

ANNA BARANOWA

„Powitanie barokizmu”. Wokół związków nowoczesności z tradycją

Hasło „powitanie barokizmu” (*salut au baroque*) wylansował na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku francuski krytyk i teoretyk sztuki nowoczesnej, Michel Ragon. Po raz pierwszy użył go we wstępie do wystawy „Divergences 6” w roku 1958, widząc w prezentowanej tam nowej sztuce powiew świeżego ducha i sygnał odnowy¹. Ściągnęło to na jego głowę gromy, gdyż żaden z nowych artystów nie miał zamiaru przyznawać się do epitetu „barokowy”. Ragon wspomina w książce *Naissance d'un art nouveau* z roku 1963, w jaką furię wpadł Le Corbusier, gdy usłyszał, że jego kaplica w Ronchamp – duma i tytuł do nieśmiertelności – nosi cechy barokowe. Gdy Ragon nie ustępował, zrezygnowany Le Corbusier miał powiedzieć: „Trudno, lepiej być besztanym przez przyjaciół, niż przez wrogów”². Jak się okazuje, w połowie XX wieku termin „barokowy” ciągle miał zabarwienie pejoratywne. Błyskotliwy krytyk miał jednak na myśli nie anachronizm, lecz zapowiedź nowego. Czy nie był to kaprys paryskiego intelektualni-

¹ M. Ragon, *Salut au baroque*, w: *Divergences 6*, Galerie Grange Lyon, juin-juillet 1958, Galerie Arnaud Paris, juin-septembre 1958. Dziękuję Nathalie Lorand, doktorantce historii sztuki w l'Université de Paris I, za koleżeńską pomoc i odszukanie tego katalogu w zbiorach bibliotecznych Paryża.

² M. Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Paris 1963, s. 81. Część II tej książki, poświęcona nowym tendencjom w malarstwie abstrakcyjnym, zawiera cały rozdział pod tytułem: *Salut au baroque* (s. 79-96).

sty, który za wszelką cenę chciał zabłysnąć – a było o to coraz trudniej – nowym konceptem?

Wiemy dobrze, że barok to nie tylko historycznie określony styl, ale też postawa, stan ducha generujący taką a nie inną formę. Michel Ragon podbudował swój pogląd teorią portugalskiego myśliciela Eugenio d'Orsa, który na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku wydał książkę *Lo barroco*, bardzo dobrze znaną we Francji, upowszechnioną przez jej francuską wersję *Du Baroque* z roku 1935, w tłumaczeniu Agathe Rouart-Valéry. Frédéric Dassas, autor znakomitego wstępu do wznowienia książki d'Orsa w roku 2000, określił jego koncepcję jako najważniejszą wśród tych, które barokowi przyznają znaczenie ponadhistoryczne³. W opozycji do przyjętego rozumienia baroku, zawężającego to pojęcie historycznie i geograficznie do Europy końca XVI, a zwłaszcza XVII i XVIII wieku, d'Ors uczynił z baroku stałą, alternatywną zasadę ekspresji artystycznej, dającą się wyróżnić we wszystkich okresach historii. Teoria Eugenio d'Orsa wiele zawdzięcza dualistycznej teorii Heinricha Wölfflina, ale jest bardziej radykalna, gdyż rysuje perspektywę „baroku wiecznego” (*l'éternel baroque*), który nie ma ani początku, ani końca: „Nie można go sprowadzić do stylu i nie może on ani poprzedzać ani następować po innym stylu”⁴. Tym sposobem i barok asyryjski, i barok symbolistów końca XIX wieku są jednym i tym samym barokiem, tożsamym co do najgłębszej zasady.

Michel Ragon rozszerza takie rozumienie baroku na sztukę przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, widząc w nowym barokizmie jedną z podstawowych tendencji, tak w domenie sztuki abstrakcyjnej tego czasu, jak i w sztuce przedmiotu, coraz silniej wtedy dochodzącej do głosu. Za Eugenio d'Orsem dostrzega rezultat stylistyczny, zbieżny z kategorią baroku, wszędzie tam, gdzie „w jednym geście mamy do czynienia z wieloma sprzecznymi wobec siebie intencjami”⁵. Jak pisze d'Ors: „Duch barokowy [...] *nie wie czego chce*. W tym samym czasie chce on tego, co za i co przeciw. Chce on – oto przykład kolumn, których struktura jest patetycznym paradoksem – zarazem ciążyć i wzlatać. Chce on – przypominam sobie jednego aniołka z kościoła w Salamance – zarazem wznosić rękę i opuszczać dłoń. Poprzez formę spirali jednocześnie oddala się i przybliża... Żongluje, bawi się zasadą sprzeczności”⁶.

³ F. Dassas, *Présentation*, w: E. d'Ors, *Du Baroque* (version française de Mme Agathe Rouart-Valéry), Paris 2000, s. II, X.

⁴ Tamże, s. XV.

⁵ D'Ors (przyp. 3), s. 29.

⁶ Tamże.

Teorię d’Orsa Ragon przymierza dodatkowo do nowej koncepcji historii, odrzucającej jej linearny, zwrócony ku jednemu wektorowi czasu, charakter. „Dla nas – pisze Ragon w imieniu swojego pokolenia – historia jest dynamiczna, ale nie progresywna. Jest to rodzaj nieustającej rewolucji, nie w sensie politycznym, ale tak, jak się używa tego słowa w odniesieniu do zjawisk fizyki i astronomii. Razem z Paulem Valéry wiemy dobrze, że »światu zagrażają stale dwa niebezpieczeństwa: ład i chaos«”⁷.

Zastanawiając się nad propozycją Michela Ragona, nie mogę uniknąć jej skonfrontowania z modelem rozwoju kultury zaproponowanym przez Mieczysława Porębskiego. To w jego szkole ugruntowałam zamiłowanie do ujmowania dziejów sztuki jako rytmu powracających postaw i stylistyk, powracających formacji ideowo-morfologicznych⁸. Dlatego też nieodmiennie kuszą mnie, bardziej nawet niż ich ortodoksyjne warianty, wszelkie gotycyzmy, klasycyzmy, manieryzmy, barokizmy, romantyzmy, eklektyzmy i modernizmy.

W teorii kultury wypracowanej przez Mieczysława Porębskiego system kulturowy objawia się jako przedziwny, samoregulujący się zbiór stale powracających wartości. Wartości te posiadają charakter duchowy i przejawiają się poprzez „postawy i przekonania, tendencje, wzorce i wyobrażenia”. O trwałości i dynamice procesu kulturowego stanowi nigdy niewygasająca potrzeba dokonywania spośród tych wartości wyboru i tym samym określenia poprzez twórcze jednostki, poprzez całe pokolenia ich miejsca i roli w przeznaczanej im przestrzeni i czasie. W rozprawie teoretycznej *Styl epoki* z początku lat siedemdziesiątych Porębski przedstawia czterofazowy model zmienności kultury, dający się zaobserwować od osiemnastego co najmniej stulecia. Można go opisać poprzez naprzemienne występowanie czterech zasadniczych formacji ideowo-morfologicznych: klasycyzmu, romantyzmu, eklektyzmu i modernizmu⁹.

