

MARCIN KLAG

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Ornament — piękny i wstrętny

W latach 70. XX wieku w Polsce, przy okazji opisywania praw autorskich przez odpowiednie władze branżowe, powstał cennik usług plastycznych. Jedną z często opisywanych jego cech było to, że znajdowała się w nim pozycja dotycząca projektu naczynia, podzielona na dwie podkategorie: z dekokrem lub bez. Projekt z dekokrem był wyceniany na droższy, co jasno świadczy o wartości, jaką w naszej kulturze ma ornament. Jednak wbrew tej intuicyjnej konstatacji, taka decyzja nie spotkała się z aprobatą społeczności projektantów związanych z nurtem akademickim. Fakt formalnego i finansowego docenienia dekoracji na przedmiocie przez środowiska władzy wzbudziła zwłaszcza tę część społeczności, która w jakiś sposób nawiązywała do tradycji szkoły projektowania w Ulm, w prostej linii spadkobiercy Bauhausu i modernizmu funkcjonalistycznego¹. Co takiego jest w ornamencie, że potrafi budzić nawet krańcowo skrajne uczucia?

Ornament uważany jest, nie bez przyczyny i nie bez racji, za komunikat. Będąc elementem stylu architektonicznego czy rzemieślniczego, oznacza region, okres, warsztat bądź kulturę, w której został wytworzony. W architekturze opisywał typ budynku, jego przeznaczenie, zasobność inwestora i jego status społeczny. Działo się to zarówno przy budowlach królewskich, jak i włościańskich. Jednak traktowanie ornamentu wyłącznie jako znacznika jest chyba zbyt powierzchownym podejściem. Przecież nie po to zdobi się przestrzeń, żeby ułatwić pracę późniejszym badaczom. Ornament ma upiększać otaczające ludzi przedmioty, dając możliwość obcowania z pięknem na co dzień. Zarówno ornament przedstawiający, jak i geometryczny czy powtarzalnie pokrywający jakąś przestrzeń dodaje uroku i „daje przydatki aspirujące do sztuki, choć sam sztuki nie tworzy”². Interesujące może stać się pytanie, dlaczego „jakiś motyw czy zespół motywów o funkcji dekoracyjnej” jest czasem tak negatywnie nacechowany, że współczesna projektantka może stwierdzić, że „słowo »ornament« budzi we mnie odruchowy wstręt”³.

¹ J. Nuckowski, M. Klag, Jan Nuckowski, [w:] *Wydział Form Przemysłowych — atlas postaci*, red. M. Klag, <http://klag.eu/atlas/nuckowski.php>, akapit 18 (dostęp: 13 grudnia 2016).

² J. Ginalski, M. Klag, Jerzy Ginalski, [w:] *ibidem*, <http://klag.eu/atlas/ginalski.php>, akapit 13 (dostęp: 13 grudnia 2016).

³ A. Myczkowska-Szczerska, M. Klag, Anna Myczkowska-Szczerska, [w:] *ibidem*, <http://klag.eu/atlas/myczkowska-szczerska.php>, akapit 18 (dostęp: 13 grudnia 2016).

Gdy przyjrzeć się tematowi bliżej — jak zwykle w takich przypadkach — zagadnienie zaczyna się komplikować, gdyż ornament rozumiany jest bardzo szeroko i przyjmowany jest jako coś oczywistego. Podobnie jak sztuka, ma wiele definicji i, podobnie jak ona, definiowany jest w oparciu o różne paradygmaty. W europejskich dziejach, w miastach, użycie ornamentu w architekturze było bardzo dobrze skodyfikowane. Od Renesansu czerpano z wzorów antycznych, dostosowując odpowiednie porządki architektury klasycznej, mającej swoje źródło w budownictwie greckim, do przyjętego za adekwatny podziału ważności budynków. Porządki architektoniczne starożytnej Grecji, takie jak dorycki, joński i koryncki, stosowane były do odpowiednio ważnych i wzniosłych budynków. Założenie było takie, że im bardziej zaawansowany w czasie i złożoności styl ornamentu, tym wyższy w randze budynek ozdabiał. Co ciekawe, proporcje tej architektury zostały wyidealizowane w oparciu o pisma Witruwiusza, a raz przyjęte, nie zawsze się zgadzały z pomiarami dokonywanymi na miejscu przez architektów późniejszego pokolenia, przybywających studiować architekturę antyczną. Wtedy często zmieniali oni obiekt studiów, aby dopasować go do pism, według których studiowali⁴.

