

Anachroniczna awangarda, czyli sztuka Tadeusza Brzozowskiego

Tomasz Bocheński

dr hab. prof. UŁ Tomasz Bocheński, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku,
e-mail: tomasz.bochenski@uni.lodz.pl

W Zakopanem po drugiej wojnie niewiele postawiono bloków, zaledwie kilkadziesiąt, wciśniętych między góry, drewniane chaty i murowańce ze spadzistymi dachami. Rodzinne murowańce wyrosły na szlachetnych resztkach stylu zakopiańskiego, bloki na resztkach nieszlachetnych, ale nadal widocznych. Niewiele znaleźć można miejsc w Polsce, gdzie nowoczesność tak się karykaturalnie przebiega, tak udaje związki z tradycją, jak w Zakopanem. Drewniane wykończenia górnych pięter, pseudo-wykusze, strome okapy bloków irytować musiały i tradycjonalistów, i modernizatorów, ponieważ uzmysławiały zestawienie dwóch fałszywych tonów – regresu i progresu. Dlaczego fałszywych? Regres, czyli powstrzymanie nowoczesności, już w czasach *belle époque* nie brzmiał dobrze, jeszcze gorzej musiał brzmieć w epoce masowego awansu społecznego, w latach 70. XX wieku. A blokowy progres, biedne naśladownictwo zachodniego blokowiska, z archaizującymi ozdobnikami? Źle brzmiał na tle drewnianej przeszłości i szklanej przyszłości. W miejscach, gdzie czas próbowano powstrzymać, gdzie budowano Państwo Snu, jak w Zakopanem, anachronizm zaleca się jako powszechna forma mówienia o przedmiotach i ludziach. Styl zakopiański i styl blokowy prowadzą w takich miejscach swój stereotypowy dialog, łatwy do przewidzenia, nudny, nie do uniknięcia. Zapóźnienie i dogonienie tak ze sobą rozmawiają, w budynkach,

drogach, ubiorach, urządzeniach, w faktach i artefaktach, dialogują – jakby przysłuchiwał się gadaniu czas zachodni. Te anachroniczne dialogi, które utrudniają afirmację miejsca i czasu, przenikają też do pracowni nowoczesnego artysty, statku na mieliźnie prowincji. Jeśli zostajesz tutaj, to się cofnij; albo wyjedź i dołącz do tamtej awangardy. Takie podszepty irytowały już Witkacego, który zakopiańczykom wydawał się sztuczny na tle naturalnego ojca i który przeżywał na prowincji swoją samotność nowatora. Witkacy nie zdecydował się na pieszą, o głodzie wędrówkę do centrum nowoczesności, jak Constantin Brâncuși czy Chaim Soutine. W młodości spojrział w przyszłość, najpierw w Paryżu, a potem w Petersburgu, i później tylko zerkał, czy jego immanencja rymuje się z nowoczesną progresją. Po nim jeszcze wielu nowoczesnych artystów osiadało w prowincji Zakopane.

Anachronizm prowincji wybrzmiewał w utworach licznych pisarzy, nie tylko w twórczości Witkacego. W utworach drugorzędnych spór dwóch idealizowanych form czasu ginął w wielości lokalnych spraw, w dziełach znaczących przeobrażał się w humorystyczne współistnienie głosów czy w wojnę dwóch światopoglądów, albo w jedno i drugie. U Witkacego groteskowi nowi ludzie wygrywali wojnę, u Andrzeja Struga groteska triumfowała nad tragedią, u Jaroslava Haška zwyciężała kpina ze sporu. Każdy czytelnik trzech wymienionych autorów zna *Sztuczne królestwo Hyrkanii*¹, *Koło upierwotnienia Tatr*² i *Partię umiarkowanego postępu (w granicach prawa)*³, i prawie każdy czytelnik z prowincji należał przynajmniej przez jakiś czas do każdej z tych formacji. Przypuszczam, że Tadeusz Brzozowski, który pracownię miał pod Tatrami, mógł sympatyzować z partią Haška, przynajmniej w dojrzałej twórczości. I proszę, mam dowód na tę sympatię. Ostatnia pracownia Brzozowskiego mieściła się w blokowym, peerelowskim mieszkanku. Tam prowadził swe alchemiczne studia nad naturą werniksów i żywic, nad drogami wybieranymi przez ściekające farby i nad rozmowami błyszczących

¹ S. I. Witkiewicz, *Mątwą*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Dramaty II*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1998, s. 439 i nast. *Mątwę* napisał Witkacy w 1922 roku.

² A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. R. Hennel, Wydawnictwo Literackie Kraków 1989, s. 255–259. *Zakopanoptikon* powstał w latach 1913–1914.

³ J. Hašek, *Společno-politická historia strany umiarkovaného postępu (w granicach prawa)*, przeł. J. Baluch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987. Partia „powstała” w roku 1911, powieść wydano dopiero w 1963 roku.

i matowych powierzchni. W tym nowoczesnym bloczkowym mieszkanku, w prowincjonalnym miasteczku, tworzył swe umiarkowane nowoczesne obrazy.

Brzozowski malował na prowincji od roku 1948 do 1956, tzn. malował bez kontaktu z centrum. Właściwie po raz pierwszy w 1956 roku zetknął się z byłym centrum – w Paryżu – i z centrum znacząco przeszłym – we Włoszech. Do właściwego centrum nowoczesności – do Stanów Zjednoczonych – dotarł jeszcze później. Podobnie jak jego przyjaciel Władysław Hasior, Brzozowski będzie po 1956 roku podróżował jednocześnie po przyszłości i po przeszłości, do sztuki nowoczesnej i do sztuki dawnych mistrzów. Sztuka najnowsza upewni go w przekonaniu, że na prowincji trudno dogonić nowoczesność; sztuka dawna podtrzyma w nim przekonanie o wartości dziedziczonej tożsamości. Bez nowoczesnych form jego malarstwo stałoby się niewidoczne dla widzów, bez prowincjonalnych treści stałoby się nieznośnie abstrakcyjne. Kiedy przybywa się z prowincji oddzielonej od cywilizacyjnych przemian, można oczywiście nie tylko zobaczyć przyszłość, ale i częściowo dostrzec cywilizacyjne choroby nowoczesności, na które prowincja zapadnie za jakiś czas. Gdy pracuje się twórczo bez kontaktu ze sztuką zachodnią, a tak robi przez prawie dekadę Brzozowski, można ufać tylko w analogię między cywilizacyjnym rozwojem a doskonaleniem własnej twórczości. Po wojnie na prowincji, w Zakopanem bądź Krakowie, malarza nowatora wspierała przecież tylko wewnętrzna praca artystyczna i dokonania jego przyjaciół artystów. Podtrzymywała go wiara, że prywatny eksperyment odpowiada mitycznym eksperymentom nowoczesności. Każdy kontakt ze sztuką centrum korygować musi tę wiarę w suwerenne doskonalenie sztuki. Po wojnie wydaje się Brzozowskiemu, że dzięki pracy nie został ze sztuką „z tyłu”. Wiadomo, że w czasie wojny wspólnie z Jerzym Nowosielskim, Jerzym Kujawskim, Tadeuszem Kantorem i innymi uczestniczył w dyskusjach Grupy Samokształceniowej⁴. Wtedy równie ważny jak malarstwo eksperymentalne był dla Brzozowskiego teatr eksperymentalny Kantora. Już wtedy Kantor poddawał sztukę teatralną próbie ulicy. Skromna grupa samokształcących się artystów żyła w napięciu, czy się nie spóźnia ze

⁴ Zob. W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 55.

sztuką i czy ma coś do powiedzenia Zachodowi. I z tej awangardowej neurozy, z tego nowoczesnego natręctwa⁵ kpiła.

Dopiero na wystawie artystów francuskich w 1946 roku w Pałacu Sztuki artyści Grupy Samokształceniowej i teatru Kantora po raz pierwszy mogą sprawdzić, czy w czasie wojny wystarczająco odważnie eksperymentowali. Szczęśliwie dla nich nie wystawiono wtedy malarzy pierwszego rzędu, ale i tak odwaga artystyczna Francuzów ich zaskoczyła. I Brzozowskiego również: „aż się zdziwiłem, że można tak intensywnie malować”⁶. Po wojnie, żeby zobaczyć czas w sztuce, trzeba pojechać do Stanów, bo Europa doświadczyła modernizacyjnego regresu i odtąd sama będzie szukać nowoczesności za oceanem. Dla malarstwa nowoczesnego w Polsce bardziej znaczący stanie się inny niż paryski modernizacyjny regres – socrealizm, czyli cofnięcie się o prawie sto lat. Właściwie i faszizm, i socjalizm parodiowały nowoczesność, choć odmiennie. Powiedzmy schematycznie, że faszizm był otwarciem nowoczesny i pierwotny, a socrealizm – otwarciem nowoczesny, a skrycie – mieszczański i zachowawczy. Wojna i stalinizm wrzucały artystę w bezczas, który imitował intensywne doświadczenie zmian. W biografii pokolenia Kolumbów, a zatem również Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Tadeusza Brzozowskiego, Jana Lenicy czy Kazimierza Mikulskiego, to były dramatyczne intermezze, oznaczające piętnaście lat życia na marginesie kultury Zachodu. Intermezze te powodowały również osłabienie neurozy nowoczesności czy nawet remisję. Paradoksalnie, wojna bardziej sprzyjała Grupie Samokształceniowej niż stalinizm, bo wtedy można było w sztuce nadrobić czas, który traciła nie tylko Polska, ale cała Europa. Brzozowski upewnił się zaraz po wojnie, że idzie drogą właściwą sztuce zachodniej, czyli wyraża w nowoczesnej, eksperymentalnej formie dramatyczne doświadczenie cywilizacyjnego kataklizmu, podobnie jak Stern czy Kantor. Dla większości artystów i poetów staje się po 1946 roku oczywiste, że bezczas wojny poddał weryfikacji znaczenie awangardowego eksperymentu. Wtedy w malarstwie Brzozowskiego można zauważyć podstawową cechę

⁵ Por. H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. S. Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 234. Enzensberger używa określeń „neurotyczne natręctwo nowoczesności” i „anachronizm”.

⁶ W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 66.

eksperymentalnej, dwudziestowiecznej sztuki Europy Środkowej – **awangardowy anachronizm**.