Ale gdzie tu miejsce na barokizację, której szukamy – za Ragonem – w sztuce połowy XX wieku? Jeśli gdzieś blisko temu nowemu barokizmowi – to chyba do nawracającej formacji romantycznej. Nie byłoby w tym nic dziwnego. To przecież romantycy odkryli i docenili pogardzaną wcześniej wartość form nieregularnych, odstępujących od kanonu klasycznego piękna. Nowe, romantyczne odczucie piękna otworzyło drogę dla rehabilitacji baroku, dokonującej się z wolna w drugiej poło-

⁷ Ragon (przyp. 2), s. 82.

⁸ Por. A. Baranowa, *Rytmy sztuki*, „Znak” 416, 1990, s. 96–97.

⁹ M. Porębski, *Styl epoki*, w: tegoż, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 185–213.

wie XIX wieku, a zwłaszcza na przełomie ostatnich dwu stuleci, przede wszystkim za sprawą niemieckojęzycznych historyków sztuki, od Burckhardta poczynawszy. Ale i artyści mieli w tym udział. Baudelaire nie bez prowokacji pisał: „ten monstrualny styl jezuicki, który tak bardzo [mnie] się podoba”¹⁰. Natomiast Ferdynand Ruszczyc w swoim wspaniałym dzienniku, gęstym od żywych spostrzeżeń i trafnych ocen, tak notował przed stu laty: „Lubię barok XVII wieku. Jest to styl nielogiczny, nieklasyczny, ale miła ta wybujałość razem z pewną niezaradnością”¹¹.

A zatem, czy możemy uznać nowy barokizm w ujęciu Ragona za odpowiednik nowego romantyzmu w ujęciu Porębskiego? Wiele by na to wskazywało, z tym że u Ragona większy nacisk jest położony na formę i jej nowe uwarunkowania, a u Porębskiego centralnymi punktami odniesienia stają się historia i tradycja, specyficznie rozumiana. Należy w tym miejscu przywołać kapitalne ustalenia Mieczysława Porębskiego na temat tradycji, nowoczesności i nowatorstwa, zawarte w jego książce *Ikonosfera*, wydanej na początku lat siedemdziesiątych. Porębski przeciwstawia się tam antagonizowaniu tych pojęć i definiuje możliwe między nimi relacje. Dwie jego kluczowe tezy brzmią następująco:

„Teza pierwsza: prawdziwe nowatorstwo nie wyrasta z opozycji wobec tradycji, ale z poczucia wyczerpania tego, co niesie i propaguje własna »nowoczesność« [...]»

Teza druga: jedynie pogłębione poznanie tradycji pozwala na prawdziwe nowatorstwo i jedynie prawdziwe nowatorstwo pozwala zachować pełny, żywy stosunek do własnej tradycji, własnej przeszłości”¹².

Ustalenia Porębskiego wyrastają nie tylko z obserwacji ogólnych, ale przede wszystkim z doświadczenia i praktyki artystycznej rówieśnych mu artystów, urodzonych w drugiej dekadzie XX wieku. Należy dodać, iż w tej samej dekadzie urodził się o trzy lata od Porębskiego młodszy Ragon. Ich doświadczenie świata i sztuki miało zatem wspólny generacyjny mianownik. Musieli się odnaleźć w świecie, w którym kończyły się awangardy i z wolna kruszył się mit nowoczesności. Porębski nie ma wątpliwości, że podtrzymywany w latach czterdziestych w jego i Kantora Grupie Młodych Plastyków kult awangardy to było ostatnie jej dzwonięcie. Po socrealizmie wszystko wyglądało już inaczej. Nic zatem dziwnego, że na ten grunt wkracza barokizm, żywiący się duchem sprzeczności, potrzebujący w równym stopniu logosu i materii,

¹⁰ Cyt. za: Dassas (przyp. 3), s. IV.

¹¹ F. Ruszczyc, *Dziennik. Część pierwsza: Ku Wilnu 1894–1919*, wybór, układ, opracowanie i wstęp E. Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 151.

¹² M. Porębski, *Tradycja, nowoczesność, nowatorstwo*, w: tegoż, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 242.

mitu i historii, pełni życia i przedsmaku śmierci. Tę wspólną pokole-niową płaszczyznę Profesor Porębski scharakteryzował ostatnio po raz kolejny, tym razem w cyklu rozmów z Tomaszem Fiałkowskim. Mówi tam o znaczeniu myślenia historycznego, które w jego pokoleniu „było bardzo żywe i przejawiało się w szukaniu genealogii w sarmatyzmie, ikonie czy polsko-żydowskim Wielopolu, wszystko jedno zresztą gdzie – chodziło o osadzenie w tradycji, wielowątkowej i splątanej, dziwnej i niezrozumiałej już dla pokolenia, które przyszło po następnym trzęsie-niu ziemi, czyli po socrealizmie”¹³.

Poszerzmy zatem tak zarysowane pole o przykłady artystów polskich, którzy na hasło „powitanie barokizmu” – najczęściej pośrednio – odpowie-dzieli. Są nimi: Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Aleksander Kobz-dej, Władysław Hasior, Alina Szapocznikow i inni nie mniej wybitni.

Głównym heroldem barokizmu stał się Tadeusz Kantor (1915–1990). Michel Ragon wprost związał go z tym pojęciem, omawiając wystawę artysty w Galerie Le Gendre w Paryżu w roku 1961. Była to już druga w ciągu dwóch lat wystawa Kantora w tej renomowanej galerii. Obie odbiły się znacznym echem w prasie francuskiej i zagranicznej, zarówno w dziennikach, jak w fachowych czasopismach¹⁴. Gdy podniosła się że-lazna kurtyna, Polska miała na Zachodzie swoje „pięć minut”. W Paryżu i na peryferiach ogłoszono „polski cud” – odkryto, iż malarze z Polski malują tak samo dobrze i w tym samym stylu jak ci, którzy mrozów soc-realizmu znosić nie musieli¹⁵. Kantor był jednym ze sprawców „polskiego cudu”. Michel Ragon, pisząc w „Cimaise” o jego wystawie z roku 1959, podkreślał, iż jest ona „świetnie postawiona, o przeblaskach mocy” i tym samym „utwierdza pozycję malarza, z którym odtąd będziemy musieli się liczyć”¹⁶. W omówieniu drugiej wystawy paryskiej zestawiał Kantora z najwybitniejszymi „barokistami” tego czasu: Fontaną, Cottavozem i Koenigiem¹⁷. Barokową tonację obrazów polskiego malarza najlepiej

¹³ Tenże, *Rok 2002. Zmiana dokonała się na moich oczach (trzy rozmowy z Tomaszem Fiałkowskim)*, w: tegoż, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 189.

