XX w. stworzył jedne z największych w swoim dorobku malarskim, znakomite dzieła. W struktury późnych obrazów włączone zostały ulubione moduły i motywy: kwadraty, romby, łuki, koła, promienistości i kropki, wraz z ich pierwiastkami znaczeniowymi odniesionymi do transformacji materii przez zarzewie ducha.

„Kwadrat – to przyjęty przez artystę symbol myśli ludzkiej, a jednocześnie znak plastyczny”<sup>11</sup>. „To jakby klucz, pociągający patrzącego za myślą malarza do wnętrza kompozycji”<sup>12</sup>. Kwadrat jest fundamentem zgeometryzowanego szkieletu kompozycyjnego, ważnym motywem i nośnikiem treści wielu obrazów Poźniaka. Malarz wydobywa go z bezprzedmiotowości, kojarzonej z tą formą jako podstawowym elementem suprematyzmu i czyni z niego odskocznnię dla wyobraźni. Dążąc do przeniknięcia znaczeniowego sensu kwadratu, nasycy obrazy jego bogatą symboliką (stabilność, trwałość, doskonałość, wszechświat stworzony, materialność, rzeczywistość ziemiska, przestrzeń, miara, porządek, ograniczenie, zatrzymanie się, prawda). W obrazach o formach narastających, współśrodkowych kwadratów z przylegającym małym kwadracikiem malarz afirmuje istnienie, z wpisaniem w nie życiem i trwaniem istot ludzkich.

W „Kwadratach” malarz na osnowie geometrii płaszczyzny za pomocą podziałów, koloru i faktury wykreśla przestrzeń obrazu, pokonując płaskość kompozycji. Przeciwny problem rozwiązuje w pejzażach i drugim wielkim cyklu. W *Cyklu Starosądeckim* dokonuje transpozycji form przestrzennych i brylowości w dwuwymiar obrazu. Przeprowadza rozbiór zewnętrznych i wewnętrznych przestrzeni architektonicznych na płaszczyzny stycznych figur geometrycznych. Wielościanny zastępuje wielobokami. Szereguje i strefuje skubizowane motywy, redukując plany. Znosi odczucie masy i ciężenia. Obrazy tego cyklu utrwalają także reminiscencje architektury, rynku i uliczek Starego Sącza oraz klimat i malowniczość dawnych układów przestrzennych małych miast, a także atmosferę zaułków i starych wnętrz. Malarz zamienia też wolumeny wylugowanych figur i cielesność przeistaczanych postaci na jakości malarskie tchnące duchowością. Wyłania je również z tradycji ikonograficznej. Przedstawienia smukłych, żłobionych sylwetek, przypominające kształtem zapalone świece, zakomponowane są w układach rzędowych i spiętrzonych, na podobieństwo tryptyków ołtarzowych lub ikonostasów, ogniskujących aurę miejsc kultu.

### Płaszczyzny ziarniste

Z myślą o początkach komunikacji międzyludzkiej i powszechności przekazu Poźniak akcentuje ważność nawiązania pierwszego kontaktu (poza-werbalnego i bardziej czuciowego niż wzrokowego), energii zetknięcia oraz śladu odcisniętego w świecie zewnętrznym. Poszukiwanie przyczyny doprowadziło go do punktu rozumianego jako ziarno – kielkujące, rodzące życie – oraz jako kropka – czyli pierwotny ślad dotknięcia, który warunkuje



il. 3 Marian Poźniak, *Portret Janiny H.*, ok. 1965, fot. R. Hołownia

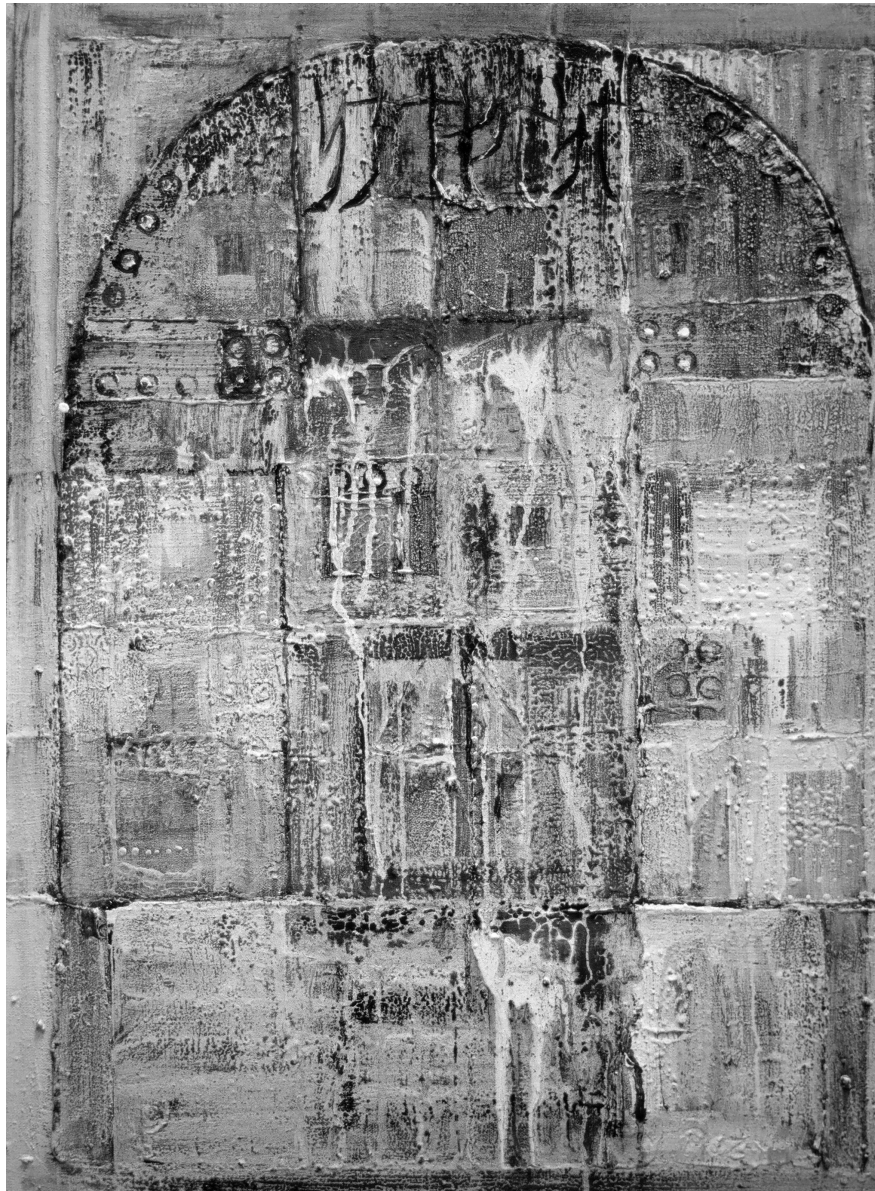


<sup>11</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>12</sup> M. Korytowska, *Malarstwo Mariana Poźniaka*, Odra, 5(183)/1976, s. 109–110, tu: 109.



il. 4 Marian Poźniak, *Kompozycja*,  
ok. 1970, fot. R. Hołownia



je zarówno każdą inicjację, początek kreacji, jak i wszelkie porozumienie. Punkt, symbol jedni, środka, początku i końca jest nieprzedstawialny, a tylko wyobrażalny. „Jeśli bowiem powiesz, że dotknięcie płaszczyzny [...] utworzy punkt, nie jest to prawdą. Powiemy natomiast, że [ślad] takiego dotknięcia jest powierzchnią, która otacza swój środek, a w owym środku jest siedziba punktu”. „Nie może istnieć żadna inna rzecz, ani w naturze, ani w umyśle ludzkim, która by mogła dać początek punktowi”. „Pierwszą zasadą wiedzy malarskiej jest punkt, drugą linia, trzecią powierzchnią, czwartą bryła okryta tą powierzchnią. [...] ponieważ w istocie malarstwo nie wychodzi poza powierzchnię, przez którą wyobraża bryłę, kształt wszelkiej rzeczy widzialnej”<sup>13</sup>. *Absolutne skupienie przestrzeni wyobrażonej, duchowej – to punkt, najpierwotniejszy znak plastyczny na płaszczyźnie obrazu*<sup>14</sup>. Wykładnią tych pryncy-



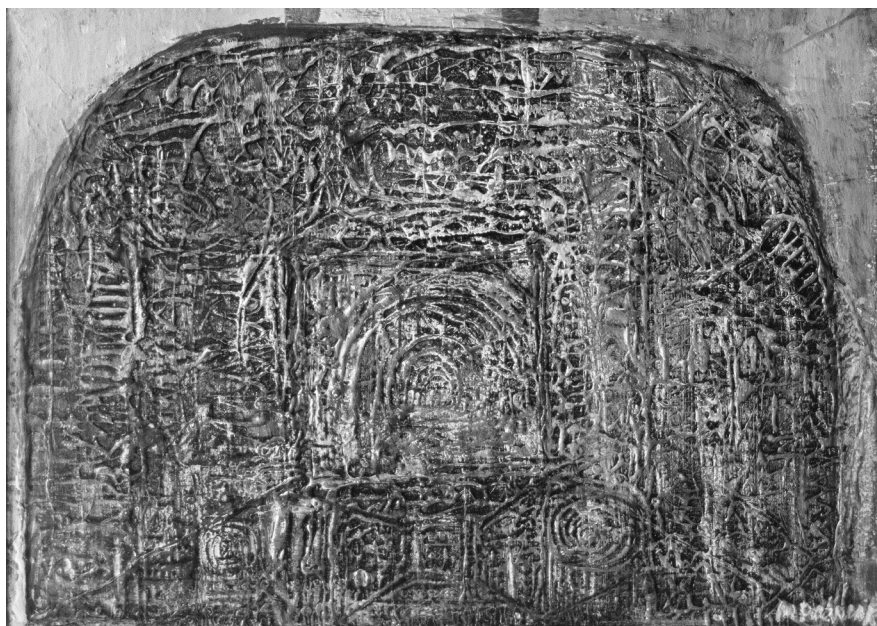
<sup>13</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, ks. I, 1, 3, za: M. Rzepińska, *Leonardo da Vinci, Traktat o malarstwie*, Wrocław 1984, s. 3, 4.

<sup>14</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna* [przyp. 8], s. 20.

piów malarstwa jest cykl *Płaszczyzny Ziarniste*. Do budowy obrazu wystarcza: wydzielona z otoczenia płaszczyzna obrazu oraz minimum koloru i ingerencji na płótnie – ślad pozostawiony przez dotknięcie pędzlem. Ilość jednorazowo nabranej farby decyduje tu o wielkości pojedynczej plamki. Poźniak wyciągnął najdalej idące konsekwencje z budowania obrazu punktem rozprzestrzenionym, z multiplikowania kropki oraz z formotwórczych możliwości punktu, kropki i ziarna. Potraktował je jako cząstki elementarne swojego malarstwa.

„Typowe *Płaszczyzny* to achromatyczne, fakturowe kompozycje malarskie. Punkt, linia, płaszczyzna i sygnalizowana przez nie iluzoryczna przestrzeń, a także reliefowa faktura i barwa, najczęściej przytłumiona, rozwiązana wokół dominanty jednej tonacji – to elementy, z których powstają swoiste konstrukcje”<sup>15</sup>. Tworzy je precyzyjny zapis wypukłych znaków na całej powierzchni zamalowanego płótna, dokonany wirującymi – narastającymi i zanikającymi – sekwencjami białych punktów, intuicyjnie naniesionych na matowym tle, utrzymanym w neutralnych szarościach (od czerni do rozbieleń), przechodzących w zabarwienia (brązów, różowości), o zróżnicowanym nasyceniu i jasności. Układy cechuje dynamika. Jest ona proporcjonalna do napięć kierunkowych, intensywności kontrastów walorowych i tonalnych oraz gradacji i skumulowania wygładzonych ziaren, a głównie zmiennego natężenia ich pozornego, płynnego i miękkiego ruchu. Uaktywnione są relacje motywów do tła, a wartości rysunkowe i kolorystyczne (racjonalne i sensualne) pozostają we względnej równowadze. Potoczyste ciągi i ześrodkowane gromady jasnych, aktywnych elementów w czystej lub złamanej bieli oraz zasadniczo ciemne plamy smugowato-koncentrycznie rozprowadzone w absorbcyjnym tle, składają się na dwie warstwy spoiwego obrazu.