Awangardowy anachronizm to określenie wyjawiające wewnętrzne napięcie między potrzebą nowości a oczywistym nawiązaniem do tradycji. Duch powierzchni skrywa wielowarstwowe, nieakcentowane, „zbędne” znaczenia. Hans Magnus Enzensberger uznał, że „neurotyczne natręctwo nowoczesności”⁷ ma rangę obiektywnego prawa. Natręctwo, które odwołuje się nieustannie do powierzchni, do nowości, do mody, traktuje przeszłość również jako powierzchnię, tylko niewidoczną, unieważnianą. Bycie na czasie chciałoby unieważnić czas – zauważa Enzensberger:

Wystąpienie przeciw biegowi czasu, którego wypiera się dyskurs nowoczesności, nie jest [...] zatem wyjątkiem, lecz regułą. Nowe płynie tylko jako cienka warstwa powierzchniowa na nieprzezroczystej morskiej głębinie o utajonych możliwościach. Anachronizm nie jest dającą się uniknąć wadą, lecz podstawowym warunkiem ludzkiej egzystencji⁸.

Formalny eksperyment, który musi sprostać osiągnięciom awangardy zachodniej, współlistnieje w twórczości Brzozowskiego z opowieścią o zapóźnionym formowaniu mentalnym. Awangardowy anachronizm można dostrzec we współlistnieniu w malarstwie wielu narracji pochodzących z różnych porządków temporalnych. Między rokiem 1945 a 1955 zachodzi w sztuce Brzozowskiego znacząca przemiana, którą da się opisywać poprzez skrywanie i zacieranie narracji o doświadczeniu okrucieństwa. Jeszcze w *Wagonie* (1945) artysta wprost opowiada o klaustrofobicznym okrucieństwie deportacji, by w *Pogrzebie rekina* (1948), *Rekwizytorni* (1950), *Proroku* (1947) i w *Dole* (1945) zostawić z narracji o dramacie jedynie rudymenty dramatycznej opowieści. Z figur i przedmiotów pozostają na obrazach jedynie ślady naruszenia integralności: haczyki, nacięcia, blizny – nieusuwalne znaki kalectwa i destrukcji. Narracja zacierana i redukowana przez eksperymentalną formę zjawia się w innej postaci – wieloznacznych, humorystycznych, często groteskowych

⁷ H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki...*, s. 234.

⁸ Tamże.

tytułów. Od 1946 roku Brzozowski będzie się wyrażał poprzez awangardowy anachronizm, wprowadzając do obrazu jednostkę poddaną nowoczesnemu eksperymentowi. W węższym sensie demonstrować będzie jedynie eksperyment awangardowej sztuki, która radykalnie przekształca tradycję artystyczną. W szerszym znaczeniu ukaże dramatyczny i humorystyczny eksperyment na jednostce, która ma żyć duchem nowoczesnej powierzchni.

Ślepa uliczka czasu – socrealizm miała w biografiach twórczych wielu polskich malarzy duże znaczenie. Doktryna zachęcała ich do opowiadania o nowej rzeczywistości powstającej na gruzach dawnego świata, ale nie pozwalała na eksperyment formalny, czyli zabraniała doskonalenia języka poznania. Oczywisty fałsz socrealizmu ujawniał okrucieństwo totalitaryzmu – o formie i prawdzie decydują czerwoni biurokraci. W 1948 roku na ostatniej wystawie przed wprowadzeniem doktryny Brzozowski pokazuje *Centaury*, *Czkawkę chirurga* i *Pępek świata*, wyraziste znaki wielowarstwowej opowieści. W czasach socrealizmu maluje tylko trzy obrazy w politycznym stylu i wiele innych, które wyrażają zacierany również przez doktrynę dramat ludzi i przedmiotów preparowanych przez nowoczesność. *Kuchenka* i *Organki* to najślawniejsze przykłady. Dwa socrealistyczne obrazy, *Portret Mao Tse Tung* (1950) i *Młot parowy* (1953), pokazują ironiczny stosunek do regresu prokurowanego przez doktrynę. W portrecie chińskiego dyktatora dostrzec można kształt popkulturowej ikony, którą sprzedaje się masom⁹. Brzozowski w pastiszowej formie drwi tu z konwencjonalnej, zachowawczej formy socrealizmu. Drugi obraz to studium nowoczesnego, zmechanizowanego okrucieństwa. Gdybyśmy wytarli z *Młota parowego* warstwy farby i większość konturów, a zostawili jedynie ślady na rzeczach i postaciach, otrzymalibyśmy podobne studium dramatu jak w obrazach sprzed 1948 roku. I oczywiście analogiczne względem zdecydowanej większości obrazów późniejszych. O kim opowiada to studium? O jednostce poddawanej, podobnie jak Brzozowski, nowoczesnemu eksperymentowi formalnemu, eksperymentowi polegającemu na zastępowaniu form dawnych – nowoczesnymi. Zrozumienie socrealizmu znacząco różni artystów Europy Środkowej od artystów Zachodu. Brzozowski pojmuje, że socrealizm jest „sztuką dworską”, czyli

⁹ Por. W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 72.

zacierają regres i udają postęp. W regresie sięga do akademicko pojmowanego realizmu, a postęp widzi poprzez ideologiczne wyobrażenie. W efekcie definiuje za artystę zarówno formy poznania, jak i samo poznanie. Kiedy jest się pozbawionym języka poznania, a więc formy rozwoju, doświadcza się paradoksu anachronicznego nowatorstwa, choć inaczej niż wtedy, gdy maluje się awangardowe obrazy na prowincji. Anachroniczny nowator Brzozowski broni się przed fałszem socrealizmu, ujawniając kiczowaty, płytki sens propagandowej sztuki i wielowarstwowe, uwarunkowane przeszłością znaczenie samej ideologii. Mao przypomina wielu dyktatorów z przeszłości, portret przywódcy przywołuje na myśl opakowanie mydła.

