

IRMA KOZINA



O CZYM MÓWIĄ KRESKI I KROPKI? NARRACJA O PEWNYCH DZIAŁANIACH ARTYSTYCZNYCH W POLSCE LAT 70. XX W.

ABSTRACT. Irma Kozina, *O czym mówią kreski i kropki? Narracja o pewnych działaniach artystycznych w Polsce lat 70. XX w.* [What do „Lines and dots” reveal? A concise narrative about some artistic activities in Poland of the 1970s], edited by W. Bryl-Roman, „Człowiek i Społeczeństwo” vol. XLIII: *Projektowanie w latach 70.* [Designing in the 1970s], Poznań 2017, pp. 63-76, Adam Mickiewicz University. Faculty of Social Sciences Press. ISSN 0239-3271.

Referring to Lacanian post-structural theories, the author seeks to interpret some artistic and architectural phenomena in Poland of the 1970s as a sort of ‚images’ that enable the interpreter the access to the unconscious unity of symbolic and real orders forming the contemporary picture of the not too distant past. Due to such strategies, the analysis of Władysław Nehrebecki’s animation movie, „Lines and dots” reveals its ambiguous contents depending on the attitude of the interpreter who might take into consideration either formalist or symbolic meanings hidden in the film’s visual language. Scenes appearing in the animation movies quoted in the text (created by authors whose works were treated as secondary forms of artistic expression at the time of their inception) function as cute comments of everyday life routine developed in Poland of the socialist era. They coincide with the same problems that would determine the post-war housing construction restricted by the production capacities of precast concrete plants, they illustrate the realm in which artists are notoriously confronted with the limitations imposed on them by political ideologies and economic backwardness of their country. Despite all the external implications some artists, including the animation movie maker Julian Antoniszczak (the author of prominent non camera movie productions, along with „The way the miniature dachshund works” or „A Hard-Core Engaged Film”), managed to create works of art that have preserved their poignancy or enchantment, both: for the older generations (rapacious to confront the pictorial representation with the memories from the experienced past) as well as for the younger ones (attracted by the films’ formal beauty or by their – allegedly non-realistic – sense of humour).

Irma Kozina, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Nauk Społecznych, Zakład Historii Sztuki, ul. Bankowa 11, 40-007 Katowice, e-mail: irma.kozina@us.edu.pl

Spektakularny dyskurs przemilcza rzecz jasna nie tylko to, co tajne w dosłownym tego słowa znaczeniu, ale również wszystko, co mu zawadza. Ukazując zdarzenia, pomija zawsze ich kontekst i ich przeszłość, intencje i konsekwencje. Jest więc z gruntu nie-logiczny. Ponieważ nikt nie może już zadać mu kłamu, spektakl ma prawo przeczyć samemu sobie, korygować własną przeszłość.

Guy Debord¹

W pamięci pokolenia, które przeżywało swoje dzieciństwo w Polsce lat 70. XX w., nie w pełni rozumiejąc dziejące się wówczas wydarzenia zarówno z powodu braku dostępu do prawdy, jak też z uwagi na intelektualną niedojrzałość, dekada naznaczona m.in. aktywizacją środowisk homoseksualistów walczących o równouprawnienie (w 1973 r. Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne wykreśliło homoseksualizm z listy chorób umysłowych²) zapisała się w dużym stopniu niejednoznacznie. Z jednej strony zapamiętano ją jako czas popularności wypuszczonego na rynek muzyczny w 1974 r. przeboju Anny Jantar śpiewającej tekst Janusza Kondratowicza, dodającego Polakom optymizmu powtarzaną w refrenie frazą „Tyle słońca w całym mieście”, z drugiej zaś jako okres nasilenia działań zwolenników doktryny Wzajemnego Zagwarantowanego Zniszczenia (Mutual Assured Destruction, w skrócie: MAD), której symbolicznym końcem stał się zabawnie podsumowujący ów rządowy spektakl straszenia społeczeństw wybuchem nuklearnym amerykański film dokumentalny *Atomowa kawiarnia* (*The Atomic Cafe*, reż. Jayne Loader, Kevin Rafferty i Pierce Rafferty) z 1982 r.

W sztuce polskiej lat 70. XX w., w kręgach twórców stroniących od przyjmowania zleceń propagujących program polityczny władz PRL, dominowały zainicjowane tuż po odwilży 1956 r. tendencje abstrakcjonistyczne oraz konceptualizm. Jednakże jedynie przy zastosowaniu formalistycznych metod interpretacji, wyczerpujących się na poziomie Lacanowskiego trójkąta: punkt światła – ekran – przedstawienie, w geometrycznych liniach i figurach czy też w chaotycznie rozmieszczonych na podobrazu

¹ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przekład Mateusza Kwaterko, Warszawa 2006, s. 167

² M. Ruse, *Is science sexist? And Other Problems in the Biomedical Sciences*, The University of Western Ontario, series in philosophy of science, vol. 17, Dordrecht–Boston–London 1981, ss. 245–246.

nieregularnych plamach barwnych dostrzegać można autonomiczne i auto-referencyjne dzieło³. W warunkach obowiązywania triady mediatyzacyjnej: spojrzenie – obraz/ekran – przedmiot reprezentacji, oglądany przez patrzącego obraz będzie tylko zapośredniczeniem – użytym do przedstawienia treści głębszych, odnoszących widza do przedmiotu reprezentacji pojmowanego jako suma wrażeń pochodzących zarazem od tego, kto ów obraz zapisał, jak też od jego interpretatora.

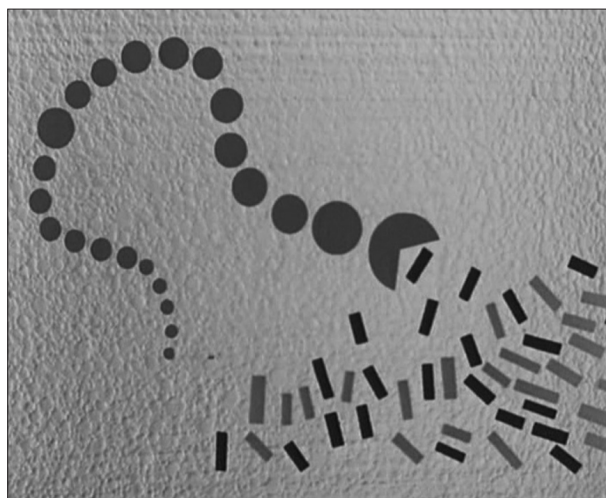
W takim ujęciu chwilami zabawna animacja Władysława Nehrebeckiego pt. *Kreski i kropki* z 1967 r., analizowana formalistycznie, odebrana zostanie w pierwszym rzędzie jako kontynuacja poszukiwań zainicjowanych w 1924 r. przez Henryka Berlewiego, awangardowego artystę związanego z grupą Blok, twórcę teorii mechanofaktury. Schematycznie zestawione kropki i kreski sugerować będą ciągłość ruchu, uzyskaną pomimo redukcji środków wyrazu do dwóch barwnych form geometrycznych: czerwonego koła i niebieskiego prostokąta, rytmicznie multiplikowanych w celu wykreowania złudzenia translokacji. W kolejnym etapie formalistycznych dociekań dostrzec będzie można również zastosowanie przy tworzeniu tej powstałej w wytwórni filmowej w Bielsku-Białej animacji zasad opracowanych jeszcze w pierwszej połowie XX w. przez rysowników zatrudnionych w studiu Walta Disneya⁴: koła i prostokąty będą poddawane „zgniataniu i rozciąganiu” oraz „wyolbrzymianiu”, by widz miał wrażenie dynamiki czy też odkształcania formy stosownie do kierunku działania sił. Pojawi się również „nakładanie się akcji”, polegające na konstruowaniu czasowej relacji przy przemieszczaniu się poszczególnych elementów (sugestia „podążania” jednych elementów za drugimi, „dociągania” końca do początku), szczególnie wyraźna przy rozkładaniu figur na węzowato wijące się ciągi. Trajektorie ruchu ułożą się w tzw. łuki, a iluzja pojedynczych scen podkreślana będzie „dźwiękiem optycznym”, zestrojonym z odpowiednim podkładem akustycznym. Te wnioski analityczne zbudują w oku patrzącego Lacanowskie przedstawienie (*image*), ograniczające odbiór dzieła do dociekań stricte syntaktycznych.

Odczytanie warstw semantycznych pozwoli natomiast rozpoznać treści składające się na przedmiot reprezentacji (*the subject of representation*).

³ H. Foster, *Powrót Realnego*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wyd. Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 325.

⁴ F. Thomas, *Ollie Johnston, the Illusion of Life: Disney Animation*, Hyperion Books, New York 1981, ss. 47–69.

Kropki i kreski w ich skomplikowanych konfiguracjach utworzą wówczas znaczenia, zmieniając się w toku deszyfrowania w reprezentację dwóch zwaśnionych obozów: czerwonych (komunistycznych?) kropek oraz niebieskich (kapitalistycznych?) prostokątów. Oddzieli je od siebie liniowa granica, która co pewien czas stanie się celem ataków skonfliktowanych stron. W procesie dekodowania geometryczne kształty przekształcą się w dwa pożerające się nawzajem potwory, w czołgi szturmujące pozycje wroga, samoloty bombardujące ruchomy cel. W animacji Nehrebeckiego MAD osiągnie w końcu swój kulminacyjny moment, ludzkość ulegnie totalnej eksterminacji, a ostatni człowiek na ziemi przestanie istnieć. Pozostanie po nim jedynie krwawa plama.



Fot. 1. Kadr z filmu animowanego *Kreski i kropki*
Władysława Nehrebeckiego (1967)

Źródło: <https://polskaanimacja.files.wordpress.com>.

Autor tej pesymistycznej wizji, Władysław Nehrebecki, przedstawia się tym filmem jako swoista ofiara politycznego spektaklu. Ów reżyser, scenograf i rysownik, rozpoznawalny przede wszystkim jako twórca serialu animowanego dla dzieci pt. *Bolek i Lolek*, ujawnił w *Kreskach i kropkach* swój egzystencjalny lęk, dzieląc się z publicznością obawami o przetrwanie ziemskiego globu, nękanego ustawicznym wyścigiem zbrojeń, którego głównymi aktorami były w latach 70. XX w. dwa supermocarstwa: Stany Zjednoczone i Związek Radziecki. Geometryczna forma posłużyła artyście jako medium przekazujące odrzucany przez

oficjalne czynniki rządowe komentarz do współczesnej mu rzeczywistości (umożliwiając objawienie się w tej animowanej etiudzie filmowej Lacanowskiego Realnego).

Psychoza strachu powodowana niepokojem o przetrwanie w obliczu nuklearnego zagrożenia nie przestała nękać polskiego społeczeństwa także trzy lata później, gdy wraz z nastaniem 1970 r. powitano nowe dziesięciolecie. Pomimo pozornego rozluźnienia obyczajów, bananowych spódnic i długich włosów w stylizacji męskiej fryzury, sytuacja polityczna w Polsce nie uległa wtedy zasadniczej zmianie. Rządy należały do przedstawicieli PZPR, sprawowano je autorytarnie, a przeciwnicy partii rządzącej byli społecznie piętnowani lub – w ekstremalnych przypadkach – także mordowani. Nawet inicjatywy pozornie realizowane z myślą o poprawie warunków bytowych służyły w istocie wypełnianiu określonej misji politycznej.

W dość szczególny sposób ujawniło się to np. w planowaniu urbanistycznym w przemysłowej części Górnego Śląska. Pod pozorem budowania „lepszego jutra” sprowadzano na tereny eksploatowane górnictwo i hutnictwo potężne rzesze ludności wiejskiej z różnych części Polski. By wykorzystać je jako siłę roboczą (przy nikłej dbałości o warunki bezpieczeństwa pracy i o minimalizację skutków dewastacji środowiska przyrodniczego), wznoszono tam pozbawione wszelkich walorów estetycznych żelbetowe osiedla robotnicze, propagując ten typ zabudowy jako symbol postępu ekonomicznego. Działania te powodowały frustrację architektów, którzy na kształcących ich uczelniach przygotowywani byli do idealistycznego traktowania swojego zawodu w kategoriach misji społecznej, tymczasem w konfrontacji z uwłaczającą ich zawodowi budowlaną codziennością czuli się zarazem oszukani i oszustami, zmuszonymi oferować użytkownikowi niską jakość rozwiązań, realizowanych w sprzeczności z naturalnymi ludzkimi potrzebami.

Działający na Górnym Śląsku architekci próbowali przeciwstawiać się politycznym nakazom lub szukali kompromisowych sposobów na poprawę trudnej do zaakceptowania sytuacji. Otwarta jeszcze w 1958 r. autorska Pracownia Projektów Budownictwa Ogólnego (PPBO), prowadzona przez Aleksandra Frantę i Henryka Buszkę, zdołała wyrobić sobie taki prestiż u katowickich notabli partyjnych, że jej projektanci odważali się przekraczać obowiązujące normatywy budowlane, proponując moduły mieszkalne o wymiarach przekraczających dopuszczalne wzorce. Było to możliwe przede wszystkim dlatego, że Buszko i Franta obdarzeni byli przez ówczesne władze regionalne niepowszednim zaufaniem, nie tylko sporządzając projekty prywatnych willi komunistycznych dygnitarzy:

Jerzego Ziętka i Edwarda Gierka, ale także zajmując się ich wystrojem wewnętrznym⁵. Tego typu zlecenia (półprywatne) budowały na tyle bliską relację projektantów z reprezentantami władzy, że w razie zagrożenia ze strony czynników oficjalnych udawało się im uniknąć przewidywanych przez obowiązujące prawo budowlane restrykcji i zachować zajmowaną uprzednio pozycję. Twórcy niekorzystający z tego rodzaju przywilejów musieli sięgać po środki zaradcze dostępne w ramach prawomocnych zarządzeń.

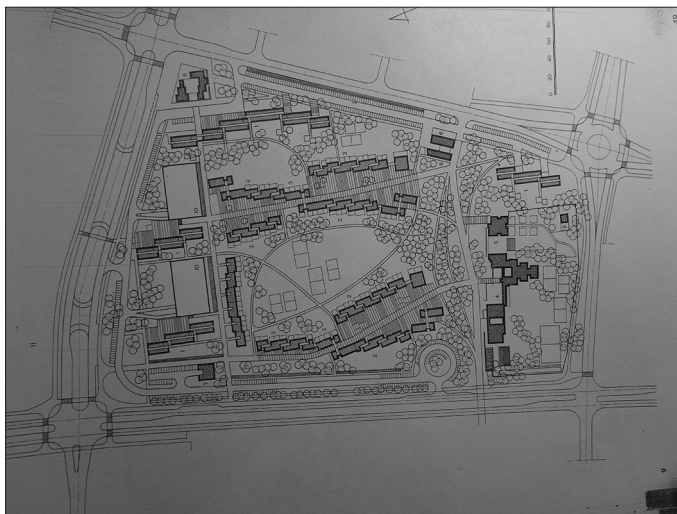


Fot. 2. Architekt Henryk Buszko przed willą Jerzego Ziętka w Ustroniu (proj. H. Buszko, A. Franta), fot. Irma Kozina.

Interesującą propozycją salwowania założeń urbanistycznych przed monotonią i uciążliwością, determinowaną oszczędnościowymi zaleceniami rządu PRL, były pomysły Marii Czyżewskiej, absolwentki Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej, pracującej w zespole projektowym Hanny Adamczewskiej i Kazimierza Wejherta w Tychach. Przewidując konsekwencje uruchomienia w tym mieście z początkiem lat 70. XX w. Wytwórni Elementów Wielkopłytowych W-70, Czyżewska opracowała nową metodę kształtowania kompozycji osiedlowych

⁵ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zaspokajanie gustów partyjnych prominentów PRL nie było łatwym zadaniem. We wspomnieniach założycieli PPBO niejednokrotnie przewijał się wątek odstępstwa od proponowanych przez architektów rozwiązań z powodu niezadowolenia ich klientów. W przypadku wnętrza katowickiej willi Edwarda Gierka charakter umeblowania poszczególnych apartamentów wynikał przede wszystkim z upodobań żony górnośląskiego polityka.

blokowisk. Postanowiła odejść od luźno ustawianego w zieleni klocka, poszczególne prostopadłościąny łączyła w malownicze grupy, wzbogacając w ten sposób formę zabudowy. Starła się także zestawiać przeciwległymi parami rzeźbiarsko rozczłonkowane ciągi budynków, tworząc rodzaj „uliczek wewnątrzsiedlowych”, uzyskiwanych poprzez maksymalne zbliżenie domów. Powstawały wówczas układy kontrastujące gęstością zabudowy z rozległymi przestrzeniami zielonymi uzyskiwanymi pomiędzy wąskimi pasmami zblokowanych domów. Rozwiązanie to zostało w pełni konsekwentnie wprowadzone przez zespół w składzie: Hanna Adamczewska, Maria Czyżewska i Kazimierz Wejchert w tyskim osiedlu M – pierwszym osiedlu wzniesionym w południowej części miasta. Kolejnym tego typu zespołem stało się zrealizowane w latach 1976–1979 osiedle K, przy którym z Marią Czyżewską i Kazimierzem Wejchertem współpracował Andrzej Ostrowski.



Fot. 3. Tyskie Osiedle M,
proj. H. Adamczewska, M. Czyżewska, K. Wejchert
Źródło: „Architektura” (1972).

Ingerencje w estetykę układów urbanistycznych blokowisk z wielkiej płyty nie wpływały w żaden sposób na problemy wynikające ze szczupłości miejsca w obrębie poszczególnych mieszkań. Ogólna niewielka zasobność przeciętnego mieszkańca Polski kilku ostatnich dekad drugiego millennium powodowała, że standardowym wyposażeniem mieszkań w domach wielorodzinnych był seryjnie wytwarzany w zakładach meblarskich

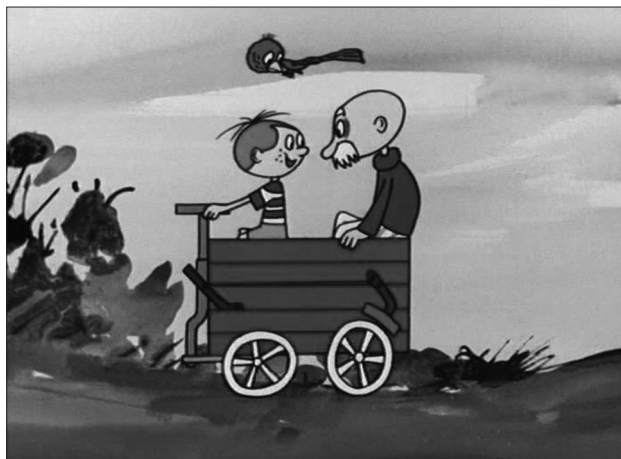
segment z szafami i półkami, zwany popularnie meblościanką. W celu wypracowania zunifikowanego wzornictwa mebli jeszcze w latach 60. XX w. w Gliwicach powołano do istnienia Jednostkę Wiodącą Koordynacji Usług Stolarsko-Tapicerskich, która wydała wzorniki przekazane do wykorzystania 138 zakładom stolarskim działającym w całej Polsce. Podpisały one porozumienie o współpracy w zakresie kształtowania rodzimego rynku meblarskiego. Komitetowi redakcyjnemu pierwszego tomu wydawanej przez tę instytucję publikacji, który ukazał się w 1968 r., przewodził Bernard Piotrowski, Dyrektor Naczelny Gliwickich Zakładów Przemysłu Terenowego⁶.

W 1971 r. uprawnienia tej jednostki przekazano Bytomskim Zakładom Usługowo-Produkcyjnym Przemysłu Terenowego. Obie instytucje odegrały niezwykle ważną rolę w promocji dobrych wzorów w polskim przemyśle meblarskim. Urządzały konferencje i szkolenia, propagowały wiedzę na temat najnowszych osiągnięć technicznych w tej branży, stymulowały kontakty fachowców i wymianę doświadczeń. W początkowym okresie działalności Jednostki Wiodącej Koordynacji Usług Stolarsko-Tapicerskich dużym wsparciem dla jej inicjatyw był Meblarski Ośrodek Pomocy Technicznej w Bydgoszczy, kierowany przez technologa drewna, inżyniera Zbigniewa Gęsińskiego. Współpracował z nim zespół konstruktorów, plastyków i rzeczoznawców przemysłu tapicersko-stolarskiego, w skład którego wchodził: Zbigniew Chodak, Gerard Szyszko, Gabriela Bulla-Drozdowska, Fryderyk Nawrocki, Michał Wierzbicki, Aleksander Olbratowski i Stanisław Przesławski. Wypracowane przez ten zespół modele prezentowały wprawdzie wzornictwo typizowane, jednak odznaczały się dążeniem do funkcjonalności i minimalizacją dekoracji przy zastosowaniu eleganckich proporcji i interesujących kształtów, będąc swoistą kontynuacją poszukiwań standardów spełniających wymagania egzystencjalnego minimum, podejmowanych w dwudziestoleciu międzywojennym przez projektantów Bauhausu, a w okresie powojennym popularyzowanych m.in. w środowisku skupionym wokół Hochschule für Gestaltung w Ulm.

Polacy niezadowoleni z produktów masowych oferowanych w oficjalnie działających punktach sprzedaży sami wytwarzali potrzebne im sprzęty,

⁶ *Katalog mebli i urządzeń wnętrz mieszkalnych. Wzornik-Poradnik dla klientów i zakładów usługowych*, t. 1, Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Mechaników, Gliwice 1968. Tom drugi tego wzornika wydano w Gliwicach i Warszawie w 1969 r., natomiast ostatni, trzeci tom ukazał się w Gliwicach i Warszawie w 1971 r.

niezadko korzystając z podpowiedzi Adama Słodowego, popularyzującego majsterkowanie w nadawanym od schyłku lat 50. XX w. programie telewizyjnym *Ekran z bratkiem*. Słodowy znany jest w kraju przede wszystkim jako autor audycji telewizyjnych i wydawnictw typu DIY (ang. *Do it yourself*, *Zrób to sam*). Tymczasem w latach 1973–1975 pisał on wraz z reżyserem Romanem Huszczą scenariusze odcinków serialu animowanego dla dzieci *Pomysłowy Dobromir*. Założenia plastyczne tej animacji stworzyli Leszek Gładysz i Rafał Sikora. Jeden z odcinków serialu, zrealizowany w 1974 r. i rozpowszechniany pod odrębnym nagłówkiem *Uniwersalny pojazd*, był swoistą reakcją na dotkliwie wówczas odczuwany deficyt samochodów osobowych. Dobromir podawał w nim sposób na skonstruowanie pojazdu zasilanego mocą mięśni nóg.



Fot. 4. Kadr z filmu animowanego *Pomysłowy Dobromir* (odc. *Uniwersalny pojazd*), reż. Roman Huszczo, Studio Miniatur Filmowych, Warszawa 1974

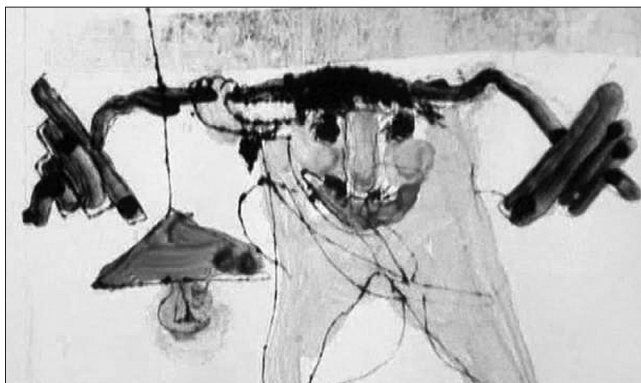
Podobny pomysł zrealizował Julian Antoniszczak – bodaj najwybitniejszy twórca filmów non-kamerowych komentujących rzeczywistość polską lat 70. XX w. Pojazd zmontowany przez Antoniszczaka w Krakowie, w typowym minimalistycznym mieszkaniu socjalistycznego blokowiska, okazał się zbyt duży dla standardowych drzwi wejściowych i ostatecznie trzeba go było opuszczać na poziom ulicy, demontując okno. Autor wehikułu był, mimo wszystko, na tyle zadowolony z zaproponowanego rozwiązania, że popularyzował swój pomysł w sekwencji scen jego najbardziej znanego filmu animowanego z 1971 r. *Jak działa jamniczek*.

Jako absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych „Antonisz” był świetnie zorientowany we współczesnych mu nurtach i tendencjach artystycznych. Komentarzem do rozpoznanych przez niego „-izmów” („neoantykonceptualizm”, „biuraryzm”) stał się *Film o sztuce... biurowej* z 1975 r., w którym – na kanwie satyry na skorumpowane i ślamazarnie funkcjonujące urzędy państwowe czasów PRL – dokonano niezwyklej prezentacji neosurrealistycznych *objects trouvés*, przedmiotów wykreowanych z połączenia fragmentów materiałów biurowych, sprzętów domowych, a nawet znaków graficznych zapożyczonych z regulacji prawnych (na podobieństwo stworzeń piekielnych Hieronima Boscha), składających się na argumentację dowodzącą nonsensu rutynowych procedur formalistycznych, paraliżujących życie jednostki skazanej na egzystencję w państwie aspirującym do zrealizowania doktryn marksistowskich. Z jednej strony film ten ma charakter dowodu przeprowadzonego z wykorzystaniem metody argumentacji określanej mianem *reductio ad absurdum*, z drugiej zaś oddziałuje jako zapis awangardowej ekspozycji konceptualnych asamblaży i instalacji, a nawet notacji recypujących pryncypia poezji konkretnej (obraz bitwy pod Grunwaldem, której kompozycję parafrazuje tekst złożony z liter wygenerowanych za pomocą maszyny do pisania).

Każde z dzieł Antoniszczaka jest parodią niedorzeczności realiów wynikających z przyjętego w Polsce po 1945 r. systemu politycznego, niemniej krakowski artysta nadał swoim refleksjom unikatową formę, która ostatecznie zapewniła im nieśmiertelność. W etiudzie filmowej *W szponach seksu*, zrealizowanej z użyciem kamery w 1969 r., pojawiła się próba znalezienia odrębnej, polskiej odmiany pop-artu, bazująca na mniej powierzchownym rozumieniu dążeń anglojęzycznych przedstawicieli tego kierunku. Zamiast obcych kulturze nadwiślańskiego kraju puszek po zupie Campbell i butelek Coca-Coli, Antoniszczak wprowadził do filmu typową dla populistycznej kultury PRL fotografię ślubną, retuszowaną i podkolorowaną w rażących zestawieniach błękitu i różu. Wmontował też w taśmę z tym filmem czarno-białe wizerunki kobiecych piękności, poświadczających jego fascynację technikami przekształcania wizerunków zapożyczonymi od Andy’ego Warhola.

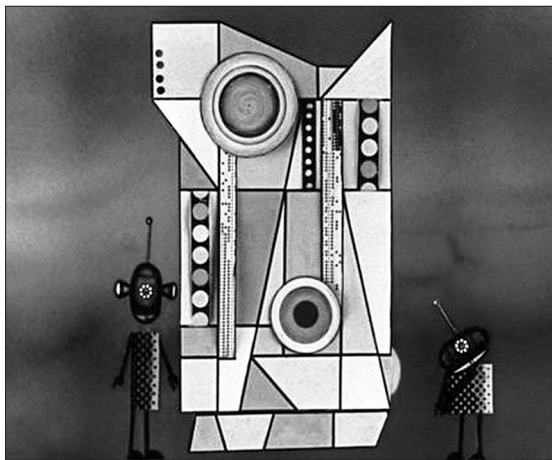
W 1978 r. powstał jego non-kamerowy *Ostry film zaangażowany*. Jego tytuł można uznać za rodzaj zabawy z państwową cenzurą, która pewnie poczuła się zawiedziona prezentowanymi przez „Antonisza” treściami: artysta w swoisty sposób „interweniował” w sprawie zaniechań władz socjalistycznych w odniesieniu do rozwijającej się dotychczas prężnie sztuki plakatowej. Można odbierać ów film jako przedstawienie problemu, który

nie stracił aktualności, gdyż funkcjonujący niegdyś jako sztuka uliczna plakat, wykonywany przez najlepszych krajowych twórców, trwale zniknął z przestrzeni publicznych polskich miast, wyparty przez tanie, pozbawione artystycznej jakości reklamy wykonywane przez przypadkowych projektantów posługujących się Photoshopem. Jednak ów film na nowo stał się popularny nie tyle z uwagi na jego aspekt krytyczny, ile ze względu na ciekawą formę plastyczną. Wykonując manualnie każdą klatkę taśmy filmowej, Antoniszczak posłużył się technikami nitkowania, rozlewania płynnych pigmentów, rysowania, które w efekcie złożyły się na ekspresyjne obrazy, utrzymane w indywidualnej manierze nawiązującej do powojennego prymitywizmu inspirowanego rysunkiem dziecięcym.



Fot. 5. Kadr z *Ostrego filmu zaangażowanego*
Juliana Józefa Antoniszczaka
(Studio Filmów Animowanych, Kraków 1979)
Źródło: ninateka.pl.

Kiedy „Antonisz” tworzył swoje non-kamerowe komentarze do PRL-owskiej codzienności, nie było żadnej możliwości powielania i odtwarzania jego dzieł w formach dostępnych przy wykorzystaniu sprzętów domowych przeciętnego Polaka. Toteż artysta ów stał się znany dopiero niedawno, gdy jego realizacje przedostały się do otwartych serwisów internetowych, stanowiących niezbywalny element współczesnej kultury obiegowej. Znamienne, że obrazy Antoniszczaka funkcjonują niejako na dwóch poziomach interpretacyjnych: dla starszych pokoleń są przypomnieniem opresyjnych uwarunkowań z czasów wprowadzania w Polsce realnego socjalizmu, natomiast młodzi miłośnicy jego animacji cenią sobie ich absurdalny humor oraz nietuzinkową formę artystyczną.



Fot. 6. Kadr z filmu *Maszyna Trurla* Jerzego Zitzmana, zrealizowanego na podstawie opowiadania Stanisława Lema w Studiu Form Rysunkowych w Bielsku-Białej, 1975
 Źródło: <http://stoptrikiff.eu/pl/node/242>.

Ta ambiwalencja przejawia się w percepcji polskiej spuścizny artystycznej lat 70. XX w. *en bloc*: kiedy ustały represje i bolączki determinowane systemem politycznym, zapomniano o dawnym kontekście powstających wówczas dzieł. Szansę na zafunkcjonowanie w kulturze obrazowej pozbawionej historycznego napiętnowania mają przede wszystkim takie utwory, które formalistycznie lub treściowo wpisują się we współczesną kulturę wizualną, stwarzając możliwość ponownego, do pewnego stopnia ponadczasowego, odczytania.

Tę podsumowującą niniejsze rozważania tezę zilustrować można propozycją interpretacyjną dla animowanego filmu Jerzego Zitzmana, zrealizowanego na podstawie opowiadania Stanisława Lema *Maszyna Trurla*. Młodzi Polacy odbierają przedstawioną w nim historię jako rodzaj opowiadania *science fiction*, w którym znalazł odzwierciedlenie odwieczny dylemat człowieka konstruującego maszyny ostatecznie zwracające się przeciwko niemu, gdy tymczasem dla starszych generacji opowieść o wykoncypowanym przez parę inżynierów gigantycznym automacie, który na pytanie o wynik mnożenia dwójki przez dwójkę uparcie podaje wynik: 7, może zostać odczytana jako aluzja do – wymyślonego przez człowieka w celu rzekomego usprawnienia jego egzystencji – wadliwego systemu politycznego, który bardzo szybko stał się dla całego społeczeństwa skutecznym aparatem represji, negującym najbardziej oczywiste ustalenia logiki zdroworozsądkowej.

Literatura

- Foster H., *Powrót Realnego*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „H. Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wyd. Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Katalog mebli i urządzeń wnętrz mieszkalnych. Wzornik-Poradnik dla klientów i zakładów usługowych*, t. 1, Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Mechaników, Gliwice 1968.
- Ruse M., *Is science sexist? And Other Problems in the Biomedical Sciences*, The University of Western Ontario, series in philosophy of science, vol. 17, Dordrecht–Boston–London 1981.
- Thomas F., *Ollie Johnston, the Illusion of Life: Disney Animation*, Hyperion Books, New York 1981.