W klasycznych *Płaszczyznach Ziarnistych* z lat 1976-1977 Poźniak stworzył kapitalne, harmonijne struktury elementarne. Wywodzą się one z wcześniejszych prac, jak obraz *Śnieg* (1968). W nim nie występują jeszcze koliste



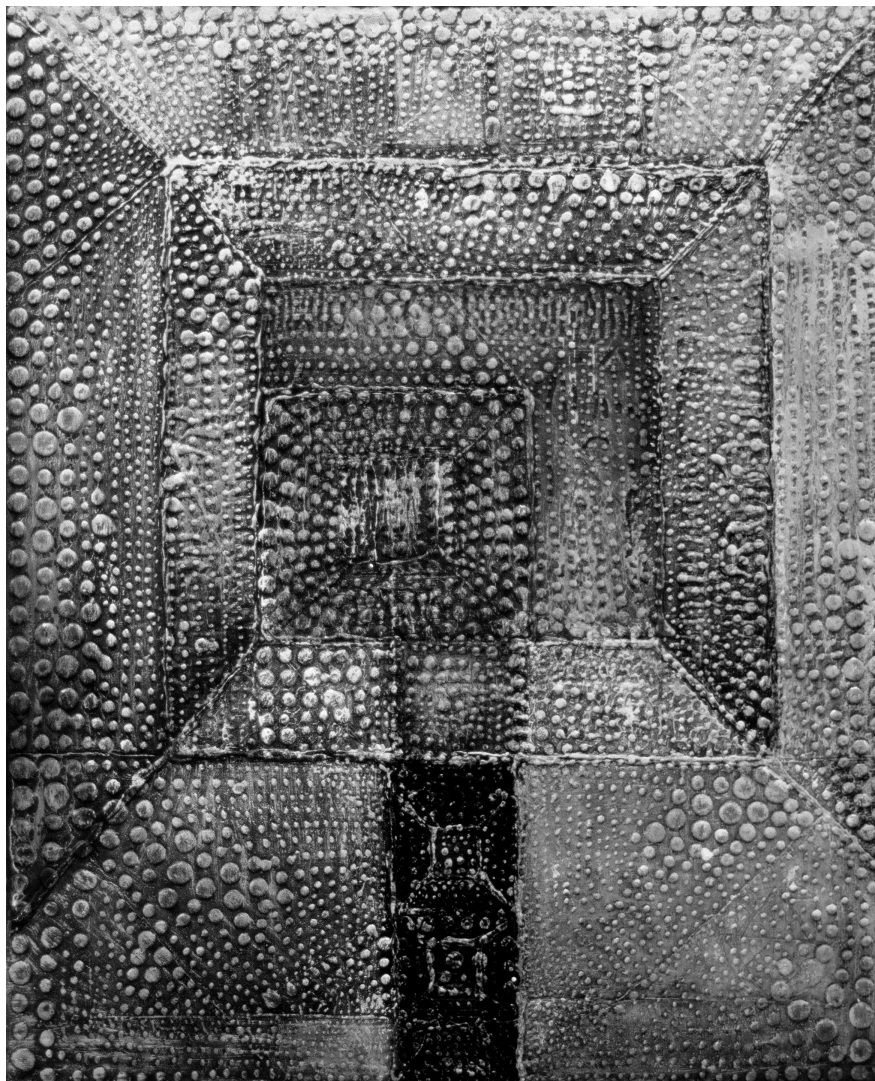
il. 5 Marian Poźniak, *Forma łukowata z kwadratem*, Cykl *Starosądecki*, 1973, fot. R. Hołownia



<sup>15</sup> A. Sarnowicz, *Malarstwo Mariana Poźniaka, Wernisaż dla młodych*, katalog, Wrocław 1976.



il. 6 Marian Poźniak, Portrety, z cyklu  
Płaszczyzna Ziarnista, ok. 1976, fot.  
R. Hołownia



punkty, które orbitując, rozwijają się w kompozycje, lecz sieć drobin w układach wachlarzowatych, jakby miotana w przestrzeni, przypominając białą płatki śniegu. *Chciałem z tych zawirowań dać nową harmonię; najbardziej pierwotnym momentem był śnieg wirujący w świetle reflektorów, ale zauważyłem, że z tego można wydobyć różne znaczenia, różne rozwiązania*<sup>16</sup>. Kropkowanie należało do ulubionych sposobów akcentowania płaszczyzny, na długo zanim uzyskały one charakter totalnie ziarnisty. Chociaż w impresji śnieżnej dostrzegalny jest impuls ważny dla późniejszego cyklu obrazów, to ich istotą stało się strukturyzowanie. W wyniku zachwyty zjawiskiem i przemyśleń malarz wykształcił nowy zasób form podstawowych, żmudnie punktowanych, drobnych, lecz niepozbawionych swej wagi oraz wprowadził kompozycję kinetyczną. Zatomizowany ład plastyczny sygnalizuje nietrwałość rysów przestrzeni. Po tym, gdy artysta powiedział *po kwadratach przeszedłem na koło, na punkt*, obrazy nabrały odmiennej symboliki (prądy, kosmosu, nieskończoności, absolutu, doskonałości, jedności, wiecz-



<sup>16</sup> Z wypowiedzi Poźniaka, za: A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

nego ruchu, cykliczności, kręgu istnienia, pierwiastka duchowego, Nieba). W Cyklu *Płaszczyzn Ziarnistych* malarz dokonuje też przełożenia figur geometrycznych na repertuar plastycznych punktów zatrzymanych w kolejnych fazach: linia – płaszczyzna – przestrzeń. Rozkładanie kompozycji na czynniki pierwsze z wykorzystaniem kropek, nanoszenie punktów wytyczających linię i ich przesunięcie, które wyznacza płaszczyznę, dało głębię malarską oraz pozorną architektonikę przestrzeni. Istotniejsze od rozszczepienia formy na kropki okazało się generowanie przestrzeni za pomocą punktów. Typowe *Płaszczyzny Ziarniste* odchodzą od wektorowych podziałów i łamania płaszczyzny obrazu na rzecz elastycznych napięć oraz uchwycenia permanentnego ruchu wirowego. Są one bowiem „efektem zainteresowań artysty twórczym przetworzeniem czasoprzestrzennego aspektu natury”<sup>17</sup>.

„Istotą tych prac jest ruch powolny, rozwijający się, czasem bardziej dynamiczny, uparty, osnuwający sobą wszystko, ale nie drażniący, dający wrażenie uchwycenia małej cząstki czegoś dziejącego się bezustannie wokół nas, ujętego w narzucone sobie ramy obrazu (i ramy pewnego działania)”<sup>18</sup>. Indukcyjne budowanie przestrzeni obrazu miradami kropek i wywiedzenie jej wprost z trajektorii, równoległych ciągów i różnoskrętnych zawirowań punktów, stało się źródłem dynamicznej ekspresji klasycznych *Płaszczyzn Ziarnistych*. W miejsce zakropkowania szkieletu kompozycyjnego pojawiło się wirtuozerskie ujęcie ruchu. Gdyż „wrażenie silnej dynamiki daje [...] nieruchomy odpowiednik ruchu stroboskopowego. Ruch stroboskopowy odbywa się między przedmiotami, które w zasadzie są do siebie podobne pod względem wyglądu i funkcji w całym polu widzenia, ale różnią się jakąś jedną cechą postrzeżeniową, na przykład położeniem, rozmiarem lub kształtem. W odpowiednich warunkach takie konstelacje wywołują efekt dynamiczny także symultanicznością”<sup>19</sup>. Właśnie w *Ziarnistych* elementy są jednorodne, różnią się skalą i pozycją w płaszczyźnie obrazu, a w układach krzywobieżnych i centrycznych stwarzają pozorny ruch. Zmiana systemu form malarstwa Poźniaka wydaje się zbieżna z twierdzeniem, że „od tradycji form statycznych przechodzimy do tradycji form dynamicznych, którą uzasadnia i nieustannie ożywia to charakterystyczne zjawisko naszych czasów, jakim jest wciąż rosnąca szybkość”, a „sztuka cywilizacji naszych czasów interesuje się bardziej energią niż tradycyjnymi ciałami stałymi”<sup>20</sup>.

Cykl *Płaszczyzn ziarnistych* tworzy spektrum rozmaitych zestrojów powtarzalnych składników plastycznych. Kompozycje oscylują między biegunami: klarowności i zagmatwania układu, form falujących i sztywnych, zgodności i kolizji kierunków, skupiania i rozpraszania motywów, dokładności i niedbałości zarysów, skali achromatycznej i chromatycznej, jednorodności i różnorodności faktury, matowości i błyszczczenia powierzchni. Niekiedy punkty tracą foremność, optyczną sterylność, kolistość, soczewkową wypukłość i wyizolowanie. Pospiesznie nanoszone kropki scalają się w mikroorganizmy, a kładzione impastowo, zastygają w ziarna i guzy. Drobinę tworzą mrowie lub kleiście splecione przybierają kształt sieci czy pajęczyny. Czasem wtapiają się w barwne tło jak półprzezroczyste gomółki bądź pęcherzyki ażurowych przesłon. Nabierają koloru i uzyskują namacalność grudek materii lub łusek. Rozciągają się w kropki, witki i formy nitkowate. Zbliżają się wyglądem do



<sup>17</sup> M. Korytowska, *Malarstwo* [przyp. 12], s.109.

<sup>18</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>19</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 433.

<sup>20</sup> R. Huyghe, *Ewolucja systemu form*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 329–330.



miękkich lub zrogowaciałych tkanek, rozmaitych powłok, skorup i gofrowań.

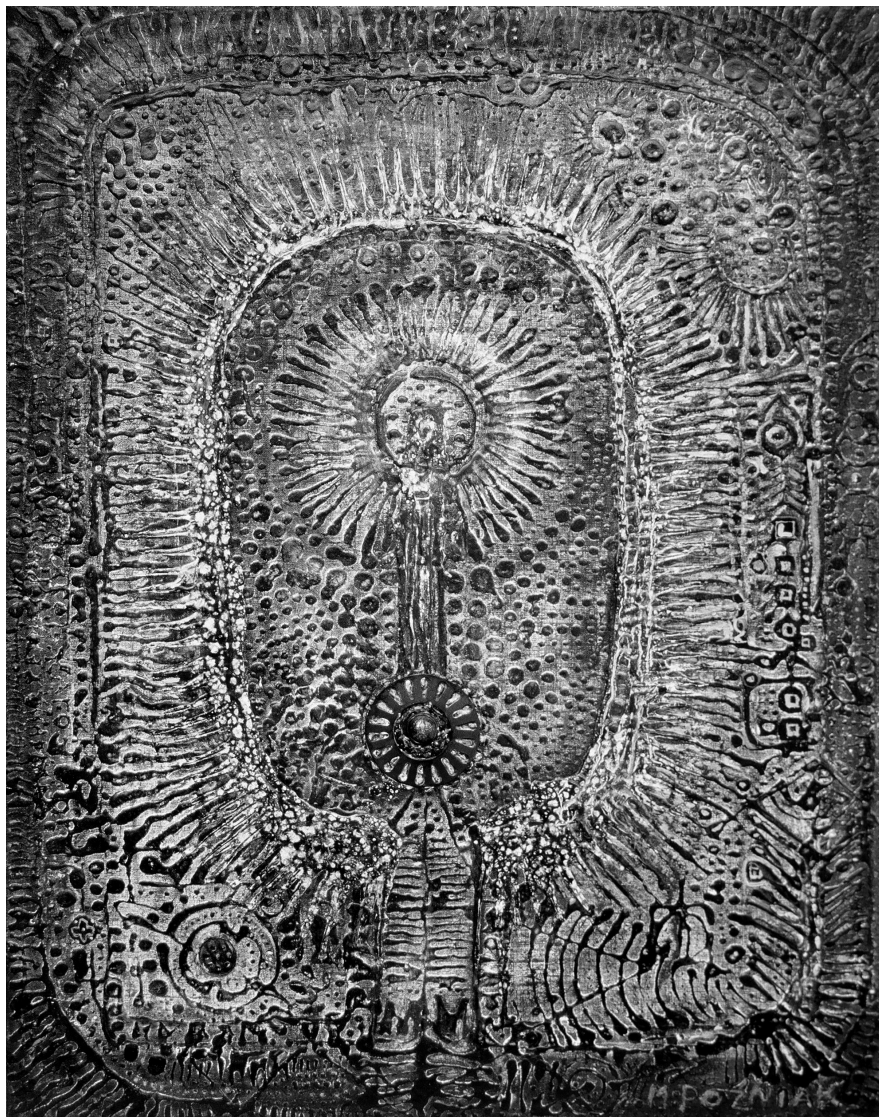
Rozwój cyklu (jakby zgodnie z życiem form oraz prawami rozwoju stylu) poprzez kombinacje środków wyrazu potoczył się w kilku kierunkach. Czynniki przeobrażeń stały się: wzbogacenie stosunków barw tła i ziarnistości; różne sposoby rozsiewania i odkształcania kropek; przydanie im światłocienia i kontrastów barwnych; wariantowanie napięć kierunkowych; zróżnicowanie pogrubionej faktury – od gładkiej i połyskującej do chropowatej i suchej; oraz iluzja natarczywego ruchu wtłoczonego w koleiny albo stabilizacja molekuł. Z syntetyczną i przejrzystą konfiguracją wysepek punktów w klasycznych *Płaszczynach* kontrastują mgławice cząsteczek oraz analityczne przybliżenia ziarnistych, jakby nabrzmiąłych powierzchni i wzbierających form. Obrazy te przywodzą na myśl: odprysk wielkiego prawybuchu, ekspansję, zaczątki, przeobrażanie, pulsowanie, przepływy czy grawitowanie. Towarzyszy im niemal obsesja – z jednej strony kropkowania, a z drugiej atomu, molekuły, prakomórki czy załączka, w zawirowaniach i uwikłaniach. Nasuwa to porównanie z ewolucją materii ku bardziej złożonym formom oraz procesem zróżnicowania organizmów. Kontemplacyjność sfery modelowych form abstrakcyjnych w czystych realizacyjnie klasycznych *Ziarnistych* zostaje wyparta przez zmysłowość kształtów, ekspresywność malowideł, a nawet dramatyzm przedstawień. Wobec zachodzącej metamorfozy, skojarzeniowości i materialności faktury artysta w ramach malarskiego kontrapunktu – kolorytem i światłocieniem – rafinuje pierwiastek duchowy.

Wśród *Płaszczyn Ziarnistych* zaistniały obrazy spowinowaconego cyklu *Znaki*, podskórnego w twórczości Poźniaka. Plastyczne formy *Znaków*, odniesionych do czasu, alfabetu czy miary, korespondują z hieroglifami, pismem obrazkowym i runicznym, znakami magicznymi oraz reliefami wczesnych kultur. Semantyka *Znaków* dotyczy abecadła obrazowania i oznaczania rzeczy, artykułowania i przekazu myśli, utrwalania oznak egzystencji i wyróżniania miejsc.

Poźniak, który rozważa *ciągłe zbliżanie się do geometrii, porządkowanie (Mondrian), ciągłe odchodzenie od niej (Pollock)*<sup>21</sup>, przeciwstawia się bezkształtności i skłania nie w kierunku taszyzmu, lecz ku niezamierzonej mimetyzacji. *Płaszczyny Ziarniste* są sprawdzianem tego, jak samoistnie – a w spostrzeżeniu mimowolnie – wyłania się forma skojarzeniowa; jak niepostrzeżenie przekształcają się formy: odprzedmiotowione w przedmiotowe, geometryczne w organiczne, abstrakcyjne w figuratywne, ornamentalne w znaczeniowe. Przedstawieniowość zjawia się w *Płaszczynach Ziarnistych* tym łatwiej, że w dobie światów wirtualnych, symulacji komputerowych i udoskonalonych technik reprograficznych, rozszerzają się granice tego, co przedstawiające. Z drugiej strony, już we wczesnym etapie kształtowania się kultury plastycznej, świat figuracji, przedstawień, znaków i symboli, o niezaprzeczalnej wartości treściowej, bliski był ornamentom i ozdobom. Tę prawdę wskrzeszają *Znaki. Płaszczyny Ziarniste* uświadamiają, że abstrakcja upodabnia się do form zdobniczych, lecz przede wszystkim symbolicznych i znaczących, które łatwo ulegają konwencjonalizacji. Toteż obrazy te znajdują punkty wspólne zarówno z pointyлизmem i malarstwem aborygenów, jak i skaryfikacją afrykańskich Surmów, związaną z rytuałem inicjacji. Występujące w wielu kul-



<sup>21</sup> M. Poźniak, [z podsumowania], [w:] B. Siomkajto (red.), *Rysunek i malarstwo. Problemy podstawowe. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 2001, [s. 273].



il. 7 Marian Poźniak, *Matka Boska Kątyńska*, z cyklu *Płaszczyzna Ziarnista*, 1976, fot. R. Hołownia

turach zdobienia i oznaczania kropką zyskują ważne funkcje dystynktywne, o czym świadczą też rozróżnienia kastowe wśród Hindusów.

### Prospektywizm

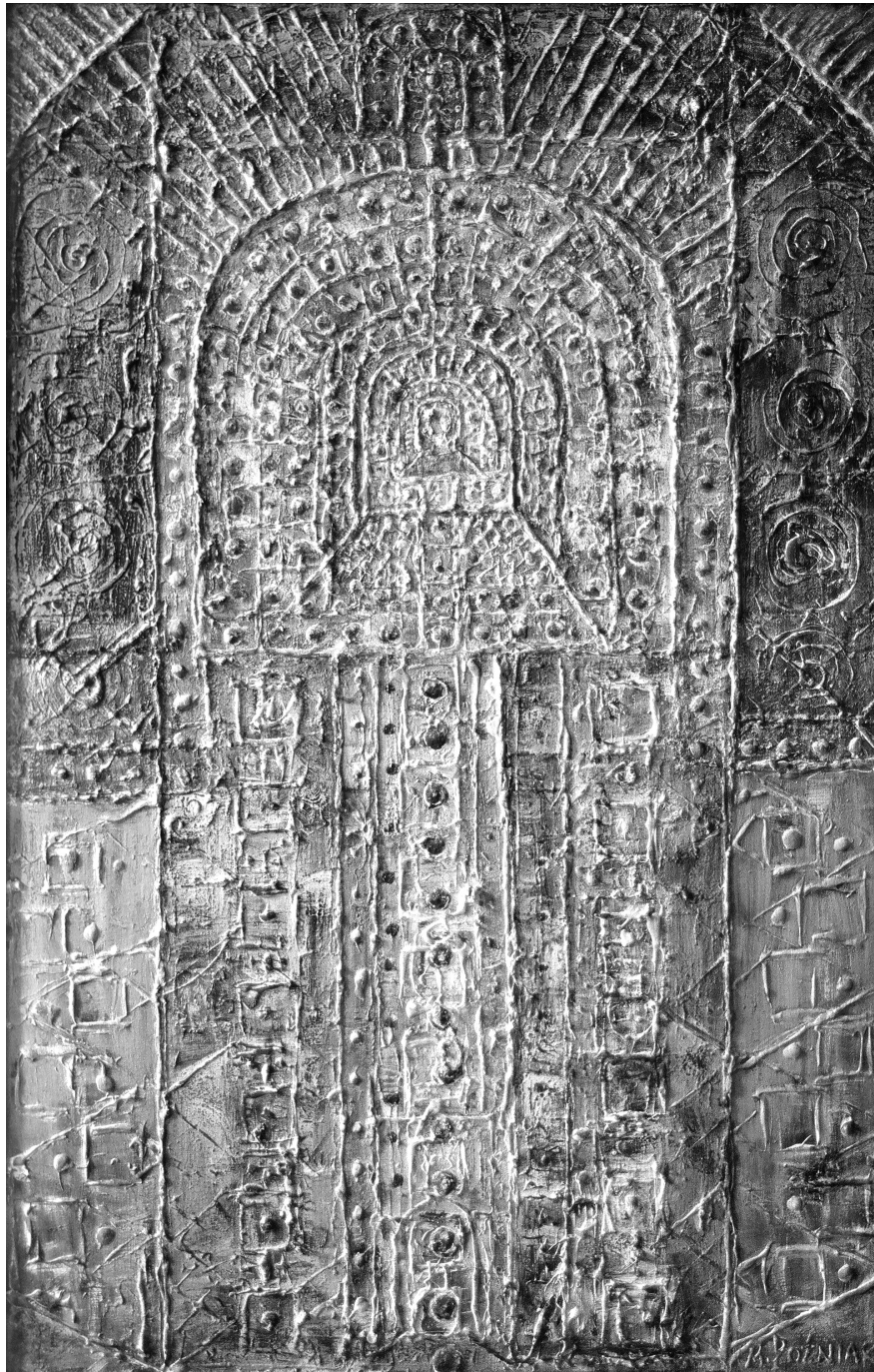
Siłą motoryczną rozwoju *Płaszczyzn Ziarnistych* jest prospektywizm, czyli przedstawianie istoty rzeczy. W zamyśle Poźniaka – istoty wszelkiej rzeczy, w tym samego malarstwa – w mikrokosmicznej skali obrazu. W przemianach cyklu zaznaczył się aspektywizm – przedstawianie wyglądu rzeczy. „Odwołanie się do jakiegoś konkretnego ułatwia odbiór [...] dopatrzenie się tematu związanego z Kosmosem, jego ruchem i prawami, może pomóc w zrozumieniu obrazów”<sup>22</sup>, jednak okrywana wszechobecna ziarnistość wizualnego otoczenia człowieka nie wyczerpuje sensu tych prac. „Z chwilą, kiedy te kształty wkraczają w dziedzinę sztuki, stając się jej własnym tworzywem, nabierają nowej wartości



<sup>22</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].



il. 8 Marian Poźniak, *Kompozycja*,  
ok. 1990, fot. R. Hołownia



i dają początek nowym, nieznanym dotąd systemom”<sup>23</sup>. Choć niektóre kompozycje przypominają konstelacje ciał niebieskich, widoki spod mikroskopu i nakropkowania spotykane w przyrodzie, artysta świadom tego, że *nic nowego pod słońcem*, pragnie spożytkować plastyczny potencjał kropki-punktu oraz linearno-granularnej struktury obrazu.

Interpretacja *Płaszczyzn Ziarnistych* zmierza do hierarchii prawd kardynalnych: „Na początku był punkt” – „Na początku był wodór” – „Na początku



<sup>23</sup> H. Focillon, *Świat form*, [w:] *Antologia* [przyp. 20], s. 244.

było światło” – „Na początku było Słowo”. Dzieła te zdają się ukazywać podstawowy poziom budowy, czy to obrazu, czy świata, zwracając się ku prapoczątkom, także samego przedstawiania. Poruszają różne rejestry wyobraźni, co daje widzowi możliwość własnej, pełnoprawnej interpretacji. Zakres wiążących się z nimi metafor, emocji i fantazji rozciąga się dzięki indywidualności odbiorców. W specyficznym diafanicznym strukturze obrazów, w których poprzez skondensowaną warstwę wyglądu, połyskującą światłami, prześwituje niedostępna warstwa treści metafizycznych, a obie stapiają się jak w witrażu, należy szukać istoty *Płaszczyzn Ziarnistych*.

### Płaszczyzna obrazu

Wbrew tym, którzy chcieli podważyć i zniszczyć sposób egzystencji samego obrazu lub porzucali go, by z kolejną koniunkturą powrócić do sztalug, Poźniak docenia immanentne cechy malarstwa i niezawisły byt obrazów. Choć artysta umie zaszokować – jak przed laty, gdy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wystawił przedmiot gotowy, przykład strukturalizmu i art brut – pozostaje wierny obrazom sztalugowym.

Płaszczyzna jest podstawowym aksjomatem w metodzie malarskiej artysty. Intryguje go konkretne, dwuwymiarowe pole rodzącego się obrazu – zagruntowany blejtram lub lico wysezonowanej deski, które prowokują do zakomponowania formy artystycznej. Czyste podobrazie uwalnia wyobraźnię twórcy i pobudza go do plastycznego anektowania zastanej powierzchni. Starcie z pustą płaszczyzną, zmaganie z materią, pokonywanie oporu tworzywa i wykorzystanie jego możliwości, a w efekcie skuteczność działań malarskich – rodzi zadowolenie. Płaszczyzna obrazu jest dla malarza *ekranem, na którym odbywa się projekcja przemyśleń i rozwiązywanie problemów plastycznych*<sup>24</sup>. Poźniak nie obawia się ani samoograniczenia do medium obrazu sztalugowego ani wyjałowienia takiej formuły jego inscenizacji.

*Pozostałem przy płaszczyźnie obrazu, ale w niej zawierają się ogromne możliwości przestrzenne; płaszczyzna obrazu jest także rodzajem budulca – odpowiada mi ten budulec, jak muzykowi pewien konkretny, wybrany przez niego instrument – np. fortepian*<sup>25</sup>. *Udział w organizacji przestrzeni obrazu biorą: przede wszystkim kolor, walor, konstrukcja i kompozycja płaszczyzny obrazu. Ich zakres i zasięg jest przebogaty i niewyczerpalny. Stąd taka fascynacja płaszczyzną obrazu i przestrzenią. Przenikanie się tych wartości i ich przemienność są atrakcyjną przesłanką do rozważań plastycznych, kolorystycznych, konstrukcyjnych, gdzie przestrzeń fizyczna i wyobrażona, duchowa – biorą udział w tworzeniu płaszczyzny obrazu*<sup>26</sup>.

Pierwotna płaskość powierzchni i jej implikacje są dla malarza ważnymi kryteriami „prawdziwego” obrazu. Artysta opanowuje płaszczyznę w sensie malarskim, posługując się składnikami zgodnymi z jej charakterem. Całkowicie wykorzystuje pole malowidła i skrupulatnie je wypełnia w dążeniu do hierarchicznego natężenia i kondensacji formy, czemu sporadycznie towarzyszy ekspresja ujęcia. Są to kompozycje na ogół zamknięte, oparte na dominancie głównego składnika, proporcji lub artykulacji, z powtórzeniami podziałów i wielokrotnieniem motywów. Rzadko występuje atektonika i otwartość czy



<sup>24</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna* [przp. 13], s. 20.

<sup>25</sup> Z wypowiedzi Poźniaka, za: A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>26</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna*, [przyp. 8], s. 20.



sugerowanie rozciągłości przedstawienia poza granicami malowidła. Niektóre *Płaszczyzny Ziarniste* operują kadrami rozszerzających się układów, lecz zachowują całościowy charakter, zorganizowane wokół ogniska kompozycji – ze skupieniem wyróżników, kontrastów walorowych lub akcentów kolorystycznych. Niekiedy, namalowanie obramienia obrazu służy podkreśleniu samonośności kompozycji – nie wyciętej z kontinuum przestrzeni przez format bądź protezowanej ramą. Malarz odrzuca rekonstrukcję i imitację trójwymiaru. Polega na transpozycji *przestrzeni na płaszczyznę obrazu środkami plastycznymi, kolorem, duktem pędzla, reliefem wgłębny, wypukłym, prostym podziałem rytmicznym, bądź arytmetycznym, pełną paletą, wreszcie uproszczoną do jednego koloru – symbolu*<sup>27</sup>.

### Malarstwo filozofii natury

Osobiste traktowanie przez Poźniaka malarstwa i intensywne odczuwanie realnego świata sprawiło, że jego fascynacje życiowe i zażyłość z przyrodą przeniknęły do sfery inspiracji twórczych. Ich źródło znajduje m.in. w krajobrazach, których tysiące barwnych ujęć, w formie dłoni, zanotował kredkami. Pejzaże olejne charakteryzują się syntetyzacją, kubizowaniem form oraz strefowaniem z podniesioną linią horyzontu i układem kulisowym lub kierunkami skośnymi i układem zbieżnym. Artysta czerpie podniety z natury, lecz selekcjonuje doznania, a z krajobrazów wyodrębnia główne składniki i dobiera je do swoich kompozycji. Zasady porządkujące przestrzeń i zawartość wzrokową przypomnień natury zamienia w ład, proporcje i spójność o charakterze geometrycznym i estetycznym na płaszczyźnie obrazu. Potwierdza dawną opinię, że „Przyroda urzeka zmiennością i ruchem, a sztuka, współzawodniczą przyrody, zmienia, różnicuje, porządkuje i układa w kolejności”<sup>28</sup>. Rozpoznając zwięzły wokabularz form wyabstrahowanych z natury i stylizację motywów, ulega się wrażeniu, że po prostu: „Nie istnieje nic, co by było wyłącznie przyrodą, albo wyłącznie sztuką. Każda rzecz ma na swój sposób udział w obu”<sup>29</sup>.

Malarz poszukuje prymarnych wartości natury, energii sprawczej i praw nadrzędnych, gwarantujących formy doskonałe. Idei przewodniej podporządkowuje „dążenie do elementarnych komponentów obrazów natury, tych wartości najistotniejszych, najtrwalszych przez przetłumaczenie ich znakami plastycznymi, jednocześnie ulegającymi uproszczeniu (aż do zwykłego gestu dotknięcia ręką powierzchni płótna)”<sup>30</sup>. Artysta nie rezygnuje z na pozór obrazoburczego celu, by *podpatrzeć prawa natury i stworzyć własne prawa malarskie*<sup>31</sup>. Wznosi się ponad przypadkowość, zmienność i zależność otaczających go zjawisk, sytuacji i biegu wydarzeń. „Poźniak, szanując indywidualność i doznania jednostkowe, dąży jednak stale do uchwycenia pewnych ponadczasowych i ponadindywidualnych rytmów życia, natury, nawet wszechświata”<sup>32</sup>. W artystycznym przetransponowaniu rzeczywistości, prostocie przekazu, rudymencie formy oraz lapidarnym znaku dociera do symboli plastycznych tego, co wieczne i uniwersalne. Do rzeczy już powołanych w dziele stworzenia malarz pragnie dodać swoje kreacje i ukazać sfery niedostrzegane. Nie zadowala go bytowanie w przestrzeni fizycznej, materialność świata widzialnego i naśladowanie wyglądown, pociąga zaś *udział w tajemnicy aktu tworzenia*<sup>33</sup>.



<sup>27</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna*, [przyp. 8], s. 20.

<sup>28</sup> Giordano Bruno, *De viniculus in gene-re...*, za: W. Tarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 340.

<sup>29</sup> Mikołaj z Kuzy, *De coniecturis...*, za: W. Tarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 82.

<sup>30</sup> M. Porytowska [przyp. 12], s.110.

<sup>31</sup> Z wypowiedzi Poźniaka.

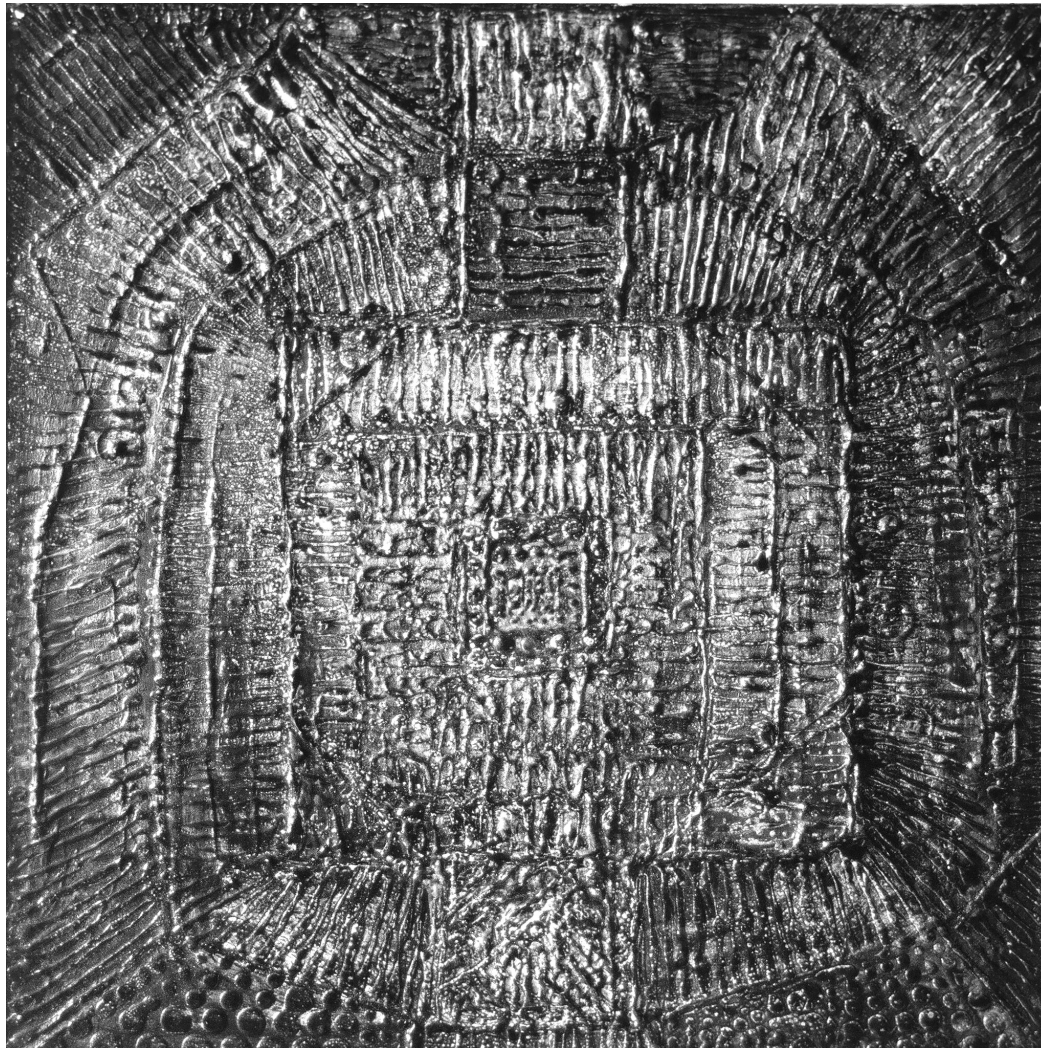
<sup>32</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2]; Por. też M. Korytowska [przyp. 12], s. 109–110.

<sup>33</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna* [przyp. 8], s. 20.



— il. 9 Marian Poźniak, *Kompozycja z kwadratem*, 1969, fot. R. Hołownia





il. 10 Marian Poźniak, *Kompozycja*, ok. 1970, fot. R. Hołownia

W przestrzeni malarskiej usiłuje rozszerzyć i uzyskać nowy ogląd wielowymiarowej rzeczywistości, której odpowiadają wielowarstwowe i wieloznaczne obrazy. „Malarstwo to robi wrażenie wniknięcia w głąb pewnej struktury, drążenia życia, powolnego penetrowania pełnego rozbłysków i mroków”<sup>34</sup> – niejako przenikania do jądra świata.

Według Paula Klee „malarz stara się uchwycić grę sił, które stworzyły i stwarzają świat”. „Jest to sztuka otwarta na naturę, w jej aspektach dotychczas nie wyzyskanych, ukrytych, nie przeczuwanych. Malarz poszukuje bardzo pierwotnych i podstawowych złożeń popędu ikonicznego, zasad kształtowania, jakiegoś prototypu czy archetypu, dla którego pragnął znaleźć ekwiwalent plastyczny. Szuka największej prostoty, kwintesencji najoszczędniejszego znaku. Zamiast przedstawiania rzeczy ukazuje jakby ich ideogramy. Jego sztuka metaforyczna, skrótowa, aluzyjna ma jednak swoistą ikonografię”<sup>35</sup>.

 <sup>34</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>35</sup> Cytat ten, którym można scharakteryzować obrazy Poźniaka, odnosi się do artystycznych powinowactw, ponieważ dotyczy malarstwa P. Klee: M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979, s. 452.

## Zmysłowość i dyscyplina

„Jest to malarstwo spontaniczne i refleksyjne, wrażeniowe i intelektualne. Jest także konsekwentne. Od szeregu lat Marian Poźniak dąży do pogodzenia tych przeciwności”<sup>36</sup>. Jego malarstwo jest świadectwem napięcia między „zmysłową intensywnością odczuwania”<sup>37</sup> a opanowanym sposobem myślenia artysty, między jego wrodzoną wrażliwością i wyczuleniem na bodźce a autorytorami formalnymi, między upodobaniami a okiełznaniem skłonności. To zjawisko tłumienia natłoku emocji i doznań, które zagrażają kontroli nad myślami, przez twarde reguły kompozycyjne, a zamiłowania do materialnej rzeczywistości farby przez respekt dla konstrukcyjności czworoboku podobrazia, można określić jako sensualizm ujęty w karby lub „zreprejonowany”. Wewnętrzny konflikt osobowości twórczej przejawia się, oprócz wyrzeczeń, w założeniu klarownego porządku płaszczyzny, a zarazem uleganiu tendencji do amorficznej tkanki jej ziarniny. W organizacji geometryczno-optycznej narasta forma organiczno-fakturalna.

Malarz formuje podziałami (głównie kierunkami i rozgraniczeniami) lub barwą, konstrukcyjną osnowę obrazu, „na której opiera się druga, malarska warstwa” faktury i farby. „Odrzuca tu dotychczasowe rygory, odchodzi od ścisłych założeń konstrukcyjnych i poddaje się właściwościom tworzywa”<sup>38</sup>. W wielu, zwłaszcza późnych, dziełach widać nasilenie działań manualnych i ekspresywności faktury, które we wczesnych pracach były na ogół bardziej powściągliwe. Materia malarska zdradza wprawdzie temperament artystyczny, rejestrując upust i poskramianie zmysłowości, ale nie jest osadem strumienia emocji. Efekty strukturalne nie są celem Poźniaka. Wystrzega się on również kaligrafizmu i bezdusznej estetyzacji oraz redukcjonizmu i puryfikacji malowidła. Przy powierzchniowym oglądzie zatrzymanym na naskórkowej warstwie obrazów niektóre z nich mogą być odbierane jako dekoracyjne. Natomiast malarz świadomie eksperymentuje w zakresie nie tyle „ozdabiania”, co nadawania oznak swoim pracom.

Silniejsze wydobycie jakości barwy i materii malarskiej na płótnie jest też zabiegiem, którym Poźniak ewokuje i sublimuje rodzącą się optycznie na faktycznej powierzchni blejtramu fikcyjną przestrzeń przedstawięń. Malarz to odrywa się od płaskiej kompozycji malowidła, pociągając wzrok w głąb, to przykuwa uwagę do lica obrazu, balansując na ich granicy. Z pozoru regresja – powroty do płaszczyzny, jako punktu wyjścia przyjętej idei malarskiej, skutkują odrzuceniem możliwości artystycznych i przewidywalnych efektów, zarysowujących się w podejmowanych cyklach obrazów. Artysta uznał jednak, że nie może odrzucać samej istoty malarstwa – czyli koloru, jako podstawowego (obok kształtu) składnika plastycznego płaszczyzny. Niemniej upodobaniom kolorysty towarzyszy przełamywanie i tonowanie barwy.

## Synergia barwy i faktury

Kunstowne dzieła Poźniaka cechuje wielka kultura kolorystyczna. Malarza pasjonuje perspektywa odkryć w zakresie barwy. Paletę ogranicza jednak do minimum barw na podobieństwo szukania ciszy wobec otaczającej kakofonii *pstro kacizny*. Sam określa to *porządkowaniem dźwięków barwnych*<sup>39</sup> przez



<sup>36</sup> M. Hermansdorfer [przyp. 3].

<sup>37</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>38</sup> M. Hermansdorfer [przyp. 3].