W 1956 roku rzuci się Brzozowski jeszcze raz w przyszłość, w przyszłość malarstwa zachodniego, i pod wpływem informelu zmieni swoje malowanie. Z przedmiotów i ludzi zostawi tylko ślady dramatu. Właściwie zamaluje większość blizn, ran i uszkodzeń. Dramat przeniesie do trzech nadal trudnych do pominięcia sfer: tytułów, faktury i śladów dezintegracji. Poprzez laserunki, alchemię werniksów i cyzelowanie szczegółów Brzozowski odwołuje się do tradycyjnego przednowoczesnego warsztatu malarskiego. To studia faktury – w malarstwie pozornie bezprzedmiotowym. Wraz z inspiracją informelem przychodzi w jego twórczości przeczuwana gładkość, usuwanie przeszkód, dopasowanie do form nowoczesnych. Przychodzi za pożyczona narracja innych, wyrażająca odmienne doświadczenia i drogę twórczą. Tę opowieść informelu Brzozowski przekształca w narrację o wyglądaniu **swojskiego** dramatu. Wiele wypowiedzi artysty z późniejszych czasów dokumentuje świadomość tragicznych doświadczeń zacieranych przez nowoczesną formę. „Miałem w swoim życiu, zwłaszcza kiedy byłem dużo młodszy, ciągoty do kompletnego porzucenia tradycji, która zawsze siedziała mi na plecach, jak ów starzec z bajek Grimm. W końcu dałem spokój – i nawet ten starzec stał mi się bliski [...]”¹⁰ – wyznał w 1966 roku. „Całe moje malarstwo było i jest piętnowane literaturą i muzyką”¹¹ – dodał rok później. „Staram się być wierny sobie – choć to mało modne”¹². W tych

¹⁰ J. Stajuda, *Rozmowa z Brzozowskim*, „Współczesność” 1966, nr 3, s. 5.

¹¹ *Odbiorcy i twórcy o plastyce*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1. Cyt. za: *Tadeusz Brzozowski*, oprac. M. Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987, s. 65.

¹² Tamże, s. 70.

wypowiedziach ujawnia Brzozowski to, co powinien zgubić. „Powinien” oznacza uwewnętrzną nowoczesność. Tę nowoczesność formalną pojmuję malarz jako konieczność i zagrożenie. Powiedziałbym, że nie chce malować uniwersalnego dramatu człowieka nowoczesnego, dramatu, który ujawnia się także w formach nowoczesnego malarstwa zachodniego, ale pragnie wyrazić dramat prowincjusza, dodajmy: jego własny dramat. Używam słowa „dramat”, choć może powinienem w stylu Brzozowskiego mówić o „ludzkich sprawach”. To ludzkie sprawy galicyjskiej prowincji, a nie prowincji Paryż czy Nowy Jork. Powiedzmy, że nasz malarz chce być nowoczesny i prowincjonalny, awangardowy i tradycyjny, ekspresyjny i cyzelatorski. Uosabia napięcia anachronicznej awangardy, która nie może się rozstać z sentymentalnym dziedzictwem prowincji, choć rozumie, że powinna. Można to napięcie wyrazić również poprzez opozycję abstrakcji i narracji. Siły abstrakcji wymazają chęć narrację z malarstwa, narrację o odmienności kulturowej prowincji, opowieść o jej sentymentalnych przedmiotach. Kiedy podlega się presji kulturowych przemian i chce się być nowatorem w duchu Grupy Krakowskiej, trudno nie poddawać się presji nowoczesnego opakowania. Brzozowski opakował w latach 50. przedmioty i dramaty prowincji w piękne abstrakcyjne płótna, by przez następne lata, aż do końca, ujawniać zamalowywaną tożsamość. Również w wywiadach przywoła znaczenia gubione i przekształcane w nowoczesnej sztuce. Te antynowoczesne treści będzie wyrażał coraz silniej: „Człowiek jeśli nie jest komiwojażerem, jest gdzieś osadzony, na jakiejś swojej prowincji, gdzie istnieją sprawy ciekawe, które tylko tu mogły się urodzić [...]”¹³.

Najprzenikliwiej napięcia w malarstwie Brzozowskiego wyraził Jerzy Stajuda, może dlatego, że w swojej sztuce sam rozważał podobny bilans zysków i strat. Mówił o Tadzju „sprawiedliwy”, by wyrazić szacunek dla kogoś, kto nie poddaje się „ubóstwu współczesnego malarstwa”, kto nadal maluje „niemodnie” i „nowocześnie”. Niemodnie, bo pragnie opowiedzieć, jak dawni, wielcy mistrzowie, o niezwykłości i niepowtarzalności ludzkiej egzystencji. Obrazy Brzozowskiego z końca lat 50. i początku 60., wiele zawdzięczające informelowi, niepokoiły Stajudę, któremu wydawało się, że niepowtarzal-

¹³ Tamże.

ność osoby niknie w dramatycznej formie i że indywidualność artysty zanika w formie częściowo zapożyczanej: „[...] objawił się jeszcze jeden Brzozowski, i on na ten temat wie najwięcej. Ale komu powie? I kto zwycięży, Sprawiedliwy czy epoka?”¹⁴.