¹⁴ Dziękuję Danucie Józefikowej za udostępnienie maszynowych kopii tych recenzji, sporządzonych przez nią dla celów dokumentacyjnych Sekcji Sztuki No-woczesnej przy Komisji Teorii i Historii Sztuki PAN (oddział w Krakowie).

¹⁵ A. Baranowa, *Polski cud*, w: *Malarstwo materii 1957–1962*. Warszawa–Lublin, folder wyst., Galeria Zderzak, Kraków grudzień 2001–luty 2002, Kraków 2001.

¹⁶ M. Ragon, Kantor, „Cimaise. Revue de l'Art Actuel” 4, Paris mars–avril 1959, cyt. za: *O wystawie Tadeusza Kantora w Paryżu, 1959*, w: *Tadeusz Kantor. Informel*, kat. wyst., Starmach Gallery, Kraków czerwiec–lipiec 1999, red. M.-D. Niechoda, Kraków 1999, s. 15.

¹⁷ M. R[agon], *De l'ardoise taillée au baroque*, „Arts”, Paris 29 XI 1961.

scharakteryzował wpływowy krytyk, Denis Chevalier: „Posępne gamy jego kolorów rozjaśniają się nagle, rozpalają, przecięte okrutną bielą. Agresywność gestu kompensowana jest strefami ciszy, rozbłyskami drobnych pyłów, gwałtownym zacieraniem rzutów linii. Malarstwo Kantora, bardzo osobiste, chwytające, o wielkiej sile uderzenia, stawia go z miejsca w rzędzie tych niewielu twórców światowych, którzy potrafili zdać sobie sprawę z całkowicie nowego układu przestrzeni malarskiej”¹⁸ (il. 1, 2).

Kantor jeszcze przed sukcesem w Galerie Le Gendre zarysował teoretyczne podstawy dla uprawianego przez siebie po odwilży malarstwa, nazywanego malarstwem informel. W artykule *Abstrakcja umarta. Niech żyje abstrakcja*, opublikowanym w dodatku „Plastyka” do „Życia Literackiego” z roku 1957, ostro zarysował dwie tendencje w obrębie nowoczesności: oschłą, racjonalną, geometryczną, słowem „klasyczną”, i tendencję do niej opozycyjną, za którą Kantor w pełni się opowiedział. Logosowi awangardy przeciwstawił sztukę nowej wrażliwości, opartą o podstawy zgoła odmienne. Używając swojego daru polemiki i przekonywania, pisał: „w pewnym momencie sztuka nowoczesna zmierzyła się z siłami i zjawiskami, które leżą poza sferą intelektu. Siły ciemne i żywiołowe, porażające absurdem i nonsensem, wybuchające buntem i negacją, płynne, nie dające się ująć w żadne rygory, kapryśne i nieobliczalne, a rozdzierająca się od czasu do czasu zasłona ukazywała pejzaż niezrozumiały naszym naskórkowym doznaniom, obcy i groźny, przerażający nasze utylitarne pojęcia. U progu tego świata kapitulował intelekt i doraźne doświadczenie (nasza rodzima teoria widzenia również). Instrumentem, który zdolny był ten świat zbadać i ujawnić, stała się wyobraźnia wyzwolona od krępującego ją intelektu i doświadczenia. Sztuka zmierzyła się tym razem z podświadomością, instynktem, absurdem i nonsensem, pokazywała ich naturę i mechanizm”¹⁹. Czy potrzeba szukać lepszej charakterystyki nowoczesnego barokizmu, a raczej „odwiecznego baroku” w nowoczesnym wydaniu, niż to, co napisał Kantor, próbując określić sytuację malarza informel, którą wiele lat później nazwał zejściem do „infernum”²⁰?

¹⁸ D. Chevalier, *Les expositions. Kantor*, „Aujourd’hui. Art et Architecture” 21, Paris, mars-avril 1959; cyt. za: Tadeusz Kantor, *Informel* (przyp. 16), s. 15.

¹⁹ T. Kantor, *Abstrakcja umarta. Niech żyje abstrakcja*, „Plastyka” 16, dodatek do „Życia Literackiego” 50, 1957, s. 6. Cyt. za: Tadeusz Kantor, *Informel* (przyp. 16), s. 9.

²⁰ Zob. T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 15–17.

Zamiłowanie Kantora do baroku będzie się jeszcze wielokrotnie uobecniać w jego sztuce²¹ – w malarstwie i w teatrze, ale nas interesuje w tym momencie sytuacja około roku 1960, bo na tej czasowej granicy, którą moje pokolenie może nazwać swoją „granicą współczesności”, te zapasy pomiędzy barokizmem i klasycyzmem się odbywały.

Kolejnym przykładem artysty, którego twórczość uosabia ówczesny barokizm, jest – oczywiście – Tadeusz Brzozowski (1918–1987), konfrater Kantora z Grupy Krakowskiej (il. 3, 4). O jego barokowości wiele razy pisano, pisałam i ja, więc trudno się powtarzać²². Warto jednak sięgnąć do cennego artykułu Haliny Micińskiej-Kenarowej, która włączyła barokowość Brzozowskiego do „odkrywczego nurtu baroku otwartego na przyszłość”. D’Orsowska idea „wiecznego baroku” pojawia się zatem w nowej odsłonie. Autorka wprawdzie odnosi się do innego pisarza iberyjskiego – Ortegi y Gasset’a i jego szkiców *O barokowości* – lecz zasada pozostaje ta sama. Chodzi o nurt „rytualizacji irracjonalizmu”, ekspresyjny i ekspansywny, przewrotnie iluzjonistyczny, polegający na „łamaniu konwencji i kanonów subiektywną i dowolną »dziwacznością«”²³.

Zakorzenie Tadeusza Brzozowskiego w tradycji religijnej i ikonografii baroku dało mu siłę do twórczej konfrontacji z nowoczesnością. Ten pierwszy Sarmata wśród nowoczesnych potrafił wynaleźć indywidualną formę, osadzając ją w jednakowym stopniu w modernizmie i w tradycji. Jednym z trafnych paradoksów jego twórczości jest to, że efekty malarstwa informel i abstrakcji organicznej osiągał za pomocą żmudnych, długotrwałych praktyk warsztatowych. *Contradictio in adiecto*.

²¹ Trafnie napisał o barokowości Kantora Tomasz Gryglewicz: „jego malarski, dynamiczny i ekspresyjny stosunek do formy jest w swoim genotypie barokowy. Barok Kantora to surowy barok dębnickiego czarnego marmuru, brunatna gama i dosadny realizm portretów trumiennych, rozpadające się przedmioty alegoryzujące *vanitas* – marność i przemijalność wszystkiego, nieuchronną śmierć” (T. Gryglewicz, *Tadeusz Kantor jako artysta środkowoeuropejski*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 21, 1995, s. 78).

²² Zob. J. Stajuda, *Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, w: tegoż, *O obrazach i innych takich*, podały do druku J. Gola i M. Sitkowska, Warszawa 2000, s. 239–241 (pierwodruk: „Współczesność” 3, 1966, s. 5); A. Baranowa, *Grupa Krakowska – awangarda i tradycja*, w: *Kraków – dialog tradycji*, autor koncepcji i red. Z. Baran, Kraków 1991, s. 133–135; A. Markowska, *Taratatka, Naga Albertynka i Wąsy*, w: *Tadeusz Brzozowski. Malarstwo / rysunek*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych Kraków, czerwiec 1992, Kraków 1992, s. nlb.

²³ H. Micińska-Kenarowa, *Miedzy urokami materii a metafizyką cierpienia*, w: tejże, *Długi wdzięczności*, wybór tekstów i posłowie J. Timoszewicz, noty o tekstach P. Kądziała, Warszawa 2003 (= Biblioteka „WIEŹI”, t. 153), s. 268–269 (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 51).

Dla „barokowego” ducha twórczości Tadeusza Brzozowskiego ważna jest nie tylko morfologia jego obrazów i rysunków, ale i sarmackie słowotwórstwo. W osobny świat swoich obrazów wprowadzał poprzez tyleż dziwaczne, co swojsko brzmiące tytuły, tworzące wokabularz wyrazów zapomnianych, przetworzonych, wymyślonych²⁴. Stefania Krzysztofiwicz-Kozakowska sporządziła alfabetyczny rejestr tych wyrazów, liczący kilkaset pozycji. Są tu „arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szalały” – jak trafnie ujęła to w tytule autorka²⁵. Syn artysty, Wawrzyniec Brzozowski, wspominał niedawno w Nowym Targu podczas programu „Korespondencja sztuk”²⁶, iż ojciec wielokrotnie prosił jego i brata o podsuwanie mu zmyślnych tytułów. Najlepsze były nagradzane. Te ćwiczenia słowotwórcze Wawrzkowi bardzo się przydały. Gdy tłumaczył arcytrudną powieść Georges’a Pereca *Życie instrukcja obsługi* – wydaną jakże starannie w roku 2001 przez Fundację Literatura Światowa – musiał zmierzyć się z gęstwiną słów i piętrowych frazeologicznych konstrukcji. Duch Tadeusza Brzozowskiego wcielił się zwłaszcza w praktyki jednego z bohaterów książki, Alberta Cinoca, który wykonywał dziwaczny zawód „słowobójcy”. Przygotowując do druku słowniki Larousse’a, musiał usuwać z nich wszystkie słowa, które popadły w zapomnienie. Po przejściu na emeryturę postanowił zredagować wielki słownik pojęć zapomnianych, „po to, by ocalić słowa proste, które wciąż do niego przemawiały”. Zebrał ich w ciągu dziesięciu lat ponad osiem tysięcy²⁷. Luizeta i Fludrybus, Retirada i Kopyciarz, Biszof i Dojutrek – czyż nie mogą to być tytuły nienamalowanych obrazów Tadeusza Brzozowskiego?

²⁴ O wokabularzu T. Brzozowskiego w sposób niezrównany napisał Mieczysław Porębski we wspomnieniu pośmiertnym zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym” 21, 24 V 1987, s. 4. Zob. także A. Żakiewicz, *Miedzy słowem a obrazem*, w: *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, IV–VI 1997; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, VI–VIII 1997; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, X–XII 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie, II–IV 1998; red. A. Żakiewicz, Warszawa 1997, s. 24–26.

²⁵ S. Krzysztofiwicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szalały* czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego, w: *Tadeusz Brzozowski* (przyp. 24), s. 203–215. Syn artysty, Wawrzyniec Brzozowski, zachwycając się walorem literackim tytułów prac Ojca, „wyabstrahował” z około 250 rysunków ich tytuły, ułożył w porządku chronologicznym i urządził wystawę: *Krotochwila albo Młaski obfite* czyli *Tadeusza Brzozowskiego Colores Rhetorici*, kat. wyst., Miejska Galeria Sztuki Zakopane, kwiecień 2002, wstęp i red. W. Brzozowski, Zakopane 2002, s. 3–30.

²⁶ W. Brzozowski, *W pepku świata Tadeusza Brzozowskiego*, cykliczny program „Korespondencja Sztuk” według projektu Z. Barana, Miejski Ośrodek Kultury w Nowym Targu, luty 2004.

²⁷ G. Perec, *Życie instrukcja obsługi. Powieści*, tłum. W. Brzozowski, Warszawa 2001, s. 355–360.

Kolejnym przykładem artysty–barokisty w tym czasie jest Aleksander Kobzdej (1920–1972). Połączyłam artystę z „barokizmem” przy okazji wystawy retrospektywnej, zorganizowanej niedawno przez Józefa Grabskiego²⁸, ale na barokowy trop w interpretacji malarstwa Kobzdeja zwrócił moją uwagę Mieczysław Porębski. Przed laty wskazał on na poszukiwania artysty zmierzające „do ujawnienia pełnego blasku malarskiej materii dźwięczącej pełnią orkiestracji barwnej” i na „dekoracyjną ostentację, w której doszukiwać by się należało inspirujących oddziaływań rodzimego, sarmackiego baroku”, zwłaszcza „w pełnym świetności cyklu gołuchowskich »panoplii«”²⁹. Profesor, niestety, nie rozwinął tego problemu, ale jego wskazówka sprawdza się nie tylko w odniesieniu do wielkiego cyklu *Bab gołuchowskich*, dziś wystawianego na naczelnym miejscu w nowo otwartej Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu. „Barokową” formę i narrację odnajdujemy także w takich płótnach artysty, jak *Trefniś* (1961; il. 5), *Kapliczka* (1961; il. 7), *Fetich masqué* (1961–1963), *Strażnik czarny* (1964).

Ta specyficzna nowocześnie-sarmacka barokowość obrazów Aleksandra Kobzdeja ma swoje formalne precedensy, zapewne nie bezpośrednie, ale narzucające się morfologicznym pokrewieństwem. Oglądając z Joanną Daranowską-Łukaszewską fotografie barokowych nagrobków, sięgnęłam po świeżo wydany przez IRSA w roku 2002 katalog wystawy Kobzdeja *Zmagania z materią*³⁰. I oto *Trefniś* (il. 5) zrymował mi się ze schematem kompozycyjnym późnobarokowego epitafium Adama i Anny Małachowskich z kościoła bernardynów w Krakowie³¹ (il. 6), a *Trofeja* i *Kapliczki* (il. 7) z organiczną formą chociażby płyty nagrobnej Christiana Falkenhaana z kościoła poewangelickiego w Zdunach w powiecie krotoszyńskim³² (il. 8). O tym ożywym spotkaniu nowocześniejszki z nowożytniczką wspominam nie tylko ze względów poznawczych,

²⁸ Zob. A. Baranowa, *Aleksander Kobzdej – malarstwo jako cena życia*, w: *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, kat. wyst., Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, Hôtel de Saxe Warszawa, Pałac Larischa Kraków, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2002, s. 19–21.

²⁹ M. Porębski, *Aleksander Kobzdej*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 364 (pierwotnie: „Literatura” 34, 1972, s. 10).

³⁰ *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią* (przyp. 28).

³¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: *KZSP*), t. 4: *Miasto Kraków*, cz. IV: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa i J. Samek, Warszawa 1987, il. 760.

³² *KZSP*, t. 5: *Województwo poznańskie*, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 11: *Powiat krotoszyński*, inwentaryzację przeprowadzili Z. i J. Kęblowscy, Warszawa 1973, il. 234.

ale również dlatego, że to właśnie wtedy zaiskrzył pierwszy impuls do zorganizowania naszej sesji.

Mówiąc o barokowości około roku 1960, nie sposób nie wspomnieć Władysława Hasiora (1928–1999) i jego propozycji rozbudowanej na gruncie surrealistycznego kolażu, rzeźby i sztuki przedmiotu. Hasiór, odbywając swoją słynną podróż motocyklem po Europie, trafił na przełomie roku 1959/1960 do Paryża, którym jednak szybko się zmęczył. W swoim notatniku z podróży zapisał totalną krytykę paryskiego świata sztuki: „środowisko paryskie to sanktuarium osobliwego nabożeństwa, w którym powstają kurioza plastyczne. Anormalność, dziwność, zaskoczenie, niesamowitość – wszystko, tylko brak odwagi, jasności widzenia i humanizmu”³³. Krytykując barokową tonację Paryża, szybko jednak temu imperatywowi się poddał. To w Paryżu zobaczył, że można używać dosłownie wszystkiego – wcześniej robili to, oczywiście, surrealiści – aby osiągnąć zamierzoną ekspresję. Jego współcześni bardzo to u niego cenili. W archiwum sztuki nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki UJ natrafiłam na niepublikowany maszynopis interesującego studium o artyście, napisanego w 1964 roku przez Danutę Józefikową, która była wówczas sekretarzem Sekcji Sztuki Nowoczesnej przy Komisji Teorii i Historii Sztuki oddziału PAN w Krakowie. Danuta Józefikowa zobaczyła w twórczości Hasiora „misterium rzeczywistości i metafizyki”. Jak napisała: „Sztuka jego poprzez formę sięga do sedna treści emocjonalnych. Formy antropomorficzne, organiczne, czy mechaniczne, które nam prezentuje rzeźbiarz, charakteryzuje wewnętrzny dynamizm emocjonalny. On napiera na widza, wdzierając się do jego umysłowości, szokuje, nieraz dziwi, porusza jakiegoś struny w nieprzewidzianej reakcji. Świat wyobraźni Hasiora, to świat niepokojący. Gorąca wyobraźnia artysty realizuje poszukiwaną syntezę w sposób nieraz brutalny, nieraz naiwny, a nieraz znów w sposób pełen humoru i poezji”³⁴ (il. 9, 10).

Na koniec warto przywołać, spośród wielu innych jeszcze, przykład Aliny Szapocznikow (1926–1973), wybitnej rzeźbiarki tego czasu, mieszkającej przez wiele lat we Francji. Ostatnio mieliśmy możliwość podczas jednego z zebrań Sekcji Sztuki Nowoczesnej Oddziału Krakowskiego SHS zapoznać się z interpretacją jej twórczości przedstawioną przez Krystynę Czerni. Mówiła o Aliny Szapocznikow „śnie o lataniu”, o jej walce z grawitacją i „tańcu z przestrzenią”. Dała zatem pośrednio wykład o barokowości Aliny Szapocznikow, której sztuka – w równym stopniu

³³ Notatka z 23 stycznia 1960 roku. Cyt. za: A. Micińska, *Władysław Hasiór*, Warszawa 1983, s. 19.

³⁴ D. Józefikowa, *Władysław Hasiór* (mpis), s. 1–2, *Teczka Hasiór*, Archiwum Sztuki Nowoczesnej, Biblioteka IHS UJ.

owładnięta pasją życia i śmierci – między tymi dwoma biegunami się rozgrywała³⁵.

To napięcie – konstytutywne dla jej twórczości – zostało zauważone i scharakteryzowane zgodnie z postulatami *salut au baroque* przez Aleksandra Wojciechowskiego. Nie mam dowodów, czy polski krytyk znał koncept francuskiego kolegi, ale wyrażał się w podobnym duchu. We wstępie do katalogu wystawy indywidualnej Aliny Szapocznikow w Galerii Krzywe Koło w lipcu roku 1960 Aleksander Wojciechowski pisał nie tylko o tematycznych spięciach i kontrastach obecnych w jej dziełach, ale również o specyficznym, dodajmy – „barokowym”, sposobie kształtowania formy. Krytyk zauważa, że z końcem roku 1959 artystka zaczyna z powodzeniem stosować metodę polegającą na konfrontacji doświadczeń rzeźbiarskich ze zdobyczami ówczesnego malarstwa. Wojciechowski charakteryzuje formalne poszukiwania Szapocznikow słowami, które mogłyby się odnosić do informelowych obrazów Kantora: „Kompozycja trójwymiarowa rozwijać się może podobnie jak krystalizuje się, narasta, tężeje spontanicznie rozmalowywana powierzchnia płótna. Szapocznikow pragnie »na gorąco« kształtować to, co dla malarstwa stanowi tkankę współczesnego obrazu, a co stać się również powinno