Oczywiście rozwój społeczny prowadził do kolejnych modyfikacji wzorów. Kopiowane i powielane dzięki katalogom, używanym zarówno przy tworzeniu architektury, jak i we wzornictwie przedmiotów użytkowych i ozdobnych, rozprzestrzeniały się po Europie i były twórczo modyfikowane. Niejednokrotnie mieszano porządki w obrębie tych samych realizacji lub dodawano pewne elementy w celu uatrakcyjnienia skostniałego kanonu. Na tradycyjne elementy nakładano elementy wernakularne, tworząc style narodowe lub zgoła nacjonalistyczne. Architektura cesarstwa rzymskiego nadawała się do tego znakomicie.

Kolejne modyfikacje, łamanie linii architektonicznych i przerysowywanie poszczególnych elementów doprowadziło do przesytu klasycznymi wzorcami, w związku z czym nastąpił powrót do wzorców zaczerpniętych ze średniowiecza. Ten sam mechanizm dotyczył zarówno architektury, jak i — nazwijmy to w ten sposób — wzornictwa przedmiotów użytkowych czy ogólnie pojętej mody odzieżowej. Pojawiły się mody na egzotyczne estetyki rodem z zamorskich krain, a ornament stał się wręcz elementem uważanym w niektórych kręgach za nieetyczny⁵.

Ocena ornamentu w kontekście moralnym może zaskakiwać, zwłaszcza jeśli jest pojmowany w kategoriach nieszkodliwego, czasem najwyżej urażającego gust estetyczny zdobienia. Jednak przecież piękno, którego przyrostowi służy ornament, już przez Arystotelesa było łączone z dobrem. Dlaczego zatem „przydatek do sztuki” przestał być postrzegany jako dobro, a co za tym idzie jako piękno? Lub odwrotnie? Skąd ta zmiana pojmowania?

⁴ M. Snodin, M. Howard, *Ornament. A Social History since 1450*, New Heaven-London 1996, s. 72.

⁵ *Ibidem*, s. 151.

Shakersi — chrześcijańska grupa religijna — słyną ze swych wyrobów rzemieślniczych oraz oszczędnej architektury. To doskonały przykład moralnego spojrzenia na „projektowanie”. Wyroby Shakersów poprzez pracę mają służyć dobru najwyższemu — mają być modlitwą, lecz ornament ukrywa i fałszuje niezbędną ku temu szczerość i prostotę⁶.

Podobnie postrzega tę sprawę wielu praktyków i teoretyków sztuki i rzemiosła końca XIX wieku. Nie postulują już oni związania strukturalnego ornamentu z przedmiotem według jego konstrukcyjnych podziałów, lecz przypisują mu wartość o tyle, o ile był tworzony z dobrą moralnie intencją. Tak czyni John Ruskin, angielski teoretyk, w swym tekście *Siedem blasków architektury*, pisząc, że twórca ornamentu musi być szczęśliwy, pracując nad jego wykonaniem, aby ornament miał rację bytu⁷. W te ślady idzie jego filozoficzny spadkobierca — Cyprian Kamil Norwid, pisząc o moralnych zadaniach piękna, które przez estetyczne oddziaływanie powinno motywować ludzi do osiągnięcia zbawienia przez pracę, lecz według niego piękno nie wynika z ornamentu, lecz z celowego, funkcjonalnego układu, którego piękno jest samoudzielającym się błogosławieństwem⁸. Użyteczność nadaje piękno.

Najlepiej jednak został usłyszany głos prominentnego austriackiego architekta, Adolfa Loosa, który oscyluje wokół twierdzenia ustanawiającego znak równości pomiędzy ornamentem a przestępstwem. Co warto zaznaczyć, nie pisze tam nigdy wprost, że ornament to zbrodnia, lecz tak przekłamane twierdzenie jest mu często przypisywane. To arogancko-ironiczne porównanie, brzmiące jak idealny *schlagwort*, stało się niezwykle kuszącym skrótem myślowym, którym załatwia się wiele trudnych kwestii związanych z ornamentem. Pozwala zignorować wszelkie wątpliwości przemawiające za zdobnictwem, gdyż ze zbrodniażami się nie negocjuje. Jednak sam Loos nie jest tak radykalny jak to przypisywane mu zdanie. Podkreśla ekonomiczne korzyści płynące z produkcji niezdobionych przedmiotów oraz nawiązuje do Ruskina, nie dzieląc jednak jego poglądu na temat błogosławieństwa wynikającego z pracy nad ornamentem, wykazuje za to zrozumienie potrzeby ornamentu u osób niższego stanu niż „patrycjusze” (elita intelektualna), do których kieruje swoje „kazanie”. Ludzie, „którzy po dniu pracy odpoczywają, słuchając Beethovena lub Tristana”⁹, nie mogą zagwarantować takiego dostępu do sztuki żonie słowackiego chłopca czy szewcowi, dla których po-

⁶ https://www.researchgate.net/publication/228391020_Heaven_On_Earth_The_Shakers_and_their_Space (dostęp: 16 czerwca 2017), s. 7, za: A.B. Hadd, *Orders for the Church of Christ's Second Appearing*, „The Shaker Quarterly” 1996, nr 24 (1–4), s. 31–48; C.L. Carter, M.E. Geores, *Heaven On Earth: The Shakers and their Space*, „Geographies of Religions and Belief Systems” 1, 2006, z. 1.

⁷ J. Ruskin, *Siedem blasków architektury*, [w:] *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. J. Szczuka, Gdańsk 2011, s. 210.

⁸ C.K. Norwid, *Promethidion*, Paryż 1851, s. 21.

⁹ Oczywiście w filharmonii, a nie przez odtwarzacz, których wtedy nie było.

zostaje estetyczne przeżycie związane ze zdobionym przedmiotami. Jednakowo Loos zakłada związek moralności ornamentu ze świadomością jego twórcy, dając przykład dziecka i człowieka kultury pierwotnej, którzy nie są niemoralni, gdyż nie są świadomi popełniania przewinień, będących nimi w świetle moralności „patrycjusza”. Loos również jednoznacznie wiąże ornament ze sztuką, pisząc, że „w skłonności do ozdabiania twarzy i otoczenia należy upatrywać początku sztuk pięknych, To dziecięce gaworzenie malarstwa”¹⁰.

Związek ze sztuką jako funkcją świadomości społeczno-kulturowej nasuwa na myśl Władysława Strzemińskiego i jego teorię świadomości wzrokowej. Świadomość wzrokowa, według polskiego artysty i teoretyka, to sposób, a w zasadzie umiejętność, korzystania z widzenia:

O zakresie naszego widzenia decyduje nie jakieś „przyrodzone”, „normalne” widzenie, lecz proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym a naszą myślą. W ten sposób powstaje świadomość wzrokowa. [...] W procesie widzenia nie jest ważne, co mechanicznie chwytą oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest odbiciem procesu rozwoju ludzkiego¹¹.

Wzrok nie jest więc mechanicznym rejestrowaniem rzeczywistości, lecz jej interpretacją, a sztuka dalszym przetworzeniem, aby wytworzony obraz zgadzał się ze stanem wiedzy, wierzeń i przekonań. Rozwój świadomości wzrokowej następuje skokowo i jest związany z przemianami społecznymi. Wpływa on również na twórczość i od niego zależy, czy jakieś dzieła sztuki można zaliczyć do prądu realistycznego czy do formalizmu. Strzemiński neguje równocześnie istnienie jednego realizmu, który mógłby być uznany za wzorzec, postulując, że realizm powstaje wtedy, kiedy sztuka odpowiada za zmianę świadomości wzrokowej (czytaj: zmianę paradygmatu społeczno-naukowo-kulturowego), zaś formalizm jest cechą epoki starającej się utrwalić zaistniały po tej zmianie porządek społeczny. Wynika z tego, że społeczeństwo, które pojmuje świat jako rzeczywistość zamieszkałą przez istoty metafizyczne na równi z fizycznymi, tę rzeczywistość będzie przedstawiać w sztuce będącej dla tego czasu realizmem. Każdy poziom rozwoju ludzkiej cywilizacji czy też przestrzeń geograficzna może mieć swój realizm. Świadomość społeczno-naukowa danego społeczeństwa w określonym czasie, a co za tym idzie pewien typ widzenia mają swoją sztukę i swoje wzory opisujące realność¹². Każda eksploracja w sztuce będąca konsekwencją przemian społecznych i naukowych skutkujących zmianą światopoglądową przynosi przyrost realizmu, natomiast trzymanie się wypracowanych kanonów, bez zmiany społecznej, to droga formalizmu, dzięki czemu ustala się porządek społeczny. Zatem realizm jest zapisem nowego spojrzenia, a formalizm — opisem utrwalającym dany stan.

¹⁰ A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, [w:] A. Sarnitz, *Adolf Loos, 1870–1933. Architekt, krytyk, dandy*, Kolonia 2006, s. 84.

¹¹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 15.

¹² *Ibidem*, s. 30, 36.

Pierwotne ornamenty, owo gaworzenie malarstwa, przedstawiały rzeczywistość wypełnioną treściami metafizycznymi. Wzory graficzne były zapisem tej wielowymiarowej przestrzeni rozciągającej się od materialnej rzeczywistości najbliższego otoczenia człowieka, poprzez zamieszkałe przez stworzenia o niepewnym statusie przestrzenie poza oswojoną okolicą, aż po metafizyczne siedziby bogów. W społecznościach wczesnych elementy oznaczające na przedmiotach miały często znaczenie magiczne. Znaki miały chronić przed złem, zapewniać pomyślność i chwalić dobre bóstwa. Przedmioty były poświęcane bóstwom lub miały je odstraszać. *Horror vacui* to zapewnianie przestrzeni, by nie pozostawiać miejsca dla działania złych duchów. To pierwotne zdobienie utrzymało się do naszych czasów w dekoracjach związanych ze starymi świętami odnoszącymi się do momentów zmian przyrody (zimowe przesilenie czy wiosenne zrównanie dnia z nocą), które pod postacią ozdób choinkowych lub zdobionych jajek swoim pochodzeniem sięgają wielu tysięcy lat wstecz. Pierwotne znaki ornamentów to znaki solarne, przedstawiające elementy przyrody ożywionej i nieożywionej, mające witalne znaczenie dla wczesnych społeczności zależnych w dużym stopniu od kaprysów pogody, urodzaju i dzikich zwierząt. Drzewa życia, życiodajne słońce, zwierzę-duch — to był realizm tamtych społeczeństw, wyrażany w postaci odczytywanej współcześnie jako ornament. Starożytna Grecja to realizm filozofii i ładu proporcji, odzwierciedlony w łądach architektonicznych, które w prostej linii, wyrażone w kamiennych budowlach, jakie znamy dziś, wywodzą się od drewnianych konstrukcji¹³.

Być może, jako pierwotny język sztuki plastycznej, zastąpiony przez inne jej emanacje, takie jak rzeźba, mozaika czy malarstwo, ornament pozostał poza głównym nurtem wzrokowej świadomości. Rozwijał się w miejscach granicznych, gdzie łatwiej było o kontakty z postaciami metafizycznymi. Takich miejsc może być wiele, i to różnorodnych. Większe ośrodki — miasta, w których kwitła kultura i tworzyły się nowe nurty myślowe, naukowe i artystyczne, gdzie kształtowała się świadomość wzrokowa danego okresu — oddalone były od miejsc najbardziej narażonych na kontakt z miejscami metafizycznej transgresji; a to właśnie takie miejsca najbardziej potrzebowały magicznej ochrony. Małe wioski i społeczności rolnicze — zależne od rytmu rocznego i kaprysów pogody, często otoczone lasami, w których czyhało (zwłaszcza w nocy) wiele niebezpieczeństw, oraz bez dostępu do wiedzy do współczesnych czasów — opierały swą obrzędowość o działania magiczne poparte odpowiednim zdobieniem przedmiotów. Oczywiście najwięcej „opowiadały” przedmioty kultu oraz te związane z niezwykłymi momentami życia (momenty przejścia były szczególnie narażone

¹³ Być może style zdobnicze pojawiały się w swych modyfikacjach jako trwale przedstawianie tymczasowej dekoracji używanej jako elementy uświetniające budowlę podczas świąt, jak ozdabianie gałązkami brzoźowymi drzwi na Zielone Świątki czy grobów na Wszystkich Świętych w naszym kręgu kulturowym. Można by je porównać do plastikowych kwiatów montowanych na stałe w ramach dekoracji, z tym że wykonanych z kamienia jako element struktury budynku.

na atak demonów ze względu na stan „pomiędzy”¹⁴ i broń związana bezpośrednio z przejściem w zaświaty jej użytkownika lub jego przeciwnika. Wiele zwyczajów zostało zintegrowanych w obrzędowość chrześcijańską (jak np. mające wiele tysięcy lat obrzędy zdobienia jaj — obecnie wielkanocnych), inne są nadal obecne autonomicznie w strojach ludowych.

Ornament był żywą częścią obrzędów w różnych społecznościach prymitywnych do czasów współczesnych, niemniej jeszcze w średniowieczu był elementem niosącym treści w społecznościach chrześcijańskich. Każdy jednak element gotyckiej katedry miał swoje teologiczne znaczenie, a iluminacje w księgach to nie przypadek, lecz precyzyjnie skomponowana opowieść o świecie ziemskim i niebieskim. Także tworząc elementy wykorzystywane w liturgii, jak krucyfiksy, używano nie tylko szlachetnych kamieni, lecz także kolorowego szkła, aby wzór skomponowany z błyszczących kolorów był zgodny z wykładnią teologiczną. Zwłaszcza przedmioty wykorzystywane podczas obrzędów religijnych były bogato dekorowane. Tak działo się oczywiście nie tylko w chrześcijaństwie. Jak pisze Adrian Frutiger: „Gdy nomada na pustyni rozkłada swój modlitewny dywan i skłania się w kierunku Mekki, otacza się w swej wyobraźni czarodziejskim rajskim ogrodem”¹⁵.

Wydaje się, że ostatnią z wielkich kultur, które wypracowały nowy system ornamentu, był właśnie świat arabski. Nowy światopogląd poparty silnie rozwiniętą nauką w całym szeregu dziedzin, duża żarliwość i niespotykany dotąd na taką skalę zakaz figuracji musiały doprowadzić do nowego spojrzenia na świat, nowej świadomości wzrokowej, która nie mogąc zrealizować się w mimetycznej sztuce, całą energię przełożyła na budowanie zapisu w postaci symbolicznej, opartej na skomplikowanych geometrycznie wzorach. Ornament arabski realizował funkcję ochronną (przed zwierzętami, złym okiem, urokami), błagalną (mając zapewnić szczęście, powodzenie, urodzaj, zamażpójście) czy opisywał świat w bardzo zgeometryzowany sposób, często stosując uproszczone obrazowanie zaczerpnięte z innych, nawet tak dalekich jak chińska, kultur¹⁶. Podobnie jak w tradycji judaistycznej, w islamie cyfry miały swoje znaczenie i odpowiadały im odpowiednie znaki. Jak konstatuje Frutiger, czołowy przedstawiciel „ultraracjonalnej” modernistycznej szwajcarskiej szkoły projektowania graficznego, w swym kompendium wiedzy o znakach w ludzkiej kulturze:

Nie należy tu doszukiwać się na serio symbolicznego znaczenia poszczególnych figur. Głębszy sens obrazów i znaków, które stały się ornamentem, pozostał daleko w historii. Przez nieustanne powtarzanie wzoru powszedniał, a spełniając funkcję ornamentu, najczęściej zostawał zapomniany¹⁷.

¹⁴ M. Czapięga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie. Figura ludzkiego losu w kulturze europejskiej*, Wrocław 2013, s. 44.

¹⁵ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Kraków 2010, s. 191.

¹⁶ E. Tenerowicz, J. Kukuczka, *Islam. Orientacja. Ornament* [katalog wystawy Muzeum Etnograficzne im S. Udzieli w Krakowie], Kraków 2009.

¹⁷ A. Frutiger, *op. cit.*, s. 191.

Jak widać, ornament dla Frutigera nie jest czymś, co mogłoby być istotne, jako że fakt bycia ornamentem niechybnie prowadzi do zatracenia istotnego sensu.

Ornament był bowiem częścią coraz to starszych obrzędów, których sens zatracił się w formalizmie, a powoli gubiąc swoje znaczenie, stawał się tradycją, konserwującą dawne spojrzenie na świat. Według Strzemińskiego to naturalna kolej rzeczy. Wprawdzie w swej *Teorii widzenia* badacz zajmuje się ornamentem jedynie na początku dziejów malarstwa, lecz założenia jego hipotezy wydają się potwierdzać również w tej kwestii. Realizm obrazów tworzonych po przejściu do wyższego typu świadomości wzrokowej wynikał z rozwoju obserwacji i rozszerzenia jej zakresu wywołanych zmianą stosunków społecznych¹⁸. Konsolidowanie się układów w danej społeczności powodowało formalizowanie się danego zjawiska artystycznego i jego skostnienie. Pod presją formalizmu maleje bowiem zdolność obserwacji, a zwiększa się zrutynizowanie działalności artystycznej, dążącej do ustabilizowania społecznego *status quo*. Jako że odmienność świadomości wzrokowej może istnieć w tym samym czasie na różnych obszarach (we wczesnym średniowieczu Europa Środkowa i Północna żyły w typie widzenia odpowiadającym początkowym okresom Egiptu)¹⁹ lub nawet w tym samym czasie w tym samym miejscu (różnice w postrzeganiu wśród klas panujących i mieszczaństwa w osiemnastowiecznej Francji)²⁰, mogą zatem istnieć rejony, gdzie w stanie niezmienionym pozostały relikty dawnego światopoglądu. Echa tej konstatacji widzimy m.in. u Mickiewicza, który wprawdzie odwołuje się do poezji, pisząc o „pieśni gminnej” jako *custodii* tradycji, a także swego rodzaju „przetrawnika” ducha²¹, oraz w meblarstwie góralskim, w którym widać ciągłość struktur i technik wywodzących się ze średniowiecznych zamków.

Fakt różnych sposobów pojmowania rzeczywistości i różnej świadomości kształtującej stosunek do ornamentu zauważa „pobłażliwy” Loos, który ze zrozumieniem odnosi się do potrzeby ornamentu u swojego szewca i żony słowackiego chłopca, ale neguje tę potrzebę u ludzi „współczesnych”. Dla Loosa ornament był czymś nieuzasadnionym ekonomicznie oraz estetycznie. „Brak ornamentu wprowadził sztukę na wyższy poziom [...] Brak ozdób świadczy o sile umysłu”²² to stwierdzenia zadziwiająco zgodne z teorią świadomości wzrokowej. Stan ówczesnej nauki i filozofii stawiał bowiem pod znakiem zapytania istnienie sił nadprzyrodzonych. W zasadzie je uśmiercał, pokazując metodami naukowego racjonalizmu zasady działania świata. Stworzenie wszelkich istnień zostało zastąpione przez ewolucję, złe uroki wyjaśnione przez odkrycie drobnoustrojów chorobotwórczych, a dzikie zwierzęta i strzygi wygnane z lasu przez konie me-

¹⁸ W. Strzemiński, *op. cit.*, s. 84.

¹⁹ *Ibidem*, s. 95.

²⁰ *Ibidem*, s. 183.

²¹ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/konrad-wallenrod.pdf>, s. 20.

²² A. Loos, *op. cit.*, s. 89.

chaniczne — nie zostawało więc wiele miejsca na praktyki magiczne. Elektryczność, chirurgia i innowacyjna chemia pozwalały nawet marzyć o stworzeniu życia, czego konsekwencji bała się Mary Shelley w swej profetycznej powieści o współczesnym Prometeuszu, doktorze Wiktorze Frankensteinie. Problemów industrializacji bał się również John Ruskin, apelując o opracowywanie ornamentu z natury, z obserwacji, i im bardziej doskonałe obiekty (raczej kwiaty niż skały), tym lepiej²³. Pięknie postulat ten zrealizował Stanisław Wyspiański w polichromii kościoła Franciszkanów w Krakowie, ale lawiny funkcjonalizmu nie dało się już powstrzymać.

Zamiast rozpoznawać i kształtować własne zasady produkcji maszynowej, mijająca epoka zadowoliła się lekliwą sukcesją „tradycji”, zresztą jedynie urojonej. Naprzeciwko stoją dziś nieobciążone przeszłością wytwory, które kształtują podstawowe zjawiska i oblicze naszego świata: samochód — samolot — telefon — radio — dom towarowy — reklama świetlna — Nowy Jork! Te przedmioty, zaprojektowane bez estetycznych uprzedzeń, stworzone zostały przez nowy typ człowieka: i n ż y n i e r a ! [wyr. — J.T.]²⁴

— pisał w 1928 roku Jan Tschichold, twórca *Nowej Typografii*, która swym podejściem inspirowała wielu twórców grafiki i wzornictwa, jednoznacznie odrzucając tradycyjne spojrzenie na projektowanie. Nowy świat wymagał nowej formy, a powstałe nowe wytwory techniki jeszcze bardziej uzasadniły podejście Loosa, czyniąc z niego swego rodzaju proroka (sic!). Ornament był na straconej pozycji.

Mimo radykalnych twierdzeń Tschicholda i jemu podobnych entuzjastów nowego porządku estetycznego, przez jakiś czas istniały dwa podejścia do sztuki stosowanej: próbujący odnowić ornament nurt *art déco* i funkcjonalny modernizm²⁵. Tendencję do ornamentacji jednoznacznie przekreśliła dopiero II wojna światowa. Świadomość, wzrokowa również została w latach 40. i 50. określona przez byt.

Myśl weimarskiego Bauhausu, chociaż sama w sobie nieco anachroniczna, przeżyła w swym utylitarnym aspekcie i promieniowała na cały świat w służbie taniej, ujednoliconej, taśmowej produkcji przemysłowej, opartej na zasadzie służenia ludziom dla ich dobrobytu. Do nowego typu człowieka, jakim był dla Tschicholda inżynier, dołączył jeszcze nowszy: designer. Razem, przy pomocy

²³ J. Ruskin, *op. cit.*, s. 210.

²⁴ J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Łódź 2011, s. 11.

²⁵ Zdobnictwo *art déco* było bardzo charakterystycznym zjawiskiem, mocno związanym z ornamentami, jednak bardzo zróżnicowanym pod względem regionalnym, mimo że miało zasięg ogólnoswiatowy. Jak zauważa Anna Maga w rozmowie radiowej, istniało ono równolegle z funkcjonalistycznym modernizmem. Polska sztuka *art déco* odniosła szereg sukcesów na arenie międzynarodowej (Warsztaty Krakowskie), usiłując jednocześnie stworzyć rodzaj narodowego stylu bazującego na szerzej pojętych słowiańskich korzeniach, niż czynił to Stanisław Witkiewicz (<http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/941975,Jak-sztuka-uzytkowa-laczyla-Polakow> [dostęp: 13 grudnia 2016]).

racjonalnych badań ergonomicznych i psycho-fizjologicznych eksperymentów dotyczących postrzegania i percepcji, opracowywali produkty bardzo funkcjonalne. Większość szkół projektowania wzornictwa przemysłowego hołdowała temu paradygmatowi, zatem nie może dziwić przytoczone na wstępie oburzenie na dodatkowe docenienie wzoru z dekokiem i wstręt do słowa „ornament”, jakiego nabawiła się młoda kandydatka do zawodu projektanta podczas konsultacji na uczelni. Ornament, niedający się w żaden sposób uzasadnić, był martwy. Czyżby?

Jak wiemy od Strzemińskiego i Loosa, świadomość wzrokowa nie jest równomiernie rozdzielona na świecie. Także ornament znalazł swą przetrwalnikową niszę i powrócił w ornamencie, który Ettore Sottsass, ikoniczny twórca postmodernistycznej rebelii, w designie nazwał *Bacterio*. *Bacterio* to nowy typ wzoru zdobniczego: zestaw chaotycznie rozrzuconych czarnych plamek na białym tle; nowy wzór wynikający z obserwacji i świadomości niespójności współczesnego świata, jego rozdrobnienia i braku stałych elementów — deficytu absolutnego wzorca dającego pewne oparcie światopoglądowe. W tym czasie nauka zaczęła tracić swój autorytet. Nawet fizyka była względna. Po czasie obserwacji racjonalnej, a wcześniej duchowej, przyszedł czas emocjonalności, i te emocje postmodernistyczny design twórców grupy Memphis uwolnił. Choć były one przecież skrywane przez lata przez moralne, religijne i kulturowe konwencje i zakazy, przytłumione przez powojenną odbudowę zniszczonego świata, wyrzeczenia i postawę „Keep calm and carry on”. Na fali znudzenia i niezadowolenia nowo powstała grupa społeczna młodzieży wyrażała swoje obiekcje osobną muzyką, odzieżą i buntem, najmocniej wyrażonym przez ruch punkowy (obchodzący w tym roku czterdziestolecie) ale też *pop art* czy, wyrywający się galerii, *land art* i masę innych zjawisk. We wzornictwie zjawisko to objawiało się trawestacjami słynnych bonmotów. I tak „Less is more” stało się „Less is bore”, zaś „Form Follows Function” zmieniło się na „Form Follows Fun”²⁶. Twórcy nurtu postmodernistycznego odchodzili od dyktatu produkcji wielkoseryjnej i grając na emocjach, tworzyli krótkie, ale intensywne serie, kładąc większy nacisk na indywidualność designera. Ornament wrócił do łask. Przynajmniej wśród twórców postmodernistycznych, gdyż „prawdziwi” twórcy wzornictwa przemysłowego patrzyli na tych odszczepieńców z dużą dezaprobatą²⁷.

Współcześnie w wielu przypadkach ornament jest nadal czymś wiążącym się z metafizyką. W programie sieci telewizyjnej TLC pt. *Miami Ink*²⁸ większość tatuowanych osób opowiada, że dany tatuaż spełnia funkcję symboliczną i niejednokrotnie jest sposobem na kontakt z bliskimi zmarłymi, jest życzeniem stałości relacji, podkreśleniem momentu transgresyjnego czy, jak w przypadku Diany Duser, uwiecznieniem objawionego Chrystusa, którego twarz ukazała się

²⁶ W sumie wychodzi na jedno, tyle że funkcją stał się „fun”.

²⁷ N. Kozel, *Design. The Groundbreaking Moments*, Munich-London-New York 2013, s. 121–127.

²⁸ <https://pl-pl.facebook.com/MiamiInk/> (dostęp: 13 grudnia 2016).

na kromce opieczonego chleba tostowego²⁹. Podobnie jak Jost Hochuli, kolejny szwajcarski projektant funkcjonalista, zwolennik asymetrycznej typografii, opisyje swoje „nawrócenie” — drogę do Damaszku, jak pisze, gdy pracując nad pewnym podręcznikiem, zasięgnął rady Rudolfa Hostettlera w sprawie niemożności zastosowania prawideł *Nowej Typografii* do tego typu książek. Hostettler pokazał mu swoje podręczniki z historii medycyny, zaprojektowane w bardzo klasyczny sposób, gdyż żaden inny nie pasował do takiego tematu³⁰. Wtedy Hochuli zrozumiał, że nie można ślepo trzymać się jednego wzorca, bo nie ma takiego, który by pasował do wszystkiego³¹.

Podobnie niektórzy projektanci podchodzą do ornamentu. Są sytuacje przywoływane w rozmowie przez Janusza Nuckowskiego, który wprowadzie podchodzi do kwestii z ostrożnością, ale mówi:

Byłbym ostatnim, który by powiedział, że ornamentu nie należy nigdy stosować, że nigdy, broń Boże, pod żadnym pozorem. Przecież można sobie wyobrazić sytuacje szczególne, w których ten ornament może być niezbędny. Od lat marzę o tym, żeby ktoś wreszcie zaczął dobrze projektować kościoły i wszystko to, co się w nich dzieje. A czy tam jest miejsce dla ornamentu, a czy tam ten ornament byłby wskazany czy też byłby niewskazany?³²

Czy zatem miejscem najbardziej odpowiednim dla ornamentu znów stało się miejsce kultu? Przecież współcześnie ornament na przedmiotach możemy jednak znaleźć w znacznie bardziej świeckich kontekstach. Znajdują się na bardzo wielu projektowanych przez profesjonalistów i produkowanych seryjnie wyrobach.

Według niektórych projektantów ornament pełni teraz funkcję identyfikującą i opisującą przynależność do grupy społecznej, subkultury czy prądu myślowego. W czasie, gdy emocje są podstawowym kryterium wielu zjawisk, np. tworzonych wystaw muzealnych czy programów badawczych, nic dziwnego, że zajmują się nimi również specjaliści odpowiedzialni za sprzedaż produktów. Pociąga to za sobą zainteresowanie tym tematem także projektantów. Dzięki ornamentom zaaplikowanym na wyrobach użytkownicy mogą uzyskać poczucie wyjątkowości, ale też tożsamości. Ornament jest też środkiem, dzięki któremu przekazuje się treści identyfikacji firmowej, ale i światopoglądowej. Jak mówi projektant Andrzej Śmiałek:

Ludzie kupują, bo im się coś podoba. Podoba im się dlatego, że jest inne. Wyróżnia się w jakiś szczególny sposób spośród setek podobnych rzeczy i w jakiś sposób podkreśla odmienność, niezwykłość produktu. Ornament pozwala dostrzec tę różnicę. Ornament coś komunikuje, ale też

²⁹ <http://mockingwords.blogspot.com/2008/11/you-found-jesus-where.html>, <http://miamiherald-store.mycapture.com/mycapture/enlarge.asp?image=29978197&event=1021158&CategoryID=58638> (dostęp: 13 grudnia 2016).

³⁰ Co ciekawe, zrobił to w tajemnicy, żeby jego przyjaciele w Bazylei i Zurychu nie uznali go za tradycjonalistę.

³¹ J. Hochuli, R. Kinross, *Designing Books: Practice and Theory*, London 1996, s. 18.

³² J. Nuckowski, M. Klag, *op. cit.*, akapit 18.

sprawia, że produkt nabiera wartości, że dla kogoś staje się ważny. Ornament może powoduje, że dres z trzema paskami jest godny pożądania, bo jest lepszy, niesie ze sobą komunikat o pewnych wartościach. Dres adidasa ma trzy paski. Takie same spodnie bez trzech pasków dla wielu osób nie miałyby szczególnej wartości, więc ornament nie tylko nadaje bardziej efektownego wyglądu, ale bardzo często komunikuje pewną wartość ukrytą w marce i przedmiocie. Marka oraz ornament są symbolem. Ludzie mają potrzebę utożsamiania się z grupą, ornament ułatwia tę identyfikację. Moim zdaniem ornament w projektowaniu pełni ważną rolę. Trudno sprowadzać projektowanie tylko do czysto minimalistycznych, utylitarnych kształtów i kolorów. Ludzie oczekują od przedmiotów czegoś więcej³³.

Zatem przedmiotem projektowania stają się emocje, które są coraz lepiej rozpoznane przez badaczy, często działających we współpracy, a nawet wprost na zlecenie przedsiębiorców. Ornament znów się pojawia i po raz kolejny jest z nim kłopot.

Czyżby Adolf Loos przewracał się w grobie? Nie, gdyż był dżentelmenem, a dżentelmeni nie przejmują się zachciankami kupców i fabrykantów. Jednak pisząc poważnie, to wydaje się, że brak ornamentu stał się podobną deklaracją wiary jak przeróżne ornamenty żyjące w historii. Deklaracją wiary w potęgę cywilizacji rozumu. Być może problemem ze zrozumieniem ornamentu było to, że okres kultury, w którym kształtowały się zręby sztuki i nauki europejskiej, nie wykształcił osobliwego dla siebie języka ornamentu. Częściowo z powodu fascynacji ideami antycznymi, które jednak skupiały się na antropocentrycznym humanizmie, częściowo z powodu osłabionej duchowości i wzmożonej roli racjonalizmu. Kilka lat przerwy wytrąciło europejski ornament z kręgu poważnego, istotnego, zainteresowania tym problemem. Ornament mogący być związany z głównym nurtem społecznym był martwy i z jego obumarłych elementów próbowano stworzyć coś „ładnego”. Loos nie byłby też zbyt zmartwiony tym, że ornament wraca do łask. Wszak ostatnie zdanie jego słynnego eseju brzmi:

Współczesny człowiek według własnego uznania posługuje się ornamentami stworzonymi we wcześniejszych epokach i w innych kulturach, ponieważ dokonuje własnych odkryć i koncentruje się na różnych rzeczach³⁴.

³³ A. Śmiałek, M. Klag, Andrzej Śmiałek, [w:] *Wydział Form Przemysłowych...*, <http://klag.eu/atlas/smialek.php>, akapit 20 (dostęp: 13 grudnia 2016).

³⁴ A. Loos, *op. cit.*, s. 89.