Stajuda opowiedział o neurozie nowoczesności, na którą sam też „chorował”, by słowami zaświadczać o konflikcie ukrywającym się w abstrakcyjnej formie. O tym konflikcie mówił w wywiadach i poprzez tytuły swoich obrazów. Wydaje się, że podobnie postępował inny zaprzyjaźniony z Brzozowskim artysta – Władysław Hasiór. Sportretował on przyjaciela w znanym dziele (zatytułowanym *Sztandar adoracji Tadeusza Brzozowskiego*) jako staruszka zagubionego w czasie. Tak też ten portret prezentuje się w Galerii Władysława Hasióra w Zakopanem – oto anachroniczny artysta preparowany przez czas. Obaj twórcy spotkali się w Paryżu podczas podróży motocyklowej Hasióra po Francji i Włoszech. Rzeźbiarz wyruszył w nią późną jesienią 1959 roku w gumowym płaszczu uszytym przez Barbarę Gawdzik-Brzozowską. Inaczej niż Brąncuși, wyjeżdża Hasiór sprawdzić, co zostało z nowej sztuki i co dawna sztuka mówi o jego dziełach. Zakopiańczyk ogląda nowoczesność, także w jej brzydkiej, pospolitej i bezosobowej formie. W Kolonii widzi nową architekturę, nudną i brzydką, stworzoną z przyziemnych potrzeb. Odwraca od niej wzrok, by podziwiać skończoną doskonałość gotyckiej katedry¹⁵. Naocznie doświadcza nowych czasów, które zrywają kulturową ciągłość i zamazują dumne dziedzictwo niemieckich miast. Stwierdza, że się spóźnił, bo już nie może zobaczyć dawnej sztuki w jej naturalnym związku z architekturą, przedmiotami, stylem życia, nawet zapachem. W Paryżu doświadcza bogactwa miejskiego życia i nudy większości nowoczesnej sztuki. W Chailot podziwia sztukę ludów pierwotnych, stworzoną z „głębokiej potrzeby

¹⁴ Cyt. za: W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 103. Stajuda opisywał też grę między powierzchnią a skrywanymi znaczeniami. Parodię, groteskę i nonsensowny żart interpretował jako obronę Władysława Hasióra przed ekshibicjonizmem. Na ten temat por. D. Jarecka, *Surrealistyczne działania. Erna Rosenstein i Władysław Hasiór*, [w:] *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra. Konferencja Tatrzńska*, red. J. Dembowska, K. Redzisz, K. Śliwińska, E. Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015, s. 228.

¹⁵ W. Hasiór, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch (1 października 1959–23 kwietnia 1960)*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1987, s. 14. Zob. też *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra...*, s. 86–87.

duchowej”. Pisze o „geniuszu anonimowych twórców”, którzy tworzyli „dzieła najczystsze w intencji, wolne od chorobliwych ambicji, chęci materialnego zysku czy zdobycia sławy”¹⁶. Wobec nich nowocześni artyści wypadają blade, teatralnie i nieautentycznie, nawet podziwiani Max Ernst i Henri Matisse. Wreszcie 6 grudnia 1959 roku ma miejsce długo oczekiwane „spotkanie z Tadzkiem”. Kilka dni później Hasiór sam podziwia impresjonistów, a wieczorem przez dwie godziny słucha Brzozowskiego, który pokazuje mu malarstwo włoskie i holenderskie. 15 grudnia jadą razem do Chartres, by dać się pochłonąć katedrze. Obaj polscy awangardziści w czasie swoich podróży do Włoch i Francji odnajdują linie łączącą sztukę dawną i nowoczesną, a właściwie linię nowoczesną poddają sprawdzianowi sztuki dawnej. I Hasiór, i Brzozowski odczuwają też ironiczny status awangardowego artysty – ujrzanego z perspektywy dawnych mistrzów. Dlaczego awangardzista tworzy? Może tworzy tak, jak wytwarza się przedmioty użytkowe? Może wytwarza coraz lepsze, nowocześniejsze przedmioty jak projektant lub architekt? Czy można odróżnić potrzebę twórczą od potrzeby nowości? Takie pytania przezierają z wypowiedzi obu różnych przecież artystów.

Hasiór i Stajuda, podobnie jak Brzozowski, arcypięknie i arcyefektownie tytułują swoje dzieła¹⁷. Hasiór często opowiada w tytułach ironiczną historię swych asamblaży. *Wyszywanie charakteru, Portret liryka, Szpieg, Wdowa czy Wniebowzięcie* przedstawiają humor przeżycia sprowadzonego do rzeczy. Ironia często wynika u niego z zestawienia swojskości czy kiczu z mechanicznym okrucieństwem. Wyrzucone na śmietnik rzeczy Hasiór włącza w nowoczesną historię przedmiotów, by raz jeszcze przeżyły, tym razem symbolicznie, destrukcję w imię nowoczesności. Powiedziałbym nawet, że poprzez śmietnik rzeczy dochodzi do znaczeń, które nowoczesne potrzeby skazały na zatarcie i zapomnienie. U Stajudy narracje w tytułach odnoszą się raczej do sensów zbędnych niż zatartych. „Hipnagogiczne” nazwy dołączone do hipnagogicznych dzieł są niczym powidoki rzeczy. Stajuda opowiada o historii gubienia przedmiotów w cierpliwej pracy nad subtelną strukturą formalną obrazu.

¹⁶ W. Hasiór, *Dziennik podróży motocyklem...*, s. 28–29.

¹⁷ Ironiczne tytuły, podobnie jak w twórczości Brzozowskiego czy Hasióra, funkcjonują w nowoczesnym jazzie, u Theloniousa Monka czy Charlesa Mingusa; również w jazzie polskim, u Zbigniewa Namysłowskiego, Michała Urbaniaka, Janusza Muniaka i wielu innych.

Niektóre z jego tytułów ironicznie komentują łatwe do przewidzenia skojarzenia widza. Pisano wielokrotnie o muzycznych fascynacjach Stajudy. Czy tytuły jego prac były formą ironii z malarstwa programowego, analogicznie jak ironizuje sobie zwolennik muzyki absolutnej z symfonii bądź sonat programowych?

O tytułach prac Brzozowskiego mówić można jako o oddzielnej dziedzinie twórczości, jak o rzeźbach z ziemi czy notatkach fotograficznych Hasiora. Pierwsze tytuły o ironicznych, metaforycznych znaczeniach pojawiają się około roku 1947. Czy *Odłot trędownatych* (1947) to pierwsza nominalna wariacja? W 1948 roku powstają *Czkawka chirurga*, *Pępek świata* i *Pogrzeb rekina*. Od 1956 roku można zaobserwować wspaniały pochód konkretności. Konkretne tytuły abstrakcji? Stare tytuły nowoczesnych dzieł? Brzozowski opowiada tytułami osobną historię, tworzy wokabularz ginących rzeczy i osób, i dołącza do malarstwa. Tych rzeczy i tych osób nie ma jednak w jego obrazach. Tam zostało jedynie napięcie po rzeczach i osobach, ślad po zniknięciu. Odczuwamy dramat, ale nie widzimy aktorów i rekwizytów. Zamazane, zamalowane historie kierują widza do tytułów, czyli do zagadki. Widz powinien zrozumieć kalambur, by dotrzeć do architekstu skrytego pod abstrakcyjną powierzchnią obrazu. Dlatego tytuł nie może zawierać abstrakcyjnych pojęć. Tytuły Brzozowskiego to często nazwy konkretności, jak *Paznokcie*, *Poręcz* czy *Garnitur*, albo też równie namacalne nazwy znikających zajęć czy stanowisk: *Garderobianej*, *Guwernantek*, *Fraucymeru* czy *Lancknechta*. Żeby zabrzmiały ironicznie, potrzebny jest jeszcze kontekst nowoczesnego malarstwa i nowoczesnego widza. Przejrzymy te nazwy, a nie znajdziemy prawie śladów nowoczesności. Właściwie z nowego czasu pojawiają się tylko określenia osób, karykaturalne nazwy specjalności albo funkcji: *Selekcjoner* (1985), *Pensjonariuszka* (1985), *Prosektor* (1983) czy *Respondent* (1981) albo dawne funkcje w nowych znaczeniach: *Poborca* (1986), *Guru* (1986) czy *Kassyer* (1985). Tytuły te zestawione z nazwami innych obrazów ujawniają swoje niespodziane ukryte znaczenie. Brzozowski pozbawia przecież słowa znaczeniowego kontekstu lub tworzy zestawienia nieoczekiwane, zwykle w duchu dźwiękowej asocjacji. Zdarza mu się wyrywać słowa z utartych wyrażenia frazeologicznych, tych form zbiorowej mechaniczności, jak w tytułach: *Kretes* (1966), *Pantałyk* (1967), *Omacki* (1969), *Farmazon* (1971) czy *Gestia* (1973).

Można przewidzieć, że w niedalekiej przyszłości ironia wywietrzeje z tytułów, zostaną jedynie konkrety i tajemnice. Znaczenie większości tytułów będzie wytarte przez cywilizacyjne zmiany. Widz przyszłości wróci poprzez nazwy Brzozowskiego do utraconego świata. Ten regres pozwoli na refleksję o nowatorstwie z konieczności. Brzozowski, podobnie jak inni galernicy nowoczesności, Grochowiak, Białoszewski, Haupt czy Herbert, tworzy swój prywatny wokabularz znikającego świata¹⁸.

Łatwo zauważyć, że artysta wybiera nazwy krótkie, w których wybrzmiewają pięknie zestawienia spółgłosek. Czasem dodaje jeszcze spółgłoskę albo cytuje zniekształcone nazwy, tak charakterystyczne dla prowincjonalnej, nieuczzonej modernizacji – jak w *Spektantorze* (1978), *Dekapitancji* (1981) czy *Reanimacji* (1977). Rzadko nazywa obrazy wyrażeniami czy zdaniem. Tytuły *Zaloty zeloty* (1974) czy *Papagaje i perokety* (1975) należą do wyjątków. Gry słowne zostawia dla rysunków. Wydawałoby się, że powinno być odwrotnie – rozbudowane tytuły winny dodawać znaczeń obrazom, a jednosłowne komentować rysunki. Do rysunków zawierających rudymenty opowieści dodaje zatem Brzozowski jeszcze jedną opowieść, zazwyczaj humorystyczną wersję dramatu czy napięcia. W narracjach preparuje rzeczy jak futuryści lub dadaści, lecz zapewne z odwrotnym zamiarem. Pozwala, by brzmienia i asocjacje tworzyły nazwy. Co nazywają te tytuły? Nadzwyczajne formy i zdarzenia, które się pojawiają, gdy to nie konwencje językowe kreują świat, lecz – inwencja. Inwencje ewokują świat hybrydyczny, możliwy, świat humorystycznych form powołanych na chwilę do istnienia. Czy można w tych hybrydach widzieć „ostatnie podrygi” fantazji? Oczywiście, fantazji o świecie uwolnionym z przewidywalnych zmian. Tytuły rysunków przypominają niektóre nazwy potworów Witkacego, robionych już po porzuceniu Czystej Formy. Z Witkacym łączy też Brzozowskiego miłość do fantastycznych potraw, czyli głód nieziemskiej nadzwyczajności. *Homunculus á la hot-dog* (1986) bądź *Homo ludens á la Dragomirov fricasse in cocottes* (1986) to dowody cudownego kanibalizmu. Nadzwyczajna, zabawna codzienność ujawnia się w czynnościach uznawanych za wstydlive, nieważne czy archaiczne. Co się dzieje w rysunkach Brzo-

¹⁸ Taki wokabularz odtworzyła S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szalawity czyli Wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, s. 203–215.

zowskiego? Się *charczy, hula, kroczy, prycha, zerka, tyka, sarka, lży, czyha, czka, sapie, figluje, dyszy, trawi, kuca, śni, skamle, pląsa*, a tylko czasem, raz właściwie, chyba dla odpoczynku – *degustuje*, za to *zgaę*. Chodzi zatem nie tylko o fantazję, ale i o osobliwość doświadczenia.



Il. 48. Tadeusz Brzozowski, *Tancbudy odory*, 1982, tusz lawowany, karton, 47x62,3 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Tytuły Brzozowskiego mogłyby nazywać obrazy współczesnego małego mistrza w rodzaju Adriaena Brouwera lub Adriaena van Ostadego, mistrza, który uwieczniałby ludyczne, marginalne formy współczesnego życia. Malowałyby groteskowe figury polityki, marketingu czy sztuki. Jego obrazy: *Maestro macha* (1982), *Meloman melona ćpa* (1982) czy *Tancbudy odory* (1982) pokazywałyby świat, którego nie widać, gdy żąda się nowoczesnej czystości, higieny bądź poprawności. Ach, sportretować niedojrzałe, brudne, straszne, śmieszne formy, niedorastające do nowoczesności – tak interpretuję tytuły Brzozowskiego. Ale przecież tego wykrzywionego świata Brzozowski w obrazach i rysunkach nie przedstawia! Raczej w tytułach wyjawia to, co powinien wymazać

ze swojego malarstwa. I nie tylko w tytułach, także w wielu wypowiedziach publicznych. Bez tych kontekstów mógłby uchodzić za jednego z wielu malarzy ekspresyjnego gestu, którzy opowiedzieli historię ekspresji swojego ego, jak Pierre Soulages, Hans Hartung czy nawet Wols. Wtedy tylko poprzez stosowanie dawnych technik malarskich wskazywałyby na architeksty i archiformy swojej twórczości. Czym są te palimpsestowe struktury, ledwo widoczne pod abstrakcyjnymi formami? Powiedzieć za Brzozowskim, że to odwieczne ludzkie dramaty, to powiedzieć zbyt mało. Trzeba dodać jeszcze opowieść o prowincji, która traci odczucie swojej niezwykłości, wraz z całym światem kolonizowanym przez nowoczesne style bycia, posiadania i produkcji. A i to zbyt mało, bo wymaga ta opowieść uzupełnienia o historię galernika nowoczesności, anachronicznego awangardzisty czy nowatora – o skromny dramat samego Brzozowskiego. Tytuły to gwarancja, że nie jest się aż tak nowoczesnym, by zerwać, to znaczy zamalować, związek ze sztuką dawną i z samym sobą. Dzięki skromnym nazwom Brzozowski oparł się również wielosłownym interpretatorom, którzy opowiadają dziś o enigmatycznej sztuce w katalogach, książkach i na ścianach muzeów. Elipsy, gry słowne, litoty z jego tytułów walecznie przeciwstawiają się derridiańskim, lacanowskiemu i żyżkowskim potokom, ale Dunajcowi chyba nie.

Bibliografia

- Brzozowski Władysław, *Notatki do biografii*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Enzensberger Hans Magnus, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. Sławomir Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.
- Hasiór Władysław, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch (1 października 1959–23 kwietnia 1960)*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1987.
- Hašek Jaroslav, *Společno-politická historia partii umiarkovaného postępu (w granicach prawa)*, przeł. Jacek Baluch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Jarecka Dorota, *Surrealistyczne działania. Erna Rosenstein i Władysław Hasiór*, [w:] *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra. Konferencja Tatrzańska*, red. Julita Dembowska, Kasia Redzisz, Kola Śliwińska, Ewa Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szatawiły czyli Wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [w:] *Tadeusz Brzozowski*, oprac. Maria Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987.

Odbiorcy i twórcy o plastyce, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1.

Stajuda Jerzy, *Rozmowa z Brzozowskim*, „Współczesność” 1966, nr 3.

Strug Andrzej, *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. Roman Hennel, Wydawnictwo Literackie Kraków 1989.

Tadeusz Brzozowski, oprac. Maria Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Mątwą*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Dramaty II*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1998.

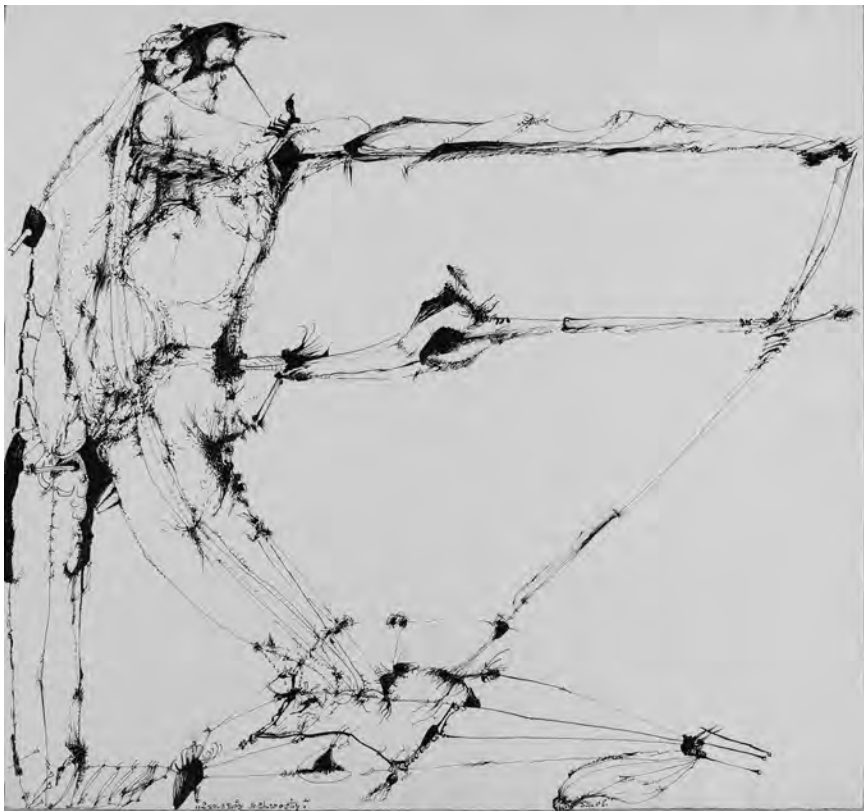
Summary

Anachronistic Avant-garde, or the Art of Tadeusz Brzozowski

The author defines an anachronistic avant-garde – a trend characteristic of modern art in Central Europe. An anachronistic avant-garde expresses the coexistence of Western neurosis of innovation and Central European nostalgia for anachronistic values defining identity. The author notices in the paintings, drawings and titles of Tadeusz Brzozowski's works the hidden dialogue of these two voices of modern art.



Il. 49. Tadeusz Brzozowski, *Morgenstern*, 1964, olej, płótno, 109x164 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 50. Tadeusz Brzozowski, *Lansady i chwosty*, 1965, olej, tusz, papier, 57x61 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 51. Tadeusz Brzozowski, *Sztabsmajor się szierdzi*, 1978,
olej, tusz, papier, 76,5x56,5 cm

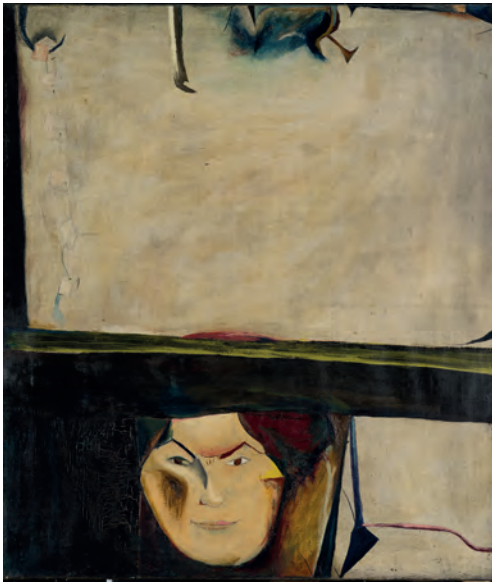
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Il. 52. Tadeusz Brzozowski, *Laundancja*, 1981, olej, płótno, 102x100 cm

Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



II. 53. Tadeusz Brzozowski, *Dygi*, 1967, olej, płótno, 129x141 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 54. Tadeusz Brzozowski, *Ober stupor zelżał i lży*, 1978,
olej, tusz, papier, 56x49 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Il. 55. Tadeusz Brzozowski, *Kostki*, 1949, olej, płótno, 90x77 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, © Wawrzyniec Brzozowski