³⁵ Prelekcja K. Czerni w dniu 21 kwietnia 2004 roku w ramach comiesięcznych zebrań (w trzecią środę miesiąca) Sekcji Sztuki Nowoczesnej Oddziału Krakowskiego SHS zapowiadała wystawę Szapocznikow w warszawskiej galerii IRSA i publikację katalogu. Zob. K. Czerni, *Drugie skrzydło albo Aliny Szapocznikow sen o lataniu*, w: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, kat. wyst., IRSA Fine Art „Hôtel de Saxe” Warszawa, [maj–czerwiec] 2004, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 11–33. O pokrewieństwie wyobraźni Aliny Szapocznikow ze sztuką baroku pisał wnikliwie Jacek Waltoś: „Jeśli tradycja klasyczna jest nieobecna w twórczości Aliny Szapocznikow, to trudno nie kojarzyć jej wyobraźni z procedurami barokowymi XVII wieku. Przypominają się dewocjonalne rzeźby-lalki, przykłady rozpadu ciała i marności ziemskiego piękna. Przypominają się wota: srebrne i złote serca, nogi, ręce. Przypomina się kult relikwii. Barokowy motyw *vanitas* wyrażony był, podobnie jak u Aliny Szapocznikow, gwałtownym kontrastem piękna i rozpadu, napięciem pomiędzy mistycznym uniesieniem a drastyczną rzeczowością w myśleniu i w sztuce. [...] Motyw *vanitas* odnajduje się w tych rzeźbach przede wszystkim ze względu na rodzaj ich materialności. Wydobywa się on raz po raz również i z tradycyjnych brązów, i z nowoczesnych żywic jako przykład nietrwałej, niesolidnej substancji życia. Te rzeźby zdają się wciąż powtarzać, że uchwytana i cenna jest jedynie chwila tworzenia” (J. Waltoś, *Alina Szapocznikow*, „Art & Business” 9/10, 1993, s. 53). Zob. także A. Król, *Aliny Szapocznikow ars moriendi*, w: *Alina Szapocznikow 1926–1973*, red. Z. Gołubiew, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 21–31; też, *Alina Szapocznikow 1926–1973*, w: *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, red. J. Trzupek, Katowice 2001, s. 180–185.

mięszem rzeźby: żywą pulsującą materię”³⁶. Pozwala jej to tworzyć prace o melodyjnym rytmie, głoszące pochwałę życia (*Pnqca*, 1960; il. 11) i zarazem dzieła będące zgrzytem, „boleśnie rozdarte, przepalane wewnętrznym żarem”, będące wyrazem „rozterki, niepokoju, grozy” (*Duo*, 1960; *Rozłupany*, 1961; il. 12). Jak pisze Wojciechowski: „W podziale tym nie ma dwutorowości. Szapocznikow pokazuje na przemian dwa zbocza tego samego wzniesienia: stok zacieniony i słoneczny. Czasem spogląda na nie równocześnie”. I znów mamy przekonujące argumenty na rzecz istnienia „odwiecznego baroku”.

Do listy cytatów, które zakreślają „barokowy” krąg wokół twórczości Aliny Szapocznikow, można dodać też słowa, pochodzące z innej jeszcze epoki, ale bardzo przy okazji tej sesji i na zakończenie tego referatu stosowne. Ojciec polskiej krytyki artystycznej, niezrównany Stanisław Witkiewicz, sto lat temu napisał w studium *Dziwny człowiek*: „Barok – było to jedno z przezwisk, którymi chrzczono wszystko, co uważano za niższe, za lichsze. A przecież barok – [...] To ta sztuka wyrażająca nadmiar życia i nadmiar łatwości jego objawiania się, ta sztuka, która zdawała się drwić z odporności materii i tworzyła z kamienia, posługując się nim tak, jak gdyby to był воск, gorzej! jak gdyby to była mgła unoszona wichrem wyobraźni”³⁷. Oto barok Berniniego, oto barok Szapocznikow i wszystkich tych, którzy mieli potrzebę zmagania się z kapryśną, surową, niedookreśloną materią sztuki i życia, wybierając zamiast statycznych „form, które ciążą” (*formes qui pèsent*), dynamiczne „formy, które się unoszą” (*formes qui s’envolent*)³⁸.

ILUSTRACJE DO POWYŻSZEGO ARTYKUŁU NA TABLICACH 130–137.

³⁶ A. Wojciechowski, Wstęp do: *Alina Szapocznikow*, kat. wyst., Galeria Krzywe Koło, lipiec 1960, Warszawa 1960, s. nlb.

³⁷ S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, w: tegoż, *Monografie artystyczne*, cz. 2, *Pisma zebrane*, t. 2, red. J.Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 74.

³⁸ Rozróżnienie morfologiczne zob. d’Ors (przyp. 3), s. 105.

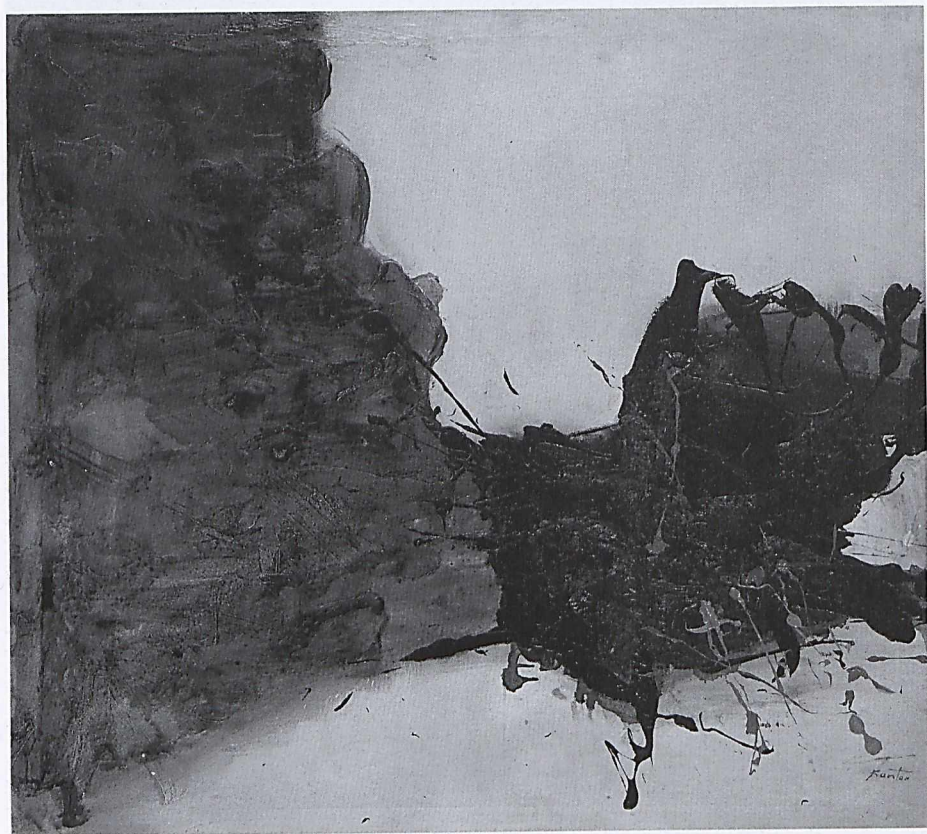
ANNA BARANOWA

“Welcoming Baroqueism”. On the Ties Between Modernity and Tradition (Summary)

The title of the article is associated with the slogan *salut au baroque* which was invented and propagated at the turn of the 1960s by Michel Ragon, a French art critic and theoretician of modern art. The paper constitutes an attempt – so far not undertaken by anyone in the literature on the subject – to analyze the phenomenon of “baroqueism” with regard to the Polish art of this period (on the examples of the works of Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Aleksander Kobzdej, Władysław Hasior and Alina Szapocznikow).