<sup>39</sup> M. Poźniak, *Rysunek i malarstwo* [przyp. 21], [s. 273].



analogię do stosowania barwy dźwięków w muzyce. Jego obrazy wyróżnia „wyrafinowana harmonia barw pulsujących w zbliżeniu wieloma kolorami, łączących się w wyciszone tonacje barwne nie krzyczące nigdy jaskrawą różnobarwnością”<sup>40</sup>. Dominują głuche odcienie barw, niekiedy pobrzmiewa chromatyka, tylko sporadycznie dochodzą do głosu dźwięczne kolory, ale nie ma wśród nich hałaśliwych akordów.

Mimo odrzucenia wielu barw widma i koloru lokalnego malarz perfekcyjnie wykorzystuje mieszanie farb i pigmentów oraz rozbicie plam, aby uzyskać odpowiednie jakości kolorystyczne w porządku substraktywnym. Uprzywilejowuje to ciężkie kolory, barwy ziemne i powierzchniowe, lecz także efekty nieomal gwaszowe. Artysta wnikliwie traktuje zestroje i styki barw, mnoży i wariantuje liczne odcienie oraz stopniuje ich nasycenie, stosując łagodne lub silne zróżnicowanie walorowe – rozjaśnień i zaciemnień. Malarz preferuje ciepłe barwy, z niezwykłym wyczuciem poruszając się w skali temperaturowej.

Maestrii przetworzenia barw wyjściowych obrazy zawdzięczają stonowaną gamę. Większość płócien to kompozycje z pozoru monochromatyczne, utrzymane w tonacjach o przewadze przenikających się ciemnych i jasnych brązów, umbr, sieny, ugrów, żółcieni, z dyskretnymi błyskami złocistości, rzadziej odcieni niebieskich, częściej zielonkawych i oliwkowych, a także czerwonawych i łososiowych, dopełnianych barwami achromatycznymi – czernią, popielami o migocących srebrozłocistościach i subtelnymi rozbieleniami. Kryjące, stopliwe i jakby przezierające plamy oraz wibrujące powierzchnie barw, a także impasty i laserunki, pełne drgań i modulacji, zabarwione są tradycją starych mistrzów. Składają się na szlachetny koloryt, który decyduje o unikatowym nastroju obrazów i specyficznym klimacie ich odbioru. Zwłaszcza późne dzieła Poźniaka osiągają założoną harmonię barwną, podobnie jak scalenie kompozycyjne w oku patrzącego, dopiero z pewnej odległości, przy zwiększonym dystansie widza<sup>41</sup>.

Kolory zrastają się z formą i „wprowadzają do prostych, geometrycznych ideogramów osobisty ton autorskiego komentarza”<sup>42</sup>. W *Cykle Starosądeckim* koloryt jest „niezwykle znaczący dla atmosfery obrazu, równoległy do materii starzejącego się drewna, podkreślający w sposób naturalny ciepło promieniujące z nagrzanego słońcem belek”<sup>43</sup>. W klasycznych *Płaszczynach Ziarnistych* „kolor – o wyrafinowanej, zawsze wyciszonej gamie barwnej, o bardzo trudnej do rozegrania harmonii bieli i różnych tonacji szarości czy przełamanych szarościami i brązami innych barw – staje się tłem, na którym jaśniej czysta biel, jako suma wszystkich barw (jako kwintesencja barwności)”<sup>44</sup>. Biel traktowana jest po malarsku, ale niekiedy z przydaniem jej znaczeń symbolicznych, m.in. nieważkości i nieskażonej czystości.

Malarz wykorzystuje względną jasność kolorów i wydobywa rozproszone światła spośród ciemnych barw. Rozgrywanie światłocieniowej faktury wzmacnia wybliski na powierzchni obrazu. Świetlistość barw i bliki oraz oświetlenie zewnętrzne kształtuje lśnienia, przydając efekty wyrazowe. Polega to na barwnych rozświetleniach, rozbłyskach koloru, rozjaśnieniach mroku, przenikaniu światła zza cieni, a także blasku lub ślizganiu się realnego światła po reliefie faktury i grze drobnych, rzeczywistych refleksów świetlnych na powierzchni farby. Wykorzystanie kontrastów walorowych i własności tempera-



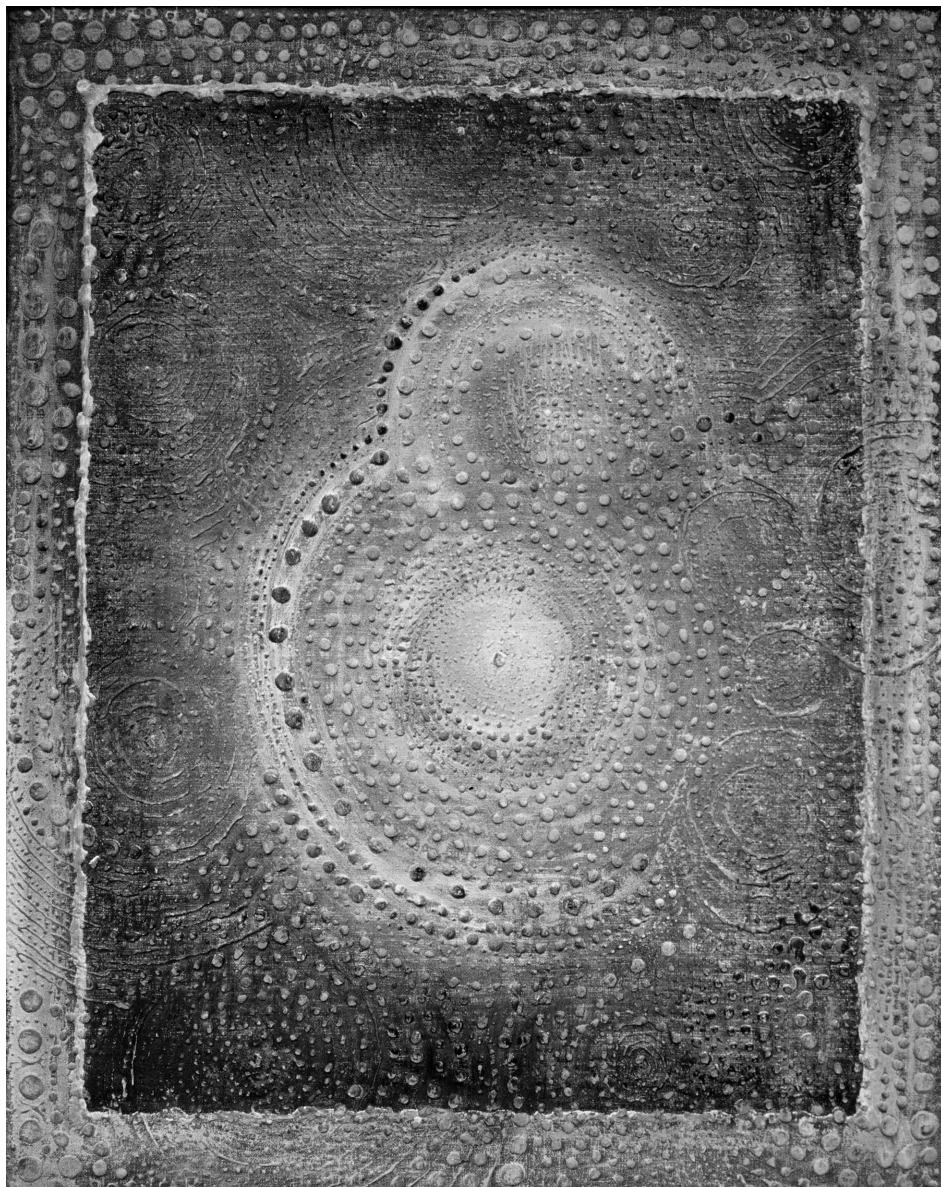
<sup>40</sup> A. Sarnowicz, Marian Poźniak, [katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej], Wrocław, grudzień 1987, [bs.].

<sup>41</sup> Obrazy najlepiej prezentują się w bocznym, rozproszonym świetle dnia lub w sztucznym oświetleniu. Biel tła nie sprzyja ich dobrej ekspozycji.

<sup>42</sup> M. Hermansdorfer [przyp. 3]. Należy się też liczyć z czynnikami pozaartystycznymi. Oszczędność barwna niektórych starszych malowideł wynika z wtórnych zmian miernej jakości farb, a pośrednio z sytuacji materialnej artysty w minionej epoce.

<sup>43</sup> M. Korytowska [przyp. 12], s.109.

<sup>44</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].



— il. 11 Marian Poźniak, *Obraz II...*, z cyklu *Płaszczyzna Ziarnista*, 1983/84, fot. R. Hołownia

turowych użytych barw przekłada się na subtelną emanację światła i pozorne wypromieniowywanie skumulowanego ciepła, co pobudza wzrok do akomodacji. Dlatego struktura wizualna wielu obrazów wydaje się przesycona intensywną energią, a nawet żarem, odniesionym symbolicznie do źródła życia i pierwiastka duchowego.

W obrazach Poźniaka zachodzi transgresja cech optycznych i haptycznych. Znamionuje je gęsta, miejscami grubo narosła, intensywnie nasycona i najczęściej rozdrobniona faktura. Podobnie jak w malarstwie strukturalnym wydaje się ona zintegrowana z czynnikiem czasu i samoistnych przemian. Z drugiej strony wywołuje wielorakie skojarzenia przedmiotowe. Dla wydobycia



reliefu i unikatowych efektów kolorystycznych artysta dołączył do techniki olejnej emulsję. Zasadniczo jednak nie „koloruje” uwypukleń podłoża malowidła, lecz transponuje farbę na barwę i ich pastę na fakturę obrazu. Poźniak, dokonując fakturalno-kolorystycznego „żywicowania” płaszczyzny, okazuje się mistrzem operowania zarówno swoistymi klasterami barwnymi, jak i niuansowania rozdzielczości efektów wzrokowych w obrazie.

Sensoryczna faktura ma wartość dodaną do wypadkowej gestu malarskiego. Właściwości rysunku i linearyzmu przejmują nieregularne – albo krągłe, jak w *Płaszczyznach Ziarnistych* – zarysy, kreski, kontury, krawędzie, zmarszczenia, bruzdy, szwy, dukty, strużki, spękania, żłobienia, rowki itp. Kształtują one „unerwienie” kompozycji, a wraz z barwami i przetarciami – plany i podziały płaszczyzny, co sprzyja zjawianiu się głębi w obrazie. Niweczając płaskość podłoża, faktura buduje nie tylko pozorną przestrzenność, lecz przede wszystkim wypukłość reliefowej powierzchni. „Powierzchnia obrazu działa trzecim wymiarem impastowo nakładanych warstw farby” i „pulsuje własnym, biologicznym wręcz życiem”<sup>45</sup>. Artysta formuje specyficzny barwny relief, gdy zaintrygowany również osobliwością wyglądom i tworzywami świata przedstawionego – np. drewnem w *Cykle Starosądeckim* – szuka dla nich zastępników. Z drugiej strony, nierzadko gęstwina biomorficznej faktury, maskująca pejzaże, zatracza własności terenu i szaty roślinnej w celu eksponowania cech malowniczości. W ten sposób malarstwo Poźniaka zbliża się do kwintesencji pikturalizmu.

Artysta świetnie operuje konsystencją i nawarstwieniami materii malarskiej oraz bogactwem tekstury. Wzbudza odczucia różnych stanów skupienia. Dobiera stopnie suchości i tłustości, szorstkości i miękkości, porowatości i gładkości, matowości i połyskliwości przyrastających warstw farby na płótnie, o dostrzegalnym lnianym wątku – osnowie faktury. „Fascynuje go płynność i krzepliwość, chropowatość i przezroczystość, absorbują zestawienia kontrastowe lub jednorodne”<sup>46</sup>. Nad skojarzeniami ciężki przywiązanie do czterech żywiołów, a zwłaszcza Ziemi. Przy pomocy działań manualnych malarz, jak demiurg, dokonuje transformacji materii. W wymiarze fizycznym przydaje jej substancjonalności, lecz w ikonicznym – odrealnia. Finezyjna granulacja ostatnich prac o homogenicznej fakturze zaciera pierwotną linearność, czytelność ruchu ręki i ślad narzędzia. Osłabia materialną bezpośredniość. Przetworzenia powłok malarskich, niczym zabiegi alchemiczne, prowadzą do pozornej dematerializacji formy i podwyższonej światłoczułości lica malowidła.

## Metoda twórcza

Artysta ceni kreatywność i przyznaje malarstwu wysoką rangę wśród rodzajów aktywności życiowej, a także w hierarchii sztuk. Dużo mniej niż plastyka, a zwłaszcza architektura, obciążone jest materialnością i racjonalnością. Nawet gdy malarz artykułuje przestrzeń obrazów, które łączą w sobie jakby widok czołowy i dyspozycję o charakterze planimetrycznym, to dowolnie kształtuje tektonikę kompozycji i ich orientację, sygnalizowaną umiejscowieniem sygnatury autora. W malarstwie jest się bowiem nieznacznie ograniczonym prawem ciężenia i wymogami funkcji, będąc wolnym od zapośredniczenia re-



<sup>45</sup> A. Sarnowicz 1987 [przyp. 40].

<sup>46</sup> M. Hermansdorfer [przyp. 3].

alizacji zamysłu artystycznego przez wykonawstwo. W odwiecznym paragone z innymi rodzajami sztuk malarstwo wyróżnia też – według Poźniaka – unikatowa zaleta niezwykłości i niespodzianki.

Przy powstawaniu obrazu zaangażowane są umysł ze swoją wizją i biegłość warsztatowa, oko i dłoń malarza. W sprzężeniach zwrotnych wspólnie kształtują rezultat plastyczny. W tworzeniu obrazów liczy się – zdaniem artysty – obok koncepcji i zręczności, także reaktywność podczas formowania materii malarskiej, co wiąże się z dynamicznym procesem powstawania dzieła. Malarz stara się przewidzieć skutki własnych decyzji i zmian konfiguracji wywołanych ruchem ręki na polu swoistej rywalizacji – jak w partii szachów, ale obcy mu jest bezrefleksyjny akt wykonawczy i ściśle realizowanie zaprojektowanego obrazu. Dzieło, do końca nieprzewidziane, skrywa oprócz przemalowań – pierwiastek tajemniczości. Szczególny walor kreatywności czyni pracę przy sztalugach frapującym zajęciem, malowanie interesującym działaniem, a malarstwo pasją życiową. Ideę obrazu zawiera wewnętrzne wyobrażenie artysty, który komponuje z pamięci. Tę metodę malowania można określić jako konstrukcyjną, lecz zasadniczo jako imaginacyjną i opcjonalną.

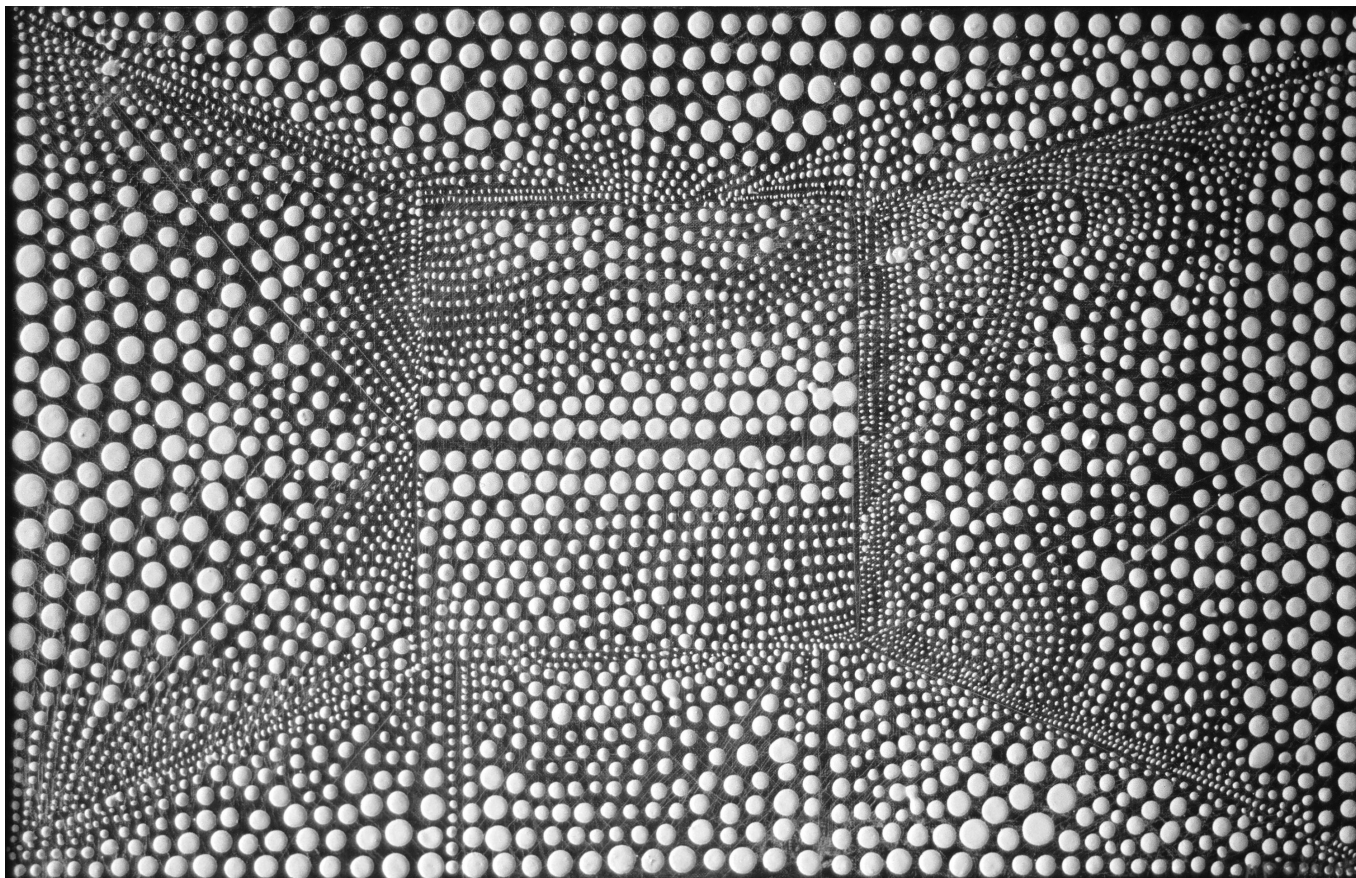
W pewnym zakresie Poźniak zdaje się na intuicję i interakcję w trakcie malowania, która modeluje lub niekiedy zmienia pierwotny pomysł. Dotyczy to szczególnie portretów. Ich różnorodność jest wynikiem mierzenia się z wielką tradycją i klasyką gatunku, zachowywania własnych prawideł budowy kompozycji, odzwierciedlania powierzchowności i osobowości modelu oraz stopnia utrwalenia i wyrazistości mentalnego wizerunku postaci w świadomości artysty. Kluczowe staje się wyważenie wzajemnych proporcji między przyjętym typem przedstawienia, ukazaniem cech podobieństwa oraz unaocznieniem labilnego wyobrażenia artysty na temat osoby portretowanej. W odniesieniu do osób bliskich malarzowi godzenie projekcji wyidealizowanego oglądu wyobraźni z rejestracją wyglądu zewnętrznego daje efekt kompromisowy. Dlatego Poźniak podkreśla przewagę własnej optyki i formy wyimaginowanej nad autopsją, stosując czasem formułę obrazu w obrazie. Jego obrazy pochodzą z wyobraźni, a zarazem wchłaniają wyobrażenia.

Koniec malowania okazuje się często problematyczny. Bywa, że trudność w uznaniu dzieła za skończone skutkuje nawarstwieniem na jednym płótnie kilku potencjalnie gotowych malowideł, przemalowanych w poszukiwaniu optymalnego – w oczach autora – kształtu i wyrazu formy. Niekiedy dochodzi do „zmęczenia” konstrukcji i materiału długo malowanego obrazu. Częściej następuje jednak kolejna próba rozwiązania problemu artystycznego przy ponowym podejściu lub opracowanie wariantów, które układają się w cykle kompozycji. Każda z nich jest autonomiczna, lecz „posiada wyjście, a w każdym razie założoną jego możliwość ku przyszłości”<sup>47</sup>. W dosłownym i przenośnym sensie Poźniak namalował w swoich obrazach dużo więcej, niż widać to na ich powierzchni. Otwartość procesu twórczego, zawodna gdy chodzi o stosunek nakładu pracy do efektu finalnego, pobudza do rozpoczynania nowych obrazów, z nadzieją namalowania tego „najlepszego”. Jednak taki doskonały obraz ujrzany we śnie lub oczyma wyobraźni może niestety zrodzić sceptycyzm co do szansy urzeczywistnienia jego idealnej wizji, a nawet co do sensu dalszego malowania.



<sup>47</sup> M. Korytowska [przyp. 12], s. 110.





il. 12 Marian Poźniak, *Płaszczyzna Ziarnista*, ok. 1975, fot. R. Hołownia

### Komplementarność sztuk i nauk

Dopóki jedna myśl osobnicza nie porozumie się z inną myślą bez pośrednictwa obrazu czy liter-znaków, dopóty malarstwo będzie językiem wiodącym w porozumieniu międzyludzkim, tak jak w nauce – matematyka. Obie te dziedziny korzystają z wyobraźni wspartej przemyśleniem<sup>48</sup>. Artysta uważa, że sama wiedza służy do rozwiązań typowych, eklektycznych, mechanicznych, tradycyjnych, dlatego należy stworzyć warunki dla rozwoju myśli otwartej<sup>49</sup>. Dla twórczości Poźniaka charakterystyczna jest „równoważność poszukiwań formalnych i treści, często metaforycznych o głębokim filozoficznym podtekście”<sup>50</sup>. Jego malarstwo to „synteza myśli ludzkiej, emocji, doznań wobec świata i natury”<sup>51</sup>. Obrazy są próbą zgłębiania olbrzymich przestrzeni myśli ludzkiej na skrawku płótna. Artysta dopuszcza również możliwość sięgania w przestrzeń nieosiągalną (naukowo jeszcze niezbadaną), a dostępną naszym oczom tylko poprzez kolor-konstrukcję obrazu<sup>52</sup>.

Malarstwo Poźniaka wyraża pragnienie ukazania obrazu świata spójnego z odkryciami nauki i rozważaniami filozofii oraz z własną wiarą. Mimo rozwoju nauk ścisłych i optyczno-elektronicznego uzbrojenia oka ludzkiego malarz zdaje się hołdować starej tezie Leonarda da Vinci, aktualnej przed pół tysiącem lat, w myśl której „malarstwo pod względem właściwej mu wnikli-



<sup>48</sup> M. Poźniak, *Rysunek i malarstwo* [przyp. 21], [s. 273].

<sup>49</sup> M. Poźniak, *Rysunek i malarstwo* [przyp. 21], [s. 273].

<sup>50</sup> A. Sarnowicz 1987 [przyp. 41].

<sup>51</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

<sup>52</sup> M. Poźniak, *Płaszczyzna* [przyp. 8], s. 20.

wości spojrzenia przewyższa wszelkie dzieła ludzkie”<sup>53</sup>. Poźniak przyznaje, że porównania sztuki z nauką są ryzykowne. Sądzi jednak, że twórczość dzięki bacznej obserwacji oraz inteligentnej wyobraźni może mieć znamiona badania praw rządzących budową świata. Malarz dysponuje wizualnym aparatem poznawczym, rozwiniętą świadomością wzrokową i inwencją artystyczną. Twórca, choć pełen wątpliwości, przeczuwa w sztuce doświadczenie prawdy. Uznaje, że w dociekaniu prawdy, choćby na własny użytek, malarstwo jest równouprawnione na polu innych dyscyplin aktywności intelektualnej. Tym, co umożliwia trafność i prawomocność refleksji, ma być obok umysłu – intuicja intelektualna, a przede wszystkim niezastąpiona wrażliwość artysty.

Twórczość Poźniaka znajduje punkty styczności z filozofowaniem, naukami przyrodniczymi i matematycznymi. Kwadrat jest w niej echem idei platońskiej, podziwu dla matematyki, studiów natury oraz malarskiego rytuału dzielenia płaszczyzny. Częstokroć już się okazywało, że artystyczne hipotezy malarza kongenialnie wyrażają poszukiwania naukowe i przekonania wielu odbiorców jego płócien. Miłośnicy zabiegają o prawo posiadania konkretnych, „odkrywczych” obrazów, pod wrażeniem zetknięcia się w nich jakby z wizualizacją zagadnień badanych w swoim warsztacie. Nie tylko logika struktury obrazu, lecz także spektakularna przestrzeń malarska inspiruje do przemyśleń. Mniej ważne jest dostrzeganie schematów kompozycyjnych, modeli oraz struktur świata w skali mikro i makro, oglądanych kiedyś przez malarza i przeniesionych potem do obrazów. Zbieżności koncepcji u malarza i u matematyka, astronoma, biologa, chemika czy myśliciela, mogą utwierdzać artystę co do sensowności jego działań i wiarygodności wyników.

Wiele *Płaszczyzn Ziarnistych* zdaje się obrazować istnienie podstawowych rodzajów oddziaływań, którymi współczesna fizyka objaśnia strukturę wszechświata materialnego. „Trwałość i stabilność dostępnego naszym zmysłom obrazu świata jest tylko odbiciem dynamicznej równowagi ustawicznego ruchu i powolnej, w naszej ludzkiej skali czasu, ewolucji materii we wszechświecie. Jeżeli ruch cząstek materialnych jest nieodłączny od samego istnienia materii, to przejawem tego ruchu jest ustawiczna wymiana energii pomiędzy obiektami materialnymi”<sup>54</sup>. *Płaszczyzny Ziarniste* z „kwantami” światła białych punktów i interferencjami ich ruchu można oglądać pod kątem koherentnego obrazu świata i odczytywać w kontekście prób pogodzenia teorii korpuskularnej z falową. Wśród *Płaszczyzn Ziarnistych* pojawiają się dzieła, które mogą być przykładem komplementarności nauki i malarstwa, lecz przede wszystkim wzajemnych olśnień. W szeroko rozumianej twórczości widać łączność dawnych sztuk wyzwolonych ze sztukami pięknymi, od których nie wymaga się już piękna, ale nadal ceni koncept i przesłanie intelektualne.

Podobieństwo wątków tematycznych w *Cykle Starosądeckim* Poźniaka i w niektórych wierszach Jerzego Harasymowicza „skłania do porównań poetyckich realizacji obydwu twórców”<sup>55</sup>. Nasuwają się także analogie plastyczno-muzyczne, np. w zakresie przemian twórczości kompozytorskiej Henryka Mikołaja Góreckiego i malarskiej Poźniaka. Malarz, porównywalnie do przejścia od sonoryzmu ku melodyczności, przy skłonnościach fakturalno-kolorystycznych, po swoistym minimalizmie stosował w kompozycjach figuratywność i nastrój. Traktując kolor jako podkład muzyczny, próbuje rozegrać barwą

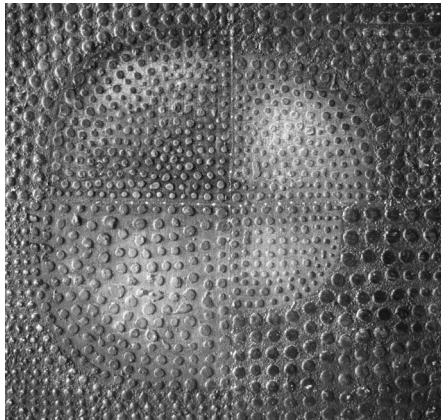


<sup>53</sup> Leonardo da Vinci [przyp. 13], ks. I, 19, s. 12.

<sup>54</sup> J. Hołownia, *Nauki przyrodnicze a strefy geopatyczne i radiestezja*, Wrocław 1993, s. 31.

<sup>55</sup> M. Korytowska [przyp. 12], s. 109.





il. 13 Marian Poźniak, *Płaszczyzna Ziarnista*, ok. 1976. Fot. R. Hołownia

pewne trudne do obrazowego ujęcia sformułowania – np. *cisza jest muzyką*<sup>56</sup>. Niektóre z jego kompozycji współbrzmiały z utworami muzyki repetytywnej. Do typowych Płaszczyzn Ziarnistych wolno odnieść określenie techniki punktualistycznej. Te powinowactwa sztuk można uznać za przejaw ducha epoki.

### Obraz pamięci – pamięć obrazu

Formuła mnemonicznego obrazu, zdolnego ożywiać myśli i przywoływać wspomnienia, odgrywa wielką rolę w twórczości malarza, który zajmuje się unikalnym splotem rzeczy, znaków, miejsc, imaginacji i pamięci. Toteż wiele obrazów umożliwia mu odtwarzanie zdarzeń i przeżyć, również towarzyszących samemu malowaniu. Elementy przeszłości – bardzo ważnej dla artysty oraz kluczowe momenty jego życia, ukryte w podświadomości lub wyraźnie zapamiętane, stają się immanentnym składnikiem jego obrazów.

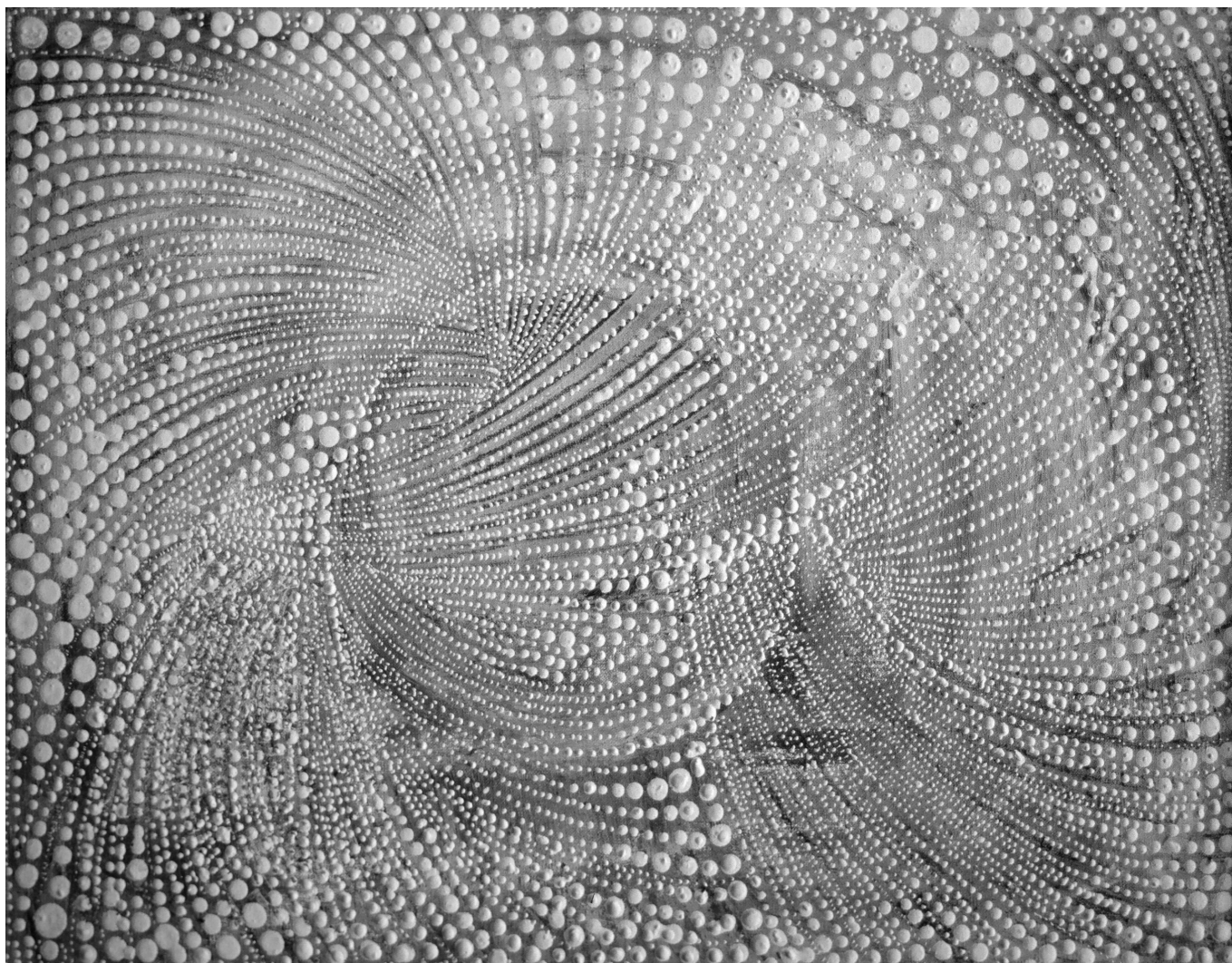
Wyjaśnienie twórczości Poźniaka prowadzi do jego przeżyć osobistych i uwarunkowań historycznych, które zaważyły na charakterze dzieł, doborze motywów, a nawet nastroju obrazów. Ikonografia wielu z nich odwołuje się do toposu raju utraconego, macierzyńskiej ochrony, ziemi szczęśliwego dzieciństwa, czystych wód i nieskażonej przyrody. Odzywa się w nich trauma pokolenia, które dojrzało w latach II wojny światowej i nosi piętno doświadczeń żołnierzy VI Wileńskiej Brygady Armii Krajowej, gdy świętości, wzorce i wartości, piękne ideały młodości oraz patriotyczny entuzjazm zostały zderzone z brutalnością szkoły życia, agresją, grozą okupacji, bezwzględnością NKWD i terrorem rozprawy z AK.

Reperkusją zważenia, rozpamiętywania zdrady, nabytej nieufności, ostrożności i wycofania jest malarstwo asocjacji formy i kamuflażu treści – zamaskowanych motywów, zatartych tropów, utajonych znaczeń i ukrytych symboli. W wielu zagadkowych obrazach środki plastyczne i znaki układają się w rodzaj szyfru. Własnego klucza może szukać każdy odbiorca i jak w kwadracie magicznym na swój sposób, a jednak trafnie odgadnąć i zrozumieć enigmatyczny przekaz wizualny. Niełatwo jednak domyślić się tego wszystkiego, co malarz zakodował w obrazach. Artysta na ogół nie wyjawia „zakonspirowanych” treści i przemilcza motywację. Ma natomiast zaufanie do obrazu, któremu w akcie twórczym powierza sekrety, trudno dostępne dla niewtajemniczonych. Konceptem jest hermetyzm – otwarcie dzieła na wyobraźnię autora, a następnie przesłonięcie prywatnej tajemnicy (np. nawarstwieniami faktury) i zamknięcie kompozycji obrazu z nieprzejrzystym planem ukrytym, grą aluzji i niedopowiedzeń. Malarz tworzy „zapieczętowane” obrazy ezoteryczne i *obrazy magiczne*, o tajemniczych strukturach przedstawiających.

Sporadyczne elementy heterogeniczne – „apliki” w obrazach – to banalne przedmioty lub ich fragmenty (owal łyżki, metalowy guz, krążek), umieszczone w ogniskach kompozycji, koncentrycznie lub na osi. Przypominają, jak zmienia się funkcja i waga zwykłych rzeczy, gdy zostaną użyte w formie artystycznej. Przypadkowe znaleziska, spontanicznie skojarzone, a potem nobilitowane w strukturze obrazu, urastają w nim do roli namiastki zaginionej pamiętki, dawnych lub aktualnych wydarzeń w życiu malarza. Te swoiste skarby, mające jakąś historię, nabywają bagaż przypomnień i konotacji. Włączają drobny



<sup>56</sup> Z wypowiedzi Poźniaka, za: A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].



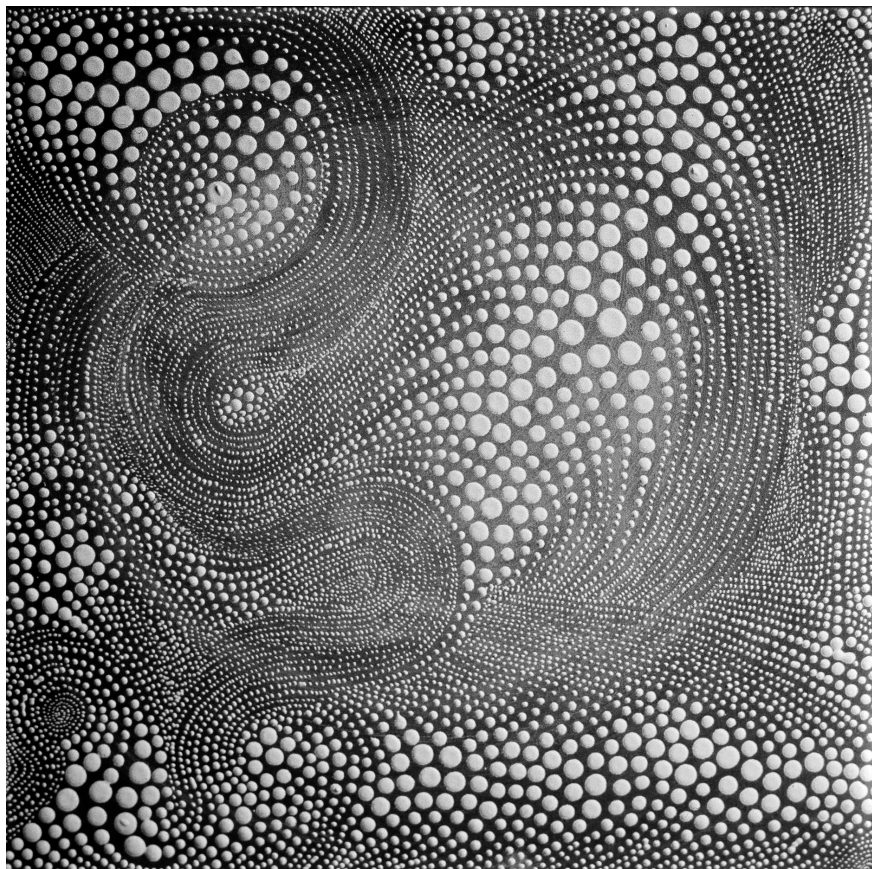
— il. 14 Marian Poźniak, *Płaszczyzna Ziarnista*, 1975, fot. R. Hołownia

fragment dziejów i elementy rzeczywistości materialnej, wraz z realiami własnej biografii, do czasoprzestrzeni dzieła sztuki. Tworzą skarbnicę pamiątek i depozyt pamięci, które mają przetrwać. Memorabilia związane z „bliznami” albo poczuciem wdzięczności – są jak wota. W twórczości Poźniaka odnalezione elementy to nośnik ocalonych wspomnień malarza. Relikty z przeszłości stawiają przed oczyma rzeczy zagubione, straty i świat miniony. Retrospekcja przejawia się niekiedy także w archaizacji formy.

Zdarzenia zapadłe w pamięć, przełomowe momenty życia i niemal cudowne ocalenia od śmierci, nurtując podświadomość i świadomość artysty, znajdują wyraz w wątkach tematycznych, które powracają w jego obrazach. Specyficzne motywy przewodnie ikonografii Poźniaka to m.in.: krzyż, wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, gloria promienista, słońce i sierp księżyca, metaliczny owal, przesmyk, arkada, drewniane wnętrze, wpółotwarta brama, szachownica, moduł kwadratu, ryba, strzała.



il. 15 Marian Pożniak, *Płaszczyzna Ziarnista*, 1977, fot. R. Hołownia



Jest to twórczość introwertyczna, wręcz intymna. „Sztukę traktuje Pożniak jako azyl, sferę bardzo wewnętrznych doznań, zachwytych prowokujących do działania”<sup>57</sup>. Twórczość jest dla malarza nie tylko sferą bezpiecznej aktywności i otwartych możliwości, lecz także swobody działania, wolnego wyboru i samodzielnych decyzji zgodnych z wyznawanym systemem wartości. Ponieważ artysta dąży do wyswobodzenia z zewnętrznego skrepowania, unika sytuacji przymusowej i nie ulega presji, w twórczości zachowuje sobie prawo sprzeciwu. Prowadzi to do odważnego stosowania kontrastu i antagonicznych połączeń, ale częściej do tłumienia dysonansów w celu uzyskania zamierzonej harmonii i spokoju.

Kameralne malarstwo Pożniaka powstaje w odosobnieniu i skupieniu. Obrazy są naznaczone atmosferą zacisza pracowni sprzyjającą tworzeniu. Charakter kompozycji jest częściowo zależny od wahań psychofizycznego stanu artysty i nie całkiem wolny od nacechowania emocjonalnego, zwłaszcza w pejzażach, przedstawieniach religijnych i portretach. Także do nastroju obrazów przenika nastawienie uczuciowe malującego. Cezura wiąże się z uzyskaniem własnej pracowni i euforią twórczą po 1974 roku. Z cechami osobowości autora zbieżna jest charakterystyka kompozycji jego obrazów. Malarz – zwłaszcza w „Kwadratach” i *Cykle Starosądeckim* – preferuje układy zamknięte, statyczne i dośrodkowe; ciepłe i stłumione barwy oraz przygaszone światła, a także faktury pełne zakamarków. Przeciwstawia się entropii. Obrazuje prze-

 <sup>57</sup> A. Sarnowicz 1979 [przyp. 2].

strzenie skondensowane i możliwe do ogarnięcia wzrokiem, lecz jednocześnie niedomknięte. Są to sceny ograniczone lub osłonięte; środowiska bezludne i bezgłośnie; miejsca zacieśnione; zakątki dające ukrycie; przyjazne wnętrza, schronienia; znajome widoki; oswojone pejzaże znanych sobie okolic. Prawie zawsze zapewniają one możliwość ucieczki wzroku i wymknięcia się w kierunku otwarć, prześwitów lub szczelin przestrzeni.

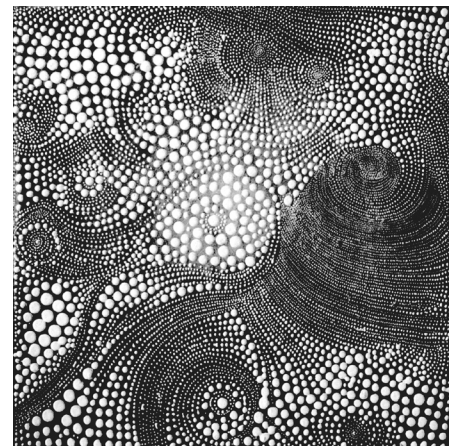
Złożoność malarstwa Poźniaka polega m.in. na tym, że z założeń częściowo odpowiada ono postulatowi estetycznym objętym szerokim pojęciem *mimesis*, ale docelowo wydaje się zbliżone do estetyki *katharsis*. Według artysty zadaniem sztuki jest oczyszczenie i ukojenie, chroniące przed wstrząsami i niepokojem. Kontemplacja w przeżyciu estetycznym przynosi uśmierzenie popędów i cierpienie przyrodzonych kondycji ludzkiej. Wyobrażenia – obok myśli – malarz uważa za nieodzowne w uzyskaniu odpowiedzi na *dręczące nas pytania*, także w sprawie losu człowieka. W tym sensie artysta maluje w zasadzie dla siebie.

Swoisty *horror vacui* – lęk przed pustą przestrzenią – widoczny w obrazach o całkowicie opanowanej powierzchni, nasyconej formą, zdaje się ujawniać psychologiczne podłoże tej sztuki – egzystencjalną obawę przed próżnią i nicnością. Sposobem przeciwstawiania się przemijalności jest, obok koegzystencji z przyrodą i wiary religijnej, pozostawianie dowodów jednostkowych działań artystycznych jako przejawów własnej osobowości i świadectw istnienia. Asekurację stanowią dzieła malarza. Indywidualny styl powinien zapewnić upamiętnienie w świecie. Artysta pokłada przy tym nadzieję w autentyczności swoich obrazów rozumianą nie tyle jako bezwzględna oryginalność formy malowideł, co odcisnięcie autorskich znaków malarskich lub wręcz sygnowanie nimi otoczenia. Tożsamość obrazów polega tu na wizualnym wyróżnieniu oraz zawartym w nich niepowtarzalnym ładunku energii twórcy i jego długotrwałym oddziaływaniu.

## Sensybilizacja obrazu

Specyficznie humanistyczne wartości malarstwa Poźniaka odczuwane są już bezwiednie poprzez ludzką skalę jego obrazów o poręcznych formatach oraz rękodzielnicze cechy malowideł na lekko zwichrowanych blejtrach. Charakterystyczne ramki z białych listewek wydzielają je z otoczenia. Dzieła malarza skupiają uwagę, a swą kameralnością zachęcają do przybliżenia i bezpośredniego kontaktu. W świetle ograniczonej palety oraz komunikatywnej faktury obrazów, zwłaszcza klasycznych *Płaszczyzn Ziarnistych*, w których powierzchnię faktyczną i wrażenia haptyczne można utożsamiać z wyglądem, odbiór dermoptyczny (przez dotyk) jest porównywalny z odbiorem wzrokowym. Obrazy te w humanitarny sposób, rozszerzając krąg odbiorców nawet poza widzów, mogą uzmysławiać (np. niewidomym) „to, co niewidzialne”.

Trafne wydaje się nazwanie tego rodzaju malarstwa dotyżmem, od angielskiego słowa „dot” (punkt, kropka, drobina, a także: kropkować), dobrze kojarzącego się z polskim „dotykać”. Znaczenie dotyżmu da się porównać z rolą pisma Braille’a. W takim aspekcie uwydatniają się zalety sensoryczności obrazów Poźniaka, doznawanych za pomocą kilku zmysłów. Oddziałują wysma-



il. 16 Marian Poźniak, *Płaszczyzna Ziarnista*, 1977, fot. R. Hołownia





<sup>58</sup> Przeważa tu doktrynalna perspektywa odbioru oraz stanowiska tendencyjne, preferujące sztukę programową. Postępują one dziełami sztuki do egzemplifikacji kierunków stylowych, traktowanych nadrzędnie (wobec fenomenów artystycznych i osobowości twórczych) i na ogół stojących w centrum zainteresowań krytyków.

kowaną, nastrojoną i ciepłą kolorystyką z subtelnymi światłami, które nęcą wzrok, a także namacalnymi wypukłościami faktury i bodźcami czuciowymi, nasilającymi psychiczno-zmysłowy rezonans. Mnogość granulacji oraz reliefowość żyłkowania wzbogaca „wycucie” obrazów i ich ekspresję oraz wzmacnia malarskość swoiscie „terapeutycznych” płócien.

Dobór środków wyrazu, wspólnych malowidłom, rytom i reliefom zapewnia sugestywny przekaz plastyczny o uniwersalnym charakterze. W odbiorze nie wymaga on erudycji, znajomości ikonosfery lub alegoryki. Obywa się bez historyczno-literackiej otoczki. Zwraca się ku archetypom, doznaniom bliskim z otoczenia człowieka i empatii. Stwarza niezmiernie pole asocjacji. Poźniak unika w obrazach anegdoty i nie uznaje autokomentarza do pozawerbalnych przesłań. Jego obrazy bronią się same bez uczonych objaśnień. O ile dla artysty sedno malowania zasadniczo zawiera się w akcie twórczym, o tyle sens jego dzieła – w doświadczeniu odbiorczym. W percepcji obrazów Poźniaka zyskuje na znaczeniu warstwa konkretyzacji, co sprzyja wielości indywidualnie zróżnicowanych interpretacji. Malarz, stroniąc od moralizowania, tworzy uniwersalne *przedmioty samodzielnych rozważań plastycznych*, których celem jest zaangażowanie wyobraźni, *pobudzenie świadomości ludzi* i wzmożenie przepływu myśli.

### Tożsamość artystyczna

Twórczość Mariana Poźniaka zajmuje wybitną pozycję w sztuce wrocławskiej. Należne jej miejsce jest godniejsze niż to przyznawane w obiegu medialnym i publikacjach. Malarz należał do siedmiu członków grupy Szkoła Wrocławska, którzy wystawili swoje prace w paryskiej Galerii Lambert we wrześniu 1967 r. Fenomen malarstwa Poźniaka, o genezie sięgającej historycznych tradycji artystycznych, jest osadzony w zjawiskach plastycznych nowatorskich w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W zakresie ogólnych związków podobieństw (a nie wpływów) i wspólnych elementów malarstwa na gruncie wrocławskim wypada przywołać dokonania Alfonsa Mazurkiewicza, Jerzego Rosołowicza i Józefa Hałasa.

Obrazy Poźniaka, jednoznaczne w identyfikacji autorstwa, nie poddają się łatwej klasyfikacji i zachowują charakter autonomiczny, rzadko znajdując naśladowców. Nie wpisują się w eksponowane przez krytykę artystyczną nurty, nie skupiły na sobie zainteresowania menedżerów sztuki współczesnej i mecenasów zbiorów publicznych. Plasują się na uboczu. Artysta przystał na to, że większość jego obrazów, w tym najlepsze, uległa rozproszaniu, a wiele świetnych prac trafiło do najczęściej nieznanym mu miejsc u prywatnych właścicieli w kraju i za granicą. Malarz nie wytworzył image'u i ponosi ryzyko polegania na sile atrakcyjności swoich dzieł w zdobywaniu prestiżu. Pozostał obojętny wobec doktryn artystycznych i czynników opiniotwórczych<sup>58</sup>. Nie dostosowywał się do koniunkturalnych kryteriów oceny. Bronił swej tożsamości i upartej niezależności twórczej. Dlatego nie poddawał się animacjom i nie aspirował do roli przedstawiciela okrzykniętych za modne trendów w plastyce współczesnej. Nie wychodził naprzeciw zapotrzebowaniom wykreowania w lokalnym środowisku plastycznym rodzimych imitatorów światowych kierun-

ków artystycznych lub pozyskania wykonawcy brakujących ogniw kolekcji.

Wydaje się, że na tle przekroczonych horyzontów odbioru, aktów obrazoburstwa i fetysyzacji nowatorstwa oraz radykalizmu tendencji analitycznych ok. 1960 roku malarstwo Mariana Poźniaka, zwłaszcza z perspektywy XXI wieku i wpływu czasu, znacznie bliższe jest tradycjom dawnych mistrzów niż awangardzie.

---

### **Ryszard Hołownia**

*Historyk sztuki, nauczyciel akademicki związany z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, badacz sztuki nowożytnej, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska. Zainteresowany problematyką malarstwa i estetyki.*

### **Summary**

Marian Zygmunt Poźniak is an outstanding artist from Wrocław. A Pole born in 1928 in Tłumacz (now Western Ukraine). 1936-1945 sojourn in Vilnius; 1944 soldier of Armia Krajowa (Home Army). 1947-1952 studies, 1953 graduated from Painting Division at Fine Arts Academy in Cracow. Since 1953 employed at the Architecture and Urbanistics Institute of Politechnika Wrocławska (Wrocław University of Technology). 1991 a professor. 1980-1987 Head of Drawing, Painting and Sculpture Section; 1994-2003 Head of Drawing, Painting and Sculpture Section at Architecture Division. Since 1962 a member of 'Wrocław Group'. Participation in ca. 200 individual and collective exhibitions; a winner of numerous prizes. A few hundred works in mostly private collections in Poland and abroad, over 150 in the artist's possession. An author of intimate oil paintings, abstract and figurative compositions gathered in the cycles: Squares, Icons, Dotted Planes, Signs, The Cycle from Stary Sącz, landscapes and portraits. The individual style characteristics: priority of picture surface, the simplicity of painting gesture, elementary compositional divisions, economy of subtle colours, synergy of colours and textures, sensibilisation of the painting surface. Favourite formulas: mysterious picture, hidden picture, mnemonic picture. In his pictures of a diaphanic structure, like in a stained-glass, metaphysical contents is visible through the metaphorical layer of the appearance beaming with lights. The creation focused on the heart of the matter, pictures of imagination, understanding and the traces of the existence .