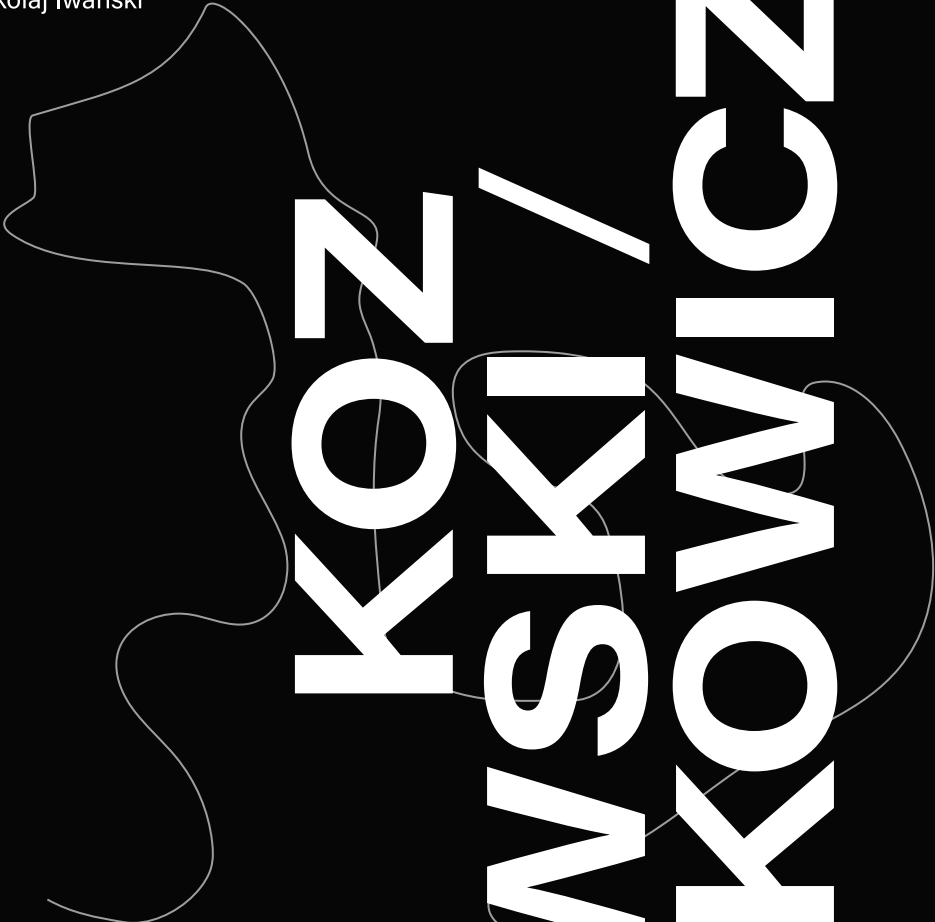


REDAKCJA
Mikołaj Iwański

AUTORZY

Jarosław Kozłowski
Kamil Kuskowski
Łukasz Skąpski
Elżbieta Jabłońska
Rafał Jakubowicz
Luiza Nader
Adam Makowicz
Bogusław Rottermund
Katarzyna Dondalska
Leszek Kułakowski
Antoni Michnik



KOZŁOWSKI / ŁOWSKO WICZ MAKOWICZ

Nadanie tytułu doktora
honoris causa Akademii
Sztuki w Szczecinie

Wydawnictwo
Akademii Sztuki
w Szczecinie

KOZŁOWSKI / MAKOWICZ

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

19

Wykład doktora honoris causa
Akademii Sztuki w Szczecinie
Jarosław Kozłowski

31

Laudacja
Kamil Kuskowski

37

Artysta w centrum
Recenzja
Łukasz Skąpski

57

Recenzja
Elżbieta Jabłońska

75

Alarm.
Rafał Jakubowicz

91

Szkoła powinna się zmieniać
Z prof. Jarosławem Kozłowskim
rozmawia Rafał Jakubowicz
Rafał Jakubowicz

113

Doznanie, afekt, relacyjność.
O konceptualnych pracach
Jarosława Kozłowskiego
Luiza Nader



ADAM MAKOWICZ

135

Wykład doktora honoris causa
Akademii Sztuki w Szczecinie
Adam Makowicz

141

Laudacja
Bogusław Rottermund

149

Recenzja
Leszek Kułakowski

159

Recenzja
Katarzyna Dondalska

179

Kręta droga poprzez
jazz – o twórczości
Adama Makowicza
Antoni Michnik

→

Mirosława
Jarmołowicz

fot. J. W. Szreder



Akademia Sztuki w Szczecinie po raz pierwszy od początku swojego istnienia nadaje najwyższe akademickie wyróżnienie – tytuły doktora honoris causa dwóm wybitnym artystom; w dyscyplinie sztuk muzycznych – Adamowi Makowiczowi oraz w dyscyplinie sztuk wizualnych – prof. dr. hab. Jarosławowi Kozłowskiemu.

W dniu 28 kwietnia 2022 roku Senat Akademii Sztuki podjął uchwałę w sprawie wszczęcia postępowania o nadanie tytułu doktora honoris causa obu artystom oraz powołał promotorów i recenzentów w osobach:

– prof. dr. hab. Bogusława Rottermunda na funkcję promotora oraz prof. dr. hab. Katarzynę Dondalską i prof. dr. hab. Leszka Kułakowskiego na funkcje recenzentów w postępowaniu o nadanie tytułu Adamowi Makowiczowi,

– prof. dr. hab. Kamila Kuskowskiego na funkcję promotora oraz prof. dr. hab. Elżbietę Jabłońską i prof. dr. hab. Łukasza Skąpskiego na funkcje recenzentów w postępowaniu o nadanie tytułu prof. dr. hab. Jarosławowi Kozłowskiemu.

Społeczność Akademii Sztuki w Szczecinie reprezentowana przez Władze Uczelni oraz Senat pragnie wyrazić wielkie uznanie dla dorobku artystycznego Adama Makowicza – wybitnego pianisty, legendy polskiego jazzu, muzyka cenionego i rozpoznawalnego na całym świecie oraz prof. dr. hab. Jarosława Kozłowskiego – jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce, rektora PWSSP w Poznaniu w latach 1981–1987, który zrewolucjonizował model kształcenia na uczelniach artystycznych, wprowadzając obowiązujący do dzisiaj. Wybór obu artystów do tego najwyższego wyróżnienia akademickiego jest spójny z przyjętą strategią uczelni i jej wiodącym kierunkiem rozwoju artystycznego w obu dyscyplinach – sztuk muzycznych i plastycznych.

dr hab. Mirosława Jarmołowicz, prof. AS
Rektora Akademii Sztuki w Szczecinie



Olgierd Geblewicz



Jako Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego jestem dumny, że to właśnie na Pomorzu Zachodnim mieści się Akademia Sztuki, która wyróżniona została najwyższą kategorią naukową w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Dzięki temu Akademia znalazła się w elitarnym gronie najlepszych polskich uczelni w tej dziedzinie.

Naszą ambicją było stworzenie szans rozwoju zachodniopomorskim młodym artystkom i artystom, przyciąganie tutaj najzdolniejszych z kraju i zagranicy, sprawienie, że Szczecin będzie ośrodkiem nieskrępowanej kreatywności. Dziś widzimy prężnie działającą uczelnię, która rezonuje na całą Polskę. Pomogło w tym także wielkie unijne wsparcie.

Akademia Sztuki w Szczecinie od ponad dekady łączy sztuki wizualne i muzyczne. W tym roku uczelnia po raz pierwszy w swojej historii przyznała tytuły doktorów honoris causa – najważniejsze i najcenniejsze wyróżnienie, najwyższą honorową godność nadawaną przez senat uczelni wyższej, pozwalającą uwydatnić pracę wyróżnionej osoby i jej zaangażowanie w społeczność. Uhonorowani zostali dwaj wybitni artyści. W dyscyplinie sztuk muzycznych tytuł ten, po raz pierwszy w Polsce, otrzymał jazzman – niezwyklej pianista, legenda polskiego jazzu Adam Makowicz. W dyscyplinie sztuk wizualnych uhonorowany został prof. dr hab. Jarosław Kozłowski, jeden z najważniejszych przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce, były rektor PWSSP w Poznaniu, który zrewolucjonizował model kształcenia na uczelniach artystycznych.

Tacy doktorzy honoris causa to dla Akademii Sztuki w Szczecinie zarówno zaszczyt, jak i zobowiązanie do dalszego działania na tak samo wysokim poziomie oraz do budowania potencjału naszego regionu.

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego



Uroczystość
wręczenia
doktoratów
honoris causa

Oprawa muzyczna:
jazzowe wykonanie
Gaudeamus igitur
Tomasz Licak

TRAFO Trafostacja
Sztuki w Szczecinie

28 XI 2022 r.

fot. J. W. Szreder











→

Uroczystość
wręczenia
doktoratów
honoris causa

TRAFO Trafostacja
Sztuki w Szczecinie

28 XI 2022 r.

fot. J. W. Szreder



JAR
OSTAW
KON
ŁOWSKI

→

Jarosław Kozłowski

fot. J. W. Szreder



Ostatnio dość często powracam do zagadnień, które w swojej twórczości poruszałem wcześniej. Niektóre z nich wydają mi się bardzo aktualne, zadaję więc ponownie pytania, które były ważne przed kilkoma, kilkunastoma czy nawet kilkudziesięcioma latami. Są pośród nich takie, które z uwagi na upływ czasu staram się nieco inaczej formułować.

Ciągle aktualna jest dla mnie kwestia relacji między językami, którymi posługiwałem się i w różnych konfiguracjach nadal posługuję się w sztuce, a tym, co nazywamy rzeczywistością, która – z natury rzeczy – ulega permanentnym przekształceniom.

W związku z tym wciąż aktualnym problemem jest status tego, co intencjonalnie starałem się kiedyś i dalej staram się zawrzeć w wyrażanych poprzez sztukę pytaniach. Czy mimo upływu czasu ich znaczeniowość jest taka sama, jaka była wcześniej? Czy z uwagi na pewne redukcje językowe nie staje się za bardzo hermetyczna? Sztuka spełnia się w kontakcie z odbiorcą, którego zapraszam do rozmowy, do ewentualnej dyskusji. Staram się więc, by moje „wypowiedzi” były w miarę transparentne i prowokowały do dialogu albo i kłótni. Mam jednak świadomość, że reguły percepcji sztuki zmieniają się, a ponadto – że nie każdy interesuje się sztuką, tym bardziej taką, która gra z językiem i z logicznymi paradoksami. I nie każdy ma obowiązek interesowania się tym, co mnie absorbuje.

Aktualne są pytania o autonomię sztuki, której byłem kiedyś rzecznikiem i która – w jakimś stopniu – nadal interesuje mnie ze względu na zmienne relacje między sztuką a różnymi przejawami rzeczywistości. Wynikające z tej zmienności pytanie o poziom uwikłania sztuki w politykę i ewentualne jego konsekwencje jest bardzo ważne – jako że granica pomiędzy wypowiedzią artystyczną odnoszącą się do istotnych problemów świata a polityczną lub wyznaniową dogmatyką bywa często nieostra.

Oczywiste jest, że każdy artysta/artystka jako obywatel/obywatelka posiada określone poglądy, także polityczne. Reaguje na świat i jego przywary, i niekiedy poczuwa się do

zamanifestowania – także poprzez sztukę – własnej postawy, sprzeciwu wobec często nieakceptowalnych zdarzeń i działań politycznych. Sam doświadczyłem tego wielokrotnie, eksponując w różnych miejscach prace wyrażające sprzeciw, na przykład instalację pt. *Zielona ściana, jej obraz, jej iluzja i jej wizerunek poza określonym kontekstem np. politycznym* w Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu, która – wbrew moim intencjom – przetrwała tylko jeden dzień w listopadzie 1982 roku, w restrykcyjnym czasie tzw. stanu wojennego, czy pracę pt. *Wszystko buczy, oprócz tego, co bulgocze*, która była reakcją na coraz bardziej postępującą pauperyzację języka. Uważam jednak, że istotne jest wówczas zachowanie ironicznego dystansu, by nie dać się sprowokować i wplątać w retorykę strony przeciwnej. Sztuka dysponuje odpowiednimi środkami, by o tym, co powoduje sprzeciw i gniew, mówić inaczej, niż robią to partyjni ideolodzy czy jakakolwiek władza. Znakomitym tego przykładem z nie tak dawnej historii sztuki są wywrotowe akcje dadaistów czy prześmiewcze działania artystów związanych z ruchem Fluxus.

W dalszym ciągu jestem przekonany, że każda świadoma twórczość artystyczna powinna być – chociażby w pewnym stopniu – krytyczna. Powinna więc zadawać trudne, a także aroganckie pytania, podważać narzucany, ograniczający wolność porządek oraz restrykcyjne zasady i konwencje, nie tylko te, które wynikają z tzw. rzeczywistości, ale również te rządzące samą sztuką. Uwiarygodnieniem takiej postawy jest autokrytyka, czyli permanentna krytyczność wobec samego/samej siebie. Autokrytycyzm to swoiste antidotum, pozwalające nie poddawać się artystycznym mitom, terrorowi sezonowych wzorców estetycznych, a także komercyjnym manipulacjom.

Coraz częściej zastanawiam się, czy w epoce zdominowanej paradygmatami przeliczalnej użyteczności i egoistycznej, równie przeliczalnej pragmatyki sztuka odgrywa jeszcze jakąś szczególną, poważną rolę w porządkowaniu świata. Trudno byłoby przywołać przykłady skuteczności działań artystycznych, ich realnego wpływu na społeczne bolączki czy

konflikty polityczne. Traktowana protekcjonalnie, uzależniona od łaskawych subwencji lub całkowicie ignorowana, sztuka jest spychana na margines. Podobnie traktowani są artyści i artystki, chyba że oddają swoje umiejętności i kompetencje w służbę takiej czy innej formacji ideologicznej. Wówczas nie mówimy już jednak o sztuce, tylko o mniej lub bardziej skutecznej ideowej perswazji, degradującej samodzielne myślenie i własną, jednostkową odpowiedzialność.

Kiedyś w rozmowie żartobliwie porównałem sztukę do krawata, który z praktycznego punktu widzenia jest całkowicie nieużytecznym, w gruncie rzeczy nonsensownym dodatkiem do męskiego stroju: trzeba go zawiązywać, co nie jest łatwe, kilkakrotnie poprawiać, nie daje ciepła ani nie ochładza, często za to przeszkadza i krępuje. Trudno go dopasować do koszuli, nie za bardzo zdobi, a mimo wszystko go nosimy. Po co?

Ta dysfunkcjonalność krawata wydaje mi się bardzo ważna, niewspółmiernie bardziej niż sam krawat, bo nie o krawat tu przecież chodzi. Jesteśmy zdeterminowani przez biologię, ekonomię, politykę, i codziennie tych ograniczeń doświadczamy. Sztuka wyrwa nas z ustawicznego uzależnienia od praktycznych aspektów istnienia. Umożliwia nam robienie czegoś, co jest absolutnie bezinteresowne.

Intryguje mnie zatem koncepcja sztuki, której właściwością jest świadoma bezużyteczność. Pojęcia bezużyteczności nie używam w tym kontekście w znaczeniu pejoratywnym. Wręcz przeciwnie, traktuję bezużyteczność jako gwarancję swobodnej aktywności, która poza czysto poznawczą satysfakcją nie ma żadnej innej formalnej funkcji. Podoba mi się ona tym bardziej, że uwolniona od zewnętrznych determinacji uwiarygodnia ową bliską mi ideę wolności artystycznej.

W eseju zatytułowanym *O ważności sztuki dla przetrwania* Vilém Flusser, wybitny filozof czeski, jeden z najważniejszych intelektualistów zajmujących się kulturą, pięćdziesiąt lat temu pisał o nieodwracalnym końcu „sztuk pięknych”, który rozpoczął się na przełomie XIX i XX wieku wraz

z impresjonizmem, kubizmem, ekspresjonizmem i kolejnymi formacjami. Pojęcie „piękna” stanowiącego o pożądaniu i wartości sztuki uległo wymazaniu. Pozostała „sztuka” bez przymiotnika, bez „urody” i związanych z nią, implikowanych tradycją właściwości. Proponuje więc Flusser spojrzenie na sztukę inaczej:

Czemu by nie powiedzieć: niech „sztuka” oznacza aktywność, która unosi nazwy z rzeczy, tak aby zostały odkryte jako rzeczy. Takie użycie słowa „sztuka” nie tylko odpowiadałoby naszemu gestowi poszukiwania nowego znaczenia tego terminu, ale także pewnemu, coraz bardziej powszechnemu zwyczajowi. Nieprzypadkowo te dwa powody spotykają się. „Sztuka” zaczyna obecnie oznaczać aktywność polegającą na unoszeniu nazw z rzeczy, ponieważ aktywność ta nie ma innej nazwy, a nie ma jej, ponieważ współczesna działalność nazywana „sztuką” straciła wcześniej sens i zastępuje się go teraz innym pojęciem sztuki.

„Unosić nazwy z rzeczy”. To alternatywa, którą warto dzisiaj przemyśleć.

prof. dr hab. Jarosław Kozłowski



Wernisaż wystawy
Jarosława
Kozłowskiego
„Palec w oko”

Filharmonia
im. Mieczysława
Karłowicza
w Szczecinie

28 XI 2022 r.

fot. J. W. Szreder



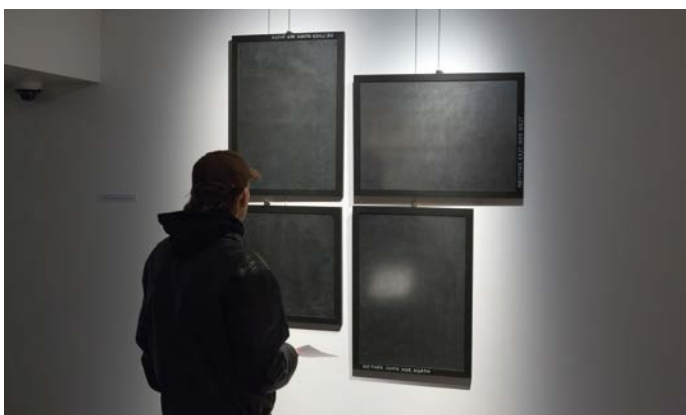
→

Wernisaż wystawy
Jarosława
Kozłowskiego
„Palec w oko”

Filharmonia
im. Mieczysława
Karłowicza
w Szczecinie

28 XI 2022 r.

fot. J. W. Szreder













Laudacja z okazji nadania tytułu doktora honoris causa
Akademii Sztuki w Szczecinie prof. Jarosławowi Kozłowskiemu

Kamil
Kuskowski

Magnificencjo,

Wysoki Senacie,

Panie Profesorze,

Dostojni Goście!

Spotykamy się dziś ze szczególnej okazji. Po raz pierwszy w historii Akademii Sztuki w Szczecinie zostaną nadane tytuły doktora honoris causa. Na wniosek Rektory tytuł ten został nadany przez Senat Akademii między innymi prof. Jarosławowi Kozłowskiemu, wybitnemu artyście, klasykowi światowej sztuki konceptualnej, dydaktykowi oraz legendarnemu rektorowi poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych – obecnie Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz.

Pierwszym wątkiem, który chciałem poruszyć, jest ogromny wpływ, jaki Jarosław Kozłowski wywarł na myślenie o kształceniu artystów. Lata 1981–1987, kiedy pełnił on funkcję rektora poznańskiej szkoły, przeszły do historii jako okres szeregu radykalnych i udanych reform, które zostały przeprowadzone w skrajnie trudnych warunkach politycznych. Od tamtego czasu Akademia nie jest miejscem, gdzie kształcą się „fachowców od plastyki”, sprawnie operujących warsztatem i gotowych zrealizować każde zlecenie. Nadrzędnym celem poznańskiej uczelni stało się budowanie świadomości artystycznej i zdolności do jej wyrażania w różnych językach sztuki. Programy studiów zostały uzupełnione o niespotykany wówczas zakres wiedzy teoretycznej oraz wcześniej trudną do wyobrażenia zasadę wolnego wyboru pracowni przez studentów. Szkołę zaczęli odwiedzać uznani artyści i teoretycy, którzy podczas otwartych spotkań konfrontowali się ze studentami i dokonywali przeglądu ich prac. Dodatkowo przeprowadzono głęboką reformę struktury organizacyjnej i stworzono nowe pracownie, całkowicie zmieniając rutynę



funkcjonowania uczelni. Dokonanie tak głębokiej i przemysłanej zmiany na żywym organizmie, jakim była poznańska szkoła, wymagało ponadprzeciętnych zdolności negocjacyjnych, wielkiej wyobraźni oraz osobistej charyzmy.

Jak napisał w recenzji doktoratu honoris causa prof. dr hab. Łukasz Skąpski:

Jest pewna umiejętność, a może nawet właściwość, przynależna tak Jarosławowi Kozłowskiemu jako osobie, jak i jego sztuce. Jest to zdolność pozostawania w centrum. W jednym z wywiadów artysta powiedział, że życie jest szeregiem wyborów. Umiejętność pozostawania w centrum, o którym tu myślę, wiąże się – paradoksalnie – z dużą zdolnością do ruchliwości, mobilności. Ta zaś w środowisku sztuki i świata sztuki wymaga inteligencji w ciągłym podejmowaniu odpowiednich wyborów. Centrum bowiem, o którym mowa, nie jest statycznie umocowane, porusza się wraz ze sztuką i jej historią, jest zmienne, fluktuuje. W przypadku Jarosława Kozłowskiego centrum przemieszcza się wraz z nim. I zaiste nie wiadomo, czy dzieje się to wskutek rodzaju magnetyzmu przyciągającego Artystę do centrum, czy też Artysta nieustannie pozostaje w centrum, ponieważ je sam tworzy – i jeśli się przemieszcza, centrum podąża za nim, bo on sam jest Centrum.

Ta celna obserwacja znajduje potwierdzenie w każdej dekadzie pracy prof. Kozłowskiego. Zaczynając od początku lat 70., kiedy wspólnie z Andrzejem Kostołowskim publikuje manifest NET. Manifest początkowo zostaje rozesłany do grupy 350 odbiorców – artystów, teoretyków po obu stronach żelaznej kurtyny, by w kolejnych latach szybko poszerzyć grono uczestników i stać się częścią ponadnarodowej sieci wymiany. NET był całkowicie udaną próbą zrzucenia

gorsetu instytucjonalnego oraz ucieczki z opresyjnej sytuacji politycznej. SIEĆ przez wiele lat tworzyła żywą platformę wymiany idei, komunikacji ludzi sztuki, nie budząc istotnego zainteresowania służb bezpieczeństwa, a jednocześnie jako podzbiór ruchu Fluxus włączała polskich artystów w globalny niezależny obieg sztuki. NET był oparty na dużej wrażliwości antyinstytucjonalnej, właściwej dla sztuki lat 60., a także na całkowicie świadomym dystansie do rynku sztuki. NET z zasady był pozbawiony centrum oraz koordynacji, działał jako równoległa sieć komunikacji. Trudno jednak opisać historię polskiej sztuki w II połowie XX wieku z pominięciem jego fenomenu, co jest wielkim osiągnięciem Jarosława Kozłowskiego.

Równolegle od 1972 roku w Poznaniu zaczyna działać prowadzona przez Kozłowskiego Galeria Akumulatory 2. Przez prawie dwie dekady będzie ona prezentować program, którego do dziś mogłoby pozazdrościć jej niejedno centrum sztuki współczesnej. Przez galerię przewijają się takie postaci jak m.in. Krzysztof Wodiczko, René Block, Richard Long, Eric Andersen, Robin Klassnik. W 1977 roku galeria gości festiwal Fluxusu. Akumulatory 2 były quasi-instytucją, miejscem prowadzonym w oparciu o własne środki i szerokie kontakty Jarosława Kozłowskiego, który programowo oddawał przestrzeń prezentacji, nie obligując artystów żadnym narzuconym programem. Galeria, projekt komplementarny wobec NET-u, w latach 70. oraz 80. była jednym z najważniejszych miejsc na mapie artystycznej kraju.

Równolegle do swojej aktywności animacyjnej Jarosław Kozłowski jest przede wszystkim czynnym, intensywnie tworzącym artystą. Od momentu ukończenia studiów w 1965 roku realizuje prace rysunkowe, by przejść następnie do realizacji lingwistycznych, stając się jednym z pionierów konceptualizmu na polskim gruncie. To historia, która wciąż się dzieje, gdyż jak zauważa Stach Szabłowski w jednym z tekstów o artyście, konceptualizm od jakichś trzech dekad jest faktycznym fundamentem tego, co potocznie można określić jako „sztuka współczesna”. Jak stwierdza Szabłowski, wciąż

nie udało się wypracować stabilnego społecznego konsensusu wobec konceptualizmu, dlatego sztuka ta dalej budzi kontrowersje, a ostatnio jakby częściej nawet można usłyszeć głosy pełne podejrzliwości wobec praktyk mających już naprawdę długą historię. Jarosław Kozłowski jest postacią, bez której ziarno konceptualizmu nigdy nie zapaściłoby tak głębokich korzeni w praktyce polskich artystów ostatnich dekad. Jego pionierski okres został doskonale podsumowany częściowo retrospektywną wystawą „Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980” w krakowskim MOCAK-u w 2016 roku.

W kolejnych latach Jarosław Kozłowski konsekwentnie traktuje sztukę jako sferę wolności, niewikłaną w żaden sposób w konwencje, gdzie kolejne realizacje są efektem namysłu nad fundamentalnymi pytaniami o język sztuki, figurę artysty i oczekiwania związane ze społeczną funkcją sztuki. Konsekwentnie ucieka od tworzenia tradycyjnych obiektów artystycznych, pracując w sferze znaczeń.

W latach 1991–1993 jest głównym kuratorem Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. To kluczowy okres dla tej instytucji, która w nowych realiach bardzo szybko staje się najważniejszym ośrodkiem prezentacji sztuki współczesnej. W dość krótkim czasie Kozłowski wykonuje istotną pracę programową, dzięki której Zamek przez kolejne dwie i pół dekady będzie utrzymywał swoją centralną pozycję w polskim świecie sztuki.

Od lat 70. trwa też intensywna praca dydaktyczna, która zostaje przerwana w 2016 roku niedającą się wytłumaczyć decyzją władz poznańskiej uczelni. O pracowni Kozłowskiego od lat krążą legendy, jest powodem, dla którego wielu artystów decyduje się na studia właśnie w Poznaniu. Dydaktyka Jarosława Kozłowskiego jest konsekwentnie oparta na tym, co Rafał Jakubowicz w tekście poświęconym Profesorowi nazywa nauczaniem sokratejskim, czyli na sytuacji spotkania nauczyciela i studenta na uzgodnionej płaszczyźnie partnerskiej, gdzie panuje swoboda w wyrażaniu poglądów.

W praktyce oznaczało to wielogodzinne wnikliwe rozmowy oraz mocny akcent na osobistą odpowiedzialność studenta. Podejście to jest odwróceniem tego, co można nazwać nauczaniem scholastycznym – gdzie celebrowa się postać mistrza, u którego terminują adepci. Wielu z absolwentów poznańskiej uczelni naukę w pracowni Jarosława Kozłowskiego określa jako doświadczenie formacyjne dla własnej drogi twórczej.

Tożsamość pracy twórczej, rektorskiej, pracy ze studentami, działań animacyjnych i organizacyjnych jest w przypadku Jarosława Kozłowskiego czymś oczywistym. Niezależnie od okresu, mamy do czynienia z tą samą osobą, dla której fundamentem jest zawsze postawa przeciwstawiona pozycji i duża czujność etyczna, bezpośrednio powiązana ze świadomością artystyczną.

Jarosław Kozłowski jest niekwestionowaną ikoną polskiej sztuki. Swoją tytaniczną pracą przybliżał kolejne pokolenia polskich artystów do progresywnej części globalnego świata sztuki, skutecznie przekraczając ograniczenia geopolityczne.

W latach 90., rozpoczynając naukę w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, obecnie ASP im. W. Strzemińskiego, miałem okazję zobaczyć wystawę Jarosława Kozłowskiego „Rzeczy i przestrzenie” w Muzeum Sztuki w Łodzi. Ta wystawa, jak i dokonania Profesora we wszystkich obszarach wywarły na mnie olbrzymi wpływ jako na kształtującego się młodego artystę, animatora czy w końcu nauczyciela akademickiego współtworzącego obecnie Akademię Sztuki w Szczecinie. Prof. Kozłowski był również recenzentem w postępowaniu o nadanie mi tytułu profesora sztuki, co uznaję za wielki honor. Mogę zaryzykować stwierdzenie, że nie byłoby mnie w tym miejscu, gdyby nie spotkania z Jarosławem Kozłowskim.

Nie przypuszczałem wówczas, że spotka mnie zaszczyt, by wygłosić laudację z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie Jarosławowi Kozłowskiemu.

Jako promotor w przewodzie o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie prof. Jarosławowi Kozłowskiemu jestem dumny, że w ten symboliczny sposób Profesor dołącza do społeczności naszej Akademii. Chcę też podkreślić, że od momentu powstania Akademii Sztuki w Szczecinie jasnym było, że jedyną drogą rozwoju dla młodej uczelni artystycznej jest wciąż, mimo upływu lat, podążanie w kierunku wskazanym przez Jarosława Kozłowskiego w latach 80.

Panie Profesorze, jestem dumny i wzruszony, że zgodził się Pan przyjąć tytuł.

prof. dr hab. Kamil Kuskowski

Łukasz
Skąpski

Recenzja twórczości Profesora Jarosława Kozłowskiego
w ramach procedury nadania Profesorowi tytułu doktora
honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie

Artysta w centrum

O czym nie da się mówić,
to się musi przemilczeć.

Ludwig Wittgenstein,
Traktat logiczno-filozoficzny

Pozycja recenzenta

Pozycja recenzenta w procedurze honorowego doktoryzowania artystycznej sławy, profesora oraz najwybitniejszego znanego mi rektora i reformatora uczelni artystycznej w Polsce w XX wieku stawia mnie w niemożliwej, wręcz karkołomnej sytuacji, o jakiej pisał Witold Gombrowicz w swoim *Dzienniku* w roku 1954, zainspirowany wiadomością, że Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, uznając wagę krytyki literackiej, ustanowił nagrodę wysokości 25 funtów za najlepszą pracę krytyczną. „Dlaczego niby mam się godzić bez protestu, aby mnie sądził publicznie p. X., który, być może, posiada mniej wiedzy o życiu ode mnie, a już na pewno prawie o wiele mniejsze ma pojęcie o tym, co jest moją – nie jego – problematyką?” – pytał Gombrowicz. Siadając do pisania niniejszej recenzji, obracałem w myślach to zdanie oraz dalszy ciąg Gombrowiczowskiego tekstu:

Jak wybrnąć?

Odrzucić z wściekłością i dumą wszystkie sztuczne przewagi, jakie ci zapewnia twoja sytuacja. Gdyż krytyka literacka nie jest osądzaniem człowieka przez człowieka (któż dał



ci to prawo?), lecz starciem dwóch osobowości na absolutnie równych prawach.

Wobec czego – nie sądzić. Opisz tylko swoje reakcje. Nigdy nie pisz o autorze ani o dziele – tylko o sobie w konfrontacji z dziełem albo z autorem. O sobie wolno ci pisać. Ale, pisząc o sobie, pisz tak, aby osoba twoja nabrała wagi, znaczenia i życia – aby stała się decydującym twoim argumentem. Więc pisz nie jak pseudo-naukowiec, ale jak artysta. Krytyka musi być tak natężona i wibrująca jak to, czego dotyka – w przeciwnym razie staje się tylko wypuszczaniem gazu z balonu, zarzynaniem tępym nożem, rozkładem, anatomią, grobem¹.

Jako kto więc powinienem pisać tę recenzję? Hołdując procedurze nadawania doktoratu honoris causa, powinienem pisać jako profesor recenzent i prawdopodobnie nie powinienem wychodzić poza tę, również honorową, rolę. Skłaniam się jednak ku temu, by skorzystać ze wskazówki Gombrowicza – zarówno ja, jak i Doktorant Honorowy jesteśmy przede wszystkim artystami. Sprowadzanie całej historii do akademickiej procedury przemieściłoby akcent ze sztuki na działalność akademicką, a nie za tę ostatnią przyznaje się doktoraty, tylko za osiągnięcie merytoryczne, w naszym przypadku artystyczne. Nasze profesorskie czy doktorskie tytuły są przyznawane w dziedzinie sztuki tylko lokalnie w Polsce, artyści dostają je wskutek jakiegoś niefortunnego splotu zaszłości historycznych. Hierarchie kompetencji i pozycji w sztuce przebiegają w poprzek i na skos tytułów nadawanych i piastowanych w szkołach artystycznych, a nawet i karier artystycznych.

1 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969* [e-book], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, 1954.

Gombrowiczowskie pytanie – *jak wybrnąć?* – jest jednak nadal aktualne. W którą stronę gładzić, żeby nie zagładzić (i czy wypada pod włos?), w którą stronę kadzić, żeby dym kadzidła nie zaczął szczypać wszystkich w oczy?

Mogę spróbować pisać jako kolega z branży, tym bardziej, że nasze prace spotkały się kiedyś na wystawie „Fluxus East” w Berlinie, gdzie z kolei Supergrupa Azorro spotkała się z legendami Fluxusu osobiście. Po wernisażu, w rozluźnionej rozmowie przy winie, z głupia frant poprosiłem Erica Andersena, żeby przyjął nas do Fluxusu. Eric spojrzał na mnie milcząco, a jego milczenie trwało na tyle długo, żeby mi nie przyszło do głowy, że jemu taki pomysł mógł przyjść do głowy. „OK – odrzekł w końcu. – Jesteście członkami Fluxusu”.

No i uważam, że jesteśmy.

Myślę więc, że jeśli zadeklaruję tu, że pisać będę jako kolega z Fluxusu, prof. Jarosław Kozłowski nie będzie zbyt gwałtownie protestował.

Dick Higgins w swojej pracy *Trzyнадцать poważnych refleksji* z 1978 roku, wysłanej do Jarosława Kozłowskiego w ramach SIECI, pisał:

O tym, czy dzieło sztuki ma sens, decyduje jego oddziaływanie. Bez niego pozbawione jest ono swojej istoty i nie może wywrzeć społecznego, emocjonalnego czy intelektualnego wpływu. Dobry krytyk wskazuje na to oddziaływanie, a nie bawi się w doktora z artystą².

Skwapliwie więc skorzystam nie tylko z dywagacji Gombrowicza, ale i z powyższej wskazówki.

2 Dick Higgins, *Thirteen Serious Considerations*, 1978, w: *Sieć – sztuka dialogu*, Fundacja Profile, Warszawa 2012, s. 83.

Artyści czasem napotykają prace, w przypadku których żałują, że nie są ich autorami. Pierwszą pracą Jarosława Kozłowskiego, której mu w podobny sposób pozazdrościłem, była winylowa płyta długogrająca, na którą natknąłem się kilkadziesiąt lat temu (sic!), przeszukując regały z płytami w Gelbe Musik, galerii i sklepie z muzyką współczesną w Berlinie. Wyjąłem long-playa z regału i z niedowierzaniem obracałem go w rękach. Płyta wraz z okładką opatrzoną nazwiskiem artysty opleciona była siatką zrobioną z cienkiej drucianej spirali o średnicy splotu ok. 15–20 mm, tak że w sumie opakowana płyta miała grubość około czterech centymetrów. Siatka-opakowanie nie miała łączników, w każdym razie nie mogłem się ich doszukać – żeby dostać się do płyty, trzeba by użyć nożyc do drutu lub blachy.

Zapytałem miłą panią siedzącą za kontuarem, czy płyta jest dobra. Odpowiedziała, że nie wie, bo nie miała śmiałości jej otworzyć.

Wspaniale zrealizowana niedostępność tej płyty wprowała mnie w zachwyt.

Lata później, w krakowskim Bunkrze Sztuki stanąłem oniemiałym wobec – w mojej opinii – opus magnum Jarosława Kozłowskiego, *Recycled News 2*. Patrzyłem na gazety, a widziałem malarstwo. Nie dość, że wykonane przez artystę uważanego za conceptualistę, to jeszcze w sposób fenomenalny pokazujące, jak można tworzyć wielkie malarstwo w dobie jego kryzysu. Nie będę ukrywał, że gdy podziwiałem koherencję dzieła: prostotę pomysłu, metodyczne wykonanie i co najmniej podwójny sens tej pracy, która w subtelny sposób sugerowała stosunek artysty do medialnych treści, równocześnie odnosząc się do najlepszej tradycji modernistycznego malarstwa, trawiła mnie – tu podkreślę: dobrze pojęta – głęboka artystyczna zazdrość.

Artysta w centrum

Jest pewna umiejętność, a może nawet właściwość, przynależna tak Jarosławowi Kozłowskiemu jako osobie, jak i jego sztuce. Jest to zdolność pozostawania w centrum. W jednym z wywiadów artysta powiedział, że życie jest szeregiem wyborów. Umiejętność pozostawania w centrum, o którym tu myślę, wiąże się – paradoksalnie – z dużą zdolnością do ruchliwości, mobilności. Ta zaś w środowisku sztuki i świata sztuki wymaga inteligencji w ciągłym podejmowaniu odpowiednich wyborów. Centrum bowiem, o którym mowa, nie jest statycznie umocowane, porusza się wraz ze sztuką i jej historią, jest zmienne, fluktuuje. W przypadku Jarosława Kozłowskiego centrum przemieszcza się wraz z nim. I zaiste nie wiadomo, czy dzieje się to wskutek rodzaju magnetyzmu przyciągającego Artystę do centrum, czy też Artysta nieustannie pozostaje w centrum, ponieważ je sam tworzy – i jeśli się przemieszcza, centrum podąża za nim, bo on sam jest Centrum.

Jako odbiorca sztuki, obserwowałem twórczość Artysty z uwagą i wielką satysfakcją. Gdyby odbiór sztuki nie był z zasady subiektywny, mógłbym wskazać powyższe jako wystarczający powód do nadania Jarosławowi Kozłowskiemu tytułu doktora honoris causa. Niestety, subiektywnego – a inny nie może być – odbioru wartości sztuki Artysty nie możemy brać pod uwagę z w miarę oczywistych powodów. Możemy odwołać się jedynie do intersubiektywnego odbioru jego sztuki, stwierdzając, że Jarosław Kozłowski jest powszechnie uważany za wybitnego przedstawiciela konceptualizmu, który jako jeden z niewielu polskich artystów zdobył międzynarodową rozpoznawalność. Można też bez żadnej przesady powiedzieć, że artysta jest klasykiem konceptualizmu polskiego, co sytuuje go w centralnym miejscu jego historii w Polsce.

O konceptualizmie jako kierunku skłaniającym się w stronę konsekrowanej sztuki klasycznej (czy wręcz tradycyjnej) pisał Jerzy Ludwiński w tekście *Pamiętnik z przyszłości sztuki* w 1973 roku:

[...] faktem oczywistym staje się coraz szybsze klasycyzowanie się awangardy, a w konsekwencji coraz szybsza konsekracja zjawisk, które do niedawna wydawały się chwiejne i niesprawdzone. [...] Trudno zrozumieć i wytłumaczyć, dlaczego tworzą się tego rodzaju stereotypy. Na dobrą sprawę prawidłowości te nie różnią się od tych, które regulowałyby funkcjonowanie sztuki uznawanej za tradycyjną. W każdym razie to przemieszanie klasyki z awangardą, niemożność odróżnienia sytuacji wytwarzających stereotypy od tych, które sprzyjają nowej twórczości – wszystko to powoduje, że właściwie cała arena walki o nową sztukę przeniosła się gdzieś indziej, na inne obszary, na przykład w świat polityki, problemów społecznych, ochrony naturalnego środowiska, itd.³

Przykład funkcjonowania sztuki nowoczesnej i awangard, które w obiegowej opinii dążyły do wyzwolenia się z okowów tradycyjnej formy uprawiania sztuki pokazuje, że mechanizmy socjalizacyjne działają również w obszarze sztuki. Każda awangardowa generacja tworzyła jakiś określony styl czy modus operandi i można rzec, że artyści szli falą: wszyscy tworzyli podobne prace, a przynajmniej w tym samym paradygmacie. Wzajemnie byli dla siebie adresatami swoich prac, tworząc elitarne mikrogrupy społeczne odbiorców swojej sztuki. Tu wszyscy szli równo, bo wyłamanie się groziło brakiem akceptacji, odrzuceniem, wyrzuceniem z awangardowego szeregu.

Podobnym prawom podlegał konceptualizm.

3 Jerzy Ludwiński, *Pamiętnik z przyszłości sztuki*, w: *Nieprzekupne oko, Galeria Akumulatory 2, 1972-1990*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012, s. 439-440.

SIEĆ (NET) i Galeria Akumulatory 2

W kontekście konsekracji konceptualizmu jako sztuki klasycznej jestem gotów zgodzić się z Ewą Mikiną określającą artystę jako akademika, jak rozumiem niezależnie od jego akademickiej kariery, która – nota bene – doprowadziła go na sam szczyt, czyli pozycję rektora najlepszej szkoły artystycznej w Polsce, jaką się stała PWSSP właśnie pod jego zarządem.

