

Anna Wywiół

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Mieszkanie poetyckie – koncepcja twórczości

Władysława Wołkowskiego

W swoich pracach chciałem powiedzieć nie tylko o nowoczesnej formie artystycznej, swoich konstrukcjach rytmicznych i harmonicznym, o materiałach modularnych i mieszkaniu poetyckim, ale głównie o wielkości i bohaterstwie, o miłości, świętości i pięknie – o posłannictwie sztuki w życiu człowieka – rozwijaniu sfery ducha, by zapobiec znikczemnieniu serc¹.

Władysław Wołkowski

Władysław Wołkowski zdobył uznanie przede wszystkim jako mistrz wiklinowego splotu, który tworząc pejzaże, portrety, meble, makaty, ołtarze historii i strojeńce polskie, wznosił wikliniarstwo z pozycji popularnego rzemiosła do rangi elitarnej sztuki. W Moskwie jego dzieła nazwano „splotem duszy słowiańskiej”, w Genewie – „osiągnięciem w skali światowej”, zaś – na gruncie polskim – prof. Wojciech Jastrzębowski nazwał artystę „Michałem Aniołem Wikliny” (Olejarczyk 1996: 4). Był twórcą mocno zaangażowanym w sprawy kraju, patriotą, który opowiadał się po stronie ojczyzny za sprawą działalności artystycznej, zarówno na gruncie lokalnym, jak i światowym. Odnajdował się w różnych rodzajach twórczości – od malarstwa i rysunku przez architekturę wnętrz, tkaniny dekoracyjne, plecionkarstwo, terenoplastykę, po nową muzykę i własną filozofię – koncepcję sztuki. Był prekursorem wzornictwa ekologicznego oraz sztuki zestawiania. Koncepcja mieszkania poetyckiego miała podłoże intelektualne i oparta była na badaniu relacji między człowiekiem a światem rzeczy.

Kiedy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przeszedł na emeryturę, nawiązał kontakty ze środowiskiem olkuskim i Olkuszem, gdzie już wcześniej (od 1967 roku) sukcesywnie wystawiał swoje prace. W 1970 roku Towarzystwo Miłośników Ziemi Olkuskiej zorganizowało stałą ekspozycję jego prac w Dworku Machnickich i Pawilonie Wystawowym w Olkuszach (Olejarczyk 1996: 4). Ekspozycję miał zaaranżować sam autor, w myśl koncepcji mieszkania poetyckiego właśnie. (Jak podaje Mieczysław Karwiński, artysta ekspozycję zaaranżował, jednak dostosował ją do gabarytów przestrzeni wystawowej, zatem – jak można przypuszczać nie oddawała ona w pełni charakteru „poetyckiego wnętrza”.)

¹ Cytat za Olejarczyk 1996: 1.

Władysław Wołkowski urodził się 25 maja 1902 roku w Sulisławicach koło Miechowa. Pochodził z rodziny, która od pokoleń zajmowała się budownictwem i ciesielstwem, wznosząc dworki i kościołki drewniane na ziemi krakowskiej. Dzieciństwo i wczesne lata młodości spędził w rodzinnej miejscowości, pobierając naukę w szkole wiejskiej w Szreniawie. Przez rok uczęszczał do szkoły średniej w Miechowie, by w 1920 roku rozpocząć edukację artystyczną w Szkole Rzemiosł Budowlanych w Kazimierzu nad Wisłą. Zaczynał w pracowni malarstwa dekoracyjnego u Wieczorkiewicza, następnie przeniósł się, za radą Jana Koszycz-Witkiewicza, na wydział koszykarstwa do pracowni wikliniarskiej. Nauka była jedyną możliwością na wyrwanie się ze wsi – podjął się tego, choć wyplatanie nie było, w odczuciu innych, prestiżowym zajęciem. Jak twierdził: „Matce nie mogę nawet napisać, że uczę się koszykarstwa. We wsi zaraz by mnie wyśmiali, że dziać, albo inwalida”² (Kiełek 1994: 71). Szybko się uczył i po pewnym czasie zaczął brylować, wymyślając własne kompozycje i wzory. W 1923 roku ówczesny dyrektor tej placówki, wspomniany już wcześniej Jan Koszycz-Witkiewicz (zięć Stefana Żeromskiego), dostrzegając talent (i coraz większe zaangażowanie) młodego rzemieślnika, skierował go na dwuletni kurs instruktorów do warszawskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego. Pod kierownictwem prof. Jastrzębowskiemu zaprojektował meble na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w 1925. Rok później zaczął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, jednak trudności finansowe zmusiły go do przerwania nauki i pracy w wyuczonym zawodzie. Jako nauczyciel-instruktor prowadził warsztaty wikliniarskie w Krzeszowie, Biłgoraju, Rudniku nad Sanem, Kraśniku. Praca w tych ośrodkach wiele go nauczyła. Anna Kiełek, autorka pracy magisterskiej o Władysławie Wołkowskim, podaje, że podczas pobytu w Rudniku nad Sanem, oprócz warsztatów, które sam organizował, zatrudnił się w manufakturze Hofmana. Uczył się tam od 30 majstrów starej wiedeńskiej szkoły wyplatania, pracując kolejno na wszystkich możliwych stanowiskach. Witold Olejarczyk, przyjaciel artysty i właściciel części spuścizny po nim, poddaje to w wątpliwość i mówi, że twierdzenia te są mało wiarygodne – to raczej Wołkowski, bazując na posiadanej wiedzy i doświadczeniu z materiałem, uczył tamtejszych fachowców. Wołkowski poznawał starą technologię wyplatania, przyswajał wiedzę historyczną, poznając w przyzakładowym muzeum wikliniarskie eksponaty z różnych epok i stron świata. W oparciu o pozyskane informacje udoskonalał projektowane przez siebie formy. Wrócił do Warszawy i studiowania w 1930 roku, a w 1934 ukończył trzy fakultety: pedagogikę, malarstwo w pracowni Mieczysława Kotarbińskiego i architekturę wnętrz u Wojciecha Jastrzębowskiemu. W ramach samokształcenia studiował również przyrodę, anatomię człowieka i matematykę, która, jego zdaniem, stwarzała

² Droga, którą już w tym czasie obrał Wołkowski, będzie miała również przełożenie na jego życie uczuciowe. W trakcie studiów poznał Jankę Wrzorskównę. Jej ojciec był człowiekiem zamożnym, miał folwark koło Mińska Mazowieckiego i nie zezwolił na małżeństwo. Jego zdaniem, Wołkowski nie dość, że pochodził z biednej rodziny, to wykonywał zawód hańbiący, a ponieważ dodatkowo był studentem ASP, nie miał perspektyw na dobrze płatną pracę. Musieli się rozstać. W 1979 informacje o tym, że Janka umarła podczas wojny, okazały się plotką. Odnalazł ją przez Czerwony Krzyż w Gdańsku – była już wtedy wdową. Ożenił się w wieku 77 lat, jednak jego starokawalerskie przyzwyczajenia doprowadziły do rozstania.

możliwość pogodzenia przyrody z techniką. Jego przygoda z malarstwem dość szybko się zakończyła: w 1935 przemierzył szlak walk Pierwszej Brygady Legionów, portretując miejsca stoczonych bitew. Wystawa 33 obrazów (m.in. *Krzywopłoty w Olkuskim*) w Kasynie Oficerskim w Warszawie w 1936 roku była zwieńczeniem jego działalności malarskiej. Wszystkie prace zaginęły w czasie wojny. Od 1936 roku Wołkowski poświęcił się wyłącznie wiklinie – nawiązał współpracę ze Spółdzielnią Asystentów Politechniki Warszawskiej, u Prószyńskiego w sklepie na Marszałkowskiej co tydzień wystawiał swój nowy projekt: stoliki, krzesła lub taborety wyplatane wikliną, rogożyną i sznurkiem. Jak wspomina Witold Olejarczyk, lubił z ukrycia obserwować reakcje ludzi na to, co widniało na sklepowej witrynie. Pokazywane przez niego obiekty, prócz bezsprzecznych walorów estetycznych, posiadały również walory użytkowe. Funkcjonalność mebli była dla artysty równie istotna, co ich prezencja. W 1937 współtworzył Polski Pawilon na Światowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu (projekt Stanisława Brukalskiego i Bohdana Pniewskiego) – wraz z Bogusławem Dańką był autorem wystroju wnętrza w stylu chaty kurpiowskiej. Otrzymał złoty medal, ale o tym wyróżnieniu dowiedział się dopiero po wojnie.

Po powrocie do kraju był kierownikiem modelarni w Instytucie Naukowo-Rzemieślniczym, Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej oraz Związku Izb Rzemieślniczych w Warszawie. Pracował jako kierownik artystyczny w Instytucie Robót Ręcznych i Rysunku dla nauczycieli szkół średnich w Warszawie, prowadził pracownię rzemiosła artystycznego w Zakładzie dla Ociemniałych w Laskach pod Warszawą. W 1939 zaciągnął się do Batalionów Ochotniczych, w latach okupacji, w obawie przed aresztowaniem przez gestapo, ukrywał się w Sulisławicach. Jego nazwisko było pierwsze na liście poszukiwanych w powiecie miechowskim. W tym czasie, podczas pobytu w rodzinnych stronach, zrodziła się koncepcja terenoplastyki, która w jego rozumieniu sprowadzała się do bezpośredniego kontaktu z przyrodą za sprawą sztuki. Jedynym materialnym przełożeniem terenoplastyki jest zaprojektowany przez niego pomnik poświęcony generałowi Sikorskiemu. Artysta zaangażował ludzi z 15 wsi, by pomogli mu wykonać przygotowawcze roboty ziemne. Akcja została przerwana przez Niemców, pomnik (ostatecznie poświęcony Maksymilianowi M. Kolbe i Wszystkim Bohaterom, Męczennikom i Partyzantom poległym za Polskę 1939–1945) powstał dopiero po zakończeniu wojny i został w całości sfinansowany przez Wołkowskiego. W roku 1945 pełnomocnik Rządu RP w Krakowie wysłał go do Departamentu Kształcenia Artystycznego. Tam przez rok piastował stanowisko naczelnika, został również prezesem Sekcji Architektury Wnętrz w Związku Plastyków. W tym czasie dotarła do niego wiadomość o śmierci ukochanej, niedoszłej narzeczonej, zrezygnował ze stanowiska i wrócił do matki, do Sulisławic. Zaczął rozwijać koncepcję „konstrukcji harmonicznyc”, która stanowiła jego autorską teorię sztuki, opartą na rytmie i symetrii. W Warszawie w Biurze Nadzoru Estetyki Produkcji współpracował z prof. Wandą Telakowską i współtworzył ideę Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dla BNEP-u wykonał w tym czasie 60 modeli z wikliny. Prace tworzył z myślą o propagowaniu polskiego przemysłu artystycznego na świecie – w latach 1947–1978 brał udział w ok. 30 wystawach zagranicznych i przynajmniej 15 krajowych. Uczestniczył w odbudowie i rozbudowie

przemysłu wikliniarskiego w Polsce. Prowadził (1953/1954) modelarnię Cepelii w Piotrkowie i w Łodzi – tam opracował ok. 50 wzorów mebli wiklinowych (kilka kompletów i kilkanaście pojedynczych egzemplarzy) i akcesoriów z wikliny, sznura i drewna stanowiących wyposażenie mieszkań. Od lat pięćdziesiątych rozszerzył koncepcję „konstrukcji harmoniczej” (z mebli) na architekturę, rzeźbę i grafikę. Współpracował (do 1966) z warszawskim Przedsiębiorstwem Wystaw i Targów – wykonywał oprawy dla wystaw zagranicznych i krajowych. Jego autorskie przedwojenne realizacje akcesoriów do wnętrz mieszkaniowych, np. patery, miały posłużyć jako wzory. W tym czasie, artysta widząc jak wykonawcy „udoskonalali” jego misternie przemyślane projekty, zaczął zabiegać o ochronę praw autorskich, co w środowisku nie spotkało się z aprobatą. Mówiono, że zdziwaczał – z własnego mieszkania na Marszałkowskiej 17/29 stworzył autorskie muzeum, do którego nikogo nie zapraszał.

Mieszkanie poetyckie – koncepcja twórczości

W twórczości artystyczno-teoretycznej Wołkowskiego znajduje wyraz jego wizja świata z uwzględnieniem usytuowania człowieka we współczesnej mu materii. Widział siebie jako jednostkę współegzystującą z nieobojętnym światem przedmiotów. Przestrzeń codzienna z jednej strony wymaga ustosunkowania się do niej, z drugiej emanuje na człowieka, narzuca swoje sensory, tworząc symbiotyczną przestrzeń symboliczną. Do końca wieku XIX i początku XX tradycja europejska wyraźnie zaznaczała dychotomię człowiek–natura. Wiek XX tę opozycję znosi:

Partnerem we współistnieniu i kontrpartnerem w walce stało się dla człowieka otoczenie przedmiotowe, przez niego samego wytworzone, które wszakże spotężniało i usamodzielniało się. Człowiek nie może tej sytuacji cofnąć, nie może powstrzymać rozrastania się świata swoich własnych wytworów. Stan świata uległ nieodwracalnej zmianie. Kiedyś sam człowiek został wytworzony przez naturę i to był również fakt nieodwracalny, który zmieniał stan świata. W świadomości ludzi współczesnych w miejsce dawnej opozycji „człowiek – natura” pojawia się nowa opozycja, w której rzeczywistością przeciwstawioną człowiekowi są jego własne wytwory oraz natura przez niego przetwarzana. [...] Ludzkie otoczenie przedmiotowe stanowiące w życiu współczesnym czynnik niezwykle potężny i dynamiczny wdarło się w obszar sztuki w całej swej bezpośredniej obecności. Parcie tej rzeczywistości przedmiotowej jest tak wielkie, że nie wystarcza już dialog prowadzony przez artystę ze światem rzeczy na neutralnym terenie sztuki, np. malarskich obrazów. Artysta musi wejść bezpośrednio w strumień rzeczy i zmierzyć się z ich dosłowną cielesną obecnością. A więc musi to być kontakt bezpośredni, chociaż – jeśli jednak ma pozostać działaniem artystycznym – symboliczny (Brach-Czaina 1984: 26).

Przestrzeń i jej aranżacja za pomocą wytworzonych przez człowieka przedmiotów obecnie musi zostać okiełznana, tak jak kiedyś miało to miejsce z naturą. Symboliczne panowanie nad przyrodą ustąpiło miejsca potrzebie symbolicznego okiełznania żywiołu cywilizacyjnego (Brach-Czaina 1984: 27). Konwencjonalna

rzeczywistość form kulturowych powinna zostać, zdaniem Wołkowskiego, zneutralizowana poprzez odniesienie do bytu realnego, który zakorzeniony jest w przyrodzie. Scalenie bytu realnego oraz sztucznego tworu, jakim jest konwencja przedstawiania, dokonywało się we wszystkich projektach artysty. Pisał, że zespalanie – dopełnianie się przeciwieństw krańcowych, by stworzyć całość, charakteryzuje dzisiejszą kulturę. Naturalne materiały przez niego wykorzystywane zostają przetworzone w nowe formy symboliczne, o wartościach użytkowych. Te formy symboliczne mają swój wzorzec – tradycję, w przeciwieństwie do współczesnych produktów cywilizacji technicznej.

Wołkowski polemizował z koncepcją masowo wytwarzanych przedmiotów. Pisał:

Dotychczasowa produkcja światowa z surowców sztucznych stosuje technikę wygniata-
nia matrycami całych przedmiotów, które robią wrażenie nudnych placków. Nawet naj-
mniej wybredni pod względem estetyki osobnicy nie są z nich zadowoleni. [...] Ten pro-
blem w produkcji z surowców sztucznych rozwiązać może tylko moja technika i moje
konstrukcje, które rozpracowałem w wiklinie. [...] Fabryki chemiczne produkowałyby
surowiec sztuczny o najrozmaitszym kalibrze w przekroju i kształcie, jako elementy,
a montaż odbywałby się chałupniczo.³

Odpowiedzią na przytłaczającą cywilizację techniczną miała być architektura
wnętrz przyjazna człowiekowi, oparta na materiałach modularnych. Antidotum
na cywilizacyjne osaczenie bezdusznymi, seryjnie produkowanymi przedmiotami
miała być sztuka. Dziełom, w których dążył do doskonałości – osiągnięcia idealnej
harmonii poprzez rytm i proporcję; pisał: „Moim ideałem pracy jest doskonałość”
(Kiełek 1994), starał się nadawać wysoką rangę artystyczną. W tym celu przestu-
diował te dziedziny, które przez krytyków sztuki zaliczane były do największych
osiągnięć artystycznej (światowej) doskonałości. Zgłębił sztukę egipską, architek-
turę gotycką, badał pieśni gregoriańskie i teatr chiński. Co ciekawe, doskonałość,
do której zmierzał, odnalazł w wyższej matematyce. Jak twierdził: „Matematyka
wyższa, techniki pierwotne, naturalne surowce posiadają bardzo proste struktury
i w tej prostocie jednolity charakter, wspólny mianownik”. Doskonałość kryła się
zatem w prostych elementach, zestawianych ze sobą. W odniesieniu do swojej (jaki
i każdej) twórczości powoływał się na wypowiedź Stefana Banacha, polskiego ma-
tematyka: „dobry jest ten matematyk, który widzi analogie między twierdzeniami,
ale lepszy ten, który widzi analogie między dowodami, a jeszcze lepszy jest ten, co
widzi analogie między teoriami, a najlepszy jest ten, co widzi analogie między ana-
logiami” (Kiełek 1994). Wołkowski dostrzegał analogię między matematyką i świa-
tem przyrody, połączonych za sprawą jednej konstrukcji – elementem we wnętrzu
a dobrym samopoczuciem człowieka. Przedmioty codziennego użytku tworzył

³ Fragment dwustronicowego maszynopisu (pisma skierowanego do władz Polski Ludowej z prośbą o opiekę nad własnym dorobkiem artystycznym), znalezione w zbiorach muzeum PTTK w Olkuszu. Ten maszynopis, podobnie jak inne, przywoływane w tym artykule teksty Wołkowskiego, został zamieszczony w pracy magisterskiej Anny Kiełek w rozdziale 5 – *Prace Wołkowskiego*, bez paginacji (Kiełek 1994).

z niezorganizowanej materii, która postrzegana była jako „zielsko”, chwasty⁴. W ten sposób podporządkowywał naturę celom utylitarnym, zachowując jej pierwotną strukturę.

Stosunek do przyrody Wołkowskiego warunkowany był jego pochodzeniem, wychowaniem na dziełach Słowackiego i Mickiewicza, edukacją artystyczną (w tym teoriami profesorów, których spotkał na swej drodze) oraz wpływem otoczenia i sztuki ludowej. Zwiedził wszystkie muzea etnograficzne i muzea sztuki użytkowej w całej Europie i części Azji. Przystudiował konstrukcje prezentowanych w nich przedmiotów i sposób wykonania. Koncepcja mieszkania poetyckiego zasadzała się na zależności wartości moralnych od piękna, którego nośnikiem było naturalne środowisko człowieka i przyroda. Zdaniem Wołkowskiego, surowce naturalne – w głównej mierze wiklina, drewno oraz trzcina, zarówno w postaci mebli, jak i akcesoriów dekoracyjnych, powinny być częścią składową (romantycznego, poetyckiego) mieszkania. Mieszkania rozumianego jako integralna część życia człowieka, w którym przebywa się z przyjemnością i z przyjemnością się do niego wraca. Ma to na celu zharmonizowanie przestrzeni, organiczne związanie człowieka z otoczeniem, zaś samo mieszkanie miało sprawiać wrażenie jednolitej stylistycznie całości – systemu. W dużym uproszczeniu – można by rzec, że mieszkanie poetyckie powinno składać się z odpowiednio zaprojektowanych elementów ekologicznych⁵ i odpowiedniego ich zestawienia. Jak mówił artysta:

Nie znoszę monotonii cywilizacji technicznej, standardu produkcji przemysłowej. W przyrodzie istnieje nieskończona różnorodność, a w niej wielka harmonia. Nie ma na drzewie dwóch jednakowych gałązek, ani dwóch jednakowych liści, choć na tym drzewie są ich tysiące, złączone wspólnotą gatunkową. Nie tylko w przyrodzie nie istnieje taka bliźniacza jedność, ale i w działalności twórczej człowieka. [...] Cywilizacja techniczna dzięki daleko posuniętej analizie formy tworzy elementy jednostronności, zaś w przyrodzie nie istnieje one wydzielone i w oderwaniu. Wszystko jest z sobą splecione w pewnych systemach. Tymczasem przemysł produkuje techniką jakby matrycową nieskończoną ilość bliźniaków, które potem w odpadach wciskają się do powiązanych systemów natury i zatruwają naturalne środowisko (Kiełek 1994).

Teorię zestawiania materiałów modularnych (trzciny, wikliny, sznura, listew drewnianych, metalowych prętów i in.), które składały się na zaprojektowane przez niego elementy wystroju wnętrza oraz same elementy nazwał „konstrukcją harmoniczną”. Konstrukcje te opisywał jako „struktury o największej różnorodności i różnaitości złączone w jedną całość robiącą wrażenie bardzo prostej,

⁴ Wołkowski pisał w „Expresie Wieczornym”: „Byłem w okolicach Krzeszowa, na pograniczu województwa lubelskiego i rzeszowskiego. Jest tam resztówka po Zamoyskich – pełno wąwozów i królestwo słowików. W wąwozach osty na trzy metry. Chłopi nie mogą tego wykarczować i chcieli mi sprzedać jeden wąwóz bardzo tanio, ale ja nie mam pieniędzy. Narwałem natomiast ostów i zawiozłem do Warszawy. Potem zrobiła się jesień, znów pojechałem na wieś po zielsko i pomyślałem, że zrobię z tego wystawę”.

⁵ Wołkowski w swoich notatkach pisał o potrzebie wprowadzenia elementów przyrody do dekoracji wnętrz, które „nie krzywdziłyby przyrody” – mogłyby pochodzić one z czyszczenia sadów przez ogrodników, trzebieży lasów, a także z czyszczenia pól.

nieskomplikowanej, o najbardziej przejrzystej konstrukcji” (Kiełek 1994). Każda z nich tworzyła odrębne dzieło, w którym forma artystyczna i konstrukcja techniczna dostosowane były do wykorzystanego przezeń materiału. Oprócz walorów estetyczno-funkcyjnych, w konstrukcjach tych istotną była technika montażowa, w której wykorzystywał tzw. narzędzie – moment, oprzyrządowanie własnego pomysłu, które służyło do gięcia, formowania i kształtowania materiałów (wikliny, drewna, metalu). Należy nadmienić, że wszystkie swoje projekty wykonywał własnoręcznie. „Konstrukcja harmoniczna jest zarazem jednością i różnorodnością stanowiącą organiczną całość, podobną do tych, które tworzy natura” (Kiełek 1994). Wymienione wcześniej materiały modułarne pozwalają na osiągnięcie nastroju poetyckiego we wnętrzu, w którym gotowe dzieła są eksponowane – użytkowane. „Dzieje się tak dlatego – pisał Wołkowski – że cała działalność naukowa i twórczość artystyczna opierają swoje operacje na materiałach modułarnych, pojętych abstrakcyjnie a przemawiających do wszystkich ludzi” (Kiełek 1994). W skład mieszkania poetyckiego będą wchodziły meble – zarówno pojedyncze egzemplarze jak i garnitury, wiklinowe obrazy (portrety, pejzaże, ołtarze historii), wazony z wikliny – stojaki na suszone kwiaty i trzcinę, patery, makaty oraz kompozycje materiałowe, na bazie sznurka i bambusowego stelażu – strojeńce polskie.

Wspólnota gatunkowa, swego rodzaju jednolitość stylistyczna ma zapewnić człowiekowi dobre samopoczucie, spowodowane powrotem do natury. Strojeńce były rozwinięciem sznurkowo-wiklinowych plecionek (makat ze sznura szarego z elementami wikliny) i tym, czemu artysta poświęcił się już jako twórca dojrzały. Makaty, jak twierdzi Witold Olejarczyk, były w jego mniemaniu czymś skromnym – myślał o ich rozbudowaniu. Koncepcja strojeńców wychodziła od tradycji barwnych makat i kilimów, na których wieszano skrzyżowaną broń i ryngrafy rycerskie, zaś w chłopskich chatkach – święte wizerunki i symbole religijne. Od 1965 roku powstawały szkice (stworzył ok. 2 tys. rysunków), od lat siedemdziesiątych zaczęła się ich realizacja. W Olkuszu 34 strojeńcom poświęcono w 1982 roku całe piętro Pawilonu Wystawowego. Główną funkcją strojeńców była dekoracja oraz tworzenie nastroju poetyckiego, zapewniającego użytkownikowi przestrzeni wewnętrzny spokój i harmonię. Jak wspomina Olejarczyk, czas odcisnął na nich swe piętno. Twierdzi nawet, że zachowały swą pierwotną jakość jedynie w 20 procentach. We wnętrzu ze strojeńcami „można było i pomarzyć, i odpoczywać – takie było ich zadanie”. Wołkowski twierdził, że nastrój poetycki jest szczególnie potrzeby „bogatej psychice polskiej żądnej wzruszeń i urozmaiceń. Psychikę polską formowała bogata historia narodu, pełna dramatycznych zdarzeń, tragedii i bohaterstwa. Toteż specjalnie polska psychika potrzebuje ukojenia nerwowego, harmonii i spokoju. Do tego samego celu, do harmonii w otoczeniu człowieka dąży kultura całego świata, którą obecnie warunkuje głównie cywilizacja techniczna z jej monotonna, zmechanizowaną produkcją, nużącą i deprymującą system nerwowy” (Kiełek 1994). Odwołanie do polskości ma jedynie wymiar symboliczny – Wołkowski pragnął kształtować kulturę szerszą – ogólnoludzką. Artysta twierdził, że standardowe mieszkanie współczesnego człowieka jest ogołocone z treści i duszy („wieje pustką duchową”) i jest tym samym przyczyną moralnego i egzystencjalnego nihilizmu. Wypełniające przestrzeń człowieka obiekty miałyby zatem proste przełożenie na jego wewnętrzny stan.

Wystawa *Przyroda we wnętrzach architektury* w 1963 roku w Zachęcie była realizacją założenia mieszkania poetyckiego. M.in. prezentował na niej zasuszone trawy i trzcinę w wiklinowych wazonach-stojakach. Mieszkanie poetyckie rozumiał jako przestrzeń dopasowaną do każdego użytkownika, z jego potrzebami wewnętrznymi, pełne poezji,ikliwości, liryki. Człowiek miał do tego mieszkania z chęcią wracać. Strojeńce miały swoje podłoże naukowe. Wynikały one z jego matematycznych studiów. Szukał analogii – podobieństw w różnych sferach życia, w różnych środowiskach, przedmiotach, elementach. Tematyka strojeńców jest różna – od abstrakcji (od formy czystej muzyki wzrokowej) do symbolicznego przedstawiania wydarzeń, o czym świadczą chociażby ich tytuły. Jak wskazuje Witold Olejarczyk:

taka nauka, która wszystko sprowadza do jednego równania to cybernetyka. Tam są zagadnienia inżynierskie, ekonomiczne, psychologiczne sprowadzone do jednego równania. Powstaje pytanie, czy jest jakiś wspólny mianownik, co to wszystko połączy? [...] Analizując strojeńce mamy do zaobserwowania stronę techniczną – czyli wykonanie, stronę dekoracyjną i funkcjonalną. Z jego zapisków i rozmów wynikało, że strojeńce uważał za wytwór techno-cybernetyczny. Łączył różne materiały, stosował nową technikę do starych rzemiosł (stolarstwa, plecionkarstwa, tkactwa)⁶.

W takim rozumieniu cybernetyka Wołkowskiego polegałaby na efektywnej organizacji różnych materiałów, odkryciu ogólnych praw wspólnych dla różnych dziedzin i przeniesieniu tych praw na jeden konstrukt. Z materiałowej kakofonii, tj. z wykorzystania wręcz sprzecznych surowców, tworzyła się nowa jakość, charakteryzowana przez wewnętrzny rytm i harmonię. Wspólny mianownik był wypadkową komunikacji poszczególnych elementów dzieła, a oryginalność prac była wynikiem znajomości technicznej tworzywa oraz umiejętności zestawiania.

Działalność artystyczna Wołkowskiego miała silne podstawy teoretyczne, które przekładały się zarówno na jego „filozofię życia”, jak i na praktykę dydaktyczną. Jako nauczyciel-instruktor wikliniarstwa pisał o potrzebie pogłębiania kultury rzemieślniczej zarówno od strony estetycznej, jak i pedagogicznej. W artykule *Kształcenie estetyczne w życiu rzemieślników* wskazywał na istotną rolę studiów z natury, które znacznie różnią się od studiowania rysunków natury – obrazów na płaszczyźnie dwuwymiarowej. Pisał:

[...] w tworzywie przestrzennym, gdzie konstruuje się różne przedmioty w materiale, studia z natury powinny służyć do wtargnięcia do jej wnętrza, należy bowiem poznać i zrozumieć przyrodę od strony konstrukcyjnej, a w studiach trzeba zastosować trójwymiarowość. A więc robić przekroje kwiatów, owoców, owadów i w ogóle wszelkich roślin i zwierząt, czy też ich części. Tutaj rzecz prosta, podobnie jak w rysunku płaszczyznowym, nie naśladujemy identycznie natury, lecz ujmujemy te ogólne stosunki czy zasady, które nas interesują. Wnikamy w samą istotę konstrukcji i konstruowania, natomiast szczegółowość zależy od nas. Wchodzimy tylko na drogę, po której zdążać musimy do własnych celów (Kietek 1994).

⁶ Cytat pochodzi z wykładu Witolda Olejarczyka (9.06.2012) w Dworku Machnickich w Olkuszu.

Nadrzędną cechą przyrody jest celowość, która podporządkowała sobie materiał i formę. Terminu „konstrukcja rytmiczna” Wołkowski używa do określania charakteru własnych prac, jednak wywodzi go z obserwacji przyrody, konkretnie od najogólniejszej zasady budowania, jaką posługuje się przyroda – wszechstronnego zestrojenia w różnorodności. W rzemiośle (do formy, materiału, konstrukcji oraz celu) dochodzi, jak pisze dalej Wołkowski, czwarty składnik – narzędzie. Narzędzie również musi harmonizować z poprzednimi czynnikami. Konstrukcja rytmiczna jest zatem holistycznym ujęciem przedmiotu, i to już na etapie konceptu – planu. Szkic projektu powinien być przemyślany zgodnie z zasadami, którymi rządzi się natura. Potraktowanie poszczególnych elementów dzieła jako odrębnych, autonomicznych jednostek, z których powstanie całość, jest, zdaniem Wołkowskiego, skazane na estetyczną porażkę – „wykończony przedmiot pomimo materialnej całości jest zlepkiem tych oddzielnych zagadnień myślowych” (Kiełek 1994) i nie może być postrzegany jako harmonijne zestrojeny. Dobrze skonstruowany obiekt użytkowy czy dekoracyjny stanowi stylistyczną całość i jest postrzegany jako naturalny, przyjazny człowiekowi. Przyjazny zarówno ze względu na wykorzystanie elementów naturalnych (pierwotnych dla człowieka, wyabstrahowanych z cywilizacji technicznej), jak i formy, która w sposób naturalny dostosowuje się do potrzeb człowieka. Z obserwacji przyrody Wołkowski wywodzi „rytm przestrzenny”, który znacząco różni się od rytmu graficznego, prezentowanego za pomocą szkicu – dwuwymiarowego rysunku na papierze. Przykładem, do którego artysta się odwołuje, są pierwotne rękodzieła – plecionki i ceramika, które kształtowane były przez rzemieślnika bezpośrednio w materiale. To twierdzenie nie oznacza, że Wołkowski traktował rysunek marginalnie. Uważał, że jest istotnym elementem projektu, jednak artysta nie powinien się do niego ograniczać. W zagadnieniach estetycznych wyróżniał dwa podstawowe aspekty – materialny i metafizyczny (duchowy). Ten pierwszy, rzecz jasna, odwoływał się do materiału, konstrukcji oraz formy. Drugi był przez niego postrzegany jako bardziej złożony i oddziałujący na wyższej płaszczyźnie. Pisał o nastroju, indywidualizacji odczuć, analogii przeżyć. Ze względu na odmienne wrażliwości i gusty, w pracy dydaktycznej

[...] upływa duży okres czasu zanim wychowanek zorientuje się w tej sprawie, tym bardziej że przecież słyszy różne oceny od samych profesorów. Chodzi o to, żeby wychowanek odróżnił od razu te dwie strony, dobrze zrozumiał kryterium materialne, które stosunkowo jest stałe i nie tak zmienne jak kryterium w stronie metafizycznej zależne od poszczególnej osoby. W przeciwnym razie nie będzie orientował się i będzie czuł ciągłą potrzebę autorytetu. Dzisiaj w kształceniu estetycznym dużo jest zamieszania u wychowanków z tego powodu (Kiełek 1994).

Wołkowski dostrzegał potrzebę perfekcyjnego opanowania materiału przez młodych, początkujących artystów. Wskazywał jednak, że to nie wystarcza; potrzebna jest jeszcze umiejętność wypracowania własnego stylu, twórczej osobowości, która przekładałaby się na projekty. Dostrzeżenie osobowości artysty i jej wpływu na kształtowane przez niego dzieła jest, w moim odczuciu, kwestią odróżniającą artystę od wyrobnika. Wołkowski pisał zatem o kształtowaniu się wrażliwości artystycznej, którą powinien posiadać każdy artysta parający się plecionkarstwem.

Tym samym „plecionkarstwo”, „koszykarstwo” wznosił do poziomu sztuki, a nie rzemiosła. Oprócz kwalifikacji artysta musi posiadać styl – twórczą osobowość, która będzie się przejawiała w metafizycznej strukturze dzieła. Istotne jest również sprzężenie zwrotne między strukturą duchową a materialną. Dostrzeżenie surowców naturalnych – „o strukturze żywej i urozmaiconej” wpłynęło na wypracowanie przez Wołkowskiego „alfabetów konstrukcyjnych” (Kiełek 1994), na których oparł wszystkie swoje prace. Można powiedzieć, że sfera duchowa po części jest warunkowana przez surowiec (oprócz wspomnianej wcześniej osobowości twórcy). Już użyty materiał stwarza przestrzeń zdątną do komunikowania treści wyższych. Komunikacja zakłada interakcję – podobnie jak Mark Rothko, Wołkowski uważał, że dzieło sztuki potrzebuje odbiorcy, w przypadku mebli – użytkownika. Chciał wystawiać i chciał zaopatrywać wnętrza w garnitury meblowe, makaty, dekoracje z polskimi akcentami. Posługując się analogią – tak jak Rothko – uważał, że dzieło sztuki bez swego odbiorcy umiera. Z drugiej strony, jak wynika chociażby z cytowanego przeze mnie wcześniej listu do władz Polski Ludowej, obawiał się, że jego projekty – patenty zostaną skradzione (przywłaszczone przez profesorów lub innych, polskich lub zagranicznych artystów) lub zostaną wcielone do sztuki np. angielskiej, Związku Radzieckiego lub będą prezentowane pod egidą designu Stanów Zjednoczonych (tam wystawiał swoje prace, nie będąc zauważany w Polsce). Kierując się tą obawą, z prośbą o patronat, stworzenie przestrzeni wystawowej lub oficjalne uznanie autorstwa, niejednokrotnie zwracał się listownie do poszczególnych władz i instytucji w kraju (np. do Ministerstwa Kultury i Sztuki, do muzeum w Sandomierzu, prośba o przyjęcie Strojenców Polskich do Zbiorów Wawelskich) i poza jego granicami (np. w liście do Ojca Świętego z propozycją przekazania Strojenców Polskich do Domu Pielgrzyma Polskiego w Rzymie).

W odniesieniu do kształcenia artystycznego Wołkowski postulował odniesienie do tradycji oraz wnikięcie w istotę formy, które jest możliwe za sprawą metody wyższego uogólnienia (Kiełek 1994). „W dzisiejszym morzu produkcji najróżniejszych przedmiotów użytkowych, tworzonych z rozmaitych materiałów i rozmaitymi narzędziami – maszynami, wykonywanych bezładnie przez odosobnionych speców, zepsuto dawne całości plastyczne, a nie stworzono nowych” (Kiełek 1994). Odosobnieni specjaliści są rozumiani przez Wołkowskiego jako artyści, którzy zajmują się jedną tylko dziedziną („drobnym ułamkiem”), są zorientowani na część, a nie całość. Włączenie w całość ma polegać na zrozumieniu poszczególnych części składowych dzieła w odniesieniu do tradycji, do szerszej organizacji plastycznej, do istoty formy, która tkwi w całości sztuki. Narzędziem pomocnym w tym działaniu jest analiza formy danego obiektu sztuki. Wołkowski wskazuje jednak na fakt, iż analiza taka jest przeprowadzana za pomocą słów, które dla plastyki stanowią kategorię obcą. Wskazuje przy tym na nieuchwytność formy – forma jest ściśle związana z treścią i nie istnieje w odosobnieniu. Potrzebne jest zatem nowe narzędzie, nowa metoda, która pozwalałaby odczuć formę bezpośrednio w jej zmysłowości. Rozwiązaniem problemu jest, zdaniem artysty, przedstawienie dzieła w dwóch egzemplarzach – jako gotowego dzieła i jako projektu, który będzie zasadzał się na treści tegoż dzieła (pozbawionego do pewnego stopnia formy). Wypadkową komparatyki – porównania tych dwóch egzemplarzy, będzie pojawienie się samej formy.

Bezpośredniość formy jest uchwytana na drodze kontrastu, a nie analogii. Analogie, jak pisał Wołkowski, fałszują i zaciemniają właściwe problemy. Jednostka artystycznie uzdolniona odnosi nowe doświadczenia do tych, które już posiada – czyni analogie. Aby dotrzeć do formy, twórca musi ten proces częściowo zawiesić – metoda porównawcza zbliża nas bezpośrednio do formy. Sztukę należy przeżywać bezpośrednio – analogie zniekształcają obraz i od istoty sztuki odciągają. Wołkowski w metodzie porównawczej widzi również drogę rozwoju poszczególnych artystów – specjalistów. Poznanie całości umożliwi im pracę zespołową, która jest potrzebna przy realizacji większych projektów, których nadrzędną cechą będzie harmonia, tj. stylistyczna spójność. Wołkowski twierdził, że ludzkość – w dobie niespójnej maszynowej produkcji „tęskni za wielką syntezą” – harmonią. Pisząc o sztuce polskiej, wskazywał na potrzebę odnalezienia własnych oryginalności i ambicji twórczych, na tworzeniu sztuki ogólnoludzkiej, opartej na własnym wysiłku, a nie na kanwie naśladownictwa tego, co obce. Za sprawą oryginalności bazującej na bogatej psychice i talencie polskich twórców, Polska powinna wejść do czołówki światowej sztuki. Wołkowski dostrzegał ścisłą zależność między sztuką a życiem człowieka. Podkreślał istotność funkcjonowania artysty w każdym społeczeństwie (również wiejskim), ale też dostrzegał rzeczywistość – prozę życia absolwenta Akademii Sztuk Pięknych: „Mamy wielką ilość szkół artystycznych, a wychowankowie po ich skończeniu nie mają co z sobą zrobić. Po skończeniu nauki grupują się po wielkich miastach jako cyganeria nędzy lub idą do innych zawodów [...]. Tymczasem powinni być wychowywani jako pionierzy kultury estetycznej, powinni fachowo być przygotowywani i wychowywani ideowo do kształtowania wyglądu estetycznego każdego skrawka ziemi zamieszkałego przez ludzi” (Kiełek 1994).

Wołkowski w swych pracach teoretycznych dotyczących wychowania estetycznego i sytuacji związanej z absolwentami ASP odnosił się do własnych doświadczeń – w związku z tym, że po skończonych studiach zdawał sobie sprawę, że w Sulisławicach będzie wyśmiewany i postrzegany przez tamtejsze społeczeństwo jako „malarz płotów”, w swych pracach teoretycznych postulował potrzebę nobilitacji zawodu artysty i pisał nawet o konieczności „zatrudnienia” plastyka w każdej, nawet najmniejszej miejscowości. Uważał, że wykwalifikowany, dyplomowany artysta ze swym zmysłem artystycznym i poczuciem estetyki jest w stanie zagospodarować przestrzeń publiczną i zaktywizować młodzież, podpowiadając odpowiednie działania i inicjatywy, w których ludzie będą uczestniczyć dobrowolnie, z przyjemnością i bezpłatnie. Uważał, że ktoś taki jest w stanie na wsi proponować pewne rozwiązania – sprawić, by wieś wyglądała inaczej, była stylistycznie jednorodna, miała swój unikatowy klimat i charakter. Podaje przykład oczyszczenia placów i obsadzenia ich kwiatami, wzięcia w opiekę uroczysk danego regionu, obsadzenia drzewami nieużytków lub przekształcenia ich w boiska – place sportowe. Wołkowski w tym punkcie wskazuje na sposób kształcenia przyszłego artysty w uczelniach artystycznych. Istotne jest, by oprócz wiedzy praktycznej wyposażać studenta w wiedzę teoretyczną, która pozwoli mu na pracę we własnym środowisku lokalnym, da mu niezbędne narzędzie do pracy w grupie – chociażby za sprawą tworzenia projektów zbiorowych, ale także przekształci go w lidera – inicjatora pewnych zjawisk i opiekuna. Wołkowski dostrzegał potrzebę kształcenia

artystów zarówno od strony technicznej, manualnej, materiałowej biegłości, jak i od strony estetyczno-teoretycznej. M.in. to sprawiło, że prof. Wanda Telakowska zaliczała Wołkowskiego do pionierów wzornictwa w Polsce, który swój talent i zawodowe umiejętności wykorzystywał przy okazji różnorodnych akcji popularyzujących podnoszenie jakości wyrobów walorami konstrukcyjnymi i plastycznymi. Projekty i modele Wołkowskiego zostały określone przez nią jako te, które torowały drogę dla eksportu wyrobów polskiego przemysłu artystycznego do Stanów Zjednoczonych. Prace Wołkowskiego w latach 1957–1962 wystawiane były m.in. w Londynie, Genewie, Pekinie, Szanghaju, Kantonie, Tbilisi, Ałma-Acie, Taszkencie, Budapeszcie i Lipsku. Prof. Telakowska w liście referencyjnym (dokument w zbiorach muzeum PTTK w Olkuszu) uznaje ponadto zasługi Wołkowskiego dla ochrony bazy produkcyjnej przemysłu wikliniarskiego.

Koncepcja sztuki Wołkowskiego opierała się w znacznej mierze na mieszkaniu poetyckim, które było syntezą jego rozważań o formie i treści, wypadkową zastosowania konstrukcji rytmicznych i harmonicznnych. Postulował zaadaptowanie przyrody na grunt mieszkania, przełożenie jej języka na wnętrze. Antropocentryczna postawa artysty znajdowała wyraz w każdym, nawet najmniejszym projekcie. Meble i elementy dekoracyjne miały służyć człowiekowi możliwie jak najlepiej, zarówno przez swe wartości funkcjonalne (stołki i krzesła Wołkowskiego są po prostu wygodne), jak i walory wizualno-symboliczno-duchowe. Dzieło sztuki, oprócz piękna i użyteczności, musi posiadać znamię epoki, w której powstało i musi być podbudowane narodową tożsamością twórcy, która w tym wypadku przejawia się za sprawą historii, literatury wieszczów narodowych, legend i baśni. Sztuka powinna dążyć do zjednoczenia świata zewnętrznego człowieka z jego wewnętrznym stanem, przy założeniu, że może na ten stan wpływać. Harmonijne scalenie jednostki ze wspólnotą istnieć ma być, zdaniem Wołkowskiego, gwarantem dobrego samopoczucia i spokoju ducha.

Bibliografia

- Brach-Czaina Jolanta. 1984. *Etos nowej sztuki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kiełek Anna. 1994. *O Władysławie Wołkowskim: praca magisterska pod kierunkiem prof. Marii Poprzęckiej*. Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Olejarczyk Witold. 1996. *Muzeum Prac Władysława Wołkowskiego*. Olkusz: Dworek Machniczych.
- Wołkowski Władysław. 1994. Notatki, maszynopisy, listy (niedatowane, nieskatalogowane – brak sygnatury z archiwum) znajdujące się w zbiorach Muzeum Twórczości Władysława Wołkowskiego oraz Muzeum Regionalnym PTTK im. Antoniego Minkiewicza w Olkuszu. Teksty źródłowe zostały zamieszczone w formie skanów/kserokopii. W *O Władysławie Wołkowskim: praca magisterska pod kierunkiem prof. Marii Poprzęckiej* Kiełek Anna. Warszawa: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

Mieszkanie poetyckie – koncepcja twórczości Władysława Wołkowskiego

Koncepcja sztuki Władysława Wołkowskiego opierała się w znacznej mierze na mieszkaniu poetyckim. Artysta postulował zaadaptowanie przyrody na grunt mieszkania, przełożenie jej języka na wnętrze. Antropocentryczna postawa artysty znajdowała wyraz w każdym, nawet najmniejszym projekcie. Meble i elementy dekoracyjne miały służyć człowiekowi możliwie jak najlepiej – zarówno przez swe wartości funkcjonalne, jak i walory wizualno-symboliczno-duchowe. Dzieło sztuki, oprócz piękna i użyteczności, musi posiadać ślady epoki, w której powstało i musi być podbudowane narodową tożsamością twórcy, która w tym wypadku przejawia się za sprawą historii, literatury wieszczów narodowych, legend i baśni. Sztuka, zdaniem artysty, powinna dążyć do zjednoczenia świata zewnętrznego człowieka z jego wewnętrznym stanem, przy założeniu, że może na ten stan wpływać. Wołkowski tworzył z materiałów modularnych, zgodnie z autorską koncepcją konstrukcji rytmicznych i harmonicznymi. Harmonijne scalenie jednostki ze wspólnotą istnień ma być, zdaniem Wołkowskiego, gwarantem dobrego samopoczucia i spokoju ducha.

Poetic flat – Wladyslaw Wołkowski's concept of work

The concept of work by Wladyslaw Wołkowski is mainly based on the notion of *poetic flat*. He called for the nature to be used within the flat and the nature's language to be transformed into its interior. The author's anthropocentric attitude could be found in every, even the smallest project. The furniture and elements of decoration were supposed to serve the human in a best possible way, both because of its usefulness and its visual, symbolic and finally spiritual values. The piece of art, beside its beauty and usefulness, has to possess the elements of the era during which it was created and the author's national identity expressed by history, literature, legends and fairy tales. The art, according to the poet, should aspire to unify the outer world with his inner state, assuming that it can influence such state. Wołkowski created modular materials in accordance with rhythmic and harmonic constructions. Harmonic merger of an individual with community – according to Wołkowski – is the guarantee of well-being and calmness of spirit.

Słowa kluczowe: Władysław Wołkowski, design, wzornictwo przemysłowe, Olkusz, konstrukcje rytmiczne, konstrukcje harmoniczne, mieszkanie poetyckie, treść i forma dzieła sztuki, edukacja artystyczna, architektura wnętrz

Keywords: Wladyslaw Wolkowski, design, industrial design, Olkusz, rhythmic structures, harmonic structures, poetic flat, the content and form of art, art education, interior design

Anna Wywiół – mgr, filozofka, absolwentka kulturoznawstwa w Instytucie Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracę magisterską dotyczącą sprzężenia zwrotnego sztuki i reklamy obroniła pod kierunkiem prof. dr. hab. Eugeniusza Wilka w 2010 roku. Obecnie jest doktorantką na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół intertekstualnych relacji sztuki wysokiej i kultury popularnej, reklamy (wraz z jej funkcjonowaniem we współczesnym świecie) oraz estetycznych aspektów komunikatu perswazyjnego.