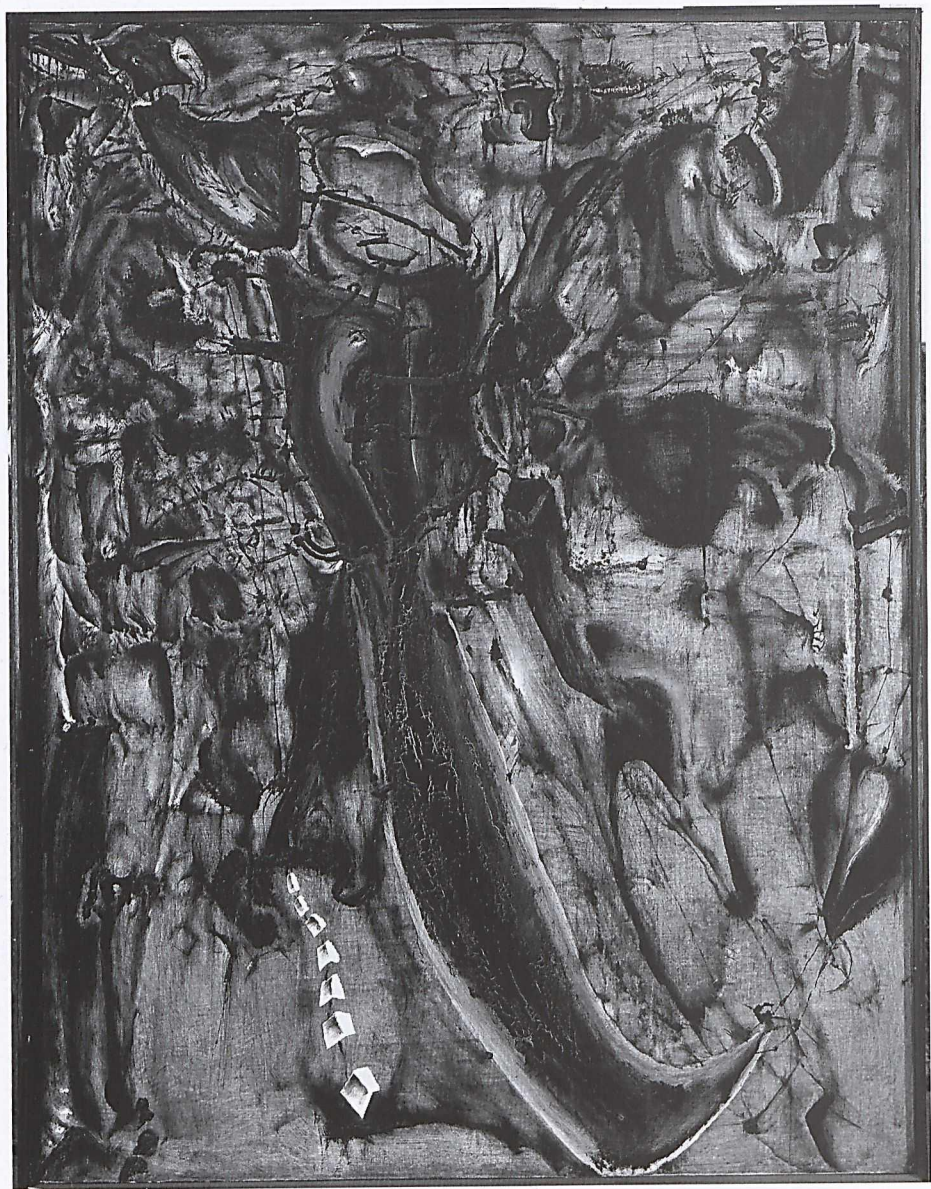
1. Tadeusz Kantor, *Informel*, 1957, olej, płótno, 144×134 cm, Starmach Gallery.
Repr. dzięki uprzejmości Spadkobierczyń artysty i Starmach Gallery



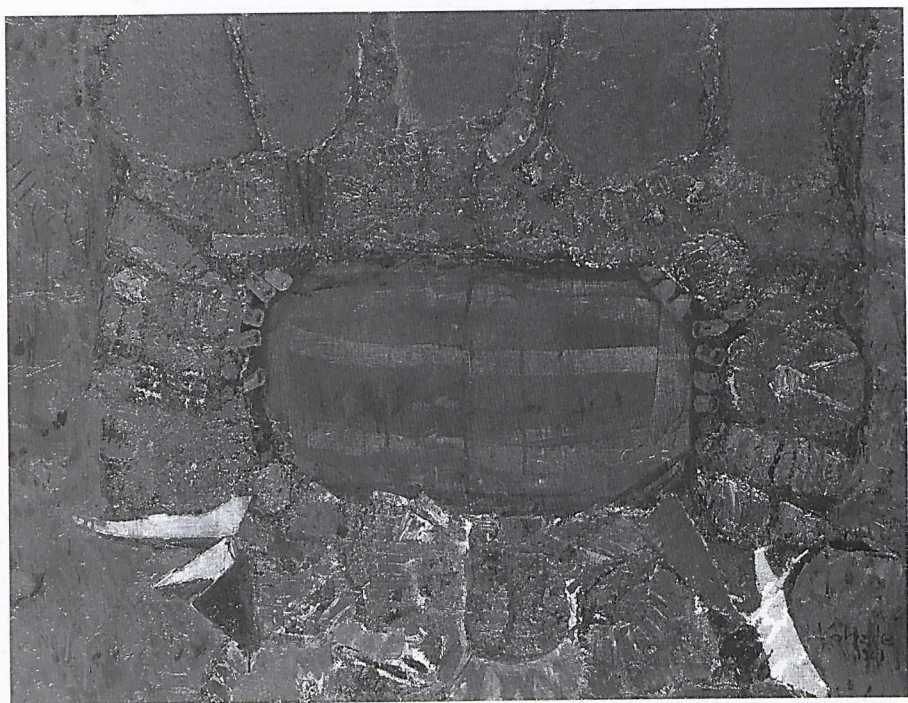
2. Tadeusz Kantor, *Informel*, 1961, technika własna/plótno, 105×116 cm, zbiory prywatne, Kraków. Repr. dzięki uprzejmości Spadkobierczyń i Starmach Gallery



3. Tadeusz Brzozowski, *Mecyje*, 1963, olej, płótno, 108×104 cm, Starmach Gallery.
Repr. dzięki uprzejmości Wawrzyńca Brzozowskiego i Starmach Gallery



4. Tadeusz Brzozowski, *Siurpyza*, olej, płótno, 173×131 cm, zbiory: Muzeum Narodowe w Warszawie. Repr. dzięki uprzejmości Wawrzyńca Brzozowskiego i Muzeum Narodowego w Warszawie



5. Aleksander Kobzdej, *Trefniś*, 1961, olej, płótno, 89×116 cm. Repr. dzięki uprzejmości Maryny Kobzdejowej i Instytutu Badań nad Sztuką IRSA



6. Epitafium Adama i Anny Małachowskich, kościół bernardynów w Krakowie.
Fot. M. Kurzej



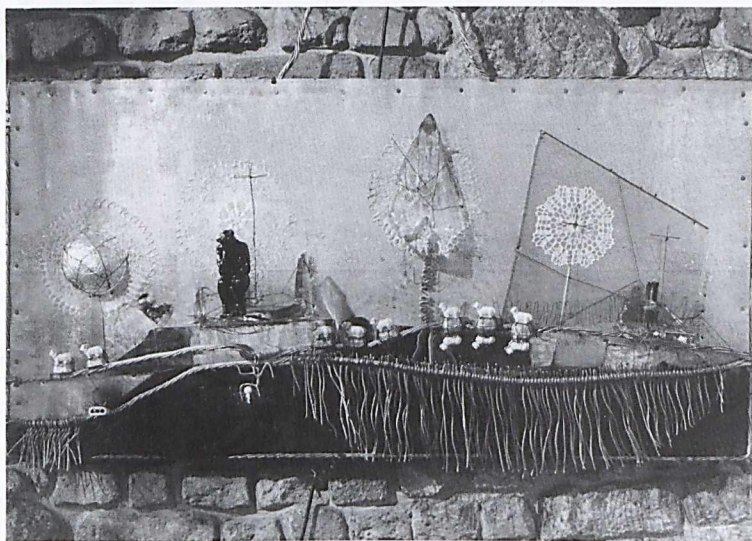
7. Aleksander Kobzdej, *Kapliczka*, 1961, technika mieszana, płótno, 130×97 cm, zbiory prywatne.
Repr. dzięki uprzejmości Maryny Kobzdejowej
i Instytutu Badań nad Sztuką IRSA



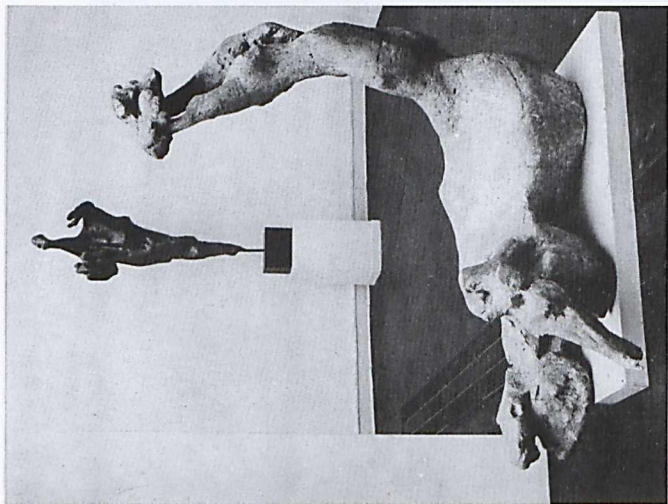
8. Płyta nagrobna Christiana Falkenhaana, kościół poewangelicki w Zdunach w powiecie krotoszyńskim.
Fot. Instytut Sztuki PAN w Warszawie, W. Wolny



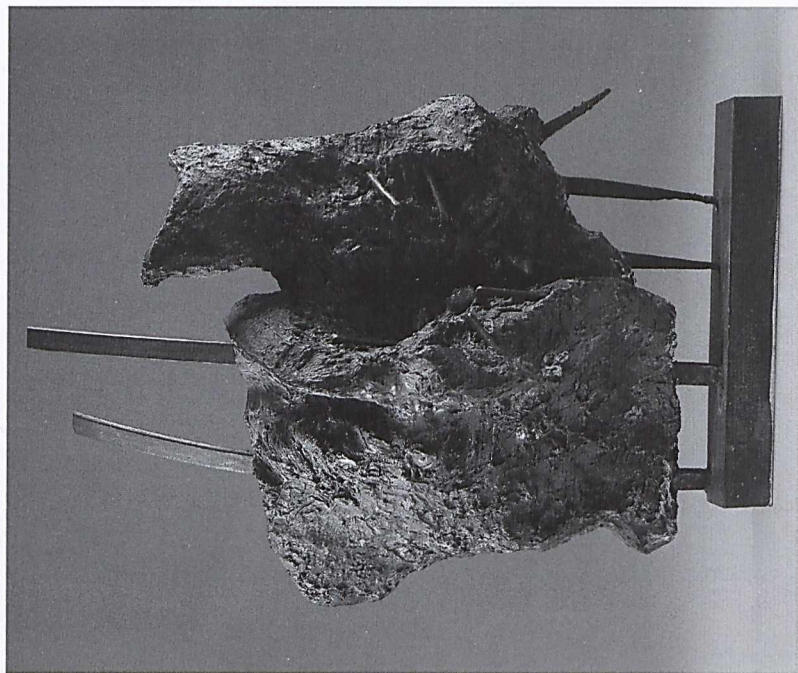
9. Władysław Hasior, *Niobe I*, 1961, assemblage, eksponat zniszczony przez pożar w Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. Archiwum Sztuki Nowoczesnej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki UJ, W. Gumuła



10. Władysław Hasior, *Srebrna rzeka*, 1962, technika mieszana, miejsce przechowywania nieustalone. Fot. Archiwum Sztuki Nowoczesnej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki UJ, T. Chrzanowski



11. Fotografia z wystawy Aliny Szapocznikow w Kordegardzie (Warszawa 1960): na pierwszym planie *Pnqca* (1960, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie), w głębi *Maria Magdalena* (1957–1958, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie). Repr. z katalogu wystawy: *Alina Szapocznikow*, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, lipiec 1960, Archiwum Sztuki Nowoczesnej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki UJ



12. Alina Szapocznikow, *Rozłupany*, 1961, żywica, metal, 83×60×38 cm, zbiory prywatne. Repr. dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu