

Magdalena Kowalska

Proza Jerzego Andrzejewskiego a nouveau Roman

Ogrody Nauk i Sztuk 3, 303-325

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PROZA JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO A *NOUVEAU ROMAN*

NOWA POWIEŚĆ

Mianem nowej powieści (fran. *nouveau roman*, ang. *New Novel*) określa się metody powieściopisarstwa (czy może lepiej – pisania literatury) wypracowane na gruncie literatury francuskiej w drugiej połowie XX w., przede wszystkim zaś w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych¹. Z założenia *nouveau roman* powstawała w akcie sprzeciwu wobec formy tradycyjnej powieści, określanej również jako powieść balzakowska².

Cechy strukturalne nowej powieści są bardzo niejednolite. Do grona jej twórców zalicza się pisarzy różnorodnych, a dodatkowo takich, których metody twórcze ewoluowały wraz z powstawaniem ich kolejnych dzieł. W zasadzie jedynym wyjątkiem od tej reguły zdaje się być kodyfikator (ale i praktyk) *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet. Obok niego, jako inicjatorów gatunku można wymienić między innymi: Nathalie Sarraute, Claude'a Simona, Michela Butora, Jeana Ricardou³.

Twórcy nowej powieści nigdy nie stworzyli zwartej programy, utwory każdego z nich miały wyraźne rysy indywidualne, charakterystyczne dla każdego konkretnego twórcy. Można jednak wyodrębnić szereg cech strukturalnych znamienych dla tej metody. Należą do nich przede wszystkim: opis lub dialog jako podstawowa forma podawcza w miejsce fabuły, paralelizmy i powtórzenia (często nowa powieść zawiera zdanie lub nawet kompleks zdań wielokrotnie powtarzanych), intertekstualność – nawiązania, cytaty i kryptocytaty⁴, fragmentaryczność, brak ciągu przyczynowo-skutkowego (co związane jest z afabularnością)⁵. Cechą łączącą twórców *nouveau roman* jest wyraźny autotematyzm ich utworów: „ośrodkiem zainteresowania staje się proces kształtowania wypowiedzi literackiej – bardziej aniżeli sama opowieść”⁶.

Jak wspomniałam, taki kształt metody literackiej wyrósł m. in. ze sprzeciwu wobec tradycyjnego powieściopisarstwa, przede wszystkim zaś formy dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej (jak bowiem słusznie zauważa Henryk Markiewicz, dla czytelników literatury spod znaku Jamesa Joyce'a, Gertrudy Stein czy Virginii Woolf, nowa powieść francuska nie jest w istocie rzeczą niczym nowym czy nowatorskim⁷). Przyczyną charakterystycznego dla *nouveau roman* sposobu prezentowania rzeczywistości powieściowej można również doszukiwać się w sytuacji człowieka połowy XX w. – człowieka cząstkowego, świadka pogromu wojennego, człowieka, który nie posiada już ani niezachwianego systemu wartości, ani nawet stałego systemu wiedzy. Jeśli chceć wyjaśnić socjologiczne podłoże nowej powieści, można pokusić się o przywołanie metodologii strukturalizmu genetycznego, według którego „dzieło literackie

¹ J. Heinstejn, *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991, s. 391.

² H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 332.

³ G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 461-464.

⁴ Tj. przywoływanie lub parafrazowanie cudzych tekstów bez odwołania do źródła (czyli bez oznaczenia cytacji).

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 462.

⁷ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 332.

swoją strukturą formalną odbija strukturę społeczeństwa, w którym powstało⁸ – w takim ujęciu rozbitcie związku przyczynowo-skutkowego, widzenie świata w kategoriach przypadku i prawdopodobieństwa – to nie udziwnienia współczesnej literatury, ale odbicie współczesnego stanu wiedzy o świecie⁹.

ANDRZEJEWSKI A NOWA POWIEŚĆ FRANCUSKA

Polska, podobnie jak inne kraje bloku wschodniego, znalazła się po drugiej wojnie światowej w nietypowej sytuacji politycznej. Można jednak przypuszczać, że problemy i lęki egzystencjalne ówczesnego obywatela polskiego nie różniły się zasadniczo od problemów i lęków obywateli społeczeństw zachodnich. Ponadto odwilż 1956 r. umożliwiła rodzimym pisarzom dość swobodne kontakty z literaturą zachodnią, w tym literaturą francuską.

Można pokusić się o stwierdzenie, że w tamtym okresie (mowa o latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a także początku lat siedemdziesiątych XX w.) Francja stanowiła silny i wpływowy ośrodek kulturalny dla całego tak zwanego świata zachodniego, szczególnie zaś dla Polski, jako że stanowiła centrum polskiej emigracji (zwłaszcza literackiej).

Nie ulega wątpliwości, że Jerzy Andrzejewski miał styczność zarówno z polską emigracją, jak i literaturą francuską. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kilkukrotnie odwiedzał Paryż, przebywał tam i pracował. Przyjaźnił się z Zygmuntem Hertzem, utrzymywał kontakty z Józefem i Marią Czapskimi, Zbigniewem Herbertem, Aleksandrem i Olą Watami¹⁰. Te fakty oraz fakty literackie w postaci niektórych dokonań literackich J. Andrzejewskiego pozwalają na doszukiwanie się w jego twórczości prozatorskiej elementów zaczerpniętych z poetyki nowej powieści. Za ilustrację tego stanu rzeczy posłużą dwa utwory pisarza: *Bramy raj* oraz *Miazga*¹¹.

BRAMY RAJU

J. Andrzejewski napisał o pracy nad *Bramami raj*: „Wprawdzie trzy lata męczyłem się nad nimi, na różne sposoby podejmując splecione tematycznie wątki, lecz wersję ostateczną, kiedy już wiedziałem wszystko, napisałem w trzy tygodnie nie tylko jednym zdaniem, lecz i na jednym oddechu, po raz pierwszy zdradzając pióro na rzecz kupionej zaraz po wojnie i wiernie mi przez wiele lat służącej maszyny Rheinmetal”¹².

Jak wykazuje dokonana przez Zofię Mitosek szczegółowa analiza różnych wersji utworu, pisarz w swoim dzienniku literackim nieco kokietuje odbiorcę¹³. W archiwum pozostawionym przez J. Andrzejewskiego (które obecnie znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie), badacze udało się odnaleźć aż osiem wersji powieści. Najstarszy rękopis zaczęty został 26 VII 1958 r. i był kontynuowany aż do 6 I 1959 r. Liczył 10 stron i nosił roboczy tytuł *Rajski obłok*. Kolejna wersja utworu pochodzi ze stycznia 1959 r. i jest maszynopisem liczącym 7 stron, zatytułowanym już *Bramy raj*. W tekście pojawiają się pierwsze próby łączenia akapitów (co istotne – zespajanie fragmentów nastąpiło już po ich napisaniu). Trzeci wariant powieści nie różni się

⁸ Z. Bieńkowski, *Modelunki*, Warszawa 2009, s. 300.

⁹ Tamże s. 26.

¹⁰ A. Synoradzka, *Andrzejewski*, Kraków 1997, s. 161.

¹¹ W kolejnych podrozdziałach szkicu cytowane będą trzy różne dzienniki pióra J. Andrzejewskiego: opublikowany dziennik literacki *Z dnia na dzień*, *Dziennik literacki 1972-1979*, niepublikowany dziennik intymny pisarza oraz *Dziennik* stanowiący część treści *Miazgi* – odpowiednie odwołania do poszczególnych diariuszy są zawarte w przypisach lub treści artykułu.

¹² J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*. *Dziennik literacki 1972-1979*, Warszawa 1988, t. I, s. 206.

¹³ Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 193-200.

wiele od swojego poprzednika, pojawia się w nim jednak nowość w postaci wstępu brzmiącego: „Krucjata dzieci Francji, które idąc za głosem mglistych pragnień opuściły domy oraz bliskich, aby w dalekiej Ziemi Świętej uwolnić z rąk pogan grób Chrystusa, nabrała w krajach chrześcijańskich wielkiego rozgłosu, budząc wśród możnych tego świata wiele nadziei równie żarliwych, jak trwożnych, lecz później, gdy w tajemnych okolicznościach tragicznie się zakończyła – ciężkie milczenie zapadło nad nieznanymi grobami młodych krzyżowców, ponieważ milczenie i wstyd niezmiennie na przestrzeni wieków towarzyszy dramatom szczególnie bolesnym. Ta powieść, wysnuta z kilku faktów wątlejszych od cieni, jest opowieścią o ludzkich pragnieniach, zawsze tych samych i o ich zawyłych kolejach, równie niezmiennych wśród wciąż przekształcających się okolicznościach życia. Zaczyna się od miłości, jaką Ludwik, hrabia na Chartres i Blois, zapalał do młodego pasterza imieniem Jakub”¹⁴. Na marginesie należy zaznaczyć, że wstęp ten mógł być przyczynkiem do interpretacji, które widziały w *Bramach raju* powieść-parabolę traktującą o niezmiennym i nieuniknionym procesie dziejowym oraz o sposobie rodzenia się i funkcjonowania idei (nawet, a może przede wszystkim, tych niebezpiecznych). Taką propozycję rozumienia tekstu proponuje między innymi W. Maciąg w swoim wstępie do wydania Biblioteki Narodowej¹⁵.

Czwarta wersja powieści liczy 20 stron – stanowi rozwinięcie scen zapisanych w wariantach ją poprzedzającym oraz zawiera wprowadzenie do fabuły: „Było to wczesną wiosną tysiąc dwieście dwunastego roku. Ludwik, hrabia na Chartres i Blois, dręczony ciemnym niepokojem, coraz częściej opuszczał swoje zamki i w towarzystwie giermka, Aleksego Melissena, młodego Greka z Bizancjum, błądził wśród starych puszczy kraju Vendôme. Pewnego razu, znalazłszy się na zagubionej w kniei polanie, niecierpliwie, nie czekając nocy, zaspokoił swoją namiętność, po czym usnął znużony w ramionach kochanka. Tu rozpoczyna się opowieść o krucjacie dzieci, które posłuszne głosem mglistych pragnień, opuściły domy oraz bliskich, aby w dalekiej Ziemi Świętej wyzwolić z rąk pogan grób Chrystusa”¹⁶.

Piąty wariant *Bram raju* pochodzi z 28 VIII 1958 roku – maszynopis liczy 2 strony, zawiera bardzo niewiele znaków przestankowych. Całość opatrzona jest tytułem *Spowiedź* i rozpoczyna się słowami: „Na czas powszechnej spowiedzi...”. Ta wersja pozbawiona została wstępu. Kolejne odsłony powieści (VI-VIII) stanowią rozwinięcie piątej – J. Andrzejewski rozwinął rozdział do 85 stron, w wariantie VIII pojawia się motto zaczerpnięte z *Dziejów powszechnych* F. Schlossera. Pisarz usunął (i tak już nieliczne) kropki i akapity. Kształt końcowy (czystopis) liczył 87 stron opatrzonych wspomnianym mottem. W zmianie kształtu *Bram raju* zdaje się uwidaczniać modyfikacja intencji pisarza – początkowo powieść miała być swego rodzaju spekulacją historyczną, relacją z krucjaty dzieci do Ziemi Świętej, opowieścią mającą początek i (tragiczny) koniec – część uczestników zatonała, reszta dostała się do niewoli. J. Andrzejewski zafascynowany tematem dziecięcej krucjaty widział w niej temat na obszerne, wielowątkowe dzieło¹⁷. Praca jednak szła opornie, autora ogarniała niemoc i zniechęcenie: „Mimo ślęczenia cały dzień przy biurku – prawie wcale nie posunąłem się w robocie. Nic mi nie wychodzi, nie potrafię kilku zdań zsynchronizować, dialogi wykluwają się sztywne i tępe jak nasze żyłki, a mdłe jak marchew. Znużenie znów i niepokój, że nie dam temu wszystkiemu rady”¹⁸. Dopiero pod koniec sierpnia, gdy znalazł dla swojego dzieła nową formułę (wspomniany wcześniej wariant piąty), oparta

¹⁴ Tamże, s. 195.

¹⁵ J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, Wrocław 1998.

¹⁶ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 196.

¹⁷ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 142.

¹⁸ J. Andrzejewski, *Dziennik* (niepublikowany), zapisek z 15 lutego 1959.

pisarz nabrał wiatru w żagle i istotnie stworzył wersję finalną w około trzy tygodnie – gotowy tekst został złożony w Państwowym Instytucie Wydawniczym 28 IX 1959 roku¹⁹.

Co złożyło się na ową „nową formułę”? Szczególnie interesujący wydaje się być nowatorski kształt formalny i narracyjny powieści – składa się ona z dwóch zdań, przy czym jedno z nich liczy sobie cztery wyrazy. *Bramy rajy* to zapis spowiedzi kilkorga dzieci – uczestników krucjaty dziecięcej do Ziemi Świętej. Zapis myśli, emocji, osobistych historii, które gdzieś tam się ze sobą zazębiają, nakładając się na siebie wzajemnie. Spowiedzi bohaterów: Maud, Roberta, Blanki, Aleksego i Jakuba stanowią fragmenty układanki, z których czytelnik może ułożyć całość, wizję wydarzeń, jakie doprowadziły do zawiązania się krucjaty.

W swojej powieści J. Andrzejewski zaproponował poetykę punktów widzenia, ubraną w formę gigantycznego zdania. Myśli, wspomnienia, przeżycia bohaterów spletają się z ich wypowiedziami oraz ze słowami wypowiedzianymi przez spowiednika. Rola narratora ogranicza się do „tu i teraz” – nie ingeruje w wydarzenia, nie komentuje, jego zadaniem jest jedynie wprowadzenie w sytuację narracyjną (spowiedź) oraz oddanie głosu poszczególnym postaciom. Choć czas prowadzenia narracji jest bardzo krótki – składa się na niego fragment trzeciego dnia pielgrzymki – to poprzez ukształtowanie narracyjne materiału literackiego udało się pisarzowi poszerzyć właściwy czas akcji (nazwijmy go czasem psychicznym) o bardzo szerokie spektrum wydarzeń przeszłych, składających się na genezę krucjaty. Ze spowiedzi dowiadujemy się także wiele na temat skomplikowanych relacji, jakie łączą pielgrzymujące dzieci oraz na temat tego, jakie motywacje kierowały nimi, kiedy zdecydowali się przyłączyć do wyprawy. Relacja ta nie jest, rzecz jasna, chronologiczna. Wypowiedzi bohaterów wygłaszane w czasie rzeczywistym dla prowadzenia narracji przeplatają się ze wspomnieniami, retrospekcjami. Dialogowi oraz monologom wypowiedzianym towarzyszy szereg monologów wewnętrznych, niekiedy nawet strumienia świadomości. Na poziomie gramatycznym tekstu sytuacja ta przejawia się w mieszanu czasów gramatycznych oraz występowaniu nagromadzenia określeń, mających na celu zorientowanie w czasie: „... idź - powiedział, **wtedy** wyszedłem, wsiałem na konia i po raz drugi począłem zdążyć przed siebie ku wilgotnym w dole pastwiskom, ale **wówczas**, w tę pierwszą noc, ogarnięty zakochaniem i zazdrością, **teraz** tylko z rozpaczą w sercu [...] **potem** zatrzymałem się na skraju pastwiska...”²⁰ (podkreślenia wprowadzone przez autorkę artykułu).

Takie ukształtowanie narracji (czy może bardziej precyzyjnie – relacji i monologów wewnętrznych postaci, które się na narrację składają) przywołuje na myśl pracę pamięci – achronologiczną, fragmentaryczną, subiektywną. W konsekwencji tego poetyka powieści zdaje się być pozytywną reakcją na pytanie-postulat sformułowane przez kodyfikatora i jednego z twórców *nouveau roman*, A. Robbe'a-Grilleta: „Dlaczego usiłować rekonstruować czas zegara w opowiadaniu, które troszczy się tylko o czas ludzki? Czyż nie jest bardziej rozsądnie myśleć o naszej własnej pamięci, która nie jest nigdy chronologiczna”²¹.

W *Bramach rajy* sfera psychiki i emocji wyraźnie dominuje nad sferą akcji. W istocie rzeczy w utworze dochodzi niemalże do unicestwienia fabuły na rzecz wyeksponowania przeżyć wewnętrznych, myśli i pragnień bohaterów. Ukazanie zdarzeń z perspektywy wewnętrznej powoduje, że zagadnienie krucjaty zostaje pozbawione historycznych punktów orientacyjnych²².

¹⁹ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 142.

²⁰ J. Andrzejewski, *Trzy...*, dz. cyt., s. 212.

²¹ M. Głowiński, „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik literacki”, 1964, z. 4, s. 306.

²² A. Gawron, *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003, s. 116.

J. Andrzejewskiemu udaje się w ten sposób ukazać uniwersalne doświadczenie pielgrzyma, *homo viator*, mającego do osiągnięcia określony cel, ku któremu dąży, nawet jeśli ma świadomość, że jego pragnienia są niemożliwe do realizacji. Ten wymiar powieści sprawia, że, obok strony formalnej, czytelnika interesuje również jej egzystencjalna wymowa – wszak *Bramy raj* to piękna opowieść o poświęceniu, o trudnej, niespełnionej miłości i zawitych relacjach uczuciowych kilkorga młodych ludzi.

Obok narracji na szczególną uwagę zasługuje niezwykła liryczność utworu. Jest ona konstytuowana i wspierana nie tylko przez tematykę (miłość), ale także przez pewne chwytów formalne zastosowane przez J. Andrzejewskiego. Choć mamy do czynienia z prozą, w tekście *Bram raj* występują: liczne powtórzenia i paralele (wraz z powracającą niczym refren frazą „...objawił mi Bóg wszechmogący, aby wobec bezdusznej ślepoty królów, książąt i rycerzy dzieci chrześcijańskie okazały łaskę i miłosierdzie dla miasta Jerozolimy, które jest w rękach pogańskich Turków...”)²³ oraz emocjonalne słownictwo. Te wszystkie cechy językowe w połączeniu z intymnością wypowiedzi postaci (mamy wszak do czynienia ze spowiedzią, wyznaniem) powodują, że charakter językowy powieści zbliża się do języka poezji. *Bramy raj* można przeto uznać za przykład „wolnej prozy”, przez co rozumiem prozę zlirywowaną – również ta cecha utworu potwierdza jego związki z poetyką *nouveau roman*.

MIAZGA

29 V 1960 r. J. Andrzejewski napisał w swoim dzienniku: „Od paru dni myślę o książce, której pomysł wpadł mi do głowy jeszcze bodaj przed dwoma laty, w rozmowie z Heniem Berezą. Pamiętam, że wówczas Henryka namawiałem, aby zabrał się do tej rzeczy: miałby to być rodzaj obszernej monografii pisarza, już zmarłego, a żyjącego w czasach odpowiadających wiernie moim czasom, monografii życia i twórczości pisarza spisanej przez przyjaciela rozporządzającego nie tylko osobistą, ogromną wiedzą, ale również posiadającego w swych rękach nie opublikowane listy i pamiętniki. Zatem w moim przypadku rodzaj autobiografii, ale nie tylko autobiografii, zupełny luz formy, wyimaginowana twórczość, również i życie w stosunku do mego własnego częściowo przekształcone”²⁴. Jak podaje Anna Synoradzka-Demadre, cytowany fragment dziennika²⁵ jest pierwszym zwiastunem *Miazgi*. Od maja 1960 r. do czasu ukończenia pełnej wersji powieści (w sierpniu 1970 r.) zamysł pisarza uległ znacznym przekształceniom – J. Andrzejewski sam napisał tekst, zdecydował się nie także nie uśmiercać głównego bohatera. Stworzył za to dzieło wyjątkowe, mieszczące w sobie mnogość dyskursów i poetyk, skonstruował powieściową miazgę (paradoks zamierzony).

Miazga to przykład utworu otwartego na różnorodne interpretacje (na przykład przez pryzmat autobiograficzny, polityczny, a nawet *queer*). Jest tworem intertekstualnym (na wielu poziomach – od nawiązań do klasyków literatury polskiej – między innymi Stanisława Wyspiańskiego i Adama Mickiewicza, po autonawiązania – J. Andrzejewski, którego *alter ego* możemy doszukiwać się w głównym bohaterze powieści, przywołuje i komentuje również własną twórczość literacką).

Forma *Miazgi* wyraźnie wskazuje na jej asystemowość. Poszczególne segmenty powieści są ucharakteryzowane na wzór utworu dramatycznego – składa się ona z trzech części, kolejno: Część I. *Przygotowanie*, Część II. *Prolog oraz Intermedium czyli Życiorysy Polaków* i Część III. *Non*

²³ Tamże, s. 144.

²⁴ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 157

²⁵ Mowa o niepublikowanym dzienniku J. Andrzejewskiego.

consummatum. Te trzy bloki tekstu są obudowane i przeplecione fragmentami *Dziennika* oznaczonego datami: 7 III – 19 IX 1970 r.²⁶

Ukształtowanie powieści tak, aby jej „właściwy” tekst był poprzęplatany wpisami z *Dziennika* zawierającymi szereg komentarzy i uwag autora powoduje, że *Miazga* ma charakter brulionowy – wygląda nie jak skończona, zamknięta całość, ale jak materiały do powieści²⁷.

Ponadto do treści powieści zostały wprowadzone utwory literackie pisane przez Adama Nagórskiego (głównego bohatera). Nie jest to jednak zwykły przypadek „powieści w powieści”, czy może, bardziej precyzyjnie, literatury w literaturze. Zastosowanie tego zabiegu wprowadza do *Miazgi*, oprócz wątku autotematycznego, również wyraźny wątek autobiograficzny, bowiem, jak zdradza autor w jednym z fragmentów *Dziennika*: „Wszystkie utwory, jakie wymyśliłem Nagórskiemu, są kształtowane na mój własny obraz. Bardzo dobrze zrozumiał to Antek L. pisząc dla Antka Raszewskiego esej o Ostatniej godzinie, gdzie w związku z utworami Nagórskiego pełno dosłownych cytatów z utworów moich. Właśnie dopiero teraz (dość późno!) przychodzi mi do głowy, że z wielu względów (...) lepiej by było, gdyby Nagórski jako pisarz nie był moim powtórzeniem, lecz moim przeciwieństwem, przewyżczeniem samego siebie (...) Lecz (...) nie stać mnie na to po prostu (...). Nie, to byłoby niemożliwością, abym ulepił Nagórskiemu inny model twórczości, musiało tak być, jak jest”²⁸.

Dzieło J. Andrzejewskiego zawiera w sobie również elementy gatunku pozaliterackiego – *Intermedium czyli Życiorysy Polaków* to rozbudowane biografie bohaterów powieści i postaci wspomnianych w jej toku, ukształtowane na wzór haseł encyklopedycznych. Tkanka powieściowa *Miazgi* została rozdrobniona na niewielkie fragmenty, luźno ze sobą powiązane, spójne w zasadzie nie tyle ciągiem przyczynowo-skutkowym, ile tekstem *Dziennika*. Fragmentaryczność utworu w połączeniu z jego brulionowością oraz z posegregowaniem materiału powieściowego na wzór dramatu, a także wykorzystaniem dialogu, monologu wewnętrznego i opisu jako głównych form podawczych wskazują na posługiwanie się przez J. Andrzejewskiego poetyką zaczerpniętą z *nouveau roman*.

Osobną kwestią jest tekst *Dziennika* okalający poszczególne części *Miazgi*. Wprowadzenie do utworu diariusza pisarza powoduje wytworzenie się bardzo specyficznej relacji pomiędzy autorem powieści, a jej czytelnikiem. J. Andrzejewski komentuje bowiem w *Dzienniku* prace przygotowawcze do napisania utworu, jego ewolucję, wprowadzone zmiany/poprawki, a także refleksje na temat procesu twórczego, swoje pomysły, wątpliwości, projekty rozwinięcia opisywanych wątków/scen: „Czegoś mi w tym miejscu brakuje. Ale czego? Może Leopold Panek, rzeczywiście mając tego całego wesela dość i czując się źle, powinien, zanim odejdzie, natknąć się na swoich przyjaciół, sam, w towarzystwie żony? A może sytuacja tak się powinna ułożyć, iż gdyby go jeden z kelnerów zawiadomił, że auto już zajęte – zrezygnuje z wyjazdu i zostanie? Ale co z nim potem zrobić? (...) Kłopot”²⁹. „Skreślałam scenę, w której Magda i Antek, schroniwszy się przed wiatrem i zamiecią w głąb bramy, nie mogą się zdecydować na rozstanie. Trzeba to napisać na nowo, to co jest, jest zbyt liryczne”³⁰. „Tak chciałbym go [Antoniego Libere] utrwalić w Miazdze jako młodziutkiego Antka Raszewskiego, boję się jednak, że mi się to nie uda, ponieważ pod każdym względem przeznaczony, aby stać się ośrodkiem zainteresowania – spełnić ma w Miazdze tylko rolę epizodu”³¹.

²⁶ A. Gawron, dz. cyt., s. 225.

²⁷ J. Andrzejewski, *Miazga*, Wrocław 2002, s. LXXIX.

²⁸ Tamże, s. 252-253.

²⁹ Tamże, s. 117.

³⁰ Tamże, s. 315.

³¹ Tamże, s. 48.

Czytelnik, który nie chce być naiwny, musi sobie oczywiście zdawać sprawę z tego, że *Dziennik* okalający *Miazgę* nie jest diariuszem *sensu stricto*, to znaczy, nie stanowi zapisków intymnych J. Andrzejewskiego, ale jest tworem pisany na potrzeby skonstruowania specyficznej odmiany powieści.

Wprowadzenie zapisków dziennych do tkanki powieściowej niesie szereg konsekwencji – jedną z nich jest, wspomniana już wcześniej, skomplikowana relacja na linii autor-czytelnik – wydaje się, że odbiorca ma pełne prawo i wszelkie przesłanki do tego, by utożsamiać narratora (autora) *Dziennika* z J. Andrzejewskim, jednak ma świadomość tego, że musi być ostrożny w swoich sądach, ponieważ porusza się po grząskim gruncie, jako że ma do czynienia z „ja” sylleptycznym, wymagającym rozumienia na dwóch poziomach jednocześnie – jako empiryczne i tekstowe, prawdziwe i zmyślane, autentyczne i fikcyjno-powieściowe³². Kiedy mamy do czynienia z podmiotem sylleptycznym „ja» rzeczywiste i «ja» literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami a podmiot przystaje na własną fragmentaryczność (»nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony«, powiada Barthes) [...] oraz intersubiektywną i »sztuczną« naturę własnej »tożsamości«³³.

W swojej powieści J. Andrzejewski wykorzystuje (przewrotny) biografizm połączony z kreacjonizmem oraz quasi-autentyzmem³⁴, aby móc zdać czytelnikowi (oraz, jak się wydaje, same-mu sobie) relację z funkcjonowania w określonej rzeczywistości, uwikłania w konkretne sytuacje życiowe.

W przypadku *Miazgi* na plan pierwszy wysuwają się szczególnie problemy pisarza – zarówno jako twórcy, jak i człowieka oraz jego relacji z otaczającym go światem. Wykreowanie w roli głównego bohatera pisarza (który posiada wiele cech wspólnych z autorem³⁵) i opisanie problemów, jakie napotyka w procesie twórczym eksponują autotematyczny charakter powieści. Realizuje się on również w sposobie ukształtowania utworu – *Miazga* jest „powieścią w ruchu”³⁶, rodzi się (przynajmniej częściowo) na oczach czytelnika, rejestruje pracę pisarza, który tworzy nową wersję naszkicowanej uprzednio książki³⁷. Taka konstrukcja wymaga od odbiorcy pewnych kompetencji – ich brak może spowodować niezrozumienie, a przynajmniej nieporozumienie na poziomie dekodowania treści.

J. Andrzejewski poprzez zastosowanie formy „miazgi powieściowej” próbuje zbadać i pokazać granice gatunku oraz jego możliwości kreacyjne – rzeczywistością przedstawioną w *Miazdze* rządzi przewrotna zasada: „wątek ślubu opowiedziany w czasie przeszłym i trybie warunkowy zaistnieje jedynie w wyobraźni autora”³⁸. We „właściwym” tekście powieści (czyli nie w *Dzienniku*) do wesela nie doszło. Jednak wskutek wprowadzenia tego wątku (oraz wielu innych) do dziennikowego autokomentarza, zaczyna on funkcjonować w wyobraźni/świadomości czytel-

³² A. Gawron, dz. cyt., s. 242.

³³ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 24.

³⁴ A. Gawron, dz. cyt., s. 244.

³⁵ Nagórski to uznany, ale pozostający w konflikcie z władzą pisarz, obdarzony cechami autora *Miazgi* – otrzymał jego wygląd fizyczny (jest wysoki i szczupły), zgadzają się też niektóre ich elementy jego życiorysów oraz cechy charakteru: narcyzm, kłopoty z alkoholem, nieumiejętność odnalezienia się w zastanej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jak już wspomniano w tekście głównym, Andrzejewski nadał twórczości Nagórskiego znamiona swojej własnej, na przykład *Natchnienie świata* (powieść bohatera *Miazgi*) to oczywiste odniesienie do *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego.

³⁶ Termin użyty za K. Bartoszyńskim, por. K. Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1.

³⁷ J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 78.

³⁸ A. Synoradzka, dz. cyt., s. 168.

nika. Pisarz wykorzystuje w pełni możliwości, jakie daje mu formuła powieściowa – tworzy niejako dwa światy – świat potencjalnych zdarzeń oraz świat wydarzeń właściwych, przy czym oba te światy (jako światy literackie) mają charakter fikcyjalny.

Trudno jest opisać wszystkie chwytów formalne, które zastosował J. Andrzejewski, aby uczynić swoją powieść rzeczywistą „miazgą”. Z pierwotnego zamysłu autora, który jeszcze w 1960 r. planował stworzenie monografii biograficznej fikcyjnego, ale współczesnego mu pisarza³⁹ powstał (ostatecznie w 1970 r.⁴⁰) „(...) utwór wielokształtny i wieloznaczny, otwarty interpretacyjnie i konstrukcyjnie, wszystkożerny i zachłanny, przygniatający swym nadmiarem i różnorodnością. W tym sensie powieść J. Andrzejewskiego to prawdziwa bryła prozy: polimorficzna i heterogeniczna, dająca świadectwo istnieniu gatunku powieściowego przez oryginalność kreacji i minimum nacechowania kanonicznymi normami literackości”⁴¹.

J. Andrzejewski nie jest jedynym polskim pisarzem drugiej połowy XX w., w którego twórczości można zauważyć wpływy nowej powieści francuskiej, ale wydaje się, że jest najbardziej reprezentatywnym przykładem czerpania z dokonań Francuzów. Również w twórczości innych czołowych autorów literatury polskiej (między innymi Wilhelma Macha, Leona Gomulickiego, Ireneusza Iredyńskiego, Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego) występują wyraźne inspiracje osiągnięciami *nouveau roman*, szczególnie w dziedzinie poetyki, zwłaszcza zaś w kształcie narracji.

Perspektywa komparatystyczna jest, moim zdaniem, narzędziem niezbędnym w nowoczesnym literaturoznawstwie, dlatego też podjęłam próbę zbadania relacji pomiędzy kształtem i rozwojem polskiego powieściopisarstwa drugiej połowy XX w. a nową powieścią. W dotychczasowych analizach akademickich twórczości wspomnianych wyżej pisarzy próba wpisania ich dorobku w kontekst europejski pojawia się rzadko lub wcale⁴². Jak pokazuje jednak przykład J. Andrzejewskiego, pomimo ograniczonych kontaktów z tak zwanym „światem zachodnim” polska twórczość literacka lat 60., 70. i 80. XX w. nie rozwijała się w izolacji – była otwarta i czuła na innowacje, które pojawiły się za sprawą nowej powieści w ówczesnej literaturze światowej. Dlatego też zawężenie kontekstu interpretacyjnego do literatury rodzimej lub np. tylko tej z kręgu „wschodniego” wydaje się być istotnym przeoczeniem wymagającym uzupełnienia. Przyjęta w niniejszym szkicu metoda komparatystyczna pozwala na ujrzenie analizowanych dzieł literackich w możliwie pełnym świetle, poszerza perspektywę interpretacyjną, wpisując przemiany polskiej prozy drugiej połowy ubiegłego stulecia w kontekst przemian, jakie zaszły w tamtym okresie w literaturze w ogóle.

³⁹ J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁰ J. Andrzejewski ukończył *Miazgę* w 1970 r., ale jej pierwsze wydanie ukazało się w całości dopiero w roku 1979 (por. A. Gawron, dz. cyt., s. 214).

⁴¹ A. Gawron, dz. cyt., s. 253.

⁴² W przypadku analizy twórczości prozatorskiej J. Andrzejewskiego kontekst europejski został przywołany przez niektórych interpretatorów: związki *Bram rajy z nouveau roman* zasygnalizował Jan Błoński (tenże, *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] *Odmarz*, Kraków 1978, s. 252), problem rozwinęli m.in. Janusz Detka (tenże, *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, Kielce 1995, s. 170-178) oraz Agnieszka Gawron (ta sama, *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003, s. 128-160). *Miazga* natomiast była analizowana w kontekście osiągnięć postmodernizmu (A. Gawron, dz. cyt., s. 213-253, K. Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1) – pojawiały się jednak także ujęcia polemiczne, których autorzy nie zgadzali się na sytuowanie powieści w nurcie postmodernistycznym (m.in. Z. Kopeć, „*Miazga*”. *Postmodernizm. Sprawa polska*, [w:] A. Izdebska, D. Szajner (red.), *Postmodernizm po polsku?*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1998, Folia Scientiae Artium et Litterarum 8, s. 91). Należy wspomnieć, że A. Gawron (ona sama, dz. cyt., s. 224) zalicza do grona twórców postmodernistycznych także L. Buczkowskiego, T. Parnickiego, W. Odojewskiego, S. Lema czy W. Macha.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewski J., *Miazga*, Wrocław 2002.
Andrzejewski J., *Trzy opowieści*, Wrocław 1998.
Andrzejewski J., *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972-1979*, Warszawa 1988.
Bartoszyński K., *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 1.
Bieńkowski Z., *Modelunki*, Warszawa 2009.
Błoński J., *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*, [w:] Odmarsz, Kraków 1978.
Detka J., *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, Kielce 1995.
Gawron A., *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003.
Gazda G., Tynecka-Makowska S., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
Głowiński M., „Nouveau roman” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik literacki”, z. 4, 1964.
Heinstein J., *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991.
Kopeć Z., „Miazga”. *Postmodernizm. Sprawa polska*, [w:] A. Izdebska, D. Szajnert (red.), *Postmodernizm po polsku?*, „Acta Universitatis Lodzianis” 1998, Folia Scientiae Artium et Litterarum 8.
Markiewicz H. *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, 1994, z. 2.
Synoradzka A., *Andrzejewski*, Kraków 1997.

STRESZCZENIE

Hipotezą badawczą, na której opiera się artykuł jest stwierdzenie, iż w twórczości Jerzego Andrzejewskiego można dostrzec wpływy/refleksy nowej powieści francuskiej. Wychodząc od próby powiązania biografii pisarza z jego twórczością, spróbuję wskazać takie cechy niektórych utworów Andrzejewskiego (między innymi *Bramy rajy* oraz *Miazgi*), które pozwolą na wyodrębnienie paraleli pomiędzy poetyką tychże dzieł a stylem wypracowanym przez autorów *nouveau roman*.

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, nowa powieść francuska, Jerzy Andrzejewski, poetyka, literatura polska XX w.

JERZY ANDRZEJEWSKI'S PROSE AND THE NOUVEAU ROMAN

Summary

The research hypothesis, on which this article is based, is the statement, that new novel influences can be found in Jerzy Andrzejewski's works. Beginning with an attempt to link the writer's biography with his work, I will attempt to indicate those characteristics of Andrzejewski's works (especially among *Bramy rajy* and *Miazga*) which will enable us to extract some parallels between the poetics of those works and the style created (elaborated) by new novel authors.

Key words: comparative literature, new novel, Jerzy Andrzejewski, poetics, Polish literature in 20th century.

EUROPEAN GLASS CONTEXT 2012 – SZTUKA SZKŁA W EUROPIE

Sztuka współczesna wyrażana jest poprzez różne media. Malarstwo i rzeźba wciąż wiodą prym, jednak coraz częściej artyści poszukują niekonwencjonalnych rozwiązań, sięgając do *video-artu*, form kinetycznych czy do *bio artu*, odnosząc się do natury i zachodzących w niej procesów. Szkło także znalazło swoje miejsce w sztuce, stając się środkiem artystycznego wyrazu, dającym niemal nieograniczone możliwości kreacji, unifikującym walory rzeźbiarskie i malarzkie zarazem. Szkło jest materiałem niezwykłym poprzez swoje właściwości fizyczne, może być formowane na gorąco jako półpłynna masa lub opracowywane na zimno, poprzez cięcie, szlifowanie i klejenie. Jest materiałem trudnym w obróbce, determinującym pracę artysty, wymagającym pokory i cierpliwości, a nierzadko siły fizycznej.

Wciąż jednak istnieje pewien problem w określeniu artysty szkła. Dla malarstwa czy rzeźby jednoznaczne jest określenie „malarz” i „rzeźbiarz”, pejoratywnego wydźwięku nabiera jednak znaczenie słowa „szklarz”. Zazwyczaj nasuwa się skojarzenie z osobą, która wprawi nowe okno, „szklarz” ma znaczenie bliższe rzemiosłu niż sztuce. Stąd też pewna trudność z przekonaniem odbiorców do sztuki szkła, do ugruntowania jego pozycji w sztuce współczesnej, nie tylko wśród zwykłych widzów, ale przede wszystkim wśród kuratorów galerii i muzeów. Szkło artystyczne zazwyczaj pokazywane jest w nielicznych galeriach szkła, ceramiki lub designu, dlatego tak bardzo cenne są duże imprezy artystyczne jak *European Glass Context (EGC)* na wyspie Bornholm w Danii czy tegoroczny, pierwszy w Polsce, *European Glass Festival 2012*, który odbył się we Wrocławiu. Obecnie wielu artystów pracujących w szkłe podkreśla, że materiał jest dla nich przede wszystkim nośnikiem myśli, które dzięki swym właściwościom fizycznym daje im większe możliwości ekspresji artystycznej. Współczesne szkło artystyczne reprezentuje przede wszystkim formę rzeźbiarską, utraciło swój prymarny status sztuki użytkowej, na rzecz obiektu, instalacji i dysfunkcyjnego designu.

Szkło znane od czasów starożytnych przez stulecia zmieniało swoje formy, zastosowanie i przeznaczenie. Było wytwarzane przede wszystkim w hutach, było rzemiosłem, nie sztuką. Szkło artystyczne nie istniało aż do XX w. Przełom nastąpił wraz z nadejściem secesji i rozwoju technologicznego. Wówczas odkryto liczne odmiany mas szklanych, jak *pate de verre*, *pate de cristal*, *clutha glass*, *favrille glass*, czy *amberina*⁴³. Ewolucja dokonała się także w technikach zdobienia. Odkryto szkła iryzujące, masę szklaną poddawano trawieniu kwasem fluorowodorowym czy brązowaniu⁴⁴. Sztuka szkła rozwijała się przede wszystkim w Skandynawii, Włoszech, Francji, Niemczech, Czechach, Słowacji, a także w Polsce, w których oprócz produkcji hutniczej, powoli powstawało coraz więcej autorskich pracowni szklarskich. Dla historii sztuki szkła znaczące było powstanie ruchu *Studio Glass* w Stanach Zjednoczonych w 1962 r., który zachęcał artystów do eksperymentów w samodzielnym wydmuchiowaniu szkła we własnych małych pracowniach szklarskich⁴⁵. Dziś, spektrum technik i technologii wytwarzania szkła jest znacznie większe. Ar-

⁴³ C. Cerutti, A. Dorigato, *Szkło XV-XX wieku*, Warszawa 1998, s. 239-242.

⁴⁴ Tamże, s. 120.

⁴⁵ J. A. Page, *50 years of Studio Glass – from an avant-garde craft to a medium for art* [w:] S. J. Johnsen (red.), *European Glass Context 2012*, Bornholm 2012, s. 13.

tyści nie są uzależnieni od hut, gdyż szkła mogą wypalać w piecach elektrycznych, ciąć, kleić i szlifować na zimno.

EUROPEAN GLASS CONTEXT 2012

Już po raz drugi na wyspie Bornholm w Danii odbył się *European Glass Context* (w wolnym tłumaczeniu: europejski festiwal szkła) będący częścią sympozjum poświęconemu współczesnej sztuce szkła i ceramiki. Co dwa lata odbywają się wymiennie *European Glass Context* oraz *European Ceramic Context*, które są jednymi z najbardziej trafnych przeglądów tych sztuk. Tegoroczne wydarzenie skupiło się przede wszystkim na dwóch wystawach głównych – *Europejskie Szkło Artystyczne i Nowy Talent* - do których zaproszono 96 artystów z 28 krajów Europy⁴⁶. Z Polski do udziału w wystawach zostały zaproszone cztery artystki: Barbara Idzikowska, Monika Rubaniuk - kategoria: artyści szkła, oraz Patrycja Dubiel i Marzena Krzemińska - kategoria: nowy talent. Program *European Glass Context 2012* był bardzo rozbudowany - oprócz licznych wystaw zorganizowano warsztaty, seminarium oraz konferencję naukową, których tematem przewodnim było 50-lecie ruchu *Studio Glass* powstałego w Stanach Zjednoczonych. Organizatorzy pragnęli poddać rozważaniom aktualną kondycję sztuki szklanej materii, w jaki sposób zmieniała się na przestrzeni lat i co ważniejsze, czy szkło znalazło swoich odbiorców? Czy jest szerzej rozpoznawalne czy też wciąż pozostaje niszową dziedziną sztuki współczesnej?

Wybór duńskiej wyspy Bornholm na zorganizowanie *European Glass Context* jest w pełni uzasadniony jego historycznym znaczeniem dla rozwoju szklarstwa w Europie. Skandynawski *design* jest znany nie tylko z wyszukanych projektów mebli i lamp, jest także znany ze szkła użytkowego jak i artystycznego. Plaże Bornholmu tworzą niespotykanej jakości i czystości piasek, niezbędny do produkcji szkła. Tajniki jego wytwarzania, wydmuchiwania i w końcu zdobienia, były przekazywane z pokolenia na pokolenie. Dlatego też, niemal w każdym miasteczku na wyspie można spotkać galerię szkła lub studio szkła. W oknach domów, banków czy sklepów wystawione jest szkło – od małych, ręcznie wytworzonych kieliszków, poprzez wazy na rzeźbach kończąc. Bornholm jest jednym z centrów wytwórstwa szkła skandynawskiego. Ponadto dzięki powstałemu oddziałowi duńskiej Akademii Królewskiej (*Royal Danish Academy, School of Design Bornholm*), na wyspie mogą się kształcić przyszli projektanci i artyści szkła z całej Europy⁴⁷.

EUROPEJSKIE SZKŁO ARTYSTYCZNE I NOWY TALENT

Wystawa *Europejskie Szkło Artystyczne* odbyła się w Muzeum Sztuki Bornholm w Gudhjem, na ekspozycji znalazły się prace uznanych już artystów z całej Europy, takich jak: Manfred Erjautz (Austria), Hari Arabyan (Bułgaria), Martin Hlubuček (Czechy), Steffen Dam (Dania), Mare Saare (Estonia), Markku Salo (Finlandia), Matei Negreanu (Francja), Marta Klonowska (Niemcy), György Gáspár (Węgry), Oliver Leššo (Słowacja). Z Polski swoje prace pokazały Barbara Idzikowska oraz Monika Rubaniuk.

Wystawa *Nowy Talent* odbyła się w Muzeum w Grønbechs Gård, podczas której swoje prace mieli okazję zaprezentować młodzi, obiecujący artyści szkła poniżej 35 r. ż.. W wystawie udział wzięli m. in.: Elizar Atanasov Milev (Bułgaria), Josef Divin (Czechy), Jeannet Iskandar (Dania), Maria Retpen (Dania), Katriina Nuutinen (Finlandia), Anna Mlasowsky (Niemcy), Susan Liebold

⁴⁶ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 11.

⁴⁷ *The school of design*, <http://www.dkds.dk/Bornholm>, 10.12.2012

(Niemcy), Margeherita Moscardini (Włochy), Ingrid Nord (Norwegia), Asot Haas (Słowacja), Markus Kayser (Wielka Brytania). Artystki z Polski to Patrycja Dubiel i Marzena Krzezińska.

Oficjalne otwarcie *European Glass Context 2012* miało miejsce 15 września w Muzeum Sztuki Bornholm, w trakcie uroczystości zostały wręczone nagrody główne dla najlepszych artystów w kategorii *Artysta Szkła i Nowy Talent* w wysokości 10000 euro. W składzie jury znaleźli się: James Carpenter – architekt i założyciel Jedainc.com NYC (USA), Rosy Greenlees – Dyrektor Stowarzyszenia Rzemiosła Artystycznego w Wielkiej Brytanii (Executive Director of the Crafts Council, United Kingdom) oraz Lars Kærulf Møller – Dyrektor Muzeum Sztuki Bornholm w Danii (Direktør for Bornholms Kunstmuseum, Denmark)⁴⁸.

Obie wystawy trwające równolegle od 15 września do 18 listopada 2012 r., były niezwykle cenne i interesujące. Pozwoliły na spotkanie się w jednym czasie i miejscu 96 artystów z 28 krajów Europy, dało to możliwość nie tylko zapoznania się z aktualnymi tendencjami w sztuce współczesnego szkła, ale także możliwość konfrontacji odbiorcy ze sztuką europejską. Wystawy dały wyraźny obraz różnic pokoleniowych w kontekście nie tylko formalnym, ale i konceptualnym. Prace znajdujące się na ekspozycji *Europejskiego Szkła Artystycznego* reprezentowały przede wszystkim rzeźbiarski charakter oraz tradycyjne podejście do materii szklanej. *Nowe Talenty* natomiast wyróżniały się konceptualnym podejściem, pewną lekkością formalną, co podkreślała często tematyka prac nie stroniąca od humoru i sarkazmu. Wystawa wyróżniała się także podejściem do materii szklanej – oprócz tradycyjnie formowanego szkła pojawiły się nowe technologie jak wykorzystanie drukarki 3D, LED czy zjawiska polaryzacji.

EUROPEAN GLASS CONTEXT: EUROPEJSKIE SZKŁO ARTYSTYCZNE

Trudno jest dokonać retrospektywy pokazanych obiektów przy takiej ilości artystów biorących udział w tym wydarzeniu. Tematy, jak i technika rzeźb szklanych były niezwykle różnorodne – od przedstawień na granicy infantylności po złożone instalacje konceptualne. Od szkła wydmuchiwanego, wolnoformowanego, po szkło opracowywane na zimno, poprzez ogromne zgrzewane tafle, po koronkowe obiekty szklane obrabiane za pomocą palnika, a na instalacji video kończąc. Tematy prac oscyływały wokół abstrakcji będącej połączeniem form rzeźbiarskich i designu. Pojawiły się typowe dla sztuki szkła patery i misy, jednak przeważającą ilość obiektów szklanych stanowiły formy rzeźbiarskie. Przykładem były prace Hari Arabyan z Bułgarii, który na wystawie pokazał dwie głowy zatytułowane *Portret* i *Portret w zieleni*. Rzeźby wykonane są w taki sposób, by zmylić odbiorcę - w ogóle nie przypominają szkła, a brąz. Arabyan zwoździ widza, każe mu się zatrzymać i przyjrzeć bliżej, by dostrzec błysk szkła. Nawet kolor zieleni i przełamane turkusy bardziej przypominają patynę odlewów w brązie, niż barwione szkło. Bezimienne portrety nawiązują do rzeźby nagrobnej doby renesansu, mają niemal werystycki charakter. Uśpione i spokojne, z zamkniętymi powiekami, pograżone we śnie. Szkło nabiera tu głębszego sensu konceptualnego - z uwagi na swą kruchość podkreśla kruchość życia. Artysta ten, niezwykle efekt uzyskał poprzez połączenie szkła ołowiowego i miedzi elektrolitycznej⁴⁹. Mare Saare (Estonia) traktuje szkło jako sposób na stworzenie osobistego ogrodu osobliwości, w którym zamyka ból, cierpienie i smutek. Nie poleruje szkła, nie barwi, pozwala by było niemal ziemiste i fakturalne jak ceramika. Praca *Definiowanie chaosu I* w formie nałożonych na siebie dwóch nieregularnie okrągłych płaszczyzn przypomina w swej strukturze zastygłą magmę wulkaniczną, wyszarpaną naturze, na którą nakłada się kolejna warstwa organicznego bytu.

⁴⁸ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 11.

⁴⁹ Tamże, s. 164.

Prace Saare są monochromatyczne, oscylujące wokół gradacji szarości i złamanej bieli. W jej pracach najważniejsza wydaje się być faktura, wydobycie ziarnistości szkła, jaką zyskuje dzięki technice *pate de verre*⁵⁰.

Nową jakość szkła połączoną z tkaniną pokazały siostry z Islandii Sigrún i Olöf Einarsdóttir. Artystki w swojej twórczości starają się połączyć materię szklaną i tkaninę. Jak same mówią, ich największym wyzwaniem jest znalezienie nici porozumienia pomiędzy tymi dwoma mediami, by nie konkurowały ze sobą, a wzajemnie się uzupełniały⁵¹. Obiekt szklany *Lodowcowa sedymentacja* powstała z inspiracji warunkami klimatycznymi Islandii, walczącymi ze sobą siłami natury, wewnątrz jak i na zewnątrz wyspy. *Lodowcowa sedymentacja* tworzy dziewięć szklanych walców, o półprzezroczystej masie w kolorze lapis lazuli, spojone ze sobą tworzą nieregularny okrąg. Nieforemność kształtu podkreśla struktura powierzchni szkła, którą tworzą włókna bawełny częściowo zatopione w masie. Nici bawełny splatają się i kłębią stwarzając biały osad, niczym lód tworzący nieregularną siatkę spēkań. Rzeźba siostr S. i O. Einarsdóttir jest niezwykle sensualna, wydaje się, że bez dotknięcia jej, poczucia pod palcami chłodu szkła i szorstkości włókna bawełny nie da się w pełni odczytać zamierzeń jej twórczyń.

Obiekty szklane Steffena Dama z Danii oscylują także wokół tematu natury i mikro świata. Jego szkła są drobiazgowe, wypolerowane, każdy szczegół, detal i kolor nie jest przypadkowy. W przezroczystej masie szkła zatapia mikroorganizmy, nie mają one jednak swoich odpowiedników w naturze, są światłem widzianym oczami artysty. Zafascynowanie naturą S. Dam zawdzięcza dziadkowi, który kolekcjonował książki i albumy historii naturalnej oraz ilustrowanymi wydaniem fauny i flory. S. Dam od 25 lat zajmuje się szkłem, jednak z wykształcenia jest ślusarzem, co zapewne wpłynęło na sposób opracowywania przez niego szkła⁵². W swojej twórczości poświęcił wiele uwagi na jego technologiczne opracowanie. Formował szkło począwszy od bańki szklanej, poprzez eksperymenty związane ze szlifowaniem, cięciem, wierceniem czy barwieniem w masie. Praca *Blok kwiatów* przedstawia dwadzieścia cztery kwatery, w których zatopione są abstrakcyjne, organiczne formy roślinne, niczym fragmenty ich przekroju spod mikroskopu. S. Dam łączy tutaj techniki formowania szkła na gorąco, przy czym końcowa faza opracowywana jest na zimno. Fragmenty roślin są barwione w masie, grawerowane, wiercone, cięte i szlifowane, a cały blok szkła polerowany, by uzyskać idealnie gładką powierzchnię.

Z uwagi na równie misterne podejście do materii szklanej na omówienie zasługuje praca małżeństwa z Luksemburga Anne Claude Jeitza i Alaina Calliste zatytułowana *Dom pamiątek*. Artyści tworząc swoje prace wykorzystują technikę stapiania borokrzemowych nitek szklanych za pomocą palnika. Taka forma opracowywania szkła jest niezwykle czasochłonna, wymaga precyzji i skupienia, by z połączenia setek nitek i pręcików szklanych stworzyć kompozycję, szklany obiekt. *Dom pamiątek* jest pracą poetycką, organiczną w swej strukturze, odnoszącą się do osobistych pamiątek rodzinnych - pamiętnika⁵³. Rzeźba jest dwupłaszczyznowa – jej podstawę tworzy siedem par nóg skierowanych w różne strony, w zróżnicowanym wyroku, dźwigających płaszczyznę, na której siedzi postać. Otoczona jest ona wijącymi i przeplatającymi się niciami szklanymi, które w szczytowej partii łączą się tworząc nieregularną siatkę szklaną⁵⁴. Praca

⁵⁰ Tamże, s. 165.

⁵¹ Tamże, s. 164.

⁵² *Rakow Commission*, <http://www.cmog.org/collection/rakow-commission/steffen-dam#.UMY2coOqmwR>, 07.12.12.

⁵³ Artyści podczas wystawy EGC, w prywatnej rozmowie z autorką artykułu, mówili o chęci zwrócenia się ku przeszłości, do czasów, gdy młode dziewczyny zapisywały wspomnienia w pamiętniku, pisały o swoich pierwszych miłościach i złamanych sercach.

⁵⁴ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 182.

jest transparentna, jedynym akcentem kolorystycznym jest czerwone serce wewnątrz siedzącej postaci. Wydaje się, że technika wykonania jest tutaj głównym walorem artystycznym, gdyż temat, choć poetycki może wydawać się inflatylny. Co jednak w niczym nie przeszkadza, gdyż *Dom pamiątek* wzbudzał ogromne zainteresowanie wśród zwiedzających. Misterność, precyzja i namacalna wręcz kruchość cienkich nitek szkła skłaniały do kontemplacji i rozmowy z artystami, którzy chętnie udzielali odpowiedzi na zadawane pytania.

Przeciwnym biegunem do filigranowych prac Anne i Alaina są obiekty węgierskiego artysty - György Gáspára⁵⁵. Ciężkie, masywne, szkło wielowarstwowe o nasyconych kolorach charakteryzuje prace *Uran II* i *Hello Cern*, które pokazał podczas EGC (skrót autorki). G. Gáspár od początku swojej twórczości zafascynowany był fizycznymi właściwościami szkła, jego półpłynną, przelewającą się masą o gęstej konsystencji. Ze szkła tworzy formy najczęściej zgeometryzowane, będące wariacją na temat aktualnie go interesujący. W serii prac *Uran* wyraża swoje inspiracje zmianami w świecie nauki i ekologii, a zwłaszcza metodami i środkami pozyskiwania energii. *Uran II* przedstawia obłą formę szkła dwuwarstwowego – mlecznego w warstwie zewnętrznej i jaskrawie - zielonego w warstwie wewnętrznej. Szklany obiekt swoim kształtem przypomina pocisk bądź kapsułę, złożonej z dwóch nierównych części – dłuższej w całości pokrytej szkłem mlecznym oraz krótszej, w której dominujące jest szkło wewnętrzne o zielonej barwie otoczone regularnymi wypustkami szkła zewnętrznego. Zastosowany kolor przez artystę nie jest przypadkowy. Związki i tlenki uranu były popularną domieszką stosowaną w wytwórstwie szklarskim, zwłaszcza w XIX i początku XX w.⁵⁶ Szkło uranowe miało charakterystyczny kolor jasnej, nasyconej zieleni. Taki sam zastosował György Gáspár, nawiązując tym samym nie tylko do tradycji szklarskich szkła uranowego, ale także odnosząc się do problemu pozyskiwania energii, gdyż uran jest najbardziej skondensowanym jego źródłem wykorzystywanym przez człowieka⁵⁷. *Uran II* podobnie jak *Hello Cern* są wykonane ze szkła wolnoformowanego, ciętego i szlifowanego, ręcznie polerowanego. Artysta pozwala, by proces topnienia szkła zatrzymał się na pewnym etapie, podkreślając jego procesualność, by zachowane bąbelki powietrza nadały swoistej przestrzenności formie. W obu pracach najważniejszy jest kolor – intensywny i jaskrawy, budujący konceptualną złożoność rzeźby. *Hello Cern* jest bryłą rozczłonkowaną, podzieloną na wyraźne dwie części. Podobnie jak w *Uranie II*, rzeźbę tworzy szkło warstwowe o białej zewnętrznej powłoce. Szkło wewnętrzne przechodzi od koloru żółtego, poprzez różowe i zielone. Są to kolory typowe dla szkła uranowego w jego czystej postaci, przybierającego barwy od żółtej do zielonej. W ten sposób G. Gáspár odnosi się do uranu i jego właściwości wykorzystywanych w szklarstwie. Biała powłoka także ściśle się z nim wiąże, gdyż szkło uranowe w wysokiej temperaturze w wyniku krystalizacji przybiera biały kolor⁵⁸. Świadczy to nie tylko o jego poszukiwaniach artystycznych, jak również o znawstwie dawnych technologii szklarskich. Prace G. Gáspára wyróżniają się nie tylko niezwykłą kolorystyką, ale także intencjonalnością i rzeźbiarskim wyczuciem formy.

Równie nietypowe, a przy tym interesujące prace zaprezentowała Niemka polskiego pochodzenia – Marta Klonowska⁵⁹. Jej rzeźby wychodzą daleko poza ramy umownie przyjętej

⁵⁵ Tamże, s. 158.

⁵⁶ Produkcji szkła uranowego zaniechano w połowie XX w., z uwagi na rosnący strach przed szkodliwym promieniowaniem, por. A. Polak, *Szkło i jego historia*, Warszawa 1981, s. 314.

⁵⁷ S. J. Johnsen, dz. cyt., s.158.

⁵⁸ A. Polak, dz. cyt., s. 102.

⁵⁹ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 152-153.

rzeźby jako formowanej bryły, tworząc pewnego rodzaju instalację, a nawet inscenizację teatralną. Artystka na *European Glass Context* przygotowała dwie prace szklane, które nie mogły by zafunkcjonować samodzielnie jako obiekty – tworzą całość dopiero w odniesieniu do oprawionych w ramy reprodukcji obrazów *Venus i Adonis* Piotra Pawła Rubensa z 1609/15 r. oraz *Portretu młodej dziewczyny z psem* Karola D'Agara z 1710 r.⁶⁰. Marta Klonowska sięga do mistrzów malarstwa nawiązując do ich twórczości, jednak nie zapożycza z obrazów meritum przedstawienia, lecz to co jest uzupełnieniem kompozycji. Reprodukacja obrazu Petera Paula Rubensa, ukazuje moment próby zatrzymania młodego Adonisa przez boginię Wenus, by z nią pozostał i nie wyruszał na polowanie. Motyw ten zaczerpnięty z mitologii greckiej z *Metamorfoz* Owidiusza, był niezwykle popularny w XVII w. w malarstwie i literaturze⁶¹. Sam P. P. Rubens temat ten, za każdym razem w nieco zmodyfikowany sposób, namalował trzy razy⁶². M. Klonowska nie skupia się na głównym temacie, deprecjonuje go. Zauważa natomiast psa przy nodze Adonisa – ze spuszczonego pyskiem, pokornego i wiernego. Zwierzę w jej pracy staje się najważniejsze, widząc niemal automatycznie nie skupia się na ekspansywnych postaciach Wenus i Adonisa, i szuka psa, by móc porównać go z rzeźbą Klonowskiej. Zwierzę ze szkła podobnie jak na reprodukcji przedstawione jest ze spuszczonego pyskiem, zatrzymane w ruchu – z jedną łapą wysuniętą do przodu. Niezwykła w pracy artystki jest technika, gdyż nie tworzy ona obiektu z wolnoformowanej masy szklanej, bądź odlewanej w formie. Wykorzystuje płaskie szkło sodowe, które wkleja w przygotowany wcześniej metalowy szkielet psa, tworząc szklane zwierzę. Artystka tym samym dezawuuje temat uwodzenia Adonisa przez Wenus wynosząc zwierzę do rangi tematu głównego. W interesujący sposób artystka wykorzystwała właściwości szkła – poprzez wykorzystanie regularnie połamanych jego odłamków, ostrych i nieoszlifowanych. Pies mimo pozornie łagodnego usposobienia (spuszczony łeb) jest groźny, skrada się jak do ataku, podkreślając tym samym swój myśliwski charakter.

Na szczególną uwagę zasługuje artysta szkła ze Słowacji - Oliver Leššo – zwycięzca głównej nagrody w kategorii *Glass Art (Sztuka szkła)*, który na wystawie *EGC* zaprezentował dwie prace *Piramida z tęczą* i *Niebieskie oko jeziora*⁶³. O. Leššo urodził się w 1973 r. w Bratysławie, tam też w 1999 r. ukończył Akademię Sztuk Pięknych zdobywając najwyższą nagrodę Rektora, za najlepszą pracę na uczelni⁶⁴. O. Leššo zafascynowany jest szkłem, jego właściwościami i możliwościami fizycznymi. Szkło jest dla niego osobistą poezją, dzięki której może wyrażać myśli i emocje. Obiekty jego autorstwa najczęściej przybierają geometryczne, minimalistyczne kształty. Jedną z ulubionych jest forma hemisferyczna, wewnątrz której może zamknąć złożone kształty, nadając im nowego znaczenia. O. Leššo korzysta ze szkła sodowego lub optycznego, najczęściej transparentnego o wysokiej jakości czystości masy i właściwości optycznych, dzięki którym ukryte wewnątrz kolory i kształty zaskakują swą zmiennością. *Niebieskie oko jeziora* jest rzeźbą, która zawiera w sobie te wszystkie cechy. Odnacza się niezwykłym kunsztem wykonania, wyuczuciem nie tylko masy szklanej, ale formy rzeźbiarskiej. Praca wykonana ze szkła przezroczystego w swej formie nawiązuje do spłaszczonej hemisfery. W centrum jej powierzchni znajduje się wgłębienie, potęgujące pryzmatyczność masy szklanej. Wewnątrz rzeźby O. Leššo wprowadził błękitne, płaskie paski szkła, układające się na płaszczyźnie równoległe do siebie. Dzięki

⁶⁰ Tamże, s. 152-153.

⁶¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, hasło: Wenus i Adonis, s. 18.

⁶² P. Schubert (red.), *Leksykon malarstwa od A do Z, od początków do współczesności*, Warszawa 1992, s. 630.

⁶³ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 202.

⁶⁴ *Glass artist*, http://www.oliverlesso.com/Oliver_Lesso_Glass_Artist.html, 10.12.12.

wgłębieniu formy wewnątrz *Niebieskie oko jeziora* nabiera właściwości soczewki, poprzez którą światło, kolor i kształty załamują się, a rzeźba wydaje się tracić swą statyczność, w zależności od kąta pod którym się ją ogląda. Relacja między transparentnością szkła, kolorem i nieskazitelnie gładką powierzchnią jest głównym nośnikiem treści. Artysta wykonał rzeźbę ze szkła optycznego, potęgującego naturalne właściwości optyczne szkła. Ciął je, kleił, szlifował i polerował uzyskując tym samym błysk powierzchni nawiązujący do krystalicznie czystej wody, a załamujące się światło wewnątrz wgłębienia – blik powierzchni oka. Zarówno *Niebieskie oko jeziora*, jak i *Tęcza w piramidzie* są kontynuacją tradycji szkła słowackiego i czeskiego lat 80-tych, gdzie techniczna precyzja, czysty geometryczny kształt i optyczne efekty wewnętrzne obiektu liczyły się najbardziej⁶⁵. Rzeźby szklane O. Leššo wyróżniają się pewną dozą emocjonalności, w wysublimowany sposób kontaminują w sobie cechy malarskie i rzeźbiarskie. Jego prace były jednymi z lepszych zaprezentowanych podczas wystawy *Europejskie Szkło Artystyczne*, dlatego też nie dziwi, że został on laureatem nagrody *European Glass Context 2012*.

EUROPEAN GLASS CONTEXT: NOWY TALENT

Prace młodych artystów szkła, składające się na ekspozycję *Nowego Talentu* znacznie różniły się od tych pokazanych na wystawie głównej. Zarówno pod względem formalnym, jak i ekspresyjnym. Prace zaskakiwały innowacyjnością technologiczną i świeżością pomysłów, wyróżniały się otwartością na możliwości materii szklanej. Obiekty częściej miały charakter instalacyjny, niż rzeźbiarski. Czeski artysta Ladislav Průcha przedstawił nieco humorystyczne podejście do szkła, tworząc obiekty z zużytych żarówek, nadając im tym samym nie tylko nową funkcję, ale i znaczenie. Wykorzystał ich produkcyjny kolor i kształt modyfikując tylko ich zakończenia. Żarówki odpowiednio przyciął i skleił kreując antropomorficzną formę, wspartą na dwóch nogach i tytułowym środkowym palcu o wyraźnym fallicznym kształcie. W podobnym humorystycznym tonie prezentowały się prace Bułgara – Elizara Atanasov Mileva, który przedstawił zestaw kieliszków i butelek do wina ze szkła przezroczystego. Zestawy *Defekt I* i *Defekt II* są dysfunkcyjne, nie możliwe do wykorzystania. E. Milev dopuścił się aktu zniszczenia, rozczłonkował szkło pozbawiając go pierwotnej funkcji by w następstwie stworzyć coś nowego. Umieścił fabrycznie wykonane kieliszki we wnętrzu butelek, w całości lub tylko fragmentarycznie. Artysta w ten sposób zdystansował się do powszechnego postrzegania szkła jako stricte użytkowego i gospodarczego. Zwykły zestaw butelek i kieliszków nabrał nowego wymiaru – artystycznego.

Innowacyjnością formalną, jak i technologiczną wyróżniała się praca duńskiej artystki Jeannet Iskandar. Obiekt *Pomiędzy częścią a całością, elipsa I i II* jest geoidalną formą, którą tworzy płatanina powyginanych szkieł ciętych, szlifowanych, piaskowanych, barwionych i w końcu zgrzewanych. Artystka dmucha szkło, które następnie modeluje w meandryczną formę, trnie otrzymując dekoracyjny przekrój. Rzeźbę tworzy kawałek po kawałku, klejąc i łącząc ze sobą. Zanim element stanie się częścią całości, odpowiednio jest barwiony, piaskowany i szlifowany by w ostateczności złożyć się na trójwymiarową całość – kulę lub geoidalną formę. Artystka mówi, że inspiracją dla niej jest liczba *Pi* oraz utwór muzyczny *Bolero* Maurice'a Ravela - pomimo że, liczba i koncert skrajnie różnią się od siebie, to w obu fascynuje ją złożoność struktury przy jednoczesnej prostocie wyrażania⁶⁶. J. Iskandar w swojej pracy stara się połączyć przeciwstawne pojęcia prostoty i złożoności, by stworzyć jednorodną wypowiedź artystyczną. Obiekty *Pomiędzy częścią a całością, elipsa I i II* wyróżnia rytmiczność i powtarzalność. Formy gięte, które

⁶⁵ A. Langhamer, *The Legend of Bohemian Glass*, Zlín 2003, s. 189.

⁶⁶ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 40.

się na nią składają są różnorodne kształtem, dzięki temu te niuanse czynią rzeźbę bardziej ekspresywną niż pasywną.

Anna Mlasowsky z Niemiec w pracy *Napięcie* wykorzystała nie tylko szkło, ale kolor i światło, które stały się głównym nośnikiem treści. Z pozoru zwykle przezroczyste szklane kule, ułożone w szeregu po pięć na dwóch podwieszanych panelach, po założeniu specjalnych okularów polaryzacyjnych przekształciły się wielobarwne, niemal migoczące wewnętrznie szklane formy. Kolory płynnie przechodziły od amarantowego i fioletowego do złotego i brązowego. Artystka stworzyła pracę, która ma zmylić widza, ma go zaskoczyć. By osiągnąć taki efekt w szkłe zatopiła związki polaryzujące. Używając niecodziennych technik oraz właściwości szkła, stara się odkrywać nowe drogi kreacji artystycznej, przełamując granice naznaczone przez tradycyjne szklarstwo⁶⁷. Tym samym zadaje pytanie o nasze pojmowanie rzeczywistości, na ile nasza percepcja postrzegania świata jest prawdziwa, czy potrafimy dostrzec ukryte niuanse codzienności? Chce w ten sposób zwrócić naszą uwagę na świat z pozoru niewidzialny, budowany przez kolor i światło. W ten zawoalowany sposób podejmuje dialog z widzem, chce doprowadzić do zrewidowania relacji między człowiekiem a materiałem szklanym, gdzie zarówno proces odkrywania jego materii jak i efekt końcowy jest równie ważny.

Charakter bardziej rzeźbiarski, przybrały obiekty Susan Liebold, także reprezentująca Niemcy. Praca *Pomiędzy sekwencjami w raju* przybrały zoomorficzne kształty, nawiązujące do mikroorganizmów żyjących w głębinach morskich. Jako obiekty szklane przybierają dużo większe rozmiary, osiągając ponad metr wysokości. Rzeźby wykonała ze szkła bromokrzemowego metodą palnikową, z których stworzyła regularną siatkę szklaną o krystalicznej przezroczystości. By formom nadać wrażenie ruchu i energii, niemal niewidocznej jak w przypadku mikroorganizmów, wewnątrz prac wzbogaciła żarówkami LED. W ten sposób obiekty sekwencyjnie, niemal pulsacyjnie zmieniają kolor z białego na amarantowy i granatowy. Przejrzyste i fluorescencyjne struktury ze statycznych zmieniły się w pulsacyjne i oscylujące, zawieszono gdzieś w nieokreślonej przestrzeni.

Na wystawie wyróżniła się także instalacja *Projekt krajobrazu* autorstwa Margherity Moscardini z Włoch przedstawiająca topografię miasta, siatkę ulic i budynków zaznaczonych z odłamków szklanych⁶⁸. W realizacji M. Moscardini istotny jest konceptualny wymiar dzieła, kontekst w którym funkcjonuje. *Projekt krajobrazu* którego podjęła się młoda artystka zakładał eksplorowanie miasta, jego ulic, osiedli, dzielnic, ale także opuszczonych obszarów, by zbierać kawałki i odpady szkła z ulicy. Przemierzając miasto od jego centrum po obrzeża M. Moscardini stworzyła „kolekcję” odpadów szklanych o różnych kształtach, grubości i kolorze. Szklane następnie posegregowała kierując się kryteriami jakości i pochodzenia, aby następnie móc z nich stworzyć jedną całość – plan miasta zrekonstruowany z jego resztek⁶⁹. Realizacja M. Moscardini jest koncepcyjnie ważna na każdym etapie jej powstawania: od zbierania materiału, poprzez kreację w postaci planu miasta, aż do momentu zniszczenia jej. Wówczas szkło zostanie przetopione, które powróci na ulicę w nowej formie szklanek, szyb i butelek. Artystka podkreśla w ten sposób naturalną cyrkulację, cykl przemian, w który świadomie chce się włączyć, szukając złożoności relacji pomiędzy obrazem, architekturą a krajobrazem, zarówno tym naturalnym jak i urbanistycznym.

Zwycięzcą *European Glass Context 2012* w kategorii *Nowy Talent* został Anglik – Markus Kayser. Jego praca *Solar* była złożonym i skomplikowanym działaniem – instalacją rozciągnię-

⁶⁷ Tamże, s. 56.

⁶⁸ Tamże, s. 71.

⁶⁹ Tamże, s. 70.

tą w czasie, którą zarejestrował w postaci nagrania video⁷⁰. M. Kayser postanowił zbudować specjalnie urządzenie o nazwie *Solar*, które gdy było gotowe, przewiózł na pustynię do Egiptu. Projekt ten miał zgłębić potencjał produkcji pustyni, gdzie energia i materiały występują w środowisku naturalnym aż w nadmiarze. Tym samym laureat nagrody chciał odnieść się do problemu produkcji energii oraz niedoboru surowców. W eksperymencie którego podjął się M. Kayser, słońce i piasek zostało wykorzystane jako nieprzetworzona energia i materiał do produkcji szklanego przedmiotu, w tym wypadku misy. Do tego celu M. Kayser zastosował nowe technologie - forma szklana *Bowl#02* powstała przy użyciu procesu drukowania 3D⁷¹. Artysta w swojej twórczości nie tylko poszukuje nowych środków wyrazu, ale także narzędzi, technologicznych rozwiązań, które mogą przysłużyć się ogółu ludzkości, jak mówi „eksperymentowanie odgrywa centralną rolę w rozwijaniu moich projektów” (*Experimentation plays a central part in developing my designs*)⁷². *Solar* jako maszyna służąca do przetapiania szkła, ma na celu pobudzić do zastanowienia się nad metodą produkcji w przyszłości, nad potencjałem jakie daje najbardziej efektywne źródło energii – słońce. *Solar*, choć nie dostarcza ostatecznych odpowiedzi, jako eksperyment ma stanowić punkt wyjścia dla tworzących się nowych pomysłów. Idea M. Kaysera ma holistyczny wymiar odnoszący się do produkcji masy szklanej, która zaczyna się od stopienia ziarenek piasku pustyni, z których ostatecznie powstaje gotowy przedmiot. Używając nowych technologii współczesnego, zmechanizowanego świata, tak naprawdę M. Kayser sięgnął do historycznych początków szklarstwa, do źródła jego powstania. Szkło prawdopodobnie nigdy nie było wynalezienie, a powstało przez przypadek. Mimo że, najstarsza recepta wyrobu szkła została odkryta w Mezopotamii, to właśnie w rozległej Deltie Nilu odnaleziono największą ilość najstarszych wyrobów szklanych⁷³. Do otrzymania masy szklanej potrzebne są trzy podstawowe składniki: piasek krzemionkowy, związki sodu i związki wapnia stopione razem. Taki przypadkowy stop mógł powstać na pustyniach Egiptu, gdyż tam znajdują się w stanie naturalnym wszystkie podstawowe składniki potrzebne do wytopienia masy szklanej. Złoża droбноziarnistego, czystego piasku egipskiego zawierają domieszkę węgla sodowego, co czyni go szczególnie przydatnym surowcem szklarskim⁷⁴. Pierwsze stopy szkła nie były przejrzyste i krystaliczne, gdyż masa szklana nie była odpowiednio oczyszczana. Były matowe i ziemiste, o brudnej lub zielonej barwie. Podobne cechy ma praca powstała w *Solarze - Bowl#02*. Misa fakturą i kolorem przypomina bardziej wyrób ceramiczny niż szklany - ma nieprzeźroczystą, gęstą i ziemistą masę, ze szklawieniem na rancie w kolorze jasnej, ciepłej zieleni. *Bowl#02* ma wyraźną strukturę, grudkowatą i nieregularną co jest wynikiem naturalnego procesu topnienia szkła, do zaprojektowanej wcześniej formy. M. Kayser skorelował ze sobą przeszłość i przyszłość, wskazując nowe możliwości technologiczne, nie wyrzekając się przy tym tradycji dawnego szklarstwa.

POLSKIE SZKŁO PODCZAS EUROPEAN GLASS CONTEXT

Tak jak w przypadku innych państw, z Polski także nominowanych było czterech artystów: w kategorii *Artysta Szkła* - Barbara Idzikowska i Monika Rubaniuk, oraz Patrycji Dubiel i Marzena Krzemińska w kategorii *Nowy Talent*. Artystki pomimo, że wywodzą się z tego samego środo-

⁷⁰ *Solar-sinter Project*, <http://markuskayser.com/>, 10.12.2012, na stronie artysty można zobaczyć film prezentujący powstanie projektu *Solar* wraz z procesem tworzenia misy *Bowl#02*.

⁷¹ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 115.

⁷² Tamże, s. 114.

⁷³ W. Laba, *Historia sztuki szklarskiej*, Krosno 2007, s. 38.

⁷⁴ B. Filarska, *Szkło pięknie i użyteczne*, Warszawa 1973, s.7.

wiska artystycznego, co w przypadku szkła polskiego nie jest bez znaczenia, reprezentowały nie tylko odmienną myśl artystyczną, ale także diametralnie różną technikę obróbki formy szklanej.

Polskie szkło artystyczne, ze względu na historię i hegemonię wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, przez szereg lat nie było zróżnicowane. Po drugiej wojnie światowej, gdy na nowo zaczęto powoływać i tworzyć placówki szkół wyższych, Wrocław został wybrany jako przyszłe centrum kształcenia projektantów szkła i ceramiki użytkowej⁷⁵. Wybór ten nie był przypadkowy, ze względu na historię szklarstwa na Dolnym Śląsku sięgającą czasów średniowiecza, gdyż w rejonie tym znajdowało się kilkanaście dobrze prosperujące hut szkła⁷⁶. Co więcej, pierwsze próby stworzenia szkoły zajmującej się sztuką szklarską we Wrocławiu, sięgają okresu zakończenia Pierwszej Wojny Światowej, wówczas powstała Szkoła Rzemiosł Artystycznych⁷⁷. Obecnie, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu wciąż jest jedyną placówką w Polsce, w której strukturach funkcjonuje Wydział Szkła i Ceramiki. Dlatego też można pokusić się o stwierdzenie, że szkło polskie to szkło wrocławskie.

Na rozwój polskiego szkła artystycznego niewątpliwym wpływ miał prof. Stanisław Dawski, legendarny pedagog ówczesnej PWSSP i twórca „Wrocławskiej Szkoły - S” - („S” od szkła)⁷⁸. W latach 60-tych i 70-tych szkła były wyraźnie naznaczone postawą S. Dawskiego, co przejawiało się w koncepcji ich projektowania i wykonania. Były to formy bardzo skromne, jednorodne formalnie, o powściągliwej skali barw i wyszukanych proporcjach. Stylistyka tych prac, w dużej mierze zdeterminowana ograniczeniami warsztatowymi, była jednak konsekwencją świadomego wyboru. Zmiana w podejściu do tworzywa szklanego nastąpiła z początkiem lat 80-tych. Gdy coraz więcej hut szkła chyliło się ku upadkowi, artyści musieli szukać innych rozwiązań, by stworzyć własny warsztat pracy. Wówczas do wrocławskiej ASP trafiło szkło optyczne, które przez następne dwie dekady zdominowało pracownie szklarskie. Zaczęto śmieiej eksperymentować z tworzeniem masy szklanej, poprzez inkrustowanie jej kruszywem kreolitytowym, wykorzystywanie włókna szklanego oraz tlenków metali⁷⁹. Zrezygnowano z dekoracyjno-użytkowego charakteru obiektów szklanych na rzecz formy rzeźbiarskiej, abstrakcyjnej, wolnej od skojarzeń. Sprzyjał temu zarówno materiał szkła optycznego obrabianego na zimno, jak i płaskiego, poddawane termicznej obróbce, z których budowano przestrzenne formy z odpowiednio wygiętych tafli. W ostatniej dekadzie, dzięki większej dostępności do pieców szklarskich i ich tańszej eksploatacji, wykształciły się w Polsce indywidualne pracownie, a artyści stali się niezależni od hut czy pracowni ASP we Wrocławiu⁸⁰. Obecnie, szkło polskie oscyluje głównie wokół małych i dużych form rzeźbiarskich tworzonych ze szkła sodowego i optycznego, powstają witraże lub obiekty kreowane za pomocą palnika gazowego, popularny też stał się *fusing*. Artyści nie boją się instalacji i nowych poszukiwań formalnych. Daje to obraz różnorodności i wieloaspektowości szkła polskiego, czego przykładem są prace artystek biorących udział w *European Glass Context 2012*.

⁷⁵ O historii tworzenia się ówczesnej Państwowej Szkoły Sztuk Pięknych, dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych, można przeczytać we wspomnieniach Eugeniusza Gepperta, pierwszego rektora szkoły: E. Geppert, *Pierwsze lata...* [w:] A. Saj (red.), *Szkice z pamięci. Monografia uczelni ASP Wrocław 1996*, s. 28 oraz we wspomnieniach Stanisława Dawskiego: *Tamte czasy (wspomnienia według stenogramu wywiadu z 1979 r.)*, [w:] A. Saj (red.), *Szkice z pamięci...*, s. 29-30.

⁷⁶ A. Polak, dz. cyt., s. 62

⁷⁷ Rektorem został malarz akademicki, prof. Siegfried Haertel – wybitny projektant szkła, który wykształcił takich projektantów szkła jak Conrad Tag i Rufin Koppel. Nauczycielem na szlifierni był natomiast Edgar Benna, por.: S. Żelazko, *Huta Josephine. Secesja, Art Deco, Modernizm. 1900-1950*, Passau, 2008, s. 57-59.

⁷⁸ P. Banaś, *Polskie współczesne szkło artystyczne*, Wrocław 1982, s. 82.

⁷⁹ B. Banaś, *Próba ognia. Wroclawskie szkło i ceramika* [w:] A. Saj (red.), *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946 – 2006*, Wrocław 2006, s. 218.

⁸⁰ S. Żelazko, *Polskie szkło współczesne ostatniej dekady XX wieku*, Jelenia Góra 2001, s. 6.

Barbara Idzikowska przedstawiła koronkowe prace, niezwykle subtelne i delikatne wykonane za pomocą palnika gazowego. Artystka przez lata eksperymentowała ze szkłem, by w końcu odnaleźć swój własny język wypowiedzi w materiale szklanym. W swojej twórczości stara się połączyć szkło, z rysunkiem, przestrzenią i architekturą, dlatego też jej obiekty często przybierają formę złożonych instalacji. Na drodze poszukiwań twórczych wykrystalizowała się u niej specyficzna technika tworzenia obiektów szklanych. Idzikowska tworzy transparentną kratkę z nici szklanych, na którą nanosi rysunek wykonany czarną emalią, który czasem wzbogaca wyraźną plamą barwną - złotą, czerwoną lub zieloną. Prace nabierają wówczas graficznego charakteru, o minimalistycznych środkach artystycznego wyrazu. W *Lullaby* artystka przedstawiła wizerunek młodej matki z dzieckiem, ograniczając się jedynie do ich twarzy⁸¹. Umieszczając rysunek na szklanej, przezroczystej siatce tworzy obraz, którego podłoże poprzez splót szklanych nitek kojarzy się ze splotem nici płótna. Szklany obraz jawi się niczym dzieło dawnych mistrzów, co potęguje charakterystycznie prowadzona kreska. Stylistycznie B. Idzikowska nawiązała do mistrza doby renesansu, Rafaela Santiago i jego przedstawień Madonn z Dzieciątkiem. B. Idzikowska jak sama mówi, czerpie inspiracje odnosząc się do dzieł dawnych mistrzów, jak: Albrecht Dürer czy R. Santi⁸². Rysunek twarzy wykonany jest czarną emalią, staranny i ekspresyjny zarazem. Przedstawienie odnosi się do niemal ikonicznego przedstawienia macierzyństwa, miłości matki do dziecka. B. Idzikowska za pomocą zimnego szkła i czarnej kreski tworzy obraz emocjonalny, kodyfikujący w sobie uczucia związane z bezwarunkową miłością matki do dziecka. Minimalistyczną formę ożywia czterema nieregularnymi plamami kolorystycznymi: złotym, zielonym, niebieskim i czerwonym⁸³. Z pracą *Lullaby* koresponduje jej kolejna realizacja, już o charakterze instalacyjnym *Pranie*, która przedstawia wiszące tkaniny na sznurku. Szklane pranie B. Idzikowska wykonała tą samą techniką, za pomocą palnika gazowego stworzyła rękawki o splocie kratki, które układają się, miękko fałdują i załamują pod wpływem ciężaru wody. Siateczkowy układ nici szklanych po raz kolejny nawiązuje do struktury materiału, w tym wypadku tkaniny. Zatrzymana chwila suszenia się prania zostaje podniesiona do rangi sztuki, w ten sposób Idzikowska zaznacza pewną gloryfikację życia codziennego, co zwłaszcza w korespondencji z przedstawieniem matki z dzieckiem, nabiera głębszego znaczenia. Realizacje B. Idzikowskiej wyróżniają się prostotą i poetyckością formalną, wchodzą w relację z otoczeniem. Artystka w pewien sposób zmusza widza do dialogu z dziełem, by przeszedł między sznurkami z wiszącym praniem, w ten sposób skupia jego uwagę, zachęcając do własnej interpretacji.

Gniazdo i *Pancernik* autorstwa Moniki Rubaniuk odbiegają od filigranowej stylistyki B. Idzikowskiej⁸⁴. Prace są wyraziste, ciężkie i ostre, tutaj szkło może skaleczyć. *Gniazdo* najeżone jest ostro zakończonymi szklanymi liśćmi, które układa się po spirali, od mniejszych do coraz większych. *Gniazdo* ma niemal neutralny, mleczny kolor, jednak poliestrowy niebieski szkielet odbija się, blikując na szkle i pogłębiając jego barwne walory. Z pozoru neutralne i kruche, staje się niedostępne poprzez ostre, zwijające się formy szklane. *Pancernik* wykonany jest podobną techniką, do poliestrowego szkieletu powbijane są odłamki szklane. Bryła stworzonego przez nią zwierza jest zwarta i jasna. Dzięki kumulacji szklanych prostokątów w kolorach przechodzących między fioletem a brązem, układających się jeden za drugim M. Rubaniuk uzyskuje efekt chropowatości, charakterystycznej faktury pancerza. Artystka swojej twórczości wyraźnie odnosi się

⁸¹ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 192.

⁸² Tamże, s. 192-193.

⁸³ Tamże, s. 192.

⁸⁴ Tamże, s. 194-195.

do przyrody, szuka inspiracji w naturze. Parafrazuje otaczającą ją rzeczywistość, przedstawiając zjawiska związane z przyrodą - zwierzętami lub roślinnością, w uproszczony, lecz skodyfikowany sposób. Tworzy szkła, które najczęściej są przeznaczone do ekspozycji w środowisku naturalnym, w ogrodzie lub parku. Wtedy jej prace nabierają innego znaczenia, pewnych biologicznych konotacji stając się częścią przestrzeni w której funkcjonują. Drzewa zyskują wówczas nową szklaną szatę, w postaci rosy lub sopli, w ogrodzie wyrasta szklana kapusta, a między krzakami czyhają „jeże”⁸⁵.

Przedstawicielki młodego pokolenia, Patrycja Dubiel i Marzena Krzemińska, prezentują odmienne szkło zarówno pod względem estetycznym, jak i formalnym. Wyróżniająca się osobowością artystyczną, jest P. Dubiel. W jej twórczości malarstwo i szkło są tożsame, gdyż materiał jest tylko nośnikiem treści, formą wyrażania emocji, komentowania otaczającej rzeczywistości. Łączy techniki opracowywanego szkła na gorąco i zimno, gdzie etap malowania szkła jest zawsze istotą jej realizacji. Artystka wypracowała swój indywidualny styl, odważny, krzykliwy, śmiały i erotyczny. Jej prace mieszczą się w konwencji sztuki komiksu, *pop artu* i surrealnie pojmowanej rzeczywistości. Dubiel montuje kadry, tworzy wizualną narrację za którą podąża widz odczytując zaszyfrowane kody. Obrazy zamknięte w materii szklanej charakteryzują się wyraźnym konturem wypełnionym żywym i kontrastującym kolorem, uwydatniona jest gra światła i cienia, by w ten sposób wydobyć istotę rzeczy. Artystka parafrazuje rzeczywistość by w popartowskiej konwencji odnosić się do obiektów codzienności, nadmiernego konsumpcjonizmu, do ludzkiej seksualności i fetyszy erotycznych. W *Koniu trojańskim* możemy dopatrzeć się inklinacji związanych z paradą równości, nagine postaci kobiet podróżują na barwnej platformie, przypominającej wielkiego, szczerzącego kły psa⁸⁶. Dubiel komentuje w ten sposób nową, zmieniającą się rzeczywistość sięgając odważnie po tematy trudne, budzące wciąż sprzeciw w społeczeństwie polskim. Poprzez swoją sztukę podejmuje dialog z identyfikacją genderową, jak i orientacją seksualną, które nie są ani naturalne, ani zdeterminowane, ani wrodzone lecz są stworzone przez społeczeństwo. W swojej twórczości unika patosu, woli rzeczywistość pokazywać w bardziej przystępny, kolorowy i groteskowy sposób. Niezwykle interesujące w tej pracy jest zestawianie ilości różnych technik szklarskich. Poprzez cięcie (koła wozu), barwienie w masie, szlifowanie, malowanie na polerowaniu skończywszy. O silnych korespondencjach twórczości P. Dubiel z popartem świadczą nie tylko kolory, które stosuje, ale także wyrazisty, szablonowy rysunek i tematy, które podejmuje. *Beautiful mind* jest wyrazem komentarza do powszechnej cyfryzacji, automatyki i robotyki związanej z codziennym życiem, stającą się synonimem rozwoju naszej cywilizacji.

M. Krzemińska ukończyła Wydział Szkła i Ceramiki wrocławskiej ASP w 2006 roku, tym samym jest najmłodszą polską artystką EGC. Artystka tworzy zgeometryzowane formy ze szkła bezbarwnego, najczęściej o idealnie wyszlifowanej i wypolerowanej powierzchni. Podobnie jak Monika Rubaniuk inspirowana naturą, jednak tematyka jej prac oscyluje głównie wokół świata mikroorganizmów. Zanim powstanie jej realizacja szklana, M. Krzemińska przygotowuje grafiki swojego autorstwa przedstawiające szkielety lub struktury form organicznych, które następnie zatapia wewnątrz szklanego sześcianu. W pracy *W sieci* umiejętnie wykorzystuje naturalną optykę szkła, umieszczając grafiki w taki sposób, by padające światło załamywało się na wyszlifowanym pod różnym kątem szkłem, by dawało za każdym razem inną percepcję dzieła. W bryle *Obiektyw* szkło spreparowała w taki sposób by tworzyły soczewkę – szkło powiększające,

⁸⁵ Wymienione prace były prezentowane na licznych wystawach, m. in. na *Botanical Experience 27.03.2010 – 29.09.2010*, Glassmuset Ebeltoft (Dania).

⁸⁶ S. J. Johnsen, dz. cyt., s. 92.

dzięki któremu można zajrzeć do wnętrza, zgłębić ukrytą tajemnicę⁸⁷. Prace M. Krzezińskiej wyróżniają się puryzmem i czystością rzeźbiarskiej formy, niezwykłą dbałością o każdy element, od momentu stworzenia grafiki po ostateczny szlif szklanej formy.

Polskie szkło artystyczne poziomem nie odbiegało poziomem od pozostałych pokazanych prac podczas *European Glass Context 2012*. Wyróżniało się różnorodnością tematyczną i technologiczną, wysoką jakością wykonania oraz bogactwem formalnym. Przedstawione obiekty miały charakter zarówno rzeźbiarski jak i instalacyjny, a niekonwencjonalne obiekty P. Dubiel były wręcz bezkonkurencyjne – na całej wystawie nie znalazł się ani jeden podobny obiekt szklany.

PODSUMOWANIE

Wystawy *Europejskie Szkło Artystyczne* i *Nowy Talent* dają możliwość na poznanie aktualnych tendencji w sztuce szkła europejskiego, na konfrontację wielorakich postaw artystycznych. Tegoroczne EGC dało jasny obraz różnic pokoleniowych jakie rysują się w zakresie szkła artystycznego. Prace pokazane podczas wystawy *Europejskie Szkło Artystyczne* wyraźnie oscylują wokół rzeźbiarskiego podejścia do materii szklanej. Pomimo że, na ekspozycji znalazły się prace o charakterze instalacyjnym i konceptualnym, nie stanowiły one większości jak miało to miejsce podczas wystawy *Nowy Talent*. Na ekspozycji prac młodego pokolenia przeważały prace, które w przewrotny sposób wykorzystywały cechy i właściwości masy szklanej. Wskazuje to na poszukiwania drogi twórczej artystów, którzy na drodze eksperymentów odkrywają nowe możliwości materiału, prowadząc dialog z tradycyjnie pojmowaną sztuką szkła. Ten swoisty dysonans obrazują artyści, którzy otrzymali nagrody główne: O. Leššo – rzeźbiarz szkła i M. Kayser – eksperymentator, poszukujący rozwiązań w dalekim Egipcie. Obie wystawy pozostają we wzajemnej korespondencji, artystycznym dyskursie, gdyż nieustannie kwintesencją jest szkło, które ulega ciągłym przemianom i technologicznej ewolucji. Opracowywane na gorąco jako półpłynna masa, lub na zimno, cięte, szlifowane i klejone, powoli także ustępuje miejsca włóknu szklanemu, drukarkom 3D i innym innowacjom czekającym na odkrycie.

BIBLIOGRAFIA

- Banaś B., *Próba ognia. Wrocławskie szkło i ceramika* [w:] Saj A. (red.), *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946 – 2006*, Wrocław 2006.
- Banaś P., *Polskie współczesne szkło artystyczne*, Wrocław 1982.
- Cerutti C., Dorigato A., *Szkło XV-XX wieku*, Warszawa 1998.
- Dawski S., *Tamte czasy (wspomnienia według stenogramu wywiadu z 1979 r.)* [w:] Saj A. (red.), *Szkice z pamięci. Monografia uczelni, cz. I*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Filarska B., *Szkło piękne i użyteczne*, Warszawa 1973.
- Geppert E., *Szkice z pamięci. Pierwsze lata...* [w:] Saj A. (red.), *Szkice z pamięci. Monografia uczelni cz. I*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Johnsen S. J. (red.), *European Glass Context 2012*, Bornholm 2012.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006.
- Laba W., *Historia sztuki szklarskiej*, Krosno 2007.
- Langhamer A., *The Legend of Bohemian Glass*, Zlin, 2003.
- Polak A., *Szkło i jego historia*, Warszawa 1981.
- Popiński K., *Krótkie dzieje Akademii Sztuk Pięknych*, „Format” 2006, nr 50 (2-3).
- Saj A. (red.), *Szkice z pamięci. Monografia uczelni część I*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Schubert P. (red.), *Leksykon malarstwa od A do Z. Od początków do współczesności*, Warszawa 1992.
- Żelasko S., *Huta Josephine. Secesja, Art Deco, Modernizm. 1900-1950*, Passau, 2008.
- Żelasko S., *Polskie szkło współczesne ostatniej dekady XX w.*, Jelenia Góra 2001.

⁸⁷ Tamże, s. 90-91.

NETOGRAFIA

The school of design, <http://www.dkds.dk/Bornholm>, 10.12.2012.

Rakov Commission, <http://www.cmog.org/collection/rakov-commission/steffen-dam#.UMY2coOqmWR>, 7.12.2012.

Glass artist, http://www.oliverlesso.com/Oliver_Lesso_Glass_Artist.html, 10.12.2012.

Solar-sinter Project, <http://markuskayser.com/>, 10.12.2012.

STRESZCZENIE

Już po raz drugi na wyspie Bornholm w Danii odbył się *European Glass Context 2012* będący częścią sympozjum poświęconemu współczesnej sztuce szkła i ceramiki. Co dwa lata odbywają się wymiennie *European Glass Context* oraz *European Ceramic Context*, które są jednymi z bardziej liczących się przeglądów tych sztuk. Tegoroczne wydarzenie skupiło się przede wszystkim na dwóch wystawach głównych – *Europejskie Szkło Artystyczne* i *Nowy Talent* – w których wzięło udział 96 artystów z 28 krajów Europy. Z Polski do udziału zostały zaproszone cztery artystki: Barbara Idzikowska, Monika Rubaniuk (kategoria: Artyści Szkła) oraz Patrycja Dubiel i Marzena Krzemińska (kategoria: Nowy Talent). Program *European Glass Context* był bardzo rozbudowany (warsztaty, seminarium, konferencja naukowa) którego tematem przewodnim było 50 lecie ruchu Studio Glass powstałego w Stanach Zjednoczonych. Organizatorzy pragnęli poddać rozważaniom aktualną kondycję sztuki szklanej materii, w jaki sposób zmieniała się na przestrzeni lat i co ważniejsze, czy szkło znalazło swoich odbiorców? *European Glass Context* jest wydarzeniem, które pomaga w odpowiedzi na postawione powyżej pytania. Daje możliwość skonfrontowania różnych postaw artystycznych w jednym czasie, w jednym miejscu.

Słowa kluczowe: szkło artystyczne, polskie szkło współczesne, European Glass Context 2012, Barbara Idzikowska, Monika Rubaniuk, Marzena Krzemińska, Patrycja Dubiel, Royal Danish Academy School of Design, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wydział Szkła i Ceramiki

EUROPEAN GLASS CONTEXT 2012 – ART GLASS IN EUROPE

Summary

European Glass Context 2012 is a part of a biennial symposium of European contemporary glass and ceramics on the island of Bornholm in Denmark. Together with European Ceramic Context it is one of the most important reviews of these arts.

This year's event was focused mainly on two main exhibitions: European Glass Art and New Talent – during which works of 96 artists from 28 European countries were presented. Four Polish artists were invited: Barbara Idzikowska and Monika Rubaniuk (Glass Art category), as well as Patrycja Dubiel and Marzena Krzemińska (New Talent category).

The program of European Glass Context 2012 was unusually varied, and consisted of workshops, educational seminars as well as a conference. The theme of the EGC 2012 was the 50th anniversary of Studio Glass movement, which originated in the United States. The organizers wished to reflect on the condition of contemporary glass art matter, how it has changed during the years, and what is more important, has it found its audience? European Glass Context is an event which helps to answer the questions stated above. It provides an opportunity to confront various artistic creations at the same time, in the same place.

Key words: artistic glass, polish contemporary glass art, European Glass Context 2012, Barbara Idzikowska, Monika Rubaniuk, Marzena Krzemińska, Patrycja Dubiel, Royal Danish Academy School of Design, Academz of Art and Design in Wrocław, Facultz of Ceramics and Glass.