W tekście o twórczości Jarosława Kozłowskiego pt. *Impuls konceptualny* Ewa Mikina zamieściła taką propozycję określenia – jak zastrzegła – rozumianego w najbardziej pozytywnym sensie, roboczego i „nachylonego ku falsyfikacji”: „Kozłowski byłby heterotopijnym akademikiem poruszającym się w przestrzeni wyznaczanej przez niego trzeciego kręgu”⁴. Prawdopodobnie autorka miała na myśli wczesny okres twórczości Kozłowskiego, z jego językowymi analizami, które narzucają „sterylną liryzmowi frazę”, nie objaśniła jednak w tekście dokładniej znaczenia swojej propozycji, wyrażając jedynie ogólnikowo wątpliwości co do „trzeciego kręgu”.

Jak tłumaczy Andrew Wood, w myśl Foucaultowskiej zasady nr 1, dotyczącej heterotopii, poza heterotopiami dewiacyjnymi, określającymi miejsca, w których styl życia różni się od normatywnego modelu, Foucault wyróżnia heterotopie kryzysu, czyli miejsca związane z „punktem zwrotnym”, np. okresem dojrzewania czy inicjacją. Byłyby to np. szkoły z internatem, miejsca święte lub ekskluzywne, do których dostęp mają tylko wybranci. „W myśl Foucaulta, heterotopijne miejsce zamieszkania pozwala na bezpieczne zarządzanie tym «kryzysem» z dala od regularnych wzorców życia publicznego”⁵.

4 Ewa Mikina, *Impuls konceptualny*, w: *Cudzystowy. Jarosław Kozłowski*, Fundacja Profile, Warszawa 2010, s. 173.

5 Andrew Wood, *Summary of Michel Foucault's "Of other spaces"* [online], <https://www.sjsu.edu/faculty/wooda/149F/149-Foucault.html>, dostęp: 20.08.2022.

A więc heterotopijność artysty polegać by mogła na jego elitaryzmie lub na elitaryzmie stworzonego przez niego „miej-sca”, takiego jak na przykład – bądź co bądź elitarna i zamknięta dla szerokiej publiczności – SIEĆ. Rozważmy na razie tę społeczną w charakterze interpretację. Do heterotopijności sztuki Kozłowskiego powrócimy w dalszym ciągu wywodu.

Geniusz operacyjny Jarosława Kozłowskiego na terenie sztuki polegał na tym, że jako artysta nie tylko właściwie wybierał grupy społeczne, do których adresował swoją twórczość, ale potrafił je współtworzyć. Tak się stało w momencie zainicjowania SIECI (NET). Co prawda autorzy koncepcji SIECI, Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski, deklarowali, że „SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji”, brak centrum SIECI nie oznaczał jednak, że artysta nie był w centrum – polskim centrum, należy zaznaczyć, trzymał bowiem w ręku wszystkie nici łączące międzynarodową SIEĆ z Polską. SIEĆ była podzbiorem sieci międzynarodowych kontaktów utrzymywanych przez artystów związanych z Fluxusem, konceptualizmem czy sztuką poczty, i trudno powiedzieć, czy zapoczątkowała kontakty artystów (nazwijmy je zsieciowaniem poziomym) nieprzechodzące przez jej polskie centrum. Niezależnie od tego, archiwum SIECI Jarosława Kozłowskiego zawiera rewelacyjne jak na tamte czasy w Polsce materiały wybitnych twórców, często gwiazd sztuki współczesnej.

Tworząc Galerię Akumulatory 2 i stając się jej kuratorem, Jarosław Kozłowski wzbogacił działanie SIECI o niekorespondencyjne centrum dla takiej sztuki, jaka go interesowała. Umożliwiała pokazywanie twórczości jego własnej i artystów „zsieciowanych”, konfrontowanie się z ich sztuką i kontakty na płaszczyźnie osobistej.

W świecie sztuki artysta nie ma pełnej wolności. Sztuka wraz z jej wartościami jest umową społeczną i społeczność na różne sposoby decyduje, co jest dla niej sztuką, a co nie jest. Artysta aspirujący do sukcesu musi podporządkować się społecznie zrozumiałym regułom. Jeśli piszę „społecznie”,

nie mam na myśli ogółu społeczeństwa. Artysta, szczególnie współcześnie, wybiera większą lub mniejszą grupę społeczną, do której adresuje swoją twórczość. Ten wybór jest przeważnie jedynym rodzajem wolności, z jakiego artyści mają szansę skorzystać. Artysta może jednak zrezygnować z aspiracji do sukcesu, uzyskując w ten sposób wolność – jeżeli nie całkowitą, to w znacznym stopniu.

Artysta zatem poddany jest presji swojego otoczenia – kuratorów, krytyków, świata sztuki – które wymusza na nim decyzję, z kim, z którą z dostępnych grup, zamierza grać w grę sztuki – w ten sposób działa kompromis, do jakiego artyści są zmuszeni, chcąc funkcjonować w społecznym kontekście. Presja jest subtelna, ale wyczuwalna z całą jej mocą.

Jako kurator Galerii Akumulatory 2 Jarosław Kozłowski stworzył narzędzie, za pomocą którego mógł być podmiotem presji (jako kurator właśnie), a nie tylko jej przedmiotem (jako artysta). Mógł kształtować grupę adresatów swojej sztuki i jako kurator zapraszający artystów na wystawy, mógł być (i był) w centrum.

W latach 1991–1993 artysta był głównym kuratorem Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i wówczas również bez wątpienia był w centrum. Jako kurator w CSW Jarosław Kozłowski stworzył wyraźny, wychodzący z tradycji modernizmu program wystaw. Był to bardzo ciekawy okres w historii tej, najważniejszej w owym czasie w Polsce, instytucji artystycznej i wystawienniczej.

Akademia i akademizm

Z relacji moich kolegów, nauczycieli akademickich, a byłych studentów prof. Jarosława Kozłowskiego, wiem, że Profesor był bardzo cenionym nauczycielem sztuki, skupiającym wokół siebie studentów traktujących sztukę serio. Należę do młodszej generacji artystów, mógłbym być studentem

Profesora – i pisząc te słowa, żałuję, że nim nie byłem. Macierzysta jego uczelnia, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych w Poznaniu, przeżywała bowiem lata prosperity w okresie, kiedy został jej rektorem. Stojąc na centralnej pozycji w szkole, zreformował ją do tego stopnia, że przez lata pozostawała najlepszą szkołą artystyczną w Polsce. Do określenia jednak Jarosława Kozłowskiego jako akademika nie skłania jego pozycja nauczyciela, lecz, jak sądzę, brak kontrowersji, inherentny dla jego twórczości. Nie spotkałem się z pracami tego artysty, co do których można by mieć wątpliwości, że są sztuką, więcej, sztuką dobrze osadzoną w głównym jej nurcie. Wspomniany brak kontrowersji eksponuje sam artysta – przynajmniej w pewnym jego aspekcie – w swoich wywiadach, w których mówi o politycznym odczytaniu swoich prac. Z jego wypowiedzi wynika, że – podobnie jak zdecydowana większość polskiego establishmentu artystycznego – uważa polityczną deklaratywność za zjawisko negatywne. Artysta podkreśla, że stoi na pozycji autonomii sztuki i zdarza się, że w swoich pracach, nierzadko kokieteryjnie i z humorem, dystansuje się od kontekstu politycznego (por. *Zielona ściana poza wszelkim kontekstem, np. politycznym*). Dlatego wydaje się, że interpretacja jego późniejszych dzieł jako trendu politycznego w gruncie rzeczy mija się z głębiej pojmowanymi przekonaniami artysty. Politycznie niedeklaratywne prace artystyczne są polityczne wyłącznie deklaratywnie. Owszem, na przykład w pracy *Wszystko buczy, oprócz tego, co bulgocze. Ćwiczenia z deklinacji* artysta z humorem i dużą dozą krytycyzmu sugeruje, a my dajemy się uwieść tej sugestii, że mowa o sytuacji politycznej. Krytyka jednak dotyczy być może języka mediów, a być może sytuacji społecznej, które w obecnym kontekście mogą nam się wydawać polityczne. Swoją drogą, to niesłuchanie trafna krytyka społeczna i równocześnie jedna z najzabawniejszych prac artystycznych, jakie udało mi się zobaczyć w ostatnich latach.

Jeśli dobrze zrozumiałem wypowiedzi artysty, autonomia sztuki miałyby się wiązać z jej apolitycznością. Trudno nie sympatyzować z postulatem autonomii sztuki. Jednak postulat ten w kontekście wypowiedzi artysty na temat polityki

w sztuce czy sztuki politycznie zaangażowanej zawiera w sobie ukrytą tezę: autonomia sztuki polega „na tym a na tym”, tutaj konkretnie na braku „deklaratywności” politycznej, jak ją określa Kozłowski. Jeśli postulat autonomii sztuki (tu właściwie należałoby sprecyzować kontekst: autonomii w stosunku do czego?) nie jest utopią, to zdecydowanie kłóci się on z próbami określenia, czym sztuka jest czy nie jest lub powinna czy nie powinna być.

Próba umieszczenia sztuki w określonych granicach jest rysem, który według mnie przesuwa Jarosława Kozłowskiego, a przynajmniej jego podejście do sztuki, w stronę centrum, czyli mainstreamu tego, co za sztukę można uważać, a więc – można zaryzykować stwierdzenie – akademizmu.

Trzeci krąg – artysta sukcesu

Patrząc na różnorodny i niesłychanie bogaty dorobek Jarosława Kozłowskiego, należy stwierdzić, że poruszał się w systemie świata sztuki z największą swobodą, pomimo tego, że w szczytowym momencie jego kariery nastąpił wstrząs zmiany paradygmatu, na którym opierała się praktyka sztuki modernistycznej.

W moim doświadczeniu, jako wychowanka – można powiedzieć – epoki modernizmu, w momencie zamiany paradygmatu modernistycznego na postmodernistyczny nastąpiły turbulencje. Moja generacja była zmuszona, a wraz z nią i ja, do świadomej adaptacji naszego *œuvre* do nowego paradygmatu. Oczywiście, jako się rzekło powyżej, przymus był perswazyjny.

Domyślam się, że doświadczenie Jarosława Kozłowskiego mogło być podobne, mimo że w jednym z wywiadów stwierdził, że odczuwa przejście od modernizmu do postmodernizmu wyłącznie jako zmianę chronologiczną.

Jarosław Kozłowski, tak jak i każdy polski artysta, funkcjonował w warunkach monokultury sztuki, jaka – z racji płytkości rynku – dotykała polską scenę artystyczną w znacznie większym stopniu, niż dotyka głębokie rynki zachodnie. Mam na myśli zmiany generacyjne i to, co polscy kuratorzy chcieli aktualnie pokazywać i co było pokazywane w wiodących galeriach. Kuratorzy w latach 80. czy 90. imitowali program zachodnich galerii, wiernopoddanie dając wyraz przekonaniu, że tylko tam, w bijącym źródle europejskiej kultury mogą rodzić się wartości. To lenne podejście do sztuki zachodniej bez wątpienia było tendencją spychającą polską sztukę w drugorzędność i prowincjonalizm. Tego, do jakiego stopnia skuteczną, być może dowiemy się po latach. A być może nie.

W planie indywidualnego rozwoju, znajdującym wyraz w charakterze prac wykonywanych przez artystę, podstawą są materialne środki, jakie może on przeznaczyć na ich realizację. Dostęp do tych środków nie jest równy i zależy wprost proporcjonalnie od popularności artysty wśród wpływowych kuratorów. Do czynników determinujących rozwój twórczy artysty należy dodać jego rosnącą (lub nie) pozycję na tzw. rynku sztuki, li to komercyjnym li to rynku, który nazywam rynkiem idei. Możliwości realizacyjne artysty rosną wprost proporcjonalnie do wzmacniania się tej pozycji. Następuje tu relacja zwrotna: im wyższa pozycja, tym większe możliwości realizacyjne, które wykorzystane w odpowiedni sposób wzmacniają pozycję artysty. Artysta pozbawiony możliwości materialnej realizacji swoich projektów znika z horyzontu sztuki, co może skończyć się (i często kończy) pełnym zarzuceniem działalności artystycznej. Mimo że powyższe czynniki grają fundamentalną rolę w rozwoju twórczym, często są niedostrzegane.

W latach 60. i 70. możliwości (i potrzeby) produkcyjno-wystawiennicze były – w porównaniu z dzisiejszymi, bardzo skromne – w okresie realnego komunizmu artyści mieli ograniczone możliwości realizacyjne. Zachodnie alternatywne ruchy artystyczne, takie jak Fluxus, również nie mogły liczyć na kokosy. Należy pamiętać, że pompowanie wielkich, na

początku spekulacyjnych, pieniędzy w rynek sztuki zaczęło się dopiero w latach 80. To dało początek rozbuchanemu później artenteinmentowi, z dużymi pieniędzmi i gigantycznymi przestrzeniami w wielu nowych, świeżo budowanych muzeach sztuki.

Wielkie przestrzenie wymagają odpowiednio wielkich, czasem monumentalnych, jak Hala Turbin w Tate Modern, realizacji. Sztuka zaczęła rosnąć – w rezultacie materialnie rosła też i sztuka Jarosława Kozłowskiego.

Konceptualizm był ostatnią falą artystycznych odkrywców, po której nastąpiła w sztuce seria *neue* i post kierunków. Konceptualiści w Polsce mieli do wyboru bronić z góry straconych pozycji i zostać unieruchomieni jak łódź pozostawiona na piasku podczas odpływu lub adaptować swoją praktykę twórczą do nowych oczekiwań kuratorów i świata sztuki.

Wydaje się, że dla Jarosława Kozłowskiego lata 80., czyli okres dominacji nowych dzikich na polskiej scenie sztuki, były czasem zmiany paradygmatu, stopniowego przejścia jego sztuki od konceptualizmu do tego, co w latach 90. artysta nazwał „trzecim kręgiem”. Jerzy Ludwiński nazwał ten okres w twórczości Jarosława Kozłowskiego „okresem oczyszczenia”.

Podejmijmy więc trop kluczowego – w moim odbiorze – dla twórczości Jarosława Kozłowskiego okresu „trzeciego kręgu”, o którym artysta mówił w rozmowie z Jerzym Ludwińskim:

Trzeci [krąg] wreszcie także dotyczyłby sztuki, ale rozumianej zupełnie inaczej [niż ta w potocznym jej rozumieniu], czyli takiej, która nas interesuje. [...] Sztuka pozostaje w ścisłej zależności od rzeczywistości [...]. Rzeczywistość uwiarygodnia sztukę, sztuka z kolei porządkuje rzeczywistość i nadaje jej sensy metafizyczne. W zupełnie innej natomiast relacji pozostawałby do obu tych

kręgów krąg trzeci. Zawierałby w sobie co prawda zarówno elementy pierwszego, to jest rzeczywistości, jak i elementy kręgu drugiego, to jest sztuki. W obu jednak przypadkach elementy te nie byłyby pod żadnym względem „zapożyczeniami”. Nie stanowiłyby zatem o jakiegokolwiek zależności wobec kontekstów, z których zostały zabrane, trochę tak, jak w przypadku szklanki wody z pracy Michaela Craiga-Martina [...]”⁶.

Opierając się na powyższym, rozumieć powinniśmy „trzeci krąg” jako zjawisko w twórczości artysty, jako pewien rodzaj jego sztuki. Wspomina o nim Jarosław Kozłowski również w wywiadzie z Bożeną Czubak: „W kontekście trzeciego kręgu znaczące wydają mi się właśnie cudzysłowy dla terminu «sztuka» i terminu «rzeczywistość» [...]”⁷.

W gruncie rzeczy artysta w swoich przybliżeniach mówi o tym (a może raczej krąży wokół tego), co wydarza się w momencie przeistaczania się przedmiotu codziennego użytku w dzieło sztuki, inaczej mówiąc – o tym, w jakich okolicznościach powstaje *ready made*.

Staramy się dokładniej wyjaśnić tajemnicę „trzeciego kręgu” głównie z tego powodu, że prace do niego należące uważamy za pierwszorzędne dla historii dobrej sztuki.

Rozważmy tu tok rozumowania przedstawiony przez artystę w rozmowie z Jerzym Ludwińskim, posługując się przykładem pracy *The Oak Tree* Michaela Craiga-Martina, na którą powołał się sam Jarosław Kozłowski, tłumacząc, jak działają prace „trzeciego kręgu”. Dla przypomnienia – praca Michaela

6 Jarosław Kozłowski, *Rzeczy i przestrzenie*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 77.

7 Bożena Czubak, *Cudzysłowy*, w: *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, Fundacja Profile, Warszawa 2010, s. 13.

Craig-Martina składała się ze szklanki z wodą stojącej na szklanej półce oraz tekstu, w którym artysta opisuje przemianę „szklanki wody w dorosły dąb bez zmiany wypadków⁸ związanych ze szklanką wody” i wyjaśnia, że „rzeczywisty dąb jest fizycznie obecny, ale w postaci szklanki wody”. Co zrobił Michael Craig-Martin w swojej pracy?

Wyjaśnijmy: Marcel Duchamp, przenosząc przedmiot należący do zbioru grupującego przedmioty określane pojęciem „suszarki do butelek” do zbioru grupującego przedmioty określane pojęciem „dzieła sztuki”, wzbudził kontrowersje. Z czasem świat sztuki przyzwyczaił się do takiej praktyki i przyswoił ją jako oczywistą. Od tamtej pory, na zasadzie zmiany pojęcia, przedmioty gotowe (znalezione) mogą stać się sztuką.

Michael Craig-Martin jednak w pracy *Dąb* skomplikował proces zmian pojęć: przedmiot należący do zbioru grupującego przedmioty określane pojęciem „szklanki z wodą”, ewentualnie „szklanki z wodą stojące na szklanej półce”, przeniósł do zbioru grupującego przedmioty określane pojęciem „dęby”, a sam *proces zmiany pojęcia* przeniósł do zbioru faktów określanых pojęciem „dzieła sztuki”. Gdyby pozostał przy „prostej” zamianie pojęć ze „szklanki z wodą” na „dzieła sztuki”, prawdopodobnie praca ta nie wzbudziłaby kontrowersji. Opór publiczności wobec pracy Craiga-Martina brał się stąd, że mimo zamiany pojęć przez artystę, część odbiorców najwyraźniej jej nie zaakceptowała, widząc namacalną niezgodność pojęcia z jego desygnatem i nie zauważając symbolicznego wymiaru tej manipulacji.

Osobiście nie czuję się kompetentny, aby komentować transsubstancjalne konsekwencje zamiany pojęcia określającego „szklankę z wodą” jako „dąb”.

8 Wypadek (gr. συμβεβηκός) – w metafizyce i filozofii jest właściwością, którą byt lub substancja posiada przygodnie, bez której substancja może nadal zachować swoją tożsamość. Wypadek nie wpływa na jego istotę.

Jak rozumiem, odnosząc się do prac „trzeciego kręgu”, Jarosław Kozłowski chce równocześnie zamienić pojęcia określające zarówno jakiś podzbiór zbioru faktów określanego pojęciem „rzeczywistość”, jak i jakiś podzbiór zbioru praktyk określanego pojęciem „sztuka” na pojęcie „trzeci krąg”, określające podzbiór zbioru jego prac. Trzeba przyznać, że to dosyć skomplikowana operacja pojęciowa, szczególnie, że mamy w niej do czynienia z nieokreślonymi podzbiórami.

Dodatkowym utrudnieniem jest to, że pojęcie „trzeci krąg” zostało stworzone przez samego Jarosława Kozłowskiego. Dlatego a) trudno mówić o innych faktach artystycznych, które mogłyby należeć do zbioru określanego pojęciem „trzeci krąg”, niż jego własne prace, b) pojęcie „trzeci krąg” jest zdefiniowane jedynie ogólnikowo i c) nie jest ono powszechnie znane, więc osoby, które nie zapoznały się z jego znaczeniem, nie mają możliwości dołączenia do dyskursu, co sprawia, że pojęcie pozostaje lokalne.

Niemniej, w swojej wypowiedzi o „trzecim kręgu” Jarosław Kozłowski kieruje naszą uwagę w stronę operacji pojęciowych na ciałach rzeczywistości i sztuki, w istocie nieodbiegających charakterem od manipulacji Duchampa czy Craiga-Martina.

Wittgenstein twierdził, że poznanie świata za pomocą języka jest niemożliwe. „Tego, jak słowo funkcjonuje, nie da się zgadnąć. Trzeba *przyjrzeć się* jego zastosowaniu i z tego się uczyć”⁹ – sugerował. Przyglądamy się więc.

Jeśli dobrze zaobserwowałem, Jarosław Kozłowski nie używa języka, żeby poznać świat, on tę Wittgensteinowską niemożliwość wkoło i na obrót obnaża, eksponuje. Do tego służy Kozłowskiemu język. Być może Ewa Mikina, pisząc o heterotopijności Jarosława Kozłowskiego, miała tego rodzaju intuicję. Autorka cytuje Michela Foucaulta, dla którego heterotopie są przeciwieństwem utopii:

9 Ludwig Wittgenstein, *Dociekania Filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

utopie zezwalają na opowieści i dyskursy, wywodzą się bowiem wprost z języka, z fundamentalnego wymiaru *fabulae*, heterotopie (tak często pojawiające się u Borgesa) wyjaławiają zdanie, ograniczają zasięg słów do nich samych, od początku podważają wszelką możliwość gramatyki – kładą kres mitom i narzucają sterylność liryzmowi fraz¹⁰.

Bezlitosna permutacyjność takich prac jak *Aparatus* z 1971 roku, *Język* z 1972 roku, *Gramatyka „Gramatyki”* z 1973 roku, kombinatoryka *Ćwiczeń z estetyki*, *Lekcji* z 1973 roku czy *Faktów* z 1976 roku, tudzież rozmaitych wariacji i wariantów późniejszych *Miękkich zabezpieczeń* i *Pokoi* z lat 90. – wszystkie są, nie są, mogą być, nie mogą być, mogłyby były być, nie mogłyby były być awersją artysty do deklaratywności. W wielu pracach jest ona strukturalnie pierwszoplanowa, w innych schowana gdzieś w tle: *Usually White is Lighter Than Black*, *Ani piękny, ani brzydki*, *Neither East Nor West*, *Neither North Nor South*, *Prawie koło – Prawie koło*, i tak dalej, i utykamy w miejscu. I nie ruszymy, dopóki nie zapatrzymy się w emocje formy (choćby to była i beznamiętna metodyczność), którą Kozłowski czerpie z modernizmu pełnymi garściami.

Na nasze szczęście, jako że sztuka jest – tu wydaje się, że właśnie jako forma – możliwością poznania pozajęzykowego, pozadyskursywnego, a Jarosław Kozłowski ubiera słowa w formę, uchyla się dla nas furtka możliwości ucieczki od beznadziei „sterylności fraz” jego tautologicznych przeciwieństw w (a jednak!) *zachwycający* świat kształtów, obiektów, barwy, malarstwa – krótko mówiąc formy.

Jesteśmy uratowani! Wpłynęliśmy w obszar „trzeciego kręgu”

10 Michel Foucault, *Wstęp*, w: tenże, *Słowa i rzeczy*, tł. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2007.

W ten sposób powróciliśmy do *Recycled News 2*. Geniusz artystyczny Jarosława Kozłowskiego tkwi tu w formie, w – paradoksalnie, wydawać by się mogło, jeśli weźmiemy pod uwagę charakter pierwszego okresu jego twórczości – poza-werbalnej jakości jego prac. „Jest zaiste coś niewyraźnego. To się *uwidacznia*, jest tym, co mistyczne”¹¹, pisał Ludwig Wittgenstein. Nie pisał tego o sztuce, niemniej sztuka często posiada coś, co się „uwidacznia”, a jest „niewyraźne”.

Podobnie jak Jarosław Kozłowski nie podejmę się teoretycznego definiowania tego kręgu, ale nasze dobre samopoczucie, od kiedy się w nim znaleźliśmy, może wiele wytłumaczyć: nie chodzi tylko o fakt, że Jarosław Kozłowski po raz kolejny unika deklaracji i chce lub musi pokazać wszystkie możliwości, chociaż też. Ani o fakt, że użyte zostały WSZYSTKIE gazety (albo prawie wszystkie, bez względu na treść, orientację propagandową, język, kraj, itd.), chociaż też. Ani o fakt, że zamalowane farbą wodną zostały wszystkie strony gazet i ich liczba determinuje objętość serii, chociaż też. Ani o sposób maskowania taśmą, który determinuje kompozycje, czy o sposób malowania papieru wodnymi farbami, chociaż też. Ani o gradację barwną kolejnych stron/obrazów, chociaż też. Ani o ogrom tej pracy, chociaż też. Ani o tematy zawarte w zamalowanych szpaltach gazet, chociaż też. Ani o odniesienia do mediów i propagandy, chociaż też. Dopiero to wszystko razem, pięknie i nierozzerwalnie spięte w ramy, tworzy dzieło „trzeciego kręgu”, gdzie sens – czy jego brak – ujęty w odpowiednią formę, nie budzą wątpliwości widza (czyli w tym wypadku moich), że obcuje on (czyli ja) z wielkim dziełem sztuki. Tak rozumiem „trzeci krąg”.

Wniosek

Praktyka twórcza Jarosława Kozłowskiego trwa ponad pięćdziesiąt lat i obejmuje również okres realnego socjalizmu. Na koniec muszę podkreślić, że w tamtym czasie artysta

11 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (6.522), tłum. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 82.

ten – w moim ówczesnym odczuciu – wykonywał tytaniczną pracę: przesuwiał Polskę na Zachód. Polskę wraz z jej kulturą. Był dla mnie jednym z niewielu w Polsce artystów bezkompromisowo tworzących i promujących zachodnie, europejskie i w owym czasie progresywne wartości.

W związku z opisanymi powyżej okolicznościami wnioskuję o nadanie Profesorowi Jarosławowi Kozłowskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie.

prof. dr hab. Łukasz Skąpski



Elżbieta
Jabłońska

Recenzja twórczości Profesora Jarosława Kozłowskiego
w ramach procedury nadania Profesorowi tytułu doktora
honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie

Każdą pracę artystyczną, każdą wypowiedź¹
artystyczną, działanie (które wykonam) można
interpretować na bardzo różne sposoby, np.:

jako przypadkowe, ale wybrane;

hermetyczne, ale otwarte;

złożone strukturalnie, ale proste;

abstrakcyjne, ale figuralne;

fizyczne, ale również konceptualne;

emocjonalne, ale też w jakimś sensie
racjonalne;

wizualne, ale też i dźwiękowe;

monumentalne, ale jednocześnie
minimalistyczne;

dyskretnie, jakkolwiek spektakularne;

efemeryczne, ale w jakimś sensie trwałe;

paletyczne, ale też i liryczne;

formalne, ale z całą pewnością również

1 Na prośbę autorki kolorem szarym zaznaczono litery,
które zostały pominięte przez Jarosława Kozłowskiego
w jego pracy *Niedokończony alfabet* x 99 z roku 1978.



egzystencjalne;

prywatne – również publiczne;

kontekstualne, ale w dużej mierze
autonomiczne;

oryginalne, ale w jakimś sensie
konwencjonalne;

istotne, a być może po prostu nieważne²

Takim wstępem, w roku 2014, Jarosław Kozłowski opatrzył swoje XXXVII *Continuum*. Ta dychotomiczna wyliczanka, która towarzyszyła wielokrotnie wystąpieniom artysty, zdaje się być doskonałą i najpełniejszą wskazówką nie tylko w interpretacji twórczości tego wybitnego artysty, ale również w postrzeganiu jego niezwyklej, otwartej na dialog, postawy wobec sztuki i wobec świata. Dwutorowość rozumienia sztuki i rzeczywistości pozwala również uniknąć tak odległych artystcie jednoznacznych przypisań, które w rozmowie z Bożeną Czubak przeprowadzonej na potrzeby publikacji *Cudzystowy* określił jako typową gombrowiczowską formę. Tej „upupiającej” formie artysta konsekwentnie i z wyjątkowymi sukcesami umyka w swojej ponad pięćdziesięcioletniej praktyce artystycznej. Szukając wciąż nowych rozwiązań, nowego języka wypowiedzi wizualnej, wolnego od wszelkich ograniczających form kategoryzacji, Jarosław Kozłowski osiągnął prawdziwe mistrzostwo. Kozłowski jest jednym z najwybitniejszych współczesnych twórców polskich, doskonałym pedagogiem, znakomitym teoretykiem i mówcą, wizjonerem i badaczem, postrzegającym sztukę jako przestrzeń wolności i pole nieustannego namysłu nad nią samą i wszelkimi jej przejawami.

2 Performance Jarosława Kozłowskiego XXXVII *Continuum* w ramach wystawy „Dla każdego gestu inny aktor”, w galerii Art Station w Poznaniu, 22.02.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XIDcg2J4XmQ>.

Zamknięcie tak wyjątkowego, wypełnionego treścią i głęboką refleksją, dorobku w tym krótkim podsumowaniu byłoby równie absurdałne, co niedopuszczalne. I nawet, gdyby podchodząc do zadania systemowo, użyć w tym celu ograniczonego do osiemnastu liter alfabetu, byłoby to niemożliwe, ponieważ i tak każda z liter nadpisywana 99 razy namnożyłaby radykalnie sensy i otworzyła nieskończone pole interpretacji³.

Dlatego traktując szkice, notatki, dzieła artysty, teksty teoretyczne, niezliczone wypowiedzi i rozmowy jako najbardziej autentyczny i wiarygodny przewodnik po jego sztuce, decyduję się na system ograniczeń, tak mi bliskich zaniechań, a właściwie, cytując artystę, *zaprzezań*, tak dla niego ważnych. Odwołując się do projektu *X kroków* z 1968 roku, wyznaczam zaledwie kilka punktów na mapie sztuki Jarosława Kozłowskiego, które szczególnie mnie fascynują i w sposób istotny nieustannie wpływają na moje osobiste doświadczanie sztuki. W tej subiektywnej topografii oddaję często głos artyście, którego erudycja, a zarazem powściągliwość w formułowaniu poglądów i używaniu słowa wzbudza najwyższe uznanie.

Krok pierwszy – idea

„Na początku jest zawsze ciekawość”, która, jak twierdzi artysta, prowadzi do „zadawania pytań, poszukiwania sensu i nowych idei”⁴.

-
- 3 Wypowiedź Jarosława Kozłowskiego dotycząca pracy z roku 1978 *Niedokończony alfabet x 99*, prezentowanej w galerii Profile w Warszawie w roku 2021, podczas wystawy „Alfabet”, kuratorka Bożena Czubak, <https://m.facebook.com/profilefoundation/videos/jaros%C5%82aw-koz%C5%82owski/198876665712789/>.
 - 4 Z rozmowy z artystą przeprowadzonej w ramach projektu Poznańskie Archiwum Historii Mówionej, *Jarosław Kozłowski: Chciałem być artystą*, <https://www.youtube.com/watch?v=YhLPpzjUCxY>.

To poprzedzone konstruktywną obserwacją tropienie odpowiedniego, najbardziej stosownego języka dla sztuki rozumianej jako system transformacji i przekształceń wprowadza artystę w stan permanentnej gotowości i prowokuje do nieustannej pracy intelektualnej, do myślenia, w którym prof. Szymon Wróbel upatrywał istotę działań artysty:

[...] właściwym przedmiotem twórczości Kozłowskiego jest sam akt myślenia, a jego instalacje, obrazy, działania rysunkowe i performance to jedynie przystanki tego aktu, procesu, owej dynamiki, to chwilowe zasiedlenie przedmiotów, idei, zdarzeń lub aktów, które przygodnie przez myślenie zostały wybrane za narzędzie zadomowienia⁵.

Wytworem tego procesualnego, głęboko refleksyjnego myślenia, otwartego, akceptującego wszystkie potencjalne interpretacje, jest wcześniej wspomniana idea. Pozbawiona elementu dydaktyzmu, otwarta na polemikę, bliska postawie konceptualnej rozumianej jako bezpośrednia kontestacja sformalizowanego, modernistycznego obiegu sztuki.

Refleksja konceptualna, przejawiająca się od lat we wszystkich możliwych formach sztuki, była i jest dla artysty wyjątkowo ważna, spełnia najistotniejsze oczekiwania, jest zasadą, według której pracuje.

Jest, jak twierdzi, „[...] myśleniem o sztuce jako idei, która znajduje uzasadnienie w woli nadawania znaczeń temu, co nas otacza”⁶. Znaczeń, które w wyniku świadomego procesu

5 Szymon Wróbel, *Jarosław Kozłowski: Myślenie albo sztuka*, w: tenże, *Ćwiczenia z przyjaźni*, TaiWPN, Universitas, Kraków 2012, s. 307.

6 Z rozmowy z artystą przeprowadzonej w ramach projektu Poznańskie Archiwum Historii Mówionej, *Jarosław Kozłowski: Chciałem być artystą*, 10 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=YhLPpzUCxY>.

twórczego zyskują mniej lub bardziej konkretne kształty, które potrzebują wciąż nowych, uproszczonych i spontanicznych form notacji pobawionych rozbudowanego, wieloetapowego aktu tworzenia.

Rezultatem ideowych dociekań są prace, w których autor wskazuje nowe obszary swoich twórczych zainteresowań i form aktywności. Na jednym biegunie są to analizy lingwistyczne, występujące często w formie wieloelementowych cykli, książek, drukowanych periodyków, na drugim zaś – działania z przestrzenią i wobec przestrzeni, działania rysunkowe, performatywne, happeningi, obiekty, instalacje.

Ważną rolę odgrywają również autorskie instrukcje oparte na słowie, niekiedy uzupełniane szkicem, rysunkiem, wysyłane pocztą, kolportowane podczas zdarzeń zbiorowych, rozpowszechniane jako samoistne komunikaty. Zawsze precyzyjne i dookreślone, tak by umożliwić podjęcie działań w dowolnym miejscu i czasie. Poddawane multiplikacji, powielane, tak by mogły rozszerzać swój zasięg w nieskończoność i kwestionować ideę ograniczonego autorstwa.

I tak na przykład *Kreślenie* z cyklu *Ekspedycje* z roku 1969, wymykając się koncepcji apolityczności sztuki, tak bliskiej wówczas artyście, przybrało postać ogólnodostępnego, choć „skromnego ćwiczenia w odzyskiwaniu przestrzeni suwerenności egzystencji [...]”⁷.

A *Strefa wyobraźni* w postaci 21 tabliczek wyprodukowanych na potrzeby VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku, które znakowały bez ograniczeń przestrzeń społeczną, uruchamiając jej nieskończoną potencjalność, stała się „krnąbrnym wyzwaniem rzuconym

7 Luiza Nader, Ćwiczenia z suwerenności. O pracach Jarosława Kozłowskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w: *Jarosław Kozłowski. Cudysłowy*, pod red. Bożeny Czubak, Fundacja Profile, 2010, s. 59.

przez sztukę konceptualną otoczeniu”⁸. Według autorskiej instrukcji zalecane „do produkcji masowej i powszechnego rozprzestrzenienia”, mogły pojawić się wszędzie,

nawołując do podjęcia natychmiastowej akcji: [...] w mieszkaniach, w instytucjach, urzędach, na dworcach, na budynkach prywatnych i państwowych, w halach fabrycznych, biurach, na ścianach, parkanach, słupach ogłoszeniowych, na bruku, w tramwajach, wagonach kolejowych i innych środkach komunikacji, na ulicach, placach, skrzyżowaniach, na szosach, drogach, mostach, w parkach, na polach, łąkach, lasach, nad rzekami i jeziorami, na morzu, lądzie, niebie itd.⁹

„Na początku jest zawsze ciekawość”, ale kiedy przychodzi moment, w którym to, co rozpoznane, poddane analizie, mistrzowsko rozpracowane, staje się na tyle oczywiste, że nie wzbudza już zainteresowania, nie prowokuje do dalszego namysłu, nie wymaga intelektualnego wysiłku, następuje „zaprzestanie”¹⁰.

Zaprzestanie jest odpowiedzią na brak oporu, który utrudnia, a właściwie uniemożliwia pracę twórczą, przekierowując aktywność w stronę zrutynizowanych, mechanicznych działań. Ta sytuacja ostatecznie skłania artystę do porzucenia pracy w określonym obszarze, do chwilowej bądź dłuższej rezygnacji z określonych narzędzi, by wrócić do punktu wyjścia, do początku, do myślenia właśnie. Uruchomić jego krytyczny potencjał i po raz kolejny poddać wnikliwej analizie własne dzieła. Do niektórych wrócić – posługując się nadpisaniami,

8 Tamże, s. 60.

9 Fragmenty autorskiej instrukcji z roku 1970, w zbiorach Kolekcji Regionalnej Zachęty Sztuki Współczesnej, Szczecin, <https://zachetaszczecin.com/Product/jaroslaw-kozlowski>.

10 Określenie zaczerpnięte z wypowiedzi Jarosława Kozłowskiego, w: *Rozmowa. Jarosław Kozłowski – Jerzy Ludwiński*, w: *Jarosław Kozłowski. Rzeczy i Przestrzenie*, katalog wystawy wydany przez Muzeum Sztuki, Łódź 1994.

seriami, cyklami, ciągami powtórzeń, które mimo pozornego podobieństwa tworzą zupełnie nowe byty, inne pozostawić w wersji pierwotnej, nienaruszone, choć wciąż gotowe do ponownego użycia.

Krok drugi – przedmioty/obiekty/rzeczy

W niekończącym się procesie poszukiwania alternatywnych obszarów i nowych rozwiązań w sztuce, na przełomie lat 80. i 90. artysta w sposób zdecydowany zwrócił się w kierunku materializacji idei. W roku 1994 w rozmowie z Jerzym Ludwińskim jasno zadeklarował swoje zainteresowanie przedmiotem, który przez lata uwalniał w wielu, nie tylko niezwykłych znaczeniowo, ale również efektownych wizualnie, realizacjach przestrzennych:

Z dzisiejszej perspektywy nie stawiałbym zbyt kategoriycznej granicy między przedmiotem a ideą. Wydaje mi się, że jest to raczej ustawiczna „zmiana miejsc”, nieprzerwane wzajemne przemieszczanie. Przedmioty bywają dobrymi nośnikami idei, idee często uprzedmiotawiają się. Każdy taki „przebieg”, niezależnie od kierunku, wprowadza chwilowy chaos, zamieszanie, które jest jednym z najciekawszych momentów demistyfikacji czy to przedmiotu, czy to idei¹¹.

Używane przez artystę gotowe, istniejące przedmioty, często rzeczy codziennego użytku zyskiwały zupełnie nowe znaczenie. Zachowując swoją pierwotną potencjalną formę, w wyreżyserowanych przez artystę światach stawały się obiektami pozbawionymi użyteczności. Wyzwolone z podstawowej, dookreślającej je konieczności bycia obiektywne funkcjonalnymi, zaczynały alternatywną egzystencję

11 Tamże, s. 69.

na zupełnie nowych zasadach. W zaskakujących, wyrafinowanych i doskonałych pracach Jarosława Kozłowskiego przedmioty przemieszczają się, zmieniają swoje położenie, znaczenie, choć wciąż są rozpoznawalne. „Zakłóceniu ulega na ośmiast ich relacja wobec siebie. Można by to porównać do działania silnego wirusa, który niszczy porządek i ustabilizowany system zależności”¹².

To jednak powoduje, że przedmioty, których artysta używa po raz kolejny, zyskują nowy status. Stają się obiektami prowokującymi nowe odczytanie, uruchamiają u odbiorczyń i odbiorców skomplikowany i rozległy proces myślowej analizy, który trwa poza realnym miejscem i czasem ich oglądu.

Przedmioty wypełniają przestrzenie galerijne i muzealne, nadając im i sobie nowe, odmienne sensy. W tych zmienionych kontekstach pojawiają się przedmioty tymczasowe, biblioteki wypełnione książkami pozbawionymi oczywistej treści, zegary, które utraciły możliwość obiektywnego mierzenia czasu, magazyny, niefunkcjonalne sypialnie, kuchnie, pokoje dzienne w wersjach dookreślonych położeniem geograficznym. Wszystkie w formie nomadycznych, ograniczonych instalacji, wskazują na określone standardy europejskie i światowe, w wersjach totalnych, alternatywnych, utopijnych, czasem ostre, innym razem miękko zabezpieczone, w międzygatunkowych zależnościach i związkach. Wypożyczone, zbierane, gromadzone, nawarstwiane, poddają się wizji artysty, choć z czasem, w procesie transformacji umykają kontroli, dążąc do całkowitego, poapragmatycznego wyzwolenia.

Przedmioty, rzeczy, obiekty, artefakty ze względu na ich pochodzenie ze świata realnego artysta umieszcza w każdym z trzech kręgów swojej wizji postrzegania sztuki. Jednak ich najwyższy status wydaje się być poza kręgiem pierwszym przynależnym rzeczywistości i drugim przynależnym sztuce rozumianej jako wizualny ekwiwalent rzeczywistości. Ich

12 Tamże, s. 74.

znaczenie wzrasta dopiero w nieograniczonym kręgu trzecim, gdzie osiągają pełną wolność. Tam też „[...] zyskują inną tożsamość, a wraz z nią odzyskują swoją zagubioną godność”¹³.

Jarosław Kozłowski z namysłem i absolutną wirtuozerią, którą skromnie nazywa przypadkiem, buduje sytuacje, które umożliwiają nam radykalną zmianę optyki tego, co wypełnia naszą potoczność, a także jej samej. Ta dekompozycja rzeczywistości daje nam szansę rozbudzenia własnej ciekawości wobec świata pozornie rozpoznanego, a tym samym skłania nas do myślenia, zadawania pytań i podążania za artystą w ustawicznym poszukiwaniu istoty sztuki.

Krok trzeci – badanie czasu

Większość moich prac związana jest z pojęciem czasu rozumianego na różne sposoby. Czas jest czymś szczególnym w codziennym doświadczeniu. Potrafi być niezwykle okrutny. Determinuje naszą wolność. Determinuje naszą niezależność, a jednocześnie jest fascynujący, ponieważ w jakimś istotnym stopniu związany jest z naszą egzystencją. Czas jest szczególnie ważny w sztuce, wydaje mi się, że cała historia sztuki to jest historia czasu, czasu, który każdorazowo był przez artystów, i w dalszym ciągu jest, zamrażany. [...] jest próbą zamrażania czasu, zachowania momentu, chwili, sytuacji. Tego dzisiaj, tutaj, teraz. Ale z drugiej strony wyznacza nam bycie w świecie, determinuje nasz porządek od rana do wieczora – od wieczora do rana¹⁴.

13 Tamże, s. 77.

14 Fragment wypowiedzi Jarosława Kozłowskiego w rozmowie towarzyszącej wystawie „Paradoksy czasu i języka”, Galeria Profile, Warszawa, film udostępniony w ramach projektu Otwarte archiwum, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Tx11l_gkcFg.

Doświadczenie czasu na wielu poziomach jest tematem dociekań artysty zarówno w pracach wcześniejszych, jak i tych najbardziej aktualnych. Bywa, że jest tematem zasadniczym, lecz najczęściej stanowi jedną z wielu możliwych ścieżek interpretacji, podobnie jak język. Kiedy Jarosław Kozłowski pracuje nad cyklami swoich prac składającymi się z dzieł, selek elementów, rysunków, fotografii czy akwarel, wskazuje nie tylko na swoją tytaniczną i konsekwentną pracę, ale również na czas i jego indywidualne, osobiste doświadczenie. Rysunki czasowe, powstające obok wagowych, przedmiotowych, poprzedmiotowych i swobodnych, wieloelementowe zbiory analitycznie badanych paradoksów językowych, 8281 kombinacji rysunków kwadratu z przekątną, skreślanie cegieł w ramach „Aneksji galerii”¹⁵ czy wreszcie ustawianie, nakręcanie i podpisywanie kolekcji ponad pięćset zegarków wymaga czasu, wymaga obiektywnego czasu. Czasu, którego artysta nie limituje na rzecz sztuki, bo jest jej oddany i poświęcony bez reszty.

„26 minut, 26 minut mojego czasu, 26 minut Państwa czasu, 26 minut naszego wspólnego czasu”¹⁶. Tak puentuje swoje wystąpienie z 22 lutego 2014 roku, jedno z wystąpień realizowanych cyklicznie w różnych miejscach świata pod wspólnym tytułem *Continuum*.

W serii 39 działań rysunkowych, wykonywanych precyzyjnie według scenariusza, artysta dokonuje każdorazowo zdecydowanego i wyjątkowo radykalnego/bezwzględного zażrzymania czasu. Jak sam mówi, *zabija czas*, destrukując narzędzie jego pomiaru, czyli budzik. Stosując za każdym razem ten sam zestaw elementów – tablicę, kredę, gąbkę, wiadro z wodą i budzik – daleki jest od prostej, schematycznej powtarzalności gestów. Bowiem wraz z upływem czasu i zmianą miejsca,

15 „Aneksja galerii” – wystawa w galerii Krzysztofory, Kraków 1980.

16 Performance Jarosława Kozłowskiego XXXVII *Continuum* w ramach wystawy „Dla każdego gestu inny aktor”, w galerii Art Station w Poznaniu, 22.02.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XIDcg2J4XmQ>.

która wymusza adaptację wystąpień, zmienia się również kondycja artysty, a także czas trwania zdarzenia, niekiedy jest to 25 minut, innym razem 40, 33, 29, 60. Jednak *Continuum* trwa niezmiennie, przechodząc w kolejne działania, czasem zmieniając narzędzia i nazwę, bo choć artysta nazywa w ten sposób konkretny cykl działań, mam wrażenie, że cała jego twórczość jest niekończącym się procesem, eksperymentem podlegającym wielowymiarowym transformacjom.

Takim niekończącym się procesem, zaczętym przez Jarosława Kozłowskiego w 2009 roku i trwającym do dziś, jest również utopijny projekt *Recycled news*, samotna, subtelna walka z medialną manipulacją skoncentrowana na zamalowywaniu treści gazet. Ta wyjątkowo łagodna i paradoksalnie niezwykle atrakcyjna wizualnie forma protestu przeciwko dezinformacji czy ideologizacji gazet kwestionuje i poddaje krytycznej refleksji treści w nich zawarte, odbiera gazetom ich aktualność, ich czas, by ostatecznie uwolnić je, podobnie jak wszystkie inne przedmioty używane przez artystę w jego realizacjach. W ten sposób Kozłowski decyduje się na rozszerzenie pola swojej twórczości i dokonuje kolejnego zwrotu, tym razem w kierunku związanej z mediami polityki. Wyczyszczenie mediów informacyjnych z jakichkolwiek informacji, plan tyleż doskonały, co absurdalny, odbywa się w wyniku zaskakującego powrotu do porzuconego przed laty malarstwa. Gazety, dzienniki z całego świata, które artysta kupuje, czyta i kolekcjonuje, w następnym ruchu pokrywa kolorem, precyzyjnie oprawia, by ostatecznie, wisząc na ścianach galerii lub muzeum, mogły kokietować publiczność. Jednak ten gest ma przede wszystkim wymiar krytyczny wobec kwestii językowych, politycznych oraz kwestii sztuki. Jak mówi artysta: „Ta praca jest o tym szczególnym rodzaju dychotomii między tym, co pretenduje do bycia prawdą, a tym, co jest z założenia fałszem”¹⁷.

17 Fragment wypowiedzi Jarosława Kozłowskiego w rozmowie towarzyszącej wystawie „Paradoksy czasu i języka”, dz. cyt.

Wspólna idea

W 1971 roku powstał manifest SIECI opracowany przez artystę we współpracy z historykiem i teoretykiem sztuki Andrzejem Kosińskim. Efektem prowadzonych dyskusji oraz wspólnych fascynacji sztuką, a zwłaszcza refleksją konceptualną, był krótki tekst ograniczony do dziewięciu kluczowych punktów, które opisują ideę, działanie oraz nieograniczony zasięg SIECI.

Międzynarodowa sieć artystyczna NET powstała również jako nieodowna odpowiedź na odczuwalną w środowisku twórczym izolację, na brak kontaktu z najbardziej aktualną sztuką światową i wynikającą z tego intensywną potrzebę przekraczania narzucanych politycznie ograniczeń i limitów. Ta dominująca niezgoda i krytyka instytucjonalizacji sztuki oraz wciąż aktualnej modernistycznej formy jej funkcjonowania wytworzyły potrzebę zbudowania alternatywnego, niekontrolowanego obiegu informacji. Powstała rozbudowana siatka kontaktów, początkowo jedynie w wersji korespondencyjnej, która stała się platformą „polegającą na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która umożliwiała ich równoległą prezentację we wszystkich punktach”. Pomimo cenzurowanej wciąż poczty, wysyłano i otrzymywano wydawnictwa w formie „rękopisów, maszynopisów, druków, katalogów, książek, taśm, filmów, diapozytywów, fotografii, ulotek i tym podobnych”. Działanie SIECI „w różnych miastach i krajach, w mieszkaniach prywatnych, pracowniach i innych miejscach, w których pojawiały się propozycje sztuki”, jej swobodne, pozbawione koordynacji funkcjonowanie świadomie zostało zdecentralizowane. A sama idea SIECI, która mogła być „dowolnie wykorzystywana i powielana”, jak twierdzili jej inicjatorzy, „nie była nowa, a w momencie zaistnienia przedstawiała być również autorska”¹⁸.

18 Fragmenty instrukcji NET-u opracowanej przez Jarosława Kosińskiego i Andrzeja Kosińskiego, rozsyłanej w roku 1971 do artystek i artystów na całym świecie. Aktualnie w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/koslowski-jaroslaw-koslowski-andrzej-net>.

Manifest SIECI rozesłany do 350 artystów i artystek po upływie zaledwie dwóch miesięcy doczekał się pierwszych odpowiedzi nadesłanych przez 28 osób. Artysta udostępnił otrzymane materiały na zamkniętym, prywatnym pokazie dla kilkunastoosobowej publiczności, który zakończył się przed czasem w wyniku wtargnięcia funkcjonariuszy Służb Bezpieczeństwa. Wszystkie prezentowane materiały i prace zostały zarekwirowane, a sam autor zwolniony z dotychczasowego miejsca pracy.

Szczęśliwie równolegle pojawiła się idea zainicjowania przestrzeni pozainstytucjonalnej, której jednym z celów było upublicznienie SIECI, a właściwie zgodnie z manifestem podzielenie się nią. W opozycji do istniejących instytucji działających według z góry ustalonych, partyjnych zasad, a także w kontekście tworzonych innych niezależnych miejsc, jak funkcjonująca bez limitów i w poszanowaniu wolności Galeria odNOWA prowadzona przez Andrzeja Matuszewskiego, gdzie Jarosław Kozłowski prowadził Salon debiutów, czy Galeria El w Elblągu, Foksal w Warszawie, Krzysztoforzy w Krakowie, a przede wszystkim Galeria pod Moną Lisą we Wrocławiu, w roku 1972, w przestrzeni Domu Studenckiego „Jowita”, powstała Galeria Akumulatory 2. W początkowym okresie była formalnie związana z Uniwersyteciem im. Adama Mickiewicza, później z ówczesną Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych. Od 1981 roku współprowadzona z Hanną Łuczak, funkcjonowała do roku 1990. Paradoksalnie, jak większość niezależnych miejsc, nie utrzymała się w nowej, wolnorynkowej rzeczywistości, w której sukces był nieodłącznie związany z bezwzględnymi realiami wykazywania finansowego wzrostu.

Galeria Akumulatory 2, zarządzana poza systemem hierarchicznym, była miejscem dla rozwijającej się refleksji konceptualnej, bez preferencji w doborze języka sztuki, lecz z koncentracją na łączeniu nowatorskich postaw artystycznych z refleksją teoretyczną i tak ważną otwartą dyskusją z publicznością. Co istotne, z publicznością wyjątkowo aktywną i głęboko zainteresowaną sztuką, sztuką postrzeganą jako

ważny poznawczy element życia, obszar wyjątkowo istotny dla człowieka i jego jednostkowego doświadczenia wspartego zbiorową, otwartą analizą.

Ta szczególna atmosfera dyskusji, dociekań i refleksji teoretycznych, z wykładami Andrzeja Kostłowskiego, Alicji Kępińskiej i Jerzego Ludwińskiego, wpłynęła na duże zainteresowanie Galerią Akumulatory 2. Przyjeżdżały do niej wówczas osoby z całego świata, by móc uczestniczyć w tej niekończącej się i inspirującej debacie intelektualnej. Przybywały do miejsca, gdzie sztuka miała naprawdę istotne znaczenie, nie ze względu na listy rankingowe i osiągnięcia na nich przez artystów i artystki pozycje, ale ze względu na nią samą i jej potencjalny wpływ na rzeczywistość społeczną.

Po niespełna pięćdziesięciu latach od powstania SIECI, w roku 2019 powstało Archiwum idei – jako miejsce dedykowane ogromnej spuściźnie zarówno SIECI, Akumulatorów, jak i całej dotychczasowej, wymykającej się konkretnym podziałom, działalności artysty na rzecz szeroko rozumianej wymiany idei. Idei, która sprawiała, że sztuka powstawała bezinteresownie, z najbardziej podstawowej potrzeby tworzenia i dzielenia się nią, poza komercją rynku zachodniego. Zbiór prezentowany w Archiwum to efekt ogromnej ilości przyjaźni artystycznych, które zawiązały się w trakcie funkcjonowania SIECI. To dzieła artystek i artystów uznanych, wybitnych i rozpoznawalnych w świecie sztuki, ale też tych, którzy świadomie rezygnowali z funkcjonowania w obiegu sztuki.

Zarówno SIEĆ, Akumulatory 2, jak i Archiwum idei są nie tylko wciąż bardzo aktualnymi i kluczowymi koncepcjami w formułowaniu zasad redystrybucji dóbr intelektualnych, ale również, a może przede wszystkim, są świadectwem wyjątkowej postawy artysty. Postawy opartej na szacunku, wnikliwości i umiejętności przekierowania uwagi na innych twórców/twórczynię, a wręcz oddania im pola. Postawę, którą w jednej z rozmów z Jerzym Ludwińskim artysta doskonale dookreślił:

Przez postawę rozumiem taką realizację wewnętrznych przekonań, która w pełnym tego słowa znaczeniu spójna jest z wartościami i regułami stanowiącymi istotę owych przekonań. Czyli po prostu postępowanie zgodne z wyznawanymi poglądami, bez odstępstw i kompromisów dyktowanych względami pragmatycznymi czy jakimikolwiek innymi. W sztuce, ale przecież nie tylko w sztuce postawa spełnia się w działaniu, poprzez świadome akty wyboru, podejmowane w konfrontacji ze zdarzeniami bądź sytuacjami, wobec których należy określić własne stanowisko. Abstrahowanie od nich, udawanie, że ich nie ma, byłoby oportuniźmem, zwyczajnym tchórzostwem. [...] Ale jest to także konieczność ustawicznej samokontroli i czujności wobec własnych słabości, przyzwyczajień, upodobań, przesadnej akceptacji swego ego¹⁹.

Efektom tej nonkonformistycznej postawy Jarosława Kozłowskiego była również rezygnacja z pracy kuratorskiej w CSW Zamek Ujazdowski, gdzie artysta, dzieląc się swoim rozległym doświadczeniem, realizował wystawy w latach 1991–1993. Pozostając w zgodzie ze swoimi wizjami sztuki oraz formami jej instytucjonalnego funkcjonowania tak różnymi od programu Zamku Ujazdowskiego, skoncentrowanego na najważniejszych i najbardziej znanych nazwiskach w świecie sztuki, Jarosław Kozłowski wycofał się z tej współpracy, skupiając się na własnej twórczości i dydaktyce.

19 Rozmowa. Jarosław Kozłowski – Jerzy Ludwiński, dz. cyt., s. 68.

Krok czwarty – doświadczenia dydaktyczne/ praca na uczelni

Jestem za nauczaniem, które polega na dialogu, rozmowie, wzajemnym prowokowaniu się i negocjowaniu, a nie mówieniu ex cathedra²⁰.

Korzystając z entuzjazmu solidarnościowego, przy aktywnym udziale studentów i studentek, a przede wszystkim ze względu na ich sugestie i namowy, w roku 1981 Jarosław Kozłowski wziął udział w wyborach rektorskich, które wygrał. Funkcję rektora PWSSP w Poznaniu sprawował podczas dwóch kadencji, do roku 1987.

Praca na stanowisku rektora umożliwiła mu wprowadzenie radykalnych reform w systemie edukacyjnym, zmian, które skutkowały zatrudnieniem wielu znaczących twórców i twórczyń oraz teoretyków, a także likwidacją przedmiotów z obszaru nauk politycznych.

Jednak największym sukcesem wśród szeregu wprowadzonych reform były działania na rzecz studentek i studentów, którzy zyskując samodzielność i swobodę w wyborze pracowni, a także możliwość jej zmiany w trakcie trwania studiów, odzyskali swoją podmiotowość. Nowe, partnerskie stosunki przejawiały się we wprowadzonej przez kadrę akademicką tradycji spotkań, połączonych z dyskusjami i pokazem własnej twórczości. Praca i zaangażowanie Jarosława Kozłowskiego na rzecz zniwelowania barier pomiędzy osobami podejmującymi studia a prowadzącymi spotkała się z dużym entuzjazmem zwłaszcza grupy studenckiej. Wpłynęły one znacząco na równościowe formy współpracy i co za tym idzie, na zdecydowany wzrost poziomu nauczania w poznańskiej uczelni. Ten przyjazny

20 Z rozmowy z artystą przeprowadzonej w ramach projektu Poznańskie Archiwum Historii Mówionej, Jarosław Kozłowski: *Chciałem być artystą*, 10 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=YhLPpzUCxY>.

i inspirujący system komunikacji wzmacniało dodatkowo działanie Galerii Akumulatory 2 pod auspicjami PWSSP, co umożliwiało studentkom i studentom udział w spotkaniach z twórcami i twórczyniami przyjeżdżającymi z całego świata na poznańskie wystawy. Zainicjowana i wypracowana przez Kozłowskiego struktura otwarta na zmiany programowe i ideowe, powołanie lub wyodrębnienie nowych jednostek w dotychczasowym schemacie szkoły oraz atmosfera przychylności dla poszukiwań i eksperymentów, dla dyskusji wpłynęły na postrzeganie poznańskiej uczelni jako miejsca wyjątkowo progresywnego, z nowatorskimi formami pracy i wymiany myśli. Był to czas wyjątkowego rozwoju uczelni.

Na mojej subiektywnej mapie twórczości Jarosława Kozłowskiego znajduje się jeszcze wiele ważnych punktów. Specyficzne poczucie humoru, które choć nieeksponowane wprost, tak często obecne jest i wyczuwalne w pracach artysty, jako niezbędne remedium na wszystko, co budzi wątpliwość i niechęć, na dogmatyzm, mitomanię, instytucjonalizm, pozerstwo, fałsz.

Język jako fenomen komunikacji i nieograniczony obszar badań nad paradoksami w nim zachodzącymi, a także jako równorzędny element struktury artystycznej, poddany krytycznej analizie ze względu na postępującą degradację słów, brak ich poszanowania i utratę znaczenia.

Tak ważny rysunek będący podstawowym narzędziem znakowania i notacji, uwolniony z tradycyjnych, akademickich przypisań jako nieustannie otwarta przestrzeń eksploracji, powszechna i pozbawiona ograniczeń, choć czasami świadomie kontrolowana przez artystę pomiarem czasu, wagą grafitu czy kształtem przedmiotu. Wreszcie dźwięk wcześniej wspomnianego rysunku, setek, tysięcy rysunków, czy też kilkunastu metronomów lub kilkuset budzików, które tykając generują potężną przestrzeń charakterystycznego, niepokojącego szumu.

Na mojej nieograniczonej mapie interpretacyjnych tropów twórczości i działań Jarosława Kozłowskiego są jeszcze kolekcje przedmiotów i działań, powtórzenia, palimpsesty, prywatne szyfry, konteksty, gesty wolności, pułapki sztuki, słowa tak precyzyjnie używane, obecność i nieobecność artysty, których zgodnie z ideą *zaprzestań* nie rozwijam. A odwołując się do rozmowy Jarosława Kozłowskiego z Jerzym Ludwińskim z 1993 roku, również nie puentuję całości, pozostawiam ją zbiorem otwartym, mapą, na której czekam, by odkryć kolejne, zupełnie nowe obszary.

prof. dr hab. Elżbieta Jabłońska

Alarm.

„Szkoła” – tak mówiliśmy na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, uczelnię, na której studiowałem w drugiej połowie lat 90. Nie wymyślili tego specje od marketingu czy promocji. Nazywaliśmy ją poufale, z czułością oraz dumą Szkołą również wtedy, gdy zmieniła już nazwę na Akademia Sztuk Pięknych, a potem Uniwersytet Artystyczny – trochę z przyzwyczajenia. Dla wielu była swoistym azylem, który pomógł nam przetrwać smutne czasy transformacji oraz terapii szokowej i pozwolił wynieść z nich wiele dobrych wspomnień. Szkoła, choć pracowałem w niej aż dwanaście lat na śmieciówkach – takie czasy, była miejscem przyjaznym, do którego przychodziło się również po studiach, żeby spotkać kolegów i znajomych. Teraz już nikt tak na poznańską uczelnię nie mówi. Bo tamtej Szkoły po prostu nie ma. Nie ma atmosfery, która przesądzała o jej wyjątkowości. Wielu pedagogów w ostatnich latach zwolniono. Jednym z nich jest prof. Jarosław Kozłowski.

Trzeba być bardzo czujnym i samokrytycznym. To jest kwestia pewnej deklaracji etycznej – można zachować swoją postawę, nawet jeśli zajmuje się jakąś pozycję, jeżeli przestrzega się pewnych reguł, które stanowią o zgodności poglądów z praktyką¹.

Przytoczone tu słowa Jarosława Kozłowskiego były odpowiedzią na pytanie Antoniego Michnika o to, co należy zrobić, żeby nasze postawy nie stały się pozycjami, w kontekście

1 *Sieć ludzi i wspólne postawy. Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Antoni Michnik, w: Grupa ETC, Narracje. Estetyki. Geografie. Fluxus w trzech aktach, Warszawa 2014, s. 85.*

dyskusji o Fluxusie. Można je jednak z powodzeniem odnieść również do rzeczywistości uniwersytetu jako miejsca, w którym postawę łatwo przehandlować za pozycję, funkcje i profity, a głoszenie poglądów sprzecznych z praktyką stało się już tradycją, niczym odśpiewanie *Gaudeamus igitur* na inauguracji roku akademickiego.

Angażujący filozofię konceptualizm stał się dla Jarosława Kozłowskiego – pisała Luiza Nader – jedyną możliwą formą społecznego zaangażowania w bardzo określonym sensie, w którym wybory estetyczne zrównane zostają z decyzjami o charakterze etycznym, przestrzenią permanentnej negocjacji znaczeń i podejmowanych wciąż na nowo prób opisu rzeczywistości, a w końcu – taktyką dochodzenia wolności².

V Pracownia Rysunku prof. Jarosława Kozłowskiego, jednego z największych artystów sztuki konceptualnej czy też pojęciowej – mówiąc językiem Jerzego Ludwińskiego³, którego dzieła poznawaliśmy na zajęciach z historii sztuki, była legendarna. Od wielu koleżanek i kolegów, gdy rozmawialiśmy o studiowaniu, usłyszałem, że wybrali poznańską Szkołę, zamiast krakowskiej czy warszawskiej ASP, właśnie ze względu na pracownię Kozła. Do dziś żałuję, że się do niej nie zapisałem. Na zajęciach rysunku był u niego czasami taki tłok, że część osób stała na korytarzu, nic nie widząc

2 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 223.

3 „Sztuka konceptualna jest to dla mnie przestrzeń pomiędzy sztuką a logiką, lingwistyką. Cała reszta, w której chodzi o wyobraźnię, nawet tę typu sensualistycznego, jest dla mnie sztuką pojęciową” – mówił Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem. *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem*, w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i oprac. Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Poznań / Wrocław 2009, s. 307.

i niewiele słysząc. Bo przychodzili również studenci i studentki z innych pracowni posłuchać korekt Profesora, choć akademickie określenie „korekta” nie jest tu właściwe, ponieważ korekty zawsze zmieniały się w inspirujące i fascynujące rozmowy o sztuce. Kozłowski studiujących traktował nie jak uczniów, ale młodszych artystów i partnerów. Dzięki jego pozycji w środowisku oraz kontaktom już podczas studiów mogli uczestniczyć w wystawach poza akademią, by zo-biektywizować swoje postawy w realnie działającym obiegu. To nie przypadek, że większość aktywnych dziś artystek i artystów, którzy kończyli poznańską uczelnię, studiowała u Kozłowskiego. W pracowni odbywały się spotkania z najciekawszymi artystami i teoretykami, również z zagranicy, gdy wyjazdy z Polski dla wielu z nas pozostawały, z powodów ekonomicznych, w sferze marzeń. Wiedziałem, że u Kozła publicznie dyskutuje się o swoich pracach, co uczyło dyscypliny myślenia, a ja miałem tremę, czasami dosłownie paraliżującą, przed publicznymi wystąpieniami. Niespecjalnie wierzyłem w siebie. Cóż, legenda też onieśmiała. Ciągle – nawet wówczas, gdy kończyłem już studia – czułem się nie dość jeszcze przygotowany. Mówiąc wprost – stchórzyłem.

Urszula Czarторыska pisała, że Jarosław Kozłowski

należy do takich, którzy szczególnie dobrze pojmują sens sztuki innych artystów, jako pedagog uczelni artystycznych w Poznaniu, w Niemczech, Kanadzie, Holandii, Norwegii i innych krajach skandynawskich, jako prowadzący przez wiele lat Galerię Akumulatory 2 w Poznaniu w pionierskim okresie od pierwszej połowy lat 70., w której wprowadził do Polski dobre egzemplifikacje międzynarodowego ruchu Fluxus, Minimal Art i instalacji, następnie jako wydawca pisma ZESZYTY ARTYSTYCZNE przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, kustosz w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Wszystkie te prace i działania

dopełniają i potwierdzają jego postawę nie jako uzupełnienie biografii, lecz jako objaw ideologii zmierzającej do przeniknięcia możliwych odmiennych mechanizmów myślenia, tworzenia, systemów pracy, do dialogu różnych racjonalizmów i różnych wrażliwości⁴.

Ponieważ nie mogę się podzielić własnymi wspomnieniami z pracowni Kozłowskiego – poprosiłem o kilka słów bliższych i dalszych znajomych z różnych pokoleń, koleżanki i kolegów z roku, a także moje dawne studentki i dawnych studentów. „Miałem to niezwykle szczęście nie tylko być studentem Jarosława Kozłowskiego, ale też zrobić dyplom z rysunku pod jego kierunkiem. Książka *Rysunki dźwiękowe* będąca fragmentem tego dyplomu znajduje się w zbiorach jego Archiwum idei. Jarek nauczył mnie zadawać pytania. Nie udawać, że wiem, ale starać się dowiedzieć. A przede wszystkim nauczył mnie tego, że sztuki nie robi się za monety, bo wtedy jest głupia i nudna” – to słowa Cezarego Ostrowskiego. „Całe doświadczenie z Kozłowskim i jego pracownią mogę ująć krótko: szkoła niezależnego myślenia, żadnych ograniczeń stylistycznych oraz przyjęcie pełnej odpowiedzialności za swoją pracę” – krótko odpowiedziała Marlena Kudlicka. „Pracownia Jarosława Kozłowskiego to przede wszystkim poszanowanie samodzielnego myślenia, własnych poszukiwań, długie rozmowy. Profesor obdarzył mnie dużym zaufaniem i dał mi możliwość realizowania własnych projektów nawet w zastępstwie tematów programowych pracowni. Towarzyszył tym poszukiwaniom i służył partnersko swoim doświadczeniem i wiedzą. Nauczył rzetelnej analizy teoretycznej projektów. Na dyskusje i wizyty w pracowni poza Szkołą z chęcią poświęcał swój prywatny czas. Jest prawdziwym pedagogiem sztuki oddanym w pełni uczniowi. Jego bycie pedagogiem jest niezależne od tego, czy jest nauczycielem na etacie” – wyznała Agnieszka Kalinowska. „Zajęcia u profesora Jarosława Kozłowskiego na Akademii Sztuk

4 Urszula Czartoryska, *Gry Jarosława Kozłowskiego*, w: *Jarosław Kozłowski. Rzeczy i przestrzenie*, dz. cyt., s. 27.

Pięknych w Poznaniu były czymś w rodzaju próby generalnej dla tych studentów, którzy zamierzali po studiach zajmować się sztuką najnowszą. Po pierwszych korektach pokazywano najczęściej spore realizacje w duchu postkonceptualnym, które z powodzeniem mogłyby się znaleźć następnego dnia na poważnej wystawie. Dyskusje na temat prezentacji miały wysoki poziom intelektualny. Dla mnie było to – relacjonował Daniel Rumiancew – bardzo ważne doświadczenie, tak jak dla wielu koleżanek i kolegów w tamtym czasie. W dużej mierze pod wpływem profesora Kozłowskiego zrozumiałem, że postkonceptualizm jest jedynym uniwersalnym językiem sztuki aktualnej, i zdecydowałem o unikaniu we własnej twórczości myślenia formalnego". Kolejny głos: „Studia na Akademii Sztuk Pięknych były intensywnym etapem w moim życiu. Jako bardzo młoda osoba odkrywałam różne media i techniki z wielkim entuzjazmem, ale również po omacku. Zderzenie się z V Pracownią Rysunku było dla mnie przełomowe. Weszłam do nowego wymiaru, wychodząc z mgły wierzeń o sztuce. Okazało się, że jej sens da się racjonalnie zidentyfikować, nazwać, zanalizować krytycznie. W pracowni Jarosława Kozłowskiego nabrałam świadomości, że jestem intelektualnie i etycznie odpowiedzialna za to, co robię jako studentka sztuki i artystka. Profesor Kozłowski podchodził do studentów i ich prac na serio, z szacunkiem. Ten partnerski dialog pozwolił mi – odpowiedziała Jagna Ciuchta – zbudować zaufanie do tego, co robię". I następny: „W V Pracowni Rysunku nie tylko z dużą otwartością podchodziło się do tego, co jest lub może być rysunkiem, lecz również można było rozmawiać o wszelkich rodzajach twórczości, którą się uprawia. Ja akurat działałam w różnych dziedzinach i środowiskach. Jarosław Kozłowski z równym zainteresowaniem i zrozumieniem kontekstów potrafił i chciał rozmawiać, gdy mówiłem o tym, co robię w dźwięku, muzyce eksperymentalnej, performance czy teatrze. Mimo aury konceptualizmu, w pracowni była też przestrzeń na zwykłe ludzkie sprawy, także te osobiste, rodzinne. Gdy byłem studentem, urodził mi się syn. Leżał długo w inkubatorze. Gdy byłem tym zmartwiony, usłyszałem od Kozła: «moi synowie też byli wcześniakami, a mają się dobrze»,

co było dla mnie bardzo wzmacniające” – wyznał Hubert Wińczyk. „Kiedyś w pracowni profesora Kozłowskiego pokazałam kilka filmów dokumentalnych. Dotychczas podczas ich prezentacji spotykałam się z dużym zainteresowaniem. Moje filmy były doceniane na wystawie w Teatrze Nowym w Warszawie czy na zagranicznych festiwalach. Podczas prezentacji filmów profesor Kozłowski wyszedł, a na koniec mocno skrytykował moje prace. Dzięki tej krytyce dowiedziałam się, jak bardzo obnaża się bohaterów w filmach dokumentalnych. Zrozumiałam gorzkie wyrzuty sumienia, które od początku towarzyszyły mi przy realizacji projektów w tej poetyce. To spotkanie mocno mnie uwrażliwiło. Dziś stylistyka dokumentu nadal jest mi bliska, ale nie stawiam już przed kamerą bezbronnych bohaterów, którzy oddają całych siebie” – wspominała Julia Popławska. „Studiowanie w pracowni profesora Kozłowskiego było dla mnie jednym z najbardziej formujących doświadczeń w trakcie studiów. Na początku mojej drogi artystycznej bycie w jego pracowni bardzo otworzyło mi głowę, a jego wspierające podejście pozwoliło mi – mówiła Aleksandra Polerowicz – uwierzyć w siebie i w to, co robiłam. Byłam w tej pracowni do końca moich studiów, przez sześć lat. Czuję, że możliwość pracy w tak swobodnej, wspierającej i twórczej atmosferze wiele mi dała. Myślę, że profesor był – i jest – zainteresowany każdym po prostu jako człowiekiem, nie tylko jako artyst(k)ą czy studentem/ką, jest żywo zainteresowany rozmową z drugą osobą. To właśnie przekładało się na charakter pracowni profesora Kozłowskiego”. Aleksandra Polerowicz należy do ostatniego już pokolenia absolwentów poznańskiej uczelni, które miało możliwość doświadczenia pracy z Jarosławem Kozłowskim. Przywołane tu głosy należą do artystek i artystów pracujących w różnych mediach i poetykach, niektórzy działają na styku pola sztuki i muzyki, inni sztuki i dokumentu czy sztuki i aktywizmu. Podobnych relacji – choć świadomie pominąłem głosy koleżanek i kolegów z pracy na poznańskim uniwersytecie i szczecińskiej akademii – mógłbym zebrać wiele. Wyłania się z nich obraz artysty i pedagoga zdystansowanego wobec akademickich hierarchii oraz dystynkcji, dla którego nauczanie nie jest profesją, tylko misją. I jest równie

ważne jak własna praktyka artystyczna. Jarosław Kozłowski „nauczaniu scholastycznemu”, polegającemu na kultywowaniu i przekazywaniu tradycji oraz „terminowaniu u mistrza”, w którym dominującą rolę odgrywa fascynująca osobowość nauczyciela, przeciwstawia „edukację sokratejską”, w której

nauczyciel i uczeń uznają siebie za partnerów i kontaktują się na uzgodnionej wspólnie płaszczyźnie. Obaj są swobodni w wyrażaniu poglądów. Nie ma tutaj – spostrzega Kozłowski – odniesień do żadnego rozpoznanego i zdefiniowanego systemu nauczania, jest natomiast otwarta rozmowa, wymiana zdań, dzielenie się pytaniami i wątpliwościami, czemu towarzyszy wysoki stopień osobistej odpowiedzialności. Takie kształcenie to proces, w trakcie którego student analizuje swoje możliwości, uzasadnia swoje przekonania, sam wyznacza sobie cel działania⁵.

W takim ujęciu relacji nauczyciel–uczeń jest miejsce na postawę krytyczną.

W 1999 roku przeprowadziłem z Jarosławem Kozłowskim rozmowę o Szkole, głównie o okresie, gdy był on jej rektorem, a więc o latach 1981–1987. Wprowadzone wówczas przez Kozłowskiego reformy zmieniły prowincjonalną dotąd uczelnię plastyczną w uczelnię artystyczną na światowym poziomie. Poznańska Szkoła szybko zdobyła rozgłos i prestiż. Do tej pory, gdy gdzieś w świecie mówisz, że studiowałeś w Poznaniu albo że pracujesz na Uniwersytecie Artystycznym, okazuje się, że ludzie kojarzą uczelnię i zwykle pada nazwisko „Jarosław Kozłowski”. „Przyjeliśmy założenie, że celem uczelni jest przede wszystkim kształcenie świadomości artystycznej i poszerzanie umiejętności wyrażania tej świadomości w dostępnych językach sztuki,

5 Jarosław Kozłowski, *Kształcenie do rozumnej wolności*, w: *Odszkolnić Akademię*, pod red. Marka Wasilewskiego, Poznań 2018, s. 60–61.

a także, co było równie ważne, kształtowanie postawy artystycznej oraz etycznej, co z mojego punktu widzenia bywa zazwyczaj tożsame" – to słowa Kozłowskiego z naszej rozmowy, zamieszczonej w tym wydawnictwie. Wywiad, do którego materiał został nagrany w mieszkaniu Profesora, opublikowano w 2000 roku w okolicznościowym katalogu, wydanym na osiemdziesięciolecie uczelni, dziś już praktycznie niedostępnym.

W październiku 2016 roku byłem świadkiem tego, jak nowe władze Uniwersytetu Artystycznego próbowały zniszczyć autorytet, upokarzając Profesora, któremu nasza uczelnia tyle przecież zawdzięcza. Byłem na spotkaniu organizacyjnym, czyli zapisach do prowadzonej przez Kozłowskiego pracowni rysunku, na którym poinformowano go o pozbawieniu funkcji kierownika pracowni. Sposób, w jaki to się odbyło, daleki był od standardów akademickich. Studentki i studenci, przeczuwając, że coś złego może się wydarzyć, zaapelowali w mediach społecznościowych do społeczności akademickiej o obecność na tym spotkaniu. Poza studentkami i studentami przyszła grupa absolwentek i absolwentów oraz kilkoro wykładowców. No i przyszli również przedstawiciele władz wydziału oraz uczelni. Gdy studentki i studenci zaczęli zadawać pytania, ówczesny prorektor ds. studenckich (obecnie pierwszy zastępca rektora i również prorektor ds. studenckich) rzucił w kierunku zgromadzonych: „Proszę o opuszczenie tej sali wszystkich, którzy nie są studentami, od tego zaczniemy. Jeżeli nie pokażecie państwo legitymacji studenckich, zawiadamiam policję” (w Internecie krążyło nagranie tego żenującego spektaklu, który stał się czymś w rodzaju viralu). A potem inny prorektor tłumaczył w mediach tę bezprecedensową groźbę wezwania policji rzekomą obecnością na sali anarchistów. Jakich, do cholery, zachodziłem w głowę, anarchistów? Najwyraźniej władze UAP przyjęły taką właśnie taktykę tłumaczenia tego, co zaszło w pracowni, mediom, choć trudno o bardziej absurdalny przykład strategii zarządzania kryzysowego. Konfrontacja z policją nie robi na mnie wrażenia, bo pikiety i demonstracje są wpisane w działalność związkową w Inicjatywie Pracowniczej, której

jestem członkiem. Ale straszenie studentów, absolwentów i wykładowców wezwaniem policji na eksterytorialną przecież uczelnię? Wcześniej miałem jeszcze nadzieję, że może wszystko się jakoś ułoży, że wyborcze podziały, jakich nigdy wcześniej nie było na tej uczelni, zostaną po wyborach zasypane. Tym bardziej, że w trakcie kampanii wyborczej ówczesny kandydat na rektora (i obecny rektor) w tych słowach zwracał się do społeczności akademickiej: „chcę pracować z wami w przyjaznej, szczerzej i sympatycznej atmosferze.” Po tym smutnym incydencie poczułem, że szczerza i sympatyczna atmosfera jest przeszłością, a to, czego doświadczyliśmy w pracowni Kozłowskiego, to początek końca Szkoły. Runęła fasada uniwersytetu, obnażając nagie relacje władzy.

Najpierw Kozłowskiego pozbawiono możliwości kierowania pracownią i prowadzenia zajęć. Potem go zwolniono, wypowiadając umowę o pracę. Na nic się zdały protesty studentów, sprzeciw organizacji związkowych, Solidarności oraz Inicjatywy Pracowniczej, dwie petycje środowiska akademickiego z całej Polski, a nawet plakaty Piotra Blamowskiego, absolwenta, rozklejone przez kogoś, w desperackim geście protestu, na mieście. Kozłowski wrócił dopiero po wygranym procesie sądowym. A wtedy zwolniono go ponownie. Tym razem już odpuścił, uznając, że kolejny proces nie ma sensu.

Uniwersytet Artystyczny, uroczysta inauguracja roku akademickiego 2019/2020 w Atrium. Jak to na takich uroczystościach – pompa. Jego Magnificencja Rektor w atrybutach godności i dostojęństwa. Prorektorzy w reprezentacyjnych strojach. Czcigodne członkinie i czcigodni członkowie Senatu również w czarnych togach i biretach. Członkowie Rady Uczelni. Wybitny artysta, któremu zaraz nadany zostanie tytuł doktora honoris causa. No i oficjele. Przedstawiciel Sejmu RP, ministerstwa kultury, władz miasta (prezydenta Poznania i rady miasta), wojewody, związku pracodawców, biznesu i finansjery. Dyrektor Małty. Goście z innych poznańskich uczelni oraz zaprzyjaźnionych uczelni artystycznych z całej Polski. Przedstawiciel duchowieństwa. I Bóg wie kto tam jeszcze. Uroczystość się rozkręca. Władze, jak to władze,

chwałą się osiągnięciami i zarysowują kolejne ambitne plany na najbliższe lata. Goście, jak to goście, wygłaszają kurtuazyjne pochlebstwa. Słowem: splendor. I nagle, w pewnym momencie, rozlega się dźwięk budzika. Brzmiący znajomo alarm, który wielu z nas budził rano na zajęcia. Zagłusza prelegenta. Zlewa się z hałasem oklasków. A potem alarm kolejnego budzika. I następnego. Zamieszanie i konsternacja. Udawanie, że nic się nie dzieje. Była to zatytułowana *100 zwolnień na 100-lecie UAP?* akcja studentek i studentów Profesora, którzy opuścili bezpieczne, sprzyjające eksperymentowaniu przestrzenie pracowni, czyniące jednakże „sztukę sztucznąścią wewnątrz sztucznego” – jak by to określił Brian O'Doherty⁶, i w ten prosty sposób postanowili zmanifestować swe oburzenie. To symboliczne i subtelne zarazem nawiązanie do jednego z najbardziej znanych motywów z instalacji Jarosława Kozłowskiego, jak m.in. *Akta osobowe* (Archief, Haga, 1993), w których czas, jak to określił Piotr Piotrowski, „został sprowadzony wyłącznie do *signifiant*, «znaczącymi», do gry indywidualnych pomiarów”⁷ oraz performance Kozłowskiego, z cyklu *Continuum*. Studenci dokonali przejęcia wydarzenia oraz przechwycenia sztuki swego wykładowcy w geście postartystycznego aktu oporu przeciwko zwolnieniu go z pracy oraz zwalnianiu innych pedagogów, udowadniając, że sztuka może ingerować w rzeczywistość, a działanie artystyczne może być protestem przeciwko nieetycznym działaniom władz. Po przeprowadzonej akcji zapadło wymowne milczenie. Bo niby jak władze uczelni artystycznej miałyby skomentować to postartystyczne działanie? „Sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę” – aż chciałoby się przywołać zdanie z wizjonerskiego tekstu Jerzego Ludwińskiego pt. *Sztuka w epoce postartystycznej*⁸.

6 Por. Brian O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015, s. 107.

7 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 173.

8 Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, dz. cyt., s. 62.

Stephen Wright w książce *W stronę leksykonu użytkowania* pisał, że użytkowanie rzuca wyzwanie widzowi, kulturze eksperckiej oraz własności⁹ i „polega wyłącznie na zmianie przeznaczenia dostępnych sposobów i środków bez starań o wejście w ich posiadanie”¹⁰. Jednym z wyjątkowo wymownych, w jego przekonaniu, trybów użytkowania jest kłusownictwo.

Z prawnego punktu widzenia – pisał Wright – kłusownictwo to polowanie. Które z jakiegoś powodu jest zakazane; to jedno ze słów-wytrychów nazywających nieujawnione tryby interwencji, w ramach których niepowołane jednostki (kłusownicy) urządzają w mrokach nocy sekretne wypadki na cudzy teren, chwytają zdobycz i wycofują się¹¹.

Kłusownictwo, podkradanie i sabotaż to dla Wrighta działania z obszaru infrapolityki. „Kłusownictwo z natury usuwa się z horyzontu wydarzenia, znajdując – stwierdził Wright – kryjówkę w tym, co zwyczajne”¹². Artystyczny sabotaż ma z kolei korzenie w futuryzmie i dadaizmie. Na czym on polega?

Nie chodzi o to, żeby niszczyć rzeczy, ale by kontestować dłuższe lub krótsze zdarzenia. Celem jest zakłócenie procesu, do czego mogą (choć nie muszą) zostać wykorzystane metody destrukcyjne. Metaforyczny i subiektywny charakter odróżnia zazwyczaj – pisał Justin Hoffmann – sabotaż artystyczny od kryminalnej aktywności, mającej odcień polityczny¹³.

9 Por. Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Łukasz Mojsak, Warszawa 2011, s. 117.

10 Tamże, s. 119.

11 Tamże, s. 89.

12 Tamże, s. 90.

13 Justin Hoffmann, *Sabotaż*, w: *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, red. steirischer herbst i Florian Malzacher, tłum. Ewa Majewska, Kuba Szreder, Warszawa 2018, s. 214.

Można też powiedzieć, że studentki i studenci Kozłowskiego z powodzeniem zhakowali ceremonię. Hakerstwo jest, jak pisał Tomislav Mendak, „praktyką zakłócania systemów komunikacyjnych i strumieni informacji oraz zmiany ich funkcji wbrew zakładanemu bądź też legalnemu użyciu”¹⁴. Warto podkreślić, że autorki i autorzy akcji sięgnęli po radykalne środki z pogranicza sztuki i aktywizmu, wkraczając w obszar artystycznego, dopiero w sytuacji, gdy inne zawiodły; oficjalne petycje zostały przez władze zwyczajnie zignorowane. Ich subwersywne działanie wymknęło się zaszufładowaniu poprzez przyporządkowanie neutralizującemu wagę sprzeciwu, bo zwyczajowo uchodzącemu za autonomiczne, polu sztuki i tylko sztuki. Wymknęło się także akademickim strukturom zhierarchizowanej odpowiedzialności, zwykle prowadzącej tylko do konformistycznej autocenzury. Wymknęło się wszelkiej instytucjonalizacji i zarazem wpisało w bogatą historię studenckich protestów. Akcent został przesunięty z osób autorskich na samo działanie. Nie sposób odnieść na nim korzyści w sferze symbolicznej, bo nie można potraktować go jako kolejnej pozycji w CV czy zdyskontować na rynku sztuki. Choć zostało zdokumentowane przez niezależny Kolektyw Bruk¹⁵, przetrwa głównie w przekazie ustnym, w opowieściach, wpisując się w ten sposób w historię poznańskiej uczelni. Profesor może być dumny ze swoich uczniów. I może być o nich spokojny. Bo pokazali, że potrafią działać kolektywnie, zaangażować się społecznie, w odważny i bezkompromisowy sposób użytkować narzędzia, jakie oferuje sztuka, i że losy Szkoły i wspólnoty akademickiej, której są częścią, nie są im obojętne. A słowa ze ślubowania o poszukiwaniu prawdy w życiu i sztuce¹⁶ to nie pusta formułka do odklepania przy okazji immatrykulacji. Udowodnili, że postawa artystyczna i etyczna są tożsame. Dali wyraz swojej trosce

14 Tomislav Medak, *Hakerstwo*, w: *Prawda jest konkretna*, dz. cyt., s. 208.

15 Dokumentacja akcji niezależnego Kolektywu Bruk dostępna jest pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=YxFOtYT_JuE, dostęp: 29.07.2022.

16 Por. § 133 Statutu UAP [online], <https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2019/06/statut-uap-projekt-18.06.2019.pdf>, dostęp: 29.07.2022.

o uniwersytet jako dobro wspólne¹⁷. Takie pożegnanie to dla pedagoga i artysty więcej niż wszelkie zaszczyty, honory, nagrody, medale, order, bukiet, statuetki, laudacje i honorowe doktoraty.

dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP

- 17 Por. Krystian Szadkowski, *Uniwersytet jako dobro wspólne. Podstawy krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, Warszawa 2015, s. 293–295.



Kadry z filmu
niezależnego.
Kolektywu Bruk
dokumentującego
anonimową akcję
studentek i studentów,
pt. *100 zwolnień
na 100-lecie UAP?*

Inauguracja roku
akademickiego
2019/2020

Atrium UAP







→

Plakat
autorstwa
Piotra
Błamowskiego

2016



Szkoła powinna się zmieniać¹

Rafał Jakubowicz: W latach 1981–1987 pełnił Profesor funkcję rektora PWSSP w Poznaniu, czego efektem i rezultatem (już w pierwszym roku akademickim) były liczne zmiany, w tym: zmiana struktury organizacyjnej uczelni, wprowadzenie nowych programów nauczania, zmodyfikowane zasady egzaminów wstępnych i obrony prac dyplomowych, a także otwarcie szkoły na kontakty z artystami z zewnątrz, w tym z twórcami z Europy Zachodniej. Chciałbym zapytać, jaką sytuację zastał Profesor po kadencji poprzedniego rektora, oraz o reformy, jakie Pan wprowadził.

Jarosław Kozłowski: To była zupełnie inna szkoła. Przede wszystkim inaczej pojmowane były cele nauczania. Pano-
wało przekonanie, że uczelnia artystyczna winna kształcić fachowców od plastyki, profesjonalistów przygotowanych do podjęcia każdego zadania bądź zlecenia, bez względu na etyczne konteksty owych zamówień, eufemistycznie określanych jako społeczne. A w gruncie rzeczy była to

1 Pierwotnie tekst opublikowany w: *Szkoła powinna się zmieniać*, z prof. Jarosławem Kozłowskim rozmawia Rafał Jakubowicz, w: *ASP 1919–1999. Retrospektywa*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2020, s. 92–103.

dyrektywa ideologiczna, promująca spolegliwość, dyspozycyjność i oportunizm. Dyrektywa ta rzutowała oczywiście zarówno na programy i tryb nauczania, jak i na strukturę szkoły i zasady jej funkcjonowania. Najważniejszą zatem sprawą było określenie odmiennego od obowiązującego dotychczas, nowego modelu szkoły. Przyjęliśmy założenie, że celem uczelni jest przede wszystkim kształcenie świadomości artystycznej i poszerzanie umiejętności wyrażania tej świadomości w dostępnych językach sztuki, a także, co było równie ważne, kształtowanie postawy artystycznej oraz etycznej, co z mojego punktu widzenia bywa zazwyczaj tożsame. A służyć temu miało doświadczenie nabywane w pracowni, której rola niewspółmiernie wzrosła, uzupełnione dobrym rozpoznaniem w zakresie wiedzy teoretycznej. Ta również podlega radykalnemu przewartościowaniu. Wcześniej przedmioty teoretyczne zgrupowane były w przedziwnym tworze, który nazywał się Międzywydziałowym Studium Nauk Społeczno-Politycznych i w którym obowiązywał „jedynie słuszny” światopogląd marksistowski. Zlikwidowaliśmy to Studium, a przedmioty o charakterze ideologicznym zastąpiliśmy takimi, które miały wspomagać rozwój intelektualny studentów. Do ich prowadzenia zaangażowaliśmy nowych, znakomitych wykładowców, takich jak Jerzy Ludwiński, dr Andrzej Klawiter, dr Kazimierz Świrydowicz, Rafał Grupiński, dr Poznaniak. Etykę wyładał ksiądz dr Troska, co w tamtych czasach – w państwowej szkole – było całkowitym ewenementem i stanowiło powód szczególnego „zatroskania” funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa.

Ogromne znaczenie miała reorganizacja struktury uczelni. Wydziałom przypisane zostały właściwe im nominalnie kompetencje merytoryczne, co było bardzo ważne dla zdefiniowania zakresów odpowiedzialności za programy i poziom nauczania. Wszystkie pracownie artystyczne weszły w skład Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, projektowe – w skład Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego, a przedmioty teoretyczne, lektoraty i Studium Zaoczne – Wydziału Wychowania Plastycznego (obecnie Edukacji Artystycznej). Zabieg ten „wyczyścił” niebywale rozdrobnioną

i chaotyczną dotychczas strukturę złożoną ze swoistych, dla mnie zupełnie niezrozumiałych enklaw. Były osobne pracownie malarstwa wyłącznie dla malarzy i osobne pracownie malarstwa tylko dla grafików, a także osobne pracownie malarstwa dostępne tylko dla studentów AW i WP i oddzielne dla Wychowania Plastycznego, osobny rysunek dla rzeźbiarzy i osobny dla projektantów i tak dalej, i tak dalej. Sam na przykład przez jakiś czas prowadziłem pracownię rysunku dla studentów rzeźby, w dodatku nie wszystkich, tylko od III do V roku. Studenci byli administracyjnie, według „kierunkowego” klucza i ze względu na „staż” przypisywani do poszczególnych pracowni, bez jakiegokolwiek prawa wyboru. Model ten funkcjonuje zresztą do dziś w większości polskich szkół artystycznych. Dla mnie to był absurd, który z jednej strony prowadził do totalnej dezintegracji, z drugiej zaś najzwyczajniej ubezwłasnowolniał studentów. Przyjęta przez nas nowa struktura zniszczyła ten sztuczny układ. Pracownie, najbardziej naturalne miejsca konfrontacji poglądów i postaw, stały się otwarte dla wszystkich, bez ograniczeń, a każdy student zyskał niezbywalne prawo ich wyboru – ze względu na programy, własne preferencje i zainteresowania. Dzisiaj brzmi to jak oczywistość, w roku 1981 była to rewolucja.

Należało stworzyć warunki, by wybory były realne, a więc powołać nowe pracownie o alternatywnych programach. Powstało dzięki temu całe spektrum różnych możliwości, różnych orientacji artystycznych: od klasycznych po mniej lub bardziej awangardowe. I okazało się, że mogą one ze sobą koegzystować, co więcej, coś dobrego wynikało z tego dla uczelni i dla indywidualnego rozwoju studentów, będąc jednocześnie odbiciem sytuacji zewnętrznej, tego, co działo się w sztuce na świecie.

Przepływowi nowych idei służyły również spotkania z artystami wizytującymi, ich twórczością i opiniami. Było tych spotkań na tyle dużo, że nie sposób wymienić tutaj wszystkich nazwisk. Przypomnę jedynie kilka z nich: Włodzimierz Borowski, Andrzej Matuszewski, Andrzej Dłużniewski, John Blake, Emmet Williams, Joan Jonas, Dorothee Von Windheim,

Robin Klassnik, Helmut Nickels, Eric Andersen. Mówili o swoich pracach, oglądali i komentowali prace studentów. Za zwyczaj ich obecność w Szkole związana była z faktem, że akurat wystawiali w Poznaniu w którejś z działających wokół Szkoły galerii.

W tamtym okresie były chyba cztery galerie?

Tak, najpierw były cztery, później przybyły jeszcze dwie, w sumie funkcjonowało więc aż sześć galerii związanych ze Szkołą: Wielka 19, Akumulatory 2, Galeria ON, Kontakt, A. T. oraz Utilis, i wszystkie prowadziły bardzo aktywną działalność. Nie było tygodnia, by w którejś z nich bądź w kilku naraz nie odbywały się wystawy, pokazy, odczyty, prezentacje. Szkoła przejęła nad nimi opiekę na początku stanu wojennego, gwarantując pełną niezależność programową (co w tym czasie było szczególnie ważne) i skromną pomoc finansową. Każda z galerii miała inną osobowość, wynikającą z indywidualnych zainteresowań kierujących nimi osób, które zresztą poza Tomkiem Wilmańskim uczyły jednocześnie w Szkole. Trudno przecenić rolę, jaką te galerie odgrywały dla uczelni. Nie tylko dlatego, że działo się w nich to, co było wówczas w sztuce najbardziej aktualne i najciekawsze, ale także dlatego, że była to paralelna do programu Szkoły lekcja rozpoznania różnorodnych postaw wobec sztuki, różnorodnych poglądów i form artykulacji, tym ważniejsza, że związana z realnością autentycznej praktyki artystycznej. W galeriach wystawiali artyści znani, o dużym dorobku i renomie, i artyści młodzi, a nawet bardzo młodzi, także studenci. Nie było hierarchii, ceremonialnych rytuałów, były za to dyskusje, rozmowy, spory i kłótnie o wartości. Poza wszystkim galerie te pełniły – w okresie trudnych, a często po prostu niemożliwych wyjazdów za granicę – misję informacyjną, przybliżały świat, którego nie doświadczało się w oficjalnych, państwowych salonach sztuki. Przybliżając świat, czyniły go normalnym, łagodziły kompleksy mitycznego „Zachodu” i osłabiały syndrom prowincjonalizmu. Bowiem działo się tutaj i więcej, i ciekawiej, choć przy pustej prawie kieszeni. Szkoła wydawała

również, w tamtym czasie chyba jedyne – obok publikacji powielanych nieoficjalnie w tzw. drugim obiegu – niezależne pismo o sztuce współczesnej „Zeszyty Artystyczne”, które miało swoich czytelników w środowisku artystycznym w całym kraju. Drukowaliśmy w nim teksty problemowe, dyskusje, rozmowy z artystami, informacje o wydarzeniach w uczelni, kronikę działalności galerii, wybrane programy nauczania. Chociaż ukazywały się nieregularnie i na kiepskim papierze, „Zeszyty” odgrywały bardzo ważną funkcję w konstytuowaniu się tożsamości uczelni. Jednym z aspektów tej nowej tożsamości były też prezentacje postaw i poglądów pedagogów, do których osobiście przywiązywałem ogromną wagę. Chodziło o zmianę relacji pedagog–student, „odkoturnienie” autorytetu profesorskiego poprzez rozpoznanie twórczości i bardziej prywatnych przemyśleń tych, którzy nauczają. Granica między pedagogiem a studentem bywa niekiedy bardzo sztywna, nadmiernie sformalizowana, co utrudnia kontakt i porozumienie niezbędne w procesie kształcenia. Przekroczenie jej niekoniecznie znaczyć musi pobłażliwość, kokietyryjne gesty czy wzajemne poklepywanie się. Fałszywe i – szczególnie w uczelni artystycznej, która winna sposobić do krytycyzmu – niepożądane są autorytety *a priori*, wynikające z zajmowanej pozycji, stanowiska, tytułu.

Taka sytuacja przypomina relację uczeń–mistrz.

To bardzo akademicki podział, o dziewiętnastowiecznej tradycji, kultywowany ciągle w polskim szkolnictwie. Mistrz i towarzyszący mu uczeń, podążający jego śladem, naśladujący go, podporządkowany i ubezwłasnowolniony jego autorytetem. A spotkania z pedagogami poza pracownią, gdy role się nieco odwracały: ja pokazywałem swoje prace, komentowałem je, a studenci zadawali pytania – zmieniały ten hierarchiczny układ. Często były to pytania bezpośrednie, prowokacyjne, ale dzięki temu dowiadywaliśmy się czegoś o sobie, lepiej poznawaliśmy. W związku z tym coroczne decyzje dotyczące wyboru pracowni miały głębszy sens, były bardziej uzasadnione. A poza tym zmieniała się atmosfera w Szkole.

Zmodyfikowane zostały również zasady egzaminów wstępnych i obrony prac dyplomowych...

Tak, uprościliśmy nieco procedurę towarzyszącą egzaminom wstępnym, ale nie na tyle, by mówić o jakiejś zasadniczej zmianie. Myślałem, że zrobimy to później, jednak to się nie udało, co uważam za wielką szkodę, ponieważ egzaminy wstępne były i w dalszym ciągu są ponad miarę rozbudowane i wcale nie gwarantują najlepszej selekcji. Natomiast to, co udało się zrobić i przeprowadzić do końca – to zmiana zasad realizacji egzaminów dyplomowych. Wcześniej wyglądało to tak, że wyznaczonego dnia czerwca wszyscy dyplomanci z danej dyscypliny artystycznej, np. malarstwa, wieszali swoje przygotowane na tę okazję obrazy w pracowniach malarskich, komisja przechodziła z jednej sali do drugiej, zadawała pytania, a po dokonaniu całej procedury, która odbywała się za zamkniętymi drzwiami, bez udziału publiczności, wystawiała oceny. W jeden dzień „załatwiano” w ten sposób dyplomy z zakresu całego kierunku studiów.

Teraz prezentacja prac dyplomowych jest nawet jakąś formą wystawy indywidualnej. Często odbywa się w poznańskich galeriach...

Właśnie o to chodziło, by z dyplomu uczynić ważne doświadczenie, z jednej strony wieńczące pięcioletnie studia, z drugiej otwierające etap samodzielnej już działalności poza uczelnią. Zlikwidowaliśmy kategorię ramy terminowe realizacji dyplomów. Egzaminy stały się rodzajem publicznej dyskusji, w której każdy może brać udział. Sama obrona pracy dyplomowej przestała być sprawdzianem wiadomości i umiejętności, przybrała natomiast postać autoprezentacji, w której dyplomant stara się określić swoją postawę, podejmuje próbę kontekstualizacji swoich doświadczeń artystycznych. Towarzyszy temu rozmowa, wypowiadają się członkowie komisji, publicznie, nie za drzwiami, a wszystko odbywa się, tak jak zwrócił Pan uwagę, w miejscu zaproponowanym przez

dyploanta. Kiedyś zabierał taki egzamin dziesięć minut, teraz trwa niekiedy godzinę albo i dłużej, w zależności od przebiegu dyskusji.

Jako rektor PWSSP działał Profesor w bardzo trudnym kontekście – w skomplikowanej i niezwykle napiętej sytuacji społeczno-politycznej. Chciałbym zapytać o swobodę działania i możliwość przeprowadzania reform w tych warunkach oraz o związane z Pana aktywnością konsekwencje ze strony ówczesnego systemu.

To wydaje się paradoksalne, ale rzeczywiście czas, w którym przeprowadziliśmy te wszystkie zmiany, był wyjątkowo trudny i jakimkolwiek zmianom niesprzyjający. Krótco, bo zaledwie trzy miesiące po formalnym objęciu przeze mnie funkcji rektora, wprowadzono stan wojenny. Nie będę mistyfikował i odwoływał się do pojęcia jakiejś preintuicji, ale faktem jest, że do reformowania Szkoły zabraliśmy się bardzo dynamicznie i wcześniej, praktycznie zaraz po wyborach. Pracowaliśmy w powołanej przeze mnie komisji programowej przez okres wakacji, tak że nowy rok akademicki rozpoczęliśmy już w nowej strukturze i ze wszystkimi istotnymi zmianami. Bardzo szybko udało nam się uzyskać prowizoryczną akceptację Ministerstwa Kultury i Sztuki, które nie za bardzo zdążyło się chyba zorientować w charakterze tych zmian. W momencie, kiedy proklamowano stan wojenny, wszystko zostało zamrożone, także w szkolnictwie. Ale my już zmieniliśmy to, co chcieliśmy zmienić, a ponieważ w jakimś sensie zostało to przyjęte do wiadomości przez ministerstwo, a w każdym razie nie wywołało żadnej gwałtownej reakcji, zyskało status quo. I tak pozostało, mimo iż podejmowano później różne próby „rewizji”. Oczywiście stan wojenny przyniósł szereg fatalnych ograniczeń dla uczelni. Rozpoczęło się od tego, że Szkołę zamknięto, podobnie jak wszystkie inne szkoły w Polsce. Stan zawieszenia wszelkiej działalności trwał kilkanaście tygodni – nie odbywały się zajęcia, nakazano opróżnienie akademików, a studenci

rozjechali się do domów. Staraliśmy się w możliwie jak najkrótszym terminie wznowić działalność, wychodząc z założenia, że przerwa w nauce jest destrukcyjna dla idei, które nam przyświecały, że w gruncie rzeczy każde zawieszenie aktywności artystycznej, naukowej, każde „wyciszenie myśli” służy, a w każdym razie jest na rękę systemowi władzy, jest przez ten system pożądane. To przekonanie stanowiło wcześniej, przed wprowadzeniem stanu wojennego, także o tym, że jako jedna z niewielu uczelni w Polsce nie braliśmy udziału w strajkach. Restrykcje stanu wojennego trwały – z różnym nasileniem – przez trzy lata. Szkoła była infiltrowana przez Służby Bezpieczeństwa, były kilkakrotnie próby tanich prowokacji, na szczęście nie na tyle skutecznych, by zakłócić pracę czy zepsuć atmosferę. Jakoś sobie z tym dawaliśmy radę i nigdy nie musieliśmy się wstydzić tego, co robimy. Tyle o trudnościach zewnętrznych. Wprowadzenie reform spotkało się wewnątrz uczelni z różnym – co oczywiste i zrozumiałe – przyjęciem: od pełnego poparcia, poprzez sceptycyzm, po ostrą krytykę. Ta pochodziła głównie ze strony rzeczników starej koncepcji, opartej na modelu zawodowstwa. Wątpliwości budził brak rygorystycznego – tym bardziej w kontekście dyrektyw stanu wojennego – programu wychowawczego studentów. Poświęcono temu nawet specjalne zebranie działającej w Szkole tzw. Podstawowej Organizacji Partyjnej, na które mnie – jako rektora – zaproszono i podczas którego wysunięto szereg „ciężkich” zarzutów w tej materii. Dowodziło to całkowitego niezrozumienia istoty zmian. Przestanką ich było bowiem przekonanie, że studenci to ludzie dojrzały i odpowiedzialni, którzy wybrali studia w uczelni artystycznej świadomie, zatem nie ma żadnej potrzeby wychowywania ich metodą kija i marchewki, a tym bardziej podejmowania za nich decyzji dotyczących ich indywidualnego rozwoju. Z pewnym sceptycyzmem przyjęto również pomysł prezentacji postaw i poglądów pedagogów. Nie wszyscy podjęli tę inicjatywę, chociaż cieszyła się ona ogromnym zainteresowaniem studentów.

„Paradoks uczelni artystycznej polega na tym, że po to, aby efektywnie funkcjonowała, musi być dobrze zorganizowaną

instytucją, która kształtuje i preferuje wartości zdecydowanie ainstytucjonalne, co wynika ze swoistej natury aktu twórczego” – powiedział Profesor w rozmowie z Wiesławą Wierchowską. W takiej sytuacji szkoła powinna dawać możliwość kształcenia świadomości artystycznej oraz być miejscem „ujawniania się i rozwoju indywidualnych postaw intelektualnych”, a także budować świadomość etyczną. O wprowadzonych zmianach mówił Pan jednak w kategoriach podjętego ryzyka...

Zmiany są zawsze ryzykowne, ale ryzyko jest przecież właściwością wszelkiej aktywności, szczególnie w obszarze sztuki. Pogląd wyrażony w rozmowie z Wiesławą Wierchowską uważam i dzisiaj za aktualny. Dobrze funkcjonująca uczelnia rzeczywiście winna łączyć w sobie te dwie przeciwstawne cechy, balansując między dobrze określoną „firmą”, w której wszystko działa jak w zegarku, a swobodnym forum wymiany myśli, dyskusji, działań nieoczekiwanych, czasami poważnych, czasami mniej poważnych, realizacji marzeń, twórczych wzlotów i równie twórczych upadków, bo też są ważne i potrzebne. Przewaga którejś z tych przeciwstawnych sobie funkcji może prowadzić albo do biurokratyzacji akademii, jej dosłownego „zakademizowania”, albo do chaosu i anarchii, która...

...niczego nie wnosi...

...niczego nie wnosi i nie jest w żadnym sensie twórcza.

Jak Profesor postrzega przeprowadzone wówczas reformy z dzisiejszej perspektywy; co z tamtych decyzji i modyfikacji programowych przetrwało, a co zostało zmienione za kadencji kolejnych rektorów?

Gdy wprowadzaliśmy zmiany, o których przed chwilą mówiłem, byłem przekonany, że doraźnie są one najbardziej uzasadnione i potrzebne. Zakładałem jednak, że jest to pewien etap, że reformy pójdą dalej. Stan wojenny i jego reperkusje przeszkodziły w realizacji tej idei. Inną przeszkodą, której – naiwnie – nie brałem zbyt poważnie pod uwagę, był pewnego rodzaju opór środowiska, wynikający z dość naturalnej skłonności do przyzwyczajania się do przyjętych i od tego momentu traktowanych jako normy, standardów. Część pedagogów na samym początku zmian nie do końca im sprzyjała, niektórzy oczekiwali, że to się nie uda, że przegramy. Udało się, a z upływem czasu okazało się, że uczelnia funkcjonuje całkiem dobrze. Wówczas dopiero zmiany zostały w pełni zaakceptowane, co więcej, zyskały status obowiązujących paradygmatów, a to oznaczało utrudnienia w kontynuacji reform. Przekonałem się o tym przy okazji kolejnych wyborów rektorskich, gdy w roku 1990 ponownie wysunięto moją kandydaturę. W swoim exposé programowym zaproponowałem i dosyć jasno określiłem kierunki nowych, radykalnych zmian, które wydawały mi się niezbędne dla rozwoju uczelni w nowej sytuacji społeczno-politycznej. Wystąpienie to spotkało się z natychmiastową, zdecydowaną i twardą reakcją negatywną. A Szkoła powinna się zmieniać. I to nie dlatego, że istnieją jakieś zewnętrzne wzorce, do których należy się dopasować, ale ze względu na implikacje krytycznej autorefleksji, która winna towarzyszyć codziennemu życiu uczelni. Zmienia się rzeczywistość wokół nas i zmienia się sztuka. To, co było odpowiednie i aktualne wczoraj, nie zawsze jest przydatne i sprawdza się dzisiaj, co nie znaczy, że wszystko wczorajsze jest do wyrzucenia, a co dzisiejsze – *a priori* lepsze. Do tego właśnie potrzebna jest krytyczna autorefleksja, której następstwem byłyby dalsze transformacje.

Jednym z aspektów wspomnianego exposé był postulat bardziej zintegrowanego modelu studiowania. To problem nadal palący. Studia są rozproszone, przeładowane prope-deutycznymi przedmiotami, zarówno praktycznymi, realizowanymi w różnych pracowniach, jak i teoretycznymi. Te ostatnie zbyt często mają charakter historycznego przeglądu,

na niekorzyść wykładów problemowych, zajęć seminaryjnych. Studenci biegają z pracowni do pracowni, z przedmiotu na przedmiot, fragmentaryzując swoje doświadczenie artystyczne i intelektualne. Może to prowadzić do swoistego eklektyzmu i z pewnością utrudnia konstytuowanie się spójnej osobowości twórczej, tym bardziej na tym – szczególnie wrażliwym i podatnym na stresy – poziomie konstruowania się osobowości.

Taki stan „rozproszenia”, przeładowania zajęć szczególnie dotyczy chyba Wydziału Edukacji Artystycznej.

To prawda, tam rozproszenie jest najbardziej wyraźne, nie znaczy to jednak, że na innych wydziałach jest dużo lepiej. Pojawiają się jednak pewne oznaki zmian. W ubiegłym roku senat zaakceptował zawężenie niektórych obowiązkowych przedmiotów przy jednoczesnym rozszerzeniu bloku fakultatywnego (mówię o przedmiotach teoretycznych) oraz zweryfikował programy kilku z nich właśnie z uwagi na ich zbytnią „historyczność”. I ten kierunek zmian należy bezwzględnie kontynuować. Za mało jest okazji do rzeczywistego wglądu w to, co stanowi wyraz indywidualnych zainteresowań i pasji studenta, a te ujawniają się przecież w różnych językach, przekraczają akademickie podziały na dyscypliny i kierunki. W pracowni często dyskutujemy te kwestie, staramy się dowiadywać o związkach między tym, co robi dany student w pracowni rysunku, a tym, czego doświadcza w projektowaniu, fotografii, malarstwie czy rzeźbie. Ten rodzaj rozpoznania nie może wynikać jednak tylko z dobrej woli, winien być normalną praktyką. Służyć temu miały wystawy w auli, ale dosyć szybko przekształciły się w konwencjonalne, zbyt napuszone prezentacje ukazujące bardziej aspiracje i klimaty poszczególnych pracowni i ambicje prowadzących je profesorów niż osobowość i postawę pojedynczego studenta. Należy przywrócić im właściwą funkcję i wymiar, bo to jedna z niewielu okazji, by studenci mogli lepiej i pełniej zobaczyć siebie – i wyciągnąć z tego wnioski. Nie pomniejszam oczywiście roli

pracowni i jej programu, ale nie można zapominać, że celem jest kształcenie indywidualnego studenta, a nie mitologizowanie „ducha” pracowni.

Pracownia może też czasem narzucać pewne języki...

A także sposoby myślenia i zachowania.

Łatwo zaobserwować, że student, będąc w kilku pracowniach, wypowiada się poprzez różne, niekiedy dalece odmienne sposoby artykulacji...

Zmiana artykulacji nie byłaby niczym niewłaściwym, gdyby zbyt często nie towarzyszyła jej zmiana sposobu widzenia i słownictwa, a zatem i wypowiadanych treści – ze względu na sposób widzenia i słownik pedagoga prowadzącego tę czy inną pracownię. A to nieuchronnie implikuje kompromisowość i sposobi do konformizmu. To nauczający powinien posiadać umiejętność posługiwania się różnymi językami ze względu na różnorodne postawy i inklinacje artystyczne studentów. Jest to jedna z ważniejszych zdolności stanowiących o kwalifikacjach pedagogicznych. Jeżeli jej brak, należałoby praktycznie zrezygnować z nauczania, ponieważ narzucanie studentom własnego stylu myślenia i postrzegania świata kłóci się z ideą otwartego kształcenia, a już szczególnie sprzeczne jest z kształceniem artystycznym. Arbitralność, a nawet pewien dogmatyzm dopuszczalne są w odniesieniu do własnej artykulacji artystycznej, zdecydowanie niepożądane natomiast w nauczaniu innych. W wielu krajach problemy takie regulowane są kontraktowym zatrudnieniem pedagogów, np. na okresy pięcioletnie, z możliwością ich przedłużania w przypadku pozytywnej oceny kompetencji i kwalifikacji. Takie oceny przeprowadzane są regularnie, a ich ważną częścią jest opinia studentów, wyrażana na specjalnych, uwzględniających różnorodne aspekty kontaktu pedagog–student, formularzach. Traktowane to jest bardzo poważnie przez obie strony. W Polsce nie mamy aktualnie

żadnej sensownej transmisji opinii studentów na temat jakości nauczania, poza oczywiście korytarzowymi plotkami. Odbывают się co prawda tzw. okresowe oceny nauczycieli akademickich, ale po pierwsze są one w gruncie rzeczy czysto formalne, po drugie nie wchodzą w ich zakres oceny ze strony studentów. A powinny. Pod jednym wszakże warunkiem, że sami studenci bardziej, niż to ma miejsce obecnie, poczują się rzeczywiście współodpowiedzialni za Akademię i na co dzień, nie od święta, bardziej otwarcie prezentować będą swoje stanowisko w różnych ważnych dla uczelni sprawach. Alternatywą jest bierność i swoista frustracja, wynikająca z poczucia – faktycznego bądź domniemanego – bycia manipulowanym.

Jak Profesor ocenia dzisiejszą sytuację Akademii oraz kierunek rozwoju uczelni w kontekście nowej sytuacji społecznej?

Wydaje się, że po kilku latach pewnej stagnacji Akademia powoli odzyskuje własną tożsamość. Jest coraz bardziej obecna, a świadectwem tej obecności jest jej widoczne uczestnictwo w kulturze, i to nie tylko miasta czy regionu, oraz rozwijająca się aktywność wewnątrz uczelni – liczne wystawy, spotkania, odczyty i pokazy sztuki. Jest to niezmiernie istotne, ponieważ Akademia tworzy duże i potencjalnie silne środowisko artystyczne i opiniotwórcze. Z tej siły należy korzystać, szczególnie dzisiaj, gdy w następstwie zmian ustrojowych zmieniała się też sytuacja kultury. Paradoksalnie, zamiast polepszenia kondycji, kultura została zdegradowana, odsunięta na margines życia społecznego. Na to nie można się godzić. Jak na ironię, podczas gdy w okresie realnego socjalizmu sztuka traktowana była poważnie jako obszar niedającej się do końca skontrolować wolności i kłopotliwych pytań pobudzających krytyczne myślenie, w czasach zdominowanych bezkrytyczną wiarą w ideologię wolnego rynku jest lekceważona jako mało użyteczna z punktu widzenia przeliczalnego – i najlepiej jeszcze doraźnego – zysku. Nie wolno ulegać promowanym przez krótkowzrocznych decydentów populistycznym wzorcom bezmyślnego konsumeryzmu,

przeciwnie, trzeba z nimi walczyć. Dla Akademii środkiem takiej walki jest podnoszenie poziomu nauczania i jak najszersze manifestowanie wspomnianej przed chwilą obecności. Dotyczy to także wyrażania poglądów i określania własnego stanowiska w sprawach, które wiążą się nie tylko z kwestią szkolnictwa artystycznego i sztuki, a które ważne są dla nas – pedagogów, studentów – jako obywateli, członków społeczeństwa czy po prostu ludzi. I tego również musimy się uczyć.

Dziękuję za rozmowę.



Obrona pracy
dyplomowej
Jerzego Kopecia

Hala MPT, Poznań,
1984 r.

fot. Zbyszko
Trzeciakowski

→

Inauguracja roku
akademickiego
1983/84

Poznań,
1983

fot. Zbyszko
Trzeciakowski



→

Inauguracja roku
akademickiego
1981/82

Poznań,
1981

fot. Zbyszko
Trzeciakowski



→

Pierwsze
wybory
rektora

Poznań,
1981

fot. Zbyszko
Trzeciakowski

A black and white photograph of a building facade. The building has a classical style with three large arched windows on the upper floor and three arched doorways on the ground floor. A banner is stretched across the front of the building, just below the upper windows. The banner has the text "WYBIERAMY REKTORA" in bold, capital letters. Several people are standing on the steps leading to the doorways. The foreground is a cobblestone street.

WYBIERAMY REKTORA



→

Margrit Kahl w pracowni
prof. Jarosława Kozłowskiego,
spotkanie z cyklu
„Artyści wizytujący”

Poznań,
1981

fot. Jarosław Kozłowski



→

Prezentacja
maszyny
do rysowania
Adama Garnka
w V Pracowni
Rysunku

Poznań

fot. Jarosław
Kozłowski



→ →

Wystawa prac
studenckich

Hala MTP,
Poznań,
1985

fot. Jarosław
Kozłowski

→

Wystawa prac
studenckich

Targi Poznańskie,
Poznań,
1985 (?)





Międzynarodowe
warsztaty z udziałem
studentów z Rijksakademie

Skoki, 2003

fot. Jarosław
Kozłowski



Doznanie, afekt, relacyjność

O konceptualnych pracach Jarosława Kozłowskiego

Jarosław Kozłowski rozpoczął swoją artystyczną działalność około połowy lat 60. XX wieku, kiedy to m.in. jako adept poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych zaczął asystować Andrzejowi Matuszewskiemu w Galerii OdNowa w Poznaniu. Początkowo tworzył rysunki, asambláže, *environments*, którym często towarzyszyły rozbudowane komentarze, opisy, rodzaje scenariuszy. Z czasem tekst jako medium sztuk wizualnych i zagadnienie języka jako jednego z centralnych problemów w twórczości artysty usamodzielnili się i zdywersyfikowały. Prace artysty z lat 60. i 70. dokonują szczególnego przemieszczenia w historyczno-artystycznej refleksji na temat sztuki neoawangardowej, a ściślej – konceptualnej. Obok analizowania relacji języka i rzeczywistości, badania języka jako systemu znaków czy wyzyskiwania aspektu performatywnego wypowiedzi, język zyskuje wymiar cielesny, sensualny i afektywny, choć jednocześnie wiążący się z wiedzą i poznaniem, z procesem stawania się podmiotowości. Ten odcuciowo-intelektualny konglomerat nazywam doznanie. Na kategorię „doznania” zwrócił uwagę sam artysta, tytułując swoją monograficzną wystawę z 2015 roku „Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980”¹.

1 Jarosław Kozłowski. *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980* / Jarosław Kozłowski. *Sensation of reality and conceptual practices 1965–1980*, red. J. Kozłowski, Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu, Toruń 2015.



W zamieszczonym w katalogu artykule² zwracałam uwagę na obecną w pracach artysty problematykę skopofobii, bólu i wyobraźni, łącząc je z konstrukcją kruchej tożsamości podmiotu doznającego. W niniejszym tekście skupię się na kilku pracach artysty z tego okresu, traktując doznanie, a przede wszystkim fenomen towarzyszący doznaniu, zaplątujący się „w” i wyłaniający się „z” doznania – afekt, jako kluczowe kategorie organizujące moje analizy i interpretacje. Zadam pytania dotyczące obecności wątków afektywnych w twórczości artysty, zwrócę uwagę na działania i oddziaływanie prac Kozłowskiego na odbiorczynię i odbiorców, a także na powiązaną ze wspomnianymi zagadnieniami kategorię relacyjności.

Doznanie i afekt

Słownik PWN przyjmuje, że doznanie to „uczucie lub wrażenie zmysłowe powstające pod wpływem jakichś przeżyć lub zdarzeń”³. Według innej definicji, doznać to: „stać się, być podmiotem przeżywanego wrażenia fizycznego lub psychicznego, odczuć, poczuć, przeżyć, doświadczyć”. „W funkcji zbliżonej do łącznikowej w połączeniu z dopełnieniem wyrażającym działanie w stosunku podmiotu [oznacza] stan, cechę podmiotu: doznać uszkodzeń, zaspokojenia, ochrony, zmiany, odmiany itp. Dawniej, poznać kogo, coś dokładnie, wypróbować”⁴. Interesująca jest definicja według słownika Lindego: doznać to „poznać do końca, gruntownie dojść, doświadczyć”⁵. W ujęciu psychologicznym natomiast doznanie (*sensation*) to proces, który pozwala mózgowi na

-
- 2 L. Nader, *Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego / Jarosław Kozłowski's materialist conceptualism*, w: *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, dz. cyt., s. 9–20.
 - 3 http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=46890&ind=0&w_szukaj=doznanie, dostęp: 27.08.2015.
 - 4 *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. W. Doroszewski, PWN, Warszawa 1965, s. 335–336.
 - 5 M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, s. 523–524.

pobieranie informacji z otoczenia poprzez zmysły. Informacje te są następnie interpretowane przez system percepcji⁶. To odczucie tworzone przez mechanizm doznawania świata lub ten, który odpowiedzialny jest za wewnętrzne stany naszego ciała (np. bólu), łączy się z percepcją rzeczywistości⁷.

Definicje te wskazują, że doznanie posiada szerokie pole rozumienia. Ujmowane jest jako wydarzenie, działanie, stawanie się, cielesna reakcja (mniej lub bardziej intensywna) na bodźce zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Doznanie ma swoje efekty, łączy się z oddziaływaniem czegoś/kogoś na coś/kogoś. W prezentowanym tu ujęciu doznanie łączy się zatem zarówno ze zmysłową odpowiedzią ciała na bodźce, jak i z ruchem myśli, związane jest z nabywaniem wiedzy o świecie. Na użytek niniejszego tekstu doznanie będę definiować jako rodzaj relacyjnej, uczuciowej, ale zarazem cielesnej, nawet wisceralnej reakcji na progę świadomego poznawania rzeczywistości.

To raczej mgliste pojęcie doznania niż zakładające udział wiedzy i świadomości doświadczenie towarzyszy fenomenom afektywnym. W literaturze z zakresu psychologii w kontekście polskim przyjmuje się, że „afekt to chwilowa pozytywna lub negatywna reakcja organizmu (wegetatywna, mięśniowa, doznaniowa) na zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie”⁸. Tak rozumiane afekty to zjawiska o małej intensywności, nieuświadomione, bezrefleksyjne i automatyczne, oddziałujące na osądy podmiotu, jego relacje z innymi podmiotami, procesy poznawcze. Emocje, choć ugruntowane w afektach, miałyby angażować uwagę podmiotu, a wraz z nią władze poznawcze odpowiedzialne

6 <https://study.com/academy/lesson/what-is-sensation-in-psychology-definition-lesson-quiz.html>

7 Hasło: *Sensation, w: A companion to the philosophy of mind*, red. S. Guttenplan, Blackwell Publishing, Oxford 2005, s. 560–561.

8 A. Kolańczyk, *Procesy afektywne i zmiany w otoczeniu*, w: *Serce w rozumie: afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, red. A. Kolańczyk i inni, Gdańskie Wydawnictwa Psychologiczne, Gdańsk 2004, s. 16.

za interpretację sytuacji i nadanie jej znaczenia, doświadczenie jakości, wartościowanie itd. Przedstawiciele neurologii i biologii coraz bardziej jednak rozmywiają podział na afekty i emocje. Z odróżnianiem afektu od emocji nie zgadza się wielu badaczy (np. Paul Ekman, Antonio Damasio), którzy traktują emocje i afekt niemal synonimicznie – opowiadając się za niskim pobudzeniem władz poznawczych wywołujących doznanie emocjonalne⁹. Ciało i umysł w tym ujęciu powiązane są na wzór wstęgi Moebiusa, zjawiska/stany afektywne/emocjonalne silnie wpływają na kondycję, poznanie i zachowania podmiotu. W tym ujęciu, jak zauważał Ernst van Alphen, myśli są nie tylko ściśle powiązane z afektami, ale wręcz zjawiska afektywne zmuszają nas do myślenia¹⁰.

Za Silvanem Tomkinsem postrzegam afekt jako wrodzony system motywacyjny, niezależny od popędów, powiązany z intelektem, gwarantujący ludzkim jednostkom wysoki potencjał wolności. Ujęcie to różnicuje afekty¹¹. Taka perspektywa łączy również poprzez afekt intelekt z instynktem, doznaniem, zmysłowością, władze poznawcze z biologicznym aspektem funkcjonowania ludzkiego ciała. Charakterystyczną cechą afektów jest podatność na transmisję poprzez przedmioty, otoczenia oraz podmioty, ale również w procesie przekazu – możliwość gradacji afektów i zmiany. Afekty powodują, że jasne granice pomiędzy podmiotami ludzkimi i nieludzkimi znikają. Podmiot afektywny to podmiot doznający, zawsze

9 Tamże, s. 20, zob. również M. Jarymowicz, *Czy emocje mogą się zmieścić w polu świadomości?*, w: *Nieuświadomiony afekt*, red. R.K. Ohme, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 19.

10 E. van Alphen, *Affective operations of art and literature*, „Res” 2008, nr 53/54, s. 22.

11 Tomkins rozróżniał afekty podstawowe (o niskiej i wysokiej częstotliwości), którym odpowiadała specyficzna mimika twarzy: zainteresowanie/podniecenie, upodobanie/radość, zmartwienie/cierpienie, strach/przerażenie, wstyd/poniżenie, pogarda/obrzydzenie, złość/gniew. Silvan Tomkins, *What are affects?*, w: *Shame and its sisters. A Silvan Tomkins reader*, red. E. Kosovsky-Sedgwick, A. Frank, Durham–London 1995.

bardziej niż ludzki, w relacji wobec innych, w procesie stawania się, wpływający na świat i otwarty na wpływy. To podmiot sprawczy, skłonny do odpowiedzi i odpowiedzialności.

Ból. Ćwiczenia w empatii

We wczesnych pracach rysunkowych i asamblażowych Jarosława Kozłowskiego wykonywanych między 1965 a 1967 rokiem język, obrazowanie, doznanie (m.in. bólu, ale i ulgi), a także konglomerat afektów łączą się w pełne napięcia i ambiwalencji relacje, mocno działając i wpływając na sensorium i władze poznawcze odbiorczyń/odbiorców.

Cztery rysunki z 1966 roku, na których chciałabym się skupić szczególnie, wykonane zostały krwią artysty pochodzącą z palców i okolicy ust. Akt wykonania rysunków miał swojego źródło w samookaleczeniu. Łączył się z cierpieniem (być może o korzeniach psychosomatycznych), chwilową ulgą („wydaleniem” z siebie bólu) – nacięciem ciała oraz śladem – wizualną konstrukcją pozostawioną jak engram w teksturze papieru. Na dwóch rysunkach krew, pozostawiona zapewne przez przyłożenie do kartki zranionej okolicy ust, tworzy rodzaj odkształcającej się, poziomej formy, z której fizjologiczny płyn rozlewa się dalej, płynie strużkami w dół. Odbicia krwawiącego ciała pozostawiają ślady, które jako konstrukcje wizualne wyglądają jak dopiero otwierające się rany w ciele kartki papieru. Ich szokową dla odbiorczyń/odbiorcy intensywność definiuje przede wszystkim materia – krew. Również od strony wolnych, wizualnych asocjacji przywodzą na myśl gwałtowne zjawiska: szczyt wulkanu, burzową chmurę lub piorun, połączone z opadem deszczu. Na trzecim z rysunków krwiste ślady pozostawione przez odciskające się w papierze palce tworzą kształty podobne kraterom, przypominają pusty, kosmiczny krajobraz. Kolejny rysunek to ślady kapiącej na kartkę papieru krwi, która czasami zastyga w owalnych formach, czasami jednak otwiera je i spływa w dół.

Cztery rysunki określić można jako prace doznania bólu wydostającego się z ciała. Jak wskazywałam, być może ich korzenie tkwią w cierpieniu psychosomatycznym, które ukończył akt autoagresji. Ból jest niekomunikowalny, niszczy język, bólu innego człowieka nie zrozumie podmiot, który go nie doznaje, twierdzi Elaine Scarry¹². Kozłowski zdaje się wskazywać na ślepe plamki takiej konstatacji. Być może bólu nie da się przekazać za pomocą języka – stąd okaleczenia ust i palców – sprawców wypowiedzi słownej (mowa) i tekstowej (pismo). Artysta w omawianych rysunkach komunikuje jednak ból, osiągając jego widzialność. Przez odcisk swoich zranień – nadaje bólowi obraz, materialność, pozostawia krwawy odcisk i dzieli się doznaniem cierpienia. Stwarza przestrzeń postrzegalności cierpienia zarówno psychicznego, jak i fizycznego, wpływa swoim bólem – na innych, dokonując jednocześnie swego transferu i zmiany raniącego doznania.

Zapewne możliwe są różne odsłony afektywnych reakcji odbiorczyń/odbiorców na wspomniane prace. Opiszę wyłącznie jedną z potencjalnych takich kombinacji. Widok krwi, jej pochodzenie, praca przekształcania i uwidaczniania bólu rodzi rodzaj doznania zapętlającego ciało i umysł: poznawczego wstrząsu, cielesnego szoku, intelektualno-zmysłowego niepokoju. Ciekawość, wstręt, mdłości, smutek, wysiłek rozumienia i współodczuwania – wszystkie te doznania, afekty i emocje wchodzą ze sobą w relacje, przekształcają się nawzajem, owocując cielesną odpowiedzią zasuptaną z intelektualną refleksją i autorefleksją. Cztery rysunki Kozłowskiego z 1966 roku nie przynoszą odbiorczyń/odbiorcy odpowiedzi na pytania: czym jest ból czy też – jak określić jego epistemologiczny status, ale zmuszają do dostrzeżenia, zobaczenia, widzenia i jeśli nie do zrozumienia – to do wysiłku zbliżania się w rozumieniu cierpienia innego – do pracy empatii. Anna Łebkowska zauważa, że w refleksji na

12 E. Scarry, *The body in pain. The making and unmaking of the world*, Oxford University Press, Oxford–New York 1985, s. 3. Polskie wydanie: E. Scarry, *Ból. Konstruowanie i dekonstruowanie świata w obliczu cierpienia*, PWN, Warszawa 2019.

temat empatii dominują dwa przeciwstawne ujęcia: optyka identyfikacji (gdzie niemałym zagrożeniem jest imputowanie innemu własnych doświadczeń, pozycji kulturowej, uzurpowanie sobie uprzywilejowanej pozycji, moralizatorstwo) oraz wczuwania się, współodczuwania (gdzie chodzi raczej o autokrytyczne ukierunkowanie się na poznanie stanów innego, wypatrywanie czegoś w nim/w niej, „przejścia między ludźmi”, świadomość mediacji i zapośredniczeń, a zarazem etyczną odpowiedzialność wobec innego)¹³. W przypadku rysunków Kozłowskiego, po stronie odbiorcy empatia polegałaby właśnie na ustanowieniu relacji współ-bycia: podtrzymującej napięcie pomiędzy bliskością i innością, która zakłada „świadome wytłumienia własnej ekspresji i zarazem powstrzymania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię”¹⁴.

Afektywny test. Aranżacja

Stan doznaniowego rozedrgania podmiotowości na różnych poziomach afektywnych testował artysta w *Aranżacji* z grudnia 1967 (Galeria odNOWA, Poznań), wystawiając jednocześnie uczestników na wielorakie stany: od zaskoczenia, ciekawości, przez niepokój, strach, lęk, euforię, po złość i agresję.

Rozdysponowana na kilka sal odNOWY, *Aranżacja* była rozbudowanym, wieloetapowym działaniem, a zarazem rodzajem *environment*. Ściany i podłogę galerii pokryto styropianem, którego skrzekliwy dźwięk naznaczał każdy ruch widzów, a biel pomieszczeń przypominała opresyjną przestrzeń szpitala, laboratorium lub miejsca odosobnienia. Pomieszczenia wydzielaly niepokojący zapach: w przejściach umieszczono gazy nasączone eterem. Działanie rozpoczynał akt oznaczenia białymi opaskami przedramion widzów wkraczających do pomieszczeń galerii. Schodząc po schodach w dół,

13 A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 20–33.

14 Tamże, s. 33.

publiczność była oślepiana mocnym światłem lampy. Przechodząc od sali do sali, widzowie napotykali na swojej drodze m.in. powiększoną kostkę do gry oraz farby i pędzle zachęcające do jej zamalowania; włączony, obandażowany odkurzacz (na ścianach zawieszono w gablotach m.in. strzępy ubrań, brud z odkurzacza, podartą reprodukcję autoportretu van Gogha, strzępy gazet); ustawioną na kozłach częściowo pokrytą bandażem wiatrówkę, miskę z wodą, w której zatopiono kostki do gry; a w sali ostatniej, na podłodze, quasi-kryminalistyczny obrys ciała człowieka. W tym ostatnim przypadku w pomieszczeniu rozbrzmiewały również nagrane przez artystę słowa: „obecny... obecny... obecny...”¹⁵.

Artysta oddziaływał na sensorium i afektywną przestrzeń odbiorców za pomocą nieprzyjemnych dźwięków (np. skrzeku styropianowej podłogi, włączonego non stop odkurzacza czy nagrania powtarzanych miarowo słów „obecny, obecny...”), drażniącego zapachu eteru, ekstremalnych wrażeń wizualnych (oślepienie światłem) i kinestetycznych (widzowie stąpali po styropianie, który załamywał się pod ich ciężarem). W kolejnych salach mieszane odczucia i afekty ulegały wzmocnieniu i transformacji. Początkowa ciekawość, rozbawienie i zaskoczenie mieszały się z niepewnością, lękiem, złością, podekscytowaniem, a w końcu agresją. Artysta testował zasoby zarówno pozytywnych, jak i negatywnych afektów i emocji. Sytuacja uczestnictwa w działaniu z pewnością dostarczała wielu odczuć przyjemnych, do których się dąży: zainteresowania, satysfakcji, podniecenia. Górowały jednak te, od których się zazwyczaj stroni. Na przykład chwilowe odebranie możliwości widzenia poprzez oślepienie ostrym światłem, a zarazem zapach i działanie eteru pozbawiały pełnej kontroli nad ciałem i jego reakcjami, kierowały odbiorców ku nieświadomości umysłu

15 Pełny opis *Aranżacji* zob. L. Nader, *Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego*, dz. cyt., s. 16–17; A. Turowski, *Aranżacja Jarosława Kozłowskiego*, 1967, w: *Galeria odnowa 1964–1969*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1993, s. 41–42; dokumentacja z archiwum Jarosława Kozłowskiego, Poznań.

i automatyzmom ciała. Broń i możliwość oddania strzału budowały sytuację zagrożenia, biel pomieszczeń, a także zapach eteru budziły skojarzenia z opresyjną sytuacją zamknięcia, badania wbrew woli, utraty sprawczości. W tym intelektualno-zmysłowo-cielesnym konglomeracie *Aranżacji* najsilniej działały, jak sądzę, bodźce wywołujące niepokój i lęk. Być może dlatego właśnie wydarzenie zakończyło się w sposób niespodziewany dla samego artysty: publiczność dokonała zniszczenia zbudowanego przez niego materialno-afektywnego *environment*.

Kozłowski w *Aranżacji* stworzył swoisty kwestionariusz wizualno-audialnych obiektów i otoczeń, które prowokowały u widzów doznania sensoryczne i emocjonalne odpowiedzi. Testował emocjonalne rejestry widzów, afektywne działanie przestrzeni, możliwość transmisji afektów poprzez ciała i rzeczy. Jednocześnie przyłapał publiczność *in flagranti* na bezrefleksyjnym poddaniu się sile afektu negatywnego – literalnie destrukcyjnej zarówno dla podmiotów, jak i przedmiotów mocy lęku i łączącej się z nim sile agresji.

W stronę lęku

W latach 70. w pracach artysty rozbudowane bodźce sensoryczne zanikają na rzecz innego rodzaju stymulatorów: językowych struktur, systemów, przyporządkujących o zawrót głowy powtórzeń. Wspomnianej *Aranżacji*, a także innym pracom z drugiej połowy lat 60., takim jak *asamblaże* czy *Sytuacja* (1968), towarzyszył językowy opis, który sam w sobie mógłby zostać potraktowany jako pas startowy dla różnego rodzaju doznań i afektów, na równi z działaniem i stworzonym przez artystę *environment*. Z czasem tekst zyskał fundamentalne znaczenie, tak jak w przypadku prac *X kroków* (1970), *Strefa wyobraźni* (1970) czy *Korespondencje* (1971), w których Kozłowski struktury językowe traktować zaczął jako ekspresyjne maszyny produkujące określone odczucia i emocje.

Praca *X kroków* (1970) nie tyle nie została zrealizowana, ile realizacji niekoniecznie wymaga. Sama w sobie stanowi pewną potencjalność, każdorazowo jest powoływana i rozgrywana w akcie lektury. Wizualno-językowa koncepcja dotyczy przestrzeni niewielkiego, ciemnego pomieszczenia oraz sytuacji, w której miałby się znaleźć widz: wpuszczany do mrocznego pokoju i zamknięty w nim na dziewięć minut. Po wyjściu miałby pisemnie opisać towarzyszące mu doznania. Opis pracy *X kroków* jest suchy, wręcz biurokratyczny. Kanałem transmisyjnym, który uruchamia ten tekst u odbiorców, jest wyobraźnia: wytworzenie mentalnego obrazu ponurej, pozbawionej światła przestrzeni i jej atmosfery, którą buduje nie tylko poglądowy rysunek, ale przede wszystkim opresyjny język (w którym można śledzić ironiczne przebłyski, takie jak określenie przemierzania klaustrofobicznego więziennego pomieszczenia mianem spaceru). Wyobrażenie sobie siebie w takiej sytuacji może u wielu odbiorczyń/odbiorców powodować niepokój, strach (w przypadku osób np. cierpiących na klaustrofobię).

W serii prac zatytułowanych *Korespondencje* z 1971 roku, które artysta rozsyłał pocztą do około setki przyjaciół i znajomych, Kozłowski za pomocą różnego rodzaju interpelujących poleceń oddziałujących na widza (np. przeliczania ziaren piasku, uzupełnienia na podstawie fragmentu – całości fotografii czy pomyślenia hasła „strefa wyobraźni”), skłaniał odbiorców do operacji umysłowych, zaangażowania uwagi, włączenia się poprzez proces wyobraźni i akty wyobrażeń – w powstawanie, ale też doznawanie pracy.

W *Korespondencji II* (1971) znajdował się model niewielkiego samolotu z papieru z poleceniem jego podpisania, wykonania oraz otwarcia okna. Polecenie to brzmiało następująco:

- na załączonej kartce papieru napisz swoje imię i nazwisko – zachowując kolejność ruchów zgodnie z numeracją złóż kartkę, zaginając w miejscach przerywaną linią – otwórz okno...¹⁶.

16 Dokumentacja z archiwum Jarosława Kozłowskiego, Poznań.

Wykonanie, podpisanie i wypuszczenie papierowego samolocika zazwyczaj wymaga nieskomplikowanych, podstawowych umiejętności motorycznych i wydaje się czynnością niewinną, prowadzącą do radosnej zabawy. Jednak zarówno tekstowa forma instrukcji – biurokratycznej informacji, tryb rozkazujący wypowiedzi adresowanej wprost do czytelnika, jak i jej wizualne, pozajęzykowe elementy budzą niepokój. Na przykład – dlaczego widza instruuje się, aby otworzył okno? Dlaczego zdanie „otwórz okno...” kończy się wielokropkiem? Praca czytana jako wypowiedź eliptyczna nie wyjaśnia przecież, czy w przestrzeń ma polecieć tylko podpisany przez wykonawcę samolocik, czy wraz z nim – jego wykonawca... Pozornie neutralna praca w swym tekstowo-wizualno-wyobraźniowym zapętleniu oddziałuje na widza wizualnością administracyjnych pism, opresyjnymi zdaniami rozkazującymi, prowadzi w rejony niepewności i wytwarza lęk wywołany m.in. przez wizję spadania w dół – horyzont bólu i unicestwienia.

Powyższe prace artysty, a także inne z tego okresu, takie jak np. *Terytorium* (1970) czy *Zwierciadło* (1969), działają indyferentną, odpodmiotowioną formą tekstu i wizualną estetyką biurokratycznego dokumentu na zmysły, uczucia i odczucia odbiorcy. Ciała uczestników pod wpływem bodźców uruchamianych przez tekst, czasami towarzyszący mu rysunek i sprzęgnięty z nimi pracę wyobraźni nie tylko biorą udział w wydarzeniu, ale właśnie przez reakcje afektywne – stają się wydarzeniem. Odbiorcy swoimi cielesnymi odpowiedziami reagują na budowane przez język zagrożenie, zaciemnienie sensu, implozję znaczenia. Przywołane przeze mnie prace powołują wyobrażenia i asocjacje dalekie od neutralnych. Konfrontują odbiorców z fenomenami mocno obecnymi w nowoczesnej kulturze¹⁷: niepokoju, strachu, lęku, ale też – jako że są to wyłącznie czynności konceptualne, w przestrzeni myśli – pozwalają oswoić i zrozumieć te afekty.

17 Na temat obecności problematyki lęku w filozofii, kulturze, nauce zob. m.in. J. LeDoux, *Lęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, Copernicus Center Press, Warszawa 2017.

W wyobraźniowej ekspozycji na sytuacje lękowe podmiot jest bezpieczny. Może usiłować analizować swój niepokój, spróbować wskazać źródło strachu, starać się zrozumieć lęk. W pracy refleksji rodzi się potencja afektywnej zmiany: światowego przekucia strachu w śmiech, lęku w gniew, niepokoju w zainteresowanie światem i tworzenie relacji.

Język jako doznanie

Od początku lat 70. Jarosław Kozłowski tworzył książki artystyczne: m.in. *A/B* (1971), *Nazwa pusta* (1972), *Deka-log* (1972), *Language/Język* (1972), *Reality* (1972), *Lesson* (1975) czy *Grammar* (1978). Medium niewielkiej książki artystycznej nie wymagało przestrzeni galeryjnej, książka mogła zostać wysłana za pomocą poczty, wymieniona, pożyczona, wymagając jedynie dedykowanych czytelników i zaangażowanej lektury. Lektura taka, jak zademonstrował na przykładzie *Lesson* sam Jarosław Kozłowski¹⁸, nie musiała się ograniczać do niemego odczytania tekstu. Mogła przybrać wymiar performatywny, angażujący ciało, umysł i emocje, poprzez akt odczytania/odegrania na głos, rozpleniając lekturę wśród innych potencjalnych odbiorców. W tej konwencji odczytam książkę *Language/Język*.

Na pierwszej stronie *Language/Język* (1972) bezosobowo wytłumaczone są reguły: polegają one na tworzeniu coraz dłuższych słów czy raczej dźwięków, w których używa się liter alfabetu łacińskiego, przy założeniu, że każdą z liter w słowie wykorzystać można tylko raz. Artysta rozpoczyna grę od wymienienia wszystkich liter alfabetu, a następnie od słów krótkich, dwuliterowych. Po wyzyskaniu możliwych połączeń liter w alfabecie, przechodzi do trzy- i czteroliterowych, gdzie grę przerywa. Nie dochodzi do słów dłuższych, a co dopiero najdłuższych, które musiałyby bazować

18 Jarosław Kozłowski zrealizował *Lesson* w 1973 roku w Galerii Akumulatory 2.

na wszystkich możliwych kombinacjach słów alfabetu, pozostawiając tę wyobraźniową przestrzeń dalszych działań konceptualnych – czytelniczce/czytelnikowi.

Uzyskiwane przez artystę słowa, zwłaszcza w swej dwuliterowej odsonie, to raczej zapisy dźwięków, głosów i odgłosów: możliwych i prawie niemożliwych, konwencjonalnych i niekonwencjonalnych. W większości przypadków brzmią jak bełkot, wyglądają jak produkcja zepsutej maszyny, Niektóre przypominają krzyki, inne pomruk czy westchnienie. Przypominają pracę człowieka, który język utracił na skutek afazji. Z czasem, nieregularnie, sporadycznie pojawiają się słowa niosące znaczenie. Choć dzieje się to, jak gdyby przez przypadek, okrucieństwa te skłaniają do poszukiwania sensu, a jeśli nie sensu – to rodzaju ekspresji, doznania – jeśli nie w funkcji komunikacyjnej języka, to w jego artykulacji dźwiękowej, w wizualnej formie tekstowego zapisu, w wydarzeniu językowym. Systemowość założeń książki rodzi językową magmę, gdzie przypadkowo pojawiające się słowa znajdujące swoje odniesienie w rzeczywistości odczytywać można jako zakłócenia lub jako wypatroszone ze znaczenia wizualne znaki. Pracę ucina słowo „idea” – kluczowe pojęcie sztuki konceptualnej, nowy początek.

W książce tej język właśnie – jako doznanie zarówno tekstowe, oralne, audialne, jak i wizualne, zostaje rozłożony na czynniki pierwsze. W swoim krańcowym ściśnięciu i rozciągnięciu, rodzi się jednak na nowo. Język (a także, jak sądzę, inne książki artystyczne Kozłowskiego z tego czasu, takie jak *A/B*, *Reality* czy *Lesson*) postrzegać można jako ekspresję atypową. W tego rodzaju wydarzeniach ekspresji język zwiija się bądź rozciąga do tego stopnia, że przekracza własne granice, wypada z użycia konwencjonalnego i staje się czystą intensywnością, własną potencjalnością, pisze Massumi¹⁹. Dodałabym – polisensorycznym doznaniem. Język jest bo wiem pracą zarówno do czytania, jak i oglądania, głośnego

19 Tenże, *Introduction*, w: *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*, dz. cyt., s. XXII.

odczytywania, a także do słuchania. Organizuje wrażenia wizualne, tekstowe, audialne, oralne, dotykowe. Szczególnie czytana na głos książka Język, „łamiąc język” czytelniczki/czytelnika, uświadamia dźwięk, słowo jako cielesne doznanie, wysiłek aparatu mowy, zdarzenie afektywne (wstrętu? wstydu? śmiechu?). Widz staje się „mówiącym ciałem”, doznającym umysłem, afektywnym czytelnikiem/czytelniczką. Język zaś funkcjonuje jednocześnie jako organ mowy, przestrzeń możliwości (zarówno opresyjnej, wywołującej lęk władzy, jak i relacji i komunikacji), siły pozasemantyczne, pole wytwarzające i oddziałujące na ciała fenomeny afektywne i emocjonalne. Co najistotniejsze, książka staje się aktywnym pośrednikiem i przestrzenią relacji: pomiędzy podmiotem, który ją wytworzył, i czytelniczką/czytelnikiem, pomiędzy jej potencjalnym wykonawcą i odbiorczyniami/odbiorcami. Lektura wytwarza przestrzeń relacyjności – zakłada poszukiwanie związków „między” i „z” podmiotami i przedmiotami, aktywne otwierania się na wpływy i wpływanie na innych, porównywanie doświadczeń i przeżyć, możliwość odniesienia się do innych.

Relacyjność

W styczniu 1972 roku Jarosław Kozłowski wspólnie z krytykiem Andrzejem Kostołowskim rozesłali do ponad trzystu osób w Polsce i za granicą manifest NET (SIEĆ) [1971]:

- SIEĆ jest pozainstytucjonalna,
- tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki,
- propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych,
- towarzyszą im wydawnictwa, których forma

jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp.),

- SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji,
- punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach,
- między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach,
- idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską,
- SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana²⁰.

Pierwszy „odbior” NET-u/SIECI (maj 1972 r.) odbył się w prywatnym mieszkaniu Jarosława Kozłowskiego. Zakończył się po niespełna godzinie wkroczeniem Służb Bezpieczeństwa i milicji, rewizją i zarekwirowaniem artystycznych materiałów. Następne udostępnienie materiałów NET-u/SIECI w tym samym roku miało już miejsce w wypożyczonej na trzy godziny sali poznańskiego Klubu Związków Twórczych²¹. NET/SIEĆ była również fundamentem założonej przez Jarosława Kozłowskiego w 1973 roku Galerii Akumulatory 2. Zarówno NET/SIEĆ, jak i Galeria Akumulatory 2 nie były tylko konceptualnymi

20 Manifest NET (SIEĆ), maszynopis, archiwum Jarosława Kozłowskiego. Reprodukacja dostępna w: *NET/SIEĆ – Sztuka dialogu*, red. B. Czubał, J. Kozłowski, Fundacja Profile, Warszawa 2012, s. 6.

21 *NET/SIEĆ – Sztuka dialogu*, dz. cyt., s. 58–60.

przestrzeniami artystycznej wymiany, ekspozycji idei czy też krytyki oficjalnych i instytucjonalnych obiegu kulturowych po obu stronach żelaznej kurtyny. Ich fenomen wyrastał z afektywnej wartości inicjatywy artysty i krytyka, kontynuowanej następnie przez lata przez artystki, artystów i inne podmioty zaangażowane w pole kulturowe. Wymiana artystyczna za pomocą kanału poczty zbudowana była bowiem przede wszystkim na bezinteresowności, potrzebie dialogu, rozmowy, wzajemnym zainteresowaniu, okazywaniu wsparcia i zaufaniu. SIEĆ/NET i Akumulatory 2 pozbywały się zarówno autorskiej, jak i kuratorskiej kontroli na rzecz wolności wymiany myśli i niczym nielimitowanego dialogu. Osadzone były na budowaniu przyjaźni, szacunku, poszukiwaniu relacji. Na kluczowej, „ratowniczej” kategorii współczesnego świata i egzystencji (przepętnionych wojnami, konfliktami i przemocą) – relacyjności. Jak zauważa Barbara Thayer-Bacon, termin relacyjność przede wszystkim oznacza wielorakie związki z innymi podmiotami na gruncie intymnym, rodzinnym, przyjacielskim, społecznym, kulturowym, dyskursywnym. Oznacza również powiązanie między pojęciami, koncepcjami, znaczeniami.

Chciałabym podkreślić – pisze filozofka – że relacje mają charakter transakcyjny w takim oto znaczeniu, że nawzajem na siebie wpływamy, dynamicznie i funkcjonalnie, w wyniku czego każde z nas jest zmienione. Jak zauważał Martin Buber, odnosząc się do tej transakcyjnej jakości, relacje są wzajemne. Epistemologia relacyjna podkreśla transakcyjną naturę poznania na wiele sposobów. Przede wszystkim, podkreśla istnienie związków pomiędzy poznającymi a poznawanym i pomaga nam zrozumieć, że nie jesteśmy widzami Rzeczywistości raportującymi na jej temat; jesteśmy częścią świata, wszechświata, wpływając na nie oraz ich doświadczając²².

22 B. Thayer-Bacon, *A pragmatist and feminist relational (e)pistemology*, „European Journal of Pragmatism and American Philosophy” 2010, II, 1, s. 16, cyt. s. 18.

Traktując pojęcie relacyjności jako centralne dla NET-u i Akumulatorów 2, można powiedzieć, że stawką tak rozumianych inicjatyw była nie tylko transformacja pola artystycznego i kulturowego, ale wręcz zmiana radykalna – dotycząca życia podmiotowego, egzystencjalnego, społecznego. Praktykowanie artystycznej wspólnoty jako opartej o liczne różnice, jednak pozbawionej granic, ugruntowanej w poszukiwaniu relacji, wzajemności, przyjaźni i entuzjazmu dla przestrzeni myślenia, dialogu, dyskusji.

W konceptualnych pracach Jarosława Kozłowskiego z lat 60. i 70. swoisty kwestionariusz doznań afektywnych pojawił się w medium rysunku, a następnie *environment*, którego język w formie tekstowego opisu stanowił pewien margines. Z czasem tekst rozpatrywany być zaczął jako fenomen wizualny i audialny, o określonej formie, kompozycji, fakturze i ekspresji. Za pomocą kanału transmisyjnego wyobraźni pobudzał zmysły, prowokował emocje, pełnił rolę pasa startowego dla psycho-cielesnych odczuć. W latach 70. język w twórczości Kozłowskiego nie komunikował odczuć, afektów i emocji, lecz stawał się cielesno-afektywnym wydarzeniem. Mowa ukazywana była jako odczucie cielesne, wcielona intensywność dźwięku; pisanie jako doznanie haptyczne i motoryczne, zanurzone w nudzie, anhedonii czy wręcz przeciwnie – ekscytacji. Lektura zaś jako doświadczenie patrzenia, widzenia, słuchania i nie tyle rozumienia, ile doznawania w znaczeniu poznawania stawała się przede wszystkim wyzwaniem wychodzenia z alienacji, samotności, lęku i – odnoszenia się do innych; zawiązywaniem i podtrzymywaniem relacji.

W odniesieniu do sztuki, jak twierdzi Ernst van Alphen, „afektywne operacje” (takie jak przede wszystkim transmisja i zmiana afektu poprzez pracę artystyczną) naświetlają inne możliwe sposoby kontestacji rzeczywistości, które oparte są na komunikacji afektywnej, angażując pytania nie tylko o znaczenia, ale przede wszystkim o działania i oddziaływania. Odkrywają również zbyt mało rozpoznane możliwości wpływania na świat poprzez sztukę i obiekty kulturowe, które – co istotne – postrzegane są nie jako pasywne przedmioty,

ale jako aktywni pośrednicy²³. W twórczości konceptualnej Jarosława Kozłowskiego język i myślenie zostają ujawnione jako cielesno-intelektualna intensywność, afekt jako droga do intelektualnej refleksji, ciało jako przestrzeń myślenia/działania. Co więcej, ucieleśnione język i myślenie zawsze już otwierają podmiotowość na innych: spełniają się w relacyjności, w afektywnym zanurzeniu w związkach z innymi. Działając strukturami językowymi za pomocą tekstu/obrazu, dźwięku czy wyobrażenia, artysta przyjmował wpływy i wpływał na odbiorczynie/odbiorców na poziomie lektury afektywnej – w akcie zaangażowania eksponującego i otwierającego na zmianę²⁴.

dr hab. Luiza Nader, prof. ASP w Warszawie

23 Na temat afektywnych operacji sztuki zob. E. van Alphen, dz. cyt., s. 20–30. Na temat literatury dotyczącej m.in. sztuki i afektu zob. m.in. L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 23–24.

24 Znaczenia terminu „lektura afektywna” przyjmuję za E. van Alphenem, dz. cyt., s. 27.

**ADAM
MIAKO
WICZ**

→

Adam Makowicz

fot. J. W. Szreder



Chciałbym przede wszystkim podziękować szczecińskiej Akademii Sztuki za to ważne odznaczenie. Dziś w rozmowie z redaktor Polskiego Radia Szczecin nazwałem to wydarzenie „trzęsieniem ziemi”. Kilka takich momentów miałem w życiu. Pierwszym trzęsieniem ziemi był wyjazd do Ameryki, drugim – pierwszy występ w dużej sali koncertowej Carnegie Hall w Nowym Jorku, a trzecim – to, co stało się teraz w Szczecinie.

Nie spodziewałem się nigdy, że jakakolwiek uczelnia wyróżni mnie tak znaczącym odznaczeniem, jakim jest doktorat honoris causa. Myślę, że zawdzięczam je głównie moim osiągnięciom artystycznym, konkretnie pianistycznym, nie zaś wiedzy muzycznej.

Takie wyróżnienie za nadzwyczajne osiągnięcia w sztuce pianistycznej, przyznane po raz pierwszy w Polsce jazzmanowi, wskazuje, że do pewnego etapu już doszedłem. Ta świadomość daje mi niezmierną satysfakcję, ale jako koncertujący jazzman pianista, muszę podkreślić, że najbardziej dumny i szczęśliwy jestem po każdym koncercie, widząc wzruszenie i wdzięczność publiczności.

Trudno mi mówić o własnych osiągnięciach.

Od 1956 czy 1957 roku pracuję nad doskonaleniem wszystkich elementów improwizacji jazzowej i kontroli nad nimi. Grając ze wspaniałymi muzykami w różnych częściach świata, uczyłem się tego, czego nie można nauczyć się z książek. Szukając własnego języka muzycznego, uczyłem się, jak grać melodie, rytm i harmonie – i wszystkie te elementy mieć pod kontrolą.

Naturalne w improwizacji jazzowej są własna intuicja i estetyka muzyczna, które czasami prowadzą do łamania reguł i zasad kanonów muzyki klasycznej. Za młodych lat moje życie toczyło się różnymi kolejami. Muzyka jazzowa, którą

zdecydowałem się grać, w tamtych latach była może już nie groźna, ale wciąż bardzo, bardzo niechciana, bo amerykańska. Na zawsze zostało mi poczucie, że jestem „na zewnątrz”: i tu w Polsce, i w Stanach Zjednoczonych.

Przełamywanie schematów i scenariuszy weszło mi w krew.

Te historie, walkę z samym sobą przekazuję w mojej muzyce. Dlatego kiedy wykonuję swoje kompozycje, chcąc zostać dobrze zrozumiany, mówię, o czym będę grał.

Najistotniejszą i najbardziej twórczą częścią tej muzyki jest improwizacja, w której pulsuje swing. Podlega ona stale zmianom, dlatego z nią się rośnie, doskonali i rozwija.

Inwencja i wyobraźnia muzyczna podczas koncertów publicznych, gdzie ważnym elementem jest kontakt ze słuchaczami, daje niesamowitą satysfakcję dzielenia się czymś, czego słowami nie można powiedzieć, ale co można zagrać.

Moja praca nad własnym rozwojem i nauka improwizacji trwa od piętnastego roku życia, kiedy zacząłem interesować się jazzem.

Na koniec chciałbym wspomnieć dwóch ważnych dla mnie ludzi.

Profesor Karol Szafranek (dyrektor szkoły muzycznej w Rybniku) nauczył mnie, jak radzić sobie z techniką fortepianową. Czesław Gawlik, rybnicki animator muzyki jazzowej w latach pięćdziesiątych, był dla mnie oparciem w trudnym okresie w życiu.

Wolę przemawiać muzyką niż słowami, dlatego jako wykład doktora honoris causa Akademii Sztuki w Szczecinie proszę potraktować mój wieczorny koncert z Leszkiem Możdżerem w Filharmonii Szczecińskiej.

Adam Makowicz



↑ →

Koncert
Moździerz
vs. Makowicz

Filharmonia
im. Mieczysława
Karłowicza
w Szczecinie,
28 XI 2022 r.







Bogusław
Rottermund

Laudacja dotycząca Maestra Adama Makowicza w związku
z nadaniem tytułu doktora honoris causa przez Akademię
Sztuki w Szczecinie

Jej Magnificencjo, Szanowna Pani Rektor,

Wysoki Senacie,

Prześwietny Doktorancie,

Dostojni Goście,

Panie i Panowie!

W trzynastym roku działalności Akademia Sztuki w Szczecinie staje się miejscem rzadkiego i bardzo szczególnego wydarzenia. Oto bowiem **po raz pierwszy** w krótkiej historii uczelni odbywa się podniosła uroczystość nadania najwyższej godności akademickiej – tytułu doktora honoris causa. Zapoczątkowana w Oksfordzie tradycja obdarzania nim ludzi wyjątkowych, najwybitniejszych naukowców i twórców o ogromnych zasługach w dziedzinie, w której działają, liczy już **ponad pięćset lat**. Otrzymują go jednostki o olbrzymim dorobku, o niepowtarzalnej osobowości, jedyne, oryginalne oraz rozpoznawalne pod różnymi szerokościami i długościami geograficznymi.

Z woli Wysokiego Senatu Akademii Sztuki w Szczecinie przypadł mi niebywały zaszczyt pełnienia funkcji promotora w tym niezwykłym **wydarzeniu**.

Muzyka nie istnieje... Nie istnieje bez jej wykonawcy lub wykonawców. Bo czyż muzyką może być, czy muzyką jest jej zapis na papierze nutowym lub w programie komputerowym? Sam(e) (zapis) nut(ow)y to tylko przybliżona i nadzwyczaj uproszczona wersja idei kompozytora powstałych w jego wyobraźni. Tak zwany (skrótowo) akt tworzenia zwykle jest rozciągnięty w czasie – niekiedy trwa nie tylko dnie, tygodnie czy miesiące, ale nawet i lata. Jego rezultatem to potencjalne dzieło lub arcydzieło muzyczne. Kluczową rolę w jego rozpowszechnianiu odgrywa/odgrywają wykonawcy – instrumentalści,



wokaliści, dyrygenci, niesłusznie zwani odtwórcami. W rzeczywistości są oni **współtwórcami** dzieła, a tym bardziej **twórcami jego brzmieniowego bytu**. To oni z większą lub mniejszą siłą przekonywania powołują je do dźwiękowego życia, a tym samym przybliżają odbiorcy – słuchaczowi i widzowi. To oni odsłaniają, interpretują i objaśniają pozawerbalnie sens utworu, który bywa niekiedy zawity i trudniej uchwytne – zwłaszcza w muzyce nowszej czy awangardowej. To od ich talentu, warsztatu zależy zrozumienie utworu przez odbiorcę.

Nauka apeluje do rozumu. Rolą sztuki jest oddziaływanie na emocje, a także ich kształtowanie, a nawet sterowanie nimi. Czy obejrzenie partytury jakiegokolwiek utworu może oddziaływać na uczucia?

„Zawsze wiedziałem, czego chcę. Zawsze walczyłem ze wszystkimi dookoła, którzy uważali, że są ważniejsze rzeczy do zrobienia. Uważałem, że najważniejsza jest rzecz jedna – muzyka i praca nad nią. I wszystko temu podporządkowywałem” – wspomina Maestro. W przypadku Adama Makowicza, nazywanego guru pianistyki jazzowej, właśnie czynnik twórczy ma fundamentalne znaczenie. To wielostronne źródła inspiracji, ustawiczne poszukiwanie najlepszych sposobów muzycznej wypowiedzi nie tylko w sensie wąsko pojętego warsztatu, utożsamionego zwykle z biegłością i wirtuozostwem. Głębia i wielostronność/wielorakość wyrazu emocjonalnego oraz doskonałość formy przekazu stanowią jakże ważne cechy wielkiej sztuki Maestra. Adam Makowicz czyni to nie dla poklasku i sławy, lecz z wewnętrznego imperatywu osiągania doskonałości oraz organicznej autentyczności swej muzycznej wypowiedzi. Jak sam podkreśla, samodoskonalenie siebie i swojej sztuki towarzyszy mu od pierwszych chwil spotkania z królem instrumentów – fortepianem. Początkowo kształcił się w Rybniku jako pianista klasyczny u charyzmatycznego nauczyciela Karola Szafranka, będącego notabene wychowawcą światowej sławy pianistów. Stąd wzięła się jego fascynacja muzyką Chopina. Jednak szybko zdecydował o zwrocie ku muzyce jazzowej.

W czasach niezwykle siermiężnego, realnego socjalizmu był to wybór niezwykle. Determinacja, upór, świadomość celu, przekonanie o słuszności obranej drogi artystycznej, etos pracy uczyniły jednak swoje.

W książce – wywiadzie rzece Marka Strasza *Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem* (PWM, 2011) Maestro opowiada o swojej drodze twórczej, poglądach, zmaganiach. Wyziera z niej fascynujący obraz nie tylko Artysty, ale i Człowieka borykającego się z licznymi przeciwnościami, także natury politycznej w czasach „słusznie minionych”

Niezliczone występy solowe i zespołowe w najznamienitszych salach koncertowych i klubach jazzowych, koncerty z renomowanymi orkiestrami, światowe festiwale jazzowe, warsztaty dla studentów sprawiły, że Maestro cieszy się absolutną rozpoznawalnością i jest przyjmowany entuzjastycznie wszędzie tam, gdzie uprawia się i ceni muzykę jazzową – łącznie z jej kolebką i bastionem – Ameryką, będącą drugą ojczyzną Adama Makowicza.

Dążenie do doskonałości jest jednocześnie dążeniem nie tylko do poszukiwania, ale przede wszystkim do **odkrywania** i przekazywania odbiorcom prawdy artystycznej, zgodnie z maksymą Nathana Perelmana: „Artystą poszukującym jest dla mnie artysta... znajdujący”. Adam Makowicz nieustannie poszukuje oraz **znajduje** optymalny i niepowtarzalny kształt zarówno swych kompozycji, jak i interpretacji oraz improwizacji.

Iskra boża zwana talentem, idea – kreatywność, pomysłowość, czy wreszcie tzw. warsztat – technika przełamująca wszelkie granice, a tym samym w pełni umożliwiająca przekazywanie słuchaczom tego, co poprzez swą sztukę ma się innym do **pozawerbalnego** zakomunikowania, to warunki *sine qua non* bycia artystą. Artyzm zakłada perfekcję. Nieustanne dążenie Maestra Adama Makowicza do perfekcjonizmu byłoby niemożliwe do zrealizowania bez poparcia go pracowitością – owym imperatywem wewnętrznym

samodoskonalenia się, poszukiwania, a przede wszystkim **znajdowania** najbardziej przekonujących środków ekspresji muzycznej oraz adekwatnych sposobów ich sugestywnego uzewnętrzniania z jednoczesnym przyoblekaniem w doskonały kształt formy muzycznej. W zakresie sztuki pianistycznej **improwizacji** zagadnienie przekształcania materiału tematycznego, rozwijania formy i śledzenie tak tworzonego „tu i teraz” toku narracji muzycznej staje się priorytetowe. W przypadku Maestra to kreacjonizm najwyższej miary powodujący czystą estetyczną rozkosz, a zagłębianie się w nią stanowi nieporównywalne z niczym przeżycie muzyczne, estetyczne, duchowe.

Najlepiej doświadczać tego można na żywo, śledząc tworzenie kreacji „tu i teraz”. Mieszkańcy Szczecina mieli wielokrotnie okazję, by słuchać i podziwiać mistrzostwo Adama Makowicza. Mnie osobiście najgłębiej w pamięci i emocjach zapadły dwa występy – dzień po dniu – w starej jeszcze sali Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie – solo oraz z orkiestrą w *Błękitnej rapsodii* Gershwina. Tak dokładnej, idealnie wyrównanej artykulacji – artykułowania, **wypowiadania** każdego dźwięku nie powstydziliby się sam Glenn Gould. A może by i pozazdrościł! Zdumiewała siła przekazu muzycznego, całkowite skupienie się Mistrza na procesie kreowania utworu i doskonała współpraca z dyrygentem i orkiestrą. Mimo że od tamtej pory – ostatniej dekady maja 1991 roku upłynęło ponad trzydzieści lat, tamte wrażenia – ba – przemożne oszołomienie perfekcjonizmem Adama Makowicza pozostaje nie tylko w mojej pamięci, ale przede wszystkim w moich żywych uczuciach. Owacjom nie było końca. Jednak jak w starym przysłowiu „w beczce miodu – tyżka dziegciu”. Oto podczas tych dwóch pamiętnych wieczorów odczuwało się pewien niedosyt. Gry Maestra Makowicza było... za mało. Grał po prostu zbyt krótko i za małą ilość utworów. Dokładnie pięć lat później, podczas występu Maestra i Krzesimira Dębskiego w maju 1996 roku – aplauz również trwał bez końca. Koncert przeciągnął się do dwóch i pół godziny, a solista brylował na estradzie niemal cały czas – z wyjątkiem dwóch krótkich utworów

Krziesimira Dębskiego. Nasycił do woli zwolenników jego wielkiej sztuki. Jakże trudno ją określić słowami. Na pierwszy plan wysuwa się jednak genialny zmysł konstrukcyjny pianisty, sprawiający, że improwizacje i interpretacje Maestra są bardzo czytelne i łatwo percypowane dzięki doskonałemu budowaniu formy wypowiedzi artystycznej. Maestro robił z fortepianem dosłownie, co chciał, czyniąc z niego narzędzie całkowicie posłuszne jego woli. Nie woli olśniewania fenomenalną wręcz, transcendentalną biegłością techniczną i precyzją oraz dyscypliną palców, która wszystkich zachwyca, bo byłby wtedy jedynie wirtuozem. Jego sztuka jest znacznie głębsza dzięki nieograniczonej wręcz wyobraźni twórczej. Jazz to przede wszystkim żywe tworzenie tkanki muzycznej, improwizowanie. Przez cały, jakże długi występ Maestro nie „powtórzył się” ani razu, tzn. nie powtarzał żadnych wykorzystanych wcześniej pomysłów muzycznych. Był to kreacjonizm najwyższej miary. Trzy bisy i wielominutowe owacje na stojąco wryły się w pamięć zapewne nie tylko moją, ale również pozostałych świadków tego wyjątkowego wieczoru. To była magia fortepianu w całej krasie i wirtuozeria klawiatury z jej bohaterem – Adamem Makowiczem – guru pianistyki jazzowej. W późniejszych latach miały miejsce kolejne występy, w tym już w nowej, wspaniałej siedzibie Filharmonii w Szczecinie, a także na ziemi szczecińskiej, jak np. w 2007 roku koncerty ze związanym z Akademią Sztuki w Szczecinie dyrygentem prof. dr. hab. Bohdanem Boguszewskim. Współpraca ta zaowocowała także ich wspólnymi występami w USA w 2010 roku i w Polsce w roku 2018.

Myśląc „muzyka polska”, myśli się: „Chopin”. Jego twórczość pozostaje nadal inspiracją dla wielu muzyków i wykonawców, dość przypomnieć utwory zaaranżowane wokalnie i wykonywane przez zespół Novi Singers. Również na tym pianistycznym polu Maestro Makowicz rozwija na swój jedyny, niepowtarzalny sposób chopinowskie wątki i tematy, tworząc uduchowione, improwizowane kreacje. Wyziera z nich zamiłowanie do najdrobniejszego szczegółu, doskonałość formy muzycznej, sztuka kształtowania dźwięku.

Debussy, Ravel, Rachmaninow i oczywiście Chopin – to ulubieni przez Maestra kompozytorzy muzyki klasycznej i oczywiście muzyki fortepianowej. Ich nazwiska zaświadcza o najwspanialszych, najwyższej miary i klasy źródłach inspiracji Adama Makowicza.

Maestro podczas niezliczonych koncertów prezentuje również własne kompozycje – jakże charakterystyczne dzięki indywidualnemu traktowaniu tematów, przekształcaniu wątków i ich twórczemu rozwijaniu.

Dzięki licznym zapisom fonograficznym możemy doświadczać i cieszyć się jego sztuką w każdej chwili. Przy tak silnej osobowości artystycznej i jej **emanacji** utrwalone wykonania, czyli muzyka „zakonserwowana” na czarnym lub srebrnym krążku, na taśmie magnetycznej lub filmowej nie traci swych walorów silnego emocjonalnego oddziaływania. A jest czego posłuchać, bowiem dyskografia Adama Makowicza liczy ponad 60 pozycji, wydanych przez prestiżowe firmy fonograficzne w wielu krajach, m.in. w USA, Kanadzie, RFN, Szwajcarii, ZSRR, Czechosłowacji, Holandii i oczywiście w Polsce. Są w niej także płyty platynowe...

Jazz kojarzy się z muzykowaniem zespołowym. Prof. dr hab. Leszek Kułakowski konstatuje w swojej recenzji: „Pełny blask pianistyki Makowicza spełnia się w grze solowej. Praca Artysty z zespołami ograniczała jego wirtuozowskie, pianistyczne możliwości poprzez narzuconą formę utworów, harmonię, stylistykę kompozycji, fakturę, intensywność sekcji rytmicznej” i dalej: „Adam Makowicz jest wirtuozem, artystą dojrzałym, kompletnym, ocierającym się w swoich interpretacjach o geniusz”. Rzeczywiście, Adam Makowicz stwierdził, że najbardziej lubi występować solo. W różnych źródłach można przeczytać, **z kim grał i występował**. Padają największe nazwiska muzyków jazzowych światowej klasy i sławy. Jednak w pełni usprawiedliwione okolicznościami jest stwierdzenie, które nie ma w sobie niczego z makiawelizmem, że to **owi artyści** mieli zaszczyt i honor występować – grać lub śpiewać z Adamem Makowiczem. To między innymi (w kolejności

alfabetycznej): Krzesimir Dębski, Urszula Dudziak, Andrzej Kurylewicz, Wojciech Młynarski, Leszek Możdżer, Zbigniew Namysłowski, Tomasz Stańko, Michał Urbaniak, Jan Ptaszyn Wróblewski. Na liście tej są również pianiści klasyczni – m.in. Stanisław Drzewiecki i Krzysztof Jabłoński.

Jednocześnie przepraszam, że pomijam jakże znaczne i liczne grono innych muzyków, w tym amerykańskich oraz zachodnioeuropejskich, ograniczając się jedynie do wymienienia kilku przykładowych nazwisk polskich artystów. Bez daru, talentu Adama Makowicza zespołowe interpretacje przed chwilą wspomnianych i niewspomnianych muzyków byłyby z całą pewnością inne. Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że być może nieco uboższe.

W laudacji nie sposób przytoczyć wszystkich osiągnięć i przymiotów Mistrza – Artysty wielkiej pasji, tytanicznej wręcz pracowitości i ogromnej aktywności zawodowej. Mam jednak nadzieję, że przybliżyłem w wielkim skrócie osiągnięcia i wyjątkową rolę, jaką Maestro Adam Makowicz odgrywał i odgrywa w kształtowaniu oblicza oraz rozwoju sztuk muzycznych, a zwłaszcza muzyki i pianistyki jazzowej.

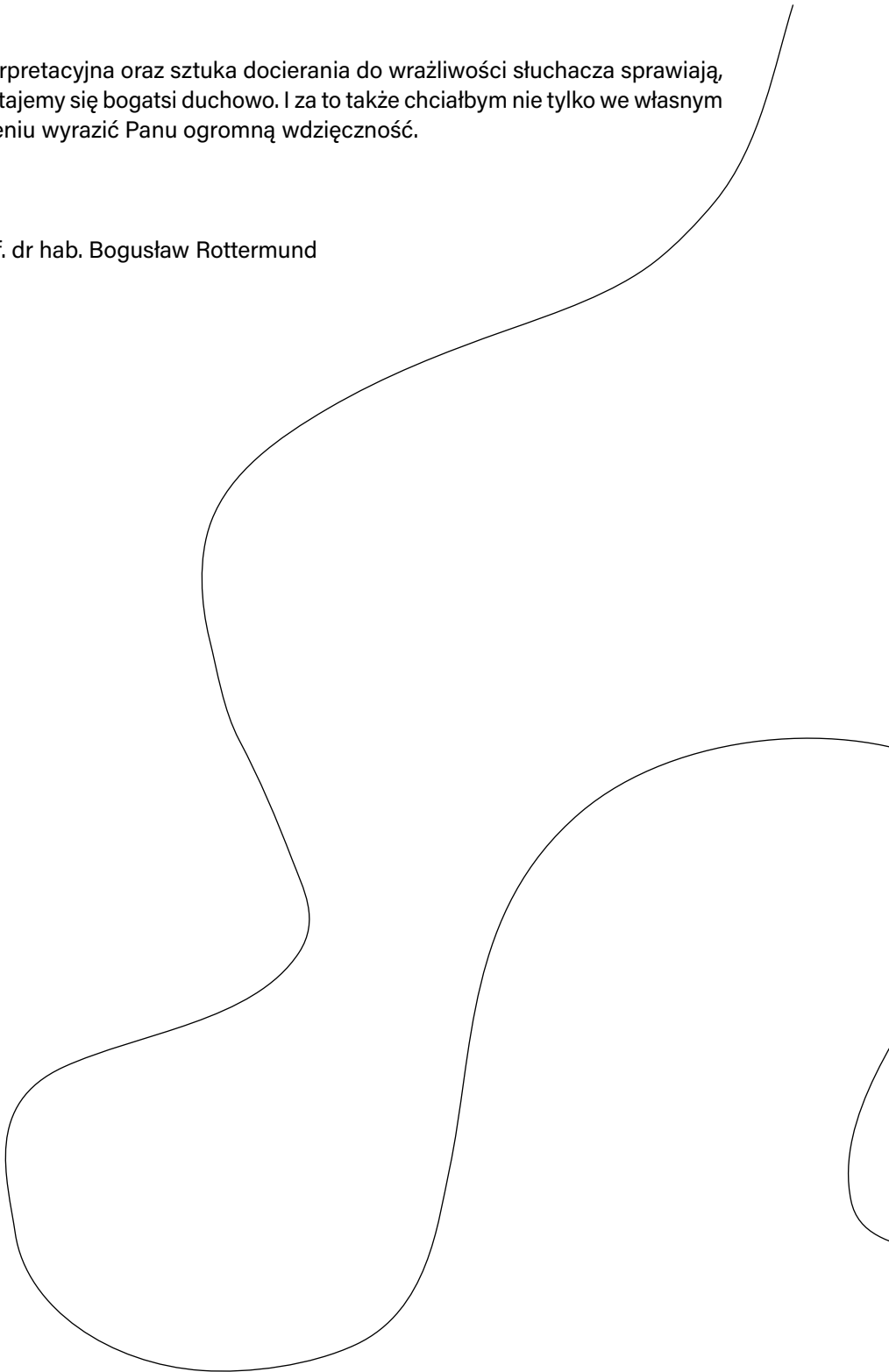
W swej recenzji prof. dr hab. Katarzyna Dondalska określiła Adama Makowicza i jego sztukę jako „dobro narodowe”. I nie sposób się z tym nie zgodzić.

W laudacji nie użyłem określenia „kariera”. Słowo to zawiera w sobie coś komercyjnego, zewnętrznego, a nawet populistycznego i merkantylnego. Adam Makowicz dzieli się swą wielką sztuką z potrzeby serca i ducha, z potrzeby realizowania siebie i dawania radości innym. Tak elitarnie pojmowany artyzm i jego cel stał się trwałym, niezbywalnym rozdziałem/elementem nie tylko polskiej kultury muzycznej.

Cieszymy się i dziękujemy, że Maestro jest z nami. To właśnie Pan – drogi doktorze honoris causa i Pańska sztuka

interpretacyjna oraz sztuka docierania do wrażliwości słuchacza sprawiają, że stajemy się bogatsi duchowo. I za to także chciałbym nie tylko we własnym imieniu wyrazić Panu ogromną wdzięczność.

prof. dr hab. Bogusław Rottermund



Przedstawiam recenzję dorobku artystycznego **Pana Adama Makowicza** sporządzoną w związku z postępowaniem nadania tytułu doktora honoris causa w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, specjalność fortepian, napisaną na zlecenie Akademii Sztuki w Szczecinie, reprezentowanej przez Jej Magnificencję Rektora dr hab. prof. AS Mirostawę Jarmołowicz.

1. Podstawowe informacje o kandydacie

Pan Adam Makowicz urodził się 18 sierpnia 1940 roku w Gnojniku na Zaolziu (Protektorat Czech i Moraw) jako Adam Matyszkowicz. Matka artysty Maria z domu Cinciała pochodziła z Zaolzia, ojciec Józef Matyszkowicz z Bielska-Białej. Ojciec ukończył przed wojną studia na politechnice w Gliwicach, zdobył tytuł inżyniera i pracował w górnictwie. Mama Adama Makowicza była po wojnie absolwentką średniej szkoły muzycznej w klasie śpiewu. Ojciec artysty posiadał dobry słuch muzyczny i potrafił śpiewać drugim głosem, dobierając ze słuchu partię wokalną. Dom rodzinny Matyszkowiczów był pełen muzyki. Mama dawała lekcje śpiewu, w weekendy organizowała koncerty domowe. Edukację muzyczną młody Makowicz rozpoczął w wieku dziesięciu lat, pierwszą jego nauczycielką była matka, następnie edukację kontynuował w Szkole Muzycznej w Rybniku w klasie fortepianu znakomitego pianisty i charyzmatycznego nauczyciela Karola Szafranka. Artysta wielokrotnie podkreślał, że to właśnie Karol Szafranek był jedynym pedagogiem, który koncentrował

jego edukację na technice pianistycznej, w szczególności na biegłości palców. Zatem młody Adam już w młodości był zafascynowany wirtuozowską techniką pianistyczną. Szkoła Muzyczna w Rybniku była kuźnią wybitnych pianistów klasycznych, jak Lidia Grychtołówna czy Piotr Paleczny, a także jazzmanów, jak bracia Niedzielowie. Z czasem Adam Makowicz przeniósł się do liceum w Katowicach, również tam, a później w Krakowie, kontynuował muzyczną edukację w liceum muzycznym. Jednak zainteresowanie jazzem zrodziło się właśnie w Rybniku, w połowie lat 50., a zawdzięcza je Czesławowi Gawlikowi, wtedy pracownikowi domu kultury Ryfamy, w którym mieścił się też klub Bombaj. Zafascynowany jazzem Gawlik był jego animatorem, propagatorem, organizatorem pierwszych jazzowych koncertów. Jak wspominał Adam Makowicz, „[...] Czesiek jazzowym bakcyłem zarażał każdego, kto miał trochę zdolności improwizacyjnych i wyłapywał wszystkie talenty, które pojawiały się na jazzowym rynku”. Miał też zbiór niedostępnych w Polsce płyt, które dostawał od rodziny z Kanady i chętnie się nimi dzielił. Makowicz słuchał też radiowych audycji Głosu Ameryki „Godzina jazzu”, prowadzonych przez Willisa Conovera, a fascynacja tym gatunkiem muzyki, jego rytmem i wolnością improwizacji, zwłaszcza w wykonaniu takich mistrzów fortepianu jak Art Tatum czy Erroll Garner, sprawiła, że postanowił iść ich śladem. Makowicz był samoukiem, autodydaktykiem. Jak wspomina, „Uczyłem się zatem sam, głównie od lepszych od siebie”. Jazzowe fascynacje młodego Makowicza nie były akceptowane przez rodziców, widzących go raczej w roli klasycznego pianisty.

W wieku dwudziestu lat Makowicz porzucił edukację w krakowskim liceum muzycznym i na poważnie zajął się jazzem. Grywał w jazzowych Katakumbach w akademiku Żaczek. W owym czasie Komeda i Kurylewicz byli już uznanymi artystami jazzu, natomiast Makowicz, Stańko, Muniak należeli do następnej generacji, która w krakowskich klubach (Helikon i Katakumby) zaczynała naukę jazzowej improwizacji i „stawania się jazzmanami”.

Z szerszym środowiskiem muzyków jazzowych zetknął się w niełatwym, krakowskim okresie życia, u schyłku lat 50. W Krakowie związał się ze wspomnianymi klubami jazzowymi Helicon i Katakumby. Wczesne lata 60. cechuje współpraca z Januszem Muniakiem i Tomaszem Stańką w progresywnym bandzie jazzu nowoczesnego Jazz Darings. W owym czasie współpracował m.in. z Andrzejem Kurylewiczem, Zbigniewem Namysłowskim, Janem Ptaszynem Wróblewskim. Zawodowa kariera jazzowa Adama Makowicza rozpoczęła się po zdobyciu pierwszej nagrody na konkursie zespołów jazzowych Polski południowej. Kolejne etapy kariery Artysty to praca w zespole Zbigniewa Namysłowskiego, współpraca z zespołem Novi Singers (koncerty w Szwajcarii, Niemczech, Beneluksie), a także z zespołem Michała Urbaniaka Constellation z udziałem Urszuli Dudziak. Momentem zwrotnym w karierze artystycznej Adama Makowicza było zaproszenie w 1977 roku przez producenta muzycznego Johna Hammonda (za rekomendacją Benny'ego Goodmana i redaktora Willisa Conovera) na dziesięciodniowe tournée do USA, którego efektem była solowa płyta dla CBS Columbia, zatytułowana *Adam*. W 1978 roku Makowicz wyjechał do USA po raz drugi i od tego czasu nowojorski Manhattan stał się jego stałym miejscem zamieszkania. W tym czasie zmienił brzmienie swojego nazwiska na łatwiejsze do wymówienia. W Nowym Jorku, wielokulturowym tyglu, raju jazzmanów i artystów z całego świata, mieszka do dziś. W życiu prywatnym ożenił się po raz drugi z Polką z pochodzenia. Mieszka w Nowym Jorku, pomieszkując w Toronto u żony i w Ustroniu, w domu odziedziczonym po rodzicach.

Pobyt w Nowym Jorku ustabilizował jego pozycję artystyczną, został doceniony i zaakceptowany przez środowisko producentów muzyków amerykańskich. Systematycznie koncertuje na całym świecie, na najbardziej liczących się festiwalach jazzowych i występując jako solista z najlepszymi orkiestrami i zespołami kameralnymi, z których wymienię tylko niektóre: National Symphony of Washington, London Royal Philharmonic Orchestra, Moskiewska Orkiestra Symfoniczna, Filharmonia Narodowa w Warszawie i wiele innych europejskich

orkiestr. Podczas koncertów w USA dzielił scenę z wybitnymi artystami jazzu, takimi jak Herbie Hancock, Freddie Hubbard, Sarah Vaughan, Jack DeJohnette, Charlie Haden i innymi.

Patriotycznym gestem Makowicza był udział w koncercie „Żeby Polska była Polską”. Koncert transmitowany na cały świat odbył się w 1981 roku tuż po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Artysta wystąpił wraz z innymi polskimi muzykami mieszkającymi w USA.

Repertuar Adama Makowicza jest zróżnicowany. Pianista prezentuje swoje kompozycje, jazzowe transkrypcje Fryderyka Chopina, utwory kompozytorów amerykańskich George’a Gershвина, Irvinga Berlina, Jerome’a Kerna, Cole’a Portera, Victora Younga i wielu innych.

W wydanej w 2011 roku książce pt. Grać pierwszy fortepian, będącej efektem wielu rozmów Artysty z jego menadżerem Markiem Straszem, pianista precyzuje swoje życiowe motto: „[...] Ja zawsze wiedziałem, czego chcę. Zawsze walczyłem ze wszystkimi dookoła, którzy uważali, że są ważniejsze rzeczy do zrobienia. Uważałem, że najważniejsza jest rzecz jedna, czyli muzyka i praca nad tą muzyką. I wszystko temu podporządkowywałem”

Adam Makowicz jest odbierany jako artysta posiadający znakomity kontakt z publicznością, emanuje dobrą energią, poczuciem humoru, dystansem do siebie.

1. Ocena dorobku artystycznego

Działalność koncertowa

Wyróżniam dwa okresy w działalności koncertowej Adama Makowicza:

1. Okres polski, europejski – koniec lat 50. i lata 60.
2. Okres amerykański od roku 1978

Ad. 1.

Adam Makowicz we wczesnym okresie swojej kariery (koniec lat 50.) koncertował w rybnickim klubie Bombaj. Wczesne lata 60. to czas krakowski, kluby Żaczek, Helicon, Katakumby. W tym czasie kariera Makowicza nabierała rozpędu. Współpracował z zespołem Zbigniewa Namysłowskiego, kwartetem wokalnym Novi Singers, Januszem Muniakiem, Janem Ptaszynem Wróblewskim, Andrzejem Kurylewiczem, Michałem Urbaniakiem. Wspólnie z Tomaszem Stańką założył Jazz Darings, który kierował jego rozwój artystyczny w stronę jazzu nowoczesnego. Wpływowy niemiecki krytyk muzyczny Joachim Ernst Berent określił Jazz Darings jako jedyny zespół zza żelaznej kurtyny grający progresywny, nowoczesny jazz w koncepcji Ornette'a Colemana, co było wówczas nobilitującym komplementem. Zawodowa współpraca z polskimi jazzmanami owocowała koncertami w europejskich klubach. Szczytowym osiągnięciem tego początkowego okresu kariery Makowicza (połowa lat 50. i lata 60.) jest nagranie genialnej płyty w duecie z Urszulą Dudziak **Newborn Light** w 1973 roku. Uważam tę pozycję za jedną z najważniejszych w dyskografii Makowicza i jedną z kluczowych płyt, wręcz kamieni milowych w rozwoju polskiego jazzu. W zdefiniowanym „okresie polskim” Makowicz nagrał kilka bardzo istotnych płyt z kwartetem Zbigniewa Namysłowskiego (Muza XL0305, 1966 r.), warto wspomnieć także o płycie *Tallin 67-International Jazz Festival*, wydanej przez radziecką Melodię 33 D-020843 w 1967 roku. Współpraca Makowicza z zespołem wokalnym zaowocowała kilkoma pozycjami fonograficznymi: kwartet wokalny Novi Singers (Muza N0369, 1966 r.), *Novi-Bossa Nova* (Muza XL0415, 1967 r.), *4th International Jazz Festival-Praha 1967* (Supraphon SUA 1 5987, Czechosłowacja, 1967 r.), *Novi Singers-Novi in Wonderland* (Saba SB 15169ST, Niemcy Zachodnie, 1968 r.), *Novi Singers – Torpedo* (MUZA XL 0657, 1970 r.). Jedną z najważniejszych płyt tego okresu jest nagrana z Urbaniakiem *Michał Urbaniak Constellation-Super Constellation* (CBS 65744, Niemcy Zachodnie, 1973 r.). Nie sposób pominąć także płyty, na której doszło do muzycznego dialogu dwóch mocno zarysowanych osobowości, pt. *Tomasz Stańko*

& Adam Makowicz Unit (G Records 034, Niemcy Zachodnie, 1975 r.). Podsumowując pierwszy okres działalności artystycznej Adama Makowicza, należy podkreślić jego elastyczność stylistyczną, inteligencję muzyczną, sprawność warsztatową, która pozwoliła mu na współpracę z tak odmiennymi muzykami i zespołami. Był to czas kreowania i poszukiwania indywidualnego języka muzycznego. Jednak pełny blask pianistyki Makowicza ujawnia się w grze solowej. Praca Artysty z zespołami ograniczała jego wirtuozowskie, pianistyczne możliwości poprzez narzuconą formę utworów, harmonię, stylistykę kompozycji, fakturę, intensywność sekcji rytmicznej.

Ad. 2.

Amerykański okres działalności koncertowej rozpoczął się w roku 1977 od zaproszenia na dziesięciodniowe tournée w USA, choć bardziej znaczący może być rok 1978, kiedy Artysta osiadł na stałe w Nowym Jorku. W początkowym okresie nowojorskim Makowicz grywał w klubie The Cookery, w którym występowali Teddy Wilson czy Erroll Garner. W owym czasie pianista otrzymywał zaproszenia na festiwale, koncerty klubowe w Chicago, Bostonie i wielu innych amerykańskich miastach. *American dream* Makowicza się spełniał. Dochodziły zaproszenia koncertowe z Europy, koncerty w Szwecji, Skandynawii ze znakomitą sekcją rytmiczną Palle Danielsson & Jon Christensen. Adam Makowicz w książce Andrzeja Wasylewskiego *Jazzowe dzieje Polaków*, wydanej przez Instytut Pamięci Narodowej w 2018 r., dość gorzko wspomina swoje początki w USA. Cytuję:

Jedna z pierwszych recenzji po moim przejeździe do Stanów była krytyczna, napisali, że kopiuje Arta Tatum. To było trzy lata temu. Teraz mam już nowe recenzje, gdzie piszą, że jestem sobą. Jak tu przyjechałem, byłem nowy. Ludzie muszą mieć jakiś punkt zaczepienia – kto to jest? Co jest grane? Do czego podobne? Nie znam artysty, który by nie był

porównywany do innych. Oczywiście zawsze porównuje się do wzorów. Mnie do Tatum, ponieważ mój styl jest bliski jego stylowi. Art był moim przewodnikiem w muzyce, to był mój przyjaciel. Pod wpływem jego muzyki zacząłem tak grać, tego jazzu nie wymyśliłem. Ale utwory jazzowe komponuję.

Myślę, że odium Arta Tatum pojawia się i jest swego rodzaju obciążeniem w całej bogatej karierze Artysty.

Okres amerykański na nowo zdefiniował artystyczną osobowość Makowicza. Artysta dokonał nagrań płytowych z jazzmanami ze światowego jazzowego parnasu: George'em Mrazem, Philem Woodsem, Markiem Johnsonem, Dave'em Hollandem, Charliem Hadenem, Alem Fosterem, Pallem Daniellsonem, Jonem Christensenem, Busterem Williamsem, Jackiem DeJohnette'em. Amerykańskiej opinii publicznej i krytykom muzycznym przedstawił się płytą *Adam Makowicz – Adam* (CBS, Columbia JC 35320, USA, 1978 r.). Artysta w pełnej krasie zaprezentował swoje wirtuozowskie opanowanie warsztatu pianistycznego, talent kompozytorski, wyobraźnię muzyczną, wrażliwość na jakość dźwięku. Wydana także w USA w 1997 roku przez oficynę wydawniczą płyta *Adam Makowicz – A Tribute to Art Tatum* (VWC Records, VWCD 4108) ugruntowała w opinii krytyki muzycznej absolutną fascynację Makowicza pianistyką Arta Tatum.

Od roku 1977 Makowicz wkroczył w nowy nurt współpracy solisty wirtuoza z orkiestrami symfonicznymi, big bandami i zespołami kameralnymi. Wypada wspomnieć o pierwszej tego typu próbie w Warszawie w roku 1977, koncercie połączonych aparatów wykonawczych: Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej i big bandu Duke'a Ellingtona. Na koncercie wykonano kompozycję Ellingtona *New World Is Coming*. Absolutny sukces artystyczny tego koncertu zapoczątkował wiele następnych prób tego typu:

– *Makowicz Plays Berlin* z Sinfonią Varsovią (Sound-Pol, SPB CD 043, Polska, 1994 r.),

– *Koncert Karnawałowy Live*, w programie *Błękitna rapsodia* Gershwina, z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia (NOSPR CD004, Polska, 1999 r.),

– *Makowicz & Orkiestra Filharmonii Częstochowskiej*, w programie kompozycje własne Makowicza i aranżacje utworów F. Chopina na fortepian solo i smyczki (Warner Music Poland/4 Ever Music 0747669324, Polska, 2008 r.).

Makowicz wykonywał *Błękitną rapsodię* Gershwina z własną kadencją, uzyskawszy osobistą zgodę brata George'a, Iry Gershwina. Z utworem tym objechał praktycznie cały świat. Koncertował też z repertuarem I. Berlina, J. Kerna, C. Portera, F. Chopina. Chciałbym szczególnie podkreślić wielkie znaczenie dla polskiej kultury i zasługi Makowicza w propagowaniu muzyki Chopina i Paderewskiego. Jego transkrypcje fortepianowe preludiów, mazurków Chopina to absolutne wirtuozowskie perełki. W tym kontekście muszę wspomnieć o genialnej płycie *Brillante – The Adam Makowicz Chopin Project*, wydanej w Kanadzie w 2011 roku (J.A.M. Global Arts Management). Na płycie Artysta zawarł swoje kompozycje oraz autorskie transkrypcje Chopina i Paderewskiego.

Płytę nagrałą wspólnie z Urszulą Dudziak *Newborn Light* (1973 r.) uważam za jedno z najbardziej genialnych dokonań artystycznych w historii światowego jazzu. W książce Marka Strasza *Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem* (PWM, 2011 r.) wokalistka wspomina:

Bardzo dużo mu zawdzięczam szczególnie w okresie odkrywania siebie, moich muzycznych możliwości. Zawsze czułam się wolna i bezpieczna. Ten nasz duet to była bardzo ciekawa kombinacja. Gdy z nim śpiewałam, to czułam się jak ptak, wolna, ale jednocześnie bardzo bezpieczna. Wiedziałam, że mam

obok kogoś, kto mnie muzycznie czuje, i gdy ja pójde za nim, to on pójdzie za mną, uzupełnieni muzycznie. Pięknie koronkowaliśmy razem, co rzadko się zdarza. W takiej muzyce, jaką uprawialiśmy, trzeba mieć parę rzeczy pewnych na sto procent, żeby z tego wyszło coś pięknego. Jedną z nich było to, że Adaś był we mnie wsluchany, a ja w niego. Każdy jego dźwięk, każdy ton, znaczył dla mnie coś bardzo ważnego. Pod tym względem dobraliśmy się fantastycznie.

Dyskografia

Dyskografia Artysty według różnych źródeł zawiera ponad 60 pozycji.

Uwagi ogólne na temat dorobku artystycznego

Pianistykę Adama Makowicza cechuje mistrzowski warsztat pianistyczny, fenomenalna, wirtuozowska technika, szacunek dla jakości dźwięku, wyrafinowana wyobraźnia muzyczna. W jego grze słychać wpływy Arta Tatum, Teddy'ego Wilsona, Errolla Garnera, Keitha Jarretta, klasycznej muzyki z okresu romantyzmu. Pełny blask uzyskuje Artysta w pianistyce solowej. W sferze harmonii jest nieco eklektyczny, konserwatywny, zachowawczy, tradycyjny. W praktyce pianistycznej lewej ręki stosuje koncepcje z ragtime'u, *stride piano technique*, różne autorskie linearne i harmoniczne hybrydy basu Albertiego, linie melodyczne walking bassu.

Adam Makowicz, postać rozpoznawalna i wpływowa w muzycznym świecie, nie zdołał o dziwo, choćby w Polsce, zainspirować pianistów do podążania jego *makowiczowsko-tatumowską koncepcją jazzowej pianistyki*. Nie ma pianistów chętnych do kontynuowania jego stylu wykonawczego – manieri wykonawczej, która niestety, ze względu na m.in. wirtuozowskie wymagania i wyczerpaną formułę estetyczną, odchodzi powoli w zapomnienie.

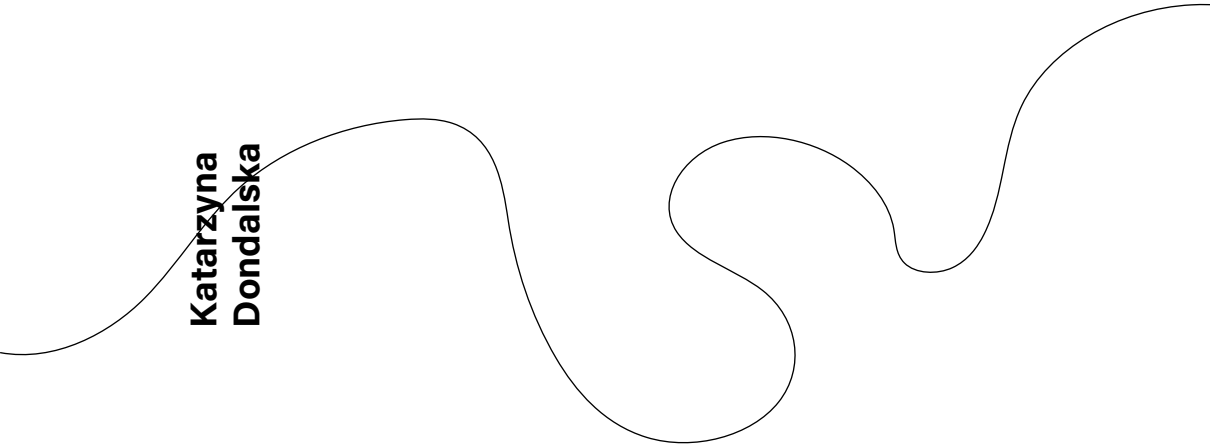
Nagrody i odznaczenia

- 2005 r. – Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski
- 2008 r. – z okazji jubileuszu 400 lat istnienia amerykańskiej Polonii Artysta został uhonorowany włączeniem w poczet Polaków zasłużonych dla historii Stanów Zjednoczonych Ameryki
- 2009 r. – Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”
- 2012 r. – Zasłużony dla miasta Rybnika, Honorowy Obywatel Rybnika
- 2021 r. – laureat Złotego Fryderyka

Konkluzja

Całokształt osiągnięć artystycznych pianisty Adama Makowicza, pomimo kilku uwag krytycznych, stanowi wybitny, twórczy wkład w rozwój polskiej, europejskiej, światowej pianistyki jazzowej, a także znaczący wkład w dyscyplinę artystyczną instrumentalistyki, a szerzej – w dziedzinę sztuk muzycznych. Makowicz efektywnie wykorzystuje możliwości brzmieniowe fortepianu akustycznego, tworzy wielobarwną paletę brzmień, nastrojów, struktur melodyczno-rytmicznych. Świadomie, w zależności od charakteru utworu, różnicuje fakturę. Adam Makowicz jest artystą dojrzałym, kompletnym, ocierającym się w swoich interpretacjach o geniusz. Jego działalność twórcza ma charakter globalny. Makowicz co prawda nie jest artystą, który definiuje nowe kierunki w muzyce jazzowej, ale jest wirtuozem, błyskotliwym wykonawcą muzyki improwizowanej. Chcę szczególnie podkreślić jego nieocenione zasługi w promowaniu polskiej muzyki, zwłaszcza Chopina i Paderewskiego. Z pełnym przekonaniem popieram wniosek Akademii Sztuki w Szczecinie o nadanie Panu Adamowi Makowiczowi zaszczytnego tytułu doktora honoris causa.

prof. dr hab. Leszek Kułakowski



**Katarzyna
Dondalska**

**Recenzja twórczości Adama Makowicza w ramach
procedury nadania tytułu doktora honoris causa
Akademii Sztuki w Szczecinie**

Jestem ogromnie zaszczycona, że mogę być jedną z osób powołanych przez Wysoki Senat Akademii Sztuki w Szczecinie do napisania recenzji w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa tak imponującej, legendarnej osobowości muzycznego świata, jaką jest Adam Makowicz.

Ogromną satysfakcję i radość sprawia mi fakt, że uczestniczę w wydarzeniu historycznym, w którym po raz pierwszy muzyczne środowisko naukowe w Polsce pragnie uhonorować gwiazdę polskiego jazzu. To znak czasu – co cieszy, jest to dowód zmieniającego się w XXI wieku podejścia do dyscypliny artystycznej, jaką jest sztuka.

Adam Makowicz – Adam Matyszkowicz, polski pianista i kompozytor mieszkający obecnie w Nowym Jorku, jeden z najznakomitszych polskich muzyków jazzowych drugiej połowy XX wieku, urodził się 18 sierpnia 1940 roku w rodzinie etnicznych Polaków, w Hnojniku/Gnojniku, obecnie w Czechach, wówczas na terenie anektowanym przed nazistowskie Niemcy. Dzieciństwo Adama Makowicza nie było łatwe. Przy padło na burzliwy i okrutny czas II wojny światowej. Mimo to we wspomnieniach o swoim miejscu urodzenia mówi: „Gnojnik to była wioska typowo rolnicza, należąca do jakiegoś barona. [...] Myślę, że odżywialiśmy się tam zdrowiej niż dzisiaj, bo mieliśmy mleko od krowy, świeże jajka, wszystko naturalne, bez chemii [...]”¹.

1 Marek Strasz, *Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem*, PWM, Kraków 2011, s. 25.



Makowicz z wielkim podziwem wyraża się o rodzicach, szczególnie o ojcu, który w oczach małego chłopca w sposób wręcz bohaterski przeprowadził rodzinę przez czas wojny: „[...] Po wybuchu pierwszej bomby pospadaliśmy z łóżek, a ojciec zaniósł nas w kołdrze do piwnicy, gdzie spędziliśmy całą noc w wannie [...]”².

Po zakończeniu wojny Czesi dali rodzinie ultimatum – albo zmieni obywatelstwo na czeskie, albo musi opuścić swoją dotychczasową ojczyznę. Rodzice czuli się Polakami, tak więc rodzina opuściła Czechy w 1945 roku. Ojciec Józef był niepraktykującym katolikiem, natomiast matka protestantką. Cała rodzina uczęszczała do kościoła protestanckiego w Rybniku, gdzie przeprowadziła się ze względu na pracę ojca. Młody Adam miał tam confirmację – publiczny egzamin z Biblii.

Po wojnie prawie wszystko kręciło się wokół podstawowych potrzeb życiowych. Zapach pomarańczy prawie nieosiągalnych w tamtych czasach, świeżego igliwia, prawdziwych świeczek to wspomnienia z Bożego Narodzenia, natomiast zapach szynki i polędwicy chłopiec powiązał z Wielkanocą. Na całe życie utkwily mu w pamięci smakołyki, które potrafiła wyczarować jego mama Maria w tak ciężkich czasach.

Ojciec był inżynierem maszyn górniczych i zaprojektował urządzenie mechaniczne dla jednej z kopalń w Katowicach. Zrzędzeniem losu borykający się z problemami finansowymi dyrektor kopalni w ramach wynagrodzenia zaproponował mu przedwojenny fortepian. Propozycja ta spotkała się z aprobatą Józefa, który wiedział, jak bardzo fortepian ucieszy żonę. Tak rozpoczęła się pianistyczna przygoda Adama. Pierwsze kroki w grze na fortepianie stawiał pod czujnym okiem mamy, która bardzo pilnowała, by czas wolny w dużym stopniu był poświęcony na ćwiczenie, nie zawsze ku radości młodzieńca, który chętniej pojeździłby na rowerze czy pograł z kolegami w piłkę. W niedługim czasie Adam został zapisany do szkoły

2 Tamże.

muzycznej w Rybniku, której założycielami i animatorami całego jej życia muzycznego byli bracia Szafrankowie – jeden skrzypek, drugi pianista.

Karol Szafranek, absolwent najstłynniejszej berlińskiej szkoły muzycznej, wychował wielu wspaniałych pianistów, m.in. Piotra Palecznego i Lidię Grychtołównę. Do niego uczęszczał Adam między trzynastym a piętnastym rokiem życia na zajęcia fortepianu w rybnickiej Szkole Muzycznej, a dodatkowo prywatnie, co w znaczący sposób odbijało się na skromnym budżecie rodziny Matyszkowiczów.

Adam Makowicz powiedział:

[...] Dzięki temu później nie potrzebowałem żadnych innych profesorów. [...] Nie tyle nauczył mnie wszystkiego, tak że technicznie byłem dosyć sprawny, ale dał lekcję, która mi wystarcza do dziś. Gdy mam jakiś problem techniczny, to sobie sam znajduję odpowiednie ćwiczenie. Nauczył mnie, w jaki sposób samemu ćwiczenia wymyślać, żeby dany problem zlikwidować. I to działa do teraz. Zawsze mu za to dziękuję i do końca mojego życia będę dziękował, bo jestem takim SAMONAPRAWIALNYM MECHANIZMEM, bo mogę sam sobie wymyślać ćwiczenia, jak zlikwidować słabości palców. Gdy coś mi nie wychodzi, to szukam takiego ćwiczenia, które mi pomaga pokonać problem. Czyli jego metoda nauczania działa nie tylko na danym etapie nauki, ale jest ponadczasowa³.

To chyba jeden z najwspanialszych komplementów, jakie może usłyszeć nauczyciel z ust swojego byłego ucznia. Karol Szafranek uważał, że pianista rozwija się muzycznie przez całe życie, ale technicznie powinien być gotowy do

3 Tamże.

osiemnastego roku życia. W domu Matyszkowiczów prawie przez 24 godziny na dobę gościł Konkurs Chopinowski. Jako transmisje, potem retransmisje i ciekawe dyskusje rodzinne.

Adam wyrósł na muzyce Chopina. Marzeniem mamy był syn fantastyczny pianista klasyczny. Niestety młodzienc nie zdał do kolejnej klasy w liceum. Maria nie chciała, by syn repetował – marzyła o pomyślnym ukończeniu przez niego szkoły muzycznej oraz zaocznym zdaniu matury, aby mógł studiować w akademii muzycznej.

Coraz większe zainteresowanie Adama jazzem – zupełnie nieznaną rodzicom dziedziną, było dla nich niezrozumiałe i lekko szokujące. Atmosfera w rodzinie stawiała się coraz bardziej napięta...

Pedagodzy uczący w szkołach muzycznych w Katowicach i Krakowie uważali jazz za pewien rodzaj manieryzmu. W tym czasie był on traktowany jako wybryk. Innymi słowy, kształcenie kogoś, kto nie będzie klasycznym pianistą, uważano za marnotrawstwo talentów, które powinny być ukierunkowane na muzykę poważną. Jazzu tak czy inaczej nie można było studiować. Muzycy jazzowi nie istnieli wówczas w dyscyplinie artystycznej sztuk muzycznych.

Młody Adam wykształcenie zakończył na X klasie Liceum Muzycznego im. F. Chopina w Krakowie ku wielkiemu zmar-twieniu rodziców. Podziękował im za jakąkolwiek dalszą po-moc. „[...] Stałem się niezależny, ale i po raz pierwszy bez-domny [...]”⁴.

Pierwsze spotkania z jazzem Adama Makowicza miały miejsce jeszcze w Rybniku, dzięki bliskiemu przyjacielowi Czesławowi Gawlikowi, który był wielkim promotorem jazzu i pomagał wszystkim muzykom nim się interesującym. Gawlik miał niezwykłą charyzmę. Ogólna sympatia do jego osoby przekładała się na zwiększone zainteresowanie i pozytywne

4 Tamże, s. 33.

spojrzenie na muzykę jazzową. Koncerty, które organizował, zapewniały pełne sale. W ówczesnej Polsce nie lada wyzwaniem było przekonać władze o wydanie na nie zgody.

Według samego muzyka to rok 1959 był tym, w którym zaczął przygodę z jazzem na poważnie. Niezależność od rodziców, z pewnością zawodowo uskrzydlająca, w codziennym życiu okazała się częściowo walką o byt.

W roku tym poznał Jurka Porębskiego, trębacza, który studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, a jednocześnie był założycielem klubu jazzowego Katakumby w akademiku Żaczek. W Katakumbach grano przede wszystkim muzykę amerykańską, mało akceptowaną przez ówczesne władze, ale kochaną przez studentów. Komeda czy Kurylewicz należeli już wtedy do elity grającej poważne koncerty. Makowicz, Stańko czy Muniak byli drugą generacją, która rozpoczynała i szlifowała swoją karierę właśnie w takich klubach. Akademik Żaczek stał się nie tylko miejscem spotkań muzycznych, ale również następnym chwilowym domem Adama Makowicza. Spanie w składnicy koksu i klub w piwnicznym pomieszczeniu obok. Początki na starym, rozklekotanym pianinie, któremu brakowało paru młotków, ale można było solidnie poćwiczyć. I pierwsze koncerty z zespołem Jurka Porębskiego.

Codziennie życie było wtedy dla niego ciągłą walką o byt, czyli przetrwanie, zastanawianiem się, gdzie uda się coś zjeść, nadzieją, że może zamiast w piwnicy uda się przenocować w akademiku, w łóżku studenta, który chwilowo wyjechał. Zimą czasami ostatnią szansą na nocleg w cieple był dworzec kolejowy. Latem zamiast noclegu – nocne spacery szybkim krokiem, by nie wzbudzić podejrzeń milicji.

[...] Traktowano mnie prawie jak włóczęgę. Nie zamykano wprawdzie, bo wyglądałem porządnie, nie rozrabiałem, nie byłem notowany, no i zawsze trzeźwy [...]⁵.

5 Tamże.

Po zdanyim przesłuchaniu Adam Makowicz przeniósł się do w pełni profesjonalnego krakowskiego jazz klubu Helikon. Tu powstał jego pierwszy zespół Trio, który tworzyli z nim Bogdan Wells – bas i Wiktor Perelmutter – perkusja. Helikon stał się kolejnym domem i miejscem koncertowym Makowicza. Jak sam powiedział: „[...] Tam już mi się dobrze żyło [...]”⁶. W 1960 roku założył już jako zespół krakowskiego Jazz Klubu kwartet Jazz Darings z saksofonistą Januszem Muniakiem, Wiktorem Perelmutterem – perkusja, Jackiem Ostaszewskim – bas. Po krótkim czasie Janusza Muniaka zastąpił Tomasz Stańko.

W tym składzie zespół pierwszy raz wygrał trzyetapowy konkurs dla muzyków jazzowych. W Krakowie Makowicz po raz pierwszy spotkał się z muzykami jazzowymi z zagranicy. Trzy lata w krakowskim Jazz Klubie to lata intensywnej edukacji jazzowej oraz koncert w Filharmonii Narodowej w Warszawie – jako jedna z nagród pokonkursowych.

Nowa gwiazda pianistyki – to słowa, które pojawiały się w wielu gazetach.

„[...] Rzeczywiście wówczas moje nazwisko zaistniało w obiegu, a przecież dobrych muzyków nie było wtedy tak wielu jak dziś [...]”⁷.

Warto tu wspomnieć o spotkaniu rodzinnym po latach i odnowieniu relacji z rodzicami, którzy powoli przekonali się do wyboru zawodowego syna.

W tym czasie Adam Makowicz nawiązał kontakt z Andrzejem Kurylewiczem, który zaproponował mu współpracę w jego kwartecie. Zaowocowało to przeprowadzką artysty z Krakowa do Warszawy. W latach 1964–1965 współpracę Makowiczowi zaproponował Zbigniew Namysłowski. Muzyk współpracował również z zespołem Novi Singers. W tym

6 Tamże, s. 42.

7 Tamże.

okresie sytuacja finansowa Adama Makowicza się ustabilizowała, a jego nazwisko coś już znaczyło i rozpoczęły się wyjazdy i nagrania zagraniczne.

Ważnych wydarzeń na początku kariery Makowicza było tak wiele, że nie sposób ich wszystkich opisać. Sam muzyk w cytowanej tu książce *Grać pierwszy fortepian* wspomina najmilej:

- fantastyczny festiwal w Molde w Norwegii,
- pierwszy występ w Filharmonii Narodowej w Warszawie (1963),
- coroczne uczestnictwo w renomowanym festiwalu Jazz Jamboree,
- festiwal piosenki na Kubie z zespołem Novi Singers,
- trasę koncertową po Szwecji z Namysłowskim, Dylągiem, Cristensenem (1965),
- Festiwal Jazzowy w Tallinie (1967),
- koncerty w Moskwie, Kaliningradzie,
- pierwszą oficjalną płytę nagrałą dla Polskich Nagrań z utworami Zbigniewa Namysłowskiego oraz jego zespołem.

Mimo tych wspaniałych wydarzeń artystycznych i poznania wielu niezwykłych muzyków podczas współpracy z zespołem Zbigniewa Namysłowskiego w latach 1964–1969, Adam Makowicz postanowił powrócić do tego, co od zawsze było jego największym wyzwaniem i marzeniem – czyli gry solowej. Z pewnością jego artystyczna kreatywność oraz zamiłowanie do detalu sprawiały, że nie był w stanie całkowicie spełniać się w grze zespołowej.

[...] Przekonałem się ostatecznie, że fortepian to królewski instrument, dzięki któremu muzyk ma bezpośredni kontakt z dźwiękiem przez uderzenie, dotyk, użycie własnych mięśni, całego ciała. Instrumenty elektroniczne były tylko pośrednikami w tworzeniu muzyki. Pianistka solowa zawsze najbardziej mnie pociągała, znacznie bardziej niż granie zespołowe⁸.

Jak twórcza nie byłaby gra solowa, każdemu artyście potrzebna jest jakaś finansowa stabilność. Tutaj w życiu Makowicza dużą rolę odegrała współpraca z Wojciechem Młynarskim. Liczne wspólne trasy koncertowe były świadectwem wspa-
niałego artyzmu na najwyższym, światowym poziomie.

W 1969 roku Adam Makowicz związał się zawodowo z Michałem Urbaniakiem.

Fortepian akustyczny ponownie zastąpił fortepian elektryczny, jak również inne elektryczne przystawki zniekształcające dźwięk. Makowicz zajął się częściowo muzyką współczesną eksperymentalną – ku radości Michała Urbaniaka, który „za-
wsze gonił za wszelką nowością”⁹.

Pojawiły się kolejne trasy koncertowe, festiwale w całej Europie.

Warto zwrócić uwagę na jedną z płyt, która ukazała się w tym czasie na rynkach muzycznych. Płyta LP *Newborn Light* Adama Makowicza z Urszulą Dudziak, żoną Michała Urbaniaka, została wydana w Szwajcarii w 1972 roku i w Stanach Zjednoczonych w roku 1974.

W 1971 roku Urszula Dudziak w swojej pracy zaczęła coraz bardziej koncentrować się na muzyce wykorzystującej elektroniczne przetworniki głosu i odsunęła się od muzyki

8 Tamże, s. 63.

9 Tamże.

zwracającej większą uwagę na tekst. Stało się to częściowo za namową jej męża. Technikę tę zaprezentowała po raz pierwszy na swojej debiutanckiej płycie długogrającej *Newborn Light*. Fenomenalnym utworem z tej płyty jest *Randi and Bamse* w wykonaniu Urszuli Dudziak – voice i Adama Makowicza – electric piano. To fantastyczne połączenie głosu z elektroniką, eksperymentalne efekty głosowe i elektroniczne sprawiły, że utwór stał się sensacją na wielką skalę. Pod względem wokalnym genialne opanowanie głosu i jego wykorzystanie do przeróżnych efektów dźwiękowych działały intensywnie na wyobraźnię słuchacza. Utwór ten z klasycznego punktu widzenia można nazwać muzyką współczesną. Przypuszczam, że na każdym koncercie brzmiał on zdecydowanie inaczej. Świadczą o tym pochody wokalne, które są niemożliwe do dokładnie takiego samego wielokrotnego wykonania. Tworzą one schematy czy ramy, w których poruszają się artyści, wykonując własne improwizacje. Spostrzeżenia te opieram na moich doświadczeniach ze współczesną muzyką eksperymentalną.

Koncerty Urszuli Dudziak z Adamem Makowiczem i Michałem Urbaniakiem kończyły się zawsze ogromnymi owacjami i przyciągały młodych słuchaczy. Był to okres intensywnej współpracy, która zaowocowała wieloma koncertami w Niemczech. Jak powiedział Makowicz: „To był złoty okres dla jazzmanów”¹⁰.

W tym czasie jego zainteresowania zwrócone były ku muzyce elektronicznej, która właśnie wchodziła na rynek. Muzycy przenieśli się do Niemiec, a później do Szwajcarii.

W 1973 roku rozeszły się ich drogi. Michał Urbaniak po wygranym konkursie Montreux Jazz Festiwal wyjechał wraz z żoną do USA na roczne stypendium w Beerklee College of Music.

10 Tamże, s. 68.

Zainteresowania muzyczne Urbaniaka i Makowicza nie do końca były podobne i zmierzały w coraz bardziej innych kierunkach. „[...] Nasza współpraca z Michałem niezależnie od jego wyjazdu do Stanów i tak musiałaby się skończyć, bo jego ówczesna koncepcja muzyki wymagała już innego typu muzyków”¹¹.

Kolejne dwa lata to współpraca z Tomaszem Stańką i organizatorem Siegfriedem Schäfererem. Zaowocowała ona koncertami w RFN, Beneluksie, Lichtensteinie, Francji, Szwajcarii i wielu innych krajach Europy Zachodniej.

Pożegnaniem Adama Makowicza z fortepianem elektrycznym oraz z taką fuzją współczesnego rocka i jazzu, a także muzyki free, którą wykonywał wcześniej z Urszulą Dudziak i Michałem Urbaniakiem, było nagranie płyty LP *Duet Makowicz – Bartkowski* dla polskiej firmy fonograficznej Muza Polskie Nagrania w serii Polish Jazz na przełomie lat 1973/1974. Od tego czasu muzyk ostatecznie dojrzał do gry solowej.

W tych czasach jedyną agencją opiekującą się artystami, wydającą paszporty i wizy był Pagart (Polska Agencja Artystyczna). Na Adama Makowicza agencja nie zawsze patrzyła przychylnie. „[...] Byliśmy dla nich niewolnikami. Mówiono mi: albo pojedziesz, albo nie dostaniesz paszportu. Był to w zasadzie szantaż [...]”¹². „[...] Ale długo nie mogłem się pogodzić z takim traktowaniem przez urzędników, dla których byłem nikim”¹³.

Marzeniem Adama Makowicza był wyjazd do USA, co wówczas nie było łatwe. Wymienione wcześniej znakomite nagrania z Urszulą Dudziak w Szwajcarii zwróciły uwagę słynnego producenta Johna Hammonda. To właśnie on zainteresował osobą Adama Makowicza amerykańskiego właściciela klubów jazzowych: Café Society Jazz Club czy The Cookery

11 Tamże, s. 72.

12 Tamże, s. 81.

13 Tamże, s. 83.

w Nowym Jorku, Barneya Josephsona. „[...] Pewnego wieczoru do mojego mieszkania w Warszawie zadzwonił osobiście sam Barney Josephson i spytał, czy nie chciałbym zagrać u niego w klubie [...]”¹⁴. Opis reakcji Adama Makowicza jest w tym momencie zbyteczny.

W ten sposób rozpoczęła się kolejna część wielkiej kariery pianisty – tym razem w USA. Pierwszy występ w Carnegie Hall ze wspinałymi pianistami: Teddym Wilsonem, Earlem Hinesem, George’em Hallem w koncercie poświęconym Errollowi Garnerowi.

W tym czasie Adam Matyszkowicz zmienił swoje nazwisko na Adam Makowicz. „Matyszkowicz” było stanowczo za długie i trudne do wymówienia dla Amerykanów.

Drugi wyjazd Makowicza do USA obfitował w propozycje koncertowe i festiwalowe m.in. w Bostonie i Chicago. W Polsce niestety sytuacja pogarszała się z dnia na dzień. Problemy paszportowe zmusiły Adama Makowicza do pozostania w USA. Po paru latach przyjął obywatelstwo amerykańskie.

Mieszkając w USA, nadal miał możliwość rozwoju zawodowego w Europie. Nagrał dwie płyty w Szwecji w trio z Palle’em Danielssonem i Norwegiem Jonem Christensenem. Prezentowana była na nich głównie muzyka Adama Makowicza.

W 1981 roku w Polsce ogłoszono stan wojenny. Występ telewizyjny Makowicza zorganizowany z inicjatywy Ronalda Reagana w programie „Żeby Polska była Polską” wpłynął bardzo niekorzystnie na postrzeganie artysty przez ówczesne polskie władze.

Makowicz był dla Amerykanów pianistą oryginalnym. Łączył klasykę z jazzem. Kochał muzykę Ravela, Debussy’ego czy Rachmaninowa, a jednocześnie lubił filmy Disneya.

14 Tamże, s. 86.

Swoją karierę amerykańską rozpoczął z menedżerem Johnem Hammondem, z którym współpracował aż do jego śmierci. Później związał się na około 30 lat z menedżerką Edith Kiggen.

Oprócz zwykłych koncertów i festiwali, Adam Makowicz lubił popularne wówczas koncerty na uniwersytetach, połączone z warsztatami dla studentów. Grywał we wszystkich klubach w Nowym Jorku w latach 80. i 90. Nagrał wiele płyt, m.in. dla firmy Concorde.

Dzielił scenę m.in. z Bennym Goodmanem, Herbiem Hancockiem, Freddie Hubbardem, Sarah Vaughan, George'em Shearingiem, George'em Mrazem, Alem Fosterem, Jackiem DeJohnette'em, Charliem Hadenem, Tommym Flanaganem.

Był wielokrotnym solistą orkiestry National Symphony of Washington.

W 2004 roku wystąpił w duecie z Leszkiem Możdżerem w Carnegie Hall. Koncert ten został bardzo wysoko oceniony przez recenzentów i utrwalony na koncertowym albumie *Makowicz vs. Możdżer at the Carnegie Hall* wytwórni EMI Music Poland. Album osiągnął status podwójnej platynowej płyty.

Po okrągłym stole, gdy część władzy w Polsce objęła Solidarność, stosunek do Polaków mieszkających za granicą zmienił się diametralnie. Zdemokratyzowano cały system paszportowy. Adam Makowicz zaczął przyjeżdżać do kraju. Jeden z jego pierwszych koncertów w tym okresie odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie. W jego pierwszej części Makowicz wystąpił z Kwartetem Smyczkowym Wilanów i skandynawską sekcją, grając własne kompozycje, a w drugiej części wystąpił solo.

Wiele koncertów Adama Makowicza w Polsce związanych było z osobą Krzesimira Dębskiego, kompozytora świetnie poruszającego się zarówno w muzyce klasycznej, jak i jazzowej.

Pomysł zaprezentowania polskiej publiczności monograficznych programów amerykańskich kompozytorów spotkał się z wielką aprobatą w filharmoniach. Krzesimir Dębski nie tylko podjął się opracowania programu i zrobienia aranży na fortepian i dużą orkiestrę, ale także sam ją poprowadził. Prezentowani byli m.in. Irving Berlin, Cole Porter, Gershwin, Rodgers, Kern... Koncerty odbywały się z Sinfonią Varsovią w Warszawie, z orkiestrami filharmonii krakowskiej, rzeszowskiej, gdańskiej, kieleckiej.

W repertuarze Adama Makowicza znajdują się także interpretacje jazzowych utworów klasycznych, m.in. Fryderyka Chopina.

W ostatnich latach bardzo chętnie występował w duecie z pianistami klasycznymi: Krzysztofem Jabłońskim, Krzysztofem Trzaskowskim i Stanisławem Drzewieckim. Chętnie koncertował w salach kameralnych, które umożliwiały mu bliższy kontakt ze słuchaczami.

W 2005 roku został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W 2008 roku z okazji jubileuszu 400 lat istnienia amerykańskiej Polonii uhonorowano go włączeniem w poczet Polaków najbardziej zasłużonych w historii Stanów Zjednoczonych Ameryki.

12 października 2009 roku otrzymał Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”

W 2021 roku został laureatem Złotego Fryderyka.

Adam Makowicz jest muzykiem posługującym się doskonałym warsztatem klasycznym, który pozwolił mu na rozwój w innych kierunkach muzycznych, takich jak jazz, improwizacja oraz muzyka eksperymentalna – czyli po prostu muzykiem kompletnym, wszechstronnie utalentowanym. Mimo to sam podkreśla, że chciałby wciąż się rozwijać. Gra sprawia mu wielką radość, a każdy koncert jest okazją do nauki.

Adam Makowicz i jego powiązania z Akademią Sztuki w Szczecinie

W czasie swojej bogatej kariery Adam Makowicz znalazł czas na koncerty i współpracę z profesorem Akademii Sztuki w Szczecinie **Bohdanem Boguszewskim**.

W tym miejscu pozwolę sobie zacytować wypowiedź prof. Boguszewskiego na temat tej pamiętnej, wspaniałej współpracy¹⁵:

Z Adamem Makowiczem poznałem się w roku 2007, kiedy przyjął zaproszenie na Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Sacrum Non Profanum”. Wykonaliśmy wówczas wspólnie Fryderyka Chopina *Fantaisie-Improptu cis-moll op. 66*, *Preludium A-dur op. 28 nr 7*, *Preludium e-moll op. 28 nr 4* w opracowaniach Adama Makowicza na fortepian i kameralną orkiestrę smyczkową. Podczas tego koncertu w tym samym składzie zabrzmiały dwie kompozycje Adama Makowicza *June in Central Park* oraz *Living High in Manhattan*. Następnie Adam Makowicz bisował, improwizując solo standardy jazzowe.

W roku 2010 otrzymałem zaproszenie z Nowego Jorku na Międzynarodowy Festiwal Chopinowski upamiętniający i zamykający światowe obchody 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Pierwszy koncert odbył się 15 grudnia w Alice Tully Hall w Lincoln Center, gdzie w pierwszej jego części Jerzy Stryniak wykonał *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante op. 22*, a następnie Sławomir Wilk interpretował *Piano Concerto No. 2 in*

15 Rozmowa przeprowadzona w Szczecinie 24 czerwca 2022 r.

F minor op. 21. Po przerwie w drugiej części koncertu Olga Kern genialnie zagrała *Piano Concerto No. 1 in E minor op. 11.* Solistom podczas koncertu towarzyszyła Orkiestra Academia pod moją dyрекcją.

Na jednym z koncertów w Carnegie Hall wystąpił Adam Makowicz z towarzyszeniem Orkiestry Academia z tym samym programem, który wcześniej wykonywaliśmy w Trzęsaczu. Na koniec tego koncertu Adam Makowicz bisował, wzbudzając entuzjazm zgromadzonej publiczności. Po koncercie ukazały się znakomite recenzje w „Dodatku Kulturalnym” „Nowego Dziennika” 23 grudnia 2010 r. Roman Markowicz pisał: „Dwa koncerty, których wysłuchałem, miały wśród wykonawców rzeczywiście światowej sławy artystów: podczas inauguracyjnego festiwalu koncertu w Lincoln Center (Alice Tully Hall) gwiazdą była popularna tu Rosjanka Olga Kern, natomiast w Carnegie Hall (Weill Recital Hall) rangi koncertowi nadała obecność Adama Makowicza, legendarnego dziś pianisty jazzowego, który od czasów, kiedy przeniósł się do Toronto, w Nowym Jorku jest rzadkim gościem... Wirtuozeria i łatwość gry pianisty wciąż zapierają dech. Jak zawsze Makowicz był przyjacielski i bezpośredni w swoich komentarzach... Ostatnie kilka fragmentów (znane standardy jazzowe, jak *Fascinating Rhythm* Gershwina czy połączenie scherza Chopina z «rachmanińskimi» harmoniami) wykonał solo, po raz kolejny udowadniając, że w tym repertuarze i stylu gry pozostaje bezkonkurencyjny”

Z kolei w relacji zatytułowanej *Zakończył się Festiwal Chopinowski w Nowym Jorku* za pośrednictwem agencji PAP czytaliśmy:

„Podczas Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego w Nowym Jorku wystąpili m.in. pianiści Olga Kern i Adam Makowicz oraz Orkiestra Academia pod dyрекcją Bohdana Boguszeuvskiego... Piątek należał głównie do Adama Makowicza. W wypełnionej Sali Weill Recital Hall w Carnegie Hall pianista zaprezentował utwory Chopina w jazzowych aranżacjach wraz z Orkiestrą Academia. Publiczność nie pozwoliła mu opuścić sceny”.

Po koncercie Makowicz powiedział, że nie ma pianisty jazzowego, który nie miałby opracowanego przynajmniej jednego utworu Chopina, jako kanwy do własnej improwizacji, własnej wypowiedzi. „My tę muzykę mamy zakodowaną. Chopin jest wszechstronny” – podkreślił.

Słuchacze podziwiali wirtuozerię i technikę Makowicza. „Koncert był wspaniały i wzruszający. Pianista grał genialnie, a dźwięki, jakie wydobywał, zachwycaly” – powiedziała Natalia Olbińska.

Moje ponowne spotkanie z Adamem Makowiczem miało miejsce w Szczecinie w roku 2018, kiedy to wystąpił tym razem w duecie z rewelacyjnym saksofonistą z Nowego Jorku Krzysztofem Medyną (wywodzącym się ze szczecińskiego środowiska muzycznego). Koncert miał miejsce w szczecińskiej filharmonii w ramach kolejnej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Sacrum Non Profanum”.

Informacje ze strony internetowej Adama Makowicza dotyczące jego występu podczas 14. edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Sacrum Non Profanum”¹⁶:

- Duet Makowicz & Medyna podbił widownię w Gdańsku i Szczecinie

Wypełniona po brzegi sala Filharmonii Szczecińskiej z entuzjazmem przyjmowała to, co z minuty na minutę, z coraz większą swobodą, prezentował duet Makowicz & Medyna. To było mistrzostwo w każdym calu. Już na pół godziny przed pierwszymi dźwiękami wszystkie miejsca siedzące i... stojące były zajęte. To kolejny dowód na zainteresowanie wydarzeniem dużej rangi artystycznej. I tym oczekiwaniom obaj jazzmani stawili czoła, dając fascynujący koncert nagradzany wielkimi brawami po każdym kolejno prezentowanym utworze. Pod względem lirycznym i harmonicznym Makowicz i Medyna grają fenomenalnie i to nie podlega dyskusji. I to bez względu na to, gdzie koncert ma miejsce. Czy w wytwornych salach Filharmonii, czy w małym, kameralnym kościele. To jest kolejna prawda o tym duecie ludzi i instrumentalistów – szacunek dla słuchaczy i siebie nawzajem.

Bogdan Ratajczak,
„Kurier Plus”, Nowy Jork, 8.09.2018

- Mistrzowie jazzu

To, co pokazali w duecie z Krzysztofem Medyną, było uczcią muzyczną. Przepiękna barwa saksofonu altowego, oszczędne, acz

stylowe improwizacje Adama Makowicza i Krzysztofa Medyny sprawiały, że artyści, inspirując siebie nawzajem, dosłownie wy-
czarowywali nowe brzmienia w standardach Duke'a Ellingtona, Benny'ego Goodmana, George'a Gershwin, innych kompozytorów.

Leszek Bończuk,
„Kurier Szczeciński”, Szczecin, 28.08.2018

- Wasz występ był absolutnie wyjątkowy, znakomicie inspirowaliście się swoją nieograniczoną wyobraźnią muzyczną, co sprawiało słuchaczom ogromną radość w odbiorze Waszych wspaniałych improwizacji. Tworzyście świetnie rozumiejący się duet, Wasza kultura muzyczna, szlachetne brzmienie, niczym nieograniczone improwizacje sprawiały, że wszyscy uczestniczyliśmy w wyjątkowym wydarzeniu muzycznym.

Prof. Bohdan Boguszewski,
dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Sacrum Non Profanum”, w liście do Krzysztofa Medyny i Adama Makowicza, 24.08.2018

Napisanie recenzji o światowej sławy Mistrzu Adamie Makowiczu nie było zadaniem łatwym. Mój podziw i entuzjazm dla tak wspaniałego muzyka są trudne do zwerbalizowania. Papier nie jest w stanie przekazać wszystkiego, co chciałoby się wyrazić... W recenzji zawarłam istotne, znaczące fakty z drogi życiowej i artystycznej Makowicza, z wykorzystaniem unikatowych wspomnień prof. Bohdana Boguszewskiego. Adam Makowicz jest pierwszym kandydatem do zaszczytnego tytułu doktora honoris causa wśród mistrzów jazzu. Przed pięcioma laty jako pierwsza wśród największych dam polskiej estrady tytuł ten otrzymała wielka i uwielbiana przez pokolenia wspaniała Irena Santor – nadany został przez Akademię

Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W swojej laudacji wygłoszonej na uroczystości promotor doktoratu – prof. dr Włodzimierz Nahorny wypowiedział znamienne słowa, określając Irenę Santor „naszym dobrem narodowym”. Jestem absolutnie przekonana, że możemy określić Adama Makowicza podobnie – stanowi on również nasze dobro narodowe.

Podsumowując, stwierdzam, że przyznanie tytułu doktora honoris causa Panu Adamowi Makowiczowi jest ze wszech miar decyzją słuszną i uzasadnioną, a jednocześnie historyczną, która przyniesie wielki zaszczyt Akademii Sztuki w Szczecinie.

prof. dr hab. Katarzyna Dondalska



Antoni
Michnik

O twórczości Adama Makowicza

Kręta droga poprzez jazz

Np. Adam Matyszkowicz w Helikonie spał, grał i chodził do toalety, wziął się za rogi z fortepianem i nie puścił, dopóki nie został Naczelnym Światowym Technikiem Fortepianowym.

Andrzej Nowak¹

Adam Makowicz to postać nieoczywista – Polak urodzony w roku 1940 na Zaolziu, na terenie Protektoratu Czech i Moraw, mieszkający od lat w USA i Kanadzie. Pianista, który odrzucił zamiłowanie do Chopina i oddał się jazzowi, by po latach do Chopina powrócić. Artysta, który mając za sobą niemal dekadę występów, zmienił nazwisko i rozpoczął na początku lat 70. nowy etap swojej twórczości.

Rodzice Makowicza wyjechali na Zaolzie w trakcie II wojny światowej, uciekając przed przymusowym poborem jego ojca, Józefa Matyszkowicza, do Wehrmachtu. Adam Matyszkowicz urodził się więc w Gnojniku w dzisiejszych Czechach, gdzie mieszkała jego babka od strony matki. Po zakończeniu wojny rodzina znalazła się w Rybniku, gdzie Józef dostał pracę

1 *Helikon 1956–1969. Wspomnienia, impresje i relacje*, pod red. Grzegorza Tusiewiczza, PWM, Kraków 2006, s. 67.



administracyjną w kopalni (ze względu na przedwojenny projekt wynalazku opracowany w trakcie studiów na Politechnice w Gliwicach). Młody Makowicz uczęszczał dzięki temu w Rybniku do znanej szkoły muzycznej Antoniego i Karola Szafranków. Założona w okresie międzywojnia, szkoła Szafranków ukształtowała całą grupę ważnych postaci powojennego życia muzycznego w Polsce, na czele z Henrykiem Mikołajem Góreckim, z którym Makowicz przez chwilę był nawet w klasie. Przykład Góreckiego – którego początkowo do szkoły nie przyjęto, a następnie wpuszczono niejako bocznymi drzwiami na wydział instruktorsko-pedagogiczny – pokazuje nacisk na poziom technicznych umiejętności, które ostatecznie prowadziły wielu spośród wybitnych absolwentów daleko od stylów i estetyk przez szkołę promowanych.

Dla pianistyki szczególnie istotną postacią był Karol Szafranek, który w swojej szkole oraz na prywatnych lekcjach wykształcił nie tylko Makowicza, ale też m.in. Lidię Grychtolówną oraz Piotra Palecznego – klasycznych pianistów z sukcesami na konkursach chopinowskich². Makowicz z perspektywy czasu podkreśla zwłaszcza przekazane przez Szafranka umiejętności wymyślania nowych ćwiczeń w celu rozwiązywania konkretnych pianistycznych problemów³. We wspomnieniach uczniów Szafranka szczególne znaczenie mają dwie metody ćwiczeń przejęte od Egona Petriego – tzw. „zatrzasku” i „pieczętek”: pierwsza miała ćwiczyć precyzję i szybkość uderzeń w klawisze, druga nastawiona była na trening wydobywania dźwięku przez wolniejszy nacisk na

-
- 2 Ze szkołą związany był również m.in. Bernard Biegoń, pianista jazzowy działający przede wszystkim w Poznaniu i występujący najczęściej jako Benon Hardy, prawdopodobnie pierwsza osoba, która grała w Polsce na organach Hammonda. Szkoła zachowała renomę przez lata, a do najważniejszych osób, które przewinęły się przez nią w ostatnich czasach, należy pianistka Martyna Zakrzewska.
 - 3 Marek Strasz, *Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem*, PWM, Kraków 2011, s. 12. Dalej: tamże.

klawisze⁴. Młody Makowicz zaczął grać pod wpływem matki, również uczennicy Szafranka, która chodziła do niego do szkoły wraz ze swoimi dziećmi⁵, a do nauki wykorzystywała instrument otrzymany przez jej męża jako zapłatę w kopalni w powojennej rzeczywistości trudnej sytuacji finansowej i ogólnej reglamentacji.

W trakcie szkolnej edukacji Makowicz zaczął potajemnie ćwiczyć jazzową pianistykę – potajemnie, ponieważ była to wówczas muzyka w dwójnásób źle widziana. Z jednej strony jazz budził opór w instytucji muzyki klasycznej – Jerzy Klocek po latach wspominał, że w szkole panował zakaz gry jazzu na głównych instrumentach: uważano, że w ten sposób się niszczy⁶. Sam Makowicz przywołuje pokutującą opinię o jazzowym „zmanierowaniu” stylu gry pianistów, trwoniących wysiłki profesorów⁷. Klocek wspomina, że Makowiczowi pozwalano ćwiczyć jedynie na starym, częściowo zdezelowanym instrumencie w „takiej rupieciarni w dobudówce na zapleczu szkolnej sali koncertowej, która służyła za magazyn zużytych, niepotrzebnych mebli i sprzętu”⁸. Przyznam – jako miłośnik również pianistyki destruktywnej spod znaku Nam June Paika czy Annei Lockwood (ale też Jarosława Kozłowskiego) – że mam wyjątkowy sentyment do jazzu, który tak silnie ustawiany jest w opozycji do muzyki klasycznej, że sam w sobie traktowany jest jako niszczenie instrumentów. Tym bardziej, że – i tu wracamy do zawieszonego „z drugiej strony” – była to również muzyka niemile widziana ze względów ideologicznych, postrzegana jako jedna z muzycznych broni Zachodu na kulturalnym froncie zimnej wojny. W latach 1949–1954 jazz w Polsce był w tzw. okresie katakumb – nie zezwalano na funkcjonowanie klubów jazzowych (np. w Krakowie zamknięto klub przy oddziale YMCA), zakaz grania jazzu miało też de facto Polskie Radio. Rozbrzmiewał jedynie

4 Zob. Maria Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Znak, Kraków 2018, s. 57–58.

5 Marek Strasz, dz. cyt., s. 13, 20–21.

6 Tamże, s. 129.

7 Tamże, s. 15.

8 Tamże, s. 129.

w mieszkaniach prywatnych, które stały się nieformalnymi instytucjami krzewienia jazzu i kultury jazzowej. Stąd też kluczową rolę w edukacji muzycznej Makowicza odegrały odsłuchy płyt z jazzowymi nagraniami u znajomych, przede wszystkim u Czesława Gawlika, a także kultowe audycje „Voice of America Jazz Hour” Willisa Conovera na antenie Głosu Ameryki. Jazz faktycznie był rodzajem sonicznej broni na kulturowym froncie zimnej wojny – obok kursów muzyki współczesnej w Darmstadtzie czy wystaw ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Audycja Connovera miała na celu w pierwszej kolejności właśnie promocję kultury USA w państwach bloku wschodniego – w tym celu prowadzący m.in. operował spowolnionym głosem i uproszczoną angielszczyzną. Niezależnie od politycznych kontekstów, jazz, m.in. za sprawą tych audycji, stał się za żelazną kurtyną muzyką denotującą nowoczesność, ekspresję i swobodę.

To właśnie jazz odtwarzany w audycjach Connovera stał się punktem odniesienia dla Makowicza – szczególnie twórczość Errolla Garnera i Arta Tatum. Obaj do dziś uważani są za kluczowe postaci dla rozwoju jazzowej pianistyki. Garner stał się symbolem kogoś, kto przeprowadzając jazz z klubów do sal koncertowych, zachował wyrazisty styl przy osiągnięciu sławy i rozgłosu – dowodem, że jest to możliwe, i pianistycznym punktem odniesienia dla tych, którzy przyciągali później jazz do dużych instytucji kultury. Z kolei Tatum pozostaje symbolem jazzowej, pianistycznej wirtuozerii. Jeśli z twórczości Garnera Makowicz wyniósł przekonanie o tym, że warto szturmować jazzową pianistyką sale koncertowe i filharmonie, to z muzyki Tatuma – pełne zaangażowanie w ćwiczenie i pogłębianie technik gry. Ostatecznie, doświadczenie muzyki Tatuma i Garnera okazało się dla Makowicza pierwszym z kluczowych przełomów – zdecydował się porzucić ścieżkę pianisty klasycznego i poświęcić się jazzowi. Doprowadziło to do konfliktu w rodzinie i do tego, że opuścił Śląsk, udając się do Krakowa.

Katakumby, Helikon i „dar(l)ings” sceny krakowskiej

Makowicz trafiał do różnych szkół muzycznych, w których konsekwentnie się buntował – i w końcu z każdej odchodził, tak stało się w Rybniku, następnie w Katowicach, a w końcu w Krakowie, gdzie na przełomie lat 50. i 60. tułał się po różnych instytucjach ówczesnego życia muzycznego, pozostając w zasadzie bez stałego miejsca zamieszkania. To zresztą również jeden z wątków powracających w różnych wspomnieniach dotyczących życia muzycznego tego czasu – dość wspomnieć powracające anegdoty o Andrzeju Partumie (wówczas poecie i pianiście), który miał trzymać swój dobytek w fortepianie w Domu Literatów w Warszawie. Makowicz ćwiczył wówczas w różnych miejscach – choćby w kotłowni Domu Studenckiego „Żaczek”, gdzie powstał klub Katakumby, założonym przez Jerzego Porębskiego⁹. Sympiał w różnych miejscach – waletował w Żaczku lub na koksie w Katakumbach, niekiedy jednak trafiał na Dworzec Główny lub na ławkę w parku. Zamieszkał ostatecznie w klubie studenckim Helikon, w którym już wcześniej był nieformalnym rezydentem – po prostu całymi dniami przesiadywał tam, grając na fortepianie.

Helikon był jednym z najważniejszych odwilżowych miejsc na mapie kulturalnej Krakowa – otwarty w roku 1957¹⁰, stał się centrum powstającej sceny, łączył też różne inne środowiska krakowskiej bohemy. W klubie poza koncertami (i próbami zespołów) organizowano bowiem również wystawy i wydarzenia poetyckie. Na ścianach lokalu przy ulicy Marka¹¹ 15 znajdowały się prace zaprzyjaźnionych artystów – na czele z fantazyjnym, postsurrealistycznym freskiem Wiesława Dymnego, przedstawiającym grę na fortepianie przechodzącym w trąbkę (oraz kran) – a sam klub był również miejscem spotkań plastyków, aktorów i literatów. 80 m² (do

9 *Helikon 1956–1969*, dz. cyt., s. 195–196.

10 Klub powołano w grudniu 1956 roku, ale w swojej właściwej siedzibie zaczął funkcjonować w roku następnym.

11 Ulica św. Marka nazywała się wówczas po prostu „Marka”.

tego legendarna obskurna łazienka), brak ogrzewania, ławy pod ścianami (jedna z nich, najbliżej fortepianu, była stałym miejscem snu Makowicza¹²), kilka stolików i krzeseł, częsty tłok, grupy muzyków sypiących na stołach i i fortepianie – nie brzmi to przesadnie zachęcająco. Helikon był jednak w zamierzeniu miejscem ekskluzywnym, choć równocześnie stanowił noclegownię dla muzyków, zwłaszcza na pierwszym etapie działalności, do roku 1961 – w teorii można było wejść do środka, posiadając legitymację członka klubu lub „osobę wprowadzającą”. Co więcej, wedle wspomnień, samo otwarcie zaryglowanych drzwi, które dopiero rozpoczynało negocjacje nad wejściem, następowało na sygnał dźwiękowy – tzw. gwizd klezmerski¹³. Wszystko to miało na celu przede wszystkim zapewnić możliwie dużą swobodę artystom – Helikon miał być enklawą wyłączoną z codzienności polityki i (auto)cenzury. Ze wspomnień zebranych w tomie przez Grzegorza Tusiewicza wyłania się obraz zmiennych reguł funkcjonowania w klubie muzyki jazzowej – niektórzy autorzy piszą o całonocnych jam sessions, inni o konieczności kończenia o 22 i interwencjach MO. Zapewne po prostu bywało różnie. Stopniowo coraz bardziej funkcjonujący w obiegu jawnych, otwartych, niezależnych koncertów i wydarzeń kulturalnych klub działał do roku 1969, kiedy to został zamknięty decyzją Urzędu Miasta Krakowa.

Powstanie Helikonu było elementem budowy odwilżowych instytucji kultury – na czele z instytucjami jazzu. Rok 1955 przyniósł pierwsze otwarte koncerty i festiwale jazzowe, rok 1956 powstanie miesięcznika „Jazz”, a 1958 – początki Jazz Jamboree (podczas pierwszych trzech edycji koncerty odbywały się również w Krakowie). I choć początkowo np. prasa miotła na festiwale jazzowe głosy rytualnego oburzenia na upadek obyczajów – zwłaszcza po inspirowanej nowoorleańskimi tradycjami paradzie ulicznej w trakcie I Ogólnopolskiego

12 Zob. szkic zamieszczony przy wspomnieniach Krzysztofa „Kinga” Białki, w: *Helikon 1956–1969*, dz. cyt., s. 113. Zbigniew Raj z kolei wspomina, że ławy zostały pomalowane „w modnym wówczas stylu op-art” przez samego Mariana Eilego, redaktora naczelnego „Przekroju”, tamże, s. 29.

13 Tamże, s. 118.

Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie (1956) – to szybko został oswojony jako element nowoczesnej kultury, wręcz łączący popularną rozrywkę z kulturą wysoką. Ostatecznie jazz zaczął wychodzić z klubów do instytucji tej ostatniej. Helikon również miał w tym swój udział, przejmując ze swym powstaniem organizację Krakowskich Zaduszek Jazzowych i wprowadzając jazz także do Filharmonii Krakowskiej. Jednym z (licznych!) przełomów dla jazzu w Polsce w tych latach okazała się trasa koncertowa kwartetu Dave'a Brubecka w roku 1958 (dwanaście koncertów w siedmiu miastach), która doprowadziła do pierwszego poważnego zetknięcia polskiej publiczności z gwiazdą powojennego jazzu w USA. W samym Krakowie kwartet po koncercie w Rotundzie zagrał też na jam session w Helikonie, będącym zarazem weselem Wandy Warszawskiej i Andrzeja Kurylewicza.

Prawdopodobnie to Porębski wprowadził Makowicza do Helikonu. Właściwe przyjęcie do klubu wiązało się jednak z rodzajem koncertowego egzaminu: Makowicz po prostu wystąpił w trio z basistą Bogdanem Wellsem oraz perkusistą Wiktorem Perelmutterem. Przedtem jednak grywał w innych miejscach, zwłaszcza tych związanych z ówczesną kulturą studencką – i tak np. Włodzimierz Palusiński wymienia go w swoich wspomnieniach, też przy okazji jam sessions „Chała z Dżemem” Jazz Clubu „Nawojka”, założonego w żeńskim akademiku przy ul. Reymonta (również przez Porębskiego).

Scenariusz był zawsze podobny. Najpierw grali „tradycjoniści” około 21.00 podawano na tacy przy bufecie pokrojoną chałkę i do wyboru kilka różnych rodzajów dżemu, następnie na podium stawiali wracający ze szkół „moderniści”, później (czasami) podawano lampkę grzanego wina z goździkami (tzw. grzaniec) i rozpoczynało się ogólne jam session. Występowali tam m.in. wspomniany wcześniej student z kotłowni – Adam Matyszkowicz, Zbigniew Raj, Andrzej Nowak, Tomasz Stańko, Jurek Porębski, Jan Zylber,

Andrzej Piela, Tadeusz Wójcik, Stanisław Raczyński, Jan Kudyk, Wiktor Perelmutter. Na pewno byli i inni, których w tej chwili nie pamiętam. Składy zespołów prawie nigdy nie były kompletne, a podziału na kategorie i style też nie przestrzegano¹⁴.

Porębski wspomina, że Makowicz dołączył do zespołu, który miał próby w Katakumbach i że parę razy występowali w Filharmonii Krakowskiej, a także zapraszali pianistę do grania w zastępstwie na dixielandowych potańcówkach na kontrabasie. Wejście w świat Helikonu sprawiło jednak, że niemal z miejsca pianista znalazł się w innym muzycznym świecie, zaczął grać w innych miejscach – i często z innymi osobami.

W Helikonie Makowicz starał się założyć nowy zespół. Na zdjęciach widzimy go np. na próbie w trio z Janem Byrczkiem na kontrabasie i nierozpoznanym perkusistą¹⁵. Między 1960 a 1962 rokiem wykluwała się formacja Jazz Darings, w której początkowo grał z saksofonistą Jerzym Muniakiem, ale ostatecznie – zaczął występować z młodym trębaczem Tomaszem Stańką, basistą Jackiem Ostaszewskim oraz Perelmutterem. Ostaszewski wspomina wielogodzinne, wręcz maratońskie próby Makowicza, który w zimnym (i śmierdzącym oceanem papierosów) klubie rozgrzewał sobie dłonie nad gotowaną w kociołku wodą¹⁶.

Jazz Darings zaczynali od hard bopu, zmierzając podczas krótkiego okresu działalności w stronę free – choć zarówno Stańko i Ostaszewski, jak też sam Makowicz przyznają, że

14 Tamże, s. 196.

15 Tamże, dodatek, s. 38.

16 Tamże, s. 124.

tak naprawdę zaczęli grać free już po odejściu pianisty¹⁷. W każdym razie szybko stali się ważnymi postaciami sceny krakowskiej, a w roku 1963 zdobyli główną nagrodę na zorganizowanym w krakowskiej filharmonii Konkursie Amatorskich Zespołów Jazzowych Polski Południowej – ważnym, bo w jury zasiadali między innymi Kurylewicz i Krzysztof Komeda. Wykonywali wówczas nie tylko standardy, ale też własne kompozycje – Stańki i Makowicza. Obaj dostali na konkursie także solowe nagrody – Stańko pierwszą, Makowicz drugą. Wielki sukces muzyków okazał się jednak swoistym pyrrusowym zwycięstwem dla samego zespołu – jak to ujął Ostaszewski, zespół „rozdrapano”: Stańko zaczął grać z Komeda, Makowicz z Kurylewiczem, a on sam z Andrzejem Trzaskowskim¹⁸.

Początek lat 60. był więc dla Makowicza przede wszystkim czasem niepewności, pierwszych zespołów i pierwszych sukcesów. W tym okresie również pierwszy raz wziął ślub – jednak małżeństwo nie przetrwało jazzowego stylu życia w jego wydaniu: i nie mam tu na myśli bynajmniej żadnych ekscesów, lecz całkowite, nieomal pracoholiczne poświęcenie muzyce. Wątek swoistego muzycznego pracoholizmu Makowicza powraca zresztą w wielu różnych wspomnieniach osób, które z nim grały na różnych etapach twórczości – to odróżniało go od dużej części bohem, ale długofalowo nie ułatwiało założenia rodziny.

17 W tym kontekście przywoływana jest zwykle opinia Joachima E. Berendta, zob. Joachim E. Berendt, *Moje kontakty z Polskim Jazzem*, „Jazz Forum” 1967, nr 7, s. 76. Ostaszewski w kontekście działalności Jazz Darings po odejściu Makowicza pisze np. o kompozycji stworzonej dla nich przez Bogusława Schaeffera, zob. *Helikon 1956–1969*, dz. cyt., s. 124.

18 *Helikon 1956–1969*, dz. cyt., s. 124. Stańko w tym kontekście mówi podobnie, że ich „rozebrano do Warszawy”, zob. Tomasz Stańko w rozmowie z Rafałem Księżykiem, *Desperado*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 32.

Życie w trasie, życie w Warszawie

Występy z Kurylewiczem zapowiadały wejście Makowicza w cykl regularnych tras koncertowych – ale na razie jeszcze to nie nastąpiło. Kurylewicz miał mało czasu dla zespołu, koncerty zdarzały się wówczas rzadko. Makowicz w tym okresie dorabiał jeszcze niekiedy jako akompaniator Warszawskiej. Ostatecznie podążył za Kurylewiczem do Warszawy, pozostawiając za sobą krakowski etap swojego życia. Początkowo znów nie miał gdzie spać i wylądował w tzw. SPAM-ie, czyli Stowarzyszeniu Polskich Artystów Muzyków (kolejnej odwilżowej instytucji kultury), na rogu Kruczej i Hożej¹⁹.

W Warszawie zaczął grać jednocześnie jako „kierownik sekcji rytmicznej, akompaniującej kwintetowi wokalnemu Novi”²⁰ (potem Novi Singers) oraz w kwartecie Zbigniewa Namysłowskiego. Wtedy pojawiły się też zagraniczne trasy – niekiedy wspólne obu zespołów. W drugiej połowie lat 60. Makowicz odwiedził więc m.in. Australię, Indie, Związek Radziecki, Kubę oraz Skandynawię. Poznawał zagranicznych muzyków, a np. w roku 1965 w Molde w Norwegii – Willisa Conovera. Wojaże te musiał negocjować z państwową instytucją Pagart, która pośredniczyła w organizacji wyjazdów – także na poziomie zgód na wydanie paszportu. Do tego, w drugiej połowie lat 60. jeździł w regularne trasy po Polsce z Wojciechem Młynarskim.

Z tych trzech formacji, najdłużej Makowicz współpracował z Novi – czyli New Original Vocal Instruments. Był to pionierski, jazzowy zespół wokalny, używający głosów do twórczego zastępowania nimi partii instrumentalnych w kontekście jazzowej estetyki, wykorzystując przy tym możliwości tej nowej, poszerzonej wokalistyki do nowatorskiej artykulacji. Co ważne, każda z osób, które założyły zespół – Aleksander Głuch, Bernard Kawka, Janusz Mych, Waldemar Parzyński i Ewa Wanat – była przedtem instrumentalist(k)ą. Novi byli

19 *Desperado*, dz. cyt., s. 36.

20 Program Jazz Jamboree 1966, s. 32.

pionier(k)ami całkowitego odejścia od mowy i językowych wokalizacji w tego typu twórczości, zapowiadając późniejsze eksperymenty choćby Maggie Nichols. Co więcej, od podobnych grup wokalnych odróżniało ich chętnie wykorzystywanie tradycyjnego instrumentalnego akompaniamentu – w ich rozumieniu traktowanie głosu jako pełnoprawnego instrumentu muzycznego zakładało również możliwość wprowadzenia innych, choć w roli sekcji rytmicznej czy akompaniamentu.

Współpraca z Novi i Namysłowskim zaczęła procentować rosnącą pozycją Makowicza – w roku 1967 otrzymał stypendium Polskiej Federacji Jazzowej. W efekcie, w tym okresie stopniowo zyskał poczucie stabilizacji i np. na dobre zamieszkał w stałym mieszkaniu – przy czym ironia polega na tym, że to wtedy właśnie zaczął żyć naprawdę w trasie.

Jaka więc była Warszawa Makowicza? Błażej Brzostek we *Wstecz*, historii miasta pisanej od współczesności ku kolejnym, coraz głębszym warstwom przeszłości, pisze o Warszawie czasów późnego Gomułki jako o mieście zablokowanym – począwszy od problemów meldunkowych²¹, poprzez oficjalne, przedwczesne, zakończenie powojennej odbudowy²², po ślamazarnie wlokące się projekty budowy nowej, późnomodernistycznej Warszawy (symbolem czyni wieloletnią budowę Domów Centrum). Ale na tym nie koniec, jak pisze:

Zmieniała się chromatyka Warszawy, którą przez pierwsze powojenne dekady naznaczał czerwony odcień ceglanego pyłu. W 1969 roku pejzaż wydał się już polonusowi ze Staków „asfaltowo-szary”, a w widoku z tarasu Pałacu Kultury „srebrno-szkłano-stalowy”.

21 Przez cały okres rządów Gomułki w Warszawie obowiązywały, wprowadzone jeszcze w roku 1954, ograniczenia możliwości stałego zamieszkania i uzyskania meldunku.

22 W roku 1966 rozwiązano Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy i Naczelną Radę Odbudowy Warszawy.

Wyrośli bowiem budynki o ścianach pokrytych aluminium, a gdzieś tam szkłem. Także miejski kurz był jasnoszary jako pochodna cementu. Królował beton: nie tylko konstrukcje domów czy chodniki wykonywano z tego materiału. W 1970 roku demontowano drewniane słupy ogłoszeniowe i ustawiano nowe, odlane z betonu²³.

Opisy te brzmią niemal dystopijnie i z pewnością dla przyszła z miasta, które nie zostało zniszczone w trakcie wojny, a po jej zakończeniu było przebudowywane oszczędnie – z Krakowa, doświadczenie Warszawy musiało być dużą zmianą. Zresztą sama siedziba SPAM-u znajdowała się w urzędniczej części śródmieścia, wypełnionej surową architekturą powojennej reprezentacyjno-instytucjonalnej odbudowy.

Sam Brzostek zwraca jednak uwagę na szereg innych wątków w kolektywnej pamięci Warszawy lat 60., począwszy od „ludzkiej” skali miasta w epoce „małej stabilizacji” – z mniejszą ilością samochodów i ich hałasów, pełnego przestrzeni pustych (wciąż zrujnowanych), ale dających „oddech”, z osiedlami zapewniającymi ład przestrzenny i wspólne tereny zielone kosztem zwartej zabudowy. Do tego – życie kulturalne, zwłaszcza muzyczne: od Warszawskiej Jesieni do Jazz Jam-boree. I chociaż przywoływane przez Brzostka stwierdzenie „Warszawa jest akustyczna” padło w latach 60. w kontekście uporczywości rozchodzących się po mieście pogłosek²⁴, to można powiedzieć, że wybrzmiewało w nim też wibrujące życie muzyczne dekady.

Jazzowa geografia Warszawy rozpięta była w tych latach między klubami oraz instytucjami: z jednej strony Hybrydy i – przemieszczająca się między adresami przy ul. Emilii Plater, Trębackiej, Wspólnej i Nowowiejskiej – Stodoła, do tego inne

23 Błażej Brzostek, *Wstecz. Historia Warszawy do początku*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2021, s. 183–184.

24 Tamże, s. 197; Mieczysław Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 99.

miejsca okazjonalnych koncertów, jam sessions, spotkań. Z drugiej – oficjalne instytucje życia muzycznego: od redakcji „Jazz Forum” i siedziby organizacji Polskiej Federacji Jazzowej na Nowogrodzkiej, po Polskie Radio, gdzie jazz wprowadzał Kurylewicz. Na podobnej zasadzie, Jazz Jamboree był w tych latach rozpięty między Filharmonią Narodową, salą koncertową PWSM oraz Salą Kongresową a dodatkowymi koncertami w Stodole lub jam sessions np. w kawiarni Stolica.

Jak w tę geografii wpisywał się Makowicz? Janusz Muniak wspominał po latach, że spotykali się z Makowiczem w kawiarni Nowy Świat na „giełdzie muzyków jazzowych”, gdzie snuli nigdy niezrealizowane plany założenia nowego zespołu²⁵ – a więc Warszawa śródmieścia odbudowanego ze stosunkowo niską zabudową oraz historyzującymi „plomami” i założeniami (ul. Kubusia Puchatka, ul. Gałczyńskiego), kosztem przedwojennych kamienic czy budownictwa modernistycznego. Do tego pod sam koniec dekady dojdą próby w piwnicy w Hybrydach, mieszczących się wówczas na Mokotowskiej – to już część śródmieścia, w której zachowało się więcej przedwojennej zabudowy, w tym właśnie niewysoki budynek klubu, nazwanego na cześć mieszkającego w nim niegdyś Ignacego Kraszewskiego.

Od połowy lat 60. Makowicz więcej czasu spędzał również w studiach nagraniowych Polskich Nagrań „Muza”, które znajdowały się przy ul. Długiej – to z tego okresu pochodzą pierwsze płyty, na których się pojawia, występując z Novi Singers oraz w kwartecie Namysłowskiego. O ile na albumach Novi Singers pozostaje raczej w tle, o tyle na *Polish Jazz* (6) (Polskie Nagrania Muza, 1966) możemy usłyszeć go nieraz na pierwszym planie, zarówno w przebijającej na wierzch strukturze powtarzanych, ostinatowych akordów (*Siódmawka*), jak i w efektownych „perlistych solach”, granych w różnych tempach i konwencjach (*Chrzęszcz brzmi w Trzcinie*, *Moja Dominika*).

25 Marek Strasz, dz. cyt., s. 134.

Całość albumu podporządkowana jest ramie kompozycyjnych poszukiwań Namysłowskiego, który szukał przez lata idiomu nowoczesnego *polskiego* jazzu w przepracowywaniu różnych elementów tradycji muzyki ludowej. Namysłowski jeszcze w latach 50. był zafascynowany dixieland i jazzem międzywojnia, dopiero u progu nowej dekady, zamieniając puzon na saksofon altowy, zwrócił się ku jazzowi nowoczesnemu, w dalszym ciągu jednak chciał budować nową muzykę w odniesieniu do muzycznych tradycji. Gra Makowicza pokazuje jednak, ile przy tak zakreślonym muzycznym projekcie pozostawało miejsca na improwizację oraz indywidualną ekspresję.

W swoim wywiadzie rzece Makowicz z perspektywy czasu stwierdza, że zarówno gra w zespole Kurylewicza, jak i Namysłowskiego w sumie niewiele mu dały jako muzykowi, że długofalowo nie odpowiadały mu relacje w nich panujące – dla Kurylewicza nie mógł być partnerem ze względu na różnicę wieku, pozycji, doświadczenia, sposobu bycia. Namysłowski z kolei realizował przede wszystkim własne koncepcje kompozytorskie, był liderem z prawdziwego zdarzenia, mniej zainteresowanym partnerskimi relacjami w zespole. Dla Makowicza lata 1964–1968 były więc czasem budowania pozycji poprzez „terminowanie” u innych. Na horyzoncie rysowały się jednak poważne zmiany.

Zmiana nazwiska i zmiana instrumentarium

Szerszym przemianom końca lat 60. – od marca i maja '68 po grudzień '70 – towarzyszyły zmiany w życiu Adama Matyszkowicza, który od roku 1969 zaczął występować i nagrywać jako Adam Makowicz²⁶. Z nowym nazwiskiem, Makowicz prezentował się jako lider zespołów – już nie „sekcji rytmicznej”

26 Zob. np. tekst Jana Byrczka na temat światowej trasy kwartetu Namysłowskiego i Novi wiosną 1969, napisany do jesiennego numeru „Jazz Forum”. Jan Byrczek, *Egzotyczne tournée, „Jazz Forum” 1969, nr 9, s. 39.*

towarzyszącej głównemu wykonawcy, jak w przypadku Novi, lecz lider np. „trio Adama Makowicza”, „Adam Makowicz” zaczął funkcjonować jako lider składów w różnych programach koncertowych, a później na płytach. Nie znaczy to jednak, że porzucił poszukiwania partnerskich relacji z muzykami – wręcz przeciwnie, rozpoczynał się okres jego najważniejszych grupowych przedsięwzięć.

O ile Makowicz zadebiutował na Jazz Jamboree już w roku 1963 w zespole Kurylewicza, o tyle w roku następnym wystąpił w entuzjastycznie przyjętej grupie Michała Urbaniaka. Rok później Urbaniak wyjechał jednak za granicę i w ciągu następnych lat mieszkał przede wszystkim w Szwecji. W roku 1968 zdecydował się jednak na powrót do Polski. Rozpoczął się wówczas okres jego kilkuletniej intensywnej współpracy z Makowiczem, dla którego przedsięwzięcie to wiązało się z elektryfikacją instrumentarium. Klasyczny skład zespołu obejmował Urbaniaka, Dudziak, Pawła Jarzębskiego na basie i Czesława „Małego” Bartkowskiego na perkusji. Okresowo grywali jednak również z Romanem Dylagiem na basie w miejsce Jarzębskiego, zaś później bez osobnego basisty, za to z Wojciechem Karolakiem na hammondzie i farfisie.

Można powiedzieć, że Makowicz był przez lata raczej „fellow travellerem” jazzowej awangardy niż kimś, kto sam szukał sposobów wynajdywania jazzu na nowo. A jednak wydaje się, że nieprzypadkowo otarł się o free już w Jazz Darings, czy towarzyszył eksperymentalnej wokalistyce Novi – perfekcjonistyczny etos pracy sprawiał bowiem, że szukał ciągle kolejnych wyzwań, testując w nowych nurtach i zjawiskach własne koncepcje muzyczne, badając, co tak naprawdę interesuje go w kompozycji, wykonawstwie, improwizacji czy samym graniu z innymi.

Na przełomie lat 70. pod wpływem Urbaniaka Makowicz sam jednak zafascynował się możliwościami pianistyki zelektryfikowanej, budową nowego języka jazzu i muzyki współczesnej przy pomocy nowego instrumentarium.

Musiąłem odstawić na bok akustyczny fortepian, kupiłem elektryczny i różne elektryczne przystawki zniekształcające dźwięki, no i próbowałem grać trochę współczesnej muzyki. Michał z kolei gonił zawsze za wszelką nowością, najpierw za instrumentami elektrycznymi, potem elektronicznymi, różnego typu syntezatorami i troszkę zaraził mnie tym na jakiś czas. Sam też zacząłem w tych nowościach grzebać²⁷.

Makowicza zafascynowały możliwości nowych instrumentów, które pojawiały się na rynku. Tworząc w latach 1969–1975 zespoły z Urbaniakiem, a później z powrotem ze Stańką, grał na elektrycznym fortepianie Wurlitzera (wraz z owymi przystawkami, *ring modulator*), klawiniecie Hohnera, „basie Fendera” (tzn. Fender Rhodes Piano Bass) oraz pianinie Rhodesa. Szczególnie upodobał sobie ten ostatni instrument, w którym fascynowało go zachowanie w możliwie największym stopniu mechaniki fortepianowego uderzania w struny.

Z grupą Urbaniaka zaczęli regularnie grać, próbować i koncertować w „Piwnicy u Michałów, czy też u Dudziaków w Hybrydach”²⁸. Urbaniak był wówczas rekonwalescentem po dziewięciomiesięcznym odwyku, rekonwalescentem zdeterminowanym do powrotu do jazzu na nowych zasadach – otwierając go na wpływy różnych nurtów muzyki rockowej. Grali dużo, zaczęli też nagrywać w zachodnich studiach. W roku 1971 zespół został wysłany przez Polską Federację Jazzową i Jazz Forum (czyli przez Byrczka) na festiwal w Montreaux, na którym odniósł wielki sukces, a Urbaniak dostał solową nagrodę i roczne stypendium w Berklee College of Music w Bostonie. Tak jak w roku 1963 sukces ten zwiastował kres

27 Marek Strasz, dz. cyt., s. 67. Co ciekawe, Urbaniak twierdzi, że to on kupił Makowiczowi pierwszy elektryczny instrument, zob. Andrzej Makowiecki, *Ja, urbanator. Awantury muzyka jazzowego*, Agora, Warszawa 2011, s. 104.

28 Andrzej Makowiecki, dz. cyt., s. 103.

zespołu – Urbaniak postanowił go jednak najpierw wyzyskać. Opóźnił swój wyjazd z Dudziak do USA o rok i namówił resztę muzyków do intensywnej wspólnej gry.

Makowicz, wraz z całym ówczesnym zespołem Urbaniaka, przeniósł się wtedy najpierw do Niemiec, a potem do Szwajcarii – dzięki rocznym wizom muzycy właściwie tam zamieszkali. I to właśnie tam zostały nagrane i potem wydane trzy płyty formacji – *Inactin* i *Paratyphus B* nagrane zostały w Horst Jankowski-Studio w Stuttgarcie, a *Super Constellation* w Walldorf Studio w Mörfelden-Walldorf – a także album *Newborn Light* Makowicza i Dudziak, zarejestrowany w Europasound Studio w Offenbach.

Z okładek albumów wydanych w ówczesnym RFN przez grupę Urbaniaka spoglądają mężczyźni o długich włosach oraz wąsach, ubiorem budzący skojarzenia raczej z klubami niż filharmoniami, a także raczej z kulturą hippisów niż jazzu. W kontekście muzyki wydawanej wówczas w Niemczech Zachodnich, takie *Inactin* bardziej niż w radykalne poszukiwania ówczesnego free (spod znaku choćby Petera Brötzmanna czy Alexandra von Schlippenbacha) wpisywało się w kolektywne eksperymenty jazzujących nurtów krautrocka. Duże ilości elektronicznych modulacji głosu Dudziak – choćby w utworze tytułowym – budzą i dziś skojarzenia raczej z „psychodelicznymi” brzmieniami epoki. Dudziak stosuje szeroką paletę wokalnych środków wyrazu i znaczna ich część budzi skojarzenia z muzyką rockową – tak jak i brzmienie elektrycznych skrzypiec Urbaniaka, pełniących np. w *Ekim* funkcję gitary. Z kolei Makowicz pełni na albumie rolę przede wszystkim futurystycznego dekoratora budowanych przez cały zespół struktur dźwiękowych wnętrza – to właśnie grane przez niego akordy oraz płamy dźwięku nadają całości ów futurystyczno-psychodeliczno-elektroniczny charakter, bodaj najsilniej ciągnąc projekt w stronę rockowego bieguna fusion w dynamicznym *Groovy Fusion*.

Podobnie dzieje się na dalszych studyjnych wydawnictwach grupy – bliższym tradycyjnemu idiomowi jazzu *Paratyphus B* oraz wysuwającym bardziej na pierwszy plan Bartkowskiego *Super Constellation* (wydane w USA jako *Fusion*). Elektroniczne brzmienia instrumentów Makowicza – na *Super Constellation* wspiera go też Wojciech Karolak – stanowią przy kolektywnym, rytmicznym graniu zespołu wręcz łącznik z ówczesnym rockiem progresywnym: w zespole pełnił wówczas de facto również rolę basisty. O rockowym potencjale ówczesnej muzyki grupy świadczą też niesławne sceny, jakie miały miejsce podczas jednego z jej ostatnich koncertów – również wydane potem na płycie występu w Filharmonii Narodowej. Oddajmy głos Marianowi Gołębiowskiemu, ówczesnemu wicedyrektorowi instytucji:

To, co miało miejsce na koncercie Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego w dniu 16.V.1973 roku, przekracza wszelkie wyobrażenia. Doszło do karygodnych incydentów. Tłum sforsował główne wejście, połamano ozdobną żelazną kratę przy wejściu do szatni, powyrywano z niej mosiężne ozdoby artystyczne, wyrwano cały segment marmurowej balustrady schodów prowadzących na pierwsze piętro, pobito kierownika widowni i pięciu bileterów, dwóch z nich otrzymało kilkudniowe zwolnienia lekarskie. Po raz pierwszy w historii Filharmonii Narodowej do jej gmachu trzeba było wezwać pogotowie MO, które zatrzymało 50 osób bez biletów²⁹.

Pod wpływem tych wypadków Filharmonia Narodowa na kilkanaście lat zamknęła swoje progi przed muzyką jazzową. Jakkolwiek zajścia na koncercie Grupy Urbaniaka stanowiły pewną kumulację wcześniejszych incydentów na koncertach jazzowych w instytucji (organizowanych przez Agencję Koncertową PSJ), to jednak nie sposób nie odnieść wrażenia, że

29 *Jazz w Filharmonii Narodowej*, „Jazz Forum” 1973, nr 25, s. 5.

kluczowe znaczenie dla wypadków, jakie rozegrały się w niej 19 maja 1973 roku, miał rockowy rys stylistyki zespołu. Oto do instytucji kultury wysokiej wtargnął – wraz z niesforną widownią – jazz w odświeżonej kontrkulturowej formie, niosąc ze sobą konwencje i normy zachowań rodem z popularnego obiegu muzyki³⁰.

Makowicz w tym okresie nagrał również wspomniany album z samą Dudziak, wydany w roku 1972 *Newborn Light*. To materiał nietypowy, w pewnym sensie paradoksalny – budzący skojarzenia zarówno z mieszkanką jazzu z soulem, jak i z poszukiwaniami ówczesnej muzyki spod znaku studiów muzyki elektronicznej *vel* eksperymentalnej. A równocześnie, być może materiał najbliższy free w całej dyskografii Makowicza. Oboje dają sobie na płycie dużo przestrzeni, eksplorując możliwości elektronicznego przekształcania, nakładania i zapętlania głosu (zob. np. końcowe *Darkness and Newborn Light*), a także operowania plamami dźwięków elektrycznego pianina. Dużymi fragmentami ich wspólna gra przypomina jednak dialog – w którym Makowicz często sięga po bas fendera, grając na nim wręcz quasi-funkowo.

W trakcie funkcjonowania zespołu Urbaniaka Makowicz nagrał także swój pierwszy album (nominalnie) solowy – *Unit*, zarejestrowany w marcu 1973 w studiach Polskich Nagrań w Warszawie. Na okładce widnieje pierwszy raz po prostu nazwisko Makowicza, natomiast sam materiał wykonywany jest wspólnie z Bartkowskim. W wywiadzie rzece z Markiem Straszem Makowicz zresztą mówi wprost, że traktuje ten album jako duet³¹. Z perspektywy czasu można go widzieć jako mapowanie zainteresowań pianisty powoli „wychodzącego” z „elektronicznego” okresu twórczości. Album w znacznie większej mierze niż duet z Dudziak zapowiada późniejszą solową twórczość Makowicza, który sięga tu po różne

30 Dla kontekstu, zob. Antoni Michnik, *Publiczność wyzwolona (ze znakiem zapytania). Normy koncertowego zachowania i partycypacja widzów w późnej nowoczesności*, „Glissando” #39, 2/2020, s. 72–83.

31 Marek Strasz, dz. cyt., s. 78.

instrumenty (fortepian, elektryczne pianino i bas fendera), zestawiając niekiedy ich brzmienia w dążeniu do samodzielnego „wypełnienia” różnych pasm i wykonania różnych partii – jak choćby w interpretacji *Nie jest źle* Komedy.

Po wyjeździe Urbaniaka i Dudziak, Makowicz grywał właśnie w duecie z Bartkowskim. Tymczasem równolegle bez zespołu został nagle Stańko – w tych okolicznościach doszło do powstania ich drugiej wspólnej grupy: Unit. Nieprzypadkowo tytuł projektu został zaczerpnięty ze wspólnego albumu Makowicza i Bartkowskiego – trio wyrastało bowiem właśnie z ich wspólnego grania, przy czym zwarty, stanowiący jedność zespół (*unit* w sensie dosłownym) miał w tym wypadku być spójnym triem z dwojgiem liderów. Stańko przechodził wówczas w swoim życiu okres hippisowski. Po latach mówił o tym czasie współpracy z Makowiczem z pewnym przekąsem – wyraźnie patrząc na przeszłość już z perspektywy późniejszego, solowego okresu twórczości pianisty. Zarazem jednak podkreślał, że razem grali wtedy muzykę jak najbardziej nowoczesną, wykorzystującą „nietypowe”, „dziwne” brzmienia i sposoby gry Makowicza, wypracowane podczas gry z Urbaniakiem³². Razem grali intensywne trasy koncertowe w Niemczech i wydali dwa albumy – choć Stańko po latach uważał, że nie w pełni oddawały one ich koncertową mieszankę standardów, własnych kompozycji i freejazzowych improwizacji.

Cóż, drugi album formacji – wydany w Pronicie w serii Biały Kruk Czarnego Krążka ze wsparciem Pawła Jastrzębskiego na basie – faktycznie brzmi jak „schyłkowy” materiał, a Stańko jest na nim jakby półobecny – brak jego własnych kompozycji, zaś w interpretacjach standardów momentami brzmi, jakby grał na pół gwizdka. Do tego trzy utwory Makowicza mają charakter solowy – sygnalizują nie tylko koniec zespołu, lecz także przyszły kierunek twórczości pianisty. Na wcześniejszym, nagrany w roku 1975, wydanym w Niemczech (JG-Records) i niedawno wznowionym (B. Free, 2016) *Tomasz*

32 *Desperado*, dz. cyt. s. 139–142.

Stańko and Adam Makowicz Unit jest jednak inaczej – tu trio faktycznie brzmi jako jeden zespół, zwłaszcza w kolektywnym, tytułowym *Unit*. I choć jest to spokojniejszy, czy może wręcz „bezpieczniejszy” materiał niż poprzedzające go wydawnictwa Makowicza i Stańki, to czuć tu przemyślany, spójny, poszukujący projekt artystyczny. Makowicz z powrotem eksploruje tu barwne możliwości elektrycznego instrumentu.

W tym okresie Makowicz tworzył również muzykę filmową – jego kompozycje zostały wykorzystane w krótkometrażowych filmach animowanych Aliny Maliszewskiej (*Plugawe słowo, Kaśka i Baśka w cyrku, Kaśka i Baśka w dyskotecie, Ja się zabiję!*) oraz w nagradzanym, zgryźliwym, krytycznym wobec gierkowskiej rzeczywistości mockumencie Tomasza Lengrena *Brygada Majstra Mortala* (1976).

Szczególnie ciekawy wątek stanowi współpraca z Maliszewską, kultową postacią polskiej animacji³³. Maliszewska współpracowała przy swoich animacjach zarówno z kompozytorami muzyki popularnej (np. Adamem Markiewiczem), jak i awangardowej – na czele z Włodzimierzem Kotońskim (*Inny*, 1963) oraz Kazimierzem Serockim (*Libido*, 1967; *Przepis na zimę*, 1969). Natomiast do każdego z filmów z cyklu *Kaśka i Baśka* dobrany został kompozytor jazzowy – poza Makowiczem również Muniak (*Kaśka, Baśka i Welocyped*, 1973) oraz Jerzy Matuszkiewicz (w późniejszych *Pysznych ciachach*, 1980). Muzyka przygotowana przez Makowicza do animacji dziecięco-młodzieżowych opiera się na jazzowych standardach i pogodnych brzmieniach, lecz filmowe fabuły nakazują niekiedy poszerzenie rytmów oraz brzmień – jak choćby w końcowej scenie *Kaśka i Baśka w dyskotecie*, gdzie różne brzmienia (w tym elektronicznego instrumentu) ukazują różne rodzaje muzyki lecące na prywatnej, domowej dyskotecie w mieszkaniu rodziny bohaterek. Znacznie poważniej

33 W tym kontekście zwraca uwagę, że w przywoływanych już wcześniej rozmowach ze Straszem, Makowicz zapytany o pozamuzyczne zainteresowania wspomina o animacjach Disneya – ale także o sterowanych zabawkach i komputerach, zob. Marek Strasz, dz. cyt., s. 120–121.

brzmi *Plugawe słowo*, krótki metraż dotyczący naturyzmu, cielesności, seksualności oraz voyeryzmu. Tu w warstwie muzycznej dominują brzmienia zadymionych klubów jazzowych z fortepianem Makowicza na pierwszym planie. Z kolei w *Ja się zabiję!*, poświęconym cierpieniu młodszej miłości, znajdziemy – obok całkiem szokującej serii kolejnych prób samobójczych – dysonansowe brzmienia i faktury, mające wyraźnie oddawać stan wewnętrzny przedstawianych postaci.

Solista, obywatel świata

Unit tak naprawdę zamyka okres twórczości Makowicza jako muzyka grającego w zespołach – oczywiście, również później zdarzało mu się występować z innymi, a w latach 80. i 90. powstały dwie inkarnacje jego własnego tria z kontrabasem i perkusją – najpierw z Palle'em Danielssonem i Jonem Christensenem, a potem z George'em Mrazem i Alanem Dawsonem. Ale od połowy lat 70. Makowicz stał się w pierwszej kolejności solistą, przede wszystkim samodzielnym interpretatorem ukochanej muzyki Tatum i Garnera, ale także Gershwina i Chopina. Od tego czasu w zasadzie porzucił też instrumenty elektroniczne – uznał, że ten okres ma już po prostu za sobą.

Sukcesy Makowicza jako solisty sprawiły, że zaczął być zapraszany na długie trasy do USA, początkowo z inicjatywy jazzowego producenta i promotora Johna Hammonda. Pod koniec lat 70. Makowicz nie tylko żył w trasie, ale też – stopniowo, w coraz większej mierze – w Stanach. Ostatecznie zdecydował się pozostać tam i wyrobić sobie amerykańskie obywatelstwo w obliczu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. W nowym paszporcie widniało już jego zmienione nazwisko.

Historia kariery Makowicza w USA to historia dalszych sukcesów – regularnej gry w ważnych klubach, kolejnych wydawnictw, wejścia w obieg dużych koncertów na różnych uczelniach, uczestnictwa w festiwalach i okazjonalnych

wspólnych koncertach np. kilku jazzowych pianistów, a nawet grania podczas rejsów luksusowymi statkami. Makowicz stał się w latach 80. i 90. w USA uznanym wykonawcą jazzowej kameralistyki, a zarazem jednym z pianistów, którzy wykonując również utwory muzyki klasycznej, przyczyniali się do wpisania jazzu w instytucje i tradycje muzyki wysokiej – na czele z otwieraniem wydziałów jazzowych na kolejnych akademiach i w kolejnych konserwatoriach.

We współczesnej kulturze muzycznej Makowicz pozostaje jednak obecny nie tylko poprzez swoje interpretacje klasyków, kolejne płyty i koncerty – lecz również jako twórca obszernego katalogu nagrań, chętnie wykorzystywanych jako zasób potencjalnych sampli. Z płyt Grupy Urbaniaka oraz z *Newborn Light* korzystali ważni twórcy amerykańskiego rapu i hip-hopu: od A Tribe Called Quest i Q-Tipa – zob. choćby wykorzystanie fragmentów *Ekimu* z *Inactin* jako kluczowego budulca *Steve Biko (Stir It Up)* – poprzez Madliba (w licznych utworach jego *Beat Konducta Vol. 5-6: A Tribute to... [Dil Cosby and Dil Withers Suite]*, 2008), aż po Busta Rhymesa. Nagrania Makowicza, solowe i w zespółach, wykorzystywał też – żeby nie spoglądać wyłącznie za ocean – choćby duet Skalpel. Popularność tych nagrań jako rezerwuaru potencjalnych sampli wiąże się z wyrazistością ich brzmień – odsyłających bezpośrednio do konkretnej epoki w rozwoju jazzu. W tym sensie, samplowanie choćby *Paratyphus B* umożliwia stosowanie nieomal „efektów dźwiękowych”, przywołujących skojarzenia i emocje związane z wybranym czasem, estetyką i kulturowymi zjawiskami. Wszystkie te użycia nagrań Makowicza kreują drugi obieg jego muzyki, być może wręcz bardziej istotny dla długofalowej recepcji jego twórczości niż ten koncertowy.

Makowicz pozostaje fascynującą postacią, która nieomal mimochodem była wciągana w wiry kolejnych przemian jazzu lat 60. i 70. – a wciągana w nie, aktywnie je kształtowała. W pewnym sensie, zawsze był postacią tzw. trzeciego nurtu – muzykiem jednak paradoksalnie „zmianierowanym” przez młodzińcze klasyczne fascynacje. Sam zresztą o tym mówi,

opowiadając o nauce po przyjeździe do USA wyrazistszego pulsu w lewej ręce³⁴. W jego sukcesie przy owym „zmanierowaniu” odbija się również szersza powojenna historia jazzu – mutującego m.in. pod wpływem jego europejskich stylistyk, nurtów, tendencji – lecz zawsze powracającego ostatecznie do przeszłości i różnie rozumianych korzeni.

Antoni Michnik

REDAKCJA

Mikołaj Iwański

AUTORZY

Jarosław Kozłowski, Kamil Kuskowski, Łukasz Skąpski, Elżbieta Jabłońska,
Rafał Jakubowicz, Luiza Nader, Adam Makowicz, Bogusław Rottermund,
Katarzyna Dondalska, Leszek Kułakowski, Antoni Michnik

REDAKCJA JĘZYKOWA

Monika Ples

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Kaja Depta-Kleśta

FOTOGRAFIE

Jerzy Wojciech Szreder,
Archiwum prywatne prof. dr. hab. Jarosława Kozłowskiego:
Zbyszko Trzeciakowski, Jarosław Kozłowski

KOORDYNACJA PROCESU NADANIA

TYTUŁÓW HONOROWYCH

Kamila Kazimierska

KOORDYNACJA PROCESU WYDAWNICZEGO

Agnieszka Lisowska

NAKŁAD: 250

WYDAWCA

Akademia Sztuki w Szczecinie
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022

ISBN 978-83-63072-97-1



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



współfinansowane
ze środków
Województwa
Zachodniopomorskiego



współfinansowane
ze środków
Akademii Sztuki
w Szczecinie

Wydanie publikacji jest
współfinansowane ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego